

Edition Eulenburg
No. 423

BERLIOZ

HAROLD EN ITALIE
HAROLD IN ITALY
HAROLD IN ITALIEN

Symphony
for Viola and Orchestra
Op. 16



Eulenburg

HECTOR BERLIOZ

HAROLD EN ITALIE
HAROLD IN ITALY
HAROLD IN ITALIEN

Symphony
for Viola and Orchestra
Op. 16



Ernst Eulenburg Ltd

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

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
Préface	XI
I. Harold aux Montagnes (Harold in the Mountains, Harold in den Bergen): Adagio – Allegro ..	1
II. Marche de pèlerins (Procession of Pilgrims, Marsch der Pilger): Allegretto	61
III. Sérénade (Serenade, Ständchen): Allegro assai – Allegretto	84
IV. Orgie de Brigands (The brigand's Orgies, Beim Gelage der Räuber): Allegro frenetico – Adagio – Allegro	104

Preface © 2011 David Cairns
Reprinted by permission

© 2011 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 differences between Berlioz's music and that of the German Romantics are much more obvious than the affinities. Except occasionally, when Berlioz recalls Beethoven or Weber, his music doesn't sound anything like that of German 19th-century composers. The separation of timbres and the clarity of texture characteristic of Berlioz are far removed from the richly-blended, piano-suffused sonorities of Wagner. His formal procedures, too, are markedly different. Berlioz's symphonic movements do not generally follow Viennese sonata practice; in fact, his roots in his immediate French (or adopted French) forebears – Méhul, Spontini, Cherubini, Le Sueur – become clearer the more we rediscover their work.

Yet his music – if not its sound or structure, then the ideals behind it, the ethos, the poetic assumptions – would be unthinkable without Beethoven's Fifth, Sixth and Ninth Symphonies, and without *Der Freischütz*. Berlioz's discovery of Beethoven and Weber (paralleling that of Shakespeare and Goethe) had a radical effect on the young musician brought up on an almost exclusive diet of French Classical opera. A new world opened before him, which he must at all costs enter and inhabit.

Beethoven, in particular, revealed the symphony as an until then undreamed of vehicle for personal drama. Music, through the medium of the modern orchestra, was free to say what it liked how it liked, nothing in human experience or nature was alien, and musical form was a living thing, not rule-bound and pre-ordained but created afresh in unique response to the needs of the work in question.

From now on Berlioz looked to Germany as the sacred homeland of music. Nothing in his career pleased him more than to be received by German musicians as one of them, and to feel that he was giving something back in return for all that he had received – a process that began with Liszt hearing the *Symphonie fantastique*

in 1830 and publishing it in a piano reduction (reviewed by Schumann in the *Neue Zeitschrift für Musik*), and which continued, through Wagner and the *Roméo et Juliette* symphony in 1839, at least as far as Mahler.

The influence of Beethoven and Germany on Berlioz, however, could only be general, not specific: it was a matter of inspiration, not of imitation. So, though Berlioz is deeply concerned with issues of musical architecture and form, he works out his own salvation. Though he will learn from Beethoven's technique of thematic transformation, he will not use him as a model. There is, each time, a new approach to the problems of the dramatic symphony. *Harold en Italie*, his second such work, has movement titles, but, unlike the *Symphonie fantastique*, no written programme; and though, as with *Fantastique*, there is a recurring theme, it is treated in a different way.

How close is the Byronic connection implied by the title of the work? Identification with the author of *Childe Harold's Pilgrimage* was common among the French Romantics. Yet the title *Harold* (later *Harold en Italie*) which Berlioz chose for the symphony – composed after his return from a year in Italy as winner of the 1830 Prix de Rome – was more than just a gesture to fashion: it reflected a real preoccupation. His Italian experiences began under the auspices of Byron, with an encounter with a Venetian sea-captain who claimed to have commanded the poet's corvette on his journeys through the Adriatic and the Greek islands. In the months that followed, Berlioz's imagination would often give a Byronic slant to what he did or thought. During the dog days in Rome, to escape the unbearable heat, he liked to go to St Peter's, taking with him a volume of Byron and,

settling myself comfortably in a confessional, enjoy the cool air of the cathedral. In a religious silence

IV

unbroken by any sound but the murmur of the two fountains in the square outside wafting in as the wind stirred momentarily, I would sit there absorbed in that burning verse [...] I adored the extraordinary nature of the man, at once ruthless and of extreme tenderness, generous-hearted and without pity.

