Berlioz Le carnaval romain
Symphonie fantastique

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL · RAFAEL PAYARE

Hector Berlioz (1803-1869)

1	**Le carnaval romain, H 95 (1844)**	8. 55
	Symphonie fantastique, H 48 (1830)	
2	Rêveries – Passions. Largo – Allegro agitato e appassionato assai – Religiosamente	15. 12
3	Un bal. Valse. Allegro non troppo	6. 41
4	Scène aux champs. Adagio	15. 57
5	Marche au supplice. Allegretto non troppo	6. 25
6	Songe d'une nuit de sabbat. Larghetto – Allegro	9. 29
	Total playing time:	62. 45

Orchestre symphonique de Montréal
conducted by **Rafael Payare**

Violins 1
Andrew Wan, *concertmaster*
Olivier Thouin, *1st associate concertmaster*
Marianne Dugal, *2nd associate concertmaster*
Jean-Sébastien Roy, *1st assistant*
Ramsey Husser, *2nd assistant*
Sydney Adedamola
Dominique Bégin
Marc Béliveau
Annie Guénette
Marie Lacasse
Katherine Palyga
Abby Walsh
Richard Zheng
Chloé Chabanole
Ladusa Chang-Ou
Laura d'Angelo

Violins 2
Alexander Read, *principal*
Marie-André Chevrette, *associate*
Brigitte Rolland, *1st assistant*
Joshua Peters, *2nd assistant*
Ann Chow
Mary Ann Fujino
Jean-Marc Leclerc
Isabelle Lessard
Alison Mah-Poy
Monique Poitras
Daniel Yakymyshyn
Katelyn Emery
Katherine Manker
TJ Skinner

Violas
Victor Fournelle-Blain, *principal*
Charles Pilon, *2nd assistant*
Joseph Burke
Scott Chancey
Sofia Gentile
Natalie Racine
Emily Rekrut-Pressey
Rosemary Shaw
Lyne Allard
Wilhelmina Hos
David Montreuil
Amina Myriam Tebini

Cellos
Brian Manker, principal
Anna Burden, *associate*
Sophie van der Sloot, *2nd assistant*
Geneviève Guimond
Gerald Morin
Sylvain Murray
Peter Parthun
Julien Siino
Alexandre Castonguay
Caroline Milot

Double basses
Ali Yazdanfar, *principal*
Eric Chappell, *assistant*
Scott Feltham
Andrew Goodlett
Peter Rosenfeld
Edouard Wingell
Andrew Horton
Brandyn Lewis

Flutes
Timothy Hutchins, *principal*
Florence Laurain, *2nd flute*
Christopher James, piccolo
Albert Brouwer, *interim associate*

Oboes
Alex Liedtke, *principal*
Vincent Boilard, *associate*
Josée Marchand
Jean-Luc Côté

Clarinets
Todd Cope, *principal*
Alain Desgagné, *associate*
Ryan Toher, *2nd clarinet*
André Moisan, *bass clarinet*

Bassoons
Stéphane Lévesque, *principal*
Mathieu Harel, *associate*
Martin Mangrum, *2nd bassoon*
Michael Sundell, *contrabassoon*

Horns
Catherine Turner, *principal*
Denys Derome, *associate*
Corine Chartré-Lefebvre, *2nd horn*
Florence Rousseau, *3rd horn*
Nadia Côté, *4th horn*

Trumpets
Paul Merkelo, *principal*
Stéphane Beaulac, *associate*
Robert Weymouth, *2nd trumpet*
Sam Dusinberre, *3rd trumpet*

Trombones
James Box, *principal*
Charles Benaroya, *2nd trombone*
Pierre Beaudry, *bass trombone*

Tuba
Austin Howle, *principal*
Chris Lee

Timpani
Andrei Malashenko, *principal*
Hugues Tremblay, *associate*

Percussions
Serge Desgagnés, *principal*
Corey Rae
Joshua Wynnyk

Harp
Jennifer Swartz, *principal*
Robin Best

Music Library
Michel Léonard

Orchestra Staff
Mélanie La Couture, Chief Executive Officer
Marianne Perron, Senior Director, Artistic Department
Marie-Claude Briand, Director, Production
Sébastien Almon, Director, Artistic Operations and international development
Ronald Vermeulen, Delegate, Programming
Françoise Henri, Director, Personnel – Musician
Pascale Ouimet, Head of Public Relations and Communications
Sophie Boivin, Head of Marketing
Florence Leyssieux, Advisor, Music Content and Redactor Advisor
Luc Berthiaume, Technical Director
Carl Bluteau, Head Carpenter
Bernard Frenette, Head of Accessories
Nicola Lombardo, Head of Sound
Emmanuel Landry, Head of Lighting
Arnaud Chevalier, Head Video

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL

The *Symphonie fantastique* surpasses simple narrative to reveal a complex tapestry of images, moods and sensations driven by daringly innovative orchestration. Madness, which structures the work, manifests itself in a progressive escalation of sound, each episode enhanced by new instruments such as the cornet or bells, further heightening tension, to the point of paroxysm.

