



BERLIOZ **ROMÉO ET
JULIETTE**
CLÉOPÂTRE

DiDONATO | DUBOIS | MALTMAN

Coro Gulbenkian | Chœur de l'OnR
Orchestre philharmonique de Strasbourg

JOHN NELSON

HECTOR BERLIOZ 1803–1869

ROMÉO ET JULIETTE

Symphonie dramatique · Texte : Émile Deschamps

1. Introduction

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Combats – Tumulte – Intervention du Prince | 4.27 |
| 2 | Prologue : “D’anciennes haines endormies” (<i>contralto · petit chœur</i>) | 5.03 |
| 3 | Strophes : “Premiers transports que nul n’oublie!” (<i>contralto · petit chœur</i>) | 6.24 |
| 4 | Récitatif : “Bientôt de Roméo la pâle rêverie” (<i>ténor · petit chœur</i>) | 0.23 |
| 5 | Scherzetto : “Mab, la messagère fluette et légère” (<i>ténor · petit chœur</i>) | 2.44 |

2.

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | Roméo seul – Tristesse – Bruit lointain de bal et de concert – | 6.16 |
| 7 | Grande Fête chez Capulet | 5.57 |

3. Scène d’amour

- | | | |
|---|--|-------|
| 8 | Nuit sereine – Le Jardin de Capulet, silencieux et désert.
Les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences
de la musique du bal : “Ohé! Capulets, bonsoir, bonsoir!” (<i>double chœur d’hommes</i>) | 2.50 |
| 9 | Scène d’amour (Adagio) | 13.57 |

4. La Reine Mab, ou la Fée des Songes

- | | | |
|----|---------|------|
| 10 | Scherzo | 8.15 |
|----|---------|------|

5. Convoi funèbre de Juliette

- | | | |
|----|--|------|
| 11 | Marche fuguée, <i>instrumentale</i> d’abord, avec une psalmodie sur
une seule note dans les voix; <i>vocale</i> ensuite, avec la psalmodie
dans l’orchestre : “Jetez des fleurs pour la vierge expirée!” (<i>chœur des Capulets</i>) | 7.57 |
|----|--|------|

6.

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | Roméo au tombeau des Capulets | 1.32 |
| 13 | Invocation – Réveil de Juliette (Joie délirante, désespoir, dernières angoisses
et mort des deux amants) | 6.36 |

7. Final

14	La foule accourt au cimetière – Rixe des Capulets et des Montagus : “Quoi ! Roméo de retour !” (<i>chœur des Montagus · chœur des Capulets</i>)	1.25
15	Récitatif du Père Laurence : “Je vais dévoiler le mystère” (<i>Père Laurence · Montagus & Capulets</i>)	3.05
16	Air du Père Laurence : “Pauvres enfants que je pleure” (<i>Père Laurence · Montagus & Capulets</i>)	8.37
17	Serment du Père Laurence : “Jurez donc par l’auguste symbole” (<i>Père Laurence & petit chœur · Montagus & Capulets</i>)	5.18

Joyce DiDonato *mezzo-soprano*

Cyrille Dubois *tenor*

Le Père Laurence : **Christopher Maltman** *baritone*

CLÉOPÂTRE

Scène lyrique · Texte : Pierre-Ange Vieillard

18	Allegro vivace con impeto – Recitativo : “C’en est donc fait !”	3.17
19	Lento cantabile : “Ah ! qu’ils sont loin ces jours, tourment de ma mémoire”	7.04
20	Méditation (Largo misterioso) : “Grands Pharaons, nobles Lagides”	4.32
21	Allegro assai agitato : “Non !... non, de vos demeures funèbres”	2.42
22	Allegro non troppo – Recitativo misurato (Moderato) : “Dieux du Nil, vous m’avez trahie !”	3.25

Cléopâtre: **Joyce DiDonato** *mezzo-soprano*

Coro Gulbenkian choir master Jorge Matta

Chœur de l’OnR choir master Alessandro Zuppardo

Orchestre philharmonique de Strasbourg

JOHN NELSON



Joyce DiDonato *mezzo-soprano*



Cyrille Dubois *tenor*



Christopher Maltman *baritone*



John Nelson *conductor*

DESCENDRE AU TOMBEAU

Juillet 1827 : Berlioz est admis à l'épreuve finale du concours de Rome, qui lui permet de composer une œuvre sur le texte imposé par le jury. Sa cantate *La Mort d'Orphée*, malheureusement, est déclarée inexécutable, et le malheureux musicien doit reporter ses espoirs sur le concours de l'année suivante.

Mais le 11 septembre de la même année, Berlioz vit un moment d'une tout autre portée : il a la révélation d'*Hamlet* grâce à une troupe anglaise venue jouer Shakespeare à Paris, et tombe fou d'amour de la comédienne qui incarne Ophelia. Quatre jours plus tard, l'éblouissement se renouvelle : cette fois, c'est *Romeo and Juliet* qui est à l'affiche – et bien sûr Juliette a les traits de la belle actrice. « Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya, avouera plus tard Berlioz dans ses *Mémoires*. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques. » L'impression qu'il éprouve est si vive qu'il décide de placer *Cléopâtre* sous la bénédiction de Shakespeare. *Cléopâtre* ? une partition fort peu académique écrite en 1829 à l'occasion de sa troisième participation au Prix de Rome. *Herminie*, la cantate qu'il a soumise l'année précédente, a connu un sort meilleur que *La Mort d'Orphée* en 1827 : elle a été couronnée du Second Prix. Assuré d'obtenir le Premier Prix lors du concours suivant, comme le veut la tradition, Berlioz s'abandonne au charme de Cléopâtre et laisse libre cours à son imagination. Ce qui lui est fatal : le jury, effrayé par les audaces du candidat, préfère n'attribuer aucun Premier Prix. Berlioz devra attendre sa quatrième tentative, avec cette fois une cantate délibérément écrite sur le mode académique, pour remporter la victoire. « Le Prix de Rome a été institué par Bonaparte en 1802 et a produit tant de fruits secs que nous ne nous rappelons même plus leur noms, commente avec ironie Edgard Varèse. Je dois reconnaître que le jury officiel a commis trois erreurs en accordant le grand prix à Berlioz, Bizet et Debussy. »

La cantate *Cléopâtre* est un vaste monologue au cours duquel la reine d'Égypte, après la mort de César puis le suicide d'Antoine, vaincu avec elle par Octave lors de la bataille d'Actium, choisit à son tour de se donner la mort en se faisant mordre par un serpent. Berlioz a oublié là toute prudence et imaginé une page emportée dans laquelle la fièvre des cordes, les accords de l'orchestre venant cisailer le discours musical, le rôle joué par le silence, la nervosité rythmique, etc., appartiennent à la maturité du compositeur. Il faut lire dans cette partition les trouvailles d'un inventeur inspiré plutôt que l'exercice d'un élève appliqué. L'introduction convulsive est déjà celle de « Roméo au tombeau des Capulets » dans *Roméo et Juliette* ou celle de l'air de Didon « Je vais mourir » dans *Les Troyens* : Berlioz cite d'ailleurs, en épigraphe à la « Méditation » de *Cléopâtre*, un vers de *Romeo and Juliet* (« *How if, when I am laid into the tomb...* », « Et si, une fois couchée dans le tombeau... »), plaçant ainsi, trente ans avant *Les Troyens*, la mort d'une reine antique sous les auspices de Shakespeare. Prise de position romantique qui ne pouvait qu'effaroucher un jury prévenu contre les extravagances supposées du jeune musicien : « Pour des académiciens voltairiens tels que mes juges, c'était déjà un crime irrémissible. »

JULIETTE ET LES OSSEMENTS

Selon certains, Berlioz aurait ébauché à la même époque une partition inspirée de *Romeo and Juliet* : le vers qu'il cite prendrait alors une signification plus personnelle encore. Il est vrai que Berlioz confie à son ami Humbert Ferrand, le 21 août 1829 : « Je voudrais pouvoir vous faire entendre la scène où Cléopâtre réfléchit *sur l'accueil que feront à son ombre celles des Pharaons ensevelis dans les pyramides*. C'est terrible, affreux ! c'est la scène où Juliette médite sur son ensevelissement dans les caveaux des Capulets, environnée vivante des ossements de ses aïeux, du cadavre de Tybalt. » Berlioz fait allusion là, évidemment, à la « Méditation » (dont le thème deviendra le « Chœur d'ombres » de *Lélio*), implacable *Largo misterioso* où les pizzicatos des cordes graves et les éclats menaçants des cuivres créent une ambiance étouffante et sinistre. Cléopâtre serait donc le guide de Juliette comme Virgile conduisant Dante aux enfers dans la *Divine Comédie* ? Mais *Cléopâtre* s'achève sur un abîme : ne trouvant aucune autre issue, la reine s'empoisonne – et Berlioz évoque de manière fulgurante l'avancée puis la morsure du serpent, le cheminement du poison dans les veines de la malheureuse héroïne, enfin les derniers battements de son cœur affolé : la reine en est réduite à exhaler ses derniers mots d'une voix éteinte, sur un oppressant *ostinato* des contrebasses.

On croise dans *Cléopâtre* plus d'un autre motif que Berlioz reprendra par la suite : le premier air (« Ah ! qu'ils sont loin ces jours ») aboutira au duo de Cellini et Teresa dans *Benvenuto Cellini* (et donc à l'Ouverture du *Carnaval romain*, qui reprend ce duo) ; le thème « Du destin qui m'accable » réapparaîtra dans la *Fantaisie sur La Tempête* ; enfin on pourra entendre, dans la phrase musicale qui court sous les mots « Ma beauté me restait », un préécho furtif du duo entre Anna et Didon, au troisième acte des *Troyens*.

Shakespeare, dans les années qui suivent, va inspirer à Berlioz plusieurs pages comme la *Fantaisie sur La Tempête* et l'Ouverture du *Roi Lear*, mais l'idée d'un vaste ouvrage inspiré de *Romeo and Juliet* semble provisoirement abandonnée. *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, qu'il découvre en 1831 à Florence (et qu'il déteste), ravivent un moment son exaltation, comme en témoigne sa *Lettre d'un enthousiaste sur l'état actuel de la musique en Italie* parue le 15 mars 1832 dans la *Revue européenne* : « Dieu ! quel beau sujet ! (...) D'abord, le bal éblouissant dans la maison de Capulet, où, au milieu d'un essaim tourbillonnant de beautés, le jeune Montagu aperçoit pour la première fois la *sweetest Juliet*, dont la fidélité doit lui coûter la vie ; puis ces combats furieux dans les rues de Vérone, auxquels le *fiery Tybalt* semble présider comme le génie de la colère et de la vengeance ; cette inexprimable scène de nuit sur le balcon de Juliette, où les deux amants murmurent un concert d'amour tendre, doux et pur comme les rayons de l'astre des nuits qui les regarde en souriant amicalement ; les piquantes bouffonneries de l'insouciant Mercutio ; le naïf caquet de la vieille nourrice ; le grave caractère de l'ermite, cherchant inutilement à ramener un peu de calme sur ces flots d'amour et de haine dont le choc tumultueux retentit jusque dans sa modeste cellule... puis l'affreuse catastrophe, l'ivresse du bonheur aux prises avec celle du désespoir, de voluptueux soupirs changés en râle de mort, et enfin le serment solennel des deux familles ennemies, jurant trop tard, sur le cadavre de leurs malheureux enfants, d'éteindre la haine qui fit verser tant de sang et de larmes. » L'essentiel du plan de la symphonie à venir est déjà tout entier dans l'esprit de Berlioz. Mais le temps n'est pas encore venu pour qu'il s'accomplisse.

LE FANTÔME DE SHAKESPEARE

De retour à Paris, Berlioz cherche un sujet d'opéra et n'oublie pas Shakespeare. Il annonce un ouvrage « fort gai » d'après *Much Ado About Nothing* (projet qui deviendra en 1862 *Béatrice et Bénédicte*), puis songe à un *Hamlet* (qui lui inspirera quelques fragments, réunis plus tard dans *Tristia*), mais arrête finalement son choix sur un tout autre sujet : ce sera *Benvenuto Cellini*, qui subit à l'Opéra, en 1838, une « chute éclatante ». Pour se redonner du courage, Berlioz organise un concert auquel assiste Paganini qui, ébloui par la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*, lui envoie une lettre très élogieuse (« Beethoven mort, seul Berlioz pouvait le faire revivre ») et un chèque de vingt mille francs destiné à lui permettre de se consacrer entièrement à la composition.

