

HECTOR BERLIOZ
Harold en Italie
Les Nuits d'été

Les Siècles
François-Xavier Roth
Tabea Zimmermann
Stéphane Degout

HECTOR BERLIOZ (1803-1869)

Harold en Italie

Symphonie avec un alto principal en 4 parties, op. 16, H. 68
D'après *Childe Harold's Pilgrimage* de George Gordon Byron

- | | | | |
|---|--|--|-------|
| 1 | | N° 1. Harold aux montagnes. Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. <i>Adagio - Allegro</i> | 15'14 |
| 2 | | N° 2. Marche de pèlerins chantant la prière du soir. <i>Allegretto</i> | 7'51 |
| 3 | | N° 3. Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse. <i>Allegro assai</i> | 5'58 |
| 4 | | N° 4. Orgie de brigands. Souvenirs des scènes précédentes. <i>Allegro frenetico</i> | 11'44 |

Les Nuits d'été

Six mélodies avec un petit orchestre, op. 7, H. 81B
Poèmes de Théophile Gautier (extraits de *La Comédie de la mort*)

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 5 | | 1. Villanelle, H. 8 | 2'12 |
| 6 | | 2. Le Spectre de la rose, H. 83 | 6'40 |
| 7 | | 3. Sur les lagunes - Lamento, H. 84 | 5'43 |
| 8 | | 4. Absence, H. 85 | 5'45 |
| 9 | | 5. Au cimetière - Clair de lune, H. 86 | 5'41 |
| 10 | | 6. L'Île inconnue, H. 87 | 3'37 |

Tabea Zimmermann, *alto*

Stéphane Degout, *baryton*

Les Siècles, François-Xavier Roth

Les Siècles (instruments d'époque, cordes en boyaux)

- Violons I** François-Marie Drieux
Amaryllis Billet, Laure Boissinot, Pierre-Yves Denis, Hélène Marechaux,
Jérôme Mathieu, Simon Milone, Sébastien Richaud, Laetitia Ringeval,
Noémie Roubieu, Matthias Tranchant, Fabien Valenchon
- Violons II** Martial Gauthier
David Bahon, Virgile Demillac, Caroline Florenville, Julie Friez, Chloé Jullian, Mathieu Kasolter,
Arnaud Lehmann, Thibaut Maudry, Jin-Hi Paik, Rachel Rowntree, Marie-Laure Sarhan
- Altos** Sébastien Levy (*solo* Harold en Italie), Carole Dauphin (*solo* Les Nuits d'été)
Camille Chardon, Catherine Demonchy, Hélène Desaint, Marie Kuchinski,
Laurent Muller, Catherine Puig, Lucie Uzzeni
- Violoncelles** Robin Michael (*solo* Harold en Italie), Émilie Wallyn (*solo* Les Nuits d'été)
Arnold Bretagne, Annabelle Brey, Pierre Charles, Guillaume François, Amaryllis Jarczyk, Lucile Perrin
- Contrebasses** Antoine Sobczak, Matthieu Cazauran, Cécile Grondardn Marion Mallevaes, Lilas Reglat
- Flûtes** Marion Ralincourt, *flûte Gautrot Aîné, Paris (c. 1845)*
Naomie Gros, *piccolo romantique Gautrot-Ainé (c. 1850) et flûte romantique Jean-Louis Tulou (c. 1850)*
Nicolas Bouils, *flûte Jean-Louis Tulou (c. 1845)* (Les Nuits d'été)
- Hautbois** Hélène Mourot, *hautbois Frédéric Triébert (c. 1830)*
Stéphane Morvan, *hautbois Buffet-Crampon (1855) et cor anglais Triébert (1850)*
- Clarinettes** Christian Laborie, *clarinettes Georges Guerre en Ut, Si bémol et La, système Müller (c. 1835), copies Riccardo von Vittorelli*
Rhéa Rossello, *clarinettes Gautrot (en Sib et en La) Système 13 clefs (1878)* (Harold en Italie)
Jérôme Schmitt, *clarinette en Si bémol Buffet-Crampon 13 clés (c. 1880)*
et clarinette en La Thomas-Isidore Lot (c. 1870) (Les Nuits d'été)
- Bassons** Michael Rolland, *basson Frédéric Triébert (1850-1855)*
Antoine Pecqueur, *basson Adler (c. 1850)* (Les Nuits d'été)
Thomas Quinquenel, *basson Jean-Nicolas Savary (1846)* (Harold en Italie)
Aline Riffault, *basson Adler (1830-1850)* (Harold en Italie)
Nathaniel Harrison, *basson Savary (1824)* (Harold en Italie)
- Cors** Matthieu Siegrist, *cor Auguste Raoux (c. 1840) (solo* Harold en Italie)
Gabriel Dambricourt, *cor à main Raoux (c. 1810) (solo* Les Nuits d'été)
Pierre Rougerie, *cor naturel Andreas Jungwirth, copie Lausmann*
Pierre Véricel, *cor naturel François Sautermeister (1809-1830)*
Philippe Bord, *cor naturel Andreas Jungwirth, copie Auguste Raoux (1820)*
Frédéric Nanquette, *cor naturel Marcel Auguste Raoux (1826)*
et cor à pistons R. J. Ward and sons (c. 1880)
Félix Roth, *cor descendant Mahillon (1878)*
- Trompettes** Fabien Norbert, *trompettes naturelles longues à quatre trous Egger*
Emmanuel Alemany, *trompettes naturelles longues à quatre trous Egger*
Sylvain Maillard, *cornet à trois pistons Gautrot, système Staelzel (1840)*
Rodolph Puechbroussous, *cornet à pistons Gautrot, système Staelzel (1840)*
- Trombones** Jonathan Leroi, *trombone basse Antoine Courtois (1900)*
Frédéric Lucchi, *trombone Antoine Courtois (c. 1870)*
Damien Prado, *trombone Antoine Courtois n° 2291 (1872)*
- Tuba** Sylvain Mino, *tuba en Ut à six pistons Couesnon (1913)*
- Harpes** Valeria Kafelnikov, *harpe Érard style Louis XVI en citronnier (1922)* (Harold en Italie)
Maureen Thiebaud, *harpe Érard style Louis XVI en citronnier (1922)* (Les Nuits d'été)
Sylvain Bertrand, *timbales Gustav Julius Wunderlich diamètres 63 et 59 cm (c. 1860)*
Eriko Minami, Adrian Salloum, Nicolas Gerbier

D'aucuns, peu nombreux, omettant volontairement les spectaculaires dimensions de certaines de ses œuvres, affirment que Berlioz est le compositeur de l'intime, de la sensibilité, comme il sut le montrer dans *L'Enfance du Christ* et, d'abord, *Les Nuits d'été*, chef-d'œuvre inaugural de la mélodie française, genre emblématique du goût musical et poétique hexagonal où s'inscriront délicatement après lui toutes les générations de compositeurs jusqu'à aujourd'hui. D'autres, majoritaires, disent que Berlioz est un génie de l'extraordinaire, extravagant, déchaîné (ou parfois même délirant), qui a inventé l'orchestre moderne et dépassé les formes (ou les bornes) avec ses effectifs inouïs, sa quête de l'effet et un jaillissement permanent de timbres et de couleurs dans lesquels Wagner, Mahler, Strauss, Debussy ou Ravel, pour n'en citer que quelques-uns, viendront puiser. Il est vrai que la *Symphonie fantastique*, dès 1830, ou *Harold en Italie*, en 1834, inaugurent un siècle de révolutions orchestrales et compositionnelles. Révolutions qui, chez Berlioz, ne manquent toutefois jamais d'intimité et de délicatesse. Ainsi Berlioz se situe-t-il d'un côté, de l'autre et entre ces deux opposés. Comme il l'est temporellement d'ailleurs. Toujours moins respectueux de ses contemporains que des anciens (Gluck, Spontini, Beethoven, Weber) mais toujours visionnaire, chercheur de sons inattendus, en quête d'espaces vierges et de nouvelles possibilités.

