

# BERLIOZ

## Symphonie fantastique

Edité par  
Edited by / Herausgegeben von  
Nicholas Temperley

Urtext de la Nouvelle Édition Berlioz  
Urtext of the New Berlioz Edition  
Urtext der Neuen Berlioz-Ausgabe

Partition  
Score / Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 5781

# TABLE / CONTENTS / INHALT

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| I. Rêveries – Passions .....        | 5   |
| II. Un Bal .....                    | 44  |
| III. Scène aux Champs .....         | 72  |
| IV. Marche au Supplice .....        | 91  |
| V. Songe d'une Nuit de Sabbat ..... | 114 |

## ORCHESTRE

Flûtes I, II (2ème: Petite Flûte), Hautbois I, II (2ème: Cor Anglais),  
Clarinettes I, II (1ère: Petite Clarinette), Bassons I–IV;  
Cors I–IV, Trompettes I–IV, Cornets à Pistons I, II, Trombones I–III, Ophicléides I, II;  
Timbales I–IV, Cymbales, Grosse Caisse, Tambour, Cloches I, II;  
Harpes (au moins 4); Cordes

Durée / Duration / Aufführungsdauer: ca. 54 min.

En plus de la partition il existent aussi  
le matériel d'orchestre (BA 5781) et une partition d'étude (TP 331).

In addition to the present score, the orchestral parts (BA 5781)  
and a study score (TP 331) are also available.

Zu vorliegender Ausgabe ist das Aufführungsmaterial (BA 5781)  
sowie eine Studienpartitur (TP 331) erhältlich.

Édition supplémentaire basée sur: *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, publiée par Berlioz Centenary Committee Londres  
avec la soutien de la Calouste Gulbenkian Foundation Lisbonne, volume 16 (BA 5456), éditée par Nicholas Temperley.

Separate edition based on: *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, issued by the Berlioz Centenary Committee London  
in association with the Calouste Gulbenkian Foundation Lisbon, Volume 16 (BA 5456), edited by Nicholas Temperley.

Einzelausgabe nach: *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, herausgegeben vom Berlioz Centenary Committee London  
mit Unterstützung der Calouste Gulbenkian Foundation Lissabon, Band 16 (BA 5456), vorgelegt von Nicholas Temperley.

---

© 1971 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
6<sup>e</sup> tirage / 6th Printing / 6. Auflage 2005

Tout droit réservé / All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

Toute reproduction est interdite par la loi.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

ISMN M-006-47349-6

# AVANT-PROPOS

Le concert donné par Berlioz dans la Salle du Conservatoire à Paris le 5 décembre 1830 fut un événement important même si, à en juger du nombre des articles parus dans la presse, peu nombreux étaient ceux qui le réalisaient à l'époque. Cela était d'abord dû au fait que, si peu de temps après «les Trois Glorieuses» au cours desquelles une monarchie fut abolie pour être remplacée par une autre, les parisiens s'occupaient encore principalement de politique. Ensuite, on ne s'attendait pas à des œuvres remarquables de la plume d'un jeune compositeur qui n'avait encore que 26 ans et dont le nom n'était connu qu'à peu de personnes. Pour Berlioz c'était alors la troisième fois qu'il exécutait ses propres compositions à cet endroit. Les deux premières avaient quelque peu attiré l'attention des auditeurs à cause de leurs audace et assurance, mais ces deux termes étaient évidemment insuffisants pour caractériser la grande œuvre nouvelle qui était le point culminant de ce troisième concert, à savoir la *Symphonie fantastique*, appelée également *Episode de la vie d'un artiste*.

Alors que la plupart des amateurs de musique à Paris étaient encore en train de s'habituer à la nouvelle expérience des symphonies de Beethoven, ce jeune compositeur, récent lauréat du Prix de Rome (prix fort convoité de l'Institut) présenta une puissante symphonie dramatique de son propre chef. Il était évident que le cadre principal lui venait de Beethoven, mais l'élément autobiographique si présent et unique, amena le concept de la symphonie dans un domaine tout nouveau. Car Berlioz ajouta à sa nouvelle œuvre un programme qui devait expliquer la finalité et le sens de la musique et ne laissa l'ombre d'un doute sur le vrai sujet de cette musique, à savoir lui-même ainsi que son amour bien connu mais non partagé pour l'actrice irlandaise, Harriet Smithson. Cette dernière, trois ans auparavant, avait gagné les cœurs avec ses rôles dans les représentations de Shakespeare à Paris. Peu de compositeurs ont été si généreux comme Berlioz à introduire leurs propres vies dans leur musique; de plus, dans ses *Mémoires* Berlioz nous rappelle la vie ardente qu'il menait comme jeune et pauvre compositeur. La personnalité de Berlioz prend forme dans sa musique ainsi que dans ses écrits, qui sont lecture obligatoire pour tous ceux qui sont attirés par le monde passionné de la *Symphonie fantastique*.