Harold originated in a request from Paganini for a piece featuring the Stradivarius viola he had recently acquired. But when the first idea had been abandoned and replaced by a symphonic work inspired by Berlioz's wanderings in the foothills of the Abruzzi mountains, the solo viola, now cast in a less prominently soloistic role, was conceived as representing 'a kind of melancholy dreamer in the style of Byron's Childe Harold'. Like Byron's autobiographical hero, the viola in the symphony is an observer standing apart. The 'Harold' theme preserves its identity unchanged, no matter what is going on around it (in this it differs from the *idée fixe* in the *Symphonie fantastique*). At the same time it is through the consciousness of this observer that the scenes of Italian life and nature evoked in the work are presented – the 'Harold' theme not only recurs throughout the four movements but is also the source from which much of the thematic material is derived. The different sections are thus linked, not merely at the surface level of a 'motto' theme, but organically.

The first movement opens with a darkly chromatic fugue-like passage, beginning on cellos and basses, with a plaintive bassoon and oboe counter-subject. Woodwind add a wailing melody which will later be revealed as a minor-key version of the 'Harold' theme. The music rises to a grand, cloudy *fortissimo*, after which the fugato resumes. It culminates in a flourish, whereupon the texture clears, G minor becomes G major with an effect of sudden sunshine, and harp arpeggios introduce the soloist. The viola's statement of the main theme – an open-hearted melody with a touch of melancholy – runs to some 30 bars. The theme is then restated, in slightly shorter form and in canon, richly scored. This leads to the *Allegro*, a movement in 6/8 time with an easy, swinging gait (speed is reserved for the coda). The sprightly

second theme only feints at the expected tonality; and once the exposition of the musical material has run its course, the formal elements of the movement (development, recapitulation and coda) are merged in a continuous process in which the cross-rhythms and metrical superimpositions that are a feature of the whole work are prominently displayed.

The Pilgrims' March moves in a single arc (*pppp* to *f* and then back to *pppp*) which contains three musically developed ideas: the procession's approach across the stretched-out evening landscape and its disappearance into the dusk, the gradual change from day to night, and the curve of feeling in the solitary observer of the scene, from contentment to angst and isolation. Its material consists of a broad E major theme, repeated many times in differing forms, variously harmonised, above a trudging bass; two bell-like sonorities which recur constantly (on horns and harp, and on flute, oboe and harp); a fragment of chorale-like music for muted strings; and the comments of the solo viola, which after a while resolve themselves into a long series of arpeggios played on the bridge of the instrument. The final page is one of Berlioz's typical diminuendo endings, with the bell-notes and the march theme sounding fainter and fainter until only the viola is left.

The idea for the third movement came from the music of the *pifferari* – strolling wind-players whom Berlioz encountered in various parts of Italy. A rapid tune on oboe and piccolo, accompanied by a persistent rhythm on the orchestral violas, gives way to a slower *Allegretto*, whose cor anglais melody is embellished by the other woodwind and then combined with the (thematically related) 'Harold' theme. The brief *Allegro* is then repeated, after which the material and tempos of the two sections are combined while, high above, the 'Harold' theme rings out in long notes on flute and harp.

The finale begins with a brusque call to order, full of vigorous syncopations. Then, after the manner of the finale of Beethoven's Ninth Symphony, the themes of the previous movements are reviewed one by one and rejected.

Harold's is the last to go, becoming gradually more indistinct before the gathering onslaught of the brigands' music. Rhythm is now dominant, and with the viola silent the percussion can be deployed. (The music's rhythmic drive and colourful exuberance anticipate Berlioz's opera *Benvenuto Cellini*, composed two years later.) Nearer the end of the movement, the music suddenly breaks from its formal course, and we hear in the distance (2 violins and a

cello behind the scene) an echo of the Pilgrims' March. The solo viola is stirred to momentary response. Then its nostalgic comments merge once again in the sound of the full orchestra, and the brigands resume and carry the movement with increasing animation to a rousing conclusion.