Après le premier succès de la *Symphonie fantastique* à Paris, Berlioz est enfin pensionnaire de la Villa Médicis. Mais il crève d'ennui et de chagrin d'amour – sa fiancée restée à Paris l'a quitté – dans la “caserne académique”. Alors il veut se perdre et arpente l'Italie en glanant une matière musicale, des impressions, des expressions, des paysages, des scènes rustiques ou sauvages qui seront la source vive où puiser l'inspiration d'*Harold en Italie*. À laquelle il ajoute la lecture du romantique (et sulfureux) poète Byron – de préférence dans un confessionnal de la basilique Saint-Pierre du Vatican à Rome ! “*Je portais avec moi un volume de Byron, et m'établissant commodément dans un confessionnal, jouissant d'une fraîche atmosphère, d'un silence religieux, interrompu seulement à longs intervalles par l'harmonieux murmure des deux fontaines de la grande place de Saint-Pierre, que des bouffées de vent apportaient jusqu'à mon oreille, je dévorais à loisir cette ardente poésie ; je suivais sur les ondes les courses audacieuses du Corsaire ; j'adorais profondément ce caractère à la fois inexorable et tendre, impitoyable et généreux, composé bizarre de deux sentiments opposés en apparence, la haine de l'espèce et l'amour d'une femme.*”

Harold en Italie est une symphonie aux faux airs de concerto qui commence par un malentendu entre Paganini et Berlioz, en janvier 1834. Le premier, véritable star (une des premières vedettes au sens où on l'entend aujourd'hui), veut une grande pièce concertante pour son nouvel alto : “*J'ai un alto merveilleux, un instrument admirable de Stradivarius, et je voudrais en jouer en public. Mais je n'ai pas de musique ad hoc. Voulez-vous écrire un solo d'alto ?*” Car Paganini garde le souvenir impressionné de la *Symphonie fantastique* à laquelle il avait assisté en décembre 1832. Alors Berlioz, enthousiaste, entreprend un projet inspiré par la *Neuvième Symphonie* de Beethoven qu'il vient juste d'entendre et dont le choc esthétique le secoue encore. La pièce aurait pu s'appeler *Les Derniers Instants de Marie Stuart* et comprendre un orchestre, un alto solo et un chœur (comme dans la *Neuvième*). Mais finalement – et personne ne sait pourquoi ni comment – ce sera une symphonie avec alto solo qui décevra beaucoup Paganini : “*Ce n'est pas cela ! s'écria-t-il, je me tais trop longtemps là-dedans ; il faut que je joue toujours.*” C'est donc un autre soliste, Chrétien Urhan, qui crée *Harold en Italie*, utopie concertante où le héros apprend à se taire, à contempler, à se fondre dans un “orchestre-foule” puis s'éloigner du monde, perdu en amour, tour à tour s'exaltant, pleurant, riant, rêvant, chantant...

Avec *Harold en Italie*, Berlioz fait encore souffler un vent nouveau et tout aussi puissant que celui de la *Symphonie fantastique*. On y trouve aussi une “idée fixe” qui traverse toute l'œuvre – le thème donné dès l'entrée de l'alto – mais ce chant singulier se fond et se confond dans les rencontres et les événements. Ici “l'idée” renvoie moins à l'être aimé qu'à lui-même. L'identification de Berlioz au personnage Harold est assumée. Et le programme est explicitement suggéré. Ainsi, l'artiste/altiste Harold/Hector est seul face aux montagnes. Puis des pèlerins chantant la prière du soir (souvenir musical lié à l'Italie tout autant qu'à l'enfance à La Côte-Saint-André) arrivent en cortège. Il accompagne un peu le groupe, chemine en marge, s'en éloigne progressivement, puis définitivement. Il est alors témoin d'une scène d'amour entre un montagnard et sa belle. Occasion d'une saltarelle et d'une sérénade (comme celles entendues lors de ses promenades italiennes), rythmes et mélodies d'abord opposés puis mêlés. Par moments, l'orchestre semble danser avec la grâce simple des instruments populaires. Berlioz cherche à faire entendre ces timbres, ces rythmes et ce grain particuliers. (Où le parti pris des instruments d'époque de François-Xavier Roth et des Siècles dit une fois encore son importance, sa nécessité). Enfin, en un nouvel écho à la *Symphonie fantastique*, l'aventure se termine en orgie, pleine de furie, de cuivres et de brigands (plutôt que de sorcières mais cela revient au même) : le héros ne semble plus maître de rien, comme dans la vie...

Pourtant, cette fois, la vie a choisi d'être gentille. Et après avoir entendu *Harold en Italie* (en 1838), Paganini, oubliant son refus, déclare que Berlioz fait revivre le génie de Beethoven et lui offre 20 000 francs, immédiatement investis dans une nouvelle symphonie qui n'en est pas tout à fait une (le programme est tout autre mais on y trouve encore une bouleversante utopie musicale berliozienne) : *Roméo et Juliette*.

Contrairement à ces œuvres, on ne se sait pas grand-chose de l'origine des *Nuits d'été*. Mais on sait que l'année 1841 est agitée pour Berlioz, tiraillé entre sa femme, Harriet Smithson (la belle actrice irlandaise pour qui ne brûle plus l'ardente flamme) et sa nouvelle compagne, la chanteuse et mezzo-soprano Marie Recio, instigatrice ou plus joliment inspiratrice de ce cycle de mélodies d'abord édité pour mezzo ou ténor et piano (1841). C'est en tout cas pour Marie que Berlioz, en 1843, orchestre “Absence”, qu'elle crée avec succès à Weimar, lors d'une tournée en Allemagne où elle l'accompagne. Le reste des orchestrations suivra, en ordre dispersé mais toujours pour un petit orchestre en formation “Mozart”, dispositif inédit mais parfaitement exploité par Berlioz. L'enthousiasme pour ses mélodies est tel que Berlioz ne se prive pas de les transposer et de les répartir entre diverses voix, permettant plusieurs options, en toute mixité. Six chanteurs allemands seront chacun dédicataires d'une mélodie orchestrée (alors que l'ensemble de la première version était seulement dédié à Louise Bertin). Mais la tradition préfère ne pas partager : les textes se prêtant à l'unité, le cycle est le plus souvent chanté par des femmes, mezzo-sopranos principalement, oubliant le ténor (tout autant permis par la version première) ou encore le baryton (choisi pour la mélodie “Sur les lagunes - Lamento” dans la deuxième version). Les hommes n'étant pourtant pas exempts de sensibilité et les paroles permettant bien un point de vue masculin.

Les textes sont extraits de *La Comédie de la mort* (1838) de Théophile Gautier qui fréquentait Berlioz dont il avait soutenu *Benvenuto Cellini* et *Roméo et Juliette*. Certains d'entre eux avaient d'ailleurs été écrits dans l'intention d'être mis en musique, par Berlioz ou un autre (ce que feront Fauré et Debussy). Le mariage entre les mots et la musique est parfaitement réussi. Les textes de Gautier ont dû être choisis si minutieusement qu'il est tentant d'y entendre l'ambivalence des sentiments de Berlioz et quelques concordances biographiques. D'un côté la culpabilité et la perte : “Le Spectre de la rose”, “Sur les lagunes - Lamento”, “Absence”, “Au cimetière - Clair de lune”. Où l'on pressentirait déjà la fin sinistre d'Harriet et son “malheur d'être oubliée”. De l'autre, peut-être, les jeux amoureux, l'envie de départ et la joie retrouvée avec Marie : “Villanelle”, “L'île inconnue”. Quoi qu'il en soit la poésie d'un homme comme Berlioz : fort et fragile à la fois, tendre et tendu, sensible et grave comme une voix de baryton.

BRUNO MESSINA

Que représente Berlioz pour Les Siècles et pour vous ?

Berlioz est un compositeur très présent dans l'histoire des Siècles depuis quasiment la création de l'orchestre, mais plus encore depuis notre association avec son village natal, La Côte-Saint-André où nous jouons tous les ans dans le cadre du merveilleux Festival Berlioz, dont Bruno Messina est le directeur. J'ai découvert cette musique grâce à des aînés mais aussi au cours de ma jeune carrière de chef d'orchestre, alors que j'étais assistant de Sir Colin Davis, directeur musical à l'époque, du London Symphony Orchestra. La première œuvre que j'ai préparée avec eux était *Les Troyens*. Ensuite, j'ai eu la chance d'assister Sir John Eliot Gardiner, également sur *Les Troyens* au Théâtre du Châtelet. J'ai découvert avec lui une autre dimension du compositeur : Berlioz sur instruments d'époque. Depuis donc ces années 2000, Berlioz est entré dans ma vie de chef d'orchestre de manière absolument déterminante, foudroyante même, et il ne m'a plus jamais quitté.

Qu'apporte le timbre d'un baryton comme Stéphane Degout dans *Les Nuits d'été* ?

