



London Symphony Orchestra
LSO Live

Berlioz Roméo et Juliette

Valery Gergiev

Olga Borodina
Kenneth Tarver
Evgeny Nikitin

Guildhall School Singers
Simon Halsey, London Symphony Chorus

London Symphony Orchestra

Hector Berlioz (1803–1869)

Roméo et Juliette, Op 17 (1839)

Valery Gergiev

London Symphony Orchestra

Olga Borodina mezzo-soprano

Kenneth Tarver tenor

Evgeny Nikitin bass-baritone

Guildhall School Singers

Simon Halsey chorus director

London Symphony Chorus

Page Index

3	Track listing
5	English notes
7	French notes
9	German notes
11	Libretto
16	Conductor biography
17	Soloist biographies
20	Chorus director biography
21	Chorus biography & personnel list
22	Orchestra personnel list
23	LSO biography

Recorded live in DSD, 6 & 13 November 2013 at the Barbican, London

James Mallinson producer

Classic Sound Ltd recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer, audio editor, mixing and mastering

Neil Hutchinson for **Classic Sound Ltd** recording engineer

© 2016 London Symphony Orchestra, London UK

© 2016 London Symphony Orchestra, London UK

Disc 1		Total	57'06"
Première Partie / Part One			
1	No 1 Introduction : Combats – Tumulte – Intervention du Prince	p16	4'40"
2	Prologue : Récitatif Chorale "D'anciennes haines endormies"	p16	4'33"
3	Prologue : Strophes "Premiers transports que nul n'oublie!"	p17	6'59"
4	Prologue : Récitatif et Scherzetto "Bientôt de Roméo"	p18	2'59"
Deuxième Partie / Part Two			
5	No 2 Roméo seul – Tristesse – Bruit lointain de bal et de concert – Grande Fête chez Capulet	p19	12'14"
6	No 3 Scène d'amour : Nuit sereine – Le Jardin de Capulet, silencieux et désert "Ohé! Capulets, bonsoir!" – Les jeunes Capulets sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal	p19	17'49"
7	No 4 Scherzo : La Reine Mab, ou la Fée des Songes	p20	7'52"

Troisième Partie / Part Three

1	No 5	Convoi funèbre de Juliette "Jetez des fleurs pour la vierge expirée!"	p20	9'26"
2	No 6	Roméo au tombeau des Capulets: Invocation – Réveil de Juliette Joie délirante, désespoir, dernières angoisses et mort des deux amants	p20	7'14"
3	No 7	Final : La foule accourt au cimetière – Rixe des Capulets et des Montagus "Quoi! Roméo de retour" – Récitatif du Père Laurence "Je vais dévoiler le mystère"	p20	3'53"
4		Final : Air du Père Laurence "Pauvres enfants que je pleure"	p22	8'21"
5		Final : Serment de réconciliation "Jurez donc, par l'auguste symbole"	p23	4'25"

Programme Notes

Hector Berlioz (1803–1869) *Roméo et Juliette*, Op 17 (1839)

Almost from the moment that the 23-year-old Berlioz saw the English company's performance of Shakespeare's *Romeo and Juliet* at the Odéon theatre in September 1827, ideas for some kind of musical response began to crowd into his mind. But the article in an English newspaper which later reported that as he left the theatre he exclaimed, 'I shall write my grandest symphony on the play' could not have been more wrong.

Writing a symphony of any kind was the last thing he would have been thinking of at that stage of his career. His musical education, since coming to Paris from the provinces six years before – a boy of 17 who had never heard an orchestra – had been largely devoted to the operas and sacred music of the French classical school. The crucial discovery of Beethoven, and of the symphony as a major art-form, lay several months ahead.

The Revelation of Beethoven

Berlioz's *Roméo et Juliette* comes out of Beethoven almost as much as out of Shakespeare – out of the revelation of the Beethovenian symphony at the Conservatoire concerts in 1828: the symphony as a dramatic medium every bit as vivid and lofty as opera, and the symphony orchestra as a vehicle of unimagined expressive power and subtlety, of infinite possibility. From that time on his aspirations turn in a new direction, towards the dramatic concert work, culminating, twelve years after the epiphany at the Odéon, in *Roméo et Juliette*.

For Berlioz, listening to the Beethoven symphonies and studying the scores in the Conservatoire Library, the sheer variety of their compositional procedures and the clearly distinct character of each work reinforced the lessons of Shakespeare: continual reinvention of form in response to the demands of the poetic material. Each of his three symphonies is cast in a different form, and adopts a different solution to the problem of communicating dramatic content: in the *Fantastique* a written programme, in *Harold* movement titles, in *Roméo* choral recitative, setting out – as in Shakespeare's 'Two houses, both alike in dignity...' – the action distilled in the movements that follow.

The project occupied him a long time. In Italy, in 1831–32, he discusses with Mendelssohn a possible orchestral scherzo on Queen Mab, and – under the, to him, negative impact of Bellini's *Montecchi e Capuleti* – imagines an ideal scenario for a dramatic work: 'To begin, the dazzling ball at the Capulets, where amid a whirling cloud of beauties young Montague first sets eyes on "sweet Juliet" whose constant love will cost her her life; then the furious battles in the streets of Verona, the "fiery Tybalt" presiding like the very spirit of rage and revenge; the indescribable night scene on Juliet's balcony, the lovers' voices "like softest music to attending ears" uttering a love as pure and radiant as the smiling moon that shines its benediction upon them; the dazzling Mercutio and his sharp-tongued, fantastical humour; the naïve old cackling nurse; the stately hermit, striving in vain to calm the storm of love and hate whose tumult has carried even to his lowly cell; and then the catastrophe, extremes of ecstasy and despair contending for mastery, passion's sighs turned to

choking death; and, at the last, the solemn oath sworn by the warring houses, too late, on the bodies of their star-crossed children, to abjure the hatred through which so much blood, so many years, were shed'. Much of this will feature in the symphony that Paganini's princely gift – a cheque for 20,000 francs which relieved Berlioz of the heavy burden of debt – enabled him to write.

The Formal Plan

The work finally performed in the Conservatoire Hall in November 1839 was the result of long and careful consideration of ends and means. 'Romeo and Juliet, Dramatic Symphony, with chorus, vocal solos, and prologue in chanted recitative, after Shakespeare's tragedy, dedicated to Nicolo Paganini', is its title. Berlioz's later preface later has an ironic edge: 'There will doubtless be no mistake as to the genre of this work'. In fact there has been a great deal. Yet (as the preface continues), 'although voices are frequently employed, it is neither a concert opera nor a cantata but a choral symphony'.

Nowadays Mahler's multi-movement vocal-orchestral constructions are accepted as symphonies, but they were long disputed. (Their whole conception has been described by the composer Hugh Wood as 'profoundly Berliozian'.) In Berlioz's symphony the balance between the symphonic and the narrative is exactly calculated (with the wordless love scene at the heart of the work, structurally and emotionally). The more one studies it the stronger its compositional grasp appears. So far from being arbitrary – an awkward compromise between symphony and opera or oratorio – the scheme is logical and the mixture of genres – the

joint legacy of Shakespeare and Beethoven – precisely gauged.

The fugal Introduction, depicting the feud of the two families, establishes the principle of dramatically explicit orchestral music and then, using the bridge of instrumental recitative (as in Beethoven's Ninth), crosses over into vocal music. Choral Prologue now states the argument, which choral Finale will resolve, and prepares for the themes, dramatic and musical, to be treated in the core of the symphony by the orchestra. In addition, the two least overtly dramatic movements, the *adagio* (Love Scene) and the *scherzo*, are prefigured, the one in a contralto solo celebrating the rapture of first love, the other in a *scherzetto* for tenor and semi-chorus which introduces the mischievous Mab. At the end the Finale brings the drama fully into the open in an extended choral movement that culminates in the abjuring of the hatreds depicted orchestrally at the outset.

The use of voices

Throughout, voices are used enough to keep them before the listener's attention, in preparation for their full deployment. In the Love Scene the songs of revellers on their way home from the ball float across the stillness of the Capulets' garden. Two movements later, in the Funeral Procession, the Capulet chorus is heard. The use of chorus thus follows what Berlioz (in an essay on the Ninth Symphony) called 'the law of crescendo'. It also works emotionally: having begun as onlookers, the voices become participants, just as the anonymous contralto and the Mercutio-like tenor give way to an actual person, the saintly Friar Laurence. At the

same time the two movements preceding the Finale take on an increasingly descriptive character, the funeral dirge merging into an insistent bell-like tolling and the Tomb Scene taking the work still nearer to narrative. In this way the fully dramatic Finale evolves out of what has gone before.

Thematic resemblances and echoes constantly link the different sections. The Introduction's trombone recitative, representing the Prince's rebuke to the warring families, is formed from the notes of their angry fugato, stretched out and 'mastered'; the ball music is transformed to give the departing guests their dreamlike song; in the Tomb Scene Juliet wakes (clarinet) to the identical notes of the rising cor anglais phrase in the opening section of the adagio, and this is followed by the great love theme, now blurred and torn apart as the dying Romeo relives it in distorted flashback. And in the Finale, as the families' vendetta breaks out again over the bodies of their children, the return of the opening fugato unites the two extremes of the vast score. The principle is active to the end: Friar Laurence's oath of reconciliation takes as its point of departure the Introduction's B minor feud motif, reborn in a broad, magnanimous B major.

Within his outward form the music is motivically close-knit. At the same time no Berlioz score is more abundant in lyric poetry, in a sense of the magic and brevity of love, in 'sounds and sweet airs' of so many kinds: the flickering, fleet-footed scherzo, which stands not only for Mercutio's Queen Mab speech but for the whole nimble-witted, comic-fantastical, fatally irrational element in the play, and in which strings and wind seem caught up in some gleeful yet menacing game; the noble

swell of the great extended melody which grows out of the questioning phrases of 'Roméo seul'; the awesome unison of cor anglais, horn and four bassoons in Romeo's invocation in the Capulets' tomb; the haunting beauty of Juliet's funeral procession (another Garrick addition); the adagio's deep-toned harmonies and spellbound melodic arcs, conjuring the moonlit night and the wonder and intensity of the passion that flowers beneath it.

Programme note © David Cairns

Hector Berlioz (1803–1869)

Hector Berlioz was born in south-east France in 1803. At the age of 17 he was sent to Paris to study medicine, but after a year of medical studies became a pupil of the composer Jean-François Le Sueur. In 1826 he entered the Paris Conservatoire, winning the Prix de Rome four years later. Though Gluck and Spontini were important early influences, it was the discovery of Beethoven in 1828 that was the decisive event in his apprenticeship.

His first fully characteristic large-scale work, the autobiographical *Symphonie fantastique*, followed in 1830, and the next two decades saw a series of major works: *Harold en Italie* (1834), *Benvenuto Cellini* (1838), the *Grande Messe des morts* (1837), the dramatic symphony *Roméo et Juliette* (1839), the *Symphonie funèbre et triomphale* (1840), and *Les nuits d'été* (1841). Some were well-received, but quite early on he began to supplement his income by becoming a prolific and influential critic.