Au début de l'année 1830 Berlioz comprit que sa passion pour Mademoiselle Smithson ne trouverait pas de satisfaction et que, vu le peu d'attention qu'elle prêtait à ses sollicitations ardentes, elle n'était pas digne

de lui. En même temps, il connut une jeune pianiste sémillante, Camille Moke, qui lui offrit la plus parfaite distraction. Tirailé par ces deux passions très différentes, Berlioz écrit la *Symphonie fantastique*, peut-être afin d'exorciser une obsession avant de se perdre dans une autre. Ou bien comme réponse créatrice à l'accumulation de toute une série d'impressions musicales et littéraires – Shakespeare, Beethoven, Goethe – qui avaient agité son esprit pendant deux ou trois ans. Son œuvre était beaucoup plus aventurée et imaginative que tout ce qu'il avait créé jusque-là et lui ouvrit, grâce à son talent de penser en grandes dimensions et d'orchestrer, des horizons que ses contemporains étaient loin d'atteindre.

Ayant gagné le Prix de Rome, il avait l'obligation de passer un minimum de deux ans en Italie. Avant de partir, il loua la grande salle du Conservatoire, engagea un orchestre et le meilleur chef d'orchestre de l'époque, Habeneck, et présenta sa nouvelle œuvre extraordinaire pour la première fois au public. Par la suite, cette symphonie devint la pièce maîtresse des nombreux concerts donnés au cours des années 1830; et bien qu'il retînt la publication de la partition complète pendant bien des années, elle fut connue (par exemple de Schumann) grâce à une transcription de bravoure pour piano réalisée en 1834 par Liszt. Lors de chaque exécution, Berlioz publiait un programme imprimé qui résumait le récit de la symphonie.

En 1832, à son retour d'Italie, il y joignit *Lélio*, une œuvre semidramatique qui décrit la vie de l'artiste après que celui-ci eut vécu l'expérience traumatisante d'être le témoin de sa propre mort. Finalement, en 1855, Berlioz révisa le programme de sorte que tous les mouvements de la symphonie soient considérés comme étant nés d'un rêve d'opium et non seulement les deux derniers. En plus, il y eut un étrange hasard: à l'occasion d'une exécution de sa symphonie en 1832, Berlioz fut introduit à Harriet Smithson qui avait cessé d'émouvoir les amateurs de théâtre, et au bout d'un an ils célébraient leurs noces. C'était un événement paradoxal, pratiquement imprévisible au moment de la naissance de l'œuvre.

La Symphonie raconte les expériences d'un jeune artiste d'une sensibilité extraordinaire, qui, étant en proie à des sentiments inexprimables d'un romantisme nostalgique, est ensorcelé par une femme d'une beauté parfaite. Elle lui apparaît toujours sous forme d'un thème intitulé «idée fixe», une mélodie perce-oreille, qui est le matériel principal du premier mouvement.

Elle est jouée pour la première fois par les violons en unisson avec la flûte, sur la toile de fond d'un accompagnement parcimonieux et déchiré, assuré par les cordes basses et destiné à rappeler l'état d'âme troublé de l'artiste. Ce thème réapparaît dans tous les mouvements, mais reste reconnaissable en dépit des transformations apportées au mètre et au caractère.

Le premier mouvement, «Rêveries – Passion», a une introduction lente suivie d'un allegro vigoureux et fougueux et se termine en accords lents qui expriment la consolation religieuse. Le deuxième mouvement, «Un Bal», décrit le faste d'un bal à l'occasion duquel l'artiste est charmé par l'aspect de sa bien-aimée (de nouveau l'«idée fixe») qu'il peut entrevoir parmi les danseurs. Le troisième mouvement est un long adagio représentant une scène champêtre: des bergers dialoguent en duo de flûtes, on entend le bruissement des arbres agités par le vent, face à sa solitude l'artiste plonge dans la tristesse. Mais du coup, le calme de l'artiste est interrompu par un accès de désespoir provoqué par ses pensées qui allaient à sa bien-aimée; à la fin, le bruit éloigné du tonnerre répond aux mélodies plaintives des bergers.

Dans le quatrième mouvement, il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait et qu'il est conduit au supplice accompagné des cris rauques du peuple. L'«idée fixe» réapparaît et ses sons aigus s'imposent à son esprit pour être interrompue par le coup fatal. A la fin, il se voit au sabbat des sorcières où, parmi toutes les grimaces d'une troupe de créatures diaboliques, il voit son amour grotesquement déformé son thème est maintenant ignoble et perçant. En suivra le Dies Irae en chant grégorien, une cloche basse retentit et la fureur des sorcières se décharge en un délire de danse sauvage.

Du jour au lendemain, la *Symphonie fantastique* établit la réputation sans nuages de Berlioz comme un maître de la musique d'orchestre. De nos jours encore, son œuvre n'a rien perdu de son actualité. Les instruments étaient différents de ceux utilisés par Beethoven, ils venaient principalement des opéras français. Par exemple, Berlioz souhaitait quatre harpes ou même plus, si possible. Dans les opéras, le cor anglais, qui a un rôle expressif dans le troisième mouvement de la symphonie, rappelait la nostalgie et la mélancolie ou alors le jeu de flûte paysan, comme dans l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini. Berlioz combine ces deux fonctions d'une façon ingénieuse. La petite clarinette aiguë en mi bémol, qui, dans le finale de la symphonie joue une version distordue de l'«idée fixe» est empruntée, à la musique militaire.