Beyond the work's narrative aspect, however, it was Berlioz's remarkable orchestral colours that elicited much of my attention. The virtuosity of the Orchestra enabled us to offer a reading of the work warranted by the peculiarities of Berlioz's instrumentation to bring out multiple layers of sound and heighten the emotional crescendo, while also mastering the progression of dramatic intensity.

The *Symphonie fantastique* has been part of the OSM's repertoire since 1937 and has consolidated its reputation as an outstanding interpreter of French music. It was vital to uphold this tradition by rethinking the work according to our own vision, which we achieved during concerts in several European capitals in 2024. *Le carnaval romain*, the first work I conducted as Music Director of the Orchestra, bears a close affinity to the *Symphonie fantastique* while exposing a sentimental dimension of its own.

We invite you to enter the fantastic world of Berlioz, and trust we shall convey to you the enthusiasm and passion that have guided our recording of these two magnificent works.

Rafael Payare, Music Director of the
Orchestre symphonique de Montréal

Episodes in the lives of artists

A journey into darkness

The story behind the *Symphonie fantastique* is familiar. The young and extremely ambitious Hector Berlioz created the work in response to his all-consuming infatuation with the Irish actress Harriet Smithson. To attract her attention, he set out to compose a dramatic symphony accompanied by a written program note detailing the work's narrative.

In its five movements, the *Symphonie fantastique* recounts "episodes in the life of an artist." The artist falls hopelessly in love with an "ideal woman who begins to dominate his thoughts and haunt his dreams" (Rêveries - Passions). He attends a glamorous ball, where he sees her waltzing (Un bal), before he wanders off into the countryside, succumbing once again to her incessant vision, which disturbs his peace and solitude (Scène aux champs).
He then poisons himself with opium, which prompts a fevered dream of his execution (Marche au supplice).
Finally, he finds himself amid a witches' Sabbath, where his beloved appears deformed, grotesque, and devoid of charm, as she takes part in a diabolical orgy (Songe d'une nuit de Sabbat).

Tout Paris assembled at the Conservatoire on December 5, 1830, to hear the new and unusual symphony. Although the evening was a success, the second performance of the work, two years later, was even more significant. The German poet, writer and journalist Heinrich Heine wrote of the latter event in *La revue et gazette musicale de Paris* on February 4, 1838: "It was at the Conservatoire, where a great symphony of his [Berlioz] was being played, a bizarre nocturne, only occasionally lit up by the flutter, to-and-fro, of a woman's sentimental white dress, or a sulfurous bolt of irony. The best part of it is a witches' Sabbath in which the devil reads the mass, and the catholic church music is parodied with the most horrifying, bloodiest grotesqueries. It is a farce in which the secret snakes we carry in our hearts hiss up joyfully with glee."

Harriet Smithson was present at this second concert; this was pointed out to Heine by one of his neighbours in the loge: "Do you see in the avant-scene [...] that plump Englishwoman? That is Miss Smithson; Mr. Berlioz has been madly in love with this lady for three years, and it is to this passion that we owe the wild symphony that you hear today."

Interestingly, Heine found the last movement of his symphony the most stirring and universally appealing to the dark side of human nature. Other critics agreed, and *Le temps* magazine reported how the audience shuddered with horror at the portrayal of the scaffold, captured in beautiful, striking images of startling veracity. The magazine described how concertgoers, struck by the infernal music, laughed at the Sabbath, the monsters, the cries, the wailings, and the outbursts of laughter and rage brought forth by the music. "There is despair in this singular talent. There is Salvator Rosa [the 17th-century painter of dark landscapes and satanical paintings, which inspired the Romantic movement], there is [the writer and critic E.T.A] Hoffmann, there is blacker still".

