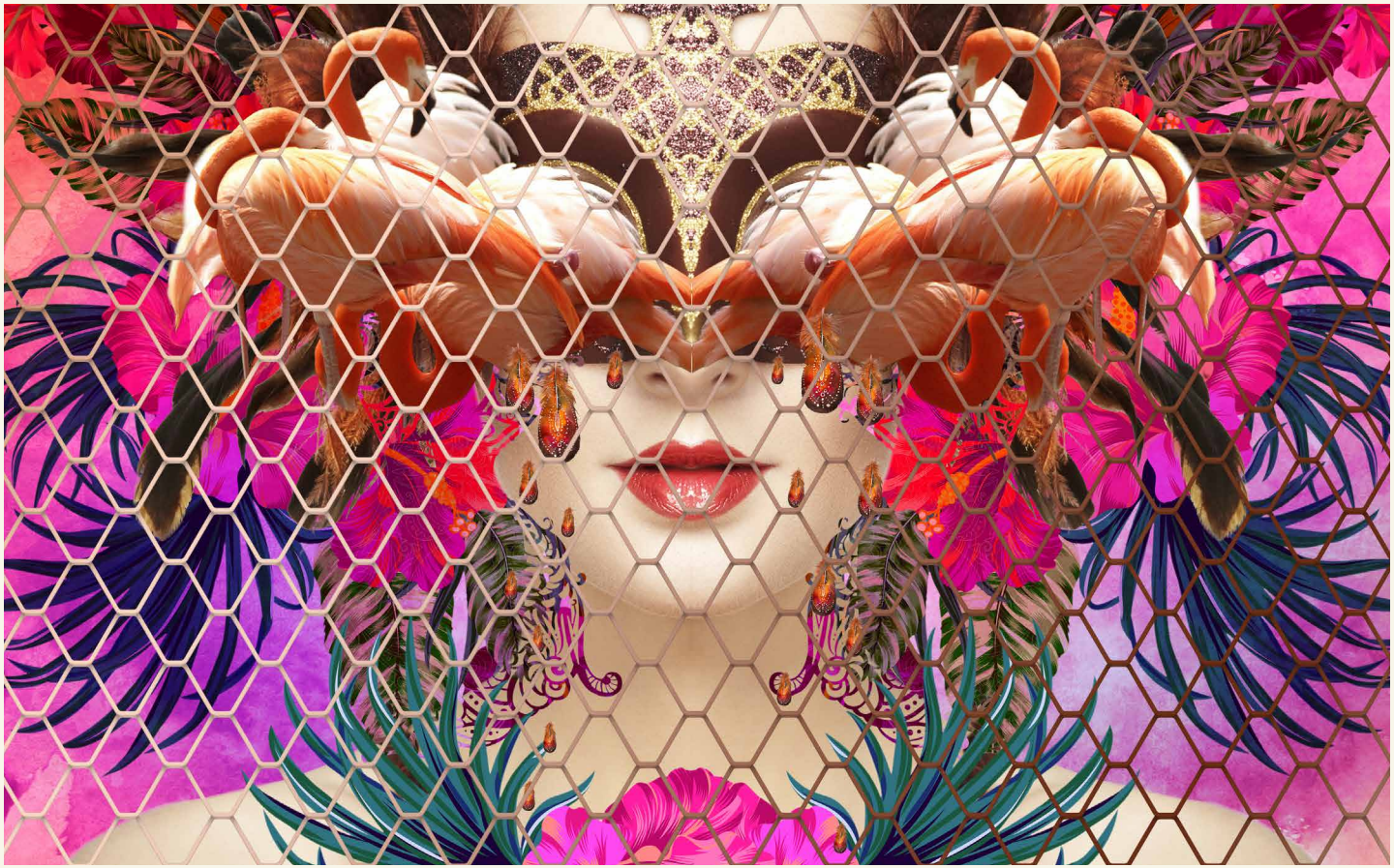
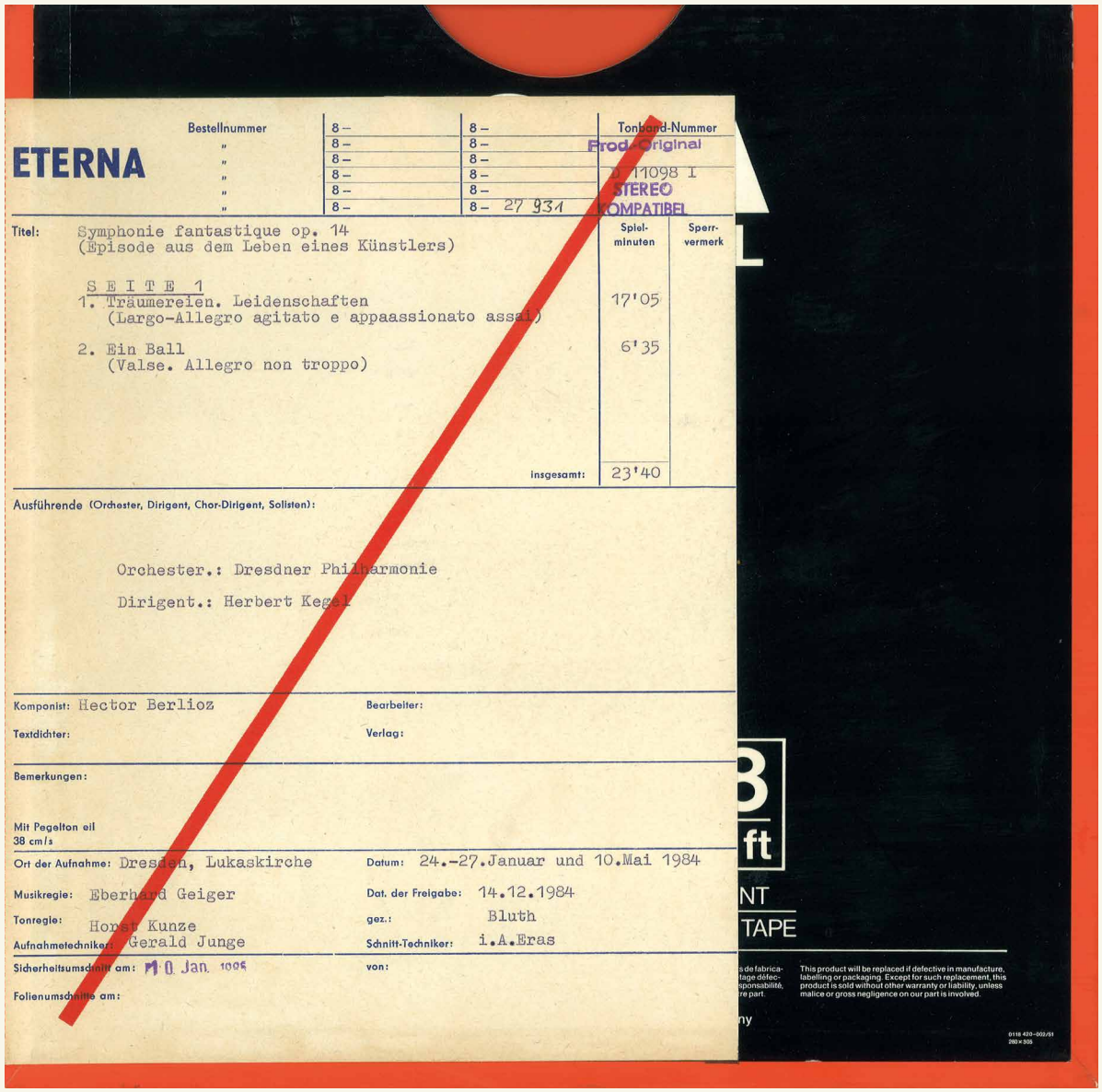
BERLIN CLASSICS
ESTABLISHED
1947

