

HECTOR BERLIOZ
SYMPHONIE FANTASTIQUE OP. 14

INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SOCIETY
INTERNATIONAL ASSOCIATION OF
MUSIC LIBRARIES, ARCHIVES AND
DOCUMENTATION CENTRES

DOCUMENTA MUSICOLOGICA
ZWEITE REIHE: HANDSCHRIFTEN-FAKSIMILES
BAND LIII

HECTOR BERLIOZ
SYMPHONIE FANTASTIQUE
OP. 14

AUTOGRAPH
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

COMMENTARY BY • COMMENTAIRE PAR • KOMMENTAR VON
HUGH MACDONALD

BÄRENREITER FACSIMILE



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

Contents · Sommaire · Inhalt

Facsimile: Symphonie fantastique op. 14

I. Rêveries – Passions	1
II. Un Bal	67
III. Scène aux Champs	115
IV. Marche au Supplice	169
V. Songe d'une Nuit du Sabbat	207

*

Commentary

Composition	1*
Performance	2*
The Autograph Manuscript	2*
Notes	4*

Commentaire

Composition	5*
Exécution	6*
Le manuscrit autographe	6*
Notes	8*

Kommentar

Komposition	9*
Aufführung	10*
Das Autograph	10*
Anmerkungen	12*

FACSIMILE

SYMPHONIE FANTASTIQUE

OP. 14

COMMENTARY

COMMENTAIRE

KOMMENTAR

Commentary

HUGH MACDONALD

The *Symphonie fantastique* is one of the great monuments of Romantic music. First performed in 1830, it marked the decisive beginning of Berlioz's career and it also proclaimed the new expressive potential of orchestral programme music. By linking a story of romantic passion to the format of a Beethoven symphony, it married personal expression to instrumental expression in a manner that inspired the most progressive music of the nineteenth century, especially in the hands of Liszt and Wagner. At early performances of the symphony Berlioz distributed a printed programme which explained the dramatic narrative of the work.

The symphony also transformed the status of the classical orchestra and the art of orchestration. By including instruments that had previously belonged only to military bands (E flat clarinet, ophicleide) or to the opera house (harp, bells), Berlioz widened the palette of orchestral timbres and invented combinations of orchestral sounds that had not been heard before. This led him a few years later to write his *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*,¹ which was regarded as the leading treatise on the subject for the rest of the century. In featuring a single theme, the *idée fixe*, in all five movements, Berlioz broke new ground in the development of "cyclic" form, widely adopted in the nineteenth century as a technique for unifying multi-movement works and for providing a narrative thread.

Berlioz's career prospered in Paris for another ten years after the first performance of the *Symphonie fantastique*, but the combination of hostile critics and a cool public later discouraged him from giving concerts in Paris, and he spent more and more time as a conductor giving concerts abroad.

Composition

The symphony was composed rapidly between February and April 1830, a period of about two months. But Berlioz had been planning a major work for some time, and a number of elements in the symphony were adapted from earlier works. The process of composition can be reconstructed from Berlioz's correspondence, from his *Mémoires*, and from the autograph score itself. In 1827 he discovered the works of Shakespeare and fell in love with Harriet Smithson, the Irish actress who had played the parts of Juliet and Ophelia at the Odéon Theatre in September 1827. It is very likely that he composed some music (now lost) for *Roméo et Juliette* in the ensuing months, probably separate scenes,² in which his own passion for Harriet was sublimated as Romeo's passion for Juliet. It is possible that the *idée fixe*, the main subject of the first movement of the symphony (p. 13),³ heard in every movement, represented this passion. If so, it was borrowed for the Prix de Rome cantata of 1828, *Hermine*, which Berlioz regarded as of only ephemeral value, and then put to definitive use in the *Symphonie fantastique*.

There are other elements of the symphony which may be traced to earlier works:

- According to Berlioz's *Mémoires*, the melody in the first violins at bar 3 of the first movement (p. 3) was adapted from a song Berlioz had written in childhood to a text from Florian's *Estelle et Némorin* beginning "Je vais donc quitter pour jamais".⁴

- The *Roméo et Juliette* music may have been the origin of the first movement of the symphony, with its depiction of the artist's passion for the beloved, and the second movement, *Un Bal*, may have been the music for the Capulets' ball, at which Romeo sees Juliet for the first time.
- The third movement of the symphony, *Scène aux champs*, includes a theme taken from the *Messe solennelle* of 1824. The melody which appears at bar 20 of the movement (p. 120) was originally a setting of the words "Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam" in the key of E major.
- The fourth movement, the *Marche au supplice*, was originally a *Marche des gardes* in the opera *Les Francs-juges*, composed in 1826. This is confirmed by the movement's original title page (p. 169). These pages of the *Symphonie fantastique* autograph were originally part of the autograph score of *Les Francs-juges* and are thus the earliest part of the manuscript. A new ending was inserted (beginning on page 205) to bring the movement into line with the symphony's programme.
- It has been suggested that the last movement, *Songe d'une nuit de sabbat*, drew music from the symphony on Goethe's *Faust* which Berlioz said he was contemplating in 1829, but there is no direct evidence for that.

The discovery of Beethoven's symphonies in 1828 opened up the possibility of telling the story of his passion for Harriet Smithson in a new form, and it was perhaps Berlioz's affair with the pianist Camille Moke in the early part of 1830 that triggered the composition by suggesting that Harriet Smithson could be condemned to the nether world as a "triumphant" conclusion.

From Berlioz's correspondence we may trace the course of Berlioz's work on the composition of the symphony:

- 2 January 1830: "My plan of work is set for some time ahead. I have an immense instrumental composition to write for my concert next year."⁵
- 30 January 1830: "I am working on a lot of new music, including an immense instrumental composition of a new kind, by which I mean to make a big impression on my audience. Unfortunately it is very extensive and I fear I will not have it ready by May 23rd [...]. [...] I have had the outline of the work in my head for a long time, and I need great patience to bind the sections together and put it all in order."⁶
- 6 February 1830: "I was on the point of beginning my grand symphony (*Épisode de la vie d'un artiste*) in which the course of my infernal passion is depicted. I have it all in my head but I can write nothing down."⁷
- 16 April 1830: "Some horrible truths, established beyond doubt, have set me on the road to recovery which I think will be as complete as my tenacious character will allow. I have just confirmed my resolve with a work with which I am completely satisfied and whose subject will be set out in a programme and distributed to the concert audience."⁸ Berlioz then includes a version of the programme of the symphony entitled *Épisode de la vie d'un artiste*, and subtitled "grand fantastic symphony in five movements." – "I have just written the last note."⁹

In his *Mémoires* Berlioz gave the following account of the symphony's composition: "Still under the influence of Goethe's poem [*Faust*], I wrote my *Symphonie fantastique*: very slowly and laboriously in some parts, but with extraordinary ease in others. The Adagio (*Scène aux champs*), which always affects the public and myself so keenly, cost me nearly a month's arduous toil; two or three times I gave it up. On the other hand, the *Marche au supplice* was written in a night. But I continued to make considerable changes to both movements, and to the rest of the work, over the course of several years."¹⁰

Later in the *Mémoires* he recorded that the second movement, *Un Bal*, was reorchestrated in Florence in April 1831, and a coda added.¹¹ The autograph of this movement is written on Italian paper. The *Scène aux champs*, he says, was "almost completely rewritten while roaming about the Villa Borghese [in Rome in 1831 or 1832]."¹² The *Gazette musicale* of 2 November 1834 announced that Berlioz had added several new instrumental effects "which will noticeably increase its brilliance". These additions could relate to the cornets, which made their appearance in Paris in the 1830s, or perhaps to the insertion of trombone pedal notes in the *Marche au supplice*, or to other revisions elsewhere.

The symphony did not reach a definitive state until 1845, when the full score and orchestral parts were published in Paris by Maurice Schlesinger. A sequel to the symphony was composed in 1832. Originally entitled *Le Retour à la vie: mélologue en six parties*, this work was revised in 1855 and published under the title *Lélio, ou Le retour à la vie: monodrame lyrique*.

Performance

Orchestral parts were copied and the symphony rehearsed in May 1830 with a view to a concert at the Théâtre des Nouveautés, Paris, on 30 May, conducted by Nathan Bloc. But the concert never took place, and the first performance took place instead on 5 December 1830 at the Conservatoire conducted by François Habeneck. After Berlioz's stay in Italy in 1831–32 when he revised the second and third movements (and probably the first too), a second performance took place in Paris on 9 December 1832, and there were further performances in Paris almost every year until 1842. Berlioz conducted it himself for the first time on 13 December 1835. He performed it (or a selection of movements from it) in many cities on his tour of Belgium and Germany in 1842–43, but in later years he conducted it less often, with a final performance in St Petersburg in December 1867.

In its complete form with sequel the *Épisode* was performed only four times in Berlioz's lifetime: three times in Paris in 1832–35, and once in Weimar in 1855. More often Berlioz performed the *Symphonie fantastique* alone, or selected movements from it.

The Autograph Manuscript

The autograph score is a document of 292 pages in various formats. Each of the five movements has separate pagination and four of them have their own title page. The score was used as a performance score for the first three or four years after composition, and was then copied into a second manuscript full score, now lost, from which the first printed edition was engraved in 1843–44. It records revisions made by the composer before about 1834. It corresponds closely to the version of the symphony transcribed for the piano by Liszt and published by Schlesinger in October 1834. The first printed edition of the full score, published by Schlesinger in 1845, includes further revisions not shown in the autograph full score.

Berlioz gave the manuscript to his friend Joseph d'Ortigue, who died in 1866. It later came into the hands of the dealer Eugène

Charavay, who sold it on 25 January 1894 to Charles Malherbe. Malherbe bequeathed it in 1911, as part of his large collection of musical manuscripts, to the Bibliothèque du Conservatoire, of which Berlioz had once been librarian. In 1964 it was brought into the collections of the Bibliothèque nationale de France, and it has been housed in the Département de la Musique at 2, rue de Louvois, Paris, since that date.

Many different papers can be identified in the make-up of the manuscript, although trimming of pages has made the original dimensions of some leaves uncertain. The papers can be summarised as follows:¹³

	staves	size in cm.	watermark
(a)	20	35 × 26	BLAGONS and emblem
(b)	24	34 × 26	C WISE 1828
(c)	20	34 × 26	LALIGANT & C / AMARESEQUUEL 1829
(d)	20	34 × 25.5	C WISE 1828
(e)	20	?	–
(f)	12	?	INC and shield
(g)	16	35 × 25.5	top of shield
(h)	14	?	–
(i)	10+10	43.5 × 29	AL PARADISO and shield
(j)	16	29 × 22	–
(k)	24	34 × 26	HP

Paper (h) is blue in colour, the remainder white. The first and last movements are mostly on papers (b) and (d); the second movement is entirely on the Italian paper (i); the third movement is on paper (j), and the fourth movement mostly on the earliest paper (a).

