

Edition Eulenburg
No. 422

BERLIOZ

SYMPHONIE FANTASTIQUE
Op. 14



Eulenburg

HECTOR BERLIOZ

SYMPHONIE
FANTASTIQUE

Op. 14

From/Nach

Hector Berlioz:

New Edition of the Complete Works

Vol. 16

Edited by/Herausgegeben von
Nicholas Temperley



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	IX
Préface	XV
I. Rêveries – Passions	1
II. Un Bal	52
III. Scène aux Champs	81
IV. Marche au Supplice	105
V. Songe d'une Nuit du Sabbat	134

© 2014 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

The *Symphonie fantastique*, the first of Berlioz's major works, was composed in 1830 when he was 26. At that point in his life a number of powerful impressions, both musical and literary, combined with personal experiences to form a large-scale musical work of unsurpassed originality. Berlioz's mind – searching, impressionable, fiery, romantic – was a whirlpool of ideas out of which he drew the threads of a five-movement symphony, daring in style and conception, and a powerful influence on the course of 19th-century music.

Berlioz's first title for the work was *Épisode de la vie d'un artiste*, and its autobiographical content is fundamental. It tells of how the artist's love for a woman induces extremes of joy and despair, of hope and fear. It is, too, a 'Fantasy Symphony' recounting how he dreams he has killed his beloved and is led to execution; both finally meet at a witches' orgy. To explain all this Berlioz wrote a programme which he asked to have distributed to audiences at all performances of the work (see below).

In September 1827 Berlioz saw the Irish actress Harriet Smithson for the first time, playing Shakespeare at the Odéon Theatre, Paris, in a company led by Charles Kemble. The double impression of Shakespeare and of her acting overwhelmed him, and in his memoirs he tells how he spent months in a delirious state, wandering the streets, unable to bear the torment of what seemed to him a hopeless passion. There followed two more violent blows to his sensibilities: the discoveries of Goethe's *Faust* and of Beethoven's symphonies, and the cauldron into which these impressions had been thrown was ready, in the spring of 1830, to bring forth a large-scale work wherein Shakespeare, Goethe, Beethoven and Harriet Smithson (whose cold response had brought disillusionment and despair) are all to be found.

Even in June 1829 he had written:

I am still unknown. But when I have written an immense instrumental composition which I am now meditating, I intend to go to London to have it performed. Let me win a success before her very eyes!

On 6 February 1830 he wrote:

I was on the point of beginning my great symphony – I have it all in my head, but I can write nothing down – we must wait.

On 16 April he told his friend Ferrand that he had just written the last note and gave him the programme in detail. A month later the work was tried out in rehearsal under Nathan Bloc, but amid such chaos that no performance took place. The first performance was given at the Conservatoire on Sunday 5 December 1830 under Habeneck, the same conductor who had introduced Beethoven to Paris only two years earlier.

Berlioz described the concert as an extraordinary success, but the symphony made no deep impression until two years later, after he had revised it extensively, especially the second and third movements, during his stay in Italy as a pensioner of the Institute. He had also written a sequel, *Le retour à la vie*, later entitled *Lélio*, which recounts how the artist comes to terms with life largely through the healing power of music. The two pieces were given together on 9 December 1832, a concert at which Harriet Smithson was present. Subsequently she and Berlioz were introduced and, within a year, were married.

The *Symphonie fantastique* featured frequently in Berlioz's many concerts in Paris in the 1830s. Liszt, who had been present at the first performance, published a transcription of the work for piano in 1834. In the 1840s Berlioz conducted it on his tours of Germany. The full score was first published in 1845 by Maurice Schlesinger.

Although there are five movements instead of the usual four, the outline of the symphony

IV

is modelled on Beethoven, and the third movement, the 'Scene in the Country', is strongly reminiscent of the 'Pastoral' Symphony. All five movements contain a single, recurrent theme, the *idée fixe*, which represents the artist's love and is transformed according to the context in which the artist finds his beloved. It first appears at bar 72 of the first movement after an introduction which depicts the sickness of the soul, the flux of passion, the unaccountable joys and sorrow he experienced before he saw his beloved. The main *Allegro* of the movement is based on the *idée fixe* theme and describes the volcanic love that she suddenly inspired in him, his delirious raptures, his jealous fury, his persistent tenderness, and his religious consolations – these last being expressed by the slow-moving chords at the end of the movement (b511).

In the second movement, 'A Ball', the artist glimpses her in a crowd of whirling dancers. The waltz is graceful and sometimes energetic, and twice the dancers part and the *idée fixe*, adjusted to waltz-time, is heard (bb120 and 302). The third movement is pastoral. Two shepherds call to each other on their pipes, and the music depicts the stillness of a summer evening in the country, the artist's passionate melancholy, the wind caressing the trees, and the agitation caused by the beloved's appearance (b90). This leads to a climax, but the movement ends in solitude and silence, with a single shepherd being answered by a roll of distant thunder.

