

# BERLIOZ

## Mélodies

pour voix haute et piano

## Songs

for High Voice and Piano

## Lieder

für hohe Stimme und Klavier

Volume 1 / Band 1

Édité par / Edited by / Herausgegeben von  
Ian Rumbold

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 5984

Urtext Edition taken from: *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, issued by the Berlioz Centenary Committee London in association with the Calouste Gulbenkian Foundation Lisbon and Musica Gallica, volume 15: *Songs with Piano* (BA 5455), edited by Ian Rumbold.

Urtext Édition de la: *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, publiée par Berlioz Centenary Committee Londres avec le soutien de la Calouste Gulbenkian Foundation Lisbonne et Musica Gallica, volume 15: *Songs with Piano* (BA 5455), édité par Ian Rumbold.

Urtextausgabe aus: *Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works*, veröffentlicht vom Berlioz Centenary Committee London in Verbindung mit der Calouste Gulbenkian Foundation Lissabon und Musica Gallica, Band 15: *Songs with Piano* (BA 5455), herausgegeben von Ian Rumbold.

---

© 2006 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
All rights reserved / Tous droits réservés / Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
Toute reproduction est interdite par la loi.  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
ISMN M-006-53305-3

# CONTENTS / TABLEAU / INHALT

|   |      |
|---|------|
| Preface .....   | IV   |
| Préface .....   | VIII |
| Vorwort .....   | XII  |
|   |      |
| Le dépit de la bergère .....  | 1    |
| Le Maure jaloux .....   | 3    |
| Toi qui l'aimas, verse des pleurs .....   | 7    |
| Le roi de Thulé .....   | 10   |
| Le coucher du soleil .....  | 12   |
| La belle voyageuse .....  | 16   |
| L'origine de la harpe .....   | 21   |
| Farewell, Bessy / Adieu Bessy .....   | 26   |
| Elegy / Élégie .....  | 32   |
| Le pêcheur .....  | 40   |
| Chant de bonheur .....  | 46   |
| La captive .....  | 50   |
| Le jeune pâtre breton .....   | 51   |
| Les champs .....  | 56   |
| Je crois en vous .....  | 58   |
| Le chant des Bretons .....  | 61   |
| Chansonnette .....  | 63   |
|   |      |
| Appendix / Appendice / Anhang<br>(Alternative versions / Versions alternatives / Alternative Fassungen) |      |
| Farewell, Bessy / Adieu Bessy .....   | 66   |
| La captive .....  | 72   |
| Les champs .....  | 73   |
| Songtexts / Textes des chants / Liedtexte .....   | 80   |
| Index .....   | 91   |

# PREFACE

Hector Berlioz (1803–1869) was no more an expert pianist or singer himself than he was a performer on any of the orchestral instruments whose techniques he fully understood and described in his famous treatise on instrumentation (*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*). Nevertheless, he wrote songs for voice and piano over a period of more than thirty years, from the juvenile *Le dépit de la bergère*, one of the first pieces of music of any kind that he committed to paper (in around 1818), through the masterly *Les nuits d'été* of 1840–1841, to *Le matin* and *Petit oiseau*, a pair of settings of the same text, published in 1850. Towards the end of his life he celebrated this achievement by collecting together, in the *Collection de 32 [later 33] mélodies* (1863), both the majority of his songs written for this combination and a number of piano-vocal arrangements of works originally written for voice and orchestra. The present volume contains the seventeen solo songs he wrote before 1840, arranged in chronological order<sup>1</sup> (*Les nuits d'été* and the later songs appear in a companion volume). *La captive*, presented here in two alternative versions for solo voice and piano, also exists in a version with cello obbligato, and *Le jeune pâtre breton* in versions for horn, viola or cello obbligato<sup>2</sup>. *Chant de bonheur* (from *Le retour à la vie*) and *Le jeune pâtre breton* (Version III) are arrangements for voice(s) and piano of works with orchestral accompaniment.

Berlioz drew from a wide variety of sources for the texts of his songs. Verses 1, 2 and 4 of the text of *Le dépit de la bergère*, attributed in the printed score to “M<sup>me</sup>. \*\*\*” are found in Jean-Benjamin de La Borde’s *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), but verse 3 is unknown apart from Berlioz’s setting. This may be one of the “romances with piano accompaniment” that Berlioz offered to the publisher Janet et Cotelle in 1819, when he was only fifteen years old. It was in fact published by a different Parisian firm, however, that of Auguste Le Duc, at some time between 1820 and 1823. The vocal part lies in the soprano

or (with octave transposition) tenor range; the type of voice is not specified in the score, but the text implies a female singer. A modified version of the melody was used in the *Sicilienne* and *Entr’acte* of *Béatrice et Bénédict*, composed between 1860 and 1862.

The text of *Le Maure jaloux* is from *Gonzalve de Cordoue* (1791) by Florian, the author of the pastoral *Estelle et Némorin*, with whose heroine Berlioz identified his first love, Estelle Dubœuf. An early version of this song, entitled *L’Arabe jaloux*, probably dates from some time between July 1819 and October 1821, when Berlioz left La Côte-St-André for Paris. By April 1822 the revised score presented in this volume, which incorporates minor revisions to the accompaniment, had been prepared for publication by the firm of Madame Cuchet. The vocal part is again for soprano or (with octave transposition) tenor range; this time, however, the text implies a male singer.

*Toi qui l’aimas, verse des pleurs*, composed before February 1823, is a setting of a text apparently by Albert-Marie Du Boys, a law student from Grenoble whom Berlioz met in about 1822 and with whom he continued to correspond for many years. The text of the duet *Le montagnard exilé* was also by Du Boys, as were the translations from Herder and Goethe respectively for the *Ballet des ombres*, set by Berlioz for chorus and piano in 1829, and *Le pêcheur*, also presented in this volume. Once again the vocal part lies in the soprano or (with octave transposition) tenor range, but the type of voice is not specified in the original score.

*Le roi de Thulé*, composed according to Berlioz on 13 September 1828, sets Gérard de Nerval’s translation of Marguerite’s song from Goethe’s *Faust*, Part I. It was later incorporated, with orchestral accompaniment, into *Huit scènes de Faust* and, with further modifications and in the key of F, into *La damnation de Faust*.

*Le coucher du soleil*, *La belle voyageuse*, *L’origine de la harpe*, *Adieu, Bessy* and *Élégie* formed nos. 1, 4, 7, 8 and 9 respectively of the collection *Neuf mélodies*, begun in 1829 and first published in 1830. (The second edition of 1849, incorporating “important modifications to the whole work carried out by the composer”, was entitled *Irlande*.) *Neuf mélodies* also included the duet *Hélène* and three works (*Chant guerrier*, *Chanson à boire* and *Chant sacré*) for chorus and piano. All are settings of translations of Thomas Moore, mostly from his *Irish Melodies*. A relatively literal French prose translation

1 Not included here (but available in volume 15 of the *New Berlioz Edition*) are *Amitié, reprends ton empire*, *Scène de brigands* (from *Le retour à la vie*) and *Premiers transports*, which have parts for chorus as well as the solo vocal line; five duets – *Pleure, pauvre Colette*, *Canon libre à la quinte*, *Le montagnard exilé*, *Hélène* and *Sara la baigneuse*; and *Le lever pour la chasse*, which is accompanied by two horns.

2 See again NBE 15.

of the majority of these poems had appeared in Louise Swanton Belloc, *Les amours des anges et les mélodies irlandaises de Thomas Moore* (1823). However, the composer used Belloc's translation only for the last song, *Élégie*, preferring for the others to use freer verse translations specially made by his friend Thomas Gounet (1801–1869). Berlioz and Gounet published the collection at their own expense, confident of making a profit. Even before their publication, Berlioz wrote that "several of the great singers of Paris have adopted them, to sing them at *soirées musicales*"<sup>3</sup>.

