



# BERLIOZ

## Roméo et Juliette

Béatrice et Bénédict – Overture

Le Roi Lear – Overture

**Marion Lebègue, Mezzo-soprano**

**Julien Behr, Tenor**

**Frédéric Caton, Bass**

**Spirito / Chœurs et Solistes  
de Lyon-Bernard Tétu**

**Orchestre National de Lyon**

**Leonard Slatkin**



Hector  
**BERLIOZ**  
(1803–1869)

**Roméo et Juliette, Op. 17 (1839)**

Dramatic symphony for soloists, chorus and orchestra  
Text: Émile Deschamps (1791–1871) after William Shakespeare

Marion Lebègue, Mezzo-soprano (2|3)

Julien Behr, Tenor (2|4|5)

Frédéric Caton (Le Père Laurence), Bass (15–18)

Spirito / Chœurs et Solistes de Lyon-Bernard Tétu  
(2|5|8|11|14–15|17–18)

Bernard Tétu, Artistic Director

Catherine Molmerret, Chorus Master

Orchestre National de Lyon

Leonard Slatkin

Producers: Vincent Villetard (1|–18), Jean-Martial Gollaz (19|20)

Engineers: Yves Baudry (1|–18), Jean-Martial Gollaz (19|20)

Assistant engineers: Gérard Cognet, Chantal Nouvelot (1|–18), Can Aykal (19|20)

Editors: Dimitri Scapolan and Jean-Baptiste Etchepareborde (1|–18),  
Jean-Martial Gollaz and Can Aykal (19|20)

**Roméo et Juliette, Op. 17 (1839)**

**Part One**

1 I. Introduction. Combats – Tumulte – Intervention du Prince  
(‘Fighting – Tumult – Intervention of the Prince’)  
(orchestra)  
Prologue

4:50

2 Récitatif chorale: *D'anciennes haines endormies*  
(‘Choral recitative: Ancient enmities have risen’)  
(mezzo-soprano, tenor, chorus)

5:00

3 Strophes: *Premiers transports que nul n'oublie!*  
(‘Strophes: First rapture that no one forgets!’)  
(mezzo-soprano, chorus)

6:31

4 Récitatif: *Bientôt de Roméo la pâle réverie*  
(‘Recitative: Soon Romeo's pale reverie’)  
(tenor, chorus)

0:26

5 Scherzetto: *Mab, la messagère fluette et légère*  
(‘Scherzetto: Mab, that tiny gossamer-light messenger’)  
(tenor, chorus)

2:45

**Part Two**

6 II. Roméo seul – Tristesse – Bruit lointain de bal et de concert – Grand Fête chez Capulet  
(‘Romeo alone – Sadness – Distant sounds of dancing and singing – The Capulet ball’) (orchestra)

7:29

7 Fête (orchestra)

5:46

8 III. Scène d'amour ('Love Scene'). Nuit sereine – Le Jardin de Capulet, silencieux et désert – Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal

4:10

(‘Peaceful night – The Capulets' garden, silent and deserted – Young Capulet revellers, leaving the ball, sing about the music and dancing as they go by’): *Ohé, Capulets! bonsoir!* ('Hey there, Capulets! Good night') (chorus)

3:00

9 Scène d'amour (orchestra)

16:31

10 IV. La Reine Mab, ou la Fée des songes  
(‘Queen Mab, or the Fairy of Dreams’). Scherzo (orchestra)

8:13

**Part Three**

11 V. Convoi funèbre de Juliette. Marche fuguée  
(‘Juliet's funeral procession. Fugal march’): *Jetez des fleurs pour la vierge expirée!*  
(‘Strew flowers for the maiden who has died!')

8:40

12 VI. Roméo au tombeau des Capulets  
(‘Romeo at the Capulet tomb’)  
(orchestra)

1:24

13 Invocation – Réveil de Juliette – Joie délivante, désespoir, dernières angoisses et mort de deux amants ('Invocation – Juliet's awakening – Delirious joy, despair, anguish and death of both the lovers') (orchestra)

6:33

14 VII. Final. La Foule accourt au cimetière  
(‘The crowd goes to the cemetery’)  
Rixe des Capulets et des Montagues  
(‘Brawl between the Capulets and Montagues’): *Quoi! Roméo de retour!*  
(‘What Romeo is back!’) (chorus)

1:24

15 Récitatif: *Je vais dévoiler le mystère*  
(‘Recitative: I shall explain the mystery!')  
(Le Père Laurence, chorus)

2:58

16 Air: *Pauvres enfants que je pleure*  
(‘Air: Poor children for whom I mourn’)  
(Le Père Laurence)

4:36

17 Mais notre sang rougit leur glaive  
(‘But their swords are red with our blood’)  
(Le Père Laurence, chorus)

4:10

18 Serment: *Jurez donc par l'auguste symbole*  
(‘Oath: Swear then on this solemn symbol’)  
(Le Père Laurence, chorus)

4:31

**Béatrice et Bénédict (1860–62)**

19 Overture

8:11

**Le Roi Lear, Overture, Op. 4 (1831)**

15:14

## Hector Berlioz (1803–1869)

### Roméo et Juliette, Op. 17 (1839)

On the night of 16 December 1839, Berlioz received a mark of respect both he and the Parisian public would long remember. Having finally heard a performance of *Harold en Italie*, the symphony for viola and orchestra that Berlioz had written for him some years earlier, the great Paganini knelt before the composer in admiration and kissed his hand. The following day he confirmed his tribute by writing Berlioz a letter in which he declared him to be the heir of Beethoven and asked him to accept a gift of 20,000 francs. This manna from heaven enabled its delighted recipient to write *Roméo et Juliette* in the space of a few months, a task to which he devoted himself with the utmost enthusiasm.

The subject matter had haunted Berlioz for more than ten years – since September 1827, to be precise, when he had attended performances of two Shakespeare plays (*Hamlet* and *Romeo and Juliet*) at the Théâtre de l'Odéon. Over a period of more than 30 years, he wrote orchestral and stage works based on *The Tempest*, *King Lear*, *Much Ado About Nothing* and *Hamlet*, but of all his Shakespeare-inspired works, *Roméo et Juliette* – which he first planned in 1828 and dreamed about during the time he spent in Italy after winning the Prix de Rome – is unquestionably the masterpiece. He was captivated by every aspect of the tragedy, and underwhelmed by the (numerous) operas it had engendered (including Bellini's *I Capuleti e i Montecchi*, which he heard in Florence in the early 1830s).