David Cairns

VORWORT

Die Unterschiede zwischen Berlioz' Musik und den Werken der deutschen Romantiker sind sehr viel deutlicher als ihre Gemeinsamkeiten. Seine Musik klingt überhaupt nicht wie die eines deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts, wenn man mal von den wenigen Fällen absieht, wo er Bezug auf Beethoven oder Weber nimmt. Die für Berlioz typische Trennung der Klangfarben und Klarheit der Faktur haben mit den reich gemischten, vom Klavier bestimmten Klängen Wagners nichts gemein. Auch unterscheidet sich Berlioz' Herangehensweise an die musikalische Form erheblich. Berlioz' Sinfoniesätze folgen im Allgemeinen nicht dem Wiener Sonatenmodell. Tatsächlich werden die Wurzeln des Komponisten in seinen unmittelbaren französischen (oder wahlfranzösischen) Vorfahren – Méhul, Spontini, Cherubini, Le Sueur – immer offensichtlicher, je mehr Werke wir von ihnen wiederentdecken.

Und doch ist Berlioz' Musik – wenn auch nicht ihr Klangbild oder ihre Struktur, so doch ihre dahinter stehenden Ideale, ihr Ethos und poetisches Anliegen – ohne Beethovens 5., 6. und 9. Sinfonie sowie Webers *Freischütz* nicht denkbar. Berlioz' Entdeckung von Beethoven und Weber (vergleichbar mit seiner Entdeckung Shakespeares und Goethes) hatte eine radikale Wirkung auf den jungen Musiker, der fast ausschließlich mit einer Diät aus französischer Oper der Klassik großgezogen worden war. Eine neue Welt tat sich vor ihm auf, die er um jeden Preis erkunden und sich zu Eigen machen musste.

Besonders durch Beethoven wandelte sich die Sinfonie zu einem bis dahin unvorstellbaren Vehikel für die Darstellung persönlicher Dramen. Durch das Medium des Orchesters verfügte Musik über die Freiheit, zu sagen, was sie wollte, mit welchen Mitteln auch immer. Keine menschliche oder natürliche Erfahrung war ihr fremd. Musikalische Form bildete zudem einen lebenden Organismus, der von keiner Regel beengt

oder vorbestimmt, sondern als einmalige Reaktion auf die Bedürfnisse des jeweiligen Werkes frisch geschaffen wurde. Von nun an richtete sich Berlioz' Blick auf Deutschland als geheiligtes Mutterland der Musik. Nichts erfreute ihn mehr, als von deutschen Musikern zu den Ihren gezählt zu werden und zu fühlen, dass er nach all dem, was er erhalten hatte, etwas zurückgab – ein Prozess, der begann, als Liszt 1830 die *Symphonie fantastique* hörte und sie als Klaviertranskription veröffentlichte (von Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* rezensiert), und der sich über Wagner und *Roméo et Juliette* 1839 zumindest bis auf Mahler erstreckt.

Der Einfluss Beethovens und Deutschlands auf Berlioz konnte nur allgemeiner Natur sein, nicht spezifischer: Er war eine Sache der Inspiration, nicht der Nachahmung. Auch wenn sich nämlich Berlioz intensiv mit Fragen der musikalischen Architektur und Form beschäftigte, erarbeitete er doch letztlich seine eigenen Lösungen. Von Beethoven mag er die Technik motivisch-thematischer Arbeit gelernt haben, aber er nutzte den großen Meister nicht als Schablone. Jedes Mal gibt es bei Berlioz eine neue Lösung zum Problem einer sich auf Grundlage einer Geschichte entfaltenden Sinfonie. *Harold en Italie*, Berlioz' zweites Werk dieser Art, enthält zwar Satzüberschriften, aber im Gegensatz zur *Symphonie fantastique* kein niedergeschriebenes Programm. Und auch wenn *Harold en Italie* wie die *Symphonie fantastique* eine *Idee fixe* enthält, wird sie hier unterschiedlich behandelt.