Dans *Les Nuits d'été*, la question des voix se pose puisque c'est un cycle composé pour différentes tessitures. Je pense qu'avec Stéphane Degout, on est dans une situation idéale qui dépasse son seul type de voix – un baryton à la française, extraordinaire d'expression, de noblesse, de beauté plastique et d'intelligence dans le verbe. Ce qu'il apporte à la mélodie en général et à la mélodie française en particulier en fait un interprète de choix et c'est pour moi une évidence que de lui confier ce cycle.

Quel est le rôle spécifique des instruments de l'époque de Berlioz qui sont utilisés par l'orchestre ?

Berlioz, comme les autres musiciens qui ont innové dans l'écriture pour orchestre, a particulièrement mis en valeur les instruments qu'il avait à sa disposition en son temps. Il était très au fait des nouveautés en matière de facture instrumentale et il avait à cœur d'employer, comme un chef cuisinier, l'ingrédient juste pour donner un sens à sa recette musicale. Il est vraiment passionnant chez Berlioz de retrouver les saveurs d'origine des instruments de son époque car on réalise de manière presque instantanée quelles étaient ces nouvelles combinaisons de timbres. Avec des instruments plus récents ou des instruments modernes, il serait beaucoup plus difficile d'opérer ces alliages tandis qu'avec ceux que Berlioz a connus, on peut immédiatement comprendre quels étaient les enjeux et comment le compositeur voulait créer ces nouvelles couleurs. Dans l'orchestre symphonique, et même déjà dans *Les Nuits d'été* qui requiert un plus petit orchestre, on peut apprécier ces combinaisons inédites.

L'autre chef-d'œuvre de ce disque est *Harold en Italie* avec Tabea Zimmermann : diriez-vous que l'enjeu de l'interprétation est comparable à celui des *Nuits d'été* ou bien est-il différent ?

Avec *Harold en Italie*, c'est un autre visage de Berlioz que nous trouvons. Le seul point commun avec *Les Nuits d'été* est d'avoir une personne qui interprète une sorte de rôle soliste. C'est assez évident avec *Les Nuits d'été*, puisque qu'on a une voix soliste qui chante les textes avec l'accompagnement de l'orchestre, mais avec *Harold en Italie*, c'est beaucoup plus complexe : ce n'est pas un alto concertant, comme il pourrait l'être dans un concerto romantique, mais davantage un personnage musical, un narrateur, un protagoniste de cette histoire d'Harold qui nous est contée. C'est un rôle réellement nouveau qu'invente ici Berlioz dans ce rapport du soliste avec l'orchestre. Je compare souvent *Harold en Italie* à *Don Quichotte* de Richard Strauss – un poème symphonique avec un violoncelle principal qui lui aussi semble incarner un personnage. Avec *Harold en Italie*, bien évidemment avant Richard Strauss, c'est la même forme qui est inventée par Berlioz.

C'est un Berlioz en quête d'orientations artistiques nouvelles que vous nous montrez dans ce disque ?

On pourrait croire qu'on a dans cet enregistrement deux œuvres qui n'ont pas grand-chose en commun – *Harold en Italie* présente un gigantesque orchestre alors que *Les Nuits d'été* montre une formation beaucoup plus réduite. Pourtant, elles sont liées par le fait que Berlioz invente ici de nouvelles formes : c'est la première fois qu'un compositeur écrit un cycle de mélodies accompagnées par un orchestre, et qu'il crée cette sorte de poème symphonique avec alto principal. Ce disque nous permet effectivement de voir à quel point Berlioz a inventé des nouveaux chemins pour la musique.

Entretien réalisé par harmonia mundi, juillet 2018.

A few commentators, deliberately setting aside the spectacular dimensions of some of his works, claim that Berlioz is the composer of intimacy, of sensitivity, as he showed in *L'Enfance du Christ* and, above all, in *Les Nuits d'été*, the inaugural masterpiece of the *mélodie*, a genre emblematic of French musical and poetic taste, in which every generation of composers down to the present day was to follow him with delicacy. Others, the majority, tell us that Berlioz is a genius of the extraordinary, extravagant, unbridled (sometimes even delirious), who invented the modern orchestra and broke free from formal constraints with his incredible forces, his striving for effect, and his constant outpouring of timbres and colours, on which Wagner, Mahler, Strauss, Debussy and Ravel, to name just a few, were to draw. It is true that the *Symphonie fantastique*, as early as 1830, and *Harold en Italie*, in 1834, ushered in an age of orchestral and compositional revolutions. Yet such revolutions, in Berlioz, never lack intimacy and delicacy. Thus Berlioz is situated on both sides at once, and between the two opposing poles. As indeed he is temporally. Always less respectful of his contemporaries than of his elders (Gluck, Spontini, Beethoven, Weber) but always visionary, a seeker after unexpected sounds, in search of virgin land and new possibilities.

After the initial success of the *Symphonie fantastique* in Paris, Berlioz finally took up his place as a resident at the Villa Medici. But he was bored to death and suffering from acute heartache (his fiancée, who had remained in Paris, had left him) in these 'academic barracks'. So he decided to vanish, and wandered around Italy gleaning musical material, impressions, expressions, landscapes, rustic or wild scenes that were to become the living source for his inspiration in *Harold en Italie*. At the same time he was reading the Romantic (and by general consent nefarious) poet Byron – preferably in a confessional at St Peter's Basilica in the Vatican! 'I would take with me a volume of Byron, and settling comfortably into a confessional, enjoying the cool atmosphere and the religious silence, unbroken except, at infrequent intervals, by the harmonious murmur of the two fountains of the great square of St Peter's, which the wind wafted to my ear, I devoured that ardent poetry at my leisure. I followed the Corsair's audacious journeys over the seas; I profoundly adored his character, at once inexorable and tender, pitiless and generous, a strange amalgam of two seemingly conflicting sentiments, hatred of the human race and love of a woman.'

Harold en Italie is a symphony with misleadingly concerto-like traits, which began with a misunderstanding between Paganini and Berlioz in January 1834. Paganini, a genuine celebrity (one of the first 'stars' as we understand the term today), wanted a big concert piece for his new viola: 'I have a wonderful viola, a splendid instrument by Stradivarius, and I would like to play it in public. But I have no suitable music. Would you like to write a solo viola piece?' For Paganini recalled being impressed by the performance of the *Symphonie fantastique* he had attended in December 1832. Enthused by the idea, Berlioz embarked on a project inspired by Beethoven's Ninth Symphony, still reeling from the aesthetic impact of hearing it performed for the first time recently. The piece might have been called *Les Derniers Instants de Marie Stuart* (The last moments of Mary Queen of Scots) and would have included an orchestra, a solo viola and a chorus (as in the Ninth). But in the end – no one knows why or how – it turned into a symphony with solo viola that greatly disappointed Paganini: 'That's not it at all! he exclaimed, I'm silent for too long there; I must play all the time.' It was therefore another soloist, Chrétien Urhan, who premiered *Harold en Italie*, a concertante utopia in which the hero learns to fall silent, to contemplate, to blend into the crowd of the orchestra and then to distance himself from the world, forlorn with love, by turns elated, weeping, laughing, dreaming, singing . . .

With *Harold en Italie*, Berlioz once again breathed a new spirit into the music of his time, just as powerfully as with the *Symphonie fantastique*. Here too there is an '*idée fixe*' that runs through the whole work – the theme stated at the entry of the viola – but this singular melody blends with and merges into the encounters and events as they succeed each other. Here the *idée* refers less to the beloved than to the protagonist himself. Berlioz consciously assumes his identification with the character of Harold. And the programme is explicitly suggested. First, then, the artist/violist Harold/Hector finds himself alone before the mountains. Then pilgrims arrive in procession singing the evening prayer (a musical memory associated both with Italy and with his childhood in La Côte-Saint-André). He accompanies the group a little way, on its fringe, but gradually moves away, then leaves it altogether. After this he observes a love scene between a mountain-dweller and his sweetheart. This provides an opportunity for a saltarello and a serenade (like those Berlioz had heard on his Italian walks), their rhythms and melodies first juxtaposed, then combined. At times the orchestra seems to dance with the simple grace of folk instruments. Berlioz seeks to bring out these specific timbres and rhythms, the grain of the sound. (And here the decision of François-Xavier Roth and Les Siècles to use period instruments once again demonstrates its importance, its necessity.) Finally, in a further echo of the *Symphonie fantastique*, the adventure ends in an orgy, full of fury, brassy sonorities and bandits (rather than witches, but it comes to much the same thing): the hero no longer seems to be master of his destiny, as in life . . .