The 1840s were largely spent taking his music abroad and establishing a reputation as one of the leading composers and conductors of the day. These years of travel produced much less music, but in 1854 the success of *L'enfance du Christ* encouraged him to embark on a project long resisted: the composition of an epic opera on the *Aeneid* which would assuage a lifelong passion and pay homage to two great idols, Virgil and Shakespeare.

Although *Béatrice et Bénédict* (1860–62), the comic opera after Shakespeare's *Much Ado About Nothing*, came later, *Les Troyens* (1856–58) was the culmination of his career. It was also the cause of his final disillusionment and the reason, together with increasing ill-health, why he wrote nothing of consequence in the remaining six years of his life.

Profile © David Cairns

Notes de programme

Hector Berlioz (1803-1869) Roméo et Juliette, op. 17 (1839)

En septembre 1827, à vingt-trois ans, Berlioz assista à une représentation du *Roméo et Juliette* de Shakespeare donnée au Théâtre de l'Odéon par une troupe anglaise. Aussitôt commencèrent à germer dans son esprit les idées d'une réponse musicale, à la forme encore imprécise. Mais l'épisode relaté plus tard par un journal anglais, selon lequel il se serait écrié, en sortant du théâtre, « *Je vais écrire, sur cette pièce, ma plus grande symphonie* », était totalement inventé.

Composer une symphonie de quelque sorte que ce fût était très loin de ses préoccupations à ce moment de sa carrière. Son éducation musicale, depuis qu'il était arrivé de sa province à Paris six ans plus tôt – adolescent de dix-sept ans qui n'avait jamais entendu un orchestre – s'était concentrée principalement sur l'opéra et la musique sacrée de l'école classique française. La découverte cruciale de Beethoven, et de la symphonie comme forme artistique majeure, n'interviendrait que plusieurs mois plus tard.

La révélation de Beethoven

Roméo et Juliette de Berlioz est redevable à Beethoven presque autant qu'à Shakespeare. C'est lors de concerts au Conservatoire en 1828 que Berlioz eut la révélation de la symphonie beethovénienne ; il découvrit alors que la symphonie était un véhicule du drame aussi éloquent et aussi noble, à tous les égards, que l'opéra ; et que l'orchestre symphonique était un médium au pouvoir expressif et à la subtilité inouïs, aux possibilités infinies. À partir de

ce moment-là, les aspirations de Berlioz prirent une direction nouvelle, s'orientant vers l'œuvre de concert dramatique ; un trajet dont *Roméo et Juliette*, douze ans après l'épiphanie de l'Odéon, marquerait le point d'aboutissement.

Pour Berlioz, écouter les symphonies de Beethoven et en étudier les partitions à la bibliothèque du Conservatoire, constater la variété des processus compositionnels en œuvre et le caractère clairement identifiable de chacune d'elles renforçait les enseignements de Shakespeare : une réinvention continue de la forme en réponse aux exigences du matériau poétique. Chacune des trois symphonies de Berlioz adopte sa propre forme et offre une solution individuelle au problème de la transmission d'un contenu dramatique : dans la *Fantastique* un programme écrit, dans *Harold* des titres de mouvements et dans *Roméo* un récitatif choral, qui présente – comme le prologue de Shakespeare « Deux familles, égales en noblesse... » – l'action distillée dans les mouvements qui suivent.

Le projet occupa Berlioz un bon moment. En Italie, en 1831-1832, il discuta avec Mendelssohn d'un possible scherzo orchestral sur la Reine Mab, et – après la déception que constitua l'opéra de Bellini *I Capuleti e i Montecchi* – imagina un scénario idéal pour un ouvrage dramatique : « *D'abord le bal éblouissant dans la maison de Capulet, où, au milieu d'un essaim tourbillonnant de beautés, le jeune Montaigu aperçoit pour la première fois la sweet Juliet, dont la fidélité doit lui coûter la vie ; puis ces combats furieux, dans les rues de Vérone, auxquels le bouillant Tybalt semble présider comme le génie de la colère et de la vengeance ; cette inexprimable scène de nuit au balcon de Juliette,*

où les deux amants murmurent un concert d'amour tendre, doux et pur comme les rayons de l'astre des nuits qui les regarde en souriant amicalement, les piquantes bouffonneries de l'insouciant Mercutio, le naïf caquet de la vieille nourrice, le grave caractère de l'ermite, cherchant inutilement à ramener un peu de calme sur ces flots d'amour et de haine dont le choc tumultueux retentit jusque dans sa modeste cellule... puis l'affreuse catastrophe, l'ivresse du bonheur aux prises avec celle du désespoir, de voluptueux soupirs changés en râle de mort, et enfin le serment solennel des deux familles ennemies jurant, trop tard, sur le cadavre de leurs malheureux enfants, d'éteindre la haine qui fit verser tant de sang et de larmes. » De nombreux éléments vont se retrouver dans la symphonie, dont la composition fut rendue possible par le cadeau royal de Paganini : un chèque de 20 000 francs qui libéra Berlioz du lourd fardeau de ses dettes.

Le plan formel

L'œuvre finalement présentée au Conservatoire en novembre 1839 était le fruit d'une mûre réflexion sur la fin comme sur les moyens. « *Roméo et Juliette*, symphonie dramatique, avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral, dédiée à // Nicolò Paganini et composée d'après la tragédie de Shakespeare », tel est le titre complet. Écrite a posteriori, la préface de Berlioz prévient avec une pointe d'ironie : « *On ne se méprendra pas sans doute sur le genre de cet ouvrage.* ». En fait, il y eut souvent méprise. Pourtant, poursuit la préface : « *Bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs.* »

Aujourd'hui, on considère sans problème comme des symphonies les constructions vocales et orchestrales aux multiples mouvements de Mahler, alors que le sujet a longtemps fait débat. (Le compositeur Hugh Wood a qualifié leur conception globale de « *profondément berliozienne* ».) Dans la symphonie de Berlioz, l'équilibre entre le symphonique et le narratif est pensé avec justesse (la « Scène d'amour », sans paroles, formant le cœur structurel et émotionnel de l'œuvre). Plus on étudie cette partition, plus la force de sa maîtrise compositionnelle se révèle. Loin d'être un compromis bizarre et arbitraire entre la symphonie et l'opéra ou l'oratorio, la structure est logique et le mélange des genres – l'héritage combiné de Shakespeare et Beethoven – dosé avec précision.

L'Introduction fuguée, qui dépeint la querelle opposant les deux familles, met en place le principe d'une musique orchestrale explicitement dramatique ; puis, un récitatif instrumental faisant la transition (comme dans la *Neuvième* de Beethoven), on passe à la musique vocale. Le Prologue choral présente à présent l'argument, que le Finale choral viendra résoudre ; il prépare en outre aux thèmes, dramatique et musicaux, que l'orchestre développera dans le cœur de la symphonie. Par ailleurs, les deux mouvements les moins ouvertement dramatiques, l'adagio (« Scène d'amour ») et le scherzo, y sont préfigurés, l'un par un solo de contralto célébrant le ravissement du premier amour, l'autre par un scherzetto du ténor et du petit chœur qui présente la malicieuse Mab. À la fin de l'œuvre, le Finale révèle le drame au grand jour lors d'un vaste mouvement choral, qui culmine sur l'abjuration des haines décrites orchestralement dans les premières pages.

L'utilisation de la voix

D'un bout à l'autre de la partition, les voix se manifestent à intervalle suffisamment régulier pour rester présentes dans l'attention de l'auditeur, en préparation à leur grandiose déploiement final. Dans la « Scène d'amour », les chants des fêtards rentrant chez eux après le bal flottent sur le calme du jardin des Capulets. Deux mouvements plus tard, dans le « Convoi funèbre », on entend le chœur des Capulets. L'utilisation du chœur répond à ce que Berlioz appelait (dans un essai sur la *Neuvième Symphonie*) « la loi du crescendo ». Cela vaut également pour le déroulement émotionnel : après avoir commencé dans un rôle de spectateurs, les voix participent progressivement au drame, de la même manière que la contralto anonyme et le ténor rappelant Mercutio ouvrent la voie à un personnage véritable, le saint homme qu'est Frère Laurent. Dans le même temps, les deux mouvements précédant le Finale prennent un caractère de plus en plus descriptif, la complainte funèbre générant un tintement insistant évoquant des cloches, et « Roméo au tombeau » conduisant la partition encore plus près de la narration. Le Finale, qui est pur drame, est donc l'aboutissement de tout ce qui le précède.

Échos et parentés thématiques créent des liens constants entre les différentes sections. Le récitatif de trombone de l'Introduction, représentant le Prince qui réprimande les familles en train de se quereller, tire son thème du fugato exprimant leur colère, étiré et « maîtrisé » ; la musique du bal engendre la chanson rêveuse des convives qui la quittent ; dans « Roméo au tombeau », Juliette s'éveille (clarinette) au son du motif ascendant

énoncé par le cor anglais dans la première section de l'adagio, puis on entend le grand thème d'amour, à présent brouillé et morcelé, puisque Roméo, mourant, revit ces moments dans un flashback déformé. Et, dans le Finale, lorsque la haine vengeresse entre les deux familles éclate une nouvelle fois sur les cadavres de leurs enfants, le retour du fugato initial unit les deux extrémités de cette vaste partition. Ce principe vaut jusqu'aux dernières mesures : le serment de réconciliation de Frère Laurent prend comme point de départ le motif en *si* mineur symbolisant la rivalité des familles dans l'Introduction, qui renaît à présent sous la forme d'un motif ample et magnanime en *si* majeur.

Au sein de cette grande enveloppe, la musique est un tissu serré de motifs. Pourtant, aucune partition de Berlioz ne déploie autant de poésie lyrique, ne révèle aussi bien la magie et la brièveté de l'amour, ne fait entendre de « sons et d'airs mélodieux » [pour reprendre les termes de Caliban dans *La Tempête* de Shakespeare, *n.d.t.*] aussi divers : le scherzo scintillant et léger, qui traduit non seulement le discours de Mercutio sur la Reine Mab mais aussi tout ce que la pièce comporte d'esprit mordant, de comédie fantastique et d'irrationalité fatale, et où cordes et vents semblent embarqués dans un jeu jubilatoire mais menaçant ; le noble déploiement de l'ample mélodie qui naît des phrases interrogatives de « Roméo seul » ; l'extraordinaire unisson du cor anglais, du cor et des quatre bassons dans l'« Invocation » de « Roméo au tombeau des Capulets » ; la beauté obsédante du « Convoi funèbre de Juliette » (un autre ajout de Garrick) [le dramaturge David Garrick était l'auteur de la révision de la pièce que Berlioz avait vue à l'Odéon, *n.d.t.*] ; les harmonies profondes

et les courbes mélodiques envoûtantes de l'adagio, qui invoquent le clair de lune, ainsi que le miracle et l'intensité de la passion qui s'épanouit à sa lueur.