*Le coucher du soleil*, for solo tenor and piano, draws on Moore's poem "How dear to me the hour", and sets the two stanzas of the text to the same music (with minor modifications for the second stanza). The song is headed in the first printed edition with an epigraph from Part I of Goethe's *Faust*, quoted from the translation by Gérard de Nerval<sup>4</sup>, in which Faust describes his emotions at the sight of the setting sun: "The day is over and the sun is almost gone, speeding away on its life-giving journey. And now I long for wings to lift me off the ground and let me follow it."<sup>5</sup>

*La belle voyageuse* is based on Moore's poem "Rich and rare were the gems she wore". The original version, for solo tenor voice (identified in the first edition as a "young peasant") and piano, sets the four stanzas of the text to the same music. The second edition (*Irlande*) incorporates a number of revisions, and it is this version that is included in the present volume. A London edition was published by Wessel & Co. in about 1846, with both the French text by Gounet and an anonymous translation back into English ("Forth goes a lady"). A second version of *La belle voyageuse*, for male quartet and orchestra, is now lost. A third version, for solo female voice and orchestra, was prepared in 1842 and published in Paris by Richault, and a fourth, for two-part female chorus and orchestra, in 1851<sup>6</sup>.

*L'origine de la harpe*, for soprano or tenor voice and piano, draws on Moore's poem "The Origin of the Harp", and sets the four stanzas of the text to the same music (with minor modifications to the vocal line for stanzas 2–4). The first printed edition is headed with a verse extract that purports to be a translation "from Bohemian": "Oh, if you could hear it! ... Not even the avowal of a lover seems so melodious to the ear of one who sighs for love. It is like the fading song of a dying

swan. It is like the voice of a sister, Philomela, a lyre, the echo of a celestial harp." In the second edition (*Irlande*) the four-bar codetta which follows the first three stanzas in the first edition was retained only after the first stanza.

The first version of *Adieu, Bessy*, for tenor voice and piano, in the key of A $\flat$  major, is presented here in the Appendix. Both the original English text by Moore – "Farewell, Bessy", from *Ballads, Songs, etc.*, first printed in *The Works of Thomas Moore* (Paris: A. and W. Galignani, 1823) – and Gounet's translation are printed in the original sources. This version sets the four stanzas of the text to the same music, with minor modifications to the vocal line for stanzas 2 to 4. The setting was radically revised for the second edition of the collection (*Irlande*), and it is this version that is presented in the main part of this volume: it was transposed to the key of G major, some errors with regard to the English versification in the first version were corrected and, while the basic structure is still strophic, modifications to both the vocal line and the accompaniment throughout the song seem to have been made in response to the meaning of the text.

*Élégie* is probably the last of the collection to have been composed, and is the only setting of a text taken directly from Belloc's prose translations of Moore. Often troubled with insomnia during the long period of his obsession with Harriet Smithson, Berlioz had resorted to long walks in and beyond Paris: "It was on my return from one of these wanderings", he wrote in his *Memoirs*, "that I came upon my copy of Moore's *Irish Melodies* lying open on the table at the poem which begins 'When he who adores thee' and, taking up my pen, wrote the music to that heartrending farewell straight off. ... I think I have rarely found a melody of such truth and poignancy, steeped in such a surge of sombre harmony."<sup>7</sup>

The song clearly had special significance for Berlioz, who was aware that it was "immensely difficult both to sing and to accompany". The first edition (*Neuf mélodies*) bears the initials "F. H. S." at the head of the score, which may perhaps represent a dedication "For Harriet Smithson". This edition is headed with an epigraph from an anonymous text: "He died: his lyre was placed on his tomb. On stormy nights the wind drew forth harmonious wailing from it, with which his last vain lament still seemed to mingle." Berlioz later became aware of the poem's association with the

3 Hector Berlioz, *Correspondance générale*, ed. Pierre Citron et al. (Paris, 1972–2003), (hereafter CG) I, pp. 304, 306.

4 *Faust, Tragédie de Goëthe: Nouvelle traduction complète, en prose et en vers*, trans. Gérard de Nerval (Paris, 1828), p. 68.

5 *Goethe's Faust*, trans. Barker Fairley (Toronto, 1870), p. 17.

6 For these versions see *NBE* vol. 13, pp. 3–10.

7 *The memoirs of Hector Berlioz*, trans. and ed. David Cairns, rev. ed. (London, 2002), Chapter 18.

execution of the Irish revolutionary Robert Emmet (1778–1803). The second edition (*Irlande*) has the dedication “in memory of the unfortunate Emmet”, and includes “some words on the subject of the Elegy”, recounting that the poet Leigh Hunt had explained the history of Moore’s poem to him during his London visit of 1847 to 1848, and supplying the conclusion of Emmet’s famous speech to his judges before receiving the sentence of death. This edition underlays the English text as well as Belloc’s French translation.

In their original forms, *Le pêcheur* and *Chant de bonheur* were both composed in the 1820s. They were then reworked from May to July 1831 as the first and fourth movements respectively of the “mélologue” *Le retour à la vie*, the sequel to the *Symphonie fantastique*. Separate piano scores of these two songs, as well as the chorus *Scène de brigands* (the third movement), were published early in 1833, more than 20 years before the vocal score of the whole work, now entitled *Lélio, ou Le retour à la vie*, was printed in 1855. In *Le retour à la vie* itself *Le pêcheur* – a setting of a translation by Albert Du Boys of Goethe’s *Der Fischer* – is performed as a tenor solo (identified in *Lélio* as “Horatio”) with piano accompaniment, while the text of *Chant de bonheur*, for tenor solo (“L’artiste”), is by Berlioz himself, in a style he called “cadenced prose”.

The earliest version of Berlioz’s *La captive*, presented in the main part of this volume, is a strophic setting in E major of four stanzas from a text from Victor Hugo’s *Les orientales* (1829). It was composed in February 1832 at Subiaco, a small town about 35 miles from Rome, during one of the trips he made into the Abruzzi mountains while he was at the Villa Medici as a recipient of the Prix de Rome. Berlioz recalls in his *Memoirs* how, while he was staying at an inn with his friend Lefebvre, the architect, he knocked a book onto the floor, which turned out to be a copy of Hugo’s *Orientales*. It had fallen open at the poem ‘La captive’, of which he wrote the melody on the spot, using manuscript paper drawn for the purpose by Lefebvre. The accompaniment was apparently added a fortnight later, so that it could be performed at a soirée given at the Villa Medici by Louise Vernet, the director’s daughter. The song quickly became popular, to the extent that “all the Academy scholars are blurting out this poor piece at me, during meals, in the corridors, in the garden; they are beginning to make me sick of it”<sup>8</sup>. In a second version of the song, not presented here, Berlioz revised the introductory bars and corrected the sec-

ond line of the last stanza, replacing “Me caresse en passant” (Caresse me as it passes by) with the correct Hugo line “Me touche en voltigeant” (Touches me fluttering)<sup>9</sup>. By the end of 1832 Berlioz had again revised the song, this time adding an optional cello part and extending the coda. Version IV, printed in the appendix of the present volume, seems to derive certain elements from the version with cello. The source provides the text of the first stanza only, with a different ending. A copy of the words of the second and third stanzas in Berlioz’s hand dated Hamburg, 25 March 1843, may have served as a supplement to a manuscript such as this for the singer’s use. An orchestral version of the song is known to have existed, but is now lost. Some surviving sketches show that Berlioz was working on a setting of stanza 5 in the early part of 1834 and that its music was close to that later found in bars 63–82 of Cellini’s Air “Sur les monts” in *Benvenuto Cellini*. The orchestral version sung on 29 June 1848 by Pauline Viardot in London, with Berlioz conducting, is thought to have been different again. Stanzas 2, 3 and 4 adapt the melody to a new accompaniment, and stanza 8 is added to the setting. Soon after, Berlioz transposed the song down to D major and made a new full score, adding parts for percussion and an optional extra string orchestra. A piano arrangement of this version was made by Stephen Heller and published in Paris by Richault in 1849.

