

Hector Berlioz: Symphonie fantastique – Les nuits d'été

Informationen

**zum Konzert der Stuttgarter Philharmoniker am
Samstag, 22. Oktober 2016, 19 Uhr
im Beethoven-Saal der Stuttgarter Liederhalle**

von Albrecht Dürr, Stuttgarter Philharmoniker

Hector Berlioz: Symphonie fantastique und Les nuits d'été

Ein junger Mann von 24 Jahren verliebt sich, und um die Angebetete auf sich aufmerksam zu machen und zu beeindrucken, denkt er sich ein über 50minütiges Musikstück aus. Darin geht es um Leidenschaft, psychische Ausnahmesituationen, Drogenexzesse – und bis dahin unerhörte Klänge...

Hector Berlioz und Harriet Smithson¹



Hector Berlioz wurde am 11. Dezember 1803 in La Côte-Saint-André (Frankreich, Département Isère) als Sohn eines Arztes geboren. Nach einer kurzen Zeit in der dortigen Grundschule wurde er von seinem Vater zu Hause unterrichtet, der vor allem Wert auf die Fächer Latein, Französische Literatur, Geschichte, Anatomie und Musik legte. 1807 erhielt Hector Flötenunterricht durch einen Geiger des Theaters von Lyon, ab 1819 brachte er sich selbst das Gitarrenspiel bei. Während dieser Zeit entstanden auch erste Kompositionen, die er mit Hilfe zweier Bücher aus der

Bibliothek seines Vaters zustande brachte.² 1819 wurde in Paris eine Romanze für Gesang und Klavier des jungen Berlioz gedruckt. 1821 absolvierte er in Grenoble sein „bachelier ès lettres“ (sein Abitur) und begann, wie vom Vater erwartet, ein Medizinstudium in Paris. 1824 legte er sein Vordiplom ab. Kaum in Paris, beeindruckten ihn die Aufführungen der Opéra. Er verbrachte Stunden in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums, um Noten zu studieren, besonders natürlich der Opern, die er besuchte. Ab 1826 studierte er offiziell am Pariser Konservatorium Komposition und Kontrapunkt. Erste Erfolge als Komponist stellten sich ein. Im gleichen Jahr las er in einer französischen Übersetzung Goethes „Faust“, was ihn sofort zu Kompositionen einzelner Szenen daraus veranlasste. Und schließlich erlebte er, im Herbst 1827, die Vorstellungen einer englischen Schauspieltruppe in Paris, die Shakespeare-Stücke in der Originalsprache aufführte:

„Ich wohnte der ersten des *Hamlet* im Odéon bei. In der Rolle der Ophélie sah ich Henriette Smithson, die fünf Jahre später meine Frau wurde. Die Wirkung ihres außergewöhnlichen Talents oder vielmehr ihres dramatischen Genies auf meine Phantasie und auf mein Herz lässt sich nur mit der Erschütterung vergleichen, die mir der Dichter verursachte, dessen würdige Interpretin sie war. Weiter kann ich nichts sagen. Shakespeare, der mich so unvorbereitet traf, schmetterte mich zu Boden. Mit erhabenem Dröhnen öffnete mir sein Blitz den Himmel der Kunst und erhellte mir seine weitesten Fernen. Ich erkannte die ganze Größe, die ganze Schönheit, die ganze Wahrheit der dramatischen Kunst. [...] Doch der Schlag war zu heftig gewesen, und ich brauchte lange, um mich davon zu erholen. [...] Ich verlor den Schlaf und mit ihm meine frühere geistige Regsamkeit,



¹ Eine sehr lesenswerte „Handreichung“ zu Berlioz, „Hartmut Flechsig: Hector Berlioz:

Aspekte seines Lebens“ kann man hier finden: <https://schulmusik-online.de/anlagen/fuga/HectorBerlioz.pdf>

² Jean Philippe Rameau: *Éléments de musique, développés et simplifiés* par M. D'Alambert, Paris 1752 und Charles-Simon Catel: *Traité d'harmonie*, Paris 1802.

