

## Die Symphonie fantastique und Berlioz' Auffassung von Programmmusik

von Wolfgang Dömling, Hamburg

Eine thematisch-formale Analyse von Berlioz' *Symphonie fantastique* stößt auf merkwürdige Erfahrungen: begegnet sie einerseits, beim II. und beim IV. Satz, derart geringen Widerständen und Schwierigkeiten, daß sie gleichsam ins Leere greift und kaum mehr als überflüssiges Verbalisieren allzu plausibler musikalischer Sachverhalte einzubringen droht, so erweist sich andererseits, bei den Ecksätzen I und V, eine detaillierte Betrachtung der formalen Gestaltung und der thematisch-motivischen Zusammenhänge zwar als analytisch fruchtbar, bleibt jedoch in vieler Hinsicht ebenfalls unbefriedigend, ohne daß sich diese Sätze jedoch schlicht als rätselhaft bezeichnen ließen, rätselhaft in dem Sinne, daß etwa wesentliche Aspekte der Kompositionstechnik sich dem Zugriff entzögen. (In einer Art verständlicher Mitte zwischen diesen beiden Extremen steht der III. Satz: seine komplizierte Variationstechnik, die mit mannigfachem Austausch thematischer Gruppen, fast schon nach Art von Mahlerschen Substitutionsverfahren operiert, läßt sich durch

die Analyse zufriedenstellend beschreiben.) Einer Analyse des I. und des V. Satzes fällt es gleich schwer, eine „logische Form“ – aus dem Zwingenden der thematischen Verarbeitung resultierend – nachzuweisen, als auch eine plausible „architektonische Form“ (aus diesen beiden Elementen aber besteht die herkömmliche Analyse, die, grob gesprochen, eine Kombination aus Formenlehre und einem von den Werken der Wiener Klassiker abgezogenen Begriff von thematischer Arbeit ist); der Eindruck des Zwingenden und der Geschlossenheit der Sätze – wie auch, auf anderer Ebene, des ganzen Werks –, sich widerspiegelnd im Gefühl der Schlüssigkeit der Analyse, bleibt aus.

Daß diese besondere Situation der Analyse eng verbunden ist mit einer besonderen Situation des Werkes, damit, daß es sich bei der *Symphonie fantastique* um sogenannte Programmmusik handelt, liegt nur zu nahe. Wer freilich meint, das Programm müsse, damit das Werk bündig erklärt sei, lediglich über die Analyse gestülpt werden – was etwa der Meinung über die Kompositionstechnik korrespondiert, das Programm stelle „eine Kompensation für das Zurückgehen der eigentlich musikalischen Formkräfte“ dar<sup>1</sup> –, dürfte den Sachverhalt zu sehr vereinfachen. Das Programm der *Symphonie fantastique* ist kein Akzidens, sondern eine entscheidende Dimension des Werks selber. Mit dieser Dimension befassen sich die nachfolgenden Überlegungen.

## I

1. Für den I. Satz lassen sich unter dem Blickwinkel traditioneller Sonatenhauptsatzform einige Teile in ihrer formalen Funktion durchaus festlegen: Auf eine Einleitung (T. 1-63) folgt die durch abschließende Wiederholungszeichen markierte Exposition (T. 64 [bzw. 72] - 165); es folgt ein Durchführungsteil; die Wiederaufnahme des ersten Themenkomplexes (T. 239) bezeichnet – auch von der musikalischen Faktur her sehr deutlich – eine Reprise; und eine Coda ist spätestens mit dem Ruck in strafferes Tempo (T. 439) anzusetzen. Eine genauere Rubrizierung der Form aber stößt auf Schwierigkeiten, und zwar nicht nur, weil ein eigentliches zweites Thema fehlt. Robert Schumann, dem die erste Analyse der *Symphonie fantastique* zu verdanken ist,<sup>2</sup> deutet den Satz als symmetrische Bogenform: „*Fassen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft scharf hervorspringende Ecken stören zu lassen, das ganze erste Allegro in weiteren Bogen zusammen, so stellt sich uns deutlich diese Form hervor:*

---

1 J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 361.

2 R. Schumann, *Symphonie von Berlioz* (1835), in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ed. M. Kreisig, Leipzig 1914, Bd. I, S. 69-90.

Anfang (C-dur)	Erstes Thema (C-dur)	Mittelsätze mit einem zweiten Thema G-dur, e-moll)	Erstes Thema (G-dur)	Mittelsätze mit dem zwei- ten Thema (c-moll, G-dur)	Erstes Thema (C-dur)	Schluß (C-dur)
[T. 64	72	150	239	311	410	503]

– der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenstellen:

Erstes Thema (C-dur)	Zweites Thema (G-dur)	Mittelsatz (a-moll) (Verarbeitung der beiden Themen)	Erstes Thema (C-dur)	Zweites Thema“ (C-dur)
-------------------------	--------------------------	---	-------------------------	---------------------------

(Ein Vergleich mit einer detaillierteren Formübersicht<sup>3</sup> zeigt, daß Schumann nicht ohne Gewaltigkeiten vorgeht – so faßt er etwa umstandslos den Epilog der Exposition [T. 150-165] mit der Durchführung [T. 166-238] zusammen –; und ein seltsamer, den Symmetriegedanken freilich stützender Irrtum läßt ihn die Tonarten der „Mittelsätze“ mit „E-moll, G-dur“ – statt richtig „E-moll, C-dur“ – angeben.) Andere Kommentatoren versuchen auf wieder andere Weise den Satz mit dem herkömmlichen Sonatensatzschema in Übereinstimmung zu bringen.<sup>4</sup>

Ein größerer Teil des Satzes (ab T. 358) erscheint, vom klassischen Sonatensatzschema aus, wie an dieses angehängt; seine Bedeutung, wie immer die formalen Funktionen interpretiert werden mögen (so spricht einiges für die Postulierung einer „2. Durchführung“ [T. 358-409] und einer sich anschließenden „2. Reprise“ [T. 410-438]), liegt weniger darin, die Architektonik der Form zu gestalten oder thematische Verarbeitungsprozesse auszukonstruieren, als vielmehr ganz offenkundig darin, weitere Erscheinungsformen des einen zentralen Themas vorzuführen. Unter diesem Aspekt kann man den Satz, über seine – unbestreitbare – Zugehörigkeit zur formalen Gattung des Sonatensatzes hinaus, durchaus auch als eine Reihe von Charaktervariationen ansehen, und seine Monothematik eher mit diesem Variierungsprinzip in Verbindung bringen als etwa – wie Kretzschmar es versucht<sup>5</sup> – auf das Vorbild Haydnscher Symphonien zurückführen (die Berlioz auch kaum gekannt haben dürfte). Ergibt sich somit eine lockere, additionsartige Reihung einzelner Teile, deren formaler Zusammenhalt nicht zwingend, zumindest schwierig ist, so schließt sich jedoch die Reihe der Metamorphosen, der verschiedenen Beleuchtungen des einen Themas für den Hörer zu einer plausiblen Einheit dann zusammen, wenn er sie mit der – plausiblen – Folge vorgestellter Inhalte des Programms in Verbindung bringt. (Daß dabei nicht jeder einzelne Ausdruck des Programms –

<sup>3</sup> Eine ausführliche Analyse der *Symphonie fantastique* bereitet der Verf. für die von E. L. Waeltner herausgegebene Reihe „Meisterwerke der Musik“ vor.

<sup>4</sup> R. Kloiber, *Handbuch der Symphonischen Dichtung*, Wiesbaden 1967, S. 8, gibt zum Beispiel folgende Formübersicht: Exposition: 1. Gruppe T. 64-112 (Hauptth. T. 72-79), Zwischensatz T. 113-132; 2. Gruppe T. 133-149 (Hauptth. T. 133-136), Epilog T. 150-165; Durchführung T. 166-228; Reprise T. 232-357 (ohne 2. Gruppe); Coda T. 358-525.

<sup>5</sup> H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, I. Abteilung, Leipzig 1919, S. 341.

die Texte variieren ja auch in den verschiedenen Versionen – in der Musik sozusagen dingfest gemacht werden kann, ist sekundär.)

Mit dem Programm hängt auch eine weitere Abweichung des I. Satzes von den Proportionen des klassischen Sonatensatzes zusammen: die Überdimensionierung der Einleitung, die etwa die gleiche Zeitdauer beansprucht wie der gesamte reguläre Sonatenteil (bis T. 357, ohne Wiederholung der Exposition); denn nicht eine „Einleitung“ wird hier gegeben, sondern quasi ein „Erstes Kapitel“, die *Rêveries*, die im Programm geschildert werden, und die in wohlausgewogenem Kontrast zu den folgenden *Passions* stehen.<sup>6</sup> Der herkömmliche musikalische Kontrast zwischen Langsamer Einleitung und Hauptsatz wird von Berlioz zugleich umfunktioniert – hier paßt der Ausdruck – zu einem breit ausgeführten inhaltlichen Kontrast. (Ein ähnliches Verfahren begegnet auch im I. Satz von Berlioz' *Harold en Italie*: eine ungewöhnlich lange Einleitung, ein kurzer Sonatensatz, eine ausgedehnte Coda stehen, quasi als eine Folge dreier selbständiger Kapitel, in unübersehbarer Parallele zur programmartigen Überschrift, die „*scènes de mélancolie, de bonheur et de joie*“ anführt.)