Berlioz · Symphonie fantastique

Herbert Kegel / Dresdner Philharmonie





ETERNA

Bestellnummer			Tonband-Nummer
"	8 –	8 –	Prod. Original
"	8 –	8 –	0 11098 1
"	8 –	8 –	STEREO
"	8 –	8 –	KOMPATIBEL
"	8 –	8 – 27 931	

Titel: Symphonie fantastique op. 14
(Episode aus dem Leben eines Künstlers)

	Spiel-minuten	Sperr-vermerk
S E I T E 1		
1. Träumereien. Leidenschaften (Largo-Allegro agitato e appaassionato assai)	17'05	
2. Ein Ball (Valse. Allegro non troppo)	6'35	
insgesamt:	23'40	

Ausführende (Orchester, Dirigent, Chor-Dirigent, Solisten):

Orchester.: Dresdner Philharmonie

Dirigent.: Herbert Kegel

Komponist: Hector Berlioz — Bearbeiter:

Textdichter: — Verlag:

Bemerkungen:

Mit Pegelton eil
38 cm/s

Ort der Aufnahme: Dresden, Lukaskirche — Datum: 24.–27.Januar und 10.Mai 1984

Musikregie: Eberhard Geiger — Dat. der Freigabe: 14.12.1984

Tonregie: Horst Kunze — gez.: Bluth

Aufnahmetechniker: Gerald Junge — Schnitt-Techniker: i.A.Eras

Sicherheitsumschnitt am: 10. Jan. 1985 — von:

Folienumschnitt am:

B
ft
NT
TAPE

This product will be replaced if defective in manufacture, labelling or packaging. Except for such replacement, this product is sold without other warranty or liability, unless malice or gross negligence on our part is involved.

Original master tape

Passionately analytical

Any attempt to assign Herbert Kegel's multifaceted personality and his lasting legacy to a particular category of music still seems to be a futile undertaking over a quarter century after his death. A study of his recordings constantly brings to light new musical gems that make it virtually impossible to sum up in a nutshell the focuses and preferences of his repertoire. A comparison with Michael Gielen certainly reveals an important aspect of Kegel's lifework: like his famous Austrian colleague, Herbert Kegel had a unique way of promoting contemporary music under the oppressive conditions of the East German state in which he lived. His keen, infallible instinct for quality created ambitions that he at times – as with Henze's oratorio *Das Floss der Medusa* (the raft of the Medusa) – insisted on fulfilling even in the face of political opposition. Against this backdrop there is however a risk of not fully appreciating that Herbert Kegel brilliantly cultivated the standard repertoire, from the Baroque through to late Romanticism. He certainly recorded plenty of music from the Second Viennese School for the Eterna label, including Schoenberg's opera *Moses und Aron* (Moses and Aaron) during the 1970s and, unswayed by the avant garde scene in West Germany, he made not just one, but two recordings of Britten's *War Requiem*. In addition, he demonstrated his fondness for popular orchestral works that do not fit squarely within the established boundaries of popular and classical music. For example, he performed Strauss's waltzes wit h the Leipzig Radio Symphony Orchestra and Bizet's *L'Arlésienne* suites with the Dresden Philharmonic.

Hector Berlioz's *Symphonie fantastique* is another work that is well represented on the record market and in performance schedules. Romain Rolland explained in his famous essay on Berlioz of 1904 that such prominence is not necessarily desirable: "Problems arise when one believes that his music can be so effortlessly understood." It stands to reason that Herbert Kegel, who was renowned as a pioneering director of premieres, likewise rehearsed supposedly familiar works as if they had never been played before. His aim was always to make everything heard, albeit in a passionate, impulsive and uncompromising manner.