die Lust an meinen liebsten Beschäftigungen und die Fähigkeit zu arbeiten.“³ Nach dem Besuch von *Romeo und Julia* fühlte er sich unfähig, weitere Shakespeare-Vorstellungen zu besuchen. „Ich muss hinzufügen, dass ich damals kein Wort Englisch sprach [...] und dass ich folglich das poetische Gewebe, das seine wundervollen Schöpfungen wie ein goldenes Netz umhüllt, überhaupt nicht wahrnahm. [...] Aber das Spiel der Darsteller, vor allem der Darstellerin, die Szenenfolge, die Gebärden und der Tonfall sagten mir umso mehr [...] Ein englischer Kritiker schrieb letzten Winter in den *Illustrated London News*, dass ich, nachdem ich Miss Smithson als Julia gesehen, ausgerufen hätte: ‚Diese Frau werde ich heiraten! Und über dieses Drama meine größte Sinfonie schreiben!‘⁴ Getan habe ich es, jedoch nichts dergleichen gesagt.“

Berlioz steckte sich, wie andere junge Künstler in Paris auch, mit dem Shakespeare-Fieber an, und dieses wurde dadurch mächtig angefacht, dass er sich in die junge weibliche Hauptdarstellerin, Harriet Smithson, verliebte. Eine Geschichte begann, die Berlioz selbst als das „größte Drama meines Lebens“ bezeichnete.

Die französischen Erstaufführungen der Sinfonien Beethovens der neugegründeten Konzertsociété am Konservatorium unter Leitung des Dirigenten Habeneck ab 1828 beeindruckten Berlioz ebenfalls tief: „Er erschütterte mich fast in ebensolchem Maße, wie Shakespeare es getan hatte. Er erschloss mir eine neue Welt der Musik, so wie der Dichter mir ein neues Universum der Poesie enthüllt hatte.“

Im Mai 1828 hatte Berlioz gegen beträchtlichen Widerstand ein Konzert im Konservatorium veranstaltet, das ausschließlich Werke von ihm selbst bot. Mehrere Zeitungen berichteten sehr positiv darüber, „doch genügte dieses Raunen, um die Aufmerksamkeit von Miss Smithson zu erregen, mitten im Taumel, den ihre Triumphe bescheren mussten? ... O weh! Später habe ich erfahren, dass sie, die ganz ihrer erhabenen Aufgabe lebte, von meinem Konzert, meinem Erfolg, meinen Bemühungen und mir selbst nicht einmal hatte reden hören ...“⁵

Im Konservatorium hatte sich Berlioz insgesamt vier Mal um den sogenannten Rompreis beworben, einen Wettbewerb unter den Kompositionsstudenten, dessen Gewinner ein fünfjähriges Stipendium, ein zweijähriger Romaufenthalt inklusive, winkte. Nachdem er beim vierten Anlauf 1830 den Wettbewerb gewonnen hatte, fand die Uraufführung seiner *Symphonie fantastique* statt, kurz bevor er nach Italien abreisen sollte. Das Stück hatte er zwischen Februar und April 1830 niedergeschrieben, und er hatte darin auch Musik einiger älterer Stücke verarbeitet. Aus mehrerlei Gründen kam ihm die Reise nun sehr ungelegen: Erstens wollte er die Aufmerksamkeit für seine Person, die er mit der Aufführung der *Symphonie* beim Pariser Publikum geweckt hatte, nicht durch lange Abwesenheit wieder verlieren. Zweitens hatte er sich eben, nachdem es ihm nicht gelungen war, Harriet Smithson persönlich kennen zu lernen, mit der Pianistin Camille Moke getröstet und wollte sich nicht zu weit von ihr entfernen. Aber weder das Konservatorium noch das zuständige Innenministerium waren für eine Verschiebung des Romaufenthaltes zu gewinnen. Berlioz musste Ende Dezember abreisen, kam im März in Rom an, wo ihn im April ein Brief der Mutter seiner Verlobten Camille erreichte: Sie hatte sich einem anderen zugewandt. Berlioz erlebte in Rom eine Krise, Selbstmordversuch eingeschlossen.

³ Berlioz, *Memoiren*, S. 122

⁴ Gemeint ist Berlioz' *Symphonie dramatique „Roméo et Juliette“* von 1839

⁵ Berlioz: *Memoiren*, S. 130

In Paris war er wieder im Herbst 1832, wo im Dezember eine weitere Aufführung der Symphonie fantastique stattfand (diesmal ergänzt um das später so genannte Monodram „Lélio, ou Le Retour à la vie“ für Sprecher, Gesangssolisten, Chor und Orchester). Auch Harriet Smithson war wieder in Paris. Berlioz, der ihr jetzt das erste Mal persönlich vorgestellt wurde, lud sie zum Konzert ein, in dessen Verlauf ihr offenbar allmählich klar wurde, dass es darin um sie selbst ging!