Berlioz himself wrote in his *Mémoires* that "three of the movements, the Waltz, the March to the Scaffold and the Witches' Sabbath, created a sensation." While the literature on the Symphonie fantastique often emphasizes the autobiographical love story at the root of the work, the available comments suggest that audiences of the time regarded the world of strange and dark emotions explored by Berlioz with even greater fascination.

In his groundbreaking work *The Romantic Agony* (1930), the Italian scholar Mario Praz

Le Sabbat (Gustave Doré) – Bibliothèque nationale de France

describes a species of psychopathological sensibility in 19th-century literature, examining this deviant characteristic of the bourgeois imagination in search of the *frisson*, the moment of thrill through sex, horror, or the supernatural. He concludes that 19th-century artists aimed to tap into these darker aspects of people's minds. Concerning Berlioz, Praz argued that the macabre, obscene, and gruesome motifs in works like *Harold en Italie*, *Les Francs-Juges* and the *Symphonie fantastique* were conceived as a refined form of immorality and depravity to appeal to certain dark tendencies of the audience.

Berlioz's fascination with death is well documented. Praz describes how the composer recalled in his *Mémoires* his encounter, while in Florence, with the funeral procession of a young woman: "One knows what a sinister effect is produced by Florentine funerals even today, as they move along in the evening by the smoky light of torches, with files of hooded Brethren of the Misericordia. Imagine what an impression it must have made on a Romantic with his head full of the gruesome fantasies of horror novels. At the sight of the procession, Berlioz was stirred. He claimed to have succeeded in getting the coffin opened." Next to this story, there is also the all-too-vivid account of the exhumation of Harriet Smithson's remains, ten years after her death.

Although the *Symphonie fantastique* was composed only six years after Beethoven's Ninth Symphony, clearly, music—in fact art in general—had embraced a new aesthetic. However, this does not mean that Berlioz was not influenced by his great predecessor, quite the contrary. We know that conductor François Habeneck's Beethoven performances made a huge impression on the young composer. There are traces, particularly, of the Fifth and Sixth symphonies throughout the score of the *Symphonie fantastique*. It is also likely that Berlioz was familiar with E. T. A.

Hoffmann's famous article on Beethoven's Fifth Symphony, which became a cornerstone in defining a Romantic esthetic in music. "When we speak of music as an independent art, we should always mean only instrumental music, which, spurning any help, any admixture of another art, purely expresses the peculiar essence of art that can only be recognized in it. It is the most romantic of all arts—one might almost say, the only purely romantic."

Berlioz's concept was to cast a succession of passionate personal experiences in the form of a classical Beethovenian symphony – adding an extra movement before the finale, as Beethoven had done in his Sixth Symphony. He also decided to accompany the music with a written program describing the plot, as Berlioz himself explained in the work's edition of 1845: "The composer's aim has been to develop, in a musical way, various situations in the life of an artist. The plan of the instrumental drama, lacking the help of words, needs to be explained in advance. The following program should thus be considered as the spoken text of an opera, serving to introduce the musical movements, whose character and expression it motivates."

Emulating Beethoven, who in his Fifth Symphony employs a short motive to connect all movements, Berlioz developed the *idée fixe*: a lyrical melody representing the artist's love interest. This melody, which the composer took from his cantata *Herminie* (1828), appears in all the movements of the symphony, in a constantly evolving guise depending on the plot's development.

To set the stage for the audience, Berlioz employs a clever play of musical allusions and quotations. The scene at the ball is of course characterized by a waltz melody. In the original manuscript, Berlioz added a part for solo cornet, likely intended for the virtuoso Jean-Baptiste Arban, but later rescinded from the published score. The part is reinstated in this performance, in light of the fact that the cornet was a typical instrument of 19th-century dance orchestras in France.

The rustic scene in the third movement is symbolized by a *ranz-des-vaches*, or shepherd's call, played by the English horn and the oboe—the latter offstage—and rendered by the sounds of thunder in the distance on four timpani. For the main theme of this movement, Berlioz revisited the prayer *Gratias agimus tibi* from his early *Messe solennelle*. In the ensuing movement, the slow March to the Scaffold, Berlioz repurposed a march from his unfinished opera *Les Francs-juges*.
In the final movement, the depiction of a witches' Sabbath, or black mass, is accompanied by the tolling of church bells and the Gregorian chant *Dies irae* (from the *Mass for the Dead*), solemnly intoned by the unusual instrumental colours of the bassoons and ophicleides.

