

MOZART IM ZENTRUM

Festschrift für Manfred Hermann Schmid
zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von

Ann-Katrin Zimmermann
und Klaus Aringer



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
2010

INHALT

Vorwort	VII
STEFAN MORENT Beobachtungen zur Intervallnotation Hermanns des Lahmen in Zwiefaltener Quellen des 12. Jahrhunderts	1
WALTER SALMEN Die Musik im Bildwerk von Hans Baldung, gen. Grien	15
ANDREAS TRAUB Johann Samuel Welter und die „Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg“	29
GERHARD WALTERSKIRCHEN Das historische Glockenspiel der Salzburger Residenz. Probleme einer Restaurierung	37
HARALD STREBEL Mozarts Bläserbehandlung am Beispiel der klassischen Fünfklappen-Klarinette	51
WOLFGANG HORN <i>Chordae elegantiores.</i> Ein musikalischer Terminus und Mozarts Musik	77
ANDREAS HAUG Leiser Beginn in Mozarts Sinfonien	99
ERNST HINTERMAIER Zwei authentische Stimmenhandschriften von Mozarts <i>Regina Coeli</i> -Kompositionen KV 127 und 276	111
MILADA JONÁŠOVÁ <i>Le nozze di Figaro</i> : Kucharž' unbekannte Partiturabschrift und sein Klavierauszug	141
BENJAMIN PERL Mozarts Sonate KV 545 als Parodie. Oder: Die Wunder der Gleichzeitigkeit	177
AUGUST GERSTMEIER Das endgültige Wiedersehen von Pamina und Tamino in W. A. Mozarts <i>Zauberflöte</i>	191
RUDOLPH ANGERMÜLLER <i>Die Zauberflöte</i> – szenographisch betrachtet	203

BERND EDELMANN Der Echtheitsstreit ums <i>Requiem</i> , Händel-Entlehnungen und Mozarts Kontrapunkt. Eine juristisch-ästhetische Studie	245
GIACOMO FORNARI „Grande, immense nel genere basso, ed ancor più grande nel genere sublime“. Giuseppe Bridi e Joseph Haydn	281
PETRUS EDER OSB Das Programm von Beethovens <i>Sturmsonate</i> op. 31 Nr. 2	295
KLAUS ARINGER „Obligates Accompagnement“ und Dramaturgie der Instrumente in Beethovens Septett	305
ANN-KATRIN ZIMMERMANN Dem Aufruhr befehlst Du, zur schönen Ordnung zu werden: Kompositionsstrategien in Beethovens C-Dur-Messe	323
HARTMUT SCHICK Parodie als Hommage: Berlioz' <i>Symphonie phantastique</i> und Beethovens 9. Sinfonie	353
WALTHER DÜRR Kompositionsstrategien des späten Schubert	367
CHRISTIAN LEITMEIR Eine „glückliche Anwendung historischer Resultate auf die Oper“? Zur Verwendung alter Musik in Adolf Sandbergers Oper <i>Ludwig der Springer</i> (1895)	381
WILLIAM WATERHOUSE Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Fagottisten	409
SABINE KLAUS Zinkengrößen. Überlegungen zur historischen Terminologie	423
FRANK P. BÄR Vom Wert der Veränderung. Das „Nicht Originale“ als historisches Zeugnis	439
ANDRÁS VARSÁNYI Inhärente Pattern und überlagerte Rhythmen: Zwei komplementäre Spielweisen im Vergleich	459
SCHRIFTENVERZEICHNIS MANFRED HERMANN SCHMID	469
REGISTER	479