Yet on this occasion life chose to be kind. And once he had heard *Harold en Italie* (in 1838), Paganini, forgetting his earlier rejection, declared that Berlioz had revived the genius of Beethoven, and made him a gift of 20,000 francs, immediately invested in a new symphony that, again, was not quite a symphony (the programme was entirely different, but here once more is an overwhelming Berliozian musical utopia): *Roméo et Juliette*.

Unlike these works, we know very little about the origins of *Les Nuits d'été*. But we do know that 1841 was a turbulent year for Berlioz, torn between his wife Harriet Smithson (the beautiful Irish actress for whom the ardent flame burned no longer) and his new partner, the mezzo-soprano Marie Recio, the instigator of or, to put it more elegantly, the inspiration for this cycle of *mélodies*, initially published for 'mezzo or tenor' and piano (1841). In any case, it was for Marie that, in 1843, Berlioz orchestrated '*Absence*', which she premiered with success in Weimar in the course of a tour of Germany on which she accompanied him. The rest of the orchestrations followed, in piecemeal fashion but always for a small 'Mozart' orchestra, a new departure for Berlioz but one he handled with consummate skill. Such was the enthusiasm for his *mélodies* that he did not hesitate to transpose them and divide them among different voice types, thus permitting several performance options and gender diversity. Six German singers received the dedication of an orchestrated *mélodie* apiece (whereas the first version, with piano, was dedicated to Louise Bertin in its entirety). But tradition prefers not to share: since the texts lend themselves to unity, the cycle is most often sung by women, mainly by mezzo-sopranos, to the exclusion of the tenor voice (which has an equal right to the first version) or the baritone (allotted '*Sur les lagunes - Lamento*' in the second version). Yet male singers are not without their sensitive side, and the words leave room for a masculine perspective.

The texts are taken from *La Comédie de la mort* (1838) by Théophile Gautier, who frequented Berlioz and championed *Benvenuto Cellini* and *Roméo et Juliette*. Some of the poems were in fact written specifically to be set to music, by Berlioz or someone else (a task later taken up by Fauré and Debussy). The marriage between words and music is accomplished to perfection. Berlioz must have chosen so carefully among Gautier's poems that it is tempting to hear in them the ambivalence of the composer's feelings and some biographical concordances. On the one hand, guilt and loss: '*Le Spectre de la rose*', '*Sur les lagunes - Lamento*', '*Absence*', '*Au cimetière - Clair de lune*'. These seem already to foreshadow Harriet's gloomy end and her '*unhappiness at being forgotten*'. On the other hand, perhaps, the amorous games, the desire to set out for new climes and the joy regained with Marie: '*Villanelle*', '*L'île inconnue*'. However that may be, here is the poetry of a man like Berlioz: at once strong and fragile, tender and tense, sensitive and deep like a baritone voice.

BRUNO MESSINA
Translation: Charles Johnston

Interview with François-Xavier Roth

What does Berlioz mean to you and *Les Siècles*?

Berlioz has been a strong presence in the history of *Les Siècles* virtually since the orchestra was formed, but an even stronger one since we've been associated with his home village, La Côte-Saint-André, where we play every year as part of the wonderful Berlioz Festival, of which Bruno Messina is the director. I discovered this music thanks to the older generation but also during my early career as a conductor, when I was assistant to Sir Colin Davis, who was then Music Director of the London Symphony Orchestra. The first work I prepared with them was *Les Troyens*. Then I was lucky enough to assist Sir John Eliot Gardiner at the Théâtre du Châtelet, also on *Les Troyens*. With him, I discovered another dimension of the composer: Berlioz on period instruments. So, in the early 2000s, Berlioz entered my life as a conductor in an absolutely decisive, even devastating way, and he has never left me since.

What does the timbre of a baritone like Stéphane Degout bring to *Les Nuits d'été*?

In this cycle, the question arises of which voice to use because it's written for different vocal ranges. I think that with Stéphane Degout we're in an ideal situation that goes well beyond just his voice type – a baritone in the French tradition, extraordinarily noble and expressive, characterised by its flexible beauty and its intelligence with words. What he brings to the song repertory in general and the French *mélodie* in particular makes him a first-rate interpreter and it was obvious to me that he was the right person to assign this cycle to.

What is the specific role of the instruments of Berlioz's time that the orchestra uses here?

Berlioz, like other innovative orchestrators, brought out the best qualities of the instruments he had at his disposal at the time. He kept up with the latest developments in instrument making and, like a chef, was keen to use the right ingredient to season his musical recipe. It's really exciting to encounter the original flavours of the instruments of his time because you realise almost instantly what these new combinations of timbres were. With more recent or modern instruments, it would be much more difficult to achieve the sonic blend, whereas with those Berlioz was familiar with, you can understand at once what he was looking for and how he wanted to create his new colours. You can appreciate these unprecedented combinations in the symphony orchestra, and even in *Les Nuits d'été*, which calls for a smaller orchestra.

he other masterpiece on this disc is *Harold en Italie* with Tabea Zimmermann. Would you say that the interpretative issues are comparable with those of *Les Nuits d'été*, or different?

With *Harold en Italie* we meet another facet of Berlioz. The only thing it has in common with *Les Nuits d'été* is that it has a protagonist who plays a kind of solo role. That's obvious enough with *Les Nuits d'été*, since we have a solo voice singing the texts with orchestral accompaniment, but with *Harold en Italie*, things are much more complex: the viola is not a concertante soloist, as it would be in a Romantic concerto, but rather a musical character, a narrator, an actor in the story of Harold that is related to us. Berlioz invented a genuinely new role here in the relationship between the soloist and the orchestra. I often compare *Harold* to Richard Strauss's *Don Quixote* – a symphonic poem with a principal cello which also seems to embody a character. In *Harold en Italie*, Berlioz invented that same form, obviously long before Richard Strauss.

Would you say that you show us a Berlioz in search of new artistic orientations in this programme?

One might think that we have two works on this recording that have little in common – *Harold en Italie* features a huge orchestra while *Les Nuits d'été* is for a much smaller group. However, they're linked by the fact that Berlioz invented new forms here: it was the first time that a composer had written a song cycle accompanied by an orchestra, and that someone had created this kind of symphonic poem with principal viola. So it's true, this disc highlights how Berlioz invented new paths for music.

Interview: harmonia mundi, July 2018
Translation: Charles Johnston

T

Hector Berlioz ist in den Augen einer Minderheit, die das spektakuläre Element einiger seiner Werke bewusst außer Acht lässt, der Komponist des feinen Tiefsinns, wie er sich z.B. in *L'Enfance du Christ* oder, mehr noch, in den *Nuits d'été* manifestiert, diesem Meisterwerk, das die Tradition der französischen Melodie begründete und in seiner Art von symbolischer Bedeutung ist, indem es den musikalischen und poetischen Geschmack Frankreichs verkörpert, dessen Spuren sich in der Musik aller folgenden Generationen bis heute mehr oder weniger stark ausmachen lassen. Die Mehrheit freilich sieht in Berlioz den genialen Schöpfer außergewöhnlicher, extravaganter, stürmisch (oft fast verrückt) daherkommender Musik, den Erfinder des modernen Orchesters, der sich über Formen (und Grenzen) hinwegsetzte mit seinen unerhörten Besetzungen, mit seinem Streben nach Effekten in seinen von unablässig schillernden Tonfarben und Klängen erfüllten Kompositionen, aus denen Wagner, Mahler, Strauss, Debussy und Ravel – um nur einige zu nennen – schöpfen würden. Zweifellos beginnt mit der *Symphonie fantastique* (1830) und mit *Harold en Italie* (1834) ein revolutionäres Zeitalter, was Komposition und Instrumentierung betrifft. Bei Berlioz schließt diese Revolution jedoch Traulichkeit und Zartheit keineswegs aus. Insofern lässt sich dieser Komponist sowohl der einen als auch der anderen Richtung zuordnen und befindet sich gleichzeitig auch dazwischen. Dieser Art ist übrigens auch sein Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft: Berlioz hegte gegenüber den älteren Meistern (Gluck, Spontini, Beethoven, Weber) mehr Respekt als gegenüber seinen Zeitgenossen, war aber immer auch ein Visionär, der auf der Suche nach ausgefallenen Klängen und ungewohnten Ausdrucksmöglichkeiten Neuland betrat.