Naturally, a few words about orchestration are relevant here. To create his distinctive musical universe, Berlioz introduced many novelties, such as the four-part *divisi* in the double basses, as well as *col legno* playing (striking the strings with the wood of the bow). Others include the presence of an English horn, four harps, two sets of timpani, and two ophicleides —instruments usually employed exclusively in military bands—and last but not least, church bells. It should be mentioned that Berlioz specified in the score that, in the absence of real church bells, their part could be played on one or more pianos.

A Carnival in Rome

Back to 1838 and Heine's article on musical life in Paris, in which the author's comments on Hector Berlioz begin with the following passage: "From Berlioz we shall soon have an opera. Its subject is an episode from the life of Benvenuto Cellini, the casting of the Perseus. Something extraordinary is expected, for

this composer has already accomplished the extraordinary." In truth, *Benvenuto Cellini*, Hector Berlioz's second opera, was premiered—and robustly booed by the audience—at the Paris Opera later that year.

Six years later, Berlioz relates in his *Mémoires* that he revisited the score and extracted from the first act an overture, intended as an independent symphonic work. It is fascinating that Berlioz, who once witnessed the carnival in Rome, and loathed it, would create such a vivid and enticing musical picture of the event. For as he describes it, "I could not conceive (I still cannot) what pleasure anyone could take in the festivities connected with what are appropriately called in Rome, as in Paris, the fat days: I giorni grassi. [...] the boredom and degradation of humanity!" He goes on to narrate the gruesome practice from ancient times of the public execution of a prisoner—not unlike the scene depicted in the fourth movement of the *Symphonie fantastique*: "[...] when this horde of apes in the likeness of men grew bored with watching the horse racing and pelting each other in the face with plaster pellets, to the accompaniment of shrieks of witty merriment, they went off to see 'the man' die."

The slow lyrical solo for English horn that opens the overture is taken from Cellini's aria "Ô Teresa, vous que j'aime plus que ma vie," while the energetic, jubilant and colourful saltarello section is sourced from the scene at the *Roman Carnival*: "Venez, venez, peuple de Rome. Ah! Sonnez trompettes!" written years before, as part of the Gloria of his *Messe solennelle*.

The premiere of the overture *Le carnaval romain* on 3 February 1844 was, rather typically, a near disaster of the kind Berlioz seemed to have a patent for throughout his career. During the morning rehearsal, all the wind players were called away, as they were also part of the band of the National Guard. Consequently, they were required to play this new and difficult piece without a proper rehearsal. Berlioz instructed them to simply look at his baton and count the rests. "Not a single mistake occurred. I started the Allegro at the right tempo, the whirlwind tempo of the Roman dancers. The audience encored it; we played it again; it went even better the second time."

In his letters on French political, artistic and social life, Heinrich Heine reported in ecstatic words about the first performance of the new overture: "The more or less new pieces that were presented to the public here received due applause, and even the dullest souls were carried away by the power of the genius that manifests itself in all the creations of the great master."

© Ronald Vermeulen

La *Symphonie fantastique* transcende la simple narration pour offrir une trame complexe d'images, d'ambiances et de sensations, soutenue par une orchestration novatrice et audacieuse. La folie, qui structure l'œuvre, se manifeste par une intensification sonore progressive, chaque épisode s'enrichissant de nouveaux instruments, comme le cornet à pistons et les cloches, qui attisent la tension jusqu'à son paroxysme.

Plus que l'aspect narratif, ce sont les remarquables couleurs orchestrales qui ont retenu mon attention. Grâce à la virtuosité de l'Orchestre, nous avons offert une lecture de l'œuvre justifiée par les particularités de l'instrumentation de Berlioz, afin de faire ressortir de multiples strates sonores et d'accentuer le crescendo émotionnel, tout en maîtrisant la gradation de l'intensité dramatique.

Présente au répertoire de l'OSM depuis 1937, la *Symphonie fantastique* a consolidé sa réputation dans l'interprétation de la musique française. Il était essentiel de perpétuer cette tradition en repensant l'œuvre selon notre sensibilité, ce que nous avons fait lors de nos concerts dans plusieurs capitales européennes en 2024. *Le carnaval romain*, première œuvre que j'ai dirigée en tant que directeur musical de l'Orchestre, présente une harmonieuse affinité avec la *Symphonie fantastique* et revêt une dimension sentimentale personnelle.

Nous vous invitons à plonger dans l'univers fantastique de Berlioz et espérons vous transmettre l'enthousiasme et la passion qui ont guidé notre enregistrement de ces deux œuvres magnifiques.