Nine years after writing the *Symphonie fantastique* – and seven years before composing *La Damnation de Faust* ('that other unclassifiable work', Alexandre Pham) – he once again therefore had to invent a new language, a new form. The *Symphonie fantastique* had drawn on its Beethovenian precedent, the '*Pastoral*'; *Roméo et Juliette*, for its part, incorporates the innovative element of the same composer's *Ninth Symphony*, adding voices to the orchestra to create a kind of 'super-symphony'. Falling somewhere between a symphony and an opera, Berlioz's work tries to fulfil 'the highest goals of each

simultaneously' (Daniel Albright). The composer's own preface to *Roméo et Juliette* focuses very logically on this point: 'There is to be no misunderstanding about the genre of this work', he writes, with optimism and a certain shrewdness. 'Although vocal forces are often employed here, this is not a concert opera, or a cantata, but a choral symphony' – or, according to the subtitle that appears in the score, a 'dramatic symphony'.

This explanation notwithstanding, the issue of form and genre remains confusing and first-time listeners may well be surprised, if not downright puzzled, at various points in this work. Not content with oscillating between the genres of symphony and opera, at times it verges on becoming a cantata, an oratorio, or even an operetta... almost. Moreover, confronted with the problem of telling the story without explicitly doing so, in order to preserve its essence, Berlioz chose to entrust the role of Friar Laurence to a bass soloist and to use his soloists and choruses to narrate or comment on the action – but not to have any singers playing Romeo and Juliet themselves, at any time. To quote from his preface again, 'The very subtlety of this love made its portrayal so dangerous for the composer that he had to allow his imagination a latitude that the literal meaning of the words sung would not have permitted, and had to resort to the language of instruments, a language that is richer, more varied, less finite and, by its very lack of precision, incomparably more powerful in such circumstances.'

Before the choral *Prologue*, reminiscent of Gluck in its conception, the symbolic curtain rises on a restless, febrile fugue. To put a temporary end to the violent disputes between Montagues and Capulets the rather pompous intervention of the Prince is required (horn, cornet, trombones and ophicleide – here replaced by a tuba). The entry of the voices (mezzo-soprano solo, tenor solo and chamber choir) completes the orchestral introduction with a narrative introduction that largely anticipates the drama to come. Berlioz, gratifying us with thematic elements that will reappear later in the work, here adopts the pose of

teacher or lecturer before the blackboard; as Jacques Chailley notes, 'the *Prologue* is a genuine musical analysis of the score, inserted in the score itself'. The text of the following *Strophes*, entirely the work of Berlioz and his librettist Émile Deschamps, does not dazzle with its power or originality, but the musical setting is hugely accomplished, combining emotional subtlety (the lightness of the harp, the warmth of the cellos) with an apparent simplicity. Part One ends with the *Scherzetto* of Queen Mab, a precursor to the fourth movement, wholly devoted to this tiny fairy figure; Berlioz here gives a glimpse of the gossamer-light, darting textures that will portray her in the *Scherzo*, before coming to a rapid conclusion by foreshadowing the tragic ending.

The next 40 minutes, purely instrumental (apart from off-stage chorus), form a 'symphony' within the 'dramatic symphony'. In the guise of a first movement, Berlioz offers a romantic portrait of Romeo (*Romeo alone*). His melancholy is expressed in long chromatic phrases which, as Henry Barraud has noted, anticipate Debussy. In the background, playing the role of contrasting theme, is the evocation of the Capulet ball – a vivid celebration whose enormously effective orchestration inspired many composers in years to come.

The *Love Scene* that follows is the musical and psychological heart of the work as a whole. After the departure of the last guests, voiced by the two male choruses off-stage (Capulets and Montagues), an extraordinary symphonic poem unfolds. First comes an evocation of the deserted, moonlit garden; then Romeo enters and begins his love song, to which Juliet will respond. The music is all about ebb and flow, beating hearts and irrepressible impulses; it bathes the listeners in a remarkably sensual flow of music, and envelops them in a living fabric of sound and emotion. Wagner, who was present at one of the first performances, on 15 December 1839, cried out in delight, 'This is the melody of the 19th century.' Berlioz himself admitted that he shared the opinion of the many who judged this *adagio* to be one of his very finest compositions.

With the following *Scherzo* (*Queen Mab*), very reminiscent of Mendelssohn in its textures, the tone

lightens, but the quality of writing matches that of the slow movement. There is no shortage of pitfalls for the performers throughout this work, but this well-known section contains its fair share, with its divided strings desks, called on to play in a variety of different ways; its harps; its distant horns; its lightly struck crotales ('antique cymbals') – incredible finesse and precision are needed to do justice to the subtlety and inventiveness of the orchestration.

The chorus returns for *Juliet's funeral procession*. Reinterpreting the topos of the march and its desolate rhythm, this movement delivers a slow fugue – using the veiled timbres of cellos, violas and bassoons – whose extraordinary melody, sinuous and repetitive, depicts the sheer desolation of grief and is punctuated by unchanging Es from the chorus.

*Romeo at the Capulet tomb* is more overtly dramatic. It is astonishing to read what Berlioz wrote about this powerfully evocative piece: 'Audiences have no imagination at all: pieces that only address the imagination therefore have no audience. The following instrumental scene is one such case, and I think it will need to be omitted whenever this symphony is performed unless before an elite audience whose members are extremely familiar with Shakespeare's fifth act.' If, as Henry Barraud observes, we may now question the idea that listening to this movement calls for real effort on the audience's part, we can only agree with the composer about the subtlety of this section of the score, whose modernity anticipates works such as Schoenberg's *Erwartung*.

After this striking scene, the *Finale* returns us to more earthly regions; Friar Laurence summarises the action and harangues the crowd in a long passage with moments of majesty. The choruses representing the Capulets and Montagues join in; and *Roméo et Juliette*, this hybrid symphony, a work of striking modernity in so many respects, concludes with the grandiose *Oath*, a section, it must be said, far more conservative in tone.

Angèle Leroy

English translation: Susannah Howe

### Overtures: *Le Roi Lear* (1831) *Béatrice et Bénédict* (1860–62)

Berlioz's enthusiasm for Shakespeare was undoubtedly fuelled by his unfortunate infatuation with the Irish-born actress Harriet Smithson, his wife, as her career began to founder. The marriage was an unhappy one. Berlioz had seen her first as Ophelia to Charles Kemble's *Hamlet*, presented in Paris in 1827, followed by Juliet in *Romeo and Juliet*. As Ophelia she impressed Parisian audiences, in particular by her portrayal of Ophelia's madness, which set a fashion for theatrical naturalism in French theatre. Harriet Smithson enjoyed less success in London, where critics took exception to her acting and to her increasing weight. In 1830 she was in Paris again, under her own auspices, her reputation gradually waning, through illness and the inevitable limits of her talents.