PARODIE ALS HOMMAGE: BERLIOZ' *SYMPHONIE FANTASTIQUE* UND BEETHOVENS 9. SYMPHONIE

Hartmut Schick

Hector Berlioz war bekanntlich, trotz aller Exzentrik, ein entschiedener Beethovenianer. Keinen Komponisten verehrte er neben Gluck so wie Beethoven, dessen Musik in Paris erst in den späten 1820er-Jahren breiter rezipiert wurde, ausgelöst durch die vom Pariser Publikum sofort als sensationell wahrgenommenen, von François-Joseph Habeneck exzellent einstudierten und präsentierten Aufführungen sämtlicher Symphonien von Beethoven durch die *Société des Concerts du Conservatoire* jeweils im Frühjahr der Jahre 1828 bis 1831.¹ Der „Donnerschlag“ des Beethoven-Erlebnisses eröffnete Berlioz nach dessen Worten „eine neue Welt in der Musik“² und half ihm, seine Identität als Komponist zu finden: „Jäh verließ ich die alte breite Straße, um über Berg und Tal, quer durch Wald und Feld meinen Weg zu nehmen“,³ schreibt er in seinen Memoiren. Dass es sich dabei um keine Mystifizierung im Rückblick handelt, zeigt etwa sein Brief an Édouard Rocher vom 11. Januar 1829, in dem er bekennt:

À présent que j'ai brisé le frein de la routine, je vois se dérouler un champ immense, dans lequel les règles scholastiques me défendaient d'entrer. À présent que j'ai entendu cet effrayant géant Beethoven, je sais à quel point en est l'art musical, il s'agit de le prendre à ce point-là et de le pousser plus loin ... pas plus loin, c'est impossible, il a atteint les bornes de l'art, mais aussi loin dans une autre route. Il y a du neuf à faire et beaucoup, je le sens avec une énergie extrême; et j'en ferai, sois-en sûr, si je vis. Oh! faudrait-il que toute ma destinée soit engloutie par cette passion foudroyante?⁴

Von seinem intensiven Studium der Beethovenschen Werke zeugt eindrucksvoll die umfangreiche analytische Studie zu sämtlichen Beethoven-Symphonien, die Berlioz 1837/38 in der *Gazette musicale* publizierte.⁵ Vorausge-

¹ In der Saison 1828 erklangen die 3. und 5. Symphonie, 1829 die 6. und 7. (und erneut die 3. und 5.), 1830 die 1., 2. und 4. Symphonie, 1831 schließlich die 8. und 9. Symphonie. Davor waren in Paris lediglich die ersten beiden Symphonien gelegentlich zu hören gewesen, in qualitativ sehr mäßiger Darbietung im Rahmen der *Concerts spirituels*. Vgl. David Cairns: Berlioz 1803–1832: The Making of an Artist, London 1989, S. 245–251.

² Hector Berlioz : Mémoires, hg. von Pierre Citron, Paris 1969, Bd. 1, S. 137.

³ Ebd., S. 140.

⁴ Hector Berlioz: Correspondence générale, 1: 1803–1832, hg. von P. Citron, Paris 1972, S. 229.

⁵ Mit dem Titel: *Symphonies de Beethoven*. Erneut publiziert als *Étude critique des symphonies de Beethoven* in: H. Berlioz: À travers chants, Paris 1862; Neuausg., hg. von Léon Guichard, Paris 1971; deutsche Übers. als *Kritische Betrachtung der Beethovenschen Symphonien*, in: Musikalische Streifzüge, hg. von Elly Elles, Liechtenstein 1974, S. 13–49. Vgl. hierzu Wolfgang Dömling: Die Symphonie als Drama. Bemerkungen zu Berlioz' Beethoven-Verständnis, in: Fest-

gangen war im Sommer 1829 eine Beethoven-Biographie, die Berlioz für die Zeitschrift *Le Correspondant* verfasste und in der er unter anderem auch die Neunte Symphonie besprach, die er zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht gehört hatte.⁶ In der Bibliothek des Pariser Conservatoire hatte er im Winter 1828/29 die Partitur dieser Symphonie wie auch viele andere Beethoven-Werke studiert, im März 1829 sogar als Korrekturleser an der Ausgabe der Beethoven-Symphonien mitgewirkt, die der Verleger Troupenas herausbrachte, beginnend mit der Fünften. Von der Beethoven-Begeisterung, die Habenecks Aufführungsserie zumindest bei den jüngeren Pariser Musikern auslöste – während die ältere Generation der Komponisten um François Lesure überwiegend reserviert bis negativ reagierte –, unterschied sich Berlioz' Enthusiasmus freilich markant dadurch, dass er sich auch auf Beethovens Spätwerke erstreckte, die von den meisten Pariser Experten, wie auch von deren publizistischem Wortführer François-Joseph Fétis, weniger geschätzt, wenn nicht sogar schroff abgelehnt wurden. Berlioz dagegen liebte die späten Streichquartette und sah in der 9. Symphonie den Kulminationspunkt von Beethovens Schaffen – eine Einsicht, die er dem Pariser Publikum freilich erst mit einem Abstand von zwei Jahrhunderten zutraute.⁷