Wie eng ist die Beziehung zu Byron, die im Titel des Werkes impliziert wird? Die Identifikation mit dem Autor von *Childe Harolds Pilgerfahrt* geschah unter den französischen Romantikern häufig. Aber der von Berlioz für die Sinfonie gewählte Titel *Harold* (später *Harold en Italie*) – das Werk wurde nach seiner Rückkehr aus Italien komponiert, wo Berlioz als

VIII

Sieger des 1830er Prix de Rome [Rompreises] einige Zeit verbrachte – war mehr als nur eine modische Geste. Der Titel spiegelte ein wahres Interesse wider. Von Anfang an standen Berlioz' Erfahrungen in Italien im Zeichen von Byron: Gleich zu Beginn begegnete Berlioz einem venezianischen Schifffahrtskapitän, der behauptete, er habe das Kommando über des Dichters Korvette auf ihren Reisen in der Adria und um die griechischen Inseln innegehabt. In den darauf folgenden Monaten gab die Vorstellungskraft des Komponisten seinen eigenen Gedanken und Gefühlen häufig einen Byron'esken Anstrich. Um der unerträglichen Hitze während der Hundstage in Rom zu entkommen, flüchtete sich Berlioz gern mit einem Band von Byron in die Peterskirche. Dort

machte ich mich in einem Beichtstuhl bequem und genoss die kühle Luft in der Kathedrale. In einer religiösen Stille, die nur gelegentlich durch das von leichten Windstößen hineingetragene Murmeln der zwei Springbrunnen auf dem Platz vor dem Gebäude unterbrochen wurde, saß ich vertieft in den brennenden Vers [...] Ich bewunderte die außergewöhnliche Natur dieses Mannes, zugleich schonungslos und extrem sanft, großzügig und gnadenlos.

Harold en Italie verdankt seine Entstehung einer Bitte Paganinis um ein Stück, das dessen kürzlich erstandene Stradivari zur Schau stellen würde. Aber nachdem die erste Idee fallengelassen und mit einem sinfonischen Werk ersetzt wurde, dessen Inspiration von Berlioz' Wanderungen in den Gebirgsausläufern der Apenninen kam, sollte die Solo-Viola, die nun eine weniger dominante solistische Rolle übernahm, „eine Art melancholischen Träumer im Stile von Byrons Childe Harold“ repräsentieren. Wie Byrons autobiographischer Held steht die Viola in der Sinfonie einem Beobachter gleich abseits. Das „Harold“-Thema hält ungeachtet der Geschehnisse um ihn herum an seiner Identität fest (darin unterscheidet es sich von der *Idée fixe* in der *Symphonie fantastique*). Zur gleichen Zeit werden die im Werk entworfenen Natur- und Menschenszenen aus Italien durch das Bewusstsein dieses Beobachters reflektiert – das „Ha-

roid“-Thema kehrt in den vier Sätzen nicht nur immer wieder, es ist auch die Quelle, aus der ein Großteil des thematischen Materials gespeist wird. Die verschiedenen Abschnitte werden auf diese Weise zusammengehalten, nicht nur oberflächlich vermittels eines Motto-Themas, sondern durch innere thematische Zusammenhänge.

Der erste Satz beginnt mit einer dunklen, chromatischen, fugenartigen Passage. Eingeleitet wird sie von den Celli und Kontrabässen, die von einem klagenden Kontrapunkt in den Fagott- und Oboenstimmen begleitet werden. Die Holzbläser fügen eine jammernde Melodie hinzu. Sie wird sich später als Mollvariante des Harold-Themas herausstellen. Die Musik steigert sich zu einem kraftvollen, wolkgigen Fortissimo, worauf das Fugato fortfährt. Auf dem Höhepunkt erklingt eine Verzierung, die Textur klärt sich auf, g-Moll wandelt sich zu G-Dur mit der Wirkung plötzlichen Sonnenscheins, und die Harfenarpeggios liefern die Einleitung für die Solo-Viola. Die Passage, in der die Viola das Hauptthema vorstellt – eine offenerzige Melodie mit einem Hauch von Melancholie – erstreckt sich über ungefähr 30 Takte. Das Thema wird dann in etwas gekürzter Form im Kanon und in satter Orchestrierung wiederholt. Dies führt zum *Allegro*, ein Satz im 6/8-Takt mit leicht beschwingtem Schritt (das schnelle Tempo bleibt der Coda vorbehalten). Das muntere Seitenthema täuscht die von ihm erwartete Tonart nur vor. Nachdem das musikalische Material pflichtbewusst vorgestellt wurde, münden die formalen Elemente des Satzes (Durchführung, Reprise und Coda) in einen kontinuierlichen Prozess ein, in dem die Gegenrhythmen und metrischen Verschachtelungen, die ein Merkmal des gesamten Werkes sind, deutlich im Vordergrund stehen.