Pour ce qui est des cuivres, Berlioz a recours à deux trompettes naturelles utilisées traditionnellement ainsi qu'à deux cornets à pistons dont il augmente considérablement le poids dans la culmination du premier mouvement et dans la *Marche au supplice*. Les trois trombones introduits dans le finale de la Cinquième Symphonie de Beethoven interviennent également dans les deux derniers mouvements de la symphonie de Berlioz. A cela s'ajoutent des parties pour deux ophicléides que Berlioz estime utiles comme contrebasse dans l'ensemble des cuivres, mais qui, employés comme instruments solo, ne pourraient représenter que des scènes vulgaires. Berlioz fut d'accord pour qu'on remplace l'ophicléide par le tuba, bien que celui-ci n'ait justement pas le timbre grossier que la symphonie exige.

En ce qui concerne la batterie, Berlioz ne s'en tenait pas à la pratique courante d'utiliser un seul timbalier, mais en exigeait quatre (à la fin du mouvement lent); et ses tambours devaient jouer le tonnerre éloigné d'une façon expressive et poétique. L'emploi des cloches dans les symphonies était aussi une nouveauté qui lui venait également du monde des opéras. Berlioz souhaitait deux cloches basses en *do* et en *sol*, mais avait toujours la difficulté d'en trouver. Il était presque toujours obligé de les remplacer par les octaves inférieures d'un piano.

Berlioz s'aventurait dans un monde de sonorités inexplorées dans le désir de parvenir à une expression dramatique. Les effets créés par sa musique n'étaient pas une fin en soi, mais visaient à l'expression du drame passionné que vivait un artiste imaginaire à cause de son amour, ou en d'autres termes, à la représentation des troubles de sa propre âme. Aucun compositeur n'a dévoilé son âme avec pareille conviction et force.

Hugh Macdonald

(traduit par Kristin Ulrich)

## PRÉFACE GÉNÉRALE

Les additions et corrections de l'éditeur se distinguent par les caractéristiques typographiques suivantes: Les nuances, les différences de rédaction, etc. par des italiques; les accidents, les notes, les silences, les points d'orgue, les accents par des caractères plus petits; les liaisons, les syncopes, les soufflets ( < > ) par des caractères discontinus.

L'ordre des portées et le choix des clefs suivent les usages modernes. Les notes de Berlioz sont signalées par le signe [HB].

# PROGRAMME

## *Avertissement*

Le Compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme<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.

## *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*

### SCENE AUX CHAMPS

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

## *Quatrième Partie*

### MARCHE AU SUPPLICE

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

## *Cinquième Partie*

### SONGE D'UNE NUIT DU SABBAT

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée 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.

<sup>1</sup> 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]

<sup>2</sup> Hymne chanté dans les cérémonies funèbres de l'Église Catholique. [HB]

# PREFACE

The concert given by Berlioz in the *Salle du Conservatoire*, Paris, on 5 December 1830 was a momentous occasion, although to judge from the number of reports of it in the press, few people at the time were aware of it. For one thing Parisians were still preoccupied with political matters so soon after the 'July Days' during which one monarchy had been overthrown and another put in its place. For another, there was little reason to expect momentous things from a composer who was still only 26 and whose name was known to only a few. It was the third concert of his own compositions that he had given in this hall, and although the first two had attracted a certain attention for their boldness and assurance, these terms were self-evidently inadequate for the big new work that was the climax of this third concert, the *Symphonie fantastique*, also called *Episode de la vie d'un artiste*.

While most Parisian concert-goers were still adjusting to the very new experience of Beethoven's symphonies, here was a young composer, the recent winner of the Institute's coveted *Prix de Rome*, offering a powerful dramatic symphony of his own. The essential framework was clearly drawn from Beethoven, but the strong and unmistakable element of autobiography took the concept of the symphony into quite new territory. For Berlioz issued a programme with his new work that explained the music's purpose and meaning and left no doubt that its true subject was himself and his well-known unrequited passion for the Irish actress, Harriet Smithson, who had won all hearts in her performances of Shakespeare in Paris three years before. Few composers have poured their own lives so generously into their music as Berlioz, and in addition he recounted in his *Mémoires* the ardent life he led as a young and struggling composer; Berlioz's personality comes as vividly to life in his music as in his prose, essential reading for all those who are drawn to the impassioned world of the *Symphonie fantastique*.

Early in 1830 Berlioz became convinced that his passion for Miss Smithson was fruitless and that she, in any case, having taken so little notice of his ardent suit, was unworthy of him. At the same time he met a lively young pianist, Camille Moke, who provided irresistible distraction. At the junction of these two very different passions Berlioz wrote down the *Symphonie fantastique*, perhaps as a way of exorcising one obsession before embarking on another, perhaps as a creative response to an accumulation of musical and literary impressions – Shakespeare, Beethoven, Goethe – that had been fer-

menting in his mind for two or three years. The work was far more adventurous and imaginative than anything he had yet attempted and it carried his powers of large-scale thinking and his orchestral skill far beyond anything his contemporaries could match.