The fourth movement is a terrifying 'March to the Scaffold'. In despair the artist has poisoned his beloved and is led to execution before the raucous jeers of the crowd. At the very end (b165), the *idée fixe* sounds piercingly on the clarinet, like a last memory of his beloved, before the guillotine falls. Finally, in the 'Dream of a Sabbath Night', the artist sees himself beyond the grave, the spectator of a sinister gathering of spectres, monsters, and every kind of weird, mocking creature. The *idée fixe* appears in distorted form (b40) on the E flat clarinet, bells toll (b102), the *Dies irae* is heard on the *ophicléides* and bassoons (b127) and the

witches' round dance begins energetically (b241). Eventually the round dance and the *Dies irae* join together (b414) and the movement ends in a riot of brilliant orchestral sound.

Some of the symphony was borrowed from earlier works: in particular the fourth movement, the 'March to the Scaffold', was a 'March of the Guards' in his opera *Les francs-juges*, composed in 1826 but never performed and later abandoned. For the symphony the ending was altered to accommodate the appearance of the *idée fixe*. This tune was itself used in an earlier work, the cantata *Herminie* of 1828 (written in an unsuccessful attempt to obtain the Prix de Rome), although it may well have come into being under the direct impact of Harriet Smithson in 1827. The only other known borrowing is the melody for the first violins in the third bar of the work, which was originally a setting of Florian's 'Je vais donc quitter pour jamais' from *Estelle et Némorin*, one of his earliest compositions. It is possible that parts of the last movement may have been planned for a 'Faust' symphony which Berlioz had 'in his head' in 1829, but this can only remain as conjecture.

The five-movement plan of the work and the closely programmatic content of each movement were far-reaching innovations, and this originality was matched in the new world of sound which Berlioz created. He drew on a number of instruments, such as the harp, the cor anglais and the pair of bells, which had previously joined the orchestra only in operas, never in symphonies. The four tuned timpani in the 'Scene in the Country', the orchestral use of the E flat clarinet, *cornets à pistons*, *ophicléides* and the multiple division of the double basses (in the March) were innovations too, and even standard instruments, such as the violins, are treated in a novel way, with the melody split up between two groups (b410 of the first movement) and playing *col legno* (b444 of the finale). But it was not simply in a spirit of progressive experiment that Berlioz devised these still strikingly modern sonorities, it was the natural result of expressing feelings and experiences

and the activity of an intensely fervid imagination not in words but in music. The *Symphonie fantastique* thus became a cornerstone of a whole tradition of composition in which pictorial, literary and imaginative ideas fertilized instrumental and orchestral music and also profoundly affected the growth of opera. In the 19th century it was generally assumed that all music had meaning; some composers were at

pains to inform their audiences what that meaning was, as Berlioz was with the programme of the *Symphonie fantastique*; others remained silent. The key was in Berlioz's favourite word 'expression', and if we wish to establish how far this music 'succeeds', it is in its capacity to express what was in his mind that an answer must be sought.

Hugh Macdonald

VI

Programme

Note

The composer's aim has been to develop, in musical terms, various episodes in the life of an artist. The plan of the instrumental drama, since it lacks the assistance of words, needs to be outlined in advance. The following programme should therefore be thought of as the spoken text of an opera, serving to link pieces of music, whose character and expression it motivates. (The distribution of this programme to the audience, in concerts which include this symphony, is indispensable for a complete understanding of the dramatic plan of the work.)

Part 1: Reveries – Passions

The composer imagines that a young musician, affected by that moral sickness identified by a famous author as the 'vague des passions' ['surge of passions'] sees, for the first time, a woman who encapsulates all the charms of the ideal being dreamed of in his imagination, and becomes infatuated by her to distraction. By a singular strangeness, the cherished image always comes to the artist's mind linked with a musical idea, of a rather passionate – though noble and modest – nature, such as characterizes the object of his affections.

Both the ideal and its melodic reflection pursue him incessantly like a double [obsession]. This explains the constant reappearance, in all of the symphony's movements, of the melody with which the opening *Allegro* begins. The transformation of this state of melancholy daydreaming, interrupted by a few moments of irrational joy, to one of delirious passion, with swings of fury, jealousy, renewed tenderness, tears, religious consolations, is the subject of the first movement.

Part 2: A Ball

The artist is placed in the most diverse of life's situations, amongst a festive crowd, in the peaceful contemplation of the beauties of nature; but everywhere, in the town, in the fields, the cherished image comes to him and troubles his soul.

Part 3: Scene in the Country

One evening, finding himself in the country, he hears two shepherds distantly responding to one another with a *ranz de vaches* ['cow-call']; this pastoral duet, the setting of the scene, the light rustling of the trees gently stirred by the wind, certain new-found reasons for hope, all conspire to give his heart an unaccustomed calm, and to colour his thoughts more happily. He reflects on his isolation; he hopes soon to be no longer alone... But if she were to deceive him!... This mixture of hope and fear, these ideas of happiness, troubled by certain dark premonitions, form the subject of the *Adagio*. At its end, one of the shepherds repeats the cow-call; the other no longer answers... the distant sound of thunder... solitude... silence...

