

A close-up portrait of conductor Simon Rattle, with his curly grey hair and intense gaze. He is wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt. The background is a solid orange color.

BERLIOZ

SYMPHONIE FANTASTIQUE

LA MORT DE CLÉOPÂTRE

SUSAN GRAHAM
BERLINER PHILHARMONIKER
SIMON RATTLE

HECTOR BERLIOZ

1803–1869

SYMPHONIE FANTASTIQUE

1 I. Rêveries — Passions	15.38
2 II. Un bal	6.26
3 III. Scène aux champs	16.09
4 IV. Marche au supplice	7.11
5 V. Songe d'une nuit du Sabbat	9.58

LA MORT DE CLÉOPÂTRE*

6 I. Scène lyrique	10.09
7 II. Méditation	10.19

75.59

***SUSAN GRAHAM** *mezzo-soprano*

BERLINER PHILHARMONIKER · SIR SIMON RATTLE

Producer: Stephen Johns

Professions and confessions: Berlioz the firebrand Romantic

Any mention of the name Hector Berlioz inevitably brings to mind his most famous work, the *Symphonie fantastique*. Written in 1830, the year of the 'July Revolution' that defeated the post-Napoleonic monarchy in France, this symphony (Berlioz's first) is itself a revolution in sound and concept. Here we see the 27-year-old composer taking a bold step into the future, rejecting the symphonic canon of the past, and creating in its place a new hybrid genre that blended elements drawn from the world of opera with more traditional forms and compositional devices belonging to the world of instrumental concert music. Berlioz referred to this unique genre – part symphony, part opera – as the 'dramatic symphony'.

Inspiration for his *Symphonie fantastique* grew indirectly out of productions of Shakespeare's plays by an English troupe that came to Paris in 1827. Berlioz, who had devoured most of these plays in French translation during his student years at the Paris Conservatory, attended their productions and fell in love with Harriet Smithson, the actress who played all of Shakespeare's heroines. Despite Berlioz's repeated attempts to contact the popular actress, Harriet left town at the end of the season without acknowledging him.

Heartbroken and frustrated, Berlioz decided to announce his unrequited love to Parisian concert audiences in the form of a programme symphony. The idea for such a public exposure of his personal romantic fantasies probably came from any number of similarly self-confessional novels that were popular at the time – in particular Thomas de Quincey's *Confessions of an English Opium Eater*. The writing of an autobiographical symphony was, to be sure, something of an act of desperation, designed in part as a cathartic release of anguish, certainly, but also as a last-ditch effort on Berlioz's part to draw himself to Harriet's attention and affections. To guarantee that listeners had a full understanding of the dramatic intent of this work, Berlioz distributed a full-page printed programme at its premiere. According to the composer himself, this programme (unprecedented in the world of concert music) functioned as an 'unspoken libretto' for his instrumental drama.

The programme depicts a lovesick artist (by implication, Berlioz), who, in a fit of unrequited love, tries to end his suffering by taking an overdose of opium. But instead of killing him, the drug sends him into a wild, hallucinatory dream, the subject of which is a series of episodes in his tormented relationship with the object of his affections (by implication, Harriet Smithson). Throughout the symphony Harriet is represented by a single theme, which Berlioz called the *idée fixe* (fixed idea). It is first heard as the primary theme of the sonata-form first movement, and then reappears in each of the following movements, effectively unifying the various episodes of the hero's life.

Each of these episodes is painted with colourful instrumental techniques – many drawn from the world of 19th-century opera – that justify Berlioz's reputation as one of the greatest orchestrators. The four harps that sparkle at the beginning of the second movement ('A Ball') were regular members of the opera orchestra, but had never before appeared in a concert orchestra. The same is true of the offstage oboe in the third movement's pastoral scene of two shepherds piping a *ranz des vaches* in dialogue. Such offstage music had long been part of the dramatic arsenal of opera composers who used the technique to create musical perspective – a sense of near and far – that brought greater realism to the theatre.

Some of Berlioz's most inspired instrumental effects occur in the last movement, 'Dream of a Witches' Sabbath'. Here muted strings divided into nine separate parts accompanied by eerie woodwind glissandos capture the shrieks of hell, a raucous E flat clarinet represents the distorted image of the beloved, off-stage church bells intone the *Dies irae* plainchant, and violins playing *col legno* evoke rattling skeletons. The detail and timbral originality of such orchestral evocation far exceeded anything ever attempted by earlier composers of instrumental programme music; and even if we admit that the roots of the dramatic symphony, with its heavy overlay of autobiographical associations, lie in the late works of Beethoven, it was still Berlioz who first fully realised the potential of purely instrumental music to become narrative. By presenting Harriet as a character within the changing scenery of the symphony's five movements, Berlioz brought to the still-evolving symphony orchestra the suggestion of an unfolding narrative more often found in theatre and opera.