Im Oktober 1833 heirateten Berlioz und Harriet Smithson, im August 1834 wurde ihr gemeinsamer Sohn Louis geboren.

Die Musik

Zur Entstehungsgeschichte der Symphonie fantastique müssen wir jedoch zeitlich zwei Schritte zurück gehen. Nicht nur, weil die Komposition schon weit vor der Ehe von Hector und Harriet beendet war, sondern auch, weil Berlioz' Idee, eine Symphonie, zu schreiben, also sich der größten Gattung der Instrumentalmusik zuzuwenden, ihre Anfänge weit früher hat. Sie fallen in die Zeit, in der Berlioz in den Konzerten des Konservatoriums zum ersten Mal Beethovens Sinfonien gehört hatte. Zuvor hatte Berlioz vor allem Vokalmusik, darunter eine Messe und die Kantaten für die Bewerbung um den Rompreis, komponiert. Beethovens Kunst, mit reiner Instrumentalmusik konkrete Ideen auszudrücken, war dabei offenbar der entscheidende Auslöser. 1830, im Alter von 26 Jahren, komponierte er die Musik, der Berlioz zunächst den Titel „Épisode de la vie d'un artiste“ (Episode aus dem Leben eines Künstlers) gab.

Symphonie fantastique

„Nachstehendes Programm muss unter die Zuhörer verteilt werden, so oft man die Phantastische Symphonie dramatisch ausführt [...] Wird die Symphonie einzeln im Konzerte vorgetragen, so [...] kann das Austeilen des Programmes unterbleiben; man hat dann bloß die Titel der fünf Nummern beizubehalten. Der Verfasser schmeichelt sich mit der Hoffnung, dass die Symphonie an und für sich, und abgesehen von aller dramatischen Absicht, ein rein musikalisches Interesse darbieten kann.

Programm der Symphonie

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

Erster Teil: Träumereien, Leidenschaften

Zuerst gedenkt er des beängstigenden Seelenzustandes, der dunklen Sehnsucht, der Schwermut und des freudigen Aufwallens ohne bewussten Grund, die er empfand, bevor ihm die Geliebte erschienen war; sodann erinnert er sich der heißen Liebe, die sie plötzlich in ihm entzündet hat, seiner fast wahnsinnigen Herzensangst, seiner eifersüchtigen Wut, seiner wiedererwachenden Liebe, seiner religiösen Tröstungen.

Zweiter Teil: Ein Ball

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

Dritter Teil: Szene auf dem Lande

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

Vierter Teil: Gang zum Schafott

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

Fünfter Teil: Traum von einem Hexensabbat

Er glaubt, einem Hexentanze beizuwohnen, inmitten grausiger Gespenster, unter Zauberern und vielgestaltigen Ungeheuern, die sich zu seinem Begräbnisse eingefunden haben. Seltsame Töne, Ächzen, gellendes Lachen, fernes Schreien, auf welches anderes Geschrei zu antworten scheint. Die geliebte Melodie taucht wieder auf, aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter verloren; sie ist zu einer gemeinen, trivialen und grotesken Tanzweise geworden, sie ist's, die zur Hexenversammlung kommt. Freudiges Gebrüll begrüßt ihre Ankunft ... Sie mischt sich unter die höllische Orgie; Sterbegeläute ... burleske Parodie des *Dies irae*; Hexen-Rundtanz. Das Rondo und das *Dies irae* zu gleicher Zeit.“

Die Idée fixe

Ein zentraler Begriff in der Literatur über Berlioz' Symphonie fantastique ist die so genannte „Idée fixe“, ein Begriff, der im Zusammenhang mit dem Werk fast nur als musikalischer Fachterminus gebraucht wird: Die Idée fixe ist ein Thema, eine

Melodie, ein Motiv, das im Laufe eines musikalischen Werkes immer wieder auftaucht und mit einem bestimmten, mehr oder weniger konkreten Inhalt außerhalb der Musik verknüpft ist. Dabei stammt der Begriff ursprünglich aus der Psychologie/Psychiatrie. Das ist sicher kein Zufall: Berlioz, Sohn eines Arztes, hatte selbst mehrere Semester Medizin studiert, bevor er sich endgültig der Musik zuwandte.