The version of *Le jeune pâtre breton* printed in this volume was first published by Maurice Schlesinger early in 1835, and is a setting of the first four couplets of the poem *Chanson du pays*, from Brizeux’s *Marie* (1831), for tenor or soprano with piano and (in couplets 2 and 4 only) obbligato horn (or viola or cello). The earliest version of the song, written in 1833, survives only in a pair of autograph scores, and an orchestral version, with different words by Auguste Barbier, had been performed in 23 November 1834. In March 1834 Berlioz was expecting the piano version to be published soon, evidently by Ricour, editor of the new journal *La romance*. But he soon withdrew it and told Ferrand that he planned to use it in an opera. By August 1834, however, having included the song in a one-act version of the opera *Les francs-juges*, he reported to his friend Ferrand that he was now having it printed, and would shortly send him a copy. The full score of the orchestral version was published by Catelin in about 1839, and the piano reduction of it

8 CG I, p. 538; see also p. 542.

9 This version is referred to as Version I in Holoman, *Catalogue*, pp. 120–1.

appeared, along with *Le matin*, *Petit oiseau*, *Le trébuchet* and *Le chant des Bretons*, in the collection *Fleurs des landes*, published by Richault in 1850.

*Les champs* is a setting of a poem from Béranger's *Chansons* (1821). The first version, presented in the main part of this volume, was published by Ricour as a supplement to the journal *La romance* on 12 April 1834, suggesting that it was intended for performance in the private context of *salon* entertainment. It may be sung by a male or a female voice, although the narrator of the poem is clearly male. At some time in or before 1850, Berlioz revised the work, transforming it from a simple strophic setting of the poem into a through-composed song of greater dramatic content, omitting verses 3–5 and specifying a tenor voice. This second version, first published by Richault in 1850 as the second song in the collection *Feuillets d'album*, is printed in the appendix to the present volume.

Berlioz began to sketch *Je crois en vous*, a setting of an unpublished text by Léon Guérin in his pocket album, probably in late July or early August 1834. Like *Les champs*, this song was published by a fashion magazine, *Le Protée* (as a supplement to its third issue, dated 1 September 1834). Guérin had published a collection of poetry entitled *Chants lyriques* in 1829 and later specialised in children's books, fables and travel literature. The song appears to have had some success, since the director of the rival magazine the *Journal des jeunes personnes* approached Berlioz with a commission for another setting of Guérin; Berlioz showed some interest, but dropped the idea because "these things

have to be, as it were, improvised, and when one does not succeed straight away, my view is that one has to give it up"<sup>10</sup>. *Je crois en vous* was, however, later re-worked as the *Ariette d'Arlequin*, scored for cor anglais and harp, in the Carnival scene (and the overture) of *Benvenuto Cellini*.

*Le chant des Bretons* has much in common with Berlioz's *Le jeune pâtre breton*: its text was also taken from Brizeux's *Marie* (with two additional lines not found in the published version of the poem), and it too was first published (probably in 1835) by Maurice Schlesinger at the composer's expense. *Le chant des Bretons*, however, was originally written, probably in early 1835 only shortly before its publication, for either four-part male-voice choir and piano or (as presented in this volume) solo tenor and piano. An orchestral version was to have been published by Richault but, if it was prepared, has not survived. A later version with a modified piano accompaniment was included, together with *Le jeune pâtre breton*, in the collection *Fleurs des landes* (1850).

The *Chansonnette* must have been composed on or before 25 August 1835, when Berlioz made a signed and dated copy. The text was by Léon de Wailly (1804–1863), one of the librettists of *Benvenuto Cellini*, on which Berlioz was working at this time. The melody was used (in  $\frac{3}{4}$  and in the key of E major) in the *Chœur de masques* at the end of the first scene of *Benvenuto Cellini*.

Ian Rumbold

10 CG II, p. 203; see also p. 201.

# PRÉFACE

Hector Berlioz (1803–1869) n'est pas plus pianiste ou chanteur émérite qu'il ne joue des divers instruments d'orchestre dont il comprend et décrit parfaitement la technique dans son célèbre *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*. Il n'en compose pas moins des mélodies pour voix et piano pendant plus de trente ans, de son juvénile *Dépit de la bergère* – l'une des premières pièces musicales, tous genres confondus, qu'il ait couchées par écrit (vers 1818) – aux magistrales *Nuits d'été* de 1840–1841, puis au *Matin* et au *Petit oiseau*, deux versions musicales d'un même poème publiées en 1850. Vers la fin de sa vie, il célèbre cet accomplissement par une *Collection de 32 [plus tard 33] mélodies* (1863) réunissant à la fois la majeure partie de ses mélodies pour voix et piano et un certain nombre d'arrangements, eux aussi pour voix et piano, d'œuvres écrites à l'origine pour voix et orchestre. Le présent volume contient, dans l'ordre chronologique<sup>1</sup>, les dix-sept mélodies pour une seule voix composées avant 1840. (*Les nuits d'été* et autres mélodies postérieures à cette date sont publiées dans un second volume.) *La captive*, présentée ici en deux versions différentes pour une seule voix et piano, existe aussi avec partie de violoncelle obligé, *Le jeune pâtre breton* dans des versions avec cor, alto ou violoncelle obligé<sup>2</sup>. *Chant de bonheur* (extrait du *Retour à la vie*) et *Le jeune pâtre breton* (version III) – inclus dans le présent volume – sont des arrangements pour voix et piano d'œuvres avec accompagnement d'orchestre.

Berlioz emprunte le texte de ses mélodies à des sources très diverses. Les strophes I, II et IV du *Dépit de la bergère*, attribuées dans la partition imprimée à « M<sup>me</sup>. \*\*\* », se trouvent dans *l'Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780) de Jean-Benjamin de La Borde, mais la strophe III semble n'apparaître nulle part en dehors de la mélodie de Berlioz. Celle-ci est peut-être l'une des « romances avec accompagnement de piano » que Berlioz, âgé de 15 ans seulement, propose à l'éditeur Janet et Cotelle en 1819. Elle sera en fait publiée par une autre maison d'édition parisienne, celle d'Auguste

1 Ne sont pas inclus ici (mais sont publiés dans le volume 15 de la *New Belioz Edition*): *Amitié, reprends ton empire, Scène de brigands* (extrait du *Retour à la vie*) et *Premiers transports*, qui comportent des parties de chœur en plus de la partie soliste; cinq duos – *Pleure, pauvre Colette, Canon libre à la quinte, Le montagnard exilé, Hélène et Sara la baigneuse* –, et *Le lever pour la chasse*, accompagné par deux cors.

2 Voir, là aussi, *NBE* 15.

Le Duc, entre 1820 et 1823. La partie vocale correspond à une tessiture de soprano ou (avec transposition à l'octave) de ténor; le type de voix n'est pas spécifié dans la partition, mais les paroles impliquent une voix de femme. Une version modifiée de cette mélodie sera utilisée dans la *Sicilienne* et dans *l'Entr'acte* de *Béatrice et Bénédicte*, composé entre 1860 et 1862.

Le texte du *Maure jaloux* provient de *Gonzalve de Cordoue* (1791), de Florian, auteur de la pastorale *Estelle et Némorin* dont Berlioz identifie l'héroïne à son premier amour, Estelle Dubœuf. Une version antérieure de cette mélodie, intitulée *L'Arabe jaloux*, date probablement d'entre juillet 1819 et octobre 1821, date à laquelle Berlioz quitte La Côte-Saint-André pour Paris. La version révisée présentée ici, qui incorpore de légères modifications de l'accompagnement, est préparée avant avril 1822 en vue de sa publication chez M<sup>me</sup> Cuchet. La partie vocale est ici aussi pour une tessiture de soprano ou (avec transposition à l'octave) de ténor; cette fois, cependant, le texte implique un chanteur masculin.

*Toi qui l'aïmas, verse des pleurs*, composé avant février 1823, met en musique un poème apparemment écrit par Albert-Marie Du Boys, étudiant en droit de Grenoble que Berlioz rencontre vers 1822 et avec qui il continue à correspondre pendant plusieurs années. Du Boys est aussi l'auteur des paroles d'un duo, *Le montagnard exilé*, d'une traduction de Herder utilisée pour le *Ballet des ombres*, mis en musique par Berlioz, pour chœur et piano, en 1829, et d'une traduction de Goethe pour *Le pêcheur*, aussi présenté ici. Une fois encore, la partie vocale correspond à une tessiture de soprano ou (avec transposition à l'octave) de ténor, mais le type de voix n'est pas spécifié dans la partition originale.