Rafael Payare, Directeur musical de l'Orchestre symphonique de Montréal

Épisodes de vies d'artistes

Voyage dans les ténèbres

L'histoire de la *Symphonie fantastique* est bien connue. Le jeune Hector Berlioz, ambitieux à l'extrême, l'a composée en réaction à sa passion dévorante pour l'actrice irlandaise Harriet Smithson. Pour attirer son attention, il entreprit l'écriture d'une symphonie à programme qu'il accompagna d'une note sur le récit de l'œuvre.

En cinq mouvements, la *Symphonie fantastique* raconte « différentes situations de la vie d'un artiste ». Le protagoniste tombe éperdument amoureux d'une « femme idéale » qui, dès lors, hante ses pensées et ses rêves (Rêveries - Passions). Il assiste à une soirée dansante (Un bal), où il la voit valser, avant de partir à la campagne où son image le poursuit et vient perturber sa paix et sa solitude (Scène aux champs). Il s'intoxique ensuite à l'opium, ce qui le plonge dans un rêve enfiévré de sa propre exécution (Marche au supplice). Enfin, il se retrouve au milieu d'un sabbat de sorcières, où sa bien-aimée apparaît difforme, grotesque et dépourvue de charme, alors qu'elle participe à une orgie diabolique (Songe d'une nuit de Sabbat).

Le 5 décembre 1830, le *Tout-Paris* était rassemblé au Conservatoire pour entendre cette symphonie nouvelle et inhabituelle. Même si cette soirée fut un succès, la deuxième représentation, deux années plus tard, fut plus significative. Sur cet événement, le poète, écrivain et journaliste allemand Heinrich Heine écrivait dans La *Revue et gazette musicale de Paris* du 4 février 1938 : « C'était au Conservatoire et l'on y exécutait une grande symphonie de sa composition, bizarre œuvre de ténèbres, éclairée de loin en loin par une robe de femme d'un blanc sentimental qu'on y voit flotter çà et là ou par un éclair sulfureux d'ironie. L'une des meilleures parties, celle du moins qui m'a frappé le plus, est un sabbat de sorciers, où le diable chante la messe, où la musique de l'Église catholique est parodiée avec la plus horrible, la plus sanglante bouffonnerie. C'est une farce où tous les serpents que nous portons cachés dans le cœur se redressent en sifflant de plaisir […] »

Harriet Smithson assistait à ce second concert. L'un des voisins de loge de Heine lui signala sa présence : « Voyez-vous dans l'avant-scène […] cette belle Anglaise? C'est miss Smithson […] M. Berlioz est depuis trois ans amoureux-fou de cette dame, et c'est à cette passion que nous devons la sauvage symphonie que nous entendons aujourd'hui. »

Fait intéressant, c'est le dernier mouvement que Heine trouva le plus émouvant en ce qu'il témoigne de l'attrait universel pour le côté sombre de la nature humaine. D'autres critiques abondèrent dans ce sens. Le magazine *Le temps* rapporta que le public frissonnait d'horreur devant la représentation de l'échafaud, rendue par de belles images saisissantes. Il décrivit comment les spectateurs riaient du sabbat, des monstres, des cris, des gémissements et des éclats de rire et de rage provoqués par une musique infernale. « Il y a du désespoir dans ce talent singulier. Il y a Salvator Rosa [qui, au XVIIe siècle, peignait des paysages sombres et des scènes sataniques et qui inspira le mouvement romantique], il y a [l'écrivain et critique E.T.A] Hoffmann, il y a plus ténébreux encore.»

Dans ses *Mémoires*, Berlioz écrivait : « Trois morceaux de la symphonie, le Bal, la Marche au supplice et le Sabbat, firent une grande sensation. » Si les écrits sur la *Symphonie fantastique* insistent souvent sur l'histoire d'amour autobiographique à l'origine de l'œuvre, les commentaires disponibles suggèrent qu'à l'époque, le public était davantage fasciné par le monde de sombres et étranges émotions qu'explorait Berlioz.