La Mort de Cléopâtre stands somewhere between these genres. This was one of four dramatic cantatas that he wrote during the years between 1827 and 1830 in fulfillment of the requirements for the Prix de Rome, a composition contest sponsored by the Institut de France. In 1828 he secured the second prize, and felt thus emboldened to write something truly daring and original for the following year. But Berlioz still underestimated the conservatism of the judges, who entertained scepticism about Beethoven, let alone an upstart revolutionary from their own land. Much to his dismay, *La Mort de Cléopâtre* met with official scorn, and no prize was awarded that year.

The cantata depicts the suicide of the famous Egyptian queen, who, in despair over her defeat at the hands of Octavian at Actium in 31BC, allowed herself to be bitten by a poisonous asp. The text, as presented to the contestants, suggests a setting in two arias with connecting recitatives. But Berlioz, ever alert to unique musical possibilities in dramatic texts, defied the judges to set the first stanza of the second aria as a separate 'Méditation'. For these lines, in which Cleopatra invokes the spirits of past pharaohs and asks for her resting place to be among their sacred tombs, Berlioz wrote music of hypnotic solemnity, marked by extraordinary chromaticism and a hypnotic orchestral rhythm that cleverly contradicts the notated metre of the piece.

He then compounded his error by prefacing the Méditation with lines (in English!) from the tomb scene of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, and in so doing further angered the judges, who saw this as a deliberate act of provocative abstruseness.

Equally inspired was Berlioz's treatment of Cleopatra's death, abandoning the usual lyrical vocal writing of an aria for an unusual melodic style that he dubbed 'measured recitative'. As the dying queen takes her final gasps, she has no strength with which to sing; only her fading heartbeat, the underlying rhythm of her life, lingers in these closing measures.