Hier eine Definition des Psychiaters Friedrich Wilhelm Hagen junior (1814-1888) aus dem Jahre 1865:⁶

„Unter einer fixen Idee verstehe ich [...] eine Idee, welche das Individuum anhaltend beherrscht, sich demselben immerfort aufdrängt, sie mag nun eine wahre sein oder nicht. Eine Melancholische denkt z. B. immer daran und jammert es den Anderen vor, dass sie nicht zum zweiten Male hätte heiraten sollen – worin sie ganz recht haben kann, während doch die Macht, welche dieser Gedanke auf ihre gesamte Gemüths- und Willensverfassung ausübt, krankhafter Natur ist. In der Regel nun ist allerdings dieses Zwangsdanken bei Geisteskranken auch von einem falschen Inhalt erfüllt, sein Product und Object sind Wahngedanken“.

Die musikalische Entsprechung der *Idée fixe* taucht zum ersten Mal im ersten Satz, Takt 72 auf. Hier entspricht sie dem Hauptthema einer Sonatenhauptsatzform nach dem Muster etwa der Beethoven-Sinfonien. Auffällig an diesem Thema ist, dass es über weite Strecken von Geigen und Soloflöte einstimmig präsentiert wird. Die Begleitung beschränkt sich zunächst auf wenige Achteleinwürfe (ab Takt 78). Die auf diese Weise besonders hervorgehobene Melodie prägt sich umso besser ein. Eine ausführlich Beschreibung der Form dieses und der anderen Sätze findet sich in Wolfgang Dömlings Werkmonographie.⁷ Tatsächlich weicht schon der erste von der „gewöhnlichen“ Sonatenhauptsatzform in mancher Hinsicht ab: Zum Beispiel entspricht die Exposition zwar weitgehend dem bekannten Schema, doch folgt einer ersten Durchführung eine (Schein-)Reprise in der „falschen“ Tonart G-Dur und dieser ein weiterer Durchführungsteil. Erst dann kehrt das Hauptthema, allerdings in verkürzter Form und im fortissimo vom ganzen Orchester begleitet in der „richtigen“ Tonart C-Dur wieder.

Die Form der Sätze ist von Wolfgang Dömling und anderen ausführlich beschrieben worden und braucht hier nicht noch einmal dargestellt zu werden. Alle Analysen zeigen, dass der Komponist sehr eigenständig war und formale Lösungen gefunden hat, die neu und daher, wie das Programm, provozierend auf viele Zeitgenossen gewirkt haben. Zwar finden sich Anklänge an Beethoven, vor allem im dritten Satz, der an die 6. Sinfonie Beethovens erinnert (die übrigens auch fünf statt der normalerweise üblichen vier Sätze hat), doch Berlioz' Musik wirkt weit radikaler. Im niedergeschriebenen Programm lieferte Berlioz die Rechtfertigung, warum er (im vierten und fünften Satz) bewusst hässliche Musik schrieb, indem er dissonante Akkorde anhäufte, „grobe“ Instrumentalklänge durch reichlichen Gebrauch von viel Schlagzeug und Blechblasinstrumenten erzeugte und schließlich auch noch dadurch

⁶ Friedrich Wilhelm Hagen junior: Zur Theorie der Hallucination, *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medicin* 25, 1868, S. 1–113, zitiert nach Wikipedia, Artikel „Fixe Idee“. Einen ausführlichen Artikel von Hagen zum Thema findet sich auch hier:

<http://www.sgipt.org/wisms/geswis/psychiat/hagenfi.htm>

⁷ Wolfgang Dömling: Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* (Meisterwerke der Musik, Werkmonographien zur Musikgeschichte 19), Fink Verlag München

provozierte, dass er Elemente aus der Kirchenmusik (Fugati und die Dies Irae-Melodie) in dieser Umgebung zitiert.

Damit brach er völlig mit den Kunstvorstellungen des 18. Jahrhunderts, nach denen Kunst und Musik dem Ausdruck des Schönen dienen zugunsten einer neuen Ästhetik.

Les nuits d'été

Im Sommer 1841 veröffentlichte Hector Berlioz in einem Pariser Verlag sechs Lieder nach Texten des Dichters Théophile Gautier (1811-1872). Es handelt sich dabei um die ursprüngliche Fassung der „Nuits d'été“ für Mezzosopran oder Tenor und Klavier. Im Jahre 1843 bearbeitete Berlioz anlässlich einer Konzerttournee nach Deutschland das Lied „Absence“ daraus, indem er die Klavier- in eine Orchesterbegleitung verwandelte. Erst 1856 folgten die Orchesterbearbeitungen der anderen Lieder auf Bitten eines Schweizer Verlegers. Diese Neuausgabe erhielt den Titel „Sommernächte“. Die Orchesterversionen der Lieder sind vier Sängerinnen (drei Mezzosopranen, einer Altistin) und zwei Sängern (einem Tenor, einem Bariton) gewidmet. Ihren verschiedenen Stimmlagen und -umfängen entsprechend transponierte der Komponist einzelne Lieder in andere Tonarten. „Le Spectre de la Rose“ erhielt außerdem eine Einleitung von acht Takten.