H. Berlioz (anon.) – Musée Hector Berlioz

Dans son ouvrage révolutionnaire, *The Romantic Agony* (1930), le chercheur italien Mario Praz décrit une forme de sensibilité psychopathologique présente dans la littérature du XIXe siècle. Il examine cette déviation caractéristique de l'imagination bourgeoise qu'est la recherche du *frisson*, cette excitation provoquée par le sexe, l'horreur ou le surnaturel. Il conclut que les artistes du XIXe siècle s'efforçaient d'exploiter ces aspects sombres de l'esprit humain. Au sujet de Berlioz, Praz a soutenu que les motifs macabres, obscènes et horribles dans des œuvres telles que *Harold en Italie*, *Les Francs-Juges* et la *Symphonie fantastique*, furent conçus comme une forme raffinée d'immoralité et de dépravation pour éveiller, chez les auditeurs, certaines tendances sombres.

La fascination de Berlioz pour la mort est également bien documentée. Praz décrit comment le compositeur a évoqué dans ses *Mémoires* sa rencontre, alors qu'il était à Florence, avec le cortège funèbre d'une jeune femme : « On sait quel effet sinistre produisent encore aujourd'hui les funérailles florentines, lorsqu'elles se déroulent le soir à la lueur enfumée des torches, avec des files de confrères de la Miséricorde encapuchonnés. Imaginez l'impression que cela a dû faire sur un romantique, la tête pleine des sombres fantaisies des récits d'épouvante. Berlioz était ému à la vue du cortège et il affirme avoir réussi à faire ouvrir le cercueil.» Plus loin, on trouve aussi la trop vive description de l'exhumation des restes d'Harriet Smithson, dix ans après sa mort.

Même si la *Symphonie fantastique* ne fut composée que six ans après la *Neuvième symphonie* de Beethoven, la musique et l'art en général s'étaient déjà tournés vers une nouvelle esthétique. Cela ne veut pas dire que Berlioz n'a pas été influencé par son grand prédécesseur, car on sait que les interprétations de Beethoven par le chef d'orchestre François Habeneck ont fait grande impression sur le jeune compositeur. On retrouve notamment des traces des *Cinquième* et *Sixième* symphonies dans toute la *Symphonie fantastique*.

Il est également probable que Berlioz connaissait le célèbre article d'E. T. A. Hoffmann sur la *Cinquième symphonie* de Beethoven, lequel est devenu la pierre d'angle de la définition du romantisme en musique. « Lorsque nous parlons de la musique comme d'un art indépendant, il ne faut entendre uniquement la musique instrumentale qui rejette tout apport, tout mélange d'un autre art et exprime purement l'essence particulière de l'art qui ne peut être reconnue qu'en elle. C'est le plus romantique de tous les arts, voire le seul qui soit purement romantique. »

L'objectif de Berlioz était de fondre une suite d'expériences personnelles passionnées sous la forme d'une symphonie classique de Beethoven —

en ajoutant un mouvement supplémentaire avant le *Finale*, comme Beethoven l'avait fait dans sa *Sixième symphonie*. Il a aussi décidé d'accompagner la musique d'un programme qui décrit l'intrigue, comme Berlioz l'a lui-même expliqué dans l'édition de 1845 : « Le compositeur a eu pour but de développer, *dans ce qu'elles ont de musical*, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression. »

Comme Beethoven, qui utilise dans sa *Cinquième symphonie* un court motif qui relie tous les mouvements, Berlioz développe le concept d'idée fixe : une mélodie lyrique qui représente l'objet de son amour. Cette mélodie, que Berlioz emprunte à sa cantate *Herminie* (1828), apparaît dans tous les mouvements de la *Symphonie*, sous un aspect en constante évolution, selon le développement de l'intrigue.

Pour préparer le public, Berlioz utilise un jeu astucieux d'allusions et de citations musicales. Dans la scène du bal, on entend évidemment une mélodie de valse. Dans le manuscrit original, Berlioz a ajouté une partie pour cornet solo, probablement destinée au virtuose Jean-Baptiste Arban, qui fut supprimée lors de la publication de la partition. Puisque le cornet était un instrument typique des orchestres de danse français du XIXe siècle, on l'a réintégré dans la présente interprétation.

La scène rustique du troisième mouvement est symbolisée par un *ranz des vaches,* ou appel du berger, joué par le cor anglais et le hautbois (ce dernier hors scène), au son lointain du tonnerre rendu par quatre timbales. Pour le thème principal de ce mouvement, Berlioz reprend le *Gratias agimus tibi* de sa première *Messe solennelle*. Dans le mouvement suivant, la lente Marche au supplice réutilise une marche de son opéra inachevé, *Les Francs-juges*. Dans le mouvement final, l'illustration d'un sabbat de sorcières, ou messe noire, est accompagnée de cloches d'église et du chant grégorien *Dies irae* de la messe des Défunts, solennellement entonné par les couleurs instrumentales singulières des bassons et des ophicléides.