And yet, Viola and Dietmar Marzin, who took part in this recording as members of the Dresden Philharmonic, recall that Kegel – despite all the criticism he gave – never expelled a musician from his projects. A man of great honesty towards others as well as himself, Kegel is said to have always been perfectly prepared. He joined employees of the East German record company VEB Deutsche Schallplatten, whom he respected and, in many cases, had known for decades, to form a "well drilled team in which he played a dominant role in ensuring that he got the result he wanted". Viola Marzin concludes that, in the making of recordings and in all his other work, she found Kegel to be a "well versed expert", who was keen not to leave matters to the discretion of the tonmeister. Moreover, Kegel always took the details of the score very seriously: Dietmar Marzin recalls how extremely meticulous Kegel was in working the bell chimes into the fifth movement; he told the percussionist to swing the bell plates and strike them at just the right time so as to produce the exact sound effect that Kegel wanted.

The conductor had an instinctive flair for unravelling sound to fill space and thus made full use of the exceptional acoustics of the Lukaskirche in Dresden, which became his regular recording studio. The challenge there was to achieve a finely balanced fusion of sound and complete audibility in the tutti sections – after all, Herbert Kegel never aspired to the opulence associated with Karajan. His insistence on articulatory precision is rather reminiscent of protagonists of period performance practice and ambassadors of new music. That said, like numerous conductors who are firmly rooted in the late Romantic repertoire, he also exhibited an intuitive understanding of the patient development of music, that is to say, the ability to draw out the rise and fall of tension so as to make it keenly felt. It is clear from the track list that this re-released recording is one of the slowest in the discography of this work, not that this is at all noticeable at any stage of the listening experience: one might say that the composition has been put under an acoustic magnifying glass to bring out details that are little appreciated (e.g. secondary parts that are often overlooked). Although Kegel's finely nuanced style aims to develop contrasts of both sound and dynamics, his agogics never appear arbitrary but always in line with the formal progression of the music.

It follows that – regardless of any personal likings or misgivings – it is commonly held by musicians and listeners alike that the performances directed by Herbert Kegel were never eclipsed by the man himself; the outward appearance of the work was never more important than its content. Dietmar Marzin

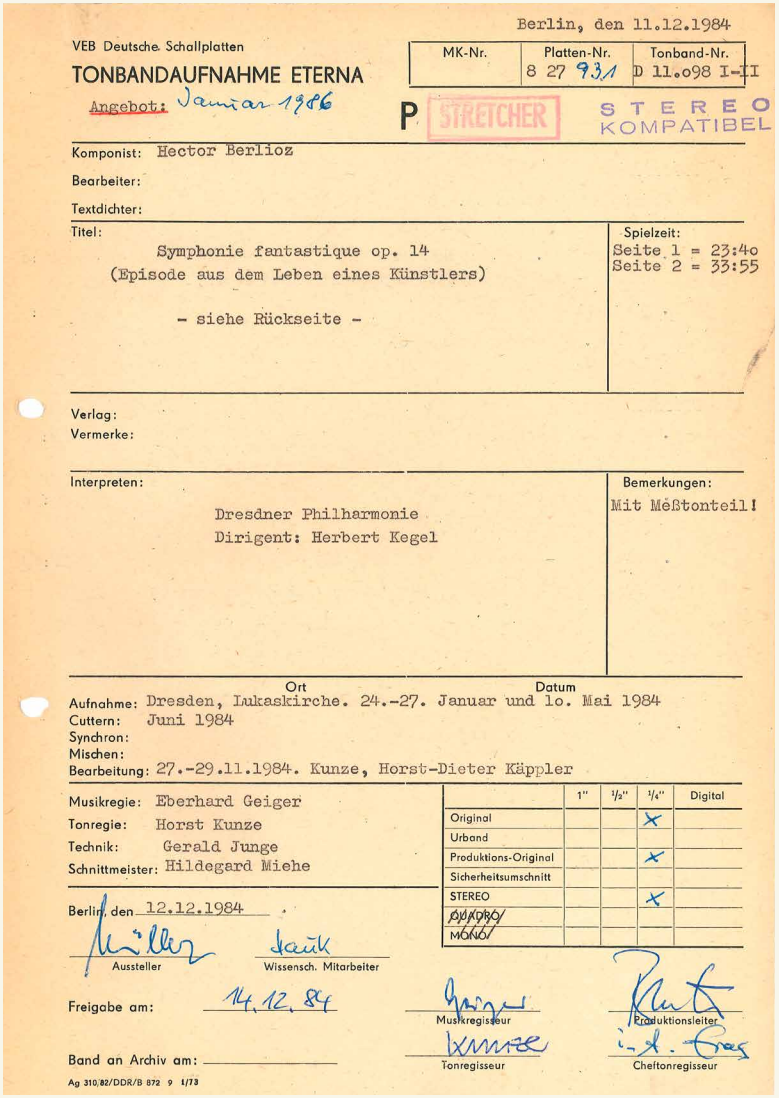
emphasizes that, at the end of his concerts, Kegel would typically lift up the score in order to direct the applause towards the composer.

When the music world celebrates the centenary of Herbert Kegel's birth in four years' time, it is therefore hoped that, despite all the drama surrounding his suicide, the memory of this man and his work will be duly honoured without prejudice.