Part 4: March to the Scaffold

Having become certain that his love is not recognized, the artist poisons himself with opium. The dosage of the drug, too weak to kill him, plunges him into a sleep accompanied by the most horrible visions. He dreams that he has killed the woman he loved, that he is condemned, led to the scaffold, and that he witnesses his own execution. The procession advances to the sounds of a march, sometimes dark and savage, sometimes brilliant and solemn, in which the loudest outbursts are immediately followed by the dull sound of grave footsteps. The first four bars of the *idée fixe* reappear at the end of the march, like a final recollection of love which is interrupted by the fatal blow.

Part 5: Dream of a Sabbath Night

He sees himself at the Sabbath, in the midst of a frightful gathering of phantoms, sorcerers, monsters of all kinds, assembled for his funeral rites. Strange sounds, moans, bursts of laughter, far-off cries to which others seem to respond. The beloved melody reappears once more, but it has lost its noble and modest character; it has become no more than a vulgar dance tune, trivial and grotesque; She is coming to the Sabbath... A howl of joy at her arrival... She joins in the diabolic orgy... The funeral knell, a burlesque parody of the *Dies irae*, Witches' Round Dance. The Round Dance and the *Dies irae* together.

Hector Berlioz

VORWORT

Berlioz schrieb das erste seiner Hauptwerke, die *Symphonie fantastique*, 1830, im Alter von 26 Jahren. Zu diesem Zeitpunkt in seinem Leben verbanden sich gewisse starke Eindrücke musikalischer und literarischer Art mit persönlichen Erlebnissen, die in die Schöpfung einer groß angelegten Komposition von unübertroffener Originalität gipfelten. Berlioz' Geist – ein stets forschender, für Eindrücke empfänglicher, feuriger und romantischer Geist – war ein wahrer Strudel von Ideen, aus dem der Komponist die Fäden einer Sinfonie in fünf Sätzen zog, die stilistisch und in der Konzeption kühn war, und sich als äußerst einflussreich auf die Entwicklung der Musik des neunzehnten Jahrhunderts erwies.

Berlioz gab dem Werk ursprünglich den Titel *Épisode de la vie d'un artiste*, und sein autobiographischer Inhalt ist von grundlegender Bedeutung. Er enthält die Beschreibung der Liebe des Künstlers für eine Frau, durch die er zur höchsten Lust und zur tiefsten Verzweiflung, zu größter Hoffnung und zu größter Angst getrieben wird. Außerdem ist das Werk eine „Fantasie-Sinfonie“, welche den Traum des Künstlers darstellt, in dem er seine Geliebte erst getötet hat und nun dafür zur Hinrichtung geführt wird; schließlich treffen sich die beiden bei einem Hexensabbat. Berlioz schrieb ein Programm, um diesen Inhalt zu erklären, und er verlangte, dass es bei jeder Aufführung des Werks unter das Publikum verteilt werden sollte (siehe unten).

Im September 1827 sah Berlioz zum ersten Mal die irische Schauspielerin Harriet Smithson. Charles Kemble hatte sie mit einer Schauspielertruppe nach Paris gebracht, wo sie im Odéon-Theater Shakespeare spielte. Der doppelte Eindruck – Shakespeare und ihre Schauspielkunst – wirkte überwältigend auf ihn und in seinen Memoiren erzählt er davon, wie er monatelang im Zustand des Deliriums in den Straßen umhergeirrt war, ohne die Qua-

len einer Leidenschaft ertragen zu können, die ihm hoffnungslos erschien. Sein Empfindungsvermögen wurde dann noch von zwei weiteren Eindrücken heftig betroffen; er entdeckte Goethes *Faust* und Beethovens Sinfonien. Für den Kessel, in welchem diese Eindrücke zusammengebraut worden waren, war im Frühling 1830 die Zeit gekommen, ein groß angelegtes Werk zur Welt zu bringen, in dem Shakespeare, Goethe, Beethoven und Harriet Smithson (deren Kaltherzigkeit Enttäuschung und Verzweiflung verursacht hatten) alle aufzufinden waren.

Schon im Juni 1829 hatte er Folgendes geschrieben:

Noch bin ich unbekannt. Aber wenn ich eine kolossale Instrumentalkomposition fertig geschrieben habe, mit der ich jetzt beschäftigt bin, habe ich vor, nach London zu gehen, um sie dort aufzuführen. Lasst mich einen Erfolg erringen, vor ihren eigenen Augen!

Am 6. Februar 1830 schrieb er:

Ich war dicht daran, meine große Sinfonie anzufangen – Ich habe alles im Kopf, aber ich kann nichts niederschreiben – Wir müssen abwarten.

Am 16. April teilte er seinem Freund Ferrand mit, dass er gerade die letzte Note aufs Papier gesetzt hätte; außerdem gab er ihm das ganze ausführliche Programm. Einen Monat später wurde das Werk in einer Probe unter der Leitung von Nathan Bloc ausprobiert, aber das Durcheinander war dabei derartig, dass keine Aufführung zustande kam. Die Uraufführung fand am Sonntag, den 5. Dezember 1830 im Konservatorium unter der Leitung von Habeneck statt, der erst zwei Jahre vorher Paris mit den Sinfonien Beethovens bekannt gemacht hatte.