Il convient d'ajouter ici quelques mots sur l'orchestration. Pour créer son univers musical si particulier, Berlioz introduit de nombreuses nouveautés, comme la division en quatre parties des contrebasses, ou le jeu *col legno* (cordes frappées avec le bois de l'archet). Notons également la présence d'un cor anglais, de quatre harpes, de deux jeux de timbales et de deux ophicléides (instruments utilisés exclusivement dans les fanfares militaires) et enfin, et surtout, des cloches d'église. Il faut mentionner que Berlioz a indiqué dans la partition qu'à défaut de véritables cloches d'église, on pouvait les remplacer par un ou plusieurs pianos.

Un carnaval à Rome

Retournons en 1838, à l'article de Heine sur la vie musicale à Paris, dans lequel les commentaires de l'auteur sur Hector Berlioz commencent par le passage suivant : « Nous aurons bientôt un opéra de Berlioz. Le sujet est une [sic] épisode de la vie de Benvenuto Cellini, la fonte du Persée. On attend quelque chose d'extraordinaire, parce que ce compositeur a déjà fait de l'extraordinaire. » *Benvenuto Cellini*, le deuxième opéra d'Hector Berlioz, fut en effet créé plus tard dans l'année, à l'Opéra de Paris, et vivement sifflé par le public.

Six ans après la création, Berlioz a revu la partition de son opéra. À partir de la musique du premier acte, il a conçu une œuvre symphonique indépendante,

une ouverture, *Le carnaval romain*. Il est fascinant de constater que Berlioz, qui avait déjà assisté au carnaval de Rome et qui le détestait, ait pu en donner une image musicale aussi vive et séduisante. « Je ne pouvais concevoir (je ne le puis encore) quel plaisir on peut prendre aux divertissements de ce qu'on appelle à Rome comme à Paris les *jours gras*! […] l'ennui et la dégradation de l'humanité! » Il poursuit en racontant la pratique horrible des temps anciens qui consistait à exécuter publiquement un prisonnier, ce qui n'est pas sans rappeler la scène qui se trouve dans le quatrième mouvement de la *Symphonie fantastique* : « […] quand cette cohue de sauvages en frac et en veste était bien lasse de voir courir des chevaux et de se jeter à la figure de petites boules de plâtre, en riant aux éclats d'une malice si spirituelle, on allait voir mourir l'homme […] »

L'ouverture commence par un solo de cor anglais, lent et lyrique, qui provient de l'air de Cellini « Ô Teresa, vous que j'aime plus que ma vie », tandis que l'énergique, jubilatoire et coloré saltarello est extrait de la scène du Carnaval romain : « Venez, venez, peuple de Rome. Ah ! Sonnez trompettes ! », écrite des années plus tôt et incluse dans le Gloria de sa *Messe solennelle*.

La création du *Carnaval romain* eut lieu le 3 février 1844. Comme Berlioz semble en avoir eu l'exclusivité durant sa longue carrière, ce fut une quasi-catastrophe. Pendant la répétition du matin, tous les instrumentistes à vent furent appelés à se joindre à la fanfare de la Garde nationale dont ils faisaient également partie. Ainsi furent-ils contraints de jouer ce nouveau et difficile morceau sans vraiment l'avoir répété. Berlioz leur demanda simplement de regarder sa baguette et de compter les silences. Il écrit dans ses *Mémoires* : « Il n'y eut pas une seule faute. Je lançai l'allegro dans le mouvement tourbillonnant des danseurs transtévérins; le public cria bis; nous recommençâmes l'ouverture; elle fut encore mieux rendue la seconde fois […] »

Dans *Lutèce : lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Heinrich Heine rapporte avec enthousiasme la première représentation de la nouvelle ouverture : « Les productions plus ou moins nouvelles qu'on y a exécutées, ont trouvé un juste tribut d'applaudissements, et même les âmes les plus indolentes furent entraînées par la puissance du génie qui se révèle dans toutes les créations du grand maestro. »

© Ronald Vermeulen
Traduction : © Le Trait juste S.E.N.C.

A note about the bells

For several years, the Orchestre symphonique de Montréal had dreamed of enriching its percussion section with its own carillon bells. This project came to fruition in 2024: four bells were acquired in June, followed by six more in November, completing a set of ten bells. Following a rigorous selection process, the OSM chose the Royal Eijsbouts Foundry in Asten (Netherlands), renowned for its expertise over the past 150 years.