In his *Mémoires* Berlioz, not always an accurate narrator, tells of the deep impression that *Hamlet* and *Romeo and Juliet* had on him. It seems probable that he would have seen the same English theatre company in *King Lear*, which formed part of their repertoire in Paris. Berlioz held strong views about meddling with the texts of great writers, and later in his *Mémoires* attacks the changes made to *King Lear*, perhaps the popular version with a happy ending provided by Nahum Tate in mind. He took exception specifically to changes to the role of Cordelia, with the gentle heroine of Shakespeare transformed into a creature of wild passion.

Berlioz wrote his *Le Roi Lear* ('King Lear') overture in 1831 in Nice. His success in the Prix de Rome, on his fourth attempt, had taken him to Italy, his stay there impetuously interrupted by news of the engagement of

Camille Moke, with whom he had had a liaison in Paris, to the pianist Camille Pleyel. In Nice Berlioz recovered from his disappointment – his introduction to Harriet Smithson was only after his return to France the following year. The overture opens with a slow introduction, a setting for the coming tragedy. Drum beats herald the entry of the King into his council chamber, as Berlioz later revealed. An *Allegro* follows and some have suggested possible narrative elements, an oboe theme identified with the King's daughter, Cordelia, and the development and the final moments depicting the King's tragic madness.

*Le Roi Lear* overture was first performed in Paris in 1833. It was 30 years before Berlioz turned for the last time to Shakespeare. His first wife, Harriet Smithson, had died in 1854 and now, in 1862, Berlioz had lost his second wife. There had been problems over the possible performances of his opera *Les Troyens* ('The Trojans'), based largely on Vergil's *Aeneid*, but in *Béatrice et Bénédict*, his last major work, Berlioz explored a different world. The opera, based on Shakespeare's comedy *Much Ado About Nothing*, had its premiere in Baden-Baden for which it was commissioned in August 1862 and was given in Weimar the following April. Berlioz insists that the work was not for Paris, and it was only staged there after the composer's death. Following the convention of *opéra-comique*, the work contains spoken dialogue and has a libretto by Berlioz himself, drawing on elements in the original play, notably the conflicts of wit between Beatrice and Benedick. The overture contains thematic references to the opera itself, its contrasts of wit and romance.

Keith Anderson

### Hector Berlioz (1803–1869)

#### *Roméo et Juliette*, Op. 17 (1839)

Au soir du 16 décembre 1838, Berlioz reçut une marque de respect dont il se souviendrait longtemps, et le public parisien avec lui. Ayant enfin entendu la symphonie avec alto principal *Harold en Italie*, composée pour lui quelques années plus tôt, le grand Paganini transporté d'enthousiasme tomba en effet à genoux devant le compositeur pour lui baisser la main. Le lendemain, il réaffirmait l'hommage par une lettre où il proclamait Berlioz héritier de Beethoven... et lui versait la somme inespérée de vingt mille francs. La manne permit à son heureux bénéficiaire de composer en l'espace de quelques mois et dans le plus grand enthousiasme *Roméo et Juliette*.

Le sujet hantait Berlioz depuis plus de dix ans – précisément, depuis septembre 1827, où il assista à deux représentations de Shakespeare (*Hamlet* et *Roméo et Juliette*) au théâtre de l'Odéon. *La Tempête*, *Le Roi Lear*, *Beaucoup de bruit pour rien ou Hamlet* inspirèrent au compositeur pages lyriques ou de concert durant plus de trente ans ; mais de l'influence shakespeareenne, *Roméo et Juliette*, envisagé dès 1828 et révélé ensuite sous le ciel de l'Italie, où Berlioz séjourna à la suite de son prix de Rome, est indubitablement la pièce maîtresse. Tout, dans cette tragédie, l'enchantait littéralement, tandis que les nombreux – opéras sur le sujet le déurent considérablement (ainsi de *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, qu'il entendit à Florence au début des années 1830).

Neuf ans après la *Symphonie fantastique* – et sept ans avant *La Damnation de Faust*, «cet autre inclassable» (Alexandre Pham) –, il faut donc à nouveau forger un langage, inventer une forme. La *Fantastique* prenait sa source dans le précédent beethovenien de la *Pastorale* ; *Roméo et Juliette*, de son côté, intègre la percée de la *Neuvième*, où les forces vocales rejoignent celles de l'orchestre pour créer une sorte de «super-symphonie» : entre symphonie et opéra, l'œuvre berliozienne «tente d'atteindre les plus hauts buts de chaque genre simultanément» (Daniel Albright). La préface rédigée par Berlioz se concentre très logiquement

sur ce point : «On ne se méprendra pas sans doute sur le genre de cet ouvrage, écrit avec un optimisme non exempt de rouerie le compositeur. Bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs» – ou, d'après le sous-titre de la partition, une «symphonie dramatique».

Malgré ce que voudraient donner à penser ces phrases, la question de la forme et du genre ne se laisse pas apprêhender facilement, et l'auditeur, à la première écoute, risque au détour de plus d'une page la surprise si ce n'est la perplexité. L'œuvre ne se contente pas d'osciller entre symphonie et opéra, mais touche à l'occasion à la cantate, à l'oratorio, presque à l'opérette même. De plus, confronté au problème de dire le drame tout en ne le disant pas, afin d'en conserver l'essence, Berlioz choisit de confier à la basse soliste le rôle de frère Laurent et de s'adjointre le concours de solistes ou de choristes pour raconter ou commenter l'action – mais de chanteurs pour Roméo ou Juliette, point. Il explique ainsi, toujours dans sa préface : «La sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et, par son vague même, incomparablement [sic] plus puissante en pareil cas.»

Avant le «Prologue» choral, assez gluckien dans sa conception, c'est à une fugue fébrile et grouillante que revient le lever du rideau symbolique. Il faut, pour mettre une fin temporaire à ces rixes entre Montaigus et Capulets, l'intervention quelque peu pompeuse du Prince (cor, cornet, trombones et ophicléide – ici joué par un tuba). L'entrée des voix (contralto solo et petit chœur) complète l'introduction orchestrale d'une introduction textuelle qui anticipe en grande partie sur le drame qui va suivre. Berlioz, nous gratifiant d'éléments thématiques que nous retrouverons dans la suite de l'œuvre, y adopte la posture du professeur ou du conférencier devant son

tableau noir ; comme Jacques Chailley le note, «*le "Prologue" est une véritable analyse musicale de la partition, insérée dans la partition elle-même*». Le texte des «Strophes» suivantes, entièrement du fait de Berlioz et de son librettiste Émile Deschamps, ne brille pas par sa puissance ou son originalité ; mais la musique, en revanche, est une vraie réussite, qui allie la délicatesse du sentiment (légèreté de la harpe, chaleur des violoncelles) à une apparente simplicité. Cette première partie s'achève sur le «Scherzetto» de la reine Mab, qui annonce le quatrième mouvement, tout entier consacré à ce petit personnage féerique ; Berlioz y donne un aperçu des textures aériennes et vrombissantes qui seront son apanage, avant de conclure avec précipitation en évoquant l'issue funèbre du drame.