Berlioz hat angegeben, dass dieses Konzert außerordentlich erfolgreich war, doch machte die Sinfonie erst zwei Jahre später einen tiefen Eindruck, nachdem er, während seines Aufenthalts in Italien als Stipendiat des Instituts, eine ausführliche Revision vorgenommen hatte, die vor allem den zweiten und dritten Satz betraf.

Er hatte dann auch eine Fortsetzung, *Le retour à la vie*, später *Lélio* genannt, geschrieben, in der geschildert wird, wie sich der Künstler, zum großen Teil dank der heilenden Kraft der Musik, mit dem Leben abfindet. Am 9. Dezember 1832 wurden beide Stücke zusammen in einem Konzert aufgeführt, bei dem Harriet Smithson zugegen war. Sie und Berlioz wurden danach einander vorgestellt, und bevor ein Jahr vergangen war, hatten sie schon geheiratet.

In den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wurde die *Symphonie fantastique* häufig in Berlioz' vielen Pariser Konzerten aufgeführt. Liszt, der bei der Uraufführung anwesend gewesen war, veröffentlichte 1834 eine aus dem Manuskript arrangierte Transkription für Klavier. In den vierziger Jahren dirigierte Berlioz die Sinfonie im Verlauf seiner Tournee in Deutschland. Die Partitur wurde 1845 von Maurice Schlesinger veröffentlicht.

Obwohl die Sinfonie aus fünf und nicht aus den üblichen vier Sätzen besteht, hat ihr Beethovens Form als Vorbild gedient und der dritte Satz, „Szene auf dem Lande“, erinnert stark an die „Pastorale“. Allen fünf Sätzen ist ein einziges, immer wiederkehrendes Thema gemein, die *idée fixe*, welches die Liebe des Künstlers darstellt und je nach den Situationen, in denen er seine Geliebte findet, verwandelt wird. Dieses Thema tritt zum ersten Mal in Takt 72 im ersten Satz auf, und zwar nach einer Einleitung, die das Leiden seines Gemüts schildert sowie das Aufwallen der Leidenschaften und die unerklärliche Freude und Schwermut, die ihn überkam, bevor ihm die Geliebte erschien. Das Hauptallegro des Satzes beruht auf dem Thema der *idée fixe* und beschreibt die heiße Liebe, die sie plötzlich in ihm entzündet, seine Angstzustände, die Wut der Eifersucht, die immer wiederkehrende Zärtlichkeit und den in der Religion gefundenen Trost – wovon der Letztere durch die langsam fortschreitenden Akkorde am Ende des Satzes (Takt 511) ausgedrückt wird.

Im zweiten Satz, „Ein Ball“, erblickt er sie flüchtig inmitten der wirbelnden, tanzenden

Menge. Der Walzer ist voller Grazie, aber mitunter auch voller Energie. An zwei Stellen teilen sich die Tänzer und die *idée fixe* erklingt, diesmal auf das Walzertempo zugeschnitten (Takt 120 und 302). Der dritte Satz ist eine Pastorale. Zwei Hirten rufen einander mit ihren Schalmeien zu und die Musik schildert die Stille eines Sommerabends auf dem Lande, die leidenschaftliche Schwermut des Künstlers, das Säuseln des Windes in den Bäumen und die durch das Erscheinen der Geliebten verursachte Erregung (Takt 90). Darauf folgt der Höhepunkt, aber der Satz endet in Einsamkeit und Stille. Nur ein Hirt bläst noch seine Schalmei und die Antwort darauf ist das Donnern eines fernen Gewitters.

Der vierte Satz ist ein schreckensvoller „Gang zum Richtplatz“. In seiner Verzweiflung hat der Künstler seine Geliebte vergiftet und wird nun durch die brüllende Menge zur Hinrichtung geführt. Ganz am Ende (Takt 165) erklingt die *idée fixe*, durchdringend auf der Klarinette geblasen, wie eine letzte Erinnerung an die Geliebte, und dann fällt das Fallbeil. Schließlich, im „Traum von einem Hexensabbat“, sieht sich der Künstler selbst jenseits des Grabes und wohnt einer grauenhaften Versammlung von Gespenstern, Ungeheuern und allen Arten von unheimlichen, lästerhaften Geschöpfen bei. Die *idée fixe* erscheint in verzerrter Form (Takt 40) auf der Es-Klarinette, die Glocken läuten (Takt 102), das *Dies irae* wird von *Ophicléides* und Fagotten gespielt (Takt 127) und das kraftvolle Rondo des Hexentanzes beginnt in Takt 241. Schließlich werden Rondo und *Dies irae* in Takt 414 vereint und der Satz endet mit einem Überschwang von brillantem Orchesterklang.