Mais quelle œuvre nouvelle entreprendre ? Comment réconcilier la symphonie et le drame ? Berlioz raconte dans ses *Mémoires* : « Après une assez longue indécision, je m'arrêtai à l'idée d'une symphonie avec chœurs, solos de chant et récitatif choral, dont le drame de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, serait le sujet sublime et toujours nouveau. J'écrivis en prose tout le texte destiné au chant entre les morceaux de musique instrumentale ; Émile Deschamps, avec sa charmante obligeance ordinaire et sa facilité extraordinaire, le mit en vers et je commençai. (...) De quelle ardente vie je vécus pendant tout ce temps ! Avec quelle vigueur je nageai sur cette grande mer de poésie, caressé par la folle brise de la fantaisie, sous les chauds rayons de ce soleil d'amour qu'alluma Shakespeare, et me croyant la force d'arriver à l'île merveilleuse où s'élève le temple de l'art pur ! »

Conçue dans l'enthousiasme, la nouvelle partition est créée dans la salle des concerts du Conservatoire, sous la direction du compositeur, le 24 novembre 1839, puis redonnée les 1^{er} et 15 décembre. Berlioz savoure l'accueil réservé à son *Roméo*, même s'il déplore « les horribles stupidités écrites à Paris, dans plusieurs journaux, sur le plan de l'ouvrage, sur l'introduction, sur l'adagio, sur la fée Mab, sur le récit du Père Laurence. L'un me reprochait comme une extravagance d'avoir tenté cette nouvelle forme de symphonie, l'autre ne trouvait dans le scherzo de la fée Mab qu'un petit bruit grotesque semblable à celui des seringues mal graissées. Un troisième en parlant de la scène d'amour, de l'adagio, du morceau que les trois quarts des musiciens de l'Europe qui le connaissent mettent maintenant au-dessus de tout ce que j'ai écrit, assurait que je n'avais pas compris Shakespeare !!! Crapaud gonflé de sottise ! Quand tu me prouveras cela... » Détail qui n'en est pas un : Richard Wagner, obscur artiste alors en quête de reconnaissance, est à Paris et assiste à l'un des trois concerts de Berlioz. Il a vingt-six ans, *Roméo* le transporte : « Nous devons honorer Berlioz comme le véritable rédempteur de notre monde musical. » Il en fera son miel bien plus tard, poussant l'hommage jusqu'à offrir à Berlioz un exemplaire dédicacé de sa partition de *Tristan* portant ces mots : « Au grand et cher auteur de *Roméo et Juliette*, l'auteur reconnaissant de *Tristan et Yseult*. »

UNE FORME UTOPIQUE

Le succès public remporté par *Roméo et Juliette* peut faire oublier un instant à Berlioz les déboires rencontrés un an plus tôt par *Benvenuto* ; il ne le console pas cependant de voir remise en cause sa carrière à l'Opéra de Paris. On peut toutefois se féliciter que Berlioz n'ait pas mené la carrière toute tracée d'un compositeur d'opéras mais, fouetté par l'incompréhension et l'insuccès, qu'il ait imaginé des œuvres ne ressemblant à rien d'autre. Chacune des partitions de Berlioz crée en effet sa propre forme, chacune est un prototype. D'une manière plus hardie encore que la *Fantastique*, *Roméo et Juliette* inaugure un genre nouveau : celui de la « symphonie dramatique », forme idéale qui permet au drame de s'épanouir sans avoir recours aux conventions et aux artifices du théâtre, comme Berlioz s'en explique dans la Préface que nous citons ci-après. *Benvenuto* s'était heurté aux sarcasmes ; *Roméo*, libéré de toutes les contingences, s'épanouit sur une autre planète et célèbre l'amour des deux héros de la pièce en ne les confiant pas à des voix. Il y a là une prodigieuse intuition de Berlioz qui fait preuve, dans chaque partie de sa symphonie, d'un sens de l'orchestre plus stupéfiant que jamais. Quoi de plus beau que la longue phrase de la flûte et du cor anglais à l'unisson, d'une éloquence éperdue, dans la « Scène d'amour » ?

Roméo et Juliette n'est qu'un tissu d'inventions plus éblouissantes les unes que les autres, à commencer par cette forme qui permet au Prologue de donner à entendre les thèmes de la symphonie et de faire citer le nom même de Shakespeare par une voix soliste, laquelle est non pas un personnage mais une espèce de barde accompagné par une harpe (souvenir d'Ossian ?). On précisera que, dans sa mouture originale, *Roméo* comportait un second prologue, situé avant le « Convoi funèbre de Juliette », qui sera supprimé en 1846, un an avant la publication de la partition (et qu'a reconstitué le compositeur Oliver Knussen). Berlioz n'est ici retenu par aucune barrière, il peut lâcher la bride à son imagination et composer la musique la plus luxueuse qui soit. L'équilibre entre les pages instrumentales et celles faisant intervenir les voix est habilement ménagé : d'abord en nombre réduit (petit chœur du Prologue, voix lointaines des jeunes Capulets, etc.), les chœurs sont plus nombreux au moment du « Convoi funèbre » avant de se rassembler au grand complet pour le serment final. Le drame et la symphonie sont ici très intimement liés dans une étonnante mise en scène de la musique : « Un orchestre qui représente un opéra ! », écrit Berlioz à son librettiste, la disposition des voix et des instruments étant précisée dans des « Observations pour l'exécution » minutieusement rédigées par le musicien. La variété des paysages et des atmosphères concourt ainsi à l'unité de l'ensemble, merveilleux hommage au mélange des genres tant pratiqué par Shakespeare lui-même.

Recenser les beautés de *Roméo* serait vain et dérisoire. On citera, parmi tous les moments sublimes dont la symphonie est faite : l'immense mélodie des *Strophes* ; la grande respiration lyrique de « Roméo seul » ; la « Scène d'amour » traitée comme une pantomime, en souvenir peut-être des dons de comédienne d'Harriet Smithson, l'Ophélie et la Juliette de 1827 devenue madame Berlioz en 1833 ; la virtuosité orchestrale inouïe de la « Reine Mab »

[qui reprend un motif d'une page brève datant de 1829, le *Ballet des ombres*], où l'éparpillement des timbres et l'extrême ductilité de la musique créent une impression de poudroierement sonore. Car « la toile de fond berliozienne est bien le silence, et non cette pâte compacte de cordes qui brosse l'unité symphonique allemande de Mendelssohn à Wagner, de Schumann à Brahms », comme l'analyse l'écrivain Christophe Deshoulières. Le traitement psalmodique du « Convoi funèbre » [en écho à l'« Offertoire » du *Requiem* composé deux ans plus tôt], d'une douleur qui va croissant, forme un poignant cortège qui deviendra celui d'Harriet quinze ans plus tard, bien réel cette fois. Quant au tableau intitulé « Roméo au tombeau des Capulets », tour à tour violent, hiératique et saturé de convulsions, il suit pas à pas l'agonie de Roméo et le réveil de Juliette, prodigieux moment qui fait sourdre la clarinette du silence puis tournoyer et se disloquer le thème de la « Scène d'amour » dans une lumière de cauchemar – tableau qu'il faut supprimer, dit le compositeur, « toutes les fois que la symphonie ne sera pas exécutée devant un auditoire d'élite (car) le public n'a point d'imagination et les morceaux qui s'adressent seulement à l'imagination n'ont point de public ».

Berlioz atteint ici le comble du raffinement. Il fait se télescoper l'austérité du Prologue avec l'effusion de « Roméo seul » et le faste de la « Grande fête chez Capulet », dont l'éclat glisse peu à peu vers l'inquiétude et la tension ; il utilise des instruments rares (les singulières petites cymbales antiques de la « Reine Mab ») et pour évoquer la nuit, dans le Prologue, se suffit d'une note confiée aux flûtes, au hautbois et aux clarinettes, sur les mots « son amour » ; il fait alterner tous les climats, de la plainte amoureuse (*Strophes*) à la plaisanterie musicale (*Scherzetto*) et aux tumultes du rythme et du son (« Roméo au tombeau des Capulets ») ; il se montre tour à tour rêveur et passionné, incandescent et funèbre, d'une infinie douceur et d'une sauvagerie furieuse, avec cette énergie et cette mélancolie de chaque instant qui n'appartiennent qu'à lui et rendent l'œuvre si difficile à diriger. Surtout, il fait chanter le silence (« Roméo seul », début de la « Scène d'amour ») et multiplie les effets de vide et d'angoisse (la mystérieuse série d'accords de « Roméo au tombeau des Capulets ») jusqu'à la grande scène finale où, pour la seule fois de l'ouvrage, une voix incarne un personnage (le père Laurence).

Avec *Roméo et Juliette*, Berlioz a donné la vie à un théâtre égoïste qui a tout d'un monde rêvé.

Christian Wasselin

PRÉFACE À ROMÉO ET JULIETTE

On ne se méprendra pas sans doute sur le genre de cet ouvrage. Bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs.

Si le chant y figure presque dès le début, c'est afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimées par l'orchestre. C'est en outre pour introduire peu à peu dans le développement musical les masses chorales, dont l'apparition trop subite aurait pu nuire à l'unité de la composition. Ainsi le prologue, où, à l'exemple de celui du drame de Shakespeare lui-même, le chœur expose l'action, n'est chanté que par quatorze voix. Plus loin se fait entendre (hors de la scène) le chœur des Capulets (hommes) seulement ; puis dans la cérémonie funèbre, les Capulets hommes et femmes. Au début du finale figurent les deux chœurs entiers des Capulets et des Montagus et le Père Laurence ; et à la fin, les trois chœurs réunis.

Cette dernière scène de la réconciliation des deux familles est seule du domaine de l'opéra ou de l'oratorio. Elle n'a jamais été, depuis le temps de Shakespeare, représentée sur aucun théâtre ; mais elle est trop belle, trop musicale, et elle couronne trop bien un ouvrage de la nature de celui-ci, pour que le compositeur pût songer à la traiter autrement.

Si, dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les apartés de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre, les raisons en sont nombreuses et faciles à saisir. C'est d'abord, et ce motif seul suffirait à la justification de l'auteur, parce qu'il s'agit d'une symphonie et non d'un opéra. Ensuite, les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression.

C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas.

Hector Berlioz



LAID INTO THE TOMB

July 1827: Berlioz is admitted to the final test of the Prix de Rome, which requires him to compose a cantata to a text stipulated by the panel of judges. Sadly, they deemed his setting of *La Mort d'Orphée* to be unplayable and the poor musician was obliged to defer his hopes until the following year's competition.

On 11 September of the same year, however, Berlioz was to undergo an experience of a very different significance: his discovery of *Hamlet*, courtesy of a troupe of English actors who had come to perform Shakespeare in Paris, and his falling madly in love with the actress playing Ophelia. Four days later he was bowled over once again: this time it was *Romeo and Juliet* on the bill – and of course Juliet was played by the same captivating actress. “Shakespeare, crashing down on me in this unexpected way, utterly transfixed me,” Berlioz would later write in his *Memoirs*. “His lightning flash revealed the firmament of art to me with a sublime roar, illuminating the remotest depths thereby. I perceived true dramatic grandeur, beauty and authenticity.”

Herminie, the cantata he composed for the Prix de Rome in 1828, fared better than *La Mort d'Orphée* the previous year and was awarded the Second Prize. Confident of taking the top prize in the following year's competition, as traditionally tended to happen, Berlioz was no doubt enraptured that this time the text of the cantata, *Cléopâtre*, concerned another heroine famous from Shakespeare and, falling utterly under the spell of the Egyptian queen, he gave free rein to his imagination. Which proved to be his undoing, as the judges, appalled by the student's daring innovations, decided not to award the First Prize at all. Berlioz would have to wait another year, with a cantata this time deliberately written in the approved academic style, to carry off the top prize. As Edgard Varèse ironically commented, “The Prix de Rome was instituted by Bonaparte in 1802 and has brought forth so many barren offerings that we no longer even remember their names. I must point out that the official judging panel committed three errors by awarding the first prize to Berlioz, Bizet and Debussy.”

The cantata *Cléopâtre* is a large-scale monologue in which the Queen of Egypt, after the death of Caesar and then the suicide of Antony – defeated with her by Octavian at the Battle of Actium – chooses in her turn to take her life, allowing herself to be bitten by a poisonous snake. In his setting of this final scene, Berlioz throws caution to the wind, penning a devastating few pages in which the agitation of the strings, the orchestral chords truncating the musical line, the role played by silence, and the rhythmic tension are all hallmarks of his compositional maturity. The score's originality attests to an innovator of genius rather than the exercise of an assiduous student. The convulsive introduction already inhabits the world of “Romeo at the Tomb of the Capulets” in *Roméo et Juliette* or Dido's aria “Je vais mourir” in *Les Troyens*. Moreover, as an epigraph to the “Méditation” in *Cléopâtre*, Berlioz quotes a line from *Romeo and Juliet* (“How if, when I am laid into the tomb...”), thereby forging a direct link between Shakespeare's doomed heroine and the death of an ancient queen, while also foreshadowing Dido in *Les Troyens* of some 30 years later. A Romantic gesture that was bound to outrage a panel of judges already prejudiced against the supposed eccentricities of this young musician. As Berlioz later wrote: “For Voltairean academicians such as my judges, this was already an unpardonable crime.”

