



LSO Live

Enkelejda Shkosa
Kenneth Tarver
Susan Gritton
Sara Mingardo
David Wilson-Johnson
Laurent Naouri
Dean Robinson
London Symphony Chorus

Berlioz
**Béatrice
et Bénédict**
SIR COLIN DAVIS
London Symphony Orchestra



Berlioz

Béatrice et Bénédict



Berlioz
ODYSSEY

1803-1869

HECTOR BERLIOZ (1803–69)

Béatrice et Bénédict

Opéra-comique in two acts/Opéra-comique en deux actes

CD 1

49'56"

1	OUVERTURE	8'15"
ACTE I		
2	No 2 CHOEUR 'LE MORE EST EN FUITE'	1'06"
3	No 2bis SICILIENNE	1'43"
4	No 3 AIR 'JE VAIS LE VOIR' 'IL ME REVIENT FIDÈLE' (Héro)	8'31"
5	No 4 DUO 'COMMENT LE DÉDAIN POURRAIT-IL MOURIR?' (Béatrice, Bénédict)	6'29"
6	No 5 TRIO 'ME MARIER? DIEU ME PARDONNE!' (Bénédict, Claudio, Don Pedro)	6'08"
7	No 6bis ÉPITHALAME GROTESQUE (2e couplet) 'MOUREZ, TENDRES ÉPOUX' (Chœur)	2'37"
8	No 7 RONDO 'AH! JE VAIS L'AIMER' (Bénédict)	2'43"
9	No 8 DUO (NOCTURNE) 'VOUS SOUPIREZ, MADAME' (Ursule, Héro) 'NUIT PAISIBLE ET SÉREINE' (Héro, Ursule)	12'18"

CD 2

34'38"

1	ENTR'ACTE	1'52"
ACTE II		
2	No 9 IMPROVISATION ET CHŒUR À BOIRE (Somarone, Chœur)	3'36"
3	No 10 AIR 'DIEU! QUE VIENS-JE D'ENTENDRE?' 'IL M'EN SOUVIENT' (Béatrice)	9'40"
4	No 11 TRIO 'JE VAIS, D'UN CHŒUR AIMANT' (Héro, Ursule, Béatrice)	9'46"
5	No 12 CHŒUR 'VIENS! VIENS, DE L'HYMÉNÉE' (Chœur)	2'48"
6	No 13 MARCHÉ NUPTIALE 'DIEU QUI GUIDAS NOS BRAS'	3'55"
7	No 14 ENSEIGNE 'ICI L'ON VOIT BÉNÉDICT' (Chœur)	0'49"
8	No 15 SCHERZO-DUETTINO 'L'AMOUR EST UN FLAMBEAU' (Béatrice, Bénédict)	2'05"

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

SIR COLIN DAVIS *CONDUCTOR*

Enkelejda Shkosa *mezzo-soprano* **BÉATRICE**

Kenneth Tarver *tenor* **BÉNÉDICT**

Susan Gritton *soprano* **HÉRO**

Sara Mingardo *mezzo-soprano* **URSULE**

Laurent Naouri *baritone* **CLAUDIO**

David Wilson-Johnson *bass* **SOMARONE**

Dean Robinson *bass* **DON PEDRO**

London Symphony Chorus

Stephen Westrop *chorus director*

Janine Reiss *language coach/music assistant*

RECORDED LIVE AT THE BARBICAN CENTRE, 6 & 8 june 2000

Producer James Mallinson Sound engineer Tony Faulkner

Berlioz's dialogues linking the musical numbers were replaced in these LSO performances by selected readings from *Much Ado about Nothing*. We have chosen not to include them on this recording in order to retain musical continuity

Les dialogues de Berlioz reliant les numéros musicaux furent remplacés, dans les exécutions faites par le LSO, par la lecture de passages de Beaucoup de bruit pour rien. Nous avons choisi de ne pas les inclure dans cet enregistrement afin de ne pas rompre la continuité de la musique

BERLIOZ AND SHAKESPEARE

Berlioz's encounter with Shakespeare in 1827 had an enormous influence on almost every aspect of his music. Despite his almost total ignorance of the English language he found himself swept up in a new dramatic world, with characters and subjects more vividly alive than anything he had so far encountered.

Shakespeare contradicted everything that the venerable French dramatic tradition represented. Instead of proportion, good taste, and respect for the Classical unities of time, place and action here was a dramatic art that encompassed wide expanses of time and place, with strange excursions and subplots and a reckless mixture of genres. The introduction into tragedy of such characters as the Porter in *Macbeth* or the Gravedigger in *Hamlet* appealed irresistibly to Berlioz's sense of Romantic irony; and here, too, was a range of human behaviour – from the most passionate love to the vilest cruelty, from the sharpest wit to the most complacent stupidity – that both reflected and stimulated his own turbulent poetic imagination.

Even before he composed anything directly based on Shakespeare, much of Berlioz's early music shows his dramatic influence. Each of the *Eight Scenes from Faust* (1828–9) bears an epigraph from Shakespeare; and later that year he virtually threw away his chances of winning the Prix de Rome by ignoring the stilted, academic form of the competition text, *La mort de Cléopâtre*, and writing a cantata that

responds to each change of emotion with an almost Shakespearean violence. To make his intentions perfectly clear he headed Cleopatra's invocation with a quotation from *Romeo and Juliet* ('How if, when I am laid into the tomb ...'), and when reproached for not writing 'soothing' music, gave the splendid reply: 'Sir, it's a little difficult to write soothing music for an Egyptian queen who has been bitten by a poisonous snake and is dying a painful death in an agony of remorse.'

As Berlioz well knew, most of Shakespeare's plays were written for performance in broad daylight, and with minimal props or scenery. The freezing battlements of Elsinore at night, the sun-baked streets of Verona and the bleak landscapes of *Macbeth* or *Lear* are all conjured up in the words. Berlioz made very little use of Shakespeare's actual words, realising the pointlessness of any attempt simply to 'set Shakespeare to music'. He seized instead on the openness of form, the variety of scene and character and the range of emotion to give his music an original dramatic shape whose strength lies in its very avoidance of literalism. If circumstances had been more favourable he might have written an opera on one of the great tragedies, but as it is, he composed only two large-scale Shakespearean works, the dramatic symphony *Roméo et Juliette* and the opera *Béatrice et Bénédict*, based on *Much Ado About Nothing*. In addition to these, there are smaller-scale works based on *The Tempest*, *King Lear* and *Hamlet*. But the spirit of Shakespeare can be found in almost everything Berlioz composed, from the passions and dramas of the *Symphonie fantastique* and *Harold in Italy* to the bold juxtapositions of place and genre in

The Damnation of Faust and *The Childhood of Christ*. His supreme masterpiece, *Les Troyens*, was inspired by his lifelong love of Virgil, but the dramatic structure owes everything to the breadth of vision he had learned from Shakespeare.

Berlioz's conversation and letters were peppered with quotations from Shakespeare and he loved to fire off broadsides of Shakespearean invective against all the opportunists and intriguers, the trivialisers and musical riff-raff who were the enemies of art and imagination. In his music, and his life, Berlioz could have taken as his motto the lines from Cymbeline: 'Boldness be my friend! Arm me, Audacity, from head to foot.'

BÉATRICE ET BÉNÉDICT opéra-comique in two acts (1860–62)

Berlioz loved Baden-Baden. The German spa town was the cause of his writing one last major work, the opéra-comique *Béatrice et Bénédict*, commissioned to inaugurate the new opera house in 1862. But it was not only that: from the mid-1850s onwards, the place had been a favourite haunt. In 1853, and then every August from 1856 to 1863, he spent a week or two there, making music under exceptionally civilised conditions. Baden had its reigning grand duke, but its uncrowned king was the manager of

the casino, Edouard Bénézet. Under his rule it had become the most sought-after summer resort for Europe's rich and would-be rich. German and Russian royalty, nobility and well-to-do bourgeois, Parisian diplomats, bankers, generals, artists, adventurers and demi-mondaines flocked to it. They came to drink the waters and play the tables, or just to see and be seen and grasp whatever pleasure fate cast in their path. But Bénézet had other ideas as well. He had studied at the Paris Conservatoire before taking up his father's profession of croupier, and he decided that an annual concert directed by the leading conductor of the day would be an agreeable way of investing some of his profits and making the town even more fashionable. It meant closing the casino for a day, but that would only whet the gamblers' appetite. Berlioz was given *carte blanche* to form an orchestra from the best musicians available: French and German players of his choice, plus the pick of the nearby Karlsruhe company. He was allowed as many rehearsals as he thought necessary.

No wonder he relished his visits. He felt at his best, not merely because the waters seemed to relieve his chronic intestinal pains but because he could work in a way virtually impossible in Paris. In Baden he came alive. About the gamblers he might share the revulsion of Turgenev, whose novel, *Smoke*, pictures them 'crowded round the green tables with the dull, greedy, half-stupefied, half-exasperated, wholly rapacious expression which gambling fever lends to even the most aristocratic features'. But the summer gaiety of the town and the varied society, in which he was sure of finding friends, appealed to him greatly, and he delighted in the charm of the

surroundings – the bosky parks, the old castle, the brooks and waterfalls and aromatic pine woods, the balmy air, and the rampart of mountains that formed so grand a setting for this ‘pearl of the Black Forest’. It was there, one evening on the castle battlements, that he wrote the words of the Nocturne whose moonlit murmurings close the first act of *Béatrice et Bénédict*.

In conceiving the work, Berlioz limited his ambitions. Composing it was, as he said, ‘a relaxation after *The Trojans*’. Even in its eventual two-act form (it had been projected at first as a one-act opera) it remains a divertissement. His health was not up to anything bigger. Formally the work breaks no new ground; it keeps to the unexacting conventions of opéra-comique; most of the numbers do not develop the action but dilate on situations created by the spoken dialogue. Its pretensions are deliberately slight. *Béatrice et Bénédict* (or Beatrice and Benedick, to restore the Shakespearean spelling of the name that in French is rendered as Bénédict) celebrates love not as grand, consuming passion but as ‘a flame, a will o’ the wisp coming from no one knows where, gleaming then vanishing from sight, to the distraction of our souls, luring the dolt and making him mad’ – ‘a caprice written with the point of needle’, which concludes that ‘madness is better than stupidity’. Its originality lies in its attitudes and the delicacy of their execution, catching the conversational quality of Shakespeare’s dialogue as though, indeed, ‘with the point of a needle’, in the exquisite craftsmanship of its tender yet sparkling woodwind writing and teasing, fine-spun violin phrases. Though much of the dialogue and some of the lyrics come directly

from Shakespeare, the work is in no way an operatic ‘setting’ of *Much Ado About Nothing*: there is no Don John, no dark intrigue, no Dogberry and the watch, and Claudio is a shadow. Berlioz, as he himself said, takes only ‘a part of Shakespeare’s tragi-comedy’: the mutual attraction that Beatrice and Benedick hide from each other and from themselves, and the contrast between their sceptical, realistic understanding of what love is and the starry-eyed ideas of ‘the sentimental couple’. Hero, in fact, does not merely serve as pretext for some beautiful love music. The lyricism of the Nocturne is as necessary to the work as the proud ardour of Beatrice’s scena and the cut-and-thrust of the final duettino in which she and Benedick continue to play at hiding their recognition of twin natures.