Dirk Stöve, July 2016
Translation: Janet and Michael Berridge

Leidenschaftlich analytisch

Herbert Kegels vielschichtige Persönlichkeit, seine bleibenden Verdienste marketingtauglich zu kategorisieren, erscheint auch über ein Vierteljahrhundert nach seinem Tod als aussichtsloses Unterfangen. Die Beschäftigung mit seinen Tondokumenten fördert immer neue klingende Schätze zu Tage, die es nahezu unmöglich machen, seine Repertoireschwerpunkte und -vorlieben auf eine simple Formel zu bringen. So wurde Kegel z. B. mit Michael Gielen verglichen, was in der Tat auf einen wichtigen Aspekt seiner Lebensleistung verweist: Herbert Kegel hat sich wie sein berühmter österreichischer Kollege in einzigartiger Weise für die zeitgenössische Musik eingesetzt – unter den spezifischen Bedingungen des Staates, in dem er lebte, mit einem untrüglichen Gespür für Qualität, die er bisweilen auch gegen politische Widerstände durch setzte wie z. B. bei Henzes *Das Floß der Medusa*. Vor diesem Hintergrund besteht aber die Gefahr, nur unzureichend zu würdigen, dass Herbert Kegel das Standardrepertoire vom Barock bis zur Spätromantik ebenfalls auf höchstem Niveau gepflegt hat. Gewiss nahm er für das Eterna Label u. a. viel Musik der *Zweiten Wiener Schule* auf, darunter bereits in den 70er Jahren Schönbergs *Moses und Aron*, oder, nicht mit den Scheuklappen der westdeutschen Avantgardeszene denkend, gleich zweimal (!) Brittens *War Requiem*. Daneben stellte



Berlin, den 11.12.1984

VEB Deutsche Schallplatten
TONBANDAUFNAHME ETERNA

MK-Nr.	Platten-Nr.	Tonband-Nr.
	8 27 931	D 11.098 I-II

Angebot: Januar 1986

P STRETCHER STEREO KOMPATIBEL

Komponist: Hector Berlioz
Bearbeiter:
Textdichter:

Titel:
Symphonie fantastique op. 14
(Episode aus dem Leben eines Künstlers)
- siehe Rückseite -

Spielzeit:
Seite 1 = 23:40
Seite 2 = 33:55

Verlag:
Vermerke:

Interpreten:
Dresdner Philharmonie
Dirigent: Herbert Kegel

Bemerkungen:
Mit Meßtonteil!

Ort Datum
Aufnahme: Dresden, Lukaskirche. 24.-27. Januar und 10. Mai 1984
Cuttern: Juni 1984
Synchron:
Mischen:
Bearbeitung: 27.-29.11.1984. Kunze, Horst-Dieter Käppler

Musikregie: Eberhard Geiger
Tonregie: Horst Kunze
Technik: Gerald Junge
Schnittmeister: Hildegard Miehe

	1"	1/2"	1/4"	Digital
Original			X	
Urband				
Produktions-Original			X	
Sicherheitsumschnitt				
STEREO			X	
~~QUADRO~~				
~~MONO~~				

Berlin, den 12.12.1984

Aussteller — Wissensch. Mitarbeiter

Freigabe am: 14.12.84

Musikregisseur — Produktionsleiter

Band an Archiv am:

Tonregisseur — Cheftonregisseur

Ag 310/82/DDR/B 872 9 1/73

Original tape recording note

er aber seine Affinität zu populären Orchesterwerken unter Beweis, die jenseits der obligatorischen Grenzen von U- und E-Musik stehen: Mit dem RSO Leipzig spielte er beispielsweise Strauß-Walzer ein; mit der Dresdner Philharmonie u. a. Bizets *L'Arlésienne-Suiten.*

Eine hohe Präsenz auf dem Schallplattenmarkt wie auf den Spielplänen hat auch Hector Berlioz' *Symphonie fantastique.* Dass eine solche Bekanntheit ambivalente Züge tragen kann, beschrieb schon Romain Rolland in seinem berühmten Berlioz-Essay von 1904: „Doch eben darin liegt das Verhängnis: man glaubt, ihn so mühelos zu begreifen." Als bewährter „Geburtshelfer" von Uraufführungen probte Herbert Kegel daher auch scheinbar zur Genüge vertraute Werke so, als seien sie noch nie erklungen. Ziel blieb stets, alles hörbar zu machen – dies freilich leidenschaftlich, impulsiv und unnachgiebig in der Sache.

Wie sich Viola und Dietmar Marzin erinnern, die als Mitglieder der Dresdner Philharmonie bei der vorliegenden Einspielung mitwirkten, hat Kegel dabei – trotz aller Kritik, zu der er fähig war, – nie einen Musiker aus seinen Projekten verbannt. In großer Ehrlichkeit, auch gegen sich selbst, sei Kegel immer perfekt vorbereitet gewesen. Mit den Mitarbeitern vom VEB Deutsche Schallplatten, die er schätzte und oft schon seit Jahrzehnten kannte, bildete er ein „eingespieltes Team, bei dem er dominant war, damit das herauskam, was er wollte". Viola Marzin resümiert, sie habe Kegel bei den Aufnahmen wie bei seiner übrigen Arbeit „als fundierten Kenner erlebt, der den Verlauf nicht dem Tonmeister überlässt". Auch Details der Partitur waren niemals eine Quantité négligeable: So habe Kegel z. B. im fünften Satz mit äußerster Akribie das Spiel der Glocke erarbeitet, denn der dafür zuständige Kollege sollte die verwendeten Stahlplatten schwingen lassen und zur rechten Zeit schlagen, um exakt den von Kegel gewünschten Klangeffekt zu erzielen, wie sich Dietmar Marzin erinnert.