*Le roi de Thulé*, composé le 13 septembre 1828 selon Berlioz, met en musique la chanson de Marguerite, tirée de la Première Partie du *Faust* de Goethe, dans la traduction de Gérard de Nerval. Cette mélodie sera ensuite incorporée dans les *Huit scènes de Faust*, avec accompagnement orchestral, ainsi que dans *La damnation de Faust*, avec de nouvelles modifications et en *fa*.

*Le coucher du soleil, La belle voyageuse, L'origine de la harpe, Adieu, Bessy et Élégie* constituent les numéros 1, 4, 7, 8 et 9 des *Neuf mélodies*, recueil commencé en 1829 et publié pour la première fois en 1830. (La seconde édition, en 1849, inclut « des modifications importantes apportées à l'ensemble de l'ouvrage par l'auteur de



la Musique» et est intitulée *Irlande*.) Les *Neuf mélodies* comprennent aussi le duo *Hélène* et trois œuvres pour chœur et piano (*Chant guerrier*, *Chanson à boire* et *Chant sacré*). Toutes mettent en musique des traductions de poèmes de Thomas Moore, provenant pour la plupart de ses *Irish Melodies*. Une traduction française en prose, assez littérale, de la majeure partie de ces poèmes est publiée dans *Les amours des anges et les mélodies irlandaises de Thomas Moore* (1823), de Louise Swanton Belloc. Le compositeur n'utilise cependant cette version que pour sa dernière mélodie, *Élégie*, préférant, dans les autres cas, les traductions en vers, plus libres, réalisées pour la circonstance par son ami Thomas Gounet (1801–1869). Berlioz et Gounet font paraître le recueil à compte d'auteurs, sûrs de dégager un bénéfice. Dès avant la publication, Berlioz écrit que «plusieurs des grands chanteurs de Paris viennent de les adopter, pour les chanter dans les soirées musicales»<sup>3</sup>.

*Le coucher du soleil*, pour ténor solo et piano, est tiré d'un poème de Moore, «How dear to me the hour»; la musique est la même dans les deux strophes (avec des modifications minimales dans la seconde). La première édition imprimée porte en épigraphe un extrait de la Première Partie du *Faust* de Goethe, dans la traduction de Gérard de Nerval, où Faust évoque ses émotions à la vue du soleil couchant: «Il se penche et s'éteint, le jour expire, mais il va porter autre part une nouvelle vie. Oh! que n'ai-je des ailes pour m'élever de la terre, et m'élancer après lui»<sup>4</sup>.

*La belle voyageuse* est basée sur un poème de Moore, «Rich and rare were the gems she wore». La version originale est pour ténor solo (identifié comme un «jeune paysan» dans la première édition) et piano; la musique est la même pour les quatre strophes. Nous avons retenu ici la version de la seconde édition (*Irlande*), qui incorpore un certain nombre de révisions. Vers 1846, l'éditeur londonien Wessel & Co. fait paraître une nouvelle édition où figurent à la fois le texte français de Gounet et une traduction anonyme de ce dernier en anglais («Forth goes a lady»). Une deuxième version de *La belle voyageuse*, pour quatuor masculin et orchestre, est aujourd'hui perdue. Une troisième version, pour voix de femme solo et orchestre, est préparée en 1842 et publiée à Paris par Richault, et une quatrième, pour chœur de femmes à deux parties et orchestre, paraît en 1851<sup>5</sup>.

3 Hector Berlioz, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron et al., Paris, 1972–2003, (ci-après, CG) I, pp. 304, 306.

4 *Faust*, *Tragédie de Goëthe: Nouvelle traduction complète, en prose et en vers*, trad. Gérard de Nerval, Paris, 1828, p. 68.

5 Voir NBE vol. 13, pp. 3–10 pour ces versions.

*L'origine de la harpe*, pour soprano ou ténor et piano, s'inspire d'un poème de Moore, «The Origin of the Harp»; la musique est la même pour les quatre strophes (avec des modifications minimales de la ligne vocale dans les strophes II à IV). La première édition imprimée est précédée d'un extrait en vers présenté comme une traduction «du Bohémien»: «Ah! si vous l'entendiez! ... À l'amant qui soupire / L'aveu de son amante est moins mélodieux. / C'est le Cigne qui meurt, et dont le chant expire: / C'est la voix d'une sœur, Philomèle, une lyre, / L'écho d'une harpe des cieux.» La seconde édition (*Irlande*) ne conserve qu'après la première strophe la codetta de quatre mesures qui revenait après chacune des trois premières strophes dans l'édition originale.

La première version d'*Adieu, Bessy*, pour ténor et piano, en la bémol majeur, est présentée ici en Appendice. Les sources originales reproduisent à la fois le texte original en anglais de Moore – «Farewell, Bessy», extrait de *Ballads, Songs, etc.*, imprimé pour la première fois dans *The Works of Thomas Moore* (Paris, A. et W. Galignani, 1823) – et la traduction de Gounet. Dans cette version, la musique est la même pour les quatre strophes, avec des modifications minimales de la ligne vocale dans les strophes II à IV. La musique est radicalement révisée dans la seconde édition du recueil (*Irlande*), et c'est cette version que nous présentons dans le corps du présent volume: elle est transposée en sol majeur, certaines erreurs de la première version, concernant la versification anglaise, ont été corrigées, et, si la structure de base reste strophique, la ligne vocale et l'accompagnement semblent avoir été modifiés tout au long de la mélodie en fonction du sens du texte.

*Élégie* est probablement la dernière mélodie du recueil à avoir été composée, et c'est la seule à utiliser directement une des traductions en prose de Moore réalisées par Louise Swanton Belloc. Pour combattre ses fréquentes insomnies pendant la longue période où Harriet Smithson occupe toutes ses pensées, Berlioz a recours à de longues marches dans Paris et aux alentours: «Ce fut en rentrant chez moi, à la suite d'une de ces excursions [...], écrit-il dans ses *Mémoires*, que, trouvant ouvert sur ma table le volume des *Mélodies irlandaises* de Th. Moore, mes yeux tombèrent sur celle qui commence par ces mots: «*Quand celui qui t'adore*» («*When he who adores thee*»). Je pris la plume, et tout d'un trait j'écrivis la musique de ce déchirant adieu [...] Mais je crois que j'ai rarement pu atteindre à une aussi poignante vérité d'accents mélodiques, plongés dans un tel orage de sinistres har-

monies.»<sup>6</sup> Cette mélodie a manifestement une signification particulière pour Berlioz, et il est conscient qu'elle est «immensément difficile à chanter et à accompagner». Les initiales «F.H.S.» qui apparaissent en tête de la partition, dans la première édition (*Neuf mélodies*), représentent peut-être une dédicace: «For Harriet Smithson». Cette même édition porte un texte anonyme en épigraphe: «Il mourut: sa lyre fut placée sur sa tombe. Pendant les nuits orageuses, les vents en apportaient d'harmonieux gémissements, auxquels semblait se mêler encore sa dernière et inutile plainte.» Berlioz ayant appris par la suite que ce poème est associé à l'exécution du révolutionnaire irlandais Robert Emmet (1778–1803), la seconde édition (*Irlande*) est dédiée «à la mémoire du malheureux Emmet» et comporte «quelques mots sur le sujet de l'Élégie»: Berlioz explique que c'est le poète Leigh Hunt qui lui a conté l'histoire du poème de Moore pendant son séjour à Londres, en 1847–1848, et il cite la conclusion de la célèbre déclaration adressée par Emmet à ses juges, avant sa condamnation à mort. Notre édition présente à la fois le texte anglais et sa traduction française par Belloc sous la musique.

*Le pêcheur* et *Chant de bonheur* sont tous deux composés sous leur forme originale dans les années 1820. Ils sont ensuite remaniés entre mai et juillet 1831 comme premier et quatrième mouvements du «mélologue» *Le retour à la vie*, suite de la *Symphonie fantastique*. Des partitions pour chant et piano séparées de ces deux mélodies, ainsi que du chœur *Scène de brigands* (troisième mouvement du mélologue), sont publiées au début de l'année 1833, plus de vingt ans avant la partition chant et piano de l'œuvre entière, désormais intitulée *Lélio, ou Le retour à la vie*, imprimée en 1855. Dans le cadre du *Retour à la vie*, *Le pêcheur* – qui met en musique *Der Fischer* de Goethe, dans une traduction d'Albert Du Boys – est interprété par un ténor solo (nommé «Horatio» dans *Lélio*) accompagné au piano; le texte du *Chant de bonheur*, pour ténor solo («L'artiste»), est de Berlioz lui-même, dans un style qu'il qualifie de «prose cadencée».