Hero’s conventional feelings are set against those of the two main characters, who exemplify the heretical notion that the obstacles to the fulfilment of operatic love may lie not in fate or in dynastic or social pressures, but in the two people themselves. Romantic love that lasts forever is an illusion – hence the parody cadenza to Hero’s aria. But it is a beautiful illusion, with continual power over the imagination – hence the Nocturne. Light-hearted as it is, the work is a statement about love.

In this, for all its drastic simplification of the play, it is faithful to Shakespeare, who in *Much Ado* abandoned the dream-world and stereotypical attitudes and romanticising of sexual attraction of his earlier comedies, in favour of a realism that calls the whole conventional pattern of institutionalised romance into question and exposes the discrepancy between

complex, ambiguous private feelings and the social rituals that are supposed to embody them.

Where the opera adds material, it takes its cue from the play. Beatrice's protest at the banal rhymes in the chorus's rejoicing derives from Benedict's regret that when he tries to fashion a sonnet to Beatrice he cannot rhyme as a poet should. In the admission of deep feeling that Berlioz's Beatrice makes – a more open avowal than Benedict's – she parallels Shakespeare's. Even the one major addition, the foolish, fond old *maître de chapelle* Somarone (literally 'great donkey' – hence the braying motif in the Sicilienne) has its source in the play, in the very precise musician Balthasar (with perhaps a touch of Dogberry as well). Somarone has usually been taken as a satire on the pedants of the Paris Conservatoire with whom Berlioz clashed in his student days – this despite his being given well-known sayings of two of Berlioz's heroes, Gluck and Spontini. The portrait is, rather, that of a court musician of the old school: vainglorious (which Berlioz knew both Spontini and Gluck could be), fussy, intent on his painstaking fugues, devoid of all sense of dramatic and expressive aptness, but conscientious, energetic, convivial, and capable in his cups of singing a jovial song in honour of the fiery wines of Sicily.

The peculiar glow of the scoring of this number (CD2, track 2), for two trumpets, cornet, tambourine and guitar, like sunlight after an evening shower, is characteristic of the sound-world of the work. In *Beatrice* the noonday brilliance of Berlioz's earlier opera *Benvenuto Cellini* is softened to a rounder light, though still sharp-edged, and glinting with

unexpected juxtapositions of timbre and wrong-footing rhythms. The overture, written last, sums up the score. Headlong yet ironic, racy but touched with warmth of heart and delicate fantasy, it draws on different numbers to make a single atmosphere. In it we recognise, retrospectively, the wide melodic spans of Beatrice's scena, the Nocturne's magical coda, the triumphant but rather empty tuttis of Hero's aria, the descending and ascending melody of the Wedding March, the male trio's conspiratorial humour, and above all the motif of the final Scherzo-Duettino, whose nimble triplets and angular dotted figure work their way in everywhere, and spread their gleeful mirth across the whole orchestra.

Listening to the score's exuberant gaiety, only momentarily touched with sadness, one would never guess its composer was in pain when he wrote it and impatient for death. *Béatrice et Bénédict* accepts the world as surely as Berlioz railed against it. It is not a young man's work. There is none of the prodigality of ideas found in his earlier Italian comedy but, on the contrary, an extreme economy and a demonstration of the melodic possibilities in the basic means of music, notably the scale. It comes at the close of a career seemingly ending in disappointment and isolation, yet is without either bitterness or illusion. In this unexpected epilogue Berlioz repays a little of his lifelong debt to Shakespeare, reminds those with ears to hear that he is not always a noisy composer and can be a witty one, and finds for a moment in art the felicity that life denied him.

Programme note © David Cairns

SYNOPSIS

Act One

The Governor's park. The inhabitants of Messina await the return of the victorious Don Pedro of Aragon from the Moorish wars; they sing a chorus of rejoicing. Leonato enters with his daughter Hero and his niece Beatrice. Hero hears that Claudio, whom she loves, has come back safe and loaded with honours. Beatrice enquires sarcastically of 'Signor Mountanto' – that is, Benedick, between whom and Beatrice (Leonato explains) 'there is a kind of merry war – they never meet but there's a skirmish of wits'. The chorus strikes up again, despite protests from Beatrice at the banality of public rejoicing that is one of the consequences of war. After a sicilienne, danced in celebration of the victory, the people disperse. Hero is left alone to savour the happiness of being reunited with her beloved Claudio.

When Don Pedro arrives the betrothal is quickly settled. Beatrice and Benedick meet and mock each other in a duet whose teasing manner does not quite conceal their mutual interest. Don Pedro congratulates Claudio on his good fortune; the wedding will take place that evening. Surely the example must tempt Benedick? But he is impervious to their jests and turns their high-flown praise of married bliss to ridicule (CD1, track 6). He will live a bachelor; the savage bull may bear the yoke, but if ever the sensible Benedick succumbs, let them set a sign on his house: 'Here you may see Benedick the married man'. Don Pedro and Claudio resolve to find a way of tricking

Beatrice and Benedick into falling in love.

The court musicians arrive with their master, Somarone, to rehearse the epithalamium that he has written for the bridal couple (CD1, track 7). They do so, to Somarone's dissatisfaction, but are persuaded to try it through again for Don Pedro, with the embellishments that Somarone has just added. Meanwhile Benedick has entered. Concealed behind a bush, he overhears an apparently serious discussion between Don Pedro, Leonato and Claudio about the wonderful behaviour of Beatrice – she has fallen in love with Benedick! They agree not to tell him – he will only mock her. When they have gone, the astonished but impressed Benedick emerges from his hiding place. 'This is no trick – their conference was sadly borne. They seem to pity the lady; it seems her affections have their full bent. Love me? Why, it must be requited!' In an exuberant aria (CD1, track 8) he celebrates Beatrice's qualities and charms.

Hero and Ursula, her maid in waiting, leave the banquet and come out into the park. They laugh at the deception practised on Beatrice, who has been made to overhear that Benedick has fallen passionately in love with her. The moon rises, and the two young women sink into a sweetly melancholy reverie at the beauty of the night and the approaching wedding.

Act Two

A hall in the Governor's palace, with servants passing and repassing with jugs of wine. From a nearby room come laughter, the sound of guitars and trumpets, the shouts of soldiers calling for wine, and above

them the voice of Somarone improvising a song in honour of the wines of Sicily. He tries to sing a second verse but is too drunk to think of one and is shouted down. The arrival of more wine is a signal for everyone to continue their drinking in the garden.

Beatrice enters in great agitation. She recalls the unexpected sadness that came over her on the day the troops, with Benedick among them, left for the war, and the bad dreams that plagued her and that she tried in vain to laugh away. Then, with a sudden decision, she faces her feelings: 'Contempt, farewell, and maiden pride, adieu! Benedick, love on – I will requite you' (CD2, track 3).

Hero and Ursula affect astonishment to see Beatrice at once agitated and strangely softened. Together with her they sing of the happiness of a bride about to be married to the man she loves and who will love her forever. Then, changing their tune, they tease Beatrice with warnings of the horrors and deceptions of matrimony, but stop at the sight of her distress, and their trio ends serenely. Left alone, Beatrice listens to the sound of a distant chorus summoning the bride to her wedding. Benedick enters and the two skirmish in a new key. Their embarrassed exchange is cut short by the arrival of the bridal procession (CD2, track 6).

Claudio and Hero sign the marriage contract. The scrivener produces a second document. 'Who else is marrying?', asks Don Pedro. Beatrice and Benedick confront one another. Each denies loving 'more than reason'. Avowals of love, written in their own hands, are produced to confound them, but they persist in

the jest that each takes the other merely 'for pity' – whereupon a sign is brought in, with the words 'Here you may see Benedick the married man', which all sing to the music of the trio in Act One, when Benedick swore he would never marry. Benedick, unabashed, ripostes by acknowledging the giddiness of mankind and the power of love, as he and Beatrice keep up to the end their comedy of scorn under which they have hidden a passion deeper than anyone could guess. 'For today a truce is signed. We'll become enemies again tomorrow.'

Synopsis © David Cairns

BERLIOZ ET SHAKESPEARE

La rencontre de Berlioz avec Shakespeare, en 1827, exerça une influence considérable sur sa musique, dans presque tous ses aspects. Bien qu'il ignorât pour ainsi dire tout de la langue anglaise, il se sentit pris dans un tourbillon et emporté dans un univers dramatique inconnu, rempli de personnages et de sujets plus vivants, plus éclatants que tous ceux qu'il avait croisés jusqu'alors.

Shakespeare allait à l'encontre de tout ce que représentait la vénérable tradition du théâtre français. Au lieu de privilégier la mesure, le bon goût et le respect des unités classiques de temps, de lieu et d'action, cet art dramatique déployait tout un éventail d'époques et d'endroits, avec d'étranges digressions et intrigues secondaires et un mélange des genres audacieux. L'irruption au sein de la tragédie de personnages comme le Portier, dans *Macbeth*, ou les Fossoyeurs, dans *Hamlet*, séduisit immanquablement le sens de l'ironie que Berlioz partageait avec tant de romantiques; on trouvait également dans ces pièces la gamme complète des comportements humains – de l'amour le plus passionné à la cruauté la plus vile, de l'intelligence la plus aiguë à l'imbécillité la plus suffisante –, qui reflétait et stimulait à la fois les turbulences de sa propre imagination poétique.

Avant même les premières œuvres directement inspirées par Shakespeare, les premières partitions de Berlioz montrent souvent son influence dramatique. Chacune des *Huit Scènes de Faust* (1828–1829) porte une épigraphe du dramaturge anglais; et plus

tard la même année, Berlioz renonça à toute chance de remporter le prix de Rome en ignorant la structure guindée et académique du texte mis au concours, la *Mort de Cléopâtre*, composant une cantate qui suivait les méandres des émotions avec une violence presque shakespearienne. Afin de manifester clairement ses intentions, il nota au-dessus de l'invocation de Cléopâtre ce vers extrait de *Roméo et Juliette*: "How if, when I am laid into the tomb ... " (Et si, quand je serai couchée dans la tombe ...); et lorsque Boieldieu lui reprocha de ne pas avoir composé une musique qui "berce", il lui fit cette réponse magnifique: "Il est assez difficile, monsieur, de faire de la musique qui vous berce, quand une reine d'Égypte, dévorée par le remords et empoisonnée par la morsure d'un serpent, meurt dans des angoisses morales et physiques."

Comme Berlioz le savait bien, Shakespeare écrivit la plupart de ses pièces pour des représentations en plein jour, avec un dispositif scénique minimal. Les remparts glaciaux d'Elseigneur la nuit, les rues de Vérone brûlées par le soleil et les paysages mornes de *Macbeth* ou de *Lear* sont tous évoqués par les mots. Berlioz utilisa peu les vers de Shakespeare en eux-mêmes, comprenant bien l'inutilité de chercher à "mettre Shakespeare en musique". Il préféra reprendre à son compte la liberté formelle, la variété de scènes et de personnages et l'étendue des émotions offertes par le dramaturge pour donner à sa musique un souffle dramatique original, qui tire justement sa force de ce qu'il évite strictement l'écueil du mot à mot. Si les circonstances avaient été plus favorables, il aurait peut-être composé un opéra sur l'une des grandes tragédies. Mais les choses ayant été ce

qu'elles furent, il se contenta de deux œuvres shakespeariennes majeures, la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* et l'opéra *Béatrice et Bénédict*, inspiré par *Beaucoup de bruit pour rien*. En plus de ces partitions, il écrivit quelques pages de moindre envergure d'après la *Tempête*, le *Roi Lear* et *Hamlet*. Mais l'âme de Shakespeare plane sur presque tout ce que Berlioz composa, depuis la passion et le drame qui animent la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie* jusqu'aux ruptures hardies de l'unité de temps et de lieu dans la *Damnation de Faust* et *l'Enfance du Christ*. Son plus grand chef-d'œuvre, les *Troyens*, reflétait son amour de toujours pour Virgile, mais la structure dramatique de l'ouvrage doit tout à la largeur de vue qu'il avait apprise de Shakespeare.