Auf den ersten Erfolg der *Symphonie fantastique* in Paris folgt der Aufenthalt Berlioz' als Stipendiat in der Villa Medici in Rom. In dieser „akademischen Kaserne“ kommt er vor Langeweile und Liebeskummer (seine in Paris gebliebene Verlobte hat ihn verlassen) fast um. Er will sich ablenken und durchstreift Italien, wobei er Eindrücke und Ausdrücke sammelt, musikalisches Material, landschaftliche Impressionen, wo er Szenen mit Bauersleuten oder in der Wildnis erlebt: Alles wird ihm als Inspirationsquelle für *Harold en Italie* dienen. Außerdem liest er Byron, den anrühenden Dichter der Romantik – und zwar vorzugsweise in einem Beichtstuhl des vatikanischen Petersdoms! „Ich hatte einen Band von Byron dabei, mit dem ich es mir in einem Beichtstuhl bequem machte, und während ich die kühle Luft und die andächtige Stille genoss, die nur ab und zu durch das wohlklingende Murmeln der beiden Brunnen auf dem großen Vorplatz von Sankt Peter unterbrochen wurde, das mir die Windstöße zu Gehör brachten, verschlang ich in aller Ruhe diese unbändige Poesie; ich folgte den kühnen Seereisen des Korsaren; ich bewunderte diesen Charakter zutiefst, der gleichzeitig unbarmherzig und liebevoll war, unerbittlich und edelmütig und in dem sich auf seltsame Weise zwei scheinbar gegensätzliche Gefühle vermischten: der Hass auf die menschliche Spezies und die Liebe zu einer Frau.“

Harold en Italie mag die Anmutung eines Solokonzerts haben, ist jedoch eine Sinfonie. Ihren Anfang nimmt sie im Januar 1834 mit einem Missverständnis zwischen Paganini und Berlioz. Ersterer ist ein richtiger Star (überhaupt einer der ersten im heutigen Sinn), und er will ein großes Konzertstück für seine neue Bratsche: „Ich habe eine wunderbare Bratsche, ein Instrument von Stradivarius zum Staunen, und ich möchte sie öffentlich spielen. Aber ich habe keine Musik *ad hoc*. Wollen Sie ein Bratschensolo schreiben?“ Die Aufführung der *Symphonie fantastique* im Dezember 1832 ist Paganini nämlich in lebhafter Erinnerung. Berlioz ist begeistert und nimmt ein Werk in Angriff, das von Beethovens 9. Sinfonie inspiriert sein soll, die er unlängst gehört hat und von deren Ästhetik er immer noch ergriffen ist. Das Stück sollte den Titel *Les Derniers Instants de Marie Stuart* tragen und als Besetzung neben dem Orchester eine Solobratsche und einen Chor (in Anlehnung an Beethovens 9.) vorsehen. Doch es kommt etwas Anderes heraus – man weiß nicht, warum und wie –, und zwar eine Sinfonie mit Solobratsche. Paganini reagiert enttäuscht: „Das ist nicht, was ich meinte! Ich schweige da viel zu lang, ich sollte unentwegt spielen!“ Es hat dann ein anderer Solist, Chrétien Urhan, *Harold en Italie* zur Uraufführung gebracht, diese konzertante Utopie, in der der Held lernt zu schweigen, nachzudenken, in der Maße des Orchesters dahinzuschwinden, um sich dann aus der Welt zu entfernen, verloren als Liebender, in immer heftigere Erregung geratend, weinend, lachend, träumend, singend...

Mit *Harold en Italie* bläst ein neuer Wind, genau wie im Fall der *Symphonie fantastique*, und er bläst ebenso stark. Und auch hier findet sich eine „idée fixe“, die das ganze Werk durchzieht – das Thema, das mit dem ersten Einsatz der Bratsche etabliert wird. Doch dieser sonderbare Gesang vermischt sich mit den Begegnungen und Ereignissen und verliert sich darin. Hier bezieht sich die „idée“ weniger auf das geliebte Wesen als auf den Liebenden selbst. Man kann davon ausgehen, dass sich Berlioz mit der Figur des Harold identifizierte. Und das Geschehen hat einen klaren Ablauf. Erst befindet sich der Künstler / der Bratschist Harold / Hector allein in den Bergen. Dann erscheint der Zug der Pilger, die das Abendgebet singen (eine in Musik gesetzte Erinnerung an Italien, aber auch an Berlioz' Kindheit in La Côte-Saint-André). Harold begleitet die Gruppe ein Stück weit, geht an ihrer Seite einher, entfernt sich Schritt um Schritt und dann endgültig von ihr. Dann wird er Zeuge der Begegnung zweier Liebenden, einem Bergbewohner und seiner Schönen, was Gelegenheit zu einem Saltarello und einer Serenade gibt (wie sie Berlioz bei seinen Wanderungen in Italien gehört haben mag), wobei Rhythmus und Melodie erst gegenübergestellt und dann kombiniert werden. In gewissen Momenten scheint sich das Orchester mit der einfachen Anmut von Volksmusikinstrumenten tänzerisch zu bewegen. Berlioz versucht die Besonderheit dieses Timbres, der Rhythmen und der Textur zu Gehör zu bringen. (Und hier zeigt sich, wie wichtig und nötig die historischen Instrumente des Orchesters Les Siècles von François-Xavier Roth mit ihrer Befangenheit sind.) Mit einem weiteren Anklang an die *Symphonie fantastique* endet das Abenteuer in einem wilden Gelage, das von Blechbläserklängen erfüllt ist und von Räubern bevölkert (statt der Hexen, aber das läuft auf das Gleiche hinaus): Der Held scheint über alles die Kontrolle zu verlieren, so wie im richtigen Leben...

Doch für einmal hat das Leben entschieden, nett zu sein. Nachdem Paganini 1838 *Harold en Italie* gehört hat, vergisst er seine Ablehnung gegen das Werk, erklärt, dass das Genie Beethovens in Berlioz seine Wiedergeburt feiere, und übergibt dem Komponisten 20.000 Francs, die dieser sogleich in eine neue Sinfonie investieren will, die dann auch nicht so richtig eine sein wird (der Ablauf ist ganz neu, aber die mitreißende musikalische Vision von Berlioz fehlt auch hier nicht): *Roméo et Juliette*.

Ganz anders als bei diesen Werken weiß man über die Entstehung der *Nuits d'été* nur sehr wenig. Es ist bekannt, dass sich das Jahr 1841 für Berlioz sehr stürmisch gestaltet, der hin- und hergerissen ist zwischen seiner Frau, Harriet Smithson (der schönen irischen Schauspielerin, für die er keine Liebe mehr empfindet), und seiner neuen Gefährtin, der Mezzosopranistin Marie Recio, der Antistiferin oder, netter gesagt, Anregerin dieses Liedzyklus, der anfänglich in der Fassung für Mezzosopran- oder Tenorstimme und Klavier herauskommt (1841). Jedenfalls instrumentiert Berlioz im Jahre 1843 *Absence* für Marie Recio, die das Lied dann anlässlich einer Deutschlandtournee, auf der sie den Komponisten begleitet, erfolgreich in Weimar zur Uraufführung bringt. Nach und nach erfolgt die Instrumentierung der restlichen Nummern, für die Berlioz immer ein kleines Orchester in Mozart-Besetzung vorsieht: Eine ungewöhnliche Formation, die sich der Komponist jedoch meisterhaft zunutze zu machen weiß. Die Begisterung für diese Lieder ist so groß, dass Berlioz es sich nicht nehmen lässt, sie zu transponieren und auf verschiedene Stimmlagen zu verteilen, so dass sich mehrere Kombinationen und Durchmischungen ergeben können. Sechs deutschen Sängern bzw. Sängerinnen werden die instrumentierten Lieder jeweils zugedacht (die erste Fassung ist in ihrer Gesamtheit ausschließlich für Louise Bertin bestimmt). Doch die Tradition will nur eine beschränkte Aufteilung der Stimmen: Die Einheitlichkeit der Texte bringt es mit sich, dass der Zyklus meist von Frauen, und zwar überwiegend Mezzosopranen, gesungen wird, während die Tenöre der Vergessenheit anheimfallen (obwohl sie ja in der ersten Fassung vorgesehen sind), ebenso wie die Baritone, für die in der zweiten Version immerhin das Lied *Sur les lagunes - Lamento* ersehen ist. Den Männern mangelt es eigentlich ganz und gar nicht an Feinfühligkeit, und die Worte können sehr wohl auch unter einem männlichen Gesichtswinkel gelesen werden.