As winner of the *Prix de Rome* he was obliged to spend at least two years in Italy. Before he left, he hired the Conservatoire's hall, engaged an orchestra and the leading conductor of the day, Habeneck, and had his extraordinary new work played in public for the first time. It came later to be a main item in his many concert programmes in the 1830s, and although he withheld publication of the full score for many years, it became known (for example to Schumann) through a bravura piano transcription made in 1834 by Liszt. For every performance Berlioz issued a printed programme explaining the narrative of the symphony.

In 1832, after his return from Italy, he appended to it a semi-dramatic work *Lélio*, which explains how the artist comes to terms with life after the trauma of witnessing his own death. Eventually in 1855 Berlioz revised the programme so that all five movements of the symphony were seen as induced by an opium dream, not just the last two. There was another sequel: at a performance of the symphony in 1832 Berlioz was at last introduced to Harriet Smithson, then no longer the rage of Paris theatre-goers, and within a year they were married, an ironic outcome that could hardly have seemed more remote when the music was composed.

The symphony recounts the experiences of a young artist of particular sensitivity who, already prey to inexpressible feelings of romantic longing, falls under the spell of a woman of ideal beauty. She appears to him always in the form of a theme, named the *idée fixe*, an obsessive melody that provides the main material of the first movement, first appearing in the violins in unison with a flute against a sparse, jagged accompaniment in the lower strings which expresses the turbulence of the artist's spirit. It then recurs, transformed in metre or character but clearly recognizable, in all the other movements.

The first movement, 'Reveries – Passions', has a slow introduction followed by a vigorous, fiery allegro, closing in slow chords expressive of religious consolation. The second movement, 'A Ball', shows the glitter of a ball at which the artist catches tantalising glimpses of the beloved (the *idée fixe* again) through the dancers. The third movement is a long adagio, descriptive of a scene in the country: shepherds call to each other on

their pipes, the wind murmurs in the trees, the artist reflects mournfully on his solitude. But the calm is broken by despairing thoughts of his beloved and at the end only rumbles of distant thunder answer the shepherd's plaintive call.

In the fourth movement he dreams he has killed his beloved and is marched to the scaffold before the raucous jeers of the crowd. At the end the *idée fixe* registers piercingly in his brain before the blade falls. Finally he finds himself transported in his dream to a witches' sabbath where amid the grimacing of every kind of diabolic creature he sees her grotesquely distorted; her theme is now ignoble and strident. The *Dies Irae* plainchant and a deep tolling bell ring out, and the witches' fury explodes in a wild delirious dance.

The *Symphonie fantastique* established at a stroke Berlioz's undimmed reputation as a master of the orchestra. The work still sounds modern today. The instruments themselves were not the same as those that Beethoven would have known, but were essentially those familiar in French opera houses. He called for four harps for instance, more than four if possible. The cor anglais, which plays such an expressive role in the third movement of the symphony, was associated in opera with nostalgia and melancholy, or with rustic piping, as in the overture to Rossini's *Guillaume Tell*. Berlioz ingeniously combines these functions. The little squeaky E-flat clarinet that runs away with a distorted version of the *idée fixe* in the finale of the symphony was an import from military bands.

In the brass section Berlioz calls for a pair of traditional natural trumpets as well as a pair of the much newer piston cornets, and he makes their presence strongly felt both in the culmination of the first movement and in the *Marche au supplice*. The three trombones introduced in the finale of Beethoven's Fifth Symphony are required in the last two movements of

Berlioz's symphony too. There are parts for two ophicleides, which Berlioz regarded as a useful bass to the brass section, but as a solo instrument, in his view, the ophicleide could depict only vulgarity. Berlioz approved of the tuba as a substitute for the ophicleide even though it lacks the very coarseness the symphony requires.

In the percussion, Berlioz departed from normal practice by calling not for a single timpanist, but for four (at the end of the slow movement), and calling on his drums to evoke distant thunder in an expressive, poetic fashion. Bells were new in symphonic music, again an import from the world of opera. Berlioz calls for two deep bells in C and G, but he always had difficulty securing suitable bells and almost invariably had to substitute with the lower octaves of a piano.

Berlioz's purpose in reaching out into a new world of unexplored sonorities was his quest for dramatic expression. These are not effects created for their own sake, but were devised to express the passionate drama of the imaginary artist and his beloved, in other words to express the turmoil of his own spirit. No composer has laid his soul bare with such conviction and such force.

Hugh Macdonald

## GENERAL PREFACE

Editorial insertions and emendations are distinguished typographically as follows: Dynamics, wording, etc. by italic type; accidentals, notes, rests, pauses, accents by small print; slurs, ties, and hairpins (◁ ▷) by broken type.

The order of staves and the choice of clefs follow modern practice. Berlioz's own footnotes are indicated in each case by the insertion of [HB].