Notes de programme © David Cairns

Hector Berlioz (1803-1869)

Hector Berlioz naquit dans le sud-est de la France en 1803. A dix-sept ans, on l'envoya à Paris faire sa médecine, mais après un an d'études il devint l'étudiant du compositeur Jean-François Le Sueur. En 1826, il entra au Conservatoire de Paris, remportant quatre ans plus tard le prix de Rome. Bien que Gluck et Spontini aient exercé tout d'abord leur influence, c'est la découverte de Beethoven qui fut, en 1828, l'événement marquant de son apprentissage. La première grande partition où s'exprime pleinement son style, la *Symphonie fantastique*, œuvre biographique, fut composée en 1830, et les deux décennies suivantes virent naître d'autres pages majeures : *Harold en Italie* (1834), *Benvenuto Cellini* (1836), la *Grande Messe des morts* (1837), la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* (1839), la *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) et *Les Nuits d'été* (1841). Certaines d'entre elles reçurent un accueil favorable, mais assez rapidement il commença à arrondir ses fins de mois en devenant un critique influent et prolifique.

Il passa une bonne partie des années 1840 à présenter sa musique à l'étranger et à se forger la réputation de l'un des compositeurs et chefs d'orchestre majeurs de son temps. Dans ces années

de voyage, il produisit moins de musique mais, en 1854, le succès de *L'enfance du Christ* l'encouragea à se lancer dans un projet qu'il avait longtemps repoussé : la composition d'un opéra épique inspiré par *L'Enéide*, qui assouvirait une passion de toute une vie et rendrait hommage à deux grandes idoles, Virgile et Shakespeare.

Même s'il devait encore écrire *Béatrice et Bénédict* (1860-1862), opéra-comique d'après *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, *Les Troyens* (1856-1858) marqua le sommet de sa carrière. Ce fut aussi la cause de sa dernière désillusion et la raison, avec une santé de plus en plus défaillante, pour laquelle il ne composa plus rien d'important dans les six dernières années de sa vie.

Portrait © David Cairns

Traduction : Claire Delamarche

Einführungstext

Hector Berlioz (1803–1869) *Roméo et Juliette* [Romeo und Julia] op. 17 (1839)

Fast sofort nachdem der 23-jährige Berlioz die Aufführung von Shakespeares *Romeo and Juliet* [Romeo und Julia] durch ein englisches Theaterensemble im Théâtre de l'Odéon im September 1827 gesehen hatte, begannen sich wage Ideen für ein musikalisches Pendant zu formen. Der Artikel in einer englischen Zeitung, der später berichtete, Berlioz hätte beim Verlassen des Theaters ausgerufen: „Ich werde über das Theaterstück meine eindrucksvollste Sinfonie schreiben“, könnte jedoch falscher nicht sein.

Eine Sinfonie zu schreiben, welcher Art auch immer, war wohl das Letzte, an das Berlioz zu diesem Zeitpunkt in seiner künstlerischen Entwicklung dachte. Seine musikalische Bildung nach seiner Ankunft in Paris sechs Jahre zuvor als 17-jähriger Jüngling aus der Provinz, wo er nie ein Orchester gehört hatte, zielte hauptsächlich auf Opern und Kirchenmusik der französischen klassischen Schule. Die entscheidende Entdeckung Beethovens und der Sinfonie als eine gewichtige Kunstform lag noch einige Monate vor ihm.

Die Entdeckung Beethovens

Berlioz' *Roméo et Juliette* entspringt fast gleichermaßen aus Beethoven wie aus Shakespeare. Berlioz entdeckte die Sinfonien Beethovens 1828 in den Konzerten am Conservatoire. Hier begriff Berlioz, dass die Sinfonie ein Medium war, das ein Programm ebenso lebendig und erhaben wie die Oper vermitteln konnte, und im Sinfonieorchester erkannte der

Komponist ein Mittel unvorstellbarer Ausdruckskraft und Subtilität mit endlosen Möglichkeiten. Von diesem Moment an strebte Berlioz in eine neue Richtung, zu programmatischen Werken für den Konzertsaal. Zwölf Jahre nach der Epiphanie im Odéon sollte diese Entwicklung ihren Höhepunkt in *Roméo et Juliette* erreichen.

Für Berlioz, der die Sinfonien Beethovens hörte und die Partituren in der Bibliothek des Conservatoires studierte, verstärkten die schiere Vielfalt von Beethovens Kompositionsprozessen und der deutlich unterschiedliche Charakter jedes Werkes die Lehre Shakespeares: ständige Neuerfindung der Form als Reaktion auf die Forderungen des poetischen Materials. Alle drei Sinfonien von Berlioz haben unterschiedliche Formen und nutzen unterschiedliche Lösungen für das Problem der Vermittlung programmatischen Inhalts: ein geschriebenes Programm in der *Symphonie fantasque*, Satzüberschriften in *Harold en Italie* und Chorrezitativ in *Roméo et Juliette*. Die Worte geben der Musik ebenbürtig – wie in Shakespeares „Zwei Häuser[n], beide gleich in Würdigkeit...“ – die Handlung vor, die in den darauf folgenden Sätzen musikalisch destilliert ist.

Das Projekt beschäftigte Berlioz lange. 1831-32 diskutierte er mit Mendelssohn in Italien ein mögliches Orchesterschermo über die Königin Mab. Später, nach dem für Berlioz negativen Erlebnis von Bellinis *I Capuleti ed i Montecchi*, stellte sich der Franzose ein ideales Szenario für ein Theaterwerk vor: „Zu Beginn das strahlende Fest der Capulets, wo der junge Montague in einer wirbelnden Wolke von Schönheiten zum ersten Mal die 'süße Julia' erblickt, deren beständige Liebe ihr das Leben

kosten wird; dann die heftigen Kämpfe in den Straßen Veronas, wo der 'feurige Tybalt' wie ein Sinnbild von Wut und Rache herrscht; die unbeschreibliche Nachtszene auf Julias Balkon, mit Stimmen der Liebenden 'wie die sanfteste Musik für beflissene Ohren', die einer so reinen und flammenden Liebe Ausdruck verleihen wie der lächelnde Mond, der seinen Segen auf sie strahlt; der forschende Mercutio und sein schlagfertiger, skurriler Humor; die einfältige, alte, schnatternde Amme; der erhabene Eremit, der vergebens versucht, den Sturm der Liebe und Feindseligkeit zu dämpfen, dessen Wellen sogar zu seiner einsamen Klausur gedrungen sind; und dann die Katastrophe, Extreme des Glücksrausches im Kampf mit Verzweiflung, Liebesseufzer, verwandelt in Todesröcheln; und schließlich der zu spät geleistete feierliche Eid der rivalisierenden Häuser über den Leichen ihrer unglückseligen Kinder, dem Hass abzusagen, dem so viel Blut, so viel Jahre geopfert wurden.“ [alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen, d. Ü.] Ein Großteil davon findet in der Sinfonie Darstellung. Ihre Komposition wurde durch ein großzügiges Geschenk Paganinis – ein Check für 20.000 Franken, die Berlioz von der schweren Schuldenlast befreiten – ermöglicht.

Form und Anlage

Das Werk, das schließlich im Saal des Conservatoires im November 1839 aufgeführt wurde, war das Resultat einer langen und sorgfältigen Abwägung von Zwecken und Mitteln. Der Titel lautete: „Romeo und Julia, dramatische Sinfonie, mit Chor, Gesangssoli und Prolog als chorisches Rezitativ, nach Shakespeares Tragödie, Nicolo Paganini gewidmet.“ Das später hinzugefügte Vorwort hat einen ironischen Anflug: „Es wird zweifellos keinen Irrtum zur Gattung dieses

Werkes geben.“ Tatsächlich gab es eine Menge. Doch auch wenn (wie das Vorwort fortführt): „Gesang häufig zur Anwendung kommt, ist es weder eine konzertante Oper, noch eine Kantate, sondern eine Chorsinfonie.“

Heutzutage sind Mahlers mehrsätzige Konstruktionen für Gesang und Orchester als Sinfonien anerkannt, aber lange stellte man sie infrage. (Ihr gesamtes Konzept wurde von dem Komponisten Hugh Wood als „durch und durch Berlioz-artig“ beschrieben.) In Berlioz' Sinfonie ist die Balance zwischen dem Sinfonischen und dem Erzählenden genau abgewogen (mit der Liebesszene ohne Worte im Herzen des Werkes, sowohl strukturell als auch emotional). Je mehr man das Werk untersucht, desto stärker tritt seine kompositorische Kontrolle zutage. Seine Konstruktion ist alles andere als zufällig (ein sperriger Kompromiss zwischen Sinfonie und Oper oder Oratorium), sondern logisch und das Konglomerat unterschiedlicher Gattungen – das gemeinsame Erbe Shakespeares und Beethovens – genau kalkuliert.

Die Fugeneinleitung, die die Fehde zwischen den beiden Familien darstellt, gibt das Prinzip programmatisch expliziter Orchestermusik vor, und geht dann unter Einsatz eines überbrückenden instrumentalen Rezitativs (wie in Beethovens 9. Sinfonie) zu Vokalmusik über. Der Chorprolog stellt nun den Konflikt vor, den der Schlusssatz mit Chor lösen wird, und bereitet sowohl dramaturgisch wie auch musikalisch die Themen vor, die im Herzen der Sinfonie vom Orchester bearbeitet werden. Zudem gibt es in den zwei Sätzen, die die Handlung am wenigsten vorantreiben (das *Adagio* [Liebesszene] und *Scherzo*), Andeutungen auf Späteres: in dem

einen Satz im Altsolo wird der Rausch der ersten Liebe vorweggenommen, im anderen Satz im Scherzetto für Tenor und kleinen Chor die schelmische Mab. Am Ende bringt der Schlusssatz die Tragödie voll ans Licht in einem langen Chorsatz, der im Abschwören des Hasses kulminiert, der vom Orchester zu Beginn dargestellt wurde.

Der Einsatz der Gesangsstimmen

Die Verwendung der Gesangsstimmen ist durchweg so konzipiert, dass sich der Hörer ihrer Anwesenheit bewusst bleibt und ihr voller Einsatz vorbereitet wird. In der Liebeszene ziehen die Klänge der vom Fest nach Hause kehrenden Träumer im stillen Garten der Capulets vorüber. Zwei Sätze später, im Leichenzug, erklingt der Chor der Capulets. Der Einsatz des Chors folgt also dem, was Berlioz (in einem Artikel über die 9. Sinfonie) das „Gesetz des Crescendos“ nannte. Es funktioniert auch emotional: Als Zuschauer beginnend entwickeln sich die Gesangsstimmen zu Teilnehmern ebenso wie die zunächst anonyme Altistin und der an Mercutio erinnernde Tenor später eine konkrete Rolle übernehmen, die des frommen Bruders Lorenzo. Gleichzeitig entwickeln die zwei Sätze vor dem Schlusssatz einen zunehmend beschreibenden Charakter: So fließt der Trauergesang in eine Art beharrliches Glockenläuten, und noch programmatischer gibt sich die Gruftszene. Auf diese Weise schält sich der völlig dramatische Schlusssatz aus dem Vorangegangenen heraus.