Les quarante minutes suivantes, purement instrumentales (à l'exception de chœurs en coulisse), forment une «symphonie» au sein de la «symphonie dramatique». En guise de premier mouvement, Berlioz offre un tableau romantique de Roméo («Roméo seul...»). Sa tristesse prend la forme de longues phrases chromatiques, dont Henry Barraud souligne le caractère pré-debussyste. En toile de fond, jouant le rôle du thème contrastant, l'évocation du bal chez les Capulets – flamboyante bacchanale dont l'orchestration d'une redoutable efficacité aura une immense descendance.

La scène d'amour qui lui fait suite («Nuit sereine...») représente le centre, tant musical que psychologique, de la symphonie dramatique. Après le départ des derniers invités, auxquels les deux chœurs d'hommes en coulisse (Capulets et Montaigus) prêtent leurs voix, un extraordinaire poème symphonique s'épanouit. Voici d'abord le jardin déserté, éclairé par la lune ; puis Roméo entre et lance son chant d'amour, auquel Juliette va répondre. La musique y est flux et reflux, battements de cœur et élans irrépressibles ; elle baigne l'auditeur dans un flot d'une saisissante sensualité, l'enveloppe d'un vivant tissu de sons et de sentiments. Wagner, qui assista au concert du 15 décembre 1838, s'écria fasciné : «*C'est la mélodie du XIXe siècle.*» Quant à Berlioz, il confia qu'il ne pouvait que partager l'avis de ceux, nombreux, qui placent cet *adagio* au premier rang de ses compositions.

Le scherzo suivant («La Reine Mab»), très mendelssohnien dans ses textures, marque un allègement de l'expression, mais cède assez peu au mouvement lent en qualité d'écriture. Si l'œuvre entière n'est pas avare de chasse-trapèzes pour les interprètes, ce célèbre passage, avec ses pupitres de cordes divisés aux modes de jeu multiples, ses harpes, ses cors en fanfare lointaine, ses légers coups de cymbales antiques, en concentre quelques-uns – tant il faut de finesse et de précision pour rendre justice à la délicatesse et l'inventivité de l'orchestration.

Le «Convoi funèbre de Juliette» ramène les voix sur la scène. Réinterprétant le *topos* de la marche et de son rythme désolé, il livre une lente fugue, aux timbres voilés de violoncelles, d'altos et de bassons, dont l'extraordinaire mélodie sinuuse et ressassante, suggérant l'accablement du deuil, est ponctuée d'immuables *mi* par le chœur.

La sixième partie, «Roméo au tombeau des Capulets», est d'un dramatisme plus extérieur. Il est étonnant de lire ce qu'écrivit Berlioz de cette page puissamment évocatrice : «*Le public n'a point d'imagination ; les morceaux qui s'adressent seulement à l'imagination n'ont donc point de public. La scène instrumentale suivante est dans ce cas, et je pense qu'il faut la supprimer toutes les fois que cette symphonie ne sera pas exécutée devant un auditoire d'élite auquel le cinquième acte de Shakespeare est extrêmement familier.*» Si, comme le fait remarquer Henry Barraud, on peut douter aujourd'hui que l'audition de ce mouvement coûte un effort au spectateur, on ne peut qu'être d'accord avec le compositeur sur la subtilité de ces pages, dont la modernité annonce des œuvres telle *l'Erwartung* de Schönberg.

Après ce tableau saisissant, le «Final» nous ramène vers des régions plus terre-à-terre ; Frère Laurent résume le drame et harangue la foule dans un long passage qui n'est pas sans grandeur. Il est peu à peu rejoints par les chœurs représentant les Capulets et les Montaigus ; et *Roméo et Juliette*, cette symphonie hybride, à bien des égards d'une modernité flagrante, s'achève sur un «Serment» grandiose au ton, il faut l'avouer, assez louis-philippard.

Angèle Leroy

## Ouvertures: Le Roi Lear (1831) Béatrice et Bénédict (1860–62)

De toute évidence, l'enthousiasme de Berlioz à l'égard de Shakespeare fut décuplé par la passion du compositeur pour l'actrice irlandaise Harriet Smithson, son épouse, dont il s'éprit alors même que la carrière de la jeune femme amorçait son déclin. Mais leur union ne fut pas heureuse. Berlioz avait découvert l'actrice en Ophélie dans le *Hamlet* de Charles Kemble, présenté à Paris en 1827, puis en Juliette dans *Roméo et Juliette*. Cette Ophélie fit grande impression sur le public parisien, en particulier ses scènes de folie, qui lancèrent la mode du naturalisme dans les théâtres français. Harriet Smithson fut moins bien accueillie à Londres, où les critiques ne furent pas convaincus par son jeu et firent remarquer qu'elle prenait du poids. En 1830, l'actrice était de nouveau à Paris pour son propre compte, mais sa réputation commença à battre de l'aile, parce qu'elle était malade et qu'il fallait bien reconnaître que ses talents étaient limités.

Dans ses *Mémoires*, Berlioz, qui n'était pas toujours un narrateur fiable, décrit la profonde impression que lui firent *Hamlet* et *Roméo et Juliette*. Il dut sans doute voir la même troupe anglaise dans *Le Roi Lear*, qui faisait partie de son répertoire parisien. Berlioz était farouchement opposé à la pratique consistant à modifier les textes des grands écrivains, et par la suite, toujours dans ses *Mémoires*, il vilipenda les changements apportés au *Roi Lear*, visant sûrement la version populaire avec fin heureuse concoctée par Nahum Tate. Il était particulièrement remonté contre les modifications apportées au rôle de Cordelia, la douce héroïne shakespearienne ayant été transformée en une créature exaltée.

Berlioz composa son ouverture pour *Le Roi Lear* en 1831 à Nice. Son succès au Prix de Rome, à la quatrième tentative, l'avait mené en Italie, mais il avait fougueusement interrompu son séjour dans ce pays en apprenant que Camille Moke, avec qui il avait eu une liaison à Paris, était fiancée au pianiste Camille Pleyel. Une fois à Nice, Berlioz se remit de sa déception – il ne fit toutefois la connaissance de Harriet Smithson qu'après être rentré en France l'année suivante.