Der Dirigent besaß ein sensibles Gespür für die Entfaltung des Klanges im Raum, weshalb er die außergewöhnlich guten akustischen Bedingungen der Dresdner Lukaskirche als ständigem Aufnahmestudio in idealer Weise zu nutzen verstand. Hier war ein ausbalancierter Mischklang ebenso zu erzielen wie Durchhörbarkeit im Tutti – Karajansche Opulenz war schließlich nie das Leitbild Herbert Kegels. Sein Insistieren auf artikulatorischer Genauigkeit erinnert eher an Protagonisten der historischen Aufführungspraxis oder auch an solche der Neuen Musik; dazu kam allerdings wie bei zahlreichen vernehmlich im spätromantischem Repertoire beheimateten Dirigenten ein intuitives Verständnis für den „langen Atem" der Musik, also die Fähigkeit, große Spannungsbögen erfahrbar zu machen. Auf dem Tracklisting wird ersichtlich, dass es sich bei der hier wiederveröffentlichten Aufnahme um eine der langsamsten der Diskographie handelt, ohne dass dies beim Hören über die gesamte Werkdauer spürbar wäre: Die Komposition wird gewissermaßen unter ein akustisches Vergrößerungsglas gelegt, wodurch wenig bewusste Einzelheiten, nicht selten übersehene Nebenstimmen etc., hervortreten. Obschon Kegels Nuancierungskunst auf das Herausarbeiten klanglicher und dynamischer Kontraste abzielt, wirkt seine Agogik nie willkürlich, sondern immer am Formverlauf orientiert.

Deshalb ist es – ungeachtet subjektiver Sympathien oder Antipathien – in der Wahrnehmung von Musikern und Hörern nie so gewesen, dass sich die Person Herbert Kegels vor das dargebotene Werk gedrängt hätte; Äußerlichkeiten waren niemals wichtiger als der Inhalt.

Wie Dietmar Marzin betont, hielt Kegel am Ende seiner Konzerte traditionell die Partitur hoch, um den Beifall auf den Komponisten zu lenken.

Wenn die Musikwelt in vier Jahren der 100. Wiederkehr von Herbert Kegels Geburtstag gedenkt, bleibt daher zu hoffen, dass trotz der Dramatik seines durch Freitod beendeten Lebens kein klischeehaft verkürztes Bild von Mensch und Wirken gezeichnet wird.

Dirk Stöve, Juli 2016

Berlioz
Symphonie fantastique

Anyone who now hears Hector Berlioz's *Symphonie fantastique* will regard it as a masterpiece of unfading brilliance, the absolute pinnacle of instrumental part-writing by an experienced composer. And yet, it is the masterstroke of a 26-year-old man who at the time was yet to be distinguished by any outstanding works or accolades. On the contrary, after being admitted into the famous Paris Conservatoire, Berlioz failed his preliminary exams in 1826; his works were rejected in 1827 and 1829; he won second prize in the Prix de Rome competition in 1828; it was not until 1830 that he won first prize by virtue of his cantata *La mort de Sardanapale* (the death of Sardanapalus). Berlioz's next aim was to consolidate his standing as a composer; he intended to write an "immense instrumental composition" that would have a far-reaching impact.

At the same time, he sought to integrate and portray inner feelings that were nigh on overwhelming him. In 1827 and 1828, an English theatrical company introduced him to Shakespeare's works, which continued to intrigue him for the rest of his life. As a result, he fell passionately in love with the actress Harriet Smithson, though she was totally unaware of this. He hoped to attract her attention by writing a groundbreaking work. He had become so enmeshed in his obsession that music provided his only means of satisfying his "immense emotional cravings", as he commented in a letter to his father in 1830. In literature, explosions of passion had already been seen in Chateaubriand's novella *René* (1803), the emotional content of which became a model for a whole generation of Romantic writers and from which Berlioz borrowed the crucial idea of *le vague des passions*, meaning the vagueness of sentiment and passion.

A symphony following the conventions prescribed by the Conservatoire would have been insufficient to express these private feelings and combine them with the ambition to write a major work accommodating all his enthusiasm for Shakespeare and Beethoven. Berlioz created an "instrumental drama" to conjure up the fantasy world of his emotions, borrowing techniques from both symphony and opera. He invented an *idée fixe*, a theme taken from his cantata *Herminie* to portray the musical incarnation of his beloved. Having previously studied medicine, Berlioz was probably aware of the connection between this musical term and the "fixed idea" of a monomaniac. This motif makes up all the thematic material of the first movement and goes on to link all the other four movements in variants reflecting the character of each one.

Berlioz adopts the musical reminiscence technique applied in operas prior to 1830, whereby an *Erinnerungsmotiv* (or recollecting motif), played by the orchestra, would directly allude to a particular person or situation and, at the same time, bring out inner emotions that are felt by the protagonist but not expressed in the lyrics. Berlioz took inspiration from Weber's *Der Freischütz*, which he first heard in 1824, albeit in a poorly arranged form. The subheading of the *Symphonie fantastique* reads "Episodes from the life of an artist", highlighting the picturesque, almost dramaturgical progression of this instrumental work. The audience at the premiere would have been aware of Berlioz's commentary on the work, which eventually appeared in three different versions. For the first time in music history, biographical content became an integral part of a work, a practice that drew some racy remarks from contemporaries. Berlioz would later withdraw the commentary, leaving only the movement headings in place.

First movement: Reveries – Passions. The artist encounters the woman of his dreams and falls madly in love with her. The theme used to portray her is quite literally a "fixed idea" that follows the artist everywhere he goes. Dreamy melancholy, interrupted by upsurges of boundless joy, alternate with delirious passion, with outbursts of fury and jealousy.

Second movement: A Ball. The artist finds himself in the most diverse situations in life: in the tumult of a festive party, in the peaceful contemplation of the beautiful sights of nature, in town or in the countryside, the face of his beloved keeps haunting him and throws his spirit into confusion.

Third movement: Scene in the Country (comparable to Beethoven's Pastoral Symphony). The artist hears shepherds' horns; the trees gently sway in the wind; his peace of mind is restored. He is stirred by hope, but also by fear. Towards the end of the movement a rumble of thunder can be heard in the distance.

Fourth movement: March to the Scaffold. Convinced that his love is spurned, the artist poisons himself with opium. The dose of narcotic, while too weak to cause his death, plunges him into a heavy sleep accompanied by the strangest of visions: he dreams that he has murdered his beloved, has been sentenced

to death and is witnessing his own execution. A sombrely ceremonious march ominously leads him to the scaffold. The memory of his beloved is abruptly dispelled.