2. Das Finale bildet das Gegengewicht zum Kopfsatz der Symphonie, dem es an Umfang genau, und ungefähr auch an Dauer entspricht. Es besteht aus mehreren Abschnitten: dreigliedrige Introdution (T. 1-39); letzte Variante des *idée-fixe*-Themas (T. 40-101); *Dies irae* (T. 102-240); *Ronde du Sabbat*, der größte, in sich wiederum mehrgliedrige und das *Dies irae* wiederaufgreifende Abschnitt (T. 241 bis 495); kurze Coda (T. 496-524). Unter dem Aspekt einer Formenlehre, zu deren Voraussetzungen kategoriale Klassifizierbarkeit gehört, erscheint dieser Satz in einer eigentümlichen Unentschiedenheit. Nicht nur ist er als Ganzes von hybrider Form, obwohl doch, wie eine genaue Analyse zeigen kann, seine Abschnitte durch motivische oder funktionelle Elemente auf mehrfache Weise fast sorgfältig miteinander verknüpft sind; eindeutiger Klassifizierung entzieht sich auch derjenige Teil des Satzes, der als eigentlicher Hauptteil aufgefaßt wird (nach 240 Takten, die, quasi einleitend, vorausgehen): ebenso ist er Rondo wie Sonatensatz oder variationenartig. Von den drei Themen des Satzes (Variante der *idée fixe*, *Dies irae*, *Ronde*) bleibt das erste isolierte Episode; das zweite, zunächst ebenfalls als Episode vorgestellt, wird später dem dritten, dominanten, beigeordnet. Eine Steigerungsform, die hieraus für den ganzen Satz postuliert werden könnte, fände wohl eine Entsprechung in den sich verdoppelnden Umfängen der Abschnitte;<sup>7</sup> trotzdem bleibt die Einheit des Satzes offensichtlich nicht aus den Kategorien formaler und thematischer Integration ableitbar.

Im Höreindruck besteht der Satz aus einer Anzahl einzelner ausdrucksstarker musikalischer Bilder, die sich vor allem durch die Instrumentation – die gerade

---

<sup>6</sup> Im Autograph stehen die Worte *Rêveries* und *Passions* als Überschriften zum Largo- und zum Allegroteil.

<sup>7</sup> Anzahl der Takte in den Abschnitten 2 bis 4: 62 – 139 – 256.

im Finale ihre reichste Palette entfaltet – in charakteristischer Weise voneinander unterscheiden. Wird dadurch, noch mehr als in der Analyse, das Heterogene dieses Satzes betont, so vermittelt gerade der Höreindruck aber auch den Zusammenhalt dieser musikalischen Bilder, ihre Einheit; denn sie schließen sich in der Phantasie des Hörers zu einer Szenenfolge zusammen, gleichsam als handelte es sich um das große Finale einer imaginären Oper. Bedingung hierfür ist freilich, daß der Bereich des Semantischen als wesentlicher Bestandteil der Musik aufgefaßt wird, nicht als Akzidens, das auch entfallen könnte: die *idée-fixe*-Melodie muß in ihrer Verzerrung wiedererkannt, und das *Dies irae* identifiziert werden können. Nicht nur der Zusammenhang des Finales mit der ganzen Symphonie ist für eine adäquate Aufnahme wichtig; ebenso gehört dazu die Kenntnis des Programms, zumindest der Überschriften.

Der Sinn dieses Satzes – dies gilt ebenso für den I. Satz – greift über das technisch-analytisch Feststellbare hinaus, die semantische Dimension ist ein untrennbarer, und daher ernstzunehmender Teil der Komposition selbst. (Die oben zitierte Meinung, das Programm sei Kompensation für mangelndes formales Vermögen, basiert einerseits auf einer Trennung dieser Komponenten, andererseits auf einem Vorurteil, das durch Berlioz' Oeuvre mehr als hinreichend entkräftet wird.)

3. Die aufgezeigte Relation von formal-additiver Reihung und semantisch bedingter Integration gilt auch, im Großen, für die ganze Symphonie. Ihre Satzfolge bildet, ähnlich wie die Reihung kontrastierender Elemente im I. und im V. Satz, eine Folge stärkster Gegensätze; auch hier wiederum Kontraste nicht nur im rein musikalischen Bereich, wo sie sich an die kontrastierenden Charaktere in der klassischen Symphonie anschließen, sondern ebenso innerhalb der Entwicklung jenes imaginären Dramas, das untertreibend „*Épisode de la vie d'un artiste*“ genannt wird. Fünf Sätze – statt der üblichen vier – hat Berlioz wahrscheinlich nicht nur der Ungewöhnlichkeit halber für die Symphonie gewählt (sie hat quasi zwei „Scherzo“-Sätze, II und IV), sondern auch, was Robert Schumann schon vermutete, um eine Analogie zur Fünfaktigkeit der Tragödie herzustellen. Fünf Akte hat auch die französische Grand Opéra; und die Assoziation zur Oper wird auch – von einer ganz andern Seite – nicht zuletzt dadurch bestärkt, daß Berlioz wesentliche Einzelzüge der Instrumentation dem zeitgenössischen Opernorchester entnimmt (es sei hier nur an das „*derrière la scène*“ der Oboe zu Beginn des III. Satzes, an die mehrfachen Pauken, an die Glocken erinnert).<sup>8</sup>

Das zentrale Mittel der Integration der Symphonie ist jene in allen Sätzen wiederkehrende Melodie, die Berlioz mit dem – der Pathologie entlehnten – Ausdruck *idée fixe* bezeichnet; denn gleich einer Zwangsvorstellung kehre, wie das Programm ausführt, diese Melodie, zusammen mit dem Bild der Geliebten, für das sie einsteht (folgerichtig spricht Berlioz auch von einer *double idée fixe*), in der Phantasie des Helden beständig wieder. Berlioz hat hier als erster die Technik des semantischen „Erinnerungsmotivs“ aus der Oper – sie begegnet nicht selten in der vorromanti-

<sup>8</sup> Vgl. hierzu H. Bartenstein, *Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen*, Straßburg 1939.

schen Oper, der französischen wie der deutschen – in die Instrumentalmusik übertragen und damit für die „Programm Musik“ des ganzen 19. Jahrhunderts entscheidende Bahnen abgesteckt. (Von der Verwandtschaft thematischen Materials verschiedener Sätze einer Symphonie, wie sie beispielsweise in der Musik der Wiener Klassiker gelegentlich begegnet, unterscheidet sich dieses Verfahren grundlegend. Die Aufgabe des Erinnerungsmotivs liegt in seiner semantischen Funktion, die zu einer mit festumrissener Bedeutung ausgestatteten Zitathaftigkeit tendiert; und solche Zitate können, wie etwa in der Coda des IV. Satzes, auch konstruktiv unvermittelt in einen heterogenen Kontext eingefügt werden. In der Wiener Klassik spielt, umgekehrt, weniger das Wiedererkennen eines Themas – schon gar nicht eines, das etwas „bedeuten“ soll – eine Rolle als der Anstoß zu konstruktiven Verfahren.)

Der Gedanke der zyklischen Integration durch ein zentrales musikalisches Thema im Sinne eines Erinnerungsmotivs dürfte von Anfang an zur Konzeption der *Symphonie fantastique* gehört haben.<sup>9</sup> Als im strengeren Sinne einziges Thema beherrscht die *idée fixe* den I. Satz; die folgenden Sätze räumen ihr weniger Gewicht ein. Als Thema des Mittelteils figuriert sie in den Sätzen II und III, die, im großen gesehen, analog angelegt sind (II: Walzer – *idée fixe* – Walzer; III: Pastorale – *idée fixe* – Pastorale, dazu noch die Außenrahmung des Hirtenduetts); als Bestandteil einer Coda ebenfalls in II und III sowie in IV.<sup>10</sup> Auch hier erhalten, ähnlich wie es oben für den I. Satz gezeigt wurde, formale Funktionen der Satzteile eine weitere Dimension, die semantische: ein Mittelteil kontrastiert nicht nur, wie üblich, im Thematisch-Musikalischen, sondern auch in der Folge der intendierten Inhaltsvorstellungen; und eine Coda erhält zusätzlich den Aspekt von Rückblick und Erinnerung. Im V. Satz ist die Melodie der *idée fixe* ebenfalls ein wichtiger Bestandteil, wenn auch nur für einen Abschnitt des Satzes; zum zweiten Male – nach der 2. Reprise des I. Satzes (T. 410) – tritt sie hier in einer völligen Umwandlung ihres ursprünglichen Charakters auf.

## II

1. Das Programm hat, das mag auf den ersten Blick befremdlich scheinen, eine große Anzahl von Änderungen erfahren, mehr als die Musik selbst,<sup>11</sup> und zum größten Teil nicht mit diesen korrespondierend; diese Änderungen werfen ein bezeich-

---

9 Die von N. Temperley im Vorwort der Neuauflage (H. B., New Edition of the Complete Works; Vol. 16: *Symphonie fantastique*, ed. N. Temperley [Kurztitel im Folgenden: BNE]), S. XXVII genannten Gegenargumente sind teils hierfür nicht zuständig (daß die Coda des II. Satzes, in der die *idée fixe* nochmals begegnet, ein Jahr später komponiert wurde, hat logischerweise nichts damit zu tun, daß das Thema bereits T. 120 auftritt; und daß die Coda des IV. Satzes umgearbeitet wurde, besagt nicht, daß der Satz zunächst in seiner ursprünglichen Gestalt – in der Fassung als Marsch in der Oper *Les Francs-Juges* – hätte verwendet werden sollen), teils weder stichhaltig noch beweisfähig.

10 In die – nachträglich komponierte – Coda des II. Satzes gelangte das Thema möglicherweise, um eine musikalische Analogie zu den Codastellen im I. Satz, T. 451, und im IV. Satz zu geben und damit einen weiteren Beitrag zur Integration des ganzen Werks zu leisten.

11 Über die zahlreichen, aus dem Autograph – das weitgehend Kompositionsautograph ist – ablesbaren Änderungen der Musik gibt der Kommentar (S. 175 ff) in BNE genaue Auskunft.

nendes Licht auf die Rolle und die Bedeutung, die Berlioz diesem Programm zugemessen hatte. Es zeigt sich, daß, pointiert formuliert, die Gesamtheit der verschiedenen Versionen für das Verständnis von Stellung und Aufgabe des Programms wichtiger ist als der Text einer bestimmten Fassung.