L'ouverture démarre sur une lente introduction, qui plante le décor pour la tragédie à venir. Ainsi que Berlioz le révéla plus tard, les tambours annoncent l'entrée du roi dans la salle du conseil. On a décelé, dans l'*Allegro* qui suit, certains éléments narratifs : un thème de hautbois est associé à Cordelia, la fille du roi, et le développement et les instants finals illustrent le dramatique également du monarque.

L'ouverture pour *Le Roi Lear* fut créée à Paris en 1833. Trente ans après, Berlioz se tournait une dernière fois vers Shakespeare. Sa première femme, Harriet Smithson, était décédée en 1854 et en 1862, Berlioz venait de perdre la seconde. Il avait eu du mal à faire exécuter son opéra *Les Troyens*. Celui-ci était largement fondé sur l'*Énéide* de Virgile, mais dans *Béatrice et Bénédict*, son dernier ouvrage de grande envergure, Berlioz explore un univers différent. Inspiré de la comédie de Shakespeare *Beaucoup de bruit pour rien*, l'opéra fut créé à Baden-Baden qui l'avait commandé en août 1862, puis fut donné à Weimar en avril de l'année suivante. Berlioz prétendait que *Béatrice et Bénédict* ne convenait pas à Paris, et il n'y fut monté qu'après sa disparition. Conformément aux conventions de l'opéra-comique, l'ouvrage comporte des dialogues parlés, et le livret du propre Berlioz reprend des éléments de la pièce originale, notamment les joutes verbales de la *Béatrice* et du *Bénédict* shakespeariens. Opposant humour et tendresse, l'ouverture contient des références thématiques au reste de l'opéra.

Keith Anderson  
Traduction : David Ylla-Somers

## Roméo et Juliette, Op. 17

### Première partie

#### ① I. Introduction

##### Prologue

② CONTRALTO SOLO, TÉNOR SOLO ET PETIT CHŒUR  
D'anciennes haines endormies  
Ont surgi comme de l'enfer ;  
Capulets, Montagus, deux maisons ennemis,  
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 justices du glaive auraient encore recours.  
Dans ces instants de calme une fête est donnée  
Par le vieux chef des Capulets.

CONTRALTO SOLO  
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 !

CONTRALTO SOLO, TÉNOR SOLO ET PETIT CHŒUR  
Le bruit des instruments, les chants mélodieux  
Partent des salons où l'or brille,  
Excitant et la danse et les éclats joyeux.  
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 !  
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.

## Roméo et Juliette, Op. 17

### Part One

#### ① I. Introduction

##### Prologue

② MEZZO-SOPRANO, TENOR AND CHAMBER CHOIR  
Ancient enmities have risen  
from slumber as if from hell;  
Capulets and Montagues, two warring houses,  
in Verona have crossed swords.  
The Prince, however, has called a halt  
to such unrest and bloodshed,  
threatening with death those who despite his orders  
might think of seeking justice through violence.  
During this time of peace, a ball is given  
by the elderly head of the house of Capulet.

MEZZO-SOPRANO  
Young Romeo, lamenting his fate,  
wanders, melancholy, near the palace;  
for he has fallen in love with Juliet, daughter  
of his family's sworn enemies!

MEZZO-SOPRANO, TENOR AND CHAMBER CHOIR  
The sound of instruments and merry song  
flows from chambers where gold glistens,  
rousing folk to dance and exclaim in joy.  
The ball is over, and once all noise has died away,  
beneath the arcades the weary dancers  
can be heard singing as they leave.  
Alas! And Romeo sighs,  
for he has had to bid Juliet farewell!  
Suddenly, so as to breathe again the air she breathes,  
he climbs the garden wall.  
Fair Juliet stands already on  
her balcony and, believing herself alone until dawn  
confesses her love to the night.  
Romeo, trembling with restless joy,  
reveals his presence to Juliet  
as the flames leap within his heart.

### Strophes

③ CONTRALTO SOLO ET PETIT CHŒUR  
Premiers transports que nul n'oublie !  
Premiers aveux, premiers serments  
De deux amants  
Sous les étoiles d'Italie ;  
Dans cet air chaud et sans zéphyrs  
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 !  
Heureux enfants aux coeurs 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  
Que ses paroles sont des pleurs !  
Quel roi de vos chastes délices  
Croirait égaler les transports ?  
Heureux enfants ! et quels trésors  
Payeraient 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,  
Puisent le bonheur dans le ciel !

④ TÉNOR SOLO ET PETIT CHŒUR  
Bientôt de Roméo la pâle rêverie  
Met tous ses amis en gaieté.  
« Mon cher, dit l'élegant Mercutio, je parie  
Que la reine Mab l'aura visité ! »

### Strophes

③ MEZZO-SOPRANO AND CHAMBER CHOIR  
First rapture that no one forgets!  
First declarations, first vows  
of two lovers  
beneath the stars of an Italian sky;  
in that warm, still air  
perfumed by distant orange blossom,  
where the nightingale  
exhausts itself in long sighs!  
What art in its chosen language  
could convey your heavenly charms?  
First love, are you not  
above all poetry?  
Or are you not, in our mortal exile,  
that very poetry  
of which Shakespeare alone held the supreme secret  
and which he took with him to heaven!  
Happy children with hearts aflame,  
united in love by a single  
chance meeting of your eyes,  
the two of you sharing one soul,  
take care to conceal the divine fire  
that consumes you in the fragrant darkness,  
such pure ecstasy  
that its words are tears!  
What king could ever think to match  
the delights of your chaste bliss?  
Happy children! and what treasure  
could buy just one of your smiles?  
Ah! take time to savour this honeyed cup,  
sweeter than the chalices  
from which the angels of God, jealous of your pleasure,  
sip happiness in heaven!

④ TENOR AND CHAMBER CHOIR  
Soon Romeo's pale reverie  
sets all his friends to teasing him.  
'Dear friend,' says the elegant Mercutio, 'I'd swear  
that Queen Mab herself had visited you!'

## Scherzetto

§ TÉNOR SOLO ET 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 canonnades  
Et vives estocades,  
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 encore 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.

LE 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.

## Scherzetto

§ TENOR AND CHORUS  
Mab! that tiny  
gossamer-light messenger,  
whose carriage is an empty hazelnut  
fashioned by a squirrel;  
its harness was spun  
by a spider's fingers.  
At night, the fairy  
in her miniature coach  
gallops madly through the mind of a page  
who then dreams of mischief and tricks  
or a gentle serenade  
beneath a moonlit tower.  
Continuing on her way  
the little queen halts  
on the tanned neck of a soldier.  
He now dreams of cannon fire  
and dealing death blows,  
of drums and trumpets;  
he awakes and first  
curses and says a prayer mid-curse,  
then falls asleep again  
and snores with his comrades.  
It's Mab who created all that commotion.  
And it's she who in a dream dresses up  
a young girl  
and transports her to the ball.  
But the cock crows, day breaks,  
and Mab vanishes  
into thin air.