Fifth movement: Witches' Sabbath. In his dream, the artist finds himself in the midst of a hideous gathering of ghosts and monsters of every kind who have come together for his funeral. Strange sounds, shouts and groans can be heard. A grotesque distortion of the beloved's theme joins the diabolical orgy. The *Dies Irae* sequence, which in Christian theology describes the summoning of souls before the throne of God on the Day of Judgement, is likewise parodied and garishly combined with the witches' sabbath.

The pandemonium of the two final movements, which make this work truly revolutionary, exude an aggressiveness that even outdoes that of the Wolf's Glen scene in Weber's *Der Freischütz*. Widely acclaimed are the innovative effects, particularly those imparted through the use of unconventional tone colours of individual instruments. This imaginative part-writing is what has made Berlioz famous, and in 1843 he compiled his many inventions (and those of his contemporaries) in his Treatise on Instrumentation, which is still highly regarded today.

In the symphony, for example, he uses the high-pitched, harsh sound of the E flat clarinet, which before this work had generally been reserved for military bands; he requires four performers to play two pairs of timpani, which at the end of the third movement blend with the cor anglais in a muffled rumble made up of the unidentifiable notes of A flat, B flat, C and F. Another defining element is to be found in the use of contrasts, whether between the Largo and Allegro sections of the first movement, between the third and fourth movements or within the other movements, where tender solo lines are abruptly supplanted by vociferous *tutti* moments. Berlioz furthermore utilizes rhythmic devices to full effect, including the rousing, springy march rhythms inherited from French revolutionary music. In short, the score is a melting-pot of many of the innovations of early 19th-century French music, brought together within a single ingenious framework. For the first time in music history, instrumentation becomes an integral part of composition, having been treated by the Classicists as a matter of secondary importance. The work was overwhelmingly successful and was met with a positive and in some cases effusively enthusiastic response from the doyens of the time, including Gaspare Spontini, Giacomo Meyerbeer, the critic François-Joseph Fétis, Franz Liszt, who immediately wrote a piano transcription of the work, Ludwig Börne, Heinrich Heine and, following a further highly acclaimed performance in 1833, the literary figures Alfred de Vigny, Victor Hugo, Émile Deschamps, Ernest Legouvé and Eugène Sue. Meyerbeer's great operas, starting with *Robert le diable* (Robert the devil) in 1831, show the first signs of the lasting legacy left by Berlioz's imaginative part-writing. The response in Germany was rather muted; true, Schumann wrote a long analysis of the work, but the Classicist Mendelssohn forthrightly rejected the symphony as being too loud and direct in its excesses.

Repeated performances in France, followed later by performances in other European countries, demonstrate the vitality of the work even during the composer's lifetime – whereas a sequel to the "plot" in *Lélio, ou le Retour à la Vie* (Lélio, or the return to life), in which the artist awakens from his dreadful dreams, remained overshadowed by the *Symphonie fantastique* and its premiere caused no ripples. For the first time, a literary idea of biographical substance is combined with the relative uncertainty of musical processes. In this respect, Berlioz is indebted to the French tradition of evocative, picturesque music-writing that can be traced back to Couperin and Rameau. Berlioz's works provided fertile ground for compositions that would curiously be labelled "programme music" for their ability to render a whole range of narratives, from philosophical poems to stories of married life.

Reiner Zimmermann (original LP sleeve notes, 1986)
Translation: Janet and Michael Berridge

Berlioz
Symphonie fantastique

Wer heute die „Symphonie fantastique“ von Hector Berlioz hört, dem erscheint sie als ein Meisterwerk unvergänglichen Ruhmes, als absolutes Spitzenwerk der Instrumentationskunst eines erfahrenen Komponisten. Dabei ist sie der Geniestreich eines 26-jahrigen jungen Mannes, der bis zu dieser Zeit weder durch eine herausragende Werkliste noch durch Fleiß und Preis aufgefallen wäre. Im Gegen-teil: 1826, nach der Aufnahme in das berühmte Pariser Conservatoire, fiel Berlioz schon bei der Vorprüfung durch, 1827 und 1829 wurden seine Werke abgelehnt, 1828 erhielt er einen 2. Preis, und erst 1830 wurde ihm der sogenannte 1. Rompreis mit der Kantate „Sardanapals letzte Nacht“ zuteil. Nunmehr trachtete Berlioz danach, seine Anerkennung als Komponist zu festigen; er wollte mit einem Werk „ganz groß herauskommen” und beabsichtigte eine „composition instrumentale immense“.

Zugleich suchte er Eindrücke zu verarbeiten, die ihn schier zu überwältigen drohten. 1827/28 lernte er durch eine englische Schauspieltruppe Werke von Shakespeare kennen, die ihn zeit seines Lebens faszinierten. Er verliebte sich dabei ganz romantisch in die weibliche Protagonistin, Harriet Smithson, ohne dass die Dame auch nur das Geringste ahnte. Durch ein bedeutendes Werk wollte er ihre Aufmerksamkeit erwecken. Er hatte sieh derart in seine Leidenschaft verstrickt, dass er nur durch die Musik die Möglichkeit fand, die „ungeheure Begierde nach Gemütsbewegung“ zu befriedigen, wie er sich 1830 in einem Brief an seinen Vater äußerte. Die Explosion der Leidenschaften war literarisch vorgeformt in der Novelle „René“ von Chateaubriand (1803), die das Gefühlsleben einer ganzen Generation bestimmt hatte und der Berlioz die zentrale Kategorie der „vague des passions“, der Unbestimmtheit der Leidenschaften entnommen hatte.