# PROGRAMME

## Note

The composer's intention has been to treat various states in the life of an artist, insofar as they have musical quality. Since this instrumental drama lacks the assistance of words, an advance explanation of its plan is necessary. The following programme,<sup>1</sup> therefore, should be thought of as if it were the spoken text of an opera, serving to introduce the musical movements and to explain their character and expression.

## First Movement

### DAY-DREAMS – PASSIONS

The composer imagines that a young musician, troubled by that spiritual sickness which a famous writer has called *le vague des passions*, sees for the first time a woman who possesses all the charms of the ideal being he has dreamed of, and falls desperately in love with her. By some strange trick of fancy, the beloved vision never appears to the artist's mind except in association with a musical idea, in which he perceives the same character – impassioned, yet refined and diffident – that he attributes to the object of his love.

This melodic image and its model pursue him unceasingly like a double *idée fixe*. That is why the tune at the beginning of the first *allegro* constantly recurs in every movement of the symphony. The transition from a state of dreamy melancholy, interrupted by several fits of aimless joy, to one of delirious passion, with its impulses of rage and jealousy, its returning moments of tenderness, its tears, and its religious solace, is the subject of the first movement.

## Second Movement

### A BALL

The artist is placed in the most varied circumstances: amid the hubbub of a carnival; in peaceful contemplation of the beauty of nature – but everywhere, in town, in the meadows, the beloved vision appears before him, bringing trouble to his soul.

## Third Movement

### IN THE MEADOWS

One evening in the country, he hears in the distance two shepherds playing a *ranz de vaches*; this pastoral duet, the effect of his surroundings, the slight rustle of the trees gently stirred by the wind, certain feelings of hope which he has been recently entertaining – all combine to bring an unfamiliar peace to his heart, and a more cheerful colour to his thoughts. He thinks of his loneliness; he hopes soon to be alone no longer ... But suppose she deceives him!... This mixture of hope and fear, these thoughts of happiness disturbed by dark forebodings, form the subject of the *adagio*. At the end, one of the shepherds again takes up the *ranz de vaches*; the other no longer answers ... Sounds of distant thunder ... solitude ... silence ...

## Fourth Movement

### MARCH TO THE SCAFFOLD

The artist, now knowing beyond all doubt that his love is not returned, poisons himself with opium. The dose of the narcotic, too weak to take his life, plunges him into a sleep accompanied by the most horrible visions. He dreams that he has killed the woman he loved, and that he is condemned to death, brought to the scaffold, and witnesses *his own execution*. The procession is accompanied by a march that is sometimes fierce and sombre, sometimes stately and brilliant: loud crashes are followed abruptly by the dull thud of heavy footfalls. At the end of the march, the first four bars of the *idée fixe* recur like a last thought of love interrupted by the fatal stroke.

## Fifth Movement

### SABBATH NIGHT'S DREAM

He sees himself at the witches' sabbath, in the midst of a ghastly crowd of spirits, sorcerers, and monsters of every kind, assembled for his funeral. Strange noises, groans, bursts of laughter, far-off shouts to which other shouts seem to reply. The beloved tune appears once more, but it has lost its character of refinement and diffidence; it has become nothing but a common dance tune, trivial and grotesque; it is she who has come to the sabbath ... A roar of joy greets her arrival ... She mingles with the devilish orgy ... Funeral knell, ludicrous parody of the *Dies irae*,<sup>2</sup> sabbath dance. The sabbath dance and the *Dies irae* in combination.

(translated by Nicholas Temperley)

<sup>1</sup> At concerts in which this symphony is played, the distribution of this Programme to the audience is indispensable to the full understanding of the dramatic plan of the work. [HB]

<sup>2</sup> A hymn chanted during the funeral Service of the Catholic Church. [HB]

# VORWORT

Das Konzert, das Berlioz am 5. Dezember 1830 im *Salle du Conservatoire* in Paris gab, war ein bedeutendes Ereignis, obwohl, nach Anzahl der Presseberichte zu urteilen, sich nur wenige Menschen dessen bewusst waren. Denn so kurz nach der Julirevolution, während die eine Monarchie gestürzt und eine andere konstituiert worden war, beherrschten immer noch politische Themen die Gedanken der Pariser, und außerdem gab es kaum einen Grund, Großes von einem Komponisten zu erwarten, der erst 26 Jahre alt und dessen Name nur wenigen bekannt war. Es war seine dritte Veranstaltung mit eigenen Kompositionen in diesem Saal, und obwohl die beiden ersten wegen der kühnen Ausdruckskraft und Stilsicherheit ein gewisses Aufsehen erregt hatten, genügten solche Begriffe nicht, das große neue Werk zu charakterisieren, *Symphonie fantastique* oder *Episode de la vie d'un artiste*, das den Höhepunkt dieses dritten Konzertes bilden sollte.