Les conversations et la correspondance de Berlioz étaient parsemées de citations de Shakespeare et il aimait à envoyer des flots d'invectives shakespeariennes à la figure de tous les opportunistes et de tous les intrigants, les musiciens de bas étage qui étaient les ennemis de l'art et de l'imagination. Dans sa musique comme dans sa vie, Berlioz aurait pu prendre pour devise ce vers de Cymbeline: "Que la Hardiesse soit mon amie! Arme-moi, Audace, de pied en cap!"

BÉATRICE ET BÉNÉDICT

Opéra comique en deux actes
(1860–1862)

Berlioz aimait Baden-Baden. La ville thermale allemande est à l'origine de la composition de sa dernière œuvre majeure, l'opéra comique *Béatrice et Bénédict*, commandé pour l'inauguration du nouvel opéra en 1862. Mais là n'est pas la seule raison: depuis le milieu des années 1850, l'endroit était l'une de ses retraites favorites. En 1853, puis chaque mois d'août de 1856 à 1863, il y passa une semaine ou deux, faisant là-bas de la musique dans d'exceptionnelles conditions. Si Baden était dotée d'un grand duc, elle était en fait gouvernée par un roi sans couronne, en la personne du directeur du casino, Edouard Bénazet. Sous son règne, Baden était devenue la station à la mode des riches Européens et de ceux qui prétendaient l'être. Les maisons royales, la noblesse et la bourgeoisie cossue s'y pressaient d'Allemagne et de Russie, de Paris accouraient les diplomates, les banquiers, les généraux, les artistes, les aventuriers et les demi-mondaines. Ils venaient pour prendre les eaux et s'adonner au jeu, ou juste pour voir et se montrer, pour saisir tous les plaisirs que le destin plaçait sur leur chemin. Mais Bénazet avait d'autres idées en tête. Cet homme, qui avait étudié au Conservatoire de Paris avant de suivre les pas de son père dans la carrière de croupier, avait décidé qu'un concert annuel dirigé par le chef d'orchestre le plus en vue du moment serait une manière agréable de placer les gains réalisés et d'accroître encore l'attrait de la ville. Cela

impliquait de fermer le casino pour une journée, mais aurait pour effet d'aiguiser l'appétit des joueurs. On donna carte blanche à Berlioz pour monter son orchestre avec les meilleurs musiciens disponibles: les artistes français et allemands de son choix, en plus de l'élite de la compagnie voisine de Karlsruhe. On lui laissait en outre le nombre de répétitions qu'il jugeait nécessaire.

On ne s'étonnera donc pas que Berlioz ait trouvé le séjour à son goût. Il était au mieux de sa forme, non seulement parce que les eaux semblaient soulager des douleurs intestinales chroniques, mais aussi parce qu'on lui offrait des conditions de travail inenvisageables à Paris. A Baden, il revint à la vie. Concernant les joueurs, il partageait peut-être l'averser de Tourgueniev, qui dans sa nouvelle *Fumée* les décrit "amassés autour des tables vertes avec l'expression engourdie, cupide, mi-hébétée, mi-exaspérée et tout à fait assoiffée de gains que la fièvre du jeu fait apparaître sur les visages les plus aristocratiques". Mais la gaité qui animait la ville l'été et sa société variée, dans laquelle il était certain de se faire des amis, étaient pour lui de puissants appâts; il adorait en outre le charme des environs: les parcs arborés, le vieux château, les ruisseaux et les cascades, l'odeur des pinèdes, l'air parfumé et le rempart de montagnes qui formaient un cadre si grandiose à la "perle de la Forêt-Noire". C'est là-bas, un soir, sur le rempart du château, qu'il écrivit les paroles du Nocturne dont les murmures baignés par le clair de lune closent l'acte I de *Béatrice et Bénédict*.

En concevant cette œuvre, Berlioz limita ses

ambitions. Sa composition fut, dit-il, une détente après les *Troyens*. Même dans sa forme définitive en deux actes (le premier projet était celui d'un opéra en un acte), l'ouvrage reste un divertissement. L'état de santé du compositeur ne lui permettait pas d'envisager quoi que ce soit de plus vaste. Formellement, l'œuvre n'ouvre pas de voies nouvelles. Elle s'en tient aux conventions peu exigeantes de l'opéra comique: la plupart des numéros ne développent pas l'action, se contentent de reprendre les situations créées dans le dialogue parlé. Ses prétentions sont délibérément légères. *Béatrice et Bénédict* (Berlioz a ainsi francisé les noms de Beatrice et de Benedick) célèbre en l'amour non pas la passion élevée et dévorante mais "un flambeau, une flamme, un feu follet qui vient d'on ne sait où, qui brille et disparaît pour égarer notre âme, attirer à lui le sot et le rend fou"; ce caprice "écrit avec la pointe d'une aiguille" tire la conclusion que "Folie, après tout, vaut mieux que sottise". L'originalité de l'ouvrage tient dans ses attitudes et dans la délicatesse de leur exécution (Berlioz cisèle effectivement le ton de conversation des dialogues de Shakespeare "avec la pointe d'une aiguille"); elle tient également dans l'utilisation exquise des vents, tantôt tendres, tantôt étincelants, et dans les phrases joliment déroulées par les violons. Même si la majeure partie des dialogues et quelques-uns des airs proviennent directement de Shakespeare, l'œuvre n'est aucunement l'adaptation à l'opéra de *Beaucoup de bruit pour rien*: il n'y a pas de Don John, ni de sombre intrigue, ni de Dogberry et de guet, et Claudio n'est qu'une ombre. Berlioz, comme il le déclara lui-même, n'emprunte qu'une part de la tragi-comédie de Shakespeare: l'attrance mutuelle que Béatrice et Bénédict se

cache à eux-mêmes et l'un à l'autre, et le contraste entre leur intelligence de l'amour, empreinte de scepticisme et de réalisme, et la vision utopique d'un "couple romanesque". Héro, en fait, sert juste de prétexte à quelques belles musiques d'amour. Le lyrisme du Nocturne est tout aussi indispensable à l'ouvrage que la fière ardeur de la scène de Béatrice et que le jeu d'attaques et de ripostes du duettino final, où Bénédict et elle continuent, par jeu, à feindre d'ignorer combien ils se ressemblent.

Les sentiments conventionnels d'Héro s'opposent à ceux des deux personnages principaux, incarnations d'une notion hérétique selon laquelle les obstacles à l'accomplissement de l'amour, à l'opéra, peuvent être dressés non pas par des pressions sociales ou dynastiques, mais par les personnes elles-mêmes. L'amour romantique et éternel est une illusion – tel est le message de la cadence parodique de l'air d'Héro. Mais c'est une illusion magnifique, qui exerce continuellement son pouvoir sur l'imagination – tel est le propos du Nocturne. Aussi légère soit-elle, l'œuvre est une étude sur l'amour.

En ce sens, malgré la simplification drastique de la pièce, l'opéra reste fidèle à Shakespeare, qui dans *Beaucoup de bruit pour rien* abandonne l'univers de rêve, les comportements stéréotypés et le romantisme de l'attirance sexuelle de ses comédies antérieures au profit d'un réalisme qui remet en question tout le modèle conventionnel de la romance institutionnalisée et met en scène la divergence entre des sentiments personnels ambigus et complexes et les rituels sociaux qui sont censés les représenter.

Lorsque l'opéra fait des ajouts, il prend exemple sur la pièce. Les protestations de Béatrice envers les rimes plates du chœur de réjouissances dérivent du passage où Bénédict regrette, alors qu'il tente de composer un sonnet à Béatrice, de ne pas manier la rime avec l'habileté d'un poète. Lorsque la Béatrice de Berlioz admet la profondeur de ses sentiments – un aveu plus ouvert que celui de Bénédict – elle imite celle de Shakespeare. Même l'ajout le plus conséquent, celui du personnage insensé et attendrissant du vieux maître de chapelle, Somarone (littéralement "Vieil âne" – cf. le motif de braiment qui lui est attribué dans la Sicilienne), est puisé dans la pièce, précisément dans le personnage du musicien Balthasar (mêlé peut-être d'une touche de Dogberry). Somarone est généralement considéré comme la caricature des pédants du Conservatoire de Paris, auxquels Berlioz s'était heurté durant ses années d'études – même si l'on a placé dans sa bouche de célèbres déclarations de deux des "héros" de Berlioz, Gluck et Spontini. Le portrait est plutôt celui d'un musicien de cour de la vieille école: vaniteux (comme Berlioz savait que Spontini et Gluck pouvaient l'être), tatillon, acharné à figoler ses fugues, dépourvu de tout sens dramatique et expressif, mais consciencieux, plein d'énergie, bon vivant et capable de chanter un joyeux hymne aux ardents vins de Sicile.

L'éclat particulier dont brille l'orchestration de ce numéro (CD2, page 2), pour deux trompettes, cor-net, tambour de Basque et guitare, comme un rayon de soleil après l'averse du soir, est caractéristique de l'univers sonore de l'œuvre. Dans *Béatrice et Bénédict*, la lumière crue caractéristique de l'opéra

précédent de Berlioz, *Benvenuto Cellini*, est tamisée en une lumière plus ronde, même si elle garde son piquant et scintille grâce à des juxtapositions de timbres inattendues et des rythmes bancals. Ecrite en dernier, l'ouverture résume la partition. Impétueuse bien qu'ironique, pleine de verve mais adoucie par son caractère chaleureux et sa fantaisie délicate, elle réunit différents numéraux dans une même atmosphère. On y reconnaît, rétrospectivement, les amples courbes mélodiques de la scène de Béatrice, la coda magique du Nocturne, les tuttis triomphants mais assez vains de l'air d'Héro, la mélodie descendante et ascendante de la Marche nuptiale, l'humour conspirateur du trio d'hommes, et surtout le motif de l'ultime Scherzo-Duetto, dont les lestes triolets et les motifs pointés anguleux s'infilrent partout et répandent leur gaîté à travers tout l'orchestre.

A entendre l'exubérance de la partition, troublée en de rares endroits seulement par la tristesse, on ne peut imaginer le tourment dans lequel se trouvait le compositeur lors de sa composition, ni l'impatience avec laquelle il attendait la mort. *Béatrice et Bénédicte* accepte le monde avec autant de conviction que Berlioz le rejette. Ce n'est pas l'œuvre d'un jeune homme. On n'y trouve absolument pas la même générosité d'inspiration que dans sa précédente comédie italienne mais, au contraire, une économie de moyens extrême et une démonstration des possibilités mélodiques offertes par un matériau musical rudimentaire, notamment par la gamme. Elle met un point final à une carrière qui semble s'être achevée dans la déception et l'isolement, même si elle est exempte de toute amertume, de toute chimère. Dans cet épilogue inattendu, Berlioz paie une partie de

la dette accumulée tout au long de sa vie à l'égard de Shakespeare; il rappelle à ceux qui veulent bien l'entendre qu'il n'est pas qu'un compositeur bruyant et sait également faire preuve d'esprit. Il trouve brièvement au sein de l'art le bonheur que la vie lui avait refusé.