Bei Berlioz verbinden sich, nicht nur in der Symphonie fantastique, Gefühls und Privatleben immer wieder sehr direkt mit seiner künstlerischen Produktion. Das kann man seinen Memoiren⁸ entnehmen, die selbst der Darstellung seines Lebens eine künstlerische Form geben.

Ende der 30er, Anfang der 40er Jahre erkalteten die Emotionen Berlioz' für seine Frau Harriet allmählich. Weiß man aus der Entstehungsgeschichte der Symphonie fantastique, welche gewaltige Rolle sie für Berlioz Gefühls- und Künstlerleben einst gespielt hatte, kann man sich vorstellen, dass auch dieses Erkalten Berlioz sehr beschäftigt haben muss.

Harriet war häufig krank, zog sich mehr und mehr vom öffentlichen Leben zurück und wurde alkoholabhängig. Während ihrer Ehejahre hatte sie nicht genügend Französisch gelernt, um an den Gesprächen über Kunst und Musik mit den Gästen im Hause Berlioz' wirklich teilnehmen zu können. Als intellektuelle Muse und weiblicher Mittelpunkt seines Salons konnte sie zur Enttäuschung Ihres Mannes nicht dienen. 1840 war die Beziehung endgültig gescheitert. 1844 schließlich erfolgte auch die räumliche Trennung der beiden.

Der Liederzyklus ist in Berlioz' Memoiren kaum erwähnt. Und trotzdem kann man annehmen, dass Berlioz in ihm auch das Ende seiner Beziehung verarbeitete. Die sechs Gedichte Gautiers hat Berlioz aus dessen Gedichtsammlung „La comédie de la mort“ ausgewählt. Das erste der Gedichte ist heiter, doch dann beherrscht Melancholie den Rest des Zyklus'. Am Ende stellt der Dichter (mit dem

⁸ Hector Berlioz: Memoiren, neu übersetzt von Dagmar Kreher, herausgegeben und kommentiert von Frank Heidelberger, Kassel u.s.w. (Bärenreiter) 2007

Komponisten?) fest, dass er die Geliebte nicht zum Ufer der ewigen Treue bringen könne: „Man kennt es kaum im Land der Liebe“.

Die übrigen Texte handeln von Abschied, Verlust, Tod und Trauer. Berlioz behandelt das Orchester ganz anders als in der *Symphonie fantastique*. Während er dort häufig, besonders natürlich in den letzten Sätzen, auf die laute Massierung der Instrumente setzt, wirkt hier das Instrumentarium über weite Strecken wie zarte Kammermusik. Sorgfältig sind die Klangfarben und ihre Kombinationen gewählt. Jedes Lied erhält auf diese Weise einen eigenen Charakter.

Durch die Wahl der Gedichte hat Berlioz einen zugleich abstrakteren und konkreteren Weg, sein Gefühlsleben in Musik umzusetzen, als in der *Symphonie fantastique* eingeschlagen. Konkreter deshalb, weil es sich bei „*Les nuits d'été*“ eben um Vokalmusik handelt und der Hörer unmittelbar aus dem Text der Singstimme erfährt, worum es geht. Abstrakter deshalb, weil sich Berlioz hier der Worte eines anderen bedient hat, im Unterschied zur *Symphonie*, deren Programm mit seinen eigenen Worten formuliert ist.

Mit dem Zyklus steht Berlioz am Anfang einer Tradition von Komponisten, die Lieder für Singstimme und Orchester komponiert haben und die bis in die Gegenwart reicht.

Les nuits d'été – Texte von Théophil Gautier (1811-1872)

Vilanelle

Quand viendra la saison nouvelle,
Quand auront disparu les froids,
Tous les deux, nous irons, ma belle,
Pour cueillir le muguet aux bois;
Sous nos pieds égrenant les perles
Que l'on voit, au matin trembler,
Nous irons écouter les merles
Siffler.