JULIET AMID THE BONES

Around the same time, according to some accounts, Berlioz is supposed to have made sketches for a composition based on *Romeo and Juliet*, in which case the line he quoted in *Cléopâtre* would have carried great personal significance for him. What is certain is Berlioz's declaration to his friend Humbert Ferrand on 21 August 1829: "I would like you to be able to hear the scene where Cleopatra reflects upon *the reception her ghost might be accorded by those of the Pharaohs entombed in the pyramids*. It is terrible, frightful! – akin to the scene where Juliet contemplates her own burial alive in the vaults of the Capulets, surrounded by the bones of her ancestors and Tybalt's body." Here Berlioz is clearly alluding to the "Méditation" in *Cléopâtre* (whose theme would later be reworked as the Chorus of Shades in *Lélio*), an implacable Largo misterioso in which the string pizzicati and menacing tones from the brass create a sinister, suffocating atmosphere. Might Cleopatra then be seen as Juliet's guide, like Virgil leading Dante down to the Underworld in *The Divine Comedy*? But *Cléopâtre* closes in emptiness: seeing no other way out, the queen chooses poison – and Berlioz provides a truly electrifying description of the snake's approach and then the bite, the progress of the poison around the doomed heroine's veins, and finally the last throbs of her afflicted heart, her dying words uttered in a feeble voice over an oppressive ostinato from the double basses.

In *Cléopâtre* we find more than one other musical motif that Berlioz would later recycle: the first aria ["Ah! qu'ils sont loin ces jours"] would end up in Cellini and Teresa's duet in *Benvenuto Cellini* (and consequently also in the *Roman Carnival* overture, which quotes the duet); the melody of "Du destin qui m'accable" would reappear in the *Fantaisie sur La Tempête*; and lastly, in the musical phrase accompanying the words "Ma beauté me restait", a furtive pre-echo of the duet between Anna and Dido in the third act of *Les Troyens* can be heard.

In the next few years, Shakespeare would be the inspiration for several other of Berlioz's compositions, such as the *Fantaisie sur La Tempête* and the *King Lear* overture, while the idea for a vast work inspired by *Romeo and Juliet* seems to have been taken up but then put on hold. Bellini's *I Capuleti e i Montecchi*, which he heard in Florence in 1831 (and which he hated), rekindled his enthusiasm for the subject momentarily, as witnessed by his *Letter from an Enthusiast on the Present State of Music in Italy* which was published in the *Revue européenne* on 15 March 1832: "God! What a glorious subject! [...] To start with, the glittering ball at the house of the Capulets where, amid a swirling bevy of beauties, the young Montague catches sight of his 'sweetest Juliet' for the first time, whose love will cost him his life; then the furious fighting in the streets of Verona led by 'the fiery Tybalt', embodiment of rage and vengeance; that unforgettable night-time scene on Juliet's balcony where the two lovers exchange whispered vows of love, tender, sweet and pure like the rays of the night star kindly smiling down on them; the cynical taunts of heedless Mercutio; the silly prattle of the old nurse; the solemn character of the friar, vainly seeking to restore a measure of calm to the raging torrents of love and hatred, whose impact extends as far as his modest cell ... then the dreadful catastrophe, ecstatic joy assailed by deep despair, voluptuous sighs giving way to groans of death, and finally the solemn oath of the two warring families, spoken too late, over the bodies of their unfortunate offspring, pledging to extinguish the hatred that has caused so much blood and so many tears." The essential components of the plan of his symphony are already fully formed in Berlioz's mind. But the time has not yet come for it to be realised.

THE SPECTRE OF SHAKESPEARE

On his return to Paris from Rome, and on the lookout for a subject for an opera, Berlioz's mind turned once again to Shakespeare. He announced he was working on a "very jolly" composition based on *Much Ado About Nothing* (which in 1862 would become *Béatrice et Bénédict*), after which he considered a setting of *Hamlet* (several fragments of which he later collected together in *Tristia*), but finally his choice settled on a completely different subject, the future *Benvenuto Cellini*, which in 1838 proved to be a "resounding flop" at the Paris Opéra. To bolster his confidence, Berlioz organised a concert of his own music; in the audience was Paganini who, blown away by the *Symphonie fantastique* and *Harold en Italie*, sent him an adulatory letter ("With Beethoven dead, only Berlioz could bring him back to life") and a cheque for 20,000 francs, to enable him to dedicate himself entirely to composition.

But what new composition should he undertake next? Might it be possible to combine symphony and drama in one work? In his *Memoirs* Berlioz relates: "After a fairly long spell of indecision, I settled on the idea of a symphony with choruses, vocal solos and choral recitative, for which Shakespeare's drama *Romeo and Juliet* would be the sublime and eternally fresh subject. In prose I wrote out all the text to be sung between the sections of instrumental music; Émile Deschamps, with his customary charm and courtesy as well as his extraordinary facility, put it into verse and I set to work. [...] How intensely did I live during this whole period! How vigorously did I navigate that giant ocean of poetry, caressed by the wild breezes of the imagination, under the warm rays of the sun of love that Shakespeare had ignited, confident I had the strength to reach the enchanted isle where the temple of pure art stands!"

Composed in a state of exhilaration, the new score was first performed in the hall of the Paris Conservatoire, under the composer's direction, on 24 November 1839, then given again on 1 and 15 December. Berlioz was thrilled by the positive reception *Roméo* enjoyed, even while he deplored "the terrible nonsense written in Paris in several newspapers about the work's structure, about the introduction, the Adagio, Queen Mab, Friar Laurence's monologue. While one critic reproached me for my extravagance in having attempted this new kind of symphony, another could find nothing in the Queen Mab Scherzo but a freakish little noise like the sound of badly oiled syringes. A third, commenting on the love scene, the Adagio, the piece that three quarters of the musicians of Europe who know it now consider to be superior to everything else I have written, claimed that I had misunderstood Shakespeare!!! What a fatuous, puffed-up toad! Kindly explain your reasoning! ..." But there were other reactions too. Richard Wagner, then an unknown artist avid for recognition, was in Paris and attended one of the three performances. He was 26 years old and *Roméo* sent him into raptures: "We must honour Berlioz as the true saviour of our musical world", he wrote. The work was to be a strong influence on Wagner, and much later, in a further tribute to Berlioz, he sent him an autographed copy of the score of *Tristan*, bearing the inscription: "To the great and beloved author of *Roméo et Juliette*, from the appreciative author of *Tristan et Yseult*."

A UTOPIAN FORM

The success enjoyed by *Roméo et Juliette* might have helped Berlioz forget the woeful reception of *Benvenuto* a year earlier, although there was little consolation to be had from seeing his career at the Opéra de Paris in tatters. And yet it is to our gain that, thwarted by lack of understanding and success, Berlioz did not venture down the path of a typical opera composer but instead took to dreaming up works unlike anything else. Each of Berlioz's scores is a prototype, effectively creating its own unique form. Even more boldly than the *Symphonie fantastique*, *Roméo et Juliette* ushers in an entirely new genre, the "dramatic symphony", an ideal form for allowing the drama to unfold, unfettered by the conventions and devices of the theatre, as Berlioz explained in his Preface to the work (see below). While *Benvenuto* had been cruelly panned, *Roméo*, freed of all theatrical constraints, unfolds on another plane altogether, glorifying the love of its two protagonists without the roles being assigned to singers. In *Roméo*, Berlioz's phenomenal intuition is fully on display, with each part of the symphony demonstrating his unique and astonishing feel for the orchestra. What could be more beautiful, for example, than the long, eloquent, passionate melody in the Love Scene for flute and cor anglais playing in unison?

Roméo et Juliette is one giant canvas of masterstrokes, each more astounding than the last, starting with the singular form of the Prologue, presenting as it does the themes of the symphony, with even the name of Shakespeare uttered by a vocal soloist who, rather than representing an actual character in the drama, is more of a bard, accompanied by harp (shades of Ossian?). It should be noted that, in the original version, *Roméo* included a second prologue, which was placed before Juliet's Funeral Procession and which Berlioz discarded in 1846, a year before the work's publication (it was later reconstructed by the composer Oliver Knussen). There are no barriers to Berlioz's creative powers in *Roméo*; instead, he is able to unleash the full extent of his genius and to compose the most sumptuous music imaginable. He skilfully handles the balance between purely instrumental episodes and those featuring the voices, which at first he uses sparingly (semi-chorus in the Prologue, or the off-stage voices of the young Capulets at the start of the Balcony Scene), bringing in a larger cohort of singers for the Funeral Procession before deploying the full vocal forces in the final oration. Drama and symphony are intimately bound together to form an astonishing musical whole. As Berlioz wrote to his librettist, "It is an orchestra performing an opera!", and in his minutely detailed performance instructions he was extremely specific about where the singers and the orchestral players should be positioned. The sheer variety of scenes and moods that Berlioz depicts contributes to the unity of the whole, itself a powerful tribute to the synthesis of genres so eagerly practised by Shakespeare himself.

To list all the beauties of *Roméo* would be futile as well as rather nonsensical. However, the symphony's many sublime moments certainly include: the long-drawn-out melody of the *Strophes* (in Part 1); the great lyrical sighing phrases of "Romeo Alone"; the Love Scene, in all its wordless drama, perhaps a tribute to the talents of Harriet Smithson, the actress who played Ophelia and Juliet in 1827 and who was to become Madame Berlioz in 1833; the unprecedented orchestral virtuosity of the Queen Mab Scherzo (which borrowed a melody from a short piece from 1829, *Le Ballet des ombres*), whose gossamer textures and quicksilver melodies are like sprinklings of musical dust. As the writer Christophe Deshoulières sees it: "The Berliozian backdrop is in fact silence, as opposed to the thick paste of strings that is the hallmark of German symphonic writing from Mendelssohn to Wagner, Schumann to Brahms." The psalm-like setting of the Funeral Procession (echoing the Offertorium from the *Requiem* composed two years earlier), with its mounting sense of grief, builds into a heart-rending cortege; it would be played at Harriet's own funeral 15 years later. As for "Romeo at the Tomb of the Capulets", by turns violent, ceremonial and wildly convulsive, this tableau describes every detail of Romeo's death throes and Juliet's awakening, a phenomenal moment where the clarinet wells up out of the silence and the theme from the Love Scene swirls around before disintegrating in a nightmarish blaze. This is a tableau that the composer instructed should be cut "every time the symphony is not performed before a discerning audience (for) the general public has no imagination and pieces that are addressed solely to the imagination have no public."

In *Roméo*, Berlioz attains the height of sophistication. We see him juxtaposing the austerity of the Prologue alongside the emotionality of "Romeo Alone" and the splendour of the "Capulets' Ball", whose brilliance gradually dissolves into disquieting tension. He makes use of unusual instruments (the distinctive small antique cymbals in the Queen Mab Scherzo, for example) and, in his evocation of night-time in the Prologue, all he needs is a single note on flutes, oboe and clarinets, on the words "son amour". The work incorporates every kind of atmosphere, from romantic longing (*Strophes*) and musical jokes (Scherzetto) to wildest commotion of rhythm and sound ("Romeo at the Tomb of the Capulets"). All facets of Berlioz's personality are revealed: dreamy and passionate, explosive and funereal, infinitely tender and furiously savage, with a perpetually shifting energy and melancholy that are so uniquely his and which make the work so difficult to conduct. Most of all, he knows how to make silence speak ("Romeo Alone", or the opening of the Love Scene), and he continues to build on the resulting sense of emptiness and anguish (the mysterious sequence of chords in "Romeo at the Tomb of the Capulets", for example) until the great final scene where, for the only time in the whole work, a voice represents an actual character (Friar Laurence).

In *Roméo et Juliette*, Berlioz gave life to a theatre of the imagination, one that holds an entire universe inside it.

Christian Wasselin

PREFACE TO ROMÉO ET JULIETTE

Let there be no misunderstanding about the genre of this work. Although voices are often employed, it is neither a concert opera nor a cantata but a choral symphony.