Diese privaten Gefühle auszudrücken, sie zu verbinden mit dem Wollen, etwas Großes zu leisten, darin allen Enthusiasmus für Shakespeare und auch für Beethoven unterzubringen, genügte eine Sinfonie nach den Regeln des Conservatoire nicht. Berlioz schuf ein „drame instrumental“, um die phantastische Welt seiner Empfindungen zu formen, und bediente sich gleichermaßen Techniken der Sinfonie und der Oper. Er erfand eine „idée fixe“ (ihre Nähe zu dem, was wir heute „fixe Idee“ nennen, war dem ehemaligen Medizinstudenten Berlioz wahrscheinlich vertraut), ein seiner Kantate „Herminie“ entnommenes Thema, das die musikalische Inkarnation der Geliebten darstellt. Es bildet das thematische Material für den ganzen ersten Satz, verknüpft aber auch alle anderen vier Sätze durch Varianten, die vom Charakter jedes Satzes bestimmt sind.

Berlioz knüpft an das Erinnerungsmotiv der Opern vor 1830 an, das einerseits den direkten Hinweis auf eine Person oder Situation gab, andererseits aber auch innere Zustände der Protagonisten, welche nicht im Text ausgesprochen wurden, im Orchester verlauten ließ. Berlioz konnte das an Webers „Freischütz“ bewundern, den er 1824, allerdings in einer schlimmen Bearbeitung, kennengelernt hatte. Der Untertitel der „Symphonie fantastique“ lautet: Episoden aus dem Leben eines Künstlers. Damit ist das Pittoreske, Szenische der Vorgänge im instrumentalen Drama bezeichnet. Berlioz hat dazu in drei Varianten ein Programm vorgelegt, das dem Publikum der Uraufführung bekannt war. Erstmals in der Musikgeschichte wird damit der biographische Hintergrund zum Bestandteil eines Werkes. Nicht ohne Pikanterie haben das die Zeitgenossen registriert. Später ließ Berlioz nur noch die Satzüberschriften gelten und hielt das Programm zurück.

Erster Satz; Träumereien – Leidenschaften: Der Künstler begegnet seinem Idealbild einer Frau und verliebt sich sterblich in sie. Er bildet sie in einem Thema ab, das ihn ständig verfolgt wie eine fixe Idee. Melancholische Träumerei, grundlose Freude wechseln mit wahnsinniger Leidenschaft, Raserei, Eifersucht.

Zweier Satz; Ein Ball: Inmitten eines Festes, in der Natur, in Stadt und Land erscheint ihm das geliebte Bild und versetzt seine Seele in Unruhe.

Dritter Satz; Szene auf dem Lande: (ein der „Pastorale“ von Beethoven nahestehender Satz.) Der Künstler hört Hirten blasen, Wind bewegt sanft die Bäume; es zieht Frieden in sein Herz ein. Hoffnung, aber auch Furcht bewegen ihn. Am Schluss grollt von Ferne Donner.

Vierter Satz; Der Gang zum Richtplatz: Der Künstler ist sicher, dass er verschmäht wird, und nimmt Gift, aber nicht zu viel. Er wird im Schlaf von schlimmen Visionen heimgesucht und träumt, die Geliebte ermordet zu haben, wird verurteilt und wohnt seiner eigenen Hinrichtung bei. Bedrohlich begleitet ihn ein düster-feierlicher Marsch. Die Erinnerung an die Geliebte wird jäh abgeschnitten.

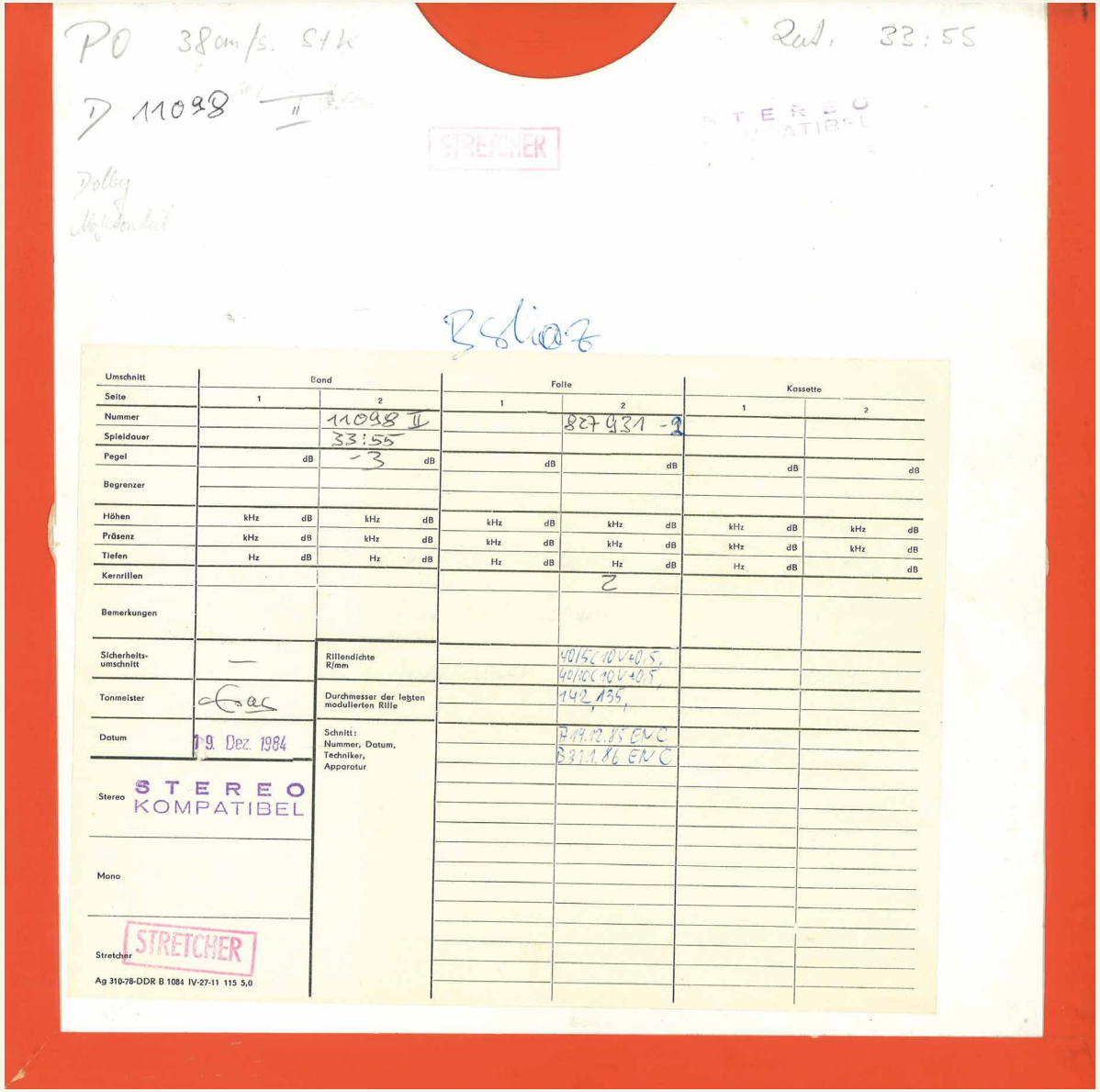
Fünfter Satz; Traum einer Walpurgisnacht: Geister und Ungeheuer aller Art haben sich zu einem Hexensabbat versammelt, um die Totenfeier für den Künstler zu begehen. Seltsame Laute, Schreie, Stöhnen sind zu hören. Das Thema der Geliebten wird grotesk verzerrt und mischt sich unter die schreckliche Orgie. Das *Dies irae* (der christliche Aufruf zum Tag des Schreckens, zum Jüngsten Gericht) wird ebenfalls parodiert und verbindet sich dem Hexensabbat auf schauerliche Weise.