Le printemps est venu, ma belle;
C'est le mois des amants béni;
Et l'oiseau, satinant son aile,
Dit ses vers au rebord du nid.
Oh ! viens donc sur ce banc de mousse
Pour parler de nos beaux amours,
Et dis-moi de ta voix si douce:
«Toujours !»

Loin, bien loin égarant nos courses,
Faisons fuir le lapin caché,
Et le daim au miroir des sources
Admirant son grand bois penché ;
Puis chez nous tout heureux, tout aises,
En paniers, enlaçant nos doigts,
Revenons rapportant des fraises
Des bois.

Le spectre de la rose

Soulève ta paupière close
Qu'effleure un songe virginal;
Je suis le spectre d'une rose
Que tu portais hier au bal.
Tu me pris encore emperlée
Des pleurs d'argent de l'arrosoir,
Et, parmi la fête étoilée,
Tu me promenas tout le soir.

Ô toi qui de ma mort fus cause,
Sans que tu puisses le chasser,
Toutes les nuits mon spectre rose
À ton chevet viendra danser.
Mais ne crains rien, je ne réclame
Ni messe ni De Profundis;
Ce léger parfum est mon âme,
Et j'arrive du paradis.

Ländliches Lied

Wenn im Lenz milde Lüfte wehen,
Wenn es grün wird im Waldreivier
Lass, o Lieb, Arm in Arm uns gehen,
Duft'ge Maiblumen pflücken wir;
Wo uns Perlen von Tau umringen,
Die der Tag jedem Halm beschied,
Soll uns die Amsel fröhlich singen,
Ihr Lied.

Maienzeit ist die Zeit der Wonne,
Ist der Liebenden gold'ne Zeit.
Vöglein, flatternd im Strahl der Sonne,
Singen Lieder voll Seligkeit;
O komm! Ruhe am kühlen Orte,
Lass uns plaudern von Lieb' zuzwei'n,
Und sage mir die süßen Worte:
"Bin dein!"

Fern zum Forst lenken wir die Schritte,
Wo das weidende Reh erschrickt,
Und der Hirsch, der in Waldes Mitte
Stolz im Quell sein Geweih erblickt;
Dann, wenn reich uns der Tag beglückt,
Heimwärts kehren wir beide bald
Mit Beeren, die wir frisch gepflückt
Im Wald.

Der Geist der Rose

Blick auf, die du in Traumes Schoße
die seid'ne Wimper niederschlugst,
blick auf, ich bin der Geist der Rose,
die auf dem Ball du gestern trugst.
Kaum gepflückt hast du mich empfangen,
von Perlen noch des Tau's bekränzt,
und des Nachts bei Festesprangen
hab an deiner Brust ich gegläntzt.

O du, die schuld an meinem Lose,
die mir Tod gegeben hat,
allnächtlich kommt der Geist der Rose,
tanzet um deine Lagerstatt;
doch sei nicht bang daß Ruh mir fehle,
daß Totenmessen mein Begehrt;
dieser Dufthauch ist mein Seele,
und aus Eden komm' ich her.

Écrivit: «Ci-gît une rose
Que tous les rois vont jalouser.»
Mon destin fut digne d'envie,
Et pour avoir un sort si beau,
Plus d'un aurait donné sa vie,
Car sur ton sein j'ai mon tombeau,
Et sur l'albâtre où je repose
Un poète avec un baiser

Sur les lagunes

Ma belle amie est morte:
Je pleurerai toujours;
Sous la tombe elle emporte
Mon âme et mes amours.
Dans le ciel, sans m'attendre,
Elle s'en retourna;
L'ange qui l'emmena
Ne voulut pas me prendre.
Que mon sort es amer!
Ah! Sans amour, s'en aller sur la mer!

La blanche créature
Est couchée au cercueil.
Comme dans la nature
Tout me paraît en deuil!
La colombe oubliée
Pleure et songe à l'absent;
Mon âme pleure et sent
Qu'elle est dépareillée.
Que mon sort est amer!
Ah! Sans amour, s'en aller sur la mer!

Sur moi la nuit immense
S'étend comme un linceul;
Je chante ma romance
Que le ciel entend seul.
Ah! comme elle était belle,
Et comme je l'aimais!
Je n'aimerai jamais
Une femme autant qu'elle.
Que mon sort est amer!
Ah! Sans amour, s'en aller sur la mer!