Einiges in der Sinfonie stammt aus früheren Werken, vor allem der vierte Satz, der „Gang zum Richtplatz“, der in Berlioz' 1826 komponierter Oper, *Les francs-juges*, die nie aufgeführt und später aufgegeben wurde, als „Marsch der Garde“ vorkam. Für die Sinfonie wurde das Ende des Marsches geändert, damit die *idée fixe* untergebracht werden konnte. Auch diese Melodie kam schon in einem früheren Werk vor, und zwar in der Kantate *Herminie* (1828 für

den Prix de Rome, jedoch erfolglos, geschrieben), doch mag sie schon 1827 als direkte Folge der Wucht des von Harriet Smithson auf ihn gemachten Eindrucks entstanden sein. Von weiterem schon verwendetem Material ist sonst nur noch die Geigenmelodie im dritten Takt des Werks bekannt, die aus der Vertonung von Florians „Je vais donc quitter pour jamais“ aus *Estelle et Némorin*, einer seiner frühesten Kompositionen, stammt. Möglicherweise waren Teile des letzten Satzes für eine „Faust“-Sinfonie vorgesehen, die Berlioz 1829 „im Kopf“ gehabt hatte, aber dafür gibt es keine Unterlagen.

Die Konzeption des Werks in fünf Sätzen und der genau befolgte programmatische Inhalt in jedem Satz sind Neuerungen von weit reichendem Einfluss und diese Ursprünglichkeit der Erfindung entspricht der neuen Welt der Töne, die Berlioz geschaffen hat. Er hat eine Reihe von Instrumenten verwendet, darunter Harfe, Englischhorn und die beiden Glocken, die bis dahin nur in Opernorchestern und nie in Sinfonien gebraucht worden waren. Auch die vier gestimmten Pauken in der „Szene auf dem Lande“, die Es-Klarinette, die *Cornets à pistons*, die *Ophicléïdes* und die vielfach geteilten Kontrabässe (im Marsch) sind Neuerungen und sogar die üblichen Instrumente, wie die Geigen, werden auf neue Weise eingesetzt, wie z. B. wenn die Melodie zwischen zwei

Gruppen geteilt wird (Takt 140 im ersten Satz) und wenn sie *col legno* spielen (Takt 444 im Finale). Es war jedoch nicht bloß der Geist progressiver Experimente, der Berlioz dazu trieb, diese immer noch auffallend modernen Klanggebilde zu erfinden, sondern vielmehr das natürliche Resultat eines Ausdrucks der Gefühle und Erlebnisse sowie der Regsamkeit einer überaus aufgeschlossenen musikalischen und nicht wortgebundenen Phantasie. So wurde die *Symphonie fantastique* zum Grundstein einer ganzen Kompositionstradition, in der bildliche und literarische Ideen die Instrumental- und Orchestermusik befruchteten und auch auf die Entwicklung der Oper einen tief greifenden Einfluss ausübten. Im neunzehnten Jahrhundert hat man allgemein angenommen, dass alle Musik ihre Bedeutung hätte. Gewisse Komponisten gaben sich die Mühe, ihr Publikum über die Bedeutung ihrer Musik zu informieren, wie es z. B. Berlioz mit dem Programm seiner *Symphonie fantastique* getan hat, während andere darüber keine Auskunft gaben. Das Lieblingswort von Berlioz, der „Ausdruck“, liefert den Schlüssel, und wenn wir feststellen wollen, in welchen Maße diese Musik „gelungen“ ist, so müssen wir die Antwort darin suchen, wie weit die Musik es vermag, das auszudrücken, was er im Sinne hatte.

Hugh Macdonald
Übersetzung: Stefan de Haan

XII

Programm

Anmerkungen

Der Komponist hatte die Absicht, verschiedene Situationen aus dem Leben eines Künstlers darzustellen, soweit diese sich musikalisch darstellen lassen. In Ermangelung eines Textes im Instrumentaldrama ist es notwendig, seinen Plan vorab zu erklären. Das folgende Programm sollte daher als gesprochener Operntext verstanden werden, der in die Musikstücke einführt und ihren Charakter und ihre Aussage erklärt. (Die Verteilung dieses Programms an das Publikum in den Konzerten, in denen diese Sinfonie gespielt wird, ist für das völlige Verständnis des dramatischen Plans des Werks unerlässlich.)

Erster Satz: Träumereien – Leidenschaften

Der Komponist stellt sich vor, dass ein junger Musiker an jener seelischen Krankheit leidet, die ein berühmter Schriftsteller einst als „vague des passions“ („Woge der Leidenschaften“) bezeichnete. Dieser Musiker sieht zum ersten Mal eine Frau, die all die Reize besitzt, die er sich von seiner Idealfrau immer erträumt hat, und verliebt sich unsterblich in sie. Seltsamerweise erscheint das Bild der Geliebten im Geist des Künstlers immer nur in Verbindung mit einem musikalischen Gedanken, in dem er eine gewisse Leidenschaft, aber auch Erhabenheit und Schüchternheit entdeckt, Charakterzüge, die er seiner Geliebten zuschreibt.

Dieses musikalische Spiegelbild und dessen Modell verfolgen den Künstler unablässig wie eine doppelte *idée fixe* („Zwangsvorstellung“). Aus diesem Grund kehrt die Melodie zu Beginn des ersten Allegro in allen Sätzen der Symphonie ständig wieder. Der erste Satz beschreibt den Übergang vom melancholischen Traumzustand, unterbrochen nur von einigen grundlosen Freudenausbrüchen, bis hin zum Zustand unbändiger Leidenschaft mit ihren Wut- und Eifersuchtsanfällen, ihren Rückfällen in die Zärtlichkeit, ihren Tränen und dem Trost durch den Glauben.