CHAMBER CHOIR  
Soon, death becomes lord and master here.  
Capulets and Montagues, broken by suffering,  
call a truce at last and forswear the hatred  
that has led to such shedding of blood and tears.

## Deuxième partie

### III. Scène d'amour

§ DEUX CHŒURS  
Ohé, Capulets ! bonsoir, bonsoir !  
Ohé, bonsoir, cavaliers, au revoir !  
Ah, quelle nuit ! Quel festin !  
Bal divin ! Quel festin !  
Que de folles paroles !  
Belles Véronaises,  
Sous les grands mélèzes  
Allez rêver de bal et d'amour,  
Allez, rêver d'amour  
Jusqu'au jour.  
Tra la la la la la.

### Troisième partie

#### V. Convoi funèbre de Juliette

¶ CHŒUR DE CAPULETS  
Jetez des fleurs pour la vierge expirée !  
Jusqu'au tombeau, jetez des fleurs, *etc.*  
Et suivre au tombeau notre sœur adorée !

#### VII. Final. La Foule accourt au cimetière

#### Rixe des Capulets et des Montagus

¶ MONTAGUS ET CAPULETS (ensemble)  
CHŒUR DES MONTAGUS  
Quoi ! Roméo de retour ! Roméo !  
Pour Juliette il s'enferme au tombeau  
Des Capulets que sa famille abhorre.  
Ah ! malédiction sur eux ! Roméo !

CHŒUR DES CAPULETS  
Quoi ! Roméo de retour ! Roméo !  
Les Montagus ont brisé le tombeau

## Part Two

### III. Love Scene

§ DOUBLE CHORUS  
Hey there, Capulets! Good night, good night!  
Hey there, good night, fine sirs, farewell!  
Ah, what a night! What a party!  
A divine ball! What a party!  
How many foolish words spoken!  
Pretty girls of Verona,  
beneath the tall larches,  
go and dream of dancing and love,  
go now, dream of love  
until daybreak.  
Tra la la la la la.

### Part Three

#### V. Juliet's funeral procession

¶ CHORUS OF CAPULETS  
Strew flowers for the maiden who has died!  
Strew flowers on the path to her tomb, *etc.*  
And follow our beloved sister to the grave!

#### VII. Finale. The crowd goes to the cemetery

#### Brawl between the Capulets and Montagues

¶ MONTAGUES AND CAPULETS (together)  
MONTAGUES  
What! Romeo is back! Romeo!  
For Juliet he has shut himself in the tomb  
of the Capulets, whom his family abhors.  
Ah! A curse on them! Romeo!

CAPULETS  
What! Romeo is back! Romeo!  
The Montagues have broken open the tomb

De Juliette expirée à l'aurore.  
Ah ! malédiction sur eux ! Juliette !

MONTAGUS ET CAPULETS  
Ciel ! morts tous les deux  
Et leur sang fume encore !  
Quel mystère ! Ah, quel mystère affreux !

15 LE 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 !

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

MONTAGUS ET CAPULETS (ensemble)  
MONTAGUS  
Amis des Capulets, nous !  
Nous les maudissons !

CAPULETS  
Amis des Montagus, nous !  
Nous les maudissons !

LE 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.

of Juliet, who died at dawn.  
Ah! A curse on them! Juliet!

MONTAGUES AND CAPULETS  
Dear heaven! both lie dead,  
their blood still warm!  
What a mystery! Ah, what a dreadful mystery!

15 FRIAR LAURENCE  
I shall explain the mystery!  
That body is that of Juliet's  
husband. And do you see  
that body stretched upon the ground?  
It is that, alas, of Romeo's wife.  
It was I who married them.

MONTAGUES AND CAPULETS  
Married!

FRIAR LAURENCE  
Yes, I must confess it.  
I saw their marriage as a sign of hope  
for a future friendship between your two houses.

MONTAGUES AND CAPULETS (together)  
MONTAGUES  
We, befriend the Capulets!  
We curse them!

CAPULETS  
We, befriend the Montagues!  
We curse them!

FRIAR LAURENCE  
But you relaunched the war between your families!  
To escape another marriage, the unhappy girl  
came to me in her despair.  
‘You alone,’ she cried, ‘could have saved me!  
There is nothing for me now but death!’  
In such desperate circumstances,  
in order to avert that fate, I had her drink  
a potion which, that very night,  
lent her the pallor and icy chill of death.

MONTAGUS ET CAPULETS  
Un breuvage !

LE PÈRE LAURENCE  
Et je venais sans crainte  
Ici la secourir.  
Mais Roméo, trompé dans la funbre enceinte,  
M'avait devancé pour mourir  
Sur le corps de sa bien-aimée.  
Et presqu'à son réveil  
Juliette, informée  
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 !

Air

16 LE 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 coeurs, l'injure dans vos bouches !  
De ces pâles amants, barbares, approchez !  
Dieu vous punit dans vos tendresses !  
Ses châtiments, ses foudres vengeresses  
Ont le secret de nos terreurs !  
Entendez-vous sa voix qui tonne :  
« Pour que là-haut ma vengeance pardonne,  
Oubliez vos propres fureurs ! »

MONTAGUES AND CAPULETS  
A potion!

FRIAR LAURENCE  
And, unworried, I came  
here to fetch her.  
But Romeo, misled, had come to  
the tomb before me to die  
upon the body of his beloved.  
And as she woke,  
Juliet, realising  
that death was coursing through his breast,  
turned Romeo's dagger upon herself  
and was slipping into eternity  
when I arrived! That is the whole truth!

MONTAGUES AND CAPULETS  
Married!

Air

16 FRIAR LAURENCE  
Poor children for whom I mourn,  
dead together before your time,  
the future will weep over  
your sombre resting-place,  
Made great by you for posterity,  
Verona, without believing it,  
will one day find both its sorrow and its glory  
in your memory alone.  
Where are they now, these sworn enemies?  
Capulets! Montagues! Come, look, touch,  
with hatred in your hearts and insults on your lips,  
draw near to these ashen-faced lovers, you monsters!  
God punishes you in those you love!  
His chastisements and avenging fury  
know our secret fears!  
Listen to his voice as it thunders:  
‘That my vengeance may grant forgiveness on high,  
forget your senseless fury!’

**17 MONTAGUS ET CAPULETS**  
Mais notre sang rougit leur glaive.

MONTAGUS  
Le nôtre aussi contre eux s'élève.