Die Texte der *Nuits d'été* stammen aus der Gedichtsammlung *La Comédie de la mort* (1838) von Théophile Gautier, der mit Berlioz befreundet war und sich sehr für dessen Werke *Benvenuto Cellini* und *Roméo et Juliette* einsetzte. Einige dieser Gedichte entstanden übrigens mit dem Ziel ihrer Vertonung, sei es durch Berlioz oder durch einen anderen Komponisten (das sollten dann Fauré und Debussy sein). Die Verbindung von Wort und Musik ist perfekt gelungen, und da die Wahl von Gautiers Texten wohl mit großem Bedacht erfolgte, kann man annehmen, dass sie inhaltlich der widersprüchlichen Gefühlswelt von Berlioz entsprechen und auch einige Parallelen zu seiner Biografie aufweisen. Einerseits das Gefühl von Schuld und Verlust: *Le Spectre de la rose*, *Sur les lagunes - Lamento*, *Absence*, *Au cimetière - Clair de lune* – eine mögliche Vorahnung des tragischen Endes von Harriet, der das Unglück widerfuhr, vergessen zu werden. Andererseits vielleicht das Spiel der Verliebten, der Drang sich loszusagen und die dank Marie wiedergefundene Freude: *Villanelle*, *L'île inconnue*. So mag sich die Poesie eines Mannes wie Berlioz darstellen: rau und zart zugleich, gemüthhaft und überspannt, feinfühlig und tiefgründig wie eine Baritonstimme.

BRUNO MESSINA
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Ein Gespräch mit François-Xavier Roth

Was stellt Hector Berlioz für Sie und das Orchester Les Siècles dar?

Berlioz gehört quasi seit der Gründung des Orchesters zu dessen Geschichte, und er ist ganz besonders präsent, seit wir uns mit seinem Geburtsort La Côte-Saint-André zusammengetan haben, wo wir jedes Jahr im Rahmen des wunderbaren, von Bruno Messina geleiteten Festival Berlioz auftreten. Seine Musik habe ich über meine Vorgänger und während meiner noch kurzen Laufbahn kennengelernt, z.B. als ich Assistent von Sir Colin Davis war, damals Chefdirigent des London Symphony Orchestra: Das erste Werk, das ich mit ihnen einstudierte, war *Les Troyens*. Dann hatte ich das Glück, mich mit demselben Werk am Théâtre du Châtelet als Assistent von Sir John Eliot Gardiner zu beschäftigen, der mir eine völlig neue Dimension des Komponisten erschloss: Berlioz auf historischen Instrumenten. Man kann sagen, dass Berlioz damals, d.h. in den ersten 2000er Jahren, auf ganz entscheidende, geradezu blitzartige Weise in mein Leben als Dirigent getreten ist und dass er mich seither nie mehr verlassen hat.

Welchen Beitrag kann das Timbre des Baritons von Stéphane Degout hier leisten?

In den *Nuits d'été* stellt sich in der Tat die Frage nach den Singstimmen, denn es handelt sich um einen Zyklus, der für verschiedene Stimmlagen geschrieben wurde. Ich denke, mit Stéphane Degout befinden wir uns in einer idealen Situation, denn er hat viel mehr zu bieten als einfach nur das richtige Stimmfach: Wir haben es bei ihm mit einem französischen Bariton von außergewöhnlicher Ausdruckskraft, Noblesse, darstellerischer Schönheit und hoher Textintelligenz zu tun. Was er in die Melodie allgemein und in die französische Melodie im Speziellen hineinzutragen vermag, das macht ihn zu einem erstklassigen Interpreten, und so ist es für mich völlig klar, dass man ihm diesen Zyklus einfach anvertrauen muss.

Welche Bedeutung hat der Umstand, dass hier Instrumente aus Berlioz' Zeit zum Einsatz kamen?

Wie anderen Komponisten, die den Orchestersatz erneuerten, war auch Berlioz daran gelegen, die ihm zur Verfügung stehenden Instrumente optimal zur Geltung zu bringen. Er wusste über die Neuheiten im Bereich des Instrumentenbaus genau Bescheid, und so wie es einem Koch auf die richtigen Zutaten ankommt, so wollte Berlioz die richtigen Instrumente einsetzen. Es ist wirklich spannend, die authentischen Klangfarben der Instrumente aus Berlioz' Zeit zu hören, denn dadurch erfasst man sehr rasch, welcher Art die damals neuen Klangkombinationen waren. Es wäre viel schwieriger, diese mit jüngeren oder modernen Instrumenten zu erzeugen, während man mit den Instrumenten, für die Berlioz schrieb, sofort versteht, was auf dem Spiel stand und wie er die neuen Klangfarben herzustellen beabsichtigte. Diese noch nie da gewesenen Klangmischungen kann nicht nur ein großes Sinfonieorchester, sondern auch schon ein kleineres Orchester wie das der *Nuits d'été* vermitteln.

Das andere Meisterwerk dieser Einspielung, *Harold en Italie*, wurde unter Beteiligung von Tabea Zimmermann aufgenommen. Würden Sie sagen, dass die Interpreten hier vor den gleichen Herausforderungen stehen wie bei den *Nuits d'été*, oder gibt es Unterschiede?

Mit *Harold en Italie* lernen wir eine andere Seite von Berlioz kennen. Die einzige Gemeinsamkeit mit den *Nuits d'été* liegt darin, dass es eine Person gibt, die eine Art solistische Rolle verkörpert. Bei den *Nuits d'été* ist das recht klar, denn da singt eine vom Orchester begleitete Solostimme die vertonten Texte; bei *Harold en Italie* stellt sich die Sache dagegen viel komplexer dar: Die Solobratsche ist kein konzertierendes Instrument, wie es typischerweise die Instrumentalkonzerte der Romantik vorsehen, sondern sie stellt musikalisch eine Person dar, einen Erzähler und Protagonisten der Geschichte von Harold, um die es geht. Berlioz hat hier für das Soloinstrument eine ganz neue Rolle erfunden, was sich mithin auf das Verhältnis zwischen Solist und Orchester auswirkt. Ich vergleiche dieses Werk von Berlioz oft mit *Don Quixote* von Richard Strauss, einer Tondichtung, in der das solistisch eingesetzte Violoncello ebenfalls eine Person zu repräsentieren scheint. Mit *Harold en Italie* hat Berlioz lange vor Richard Strauss diesen Typus erfunden.

Zeigen Sie uns mit dieser Aufnahme einen Berlioz auf der Suche nach einer künstlerischen Neuausrichtung?

Man könnte annehmen, dass es sich hier um zwei Werke handelt, die nicht viel gemeinsam haben: *Harold en Italie* hat eine riesige, die *Nuits d'été* eine kleine Orchesterbesetzung. Doch beiden ist die Tatsache eigen, dass Berlioz mit ihnen neue Muster geschaffen hat: Als erster Komponist schrieb er einen Melodiezyklus mit Orchesterbegleitung und eine sinfonische Dichtung mit Solobratsche. Insofern lässt die vorliegende Aufnahme erlauben, wie weit Berlioz mit seinen musikalischen Erneuerungen ging.

Das Gespräch wurde von harmonia mundi im Juli 2018 geführt.
Übersetzung : Irène Weber-Froboese

Les Nuits d'été

5 | Villanelle

Quand viendra la saison nouvelle,
Quand auront disparu les froids,
Tous les deux nous irons, ma belle,
Pour cueillir le muguet aux bois ;

Sous nos pieds égrenant les perles,
Que l'on voit au matin trembler,
Nous irons écouter les merles
Nous irons écouter les merles siffler.

Le printemps est venu, ma belle,
C'est le mois des amants bœni,
Et l'oiseau, satinant son aile,
Dit des vers au rebord du nid.

Oh ! viens, donc, sur ce banc de mousse
Pour parler de nos beaux amours,
Et dis-moi de ta voix si douce,
Et dis-moi de ta voix si douce : "Toujours."

Loin, bien loin, égarant nos courses,
Faisant fuir le lapin caché,
Et le daim au miroir des sources
Admirant son grand bois penché ;

Puis chez nous, tout heureux, tout aises,
En panier enlaçant nos doigts,
Revenons rapportant des fraises
Revenons rapportant des fraises des bois.

6 | Le Spectre de la rose

Soulève ta paupière close
Qu'effleure un songe virginal,
Je suis le spectre d'une rose
Que tu portais hier au bal.

Tu me pris encore emperlée
Des pleurs d'argent de l'arrosier,
Et parmi la fête étoilée
Tu me promenas tout le soir.

Ô toi, qui de ma mort fut cause,
Sans que tu puisses le chasser,
Toutes les nuits mon spectre rose
À ton chevet viendra danser.

Mais ne crains rien, je ne réclame
Ni messe ni *De Profundis* ;
Ce léger parfum est mon âme,
Et j'arrive du Paradis.