Süß war, wie mein Leben, mein Scheiden,
für solch ein Los ist Tod Gewinn,
manch Herz mag mein Geschick
beneiden,
an deinem Busen starb ich hin,
und auf mein Grab schrieb mit Liebgekose
eines Dichtermundes herz-inniger Kuß:
Hier ruht eine Rose,
die jeder König neiden muß.

Auf den Lagunen

Mir ist mein Lieb gestorben,
Tränen nur blieben mir;
All mein Glück ist verdorben,
Es starb mein Herz mit ihr.
Schön'rem Stern, licht'rem Strahle
Zog ihre Seele zu,
Und der Engel der Ruh'
Ließ mich im Erdentale.
Welch' unendliches Weh!
Ach! Ohne Lieb' auf der wogenden See!

Kalt, bleich sind ihre Wangen,
Und ihr Herz schlägt nicht mehr;
Schwarz, von Nacht rings umfangen,
Scheint mir die Welt umher.
Die vereinsamte Taube
weinet, weint mit klagendem Hauch;
Mein Herz, es weinet auch,
Sein Alles liegt im Staube.
Welch' unendliches Weh!
Ach! Ohne Lieb' auf der wogenden See!

Schwarz weht vom Himmel nieder
Der Wolken Trauerflor;
Dem Klange meiner Lieder
Lauscht kein sterbliches Ohr.
Ach, wie schön sie gewesen,
Nie tut ein Lied es kund!
Tod hat den schönsten Mund
Sich zum Kusse erlesen.
Welch' unendliches Weh!
Ach! Ohne Lieb' auf der wogenden See!

Absence

Reviens, reviens, ma bien-aimée !
Comme une fleur loin du soleil,
La fleur de ma vie est fermée,
Loin de ton sourire vermeil.

Entre nos coeurs quelle distance !
Tant d'espace entre nos baisers !
Ô sort amer! ô dure absence !
Ô grands désirs inapaisés !

D'ici là-bas que de campagnes,
Que de villes et de hameaux,
Que de vallons et de montagnes,
À lasser le pied des chevaux !

Au cimetière

Connaissez-vous la blanche tombe,
Où flotte avec un son plaintif
L'ombre d'un if ?
Sur l'if une pâle colombe,
Triste et seule au soleil couchant,
Chante son chant :

Un air maladivement tendre,
À la fois charmant et fatal,
Qui vous fait mal,
Et qu'on voudrait toujours entendre ;
Un air, comme en soupire aux cieux
L'ange amoureux.

On dirait que l'âme éveillée
Pleure sous terre à l'unisson
De la chanson,
Et du malheur d'être oubliée
Se plaint dans un roucoulement
Bien doucement.

Sur les ailes de la musique
On sent lentement revenir
Un souvenir;
Une ombre, une forme angélique,
Passe dans un rayon tremblant,
En voile blanc.

Les belles-de-nuit demi-closes,
Jettent leur parfum faible et doux
Autour de vous,
Et le fantôme aux molles poses
Murmure en vous tendant les bras:
«Tu reviendras ?»

Trennung

Oh kehr' zurück, du meine Wonne!
Der Blume gleich in dunkler Nacht
Entbehrt meine Seele die Sonne,
Wenn dein roter Mund mir nicht lacht.

Warum so weit von meinem Herzen,
Und so weit, ach, von meinem Kuß!
Oh herbes Leid, oh Trennungsschmerzen,
Oh welche Pein ich haben muss!

Von hier bis dort wie viele Felder,
Wie viel Städte an Bach und Fluss,
Wie viele Höh'n, wie viele Wälder,
Ach! ermüden meines Rosses Fuß!

Auf dem Friedhofe

Kennst du das Grab mit weissem Steine,
D'ran die Cypresse sich erhebt,
Und leise bebt?
Von dem Baum im Abendscheine
Singt ein Vöglein den Grabgesang,
Seufzend und bang.

Sie tönt zart und trüb, diese Weise
Dringt voll Lust und voll bitt'rem Schmerz
Tief in dein Herz,
Bannet dich fest in Zauberkreise;
Solch Lied trägt wohl zum Himmelstor
Engel empor.

Dann gesellt in des Grabes Tiefe
Weinend die Seele dem Vögelein
Sich im Verein,
Klagt, daß sie hier vergessen schliefe,
Daß keine Zähre ihr auf's Grab
Rinnet herab.

Auf den Flügeln bebender Töne
Aufsteigt mit erzitterndem Schwung
Erinnerung
Vor dir schwebt in himmlischer Schöne,
Leuchtend in schanken Strahles Licht,
Ein Traumgesicht.