La toute première version de *La captive*, présentée dans le corps de ce volume, est de forme strophique et en *mi* majeur; elle met en musique quatre strophes d'un poème des *Orientales* (1829) de Victor Hugo. Berlioz la compose en février 1832 à Subiaco, petite ville située à environ 55 km de Rome, au cours de l'une des excursions dans les Abruzzes qui ponctuent son séjour à la villa Médicis, en tant que lauréat du prix de

Rome. Il raconte dans ses *Mémoires* qu'un jour où il se trouve à l'auberge avec son ami architecte Lefebvre, celui-ci fait tomber un livre par terre; ce sont *Les Orientales* d'Hugo, ouvertes à la page de «La captive». Il en écrit sur-le-champ la mélodie, utilisant un papier réglé pour l'occasion par Lefebvre. Il ajoute l'accompagnement une quinzaine de jours plus tard, semble-t-il, afin que la mélodie puisse être interprétée par la fille du directeur, Louise Vernet, lors d'une soirée donnée à la villa Médicis. *La captive* devient rapidement populaire, selon Berlioz: «tous les pensionnaires de l'Académie me cornent ce malheureux morceau, à table, dans les corridors, au jardin; ils commencent à me le faire suer.»<sup>7</sup> Dans une deuxième version de la mélodie, que nous ne présentons pas ici, le compositeur révisé les mesures d'introduction et corrige la deuxième ligne de la dernière strophe, remplaçant «Me caresse en passant» par la formulation exacte d'Hugo: «Me touche en voltigeant»<sup>8</sup>. Berlioz révisé de nouveau cette mélodie avant la fin de l'année 1832; cette fois, il ajoute une partie de violoncelle optionnelle et allonge la coda. La Version IV, imprimée dans l'Appendice de ce volume, semble emprunter certains éléments à la version avec violoncelle. La source ne donne que le texte de la première strophe, avec une fin différente. Une copie des paroles des deuxième et troisième strophes, de la main de Berlioz et datée: Hambourg, 25 mars 1843, a peut-être servi à compléter un manuscrit tel que celui-ci, à l'intention de la chanteuse. On sait qu'il a existé une version orchestrale de cette mélodie, mais elle est aujourd'hui perdue. Des esquisses parvenues jusqu'à nous montrent que Berlioz travaille à mettre la cinquième strophe en musique au début de l'année 1834, et que la musique est proche de celle des mesures 63 à 82 de l'Air de Cellini, «Sur les monts», dans *Benvenuto Cellini*. Quant à la version orchestrale chantée par Pauline Viardot le 29 juin 1848, à Londres, sous la direction de Berlioz, on pense qu'elle serait encore différente. Les strophes II, III et IV adaptent la mélodie à un nouvel accompagnement, et la huitième strophe est ajoutée. Peu de temps après, Berlioz transpose ce morceau vers le grave, en *ré* majeur, et établit une nouvelle partition d'orchestre, ajoutant des parties de percussions et un orchestre à cordes optionnel. L'arrangement pour piano de cette version réalisé par Stephen Heller est publié à Paris, chez Richault, en 1849.

La version du *Jeune pâtre breton* imprimée dans ce volume est publiée pour la première fois par Maurice

7 CG I, p. 538; voir aussi p. 542.

8 Holoman, *Catalogue*, pp. 120–121, désigne cette version comme la Version I.

6 Hector Berlioz, *Mémoires*, chapitre IV.

Schlesinger au début de l'année 1835; elle met en musique les quatre premiers couplets de la *Chanson du pays*, poème extrait de *Marie* (1831) de Brizeux, pour ténor ou soprano avec accompagnement de piano, et de cor (ou alto ou violoncelle) obligé (uniquement dans les couplets II et IV). La toute première version de cette mélodie, écrite en 1833, ne survit que dans deux partitions autographes; une version orchestrale, avec des paroles différentes d'Auguste Barbier, est donnée le 23 novembre 1834. En mars 1834, Berlioz s'attend à voir bientôt paraître la version avec piano, manifestement chez Ricour, éditeur de la nouvelle revue *La romance*. Mais il la retire bientôt et explique à son ami Ferrand qu'il compte l'utiliser dans un opéra. Dès août 1834, cependant, ayant inclus cette mélodie dans une version en un acte de son opéra *Les francs-juges*, il rapporte à Ferrand qu'il la fait désormais imprimer, et qu'il lui enverra bientôt un exemplaire. La grande partition de la version orchestrale est publiée par Catelin vers 1839, et la réduction pour piano correspondante, accompagnée du *Matin*, du *Petit oiseau*, du *Trébuchet*, et du *Chant des Bretons*, paraît dans le recueil *Fleurs des landes*, publié par Richault en 1850.

*Les champs* mettent en musique un poème tiré des *Chansons* (1821) de Béranger. La première version, présentée dans le corps de ce volume, est publiée le 12 avril 1834 par Ricour, sous forme de supplément à la revue *La romance*, suggérant qu'elle est destinée à être interprétée dans le cadre privé d'un salon. Elle peut être chantée par une voix d'homme ou de femme, même si le narrateur du poème est clairement un homme. En 1850 ou avant, Berlioz révisé ce morceau, transformant la simple forme strophique initiale en une mélodie *durchkomponiert* au contenu plus dramatique, omettant les strophes III à V et exigeant spécifiquement une voix de ténor. Cette seconde version, publiée pour la première fois par Richault en 1850 comme deuxième titre du recueil *Feuillets d'album*, est imprimée dans l'Appendice.

Berlioz commence à esquisser *Je crois en vous*, sur un texte inédit de Léon Guérin dans son album de poche, probablement à la fin de juillet ou au début d'août 1834. De même que *Les champs*, cette mélodie est pu-

blée par un journal de mode, *Le Protée* (comme supplément à son troisième numéro, daté du 1<sup>er</sup> septembre 1834). Guérin a publié un recueil de poésie intitulé *Chants lyriques* en 1829 et se spécialisera par la suite dans les livres pour enfants, les fables et les livres de voyage. Cette mélodie semble avoir remporté quelque succès, puisque le directeur d'une publication rivale, le *Journal des jeunes personnes*, propose à Berlioz de lui commander une autre mélodie basée sur un poème de Guérin; le compositeur se montre d'abord intéressé, puis abandonne l'idée: « Ces choses-là doivent être pour ainsi dire improvisées, et quand on ne réussit pas de prime abord, mon avis est qu'il faut y renoncer. »<sup>9</sup> *Je crois en vous* sera cependant remanié par la suite pour donner *l'Ariette d'Arlequin*, instrumentée pour cor anglais et harpe, dans la scène du Carnaval (et l'ouverture) de *Benvenuto Cellini*.

*Le chant des Bretons* a beaucoup de points communs avec *Le jeune pâtre breton*: son texte est lui aussi emprunté à *Marie* de Brizeux (avec deux vers supplémentaires absents de la version publiée du poème), et il est également publié (probablement en 1835) par Maurice Schlesinger, à compte d'auteur. Sans doute composé peu de temps avant la publication, au début de l'année 1835, *Le chant des Bretons* est cependant écrit à l'origine soit pour chœur d'hommes à quatre voix et piano, ou pour ténor solo et piano (c'est ainsi qu'il est présenté ici). Une version orchestrale devait être publiée par Richault, mais, si elle a été préparée, elle ne nous est pas parvenue. Une version plus tardive, avec un accompagnement de piano modifié, est cependant incluse, avec *Le Jeune pâtre breton*, dans le recueil *Fleurs des landes* (1850).

La *Chansonnette* doit avoir été composée le 25 août 1835 au plus tard, puisque Berlioz en réalise alors une copie signée et datée. Le poème est de Léon de Wailly (1804–1863), l'un des librettistes de l'opéra auquel Berlioz travaille à l'époque: *Benvenuto Cellini*. La mélodie y est utilisée (à  $\frac{3}{4}$  et en *mi* majeur) dans le *Chœur de masques* concluant la première scène.