Die vierzehn Versionen dieses Programmtextes, wie sie kürzlich ans Licht gezogen wurden,<sup>12</sup> lassen sich im wesentlichen auf vier verschiedene Fassungen reduzieren (sie sind, da nur die letzte Fassung allgemein bekannt ist, am Schluß dieses Aufsatzes vollständig wiedergegeben):

- A: die im Brief an Humbert Ferrand vom 16. April 1830<sup>13</sup> niedergelegte Fassung
- B: ein vier Seiten umfassendes autographes Konzept des Programms, zu datieren April-Mai 1830<sup>14</sup>
- C: das Programm in der gedruckten Partitur, 1. Auflage (1845/46)
- D: das Programm in der gedruckten Partitur, Auflagen seit 1855

Die restlichen zehn Versionen – die meisten dieser Texte sind auf losen Konzertprogrammen gedruckt – stellen, sofern sie nicht belanglose Varianten bringen, in mancher Hinsicht Zwischenstadien zwischen B und C dar; jedoch ist die wesentliche Annäherung an den Text C bereits um das Datum der ersten Aufführung der Symphonie (Dezember 1830) vollzogen.

Die Veränderungen des Programms weisen nun keineswegs eine einheitliche Tendenz auf; eine naheliegende Annahme, in der letzten Version sei die genaueste Übereinstimmung von Musik und Programm erreicht, ginge fehl. Eine ganze Reihe musikalischer Details ist in früheren Fassungen des Textes genauer berücksichtigt als in späteren. Zum II. Satz etwa heißt es in A sehr präzise „*die geliebte Melodie läßt mitten in einem brillanten Walzer sein Herz erbeben*“ (vgl. die Streichertremoli, T. 117 ff); B und C hingegen sind nicht nur sehr allgemein gehalten, sondern bringen auch noch eine zusätzliche Aussage, die ganz sicher nicht zum originären Vorstellungsbereich dieses Satzes gehört („*friedliche Betrachtung der Naturschönheiten*“) und die in der letzten Version (D) wieder entfällt. Für den V. Satz ist in B nicht nur, noch etwas ausführlicher als in A, die *Dies-irae*-Parodie beschrieben, sondern auch die vorausgehenden Vorwegnahmen (T. 83-115) des *Ronde*-Themas. Andererseits werden bestimmte Details erst in späteren Versionen des Programms präzisiert. Fassung A nennt zu den heftigen Ausdrucksschwankungen des I. Satzes lediglich einige Stichworte; Fassung B hat bereits den näher beschreibenden Text von C, nur fehlt – wie in fünf darauffolgenden Textvarianten<sup>15</sup> – der Schluß „*ihre religiösen Tröstungen*“, der zum erstenmal in einer um 1833 zu datierenden Fassung<sup>16</sup> auftritt. Da die autographe Partitur<sup>17</sup> am Schluß des I. Satzes ebenfalls eine Veränderung aufweist – der Satz schloß ursprünglich mit dem fortissimo-Akkord (T. 491), das Folgende wurde, wie die veränderte Schrift vermuten läßt, später

12 Vgl. BNE, S. 167-170.

13 H. B., *Lettres intimes*, Paris 1882, S. 65-69.

14 Vgl. BNE, S. 167.

15 Ebenda, S. 169.

16 Ebenda, S. 167.

17 Paris, Bibl. Nat., Fonds du Conservatoire, Ms. 1.188.

angefügt –, liegt die Annahme nahe, daß hier Musik und Programm gleichzeitig geändert worden sind. Während in drei weiteren vor C datierenden Versionen, und dann wieder in der Version D, die Worte „*ihre(n) Tränen*“ – aus welchem Grunde immer – fehlen, bringt schließlich die letzte Version D die Umschreibungen der verschiedenen Gemütszustände in eine andre Ordnung, die mit der Hervorhebung ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge („*zuerst*“ – „*sodann*“) möglicherweise mit den beiden Hauptteilen des Satzes (Largo – Allegro) genauer korrespondieren soll. Eigentümlich sind auch die Veränderungen der Texte zum III. Satz. Fassung A beschreibt eine heitere Stimmung („*liebliche Träumerei*“), Fassung B eine zunehmende Verdüsterung, der vom Zeitpunkt der ersten Aufführung an die – dann in die Versionen C und D übernommene – Beschreibung und Deutung des unheilverkündenden Schlusses angefügt ist. (Ob diese Erweiterung auch hier, wie im I. Satz, Hand in Hand ging mit einer Erweiterung der Musik, also der Anfügung dieser Coda, ist nicht nachzuweisen; denn die autographe Partitur dieses Satzes ist eine spätere, nach der in Italien erfolgten Umarbeitung<sup>18</sup> angefertigte Reinschrift.) Die letzte Programmversion (D) setzt ferner – ähnlich wie es schon beim Text zum I. Satz beobachtet wurde – gegenüber der mehr summarischen Aufzählung der wechselnden Gemütszustände in der Fassung C eine Art erzählerischer Abfolge, die sich dem Verlauf der Musik glatter anpaßt: „*Da erscheint sie aufs Neue [T. 90 ff]; sein Herz stockt, schmerzliche Ahnungen steigen in ihm auf [T. 106 ff]. . .*“ – Es sei noch erwähnt, daß gewisse biographische Details – sie haben mit der Musik im engeren Sinne auch nichts zu tun – zusehends abgeschwächt werden, was aus der wachsenden zeitlichen Distanz und vor allem aus Berlioz' verändertem Verhältnis zu Harriet Smithson nur verständlich ist (vgl. etwa die Anfänge der Versionen B, C und D zum IV. Satz, oder den Ausdruck „*courtisane*“ in A zum V. Satz).

Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden den gedruckten Partituren beigegebenen Programmfassungen C und D besteht darin, daß die letzte Version die ganze Symphonie, nicht nur die beiden Schlußsätze, als Vision im Opiumrausch deutet. Diese Änderung – sie ist von der Musik selbst ganz unabhängig – resultiert aus der Koppelung der *Symphonie fantastique* mit dem Monodrame *Lelio*.<sup>19</sup> Das geht aus der Überschrift und dem Avertissement dieser 4. Fassung deutlich hervor; wahrscheinlich hat man sich die von Berlioz hier vorgeschlagene „*dramatische*“ Ausführung der *Symphonie fantastique* so vorzustellen, daß Lelio, auf der Vorderbühne schlummernd, die Symphonie „träumt“, die – wie ja anschließend auch die ganze Musik des *Lelio* bis zum letzten Monolog dieses Stückes – hinter dem trennenden Vorhang gespielt wird. Lelios Anfangsmonolog schlosse sich an diese Situation unmittelbar an: „*Gott! Ich lebe noch! . . . So ist es denn wahr! So hat sich gleich einer Schlange das Leben wieder in mein Herz geschlichen, um es aufs Neue zu zerreißen . . . Wenn aber das treulose Gift meine Verzweiflung täuschte, wie konnte ich jenen Traum überleben, wo nahm ich die Kraft her, nicht dem entsetzlichen Druck der eisernen Hand zu erliegen, die mich packte? . . . Das Schafott – Richter,*

<sup>18</sup> Vgl. *Memoiren*, (= H. B., Literarische Werke I-II, Lpz. 1903), Bd. I, S. 202.

<sup>19</sup> Vgl. N. Temperley, *The Symphonie Fantastique and its Program*, MQ 57 (1971), S. 593 bis 608.

*Henker, Soldaten – das Geschrei des Pöbels – und die schweren gemessenen Tritte, die gleich Zyklopenschlägen mein Herz trafen! . . . Und die unerbittliche Melodie, die selbst in der Lethargie des Schlafes mich verfolgte, um jenes fast vergessene Bild wieder aufzufrischen, und alle Leiden meiner Seele wachzurufen aus ihrem Schlummer . . .*<sup>20</sup>

2. Zur Frage, ob das Programm dem Konzertpublikum in die Hand gegeben werden solle, hat sich Berlioz unterschiedlich geäußert. Während er in einer Anmerkung zur Fassung C die Verteilung des Programms als „*unerläßlich zum vollständigen Verständnis des dramatischen Plans des Werkes*“ fordert, heißt es im Vorspann zur letzten Fassung (D), streng genommen könne bei einer Aufführung der *Symphonie fantastique* allein, ohne das *Monodrame*, das Austeilen des Programms unterbleiben, würden nur die Titel der Sätze genannt. „*Der Verfasser schmeichelt sich mit der Hoffnung, daß die Symphonie an und für sich und abgesehen von aller dramatischen Absicht ein musikalisches Interesse beanspruchen darf.*“

Der Widerspruch zwischen diesen beiden Äußerungen ist ein ebenso scheinbarer wie der, daß Berlioz mit der gleichen Musik immer wieder abweichende Programmtexte verbunden hat. Denn das Programm soll weder eine genaue Beschreibung der Musik sein, noch ihre Erklärung; aber es erleichtert das Verständnis des „*instrumentalen Dramas*“, das die *Symphonie fantastique* zugleich ist. Die Ambivalenz des Programms – Überflüssigkeit auf der einen Seite, Notwendigkeit auf der anderen – korrespondiert deutlich mit der eigentümlichen Relation des Programms zum musikalischen Werk: obwohl sein Bestandteil, ist es ihm bloß beigegeben, nicht integriert, und der Komposition an dem, was man unter Werkcharakter versteht, nicht ebenbürtig.