Mon destin fut digne d'envie,
Et pour avoir un sort si beau
Plus d'un aurait donné sa vie,
Car sur ton sein j'ai mon tombeau,

Villanelle

When the new season has come,
When the frosts have disappeared,
We shall go, the two of us, my beauty,
To gather lilies-of-the-valley in the woods.

Counting beneath our feet the beads
That are seen trembling at dawn,
We shall go to hear the blackbirds,
We shall go to hear the blackbirds singing.

The spring has come, my beauty,
It is the month of blessed lovers,
And the bird, whetting its wing,
Titters strains on the verge of its nest.

Oh! Pray come, and on this mossy bank
Speak of our sweet loves,
And tell me in your voice so soft,
And tell me in your voice so soft, 'For ever'.

Far, far away our steps do roam,
Putting to flight the hidden rabbit,
And the deer bent over the mirror of the brook,
Admiring its spreading antlers.

Then homeward, happily, joyfully,
Our fingers entwined in a basket,
Let us return bearing strawberries
Let us return bearing wild strawberries.

The Spectre of the rose

Raise your closed eyelid
That is skimmed o'er by a virginal dream,
I am the spectre of a rose
That you wore yesternight at the ball.

You gathered me still bedewed
With the silvery beads of the sprinkler,
And amidst the spangled revels,
You carried me all night long.

O you, who were the cause of my death,
You will not be able to drive me away:
Every night my rosy spectre
Will come dancing at your bedside.

But do not fear, I do not call
For either Mass or *De Profundis*;
This fleeting fragrance is my soul,
And I come from Paradise.

My fate was worthy of envy,
And to have had so happy a lot,
More than one would have given his life,
For upon your breast I have my tomb.

Villanelle

Wenn der Frühling kommt,
Wenn die Kälte des Winters vergangen,
Gehen wir beide, meine Schöne,
Maiglöckchen pflücken im Wald.

Unter unseren Schritten bersten die Perlen,
Die glitzernd im Morgenlicht zittern,
Wenn wir gehen, die Amseln zu hören,
Wenn wir gehen, die Amseln singen zu hören.

Der Frühling ist da, meine Schöne,
Der Liebenden Wonnemond ist gekommen,
Und der Vogel, den Flügel sich glättend,
Singt Lieder auf dem Rand seines Nestes.

O komm doch, auf diesem Lager aus Moos
Laß uns von unserer Liebe erzählen,
Und sag mir mit deiner zärtlichen Stimme,
Sag mir mit deiner zärtlichen Stimme: „Für immer.“

Tief, immer tiefer geraten wir in den Wald,
Scheuchen den Hasen auf im Versteck
Und den Hirschen, der im Spiegel der Quelle
Sein stolzes Geweih bewundernd beäugt.

Dann kehren wir glücklich und fröhlich,
Unsere Finger ineinander verschlungen,
Nach Hause zurück und bringen Erdbeeren mit
Nach Hause zurück und bringen Walderdbeeren mit.

Der Geist der Rose

Hebe deine geschlossenen Lider,
Die ein jungfräulicher Traum flüchtig streift,
Ich bin der Geist einer Rose,
Die du gestern zum Ball trugst.

Benetzt war ich noch, als du mich nahmst,
Von der Gießkanne silbernen Tränen,
Und unter dem Sternenhimmel beim Fest
Trugst du mich umher den ganzen Abend.

O du, um derentwillen ich starb,
Du wirst ihn nicht vertreiben können
Den rosigen Geist, der jede Nacht
An deinem Bett nun tanzen wird.

Doch hab keine Angst, ich verlange
Keine Messe und kein *De Profundis*;
Dieser zarte Duft ist meine Seele,
Und aus dem Paradies komm ich zu dir.

Beneidenswert war doch mein Los,
Und für ein so großes Glück
Hätte manch einer sein Leben gegeben,
Denn an deiner Brust ist mein Grab.

Et sur l'albâtre où je repose
Un poète avec un baiser
Écrivit : Ci-gît une rose
Que tous les rois vont jalouser.

7 | Sur les lagunes - Lamento

Ma belle amie est morte :
Je pleurerai toujours ;
Sous la tombe elle emporte
Mon âme et mes amours.

Dans le ciel, sans m'attendre,
Elle s'en retourna ;
L'ange qui l'emmena
Ne voulut pas me prendre.

Que mon sort est amer !
Ah ! sans amour, s'en aller sur la mer !

La blanche créature
Est couchée au cercueil ;
Comme dans la nature
Tout me paraît en deuil !

La colombe oubliée
Pleure et songe à l'absent,
Mon âme pleure et sent
Qu'elle est dépareillée.

Que mon sort est amer !
Ah ! sans amour s'en aller sur la mer !

Sur moi la nuit immense
S'étend comme un linceul ;
Je chante ma romance
Que le ciel entend seul.

Ah ! Comme elle était belle
Et comme je l'aimais !
Je n'aimerai jamais
Une femme autant qu'elle.

Que mon sort est amer !
Ah ! sans amour s'en aller sur la mer !

8 | Absence

Reviens, reviens ma bien-aimée !
Comme une fleur loin du soleil ;
La fleur de ma vie est fermée,
Loin de ton sourire vermeil.

Entre nos cœurs quelle distance ;
Tant d'espace entre nos baisers.
Ô sort amer ! Ô dure absence !
Ô grands désirs inapaisés !

Reviens, reviens ma bien-aimée, etc.

And upon the alabaster where I rest
A poet with a kiss
Has written, Here lies a rose
That all kings will envy.

On the lagoons - Lamento

My fair love is dead:
I will weep for evermore;
Into the tomb she bears
My soul and all my love.

To heaven, without awaiting me,
She has returned;
The angel that bore her hence
Would not take me too.

How bitter is my lot!
Ah! Without love to go to sea!

The snow-white creature
Is lying in the coffin;
How everything in nature
To me in mourning seems to be!

The forsaken dove
Weeps and dreams of the absent one,
My soul grieves and feels
That it has lost its mate.

How bitter is my lot!
Ah! Without love to go to sea!

Over me the endless night
Spreads like a shroud;
I sing my romance
That heaven hears alone.

Ah! How fair she was,
And how I loved her!
I shall never love a woman
As much as I loved her.

How bitter is my lot!
Ah! Without love to go to sea!

Absence

Return, return, my dearly beloved!
Like a flower far from the sun,
The flower of my life is closed,
Far from your golden smile.

What a distance lies between our hearts,
How much space between our kisses.
O bitter fate! O grievous absence!
O infinity of unappeased desires!

Return, return, my dearly beloved, etc.

Und in den Alabaster, auf dem ich liege,
Hat mit einem Kuß ein Poet
Ingraviert : Hier ruht eine Rose,
Von allen Königen glühend beneidet.

Auf der Lagune - Klage lied

Meine schöne Geliebte ist tot:
Ich werde sie ewig beweinen;
Ins Grab nimmt sie mit
Meine Seele und meine Liebe.

In den Himmel, ohne zu warten,
Ging sie von mir fort;
Der Engel, der sie davontrug,
Mich nahm er nicht mit.

Welch bitteres Los,
Ach, ohne Liebe auf's Meer hinausfahren!

Das reine Geschöpf
Liegt im Sarg;
Die ganze Natur, alles
Scheint mir in Trauer zu sein.

Die vergessene Taube
Trauert gedankenverloren,
Meine Seele weint und fühlt,
Daß sie verwaist ist.

Welch bitteres Los,
Ach, ohne Liebe auf's Meer hinausfahren!

Wie ein Leichentuch breitet sich
Über mich die unendliche Nacht;
Meine Romanze singe ich,
Die nur der Himmel vernimmt.

Ach, wie schön sie doch war
Und wie ich sie liebte!
Niemals wieder werde ich
Eine Frau lieben wie sie.

Welch bitteres Los,
Ach, ohne Liebe auf's Meer hinausfahren!

Abwesenheit

Komm zurück, komm, meine Geliebte!
Wie eine Blume ohne die Sonne,
Ist meines Lebens Blüte geschlossen
Ohne dein wärmendes Lächeln.

So groß die Entfernung unserer Herzen,
So weit der Raum zwischen unsren Küssen!
O bitteres Los! O grausame Trennung!
O ungestillte, sehnliche Wünsche!

Komm zurück, komm, meine Geliebte, etc.

D'ici là-bas, que de campagnes,
Que de villes et de hameaux,
Que de vallons et de montagnes,
A laisser le pied des chevaux !

Reviens, reviens ma bien-aimée, etc.