If singing is featured almost from the start, it is so as to prepare the listener's mind for dramatic scenes whose emotions and passions are to be expressed by the orchestra alone. In addition, the choral forces are brought into the musical argument only gradually, as a too hasty deployment of them could damage the composition's unity. And so, the Prologue, where, following the example of Shakespeare's own drama, the chorus introduces the action, is sung by only 14 voices. Later the chorus of Capulets alone (men) is heard off-stage; then, in the Funeral Procession, Capulets (men and women). At the start of the Finale we hear the two full choirs of Capulets and Montagues and Friar Laurence; and at the very end all three choirs combined.

This final scene of reconciliation between the two families is the only one that might correspond to the genre of opera or oratorio. Since Shakespeare's time, it has never been given in this way on any stage; but it is too beautiful, too musical, and it too fittingly crowns a work of this kind that the composer could not have dreamed of treating it in any other way.

If, in the celebrated balcony and tomb scenes, the exchanges of the two lovers, Juliet's asides and Romeo's passionate declarations, are not sung, if indeed the duets of love and despair have been entrusted to the orchestra, the reasons for so doing are numerous as well as clear to apprehend. It is primarily – and this reason alone is sufficient justification for the author – because the work is a symphony and not an opera. And then, duets of this nature having been treated vocally a thousand times already and by the greatest masters, it seemed prudent as well as stimulating to attempt another mode of expression.

It was also because the very sublimity of this love story made its depiction so perilously difficult for the composer that he felt obliged to grant his imagination the full scope that the literal meaning of the words, if sung, would not have allowed him, and to resort instead to the instrumental idiom, a language richer, more varied, less circumscribed and, through its very intangibility, incomparably more powerful for such a purpose.

Hector Berlioz

Translations: Robert Sargant



IN DIE GRUFT HINAB

Im Juli 1827 wurde Hector Berlioz zur Endrunde des *Prix de Rome*-Wettbewerbs (Rompreis) zugelassen, was ihm die Möglichkeit eröffnete, eine Kantate auf den von der Jury vorgegebenen Text zu komponieren. Leider wurde seine Wettbewerbskantate *La Mort d'Orphée* (Orpheus' Tod) als unaufführbar eingestuft, und der unglückliche Komponist musste seine Hoffnungen auf den Preis bis zum folgenden Wettbewerb im Jahr darauf zurückstellen.

Doch der 11. September desselben Jahres bescherte Berlioz eine Offenbarung, welche eine weitaus nachhaltigere Auswirkung zeitigen sollte: Er wohnte in Paris einer Aufführung von Shakespeares Tragödie *Hamlet* durch eine englische Theatertruppe bei und verliebte sich unsterblich in die die Ophelia verkörpernde Schauspielerin. Vier Tage später dann erneutes Entzücken: Dieses Mal stand *Romeo and Juliet* (Romeo und Julia) auf dem Spielplan – und natürlich trug Julia die Züge der schönen Schauspielerin. „Als Shakespeare so aus heiterem Himmel auf mich niederkam, schmetterte es mich zu Boden“, gestand Berlioz später in seinen *Memoiren*. „Sein Blitz, der mir den Himmel der Kunst mit einem erhabenen Dröhnen eröffnete, erhellte mir seine weitesten Fernen. Ich erkannte die wahre Größe, wahre Schönheit und ganze Wahrheit der dramatischen Kunst.“ Der Eindruck war so stark, dass er beschloss, *Cléopâtre* (Kleopatra) unter Shakespeares Segen zu stellen. *Cléopâtre*, sagten Sie?... Das war eine höchst unakademische Komposition, die Berlioz 1829 für den Wettbewerb in Rom verfasste. *Herminie*, einer 1828 komponierten Kantate, erging es besser als *La Mort d'Orphée* im Jahr zuvor: Sie wurde mit dem zweiten Preis ausgezeichnet. Berlioz war sich sicher, beim darauffolgenden Wettbewerb mit dem ersten Preis bedacht zu werden, wie es Tradition war, und gab sich so dem Charme Kleopatras hin, er ließ dabei seiner Phantasie freien Lauf. Das sollte für ihn jedoch verhängnisvolle Folgen haben: Die Prüfungskommission zog es aus Angst vor der Kühnheit des Kandidaten vor, keinen ersten Preis zu vergeben. Berlioz musste noch ein weiteres Jahr abwarten, bis ihm der Preis zuerkannt wurde; diesmal für eine Kantate, die er bewusst in einem akademischen Stil verfasst hatte. „Der *Prix de Rome* wurde 1802 von Bonaparte ins Leben gerufen und hat so viele ‚Versager‘ hervorgebracht, dass wir uns nicht einmal an ihre Namen erinnern“, kommentierte Edgar Varèse ironisch. „Ich muss zugeben, dass der offiziellen Prüfungskommission bei der Vergabe des Hauptpreises an Berlioz, Bizet und Debussy dreimal ein Irrtum unterlaufen ist.“

Die Kantate *Cléopâtre* ist ein ausschweifender Monolog, in dem die ägyptische Königin nach Cäsars Tod und dem Selbstmord des Antonius, der mit ihr von Octavian in der Schlacht bei Aktium besiegt wurde, beschließt, sich ihrerseits durch einen Schlangense Komposition, in der das Fiebrige der Streicher, die die Klangrede scharf durchsetzenden Akkorde des Orchesters, die Rolle der Stille, die nervöse Rhythmik usw. der Reifezeit des Komponisten zuzurechnen sind. Man sollte in dieser Komposition eher die Trouvaillen eines inspirierten „Erfinders“ sehen als die Übung eines fleißigen Schülers. Die frenetische Einleitung isenbiss das Leben zu nehmen. Hier vergaß Berlioz jede Vorsicht und ersann eine furit bereits die von „Roméo au tombeau des Capulets“ (Romeo am Grabmal der Capulets) in *Roméo et Juliette* oder auch von Didos Arie „Je vais mourir“ (Ich sterbe gleich) in *Les Troyens*: Berlioz zitiert als Motto zur „Méditation“ in *Cléopâtre* auch einen (leicht abgeänderten) Vers aus *Romeo and Juliet* („How if, when I am laid into the tomb...“ [Wie aber? wenn ich, in die Gruft gelegt...]), womit der Tod einer Königin aus der Antike 30 Jahre vor *Les Troyens* unter Shakespeares Auspizien gestellt wurde. Eine romantische Haltung, die eine Prüfungskommission nur erschrecken konnte, welche vor den vermeintlichen Extravaganzen des jungen Musikers vorgewarnt war: „Und schon dies allein stellte für Akademiker aus dem Geiste Voltaires, wie meine Richter es waren, bereits ein unverzeihliches Vergehen dar.“

JULIETTE UND DIE GEBEINE

Nach Meinung einiger Kommentatoren hatte Berlioz zum damaligen Zeitpunkt schon eine von *Romeo and Juliet* inspirierte Komposition entworfen, somit erhielt der von ihm zitierte Vers aus dem Schauspiel eine noch persönlichere Bedeutung. Berlioz schrieb in der Tat am 21. August 1829 an seinen Freund Humbert Ferrand: „Wie gern brächte ich Ihnen die Szene zu Gehör, in der Cléopâtre über den Empfang nachsinnt, den die unter den Pyramiden begrabenen Pharaonen ihrem Schatten bereiten werden. Das ist furchterregend, entsetzlich! Das ist die Szene der Juliette, wenn sie über das Hinabsinken ihres Leibes in die Grabgewölbe der Capulets nachdenkt, noch lebend zwischen den Gebeinen ihrer Vorfahren und dem Leichnam Tybalt.“ Berlioz bezieht sich hier offensichtlich auf die „Méditation“ (deren Thema zum „Chœur d'ombres“ [Chor der Schatten] des *Lélio* wird), das unerbittliche *Largo misterioso*, in welchem die Pizzicati der tiefen Streicher und die bedrohlichen Klänge der Bläser eine erstickende und unheimliche Atmosphäre schaffen. Kleopatra sollte also Julias Wegweiser sein, so, wie Virgil in der *Göttlichen Komödie* Dante in die Hölle führt? Doch *Cléopâtre* endet an einem Abgrund: Die Königin findet keinen anderen Ausweg und vergiftet sich – Berlioz beschwört hier höchst plastisch das Anschleichen und dann den Biss der Schlange, den Weg des Giftes durch die Adern der dem Untergang geweihten Heldin und schließlich die letzten Schläge ihres panischen Herzens: Die Königin kann ihre letzten Worte nur noch mit ersterbender Stimme über einem beklemmenden Ostinato der Kontrabässe von sich geben.

In *Cléopâtre* stößt man noch auf andere Motive, die Berlioz später wieder aufgreifen sollte: So wird die erste Arie („Ah! qu'ils sont loin ces jours“) später zum Duett von Cellini und Teresa in *Benvenuto Cellini* (und damit zur Ouvertüre zum *Carnaval romain* (Römischer Karneval), die dieses Duett ebenfalls aufgreift); das Thema „Du destin qui m'accuse“ wird in der *Fantaisie sur La Tempête* (Fantasie über den Sturm) wieder auftauchen; und schließlich vernimmt man in der musikalischen Phrase mit den Worten „Ma beauté me restait“ eine verstohlene Vorahnung des Duetts zwischen Anna und Dido im dritten Akt von *Les Troyens*.

Shakespeare sollte Berlioz in den folgenden Jahren zu weiteren Kompositionen wie etwa der *Fantaisie sur La Tempête* oder auch zur Konzertouvertüre zu *Roi Lear* inspirieren, aber die Idee eines großen Werkes, das von *Romeo and Juliet* inspiriert wurde, schien er vorübergehend aufgegeben zu haben. Vincenzo Bellinis Oper *I Capuleti e i Montecchi*, die Berlioz 1831 in Florenz hörte (und die er verabscheute), belebte seine Begeisterung für eine Weile wieder, wie sein *Lettre d'un enthousiaste sur l'état actuel de la musique en Italie* (Brief eines Enthusiasten über den aktuellen Stand der Musik in Italien) zeigt, der am 15. März 1832 in der *Revue européenne* veröffentlicht wurde: „Gott! Was für ein schönes Thema! [...] Zuerst der schillernde Ball im Haus der Capulets, wo der junge Montague inmitten eines Schwarmes von Schönheiten zum ersten Mal die ‚süßeste Julia‘ sieht, deren Treue ihn das Leben kosten wird; dann die wütenden Kämpfe in den Straßen von Verona, über die der ‚ungestüm-herrische Tybalt‘ als Genie der Wut und der Rache zu herrschen scheint; diese unbeschreibliche Nachtszene auf Julias Balkon, in der die beiden Liebenden ein Liebeskonzert murmeln, so zart, süß und rein wie die Strahlen des Nachthimmels, der sie mit einem freundlichen Lächeln anblickt; die Sticheleien und Possen des unbekümmerten Mercutio; das naive Geschnatter der alten Amme; der ernste Charakter des Einsiedlers, der unnötigerweise versucht, den Wogen der Liebe und des Hasses, deren stürmischer Schock selbst in seiner bescheidenen Zelle widerhallt, etwas Ruhe zu verleihen. Dann die furchtbare Katastrophe, der Rausch des Glücks im Griff der Verzweiflung wollüstige Seufzer, die sich in Todesröcheln verwandeln, und schließlich der feierliche Eid der beiden verfeindeten Familien, die zu spät über den Leichen ihrer unglücklichen Kinder schworen, den Hass auszulöschen, der so viel Blut und Tränen vergießen ließ.“ Die wesentlichen Elemente des Plans für die spätere Sinfonie hatte er gedanklich schon entwickelt, aber die Zeit zur Umsetzung war noch nicht gekommen.

SHAKESPEARES „ERSCHEINUNG“

Zurück in Paris suchte Berlioz nach einem Operntheema und vergaß dabei Shakespeare nicht. Er kündigte ein „sehr fröhliches“, auf *Much Ado About Nothing* (Viel Lärm um nichts) basierendes Werk an (ein Projekt, das 1862 in *Béatrice et Bénédicte* münden sollte), dachte dann an einen *Hamlet* (der ihn zu einigen Fragmenten inspirieren sollte, welche später in *Tristia* zusammengeführt wurden), entschied sich aber schließlich für ein völlig anderes Thema, nämlich *Benvenuto Cellini*, seine erste Oper, die 1838 an der Pariser Oper einen „brillanten Reinfall“ erlitt. Um wieder Mut zu fassen, veranstaltete Berlioz ein Konzert im Beisein von Niccolò Paganini, der ihm, höchst beeindruckt von der *Symphonie fantastique* und *Harold en Italie*, einen sehr schmeichelhaften Brief („Nun, da Beethoven nicht mehr ist, wird nur Berlioz ihn wieder zum Leben erwecken können.“) mitsamt einem eine Zahlungsanweisung über 20.000 Francs an den Baron de Rothschild enthaltenden Billett zukommen ließ, damit er sich ganz dem Komponieren widmen könne.