Ian Rumbold  
(Traduction: Josée Bégaud)

9 CG II, p. 203; voir aussi p. 201.

# VORWORT

Hector Berlioz (1803–1869) war lediglich in gleichem Maße Pianist und Sänger, in dem er alle Orchesterinstrumente beherrschte – deren Spieltechnik er allerdings gänzlich verstand und in seiner berühmten Abhandlung zur Instrumentation (*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*) beschrieb. Dennoch komponierte er Lieder für Gesang und Klavier über einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren, von *Le dépit de la bergère* aus seiner Jugendzeit, eines der ersten Werke überhaupt, das er zu Papier brachte (um 1818), über die meisterhaften *Les nuits d'été* von 1840/41 bis hin zu *Le matin* und *Petit oiseau*, zwei Vertonungen desselben Textes, die 1850 erschienen. Gegen Ende seines Lebens würdigte er dieses Schaffen und stellte in der *Collection de 32 [später 33] mélodies* (1863) sowohl den Großteil seiner Lieder für diese Besetzung, als auch einige Klavierbearbeitungen ursprünglicher Orchesterlieder zusammen. Der vorliegende Band enthält die siebzehn Solo-Lieder, die vor 1840 entstanden<sup>1</sup>, in chronologischer Reihenfolge (*Les nuits d'été* und die späteren Lieder erscheinen in einem zweiten Band). Von *La captive*, das hier in zwei verschiedenen Versionen für Singstimme und Klavier vorliegt, existiert auch eine Fassung mit obligatem Violoncello, von *Le jeune pâtre breton* Fassungen für Horn, Viola und obligates Cello<sup>2</sup>. Sowohl bei *Chant de bonheur* (aus *Le retour à la vie*) als auch bei *Le jeune pâtre breton* (Version III) handelt es sich um Bearbeitungen für Singstimme(n) und Klavier von orchesterbegleiteten Liedern.

Berlioz schöpfte seine Liedtexte aus weit gefächerten Quellen. Die Strophen 1, 2 und 4 von *Le dépit de la bergère* – in der gedruckten Partitur einer „M<sup>me</sup>. \*\*\*“ gewidmet – fand er in Jean-Benjamin de La Bordes *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), während die dritte Strophe nur in Berlioz' Vertonung bekannt ist. Es mag eine der „Romanzen mit Klavierbegleitung“ sein, die Berlioz 1819 – im Alter von gerade einmal 15 Jahren – dem Verleger Janet et Cotelte anbot. Tatsächlich veröffentlicht wurde es jedoch von einem anderen Pariser Verlag, Auguste Le Duc, zwischen 1820

und 1823. Der Gesangspart wird von einem Sopran oder (in Oktavtransposition) einem Tenor ausgeführt; die Partitur spezifiziert nicht die Stimmart, der Text jedoch impliziert eine Sängerin. Eine abgewandelte Fassung der Melodie verwendete Berlioz auch in der *Sicilienne* und dem *Entr'acte* in *Béatrice et Bénédicte*, das zwischen 1860 und 1862 entstand.

Der Text von *Le Maure jaloux* stammt aus *Gonzalve de Cordoue* (1791) von Florian, dem Verfasser des pastoralen *Estelle et Némorin*, mit dessen Heldin Berlioz seine erste Liebe, Estelle Dubœuf, identifizierte. Eine frühe Fassung des Liedes mit dem Titel *L'Arabe jaloux* entstand wohl in der Zeit zwischen Juli 1819 und Oktober 1821, als Berlioz La Côte-St-André in Richtung Paris verließ. Bis zum April 1822 hatte der Verlag von Madame Cuchets die überarbeitete Fassung mit kleineren Änderungen in der Begleitung, wie sie in diesem Band vorliegt, zur Veröffentlichung vorbereitet. Der Gesangspart sieht wiederum einen Sopran oder (in Oktavtransposition) Tenor vor, wobei in diesem Fall der Text eine Männerstimme impliziert.

*Toi qui l'aimas, verse des pleurs*, komponiert vor Februar 1823, ist eine Vertonung eines von Albert-Marie Du Boys stammenden Textes, einem Rechtsstudenten aus Grenoble, den Berlioz um 1822 kennen lernte und mit dem er über mehrere Jahre hinweg in Briefwechsel stand. Du Boys schrieb auch den Text zu dem Duett *Le montagnard exilé*, übersetzte Texte von Herder und Goethe für das *Ballet des ombres*, das Berlioz 1829 für Chor und Klavier vertonte, und verfasste den Text zu dem auch hier vorliegenden *Le pêcheur*. Wiederum liegt der Gesangspart in der Sopran- bzw. (in Oktavtransposition) Tenorlage vor; wiederum ist die Stimmlage in der Originalpartitur nicht näher bezeichnet.

Nach eigener Angabe komponierte Berlioz *Le roi de Thulé* am 13. September 1828 nach Gérard de Nerval's Übersetzung von Margaretes Lied aus dem ersten Teil von Goethes *Faust*. Später wurde es – mit Orchesterbegleitung – in die *Huit scènes de Faust* sowie – mit weiteren Änderungen und in F-Dur – in *La damnation de Faust* aufgenommen.

*Le coucher du soleil*, *La belle voyageuse*, *L'origine de la harpe*, *Adieu*, *Bessy* und *Élégie* erschienen als Nummern 1, 4, 7, 8 und 9 in der Sammlung *Neuf mélodies*, die Berlioz 1829 begann und 1830 herausbrachte. (Die zweite Auflage von 1849 mit „wichtigen, vom Komponisten selbst vorgenommenen, Veränderungen im

1 Hier nicht einbezogen, aber in Band 15 der *New Berlioz Edition* enthalten, sind *Amitié, reprends ton empire, Scène de brigands* (aus *Le retour à la vie*) und *Premiers transports*, die sowohl Chorstimmen als auch eine Solostimme enthalten, fünf Duette (*Pleure, pauvre Colette, Canon libre à la quinte, Le Montagnard exilé, Hélène* und *Sara la baigneuse*) sowie das von zwei Hörnern begleitete Lied *Le lever pour la chasse*.

2 Ebenda, NBE Bd. 15.

gesamten Werk“ war mit *Irlande* betitelt.) Die *Neuf mélodies* enthielten außerdem das Duett *Hélène* sowie drei Werke (*Chant guerrier*, *Chanson à boire* und *Chant sacré*) für Chor und Klavier. Alle diese Werke sind Vertonungen von Übersetzungen von Thomas Moore, zumeist aus dessen *Irish Melodies*. Eine weitgehend wörtliche französische Prosaübersetzung eines großen Teiles dieser Gedichte war in Louise Swanton Bellocs *Les amours des anges et les mélodies irlandaises de Thomas Moore* (1823) erschienen. Bellocs Übersetzung verwendete Berlioz allerdings nur für das letzte Lied, *Élégie*; für die anderen bevorzugte er die freieren Übersetzungen im Versmaß seines Freundes Thomas Gounet (1801–1869). Berlioz und Gounet veröffentlichten diese Sammlung auf eigene Kosten, überzeugt, damit Gewinn zu erzielen, und bereits vor ihrer Veröffentlichung schrieb Berlioz, dass „verschiedene namhafte Sänger aus Paris sich ihrer annahmen und sie bei den *soirées musicales* sangen“<sup>3</sup>.