Natürlich hat die Beschäftigung mit Beethoven auch in Berlioz' eigenem kompositorischen Werk Spuren hinterlassen, beginnend schon mit der *Messe solennelle* von 1824⁸ und dann besonders in den symphonischen Werken. Dass der Finalsatz der Symphonie *Harold en Italie* von 1834 zu Beginn fünf Themen aus den vorausgehenden Sätzen als „réminiscences“ zitathaft wiederkehren lässt, bevor die Räuberorgie (*Orgie des Brigands*) beginnt, ist ebenso dem Vorbild von Beethovens Neunter Symphonie geschuldet wie die Erweiterung des Orchesters um Chor und Gesangssolisten in der „dramatischen Symphonie“ *Roméo et Juliette* von 1839 (so sehr sich dort die Rolle des Chors dann doch von derjenigen in Beethovens Neunter unterscheidet).

schrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, hg. von Thomas Kohlhasse und Volker Scherliess, Neuhausen/Stuttgart 1978, S. 59-72.

⁶ Erschienen in 3 Teilen in *Le Correspondant* am 4. und 11. August sowie 6. Oktober 1829; Wiederabdruck in: Hector Berlioz: *La Critique musicale 1823–1863*, hg. von H. Robert Cohen und Yves Gérard, Bd. 1, Paris 1996, 47–61.

⁷ Vgl. etwa seinen begeisterten Bericht über eine Aufführung von Beethovens cis-Moll-Quartett op. 131 Anfang 1829, bei der das Pariser Publikum das Werk fast ausnahmslos als „verrückt“ abgelehnt habe (ebd., S. 56 f.), und sein Urteil über die 9. Symphonie: „Nous n'hésitons pas à la regarder comme le point culminant du génie de son auteur. Néanmoins on ne peut en conclure que ce soit celui de ses ouvrages qui doit produire le plus d'effet à Paris. Dans deux siècles c'est possible!“ (ebd., S. 59). Vgl. auch Cairns 1989, S. 294-296.

⁸ Vgl. Christian Berger: Art. „Berlioz, (Louis-)Hector“, in: *MGG2*, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 2, Kassel etc. 1999, Sp. 1340. Vivian S. Ramalingham machte ferner auf Anspielungen auf Beethovens 7. Symphonie im *Lacrymosa* der *Grande messe des morts* aufmerksam: Berlioz, Beethoven and „One fatal remembrance“, in: *Beyond the moon*. Festschrift Luther Dittmer, hg. von Bryan Gillingham und Paul Merkley, Ottawa 1990, S. 394–407.