© JEFFREY LANGFORD, 2008

The Death of Cleopatra

Lyric Scene

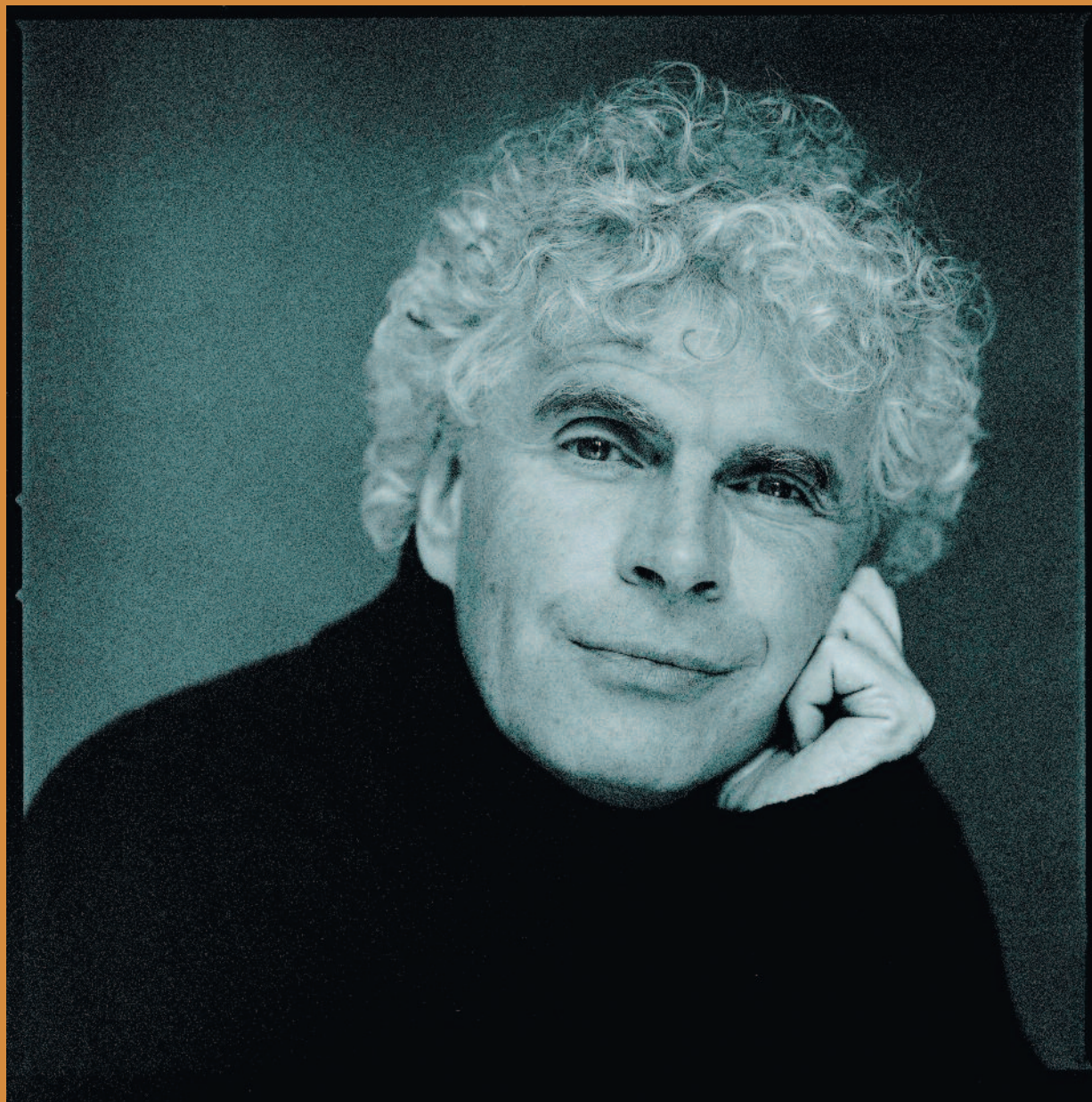
So then, it is done! My shame is certain.
Widow of Antony and widow of Caesar,
delivered into the power of Octavius,
I have been unable to captivate his fiery glance.
I was vanquished, and am dishonoured.
Seeking to restore the allure of my charms, in vain
have I profaned the weeds of a baneful widowhood;
exhausting my secret art, in vain, in vain
have I concealed beneath flowers the irons of slavery;
nothing availed to disarm the victor's decrees.
Under his feet I have dragged my downtrodden grandeur.
My very tears have flowed over his outstretched hands
and the daughter of the Ptolemies
has suffered the affront of rejection.
Ah! how far off are those days which torment my memory,
when from the bosom of the sea, like Venus,
reflecting the glory of Antony and of Caesar,
I appeared in triumph on the banks of the Cydnus!
Actium delivered me to the conqueror who resists me;
my sceptre, my treasures passed into his hands;
my beauty alone remained, and Octavius' scorn
did more to vanquish me than the sword of the Romans.
My very tears have flowed over his outstretched hands,
I have suffered the affront of refusals.
!!... who from the bosom of the seas, like Venus,
strode in triumph on to the banks of the Cydnus!
In the depth of my troubles, what more have I to fear?
Guilty queen, what are you saying?
Is it right for me to lament the fate which oppresses me?
Can I excuse it on the grounds of my virtue?
I have dishonoured the life of a husband.
It is through me that Egypt is in thrall to the Romans
and that the ancient cult of Isis is destroyed.
What refuge can I hope for? Without kin, without country,
there is nothing left for me but eternal night!

Meditation

Great Pharaohs, noble Lagides,
will you without wrath see
a queen who is unworthy of you
enter your pyramids to sleep?
No!... no, I would profane
the grandeur of your funereal abodes.
Kings, once more, in the heart of darkness,
you would flee from me in horror.
Is it for me to lament the fate which oppresses me?
Can I really excuse it on the grounds of virtue?

Because of me our gods have fled Alexandria,
the cult of Isis is destroyed.
No, I have dishonoured the life of a husband.
His ashes are under my gaze, his shade pursues me.

It is through me that Egypt is in thrall to the Romans.
Through me our gods have fled the walls of Alexandria,
and the cult of Isis is destroyed.
Osiris proscribes my crown.
I deliver my life to Typhon!
Against the horror which surrounds me
a vile reptile is my recourse.
Gods of the Nile, you have betrayed me!
Octavius awaits me in his chariot.
Cleopatra, quitting life,
becomes worthy of Caesar once more!
Translation: Hugh Graham



Professionen und Konfessionen: Berlioz, der romantische Hitzkopf

Immer, wenn der Name Hector Berlioz fällt, wird man zwangsläufig an sein berühmtestes Werk, die *Symphonie fantastique*, denken. Das Werk entstand 1830, im Jahr der „Juli-Revolution“, die der post-napoleonischen Monarchie in Frankreich ein Ende setzte, und auch diese erste Sinfonie aus der Feder von Berlioz ist eine klangliche und konzeptionelle Revolution. Mit ihr tat der 27-jährige Komponist einen kühnen Schritt in die Zukunft, um den sinfonischen Kanon der Vergangenheit abzustreifen und statt dessen eine neue, hybride Gattung zu schaffen, in der sich Elemente der Oper mit den eher traditionellen Formen und kompositorischen Mitteln des Konzertsals verbanden. Dieses einzigartige Genre aus Sinfonie und Oper bezeichnete Berlioz als „Dramatische Sinfonie“.