In einer zusätzlichen Anmerkung zum Programm<sup>21</sup> schreibt Berlioz: „*In der Tat handelt es sich keineswegs darum – wie manche offenbar geglaubt haben –, hier [sc. mit dem Programm] eine genaue Reproduktion dessen zu geben, was der Komponist mit den Mitteln des Orchesters auszudrücken sich bemüht hätte; genau das Gegenteil ist der Fall: um die Lücken in der Entwicklung des dramatischen Gedankens zu füllen, die von der musikalischen Sprache notwendigerweise offengelassen werden, mußte er zur geschriebenen Prosa Zuflucht nehmen, um den Plan der Symphonie darzulegen und zu rechtfertigen. Der Verfasser weiß sehr wohl, daß die Musik weder das Wort noch die Kunst der Zeichnung zu ersetzen imstande sein wird. Er ist niemals der absurden Anmaßung verfallen, abstrakte Begriffe oder moralische Eigenschaften ausdrücken zu können, wohl aber Leidenschaften und Gefühle; und auch nicht der noch seltsameren, das Gebirge zu malen – er wollte lediglich den Stil und die melodischen Formen wiedergeben, die den Gesängen bestimmter Gebirgsbewohner eigen sind, oder die Gefühle, die unter bestimmten Umständen durch den Anblick dieser imposanten Massen in der Seele entstehen.*

<sup>20</sup> *Hector Berlioz' Werke*, Leipzig 1900 ff (Kurztitel im Folgenden: HBW), Bd. 13, S. 2.

<sup>21</sup> Fußnote (auf die am Schluß des ersten Absatzes des Programmtextes C, bei „*expression*“, verwiesen wird), gedruckt auf zwei verschiedenen Konzert-Programmzetteln aus den Jahren 1836 und 1838 (das französische Original ist wiedergegeben in BNE, S. 170).

Wären die wenigen Zeilen dieses Programms von der Art gewesen, daß man sie hätte zwischen den Sätzen der *Symphonie* rezitieren oder singen können, gleich den Chören antiker Tragödien, hätte man den Sinn, den sie enthalten, nicht in diesem Ausmaß mißverstanden. Aber anstatt sie zu hören, muß man sie lesen; und – gegen den Musiker den einzigen Vorwurf erhebend, gegen den er sich unbedingt verteidigen muß – man bedenkt nicht, daß, hätte er tatsächlich jene übertriebenen und lächerlichen Ansichten über das Ausdrucksvermögen seiner Kunst, die man ihm unterstellt, daß dieses Programm dann in seinen Augen bloß eine unnütze Wiederholung und vollkommen zwecklos gewesen wäre.“

### III

Aus der Verknüpfung von Musik und Programm, wie er sie in der *Symphonie fantastique* geschaffen hatte, hat Berlioz kein Prinzip gemacht; er hat in seinem kompositorischen Werk nicht etwa eine neue Gattung von „Programm Musik“ konsolidiert, und er hat sich auch nicht in seinen Schriften beredt und mit philosophischen Ambitionen dafür eingesetzt, wie es für Franz Liszt bezeichnend ist. Die besondere Verbindung von – allgemein ausgedrückt – Text und Musik in der *Symphonie fantastique* nimmt innerhalb von Berlioz' Oeuvre, das insgesamt ja wesentlich von eben dieser Relation Text-Musik bestimmt ist,<sup>22</sup> die Stellung eines einmaligen Experiments ein. Ähnlich ist der *Symphonie fantastique* nur noch die Konzert-Symphonie *Harold en Italie*: ebenfalls ein Instrumentalwerk, zu dem ein verbaler Kommentar gehört, programmartige Zusätze, die sich allerdings auf charakterisierende Satzüberschriften<sup>23</sup> beschränken;<sup>24</sup> ebenfalls begegnet hier in allen Sätzen ein quasi-personifiziertes Erinnerungsmotiv.

1. Auf die *Symphonie fantastique*, und auf die – schon in der oben zitierten ausführlichen Anmerkung zum Programm beklagten – Gefahren der Mißdeutung von Werk und Programm sowie der Relation beider, bezieht sich Berlioz offensichtlich in den ersten Sätzen des Vorworts, das er dem Klavierauszug (1859) von *Roméo et Juliette* voranstellte.<sup>25</sup> „Zweifellos wird man sich über die Gattung dieses Werkes nicht täuschen können. Obschon hier oft Singstimmen verwendet werden, so handelt es sich weder um eine konzertante Oper (*opéra de concert*), noch um eine Kantate, sondern um eine *Symphonie mit Chören*. Wenn der Gesang nahe-

---

22 Berlioz' „rein“ instrumentale Komposition – die Ouvertüren und die mit einem verbalen Kommentar versehenen Werke also nicht mitgerechnet – stellen eine verschwindende Minderheit dar.

23 Im Autograph von *Harold en Italie* fehlen – laut HBW Bd. 25, S. 51 – Titel und Untertitel für den I. Satz. Wahrscheinlich verweist dies auf die ursprüngliche Konzeption des Werks als eines Bratschenkonzertes für Paganini, die dann, als Paganinis Interesse nach Kenntnisnahme des I. Satzes erkaltet war, in die „poetischer Erinnerungen“ geändert wurde (vgl. *Memoiren*, I, S. 248 ff).

24 Falls die Angabe bei J. Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, Boston 1950, Bd. II, S. 346 zutrifft, stammt das (auch in HBW Bd. 6 kommentarlos wiedergegebene) Programm zu *Réverie et Caprice* nicht von Berlioz, sondern stellt eine posthume Zutat dar.

25 Wiedergegeben in HBW Bd. 25, S. 73 f.

zu von Anfang an mitwirkt, so geschieht dies, um den Zuhörer auf die dramatischen Szenen vorzubereiten, deren Gefühle und Leidenschaften durch das Orchester ausgedrückt werden sollen; außerdem, um die Chormassen, deren zu unvermitteltes Auftreten der Einheit des Werks hätte schaden können, in der musikalischen Entwicklung allmählich einzuführen.“ (Quasi eine Entschuldigung, daß der Chor nicht erst, wie in Beethovens Vorbild, im letzten Satz hinzukommt.) Im nächsten Absatz aber heißt es – in einem Widerspruch zum oben Gesagten, der für eine Stellung des Werks zwischen den etablierten Gattungen bezeichnend ist<sup>26</sup> – über das Finale: „Diese letzte Szene der Versöhnung zwischen beiden Familien gehört allein in das Gebiet der Oper oder des Oratoriums.“

Bezeichnend für die Intentionen, die Berlioz mit *Roméo et Juliette*, der „symphonie dramatique“, hinsichtlich der Relation von instrumentaler Musik und Text – seien es vertonte Worte oder beigegebene Kommentare – verfolgte, bezeichnend für die eigentümlich offene Stellung dieses Werkes zwischen den Gattungen sind die folgenden Sätze des Vorworts, mit denen die zwei großen Instrumentalsätze „*Scène d’amour*“ (II/2) und „*Roméo au tombeau des Capulets*“ (III/2) kommentiert werden. „Wenn in den berühmten Szenen im Garten und auf dem Friedhof der Dialog zwischen den beiden Liebenden, die Selbstgespräche Juliettes, die leidenschaftlichen Regungen Roméos nicht gesungen werden, und wenn schließlich die Zwiegesänge der Liebe und der Verzweiflung dem Orchester anvertraut sind, so sind die Gründe dafür zahlreich und leicht verständlich. Der erste, und er allein genügte schon zur Rechtfertigung des Komponisten, ist der, daß es sich um eine Symphonie handelt, nicht um eine Oper. Ferner schien es, da ähnliche Duette schon sehr oft, und von den größten Meistern, für Gesang komponiert worden sind, ebenso ratsam wie reizvoll, eine andere Ausdrucksweise zu versuchen. Auch machte die Erhabenheit dieser Liebe ihre Schilderung für den Musiker so gefährlich, daß er seiner Phantasie einen Spielraum gönnen mußte, den der festgelegte Sinn gesungener Worte nicht zugelassen hätte, und zur instrumentalen Sprache seine Zuflucht nehmen, einer reicheren, mannigfaltigeren, weniger fixierten Sprache, und einer gerade in einem solchen Fall durch ihre Unbestimmtheit unvergleichlich wirkungsvolleren.“ In die Druckausgabe der Partitur aber hat Berlioz vor dem Satz *Roméo au tombeau* eine Bemerkung eingefügt, die, indem sie das Problem gleichsam vom andern Ende aufzäumt, zu einem entgegengesetzten Schluß kommt und überdies den bildhaft-dramatischen Zusammenhang wieder stärker betont: „Das Publikum hat keine Vorstellungskraft; die Stücke, die sich lediglich an die Vorstellungskraft wenden, haben daher kein Publikum. Die folgende Instrumentalszene befindet sich in dieser Lage, und ich meine, daß man sie stets auslassen muß, wenn diese Symphonie nicht vor einem auserlesenen Publikum aufgeführt wird, dem der V. Akt der Shakespeare-

26 Darauf scheint auch Berlioz' eigene unterschiedliche Gliederung von *Roméo et Juliette* hinzuweisen, die einmal mehr zur Szenennumerierung der Oper tendiert, das andre Mal zur Satz-zählung der Symphonie. Im Autograph sind die Abschnitte des Werks von I bis VII durchnumeriert; der Erstdruck hingegen gliedert in *Introduction* (= heute I/1), *Prologue-Strophes-Scherzetto* (I/2), *Deuxième Partie* (II/1), *Troisième Partie* (II/2), *Quatrième Partie* (II/3 bis III/2), *Finale* (III/3). (Die übliche Gliederung von *Roméo et Juliette* in „Drei Teile“ stammt von den Herausgebern der HBW. Vgl. HBW Bd. 25, S. 93 f.)

schen Tragödie in der Version von Garrick<sup>27</sup> ungewöhnlich vertraut und dessen poetisches Empfinden sehr gesteigert ist. Das heißt wohl, daß die Szene in neunundneunzig von hundert Fällen wegbleibt.“ (Dennoch sind gerade für diesen Satz, im Gegensatz zur „Scène d’amour“, die nicht näher bezeichnet ist, die poetischen Intentionen durch die Untertitel und die Überschriften der einzelnen Abschnitte recht genau angegeben, so wie es etwa in *Harold en Italie* durchgeführt war.)