Revisions have been made by superimposing later text over the original, or by crossing out passages, or by gluing collettes (rectangular strips of paper cut to cover the passage which is to be corrected) over the passage to be revised, or by rewriting larger passages on a new leaf, sometimes drawn from a different paper:

- Superimposed text can sometimes be identified by the use of different inks or pencil. The entries *con sordini* on page 3 and *prenez les sourdines* on page 10 are clearly afterthoughts; so are the repeat indications on pages 13 and 20. The first of these can be seen to have been marked originally six bars earlier. The word *bis* is sometimes inserted where Berlioz decided to repeat a short group of bars. There is an example in the first movement on page 23 and several such abbreviations on the last four pages of the last movement. On pages 46–52 it can be seen that the prominent oboe solo at this point was a later addition.
- Where a section of music has been crossed through, the original text is usually easy to read, as for example on pages 4, 5, 22 and 29–34.
- Where a collette has been used to cover over a passage, the original text can be read when the collette has been unglued, as for example on page 13. Because many collettes have been opened up by earlier researchers, we are able to reproduce what they cover and what is found on their verso. Some shorter collettes cannot be removed, so that the original version underneath remains out of reach. An example is found at page 150 (first staff).

Berlioz inserted rehearsal letters at intervals: in the first movement A, B, D and F can be seen on pages 7, 17, 24 and 57, but the letter C has disappeared in the course of revision. The letters A to E are found in the last movement.

One metronome mark, that for the second movement, is written in by the composer. Other metronome marks have been entered in a later hand, as follows:

note-value	metronome-mark	movement	bar	page of facsimile
♪	56	I	1	3
♪	132	I	64	13
♪	72	IV	1	171
♪	63	V	1	209
♪	112	V	21	217
○	76	V	29	219
♪	104	V	40	221

The Title Page

The title page has been extensively repaired. It shows glue marks where a later version of the title page, now lost, was attached. It bears a quotation from Victor Hugo's poem *Ce siècle avait deux ans!...*, the first poem in his *Feuilles d'automne*, first published in August 1831. The text is:¹⁴

“Certes, plus d'un vieillard sans flamme, sans cheveux
Tombé de lassitude au bout de tous ses vœux,
Pâlerait s'il voyait comme un gouffre dans l'onde
Mon âme, où ma pensée habite comme un monde
Tout ce que j'ai souffert, tout ce que j'ai tenté
Tout ce qui m'a menti comme un fruit avorté
Mon plus beau tems passé sans espoir qu'il renaisse
Les amours, les travaux, les deuils de ma jeunesse
Et quoiqu'encor à l'âge où l'avenir sourit
Le livre de mon cœur à toute page écrit.”

At the lower left is a quotation in French from Shakespeare's *King Lear*, Act IV, scene 1:¹⁵

“Nous sommes aux dieux ce que sont les mouches
aux folâtres enfans; ils nous tuent pour s'amuser.”

Since Berlioz did not read *King Lear* until his stay in Florence in April 1831, both these quotations were inserted at least a year after the composition of the symphony.

The inked erasure in the centre of the page shows that the symphony was originally in four movements, not five, and a correction lower down shows Berlioz revising the English “By” to the French “Par”. This page also bears the stamps of the Paris Conservatoire and of Charles Malherbe. The Conservatoire's acquisition number, *8369, and the present shelf-mark of the manuscript, Ms. 1188, are in later hands.

The verso of the title page shows Malherbe's stamp and some glue marks. In pencil at the top in Berlioz's hand may be read:¹⁶

à corriger
les 1^{rs}=2^{ds}=violons-altos-violoncelles
du 1^r morceau
les 1^{rs} violons et 2^{ds} et altos et violoncelles du 5^{ème}
les v^{lles} du 4^{ème}

Movement I

The movement was originally drafted on paper (b) but then heavily revised. Collettes were glued over sections of pages 13, 14, 15, 16, 20. The verso of the collette on page 20 shows a fragment of the last two bars of the second movement. The whole of page 23 is a collette on paper (f). Page 24 is a collette, on the verso of which is a draft for the fantasia on *La Tempête*, first performed in November 1830. Pages 27–28 are a replacement leaf on paper (g). Pages 35–36 are a replacement leaf on paper (h), and page 37 is a collette on the same paper with, on the verso, the score of Berlioz's arrangement for three voices of *Sur les Alpes quel délice* by Ferdinand Huber.¹⁷ The collette on page 38 is again on paper (h) with its verso showing the top voice of the same arrangement. Pages 39–40 are a replacement leaf on the Italian paper (i) and pages 41, 44, 45 and 53

are collettes on the same paper. Page 46 is a collette on paper (d) with a sketch for the same movement on the verso. The collette on page 64 is a sheet of paper (b) with additional staves hand-drawn at the top and bottom of the page. Its verso is the original title page of the second movement. Two additional staves are hand-drawn on page 65 also.

On page 6 the annotation in the right margin “à corriger dans les parties” (“to be corrected in the parts”) has been partly obscured by the binding strip. On page 16 Berlioz's note is “corriger la 4^{me} mesure des 1^{rs} violons” (“correct the 4th bar in the first violins”). On page 24 his note at the foot is “il faut corriger les basses et altos depuis \boxtimes jusqu'au même signe” (“the cellos, basses and violas must be corrected from \boxtimes to the same sign”). On page 43 his note is “Silence d'une mesure conservée” (“keep the bar's silence”) with the timpani playing in the silence, marked “bon” (“good”). His annotation on page 56 is “à corriger dans les parties” (“to be corrected in the parts”).

Movement II

The manuscript is a fair copy with carefully ruled bar lines as far as page 103, and the rest is a working manuscript. The whole movement is written on Italian paper (i), having been revised during Berlioz's stay in Rome. This paper has two systems of ten staves each, but for use as a single system Berlioz has drawn an additional stave between each system. At the foot of each page (except where the player is not required) Berlioz has written a part for cornet à pistons in A. The origin of this is not known, although its most likely purpose was for a virtuoso such as Jean-Baptiste Arban (1825–1889) to play at one of Berlioz's concerts in Paris. It was not included in the published score or parts.

The note at the top of page 67 is almost indecipherable. According to the *Mémoires*, Berlioz wrote here: “I have not had time to finish this. If the Conservatoire Concert Society should happen to want to perform the work during the composer's absence, I beg Habeneck to double the flute passage at the last entry of the theme with clarinets and horns at the lower octave and to score the chords which follow for full orchestra. That will do for the ending.”¹⁸ Writing from memory, Berlioz did not give the text correctly. Adolphe Boschot read the text as follows: “I have no time to finish this myself. It should be finished as in my other copy. All the orchestral parts will have to be re-copied because of the changes.”¹⁹

The note on page 71 reads: “N^{ta} le signe \ indique qu'il faut traîner le son d'une note à l'autre.” (“Note. The sign \ indicates that the sound must be dragged from one note to the other.”). The note at the foot of page 106 reads: “à corriger dans les parties les trois mesures marquées de X dans les 2 violons et altos” (“correct the three bars marked X in the parts for Violins II and Violas.”).

The lower part of page 81 and the whole of page 110 are collettes.

Movement III

The manuscript is a fair copy on paper (j) throughout.

The crossed-out note on the title page reads: “il faut recopier les parties en entier” (“the complete [orchestral] parts must be recopied”).

There are two collettes over parts of page 140. The collette covering page 143 is misplaced in the manuscript itself, being bound at the end of the movement and incorrectly numbered 50. Its verso is an incomplete layout for the first page of the movement. The collette on page 161 (p.45 within the movement) has been numbered 44^{bis}.

Movement IV

The manuscript, on paper (a) almost throughout, may date from 1826. It has two title pages, the upper title page being a collette

originally glued to the earlier, lower one. The earlier title page, with its grotesque, almost comical, ink drawing, certifies the music's origin in the opera *Les Francs-juges*, while the later title page dates from the first stages of the symphony's composition since it shows the plan for four movements revised to five, and this movement renumbered 4 (from 3). A small collette on page 171 covers the original title which appears to be "Cette Marche [... ? ...] dans l'opéra des Francs juges" ("This March [... ? ...] in the opera Les Francs juges").

Further collettes cover the bottom of pages 187 and 189. Page 205 is a collette covering the shortest end to the movement (with some pencil sketches), and page 206 is a collette covering the second, intermediate ending. These last revisions were necessary in order to include the reminiscence of the *idée fixe* in the clarinet, as seen on page 205.

The repeat indication on page 184 was evidently a later decision, while page 186 shows a repeat indication erased after bar 86.

The note at the foot of the verso of the earlier title page reads: "les violoncelles à corriger depuis ☒" ("correct the cellos from the point marked ☒"). The note on page 181 reads: "☒ corrig[er] 3 = mesures à corriger au basson au bas de la page" ("☒ correct 3 bars in the bassoon part at the bottom of the page"). The note on page 187 reads: "les instrumens à vent comme aux pages çï dessus ; mesure par mesure d'après les numéros" ("the wind parts as on preceding pages, bar by bar, as shown by the numbers"), an abbreviation to save having to write out the same passage more than once. The note at the foot of page 196 reads: "☒ corriger aux 2^{ds} violons" ("☒ to be corrected in the 2nd violins"). The note at the foot of page 204 reads: "à corriger les altos contre basses, ophicleïde et timballes de ces 3 dernières mesures" ("to be corrected in the violas, double basses, ophicleide and timpani for these last three bars").

Movement V

The movement is written on paper (b) with a number of collettes where the music was revised. The large orchestra used in this movement necessitated the addition of a hand-drawn stave at the top of pages 209–220. The title page uses the English "By" as in the first movement, but here not corrected to French.

Collettes cover corners of pages 210 and 214. Page 216 is a collette showing the third page of a passage later cut; it covers the first page of the cut, and its verso shows the second. The first page of the cut is the verso of page 215, the second is the verso of page 216, and the third is page 216, followed by two bars on page 217, making a cut of eleven bars.²⁰ Pages 219, 222 and 223 have narrow strip collettes. Page 271 is a full page collette.

On page 279 the note at the top in red chalk, partly erased, reads: "Il faut copier ces 4 parties de violoncelles des parties de bassons depuis H jusqu'au ☒ à la place de ce qui y est" ("These four cello parts must be copied from the bassoon parts from H to ☒ in place of what is there now").

The bar-count at the end ("572 mesures") must represent an earlier version of the movement, which totals 524 in the final version.