„Nach ziemlich langem Zögern entschied ich mich für die Idee einer Sinfonie mit Chören, Gesangssoli und einem Chor-Rezitativ nach Shakespeares Schauspiel *Romeo and Juliet*, als erhabenem und stets neuem Stoff. Ich schrieb den gesamten Text, der zwischen den Instrumentalstücken gesungen werden sollte, in Prosa nieder; Émile Deschamps, mit seinem gewöhnlichen liebenswürdigen Entgegenkommen und seiner außerordentlichen Gewandtheit, brachte ihn in Versform, und ich begann. [...] Welch ein leidenschaftliches Leben führte ich in dieser ganzen Zeit! Mit welcher Kraft schwamm ich in diesem weiten Meer der Poesie, umschmeichelt von der übermütigen Brise der Fantasie, unter den heißen Strahlen der Liebessonne Shakespeares, und im Vertrauen auf meine Kraft, die wunderbare Insel zu erreichen, auf der sich der Tempel der reinen Kunst erhebt.“

Die mit Begeisterung angegangene neue Komposition wurde am 24. November 1839 im Konzertsaal des Pariser Konservatoriums unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt, weitere Aufführungen fanden am 1. und 15. Dezember statt. Berlioz genoss die positive Aufnahme von *Roméo et Juliette*, auch wenn er „die haarsträubenden Dummheiten, die in verschiedenen Pariser Zeitungen über die Anlage des Werkes, die Einleitung, das Adagio, die Fee Mab und das Solo des Bruder Lorenzo geschrieben wurden“, bedauerte. „Der eine bezeichnete meinen Versuch, eine neue Form der Sinfonie zu schaffen, als aberwitzig, der andere fand, das Scherzo der Fee Mab sei nur ein groteskes Geräusch, das an schlecht geschmierte Spritzen erinnere. Ein Dritter behauptete im Zusammenhang mit der Liebesszene, dem Adagio, dem Stück, das die meisten Musiker Europas, die es kennen, für das Beste halten, was ich je geschrieben habe, ich hätte Shakespeare nicht verstanden!!! O du von Dummheit aufgeblasene Kröte! Wenn du mir das beweisen kannst ...“ Was fälschlich als unwichtiges Detail erscheinen könnte: Richard Wagner, ein damals unbekannter Künstler, der zu dieser Zeit noch auf der Suche nach Anerkennung war, befand sich in Paris und besuchte eines der drei Berlioz-Konzerte. Er war 26 Jahre alt und *Roméo et Juliette* begeisterte ihn: „Wir müssen Berlioz als den wahren Erlöser unserer Musikwelt ehren.“ Wesentlich später zog er seinen Vorteil daraus und ging sogar so weit mit seiner Huldigung, Berlioz ein signiertes Exemplar seiner Partitur von *Tristan und Isolde* mit folgenden Worten zu überreichen: „Au grand et cher auteur de *Roméo et Juliette*, l'auteur reconnaissant de *Tristan et Yseult*.“ (Dem großen und werten Schöpfer von *Roméo et Juliette*, der dankbare Schöpfer von *Tristan und Isolde*.)

EINE UTOPISCHE FORM

Der Publikumserfolg von *Roméo et Juliette* mochte Berlioz für einen Moment die bitteren Enttäuschungen vergessen lassen, die er mit *Benvenuto Cellini* im Jahr zuvor erlitten hatte, aber ein wirklicher Trost für ihn war er nicht angesichts seiner mehr als ungewissen Karriere an der Pariser Oper. Dennoch ist es erfreulich, dass Berlioz nicht die vorgezeichnete Laufbahn eines Opernkomponisten beschritt, sondern, getrieben von Unverständnis und Misserfolg, Werke ersann, die keinen anderen glichen. Jede von Berlioz' Kompositionen hat in der Tat ihre eigene Form, jede ist ein Prototyp. *Roméo et Juliette*, noch kühner als die *Symphonie fantastique*, eröffnet eine neue musikalische Gattung, nämlich die „Symphonie dramatique“ (dramatische Sinfonie), eine ideale Musikform, die es dem Drama ermöglicht, sich ohne die Konventionen und Kunstgriffe des Theaters zu entfalten, wie Berlioz in seinem Vorwort erklärt, das nachstehend aufgeführt ist. *Benvenuto Cellini* begegnete man mit Sarkasmus; *Roméo et Juliette*, von allen Kontingenzen befreit, erblühte auf einem anderen musikalischen Planeten; es feiert die Liebe der beiden Helden des Stücks, wobei Berlioz diese nicht den Gesangsstimmen anvertraute. Eine fabelhafte Intuition von Berlioz spricht daraus, der in jedem Teil seiner Sinfonie einen Sinn für die Orchestrierung zeigt, welcher verblüffender ist als alles, was er je zuvor in dieser Hinsicht verfasst hatte. Was gibt es Schöneres als die lange Phrase von Flöte und Englischhorn im Unisono, von einer leidenschaftlichen Beredsamkeit, in der „Scène d'amour“ (Liebesszene)?

Roméo et Juliette ist nichts anderes als ein Gewebe aus musikalischen Einfällen, einer hinreißender als der andere, angefangen bei der Form, die es dem Prolog zugesteht, die Themen der Sinfonie anklingen zu lassen, und den Namen Shakespeares von einer Solistenstimme zitieren zu lassen, die keinem eigentlichen Protagonisten zuzurechnen ist, sondern es handelt sich dabei um eine Art Barde, der von einer Harfe begleitet wird (eine Erinnerung an Ossian?). Es sei darauf hingewiesen, dass *Roméo et Juliette* in der ursprünglichen Fassung einen zweiten Prolog vor dem „Convoi funèbre de Juliette“ (Trauerzug für Juliette) enthielt, welcher 1846, ein Jahr vor der Veröffentlichung der Partitur, gestrichen wurde (der Komponist Oliver Knussen hat diesen Prolog rekonstruiert). Hier wurde Berlioz nicht durch irgendwelche geistigen Barrieren aufgehalten; er konnte seiner Phantasie freien Lauf lassen und die schwelgerischste Musik überhaupt komponieren. Das Gleichgewicht zwischen Instrumental- und Vokalpartien wird geschickt gewahrt: zunächst gibt es einen klein besetzten Chor (den „petit chœur“ [kleinen Chor] des Prologs, die Stimmen aus der Ferne der jungen Capulets usw.), dann gibt es größer besetzte Chöre bei dem „Convoi funèbre“ (Trauerzug), bevor sich der gesamte Chor zum finalen Versöhnungsschwur zusammenfindet. Schauspiel und Sinfonie sind hier in einer erstaunlichen Inszenierung der Musik sehr eng miteinander verbunden: „Ein Orchester, das eine Oper darstellt!“, wie Berlioz an seinen Librettisten schrieb, wobei die jeweilige Besetzung der Gesangsstimmen und Instrumente in den vom Komponisten eigenhändig niedergeschriebenen „Observations pour l'exécution“ (Anleitungen für die Aufführung) akribisch festgelegt wurde. Die Vielfalt der musikalischen Landschaften und Stimmungen trägt somit zur Einheitlichkeit des Ganzen bei, es ist eine wunderbare Hommage an die von Shakespeare selbst so gern praktizierte Vermischung der Gattungen.

Sämtliche schönen Stellen in *Roméo et Juliette* aufzulisten wäre ein vergebliches und lächerliches Unterfangen. Von all den erhabenen Momenten, aus denen die Sinfonie besteht, sollen hier angeführt werden das immens Melodiöse der *Strophes*; der große lyrische Atem bei „Roméo seul“ (Romeo allein); die „Scène d'amour“ (Liebesszene), die als Pantomime eingerichtet wurde, vielleicht zur Erinnerung an Harriet Smithsons schauspielerisches Talent, diese hatte nämlich 1827 die Rollen der Ophelia und auch Julia gespielt, bevor sie 1833 Hector Berlioz ehelichte; die unglaubliche orchestrale Virtuosität bei „Reine Mab“ (Königin Mab) (welche ein Motiv einer kurzen Komposition von 1829, das *Ballet des ombres* [Ballett der Schatten], aufgreift), bei welcher die Streuung der Klangfarben und die extreme Geschmeidigkeit der Musik einen Eindruck von „Klangdunst“ erzeugen. Denn „bei Berlioz ist der Hintergrund die Stille, und nicht die kompakte ‚Streicher-Paste‘, welche die Einheitlichkeit im deutschen Symphonieschaffen von Mendelssohn bis Wagner, von Schumann bis Brahms ergibt“, wie der Schweizer Schriftsteller Christophe Deshoulières bemerkte. Die psalmodische Behandlung des „Convoi funèbre“ (Trauerzug) (in Anlehnung an das „Offertoire“ des zwei Jahre zuvor komponierten *Requiems*), eines wachsenden Schmerzes, bildet ein ergreifendes Gefolge, das 15 Jahre später, diesmal ganz real, auch das Harriet Smithsons werden sollte. Was das Tableau mit dem Titel „Roméo au tombeau des Capulets“ (Romeo am Grabmal der Capulets) betrifft, das abwechselnd gewalttätig, hieratisch und von Erschütterungen übersättigt daherkommt, so folgt es Schritt für Schritt Roméos Agonie und Juliettes Erwachen, ein wunderbarer Moment, der die Klarinette aus der Stille hervorklingen und dann das Thema der „Scène d'amour“ (Liebesszene) in einem albtraumhaften Licht wirbeln und sich auflösen lässt – ein Tableau, welches weggelassen werden sollte, wie der Komponist verlauten ließ, und zwar „immer dann, wenn die Sinfonie nicht vor einem Elitepublikum aufgeführt wird, [denn] der gewöhnliche Zuhörer hat gar keine Fantasie; die Stücke, die sich ausschließlich an die Fantasie wenden, sind für ein solches Publikum nicht geeignet.“

Berlioz erreicht hier den Höhepunkt des Raffinements. Er lässt die nüchterne Strenge des Prologs mit den Gefühlswallungen bei „Roméo seul“ (Romeo allein) sowie der Pracht der „Grande fête chez Capulet“ (des großen Fests bei Capulets) kollidieren, deren Glanz allmählich in Angst und Spannung abgeleitet; er besetzt seltene Instrumente (wie etwa die einzigartigen kleinen antiken Zimbeln der „Reine Mab“ [Königin Mab]) und um die Nacht zu evozieren, genügt im Prolog nur ein einziger, Flöte, Oboe und Klarinette anvertrauter Ton, zu den Worten „son amour“ (ihre Liebe); er lässt abwechselnd alle möglichen Stimmungen aufeinanderfolgen, von der Liebesklage (*Strophes*) über den musikalischen Scherz (*Scherzetto*) bis hin zu tumultartigen Zuständen bei Rhythmus und Klang („Roméo au tombeau des Capulets“ / Romeo am Grabmal der Capulets); er zeigt sich gleichzeitig verträumt und leidenschaftlich, glühend und traurig, von unendlicher Sanftheit und wütender Wildheit, mit jener Energie und Melancholie eines jeden Augenblicks, die nur ihm zu eigen sind und welche es so schwierig machen, das Werk zu dirigieren. Vor allem lässt er die Stille erklingen (bei „Roméo seul“ sowie zu Beginn der „Scène d'amour“) und vervielfacht die Effekte, die mit Leere und Angst spielen (so etwa die geheimnisvolle Akkordfolge bei „Roméo au tombeau des Capulets“) bis hin zur großen Finalszene, in der einzig in diesem Werk eine Figur einer Sängerrolle entspricht (Bruder Lorenzo).

Mit *Roméo et Juliette* hat Berlioz ein Theater nur für sich selbst geschaffen, welches einer regelrechten Traumwelt gleichkommt.

Christian Wasselin

VORWORT ZU ROMÉO ET JULIETTE

Bezüglich der Gattung dieses Werkes sollte gewiss kein Missverständnis aufkommen. Obwohl die Gesangsstimmen oft eingesetzt werden, handelt es sich weder um eine Konzertoper noch um eine Kantate, sondern um eine Sinfonie mit Chören.

Wenn der Gesang nahezu von Anfang an mitwirkt, so geschieht das, um das Gemüt der Zuhörer auf die dramatischen Szenen vorzubereiten, deren Gefühle und Leidenschaften durch das Orchester ausgedrückt werden sollen. Außerdem sollten auch nach und nach die Chormassen in die musikalische Entwicklung mit eingebunden werden, deren allzu plötzliches Auftreten der Einheit der Komposition hätte schaden können. So wird der Prolog, in dem der Chor nach dem Vorbild von Shakespeares eigenem Schauspiel die Handlung vorstellt, nur von 14 Stimmen gesungen. Im weiteren Verlauf (abseits der Bühne) ist nur der Chor der Capulets (Männerstimmen) zu vernehmen, dann in der Beerdigungszeremonie die Capulets mit Männer- und Frauenstimmen. Am Anfang des Finales treten die beiden vollen Chöre der Capulets und Montagues, dazu Bruder Lorenzo auf sowie am Ende die drei Chöre zusammen.