Zweiter Satz: Ein Ball

Der Künstler befindet sich in den verschiedensten Lebensumständen – mitten im Trubel eines Festes, friedvoll versunken in der Betrachtung der Schönheiten der Natur; und überall, sei es in der Stadt, sei es auf dem Lande, erscheint vor seinen Augen das Bild der Geliebten und versetzt seine Seele in Aufruhr.

Dritter Satz: Szene auf dem Lande

Eines Abends auf dem Lande hört er in der Ferne zwei Hirten, die einen Kuhreigen spielen. Dieses Duett der Hirten, die Szenerie, das sanfte Rauschen der vom Wind leicht bewegten Bäume, einige Anlässe zur Hoffnung, die er seit kurzem geschöpft hat – all dies trägt dazu bei, ihn in seinem Innern ungewohnt ruhig und seine Gedanken heiterer werden zu lassen. Er denkt über seine Einsamkeit nach; er hofft, bald nicht mehr allein zu sein... Doch was, wenn sie ihn betrügen würde!... Diese Mischung aus Hoffnung und Furcht, diese durch einige dunkle Vorahnungen getrüben Glücksvorstellungen werden im Adagio zum Ausdruck gebracht. Am Ende stimmt einer der Hirten wieder den Kuhreigen an; der andere antwortet nicht mehr... Donnerrollen in der Ferne... Einsamkeit... Stille...

Vierter Satz: Gang zum Schafott

In der Gewissheit, dass seine Liebe nicht erwidert wird, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Die Dosis ist jedoch zu schwach, um ihn umzubringen, und so fällt er stattdessen in einen Schlaf, der von den fürchterlichsten Visionen begleitet ist. Er träumt, dass er seine Geliebte getötet hat, dafür zum Tode verurteilt und zum Schafott geführt wird und seiner eigenen Hinrichtung beiwohnt. Der Trauerzug bewegt sich zu den mal düsteren und wilden, mal strahlenden und feierlichen Klängen eines Marsches voran, in dem das dumpfe Geräusch schwerer Schritte übergangslos auf größten Lärm folgt. Am Ende des Marsches erscheinen die vier ersten Takte der *idée fixe* wieder wie ein letzter Gedanke an die Liebe, der mit dem Todesstoß abbricht.

Fünfter Satz: Traum von einem Hexensabbat

Er sieht sich auf einem Hexensabbat – inmitten von schrecklichen Schatten, Zauberern, Hexen und Monstern aller Art, die zu seiner Beerdigung gekommen sind. Seltsame Geräusche, Klagelaute, Gelächter, entfernte Schreie, auf die andere Schreie zu antworten scheinen. Die Melodie der Geliebten erscheint wieder, doch sie hat ihre Erhabenheit und Schüchternheit verloren; sie ist nur noch eine gemeine Tanzweise, trivial und grotesk. Sie ist es, die zum Hexensabbat kommt... Freudengeschrei bei ihrem Erscheinen... Sie nimmt an der teuflischen Orgie teil... Totenglocken, burleske Parodie des *Dies irae*, Hexentanz. Der Hexentanz und das *Dies irae* zusammen.

Hector Berlioz

PRÉFACE

La *Symphonie fantastique* est la première des œuvres majeures de Berlioz. Il la composa en 1830, à l'âge de 26 ans. A ce moment dans sa vie plusieurs impressions tant littéraires que musicales se joignirent pour lui inspirer une œuvre musicale à grand format d'une originalité difficilement surpassable. Dans le tourbillon de son esprit fougueux, avide, susceptible et Romanesque il puisa l'idée d'une symphonie à cinq mouvements, audacieuse par son style comme par son inspiration, et qui devait exercer une puissante influence sur le développement de la musique au dix-neuvième siècle.

L'œuvre fut d'abord intitulée *Épisode de la vie d'un artiste* et le contenu autobiographique en est primordial. Elle raconte les extrémités de joie et de désespoir, d'espérance et de crainte où est plongé un jeune artiste à cause de sa passion pour une femme. C'est aussi une « symphonie fantaisiste » où le jeune homme rêve qu'il a tué sa bien-aimée et qu'il est conduit à l'échafaud, pour retrouver ensuite son amante dans un sabbat. Berlioz explique tous ces événements dans un programme destiné à être distribué à l'auditoire à chaque représentation (voir Appendix).

En septembre 1827 Berlioz vit pour la première fois la jeune actrice irlandaise Harriet Smithson, interprète de Shakespeare au théâtre de l'Odéon, à Paris, avec la compagnie de Charles Kemble. La double impression de la poésie de Shakespeare et de l'art de la jeune actrice le bouleversa ; il raconte dans ses mémoires qu'il passa des mois dans un état de délire, errant les rues, en proie au tourment insurmontable d'une passion apparemment sans espoir. Il devait recevoir deux nouvelles secousses : la découverte du *Faust* de Goethe et celle des symphonies de Beethoven. Le creuset où bouillonnaient toutes ces impressions s'appêtait à livrer, au printemps de l'année 1830, une œuvre à grand format où se retrouveraient Shakespeare, Goethe, Beethoven et Harriet

Smithson (dont le froid accueil l'avait pourtant réduit au désespoir).