Mit Abstand am intensivsten und vielfältigsten aber zeigt sich die kompositorische Auseinandersetzung mit Beethoven im ersten und bei weitem bekanntesten der symphonischen Werke von Berlioz, der im Frühjahr 1830 komponierten und am 5. Dezember 1830 uraufgeführten Symphonie mit dem Titel *Épisode de la vie d'un artiste. Symphonie fantastique en cinq parties*. Auch wenn man den Versuch von Carl Dahlhaus, Chromatisierungstendenzen im I. Satz mit Beethovens *Eroica* in Verbindung zu bringen,⁹ als allzu forcierte Spekulation außer Betracht lässt, bleiben in der *Symphonie fantastique* noch genügend Merkmale, die auf Beethoven verweisen. Die Fünfsätzigkeit des (anfangs noch viersätzig konzipierten) Werks lässt sich gewiss als Reflex der Pastoralsymphonie von Beethoven verstehen, und auch die Disposition des Satzzyklus (worauf Wolfgang Dömling bereits hingewiesen hat)¹⁰: Beide Symphonien beginnen mit einem Satz, der Gefühle eines imaginären Subjekts thematisiert – „Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande“ bzw. „Rêveries – Passions“ –, und es folgen dann jeweils vier imaginäre Szenen: bei Beethoven „Szene am Bach“, „Lustiges Zusammensein der Landleute“, „Gewitter, Sturm“ und „Hirtengesang“, bei Berlioz vier Sätze von teilweise analogem Typus: Ebenfalls an zweiter Stelle stand in der ursprünglichen Konzept die letztlich an dritter Stelle platzierte „Scène aux champs“ – eine Pastoralszene wie Beethovens „Szene am Bach“, mit teilweise ähnlich figurativen Texturen und im Schlussteil sogar Andeutungen von Vogelrufen, die geradezu von Beethoven übernommen scheinen.¹¹ Der Satz beginnt und endet mit einem Kuhreigen, wie ihn Beethoven dann am Beginn seines Finalsatzes evoziert. Freilich stammt das Modell für den Kuhreigen von Berlioz eher aus dem Bereich der Grand opéra: aus dem im Vorjahr 1829 uraufgeführten *Guillaume Tell* von Rossini, wo im Zentrum der ersten Tableau-Szene bereits in gleicher Weise hinter der Szene imaginäre Alphörner einen Kuhreigen samt Echo-Antwort gänzlich unbegleitet erklingen lassen. Berlioz kannte Rossinis Oper im Detail, hatte er doch im Januar 1830 die Ausgabe des Werks durch den Verleger Troupenas korrekturen gelesen.¹²

Der Scherzo-Satz „Un bal“ entspricht als quasi-szenischer Tanzsatz dem „Lustigen Zusammensein der Landleute“ mit integriertem Bauerntanz, und wie Beethoven erweitert Berlioz den viersätzigem Zyklus um eine Art zweites, dezidiert negatives Scherzo. Er schreibt zwar keine Gewittermusik, aber ebenfalls Katastrophenmusik: einen Marsch zur Hinrichtung. Dieser

⁹ Carl Dahlhaus: Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien, in: Gattungen der Musik und ihre Klassiker, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 228–231.

¹⁰ Wolfgang Dömling: H. Berlioz: Die symphonisch-dramatischen Werke, Stuttgart 1979, S. 33.

¹¹ Die Bezüge gehen durchaus über das hinaus, was Christian Berger erwähnt: Phantastik als Konstruktion. Hector Berlioz' „Symphonie fantastique“ (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 27) Kassel etc. 1983, S. 106 f.

¹² S. seinen Brief an Humbert Ferrand vom 2. Januar 1830, in: Correspondance 1972, S. 300.

düster-bedrohliche Marsch – dessen Musik Berlioz bekanntlich aus seiner nicht vollendeten Oper *Les Francs-Juges* übernommen hat – wurde von Dömling als Reflex des Trauermarsches von Beethovens *Eroica* verstanden,¹³ den Berlioz so sehr bewundert hat. Ich denke aber, dass er mindestens eben so sehr als Stellvertreter jenes Gewitter-Satzes in Beethovens Pastoral-symphonie gelten kann, den Berlioz in seiner Rezension von Rossinis *Guillaume Tell* so enthusiastisch gepriesen und wohl für die genialste Schöpfung Beethovens überhaupt gehalten hat.¹⁴ Immerhin geht seiner „Marche au supplice“ der Schluss der „Scène aux champs“ voraus, wo unvermittelt fernes, bedrohlich anschwellendes Donnerrollen in die pastorale Idylle einbricht, drastisch realisiert mit vier simultan gespielten Pauken. Das sich hiermit ankündigende Gewitter bleibt vordergründig zwar aus, im Grunde aber verwandelt es sich in den vom Opium ausgelösten Alpträum der eigenen Hinrichtung, verlagert sich von der Natursphäre in die Sphäre der menschlichen Psyche.¹⁵ Auch für diese Verlagerung von bedrohlichen Naturereignissen in die menschliche Psyche konnte Rossinis *Guillaume Tell* in vielfältiger Weise als Anregung dienen. Naturphänomene wie fernes Donnerrollen, Unwetter und ruhiger oder stürmisch aufgewühlter See fungieren dort stets auch als Chiffren für die Seelenlage und politische Situation der Menschen.