CAPULETS  
Ils ont tué Tybald !

MONTAGUS  
Qui tua Mercutio ?

CAPULETS  
Et Pâris donc ?

MONTAGUS  
Et Benvolio ?

CAPULETS  
Et Tybald ?

MONTAGUS ET CAPULETS  
Perfides, point de paix ! Non !  
Non, lâches ! Point de trêve ! Non !

LE 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 voit au fond de l'âme,  
Tu sais si mes vœux étaient purs !  
Grand Dieu, d'un rayon de ta flamme  
Touche ces coeurs sombres et durs !  
Et que ton souffle tutélaire,  
À ma voix sur eux se levant,  
Chasse et dissipe leur colère  
Comme la paille au gré du vent !

MONTAGUS  
Ô Juliette ! Douce fleur !

**17 MONTAGUES AND CAPULETS**  
But their swords are red with our blood.

MONTAGUES  
And ours are raised against them.

CAPULETS  
They murdered Tybalt!

MONTAGUES  
Who murdered Mercutio?

CAPULETS  
What about Paris?

MONTAGUES  
And Benvolio?

CAPULETS  
And Tybalt?

MONTAGUES AND CAPULETS  
Traitors, there can be no peace! No!  
No, cowards! No truce! No!

FRIAR LAURENCE  
Silence, you wretches! Can you thus, without remorse,  
display so much hatred in the face of so great a love?  
Must your fury be unleashed in this place,  
reignited by the torches lit for the dead?  
Almighty God, who sees within my soul,  
you know my words were sincere!  
Almighty God, touch these hard and joyless hearts  
with a spark of your divine fire,  
and let your protective breath,  
flowing through my voice to them,  
banish their anger,  
scattering it like chaff before the wind!

MONTAGUES  
O Juliet! Sweet flower!

**CAPULETS**  
Ô Roméo ! Jeune astre éteint !

**MONTAGUS ET CAPULETS**  
Dans ces moments suprêmes,  
Les Capulets (Montagus) sont prêts eux-mêmes  
À s'attendrir sur ton destin.  
Dieu ! quel prodige étrange :  
Plus d'horreur, plus de fiel,  
Mais des larmes du Ciel  
Toute notre âme change.

#### Serment

**18 LE PÈRE LAURENCE**  
Jurez donc par l'auguste symbole  
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,  
Par le 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.

**CHŒUR**  
Jurez tous (Nous jurons) par l'auguste symbole  
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,  
Par le bois douloureux qui console,  
Jurez tous (Nous jurons tous) 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.  
Oui, jurez tous (nous jurons) par l'auguste symbole  
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,  
Par le bois douloureux qui console,  
Vous jurez (Nous jurons) d'éteindre enfin  
Tous vos (nos) ressentiments, amis, pour toujours !

**CAPULETS**  
O Romeo! Young star whose light has died!

**MONTAGUES AND CAPULETS**  
In this time of reckoning,  
the Capulets (Montagues) are ready  
to soften their hearts over your fate.  
Dear Lord! what strange miracle is this:  
no more horror, no more bitterness,  
our souls are changed  
by the tears of heaven.

#### Oath

**18 FRIAR LAURENCE**  
Swear then, on this solemn symbol,  
above the bodies of your son and daughter,  
on the wood imbued with sorrow that consoles us –  
swear, all of you, swear on the holy Cross  
that you will henceforth be bound by an eternal bond  
of tender compassion and brotherly friendship!  
And God, in whose hand lies all future judgement,  
will inscribe your oath in the book of forgiveness.

**CHORUS**  
Swear, all of you (We swear) on this solemn symbol,  
above the bodies of your (our) son and daughter,  
on the wood imbued with sorrow that consoles us –  
swear, all of you (We swear) on the holy Cross  
that you (we) will henceforth be bound by an eternal bond  
of tender compassion and brotherly friendship!  
And God, in whose hand lies all future judgement,  
will inscribe your (our) oath in the book of forgiveness.  
Yes, swear, all of you (we) swear on this solemn symbol,  
on the bodies of your (our) son and daughter,  
and on the wood of sorrow that consoles us,  
swear, all of you (we) swear to put an end at last  
to all your (our) enmity, and instead be friends for all time!

*English translation by Susannah Howe*

## Marion Lebègue



Marion Lebègue won First Prize in the Toulouse and Marmande international singing competitions in 2014, and Third Opera Prize in Munich in the 2015 ARD International Music Competition. She was awarded a diploma of excellence in Paris in 2015, graduating in the class of Blandine de Saint Sauveur, and now works under Kirsten Schötteldreier. She is regularly invited to appear in major venues in Paris such as the Philharmonie de Paris, the Opéra-Bastille and the Opéra-Comique, as well as in the opera houses of Avignon, Bordeaux, Limoges, Metz, Montpellier, Nice and Toulouse among others. She has also appeared at the Bregenz Festival and at the Bolshoi Theatre in Moscow.

## Julien Behr



Born in Lyon, and the holder of a Master of Law degree, Julien Behr made his international debut in 2009 at the Festival d'Aix-en-Provence as Orphée in Offenbach's *Orphée aux Enfers*. Since then, he has made notable appearances, including Tamino in *Die Zauberflöte* – his debut at the Paris Opéra National – Arbace in Mozart's *Idomeneo* at the Salzburg Mozart Week and at the Theater an der Wien, Acis in Handel's *Acis and Galatea* at the Festival d'Aix-en-Provence and at the Teatro La Fenice, Venice, Gonzalve in Ravel's *L'Heure espagnole* at the Barbican, London, and performed in a number of concert engagements.

## Frédéric Caton



After studying singing at the Nice conservatoire, Frédéric Caton joined the Centre de musique baroque de Versailles, followed by four years with the Opéra de Lyon, firstly in the Studio, then as a member of the company. Since then he has performed throughout the world, including Massenet's *Werther* in Vienna and London, *Carmen* in Tokyo, *Pelléas et Mélisande*, *Katya Kabanová*, *Les Troyens* and *Le nozze di Figaro* at the Salzburg Festival (productions given at the Opéra de Paris), and *L'Enfance du Christ* and Messiaen's *Saint François d'Assise* at the Concertgebouw, Amsterdam.

Photo: Occurrence - Cyril Cosson Photographie

## Chœurs et Solistes de Lyon-Bernard Tétu



Photo: Jean Marie Colonna

For over 30 years, the Chœurs et Solistes de Lyon-Bernard Tétu performed some 50 concerts annually throughout the Rhône-Alpes region and beyond. The ensemble was established in 1979 by its musical director Bernard Tétu, at the request of Serge Baudo, under the name of the 'Choruses of the Orchestre National de Lyon'. Their versatility allowed them to tackle both chamber music and major oratorios. Today their work and traditions are continued by the vocal ensemble Spirito, directed by Nicole Corti.