Thematische Ähnlichkeiten und Anklänge schlagen durchweg Brücken zu unterschiedlichen Abschnitten. Das Posaunenrezitativ der Einleitung, das für die Warnung des Fürsten an die beiden sich bekriegenden Familien steht, wurde aus den Noten ihres wütenden

Fugatos gebildet, verlängert und „gemeistert“. Das verträumte Lied der sich verabschiedenden Gäste ist eine transformierte Variante der Festmusik. In der Gruftszene wacht Julia (Klarinette) zu den identischen Noten des aufsteigenden Englischhornmotivs aus dem Einleitungsabschnitt des Adagios auf. Dem schließt sich das große Liebesthema an, jetzt verschwommen und zerrissen in Romeos verzerrter Erinnerung. Und im Schlusssatz, wo die Familienfehde über den Leichen der Kinder wieder ausbricht, vereint die Rückkehr des einleitenden Fugatos die zwei Extreme der riesigen Partitur. Das Prinzip wird bis zum Ende durchgehalten: Der Versöhnungseid des Bruders Lorenzo hat seinen Ausgangspunkt in dem in der Einleitung vorgestellten Fehdemotiv in h-Moll, erfährt jedoch hier eine Wiedergeburt in einem breiten, edelmütigen H-Dur.

Innerhalb dieser äußeren Anlage ist die Musik motivisch eng verflochten. Gleichzeitig ist keine Partitur von Berlioz so reich an lyrischer Poesie, an einem Gefühl für den Zauber und die Kürze der Liebe, an so vielen unterschiedlichen „Klängen und süßen Weisen“: das flackernde, schnellfüßige Scherzo, das nicht nur Mercutios Rede über Königin Mab darstellt, sondern auch das gesamte schlagfertige, komisch-scurrile, tödlich irrationale Element im Theaterstück (hier scheinen die Streicher und Holzbläser in einem zwar ausgelassenen, aber bedrohlichen Spiel gefangen zu sein); das edle Anschwellen der großartigen, langen Melodie, die aus den fragenden Phrasen von „Roméo seul“ erwächst; das beeindruckende Unisono des Englischhorns, Horns und der vier Fagotte bei Romeos Anrufung in der Familiengruft der Capulets; Julias gespenstischer Leichenzug (ein weiterer Zusatz von Garrick); die satten Harmonien

des Adagios und die fesselnden melodischen Bögen, die den Mondscheinhimmel sowie die Wunder und Intensität der sich unter ihm entfaltenden Leidenschaft beschwören.

Einführungstext © David Cairns

Hector Berlioz (1803–1869)

Hector Berlioz wurde 1803 in Südostfrankreich geboren. Mit 17 Jahren schickte man ihn zum Medizinstudium nach Paris. Nach einem Studienjahr in dieser Fachrichtung begann er allerdings, beim Komponisten Jean-François Le Sueur Unterricht zu nehmen. 1826 schrieb sich Berlioz am Pariser Conservatoire ein und gewann vier Jahre später den Prix de Rome. Zwar wurde Berlioz anfänglich stark von Gluck und Spontini beeinflusst, das entscheidende Ereignis in diesen Ausbildungsjahren war aber die Entdeckung Beethovens 1828.

1830 schrieb Berlioz sein erstes für ihn durchweg typisches Werk größeren Ausmaßes, die autobiographische *Symphonie fantastique*, und in den nächsten zwei Jahrzehnten folgten eine ganze Reihe großer Werke: *Harold en Italie* (1834), *Benvenuto Cellini* (1838), die *Grande Messe des morts* (1837), die dramatische Sinfonie *Roméo et Juliette* (1839), die *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) und *Les nuits d'été* (1841). Einige Werke waren erfolgreich. Doch um sein Einkommen zu verbessern, trat Berlioz auch schon ziemlich frühzeitig häufig und mit einflussreicher Stimme als Rezensent in Erscheinung.

In den 1840er Jahren verbrachte Berlioz den Großteil seiner Zeit mit der Verbreitung seiner Musik im Ausland und mit der Etablierung seines Rufs als eines führenden Komponisten und Dirigenten seiner Zeit. In diesen Reisejahren entstanden sehr viel weniger Werke. Durch den Erfolg von *L'enfance du Christ* 1854 ermutigt, begann Berlioz allerdings ein Projekt in Angriff zu nehmen, an das er sich lange nicht gewagt hatte: die Komposition einer epischen Oper über die Aeneis. Damit gedachte er sich einen lebenslangen Wunsch zu erfüllen und zwei großen Vorbildern, Vergil und Shakespeare, seine Anerkennung zu zollen.

Den Höhepunkt von Berlioz' Laufbahn bildete *Les Troyens* (1856–58). Später komponierte er noch die auf Shakespeares *Viel Lärm um nichts* beruhende komische Oper *Béatrice et Bénédict* (1860–62). Diese Oper führte zur endgültigen Desillusionierung des Komponisten. Neben der Verschlechterung seiner Gesundheit war sie auch der Grund, warum Berlioz in den letzten sechs Jahren seines Lebens nichts mehr von Bedeutung schrieb.

Kurzbiographie © David Cairns

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

Libretto

LIBRETTO

DISC 1

PREMIÈRE PARTIE

1 No 1 Introduction : Combats – Tumulte – Intervention du Prince (*orchestra seul*)

2 Prologue

Mezzo-soprano, Petit chœur

D'anciennes haines endormies
Ont surgi, comme de l'enfer ;
Capulets, Montagus, deux maisons ennemies,
Dans Vérone ont croisé le fer.
Pourtant, de ces sanglants désordres
Le Prince a réprimé le cours,
En menaçant de mort ceux qui, malgré ses ordres,
Aux justes du glaive auraient encore recours.
Dans ces instants de calme une fête est donnée
Par le vieux chef des Capulets.

Mezzo-soprano

Le jeune Roméo, plaignant sa destinée,
Vient tristement errer à l'entour du palais ;
Car il aime d'amour Juliette, la fille
Des ennemis de sa famille !

Mezzo-soprano, Petit chœur

Le bruit des instruments, les chants mélodieux
Partent des salons où l'or brille,
Excitant et la danse et les éclats joyeux.

Petit chœur

La fête est terminée, et quand tout bruit expire,
Sous les arcades on entend
Les danseurs fatigués s'éloigner en chantant ;
Hélas ! et Roméo soupire,
Car il a dû quitter Juliette !

PART ONE

1 No 1 Introduction : Fighting – Tumult – Intervention of the Prince (*orchestra only*)

2 Prologue

Mezzo-soprano, Chamber choir

Ancient hatreds, dormant for a time,
have risen as if from Hell;
Capulets, Montagues, two warring houses,
have crossed swords in Verona;
but these bloody disorders
have been put down by the Prince;
he has threatened with death those who against
his orders have recourse again to the law of steel.
In this interval of calm a ball is given
by the old chief of the Capulets.

Mezzo-soprano

Young Romeo, lamenting his destiny,
wanders sadly about the palace;
for he is in love with Juliet, the daughter
of his family's enemies!

Mezzo-soprano, Chamber choir

The noise of instruments, of voices raised in song
floats out from the golden halls,
driving the revellers to dancing and high merriment.

Chamber choir

The ball is over; and when all sound has ceased,
under the arches can be heard
the weary dancers singing as they go off into the distance.
Alas! and Romeo sighs,
for he must leave Juliet.

Soudain, pour respirer encore cet air qu'elle respire,
Il franchit les murs du jardin.
Déjà sur son balcon la blanche Juliette
Paraît, et, se croyant seule jusques au jour,
Confie à la nuit son amour.
Roméo, palpitant d'une joie inquiète,
Se découvre à Juliette,
Et de son cœur les feux éclatent à leur tour.

3 Strophes

Mezzo-soprano

Premiers transports que nul n'oublie !
Premiers aveux, premiers serments
De deux amants
Sous les étoiles d'Italie ;
Dans cet air chaud et sans zéphirs
Que l'oranger au loin parfume,
Où se consume
Le rossignol en longs soupirs !
Quel art, dans sa langue choisie,
Rendrait vos célestes appas ?
Premier amour ! n'êtes-vous pas
Plus haut que toute poésie ?
Ou ne seriez-vous point, dans notre exil mortel,
Cette poésie elle-même
Dont Shakespeare lui seul eut le secret suprême
Et qu'il remporta
Dans le ciel ?

Petit chœur

Dans le ciel !

Mezzo-soprano

Heureux enfants aux cœurs de flamme !
Liés d'amour par le hasard
D'un seul regard ;
Vivant tous deux d'une seule âme !
Cachez-le bien sous l'ombre en fleurs,
Ce feu divin qui vous embrase ;
Si pure extase

Then, suddenly, to breathe again the same air
that she breathes, he leaps the garden wall.
Already on her balcony the snow-white Juliet appears;
and thinking herself alone till dawn,
confesses her love to the night.
Romeo, trembling with an anxious joy,
reveals himself to Juliet,
and from his heart a fire leaps out in its turn.

3 Stanzas

Mezzo-soprano

Unforgettable first raptures!
First avowals, first promises
of two lovers
under the Italian stars;
in that hot and windless air
laden with the scent of orange blossom,
where the nightingale
pines in long-drawn sighs!
What art, in its chosen tongue,
could describe your heavenly delights?
First love, are you not
above all poetry?
Or rather are you not, in this vale of tears,
that poetry itself
of which Shakespeare alone had the secret,
and which he took with him
to heaven?

Chamber choir

to heaven!

Mezzo-soprano

Happy children, your hearts on fire!
Joined in love by the chance
of a single look,
sharing in life a single soul!
Hide well in the flowery shadows
that divine flame which fires you,
passion so pure

Que ses paroles sont des pleurs !
 Quel roi de vos chastes délires
 Croirait égaler les transports ?
 Heureux enfants ! et quels trésors
 Paieraient un seul de vos sourires !
 Ah ! savourez longtemps cette coupe de miel,
 Plus suave que les calices
 Où les anges de Dieu, jaloux de vos délices,
 Puissent le bonheur
 Dans le ciel !

Petit chœur
 Dans le ciel !

4 Récitatif et Scherzetto

Ténor, Petit chœur
 Bientôt de Roméo la pâle rêverie
 Met tous ses amis en gaieté :

Ténor
 « Mon cher », dit l'élégant Mercutio, « je parie
 Que la reine Mab t'aura visité ! »

Ténor, Petit chœur
 Mab ! la messagère
 Flurette et légère !
 Elle a pour char une coque de noix
 Que l'écureuil a façonnée.
 Les doigts de l'araignée
 Ont filé ses harnois.
 Durant les nuits, la fée, en ce mince équipage,
 Galope follement dans le cerveau d'un page,
 Qui rêve espiègle tour
 Ou molle sérénade
 Au clair de lune sous la tour.
 En poursuivant sa promenade
 La petite reine s'abat
 Sur le col bronzé d'un soldat.
 Il rêve canonades
 Et vives estocades,

that its words are tears!
 What king could fancy he knew a joy
 equal to your radiant ecstasy?
 Happy children! And what riches
 could pay for one of your smiles?
 Ah! relish this honeyed cup,
 sweeter than all the chalices
 from which God's angels, envious of your bliss,
 drink happiness
 in heaven!

Chamber Choir
 in heaven!

4 Recitative and Scherzetto

Tenor, Chamber choir
 Soon Romeo's pallor and abstracted air
 sets all his friends laughing:

Tenor
 'My dear', says the dashing Mercutio, 'I wager
 Queen Mab has been with you.'