Die *Symphonie fantastique* verdankte ihre indirekte Anregung den Shakespeare-Aufführungen, die eine englische Truppe im Jahre 1827 in Paris präsentierte. Nachdem Berlioz schon während seiner Studienzeit am Pariser Konservatorium die meisten der Stücke in einer französischen Übersetzung verschlungen hatte, konnte er sie jetzt in Originalsprache auf der Bühne sehen, und er entbrannte für Harriet Smithson, die alle Heldinnen Shakespeares verkörperte. Verschiedentlich versuchte Berlioz, mit der beliebten Schauspielerin in Kontakt zu treten, doch Ende der Saison verließ diese die Stadt, ohne dass sie ihn kennengelernt hätte.

Der enttäuschte und untröstliche Berlioz beschloss, dem Pariser Konzertpublikum in Form einer programmatischen Sinfonie von seiner unerwiderten Liebe zu berichten. Die Idee, seine persönlichen romantischen Fantasien öffentlich darzustellen, dürfte auf eine Reihe ähnlicher Selbstbekenntnisse zurückgehen, die damals in Romanform erschienen und sich großer Beliebtheit erfreuten, wie vor allem Thomas de Quinceys *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers*. Die autobiographische Sinfonie war sicherlich ein Akt der Verzweiflung und als kathartische Befreiung von den seelischen Schmerzen gedacht, war dann aber auch ein allerletzter Versuch des Komponisten, Harriet auf sich aufmerksam zu machen und ihre Zuneigung zu gewinnen. Um sicherzustellen, dass die Hörer die dramatischen Intentionen des Werkes auch wirklich verstanden, ließ Berlioz für die Uraufführung eine ganzseitige programmatische Erläuterung drucken, die den Besuchern ausgehändigt wurde. Nach den Worten des Verfassers war dieses Programm, das es so noch nie in einem Konzertsaal gegeben hatte, als das „unausgesprochene Libretto“ dieses instrumentalen Dramas gedacht.

Dieses Drama erzählt von einem liebeskranken Künstler (ergo Berlioz), der sich aus Verzweiflung über seine unerwiderte Liebe mit einer Überdosis Opium das Leben nehmen will. Doch das Rauschgift tötet ihn nicht, sondern versetzt ihn in wild-halluzinatorische Träume, die ihm in verschiedenen Episoden Bilder der leidenschaftlichen Beziehung zum Gegenstand seiner Liebe (ergo Harriet Smithson) vorgaukeln. Dabei wird Harriet in der gesamten Sinfonie von einem einzigen Thema dargestellt, das Berlioz als *idée fixe* bezeichnete. Dieses tritt erstmals nach der langsamen Einleitung des Kopfsatzes in Erscheinung, wenn der sonatenförmige Allegro-Teil beginnt, und es kehrt dann in allen folgenden Sätzen wieder, wodurch die „Episoden aus dem Leben eines Künstlers“ praktisch miteinander verbunden sind.

Jede dieser Episoden ist mit bunten instrumentalen Farben ausgemalt, aus denen ersichtlich wird, dass man Berlioz nicht ohne Grund als einen der ganz großen Orchestratoren bezeichnet. Einige Elemente seiner Palette stammen aus der Oper des frühen 19. Jahrhunderts – wie etwa die vier Harfen, die dem Anfang des zweiten Satzes („Ein Ball“) seinen Glanz verleihen: Im damaligen Opernorchester waren sie gang und gäbe, auf dem Konzertpodium hingegen stellten sie eine Neuheit dar. Ähnliches gilt für die Oboe, die in der pastoralen Szene des dritten Satzes hinter der Bühne zu spielen hat, während zwei Schäfer im Dialog eine *ranz des vaches* pfeifen. Derartige Hinterbühnenmusiken gehörten seit langem zu den dramatischen Mitteln der Opernkomponisten und dienten zur Erzeugung musikalischer Perspektiven, die durch ihre Nah-Fern-Wirkung dem Theater einen größeren Realismus verliehen.