Mit dem Finalsatz der *Symphonie fantastique* enden allerdings die Parallelen zu Beethovens Pastoral-symphonie. Vom „Hirtengesang“ und den „Frohen und dankbaren Gefühlen nach dem Sturm“ führt kein Weg zum im Opiumrausch geträumten Hexensabbat. Seine Ursprünge scheint der Finalsatz auch gar nicht dem poetischen Konzept zur *Symphonie fantastique* zu verdanken, wie es sich in dem von Berlioz selber formulierten Programm spiegelt, sondern Goethes *Faust*. Wir wissen ja, dass sich Berlioz unmittelbar vor der Komposition der Symphonie intensiv mit dem *Faust*-Stoff auseinandergesetzt hatte. Er schrieb nicht nur 1828/29 die *Huit scènes de Faust*, sein offizielles Opus 1, sondern bewarb sich auch (vergeblich) um einen Kompositionsauftrag der Pariser Opéra für ein *Faust*-Ballett und äußerte obendrein im Februar 1829, es „gäre“ lange schon eine „symphonie descriptive“ über *Faust* in ihm, die die musikalische Welt in Schrecken versetzen solle.¹⁶ Bedenkt man nun, dass in der unmittelbar darauf geschriebenen *Symphonie fantastique* der Finalsatz als Hexensabbat gestaltet ist, in dem die liturgische

¹³ Dömling 1978, S. 63.

¹⁴ *Guillaume Tell de Rossini* (Gazette musicale de Paris, 12.10.1834), in: Critique musicale 1996, S. 402–403.

¹⁵ Auch dafür konnte ihm übrigens Rossinis *Guillaume Tell* als Anregung oder Modell dienen.

¹⁶ „J’ai dans la tête depuis longtemps une *symphonie descriptive de Faust* qui fermente; quand je lui donnerai la liberté, je veux qu’elle épouvante le monde musical.“ Brief an Humbert Ferrand vom 2.2.1829, in: Correspondence générale 1972, S. 232. Kurz zuvor schreibt er: „J’ai fait la musique des morceaux qui sont dans le drame de Goethe, le *Faust* original (Brief an Édouard Rocher vom 11.1.1829, ebd. S. 229). Vgl. Dömling 1979, S. 107.“

Melodie der Totensequenz *Dies irae* erklingt, dann liegt die Vermutung nahe, dass hier von Berlioz mindestens die Gedankenwelt, vielleicht sogar musikalische Substanz aus den beiden nicht realisierten *Faust*-Projekten in die *Symphonie fantastique* übernommen wurde.¹⁷ Schließlich wirkt die Musik, als blende sie zwei Szenen vom Schluss von Goethes *Faust I* übereinander: die Szene im Dom, in der Gretchen das *Dies Irae* singen hört, und die unmittelbar folgende Walpurgisnacht-Szene. (Obendrein lässt Berlioz in seiner Komposition dann genau wie Goethe drei Ausschnitte aus dem *Dies irae* ertönen).

Ganz unabhängig davon ist – was offenbar noch niemand in dieser Weise bemerkt hat – im letzten Satz der *Symphonie fantastique* auch Beethoven als Modell präsent, und sogar noch virulenter als in den vorausgehenden Sätzen, ja in jedem anderen Werk von Berlioz. David Cairns irrt durchaus, wenn er zu diesem Satz meint: „The structure of the finale is like nothing in Beethoven – nor anyone else: the Witches’ Sabbath not having been used as the subject of a symphonic movement before, Berlioz had to invent a form for it“.¹⁸

Bezugspunkt ist nun bei Beethoven nicht die Pastoralsymphonie, sondern die Neunte Symphonie (der Berlioz in seinen Analysen höchsten Respekt zollte, auch wenn er persönlich die Pastoralsymphonie emotional wohl noch mehr geschätzt hat). Die Beziehung zum Finalsatz von Beethovens Neunter Symphonie – denn um diesen geht es – liegt nicht offen zutage, sondern ist vor allem struktureller Natur.¹⁹

Nun ist es kein Zufall, dass bislang wohl noch niemand auf die Idee kam, beide Finalsätze könnten etwas miteinander zu tun haben.²⁰ Schließlich überwiegen auf den ersten Blick in fast jeder Hinsicht die Gegensätze, und schon die Sujets sind natürlich ganz inkompatibel: Bei Beethoven Friedrich

¹⁷ Oliver Vogel vermutet sogar, dass es sich bei der „symphonie descriptive de Faust“ bereits um das Symphonieprojekt handelte, das dann durch Vertauschung der Inhalte zur *Symphonie fantastique* mutierte: Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 53), Stuttgart 2003, S. 299 und 333–346.