Diese letzte Szene mit der Versöhnung der beiden Familien ist allein im Bereich der Oper oder des Oratoriums angesiedelt. Sie wurde seit der Zeit Shakespeares noch nie in irgendeinem Theater aufgeführt; aber sie ist zu schön, zu musikalisch, und sie krönt ein Werk von der Art des letzteren so hervorragend, als dass der Komponist daran denken könnte, sie anders zu behandeln.

Dass in den berühmten Garten- und Friedhofsszenen der Dialog der beiden Liebenden, die vertraulichen, nicht für andere Ohren bestimmten Aussagen Juliettes und die leidenschaftlichen Ausbrüche Roméos nicht gesungen werden, dass schließlich die Duette voller Liebe und Verzweiflung dem Orchester anvertraut werden, dafür gibt es etliche, leicht zu verstehende Gründe. Zunächst einmal, und dieses Motiv allein würde zur Rechtfertigung des Verfassers ausreichen, handelt es sich um eine Sinfonie und nicht um eine Oper. Zweitens sind diese Duette schon tausendmal durch die größten Meister für Singstimme gesetzt worden, so dass es sowohl ein Gebot der Vorsicht war als auch etwas eigenwillig, eine andere Ausdrucksweise zu erproben.

Es war auch so, gerade weil die Erhabenheit dieser Liebe deren Schilderung für den Komponisten so gefährlich machte, dass er seiner Phantasie einen Freiraum gewähren musste, den ihm die wörtliche Bedeutung des gesungenen Textes nicht zugestanden hätte, und er deswegen Zuflucht zur instrumentalen Sprache nehmen musste, einer Sprache, die reicher, vielfältiger ist und mehr Facetten hat, weniger begrenzt und gerade durch ihre Vieldeutigkeit in dieser Situation unvergleichlich stärker ist.

Hector Berlioz

Übersetzungen: Hilla Maria Heintz



ALT-SOLO und KAMMERCHOR

Ein alter, bereits begrabener Hass
ist wie aus der Hölle wieder aufgetaucht:
die Capulets und die Montagues, zwei verfeindete Häuser,
kreuzten in Verona wieder die Klingen.
Der Fürst hat jedoch den Fortgang
solch blutiger Unruhen unterbunden
und denen den Tod angedroht, die gegen seinen Befehl
zur Selbstjustiz mit dem Schwert ihre Zuflucht nähmen.
In dieser kurzen Friedenszeit
gibt das alte Familienoberhaupt der Capulets ein Fest.

ALT-SOLO

Der junge Romeo irrt traurig um den Palast
und beklagt sein Schicksal;
denn er ist in Liebe entbrannt zu Julia ...
Tochter der Feinde seiner Familie! ...

ALT-SOLO und KAMMERCHOR

Instrumentenklang und Liedmelodien
dringen aus den goldglänzenden Sälen
und laden zum Tanz und zu fröhlichem Jubel.

KAMMERCHOR

Das Fest ist aus; als aller Lärm verstummt,
hört man noch, wie die müden Tänzer
singend unter den Arkaden von dannen gehen.
Ach! und Romeo seufzt,
denn er musste Julia verlassen! –
Doch plötzlich steigt er über die Gartenmauer,
um noch einmal die Luft zu atmen, die sie atmet.
Da erscheint, schneeweiß, Julia auf einem Balkon ...
und da sie sich bis zum Morgen alleine glaubt,
vertraut sie der Nacht ihr Liebesgeständnis an.
Romeo, zitternd vor freudiger Unruhe,
zeigt sich Julia, und auch aus seinem Herzen
lodern Flammen der Liebe empor.

ROMÉO ET JULIETTE

CONTRALTO SOLO et PETIT CHŒUR

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

CONTRALTO SOLO

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

CONTRALTO SOLO et PETIT CHŒUR

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

PETIT CHŒUR

La fête est terminée et quand tout bruit expire,
Sous les arcades on entend
Les danseurs fatigués s'éloigner en chantant.
Hélas ! et Roméo soupire,
Car il a dû quitter Juliette !
Soudain, pour respirer encore cet air qu'elle respire,
Il franchit les murs du jardin.
Déjà sur son balcon la blanche Juliette
Paraît et, se croyant seule jusques au jour
Confie à la nuit son amour.
Roméo, palpitant d'une joie inquiète,
Se découvre à Juliette
Et de son cœur les feux éclatent à leur tour.

MEZZO-SOPRANO and CHAMBER CHOIR

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

MEZZO-SOPRANO

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

MEZZO-SOPRANO and CHAMBER CHOIR

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

CHAMBER CHOIR

The ball is over; and when all sound has ceased,
under the arches can be heard
the weary dancers singing as they go off into the distance.
Alas! and Romeo sighs,
for he must leave Juliet.
Then, suddenly, to breathe again the same air
that she breathes, he leaps the garden wall.
Already on her balcony the snow-white Juliet appears;
and thinking herself alone till dawn,
confesses her love to the night.
Romeo, trembling with an anxious joy,
reveals himself to Juliet,
and from his heart a fire leaps out in its turn.

ALT-SOLO

Erste Wallungen, die keiner vergisst,
erste Geständnisse, erste Schwüre
zweier Liebender
unter den Sternen Italiens,
dessen heiße Luft kein Zephir kühlt,
wo in der Ferne Orangen duften
und die Nachtigall
sich in langen Seufzern verzehrt!
Welche Kunst besäße eine Sprache, auserlesen genug,
um solch himmlische Verlockung zu schildern?
Erste Liebe, schwebst du nicht
höher als alle Poesie?
Oder bist du nicht selbst jene Poesie,
verbannt unter uns Sterbliche,
deren höchstes Geheimnis Shakespeare allein kannte
und mit sich

ALT-SOLO und KAMMERCHOR

in den Himmel nahm?

ALT-SOLO

Glückliche Kinder mit flammenden Herzen!
Vom Zufall in Liebe vereint
durch einen einzigen Blick,
so lebt ihr beide in einer einzigen Seele;
verbergt es wohl im Schatten blühender Sträucher,
dieses göttliche Feuer, das euch entzündet,
dieses reine Verzücken,
das nicht Worte, nur Tränen kennt!
Welcher König könnte glauben, dass seine
Liebeswallungen eurem keuschen Taumel gleichen?
Glückliche Kinder! ... und welche Schätze
wären so viel wert wie ein einziges Lächeln von euch?
Ah! Schlürfet recht lang aus dieser Honigschale,
sie ist viel süßer noch als jene Kelche,
aus denen die Engel, eure Wonnen
euch neidend, himmlische

ALT-SOLO und KAMMERCHOR

Seligkeit schöpfen!

TENOR-SOLO und KAMMERCHOR

Die bleichen Träume Romeos
erheitern alle seine Freunde:

TENOR-SOLO

„Mein Lieber“, sagt der elegante Mercutio,
„ich wette, die Königin Mab hat dich besucht.“

CONTRALTO SOLO

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

CONTRALTO SOLO et PETIT CHŒUR

dans le ciel !

CONTRALTO SOLO

Heureux enfants aux cœurs de flamme,
Liés d'amour par le hasard
D'un seul regard,
Vivant tous deux d'une seule âme,
Cachez le bien sous l'ombre en fleurs,
Ce feu divin qui vous embrase,
Si pure extase
Que ses paroles sont des pleurs !
Quel roi de vos chastes délires
Croirait égaler les transports ?
Heureux enfants ! et quels trésors
Payeraient un seul de vos sourires ?
Ah ! savourez longtemps cette coupe de miel,
Plus suave que les calices
Où les anges de Dieu, jaloux de vos délices,
Puisent le bonheur

CONTRALTO SOLO et PETIT CHŒUR

dans le ciel !

TÉNOR SOLO et PETIT CHŒUR

4 Bientôt de Roméo la pâle rêverie
Met tous ses amis en gaieté.

TÉNOR SOLO

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

MEZZO-SOPRANO

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

MEZZO-SOPRANO and CHAMBER CHOIR

to heaven!

MEZZO-SOPRANO

Happy children, your hearts on fire!
Joined in love by the chance
of a single look,
sharing in life a single soul!
Hide well in the flowery shadows
that divine flame which fires you,
passion so pure
that its words are tears!
What king could fancy he knew a joy
equal to your radiant ecstasy?
Happy children! And what riches
could pay for one of your smiles?
Ah! relish this honeyed cup,
sweeter than all the chalices
from which God's angels, envious of your bliss,
drink happiness

MEZZO-SOPRANO and CHAMBER CHOIR

in heaven!

TENOR and CHAMBER CHOIR:

Soon Romeo's pallor and abstracted air
sets all his friends laughing.

TENOR

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

TENOR-SOLO und KAMMERCHOR

Mab, die leichte, luftige Botin!
Eine Nusschale,
die das Eichhorn aushöhlte,

TENOR

dient ihr als Karosse;
die Spinne wob mit ihren Fingern
die Zügel dazu.

TENOR-SOLO und KAMMERCHOR

Galoppiert die Fee
in dieser winzigen Equipage
nächtens im Kopf eines Pagen wie toll umher,

TENOR

dann träumt er von einem tollen Streich
oder von einem leisen Ständchen

TENOR-SOLO und KAMMERCHOR

im Mondenschein, unten am Turm.
Auf ihrer Reise fährt
die kleine Königin dann
auf den braunen Nacken eines Soldaten nieder.

TENOR

Er träumt von Kanonensalven
und kühnen Degengefechten ...
Die Trommel! ... die Trompete! ...
da erwacht er;
erst flucht er und betet er unter Flüchen,

TENOR-SOLO und KAMMERCHOR

dann schläft er wieder ein
und schnarcht mit seinen Kameraden. –
Mab hat dieses ganze Spektakel veranstaltet!
Und sie ist es auch, die im Traum
ein junges Mädchen einkleidet
und zum Ball geleitet.

TENOR

Doch da kräht der Hahn, es wird Tag,
wie der Blitz entflieht Mab

TENOR-SOLO und KAMMERCHOR

in die Lüfte.

KAMMERCHOR

Bald herrscht der Tod.
Vom Schmerz gebändigt, vereinen sich die Capulets
und die Montagues endlich, um dem Hass abzuschwören,
der so viel Blut und Tränen fließen ließ.

TÉNOR SOLO et PETIT CHŒUR

5

Mab, la messagère
Fluette et légère,
Elle a pour char une coque de noix

TÉNOR SOLO

Que l'écureuil a façonnée ;
Les doigts de l'araignée
Ont filé ses harnois.

TÉNOR SOLO et PETIT CHŒUR

Durant les nuits, la fée,
En ce mince équipage,
Galope follement dans le cerveau d'un page

TÉNOR SOLO

Qui rêve espiègle tour
Ou molle sérénade

TÉNOR SOLO et PETIT CHŒUR

Au clair de lune sous la tour.
En poursuivant sa promenade
La petite reine s'abat
Sur le col bronzé d'un soldat.

TÉNOR SOLO

Il rêve canonades
Et vives estocades,
Le tambour, la trompette ;
Il s'éveille et d'abord
Jure et prie en jurant toujours,

TÉNOR SOLO et PETIT CHŒUR

Puis se rendort
Et ronfle avec ses camarades.
C'est Mab qui faisait tout ce bacchanal.
C'est elle encore qui dans un rêve habille
La jeune fille
Et la ramène au bal.

TÉNOR SOLO

Mais le coq chante, le jour brille,
Mab fuit comme un éclair

TÉNOR SOLO et PETIT CHŒUR

Dans l'air.

PETIT CHŒUR

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

TENOR and CHAMBER CHOIR

Mab, the harbinger
light and airy!
Her chariot is a nut shell

TENOR

fashioned by a squirrel;
a spider's fingers
wove her harness.

TENOR and CHAMBER CHOIR

Night by night with this tiny train
the fairy gallops madly
through a page's brain

TENOR

and then he dreams of merry tricks
or tender serenades

TENOR and CHAMBER CHOIR

under the moonlit tower.
As she drives on her way
the little queen alights
on a soldier's suntanned neck.

TENOR

And then he dreams of cannonades,
skirmishes and sudden thrusts,
drums and trumpets!
He wakes,
and swears, and prays, still swearing,

TENOR and CHAMBER CHOIR

then goes to sleep again
and snores with his companions.
It's Mab who made all that commotion!
It's she who in a dream apparels
the young girl
and escorts her to the ball.