Der Pilgermarsch bewegt sich in einem einzigen Bogen (*pppp* zu *f* und dann wieder zurück zu *pppp*) und enthält drei musikalisch durchgeführte Gedanken: Das Herannahen der Pilger auf der weiten Abendlandschaft und ihr Verschwinden in der Dämmerung, der allmähliche Übergang von Tag zu Nacht und der Ge-

fühlsbogen des einsamen Beobachters der Szene von Zufriedenheit bis zur Verzweiflung und Isolation. Das Material des Satzes besteht aus einem breiten E-Dur-Thema, das viele Male in verschiedenen Varianten, harmonisch variiert und über einem trottelnden Bass wiederholt wird. Dazu kommen glockenähnliche Klänge, die ständig wiederkehren (in den Hörnern und der Harfe, in der Flöte und schließlich in der Oboe und Harfe), ein choralartiges Fragment für gedämpfte Streicher und die Kommentare der Solo-Viola, die sich nach geraumer Zeit in eine lange Reihe von auf der Brücke des Instruments zu spielenden Arpeggios auflösen. Die letzte Seite ist ein für Berlioz typisches diminuierendes Ende, bei dem die Glockenklänge und das Marschthema leiser und leiser werden, bis nur noch die Viola übrig ist.

Die Idee für den dritten Satz kam von der Musik der Pifferari – wandernde Blasmusiker, denen Berlioz in verschiedenen Teilen Italiens begegnete. Eine äußerst schnelle, durch insistierende Rhythmen der Orchester-Violen begleitete Melodie auf der Oboe und Piccoloflöte räumt das Feld für ein langsames Allegretto, dessen Englischhornmelodie von anderen Holzbläsern verziert und danach mit dem (thematisch verwandten) „Harold“-Thema kombiniert wird. Das kurze *Allegro* wird nun wiederholt, worauf das Material und die Tempi der zwei Abschnitte

miteinander verbunden werden, während hoch oben das durch Flöte und Harfe dargebotene „Harold“-Thema in langen Notenwerten erklingt.

Der letzte Satz beginnt mit einem schroffen Ordnungsverweis voller lebhafter Synkopen. Dann werden die Themen der vorangegangenen Sätze in der Art von Beethovens 9. Sinfonie nacheinander untersucht und abgelehnt. Harolds Thema ist als Letztes an der Reihe und verliert zunehmend an Schärfe. Darauf sammelt sich die Musik der Räuber zum Schlag. Rhythmus ist nun vorherrschend, und während die Viola schweigt, kann das Schlagzeug zum Zuge kommen. (Die rhythmische Energie und farbige Überschwänglichkeit dieser Musik nimmt Berlioz' Oper *Benvenuto Cellini* voraus, die zwei Jahre später komponiert wurde.) Gegen Ende des Satzes bricht die Musik plötzlich aus ihrem formalen Verlauf aus: man hört aus der Ferne ein Echo des Pilgermarsches (2 Violinen und ein Violoncello hinter der Bühne). Die Solo-Viola wird zu einer kurzen Antwort animiert. Dann tauchen ihre nostalgischen Kommentare wiederum im Klang des vollen Orchesters unter. Die Räuber setzen ihr Werk fort und führen die Komposition mit zunehmender Erregung zu einem mitreißenden Abschluss.