¹⁸ David Cairns: Berlioz and Beethoven, in: The Cambridge Companion to Berlioz, hg. von Peter Bloom, Cambridge 2000, S. 226.

¹⁹ Oliver Vogel dagegen sieht erst in dem 1832 als Fortsetzung der *Symphonie fantastique* komponierten Monodram *Le Retour à la vie* (später *Lélio* genannt) das Gegenstück zum Finale der Neunten Symphonie; beide Berlioz-Werke zusammen, so Vogel, seien als Äquivalent zu dem ästhetischen Programm konzipiert, das Adolph Bernhard Marx in seiner (von Berlioz nachweislich rezipierten) Interpretation der 9. Symphonie von Beethoven attestierte (in: BamZ 3 [1826], S. 373–378, hier: S. 377, franz. Übers. in: La Revue musicale 1 [Nov. 1826], S. 134–138, hier: S. 138); vgl. Vogel 2003, S. 320–326; Gegenüberstellung der Programme auf S. 325. Beide Deutungen müssen einander nicht ausschließen, doch halte ich es für unwahrscheinlich, dass Berlioz, nachdem er bereits in seinem Symphoniefinale Beethovens Chorfinale thematisiert hatte, dies in *Le Retour à la vie* nochmals getan haben sollte, zumal Vogel hier auch keine motivischen oder strukturellen Bezüge herausarbeiten kann. Übrig bleibt als Gemeinsamkeit nur die Erweiterung des Orchesters um eine vokale Schicht.

²⁰ Die einzige Ausnahme ist Robert Schumann, worauf am Schluss dieses Beitrags noch eingegangen wird.

Schillers *Ode an die Freude* mit ihrem emphatischen Humanitätsappell, bei Berlioz der im Opiumrausch erlebte Alptraum einer Walpurgisnacht – der imaginäre Künstler sieht sich nach seiner geträumten Hinrichtung, wie Berlioz im April 1830 einem Freund gegenüber erläutert:

umringt von einem widerlichen Haufen von Hexen und Teufeln, die zusammengekommen sind, die Walpurgisnacht zu feiern. Sie rufen in die Ferne. Schließlich tritt die *Melodie* auf, die bis jetzt nur anmutig erschienen war, jetzt aber zu einer trivialen, gemeinen Tanzweise geworden ist: das geliebte Wesen ist's, das zum Hexensabbat kommt, um beim Leichenbegängnis seines Opfers dabei zu sein. Sie ist nur noch eine Dirne, würdig, in einer solchen Orgie mitzuspielen. Nun beginnt die Zeremonie. Die Glocken läuten, das ganze infernalische Element wirft sich nieder; ein Chor singt die Totensequenz, den *Dies irae*-Choral, zwei andere Chöre wiederholen ihn, auf burleske Weise ihn dabei parodierend; schließlich wirbelt der Sabbat-Rundtanz vorüber, in seinem gewaltigsten Ausbruch mischt er sich mit dem *Dies irae*, und die Vision ist zu Ende.²¹

Soweit der Stoff in der ersten, allerdings erst unmittelbar nach der Komposition niedergeschriebenen Formulierung. Recht präzise wird hier der Verlauf und Gehalt der Musik beschrieben. Gleichwohl scheint weniger dieses verbale Programm den Bauplan für den Satz geliefert zu haben, als vielmehr das Finale von Beethovens Neunter Symphonie op. 125. Erst wenn man dies wahrnimmt, versteht man am Ende auch besser die merkwürdige Form von Berlioz' Finalsatz, die ja keinerlei Ähnlichkeit zu einem traditionellen Formschema aufweist. Ein Vergleich der wichtigsten Stationen beider Sätze soll dies plausibel machen (vgl. zum Folgenden die Formübersicht Abb. 1).