Notes

- 1 Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1844, ed. Peter Bloom, Kassel 2003 (Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works [NBE] 24).
- 2 See Hugh Macdonald, 'Berlioz's Lost *Roméo et Juliette*', in *Berlioz: Scenes from the Life and Work*, ed. Peter Bloom, University of Rochester Press, 2008, pp. 125–37.
- 3 All page numbers given refer to the pagination of the present facsimile edition.
- 4 Berlioz, *Mémoires*, Paris 1870, chapter 4, p. 16; ed. Pierre Citron, Paris 1991, p. 52. English translations from the *Mémoires* are taken from the edition by David Cairns, London 1969. The original text of quotations from French sources will be found in the French introduction. – NBE 16: *Symphonie fantastique*, ed. Nicholas Temperley, Kassel ³2009, p. 194.
- 5 Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1, ed. Pierre Citron, Paris 1972, pp. 300–301.
- 6 *Ibid.*, p. 303.
- 7 *Ibid.*, p. 306.
- 8 *Ibid.*, p. 318.
- 9 *Ibid.*, p. 320.
- 10 Berlioz, *Mémoires*, chapter 26.
- 11 *Mémoires*, chapter 34.
- 12 *Mémoires*, chapter 39.
- 13 This table is based on identifications by D. Kern Holoman in *The Creative Process in the Autograph Musical Documents of Hector Berlioz, c. 1818–1840*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1975, pp. 264–265, and by Nicholas Temperley in NBE 16, pp. 171–72.
- 14 "True, many an old man past his prime, with no more hair, overcome by weariness with all his wishes fulfilled, would blanch to see my soul down there, as if in the depths of the waves, where my thoughts live through everything I have suffered, everything I have attempted, everything that has deceived me like an unripe fruit, my finest years spent without any hope that the passions, labours and miseries of my youth would ever be reborn, and though still at an age when the future is so inviting, every page of the book of my heart is written."
- 15 "As flies to wanton boys, are we to the gods, / They kill us for their sport."
- 16 "to be corrected [in the parts]: first and second violins, violas, cellos in the first movement, first and second violins, violas and cellos in the fifth; cellos in the fourth."
- 17 See NBE 22b: *Arrangements of Works by Other Composers (II)*, ed. Ian Rumbold, Kassel 2004.
- 18 *Mémoires*, chapter 34, p. 122.
- 19 Adolphe Boschot, *La Jeunesse d'un romantique. Hector Berlioz, 1803–1831*, Paris 1906, p. 504n.
- 20 This passage is shown in NBE 16, pp. 209–10.

Commentaire

HUGH MACDONALD

La *Symphonie fantastique* est l'un des grands monuments de la musique romantique. Créée en 1830, elle a marqué le début décisif de la carrière de Berlioz et affirmé le nouveau potentiel expressif de la musique à programme orchestrale. En conjuguant l'histoire d'une passion romantique avec le format d'une symphonie de Beethoven, elle associa une expression personnelle à une expression instrumentale d'une manière qui inspira la musique la plus progressiste du dix-neuvième siècle, en particulier celle de Liszt et de Wagner. Lors des premières exécutions de la symphonie, Berlioz distribua un programme imprimé explicitant la narration dramatique de l'œuvre.

La *Symphonie fantastique* transforma aussi le statut de l'orchestre classique et l'art de l'orchestration. En utilisant des instruments n'ayant été auparavant attachés qu'aux ensembles militaires (clarinette en Mi bémol, ophicléide), ou seulement présents dans les maisons d'opéra (harpe, cloches), Berlioz élargit la palette des timbres orchestraux et inventa des combinaisons de sonorités orchestrales jusqu'alors inouïes. Cela l'amena quelques années plus tard à rédiger son *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*,¹ qui jusqu'à la fin du siècle fut considéré comme le principal traité sur le sujet. En faisant figurer un même thème, *l'idée fixe*, dans les cinq mouvements de l'œuvre, Berlioz innova aussi dans le développement de la forme « cyclique », selon une technique qui fut largement adoptée durant le dix-neuvième siècle pour unifier les œuvres en plusieurs mouvements et pour créer un fil narratif.

La carrière de Berlioz prospéra à Paris durant une décennie après la première de la *Symphonie fantastique*, mais l'hostilité des critiques et la froideur du public le découragèrent par la suite d'y donner des concerts. Il passa dès lors de plus en plus de temps à se produire à l'étranger comme chef d'orchestre.

Composition

La *Symphonie fantastique* fut composée rapidement, entre février et avril 1830, durant une période d'environ deux mois. Mais Berlioz nourrissait depuis quelques temps le projet d'une œuvre majeure, et un certain nombre d'éléments de la symphonie furent adaptés de projets antérieurs. Le processus de sa composition peut être reconstitué d'après la correspondance de Berlioz, d'après ses *Mémoires* et d'après la partition autographe elle-même. En 1827, il découvre les œuvres de Shakespeare et tomba amoureux d'Harriet Smithson, la comédienne irlandaise qui avait tenu les rôles de Juliette et d'Ophélie au Théâtre de l'Odéon en septembre 1827. Il est très vraisemblable que, dans les mois suivants, Berlioz ait composé de la musique (aujourd'hui perdue) d'après *Roméo et Juliette*, probablement sous forme de scènes séparées² dans lesquelles il sublima sa propre passion à travers celle de Roméo pour Juliette. Il est possible que *l'idée fixe*, thème principal du premier mouvement de la symphonie (p. 13),³ mais que l'on retrouve dans tous les mouvements, y incarnait cette passion. Si c'était le cas, le thème aurait été emprunté à la cantate *Herminie* composée pour le Prix de Rome de 1828, à laquelle Berlioz n'attachait qu'une valeur éphémère, avant donc de trouver son usage définitif dans la *Symphonie fantastique*.

On trouve trace d'autres éléments de la symphonie dans des œuvres antérieures :

- Selon les *Mémoires* de Berlioz, la mélodie des premiers violons, mesure 3 du premier mouvement (p. 3), est adaptée de la chanson « Je vais donc quitter pour jamais »⁴, que Berlioz avait composée dans sa jeunesse sur un texte de *l'Estelle et Némorin* de Florian.
- La musique d'après *Roméo et Juliette* pourrait avoir constitué l'origine du premier mouvement de la symphonie, qui illustre la passion de l'artiste pour sa bien-aimée, tandis que le deuxième mouvement, *Un Bal*, aurait été conçu pour le bal des Capulet, au cours duquel Roméo voit Juliette pour la première fois.
- Le troisième mouvement de la symphonie, *Scène aux champs*, comprend un thème issu de la *Messe solennelle* de 1824. La mélodie qui apparaît à la mesure 20 (p. 120) était originellement une mise en musique des mots « Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam » dans le ton de Mi majeur.
- Le quatrième mouvement, la *Marche au supplice*, était à l'origine une *Marche des gardes* dans l'opéra *Les Francs-juges*, composé en 1826, ce que confirme la page de titre originale du mouvement (p. 169). Ces pages du manuscrit de la *Symphonie fantastique* proviennent de la partition autographe des *Francs-juges*, et constituent ainsi la partie la plus ancienne du manuscrit. Une nouvelle fin fut insérée (elle débute p. 205) pour raccorder le mouvement avec le programme de la symphonie.
- Il a été suggéré que le dernier mouvement, *Songe d'une nuit de sabbat*, puisait sa musique dans la symphonie sur le *Faust* de Goethe que Berlioz dit avoir envisagée en 1829, mais aucune preuve directe ne permet de l'affirmer.

Sa découverte des symphonies de Beethoven en 1828 donna à Berlioz la possibilité de raconter l'histoire de sa passion pour Harriet Smithson sous une nouvelle forme. Ce fut peut-être l'aventure sentimentale de Berlioz avec la pianiste Camille Moke, début 1830, qui déclencha la composition, lui donnant l'idée qu'Harriet Smithson pourrait être condamnée aux enfers dans une « triomphante » conclusion.

La correspondance de Berlioz permet de retracer le déroulement du travail qu'il effectua sur la symphonie :

- 2 janvier 1830 : « [...] mon plan de travail est tracé pour longtemps. J'ai à faire une immense composition instrumentale pour mon concert de l'année prochaine [...] »⁵
- 30 janvier 1830 : « [...] je prépare beaucoup de musique nouvelle ; entre autres une immense composition instrumentale d'un genre nouveau au moyen de laquelle je tâcherai d'impressionner fortement mon auditoire. Malheureusement c'est très considérable, et je crains de ne pouvoir être prêt pour le 23 mai [...]. [...] j'ai le squelette de mon ouvrage dans la tête, il faut beaucoup de patience pour en lier les parties et bien ordonner le tout. »⁶
- 6 février 1830 : « J'étais sur le point de commencer ma grande symphonie (*Épisode de la vie d'un artiste*), où le développement de mon infernale passion doit être peint ; je l'ai toute dans la tête, mais je ne puis rien écrire... »⁷
- 16 avril 1830 : « D'affreuses vérités, découvertes à n'en pouvoir douter, m'ont mis en train de guérison ; et je crois qu'elle

sera aussi complète que ma nature tenace peut le comporter. Je viens de sanctionner ma résolution par un ouvrage qui me satisfait complètement et dont voici le sujet, qui sera exposé dans un programme et distribué dans la salle le jour du concert. »⁸ Berlioz rédige ensuite une version du programme de la symphonie, intitulée *Épisode de la vie d'un artiste* et sous-titrée « grande symphonie fantastique en cinq mouvements. » – « Je viens d'en écrire la dernière note »⁹, précise-t-il.

Dans ses *Mémoires* Berlioz livre le récit suivant de la composition de la symphonie : « [...] toujours sous l'influence du poème de Goethe [*Faust*], j'écrivis ma *Symphonie fantastique* avec beaucoup de peine pour certaines parties, avec une facilité incroyable pour d'autres. Ainsi *l'adagio* (*Scène aux champs*), qui impressionne toujours si vivement le public et moi-même, me fatigua pendant plus de trois semaines ; je l'abandonnai et le repris deux ou trois fois. La *Marche au supplice*, au contraire, fut écrite en une nuit. J'ai néanmoins beaucoup retouché ces deux morceaux et tous les autres du même ouvrage pendant plusieurs années. »¹⁰

Plus loin dans ses *Mémoires*, Berlioz se souvient que le deuxième mouvement, *Un Bal*, fut orchestré à Florence en avril 1831, et qu'une coda y fut ajoutée.¹¹ L'autographe de ce mouvement est rédigé sur du papier italien. Quant à la *Scène aux champs*, il la « refi[t] presque entièrement en vaguant dans la villa Borghèse [à Rome en 1831 ou 1832]. »¹² La *Gazette musicale* du 2 novembre 1834 annonça que Berlioz avait ajouté plusieurs nouveaux effets instrumentaux « qui en augmenteront sensiblement l'éclat ». Ces ajouts pourraient concerner les cornets à pistons, qui firent leur apparition à Paris dans les années 1830, l'insertion de notes pédales au trombone dans la *Marche au supplice*, ou encore d'autres révisions de la partition.