Notes de programme © David Cairns

SYNOPSIS

Acte I

Dans le parc du Gouverneur. Les habitants de Messine attendent le retour de Don Pedro d'Aragon, qui a vaincu les Maures; ils chantent un chœur de réjouissances. Léonato fait son entrée avec sa fille Héro et sa nièce Béatrice. Héro entend que Claudio, qu'elle aime, est rentré sain et sauf et couvert d'honneurs. Béatrice se renseigne d'un ton moqueur sur le sort du "seigneur Matamore" – c'est-à-dire Bénédict, entre lequel et Béatrice (explique Léonato) "il y a une guerre d'épigrammes, et ils ne se rencontrent jamais qu'il ne s'engage entre eux une escarmouche d'esprit". Le chœur se fait à nouveau entendre, bien que Béatrice proteste contre cet effet de la guerre que constitue la banalité des réjouissances populaire. Après une sicilienne, dansée en l'honneur de la victoire, le peuple se disperse. Héro reste seule et savoure sa joie d'être réunie à son bien-aimé, Claudio.

Lorsqu'arrive Don Pedro, les fiançailles sont vite arrangées. Béatrice et Bénédict se retrouvent et s'envoient des piques, mais le ton railleur de leur duo ne réussit pas totalement à masquer l'intérêt qu'ils se portent l'un à l'autre. Don Pedro félicite Claudio pour sa bonne fortune; les noces vont être célébrées le soir même. "L'exemple ne vous tente-t-il pas?", demande-t-il à Bénédict. Mais celui-ci reste imperméable à leurs plaisanteries et tourne en ridicule leurs louanges ronflantes du bonheur conjugal (CD1, page 6). Il veut vivre en célibataire; si jamais il se soumettait au joug, que l'on écrive sur le toit de sa

maison: "Ici l'on voit Bénédict, l'homme marié!" Don Pedro et Claudio résolvent de trouver le moyen de rendre Béatrice et Bénédict amoureux.

Les musiciens de cour arrivent avec leur maître, Somarone, afin de répéter un "épithalame grotesque" en l'honneur des futurs mariés (CD1, page 7). Somarone est furieux du résultat. Il ajoute quelques embellissements et fait reprendre les musiciens pour Don Pedro. Entre-temps, Bénédict a fait son entrée. Caché derrière un buisson, il surprend une conversation apparemment sérieuse entre Don Pedro, Léonato et Claudio sur la conduite merveilleuse de Béatrice – elle est tombée amoureuse de Bénédict! Ils décident de ne pas en informer le jeune homme – il ne ferait que se moquer d'elle. Lorsqu'ils sont partis, Bénédict sort de sa cachette, à la fois étonné et impressionné. "Ce n'est pas une plaisanterie; leur conversation est sérieuse. Ils plaignent Béatrice: il paraît que sa passion est au comble. Elle m'aime! Je dois la payer de retour." Dans un air exubérant (CD1, page 8), il fait l'apologie des qualités et du charme de Béatrice.

Héro et Ursule, sa dame d'honneur, quittent le banquet et sortent dans le parc. Elles rient du tour joué à Béatrice: on a fait en sorte qu'elle surprenne une conversation racontant que Bénédict était follement épris d'elle. La lune se lève, et les deux jeunes filles se laissent aller à une rêverie douce et mélancolique mêlant la beauté de la nuit et la perspective toute proche du mariage.

Acte II

Un salon du palais du Gouverneur; des domestiques vont et viennent, portant des fiasques de vin. De la

salle voisine percent des rires, le son de guitares et de trompettes, les cris de soldats réclamant du vin, et par-dessus tout cela la voix de Somarone improvisant une ode en l'honneur des vins de Sicile. Il essaie de chanter un second couplet, mais est trop saoul pour cela: on le hue. L'arrivée de nouvelles bouteilles incite toute la compagnie à poursuivre la beuverie dans le jardin.

Béatrice fait son entrée, très agitée. Elle se remémore la tristesse inattendue qui l'a envahie le jour où les troupes, et Bénédicte avec elles, sont parties pour le front; elle se rappelle également les cauchemars qui l'ont assaillie, et ses vaines tentatives d'en rire. Puis, saisie d'une soudaine fermeté, elle affronte ses sentiments: "Oui, Bénédicte, je t'aime ... je ne m'appartient plus ... Sois mon vainqueur, dompte mon cœur! ... Adieu, dédains, adieu, folies, adieu, mordantes railleries!" (CD2, page 3).

Héro et Ursula affectent l'étonnement en voyant Béatrice soudain si agitée et étrangement adoucie. Elles s'unissent à elle pour chanter le bonheur de la fiancée sur le point de se marier à l'homme qu'elle aime et qu'elle aimera toujours. Puis, changeant de ton, elles agacent Béatrice en la mettant en garde contre les horreurs et les déceptions liées au mariage, mais s'arrêtent en voyant sa détresse; le trio se termine dans la sérénité. Demeurée seule, Béatrice entend au loin un chœur appelant la fiancée pour le mariage. Bénédicte fait son entrée; tous deux se querellent à nouveau, mais leurs sentiments affleurent sous les escarmouches. Leur dialogue embarrassé tourne court à l'arrivée de la procession nuptiale (CD2, page 6).

Claudio et Héro signent le contrat de mariage. Le tabellion tire de son portefeuille un second contrat. "Qui encore se marie donc ici?", demande Don Pedro. Béatrice et Bénédicte se confrontent alors. Ils nient tous deux s'aimer "plus que de raison". Des déclarations d'amour, écrites de leurs propres mains, sont alors produites afin de les confondre, mais ils s'entêtent dans leurs sarcasmes: si chacun accepte d'épouser l'autre, c'est juste "par compassion". Un écriteau est alors introduit, portant l'inscription: "Ici l'on voit Bénédicte, l'homme marié!" Et tous reprennent cela en chœur, sur la musique du trio de l'acte I, quand Bénédicte jura de ne jamais se marier. Nullement ébranlé, Bénédicte riposte en reconnaissant la folie de l'homme et le pouvoir de l'amour; Béatrice et lui jouent jusqu'au bout la comédie du mépris, sous laquelle ils ont caché une passion plus profonde que ce que quiconque pouvait croire." Pour aujourd'hui, la trêve est signée. Nous redeviendrons ennemis demain ... "

Synopsis © David Cairns

1

Ouverture

ACTE I/ACT 1 *Dans le jardin de Leonato*

In Leonato's garden

2

No 2: Chœur

PEUPLE SICILIEN

Le More est en fuite. Victoire!
 Le More est en fuite. Victoire!
 Don Pedro s'est couvert de gloire.
 A ses braves honneur!
 Vive la Sicile! Vive la Sicile!
 Que les monts et la plaine, et la cour et la ville
 Répètent le nom du vainqueur!

The Moor is in flight. Victory!
The Moor is in flight. Victory!
Don Pedro has covered himself with glory.
All honour to his valiant men!
Long live Sicily! Long live Sicily!
Let hill and plain, court and town
Echo the conqueror's name!

3

No 2b: Sicilienne

*(Vers la fin de la danse, le chœur sort en dansant)**(At the end of the dance, the chorus exits, still dancing)*

4

No 3: Air

HÉRO*(SEUL)*

Je vais le voir, je vais le voir.
 Son noble front rayonne
 De l'auréole du vainqueur.
 Cher Claudio, que n'ai-je une couronne!
 Je te la donnerais, je t'ai donné mon cœur.

(ALONE)

I shall see him, I shall see him.
His noble forehead glows
With the lustre of the victor.
Dear Claudio, would I had a crown,
I would give it you as I have given you my heart.

Il me revient fidèle.
 Plus d'angoisse mortelle!
 Nos tourments sont finis,
 Nous allons être unis.
 De sa constance,
 De sa vaillance
 Ma main sera le prix.

Faithful he returns to me.
No more mortal anguish!
Our torments are over,
We shall be united.
His constancy,
His valiant deeds
Will win my hand as prize.

5

No 4: Duo

BÉATRICE

Comment le dédain pourrait-il mourir?
 Vous êtes vivant!

Is it possible Disdain should die,
And you still be living?

On le verrait naître
S'il n'existait pas;
Et tant qu'ici-bas
Vous oserez paraître,
Pour son bon plaisir
Il ne voudra pas en sortir.

*She must at once be born
Did she not exist;
And so long as on this earth
You presume to show yourself,
She will not forego her pleasure
By leaving it.*

BÉNÉDICT Aimable Dédain! on est trop heureux
D'endurer vos coups.
Aimable Dédain!
Que ne suis-je maître
De suivre vos pas!
Qui, tant qu'ici-bas
Vous daignerez paraître
Pour charmer nos yeux,
Qui donc voudrait aller aux cieus?

*Dear Disdain! Happy he
That suffers your blows.
Dear Disdain!
Would I were free
To follow in your train!
Yes, so long as on this earth
You deign to show yourself
To charm our eyes,
Who would choose to be in heaven?*

BÉATRICE J'ai pitié de votre ironie.

I am sorry for your irony.

BÉNÉDICT Moi, railler! certes, je le nie.
Mais, franchement, non,
Vous avez raison.
Je suis insensible,
D'humeur inflexible,
Et c'est un vrai bonheur pour nous
Qu'adoré de toutes les femmes,
Enflammant, malgré moi, tant d'âmes,
Je ne sois point aimé de vous.

*I mock? Nay, I deny it.
And yet, in honesty,
You are right.
I am hard-hearted,
Unyielding in humour,
And truly it is fortunate for us
That, though I am adored of all ladies
And despite myself set so many hearts on fire,
I am not loved by you.*

BÉATRICE N'ayez à ce sujet aucune inquiétude.

Set your mind at rest on that.

BÉNÉDICT Je suis insensible, etc

I am hardhearted, etc

BÉATRICE N'ayez à ce sujet aucune inquiétude.

Set your mind at rest on that.

BÉNÉDICT De vous déplaire en tout je ferai mon étude.
J'aurais trop de chagrin de vous désespérer.

*I shall study to displease you in all things.
It would grieve me excessively to drive you to despair.*

BÉATRICE Vous pouvez sans effort, seigneur, vous rassurer.

My lord, you may easily reassure yourself.

BÉATRICE, BÉNÉDICT Mais, quel plaisir étrange
Trouvé-je à l'irriter!

*Why, what curious pleasure
I find in baiting him/her!*

4

Comme un cœur qui se venge,
Je sens le mien bondir et palpiter.
Un frisson de colère
Me prend quand je le/la vois.
Son rire m'exaspère,
Et je tremble à sa voix.

BÉNÉDICT Dieu du ciel, faites-moi la grâce
De ne pas femme m'octroyer,
Blonde surtout!

BÉATRICE Quelle menace!

BÉNÉDICT Mieux vaut en enfer m'envoyer.

BÉATRICE Dieu du ciel, faites-moi la grâce
De ne pas m'inimposer d'époux,
Barbu surtout!

BÉNÉDICT Quelle menace!

BÉATRICE Je le demande à deux genoux.

BÉATRICE, BÉNÉDICT Mais quel plaisir étrange, etc

*I feel my heart leap and bound
As though it were bent on revenge.
A tremor of anger
Seizes me when I behold him/her.
His/her laughter maddens me
And I shake at the sound of his/her voice.*

*God in Heaven, do me the grace
To furnish me with no wife,
Least of all a blonde one!*

What a warning!