Dès juin 1829 il écrivait :

Je reste obscur. Quand j'aurai écrit une composition instrumentale immense, que je médite, je veux pourtant aller à Londres la faire exécuter ; que j'obtienne sous ses yeux un brillant succès !

Puis, le février 1830 :

J'étais sur le point de commencer ma grande symphonie ... Je l'ai toute dans la tête, mais je ne puis rien écrire ... Attendons.

Le 16 avril il apprit à son ami Ferrand qu'il venait d'écrire la dernière note et lui raconta le programme en détail. Un mois après, Nathan Bloc en tenta une répétition mais dans un tel désordre que l'exécution ne put avoir lieu. La première exécution fut enfin donnée au Conservatoire le dimanche 5 décembre 1830 sous la direction de Habeneck, le chef d'orchestre qui avait imposé Beethoven à Paris deux ans plus tôt.

Berlioz parle du concert comme d'un succès fulgurant, mais il fallut encore deux ans pour que la symphonie fit une marque profonde, après qu'il l'eût beaucoup révisée, surtout au deuxième et au troisième mouvements, au cours de son séjour en Italie comme pensionnaire de l'Institut. Il composa aussi une deuxième partie, *Le retour à la vie*, réintitulé *Lélio*, qui raconte comment l'artiste finit par accepter la vie sous l'influence rédemptrice de la musique. Les deux morceaux furent donnés ensemble dans un concert du 9 décembre 1832 où se trouvait Harriet Smithson. Berlioz lui fut présenté peu après ; leur mariage eut lieu dans l'année.

La *Symphonie fantastique* fut exécutée à mainte reprise dans les nombreux concerts de Berlioz à Paris dans les années trente. Liszt, qui avait assisté à la première exécution, la transcrivit pour piano en 1834. Dans les années quarante Berlioz la donna au cours de ses tournées en Allemagne. La partition intégrale fut éditée en 1845 par Maurice Schlesinger.

Bien qu'elle comporte cinq mouvements au lieu de quatre, la *Symphonie fantastique* se fonde, quant à sa forme, sur les symphonies de Beethoven, et le troisième mouvement, « Scène aux champs », rappelle la *Symphonie pastorale*. Chacun des cinq mouvements comporte un thème simple et récurrent, l'*idée fixe*, qui représente l'amour de l'artiste, et qui se transforme selon le milieu où il trouve sa bien-aimée. Ce thème paraît tout d'abord à la mesure 72 du premier mouvement après une introduction qui dépeint « ce malaise de l'âme, ce vague des passions, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime ». L'allegro principal de ce mouvement est fondé sur l'*idée fixe* et décrit « l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses » – ces dernières s'exprimant par les accords apaisés de la fin du mouvement (mesure 511).

Dans le deuxième mouvement, « Un bal », l'artiste entrevoit sa bien-aimée dans une foule de danseurs. La valse est gracieuse et par moments énergique, et à deux reprises les danseurs s'écartent et on entend l'*idée fixe*, adaptée au rythme de la valse (mesures 120 et 302). Le troisième mouvement est pastoral. Deux pasteurs dialoguent sur leurs chalumeaux, et la musique dépeint le calme d'un soir d'été à la campagne, la mélancolie passionnée de l'artiste, le vent dans les arbres et l'agitation produite par l'apparition de la bien-aimée (mesure 90). Toutefois le mouvement se termine dans la solitude et le silence, un des pasteurs, resté seul, obtenant pour toute réponse un lointain gronde-ment de tonnerre.

Le quatrième mouvement est l'effrayante « Marche au supplice ». Dans un accès de désespoir l'artiste a empoisonné sa bien-aimée ; il est conduit à l'échafaud aux huées rauques de la foule. Tout à la fin (mesure 165) l'*idée fixe* retentit à la clarinette, comme un dernier souvenir de la bien-aimée, avant que tombe le tranchant de la guillotine. Finalement, dans le « Songe d'une nuit du sabbat », l'artiste se voit au-delà de la tombe, spectateur d'une sinistre orgie de

spectres, de monstres et de créatures hideuses de toutes sortes. L'*idée fixe* revient, mais déformée (mesure 40), à la clarinette en mi bémol ; le glas funèbre sonne (mesure 102), on entend le *Dies Irae* aux ophicléides at aux bassons (mesure 127) et la ronde des sorcières commence avec entrain (mesure 241). Enfin la ronde et le *Dies Irae* se mêlent (mesure 414) et le mouvement se termine en un brillant tumulte de son orchestral.