Tenor, Chamber choir
 Mab, the harbinger
 light and airy!
 Her chariot is a nut shell
 fashioned by a squirrel;
 a spider's fingers
 wove her harness.
 Night by night with this tiny train the fairy
 gallops madly through a page's brain
 and then he dreams of merry tricks
 or tender serenades
 under the moonlit tower.
 As she drives on her way
 the little queen alights
 on a soldier's suntanned neck.
 And then he dreams of cannonades,
 skirmishes and sudden thrusts,

Le tambour ! la trompette ! il s'éveille, et d'abord
 Jure, et prie en jurant toujours,
 Puis se rendort
 Et ronfle avec ses camarades.
 C'est Mab qui faisait tout ce bacchanal !
 C'est elle encor qui, dans un rêve, habille
 La jeune fille
 Et la ramène au bal.
 Mais le coq chante, le jour brille,
 Mab fuit comme un éclair
 Dans l'air !

Petit chœur
 Bientôt la mort est souveraine :
 Capulets, Montagus, domptés par les douleurs,
 Se rapprochent enfin pour abjurer la haine,
 Qui fit verser tant de sang et de pleurs.

drums and trumpets! He wakes,
 and swears, and prays, still swearing,
 then goes to sleep again
 and snores with his companions.
 It's Mab who made all that commotion!
 It's she who in a dream apparels
 the young girl
 and escorts her to the ball.
 But the cock crows, day breaks,
 Mab vanishes in a flash
 into thin air!

Chamber choir
 Soon Death is lord of all.
 Capulets, Montagues, chastened by the tragedy,
 at last are reconciled, and abjure the hatred
 that shed so much blood, so many tears.

DEUXIÈME PARTIE

PART TWO

5 No 2 Roméo seul – Tristesse – Bruit lointain de bal et de concert – Grande Fête chez Capulet (*orchestra seul*)

5 No 2 Romeo alone – Sadness – Music and Dancing – The Capulets' Feast (*orchestra only*)

6 No 3 Scène d'amour : Nuit sereine – Le Jardin de Capulet, silencieux et désert

6 No 3 Love Scene: Calm night – The Capulets' Garden, silent and deserted

Chœur
 Ohé ! Capulets, bonsoir !
 Cavaliers, au revoir !
 Ah! quelle nuit ! quel festin !
 Bal divin !
 Que de folles
 Paroles !
 Belles Véronaises,
 Sous les grands mélèzes,
 Allez rêver de bal et d'amour
 Jusqu'au jour !
 Tra la la ...

Chorus
 Hey, Capulets! Good night!
 Gentlemen, farewell!
 Ah! What a night! What a banquet!
 What a wonderful ball!
 What wild
 talk!
 Oh, beauties of Verona
 under the great larch trees!
 Go and dream of dancing and of love
 till day!
 Tra la la ...

La belle fête !
Dames Véronaises,
Allez rêver de bal et d'amour.

What a party!
Ladies of Verona,
go and dream of dancing and of love.

**7 No 4 Scherzo : La Reine Mab,
ou la Fée des Songes** *(orchestra seul)*

**7 No 4 Scherzo: Queen Mab,
or the Fairy of Dreams** *(orchestra only)*

DISC 2

TROISIÈME PARTIE

PART THREE

1 No 5 Convoi funèbre de Juliette

Capulets
Jetez des fleurs pour la vierge expirée !
Jusqu'au tombeau jetez des fleurs
Pour la vierge expirée !
Et suivez au tombeau notre sœur adorée !

1 No 5 Juliet's Funeral Procession

Capulets
Strew flowers for the dead maiden!
All the way to her grave strew flowers
for the dead maiden!
And follow to her grave our beloved sister!

**2 No 6 Roméo au tombeau des Capulets :
Invocation – Réveil de Juliette**
(orchestra seul)

**2 No 6 Romeo at the Capulets' Tomb:
Invocation – Awakening of Juliet**
(orchestra only)

**3 No 7 Final : La foule accourt au cimetière –
Rixe des Capulets et des Montagus**

Montagus et Capulets
Quoi! Roméo de retour ! Roméo !
Pour Juliette il s'enferme au tombeau
Des Capulets que sa famille abhorre !
Des Montagus ont brisé le tombeau
De Juliette, expirée à l'aurore !
Ah ! malédiction sur eux !
Juliette ! / Roméo !
Ciel ! Morts, tous les deux !
Et leur sang fume encore !

Montagues and Capulets
What! Romeo come back! Romeo!
For Juliet's sake he shut himself in the tomb
of the Capulets his family abhors!
Montagues have broken into the tomb
of Juliet who died at dawn!
Ah! A curse upon them!
Juliet! / Romeo!
Heavens! Dead, both of them!
Their blood is still warm!

Quel mystère !
Ah ! quel mystère affreux !

Père Laurence
Je vais dévoiler le mystère :
Ce cadavre, c'était l'époux de Juliette.
Voyez-vous ce corps étendu sur la terre ?
C'était la femme, hélas ! de Roméo !
C'est moi qui les ai mariés !

Montagus et Capulets
Mariés !

Père Laurence
Oui, je dois l'avouer.
J'y voyais le gage salutaire
D'une amitié future entre vos deux maisons.

Montagus et Capulets
Amis des Montagus / Capulets. Nous !
Nous les maudissons !

Père Laurence
Mais vous avez repris la guerre de famille !
Pour fuir un autre hymen, la malheureuse fille,
Au désespoir, vint me trouver :
« Vous seul », s'écria-t-elle, « Auriez pu me sauver !
Je n'ai plus qu'à mourir ! » Dans ce péril extrême,
Je lui fis prendre, afin de conjurer le sort,
Un breuvage qui, le soir même,
Lui prêta la pâleur et le froid de la mort.

Montagus et Capulets
Un breuvage !

Père Laurence
Et je venais sans crainte
Ici la secourir.
Mais Roméo, trompé, dans la funèbre enceinte,
M'avait devancé pour mourir
Sur le corps de sa bien-aimée ;
Et, presque à son réveil, Juliette, informée

What a mystery!
Ah! What a terrible mystery!

Friar Laurence
I will unveil the mystery:
This corpse, it was he that was Juliet's husband.
You see this body stretched on the ground?
Alas, it is the body of Romeo's wife.
I married them.

Montagues and Capulets
Married!

Friar Laurence
Yes. I confess it.
I saw in it a pledge of hope
for a future friendship between your two houses.

Montagues and Capulets
We, friend of Montagues / Capulets!
We curse them!

Friar Laurence
You resumed the feud between your families!
To escape a different marriage the unhappy girl
came to me in wild despair:
'Only you', she cried, 'could have saved me!
Death is all that is left for me.' In this extremity
I made her take, to avert her fate,
a sleeping potion which that same evening
gave her the seeming pallor and chill of death.

Montagues and Capulets
A potion!

Friar Laurence
And I came without anxiety
to take her from here.
But Romeo, misled, came ahead of me
to the place of death, to die
on the body of his true love;
and no sooner had she woken than Juliet,

De cette mort qu'il porte en son sein dévasté,
Du fer de Roméo s'était contre elle armée,
Et passait dans l'éternité
Quand j'ai paru ! Voilà toute la vérité !

Montagus et Capulets Mariés !

4 Air du Père Laurence

Père Laurence

Pauvres enfants que je pleure,
Tombés ensemble avant l'heure ;
Sur votre sombre demeure
Viendra pleurer l'avenir !
Grande par vous dans l'histoire,
Vérone, un jour, sans y croire,
Aura sa peine et sa gloire,
Dans votre seul souvenir !

Où sont-ils maintenant, ces ennemis farouches ?
Capulets ! Montagus ! venez, voyez, touchez ...
La haine dans vos cœurs, l'injure dans vos bouches,
De ces pâles amants, barbares, approchez !
Dieu vous punit dans vos tendresses.
Ses châtements, ses foudres vengeresses
Ont le secret de nos terreurs !
Entendez-vous sa voix qui tonne :
« Pour que là-haut ma vengeance pardonne,
Oubliez, oubliez vos propres fureurs ! »

Montagus et Capulets

Mais notre sang rougit leur glaive !
Le nôtre aussi contre eux s'élève !
Ils ont tué Tybalt !
Qui tua Mercutio ?
Et Pâris donc ? Et Benvolio ?
Perfides ! point de paix !
Non, lâches, point de trêve !

perceiving him with death upon him,
turned Romeo's dagger against herself
and passed to eternity
as I appeared. That is the whole truth!

Montagues and Capulets Married!

4 Friar Laurence's Aria

Friar Laurence

Poor children, for whom I weep,
struck down together before your time;
on your tragic resting-place
posterity will come to weep!
Famous through you in history,
Verona one day unwittingly
will find her sorrow and her glory
in your memory alone.

Where are they now, these vile enemies?
Capulets, Montagues! Come here, see, touch ...
With hatred in your hearts and taunts on your lips,
draw near these pale lovers, you villains!
God punishes you in those you love.
His chastisements, His avenging thunderbolts,
find out our secret fears.
Listen to the thunder of His voice:
'So that, on high, my vengeance may forgive,
forget, forget your madness!'

Montagues and Capulets

But their swords are red with our blood!
Ours, too, rise against them!
They killed Tybalt!
Who killed Mercutio?
Who killed Paris, then? And Benvolio?
Traitors! No peace!
No, cowards, no truce!

Père Laurence

Silence ! malheureux ! pouvez-vous sans remords,
Devant un tel amour, étaler tant de haine ?
Faut-il que votre rage en ces lieux se déchaîne,
Rallumée aux flambeaux des morts ?
Grand Dieu, qui vois au fond de l'âme,
Tu sais si mes vœux étaient purs !
Grand Dieu, d'un rayon de ta flamme,
Touche ces cœurs sombres et durs !
Et que ton souffle tutélaire,
A ma voix sur eux se levant,
Chasse et dissipe leur colère,
Comme la paille au gré du vent !
Grand Dieu, d'un rayon de ta flamme, etc.

Montagus et Capulets

O Juliette, douce fleur,
O Roméo, jeune astre éteint,
Dans ces moments suprêmes
Les Montagus / Capulets sont prêts eux-mêmes
A s'attendrir sur ton destin.
Dieu ! quel prodige étrange !
Plus d'horreur, plus de fiel !
Mais des larmes du Ciel !
Toute notre âme change !

5 Serment de réconciliation

Père Laurence

Jurez donc, par l'auguste symbole,
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,
Par ce bois douloureux qui console ;
Jurez tous, jurez par le saint crucifix,
De sceller entre vous une chaîne éternelle
De tendre charité, d'amitié fraternelle ;
Et Dieu, qui tient en main
Le futur jugement,
Au livre du pardon inscrira ce serment.

Friar Laurence

Silence, you wretches! Can you without compunction
in face of so much love show so much hate?
Must your rage burst forth even in this place,
rekindling itself from the torches of the dead?
God, who seest into the depths of the soul,
Thou knowest whether my promises were fair!
God! With a spark of Thy fire
touch these hard and sullen hearts!
And may the breath of Thy wisdom,
breathing on them at my words,
drive out and scatter their anger
like chaff before the wind!
God, with a spark of Thy fire, etc.

Montagues and Capulets

O Juliet, sweet flower,
O Romeo, young star now extinguished,
in this supreme moment
the Montagues / Capulets themselves are ready
to soften at your fate.
God, what a marvel!
No more horror, no more bitterness!
But Heaven's tears!
Our souls are transformed!