9 | Au Cimetière - Clair de Lune

Connaissez-vous la blanche tombe,
Où flotte avec un son plaintif
L'ombre d'un if ?
Sur l'if, une pâle colombe,
Triste et seule, au soleil couchant,
Chante son chant.

Un air maladivement tendre,
À la fois charmant et fatal,
Qui vous fait mal,
Et qu'on voudrait toujours entendre,

Un air, comme en soupire aux cieux
L'ange amoureux.
On dirait que l'âme éveillée
Pleure sous terre à l'unisson de la chanson,

Et du malheur d'être oubliée,
Se plaint dans un roucoulement
Bien doucement.
Sur les ailes de la musique
On sent lentement revenir
Un souvenir ;
Une ombre, une forme angélique
Passe dans un rayon tremblant,
En voile blanc.

Les belles de nuit, demi-closes,
Jettent leur parfum faible et doux
Autour de vous,
Et le fantôme aux molles poses
Murmure en vous tendant les bras :
"Tu reviendras !"

Oh ! jamais plus, près de la tombe,
Je n'irai, quand descend le soir
Au manteau noir,
Écouter la pâle colombe
Chanter, sur la pointe de l'if,
Son chant plaintif !

10 | L'île inconnue

Dites, la jeune belle !
Où voulez-vous aller ?
La voile enfle son aile,
La brise va souffler !

L'aviron est d'ivoire,
Le pavillon de moire,
Le gouvernail d'or fin ;
J'ai pour lest une orange,

From here to there, how many fields,
How many towns and hamlets,
How many valleys and mountains
To weary the horses' hooves!

Return, return, my dearly beloved, etc.

In the Cemetery - Moonlight

Do you know the white tomb
Where, with a plaintive sighing, soars
The shadow of a yew?
Upon the yew a pale dove,
Mournful and alone, in the setting sun
Sings its song.

A morbidly tender lay,
Both beguiling and fatal,
That pains one's heart,
And that one would wish to hear for ever.

An air like one a lovelorn angel
Sighs in heaven.
It is as if the awakened soul
Were weeping beneath the earth in unison with that song.

And with the pain of having been forgotten
Were in a gentle cooing
Softly complaining.
Upon the wings of the music
One feels the slow return
Of a memory:
A shadow, an angelic shape
Passes by in a trembling ray,
Veiled in white.

The half-closed evening primroses
Shed their faint, sweet fragrance
Around you,
And the ghost with gestures indolently slack
Murmurs, stretching out its arms to you,
"You will return!"

Oh! Never again shall I go
Near the tomb when the night falls
In its black cloak,
To hear the pale dove
Sing at the top of the yew
Its plaintive song!

The unknown isle

Tell me, fair maiden,
Where would you go?
The sail spreads its wing,
The breeze is rising!

The oar is of ivory,
The standard of watered silk,
The rudder of pure gold;

Von mir bis zu dir, nur Felder,
Nur Städte und Dörfer,
Nur Täler und Berge,
Ein Weg, der die Hufe der Pferde ermüdet.

Komm zurück, komm, meine Geliebte, etc.

Auf dem Friedhof - Mondschein

Kennt ihr das weiße Grab,
Auf dem mit klagendem Laut
Der Schatten einer Eibe spielt?
In der Eibe sitzt bleich eine Taube,
Traurig und einsam in der sinkenden Sonne,
Und singt ihr Lied.

Eine krankhaft zärtliche Weise,
Bezaubernd und tödlich zugleich,
Die einen schmerzt
Und die doch nie enden soll.

Eine Weise wie der Seufzer
Eines verliebten Engels im Himmel.
Es ist, als ob die erwachende Seele dort unten
Weinend einstimmt in den Gesang.

Und das Unglück, vergessen zu sein,
Beklagt sie mit einem Gurren
Ganz sanft.
Auf den Flügeln der sanften Musik
Fühlt man, wie langsam
Ein Erinnern zurückkehrt.
Ein Schatten, eine Engelsgestalt
Huscht vorüber in einem Schimmer,
In weiße Schleier gehüllt.

Die Wunderblumen, halbgeöffnet,
Verströmen zart und süß ihren Duft,
Hüllen euch darin ein,
Und der Schatten, mit matter Geste,
Murmelt, die Arme nach euch ausgestreckt :
„Du kommt zurück!“

O nein, niemals wieder geh ich zum Grab,
Wenn sich der Abend herabsenkt
Wie ein schwarzer Mantel,
Die bleiche Taube singen zu hören
Im Wipfel der Eibe
Ihr klagendes Lied!

Die unbekannte Insel

Sagt, schönes Kind!
Wo wollt Ihr hin?
Schon bläht sich das Segel,
Wir haben guten Wind!

Aus Elfenbein ist das Ruder,
Die Flagge aus Moiré,
Aus Feingold das Steuer;
Eine Orange ist meine Fracht,

Pour voile une aile d'ange ;
Pour mousse un séraphin.

Dites, la jeune belle, etc.

Est-ce dans la Baltique ?
Dans la mer Pacifique,
Dans l'île de Java ?
Ou bien est-ce en Norvège,
Cueillir la fleur de neige,
Ou la fleur d'Angsoka ?

Dites, dites, la jeune belle,
Dites, où voulez-vous aller ?

Menez-moi, dit la belle,
À la rive fidèle
Où l'on aime toujours.
Cette rive, ma chère,
On ne la connaît guère
Au pays de l'amour.

Où voulez-vous aller ?
La brise va souffler.

My ballast is an orange,
My veil an angel's wing,
My cabin-boy a seraph.

Tell me, fair maiden, etc.

Is it to the Baltic?
Or to the Pacific,
To the isle of Java?
Or perchance to Norway
To gather the snowdrop,
Or the Angsoka blossom?

Tell me, tell me, fair maiden,
Tell me, where would you go?

Take me, says the fair one,
To the faithful shore
Where love lasts for ever.
That shore, my dear,
Is not really known
In the land of love.

Where would you go?
The breeze is rising.

Translation: Charles Johnston

Ein Engelsflügel das Segel,
Der Schiffsjunge ist ein Seraph.

Sagt, schönes Kind, etc.

Wollt Ihr zur Ostsee?
In den Pazifik,
Auf die Insel Java?
Oder soll es nach Norwegen gehen,
Die Schneeglöckchen zu pflücken
Oder die Blume von Angsoka?

Sagt, schönes Kind,
Sagt, wo wollt Ihr hin?

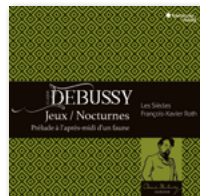
Bringt mich, sagt die Schöne,
An das verlässliche Ufer,
Wo man ohne Ende liebt.
Dieses Ufer ist, meine Liebe,
Nur wenig bekannt
Im Land der Liebe.

Wo wollt Ihr hin?
Wir haben guten Wind.

Übersetzung: Heidi Fritz

Les Siècles, François-Xavier Roth • Sélection discographique
All titles available in digital format (download and streaming)

CLAUDE DEBUSSY
Prélude à l'après-midi d'un faune
Jeux / Nocturnes
Avec Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain
 CD + DVD HMM 905291



MAURICE RAVEL
Daphnis & Chloé
Avec l'Ensemble Aedes
Marion Ralincourt, flûte traversière
 CD HMM 905280



Ma mère l'Oye
Le Tombeau de Couperin
Shéhérazade, ouverture de féerie
 CD HMM 905281



Stéphane Degout • Rappel discographique
All titles available in digital format (download and streaming)

Enfers
 Scènes d'opéras
 RAMEAU
 Zoroastre, Dardanus, Castor et Pollux,
 Hippolyte et Aricie, Les Surprises de l'amour,
 Les Boréades
 GLUCK
 Iphigénie en Tauride, Armide,
 Orphée et Eurydice
 Pygmalion
 Raphaël Pichon
 LIVRE-DISQUE HMM 902288



CLAUDE DEBUSSY
Harmonie du soir
Mélodies / Songs
Avec Sophie Karthäuser, soprano
Eugene Asti, Alain Planès, piano
 2 CD HMM 902306.07





harmonia mundi musique s.a.s

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Enregistrements : Les Nuits d'été : 15 & 16 août 2018, Alfortville,

Maison de l'Orchestre national d'Île-de-France,

Harold en Italie : 2 & 3 mars 2018, Philharmonie de Paris,

Direction artistique, montage et mixage : Jiri Heger

Prise de son : Alix Ewald

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Giuseppe Canella l'Ancien, Paysage au coucher du soleil, 1838.

akg-images / MPortfolio / Electa

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com