Einige der geistreichsten Instrumenteffekte, die Berlioz verwandte, finden sich im Finale, dem „Traum von einem Hexensabbath“. Hier werden die Schreie aus der Hölle durch neunfach geteilte, sordinierte Streicher und unheimliche Holzbläserglissandi beschworen; die kreischende Es-Klarinette zeichnet ein verzerrtes Bild der Geliebten; hinter der Bühne intonieren Glocken die mittelalterliche Totensequenz des *Dies irae*, und im *col legno*-Spiel der Violinen hört man die Gebeine klappern. Die Originalität dieser detaillierten Farbgebung übertraf bei weitem, was frühere Komponisten an programmatischen Instrumentalwerken geschaffen hatten; und selbst, wenn man einräumt, dass die Wurzeln der dramatischen Sinfonie mit ihren stark autobiographischen Einblendungen in Beethovens spätere Werke zurückreichen, so war es doch Berlioz, der als erster das volle Potential der puren Instrumentalmusik zum Zwecke des Erzählerischen erkannte. Als er Harriet zur Hauptfigur in den wechselnden Szenen seiner fünfsätzigen Sinfonie erhob, vermittelte Berlioz dem noch immer in der Entwicklung befindlichen Sinfonieorchester die Vorstellung, es könne von Dingen erzählen, die man eigentlich viel öfter im Theater und in der Oper zu sehen bekam.

La Mort de Cléopâtre steht irgendwo zwischen den genannten Gattungen. Sie ist eine der vier dramatischen Kantaten, die Berlioz zwischen 1827 und 1830 als Wettbewerbsstücke für den Prix de Rome komponierte, der vom Institut de France vergeben wurde. 1828 erhielt Berlioz den zweiten Preis, der ihn ermutigte, im nächsten Jahr etwas wirklich Kühnes und Originelles zu schreiben. Doch er unterschätzte damals noch die konservative Haltung der Juroren, die selbst einem Beethoven skeptisch gegenüberstanden – ganz zu schweigen von diesem revolutionären Emporkömmling aus dem eigenen Lande, der zu seinem großen Missvergnügen erleben musste, dass man *La Mort de Cléopâtre* offiziellerseits ablehnte und in diesem Jahr keinen Preis auswarf.

In der Kantate geht es um den Selbstmord der berühmten ägyptischen Königin, die sich aus Verzweiflung darüber, dass sie im Jahre 31 v. Chr. bei Actium von Octavian geschlagen wurde, von einer giftigen Aspisviper beißen ließ. Der Text, den man den Wettbewerbsteilnehmern vorlegte, wäre wohl am besten in zwei Arien nebst verbindenden Rezitativen zu vertonen gewesen. Berlioz jedoch, immer äußerst empfänglich für die besonderen musikalischen Möglichkeiten dramatischer Texte, provozierte die Juroren, indem er aus der ersten Strophe der zweiten Arie eine separate Meditation machte. Zu diesen Zeilen, in denen Cleopatra die Geister der alten Pharaonen anruft und um eine Ruhestatt in ihren heiligen Gräbern bittet, schrieb Berlioz eine Musik von hypnotischer Festlichkeit, die eine außerordentliche Chromatik sowie ein suggestiver Rhythmus des Orchesters kennzeichnet, der geschickt dem notierten Metrum des Stückes zuwiderläuft. Diesen „Fehler“ erschwerte er noch, indem er der Meditation einige englische (!) Zeilen aus der Grabszene von Shakespeares *Romeo and Juliet* voranstellte. Das ärgerte die Juroren noch mehr, die das Manöver als eine ganz absichtliche, provokative Unverständlichkeit ansahen.

Ebenso inspiriert verfuhr Berlioz bei der Schilderung von Cleopatras Tod, bei dem er die übliche ariose Linienführung zugunsten eines ungewöhnlichen Stilmittels aufgab, das man als „*récit mesuré*“ bezeichnet: Bei ihren letzten Atemzügen hat die sterbende Königin keine Kraft mehr, um zu singen; nur ihr immer schwächer schlagendes Herz, der Grundrhythmus ihres Lebens, klingt in diesen Schlusstakten noch nach.