La symphonie n'atteignit son état définitif qu'en 1845, lorsque la partition et les parties instrumentales furent publiées à Paris par Maurice Schlesinger. Une suite à la symphonie fut composée en 1832. D'abord intitulée *Le Retour à la vie : mélologue en six parties*, l'œuvre fut révisée en 1855 et publiée sous le titre de *Lélio, ou Le retour à la vie : monodrame lyrique*.

Exécution

En mai 1830, les parties instrumentales furent copiées et la symphonie fut répétée, en vue d'un concert au Théâtre des Nouveautés, à Paris, le 30 mai, sous la direction de Nathan Bloc. Ce concert n'eut pourtant jamais lieu, et la première exécution se déroula le 5 décembre 1830 au Conservatoire de Paris, sous la direction de François Habeneck. Une deuxième exécution de l'œuvre fut donnée à Paris le 9 décembre 1832, après le séjour de Berlioz en Italie en 1831–1832 lors duquel il révisa les deuxième et troisième mouvements (probablement aussi le premier), puis de nouvelles exécutions eurent lieu à Paris presque chaque année jusqu'en 1842. Berlioz dirigea lui-même l'œuvre pour la première fois le 13 décembre 1835. Il la redonna (ou une sélection de ses mouvements) dans de nombreuses villes lors de sa tournée en Belgique et en Allemagne en 1842–1843, puis il la dirigea moins souvent dans les années suivantes, jusqu'à la dernière exécution à Saint-Petersbourg en décembre 1867.

Dans sa forme complète incluant sa suite *Lélio, l'Épisode* fut seulement donné quatre fois du vivant de Berlioz : trois fois à Paris en 1832–1835, et une fois à Weimar en 1855. Berlioz dirigea plus souvent la *Symphonie fantastique* seule, ou bien une sélection de ses mouvements.

Le manuscrit autographe

La partition autographe est un document de 292 pages de différents formats. Chacun des cinq mouvements possède une pagination propre, et quatre d'entre eux possèdent une page de titre spécifique. Cette partition fut employée pour l'exécution au cours des trois ou quatre premières années qui suivirent la composition. Elle fut alors recopiée en une deuxième partition complète manuscrite, aujourd'hui perdue, à partir de laquelle fut gravée la première version imprimée de l'œuvre en 1843–1844. Elle contient des révisions effectuées par le compositeur avant 1834 environ – elle est d'ailleurs proche de la version de la symphonie transcrite pour piano par Liszt publiée par Schlesinger en octobre 1834. La première édition imprimée de la partition complète, publiée par Schlesinger en 1845, inclut également des révisions absentes de la partition autographe.

Berlioz fit don du manuscrit à son ami Joseph d'Ortigue, qui mourut en 1866. La source se trouva plus tard entre les mains du marchand Eugène Charavay, qui la vendit le 25 janvier 1894 à Charles Malherbe. Ce dernier la légua en 1911, avec sa vaste collection de manuscrits musicaux, à la Bibliothèque du Conservatoire, dont Berlioz avait jadis été bibliothécaire. En 1964, le manuscrit passa dans les collections de la Bibliothèque nationale de France, et il est depuis cette date conservé au Département de la Musique au 2, rue de Louvois, à Paris.

De nombreux types de papiers peuvent être identifiés dans le manuscrit, même si la découpe des pages rend incertaines les dimensions originales de certains feuillets. On peut ainsi résumer quels sont les types de papiers :¹³

	Portées	Taille en cm.	Filigrane
(a)	20	35 × 26	BLAGONS et emblème
(b)	24	34 × 26	C WISE 1828
(c)	20	34 × 26	LALIGANT & C / AMARESEQUEL 1829
(d)	20	34 × 25.5	C WISE 1828
(e)	20	?	–
(f)	12	?	INC et blason
(g)	16	35 × 25.5	Avers de blason
(h)	14	?	–
(i)	10+10	43.5 × 29	AL PARADISO et blason
(j)	16	29 × 22	–
(k)	24	34 × 26	HP

Le papier (h) est de couleur bleue, tous les autres sont blancs. Le premier et le dernier mouvements sont principalement rédigés sur les papiers (b) et (d) ; le deuxième mouvement est entièrement écrit sur le papier italien (i) ; le troisième mouvement est rédigé sur le papier (j), et le quatrième principalement sur le papier (a), le plus ancien.

Des révisions ont été effectuées, par surcharge plus tardive d'un texte sur l'original, par rature de passages, par ajout de collettes (des bandes de papier rectangulaires découpées destinées à recouvrir le passage à corriger), ou par réécriture de plus larges passages sur une nouvelle feuille, parfois dans un papier différent :

- Un texte surchargé peut parfois être identifié grâce à l'utilisation d'encre ou de crayons différents. Les mentions *con sordini* p. 3 et *prenez les sourdines* p. 10 sont clairement ajoutées après coup. De même pour les indications de répétition p. 13 et 20 ; on voit que la première d'entre elles avait été indiquée six mesures plus tôt à l'origine. Le mot *bis* est parfois inséré là où Berlioz souhaite la répétition d'un petit groupe de mesures. On en trouve un exemple dans le premier mouvement p. 23, de même que l'on trouve plusieurs abréviations de ce type sur les quatre dernières pages du dernier mouvement. On peut constater p. 46–52 que le solo de hautbois, qui émerge alors de façon saillante, est un ajout ultérieur.

- Lorsqu'un passage musical a été raturé, le texte original est généralement d'une lecture aisée, comme par exemple aux p. 4, 5, 22 et 29–34.
- Lorsqu'une collette a été utilisée pour recouvrir un passage, le texte original peut être lu si la collette a été décollée, comme par exemple p. 13. De nombreuses collettes ayant été décollées par de précédents chercheurs, nous avons pu reproduire ce qu'elles recouvrent et ce qui se trouve à leur verso. Quelques collettes plus petites n'ont pas pu être décollées, la version originale qui se trouve en-dessous demeurant alors hors d'atteinte. On en trouve un exemple p. 150 (première portée).

Berlioz a inséré des lettres de répétitions à intervalles réguliers : dans le premier mouvement, les lettres A, B, D et F se trouvent aux p. 7, 17, 24 et 57, mais la lettre C a disparu au cours des révisions. Les lettres A à E se trouvent dans le dernier mouvement.

Une indication de métronome, pour le deuxième mouvement, est rédigée par le compositeur. D'autres indications métronomiques ont été insérées par une main plus tardive, comme suit :

Valeur de la note	Indication métronomique	Mouvement	Mesure	Page du fac-similé
♩	56	I	1	3
♩	132	I	64	13
♩	72	IV	1	171
♩	63	V	1	209
♩	112	V	21	217
○	76	V	29	219
♩	104	V	40	221

La page de titre

La page de titre a été largement modifiée. On note la présence de marques de colle à l'endroit où une version plus tardive – aujourd'hui perdue – de la page de titre était collée. Elle contient une citation issue du poème *Ce siècle avait deux ans !...* de Victor Hugo, le premier des *Feuilles d'automne*, publiées pour la première fois en août 1831 :

Certes, plus d'un vieillard sans flamme, sans cheveux
Tombé de lassitude au bout de tous ses vœux,
Pâlerait s'il voyait comme un gouffre dans l'onde
Mon âme, où ma pensée habite comme un monde
Tout ce que j'ai souffert, tout ce que j'ai tenté
Tout ce qui m'a menti comme un fruit avorté
Mon plus beau temps passé sans espoir qu'il renaisse
Les amours, les travaux, les deuils de ma jeunesse
Et quoiqu'encor à l'âge où l'avenir sourit
Le livre de mon cœur à toute page écrit.

Dans la partie inférieure gauche se trouve une citation en français tirée du *Roi Lear* de Shakespeare (acte IV, scène 1) :

« Nous sommes aux dieux ce que sont les mouches / aux folâtres enfans ; ils nous tuent pour s'amuser. »¹⁴

Berlioz n'ayant pas lu *Le Roi Lear* avant son séjour à Florence en avril 1831, ces deux citations furent insérées au moins un an après la composition de la symphonie.

La rature à l'encre au centre de la page de titre prouve que la symphonie était à l'origine en quatre mouvements, non en cinq, et une correction plus bas montre que Berlioz a remplacé l'anglais « By » par le français « Par ». Cette page comporte aussi les estampilles du Conservatoire de Paris et de Charles Malherbe. Le numéro d'acquisition du Conservatoire, *8369, et la cote actuelle du manuscrit, Ms. 1188, sont de mains plus tardives.

Le verso de la page de titre montre l'estampille de Malherbe et des traces de colle. Au crayon, en haut, de la main de Berlioz, on peut y lire :

à corriger
les 1^{rs}=2^{ds}=violons-altos-violoncelles
du 1^r morceau
les 1^{rs} violons et 2^{ds} et altos et violoncelles du 5^{ème}
les v^{lles} du 4^{ème}

Premier mouvement

Le mouvement fut originellement esquissé sur du papier (b) puis largement révisé. Des collettes furent appliquées sur des sections des p. 13, 14, 15, 16 et 20. Le verso de la collette de la p. 20 contient un fragment des deux dernières mesures du deuxième mouvement. Sur toute la p. 23 se trouve une collette utilisant du papier (f). Au verso de la collette de la p. 24 se trouve une esquisse de la fantaisie sur *La Tempête*, donnée en première en novembre 1830. Les p. 27–28 sont constituées d'un feuillet de remplacement sur du papier (g). Les p. 35–36 sont un feuillet de remplacement sur du papier (h), et sur la p. 37 se trouve une collette utilisant ce même papier, avec au verso la partition de l'arrangement pour trois voix, par Berlioz, du chant *Sur les Alpes quel délice* de Ferdinand Huber.¹⁵ La collette de la p. 38 est elle aussi sur du papier (h), son verso montrant la voix supérieure du même arrangement. Les p. 39–40 sont constituées d'un feuillet de remplacement sur du papier italien (i) et les p. 41, 44, 45 et 53 sont entièrement constituées de collettes utilisant ce même papier. Sur la page 46 se trouve une collette utilisant du papier (d), dont le verso contient une esquisse pour ce mouvement. La collette de la p. 64 est un feuillet du papier (b) sur laquelle des portées supplémentaires ont été tracées à la main en haut et en bas de la page. Son verso est la page de titre originelle du deuxième mouvement. Deux portées supplémentaires sont également tracées à la main p. 65.