David Cairns

Übersetzung: Elke Hockings

PRÉFACE

Les différences séparant la musique de Berlioz et celle des musiciens romantiques allemands sont bien plus sensibles que leurs affinités. Sauf dans les rares occasions où Berlioz évoque Beethoven ou Weber, sa musique ne sonne absolument pas comme celle des compositeurs allemands du XIX^{ème} siècle. L'utilisation de timbres isolés et la clarté de texture caractéristiques de Berlioz sont aux antipodes des alliages opulents et empreints d'esprit pianistique de Wagner, de même que ses procédés formels distinctifs qui ne suivent généralement pas le modèle viennois de la forme sonate dans ses mouvements symphoniques. En fait, la dette de Berlioz envers les compositeurs français (ou français d'adoption) qui l'ont immédiatement précédé, tels Méhul, Spontini, Cherubini, Le Sueur, est de plus en plus évidente au fur et à mesure de la redécouverte de l'œuvre de ces derniers.

Pourtant, la musique de Berlioz – si ce n'est par sa sonorité et sa structure, du moins par l'idéal, l'esprit, les postulats poétiques qui la sous-tendent – serait impensable sans les Cinquième, Sixième et Neuvième Symphonies de Beethoven et sans *Der Freischütz*. La découverte de Beethoven et de Weber (parallèle à celle de Shakespeare et de Goethe) opéra un effet radical sur le jeune Berlioz formé presque exclusivement dans la tradition de l'opéra classique français. Un nouvel univers s'ouvrait à lui qu'il se devait de pénétrer et d'habiter à tout prix.

Beethoven, en particulier, avait démontré que la symphonie pouvait être le véhicule du drame personnel, ce qui était jusqu'alors inconcevable. Par le truchement de l'orchestre moderne, la musique était libre d'exprimer ce qu'elle voulait de la manière dont elle le désirait, aucun aspect de l'expérience ou de la nature humaine ne lui étant étranger. La forme musicale représentait quelque chose de vivant, libre de toutes règles et prédétermination, créé expressément en réponse unique aux nécessités de l'œuvre en question.

A partir de ce moment, Berlioz considéra l'Allemagne comme la terre sacrée de la musique. Rien ne le combla davantage dans sa carrière que d'être accepté par les musiciens allemands comme l'un des leurs et de sentir qu'il leur offrait quelque chose en retour de ce qu'il avait reçu de leur part. Cet échange commença lorsque Liszt entendit la *Symphonie fantastique* en 1830 et en publia une réduction pour piano dont Schumann fit la critique dans la revue *Neue Zeitschrift für Musik*, se poursuivit avec Wagner et la symphonie *Roméo et Juliette* en 1839 et se prolongea au moins jusqu'à Mahler.

Cependant, l'influence de Beethoven et de l'Allemagne sur Berlioz ne fut que générale et ne toucha pas aux spécificités. Il s'agissait d'inspiration et non d'imitation. Profondément soucieux des questions posées par l'architecture et la forme musicales, Berlioz élaborait sa propre émancipation. Certes, il tirera des enseignements de la technique beethovénienne de mutation thématique mais ne se servira pas du compositeur allemand comme d'un modèle. Chacune de ses approches symphoniques apporte une nouvelle réponse à la démarche de la symphonie dramatique. *Harold en Italie*, sa deuxième partition du genre, contient des titres de mouvements mais, au contraire de la *Symphonie fantastique*, pas de programme écrit et son thème récurrent y est traité différemment.

Le lien de l'œuvre à Byron, impliqué par son titre, se révèle-t-il étroit ? L'identification à l'auteur de *Childe Harold Pilgrimage* était fréquente chez les romantiques français. Toutefois, le choix du titre *Harold* (devenu ensuite *Harold en Italie*) par Berlioz pour sa symphonie – composée à son retour d'un séjour d'un an dans la Péninsule après qu'il eut remporté le Prix de Rome en 1830 – représentait plus qu'une démarche à la mode et reflétait une véritable préoccupation. L'expérience italienne de Berlioz débuta sous les auspices de Byron du fait de sa rencontre d'un commandant de

vaisseau vénitien qui affirma avoir commandé la corvette du poète lors de ses voyages à travers la Mer Adriatique et les îles grecques. Pendant les mois qui suivirent, l'imagination de Berlioz donnera souvent un tour byronien à ses agissements et à ses pensées. Au plus fort de l'été romain, afin d'échapper à une chaleur insupportable, il se rendait volontiers à Saint-Pierre avec un recueil du poète, ainsi qu'il le rapporta dans ses Mémoires :