JEFFREY LANGFORD

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Der Tod der Kleopatra

Lyrische Szene

Es steht also fest! Meine Schande ist sicher.
Antonius' Witwe und Cäsars Witwe,
Octavians Macht ausgeliefert,
seinen grimmigen Blick konnte ich nicht fesseln.
Ich wurde besiegt, ich bin entehrt.
Vergebens habe ich, meine Reize zu beleben,
die Trauer unseliger Witwenschaft geschändet;
vergebens habe ich, der Kunst Geheimnisse nutzend,
unter Blumen die Schwerter der Knechtschaft versteckt;
Nichts hat des Siegers Befehle mäßigen können.
Vor seine Füße habe ich meine verletzte Würde geschleppt.
Meine Tränen rannen gar über seine ausgestreckten Hände,
und die Tochter der Ptolemäer
hat die Schande der Zurückweisung ertragen.
Ach! wie fern sind jene Tage qualvoller Erinnerung,
als am Meerbusen, gleich Venus,
als Widerschein des Ruhmes von Antonius und Cäsar
am Ufer des Cydnus ich triumphierend erschien!
Actium hat mich dem Sieger ausgeliefert, der mir trotz;
mein Zepter, meine Schätze sind in seine Hand gelangt;
meine Schönheit blieb mir, und Octavians Verachtung
hat mich mehr verwundet als die Gewalt der Römer.
Meine Tränen rannen gar über seine ausgestreckten Hände,
ich habe die Schande der Zurückweisung ertragen.
Ich!... die vom Meerbusen, gleich Venus,
an das Ufer des Cydnus triumphierend eilte!
Was hätte ich noch zu fürchten nach solcher Niederlage?
Schuldbeladene Königin, was sagst du?
Soll denn ich das Los beklagen, das mich niederdrückt?
Steht mir zu, das Recht der Tugend zu verzeihen?
Ich habe das Leben eines Gatten entehrt.
Durch mich ist Ägypten den Römern verfallen
und der alte Kult der Isis vernichtet.
Wo Zuflucht finden? Ohne Eltern! Ohne Heimat!
Für mich gibt es nur noch die ewige Nacht!

Meditation

Große Pharaone, edle Lagiden,
seht ihr eintreten ohne Zorn,
in euren Pyramiden zu schlafen,
eine Königin, die eurer unwürdig ist?
Nein!... nein, ich würde entweihen
eurer letzten Ruhestätte Größe.
Könige, noch im Schattenreich
würdet ihr voller Entsetzen mich fliehen.
Soll denn ich das Los beklagen, das mich niederdrückt?
Steht mir zu, es anzuklagen, steht mir das Recht der Tugend zu?
Meinetwegen sind unsere Götter aus Alexandrien geflohen,
ist der Isiskult vernichtet.
Nein, ich habe das Leben eines Gatten entehrt.
Seine Asche ist vor meinen Augen, sein Schatten verfolgt mich.
Durch mich ist Ägypten den Römern verfallen.
Meinetwegen sind unsere Götter aus Alexandrien geflohen,
ist der Isiskult vernichtet.
Osiris ächtet meine Krone.
Typhon überantworte ich mein Leben!
Vor dem Entsetzen, das mich umgibt,
ist ein gemeines Reptil meine Zuflucht.
Götter des Nils, ihr habt mich verraten!
Octavian erwartet mich an seinem Wagen.
Wenn Kleopatra aus dem Leben scheidet,
wird sie Cäsars wieder würdig!
Übersetzung: Gudrun Meier



Professions et confessions : Berlioz, incendiaire et romantique

Le simple fait d'évoquer le nom d'Hector Berlioz fait inévitablement songer à son œuvre la plus célèbre, la *Symphonie fantastique*. Écrite en 1830, année de la « Révolution de Juillet » qui vit en France la défaite de la monarchie post-napoléonienne, cette symphonie (la première de Berlioz) fut elle-même une révolution sur le plan sonore et par sa conception. On y voit un compositeur de vingt-sept ans faire un audacieux bond en avant, rejetant le canon de la symphonie du passé et lui substituant un genre nouveau et hybride, lequel associe à divers éléments empruntés au monde de l'opéra des formes plus traditionnelles et des pratiques compositionnelles relevant de la musique instrumentale de concert. Berlioz, à propos de ce genre singulier – en partie symphonie, en partie opéra – parlait de « symphonie dramatique ».

L'inspiration pour sa *Symphonie fantastique* lui vint indirectement de pièces de Shakespeare produites par une troupe anglaise venue à Paris en 1827. Berlioz, qui avait dévoré la plupart de ces pièces en traduction française à l'époque de ses études au Conservatoire de Paris, assista à ces représentations et tomba amoureux d'Harriet Smithson, qui incarnait toutes les héroïnes de Shakespeare. En dépit des tentatives réitérées de Berlioz pour entrer en contact avec l'actrice à succès, Harriet quitta la ville à la fin de la saison sans s'être manifestée en retour.

Ses espoirs déçus et le cœur brisé, Berlioz décida de révéler cet amour non partagé au public parisien des concerts à travers une symphonie à programme. Sans doute l'idée d'exposer ainsi sur la place publique ses émois personnels et romantiques lui vint-elle des nombreux romans semi-autobiographiques qui étaient alors très vogue – en particulier les *Confessions of an English Opium Eater* (1822) de Thomas de Quincey (1785–1859). Si le fait d'écrire une symphonie dans laquelle lui-même se mettait à nu tenait assurément d'un acte de désespoir en partie destiné à provoquer un électrochoc libérateur, c'était aussi une ultime tentative, pour ainsi dire à quitte ou double, d'attirer sur lui l'attention d'Harriet et de susciter son affection. Pour être sûr que les auditeurs puissent pleinement saisir l'intention dramatique de cette œuvre, Berlioz fit publier par avance, puis distribuer lors de la création, un programme imprimé. Selon le compositeur lui-même, ce programme (sans précédent dans l'univers de la musique de concert) faisait office de « livret tacite » pour son drame instrumental.