Sur la p. 6, l'annotation dans la marge de droite, « à corriger dans les parties », a été partiellement dissimulée par la bande de reliure. Page 16, l'indication de Berlioz est : « corriger la 4^{me} mesure des 1^{rs} violons ». Sur la p. 24 son indication en bas de page est : « il faut corriger les basses et altos depuis ~~♩~~ jusqu'au même signe ». Page 43, son indication est : « Silence d'une mesure conservée », les timbales jouant pendant le silence, indiqué « bon ». Son annotation p. 56 est : « à corriger dans les parties ».

Deuxième mouvement

Jusqu'à la page 103, le manuscrit est une copie au propre avec des barres de mesures soigneusement tracées, la suite étant un manuscrit de travail. L'ensemble du mouvement est rédigé sur du papier italien (i), et il a été révisé pendant le séjour de Berlioz à Rome. Ce papier possède deux systèmes de dix portées chacun, mais afin de l'utiliser comme un système unique, Berlioz a tracé une portée supplémentaire entre les systèmes. Au bas de chaque page (sauf lorsque l'exécutant n'est pas sollicité) Berlioz a noté une partie pour cornet à pistons en La. On en ignore l'origine, mais elle fut très probablement destinée à un virtuose comme Jean-Baptiste Arban (1825–1889) à l'occasion de l'un des concerts de Berlioz à Paris. Elle n'a été incluse ni à la partition publiée ni aux parties.

L'indication en haut de la p. 67 est presque illisible. Selon les *Mémoires*, Berlioz a ici écrit : « Je n'ai pas le temps de finir ; s'il prend fantaisie à la société des concerts de Paris d'exécuter ce morceau en l'ABSENCE de l'auteur, je prie Habeneck de doubler à l'octave basse, avec les clarinettes et les cors, le passage des flûtes placé sur la dernière rentrée du thème, et d'écrire à plein orchestre les accords qui suivent ; cela suffira pour la conclusion. »¹⁶ Mais écrivant cela de mémoire, Berlioz n'a pas rapporté correctement le texte. Voilà ce que pu lire Adolphe Boschot : « Je n'ai pas le temps de finir moi-même ; qu'on finisse alors comme dans mon autre copie ; il faut recopier toutes les parties à cause des changements. »¹⁷

L'indication p. 71 est la suivante : « N^{ta} le signe \ indique qu'il faut traîner le son d'une note à l'autre. » L'indication au bas de la

p. 106 est « à corriger dans les parties les trois mesures marquées de X dans les 2 violons et altos ».

Sur la partie inférieure de la p. 81 et sur l'ensemble de la p. 110 figurent des collettes.

Troisième mouvement

Le manuscrit est une copie au propre, entièrement sur du papier (j).

L'indication raturée sur la page de titre est la suivante : « il faut recopier les parties en entier ».

Deux collettes recouvrent la p. 140. La collette recouvrant la p. 143 est mal positionnée au sein du manuscrit, puisqu'elle est placée à la suite de la fin du mouvement, et incorrectement numérotée 50. Son verso contient une nomenclature instrumentale incomplète, destinée à la première page du mouvement. La collette de la p. 161 (p. 45 dans le mouvement) a été numérotée 44^{bis}.

Quatrième mouvement

Le manuscrit, presque entièrement constitué du papier (a), peut être daté de 1826. Il possède deux pages de titre, celle du dessus étant une collette originellement collée sur l'ancienne, située en-dessous. La page de titre la plus ancienne, avec son dessin à l'encre, grotesque, presque comique, prouve que la musique trouve son origine dans l'opéra *Les Francs-juges* ; la page de titre plus tardive date des premières étapes de la composition de la symphonie, puisqu'elle fait état d'un projet de quatre mouvements, qui devinrent cinq, le présent mouvement étant renuméroté 4 (à la place de 3). Une petite collette p. 171 recouvre le titre original, qui se révèle être *Cette Marche [... ? ...] dans l'opéra des Francs juges*.

D'autres collettes recouvrent le bas des p. 187 et 189. La collette de la p. 205 recouvre la fin la plus brève du mouvement (avec quelques esquisses au crayon), et celle de la p. 206 recouvre la deuxième fin, intermédiaire. Ces dernières révisions étaient nécessaires pour inclure la réminiscence de *L'idée fixe* à la clarinette, comme on le voit p. 205.

L'indication de répétition p. 184 résulte à l'évidence d'une décision plus tardive, puisque la p. 186 contient une indication de répétition effacée après la mesure 86.

L'indication au bas du verso de la page de titre la plus ancienne est : « les violoncelles à corriger depuis X ». L'indication p. 181 est : « X corrig[er] 3 = mesures à corriger au basson au bas de la page ». L'indication p. 187 est : « les instruments à vent comme aux pages ci dessus ; mesure par mesure d'après les numéros. », abréviation évitant d'écrire le même passage plusieurs fois. L'indication au bas de la p. 196 est : « X corriger aux 2^{ds} violons ». L'indication au bas de la p. 204 est : « à corriger les altos contre basses, ophicleïde et timbales de ces 3 dernières mesures ».

Cinquième mouvement

Le mouvement est écrit sur du papier (b) et contient de nombreuses collettes sur lesquelles la musique a été révisée. Le grand orchestre utilisé dans le mouvement nécessite l'ajout à la main

d'une portée en haut des p. 209–220. La page de titre fait usage de l'anglais « By » comme dans le premier mouvement, ici sans correction en français.

Des collettes recouvrent des passages des p. 210 et 214. Sur la p. 216 se trouve une collette montrant la troisième page d'un passage par la suite coupé ; elle recouvre la première page de la coupure, et son verso contient la deuxième. La première page de cette coupure se trouve au verso de la p. 215, la deuxième au verso de la p. 216, et la troisième est la p. 216 elle-même, suivie de deux mesures sur la p. 217, soit une coupure de onze mesures.¹⁸ Les p. 219, 222 et 223 possèdent d'étroites collettes. La p. 271 est entièrement recouverte d'une collette.

Sur la p. 279, l'indication en haut à la craie rouge, partiellement effacée, est : « Il faut copier ces 4 parties de violoncelles des parties de bassons depuis H jusqu'au X à la place de ce qui y est ».

Le total des mesures indiqué à la fin (« 572 mesures ») doit correspondre à une version antérieure du mouvement, qui totalise 524 mesures dans sa version définitive.

(Traduction : Nicolas Southon)

Notes

1 Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1844, éd. Peter Bloom, Kassel 2003 (Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works [NBE] 24).

2 Voir Hugh Macdonald, « Berlioz's Lost *Roméo et Juliette* », in *Berlioz: Scenes from the Life and Work*, éd. Peter Bloom, University of Rochester Press, 2008, p. 125–37.

3 Tous les numéros de pages indiqués se réfèrent à la pagination de la présente édition en fac-similé.

4 Berlioz, *Mémoires*, Paris 1870, chapitre 4, p. 16 ; éd. Pierre Citron, Paris 1991, p. 52. – NBE 16 : *Symphonie fantastique*, éd. Nicholas Temperley, Kassel 2009, p. 194.

5 Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 1, éd. Pierre Citron, Paris 1972, p. 300–301.

6 Ibid., p. 303.

7 Ibid., p. 306.

8 Ibid., p. 318.

9 Ibid., p. 320.

10 Berlioz, *Mémoires*, chapitre 26, p. 149.

11 *Mémoires*, chapitre 34.

12 *Mémoires*, chapitre 39, p. 219.

13 Ce tableau se fonde sur les identifications de D. Kern Holoman dans *The Creative Process in the Autograph Musical Documents of Hector Berlioz, c. 1818–1840*, Ann Arbor : UMI Research Press, 1975, p. 264–265, et de Nicholas Temperley dans NBE 16, p. 171–72.

14 « As flies to wanton boys, are we to the gods, / They kill us for their sport. »

15 Voir NBE 22b : *Arrangements of Works by Other Composers (II)*, éd. Ian Rumbold, Kassel 2004.

16 *Mémoires*, chapitre 34, p. 122.

17 Adolphe Boschot, *La Jeunesse d'un romantique. Hector Berlioz, 1803–1831*, Paris 1906, p. 504n.

18 Ce passage est reproduit dans NBE 16, p. 209–10.

Kommentar

HUGH MACDONALD

Die *Symphonie fantastique* ist eines der großen Monumente der romantischen Musik. Im Jahre 1830 uraufgeführt, markiert sie den entscheidenden Durchbruch in Berlioz' Karriere und verkündete zugleich die neuen Ausdrucksmöglichkeiten der instrumentalen Programmmusik. Sie verband die romantische Leidenschaft mit den Ausmaßen einer Beethoven-Sinfonie, verband und vereinigte so den persönlichen und den instrumentalen Ausdruck auf eine Weise, die die fortschrittlichste Musik des 19. Jahrhunderts – zumal diejenige von Liszt und Wagner – beeinflusste. Bei den frühen Aufführungen des Werkes ließ Berlioz ein gedrucktes Programm verteilen, das über die dramatische Erzählung des Werkes informierte.

Mit der *Symphonie fantastique* wandelte sich auch die Standardbesetzung des klassischen Orchesters und die Kunst der Orchestrierung. Durch den Einsatz von Instrumenten, die bis dahin nur in Militärkapellen (Es-Klarinette, Ophikleide) oder in der Oper (Harfe, Glocken) zu finden gewesen waren, erweiterte Berlioz die orchestrale Farbpalette und erfand Klangverbindungen, die noch nie zuvor gehört worden waren. Seine einige Jahre später verfasste Schrift *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*¹ galt im weiteren Verlauf des Jahrhunderts als das Standardwerk zu diesem Thema. Seine Verarbeitung eines einzigen Themas, der *idée fixe*, in allen fünf Sätzen war bahnbrechend in der Entwicklung der »zyklischen« Form – eine Technik, die im weiteren 19. Jahrhundert vielfach übernommen wurde, um die Teile eines mehrsätzigen Werkes miteinander zu verbinden und einen Erzählstrang zu schaffen.

Berlioz' Karriere in Paris währte nach der Uraufführung der *Symphonie fantastique* noch weitere zehn Jahre; dann aber ließ ihn die Kombination aus feindlich gesinnten Kritikern und einem abweisenden Publikum auf weitere Konzerte in Paris verzichten. Seine spätere Tätigkeit galt zunehmend Dirigaten im Ausland.