Die Möglichkeit, Höhepunkte der dramatischen Handlung durch reine Instrumentalsätze zu repräsentieren und diese zugleich doch einer Mißdeutung des in ihnen intendierten Inhalts zu entziehen, war nicht zuletzt durch den Kunstgriff der Einführung eines „Prologs“ (I/2) gegeben, der durch Chor und zwei Soli den ganzen Handlungsverlauf vorwegnehmend berichten, teils auch kommentieren läßt. Es ist, als wäre Berlioz hier auf den – im oben zitierten Kommentar zur *Symphonie fantastique* ausgesprochenen – Gedanken zurückgekommen, ein „Programm von der Art“ zu gestalten, daß man es „zwischen den Sätzen der Symphonie rezitieren oder singen“ könnte, „gleich den Chören antiker Tragödien“.

2. Zeigt sich die „*Symphonie dramatique*“ *Roméo et Juliette* in diesem Sinne nicht allzuweit entfernt von den Intentionen der *Symphonie fantastique*, so ist in *La Damnation de Faust* die Tendenz zur andern Seite, zur vollständigen musikalischen Realisierung, die überwiegende. Trotz der Unsicherheit in der Gattungszugehörigkeit, die sich in der Titelgebung auszudrücken scheint – im Autograph lautet der Untertitel *Opéra de concert*, in der Druckausgabe, zurücknehmend und auch anders akzentuiert, *Légende*; der gebräuchliche Untertitel *Légende dramatique* begegnet erst in späteren Druckausgaben<sup>28</sup> –, ermöglicht die Partitur mit ihren zahlreichen – wenngleich für eine Opernpartitur etwas sparsamen – Inszenierungs- und Regieanweisungen ohne weiteres eine Realisierung als Bühnenoper (als die das Werk ja in Frankreich auch häufig aufgefaßt wird).

*Lelio ou le retour à la vie*, das „*Monodrame lyrique*“, ist das gewiß eigentümlichste jener quasi zwischen den Gattungen stehenden Werke Berlioz'. Den Intentionen Berlioz' gemäß ist es nur im Anschluß an die *Symphonie fantastique* und zwar „szenisch“ aufzuführen. Dadurch ändern sich auch, wie oben angedeutet, gewisse Aspekte der *Symphonie fantastique*: die Symphonie, hinter dem Vorhang gespielt, rückt in eine Dimension von Traum und Erinnerung, und zugleich wird auch – denn Berlioz fordert für diesen Fall ausdrücklich die Verteilung des vollständigen Programms der *Symphonie fantastique* an das Publikum – der Aspekt des Zusammenhangs einer Handlung stärker hervorgehoben. Die Szenerie des *Lelio* ist ausschließlich in der Erinnerung und in der Phantasie angesiedelt, die einzelnen Musikstücke sind – und das allein bindet sie, heterogen wie sie sind, zusammen – wie ein großer „innerer Monolog“ (geraume Zeit bevor solche Technik in der Literatur Bedeutung gewann), in dem die zeitlichen Dimensionen zäsurlos ineinanderfließen, austauschbar werden. (Nr. V etwa, *La Harpe Eolienne – Souvenirs*, ist

27 David Garrick, 1716-1779, englischer Schauspieler, besonders Shakespearescher Rollen.

28 Vgl. HBW Bd. 25, S. 211.

zugleich, wie der vorangehende gesprochene Text interpretiert, das Traumbild einer Zukunft.) Das Moment der idealen Szene, die nur die Phantasie benötigt, keine Requisiten und Kulissen, verbindet aber *Lelio*, bei aller Andersartigkeit und all seiner Exzentrizität, durchaus auch mit *Roméo et Juliette*.

3. Stellt man so die *Symphonie fantastique* in den größeren Zusammenhang jener Reihe von Berlioz' Werken, die zwischen den Gattungen „Kantate“, „Oper“ und „Symphonie“ stehen und in immer wieder anderen Relationen von Wort und Musik zwischen ihnen zu vermitteln scheinen – *Symphonie fantastique*, das „*Drame instrumental*“; *Lelio*, das (szenisch aufzuführende) „*Monodrame lyrique*“; *Roméo et Juliette*, die „*Symphonie dramatique*“; *La damnation de Faust*, die „*Légende*“ –, so zeigt sich, daß es Berlioz nicht um ein Konzept von „Programm Musik“ geht, von Programm Musik in jenem Sinne, wie er dann von Liszt bis Strauss etabliert worden ist, sondern eher – sucht man schon nach einem Oberbegriff – um das Konzept einer „dramatischen Symphonie“, mit dem er sich wiederholt auseinandersetzt, in Werken und in Kommentaren zu diesen Werken; als romantischem Künstler scheint es Berlioz auch darum zu gehen, die Bedeutung und die Grenzen der festen Gattungen zu relativieren, wenn nicht aufzuheben. Die „dramatische Symphonie“ – sie kann zum Bühnenwerk tendieren, wie auch mehr zur Symphonie – stellt ein musikalisches Drama ganz eigener Art dar: vermag einerseits die Macht des instrumentalen Ausdrucks, der „*instrumentalen Sprache . . . , einer reicheren, mannigfaltigeren, weniger fixierten Sprache*“ das Drama – in welchem Umfang auch immer – zu ersetzen, so ist andererseits die Musik, und das ist ebenso wesentlich, stets ergänzt durch literarische Texte, seien es gelesene (ein Programm), rezitierte, gesungene, oder auch bloß gewußte und imaginierte (wie im Falle der „*Scène d'amour*“ und des „*Roméo au tombeau*“).

#### IV

1. Über das Programm der *Symphonie fantastique* urteilt Robert Schumann drastisch: „*Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt, die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Komponisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessieren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zutun zu erraten.*“<sup>29</sup> Schumann spricht hier, wer wollte es anders erwarten, pro domo: das „*Poetische*“ in der Musik, das ihr erst wahren Wert verleiht, sie übers bloß „*Mechanische*“, „*Gemachte*“ hinaushebt in das Außergewöhnliche, Charakteristische,<sup>30</sup> in das Reich dichterischer Phantasie und

<sup>29</sup> Kreisig I, S. 83.

<sup>30</sup> „*Die meisten der Bachschen Fugen sind aber Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichte und Schatten verlangt*“ (1838; Kreisig I, S. 354).

„seltener Seelenzustände“,<sup>31</sup> dieses „Poetische“ widerstrebt gerade der Fixierung in Form eines Programms. Erst recht ist das Brutale, Gewalttätige, wie es bei Berlioz in der *Fantastique* – und nicht nur da – begegnet, dem „Poetischen“ entgegengesetzt; „ob nun in dem Programm zur Berliozschen Symphonie viele poetische Momente liegen, lassen wir dahingestellt“,<sup>32</sup> urteilt Schumann daher und vergißt nicht, Berlioz schließlich „anzufeuern, daß er das Excentrische seiner Richtung immer mehr mäßige“. Daß die Intention von Berlioz' Programm nicht eine – wie Schumann zu argwöhnen scheint – detaillierte, sozusagen handfeste Beschreibung der Musik<sup>33</sup> ist, die auch entbehrt werden könnte, daß sie vielmehr die Überführung des musikalischen Zusammenhangs in eine andere Ebene, in den Bereich des Dramatischen vollzieht, scheint Schumann fremd geblieben zu sein. (Dies zeigt sich auch schon darin, daß Schumann in seiner Studie die Mitteilung des Programms und seine Diskussion an eine rein formal-kompositionstechnische Analyse anhängt und mit dieser ganz unverbunden läßt.)

2. Wiederum eine andere Interpretation erhält der Begriff des „Poetischen“ in den Schriften Franz Liszts (zumindest in den späteren, schon unter Wagners Einfluß stehenden der Weimarer Jahre): Liszt geht es hier um das Literarische, genauer, um „Meisterwerke der Literatur“, die, so wird programmatisch deklariert, von den „Meisterwerken der Musik mehr und mehr“ aufgenommen werden.<sup>34</sup> Liszts große Aufsätze über Berlioz' *Harold*-Symphonie – bezeichnenderweise, denn hier steht, für Liszt freilich mehr als für Berlioz, ein solches Meisterwerk der Literatur, Byrons Epos, als Vorbild – und über Robert Schumann<sup>35</sup> sind breit angelegte, mit einem Aufgebot ästhetischer, philosophischer und historischer Argumentation ausgestattete Apologien Liszts eigener künstlerischer Ziele; Studien über ihre Figuren nur so weit, als sie zu Vorkämpfern interpretierbar sind. Die im romantischen Sinne „poetische“ Musik, die Liszt mit einem Hoffmann-Zitat charakterisiert als „jenes ferne Reich, das uns so oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen“,<sup>36</sup> diese Musik repräsentiert für Liszt gerade eine künstlerische Haltung, die, ohne daß ihre Existenzberechtigung zu leugnen ist, überwunden werden muß zugunsten der den sicheren Fortschritt der Musik verbürgenden „im Programm enthaltenen poetischen Lösung der Instrumentalmusik“. <sup>37</sup> „Der Komponist könnte“ in solcher reinen Instrumentalmusik „nicht mehr unsere Phantasie in die Regionen

31 „Denk ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müßte ich lange suchen . . .“ (1837; Kreisig I, S. 343).

32 Kreisig I, S. 85.

33 Das „Prosaische“, dem „Trivialen“, „Gemeinen“ verwandt, wie auch das „Historische“ – als musikalisches Erzählen einer Geschichte – sind für Schumann Gegenbegriffe zum „Poetischen“.