Das Pandämonium der beiden letzten Sätze, die das wahrhaft Revolutionäre in diesem Werk darstellen, geht an Aggressivität noch über Webers Musik zur Wolfsschlucht hinaus. Gerühmt werden die instrumentatorischen Neuerungen, die insbesondere durch den ungewöhnlichen Gebrauch der Klangfarbenwerte einzelner Instrumente entstehen. Diese Instrumentationskunst hat Berlioz berühmt gemacht, und 1843 fasste er seine vielen Erfindungen (und die seiner Zeitgenossen) in der heute noch geachteten Instrumentationslehre zusammen.

In der Sinfonie verwendet er z. B. die hohe, scharfe Es-Klarinette, die bis dahin nur in der Militärkapelle üblich war; er fordert vier Spieler für zwei Paar Pauken, die sich am Ende des dritten Satzes mit dem Englisch Horn in einem dumpfen Grollen mischen (mit den nicht mehr zu unterscheidenden Tönen as, b, c, f). Ferner spielen Kontraste eine große Rolle, so zwischen Largo und Allegro im ersten Satz, zwischen drittem und viertem Satz, innerhalb der anderen Sätze, wo zarte solistische Partien jäh in lärmendes Tutti umschlagen. Berlioz setzt auch auf die Wirkung des Rhythmus, auf die aus der französischen Revolutionsmusik überkommenen mitreißenden, federnden Marschrhythmen, kurz: die Partitur ist ein Sammelbecken vieler Neuerungen der französischen Musik des frühen 19. Jahrhunderts, zusammengefasst unter einer genialen Idee. Zum ersten Mal in der Musikgeschichte wird auch die Instrumentation integraler Bestandteil der Komposition, die von den Klassikern bis dahin noch recht zweitrangig behandelt wurde. Der Erfolg wer überwältigend. Die bedeutendsten Zeitgenossen der Zunft gratulierten zustimmend bis überschwänglich: Spontini, Meyerbeer, der Kritiker Fétis, Liszt, der sogleich eine Klaviertranskription des Werkes anfertigte, Börne, Heine und, nach einer weiteren vielbejubelten Aufführung 1833, auch die Literaten Alfred de Vigny, Victor Hugo, Émile Deschamps, Ernest Legouvé, Eugène Sue. (In den großen Opern Meyerbeers, zuerst in „Robert le diable“ 1831, sind die ersten nachhaltigen Spuren der Instrumentationskunst Berlioz‘ zu entdecken.) Außer bei Schumann, der eine lange Analyse vorlegte, war die Resonanz in Deutschland gering, es gab sogar von dem Klassizisten Mendelssohn eine geharnischte Ablehnung. Die Sinfonie sei zu laut und in ihrer Exzessivität zu direkt.

Wiederholte Aufführungen in Frankreich, aber später auch in anderen europäischen Ländern, bewiesen die Lebenskraft des Werkes schon zu Lebzeiten des Komponisten. (Eine Fortsetzung der „Handlung“ in „Leilo oder die Rückkehr ins Leben“, in der der Künstler aus seinen schweren Träumen erwacht, blieb so weit hinter der „Symphonie fantastique” zurück, dass sie über die Uraufführung nicht hinauskam.) Erstmals wird eine literarische Idee biographischen Inhalts mit der relativen Unbestimmtheit musikalischer Vorgänge verbunden. Berlioz konnte auch hier an eine französische Tradition anknüpfen, denn seit Couperin und Rameau gab es eine Tendenz zur bildhaften Verdeutlichung von Musik. Auf dem Boden der Werke von Berlioz konnten Kompositionen gedeihen, denen der sonderbare Begriff „Programm-Musik“ zugewiesen wurde und die vom philosophischen Gedicht bis zur Ehegeschichte alle möglichen „Programme“ enthielten.

Reiner Zimmermann
(Originaler LP-Klappentext, 1986)



Original master tape