Komposition

Die *Symphonie fantastique* entstand in dem kurzen Zeitraum von nur zwei Monaten zwischen Februar und April 1830. Allerdings plante Berlioz schon seit einiger Zeit ein Hauptwerk und übernahm einige Elemente der *Symphonie fantastique* aus früheren Kompositionen. Der Entstehungsprozess des Werkes lässt sich aus Berlioz' Korrespondenz, aus seinen *Memoiren* und aus dem Autograph selbst rekonstruieren. Im Jahre 1827 entdeckte er die Werke Shakespeares und verliebte sich in Harriet Smithson, eine irische Schauspielerin, die im September 1827 Julia und Ophelia im Odéon Theatre gegeben hatte. Höchstwahrscheinlich komponierte Berlioz in den folgenden Monaten die (nicht mehr erhaltene) Musik zu einigen Szenen für *Roméo et Juliette*,² in der er seine eigene Zuneigung zu Harriet in der Liebe Romeos zu Julia sublimierte. Es ist gut möglich, dass die *idée fixe* – das Hauptthema des 1. Satzes der *Symphonie fantastique* (S. 13),³ das auch in den folgenden Sätzen erklingt – seine Liebe zu Harriet repräsentiert. Wenn dem so war, entlehnte er die Musik aus *Herminie*, der Kantate für den Prix de Rome von 1828, der Berlioz einen nur ephemeren Wert beimaß und die er für eine dauerhafte Verwendung in die *Symphonie fantastique* übernahm.

Auch andere Elemente der *Symphonie* lassen sich auf frühere Werke zurückführen:

- Laut Berlioz' *Memoiren* entstammt die Melodie in den ersten Violinen in Takt 3 des 1. Satzes (S. 3) einem Lied, das Berlioz als Kind zu einem Text aus Florians *Estelle et Némorin* mit dem Anfang »Je vais donc quitter pour jamais« geschrieben hatte.⁴
- Die Musik zu *Roméo et Juliette* geht wohl auf den 1. Satz der *Symphonie fantastique* mit seiner Darstellung der Zuneigung des Künstlers zu seiner Angebeteten zurück. Der 2. Satz, *Un Bal*, könnte die Musik für das »Große Fest bei Capulet« gewesen sein, auf dem Romeo das erste Mal Julia begegnet.
- Der 3. Satz der *Symphonie*, *Scène aux champs*, enthält ein Thema aus der *Messe solennelle* von 1824. Die Melodie, die in Takt 20 des Satzes (S. 120) erklingt, war ursprünglich eine Vertonung der Worte »Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam« in E-Dur.
- Der 4. Satz, der *Marche au supplice*, war ursprünglich ein *Marche des gardes* in der 1826 komponierten Oper *Les Francs-juges*. Das ursprüngliche Titelblatt des Satzes bestätigt dies (S. 169). Diese Seiten des Autographs der *Symphonie fantastique* waren einst Teil der autographen Partitur von *Les Francs-juges* und sind somit die ältesten Teile des Manuskripts. Eingefügt wurde ein neuer Schluss (mit Beginn auf S. 205), um den Satz an das Programm der *Symphonie fantastique* anzupassen.
- Angeblich stammen Teile des letzten Satzes, *Songe d'une nuit de sabbat*, aus der Sinfonie auf Grundlage des *Faust-Sujets*, die Berlioz eigenen Angaben zufolge im Jahre 1829 erwogen hatte zu komponieren. Stichhaltige Beweise für diese These fehlen indes.

Die Entdeckung von Beethovens Sinfonien im Jahre 1828 brachte Berlioz auf den Gedanken, seine Zuneigung zu Harriet Smithson in einer neuen Form zu erzählen, und vielleicht gab seine Affäre mit der Pianistin Camille Moke Anfang 1830 den entscheidenden Anstoß zu der Komposition, denn Harriet Smithson könnte in der Musik symbolisch in die Unterwelt verdammt werden – als triumphaler Schluss des Werkes.

Der Entstehungsprozess der *Symphonie fantastique* lässt sich anhand Berlioz' Korrespondenz nachvollziehen:

- 2. Januar 1830: »Meine Arbeit ist für einige Zeit durchgeplant. Ich habe eine riesige Instrumentalkomposition für mein Konzert im nächsten Jahr zu schreiben.«⁵
- 30. Januar 1830: »Ich arbeite an einer Menge neuer Musik, darunter eine riesige Instrumentalkomposition von ganz neuer Art, die hoffentlich großen Eindruck auf mein Publikum macht. Leider ist sie sehr umfangreich, und ich befürchte, sie wird bis zum 23. Mai nicht fertig [...]. [...] ich habe die Umriss des Werkes schon seit langem im Kopf und brauche viel Geduld, um die Teile zusammenzufügen und alles in die richtige Reihenfolge zu bringen.«⁶
- 6. Februar 1830: »Ich war an dem Punkt, meine große Sinfonie anzufangen (*Épisode de la vie d'un artiste*), die den Verlauf meiner höllischen Leidenschaft schildert. Ich habe alles im Kopf, kann aber nichts niederschreiben.«⁷
- 16. April 1830: »Einige schreckliche Wahrheiten, zweifelsohne bewiesen, haben mich auf den Weg der Genesung gebracht,

von der ich hoffe, dass sie so vollständig eintreten wird, wie meine zähe Person es zulässt. Ich habe gerade meinen Frieden mit einem Werk gemacht, mit dem ich sehr zufrieden bin und dessen Thema in einem Programm dargelegt und dem Konzertpublikum ausgehändigt werden wird.«⁸ Berlioz fügte dann eine Fassung des Programms der *Symphonie* mit dem Titel *Épisode de la vie d'un artiste* und dem Untertitel »Große fantastische Symphonie in fünf Sätzen« bei. – »Soeben habe ich die letzte Note geschrieben.«⁹

In seinen *Memoiren* schilderte Berlioz die Entstehung der *Symphonie fantastique* so: »Unmittelbar nach dieser *Faust*-Komposition und noch immer im Bann von Goethes Dichtung schrieb ich meine *Symphonie fantastique*, teils sehr mühsam, teils mit unglaublicher Leichtigkeit. So quälte ich mich mehr als drei Wochen mit dem *Adagio* (*Szene auf dem Lande*), das beim Publikum und auch bei mir selber immer einen so starken Eindruck hinterlässt; zwei- oder dreimal unterbrach ich die Arbeit daran, um sie dann wieder aufzunehmen. Der *Gang zum Richtplatz* hingegen war das Werk einer Nacht. Nichtsdestotrotz habe ich in diesen beiden wie auch allen übrigen Sätzen über mehrere Jahre hinweg noch vieles geändert.«¹⁰

An späterer Stelle seiner *Memoiren* teilte Berlioz mit, dass er den 2. Satz, *Un Bal*, im April 1831 in Florenz neu orchestriert und mit einer Coda ergänzt hatte.¹¹ Das Autograph des Satzes wurde auf italienischem Papier geschrieben. Die *Scène aux champs*, so Berlioz, war »die *Szene auf dem Lande* aus meiner *Symphonie fantastique*, die ich fast vollständig umarbeitete, während ich [in Rom 1831 oder 1832] in der Villa Borghese umherschweifete.«¹² Die *Gazette musicale* meldete am 2. November 1834, dass Berlioz etliche neue instrumentale Effekte hinzugefügt habe, »die ihre Brillanz beträchtlich steigern werden«. Gemeint waren wohl die Kornette, die in den 1830er-Jahren in Paris erstmals in Erscheinung traten, vielleicht aber auch der Einsatz von Orgelpunkten in den Posaunen im *Marche au supplice* oder anderweitige Revisionen.

Ihre endgültige Gestalt erhielt die *Symphonie fantastique* nicht vor 1845. In diesem Jahr erschienen die Partitur und Orchesterstimmen des Werkes bei Maurice Schlesinger in Paris. Ein Nachspiel zu der *Symphonie* war bereits 1832 entstanden. Sein ursprünglicher Titel lautete *Le Retour à la vie: mélologue en six parties*. Berlioz revidierte es 1855 und veröffentlichte es unter dem Titel *Lélio, ou Le retour à la vie: monodrame lyrique*.

Aufführung

Die Orchesterstimmen wurden vervielfältigt und die *Symphonie fantastique* im Mai 1830 für ein Konzert geprobt, das für den 30. Mai im Pariser Théâtre des Nouveautés unter der Leitung von Nathan Bloc geplant war, dann aber nicht stattfand. Stattdessen erfolgte die Uraufführung des Werkes am 5. Dezember 1830 im Conservatoire unter der Leitung von François Habeneck. Nach Berlioz' Italienaufenthalt 1831/32, wo er den 2. und 3. Satz (und wohl auch den 1. Satz) revidierte, fand eine zweite Aufführung am 9. Dezember 1832 in Paris statt. Bis 1842 wurde die *Symphonie fantastique* in fast jedem Jahr aufgeführt. Berlioz selbst dirigierte sie erstmals am 13. Dezember 1835 und führte sie (oder einzelne Sätze daraus) 1842/43 auf seiner Tournee durch Belgien und Deutschland in zahlreichen Städten auf. In späteren Jahren dirigierte er das Werk seltener, zuletzt im Dezember 1867 in St. Petersburg.

In ihrer vollständigen Fassung mit Nachspiel erklang die *Épisode* zu Berlioz' Lebzeiten lediglich viermal: dreimal in Paris 1832 bis 1835 und einmal 1855 in Weimar. Öfter führte Berlioz die *Symphonie fantastique* allein oder einzelne Sätze daraus auf.

Das Autograph

Die autographe Partitur ist ein Dokument von 292 Seiten verschiedener Formate. Jeder der fünf Sätze ist einzeln paginiert, und vier davon haben ihr eigenes Titelblatt. In den ersten drei oder vier Jahre nach der Komposition des Werkes wurde die Partitur als Aufführungspartitur verwendet, bevor eine vollständige Abschrift genommen wurde, die der Erstausgabe von 1843/44 als Vorlage diente und heute verloren ist. Sie enthält Revisionen, die der Komponist vor 1834 vornahm, und entspricht weitgehend der Klaviertranskription, die Liszt von der *Symphonie fantastique* anfertigte und die im Oktober 1834 bei Schlesinger erschien. Die Erstausgabe der Partitur, 1845 ebenfalls im Verlag von Schlesinger veröffentlicht, enthält weitere Revisionen, die im Autograph noch nicht enthalten sind.

Berlioz übergab das Manuskript seinem Freund Joseph d'Ortigue, der 1866 starb. Später gelangte es in den Besitz des Händlers Eugène Charavay, der es am 25. Januar 1894 an Charles Malherbe verkaufte. Dieser wiederum vermachte es 1911 als Teil seiner großen Sammlung von Musikmanuskripten der Bibliothèque du Conservatoire, in der Berlioz einst als Bibliothekar tätig gewesen war. Im Jahre 1964 wurde es in die Bibliothèque nationale de France überführt, wo es seitdem im Département de la Musique in der Rue de Louvois 2 aufbewahrt wird.