34 Gesammelte Schriften, Bd. IV, S. 58.

35 Ebenda, S. 1-102 und S. 103-185.

36 Ebenda, S. 32.

37 Ebenda, S. 44.

eines der gesamten Menschheit angehörenden Ideals führen und würde ohne genaue Angabe der besonderen von ihm gewählten Wege den Hörer nur verwirren. Anders aber ist es, wenn er zum Programm greift. Mit seiner Hilfe gibt er die Richtung seiner Ideen und den Gesichtspunkt an, von dem aus er sein Sujet auffaßt. Hier wird die Aufgabe des Programms zu einer unerläßlichen Forderung, welche zugleich den Eintritt desselben in die höchsten Sphären der Kunst rechtfertigt.“<sup>38</sup>

Das Komponieren von Sinfonischen Dichtungen – in diesem Terminus schon ist „die Notwendigkeit eines näheren Anschlusses der Musik im allgemeinen und der reinen Instrumental-Musik insbesondere an Poesie und Literatur“<sup>39</sup> proklamiert – erhält geradezu den Aspekt eines öffentlichen Bildungsauftrages: „Das Programm ist das Medium, welches die Musik demjenigen Teil des Publikums, der aus Denk- und Tatmenschen besteht, zugänglicher und verständlicher machen wird, als sie es war.“<sup>40</sup> Es geht darum, daß der Musiker „vor allem seinen Geist bilden müsse, daß er denken, urteilen lerne, mit einem Wort, daß er Ideen habe, um die Saiten seiner Lyra mit der Tonhöhe der Zeiten in Übereinstimmung zu bringen, um die Kundgebungen seiner Kunst in Bilder zu gruppieren, die durch einen poetischen oder philosophischen Faden untereinander verbunden sind: dann ist das große Wort der ‚Zukunftsmusik‘ erreicht, dann ist die Musik der Stellung eines zweiten Ranges entrückt, die sie heute noch in den Augen vieler im Vergleich zur Malerei – und wie viel mehr noch zur Literatur! – einnimmt“.<sup>41</sup> Die Musik wird die ihr zukommende Stellung erreichen, „sobald sie auf der Bühne, wie im Konzertsaal sich nur mit Werken, Ideen und Vorlagen beschäftigt, welche den hochgehenden Anforderungen der Gelehrten und Staatsmänner genügen und diese empfänglicher für den Inhalt ihrer Tongebilde machen.“<sup>42</sup>

3. Gegenüber dem Gedanken der „musikalischen Poesie“, wie er von Robert Schumann im Sinne der deutschen Romantik verstanden wurde, wie auch gegenüber Liszts fortschrittsgläubiger Idee der „Programm Musik“, die jenen Begriff der poetischen Idee nunmehr in den einer konkreten Literarisierung ummünzt, stellt Berlioz’ „dramatische Symphonie“ ein durchaus eigenständiges Konzept dar, mit dem er sich in einer Reihe von Werken – sie gehören zu seinen bedeutendsten – immer wieder aufs neue beschäftigt hat. Daß diese Werke weder einer festumrissenen Gattung angehören noch eine neue Gattung etablieren, daß sie eher – pointiert formuliert – Experimentcharakter tragen, auch daß Berlioz in seinen Schriften keine ästhetischen Prinzipien und Programme verfochten hat, zeigt ihn als wahren Romantiker.

Gegenüber dem musikalischen Bildungsbürgertum Liszts gehört insbesondere die *Symphonie fantastique* in ihrer unpräzisen „phantastischen“ Mischung der verschiedensten Elemente, literarischer wie autobiographischer, der Romantik zu, einer dunkleren Richtung der Romantik allerdings, die im deutschen Bereich weniger

---

38 Ebenda, S. 56.

39 Ebenda, S. 114.

40 Ebenda, S. 174.

41 Schriften V, S. 204 f.

42 Schriften IV, S. 176.

beheimatet ist (es sei nur an Schumanns Kritik des „*Excentrischen*“ erinnert): einer Romantik, die sich Rausch und Traum, und ungehemmter Tätigkeit der Phantasie hingibt; die eine Affinität hat zum Pathologischen, zum Bizarren; der jähe Wechsel von Stimmungen, Ironie und Parodie (das Finale der *Fantastique* mutet an wie eine vorwegnehmende Parodie aller späteren „metaphysischen“ symphonischen Choral-Finales), Verzerrung und Deformation Mittel künstlerischen Ausdrucks sind. Romantisch ist auch – um noch einen letzten Aspekt der *Symphonie fantastique* anzusprechen –, daß der Künstler als der einsame Held dargestellt wird. (Die Konzeption der „Heldensymphonie“, typisch für das 19. Jahrhundert bis hin zu Richard Strauss, leitet sich offensichtlich von der Beethoven-Exegese ab.) Die romantische Deutung von Kunst als Quasi-Religion, und die des Künstlers als eines heldengleichen Prometheus, der aus der himmlischen Welt ewiger Schönheit ihren Abglanz den Menschen vermittelt, verschränkt sich mit dem – aus der wachsenden Isolierung des Künstlers in der Gesellschaft resultierenden – Zwang zu kompensierender Stilisierung des Künstlers in die unangreifbar erhabene Position eines Sachwalters des Absoluten, eines Helden-Priesters. Wahrer als die affirmative Übersteigerung eines Liszt und die gründerzeitliche Geste eines Strauss ist die Antwort, die Berlioz in seiner *Épisode de la vie d'un artiste* auf dieses Problem gegeben hat: daß derartige Maßnahmen den Künstler vor immer tieferer Vereinsamung nicht schützen werden – der Künstler-Held der *Symphonie fantastique* endet in der Einsamkeit des Rausches, im Traum vom Tod, in Isolierung und Entfremdung.<sup>43</sup>

#### A n h a n g

Die vier Hauptfassungen des Programms der *Symphonie fantastique*

A Aus Berlioz' Brief an Humbert Ferrand, 16. April 1830<sup>13</sup>

*Épisode de la vie d'un artiste* (grande symphonie fantastique en cinq parties).

PREMIER MORCEAU: Double, composé d'un court adagio, suivi immédiatement d'un allégo développé (vague des passions; rêveries sans but; passion délirante avec tous ses accès de tendresse, jalousie, fureur, craintes, etc., etc.).

DEUXIÈME MORCEAU: *Scène aux champs* (adagio, pensées d'amour et espérance troublées par de noirs pressentiments).

TROISIÈME MORCEAU: *Un bal* (musique brillante et entraînante).

QUATRIÈME MORCEAU: *Marche au supplice* (musique farouche, pompeuse).

CINQUIÈME MORCEAU: *Songe d'une nuit du sabbat*.

*Episode aus dem Leben eines Künstlers* (große phantastische Symphonie in fünf Sätzen).

Erstes Stück: Doppelsatz, zusammengesetzt aus einem kurzen Adagio, dem ein ausge dehntes Allegro unmittelbar folgt (Unbestimmtheit der Leidenschaften; Träumereien ohne Ziel; wahnsinnige Leidenschaft mit all ihren Anwandlungen von Zärtlichkeit, Eifersucht, Raserei, Bangnissen etc.).

Zweites Stück: *Szene auf dem Lande* (Adagio; Liebesgedanken und Hoffnung, verdüstert durch dunkle Vorahnungen).

Drittes Stück: *Ein Ball* (glanzvolle, hinreißende Musik).

Viertes Stück: *Der Marsch zum Richtplatz* (wilde, pomphafte Musik).

Fünftes Stück: *Traum einer Walpurgisnacht*.

<sup>43</sup> R. Bockholdts Studie *Die idée fixe der Phantastischen Symphonie* (AfMw 30 [1973], S. 190-207), mit der sich mein Aufsatz z. T. berührt, erschien nach Abschluß des Manuskripts und konnte nicht mehr berücksichtigt werden.

A présent, mon ami, voici comment j'ai tissé mon roman, ou plutôt mon histoire, dont il ne vous est pas difficile de reconnaître le héros.

Je suppose qu'un artiste doué d'une imagination vive, se trouvant dans cet état de l'âme que Chateaubriand a si admirablement peint dans *René*, voit pour la première fois une femme qui réalise l'idéal de beauté et de charmes que son cœur appelle depuis longtemps, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image de celle qu'il aime ne se présente jamais à son esprit que accompagnée d'une pensée musicale dans laquelle il trouve un caractère de grâce et de noblesse semblable à celui qu'il prête à l'objet aimé. Cette double idée fixe le poursuit sans cesse: telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie principale du premier allégo (n° 1).

Après mille agitations, il conçoit quelques espérances; il se croit aimé. Se trouvant un jour à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz de vaches; ce duo pastoral le plonge dans une rêverie délicieuse (n° 2). La mélodie reparait un instant au travers des motifs de l'adagio.

Il assiste à un bal, le tumulte de la fête ne peut le distraire; son idée fixe vient encore le troubler, et la mélodie chérie fait battre son cœur pendant une valse brillante (n° 3).

Dans un accès de désespoir, il s'empoisonne avec de l'opium; mais, au lieu de le tuer, le narcotique lui donne une horrible vision, pendant laquelle il croit avoir tué celle qu'il aime, être condamné à mort et assister à sa propre exécution. Marche au supplice; cortège immense de bourreaux, de soldats, de peuple. A la fin, la *mélodie* reparait encore, comme une dernière pensée d'amour, interrompue par le coup fatal (n° 4).