Während die meisten Pariser Konzertbesucher immer noch ihre ganz frische Begegnung mit den Beethoven-Sinfonien verarbeiten mussten, war hier nur ein junger Komponist, der letzte Gewinner des begehrten *Prix de Rome*, der eine eigenständige gewaltige dramatische Sinfonie vorstellte. Ihre Konzeption bezieht sich deutlich auf Beethoven, aber das starke unverkennbar autobiographische Element führt die sinfonische Idee in eine neue Richtung. Denn Berlioz veröffentlichte zusammen mit seinem neuen Werk ein Programm, das Absicht und Inhalt der Musik erklärte und das keinen Zweifel daran ließ, dass das eigentliche Thema er selbst und seine allbekannte unerwiderte leidenschaftliche Liebe zu der irischen Schauspielerin Harriet Smithson war, die drei Jahre zuvor als Shakespeare-Darstellerin die Herzen des Pariser Publikums gewonnen hatte. Nur wenige Komponisten haben ihr eigenes Leben so reichlich in ihre Musik einfließen lassen wie Berlioz, der auch in seinen *Memoires* von dem leidenschaftlichen Leben erzählt, das er als junger emporstrebender Komponist geführt hatte. Seine Persönlichkeit kommt in seiner Musik ebenso lebendig zur Geltung wie in seiner Prosa, eine Pflichtlektüre für all jene, die sich zu der leidenschaftlichen Welt der *Symphonie fantastique* hingezogen fühlen.

Anfang 1830 kam Berlioz zu der Überzeugung, dass seine Liebe zu Miss Smithson erfolglos blieb und dass sie, die von seinem leidenschaftlichen Werben so wenig Notiz genommen hatte, seiner jedenfalls unwürdig war. Gleichzeitig lernte er die lebhafte Pianistin Camille Moke kennen, die für Ablenkung sorgte. An dem Schnittpunkt

der beiden grundverschiedenen Beziehungen schrieb Berlioz die *Symphonie fantastique* nieder, vielleicht, um sich die eine fixe Idee vor der nächsten auszutreiben, oder als Reaktion auf die vielen musikalischen und literarischen Eindrücke – Shakespeare, Beethoven und Goethe –, die in ihm seit ein oder zwei Jahren gärten. Das Werk war weit fortschrittlicher und einfallsreicher als seine gesamten vorangegangenen Versuche, und es steigerte seine Fähigkeit, in großen Dimensionen zu denken, und sein Geschick in der Orchesterbehandlung, weit über die Vorstellungskraft seiner Zeitgenossen.

Als Gewinner des *Prix de Rome* war Berlioz verpflichtet, wenigstens zwei Jahre in Italien zu verbringen. Bevor er aufbrach, mietete er den Konservatoriumssaal, engagierte ein Orchester und den damals führenden Dirigenten Habeneck und ließ sein außergewöhnliches neues Werk zum ersten Mal öffentlich aufführen. Es sollte später in den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts zu einem Hauptbestandteil seiner zahlreichen Konzertprogramme werden. Obwohl Berlioz die Veröffentlichung der vollständigen Partitur viele Jahre zurückhielt, wurde die *Symphonie fantastique* durch eine brillante Klaviertranskription Franz Liszts aus dem Jahre 1834 bekannt; Schumann lernte beispielsweise das Stück so kennen. Berlioz gab zu jeder Aufführung ein gedrucktes Programm heraus, das den Inhalt der Sinfonie wiedergab.

Im Jahre 1832 fügte er nach seinem Italienaufenthalt der *Symphonie fantastique* ein semidramatisches Werk, *Lelio*, hinzu, das erklären sollte, wie sich der Künstler nach dem Trauma, den eigenen Tod erfahren zu haben, mit dem Leben abfindet. Schließlich revidierte Berlioz 1855 das Programm, so dass nun alle fünf Sätze und nicht nur die ersten beiden als Folge eines Opiumrausches gedeutet wurden. Es gab aber noch eine Fortsetzung anderer Art: Bei einer Aufführung der Sinfonie im Jahre 1832 wurde Berlioz endlich Harriet Smithson vorgestellt, die zu der Zeit nicht mehr der Liebling des Pariser Theaterpublikums war. Binnen eines Jahres heirateten die beiden, ein wahrlich paradoxer Ausgang, der kaum denkbar schien, als die Musik komponiert wurde.

Die *Symphonie fantastique* schildert die Erlebnisse eines besonders empfindsamen jungen Künstlers, der, bereits in unerklärlichen Gefühlen romantischer Sehnsucht verstrickt, dem Zauber einer Frau von idealer Schönheit verfällt. Sie erscheint ihm immer in Form eines Themas, der *idée fixe*, einer obsessiven Melodie, die das Hauptmaterial für den ersten Satz liefert. Diese

*idée fixe* wird zuerst von den Geigen und einer Flöte im unisono vorgetragen, über einer spärlichen und zerrissenen Begleitung in den tiefen Streichern, die die Unruhe im Innern des Künstlers suggeriert. Die *idée fixe* kehrt später immer wieder, verändert in Metrum und Charakter, aber dennoch klar erkennbar.