Das Manuskript besteht aus zahlreichen verschiedenen Papiersorten, wobei die ursprünglichen Abmessungen einiger Seiten nach ihrem Beschnitt nicht mehr zu rekonstruieren sind. Die Papiersorten lassen sich wie folgt zusammenfassen:¹³

	Systeme	Maße in cm	Wasserzeichen
(a)	20	35 × 26	BLAGONS und Emblem
(b)	24	34 × 26	C WISE 1828
(c)	20	34 × 26	LALIGANT & C / AMARESEQUEL 1829
(d)	20	34 × 25.5	C WISE 1828
(e)	20	?	–
(f)	12	?	INC und Schild
(g)	16	35 × 25.5	Spitze des Schildes
(h)	14	?	–
(i)	10+10	43.5 × 29	AL PARADISO und Schild
(j)	16	29 × 22	–
(k)	24	34 × 26	HP

Papier (h) ist blau, die übrigen Papiersorten sind weiß. Der erste und der letzte Satz sind größtenteils auf den Papiersorten (b) und (d) notiert; der 2. Satz steht vollständig auf italienischem Papier (i); der 3. Satz auf Papier (j) und der 4. Satz größtenteils auf dem ältesten Papier (a).

Im Zuge der Revisionen wurde das Original überschrieben, Passagen durchgestrichen, änderungsbedürftige Abschnitte überklebt (mit rechteckigen Streifen, die so zurechtgeschnitten wurden, dass sie den zu korrigierenden Abschnitt überdecken) oder die Neufassung größerer Teile auf einem neuen Blatt notiert, das bisweilen einer anderen Papiersorte entstammt:

- Bisweilen können die sich überlagernden Texte aufgrund verschiedener Tinten oder Bleistiftstärken differenziert werden. Die Einträge »con sordini« auf Seite 3 und »prenez les sourdines« auf Seite 10 sind eindeutig Nachträge, ebenso die Wiederholungszeichen auf den Seiten 13 und 20. Das erste war offensichtlich ursprünglich sechs Takte früher vorgesehen. Wo Berlioz entschied, eine kurze Taktgruppe zu wiederholen, ist gelegentlich das Wort »bis« (»zweimal«) eingefügt – so zum Beispiel im 1. Satz auf Seite 23. Mehrere solcher Kürzel finden sich auch auf den letzten vier Seiten des letzten Satzes. Auf den Seiten 46–52 ist zu erkennen, dass das markante Oboensolo an dieser Stelle später hinzugefügt wurde.
- Bei durchgestrichenen Abschnitten ist der ursprüngliche Notentext in der Regel leicht zu entziffern, so zum Beispiel auf den Seiten 4, 5, 22 und 29–34.

- Die überklebten Passagen sind lesbar, wenn die Streifen abgelöst wurden, wie zum Beispiel auf Seite 13. Viele Überklebungen wurden bereits von früheren Forschern gelöst, sodass ihre Vorder- und Rückseite reproduziert werden kann. Einige kürzere Streifen lassen sich nicht entfernen, sodass sich die ursprüngliche Fassung darunter einem Zugriff entzieht; ein Beispiel dieser Art findet sich auf Seite 150 (erstes System).

Berlioz fügte in Abständen Probe-Buchstaben ein: Im 1. Satz finden sich die Buchstaben A, B, D und F auf den Seiten 7, 17, 24 und 57; der Buchstabe C verschwand im Zuge der Revision. Im letzten Satz finden sich die Buchstaben A bis E.

Die Metronomangabe für den 2. Satz wurde vom Komponisten selbst eingetragen; alle weiteren Metronomangaben wurden zu einem späteren Zeitpunkt von fremder Hand ergänzt:

Notenwert	Metronomangabe	Satz	Takt	Faksimile Seite
♩	56	I	1	3
♩	132	I	64	13
♩	72	IV	1	171
♩	63	V	1	209
♩	112	V	21	217
♩	76	V	29	219
♩	104	V	40	221

Das Titelblatt

Das Titelblatt wurde umfänglich ausgebessert. Seine Klebemarken zeigen an, wo eine spätere Fassung des Titelblattes (heute verloren) angebracht war. Es enthält ein Zitat aus Victor Hugos Gedicht *Ce siècle avait deux ans!* (»Dieses Jahrhundert war zwei Jahre alt!«), das erste Gedicht in seinen *Feuilles d'automne*, erstmals veröffentlicht im August 1831. Der Text lautet in deutscher Übersetzung:¹⁴

»Gewiss, mehr als ein Greis ohne Feuer, ohne Haar,
 Matt geworden, am Ende all seiner Wünsche
 Er erleichte, wenn er wie einen Abgrund in den Fluten sähe
 Meine Seele, in der mein Denken lebt, wie eine Welt,
 Alles, was ich erlitten habe, alles, was ich gewagt habe,
 Alles, was mich angelogen hat, wie eine missratene Frucht,
 Meine schönste Zeit ist vergangen, ohne Hoffnung, dass sie noch
 einmal wiedergeboren wird,
 Liebe, Arbeit, Trauer meiner Jugend,
 Und obgleich noch im Alter, da die Zukunft lacht,
 Ist bereits jede Seite im Buch meines Herzens geschrieben.«

Links unten findet sich ein französisches Zitat aus Shakespeares *König Lear*, IV. Akt, Szene 1:¹⁵

»Was Fliegen sind den müßigen Knaben, das sind wir den Göttern;
 Sie töten uns zum Spaß.«

Weil Berlioz *König Lear* nicht vor seinem Aufenthalt in Florenz im April 1831 las, können diese beiden Zitate erst ein Jahr nach der Komposition der *Symphonie fantastique* eingefügt worden sein.

Die Tilgung mit Tinte in der Mitte der Seite zeigt, dass die *Symphonie* ursprünglich nicht fünf-, sondern nur viersätzig war, und eine Korrektur weiter unten zeigt, dass Berlioz das englische »By« ins französische »Par« änderte. Diese Seite trägt außerdem die Stempel des Pariser Conservatoire und von Charles Malherbe. Die Akzessionsnummer des Conservatoires, *8369, sowie die derzeitige Bibliothekssignatur des Manuskripts, Ms. 1188, stammen aus späterer Zeit.

Die Rückseite des Titelblattes zeigt Malherbes Stempel und einige Klebemarken. Oben notierte Berlioz mit Bleistift:¹⁶

à corriger
 les 1^{rs}=2^{ds}=violons-altos-violoncelles
 du 1^r morceau
 les 1^{rs} violons et 2^{ds} et altos et violoncelles du 5^{ème}
 les v^{lles} du 4^{ème}

1. Satz

Der 1. Satz wurde auf Papier (b) konzipiert, aber dann stark überarbeitet. Die Seiten 13, 14, 15, 16, 20 wurden teilweise überklebt. Die Rückseite der Überklebung auf Seite 20 zeigt einen Ausschnitt der letzten beiden Takte des 2. Satzes. Seite 23 ist zur Gänze mit Papier (f) überklebt. Seite 24 ist eine Überklebung, auf deren Rückseite sich ein Entwurf für die Fantasie über *La Tempête* befindet, die im November 1830 uraufgeführt wurde. Die Seiten 27–28 sind ein Austauschblatt aus Papier (g), die Seiten 35–36 ein Austauschblatt aus Papier (h), und Seite 37 ist mit demselben Papier überklebt, auf dessen Rückseite sich die Partitur von Berlioz' Arrangement für drei Stimmen von *Sur les Alpes quel délice* von Ferdinand Huber findet.¹⁷ Die Rückseite der Überklebung auf Seite 38, abermals mit Papier (h), enthält die Oberstimme desselben Arrangements. Die Seiten 39–40 sind ein Austauschblatt auf italienischem Papier (i), und die Seiten 41, 44, 45 und 53 sind mit demselben Papier überklebt. Seite 46 ist mit Papier (d) überklebt und enthält eine Skizze desselben Satzes auf der Rückseite. Seite 64 ist mit einem Blatt aus Papier (b) überklebt und enthält am oberen und unteren Seitenrand zusätzliche handgezeichnete Systeme. Die Rückseite zeigt das originale Titelblatt des 2. Satzes. Zwei zusätzliche handgezeichnete Systeme finden sich auch auf Seite 65.

Die Anmerkung »à corriger dans les parties« (»in den Stimmen zu korrigieren«) am rechten Rand von Seite 6 wurde durch den Bindungsstreifen teilweise verdeckt. Berlioz' Vermerk auf Seite 16 lautet: »corriger la 4^{me} mesure des 1^{rs} violons« (»den 4. Takt der ersten Violinen korrigieren«). Auf Seite 24 unten notierte er: »il faut corriger les basses et altos depuis ☒ jusqu'au même signe« (»Man muss die Bässe und Bratschen von ☒ bis zum selbigen Zeichen korrigieren«). Auf Seite 43 lautet sein Eintrag: »Silence d'une mesure conservée« (»den Takt Pause einhalten«), wobei die Pauken, die in diese Pause hineinspielen, mit »bon« (»gut«) markiert sind. Seine Anmerkung auf Seite 56 lautet abermals: »à corriger dans les parties« (»in den Stimmen zu korrigieren«).

2. Satz

Das Manuskript beginnt als Reinschrift mit sorgfältig gezogenen Taktstrichen bis Seite 103, der Rest ist ein Arbeitsmanuskript. Der gesamte Satz ist auf italienischem Papier (i) geschrieben, das Berlioz während seines Aufenthaltes in Rom für eine Revision verwendete. Dieses Papier hat zwei Akkoladen mit jeweils zehn Notensystemen; Berlioz zog dazwischen noch ein zusätzliches System ein und verband sie so zu einer Akkolade. Am Ende jeder Seite (außer, wo der Spieler nicht erforderlich ist) schrieb Berlioz einen Part für das Cornet à pistons in A. Wie es zu dieser Partie kam, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich war sie für einen Virtuosen wie Jean-Baptiste Arban (1825–1889) bestimmt, der bei einem der Konzerte spielen sollte, die Berlioz in Paris gab. Sie ist aber weder in der gedruckten Partitur noch in den Stimmen enthalten.