Il se voit ensuite environné d'une foule dégoûtante de sorciers, de diables, réunis pour fêter la nuit du sabbat. Ils appellent au loin. Enfin arrive la *mélodie*, qui n'a encore paru que gracieuse, mais qui alors est devenue un air de guinguette trivial, ignoble; c'est l'objet aimé qui vient au sabbat, pour assister au convoi funèbre de sa victime. Elle n'est

Sehen Sie jetzt, mein Freund, wie ich meinen Roman gewoben habe, oder vielmehr meine Geschichte, in der Sie den Helden leicht erkennen werden.

Ich nehme an, ein mit lebhafter Phantasie begabter Künstler, der sich in jenem von Chateaubriand in „*René*“ so vortrefflich beschriebenen Seelenzustand befindet, erblickt zum ersten Mal eine Frau, die das Ideal an Schönheit und Reiz verkörpert, nach dem sein Herz seit langem ruft, und verliebt sich sterblich in sie. Infolge einer eigentümlichen Bizarrerie erscheint ihm das Bild der Geliebten stets nur in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen Ausdruck von Anmut und Noblesse findet, ähnlich wie er ihn dem geliebten Wesen zuschreibt. Diese doppelte fixe Idee verfolgt ihn ununterbrochen; das ist der Grund, warum die Hauptmelodie des ersten Allegro (Nr. 1) in allen Sätzen der Symphonie beständig wieder auftaucht.

Nach tausendfacher Unruhe schöpft er Hoffnung; er glaubt geliebt zu werden. Als er sich eines Tages auf dem Land befindet, hört er in der Ferne zwei Hirten, die zusammen einen Kuhreigen spielen; dieses pastorale Duo versenkt ihn in eine liebliche Träumerei (Nr. 2). Die Melodie erscheint für einen Augenblick inmitten der Motive des Adagio wieder.

Er wohnt einem Ball bei; aber der Festtrubel vermag ihn nicht zu zerstreuen. Zudem verwirrt ihn seine fixe Idee wieder, und während eines brillanten Walzers läßt die geliebte Melodie sein Herz heftig schlagen (Nr. 3).

In einem Anfall von Verzweiflung vergiftet er sich mit Opium; aber statt ihn zu töten, verschafft ihm das Gift eine schauerliche Vision, in der er glaubt, er habe die Geliebte getötet, sei zum Tod verurteilt und nehme an seiner eignen Hinrichtung teil. Marsch zum Richtplatz, ungeheurer Aufzug von Henkern, Soldaten, Volk. Zum Schluß erscheint noch einmal die *Melodie*, wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen vom verhängnisvollen Streich (Nr. 4).

Darauf sieht er sich umringt von einem widerlichen Haufen Hexen und Teufel, die zusammengekommen sind, die Walpurgisnacht zu feiern. Sie rufen in die Ferne. Schließlich tritt die *Melodie* auf, die bis jetzt nur anmutig erschienen war, jetzt aber zu einer trivialen, gemeinen Tanzweise geworden ist: das geliebte Wesen ist's, das zum

plus qu'une courtisane digne de figurer dans une telle orgie. Alors commence la cérémonie. Les cloches sonnent, tout l'élément infernal se prosterne, un chœur chante la prose des morts, le plain-chant (*Dies irae*), deux autres chœurs le répètent en le parodiant d'une manière burlesque; puis enfin la ronde du sabbat tourbillonne, et, dans son plus violent éclat, elle se mêle avec le *Dies irae*, et la vision finit (n° 5).

Voilà, mon cher, le plan exécuté de cette immense symphonie.

Hexensabbat kommt, um beim Leichenbegängnis seines Opfers dabei zu sein. Sie ist nur noch eine Dirne, würdig, in einer solchen Orgie mitzuspielen. Nun beginnt die Zeremonie. Die Glocken läuten, das ganze infernalische Element wirft sich nieder; ein Chor singt den Totengesang, den *Dies-irae*-Choral, zwei andere Chöre wiederholen ihn, auf burleske Weise ihn dabei parodierend; schließlich wirbelt der Sabbat-Rundtanz vorüber, in seinem gewaltigsten Ausbruch mischt er sich mit dem *Dies irae*, und die Vision ist zu Ende.

Hier haben Sie, lieber Freund, den ausgeführten Plan zu dieser ungeheuren Symphonie.

B Autographer Programmentwurf (Paris, Bibliothèque Nationale, Papiers divers Berlioz 37)  
(Runde Klammern sind original; Text in eckigen Klammern entspricht lesbaren Tilgungen; spitz Eingeklammertes ist Kommentar. Die originale Orthographie ist beibehalten.)

Episode de la vie d'un artiste  
Symphonie fantastique  
en 5 parties

[ Programme ]

(Nota) Chaque partie de [cet ouvrage] ce drame instrumental n'étant que le développement musical de situations données, l'auteur croit indispensable d'en exposer d'avance le sujet [du drame instrumental]. 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 détermine l'expression.

Programme

L'auteur suppose, qu'un jeune musicien affecté de cette maladie morale, qu'un écrivain célèbre appelle la *vague des passions*, voit pour la première fois, une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que revait 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 la quelle il trouve un certain caractère passionnée, 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 toutes les parties de la symphonie, de la mélodie qui commence le 1<sup>er</sup> allegro). Le passage de cet état de *réverie mélancolique* interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvemens de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, etc. etc., est le sujet

de la 1<sup>re</sup> partie

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.

Un Bal

2<sup>me</sup> partie

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un Ranz des 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.

„Je suis *seul* dans le monde, se dit-il, . . .  
 „bientôt peut-être je ne serai plus *seul* . . .  
 „Mais si elle me trompait! . . . ,

ce mélange d'espoir et de crainte, [de . . . <unlesbar> et de jalousie est le sujet de l'adagio.] ces idées de bonheur troublées par quelques noirs pressentimens forment le sujet de l'adagio Scène aux champs

### 3<sup>e</sup> partie

Ayant acquis la certitude, que non seulement celle qu'il adore ne répond pas a son amour, mais qu'elle est incapable de le comprendre et que de plus elle s'en est rendue indigne, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, ne lui procure qu'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 a sa propre exécution. Le cortège s'avance, aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans la quelle un bruit sourd de pas graves succede, sans transition, aux eclats les plus bruyans. A la fin de la marche, les 4 premières mesures de l'*idée fixe* reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Marche du Supplice

### 4<sup>e</sup> Partie

#### 5<sup>e</sup> partie Songe d'un nuit du Sabbat

Il se voit au Sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers <ursprünglich: d'une foule de sorciers>, de diables, de monstres de toute espèce, réunis *pour son enterrement*. Bruits étranges . . . gémissemens, eclats de rire, cris lointains, aux quels d'autres cris semblent répondre . . . La mélodie aimée reparait encor, mais elle a perdu son caractère de Noblesse et de timidité, ce n'est plus qu'un air de danse ignoble <ignoble ist eingefügt>, trivial et grotesque, c'est Elle qui vient au sabbat. Rugissement de joie, [au sabbat] a son arrivée. Elle se mêle a l'orgie [infernale] Diabolique. Quelques uns veulent commencer la ronde, les autres les arrêtent et leur imposent silence a [différents] plusieurs reprises. Enfin tous se prosternent . . . glas funèbre . . . [Les] Des instrumens graves font entendre le plain chant du *Dies irae*, d'autres les reprennent en pressant le mouvement avec un accent de rage, les instrumens aigus le répètent encor sur un rythme plus <plus ist eingefügt> rapide, [il en devient alors parodie burlesque] en le parodiant d'une manière <d'une manière ist eingefügt> burlesque. [La cérémonie funebre achevée, tous se forment en rond autour de la tombe de l'artiste.] Ronde du Sabbat. Dans ses plus violens développemens, le plain chant du *dies irae* reparait et sert d'accompagner a la danse infernale . . .

## C Das Programm in der gedruckten Partitur, 1. Auflage 1845/46 (Originaltext nach BNE).

### *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<sup>1</sup> 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.

### *Vorbemerkung*

Der Komponist hat sich zum Ziel gesetzt, verschiedene Situationen im Leben eines Künstlers zu entwickeln, soweit sie Musikalisches enthalten. Der Plan des instrumentalen Dramas bedarf, da es der Unterstützung durch einen Worttext entbehrt, einer vorherigen Erklärung. Das folgende Programm<sup>1</sup> ist daher wie der gesprochene Text einer Oper zu betrachten, der zu den Musikstücken hinführt und ihren Charakter und ihre Aussage erklärt.

**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'espérance et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments,

**Erster Satz****Träumereien – Leidenschaften**

Der Autor nimmt an, ein junger Musiker, angesteckt von jenem inneren Leiden, das ein berühmter Schriftsteller als „Unbestimmtheit der Leidenschaften“ bezeichnet, sieht zum ersten Mal eine Frau, die all den Zauber des Idealwesens vereinigt, von dem seine Phantasie geträumt hat, und verliebt sich sterblich in sie. Infolge einer eigentümlichen Bizarrie erscheint dem Künstler das geliebte Bild stets nur in Verbindung mit einem musikalischen Gedanken, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber noblen und schüchternen Ausdruck findet, wie er ihn dem geliebten Wesen zuschreibt.

Dieses musikalische Abbild und sein Modell verfolgen ihn ununterbrochen wie eine doppelte fixe Idee. Dies ist der Grund, warum das Anfangsthema des ersten Allegro in allen Sätzen der Symphonie beständig wieder auftaucht. Der Übergang aus jenem Zustand melancholischer Träumerei, unterbrochen durch Anwandlungen grundloser Freude, zu jenem einer wahnsinnigen Leidenschaft mit ihren Regungen von Raserei und Eifersucht, ihrer zurückkehrenden Zärtlichkeit, ihren Tränen, ihren religiösen Tröstungen – dies ist der Gegenstand des ersten Satzes.

**Zweiter Satz****Ein Ball**

Der Künstler ist in die verschiedensten Lebensumstände versetzt: mitten in den *Tumult eines Festes*, in friedvolle Betrachtung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt wie auf dem Lande, erscheint ihm das geliebte Bild und versetzt seine Seele in Unruhe.