Der erste Satz, „Träumereien – Leidenschaften“, beginnt mit einer langsamen Einleitung, der ein energisches, feuriges Allegro folgt und schließt mit langsamen Akkorden als Ausdruck religiösen Trostes. Der zweite Satz, „Ein Ball“, zeigt die Pracht eines Tanzfestes, auf dem der Künstler mitten unter den Tänzern für kurze Augenblicke die verlockende Erscheinung seiner Geliebten gewahrt (wieder die *idée fixe*). Der dritte Satz ist ein langes Adagio, die Schilderung einer Szene auf dem Lande: Hirten spielen sich gegenseitig auf ihren Schalmeien zu, der Wind flüstert in den Bäumen, und der Künstler sinnt traurig über seine Einsamkeit nach. Aber die Ruhe wird durch verzweifelnde Gedanken an seine Geliebte unterbrochen. Am Ende antwortet nur entferntes Donnergrollen auf die klagenden Klänge des Schäfers.

Im vierten Satz träumt der Künstler, er habe seine Geliebte getötet und werde unter dem rohen Spott des Pöbels zum Schafott geführt. Am Ende dringt noch einmal die *idée fixe* schneidend in sein Bewusstsein, bevor das Beil fällt. Schließlich findet er sich in seinem Traum auf einem Hexensabbat wieder, wo er mitten unter allen möglichen fratzenhaften teuflischen Kreaturen seine Geliebte grotesk entstellt wiedererkennt. Ihr Thema klingt jetzt gemein und schrill. Der cantus firmus *Dies Irae* und tiefes Glockengeläut ertönen, und die Raserei der Hexen entlädt sich in einem rauschhaften Tanz.

Mit der *Symphonie fantastique* begründete Berlioz mit einem Schlag seinen bis heute gültigen Ruf als Meister des Orchesters. Das Stück klingt immer noch modern. Die Instrumente selbst waren nicht die gleichen wie bei Beethoven, aber sie waren im Wesentlichen die in den französischen Opernhäusern gebräuchlichen. Er verlangt zum Beispiel vier Harfen, bzw., falls möglich, mehr als vier. Das Englischhorn, das im dritten Satz eine so expressive Rolle spielt, wurde in der Oper entweder als Ausdruck von Melancholie und Sehnsucht oder als Ersatz für bäuerliche Schalmeien verwendet, wie in der Ouvertüre zu Rossinis *Guillaume Tell*. Berlioz verbindet diese beiden Funktionen auf originelle Weise miteinander. Die kleine schrille Es-Klarinette, die im Finale geradezu hysterisch eine verzerrte Version der *idée fixe* vorträgt, stammt ursprünglich aus der Militärmusik.

Bei den Blechbläsern verlangt Berlioz zwei Naturtrompeten sowie zwei der viel neueren Piston-Kornetts, die er besonders eindrucksvoll im Höhepunkt des ers-

ten Satzes und im *Marche au supplice* einsetzt. Die Besetzung von drei Posaunen, die Beethoven im Finale seiner fünften Sinfonie eingeführt hatte, wird für die beiden letzten Sätze der *Symphonie fantastique* ebenfalls gefordert. Es gibt auch Parts für zwei Ophikleiden, die Berlioz als brauchbare Bassinstrumente der Blechbläser schätzte. Aber seiner Meinung nach konnte die Ophikleide als Soloinstrument nur Raues wiedergeben. Berlioz billigte die Tuba als Ersatz für die Ophikleide, obwohl die Tuba die direkte Rohheit vermissen lässt, die für die Sinfonie erforderlich ist.

Bei dem Schlagzeug weicht Berlioz von der gängigen Praxis ab, indem er nicht nur einen, sondern vier Pauker verlangt (am Ende des langsamen Satzes), und von den Trommeln fordert, entferntes Donnern ausdrucksvoll und poetisch heraufzubeschwören. Glocken waren in der sinfonischen Musik neu und sind wiederum ein Import aus der Welt der Oper. Berlioz schreibt zwei tiefe Glocken in C und G vor; aber er hatte selbst ständig Schwierigkeiten, geeignete Glocken zu finden und musste sich fast immer mit den tiefen Oktaven des Klaviers begnügen.

Die Suche nach dramatischem Ausdruck stand im Vordergrund bei Berlioz' Bestreben, unerforschte Klangwelten aufzuspüren. Die Effekte waren nicht um ihrer selbst willen erdacht, sondern um das leidenschaftliche Drama eines imaginären Künstlers, d. h. den Aufruhr in seinem eigenen Innern wiederzugeben. Kein Komponist hat je seine Seele mit solcher Überzeugungskraft und Eindringlichkeit bloßgelegt.

Hugh Macdonald

(Übersetzung: Eike Wernhard)

## ZUR AUSGABE

Zutaten oder Verbesserungen des Herausgebers werden typographisch wie folgt gekennzeichnet: Dynamische Zeichen, Buchstaben, Textworte usw. durch Kursivdruck; Akzidenzien, Noten, Pausen, Fermaten, Akzente durch Kleinstich; Bögen und cresc. bzw. decresc.-Zeichen gestrichelt.