Certaines parties de cette symphonie sont empruntées à des œuvres antérieures ; en particulier le quatrième mouvement, « Marche au supplice », provient d'une « Marche des gardes » de l'opéra *Les francs-juges* composé en 1826 mais abandonné sans avoir jamais été exécuté. Berlioz en modifia la conclusion pour incorporer l'*idée fixe*. La mélodie même de l'*idée fixe* vient d'une œuvre antérieure, la cantate *Herminie*, composée en 1828 dans l'espoir d'obtenir le Prix de Rome, mais il peut aussi bien avoir été inspiré directement par Harriet Smithson en 1827. Le dernier des emprunts reconnus est la mélodie pour les premiers violons à la troisième mesure : c'était à l'origine l'air du « Je vais donc quitter pour jamais » de Florian dans *Estelle et Némorin*, une des premières œuvres du compositeur. Certaines parties du mouvement final ont pu être imaginées pour une symphonie de Faust que Berlioz avait « dans sa tête » en 1829, mais ce n'est pas sûr, faute de preuve.

Par la structure à cinq mouvements et par le contenu détaillé de chaque mouvement Berlioz lança d'importantes innovations ; son originalité s'étend aussi au nouveau monde sonore qu'il découvrit. Il utilisa un bon nombre d'instruments, tels la harpe, le cor anglais et les deux cloches, dont l'usage avait été auparavant restreint aux opéras. Nouvelles aussi les timbales à quatre tons (dans la « Scène aux champs »), la clarinette en mi bémol, cornets à pistons, ophicléides et la division multiple des contrebasses ; même les instruments traditionnels, comme les violons, reçoivent un traitement nouveau, la mélodie se trouvant divisée entre deux groupes (mesure 410 du premier mouve-

ment) et se jouant *col legno* (mesure 444 du mouvement final). Mais ces effets, qui peuvent nous sembler modernes, ne proviennent pas simplement d'un esprit progressiste et expérimental : ils sont l'expression naturelle d'une vive sensibilité et d'une imagination intense. La *Symphonie fantastique* a ainsi sa place au centre de toute une tradition de composition musicale où les idées picturales, littéraires et fantaisistes donnaient l'essor à la musique d'orchestre et influençaient aussi le développe-

ment de l'opéra. Au dix-neuvième siècle toute musique dut avoir un sens ; certains compositeurs s'efforcèrent, comme Berlioz avec le programme de sa symphonie, de communiquer ce sens à l'auditoire ; d'autres restèrent muets. Rappelons le mot préféré de Berlioz, « expression » : si nous désirons juger du succès de cette musique, il nous faudra chercher dans quelle mesure elle parvient à exprimer sa pensée.

Hugh Macdonald

Traduction: Genevieve Hawkins

XVIII

Programme

Avertissement

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.

Première Partie : Rêveries – Passions

L'Auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le *vague des passions*, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé.

Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double *idée fixe*. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier *allegro*. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

Deuxième Partie : Un Bal

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu *du tumulte d'une fête*, dans la paisible contemplation des beautés de la nature ; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

Troisième Partie : Scène aux Champs

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz de vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement ; il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait !... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'*adagio*. A la fin, l'un des pâtres reprend le ranz de vaches ; l'autre ne répond plus... Bruit éloigné de tonnerre... solitude... silence...

Quatrième Partie : Marche au Supplice

Ayant acquis la certitude que son amour est méconnu, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à *sa propre exécution*. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin de la marche, les quatre premières mesures de l'*idée fixe* reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Cinquième Partie : Songe d'une Nuit du Sabbat

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est elle qui vient au sabbat... Rugissement de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies irae*, *ronde du sabbat*. La ronde du sabbat et le *Dies irae* ensemble.

Hector Berlioz

SYMPHONIE FANTASTIQUE

Hector Berlioz
(1803–1869)
Op. 14

I. Rêveries – Passions

Largo ♩ = 56

The musical score is for the first movement, 'Rêveries – Passions', in E-flat major, 4/4 time, marked 'Largo' with a tempo of 56 beats per minute. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Flûte** (2 aussi Petite Flûte): Part 1 and 2. The flute plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp* later.
- Hautbois**: Part 1 and 2. The oboe plays a similar melodic line to the flute, also with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*.
- Clarinette (Bb)**: Part 1 and 2. The clarinet plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*.
- Basson** 1–4: The bassoon plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*. A first ending bracket labeled '1. 2. à 2' is shown for the first two measures.
- (Eb)**: Part 1 and 2. The E-flat instrument (likely E-flat clarinet or bassoon) plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*.
- Cor** (C): Part 3 and 4. The cor plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*.
- Trompette (C)**: Part 1 and 2. The trumpet plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*.
- Cornet à pistons (G)**: Part 1 and 2. The cornet plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*.
- Timbales (C, G)**: The timpani plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*.
- (au moins 15) Violon** I: The first violin plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*. The instruction 'con sord.' (con sordina) is written above the staff.
- (au moins 15) Violon** II: The second violin plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*. The instruction 'con sord.' is written above the staff.
- Alto** (au moins 10): The alto plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*. The instruction 'con sord.' is written above the staff.
- Violoncelle** (au moins 11): The cello plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*. The instruction 'con sord.' is written above the staff.
- Contrebasse** (au moins 9): The double bass plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a *pp* dynamic and moving to *ppp*.