Je portais avec moi un volume de Byron et m'établissant commodément dans un confessionnal, jouissant d'une fraîche atmosphère, d'un silence religieux, interrompu seulement à longs intervalles par l'harmonieux murmure des deux fontaines de la grande place de Saint-Pierre, que des bouffées de vent apportaient jusqu'à mon oreille, je dévorais à loisir cette ardente poésie [...], composé bizarre de deux sentiments opposés en apparence, la haine de l'espèce et l'amour d'une femme. (Berlioz, *Mémoires*, chapitre XXXVI)

Harold est issu du souhait de Paganini d'une pièce qui mettrait en valeur l'alto Stradivarius qu'il venait d'acquérir. Lorsque cette idée d'origine fut abandonnée au profit d'une œuvre symphonique inspirée par les pérégrinations de Berlioz au pied des Abruzzes, l'alto solo, dont le rôle était moins dominant, fut envisagé comme l'incarnation d'une « sorte de rêveur mélancolique dans le genre du *Childe-Harold* de Byron » (*Mémoires*, chapitre XLV). A l'instar du héros autobiographique de Byron, l'alto solo de la symphonie est un observateur qui se tient à l'écart. Le thème d'Harold conserve une identité immuable, indifférent à ce qui se noue autour de lui (ce en quoi il diffère de « l'idée fixe » de la *Symphonie fantastique*). Dans le même temps, c'est à travers la conscience de cet observateur que sont présentées les scènes de la vie et de la nature italiennes évoquées dans l'œuvre. Le « thème d'Harold » non seulement apparaît régulièrement au sein des quatre mouvements mais constitue également la source d'où dérive la majeure partie du matériau thématique. Les différentes sections sont donc liées entre elles à la fois au niveau de la perception du thème récurrent et au niveau organique.

Le premier mouvement s'ouvre par un épisode fugué sombre et chromatique débutant aux violoncelles et contrebasses, accompagnés d'un contre-sujet plaintif du basson et du hautbois. Les pupitres de bois introduisent une mélodie gémissante qui se révélera être une version en mineur du « thème d'Harold ». La musique enfle jusqu'à un *fortissimo* imposant et troublé avant la reprise du *fugato* qui culmine en un apogée provoquant l'éclaircissement de la texture. La tonalité se *sol* mineur est remplacée par celle de *sol* majeur dans un effet de soudaine illumination et des arpèges de harpe préparent l'entrée du soliste. L'énoncé du thème principal à l'alto, mélodie aux contours francs teintée d'une pointe de mélancolie, s'étend sur une trentaine de mesures. Le thème est ensuite repris en canon sous une forme légèrement raccourcie et richement orchestrée qui conduit à l'*Allegro* modéré et souple (la rapidité est réservée à la *coda*). Le deuxième thème alerte fait seulement mine d'aborder la tonalité attendue. Dès que l'exposition du matériau musical est arrivée à son terme, les relais structurels du mouvement (développement, réexposition et *coda*) se fondent en un processus continu dans lequel sont déployés les rythmes croisés et les superpositions métriques caractéristiques de l'ensemble de l'œuvre.

La *Marche des pèlerins* déroule une arche unique (de *pppp* à *f* puis retour à *pppp*) et développe trois grandes idées musicales : l'approche de la procession dans le vaste paysage vespéral et sa disparition dans la pénombre, le passage progressif du jour à la nuit et, enfin, la progression des émotions chez l'observateur de la scène, du contentement à l'angoisse et à la solitude. Ses composantes musicales comprennent un large thème en *mi* majeur, repris plusieurs fois sous différentes formes et dans des diverses harmonisations sur une basse pesante, deux sortes de tintements de cloches qui reviennent constamment (respectivement aux cors et à la harpe, puis à la flûte, au hautbois et à la harpe), un fragment en style de choral pour les cordes avec sourdine et le discours de l'alto solo qui aboutit en une longue série d'arpèges joués au

chevalet de l'instrument. La dernière page constitue une conclusion en *diminuendo* typique de Berlioz où les cloches et le thème de la marche s'évanouissent progressivement jusqu'à laisser l'alto seul.