## Bernard Tétu



Photo: Jean-Luc Fortin

Artistic director of the Chœurs et Solistes de Lyon-Bernard Tétu since their foundation in 1979, Bernard Tétu has given over 2000 concerts with the ensemble. He also established the first course to train professional choral directors in France at the Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon. He is recognised as one of the best interpreters of French music of the 19th and 20th centuries, and of Romantic German music. He has participated in 35 recordings, and has been artistic director of the Voix du Prieuré Festival at Bourget-du-Lac (Savoy) since 2003. [www.bernardtetu.com](http://www.bernardtetu.com)

## Catherine Molmeret



Photo: G. Mirat

Choral conductor, singer and teacher Catherine Molmeret is conductor of the Chœur d'oratorio de Lyon, having previously worked with the Chœurs et Solistes de Lyon-Bernard Tétu. She prepares the choruses for most of the symphonic programmes performed by the Orchestre National of Lyon. Molmeret is responsible for the choral singing course at the Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon, and teaches singing to actors at the Ecole Nationale supérieure des Arts et Techniques du théâtre.

## Orchestre National de Lyon



Photo: Nico Rodamel

The Orchestre National de Lyon (ONL) has a core of 104 permanent musicians. Its current music director laureate is American conductor Leonard Slatkin, who was music director from September 2011 to June 2017. Nikolaj Szeps-Znaider is music director designate, beginning his tenure in September 2020. Successor to the Société des Grands Concerts de Lyon, founded in 1905 by Georges Martin Witkowski, the ONL became a permanent orchestra in 1969 at the instigation of the City of Lyon Council cabinet member for culture, Robert Proton de la Chapelle. Following Louis Frémaux (1969–1971), it has been under the successive musical direction of Serge Baudo (1971–1987), Emmanuel Krivine (1987–2000), David Robertson (2000–2004) and Jun Märkl (2005–2011). The ONL has the privilege of rehearsing and performing in its own dedicated venue, the 2,100-seat Lyon Auditorium. Aside from its concerts in the Auditorium, the ONL also performs in concert halls across the world such as Carnegie Hall, New York, the Berlin Philharmonie, Suntory Hall, Tokyo, and the National Centre for the Performing Arts, Shanghai. In 1979, it was the first European symphony orchestra to perform in China. [www.auditorium-lyon.com](http://www.auditorium-lyon.com)

## Leonard Slatkin



Photo: Nico Rodamel

Internationally acclaimed conductor Leonard Slatkin is music director laureate of the Detroit Symphony Orchestra (DSO) and directeur musical honoraire of the Orchestre National de Lyon (ONL). He maintains a rigorous schedule of guest conducting throughout the world and is active as a composer, author, and educator. Highlights of the 2018–19 season include a tour of Germany with the ONL, a three-week American Festival with the DSO, the Kastalsky *Requiem* project commemorating the World War I Centennial, Penderecki's 85th birthday celebration in Warsaw, five weeks in Asia leading orchestras in Guangzhou, Beijing, Osaka, Shanghai, and Hong Kong, and the Manhattan School of Music's 100th anniversary gala concert at Carnegie Hall. He will also conduct the Moscow Philharmonic, the Balearic Islands Symphony Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Louisville Orchestra, the Berner Symphonieorchester, the Pittsburgh Symphony, the St. Louis Symphony, the RTÉ National Symphony Orchestra, and the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Slatkin has received six GRAMMY® Awards and 33 nominations. His recent Naxos recordings include works by Saint-Saëns, Ravel and Berlioz (with the ONL), and music by Copland, Rachmaninov, Borzova, McTee, and John Williams (with the DSO). In addition, he has recorded the complete Brahms, Beethoven, and Tchaikovsky symphonies with the DSO (available online as digital downloads). A recipient of the prestigious National Medal of Arts, Slatkin also holds the rank of Chevalier in the French Legion of Honour. He has received Austria's Decoration of Honour in Silver, the League of American Orchestras' Gold Baton Award, and the 2013 ASCAP Deems Taylor Special Recognition Award for his debut book, *Conducting Business*. His second book, *Leading Tones: Reflections on Music, Musicians, and the Music Industry*, was published by Amadeus Press in 2017. Slatkin has conducted virtually all the leading orchestras in the world. As music director, he has held posts in New Orleans, St. Louis, Washington, DC, London (with the BBC Symphony Orchestra), Detroit, and Lyon. He has also served as principal guest conductor in Pittsburgh, Los Angeles, Minneapolis, and Cleveland. [www.leonardslatkin.com](http://www.leonardslatkin.com)

Of all Berlioz's Shakespeare-inspired works, *Roméo et Juliette* is unquestionably his masterpiece. It is also cast in an innovative new form, a kind of 'super-symphony' that incorporates elements of symphony, opera and oratorio. Berlioz composed no singing roles for the central characters, but allowed others to comment or narrate, giving latitude to incarnate the lovers in a musical language of extraordinary delicacy and passion. The vivid *Ball Scene* (6) and *Romeo at the Capulet tomb* (12) are intensely dramatic but the heart of the work is the *Love Scene* (9), a long symphonic poem which Richard Wagner called 'the melody of the 19th century'.

Hector  
**BERLIOZ**  
(1803–1869)

**Roméo et Juliette, Op. 17 (1839)**

Dramatic symphony for soloists, chorus and orchestra

Text: Émile Deschamps (1791–1871) after William Shakespeare

Marion Lebègue, Mezzo-soprano

Julien Behr, Tenor

Frédéric Caton, Bass

**Spirito / Chœurs et Solistes de Lyon-Bernard Tétu**

Bernard Tétu, Artistic Director • Catherine Molmerret, Chorus Master

**Orchestre National de Lyon • Leonard Slatkin**

**1–5 Part One**

**19:34**

**11–18 Part Three**

**34:19**

**6–10 Part Two**

**41:01**

**19 Béatrice et Bénédict – Overture**

**8:11**

**20 Le Roi Lear – Overture**

**15:14**

Full recording details, along with a detailed cast and track list, can be found on pages 2 and 3 of the booklet.

The French sung texts and English translations can be found inside the booklet,  
and may also be accessed at [www.naxos.com/libretti/573449.htm](http://www.naxos.com/libretti/573449.htm)

Recorded: 7–8 February 2014 (1–18), 2–3 September 2014 (19 20)  
at the Auditorium de Lyon, France • Booklet notes: Angèle Leroy, Keith Anderson  
Cover: *Romeo and Juliet* (1869–1870) by Ford Madox Brown (1821–1893)