*Le coucher du soleil* für Tenor und Klavier stützt sich auf Moores Gedicht „How dear to me the hour“ und vertont beide Textstrophen zur gleichen Musik (mit geringen Änderungen in der zweiten Strophe). In der Erstauflage ist das Lied mit einem *Motto* aus dem ersten Teil von Goethes *Faust*, zitiert in der Übersetzung von Gérard de Nerval<sup>4</sup>, überschrieben. In dieser Szene beschreibt Faust seine Gefühle beim Anblick der untergehenden Sonne: „Betrachte, wie in Abendsonneglut / Die grünumgebne Hütten schimmern. / Sie rückt und weicht, der Tag ist überlebt, / Dort eilt sie hin und fördert neues Leben. / O daß kein Flügel mich vom Boden hebt, / Ihr nach und immer nach zu streben!“<sup>5</sup>

*La belle voyageuse* beruht auf Moores Gedicht „Rich and rare were the gems she wore“. In der Originalversion für Tenor (in der ersten Auflage als „junger Bauer“ bezeichnet) und Klavier sind alle vier Strophen mit der gleichen Musik unterlegt. Die zweite Ausgabe (*Irlande*) hingegen, die im vorliegenden Band enthalten ist, enthält eine Reihe von Revisionen. Um 1846 erschien in London bei Wessel & Co. eine Ausgabe mit dem französischen Text von Gounet sowie einer anonymen Rückübersetzung ins Englische („Forth goes a lady“). Eine zweite Fassung von *La belle voyageuse* für vier Männerstimmen und Orchester ist heute verschollen, eine dritte für Frauenstimme und Orchester

wurde 1842 vorbereitet und erschien bei Richault in Paris, die vierte für zweistimmigen Frauenchor und Orchester 1851.<sup>6</sup>

*L'origine de la harpe* für Sopran oder Tenor und Klavier geht zurück auf Moores Gedicht „The Origin of the Harp“; die vier Strophen werden von der gleichen Musik begleitet (mit geringen Veränderungen in der Melodie der zweiten bis vierten Strophe). Die erste gedruckte Ausgabe ist mit einem Versauszug überschrieben, angeblich „aus dem Böhmisches“: „Oh wenn Sie sie hören könnten! ... Selbst einer schmachtenden Liebenden klingen die Beteuerungen ihres Geliebten nicht so melodios. Es ist wie das verklingende Lied eines sterbenden Schwans. Es ist wie die Stimme einer Schwester, Philomele, eine Lyra, das Echo einer himmlischen Harfe.“ Die zweite Ausgabe (*Irlande*) behält die viertaktige Codetta, die in der ersten Auflage auf die ersten drei Strophen folgt, nur nach der ersten Strophe bei.

Die erste Fassung von *Adieu, Bessy* für Tenor und Klavier in As-Dur erscheint hier im Anhang. In den Quellen sind sowohl der originale englische Text von Moore („Farewell, Bessy“, aus: *Ballads, Songs, etc.*, erstmals erschienen in *The Works of Thomas Moore*, Paris: A. und W. Galignani, 1823) als auch Gounets Übersetzung abgedruckt. Jede Strophe ist in dieser Fassung mit der gleichen Musik unterlegt, jedoch mit kleinen Veränderungen im Gesangspart der zweiten bis vierten Strophe. Für die zweite Auflage der Sammlung (*Irlande*) wurde das Lied vollständig überarbeitet, und diese Fassung erscheint im Hauptteil der vorliegenden Ausgabe: Es wurde nach G-Dur transponiert und einige Fehlgriffe aus der ersten Fassung hinsichtlich der englischen Textunterlegung wurden korrigiert. Auch wenn der strophische Aufbau grundsätzlich erhalten blieb, so wurden doch im gesamten Lied Änderungen sowohl im Gesangspart als auch in der Begleitung, wohl wegen der Bedeutung des Textes, vorgenommen.

*Élégie* wurde vermutlich als letztes Lied der Sammlung komponiert und ist die einzige Vertonung, deren Text Berlioz unmittelbar aus Bellocs Prosaübersetzungen übernahm. Während der langen Zeit seiner Besessenheit von Harriet Smithson oft von Schlaflosigkeit geplagt, suchte Berlioz bei langen Spaziergängen in und um Paris Erholung: „Bei der Rückkehr von einer dieser Wanderungen“, schrieb er in seinen *Memoiren*, „fiel mein Blick auf einen Band von Moores ‚Irische Melodien‘, der auf meinem Tische lag. Er war aufgeschlagen bei dem Gedicht, welches mit den Wor-

3 Hector Berlioz, *Correspondance générale*, hrsg. von Pierre Citron et al., Paris 1972–2003 (im Folgenden CG), I, S. 304, 306.

4 *Faust, Tragédie de Goëthe: Nouvelle traduction complète, en prose et en vers*, übersetzt von Gérard de Nerval, Paris 1828, S. 68.

5 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, hrsg. von Lothar J. Scheithauer, Stuttgart 1971, S. 33.

6 Zu diesen Fassungen siehe *NBE* Bd. 13, S. 3–10

ten anfängt: ‚Wenn der, der dich anbetet‘. Ich griff zur Feder und schrieb in einem Zuge die Musik zu diesem herzerreißenden Abschied. [...] Und ich glaube, dass ich selten eine solche Wahrheit des melodischen Ausdrucks, verbunden mit düsterer Harmonik, erreicht habe.“<sup>7</sup> Das Lied war offensichtlich von besonderer Bedeutung für Berlioz, dem bewusst war, dass es „außerordentlich schwer zu singen und zu begleiten“ ist. Die Erstaussgabe (*Neuf mélodies*) ist im Kopf der Partitur mit den Initialen „F. H. S.“ überschrieben, die möglicherweise als Widmung „For Harriet Smithson“ zu lesen sind. Diese Ausgabe wird mit einem anonymen Motto eingeleitet: „Er starb; seine Leier legte man auf sein Grab. In stürmischen Nächten entlockte der Wind ihr harmonische Seufzer, mit denen sich noch immer seine letzte vergebliche Klage zu vermischen schien.“ Erst später wurde Berlioz sich der Verbindung des Gedichts mit der Hinrichtung des irischen Revolutionärs Robert Emmet (1778–1803) bewusst. Die zweite Auflage (*Irlande*) trägt dann die Widmung „zur Erinnerung an den unglücklichen Emmet“ und enthält „einige Worte zum Inhalt dieser Elegie“. Berlioz berichtet hier, dass der Dichter Leigh Hunt ihm während seines Londonaufenthalts von 1847–48 die Geschichte von Moores Gedicht erläutert habe und zitiert den Schlussteil aus Emmets berühmter Rede an seine Richter, bevor sein Todesurteil gefällt wurde. Die vorliegende Ausgabe ist sowohl mit dem englischen Text als auch mit Bellocs französischer Übersetzung unterlegt.

*Le pêcheur* und *Chant de bonheur* entstanden in ihrer ursprünglichen Form beide in den 1820er Jahren und wurden dann zwischen Mai und Juli 1831 als der erste beziehungsweise vierte Satz in den „Mélologue“ *Le retour à la vie*, der Fortsetzung der *Symphonie fantastique*, aufgenommen. Einzelne Klavierfassungen dieser Lieder sowie der Chor *Scène de brigands* (der dritte Satz) wurden Anfang 1833 veröffentlicht – mehr als zwanzig Jahre bevor der Klavierauszug des gesamten Werkes unter dem Titel *Lélio, ou Le retour à la vie* 1855 gedruckt wurde. In *Le retour à la vie* ist *Le pêcheur* – eine Vertonung von Goethes *Der Fischer* in der Übersetzung von Albert Du Boys – als Tenorsolo (in *Lélio* als „Horatio“ bezeichnet) mit Klavierbegleitung ausgeführt. Den Text zu *Chant de bonheur* für Tenor („L’artiste“) verfasste Berlioz selbst – in einem Stil, den er „kadenzierende Prosa“ nannte.