L'idée du troisième mouvement fut inspirée par la musique des *pifferari*, joueurs d'instruments à vent ambulants que Berlioz rencontra dans diverses régions d'Italie. Un air vif de hautbois et de piccolo, accompagné d'un rythme persistant des altos de l'orchestre, laisse place à un *Allegretto* plus lent dont la mélodie de cor anglais est embellie par les autres instruments à vent, puis se mêle au « thème d'Harold » (auquel il est mélodiquement lié). Le bref *Allegro* est répété avant la fusion des éléments et des tempos des deux sections, dominée dans l'aigu par le « thème d'Harold » en valeurs longues à la flûte et à la harpe.

Le *Finale* débute par un brusque rappel à l'ordre, parsemé de syncopes vigoureuses. Puis, à la manière du *Finale* de la Neuvième Sym-

phonie de Beethoven, les thèmes des mouvements précédents sont repris puis rejetés l'un après l'autre. Le « thème d'Harold » est le dernier à apparaître et se brouille peu à peu avant l'attaque massive de la musique des brigands. Le rythme est maintenant prédominant, l'alto se tait et la percussion se déploie. (L'élan rythmique et l'exubérance colorée de cet épisode préfigurent l'opéra *Benvenuto Cellini* composé par Berlioz deux ans plus tard.) Vers la fin du mouvement, la musique s'éloigne soudain de son cours formel et un écho de la *Marche des pèlerins* résonne au loin (deux violons et un violoncelle placés derrière la scène). L'alto réagit par une réponse brève avant que son commentaire nostalgique ne se noie à nouveau dans le *tutti* de l'orchestre et que la course des brigands n'amène le mouvement à sa conclusion en apothéose.

David Cairns

Traduction : Claire Delamarche

HAROLD EN ITALIE

Hector Berlioz

(1803–1869)

Op. 16

I.

Harold aux Montagnes.

Harold in the Mountains.

Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. Scenes of melancholy, happiness and joy.

Adagio. (♩ = 76.)

2 Flauti.
(Fl. II. = Fl. piccolo.)

2 Oboi.

2 Clarinetti in C (Ut).

I. II. in G (Sol).
4 Corni.

III. IV. in D (Ré).

4 Fagotti.

2 Trombe in C (Ut).

2 Cornetti in A (La).
(Cornets à pistons.)

Tromboni I e II.

Trombone III.

Timpani
in G (Sol). C (Ut).

Triangolo.

La Harpe doit être placée près de l'Alto solo.
Die Harfe muss bei der Solo-Bratsche aufgestellt sein.
The harp must be placed close to the solo-violin.

Arpa.

L'exécutant doit être placé sur l'avant-scène, près du public et isolé de l'orchestre.
Der Spieler muss im Vordergrund stehen, nahe beim Publikum und isoliert vom Orchester.
The player must stand in the fore-ground, near to the public and isolated from the orchestra.

Viola Solo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e
Contrabasso.

The musical score is written for a full orchestra. It begins with a tempo marking of Adagio and a quarter note equal to 76 beats per minute. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for Flutes, Oboes, Clarinets, Horns, Bassoons, Trumpets, Cornets, Trombones, Timpani, Triangle, Harp, Solo Viola, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The harp part has specific performance instructions regarding its placement. The string parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics such as *pp*, *f*, and *p* are indicated throughout the score.

Fl. *a 2.*
Ob.
Clar. *a 2.*
Corni. I. *p* III. *p*
Fag. *a 2.* *p*
Tr.
Otti. *p*
Tromb. *p*
Timp. *p*
Viol. *cresc.* *f* *p*
Cello *cresc.* *f* *p*
Bass *cresc.* *f* *p*

2

Fag. *I.* *p* *cresc.*
Viol. *pp* *cresc.*
Cello *pp* *cresc.*
Bass *pp* *cresc.*