5 Oath of Reconciliation

Friar Laurence

Swear, then, by this dread symbol,
swear on the bodies of daughter and son,
by the grief of the consoling tree,
swear, all of you, swear by the Holy Cross,
to affix between you a perpetual chain
of loving charity and brotherly affection;
And God, who holds in His hands
the judgement to come,
in the book of forgiveness will inscribe this oath.

**Père Laurence, Montagus, Capulets,
Chœur du Prologue**

Jurez tous / Nous jurons par l'auguste symbole,
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,
Par ce bois douloureux qui console ;
Jurez tous / Nous jurons par le saint crucifix,
De sceller entre vous / nous une chaîne éternelle
De tendre charité, d'amitié fraternelle ;
Et Dieu, qui tient en main
Le futur jugement,
Au livre du pardon inscrira ce serment !
Vous jurez / Nous jurons d'éteindre enfin
Tous vos / nos ressentiments,
Amis ! pour toujours !

Text by Émile Deschamps (1791–1871)

**Friar Laurence, Montagues and Capulets,
Chamber choir**

Swear all / We swear by this dread symbol,
swear on the bodies of daughter and son,
by the grief of the consoling tree,
swear all / we all swear by the Holy Cross,
to affix between you / us a perpetual chain
of loving charity and brotherly affection;
and God, who holds in His hands
the judgement to come,
in the book of forgiveness will inscribe this oath.
You / We swear to extinguish at last
all your / our rancour,
friends forever!

Translation © David Cairns



Valery Gergiev conductor

Valery Gergiev is Principal Conductor of the London Symphony Orchestra and Artistic Director of the Stars of the White Nights Festival (St Petersburg), the Moscow Easter Festival, the Gergiev Rotterdam Festival, the Mikkeli International Festival, and the Red Sea Festival in Eilat, Israel. His inspired leadership as Artistic and General Director of the Mariinsky Theatre since 1988 has brought universal acclaim to this legendary institution. Born in Moscow, he studied conducting with Ilya Musin at the Leningrad Conservatory, won the Herbert von Karajan Conductors' Competition aged 24, and made his Mariinsky Opera debut one year later conducting Prokofiev's *War and Peace*. In 2003 he led St Petersburg's 300th anniversary celebrations, and opened the Carnegie Hall season with the Mariinsky Orchestra, the first Russian conductor to do so since Tchaikovsky conducted the Hall's inaugural concert in 1891. Valery Gergiev's many awards include a Grammy, the Dmitri Shostakovich Award, the Golden Mask Award, People's Artist of Russia Award, and France's Royal Order of the Legion of Honour. His vast discography includes Russian operas, Shostakovich, Prokofiev, and Tchaikovsky Symphonies, and numerous discs on the LSO Live and Mariinsky labels, including a Mahler Symphony cycle, Bartók's *Bluebeard's Castle*, Wagner's *Parsifal*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, and a disc of Debussy's music.

Valery Gergiev est chef principal du London Symphony Orchestra et directeur artistique du festival Etoiles des nuits blanches (Saint-Petersbourg), du Festival de Pâques de Moscou, du Festival Gergiev de Rotterdam, du Festival international de Mikkeli et du Festival de la Mer rouge à Eilat (Israël). Directeur artistique et général du Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg depuis 1988, il a offert, par sa gestion inspirée, une reconnaissance internationale à cette institution légendaire. Né à Moscou, il a étudié la direction d'orchestre auprès d'Ilya Moussine au Conservatoire de Leningrad, remporté le Concours de direction Herbert-von-Karajan à l'âge de vingt-quatre ans et fait ses débuts au Mariinski un an plus tard, dirigeant *Guerre et Paix* de Prokofiev. En 2003, il a mené les célébrations du tricentenaire de Saint-Petersbourg et ouvert la saison du Carnegie Hall de New York avec l'Orchestre du Mariinski, premier Russe à avoir cet honneur depuis que Tchaïkovski dirigea le concert inaugural de la salle en 1891. Parmi les nombreuses récompenses obtenues par Valery Gergiev figurent un Grammy, le prix Dmitri-Chostakovitch, le Masque d'or, le titre d'Artiste du peuple de Russie et la Légion d'honneur. Sa vaste discographie comprend des opéras russes, des symphonies de Chostakovitch, Prokofiev et Tchaïkovski, ainsi que de nombreux disques sous les labels LSO Live et Mariinski, notamment une intégrale des symphonies de Mahler, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, *Parsifal* de Wagner, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti et un disque Debussy.

Waleri Gergijew ist Chefdirigent des London Symphony Orchestra und künstlerischer Leiter des Festivals „Sterne der Weißen Nächte“ (St. Petersburg), des Moskauer Osterfestivals, des Gergiev Festival Rotterdam, der Musikfestspiele in Mikkeli und des Internationalen Roten-Meer-Festivals klassischer Musik in Eilat, Israel. Waleri Gergijews kluges Management als künstlerischer Leiter und Intendant des Mariinski-Theaters seit 1988 verschaffte dieser legendären Einrichtung hohe Anerkennung. Er wurde in Moskau geboren und studierte Dirigieren am Leningrader Konservatorium bei Ilja Musin, gewann im Alter von 24 Jahren den Dirigentenwettbewerb der Herbert-von-Karajan-Stiftung und gab ein Jahr später sein Debüt am Kirow-Theater (heute Mariinski-Theater), bei dem er Prokofjews *Vojna i mir* [Krieg und Frieden] dirigierte. 2003 leitete er die Feierlichkeiten zum 300. Jahrestag von St. Petersburg und eröffnete mit dem Mariinski-Orchester die Spielzeit an der Carnegie Hall. Nach Tschaikowski, der das Eröffnungskonzert 1891 dirigiert hatte, war Waleri Gergijew erst der zweite russische Dirigent, der so einen Auftakt zur Spielzeit in der Carnegie Hall leitete. Zu Waleri Gergijews vielen Preisen gehören ein Grammy-Preis, ein Dmitri-Schostakowitsch-Preis, eine Goldene Maske, der Ehrentitel Volkskünstler Russlands und Frankreichs Ehrenlegion [Ordre national de la Légion d'honneur]. In Waleri Gergijews riesiger Diskografie findet man russische Opern sowie Sinfonien von Schostakowitsch, Prokofjew und Tschaikowski nebst zahllosen Aufnahmen beim Label LSO Live und Mariinski-Label mit unter anderem einem Zyklus von Mahlersinfonien, Bartóks *A kékszakállú herceg vára* [Herzog Blaubarts Burg], Wagners *Parsifal*, Donizettis *Lucia di Lammermoor* und eine CD mit Debussys Musik.



Olga Borodina mezzo-soprano

Grammy-award winning mezzo-soprano Olga Borodina is a star of the Kirov Opera, regularly appearing with the major opera houses and orchestras around the world. Winner of the Rosa Ponselle and Barcelona Competitions, she made her highly-acclaimed European debut at the Royal Opera House in 1992, sharing the stage with Plácido Domingo in *Samson and Delilah* – performances that launched her international solo career. She has since returned to Covent Garden on many occasions, also performing frequently at the Metropolitan Opera in New York, and with the world's greatest orchestras and conductors. In recital, she has appeared in London (Wigmore Hall, Barbican), Milan (La Scala), Vienna (Konzerthaus), San Francisco (Davies Symphony Hall), Rome (Accademia di Santa Cecilia), Hamburg (Staatsoper), Paris (Théâtre des Champs Élysées), and Amsterdam (Concertgebouw), among others. Her discography includes numerous releases on Philips Classics. Olga Borodina was awarded People's Artist of Russia in 2002, and in 2007 was the recipient of the State Prize, the highest accolade in Russia.

Titulaire d'un Grammy Award, la mezzo-soprano Olga Borodina est une star du Théâtre Mariinski et se produit régulièrement sur scène et avec orchestre dans le monde entier. Après avoir remporté les Concours Rosa-Ponselle et de Barcelone, elle a fait des débuts très acclamés à Covent Garden (Londres) en 1992, partageant l'affiche avec Plácido Domingo dans *Samson et Dalila* – représentations qui ont lancé sa carrière internationale de soliste. Elle est depuis lors retournée à plusieurs reprises à Covent Garden, tout en chantant au Metropolitan Opera de New York, et avec les plus grands chefs et orchestres mondiaux. En récital, elle a chanté entre autres à Londres (Wigmore Hall, Barbican Centre), Milan (Scala), Vienne (Konzerthaus), San Francisco (Davies Symphony Hall), Rome (Accademia di Santa Cecilia), Hambourg (Staatsoper), Paris (Théâtre des Champs-Élysées) et Amsterdam (Concertgebouw). Sa discographie comporte de nombreux CD chez Philips Classics. Olga Borodina a été nommée Artiste du peuple de Russie en 2002, et en 2007 elle a reçu le Prix d'État, la plus haute récompense de Russie.

Die mit einem Grammy geehrte Mezzosopranistin Olga Borodina ist ein Star des Opernensembles am Mariinski-Theater und tritt auch regelmäßig mit anderen großen Opernensembles und -orchestern in der ganzen Welt auf. Sie war Preisträgerin des Rosa Ponselle International Competition for the Vocal Arts und des Concurso Internacional de Canto Tenor Viñas (Barcelona). Ihr gefeiertes Debüt in Westeuropa erfolgte 1992 am Royal Opera House/ Covent Garden, wo sie neben Plácido Domingo in *Samson et Dalila* [Samson und Dalila] auf der Bühne stand. Diese Aufführungen starteten ihre internationale Solokarriere. Seitdem ist sie mehrmals nach Covent Garden zurückgekehrt und auch häufig an der Metropolitan Opera in New York aufgetreten. Sie sang mit den besten Orchestern und Dirigenten der Welt. Als Konzertsolistin war sie unter anderem in London (Wigmore Hall, Barbican), Mailand (La Scala), Wien (Konzerthaus), San Francisco (Davies Symphony Hall), Rom (Accademia Nazionale di Santa Cecilia), Hamburg (Staatsoper), Paris (Théâtre des Champs-Élysées) und Amsterdam (Concertgebouw) zu hören. Zu ihrer Diskographie gehören zahlreiche Veröffentlichungen bei Philips Classics. Olga Borodina erhielt 2002 den Ehrentitel Volkskünstlerin Russlands und 2007 den Staatspreis, die höchste Auszeichnung in Russland.



Kenneth Tarver tenor

Kenneth Tarver is considered one of the outstanding *tenore-di-grazia* (lyric tenor, a voice type which is light and agile) of his generation. A specialist in Mozart and demanding virtuosic operatic repertoire, he has appeared at the most prestigious opera houses and concert halls around the world, performing with conductors such as Riccardo Chailly, Pierre Boulez, Claudio Abbado, René Jacobs and Bobby McFerrin. A graduate of Interlochen Arts Academy and Oberlin College Conservatory of Music, and Yale University School of Music, Kenneth was a member of the Metropolitan Opera's Young Artist Development Program and the Staatsoper Stuttgart Ensemble. His repertoire includes, among others, works by Berlioz, Rossini, Handel, Mozart, Rameau, Gluck, Traetta, and Haydn. Career highlights include Rodion Shchedrin's *My Age, My Wild Beast*; Orff's *Carmina Burana* at the Verbier Festival; a film of Judith Weir's *Armida* for Channel 4 (UK); and Mozart's Requiem at the Tanglewood Festival conducted by James Levine. His discography includes collaborations with Deutsche Grammophon, LSO Live (including Sir Colin Davis's Grammy-winning *Les Troyens*), Opera Rara, and Harmonia Mundi.