I'd rather be consigned to Hell.

*God in Heaven, do me the grace
To lay on me no husband,
Least of all one with a beard!*

What a warning!

I ask it on my knees.

Why, what curious pleasure, etc

6

No 5: Trio

BÉNÉDICT Me marier? Dieu me pardonne!
Aht j'aime mieux dans un couvent
Moisir sous le froc tristement,
Et que l'univers m'abandonne.

CLAUDIO, DON PEDRO Quelle fureur? Dieu vous pardonne
De maudire un lien charmant,
Et de préférer le couvent
Au bonheur que l'hymen nous donne!

BÉNÉDICT Oui, oui, plutôt moisir dans un convent!

CLAUDIO, DON PEDRO Dieu vous pardonne!

*I marry? God give me pardon!
Oh, I would rather wear a monk's gloomy habit
And rot in a cloister,
And let the world go hang.*

*What frenzy is this! God give you pardon
For reviling so delightful a bond
And preferring the cloister
To the blessings that Hymen brings us!*

Yes, yes, better to rot in cloister.

God give you pardon!

BÉNÉDICT	D'une femme il est vrai que je reçus la vie! Elle m'éleva, je l'en remercie; Mais si malgré tout je ne me soucie Que fort peu de porter de hauts bois sur le front, Les femmes me pardonneront. Par ma défiance, De toutes les blesser je n'ai pas le vouloir; Je ne saurais pourtant avoir En l'une d'elles confiance, Et ma conclusion, C'est que je veux mourir garçon.	<i>That a woman conceived me is true, That she brought me up I thank her; But if despite this I have little ambition To wear horns on my forehead, All women shall pardon me. I have no wish to wound them all By my mistrust; Yet could I not bring myself To trust one of them, And my conclusion is I will die a bachelor.</i>
CLAUDIO, DON PEDRO	Quelle fureur! Quelle fureur!	<i>What frenzy is this!</i>
BÉNÉDICT	Me marier! Dieu me pardonne! etc	<i>I marry? God give me pardon, etc</i>
CLAUDIO, DON PEDRO	Dieu vous pardonne, etc	<i>God give you pardon, etc</i>
CLAUDIO	Impie!	<i>Sacrilege!</i>
DON PEDRO	Ingrat!	<i>Ingratitude!</i>
CLAUDIO	Blasphémateur!	<i>Blasphemy!</i>
BÉNÉDICT	J'admire votre noble ardeur ...	<i>I marvel at your enthusiasm ...</i>
CLAUDIO	Une douce compagne ...	<i>A sweet companion ...</i>
BÉNÉDICT	... Que la ruse accompagne ...	<i>And a cunning one ...</i>
DON PEDRO	... Qui berce vos ennuis ...	<i>Who soothes your cares ...</i>
BÉNÉDICT	... Et qui trouble vos nuits ...	<i>And disturbs your nights</i>
CLAUDIO	Une constante amie ...	<i>A constant friend ...</i>
BÉNÉDICT	... Une intime ennemie ...	<i>An intimate enemy</i>
DON PEDRO	... Qui vieillit avec nous ...	<i>Who grows old with us ...</i>
BÉNÉDICT	... Qui vieillit avant nous ...	<i>Who grows old before us ...</i>

CLAUDIO	Un charme, une grâce ...	<i>An enchantment, a delight</i>
BÉNÉDICT	... Qu'un hiver efface ...	<i>Which one winter effaces ...</i>
DON PEDRO	Un trésor d'amour ...	<i>A treasure of love ...</i>
BÉNÉDICT	... Qu'épuise un seul jour ...	<i>Spent in a day ...</i>
CLAUDIO	Source de vie ...	<i>Fountain of life ...</i>
BÉNÉDICT	... Caquet de pie ...	<i>Chattering like a magpie ...</i>
DON PEDRO	Fidélité ...	<i>Fidelity ...</i>
BÉNÉDICT	... Fragilité ...	<i>Frailty ...</i>
CLAUDIO	Tendresse ...	<i>Affection ...</i>
BÉNÉDICT	... Faiblesse ...	<i>Defection ...</i>
DON PEDRO	Cœur pur ...	<i>A heart that's pure ...</i>
BÉNÉDICT	... Peu sûr.	<i>And none too sure ...</i>
CLAUDIO, DON PEDRO	Maître ...	<i>Absolute ...</i>
BÉNÉDICT	... Traître.	<i>Traitor.</i>
CLAUDIO, DON PEDRO	Doux ...	<i>Gentle ...</i>
BÉNÉDICT	... Houx! Me marier? Dieu me pardonne! etc	<i>As a thistle! I marry? God give me pardon, etc</i>
CLAUDIO, DON PEDRO	Dieu vous pardonne, etc	<i>God give you pardon, etc</i>
BÉNÉDICT	Si jamais Bénédicte au joug peut se soumettre, Il consent, ou le Diable m'emporte, à voir mettre, Comme une enseigne, sur son toit, ces mots écrits: «Ici, l'on voit Bénédicte, l'homme marié!»	<i>If ever Benedick put his neck to the yoke, May the devil take him if he does not consent To let them set a sign on his house, with these words: 'Here you may see Benedick the married man.'</i>
CLAUDIO, DON PEDRO	Comme nous rirons tous, ce jour Qu'on le verra pâle d'amour!	<i>How we'll laugh that day To see you pale with love!</i>

CLAUDIO, DON PEDRO

Ah! l'étrange folie!
 Non, jamais de ma vie,
 De matrimoniophobie
 Je ne vis un exemple égal.
 Rions de sa prudence,
 Et de sa persistance
 À craindre l'accident fatal!

*What strange madness!
 No, never in my life
 Have I seen matrimoniophobia
 Equal to his.
 How laughable his caution
 And his determination
 To beware the dread event!*

BÉNÉDICT

Ah! l'étrange folie!
 Non, jamais de ma vie,
 De matrimoniomanie
 Je ne vis un exemple égal.
 Je ris de leur instance,
 Et de leur persistance
 À prôner le destin banal.

*What strange madness!
 No, never in my life
 Have I seen matrimoniomania
 Equal to theirs.
 How laughable their insistence
 And their determination
 To vaunt the vulgar lot!*

7

No 6a: Epithalame Grotesque*(2e couplet)**(2nd verse)***CHŒUR**

Mourez, tendres époux
 Que le bonheur enivre!
 Mourez, mourez!
 Pourquoi survivre
 à des instants si doux?

*Die, tender couple
 Whom bliss intoxicates!
 Die, die!
 Why outlive
 Moments so sweet?*

Oublieux de la vie
 Au ciel ensemble
 Envolez vous,
 Perdus dans l'extase infini.

*Oblivious to life
 Sharing the heavens
 Fly away,
 Lost in infinite ecstasy*

Mourez, tendres époux, etc

Die, tender couple, etc

8

No 7: Rondo**BÉNÉDICT**

Ah! Je vais l'aimer, mon cœur me l'annonce.
 A son vain orgueil je sens qu'il renonce.
 Je vais l'admirer,
 Je vais l'adorer, l'aimer, l'adorer, l'idolâtrer.
 Fille ravissante,
 Béatrice, ô Dieux!

*Oh, I will love her, my heart tells me so.
 I feel it renounce its vain pride.
 I will admire her,
 I will adore her, love her, adore her, worship her.
 Enchanting girl,
 Beatrice, ye gods!*

Le feu de ses yeux,
 Sa grace agaçante,
 Son esprit si fin,
 Son charme divin,
 Tout séduit en elle,
 Et sa lèvre appelle
 Un baiser sans fin.
 Ah! Je vais l'aimer, etc

*The fire in her eyes,
 Her teasing grace,
 Her most excellent wit,
 Her divine charms,
 Everything about her is bewitching,
 And her lips invite
 To kissing without end.
 Oh, I will love her, etc*

Chère Béatrice!
 Ciel! Il se pourrait ...
 Elle m'aimerait ...
 Ô joie! ô supplice!
 Un pareil bonheur
 Est-il pour mon cœur?
 Si c'était un songe,
 Ah! cruel mensonge!
 Ô rage! ô fureur!
 Non, non.
 Je vais l'aimer, etc

*Dear Beatrice!
 Heavens, it could be true ...
 She could love me! ...
 Joy! Torment!
 Can such happiness
 Be for my heart?
 If it were a dream,
 Ah! A cruel deception!
 Rage! Fury!
 No, no.
 I will love her, etc*

No 8: Duo (Nocturne)

9

URSULE Vous soupirez, madame?

Madame, you sigh?

HÉRO Le bonheur oppresse mon âme.
 Je ne puis y songer, sans trembler malgré moi.
 Claudio! Claudio! Je vais donc être à toi!

*Happiness lies heavy on my soul.
 I cannot think of it trembling in spite of myself.
 Claudio! Claudio! So I am to be yours!*

HÉRO, URSULE Nuit paisible et sereine!
 La lune, douce reine,
 Qui plane en souriant,
 L'insecte des prairies,
 Dans les herbes fleuries
 En secret bruissant;
 Philomèle
 Qui mêle
 Aux murmures du bois
 Les splendeurs de sa voix;
 L'hirondelle
 Fidèle,
 Caressant sous nos toits

*Serene and peaceful night!
 The moon, queen of grace,
 Smiling as she rides;
 The meadow insect
 Humming invisibly
 In the feathery grass;
 Philomela
 Mingling
 With the rustling woods
 The glories of her song;
 The faithful swallow
 Beneath our eaves
 Soothing*

Sa nichée en émois;
 Dans sa coupe de marbre
 Ce jet d'eau retombant,
 Ecumant;
 L'ombre de ce grand arbre,
 En spectre se mouvant
 Sous le vent;
 Harmonies
 Infinies,
 Que vous avez d'attraits
 Et de charmes secrets
 Pour les âmes attendries!

*Its fluttering nestlings;
 This fountain splashing
 As it falls
 Into its marble bowl;
 The shadow of this great tree
 Swaying in the breeze
 Like a spirit;
 Harmonies
 Without end
 What charms,
 What secret delights you hold
 For the souls of lovers!*

URSULE Quoi! vous pleurez, madame?

What – do you weep, Madam?

HÉRO Ces larmes soulagent mon âme.
 Tu sentiras couler les tiennes à ton tour,
 Le jour où tu verras couronner ton amour.

*These tears relieve my soul.
 Yours too will flow
 The day you see your love fulfilled.*

HÉRO, URSULE Respirons en silence
 Ces roses que balance
 Le souffle du zéphyr!
 A sa fraîche caresse
 Livrons nos fronts!
 Il cesse ... il cesse ...
 Et meurt dans un soupir.

*Breathe in in silence
 These roses that stir
 In the gentle wind!
 Give our foreheads
 To its cooling touch!
 It drops ... it ceases ...
 And dies with a sigh.*

Nuit paisible et sereine! etc

Serene and peaceful night, etc

CD 2

Entr'acte: Sicilienne

1

ACTE II/ACT 2 (Un grand salon du palais du Gouverneur)

(A large room in the Governor's palace)

No 9: Improvisation et Chœur à boire

2

SOMARONE Le vin de Syracuse
 Accuse
 Une grande chaleur
 Au cœur
 De notre île

*The wine of Syracuse
 Bears witness
 To a great warmth
 In the heart
 Of our isle*

De Sicile.
Vive ce fameux vin.
Si fin!

*Of Sicily.
Long live this famous wine
So fine!*

CHŒUR Vive ce fameux vin,
Si fin!