TENOR

But the cock crows, day breaks,
Mab vanishes in a flash

TENOR and CHAMBER CHOIR

into thin air!

CHAMBER CHOIR

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

DOPPELMÄNNERCHOR

Heda! Capulets, guten Abend!
Ihr Herren, auf Wiedersehen!
Ah! Welch eine Nacht, was für ein Festmahl!
Ein göttlicher Ball!
Nichts als tolldreiste Reden!
Ihr schönen Damen aus Verona,
unter großen Lärchenbäumen
sollt ihr vom Ball und von der Liebe träumen,
von der Liebe träumen,
bis zum Morgen!
Tra la la...

CHOR DER CAPULETS

Streut Blumen
für die entschlafene Jungfrau! *usw.*
Folgt unserer geliebten Schwester bis an das Grab!

CHOR DER MONTAGUES

Was! Romeo zurück! Romeo!
Um Julias willen schließt er sich in der Gruft
der Capulets ein, die seine Familie verabscheut!
Ah! Fluch über sie! Romeo!

CHOR DER CAPULETS

Was! Romeo zurück! Romeo!
Die Montagues haben das Grab Julias,
die erst des Morgens verblichen war, aufgebrochen!
Ah! Fluch über sie! Julia!

MONTAGUES und CAPULETS

Himmel! Tot, alle beide!
Und ihr Blut ist noch warm!
Ah! Welch schreckliches Geheimnis!

DOUBLE CHŒUR D'HOMMES

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

CHŒUR DES CAPULETS

11 Jetez des fleurs pour la vierge expirée !
Jusqu'au tombeau, jetez des fleurs, *etc.*
Et suivez jusqu'au tombeau notre sœur adorée !

CHŒUR DES MONTAGUS

14 Quoi ! Roméo de retour ! Roméo !
Pour Juliette il s'enferme au tombeau
Des Capulets que sa famille abhorre.
Ah ! malédiction sur eux ! Roméo !

CHŒUR DES CAPULETS

Quoi ! Roméo de retour ! Roméo !
Les Montagus ont brisé le tombeau
De Juliette expirée à l'aurore.
Ah ! malédiction sur eux ! Juliette !

MONTAGUS et CAPULETS

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

DOUBLE MEN'S CHOIR

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

CHORUS OF CAPULETS

Strew flowers for the dead maiden!
All the way to her grave strew flowers, *etc.*
And follow to her grave our beloved sister!

CHORUS OF MONTAGUES

What! Romeo come back! Romeo!
For Juliet's sake he shut himself in the tomb
of the Capulets his family abhors!
Ah! A curse upon them! Romeo!

CHORUS OF CAPULETS

What! Romeo come back! Romeo!
Montagues have broken into the tomb
of Juliet who died at dawn!
Ah! A curse upon them! Juliet!

MONTAGUES and CAPULETS

Heavens! Dead, both of them!
Their blood is still warm!
What a mystery! Ah! What a terrible mystery!

PATER LORENZO

Ich werde das Geheimnis enthüllen.
Dieser Leichnam, das war Julius Gatte. –
Seht ihr
diesen Körper am Boden liegen?
Ach, das war Romeos Frau. –
Ich habe sie vermählt!

MONTAGUES und CAPULETS

Vermählt!

PATER LORENZO

Ja, ich muss es gestehen. –
Ich erhoffte mir davon ein heilsames Pfand für eine
künftige Freundschaft zwischen euren Häusern.

MONTAGUES

Wir – Freunde der Capulets! ...

Wir fluchen ihnen.

CAPULETS

Wir – Freunde der Montagues! ...

Wir fluchen ihnen.

PATER LORENZO

Aber ihr habt den Familienzwist wieder entfacht!
Um einem anderen Ehebündnis zu entkommen, suchte
das unglückliche Mädchen in seiner Verzweiflung mich auf:
„Ihr allein“, rief sie, „hättet mich retten können!
Jetzt bleibt mir nur noch der Tod.“ –
In dieser äußersten Gefahr ließ ich sie schließlich,
um das Schicksal abzuwenden,
einen Schlaftrunk nehmen ... der noch am selben Abend
ihr die Blässe und Kälte des Todes verlieh.

MONTAGUES und CAPULETS

Ein Schlaftrunk!

PATER LORENZO

Und ohne Furcht kam ich hierher,
ihr beizustehen;
doch Romeo, von der Totengruft getäuscht,
kam mir zuvor,
um am Leichnam seiner Liebsten zu sterben;
und, kaum erwacht,
erkannte Julia,
dass Romeo den Tod in seinem zerstörten Innern trug;
sie richtete sein Schwert gegen sich
und ging in die Ewigkeit ein,
gerade als ich erschien. – Das ist die ganze Wahrheit!

MONTAGUES und CAPULETS

Vermählt!

LE PÈRE LAURENCE

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

MONTAGUS et CAPULETS

Mariés !

LE PÈRE LAURENCE

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

MONTAGUS

Amis des Capulets, nous !

Nous les maudissons !

CAPULETS

Amis des Montagus, nous !

Nous les maudissons !

LE PÈRE LAURENCE

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

MONTAGUS et CAPULETS

Un breuvage !

LE PÈRE LAURENCE

Et je venais sans crainte
Ici la secourir.
Mais Roméo, trompé dans la funèbre enceinte,
M'avait devancé pour mourir
Sur le corps de sa bien-aimée.
Et presque à son réveil
Juliette, informée
De cette mort qu'il porte en son sein dévasté,
Du fer de Roméo s'était contre elle armée
Et passait dans l'éternité
Quand j'ai paru ! Voilà toute la vérité.

MONTAGUS et CAPULETS

Mariés !

FRIAR LAURENCE

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

MONTAGUES and CAPULETS

Married!

FRIAR LAURENCE

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

MONTAGUES

We, friend of Capulets!

We curse them!

CAPULETS

We, friend of Montagues!

We curse them!

FRIAR LAURENCE

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

MONTAGUES and CAPULETS

A potion!

FRIAR LAURENCE

And I came without anxiety
to take her from here.
But Romeo, misled, came ahead of me
to the place of death, to die
on the body of his true love;
and no sooner had she woken
than Juliet,
perceiving him with death upon him,
turned Romeo's dagger against herself
and passed to eternity
as I appeared. That is the whole truth!

MONTAGUES and CAPULETS

Married!

PATER LORENZO

Ihr armen Kinder, begraben zusammen vor der Zeit,
ich beweine euch;
über eurer düsteren Bleibe
wird man noch in ferner Zukunft weinen.
Durch euch wird Verona in der Geschichte einmal groß
genannt werden, ohne selbst daran zu glauben;
allein euer Angedenken wird seinen
Schmerz und seinen Ruhm begründen.

Wo sind sie jetzt, die Capulets und Montagues,
diese wilden Feinde? Kommt! Schaut! Berührt sie!
Hass in euren Herzen, Schimpf auf euren Lippen,
ihr Barbaren, naht euch doch diesen bleichen Liebenden!
Gott straft euch in euren Kindern,
seine Züchtigungen, seine rächenden Blitze
bergen das Geheimnis unserer Furcht.
Hört ihr seine donnernde Stimme:
„Damit dort oben meine Rache verzeihe,
müsst ihr eure rasende Wut vergessen!“

MONTAGUES und CAPULETS

Aber ihr Schwert ist von unserem Blut gerötet!

MONTAGUES

Das unsere auch erhebt sich gegen sie.

CAPULETS

Sie haben Tybalt getötet!

MONTAGUES

Und wer tötete Mercutio?

CAPULETS

Und was ist mit Paris?

MONTAGUES

Und Benvolio?

CAPULETS

Und Tybalt?

MONTAGUES und CAPULETS

Verräter! Niemals Frieden!
Nein, ihr Feiglinge, keine Waffenruhe!

LE PÈRE LAURENCE

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

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

MONTAGUS et CAPULETS

Mais notre sang rougit leur glaive.

MONTAGUS

Le notre aussi contre eux s'élève.

CAPULETS

Ils ont tué Tybalt !

MONTAGUS

Qui tua Mercutio ?

CAPULETS

Et Paris donc ?

MONTAGUS

Et Benvolio ?

CAPULETS

Et Tybalt ?

MONTAGUS et CAPULETS

Perfides, point de paix ! Non !
Non, lâches ! Point de trêve ! Non !

FRIAR LAURENCE

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

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

MONTAGUES and CAPULETS

But their swords are red with our blood!

MONTAGUES

Ours, too, rise against them!

CAPULETS

They killed Tybalt!

MONTAGUES

Who killed Mercutio?

CAPULETS

Who killed Paris, then?

MONTAGUES

And Benvolio?

CAPULETS

And Tybalt?

MONTAGUES and CAPULETS

Traitors! No peace!
No, cowards, no truce!

PATER LORENZO

Schweigt, ihr Unglücklichen! Könnt ihr mit gutem Gewissen
angesichts einer solchen Liebe so großen Hass zur Schau tragen?
Müsst ihr eurer Wut an diesem Ort freien Lauf lassen,
hier, wo Grabesfackeln brennen?
Großer Gott, der du auf den Grund der Herzen siehst,
du weißt, wie lauter meine Absicht war.

Großer Gott, erleuchte mit deinen Strahlen
diese harten, schwarzen Seelen
und mache, dass sich dein Odem beim Klang meiner Stimme
schützend auf sie niedersenkt
und ihren Zorn verjagt und zerstreut
wie die Spreu im Wind!

MONTAGUES

O Julia, sanfte Blume,

CAPULETS

O Romeo, jung erloschener Stern,

MONTAGUES / CAPULETS

in diesem erhabenen Augenblick
sind selbst die [Capulets / Montagues] bereit,
sich von deinem Schicksal rühren zu lassen.
Gott, welch ein sonderbares Wunder!
Kein Schrecken, keine Galle mehr!
Nur himmlische Tränen!
Unsere ganze Seele wandelt sich.

LE PÈRE LAURENCE

Silence, malheureux ! Pouvez-vous, sans remords,
Devant un tel amour étaler tant de haine ?
Faut-il que votre rage en ces lieux se déchaîne ?
Rallumée aux flambeaux des morts ?
Grand Dieu qui voit au fond de l'âme,
Tu sais si mes vœux étaient purs !

Grand Dieu, d'un rayon de ta flamme
Touche ces cœurs sombres et durs !
Et que ton souffle tutélaire,
À ma voix sur eux se levant,
Chasse et dissipe leur colère
Comme la paille au gré du vent !

MONTAGUS

Ô Juliette ! Douce fleur !

CAPULETS

Ô Roméo ! Jeune astre éteint !

MONTAGUS / CAPULETS

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

FRIAR LAURENCE

Silence, you wretches! Can you without compunction
in face of so much love show so much hate?
Must your rage burst forth even in this place,
rekindling itself from the torches of the dead?
God, who seest into the depths of the soul,
Thou knowest whether my promises were fair!

God! With a spark of Thy fire
touch these hard and sullen hearts!
And may the breath of Thy wisdom,
breathing on them at my words,
drive out and scatter their anger
like chaff before the wind!

MONTAGUES

O Juliet, sweet flower,

CAPULETS

O Romeo, young star now extinguished,

MONTAGUES / CAPULETS

in this supreme moment
the [Capulets / Montagues] themselves are ready
to soften at your fate.
God, what a marvel!
No more horror, no more bitterness!
But Heaven's tears!
Our souls are transformed!

Finale: Versöhnungsschwur

PATER LORENZO

Nun also! Schwört bei dem erhabenen Zeichen,
an dem Leichnam der Tochter und dem Leichnam des Sohnes,
bei dem Schmerzensholz, das Trost verleiht,
schwört alle, schwört bei dem heiligen Kruzifix,
dass ihr auf ewig zwischen euch ein Band knüpfen wollt,
ein Band zarter Liebe und brüderlicher Freundschaft!
Und Gott, in dessen Händen das letzte Urteil liegt,
wird diesen Schwur in das Buch der Vergebung eintragen.

**PATER LORENZO und KAMMERCHOR /
MONTAGUES und CAPULETS**

[Ihr schwört alle / Wir schwören] bei dem erhabenen Zeichen,
an dem Leichnam der Tochter und dem Leichnam des Sohnes,
bei dem Schmerzensholz, das Trost verleiht,
[schwört alle / wir schwören alle] bei dem heiligen Kruzifix,
dass [ihr / wir] auf ewig zwischen [euch / uns] ein Band
knüpfen [wollt / wollen],
ein Band zarter Liebe und brüderlicher Freundschaft!
Und Gott, in dessen Händen das letzte Urteil liegt,
wird diesen Schwur in das Buch der Vergebung eintragen.