Kenneth Tarver est considéré comme un des plus éminents *tenori di grazia* (une voix de ténor lyrique légère et agile) de sa génération. Spécialiste de Mozart et du répertoire d'agilité le plus exigeant, il a chanté sur les scènes et dans les salles majeures à travers le monde, avec des chefs comme Riccardo Chailly, Pierre Boulez, Claudio Abbado, René Jacobs et Bobby McFerrin. Diplômé de l'Arts Academy d'Interlochen, du College Conservatory of Music d'Oberlin et de l'University School of Music de Yale, aux États-Unis, Kenneth Tarver a fait partie du Young Artist Development Program du Metropolitan Opera de New York et de la troupe de la Staatsoper de Stuttgart. Il a inscrit à son répertoire, entre autres, des ouvrages de Berlioz, Rossini, Haendel, Mozart, Rameau, Gluck, Traetta et Haydn. Parmi les faits marquants de sa carrière, citons *My Age, My Wild Beast* de Rodion Chitchedrin, *Carmina Burana* d'Orff au Festival de Verbier, une version filmée d'*Armida* de Judith Weir pour Channel 4 (Royaume-Uni) et le *Requiem* de Mozart au Festival de Tanglewood sous la direction de James Levine. Au disque, il a collaboré notamment avec Deutsche Grammophon, LSO Live (en particulier dans *Les Troyens* dirigés par Sir Colin Davis, qui ont remporté un Grammy Award), Opera Rara et Harmonia Mundi.

Man zählt Kenneth Tarver zu den herausragenden Tenores di grazia (lyrischer Tenor – ein Stimmfach mit leichtem und agilem Charakter) seiner Generation. Er hat sich auf Mozart und schwieriges virtuos Opernrepertoire spezialisiert und war in den berühmten Opernhäusern und Konzertsälen der Welt unter der Leitung solcher Dirigenten wie Riccardo Chailly, Pierre Boulez, Claudio Abbado, René Jacobs und Bobby McFerrin zu hören. Kenneth Tarver absolvierte die Interlochen Arts Academy und das Oberlin College Conservatory of Music sowie die Yale University School of Music. Er war Mitglied des Förderprogrammes Young Artist Development der Metropolitan Opera. Er zählte auch zum Ensemble der Oper Stuttgart. Zu seinem Repertoire gehören zum Beispiel Berlioz, Rossini, Händel, Mozart, Rameau, Gluck, Traetta und Haydn. Höhepunkte in seinem künstlerischen Schaffen waren u. a. Rodion Schtschedrins *Meine Zeit, mein Raubtier*, Orffs *Carmina Burana* beim Verbier Festival, die Fernsehproduktion von Judith Weirs *Armida* für den britischen Fernsehsender Channel 4 und Mozarts Requiem unter der Leitung von James Levine beim Tanglewood Festival. Zu seinen Aufnahmen gehören gemeinsame Projekte bei Deutsche Grammophon, LSO Live (einschließlich die mit einem Grammy ausgezeichnete Einspielung von *Les Troyens* [Die Trojaner] unter der Leitung von Sir Colin Davis), Opera Rara und Harmonia Mundi.



Evgeny Nikitin bass-baritone

Originally from Northern Russia, Nikitin entered the St Petersburg Conservatory in 1992. Combining his studies with his first solo engagement at the Mariinsky Theatre, he was soon invited to major theatres and festivals in Europe, the Americas and Asia. 2002 marked his debut at the Metropolitan Opera House (Prokofiev's *War and Peace*), and he has also appeared at the Théâtre du Châtelet (Paris), Bayerische Staatsoper, and the Gran Teatre del Liceu (Barcelona). He has become known for his performances in *The Flying Dutchman*, and other Wagnerian operas (*Lohengrin*, *Parsifal*, *Götterdämmerung*), alongside a repertoire that includes *Boris Godunov* (title role and Rangoni), *Semyon Kotko* (Remeniuk), *The Queen of Spades* (Tomski), Dallapiccola's *Il Prigioniero* (title role), Mussorgsky's *Songs and Dances of Death*, Verdi's *Requiem*, Rubinstein's *The Demon*, and Strauss' *Elektra* (Orest) and *Salome* (Jochanaan). His recordings include *Parsifal* (Amfortas) with the Mariinsky Orchestra and Valery Gergiev for the Mariinsky label, and also with the Berlin Radio Symphony and Marek Janowski for Pentatone, and *Boris Godunov* (Rangoni) and Prokofiev's *Semyon Kotko* (Remeniuk) for Philips Classics.

Originaire du nord de la Russie, Evgeny Nikitin a été admis au Conservatoire de Saint-Petersbourg en 1992. Tout en faisant ses études, il a répondu à ses premiers engagements par le Théâtre Mariinski et à rapidement été invité par des théâtres et festivals majeurs en Europe, dans les deux Amériques et en Asie. Son année 2002 a été marquée par ses débuts au Metropolitan Opera de New York (*Guerre et Paix* de Prokofiev), et il s'est également produit au Théâtre du Châtelet (Paris), à la Bayerische Staatsoper (Munich) et au Liceu (Barcelone). S'il s'est particulièrement distingué dans *Le Vaisseau fantôme* et d'autres opéras de Wagner (*Lohengrin*, *Parsifal*, *Le Crépuscule des dieux*), son répertoire comporte ne outre *Boris Godounov* (rôle titre et Rangoni), *Semyon Kotko* (Réméniouk), *La Dame de pique* (Tomski), *Il prigioniero* de Dallapiccola (rôle titre), les *Chants et Danses de la mort* de Moussorgski, le *Requiem* de Verdi, *Le Démon* de Rubinstein, ainsi qu'*Elektra* (Orest) et *Salomé* (Jochanaan) de Strauss. Il a enregistré notamment *Parsifal* (Amfortas) avec l'Orchestre du Mariinski et Valery Gergiev pour le label du Mariinski, ainsi qu'avec l'Orchestre symphonique de la Radio de Berlin et Marek Janowski chez Pentatone, et *Boris Godounov* (Rangoni) et *Semyon Kotko* de Prokofiev (Réméniouk) chez Philips Classics.

Nikitin kommt ursprünglich aus Nordrussland und begann sein Studium 1992 am St. Petersburger Konservatorium. Noch studierend hatte er seinen ersten Soloauftritt am Mariinski-Theater. Bald wurde er von den großen Theatern und Festivals in Europa, Amerika und Asien eingeladen. 2002 bestritt er sein Debüt an der Metropolitan Opera (Prokofjews *Krieg und Frieden*). Er war auch am Théâtre du Châtelet (Paris), an der Bayerischen Staatsoper und am Gran Teatro del Liceu (Barcelona) zu hören. Es schuf sich einen Namen für seine Interpretationen im *Fliegenden Holländer* und in anderen Wagneropern (*Lohengrin*, *Parsifal*, *Götterdämmerung*). Für das Repertoire, mit dem bekannt wurde, gehören auch *Boris Godunow* (Titelrolle und Rangoni), *Semjon Kotko* (Remenjuk), *Pique Dame* (Tomski), Dallapiccolas *Il Prigioniero* (Titelrolle), Mussorgskis *Lieder und Tänze des Todes*, Verdis *Requiem*, Rubinsteins *Dämon* und Strauss' *Elektra* (Orest) und *Salome* (Jochanaan). Zu seinen Einspielungen gehören *Parsifal* (Amfortas) mit dem Orchester des Mariinski-Theaters unter Valeri Gergijew für das Mariinsky Label und auch mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Marek Janowski für Pentatone sowie *Boris Godunow* (Rangoni) und Prokofjews *Semjon Kotko* (Remenjuk) für Philips Classics.



Simon Halsey chorus director

Simon Halsey, one of the world's leading choral conductors, was appointed as Choral Director of London Symphony Orchestra and London Symphony Chorus in 2012. He works closely with Valery Gergiev, as well as regularly collaborating with other conductors and music directors such as Sir Simon Rattle, Daniel Barenboim, and Andris Nelsons. He holds the positions of Chief Conductor of the Berlin Radio Choir, Director of the CBSO Chorus, Professor and Director of Choral Activities at the University of Birmingham, and also of International Chair of Choral Conducting at the Royal Welsh College of Music and Drama. He also works with other internationally acclaimed orchestras and choirs such as the Berlin Philharmonic, Staatskapelle Berlin, and BBC Proms Youth Choir.

Simon Halsey has appeared at international festivals such as the Salzburg Easter Festival, City of London Festival, and Musikfest Berlin, and in venues such as the Royal Albert Hall, Festspielhaus Baden-Baden, Berlin Philharmonie and Birmingham Symphony Hall. His projects include Mozart's *The Magic Flute*, Bizet's *Carmen*, Wagner's *Götterdämmerung*, Orff's *Carmina Burana*, Szymanowski's *Stabat Mater*, Brahms' *Ein deutsches Requiem*, Verdi's *Requiem*, Berlioz's *Romeo et Juliette*, Britten's *War Requiem*, Elgar's *Dream of Gerontius*, Beethoven's Ninth Symphony, and Mahler's Symphony No 2. He won the Grammy Award for Best Choral Performance in 2008, 2009, and 2011.

Simon Halsey, l'un des meilleurs chefs de chœur au monde, a été nommé directeur choral du London Symphony Orchestra et du London Symphony Chorus en 2012. Il travaille étroitement avec Valery Gergiev, et collabore régulièrement avec d'autres chefs d'orchestre et directeurs musicaux tels Sir Simon Rattle, Daniel Barenboim et Andris Nelsons. Il est chef principal du Chœur de la Radio de Berlin, directeur du Chœur de l'Orchestre symphonique de la Ville de Birmingham, professeur et directeur des activités chorales à l'Université de Birmingham, et titulaire d'une chaire internationale de direction chorale au Collège royal gallois de musique et de théâtre. Il travaille également avec d'autres orchestres de notoriété internationale comme l'Orchestre philharmonique de Berlin, la Staatskapelle de Berlin et le BBC Proms Youth Choir.

Simon Halsey se produit dans des festivals internationaux comme le Festival de Pâques de Salzbourg, le City of London Festival ou le Musikfest de Berlin, et dans des salles comme le Royal Albert Hall (Londres), le Festspielhaus de Baden-Baden, la Philharmonie de Berlin et le Symphony Hall de Birmingham. Il a en projet notamment *La Flûte enchantée* de Mozart, *Carmen* de Bizet, *Le Crépuscule des dieux* de Wagner, *Carmina Burana* d'Orff, le *Stabat Mater* de Szymanowski, *Un requiem allemand* de Brahms, le *Requiem* de Verdi, *Romeo et Juliette* de Berlioz, le *War Requiem* de Britten, *Le Rêve de Geronte* d'Elgar, la Neuvième Symphonie de Beethoven et la Deuxième Symphonie de Mahler. Il a remporté un Grammy Award pour la « Meilleure Exécution chorale » en 2008, 2009 et 2011.