*Long live this famous wine
So fine!*

SOMARONE Mais la plus noble flamme ...

But the noblest heat ...

CHŒUR Ha!

Ha!

SOMARONE ... Douce à l'âme
Comme au cœur
Du buveur,
C'est la liqueur vermeille
De la treille
Des côteaux de Marsala,
Qui l'a.

*... Agreeable to the soul
As to the heart
Of the drinker,
'Tis the ruby liquor
Of the vine
From the hillsides of Marsala
That has it.*

CHŒUR Il a raison, et sa rare éloquence
S'unit à la science
Du vrai buveur.
Honneur, honneur à l'improvisateur!

*He's right, and his rare eloquence
Is combined with the knowledge
Of the true drinker.
All honour to the improviser!*

SOMARONE, CHŒUR Le vin de Syracuse, etc

The wine of Syracuse, etc

3

No 10: Aria

BÉATRICE

(TRÈS AGITÉE)

Dieu! Que viens-je d'entendre? Que viens-je
d'entendre?

(IN GREAT AGITATION)

*My God, what have I heard, what have
I just heard?*

Je sens un feu secret
Dans mon sein se répandre.

*I feel a hidden fire
Spreading through my breast.*

Bénédict! ...

Benedick! ...

Se peut-il? ...

Can it be true? ...

Bénédict m'aimerait?

Benedick love me?

Il m'en souvient, le jour du départ de l'armée,

It comes back to me – the day the army left,

Je ne pus m'expliquer

I could not explain

L'étrange sentiment de tristesse alarmée

The strange feeling of anxious sadness

Qui de mon cœur vint s'emparer.

That seized my heart.

Il part, disais-je, il part, je reste.

He goes, I said, he goes, I stay.

Est-ce la gloire, est-ce la mort

Is it fame, is it death

Que réserve le sort
 À ce railleur que je déteste?
 Des plus noires terreurs
 La nuit suivante fut remplie ...
 Les Mores triomphaient, j'entendais leurs clameurs;
 Des flots du sang chrétien la terre était rougie.
 En rêve je voyais Bénédicte haletant.
 Sous un monceau de morts sans secours expirant;
 Je m'agitais sur ma brûlante couche;
 Des cris d'effroi s'échappaient de ma bouche.
 En m'éveillant enfin je ris de mon émoi;
 Je ris de Bénédicte, de moi,
 Des mes sottises alarmes.
 Hélas! hélas! ce rire était baigné de larmes.
 Il m'en souvient, etc
 Je l'aime donc? je l'aime donc?
 Oui, Bénédicte, je t'aime, je t'aime.
 Je ne m'appartiens plus, je ne suis plus moi-même,
 Sois mon vainqueur,
 Dompte mon cœur!
 Viens, viens! déjà ce cœur sauvage
 Vole au devant de l'esclavage.
 Oui, Bénédicte, je t'aime, etc

Adieu, ma frivole gaieté!
 Adieu, ma liberté!
 Adieu, dédains, adieu, folies!
 Adieu, mordantes railleries!
 Béatrice à son tour
 Tombe victime de l'amour.

*That fate has in store
 For this mocker whom I hate?
 The night that followed
 Was filled with blackest terrors ...
 The Moors were triumphant, I heard their shouts;
 The earth ran red with Christian blood.
 Dreaming, I saw Benedick choking for breath,
 Dying helpless beneath a mound of corpses;
 I tossed and turned on my feverish bed;
 Cries of fear burst from my lips.
 When at last I woke I laughed at my alarms;
 I laughed at Benedick, at myself,
 And my stupid fears.
 Alas, alas! My laughter was bathed in tears.
 It comes back to me, etc
 Do I love him, then? Do I love him?
 Yes, Benedick, I love you, I love you.
 I am no more my own master, no longer myself.
 Be my conqueror,
 Tame my heart!
 Come, come! Already my wild heart
 Flies to embrace its slavery.
 Yes, Benedick, I love you, etc*

*Adieu my giddy mirth!
 Adieu my liberty!
 Farewell disdain, mad jests farewell!
 Farewell keen mockery!
 Beatrice in her turn
 Falls victim to love.*

No 11: Trio

HÉRO Je vais d'un cœur aimant
 tre la joie et le bonheur suprême:
 Mon cher Claudio m'aime,
 Et mon époux restera mon amant.

URSULE Héro, d'un cœur aimant
 Sera la joie et le bonheur suprême:
 Son cher Claudio l'aime,
 Et son époux restera son amant.

BÉATRICE Tu vas d'un cœur aimant

*I am to be a loving heart's
 Chief joy and happiness:
 My dear Claudio loves me,
 And my husband will remain my lover.*

*Hero will be a loving heart's
 Chief joy and happiness:
 Her dear Claudio loves her,
 And her husband will remain her lover.
 You are to be a loving heart's*

tre la joie et le bonheur suprême:
Ton cher Claudio t'aime ...
Et ton époux restera ton amant.

*Chief joy and happiness:
Your dear Claudio loves you ...
And your husband will remain your lover.*

HÉRO, URSULE (À PART, REGARDANT BÉATRICE)
Quelle douceur!
Quel changement!

(ASIDE, WATCHING BEATRICE)
*What docility!
What a change!*

URSULE Eh quoi! Madame, un seul moment
A ces deux cœurs porteriez-vous envie?
Et cette liberté,
Charme de votre vie,
Pourriez-vous la donner pour un époux amant?

*How now, Madam, could you feel
A moment's envy of these two hearts?
And this liberty of yours,
Delight of your existence,
Would you give it up for a husband and lover?*

BÉATRICE Un amant? Un époux? à moi? de l'esclavage
Traîner la chaîne en frémissant?
Ah! j'aime mieux dans un couvent
Voir se flétrir la fleur de mon bel âge,
Sous le cilice et le noir vêtement.

*A lover? A husband? For me? Drag
Whimpering the chains of slavery?
Oh, I'd rather see my best days
Wither in a convent
Under the hair shirt and the black robe.*

HÉRO Certes, belle cousine,
A ton cœur fier l'hymen serait fatal.
Et si d'un cavalier que ta taille divine,
Tes traits si beaux, ton esprit sans égal,
Auraient forcé de te rendre les armes,
Les yeux pour toi fondraient en larmes?

*Indeed, fair cousin,
Marriage would be fatal to your proud heart.
Yet what if some fine gentleman, whom your divine form,
Your lovely features and matchless wit
Had forced to lay down his arms,
Were to shed tears for you?*

HÉRO, URSULE Ne va/N'allez pas un jour,
D'un tendre retour
Payer son amour!

*Do not one day
Requite his love
With tender interest!*

BÉATRICE Je me moque, chère cousine,
De tous ces paladins à la mine assassine.
Ne crains pas que pour eux je faiblisse à mon tour!
Non, non, le plus vaillant m'eût-il rendu les armes,
Je rirais de ses larmes,
Et d'un tendre retour
On ne me verrait pas
Payer son fol amour.

*I make sport, dear cousin,
Of all these knights of the deadly glance.
Fear not that I too may weaken!
No, no, let the most gallant of them lay down his arms,
I should mock his tears,
And you'd not see me
Requite his frantic love
With tender interest.*

URSULE Dans le mariage, hélas! l'habitude,
Spectre à l'œil éteint,
Où l'ennui se peint,

*In the married state, alas, habit,
That spectre with lustreless eye,
Mirror of boredom,*

	Amène trop souvent dégouts et lassitude, Et tardifs remords!	<i>Too often brings weariness and disgust And tardy remorse.</i>
HÉRO	Et, bientôt après, c'est la jalousie, Ce monstre aux yeux verts, Vomi des enfers ...	<i>And anon comes jealousy The green-eyed monster, Spewed up from hell ...</i>
HÉRO, URSULE	... Qui vient empoisonner une innocente vie Par d'affreux transports.	<i>... To poison an innocent life With hideous passion.</i>
HÉRO	Ah! Si Claudio ... Ciel! un tel outrage! Devait pour moi se refroidir!	<i>Ah! If Claudio ... Heavens! What an infamy! Should turn cold towards me!</i>
BÉATRICE	(ÉGARÉE) Ah! j'en mourrais de rage.	(BESIDE HERSELF) <i>Ah! I should die of rage.</i>
HÉRO	Pour une autre me fuir!	<i>Or shun me for another!</i>
BÉATRICE	J'en perdrais la raison.	<i>I should lose my senses.</i>
HÉRO	tre par lui trompée ...	<i>Or should I be deceived by him ...</i>
BÉATRICE	Ah!	<i>Oh!</i>
HÉRO	Délaissée!	<i>Forsaken!</i>
BÉATRICE	Ah! le fer, le poison!	<i>Ah! A dagger, poison!</i>
HÉRO, URSULE	Ha! ha! ha! ha! ha! ha!	<i>Ha! ha! ha! ha! ha! ha!</i>
HÉRO	Ha! ha! ha! Lionne en furie! Quoi? la jalousie Aurait sur tes sens Un pareil empire? Mais j'ai voulu rire. Non, je le sens ...	<i>Ha! ha! ha! A lioness in her rage! How now! Could jealousy Master so Your feelings? But I was joking. No, I understand ...</i>
	Je vais d'un cœur aimant, etc	<i>I am to be a loving heart's, etc</i>
BÉATRICE, URSULE	Héro, d'un cœur aimant, etc	<i>Hero will be a loving heart's, etc</i>

5

No 12: Chœur lointain

CHEUR Viens! Viens, de l'hyménée
 Victime fortunée!
 Viens charmer tous les yeux,
 Viens parer tes cheveux
 De la fleur virgineale!
 La pompe nuptiale
 Se prépare, l'époux attend.
 Le sourire des cieux descend.
 Viens! Viens! l'heureux époux attend.

*Come! come, Hymen's
 Fortunate prey!
 Come charm all eyes,
 Come deck your hair
 In maiden's blossom!
 The nuptial rites
 Are at hand, the bridegroom waits;
 Heaven smiles down on you.
 Come! Come! The happy bridegroom waits.*

6

No 13: Marche nuptiale

ALL Dieu qui guidas nos bras pour chasser l'infidèle,
 Préside à cet heureux moment!
 Ange du chaste hymen, viens prendre sous ton aile
 Ce couple amoureux et charmant.

*God who guided our arm to expel the infidel,
 Watch over this happy moment!
 Guardian angel of chaste marriage, take beneath thy wing
 This handsome and loving pair.*

HÉRO, CLAUDIO Dieu de l'amour, de la jeunesse ...

God of love, of youth ...

HÉRO Bénis la sincère tendresse.

Bless true affection.

HÉRO, CLAUDIO Comble de tes faveurs
 Deux fidèles cœurs.

*Pour down thy favours
 On two faithful hearts.*

LES AUTRES Il réunit beauté, jeunesse,
 Gloire, fidélité, tendresse.
 Comble de tes faveurs
 Ces deux nobles cœurs.

*Beauty and youth are joined in them,
 Fame, faithfulness, affection.
 Pour down thy favours
 On these two noble hearts.*

TOUS Dieu qui guidas nos bras, etc

God who guided our arm, etc

7

No 14: Enseigne

*(Quatre hommes entrent, portant des écriteaux
 retournés. Le premier tourne son écriteau, où
 se peut lire le mot 'ICI'. Les autres porteurs
 tournent leurs écriteaux, chaque à son tour.)*

*(Enter four men carrying placards. The first turns his placard
 around, so that one can see the word 'HERE'. In turn the
 other bearers turn their placards around.)*

HÉRO, URSULE, CLAUDIO Ici l'on voit Bénédict l'homme marié

Here you may see Benedick the married man.