[Ja, schwört alle / Wir schwören] bei dem erhabenen Zeichen,
an dem Leichnam der Tochter und dem Leichnam des Sohnes,
bei dem Schmerzensholz, das Trost verleiht,
[Ihr schwört alle / Wir schwören alle] endlich alle [eure /
unsere] Rachegefühle zu begraben,
Freunde zu sein für immer!

Übersetzung: © Angelika Fabig

Final : Serment

LE PÈRE LAURENCE

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

**PÈRE LAURENCE et PETIT CHŒUR /
MONTAGUS et CAPULETS**

[Jurez tous / Nous jurons] par l'auguste symbole
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,
Par ce bois douloureux qui console,
[Jurez tous / Nous jurons tous] par le saint crucifix,
De sceller entre [vous / nous] une chaîne éternelle

De tendre charité, d'amitié fraternelle !
Et Dieu, qui tient en main le futur jugement,
Au livre du pardon inscrira ce serment.

[Oui, jurez / Nous jurons] par l'auguste symbole
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,
Par ce bois douloureux qui console,
[Vous jurez / Nous jurons] tous d'éteindre enfin

Tous [vos / nos] ressentiments, amis, pour toujours !

Finale: The Oath

FRIAR LAURENCE

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

**FRIAR LAURENCE and CHAMBER CHOIR /
MONTAGUES and CAPULETS**

[Swear all / We swear] by this dread symbol,
swear on the bodies of daughter and son,
by the grief of the consoling tree,
[swear all / we all swear] by the Holy Cross,
to affix between [you / us] a perpetual chain

of loving charity and brotherly affection;
and God, who holds in His hands the judgement to come,
in the book of forgiveness will inscribe this oath.

[Yes, all swear / We swear] by this dread symbol,
swear on the bodies of daughter and son,
by the grief of the consoling tree,
[You / We] swear to extinguish at last

all [your / our] rancour, friends forever!

Translation: © David Cairns

So ist denn alles verloren! Meine Schande ist gewiss.
Antonius' Witwe, Witwe auch des Caesar,
Der Macht Octavians nun ausgeliefert,
Vermochte ich nicht, seinen strengen Blick zu betören.
Ich wurde besiegt, und nun bin ich entehrt.

Vergebens bot ich auf den ganzen Zauber meiner Reize,
Indem ich das Gewand so unheilvoller Witwenschaft entweihte,
Vergebens auch erschöpfte ich alle Geheimnisse dieser Kunst,
Verbarg die Fesseln meiner Knechtschaft unter Blumen –
Nichts konnte den Beschluss des Siegers wenden.

Zerbrochen in meiner Größe, schleppt' ich mich ihm zu Füßen,
Sogar der Strom der Tränen netzte seine Hände,
Und doch musste des Ptolemäus Tochter
Die Schmach ertragen seiner Weigerung.

Ach, wie fern sind die Tage,
die meiner Erinnerung Qual,
Als ich, Venus gleich, aus dem Schoße des Meeres,
Den Glanz Antonius' und Caesars widerspiegelnd,
Im Triumph an den Ufern des Kydnos erschien!

Actium hat mich dem Eroberer ausgeliefert, der mich verachtet,
Mein Zepter, meine Schätze gingen in seine Hände über;
Ich besaß noch meine Schönheit – und Octavians Verachtung
Hat vollkommener vermocht, mich zu besiegen, als römisches Eisen.

Ach, wie fern sind die Tage, *usw.*

Vergebens auch erschöpfte ich alle Geheimnisse dieser Kunst, *usw.*

Sogar der Strom der Tränen netzte seine Hände,
Ich hab' die Schmach ertragen seiner Weigerung.
Ich! ... die, Venus gleich, aus dem Schoße des Meeres
Im Triumph an die Ufer des Kydnos mich warf!

Was muss ich noch fürchten in dieses Unglücks Übermaß?
Schuldige Königin, was hast du zu sagen?
Darf ich klagen über das Schicksal, das mich zerbricht?
Hab' ich das Recht der Tugend, Schuld von mir zu weisen?

Eines Gatten Leben habe ich entehrt.
Denn meinewegen ist Ägypten Rom jetzt unterworfen,
Der alte Glaube an Isis nun zerstört.
Welche Zuflucht bleibt mir? Ohne Familie! Ohne Heimat!
Nichts bleibt mir mehr als ewige Nacht!

CLÉOPÂTRE

18 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 des refus.

19 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.

Ah ! qu'ils sont loin des ces jours, *etc.*

En vain de l'art épuisant les secrets, *etc.*

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'accuser les droits de la vertu ?

J'ai d'un époux déshonoré la vie.
C'est par moi qu'aux Romains l'Égypte 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 !

So, then, my shame is complete,
Widow of Anthony and widow of Caesar
Delivered into the power of Octavius,
I have not been able to captivate his cruel gaze.
Already vanquished, I am now dishonoured.

To renew the splendour of my charm,
In vain have I profaned my tragic widowhood;
I have used in vain all secrets known to art,
And hidden beneath flowers the iron bonds of my enslavement;
Nothing has succeeded in weakening the conqueror's decrees.

I have dragged my broken grandeur at his feet.
My very tears ran spreading upon his hands.
And the daughter of the Ptolemies
Has suffered the insult of refusal.

Ah! how distant are those days
Those days which plague my memory,
When on the bosom of the waves, comparable to Venus,
Reflecting the glory of Anthony and of Caesar,
I stood in triumph on the shores of Cydnus!

Actium delivered me into the power of the defiant victor;
My scepter, my treasure passed into his hands;
My beauty remained and Octavius' scorn
Did more to defeat me than the Roman sword.

Ah! how distant are those days, *etc.*

I have used in vain all secrets, *etc.*

My very tears ran spreading upon his hands.
I have suffered the insult of refusal.

I, who from the bosom of the waves, comparable to Venus,
Sprang in triumph upon the shores of Cydnus.

Overwhelmed with misfortunes, what is left for me to fear?
Guilt-laden queen, what hast thou to say?
Have I the right to complain of my overwhelming fate?
Have I in excuse the privileges of virtue?

I was the dishonour of my spouse.
Because of me, Egypt is enslaved by Rome
And the ancient cult of Isis is destroyed.
Whither shall I turn? Without family! Without homeland!
There is nothing more for me than the dark of eternity!

Große Pharaonen, edle Lagiden,
Werdet ihr ohne Zorn Einlass gewähren
Der, die in euren Pyramiden schlafen möchte,
Einer Königin, die eurer unwürdig ist?

Nein!... nein, ich würde die Herrlichkeit
Eurer Grabstätte entweihen.
Könige, noch in den Tiefen der Finsternis,
Würdet ihr euch mit Entsetzen von mir wenden.

Darf ich klagen über das Schicksal, das mich zerbricht?
Hab' ich das Recht der Tugend, anzuklagen?
Meinetwegen sind unsere Götter aus Alexandria geflohen,
Ist der Glaube an Isis zerstört.

Große Pharaonen, edle Lagiden,
Würdet ihr euch mit Entsetzen von mir wenden.

Darf ich klagen über das Schicksal, das mich zerbricht?
Hab' ich das Recht der Tugend, anzuklagen?
Große Pharaonen, edle Lagiden, usw.

Nein, eines Gatten Leben habe ich entehrt.
Ich sehe seine Asche vor Augen, sein Schatten verfolgt mich.
Denn meinerwegen ist Ägypten Rom unterworfen,
Meinetwegen flohen unsere Götter aus den Mauern Alexandrias,
Und der Glaube an Isis ist zerstört.

Osiris ächtet meine Krone,
Typhon übergebe ich mein Leben!
Vor dem Entsetzen, das nach mir greift,
Ist ein ganz gewöhnliches Reptil meine Zuflucht.

Götter des Nils, ihr habt mich betrogen!
Octavian erwartet mich an seinem Triumphwagen.
Im Augenblick des Todes
wird Kleopatra Caesars wieder würdig!

MÉDITATION

*["How if, when I am laid into the tomb..."
– Shakespeare]*

20 Grands Pharaons, nobles Lagides,
verrez-vous entrer sans courroux,
pour dormir dans vos pyramides,
une reine indigne de vous ?

21 Non !... non, de vos demeures funèbres
je profanerais la splendeur.
Rois, encor 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.

Grands Pharaons, nobles Lagides,
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 ?
Grands Pharaons, nobles Lagides, etc.

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'Égypte est asservie,
par moi nos Dieux ont fui les murs d'Alexandrie,
et d'Isis le culte est détruit.

Osiris proscrire ma couronne.
À Typhon je livre mes jours !
Contre l'horreur qui m'environne
un vil reptile est mon recours.

22 Dieux du Nil, vous m'avez trahie !
Octave m'attend à son char.
Cléopâtre en quittant la vie
redevient digne de César !

Mighty Pharaohs, noble Lagides,
Will you without wrath watch her enter,
To rest in your pyramids,
A queen unworthy of you?

No! I should profane the splendour
Of your last resting-place
O Kings, even amidst those shades
You would fly from me in horror.

Have I the right to complain of my overwhelming fate?
Have I, to accuse my lot, the privilege of virtue?
Because of me our gods fled from Alexandria.
And the cult of Isis is destroyed.

Mighty Pharaohs, noble Lagides,
You would fly from me in horror.

Have I the right to complain of my overwhelming fate?
Have I, to accuse my lot, the privilege of virtue?
Mighty Pharaohs, etc.

No, I was the dishonour of my spouse.
His ashes are before my gaze, his shade pursues me.
It is because of me that Egypt is enslaved by Rome.
Because of me that our gods have deserted the walls of Alexandria,
And the cult of Isis is destroyed.

Osiris banished my reign.
To Typhon I give up my life!
In the face of the horror which hems me in,
A vile reptile is my resort.

Gods of the Nile, you have betrayed me!
Octavius awaits me at his chariot.
Cleopatra by her death
Is once more worthy of Caesar!

Ascanio's Purse is a non-profit corporation based in Denver, Colorado.

Our mission:

To provide funding for select concerts and recordings of the great French composer Hector Berlioz. A previous sponsored event was the first complete recording of Berlioz's opera *Benvenuto Cellini* on the occasion of the 200th anniversary of the composer's birth in Paris, France (2003). In 2017 we recorded *Les Troyens*, taken from two live concerts in Strasbourg, France, and in 2019 we recorded a concert performance of the *Requiem (Grande Messe des morts)* in St Paul's Cathedral, London on the 150th anniversary of Berlioz's death, as well as Berlioz's *Damnation de Faust* in Strasbourg. This recording of Berlioz's *Roméo et Juliette* was taken from two live concerts in Strasbourg, in June 2022.

To date we have won eight international awards, among them Opera Recording of the Year and Recording of the Year from *Gramophone*.

Further releases of great masterpieces under the sponsorship of Ascanio's Purse include the world-premiere recording of all seven versions of *Messiah* that Handel wrote in his lifetime, live at Coventry Cathedral in November 2022, a recording of all of Bizet's versions of *Carmen* in Strasbourg (April 2023) and Berlioz's *Symphonie fantastique* and *Lélio* in Copenhagen (May 2023).

Ascanio's Purse Donors

Dirk Bambeck
Cortlandt S. and Annette S. Bender
C&D Printing
The Enstrom Family
Jean-Marie and Elizabeth Eveillard
Jack and Marsha Firestone
Firestone Family Foundation
Isabelle and David Fuller

Darla J. Goehring
IMAGE Audiovisuals
Bredo Johnsen
Floyd and Ellen Larson
Steve and Marcia Larson
Elisabeth and François Mayer
Dave and Diane Mueller
David Sherman and Beverly Buck

Robert E. Sobel and Betty J. Wytias
Melanie Uille
Matthew Wasserman
Will L. Wytias-Sobel and Alyssa Lubow Barry
Bingham, Jr., Founding Sponsor

With deepest gratitude
to our Anonymous Donors

Recorded: 3-9.VI.2022, Salle Érasme - Palais de la Musique et des Congrès, Strasbourg, including concert recordings on 7. & 8.VI.

Executive Producer for Warner Classics/Erato: Alain Lanceron

Producer, Editing, Mixing, Mastering: Daniel Zalay

Sound Engineer: Olivier Rosset

Artist photography (p.4): Simon Pauly (DiDonato); Philippe Delval (Dubois); Chris Singer (Maltman); Marco Borggreve (John Nelson)

Concert photography: Nicolas Rosès

Design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd

A Warner Classics/Erato release,

© 2023 Ascanio's Purse, a Colorado (USA) non-profit corporation, under exclusive licence to Parlophone Records Limited.

© 2023 Parlophone Records Limited.

philharmonique.strasbourg.eu · operanationaldurhin.eu · gulbenkian.pt · warnerclassics.com



All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.

Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