**Dritter Satz****Szene auf dem Lande**

Als er sich eines Abends auf dem Land befindet, hört er in der Ferne zwei Hirten, die zusammen einen Kuhreigen spielen; dieses pastorale Duo, der Ort des Geschehens, das leise Rauschen der sanft vom Wind bewegten Bäume, Antriebe der Hoffnung, die er kürzlich geschöpft hat – all dies bringt seinem Herzen einen ungewohnten Frieden und verleiht seinen Gedanken eine heitere Färbung. Er sinnt über seine Einsamkeit nach: er hofft, bald nicht mehr allein zu sein . . . Doch wenn sie ihn täuschte! . . . Diese Mischung von Hoffnung und Furcht, diese

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 reparait 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*<sup>2</sup>, *ronde du sabbat*. La ronde du sabbat et le *Dies irae* ensemble.

1 La distribution de ce programme à l'auditoire, dans les concerts où figure cette symphonie, est indispensable à l'intelligence complète du plan dramatique de l'ouvrage. [HB]

2 Hymne, chanté dans les cérémonies funèbres de l'Eglise Catholique. [HB]

Gedanken von Glück, durch dunkle Vorahnungen verdüstert, bilden den Gegenstand des *Adagio*. Am Schluß wiederholt einer der Hirten den Kuhreigen; der andre antwortet nicht mehr . . . Fernes Donnerrollen . . . Einsamkeit . . . Stille . . .

#### Vierter Satz

##### Der Marsch zum Richtplatz

In der sicheren Erkenntnis, daß seine Liebe mißachtet werde, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Die Dosis des Gifts, zu schwach, um ihm den Tod zu geben, versenkt ihn in einen von den schauerlichsten Visionen begleiteten Schlaf. Er träumt, er habe die Geliebte getötet, sei zum Tod verurteilt, werde zum Richtplatz geführt und nehme an seiner eignen Hinrichtung teil. Der Zug nähert sich unter den Klängen eines bald düsteren und wilden, bald prächtigen und feierlichen Marsches, in dem dumpfes Geräusch schwerer Tritte ohne Übergang auf Ausbrüche von größter Lautstärke folgt. Am Ende des Marsches erscheinen die ersten vier Takte der *fixen Idee* wieder, wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen vom verhängnisvollen Streich.

#### Fünfter Satz

##### Traum einer Walpurgisnacht

Er sieht sich beim Hexensabbat, inmitten einer abscheulichen Schar von Geistern, Hexen und Ungeheuern aller Art, die sich zu seiner Totenfeier versammelt haben. Seltsame Geräusche, Stöhnen, Ausbrüche von Gelächter, ferne Schreie, auf die andere Schreie zu antworten scheinen. Die geliebte Melodie erscheint noch einmal, doch sie hat ihren noblen und schüchternen Charakter verloren; sie ist nur noch eine gemeine Tanzweise, trivial und grotesk; sie ist's, die zum Sabbat kommt . . . Freudengebrüll bei ihrer Ankunft . . . Sie mischt sich unter die teuflische Orgie . . . Totenglocken, burleske Parodie des *Dies irae*<sup>2</sup>, Sabbat-Rundtanz. Der Sabbat-Rundtanz und das *Dies irae* zusammen.

1 Die Verteilung dieses Programms an das Publikum ist bei Konzerten, in denen diese Sinfonie aufgeführt wird, zum völligen Verständnis des dramatischen Planes dieses Werkes unerlässlich. [HB]

2 Hymne, die bei den Trauerzeremonien der katholischen Kirche gesungen wird. [HB]

D Das Programm in der gedruckten Partitur, Auflagen von 1855 und später; gedruckt zweispaltig in Original und – wohl autorisierter – deutscher Übersetzung.

Épisode de la vie d'un artiste  
*Symphonie fantastique et Monodrame lyrique*

#### *Avertissement*

Le programme suivant doit être distribué à l'auditoire toutes les fois que la symphonie fantastique est exécutée *dramatiquement* et suivie, en conséquence, du monodrame de Léo, qui termine et complète *l'épisode de la vie d'un artiste*. En pareil cas, l'orchestre invisible est disposé sur la scène d'un théâtre derrière la toile baissée<sup>1</sup>.

Si on exécute la symphonie isolément dans un concert, cette disposition n'est plus nécessaire; on peut même à la rigueur se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement le titre des cinq morceaux; la symphonie (l'auteur l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique.

#### *Programme de la Symphonie*

Un jeune musicien d'une sensibilité malade et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade, en pensées et en images musicales. La femme aimée, elle-même, est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

#### *Ire Partie*

Rêveries, passions

Il se rappelle d'abord 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; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses.

Episode aus dem Leben eines Künstlers  
*Phantastische Symphonie und lyrisches Monodrama*

#### *Zur Nachricht*

Nachstehendes Programm muß unter die Zuhörer verteilt werden, so oft man die Phantastische Symphonie *dramatisch* ausführt, und demnach, das Monodrama darauf folgt, welches die *Episode aus dem Leben eines Künstlers* ergänzt und schließt. In diesem Falle bleibt das Orchester unsichtbar, und wird auf der Bühne eines Theaters hinter dem herabgelassenen Vorhange aufgestellt<sup>1</sup>.

Wird die Symphonie einzeln im Konzerte vorgetragen, so ist diese Anordnung überflüssig: streng genommen kann sogar das Austeilen des Programmes unterbleiben; man hat dann bloß die Titel der fünf Nummern beizubehalten. Der Verfasser schmeichelt sich mit der Hoffnung, daß die Symphonie an und für sich, und abgesehen von aller dramatischen Absicht ein musikalisches Interesse darbieten kann.

#### *Programm der Symphonie*

Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie, hat sich in einem Anfall verliebter Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbei zu führen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten. In diesem Zustande geben sich seine Empfindungen, seine Gefühle und Erinnerungen durch musikalische Gedanken und Bilder in seinem kranken Gehirne kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zur Melodie, gleichsam zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, überall hört.

#### *Erster Teil*

Traumbilder, Leidenschaft

Zuerst gedenkt er des beängstigenden Seelenzustandes, der dunkeln Sehnsucht, der Schwermut und des freudigen Aufwallens ohne bewußten Grund, die er empfand, bevor ihm die Geliebte erschienen war; sodann erinnert er sich der heißen Liebe, die sie plötzlich in ihm entzündet, seiner fast wahn sinnigen Herzensangst, seiner eifersüchtigen Wut, seiner wieder erwachenden Liebe, seiner religiösen Tröstungen.

*2me Partie*

## Un bal

Il retrouve l'aimée dans un bal au milieu du tumulte d'une fête brillante.

*3me Partie*

## Scène aux champs

Un soir d'été à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son coeur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante; mais *elle* apparaît de nouveau, son coeur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent, si elle le trompait . . . L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche . . . bruit éloigné du tonnerre . . . solitude . . . silence . . .

*4me Partie*

## Marche au supplice

Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. 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, *l'idée fixe* reparait un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

*5me 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* reparait 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 . . . Rugissemens 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.

*Zweiter Teil*

## Auf dem Balle

Auf einem Balle, inmitten des Geräusches eines glänzenden Festes, findet er die Geliebte wieder.

*Dritter Teil*

## Auf dem Lande

An einem Sommer-Abende, auf dem Lande, hört er zwei Schäfer, die abwechselnd den Kuhreigen blasen. Dieses Schäfer Duett, der Schauplatz, das leise Flüstern der sanft vom Winde bewegten Bäume, einige Gründe zur Hoffnung, die ihm erst kürzlich bekannt geworden, alles vereinigt sich um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe wieder zu geben, seinen Vorstellungen ein lachenderes Colorit zu verleihen. Da erscheint sie auf's Neue; sein Herz stockt; schmerzliche Ahnungen steigen in ihm auf: Wenn sie ihn hinterginge! . . . Der eine Schäfer nimmt die naive Melodie wieder auf; der Andere antwortet nicht mehr . . . Sonnen Untergang . . . fernes Rollen des Donners . . . Einsamkeit . . . Stille . . .

*Vierter Teil*

## Der Gang zum Richtplatz

Ihm träumt, er habe seine Geliebte gemordet, er sei zum Tode verdammt und werde zum Richtplatze geführt. Ein bald düsterer und wilder, bald brillanter und feierlicher Marsch begleitet den Zug; den lärmendsten Ausbrüchen folgen ohne Übergang dumpfe, abgemessene Schritte. Zuletzt erscheint neuerdings die *fixe Idee*, auf einen Augenblick, gleichsam ein letzter Liebesgedanke den der Todesstreich unterbricht.

*Fünfter Teil*

## Walpurgis Nachts Traum

Er glaubt einem Hexentanz beizuwohnen, inmitten grausiger Gespenster, unter Zauberern und vielgestaltigen Ungeheuern, die sich zu seinem Begräbnisse eingefunden haben. Seltsame Töne, Ächzen, gellendes Lachen, fernes Schreien auf welches anderes Geschrei zu antworten scheint. *Die geliebte Melodie* taucht wieder auf, aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter nicht mehr; sie ist zu einer gemeinen, trivialen und grotesken Tanzweise geworden, *sie* ist's die zur Hexenversammlung kommt. Freudiges Gebrüll begrüßt ihre Ankunft . . . Sie mischt sich unter die höllische Orgie; Sterbegeläute . . . burles-

1 Voyez pour les détails de cette mise en scène la préface de la grande partition de Lelio. [HB]

ke Parodie des *Dies irae*; Hexen-Rundtanz. Das Rondo und das *Dies irae* zu gleicher Zeit.

1 Für die Einzelheiten dieser Inszenierung vergleiche das Vorwort der großen Partitur des *Lelio*.