BÉNÉDICT

(*PARLANT*)

Oui, oui, oui, oui, l'homme marié, et très heureux de l'être.

(*SPOKEN*)

Yes, yes, yes, yes, the married man, and very content to be so.

8

No 15: Scherzo-Duetto

BÉNÉDICT

L'amour est un flambeau ...

Love is a torch ...

BÉATRICE

L'amour est une flamme ...

Love is a flame ...

BÉNÉDICT

Un feu follet qui vient on ne sait d'où ...

A will o' the wisp coming from no one knows where ...

BÉATRICE, puis **BÉNÉDICT** Qui brille et disparaît ...

Gleaming and vanishing from sight ...

BÉATRICE

... Pour égarer notre âme, ...

For the distraction of our souls ...

BÉNÉDICT

... Attire à lui le sot et le rend fou.

Attracting the dolt and making him mad.

BÉATRICE, puis **BÉNÉDICT** Folie, après tout, vaut mieux que sottise.

Madness, after all, is better than stupidity.

BÉATRICE, **BÉNÉDICT**

Adorons-nous donc, et quoi qu'on en dise,

Un instant soyons fous!

Aimons-nous!

Je sens à ce malheur ma fierté résignée.

Sûrs de nous haïr, donnons-nous la main!

Oui, pour aujourd'hui la trêve est signée;

Nous redeviendrons ennemis demain.

So let us adore one another and, whatever men may say,

Be mad for a moment!

Let us love!

My pride is resigned to this calamity.

Sure of hating each other, let's take hands!

Yes, for today a truce is signed.

We'll become enemies again tomorrow.

HÉRO, **URSULE**, **CLAUDIO**, Demain, demain!

DON PEDRO, **CHŒUR**

Tomorrow, tomorrow!

Livret de Hector Berlioz,

d'après Beaucoup de bruit pour rien de Shakespeare

Text by Hector Berlioz,

after Shakespeare's Much Ado About Nothing

Translation © David Cairns



Enkelejda Shkosa mezzo-soprano

Enkelejda Shkosa (Béatrice) studied at the Tirana school of music in Albania and made her international debut in Strasbourg singing Pergolesi's *Stabat Mater*. She later attended the Giuseppe Conservatoire in Milan and won first prize at the Leyla Gencer Competition in Istanbul. She has appeared all over Italy, and at the Royal Opera House, Covent Garden, the Opéra-Bastille in Paris, and at the Concertgebouw, Amsterdam. Other opera performances have included *Maria Stuarda* in Turin, Vivaldi's *Bajazet* in Istanbul, *The Barber of Seville* in Naples, the title-role of *Carmen* in Monte Carlo, the *Tales of Hoffmann* in Paris, and her American debut in *Così fan tutte*.

She has appeared on the concert platform with the Orchestre de Paris, the Orchestra of La Scala, and the Rome Opera Orchestra, working with leading conductors such as Yuri Ahronovich, Daniele Gatti and Evelino Pidò. Among her recordings are Rossini's *Otello* and Massenet's *Thaïs*.

Enkelejda Shkosa [Béatrice] a fait ses études à l'Ecole de musique de Tirana, en Albanie, et a débuté à Strasbourg dans le Stabat Mater de Pergolèse. Elle s'est ensuite perfectionnée au Conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan et a remporté le premier prix du Concours Leyla-Gencer à Istanbul. Elle s'est produite dans toute l'Italie et à l'Opéra royal de Covent Garden, à Londres, à l'Opéra-Bastille, à Paris, et au Concertgebouw d'Amsterdam. Parmi ses apparitions à l'opéra figurent encore Maria Stuarda à Turin, Bajazet de Vivaldi à Istanbul, le Barbier de Séville à Naples, le rôle titre de Carmen à Monte-Carlo, les Contes d'Hoffmann à Paris; elle a fait ses débuts américains dans Così fan tutte. On a pu l'entendre au concert avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre de la Scala et l'Orchestre de l'Opéra de Rome, et elle a travaillé sous la direction des plus grands chefs, notamment Yuri Ahronovich, Daniele Gatti et Evelino Pidò. Parmi ses enregistrements, citons Otello de Rossini et Thaïs de Massenet.



Kenneth Tarver tenor

Born in Detroit, Kenneth Tarver (Bénédict) studied at Oberlin College Conservatory and at Yale University, where he won the Metropolitan Opera National Competition in 1991. He made his European debut as Don Ottavio (*Don Giovanni*) with Stuttgart State Opera, later joining the company in such roles as Ferrando (*Così fan tutte*), Tamino (*The Magic Flute*), Lindoro (*The Italian Girl in Algiers*), Almaviva (*The Barber of Seville*) and Fenton (*Falstaff*). He also appeared with the Deutsche Oper, Berlin, the Berlin State Opera and New York City Opera. He made his London debut in 1998 with the LSO, and in the same year appeared in Peter Brook's production of *Don Giovanni* at the Aix-en-Provence Festival under Claudio Abbado. He has sung at the Royal Opera House, Covent Garden, in *Falstaff*, *La Cenerentola* and *Così fan tutte*, and sang on the LSO's award-winning recording of Berlioz's *Les Troyens*.

Né à Detroit, Kenneth Tarver (Bénédict) fit ses études à l'Oberlin College Conservatory et à l'Université Yale, où il remporta le Concours national du Metropolitan Opera en 1991. Il fit ses débuts européens en Don Ottavio (*Don Giovanni*) à l'Opéra d'Etat de Stuttgart, avant d'entrer en troupe dans ce théâtre et d'y incarner notamment Ferrando (*Così fan tutte*), Tamino (la *Flûte enchantée*), Lindoro (*l'Italienne à Alger*), Almaviva (le *Barbier de Séville*) et Fenton (*Falstaff*). Il a également chanté à la Deutsche Oper de Berlin, à l'Opéra d'Etat de Berlin et au New York City Opera. Il a fait ses débuts londoniens en 1998 avec le LSO, et a chanté la même année dans la production de *Don Giovanni* mise en scène par Peter Brook au Festival d'Aix-en-Provence, sous la direction de Claudio Abbado. Il s'est produit à Covent Garden (*Falstaff*, *La Cenerentola*, *Così fan tutte*); parmi ses enregistrements citons *Les Troyens* de Berlioz avec le LSO.



Susan Gritton soprano

In 1994 Susan Gritton (Héro) won the Kathleen Ferrier Memorial Prize and made her solo recital debut at the Wigmore Hall. She has since appeared across the UK, including at the Aldeburgh, Cheltenham and Edinburgh festivals, and the BBC Proms. Among her operatic roles are Susanna (*The Marriage of Figaro*) and Zerlina (*Don Giovanni*) for the Glyndebourne Festival, Marzelline (*Fidelio*) for Rome Opera and Pamina (*The Magic Flute*) for English National Opera. Her concert performances have taken her to the Concertgebouw, Amsterdam, the Vienna Konzerthaus, the Berlin Philharmonie and the Mozartwoche in Salzburg, working with leading conductors such as Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Sir John Eliot Gardiner and Mikhail Pletnev. Her recordings include Purcell arrangements by Britten, Vivaldi's *Ottone in Villa*, Handel's *Messiah* and *Solomon*, songs by Fanny Mendelssohn-Hensel and the title role in Handel's *Theodora*.

En 1994, Susan Gritton [Héro] a remporté le Kathleen Ferrier Memorial Prize et fait ses débuts en récital au Wigmore Hall de Londres. Elle s'est depuis lors produite dans tout le Royaume-Uni, notamment aux festivals d'Aldeburgh, de Cheltenham et d'Edimbourg, et aux BBC Proms. À la scène, elle a chanté *Susanne* (les Noces de Figaro) et *Zerline* (Don Giovanni) au Festival de Glyndebourne, *Marzelline* (Fidelio) à l'Opéra de Rome et *Pamina* (la Flûte enchantée) à l'English National Opera. Ses concerts l'ont conduite au Concertgebouw d'Amsterdam, au Konzerthaus de Vienne, à la Philharmonie de Berlin et à la Mozartwoche de Salzbourg; elle a travaillé avec les plus grands chefs du moment, tels Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Sir John Eliot Gardiner et Mikhail Pletnev. Au nombre de ses enregistrements figurent des arrangements de Purcell par Britten, *Ottone in Villa* de Vivaldi, le *Messie* et *Solomon* de Hændel, des *lieder* de Fanny Mendelssohn-Hensel et le rôle titre de *Theodora* de Hændel.

Sara Mingardo mezzo-soprano



Sara Mingardo (Ursula) has an extensive operatic repertoire, including Monteverdi's *Orfeo* and *L'incoronazione di Poppea*, Gluck's *Orfeo ed Euridice* and Handel's *Richard I* and *Julius Caesar*. Her concert repertoire includes Mozart's *Requiem*, Mahler's *Symphony No 2*, Elgar's *The Dream of Gerontius*, Brahms's *Alto Rhapsody* and Bach's *St Matthew Passion*. In a career that has taken her to La Scala, Milan, The Théâtre de La Monnaie, Brussels, and the Salzburg Festival, she has appeared with the Berlin Philharmonic Orchestra and the Academy of St Cecilia (Rome), and worked with such conductors as Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung and René Jacobs. Among her recordings are Verdi's *Falstaff* and Bach cantatas.

Sara Mingardo [Ursula] possède un vaste répertoire lyrique, avec notamment *Orfeo* et *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, *Orfeo ed Euridice* de Gluck et *Richard I* et *Julius Caesar* de Hændel. A son répertoire de concert figurent le *Requiem* de Mozart, la *Deuxième Symphonie* de Mahler, *The Dream of Gerontius* d'Elgar, la *Rhapsodie pour contralto* de Brahms et la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. Sa carrière l'a menée à la Scala de Milan, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles et au Festival de Salzbourg. Elle s'est produite avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et l'Académie Santa Cecilia de Rome, et sous la direction de chefs comme Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung et René Jacobs. Parmi ses enregistrements, on remarque entre autres *Falstaff* et des cantates de Bach.



Laurent Naouri baritone

Laurent Naouri (Claudio) sang the role of Guglielmo (*Così fan tutte*) while still a student in Marseille, in performances that led to a number of concerts and recordings, notably for Radio France and the Montpellier Festival. In 1992 he took the title role in Milhaud's *Christopher Columbus* at the opening of the Imperial Festival in Compiègne, and has since performed in France, Italy, Holland, Belgium and Spain, in repertoire ranging from Monteverdi to contemporary works. He has sung the four baritone roles in the *Tales of Hoffmann*, and in *A Midsummer Night's Dream* for the Opéra de Lyon, as well as Rameau at the Palais Garnier, Tchaikovsky in Nancy and Gluck in Amsterdam.