Le programme dépeint un artiste (sous-entendu Berlioz) se languissant d'amour, qui dans un sursaut de passion non partagée tente de mettre fin à ses souffrances en prenant une surdose d'opium. Mais au lieu de le tuer, la drogue provoque chez lui un rêve frénétique et hallucinatoire, lequel donne lieu à une série d'épisodes reflétant sa relation tourmentée avec l'objet de sa passion (en l'occurrence Harriet Smithson). Tout au long de la symphonie, Harriet est représentée par un même thème, que Berlioz a surnommé l'« idée fixe ». On l'entend tout d'abord en tant que thème principal du premier mouvement, de forme sonate, puis il réapparaît dans chacun des mouvements suivants, unifiant de manière efficace les différents épisodes de la vie du héros.

Chacun de ces épisodes est rehaussé de techniques instrumentales hautes en couleur – nombre d'entre elles reprises du monde de l'opéra du XIX^e siècle – justifiant que Berlioz ait la réputation d'être l'un des plus grands orchestrateurs. Si les deux harpes qui scintillent au début du deuxième mouvement (*Un bal*) faisaient partie intégrante de tout orchestre d'opéra, elles n'étaient jusqu'alors jamais apparues dans un orchestre de concert. Il en va de même des hautbois en coulisse dans la scène pastorale du troisième mouvement, où deux bergers font entendre en dialogue un *ranz des vaches*. Ce genre de musique hors de scène faisait depuis longtemps partie de l'arsenal dramatique des compositeurs d'opéras, lesquels y recouraient afin de créer une perspective musicale – sensation de proche et de lointain – conférant au théâtre un plus grand réalisme.

Certains des effets instrumentaux les plus inspirés de Berlioz interviennent dans le dernier mouvement, *Songe d'une nuit de Sabbat*. Les cordes avec sourdine, divisées en neuf parties séparées accompagnées d'inquiétants *glissandi* de bois, y restituent les « bruits étranges, gémissements, éclats de rire » de l'enfer ; la petite clarinette en *mi* bémol, de sa voix rauque, évoque l'image déformée de la bien-aimée ; des cloches d'église en coulisse font retentir la mélodie de plain-chant du *Dies irae* ; les violons joués *col legno* évoquent le cliquetis de squelettes. L'originalité d'une telle évocation orchestrale, sur le plan du détail comme des timbres, dépassait de beaucoup tout ce qui avait été tenté par les compositeurs antérieurs de musique instrumentale à programme, et même si l'on admet que les racines de la symphonie dramatique, avec ses intenses superpositions d'associations autobiographiques, remontent au dernier Beethoven, ce fut toutefois Berlioz qui le premier eut pleinement conscience du potentiel d'une musique purement instrumentale à devenir narrative. En présentant Harriet tel un personnage dans le décor changeant des cinq mouvements de la symphonie, Berlioz rattacha à l'orchestre symphonique en perpétuelle évolution l'idée d'un déploiement narratif plus souvent associé au théâtre et à l'opéra.

La Mort de Cléopâtre se situe quelque part entre ces genres. C'est l'une des quatre cantates dramatiques qu'il composa dans les années 1827–1830 en réponse aux obligations découlant de l'obtention du Prix de Rome, concours de composition parrainé par l'Institut de France. Stimulé par l'obtention d'un « premier Second Grand Prix » en 1828, il s'enhardit l'année suivante à écrire quelque chose de véritablement audacieux et original. Berlioz, ce faisant, sous-estima le conservatisme d'un jury nourrissant encore un certain scepticisme à l'encontre de Beethoven – *a fortiori* d'un nouveau venu, révolutionnaire et de son propre pays. Au grand dam de Berlioz, *La Mort de Cléopâtre* ne suscita que mépris de la part des officiels, et ni le premier ni le deuxième « Premier Grand Prix » ne furent attribués cette année-là.