Some works, such as Berlioz's *Symphonie fantastique*, require only "a few bell notes", but their unique brilliance fully justifies this investment. In November 2024, the OSM added 555 kilos to its luggage to transport these precious bells on tour. A lot of care and effort for just a few measures, but the sound effect and musical impact they provide make them a real asset in enriching the orchestral experience.

"We're thrilled to be enriching our orchestra with these magnificent carillon bells. The musicians and I are delighted to be able to expand our sound palette and bring a new sparkle to many works from the great repertoire - the result is quite simply remarkable. Several prestigious orchestras around the world already own them, and thanks to the boldness, vision, love of music and generosity of our patron, Roger Dubois, President of the Canimex Group, we are now among the select few. We now have the opportunity to perform, in all their richness and authenticity, works by Berlioz, Mahler, Shostakovich, Strauss, Mussorgsky, with the complete set of instruments imagined by their composers."
Rafael Payare, Music Director of the Orchestre symphonique de Montréal

Une note sur les cloches de carillon

Depuis plusieurs années, l'Orchestre symphonique de Montréal rêvait d'enrichir sa section de percussions avec ses propres cloches de carillon. Ce projet s'est concrétisé en 2024 : quatre cloches ont été acquises en juin, puis six autres en novembre, complétant un ensemble de dix cloches. À l'issue d'un processus de sélection rigoureux, l'OSM a choisi la Fonderie Royal Eijsbouts, à Asten (Pays-Bas), reconnue pour son savoir-faire depuis maintenant 150 ans.

Certaines œuvres, comme la *Symphonie fantastique* de Berlioz, ne requièrent que quelques notes de cloches, mais leur éclat unique justifie pleinement cet investissement. En novembre 2024, l'OSM a ainsi ajouté 555 kilos à ses bagages pour transporter ces précieuses cloches en tournée. Beaucoup de précautions et d'efforts pour quelques mesures seulement, mais l'effet sonore et l'impact musical qu'elles procurent en font un véritable atout pour enrichir l'expérience orchestrale.

« Nous sommes emballés à l'idée d'enrichir notre orchestre avec ces magnifiques cloches de carillon. Les musiciens et moi-même sommes profondément heureux d'élargir notre palette sonore et d'offrir un nouvel éclat à de nombreuses œuvres du grand répertoire — le résultat est tout simplement remarquable. Plusieurs orchestres prestigieux à travers le monde en possèdent déjà, et grâce à l'audace, à la vision, à l'amour de la musique et à la générosité de notre mécène, Roger Dubois, président du Groupe Canimex, nous faisons désormais partie du nombre. Nous avons maintenant la possibilité d'interpréter, dans toute leur richesse et leur authenticité, des œuvres de Berlioz, Mahler, Chostakovitch, Strauss, Moussorgski, avec l'ensemble complet des instruments imaginés par leurs compositeurs. »
Rafael Payare, Directeur musical de l'Orchestre symphonique de Montréal

Also available on PENTATONE

PTC5187067

PTC5187201

PTC5187218

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producers **Mélanie La Couture** (Orchestre symphonique de Montréal) & **Renaud Loranger**
Recording producer **Carl Talbot** | Sound engineer **Richard King**
Assistant sound engineer & editing **Philippe Bouvrette**
Mix engineers stereo & Dolby Atmos **Richard King & Carl Talbot**
Mastering engineer stereo & Dolby Atmos **Marc Thériault** (Le Lab Mastering)
Audio technicians **Stéphane Brochu** & **Zachary Scholes**
Assistant conductor **Johann Stuckenbruck**

ARTWORK

Liner notes **Ronald Vermeulen** | French translation liner notes **© Le trait juste**
Cover photography **Catherine Deslauriers** | Booklet photography **Antoine Saito**
Cover design **Marjolein Coenrady** (PENTATONE)
Booklet coordination & design **Ana Teodorović** (PENTATONE)

This album was recorded at la Maison symphonique de Montréal, Canada, between 19-20 December 2024.

PENTATONE TEAM

Managing Director **Sean Hickey** | Label Director **Silvia Pietrosanti** | A&R **Alice Lombardo**
Product Management **Ana Teodorović** | Press **Allie Summers** | Distribution **Camilla Vickerage** | Audio **Wirre de Vries** | Finance **Adrie Engels** | Admin **Lineke Steffers**

Sit back and enjoy