Laurent Naouri [Claudio] a chanté le rôle de Guglielmo (Così fan tutte) alors qu'il était encore étudiant à Marseille, ce qui a ouvert la voie à des concerts et à des enregistrements nombreux, notamment pour Radio France et le Festival de Montpellier. En 1992, il a abordé le rôle titre de Christophe Colomb de Milhaud pour l'ouverture du Théâtre impérial de Compiègne. Il s'est depuis lors produit en France, en Italie, aux Pays-Bas, en Belgique et en Espagne, dans un répertoire courant de Monteverdi aux œuvres contemporaines. Il a chanté les quatre rôles de baryton des Contes d'Hoffmann et le Songe d'une nuit d'été à l'Opéra de Lyon, ainsi que Rameau au Palais Garnier, Tchaïkovski à Nancy et Gluck à Amsterdam



David Wilson-Johnson bass

David Wilson-Johnson (Somarone) regularly features across the UK and broadcasts frequently for the BBC, including at the BBC Proms. His roles for the Royal Opera range from Britten, Mozart and Stravinsky to Ravel and Stravinsky, and he has also appeared in Geneva, Paris, Monte Carlo and Turin. He has sung Rameau's *Les Boréades* at the Salzburg Festival under Sir Simon Rattle. An accomplished recitalist, he has toured the UK with performances of Schubert's *Winterreise*, accompanied by David Owen Norris (also recorded). Other recordings include award-winning discs of Tippett's *King Priam* and Birtwistle's *Punch and Judy*, as well as numerous releases ranging from Purcell and Bach to Stravinsky and Schoenberg.

David Wilson-Johnson [Somarone] se produit régulièrement au Royaume-Uni et chante fréquemment pour la BBC, notamment dans le cadre des BBC Proms. Les rôles qu'il a abordés pour l'Opéra royal de Covent Garden vont de Britten, Mozart et Puccini à Ravel et Stravinsky, et il a chanté également à Paris, Monte-Carlo et Turin. Il est apparu dans les Boréades de Rameau au Festival de Salzbourg sous la direction de Sir Simon Rattle. Récitaliste accompli, il a fait une tournée de concerts au Royaume-Uni dans le Voyage d'hiver de Schubert, accompagné par David Owen Norris (programme enregistré au disque). Parmi ses autres enregistrements, citons ceux de King Priam, de Tippett, et Punch and Judy, de Birtwistle, qui ont glané de nombreuses récompenses, ainsi que de nombreux disques allant de Purcell et Bach à Stravinsky et Schoenberg.



Dean Robinson bass

Born in Australia, Dean Robinson (Don Pedro) studied at the Royal Northern College of Music, Manchester, performing in *The Secret Wedding* and *Ernani*. He has since performed in a wide range of operas, including *Orfeo*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Billy Budd*, *Don Carlos*, *Lohengrin*, *Palestrina* and *The Magic Flute*, also appearing in the world premiere of Gavin Bryars's *Dr Ox's Experiment* with English National Opera. He has performed with the Netherlands Opera, Mecklenburgh Opera and the Early Opera Group. In concert he has sung Bach's St Matthew Passion in Westminster Abbey, Verdi's Requiem and Haydn's *The Creation* at the Royal Albert Hall and Berlioz's *The Childhood of Christ* with Kent Nagano.

Né en Australie, Dean Robinson [Don Pedro] a fait ses études au Royal Northern College of Music, à Manchester, chantant dans le Mariage secret et Ernani. Depuis lors, il a chanté dans un large éventail d'opéras, en particulier Orfeo, Rigoletto, Tosca, Billy Budd, Don Carlos, Lohengrin, Palestrina et la Flûte enchantée, et dans la création mondiale de Dr Ox's Experiment, de Gavin Bryars, avec l'English National Opera. Il s'est produit à l'Opéra des Pays-Bas, à l'Opéra de Mecklenburgh et avec l'Early Opera Group. En concert, il a chanté la Passion selon saint Matthieu de Bach à l'abbaye de Westminster, le Requiem de Verdi et la Création de Haydn au Royal Albert Hall de Londres et l'Enfance du Christ de Berlioz avec Kent Nagano.

London Symphony Chorus

The LSC was formed in 1966 as choral partner to the LSO and has partnered many other orchestras, including the Berlin Philharmonic and Vienna Philharmonic. At the heart of the its repertoire lie the 19th- and 20th-century choral classics, although it now also performs much contemporary music and has commissioned composers including Jonathan Dove. It tours extensively and has performed in Russia, Australia, the Far East, Europe and the USA. Joseph Cullen succeeded Stephen Westrop as Chorus Director in 2001.

Le LSC a été fondé en 1966 pour se produire avec le LSO, mais a donné des concerts avec de nombreux autres orchestres, notamment les Philharmoniques de Berlin et Vienne. Si les grands chefs-d'œuvre choraux des XIXe et XXe siècles forment le cœur de son répertoire, le chœur interprète également régulièrement de la musique contemporaine, et a passé commande à des compositeurs tels que Jonathan Dove. Il part fréquemment en tournée et s'est produit en Russie, en Australie, en Extrême-Orient, en Europe et aux Etats-Unis. En 2001, Joseph Cullen a succédé à Stephen Westrop comme directeur du chœur.



© Alberto Venzago

Sir Colin Davis conductor

Sir Colin is the London Symphony Orchestra's President and was the Orchestra's Principal Conductor between 1995 and 2006. He has recorded widely with Philips, BMG and Erato as well as LSO Live. His releases on LSO Live have won numerous prizes including Grammy and Gramophone Awards and have covered music by Berlioz, Dvořák, Elgar, and Sibelius among others. Sir Colin has been awarded international honours by Italy, France, Germany, and Finland and, in the Queen's Birthday Honours 2002, he was named a Member of the Order of the Companions of Honour. In 2002 Sir Colin received the Classical BRIT award for Best Male Artist, and in 2003 was given the Yehudi Menuhin Prize by the Queen of Spain for his work with young people. Sir Colin began his career at the BBC Scottish Orchestra, moving to Sadler's Wells in 1959. Following four years as Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra, he became Music Director of the Royal Opera House, Covent Garden in 1971 and Principal Guest Conductor of the Boston Symphony Orchestra in 1972. Between 1983 and 1992 he worked with the Bavarian Radio Symphony Orchestra. He was Principal Guest Conductor of the New York Philharmonic from 1998 through to the 2002/2003 season, and has been Honorary Conductor of the Dresden Staatskapelle since 1990.

Sir Colin est le président du London Symphony Orchestra et a été son chef principal de 1995 à 2006. Il a réalisé de nombreux enregistrements chez Philips, BMG et Erato, ainsi que chez LSO Live. Ses disques publiés chez LSO Live ont remporté de nombreuses distinctions, notamment des Grammy et Gramophone Awards, et l'on peut y entendre, entre autres, des œuvres de Berlioz, Dvořák, Elgar et Sibelius. Sir Colin a reçu des distinctions internationales en Italie, en France, en Allemagne et en Finlande et, l'occasion des Queen's Birthday Honours 2002, il a été nommé membre de l'ordre des Companions of Honour. Sir Colin a été

récompensé par les BRIT awards et, en 2003 la reine d'Espagne lui a remis le Prix Yehudi Menuhin pour son travail avec les enfants. Sir Colin a débuté au BBC Scottish Orchestra, passant en 1959 au Théâtre de Sadler's Wells, Londres. Après avoir été pendant quatre ans le Premier Chef du BBC Symphony Orchestra, il est devenu Directeur musical du Royal Opera House de Covent Garden en 1971 et Premier Chef invité du Boston Symphony Orchestra l'année suivante. De 1983 et 1992, il a travaillé avec l'Orchestre symphonique de la Radio Bavaroise et il a été Premier Chef invité du New York Philharmonic de 1998 la saison 2002/2003 et il est chef honoraire de la Staatskapelle de Dresde depuis 1990.

Sir Colin Davis ist Präsident des London Symphony Orchestras und war Chefdirigent des Orchesters zwischen 1995 und 2006. Er nahm umfangreich bei Philips, BMG, Erato und beim LSO Live-Label auf. Seine Einspielungen beim LSO Live-Label wurden häufig ausgezeichnet, zum Beispiel mit Grammy- und Gramophone-Preisen. Zu diesen Aufnahmen gehören Interpretationen von unter anderem Berlioz, Dvořák, Elgar und Sibelius. Sir Colin erhielt internationale Auszeichnungen in Italien, Frankreich, Deutschland und Finnland, und während der Titelverleihung zum Geburtstag der britischen Königin Elizabeth II. 2002 wurde er zum Mitglied des Ordens der Companions of Honour ernannt. Sir Colin sicherte sich diverse BRIT-Awards, und im Jahre 2003 erhielt er den Yehudi-Menuhin-Preis von der spanischen Königin für seine Arbeit mit jungen Menschen. Sir Colin begann seine Laufbahn beim BBC Scottish Orchestra. 1959 wechselte er zur Sadler's Wells Opera Company nach London. Nach vier Jahren als Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra wurde er 1971 zum Musikdirektor des Royal Opera Houses Covent Garden ernannt und 1972 zum ersten Gastdirigenten des Boston Symphony Orchestra. Zwischen 1983–1992 arbeitete Sir Colin mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, und von 1998 bis zur Spielzeit 2002/2003 war er erster Gastdirigent des New York Philharmonic Orchestra. Ehrendirigent der Dresdner Staatskapelle ist er seit 1990.

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

President

Sir Colin Davis CH

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

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

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce

programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site lso.co.uk

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

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
United Kingdom
T +44 (0)20 7588 1116
E lsolive@lso.co.uk
W lso.co.uk

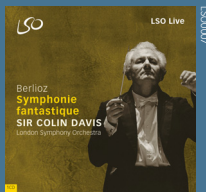
Also available on **LSO Live** in the Berlioz Odyssey series ...



Roméo et Juliette
Sir Colin Davis conductor

“sets new standards”

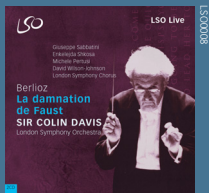
THE INDEPENDENT Rob Cowan, 21 April 2000



Symphonie fantastique
Sir Colin Davis conductor

“Irresistible”

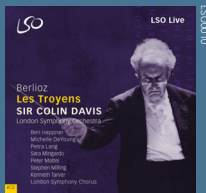
THE GUARDIAN Andrew Clements, 16 February 2001



La damnation de Faust
Sir Colin Davis conductor

“triumphant”

EDITOR'S CHOICE AND RECOMMENDED RECORDING,
GRAMOPHONE July 2001



Les Troyens
Sir Colin Davis conductor

Double Grammy Award Winner 2002
BEST OVERALL CLASSICAL RECORDING
& BEST OPERA



LSO Live

LSO Live captures exceptional performances from the finest musicians using the latest high-density recording technology. The result? Sensational sound quality and definitive interpretations combined with the energy and emotion that you can only experience live in the concert hall. LSO Live lets everyone, everywhere, feel the excitement in the world's greatest music. For more information visit www.lso.co.uk

LSO Live témoigne de concerts d'exception, donnés par les musiciens les plus remarquables et restitués grâce aux techniques les plus modernes de l'enregistrement haute-définition. La qualité sonore impressionnante entourant ces interprétations d'anthologie se double de l'énergie et de l'émotion que seuls les concerts en direct peuvent offrir. LSO Live permet à chacun, en toute circonstance, de vivre cette passion intense au travers des plus grandes oeuvres du répertoire. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site www.lso.co.uk

LSO Live fängt unter Einsatz der neuesten High-Density-Aufnahmetechnik außerordentliche Darbietungen der besten Musiker ein. Das Ergebnis? Sensationelle Klangqualität und maßgebliche Interpretationen, gepaart mit der Energie und Gefühlstiefe, die man nur live im Konzertsaal erleben kann. LSO Live lässt jedermann an der aufregendsten, herrlichsten Musik dieser Welt teilhaben. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: www.lso.co.uk