La cantate fait le récit du suicide de la fameuse reine d'Égypte qui, poussée au désespoir par sa défaite devant la flotte d'Octave (futur Auguste) à Actium en 31 avant Jésus-Christ, décida l'année suivante de se donner la mort en s'offrant à la morsure d'un aspic venimeux. Le texte, tel qu'il fut soumis aux candidats, suggère la mise en œuvre de deux airs et de leurs récitatifs respectifs. Mais Berlioz, toujours en éveil face aux possibilités musicales spécifiques d'un texte dramatique, défia le jury en traitant la première strophe du second air telle une *Méditation* séparée. Pour ces lignes, dans lesquelles Cléopâtre invoque l'esprit des pharaons du passé et demande à reposer parmi leurs tombes sacrées (« Pour dormir dans vos pyramides »), Berlioz écrivit une musique d'une solennité hypnotique, marquée d'un extraordinaire chromatisme et de rythmes fascinants à l'orchestre qui contredisent habilement le mètre noté de la pièce. Il ne fit ensuite qu'aggraver son cas en inscrivant en tête de la *Méditation* des vers (en anglais !) empruntés à la scène du tombeau de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, attisant la colère de juges qui n'y virent qu'un acte délibéré de provocante abstrusité.

Tout aussi inspirée se révèle la manière dont Berlioz traite la mort de Cléopâtre, renonçant à la traditionnelle écriture vocale de type lyrique – en forme d'air proprement dit – pour un style mélodique qu'il qualifia de « récitatif mesuré ». Au moment de rendre son dernier soupir, la reine n'a plus de force pour chanter – seule la pulsation de son cœur qui peu à peu se meurt, rythme implicite de sa vie, sous-tend ces ultimes mesures.

La Mort de Cléopâtre

6 Scène lyrique

C'en est donc fait ! ma honte est assurée.
Veuve d'Antoine et veuve de César,
au pouvoir d'Octave livrée,
je n'ai pu captiver son farouche regard.
J'étais vaincue, et suis déshonorée.
En vain, pour ranimer l'éclat de mes attraits,
j'ai profané le deuil d'un funeste veuvage ;
en vain, en vain de l'art épuisant les secrets,
j'ai caché sous des fleurs les fers de l'esclavage ;
rien n'a pu du vainqueur désarmer les décrets.
À ses pieds j'ai traîné mes grandeurs opprimées.
Mes pleurs même ont coulé sur ses mains répandus,
et la fille des Ptolémées
a subi l'affront du refus.
Ah ! qu'ils sont loin ces jours, tourment de ma mémoire,
où sur le sein des mers, comparable à Vénus,
d'Antoine et de César réfléchissant la gloire,
j'apparus triomphante aux rives du Cydnus !
Actium m'a livrée au vainqueur qui me brave ;
mon sceptre, mes trésors ont passé dans ses mains ;
ma beauté me restait, et les mépris d'Octave
pour me vaincre ont fait plus que le fer des Romains.
Mes pleurs même ont coulé sur ses mains répandus,
j'ai subi l'affront des refus.
Moi !... qui du sein des mers, comparable à Vénus,
m'élançai triomphante aux rives du Cydnus !
Au comble des revers, qu'aurais-je encor à craindre ?
Reine coupable, que dis-tu ?
Du destin qui m'accable est-ce à moi de me plaindre ?
Ai-je pour l'excuser les droits de la vertu ?
J'ai d'un époux déshonoré la vie.
C'est par moi qu'aux Romains l'Egypte est asservie,
et que d'Isis l'ancien culte est détruit.
Quel asile chercher ? Sans parents ! sans patrie !
Il n'en est plus pour moi que l'éternelle nuit !

7 Méditation

Grands Pharaons, nobles Lagides,
verrez-vous entrer sans courroux,
pour dormir dans vos pyramides,
une reine indigne de vous ?
Non !... non, de vos demeures funèbres
je profanerais la grandeur.
Rois, encore au sein des ténèbres,
vous me fuiriez avec horreur.
Du destin qui m'accable est-ce à moi de me plaindre ?
Ai-je pour l'accuser, ai-je le droit de la vertu ?

Par moi nos Dieux ont fui d'Alexandrie,
d'Isis le culte est détruit.
Non, j'ai d'un époux déshonoré la vie.
Sa cendre est sous mes yeux, son ombre me poursuit.

C'est par moi qu'aux Romains l'Egypte est asservie.
Par moi nos Dieux ont fui les murs d'Alexandrie,
et d'Isis le culte est détruit.
Osiris proscriit ma couronne.
À Typhon je livre mes jours !
Contre l'horreur qui m'environne
un vil reptile est mon recours.
Dieux du Nil, vous m'avez trahie !
Octave m'attend à son char.
Cléopâtre en quittant la vie
redevient digne de César !
Pierre-Ange Vieillard

Recorded: 30.V–1.VI.2008, Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem

Producer: Stephen Johns

Balance engineer: Mike Clements

Technical engineer: Mike Cox

Editor: Simon Kiln

Production manager: Kerry Brown

Design: Georgina Curtis for WLP Ltd.

Photography: Mat Hennek

© 2008 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

© 2008 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.



www.warnerclassics.com