Nachtschatten die kaum halb erschlossen,
Füllen rings umher lind die Luft
Mit süßem Duft,
Und das Phantom, strahlenumflossen,
Singt leis breitend den Arm nach dir:
Komme zu mir!

Oh! jamais plus, près de la tombe,
Je n'irai, quand descend le soir
 Au manteau noir,
Écouter la pâle colombe
Chanter sur la point de l'if
 Son chant plaintif !

L'Île Inconnue

Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller ?
La voile enfle son aile,
La brise va souffler !

L'aviron est d'ivoire,
Le pavillon de moire,
Le gouvernail d'or fin ;
J'ai pour lest une orange,
Pour voile une aile d'ange,
Pour mousse un séraphin.

Dites, la jeune belle !
Où voulez-vous aller ?
La voile enfle son aile,
La brise va souffler !

Est-ce dans la Baltique,
Dans la mer Pacifique,
Dans l'île de Java ?
Ou bien est-ce en Norwége,
Cueillir la fleur de neige,
Ou la fleur d'Angsoka ?

Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller ?

-- Menez-moi, dit la belle,
À la rive fidèle
Où l'on aime toujours.
-- Cette rive, ma chère,
On ne la connaît guère
Au pays des amours.

Oh! nimmermehr geh ich zum Grabe,
Wenn sich nahet die Abendzeit,
Im dunklen Kleid,
Seit dem Lied gelauscht ich habe,
Das von der Cypresse erklang
So trüb und bang!

Das unbekannte Land

Sag', wohin willst du gehen,
Mein liebliches Kind?
Du siehst flattern und wehen
Die Segel dort im Wind.

Ruder von Elfenbein blitzen
Flordecken auf den Sitzen,
Von Gold das Steuer gut;
Ballast ist Apfelsine,
Segel Flügel der Biene,
Den Dienst ein Elfe tut.

Sag', wohin willst du gehen,
Mein liebliches Kind?
Du siehst flattern und wehen
Die Segel dort im Wind.

Willst die Fluten des blauen
Stillen Meeres du schauen,
Nach Java komm' mit mir!
Trägst du an Norweg's Küste
Nach Honigtau Gelüste,
Pflück' ich Schneebumen dir.

Sag', wohin willst du gehen,
O mein liebliches Kind?

"Führe mich", sprach die Holde,
Auf dem Nachen von Golde
"An der Treue Gestad."
Flögst du gleich den Winden,
Wirst das Land nimmer finden,
Suchst vergebens den Pfad.

(Übersetzung: Peter Cornelius)

Fragen/Überlegungen

1. Hat Berlioz' *Idée fixe* musikalisch die gleiche Funktion wie ein Thema in einer Beethovensinfonie?
Wann taucht sie jeweils auf? Wie wirkt sie auf den unvorbereiteten Hörer jeweils? Ist sie in die Sätze integriert oder erscheint sie eher als Zutat von außen? Woran liegt das? In welcher Tonart steht sie jeweils? Wie wird sie jeweils begleitet? Wie verändert sie ihren Charakter im Laufe des Stücks? Was geschieht unmittelbar vor und nach ihrem Erklingen in den einzelnen Sätzen? In welchem Verhältnis stehen ihre Form und Wirkung jeweils zum Programm der Sinfonie?
2. Der Dichter Théophile Gautier war ein guter Bekannter von Berlioz. Im Vorwort seines Romans „Mademoiselle Maupin“ von 1835 formuliert er die Ästhetik des „l'art pour l'art“, also die Theorie, nach der die Künste ihren einzigen Zweck in sich selbst haben und allein ihrer eigenen Vervollkommnung dienen sollen: „Wirklich schön ist nur, was keinem Zweck dient; alles Nützliche ist hässlich, denn es ist Ausdruck eines Bedürfnisses, und die Bedürfnisse des Menschen sind widerlich und abstoßend wie seine arme und hinfällige Natur. Der nützlichste Ort eines Hauses sind die Latrinen.“⁹
Beim Vergleich der Symphonie mit dem Liederzyklus (und mit den *Mémoires* des Komponisten) stellt sich die Frage, welche Stellung Berlioz selbst wohl zu dieser Theorie einnahm und wie Gautier zur *Symphonie fantastique* stand.

⁹ Aus Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin*. Roman, aus dem Französischen von Caroline Vollmann, Nachwort von Dolf Oehler, Manesse Verlag, Zürich 2011