Die Ausgabe folgt in Partituranordnung und Schlüsselung der modernen Praxis. Berlioz' eigene Fußnoten sind in jedem Fall durch [HB] gekennzeichnet.

# PROGRAMM

## Vorbemerkung

Ziel des Komponisten war es, verschiedene Situationen im Leben eines Künstlers zu schildern, soweit diese musikalisch darstellbar sind. Da dieses Instrumental-Drama durch keinen Worttext unterstützt wird, bedarf sein Plan einer vorherigen Erklärung. Das folgende Programm<sup>1</sup> ist daher wie der gesprochene Text einer Oper zu betrachten, der in die einzelnen Sätze der Musik einführt und ihren Charakter und ihre Aussage erklärt.

## Erster Satz

### TRÄUME – LEIDENSCHAFTEN

Der Komponist stellt sich vor, dass ein junger Musiker, der unter dem Einfluss jenes seelischen Leidens steht, das ein berühmter Schriftsteller als *le vague des passions* bezeichnet, zum ersten Mal eine Frau sieht, die in sich alle Reize des Idealwesens vereinigt, das er sich in seiner Vorstellung erträumt hat, und dass er sich sterblich in sie verliebt. Eigentümlicherweise zeigt sich das geliebte Bild dem geistigen Auge des Künstlers nie, ohne mit einem musikalischen Gedanken verbunden zu sein, in welchem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber noblen und schüchternen Charakter erkennt, wie er ihn auch dem geliebten Wesen zuschreibt.

Dieses musikalische Bild und dessen Vorbild verfolgen ihn unaufhörlich wie eine doppelte *idée fixe*. Dies ist der Grund, warum das Anfangsmotiv des ersten *allegro* konstant in allen Sätzen der Sinfonia wiedererscheint. Der Übergang aus dem Zustand melancholischen Träumens, unterbrochen durch einige Anwandlungen zielloser Freude, zu jenem einer verzückten Leidenschaft mit ihren Regungen von Zorn und Eifersucht, ihren Rückfällen in Zärtlichkeit, ihren Tränen, ihrem Streben nach 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, auf dem Lande, erscheint das teure Bild vor seinem Auge und versetzt seine Seele in Unruhe.

## Dritter Satz

### SZENE AUF DEM LANDE

Eines Abends auf dem Lande hört er in der Ferne zwei Hirten, die zusammen einen *ranz de vaches* (Kuhreigen) spielen; dieses ländliche Duo, der Ort des Geschehens, das leise Rauschen der sanft vom Wind bewegten Bäume, gelegentliche Anflüge neu aufkeimender Hoffnung – all dies bringt seinem Herzen einen ungewohnten Frieden und stimmt seine Gedanken freudiger. Er sinnt über seine Einsamkeit nach: er hofft, bald nicht mehr allein zu sein ... Doch wie, wenn sie ihn täuschte ... Diese Mischung von Hoffnung und Furcht, diese Gedanken von Glück, durch dunkle Vorahnungen gestört, bilden den Gegenstand des *adagio*. Am Schluss wiederholt einer der Hirten den *ranz de vaches*; der andere antwortet nicht mehr ... Fernes Donnern ... Einsamkeit ... Stille ...

## Vierter Satz

### GANG ZUM RICHTPLATZ

In der sicheren Erkenntnis, dass seine Liebe missachtet werde, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Die Dosis des Narkotikums ist zwar zu schwach, um ihm den Tod zu geben, versenkt ihn aber in einen von den schrecklichsten Visionen begleiteten Schlaf. Er träumt, er habe die Frau, die er liebte, getötet, er sei zum Tode verurteilt, werde zum Richtplatz geführt und helfe bei *seiner eigenen Hinrichtung*. Der Zug nähert sich unter den Klängen eines bald düsteren und wilden, bald prächtigen und feierlichen Marsches, in dem das dumpfe Geräusch schwerer Marschritte ohne Übergang auf Ausbrüche von größter Lautstärke folgt. Am Ende des Marsches erscheinen die ersten vier Takte der *idée fixe* wieder wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen durch den tödlichen Schlag.

## Fünfter Satz

### TRAUM EINER SABBATNACHT

Er sieht sich beim Hexensabbat inmitten einer abscheulichen Schar von Geistern, Hexen und Ungeheuern aller Arten, die sich zu seiner Totenfeier versammelt haben. Seltsame Geräusche, Stöhnen, schallendes Gelächter, ferne Schreie, auf die andere Schreie zu antworten scheinen. Das Motiv seiner Liebe erscheint noch einmal, doch es hat seinen noblen und schüchternen Charakter verloren; es ist nichts mehr als ein gemeines Tanzlied, trivial und grotesk; sie ist es, die zum Sabbat gekommen ist ... Freudengebrüll begrüßt ihre Ankunft ... Sie mischt sich unter das teuflische Treiben ... Totenglocken, burleske Parodie das *Dies irae*,<sup>2</sup> Sabbat-Tanz. Der Sabbat-Tanz und das *Dies irae* zusammen.  
(Übersetzung: Peter Schmidt)

<sup>1</sup> 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]

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