Simon Halsey zählt zu den besten Chordirigenten der Welt und wurde 2012 zum Chorleiter des London Symphony Orchestra Chorus ernannt. Er arbeitet eng mit Valery Gergiev sowie regelmäßig mit anderen Dirigenten und musikalischen Leitern wie z. B. Sir Simon Rattle, Daniel Barenboim und Andris Nelsons zusammen. Simon Halsey ist zudem Chefdirigent des Rundfunkchors Berlin, Leiter des CBSO Chorus sowie Professor und Direktor für Chorgesang an der University of Birmingham. Er hat zudem die Internationale Professur für Chordirigat am Royal Welsh College of Music and Drama in Cardiff inne. Auch mit anderen international anerkannten Orchestern und Chören arbeitete Simon Halsey zusammen wie z. B. den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Berlin und dem BBC Proms Youth Choir.

Simon Halsey trat bei internationalen Festivals auf wie z. B. den Osterfestspielen Salzburg, dem City of London Festival und Musikfest Berlin. Er dirigierte darüber hinaus in solchen Konzertsälen wie der Royal Albert Hall, dem Festspielhaus Baden-Baden, der Berliner Philharmonie und der Birmingham Symphony Hall. Zu seinen Projekten gehören Mozarts *Zauberflöte*, Bizets *Carmen*, Wagners *Götterdämmerung*, Orffs *Carmina Burana*, Szymanowskis *Stabat Mater*, Brahms' *Deutsches Requiem*, Verdis *Requiem*, Berlioz' *Romeo et Juliette*, Britten's *War Requiem* [*Requiem gegen den Krieg*], Elgars *Dream of Gerontius* [*Der Traum des Gerontius*], Beethovens 9. Sinfonie und Mahlers Sinfonie Nr. 2. Simon Halsey erhielt 2008, 2009 und 2011 einen Grammy Award für beste Chorinterpretation.

London Symphony Chorus

President Sir Simon Rattle OM CBE
President Emeritus André Previn KBE
Vice President Michael Tilson Thomas
Patrons Simon Russell Beale CBE, Howard Goodall CBE
Chorus Director Simon Halsey CBE
Associate Directors Neil Ferris, Matthew Hamilton
Chorus Accompanist Roger Sayer
Chairman Owen Hanmer
Concerts Manager Robert Garbolinski
Administrator Andra East

The London Symphony Chorus was formed in 1966 to complement the work of the London Symphony Orchestra. The partnership between the LSC and LSO was developed and strengthened in 2012 with the joint appointment of Simon Halsey as Chorus Director of the LSC and Choral Director for the LSO. The LSC has partnered other major UK and international orchestras including the Berlin and Vienna Philharmonic orchestras, Boston Symphony Orchestra and the European Union Youth Orchestra. Along with regular appearances at the major London venues, the LSC tours extensively throughout Europe and has visited North America, Israel, Australia, and the Far East.

The chorus has recorded widely, with releases including Britten's *War Requiem* with Gianandrea Noseda, Haydn's *The Seasons*, Walton's *Belshazzar's Feast* and Verdi's *Otello*, and the world premiere issue of MacMillan's *St John Passion*. The chorus also partners the LSO on Gergiev's recordings of Mahler's Symphonies Nos 2, 3 and 8, while the men of the chorus took part in the recent Gramophone Award-winning recording of *Götterdämmerung* with the Hallé under Sir Mark Elder.

The chorus has also commissioned new works from composers such as Sir John Tavener, Sir Peter Maxwell Davies, Michael Berkeley and Jonathan Dove, and took part in the world premiere of James MacMillan's *St John Passion* with the LSO and Sir Colin Davis in 2008, and in the second London performance in February 2010.

The London Symphony Chorus is always interested in recruiting new members, welcoming applications from singers of all backgrounds, subject to an audition. Visit www.lsc.org.uk

London Symphony Chorus members & Guildhall School Singers on this recording:

Sopranos

Kerry Baker
Louisa Blankson
Carol Capper *
Ann Cole
Jessica Collins
Shelagh Connolly
Sarah Flower
Lorna Flowers
Joanna Gueritz
Maureen Hall
Isobel Hammond
Emily Hoffnung
Kuan Hon
Gladys Hosken
Claire Hussey *
Hiroko Kamijimi
Jessica Kirby
Helen Lawford
Debbie Lee
Irene McGregor
Jane Morley
Jennifer Norman
Emily Norton
Maggie Owen
Isabel Paintin
Oktawia Petronella
Carole Radford
Liz Reeve
Rebecca Sands
Chen Schwartz
Luisa Simoes
Amanda Thomas
Joanna Turner
Lizzie Webb

Mezzo-sopranos

Holly-Marie Bingham †
Claire Bournez †
Jessica Dandy †
Bethan Langford †

Altos

Hetty Boardman-Weston
Elizabeth Boyden
Gina Broderick
Lizzy Campbell
Rosie Chute
Liz Cole
Janette Daines
Maggie Donnelly
Diane Dwyer
Linda Evans
Lydia Frankenburg *
Christina Gibbs
Rachel Green
Yoko Harada
Jo Houston
Ginger Hunter
Elisabeth Iles
Gilly Lawson
Selena Lemalu
Belinda Liao *
Etsuko Makita
Liz McCaw
Aoife McInerney *
Jane Muir
Caroline Mustill
Susannah Priede
Lis Smith
Jane Steele
Margaret Stephen
Claire Trocmé
Sara Williams
Zoe Williams
Mimi Zadeh

Tenors

Richard Bignall †
Aidan Coburn †
Eduard Mas Bacardit †
Elgan Thomas †

David Aldred
Paul Allatt *
Ted Black
Matt Fernando
Matthew Flood
Simon Goldman
Jesse Hollister
Warwick Hood
Tony Instrall
John Marks
Alastair Mathews
Ian Mok
John Moses *
Dan Owers
Chris Riley
David Rowe
Richard Street *
Anthony Stutchbury
Simon Wales
James Warbis
Brad Warburton
Robert Ward *
Paul Williams-Burton

Basses

Jake Gill †
Olivier Gagnon †
Johannes Kammler †
James Quilligan †

Peter Avis
Bruce Boyd
Andy Chan
Steve Chevis
James Chute
Dieter Claassen
Damian Day
Ian Fletcher
Robert French
Robert Garbolinski *
John Graham
Gergo Hahn
Owen Hanmer *
Richard Harding
Jean-Christophe Higgins
Anthony Howick
Gregor Kowalski
Geoff Newman
Peter Niven
Tim Riley
Alan Rochford
Zach Smith
Gordon Thomson
Jez Wareing
Anthony Wilder

† Guildhall School Singers

* Denotes LSC
Council member

Orchestra

First Violins

Roman Simovic LEADER
Carmine Lauri
Lennox Mackenzie
Nigel Broadbent
Maxine Kwok-Adams
Sylvain Vasseur
Ginette Decuyper
Gerald Gregory
Jörg Hammann
Claire Parfitt
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield
Colin Renwick
Ian Rhodes

Second Violins

David Alberman *
Sarah Quinn
Miya Väisänen
David Ballesteros
Philip Nolte
Matthew Gardner
Julian Gil Rodriguez
Belinda McFarlane
Paul Robson
Naomi Bach
William Melvin
Hazel Mulligan

Violas

Edward Vanderspar *
Malcolm Johnston
Anna Bastow
Julia O'Riordan
German Clavijo
Lander Echevarria
Robert Turner
Jonathan Welch
Fiona Dalgliesh
Caroline O'Neill

Cellos

Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Daniel Gardner
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Eve-Marie Caravassilis
Hilary Jones
Amanda Truelove

Double Basses

Joel Quarrington *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Jani Pensola

Flutes

Adam Walker *
Alex Jakeman

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Fabien Thouand **
Michael O'Donnell

Cor Anglais

Christine Pendrill *

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Daniel Jemison *
Joost Bosdijk
Dominic Morgan
Christopher Gunia

Horns

Benjamin Jacks **
Timothy Jones *
Jonathan Durrant
Nicolas Fleury
Jonathan Lipton

Trumpets

Roderick Franks *
Gerald Ruddock

Cornets

Philip Cobb *
Robert Smith

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard

Bass Trombone

Paul Milner *

Tuba

Patrick Harrild *

Timpani

Nigel Thomas *
Antoine Bedewi

Percussion

Neil Percy *
David Jackson
Sam Walton
Christopher Thomas
Glyn Matthews

Harps

Bryn Lewis *
Karen Vaughan

* Principal

** Guest Principal

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

Music Director Designate

Sir Simon Rattle OM CBE

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

Choral Director

Simon Halsey CBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit Iso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus

souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site Iso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: Iso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd

Barbican Centre, Silk Street
London, EC2Y 8DS, United Kingdom

T +44 (0)20 7588 1116

E lsolive@iso.co.uk

W Iso.co.uk

Also available on LSO Live



Berlioz Symphonie fantastique, Overture: Waverley
Valery Gergiev, LSO
1SACD + 1BDA (LSO0757) or download

***** 'It's a demonstration quality recording. These are energetic performances, made all the more intense by the quality of the reproduction. The clarity of the instruments is stunning ... This is just a first rate package.' *Audiophile Audition*

***** 1/2 **Performance** ***** **Sonics** SA-CD.net



Berlioz Harold en Italie, La mort de Cléopâtre
Valery Gergiev, Antoine Tamestit, Karen Cargill, LSO
1SACD (LSO0760) or download

Album of the Week *Mail on Sunday*

High Fidelity Test Disc 'With a live presence and vitality typical of LSO Live, this recording of *Harold en Italie* finds the orchestra at its best and provides a thrilling test for a system' *Gramophone*

***** 1/2 *All Music*

***** *Diapason*

***** *Rondo*



Berlioz Les Troyens
Sir Colin Davis, Ben Heppner, Michelle DeYoung, Petra Lang, Sara Mingardo, Peter Mattei, Stephen Milling, Kenneth Tarver, Toby Spence, LSC, LSO
4CD (LSO0010) or download

Best Classical Album & Best Opera *Grammy Awards*

Best Opera *Gramophone Award*

Critics' Choice *Classical Brit Award*

Grand Prix du Disque *Académie Charles Cros*

Orphée d'Or *Académie Du Disque Lyrique*

Essential Work *BBC Music Magazine*



Berlioz Benvenuto Cellini
Sir Colin Davis, Gregory Kunde, Laura Claycomb, Darren Jeffery, Peter Coleman-Wright, John Relyea, Isabelle Cals, LSC, LSO
2SACD (LSO0623) or download

Editor's Choice *Gramophone*

Choc *Le Monde de la Musique*

Recordings of the Year *Opera News*

Best Recordings of 2008 *Classic FM Magazine*

Classical CD of the Week *Sunday Times*



Berlioz Grande Messe des morts
Sir Colin Davis, Barry Banks, LPC, LSC, LSO
2SACD (LSO0729)

Grammy Nomination 2014: Best Choral Performance

ICMA Winner 2014: Choral Works

La Clef du Mois *ResMusica*

Gramophone Choice (Vocal) *Gramophone*

Recording of the Month *Music Web International*

***** *Musica*

***** *Sinfini Music*

***** **Star Review** *Choir & Organ*