Der Vermerk auf Seite 76 oben ist kaum zu entziffern. Gemäß seinen *Memoiren* notierte Berlioz an dieser Stelle: »Mir fehlt die Zeit, sie zu vollenden; sollte die Konzertgesellschaft in Paris Lust bekommen, dieses Stück in ABWESENHEIT des Komponisten aufzuführen, so bitte ich Habeneck, die Partie der Flöten über dem letzten Einsatz des Themas von den Klarinetten und Hörnern eine Oktave tiefer mitspielen zu lassen und die darauf folgenden Akkorde für volles Orchester auszuschreiben; das wird als Abschluss genügen.«¹⁸ Berlioz schrieb dies aus der Erinnerung heraus und gab den Text nicht korrekt wieder. Bei Adolphe Boschot liest sich der Text so: »Mir fehlt die Zeit, dies selbst zu vollenden. Es sollte wie in meiner anderen Abschrift vollendet werden. Alle Orchesterstimmen müssen wegen der Änderungen abgeschrieben werden.«¹⁹

Der Eintrag auf Seite 71 lautet: »Nta le signe \ indique qu'il faut traîner le son d'une note à l'autre« (»Anmerkung. Das Zeichen \ bedeutet, dass der Klang von einem Ton zum anderen weitergetragen werden muss«). Der Vermerk auf Seite 106 unten lautet: »à

corriger dans les parties les trois mesures marquées de X dans les 2 violons et altos« (»die drei mit X markierten Takte in den Stimmen der Violine II und Viola korrigieren«).

Der untere Teil von Seite 81 und die gesamte Seite 110 sind Überklebungen.

3. Satz

Das Manuskript ist durchweg eine Reinschrift auf Papier (j).

Der durchgestrichene Vermerk auf dem Titelblatt lautet: »il faut recopier les parties en entier« (»man muss die Stimmen vollständig ins Reine schreiben«).

Teile von Seite 140 sind mit zwei Streifen überklebt. Das Blatt, mit dem Seite 143 überklebt war, ist im Manuskript heute an falscher Stelle eingeordnet: Es befindet sich am Ende des Satzes und ist irrtümlich als Nummer 50 gezählt. Seine Rückseite enthält einen unvollständigen Entwurf für die erste Seite des Satzes. Die Überklebung auf Seite 161 (S.45 innerhalb des Satzes) wurde als 44^{bis} gezählt.

4. Satz

Das Manuskript wurde fast durchweg auf Papier (a) geschrieben und stammt wohl aus dem Jahr 1826. Es hat zwei Titelblätter. Bei dem oberen Titelblatt handelt es sich um eine Überklebung, die ursprünglich das ältere, untere Titelblatt überdeckte. Das ältere Titelblatt mit seiner grotesken, fast komischen Tuschezeichnung belegt die Herkunft der Musik aus der Oper *Les Francs-juges*, während das spätere Titelblatt aus der ersten Entstehungszeit der *Symphonie* stammt, denn sie zeigt den Entwurf von vier Sätzen, der auf fünf Sätze erweitert wurde, wobei der 4. Satz (aus 3) unnummeriert wurde. Ein schmaler Streifen auf Seite 171 bedeckt den ursprünglichen Titel, der offenbar lautete: »Cette Marche [... ? ...] dans l'opéra des Francs juges«.

Weitere Überklebungen finden sich unten auf den Seiten 187 und 189. Die Überklebung von Seite 205 bedeckt das kürzeste Ende des Satzes (mit einigen Bleistiftskizzen), und die Überklebung von Seite 206 den zweiten, zwischenzeitlich gültigen Schluss. Diese letzten Revisionen waren für eine Reminiszenz der *idée fixe* in der Klarinette nötig, wie auf Seite 205 zu sehen ist.

Die Wiederholungsanweisung auf Seite 184 geht offenkundig auf eine spätere Entscheidung zurück, bei der das Wiederholungszeichen auf Seite 186 nach Takt 86 getilgt wurde.

Die Anmerkung unten auf der Rückseite des früheren Titelblattes lautet: »les violoncelles à corriger depuis X« (»die Celli ab X korrigieren«). Der Vermerk auf Seite 181 lautet: »X corrig[er] 3 = mesures à corriger au basson au bas de la page« (»X 3 Takte in der Posaunenstimme unten auf der Seite korrigieren«). Die Notiz auf Seite 187 lautet: »les instruments à vent comme aux pages ci dessus; mesure par mesure d'après les numéros« (»die Holzbläserstimmen wie auf den vorigen Seiten; Takt für Takt, wie durch die Nummern angezeigt«) – eine Anweisung, die sicherstellen sollte, dass dieselbe Passage mehr als nur ein Mal ausgeschrieben wurde. Die Notiz unten auf Seite 196 lautet: »X corriger aux 2^{ds} violons« (»X in den zweiten Violinen korrigieren«). Der Vermerk auf Seite 204 unten lautet: »à corriger les altos contre basses, ophicleïde et timballes de ces 3 dernières mesures« (»in den Violen, Kontrabässen, Ophikleide und Pauken für diese letzten drei Takte zu korrigieren«).

5. Satz

Der Satz ist auf Papier (b) geschrieben und enthält eine Anzahl von Revisionen auf Streifen. Das große Orchester für diesen Satz erforderte auf den Seiten 209–220 oben die handschriftliche Ergänzung eines Systems. Das Titelblatt verwendet wie im 1. Satz das englische »By«, hier allerdings nicht ins Französische korrigiert.

Streifen bedecken die Ecken der Seiten 210 und 214. Die Überklebung auf Seite 216 (Manuskript Seite 8) zeigt die dritte Seite einer später gestrichenen Passage; sie bedeckt die erste Seite der gestrichenen Passage, und ihre Rückseite zeigt die zweite, anders ausgedrückt: Die erste Seite der Streichung findet sich auf der Rückseite von Seite 215, die zweite ist die Rückseite der Überklebung auf Seite 216, und die dritte ist die Vorderseite der Überklebung auf Seite 216, gefolgt von zwei Takten auf Seite 217, sodass sich eine Streichung von insgesamt elf Takten ergibt.²⁰ Die Seiten 219, 222 und 223 weisen schmale Streifen auf. Seite 271 ist vollständig überklebt.

Die Anmerkung oben auf Seite 279, geschrieben mit Röteln und teilweise ausradiert, lautet: »Il faut copier ces 4 parties de violoncelles des parties de bassons depuis H jusqu'au X à la place de ce qui y est« (»Diese vier Cellostimmen müssen von den Posaunenstimmen von H bis X abgeschrieben werden und ersetzen das, was hier jetzt steht«).

Die Taktzählung am Ende (»572 Takte«) dürfte ein früheres Stadium des Satzes wiedergeben, der in seiner endgültigen Fassung 524 Takte umfasst.

(Übersetzung: Sven Hiemke)

Anmerkungen

- 1 Hector Berlioz: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1844, hrsg. von Peter Bloom, Kassel u. a. 2003 (Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works [NBE], Bd. 24).
- 2 Vgl. Hugh Macdonald: *Berlioz's Lost »Roméo et Juliette«*, in: Berlioz: *Scenes from the Life and Work*, hrsg. von Peter Bloom, University of Rochester Press 2008, S. 125–137.
- 3 Alle Seitenzahlen beziehen sich auf die Paginierung der vorliegenden Faksimile-Ausgabe.
- 4 Hector Berlioz: *Mémoires*, Paris 1870, 4. Kapitel, S. 16; hrsg. von Pierre Citron, Paris 1991. Deutsche Übersetzung gemäß Hector Berlioz. *Mémoires*, neu übersetzt von Dagmar Kreher, hrsg. und kommentiert von Frank Heidlberger, Kassel u. a. 2007; hier Kapitel IV, S. 63. Der originale Wortlaut der Zitate aus französischen Quellen findet sich in der französischen Einleitung zum vorliegenden Band. – NBE 16: *Symphonie fantastique*, hrsg. von Nicholas Temperley, Kassel u. a. ³2009, S. 194.
- 5 Hector Berlioz: *Correspondance générale*, Bd. 1, hrsg. von Pierre Citron, Paris 1972, S. 300 f.
- 6 Ebd., S. 303.
- 7 Ebd., S. 306.
- 8 Ebd., S. 318.
- 9 Ebd., S. 320.
- 10 Berlioz: *Mémoires*, Kapitel XXVI, S. 156 f.
- 11 Ebd., Kapitel XXXIV, S. 185.
- 12 Ebd., Kapitel XXXIX, S. 224.
- 13 Die Tabelle basiert auf den Zuordnungen von D. Kern Holoman, in: *The Creative Process in the Autograph Musical Documents of Hector Berlioz, c. 1818–1840*, Ann Arbor: UMI Research Press 1975, S. 264 f., und von Nicholas Temperley in: NBE 16, S. 171 f.
- 14 »Certes, plus d'un vieillard sans flamme, sans cheveux / Tombé de lassitude au bout de tous ses vœux, / Pâlerait s'il voyait comme un gouffre dans l'onde / Mon âme, où ma pensée habite comme un monde / Tout ce que j'ai souffert, tout ce que j'ai tenté / Tout ce qui m'a menti comme un fruit avorté / Mon plus beau tems passé sans espoir qu'il renaisse / Les amours, les travaux, les deuils de ma jeunesse / Et quoiqu'encor à l'âge où l'avenir sourit / Le livre de mon cœur à toute page écrit.«
- 15 William Shakespeare: *König Lear*, mit einem Essay und Literaturhinweisen hrsg. von Sabine Schülting, Cadolzburg 2003 (Gesamtausgabe; Neuübersetzung und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther, Bd. 14). – Bei Berlioz: »Nous sommes aux dieux ce que sont les mouches / aux folâtres enfans; ils nous tuent pour s'amuser.«
- 16 »Zu korrigieren / Die ersten=zweiten=Violinen-Bratschen-Violoncelli des ersten Stückes / Die ersten und zweiten Violinen sowie Bratschen und Violoncelli des fünften / Die Violoncelli des vierten.«
- 17 Vgl. NBE 22b: *Arrangements of Works by Other Composers (II)*, hrsg. von Ian Rumbold, Kassel u. a. 2004.
- 18 Berlioz: *Mémoires*, Kapitel XXXIV, S. 186.
- 19 »Je n'ai pas le temps de finir moi-même; qu'on finisse alors comme dans mon autre copie; il faut recopier toutes les parties à cause des changemens«. Adolphe Boschot: *La Jeunesse d'un romantique*. Hector Berlioz, 1803–1831, Paris 1906, S. 504 (Anm.).
- 20 Diese Passage ist in NBE 16, S. 209 f., abgebildet.

Autograph:
Bibliothèque nationale de France
Ms. 1188

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available in the internet at www.dnb.de.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Typeset · Mise en page · Satz: Christina Eiling, edv + Grafik, Kaufungen
Printed by · Impression · Druck: Werbedruck Schreckhase GmbH, Spangenberg
Bound by · Reliure · Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-1601-1