Die früheste Fassung von Berlioz’ *La captive*, die sich im Hauptteil dieses Bandes befindet, ist in Strophen-

form in E-Dur zu vier Strophen eines Textes aus Victor Hugos *Les orientales* (1829) geschrieben. Sie entstand im Februar 1832 in Subiaco, einer kleinen Stadt ungefähr 55 km von Rom entfernt, bei einem seiner Ausflüge in die Abruzzen, die er während seiner Zeit in der Villa Medici als Preisträger des Prix de Rome unternahm. Berlioz erinnert sich in seinen *Memoiren*, dass er in einem Gasthaus mit seinem Freund, dem Architekten Lefebvre saß, als dieser versehentlich ein Buch auf den Boden stieß, das sich dann als Exemplar von Hugos *Orientales* entpuppte. Es blieb bei dem Gedicht „La captive“ (Die Gefangene) aufgeschlagen liegen, zu dem er auf der Stelle auf Skizzenpapier von Lefebvre, eine Melodie notierte. Die Begleitung fügte er offensichtlich zwei Wochen später hinzu, so dass es bei einer Soirée des Leiters der Villa Medici von dessen Tochter Louise Vernet aufgeführt werden konnte. Das Lied wurde rasch beliebt: „alle Gelehrten an der Akademie posaunen mir dieses arme Stück entgegen, während der Mahlzeiten, auf den Fluren, im Garten; allmählich verleiden sie mir die Sache.“<sup>8</sup> In einer zweiten, hier nicht enthaltenen Fassung des Liedes überarbeitete Berlioz die einleitenden Takte und korrigierte die zweite Zeile der letzten Strophe, indem er „Me caresse en passant“ (Mich im Vorüberzieln liebkost) durch die korrekte Zeile von Hugo „Me touche en voltigeant“ (Mich flatternd berührt) ersetzte<sup>9</sup>. Bis zum Ende des Jahres 1832 überarbeitete Berlioz das Lied nochmals, diesmal mit einer optionalen Violoncello-Stimme und einer erweiterten Coda. Die vierte Fassung, die im Anhang abgedruckt ist, übernimmt einige Elemente aus dieser Fassung mit Violoncello. In der Quelle ist nur der Text der ersten Strophe, mit einem anderen Schluss, enthalten. Eine Abschrift Berlioz’ des Textes der zweiten und dritten Strophe, datiert Hamburg, 25. März 1843, mag einem Sänger als Ergänzung zu einem Manuskript wie diesem gedient haben. Außerdem existierte eine heute verschollene Orchesterfassung des Liedes. Einige erhaltene Skizzen belegen, dass Berlioz Anfang 1834 an einer Vertonung der fünften Strophe arbeitete und dass diese Musik ähnlich derjenigen war, die später in den Takten 63–82 von Cellinis Arie „Sur les monts“ aus *Benvenuto Cellini* auftauchte. Die Orchesterfassung, die am 29. Juni 1848 von Pauline Viardot in London gesungen und von Berlioz dirigiert wurde, soll wiederum anders gewesen sein. In der zweiten, dritten und vierten Strophe wird die gleiche Melodie zu einer anderen Begleitung gesungen und eine achte

8 CG I, S. 538; siehe auch S. 542.

9 Diese Fassung wird bei Holoman, *Catalogue*, S. 120–121 als Fassung I bezeichnet.

7 Hector Berlioz, *Memoiren*; aus dem Französischen von Elly Ellès, hrsg. von Wolf Rosenberg, Königstein/Ts. 1985, Kapitel 4.

Strophe kam neu hinzu. Bald darauf transponierte Berlioz das Lied nach D-Dur und richtete eine neue Partitur ein, in die er eine Stimme für Schlagwerk sowie ein optionales zusätzliches Streichorchester einfügte. Stephen Heller bearbeitete diese Fassung für Klavier und veröffentlichte sie 1849 bei Richault in Paris.

Die Fassung des vorliegenden Bandes von *Le jeune pâtre breton* wurde Anfang 1855 von Maurice Schlesinger erstmals veröffentlicht; es handelt sich dabei um eine Vertonung der ersten vier Couplets des Gedichts *Chanson du pays* aus Brizeux' *Marie* (1831) für Tenor oder Sopran und Klavier sowie (lediglich in den Couplets 2 und 4) obligates Horn (oder Viola bzw. Violoncello). Die früheste Fassung von 1833 ist nur in zwei autographen Partituren erhalten; eine Orchesterfassung mit anderem Text von Auguste Barbier wurde am 23. November 1834 aufgeführt. Im März 1834 erwartete Berlioz – offensichtlich bei Ricour, Herausgeber der neuen Zeitschrift *La romance* – die bevorstehende Veröffentlichung der Fassung für Klavier. Er zog sie jedoch kurz darauf zurück und teilte Ferrand mit, dass er sie für eine Oper verwenden wolle. Allerdings berichtete er im August 1834 – nachdem er das Lied in die einaktige Fassung der Oper *Les francs-juges* eingearbeitet hatte – seinem Freund Ferrand, dass er sie jetzt drucken ließe und ihm in Kürze ein Exemplar zusende. Die Partitur der Orchesterfassung wurde um 1839 bei Catelin veröffentlicht, und der Klavierauszug erschien 1850, zusammen mit *Le matin*, *Petit oiseau*, *Le trébuchet* und *Le chant des Bretons*, in der Sammlung *Fleurs des landes* bei Richault.

Bei *Les champs* handelt es sich um die Vertonung eines Gedichtes aus Bérangers *Chansons* (1821). Die erste, im Hauptteil abgedruckte Fassung erschien, für Aufführungen im Rahmen privater Salonunterhaltung bestimmt, am 12. April 1834 als Beilage zur Zeitschrift *La romance* bei Ricour. Es kann sowohl von einer Männer- als auch einer Frauenstimme gesungen werden, obwohl der Erzähler des Gedichts eindeutig männlich ist. 1850 oder zuvor überarbeitete Berlioz sein Werk und verwandelte es, ohne die Strophen 3 bis 5, von einem einfachen strophischen in ein durchkomponiertes Lied größerer Dramatik für Tenor. Diese zweite Version, die 1850 bei Richault als zweites Lied der Sammlung *Feuillets d'album* erstveröffentlicht wurde, ist im Anhang abgedruckt.

Vermutlich Ende Juli oder Anfang August 1834 begann Berlioz mit den Skizzen zu *Je crois en vous*, einer Vertonung eines unveröffentlichten Textes von Léon Guérin. Wie *Les champs* wurde auch dieses Lied in einem Modemagazin (*Le Protée*) veröffentlicht (als Beilage zur dritten Ausgabe vom 1. September 1834). Guérin hatte unter dem Titel *Chants lyriques* eine Gedichtsammlung veröffentlicht, spezialisierte sich später jedoch auf Kinderbücher, Fabeln und Reiseliteratur. Das Lied war vermutlich recht erfolgreich, kam doch der Leiter der konkurrierenden Zeitschrift *Journal des jeunes personnes* auf Berlioz zu und beauftragte ihn mit einer weiteren Guérin-Vertonung; dieser zeigte zwar Interesse, verwarf die Idee aber wieder, weil „dergleichen Dinge gewissermaßen improvisiert werden müssen, und wenn man dabei nicht sogleich Erfolg hat, muss man meiner Ansicht nach aufgeben.“<sup>10</sup> *Je crois en vous* wurde jedoch später zur *Ariette d'Arlequin* für Englischhorn und Harfe der Karnevalsszene (und der Ouvertüre) zu *Benvenuto Cellini* umgearbeitet

*Le chant des Bretons* weist einige Gemeinsamkeiten mit Berlioz' *Le jeune pâtre breton* auf: der Text stammt ebenfalls aus Brizeux' *Marie* (mit zwei zusätzlichen Zeilen, die nicht in der veröffentlichten Version des Gedichtes zu finden sind) und es wurde ebenfalls erstmals (wahrscheinlich 1835) von Maurice Schlesinger auf Kosten des Komponisten veröffentlicht. Ursprünglich war *Le chant des Bretons* wohl kurz vor seiner Veröffentlichung Anfang 1835 für vierstimmigen Männerchor und Klavier oder (wie im vorliegenden Band enthalten) Tenor und Klavier komponiert worden. Eine Orchesterfassung sollte bei Richault erscheinen, erhielt sich aber, falls sie vorbereitet wurde, nicht. Eine spätere Fassung mit veränderter Klavierbegleitung wurde gemeinsam mit *Le jeune pâtre breton* in die Sammlung *Fleurs des landes* (1850) aufgenommen.

Die *Chansonnette* entstand am 25. August 1835 oder zuvor, da Berlioz an diesem Tag eine Abschrift signierte und datierte. Der Text stammt von Léon de Wailly (1804–1863), einem der Librettisten von *Benvenuto Cellini*, an dem Berlioz zu dieser Zeit arbeitete. Die gleiche Melodie nutzte er (im  $\frac{3}{4}$ -Takt und in E-Dur) im *Chœur de masques* am Ende der ersten Szene von *Benvenuto Cellini*.

Ian Rumbold  
(Übersetzung: Claudia Mücke)

10 CG II, S. 203; siehe auch S. 201.