Sowohl Beethoven als auch Berlioz beginnen ihren Finalsatz mit Musik von dezidierter Hässlichkeit: Bei Beethoven ist es die sogenannte „Schreckensfanfare“ (deren scharfe Anfangsdissonanz sogar Berlioz kritisierte, weil er keinen rechten Grund für ein solches „entsetzliches Tongemisch“ erkennen konnte),²² bei Berlioz ist es die Einleitung, die die unheimlichen Laute der Hexen und Teufel mit wahrhaft schrecklicher, fratzenhafter Musik aus lauter Geräuschen (Bässe T. 5 und 16!) oder atonalen Klangflecken und grotesken Linien (etwa Ketten von Quartintervallen und Bläserglissandi) zeichnet.

In kleingliedrigem Wechsel mit instrumentalen Rezitativpassagen folgen bei Beethoven bekanntlich drei Themenreminiszenzen: Zitate der Hauptthemen der ersten drei Sätze, bevor dann in andeutendem Vorgriff schon einmal der Beginn der Freudenmelodie angespielt wird. Bei Berlioz geschieht zumindest partiell Ähnliches: Es erklingen zwei Reminiszenzen aus den vorausgehenden Sätzen, nämlich zunächst kurz, dann vollständig die in allen Sätzen präsente „idée fixe“, freilich in verzerrter, durch die krausen Triller und die quäkende C- bzw. Es-Klarinette ganz ins Hässliche transformierter Gestalt.

²¹ Erste Fassung des Programms, aus dem Brief an Humbert Ferrand vom 16. April 1830 (in: *Correspondence générale* 1972, Bd. 1, S. 320), Übers. von Dömling 1979, S. 144. Zum Programm der Symphonie und seiner Intention vgl. auch Berger 1993, S. 29-37.

²² Vgl. Berlioz 1837/38, dt. 1974, S. 46 f.; Dömling 1978, S. 69.

(Das Beethoven'sche „O Freunde, nicht diese Töne!“ scheint hier der Themenreminiszenz selber schon eingeschrieben.²³)

BEETHOVEN: Finale der 9. Symphonie

Presto 3/4 2x Schreckensfanfare *ff* + Rez., *d*
All^o m.n.tr. 2/4 – Themenreminiszenz I. Satz
Tempo I 3/4 Instrumentalrezitativ
Vivace – Themenreminisz. II. Satz, *d*
Tempo I Instrumentalrezitativ
Adagio cant C – Themenreminisz. III. Satz, *B*
Tempo I Instrumentalrezitativ
All^o mod. C Andeutung Freudenmelodie, *D*
Tempo I Instrumentalrezitativ

All^o assai C Freudenmelodie solist. (Vc.+Cb.)
 Variation 1
 Variation 2
 Variation 3 + Zwischenspiel

Presto 3/4 Schreckensfanfare *d*
 Vokalrezitativ „O Freunde, nicht“

All^o assai C Freudenmelodie, *D* (Bariton)
 Variation I (Chor)
 Variation II (Vokalsoli)

Alla Marcia 6/8 Variation III, *B* (Tenor)
 [als Variation IV:]

6/8 FUGE, *D*, *ff* (5 Themeneinsätze)

Reprise Freudenmelodie (Chor)

And. maest. 3/2 „Seid umschlungen“, *G* (Chor)
Adagio m.n.tr. „Ihr stürzt nieder“, *b*

All^o energ. 6/4 THEMENKOMBINATION:
 „Seid umschlungen“ + Freudenmelodie als Doppelfuge, *ff*, *D*-Dur

All^o ma n.tr. Finalmusik (Chor)
 2x interpoliert *Poco adagio*

Prestissimo 2-fache Schluss-Stretta, *ff*, *D*-Dur

**BERLIOZ: Finale der Symphonie fantastique
 (Songe d'une Nuit de Sabbat)**

Larghetto C geräuschhaft-negative Musik
Allegro 6/8 – *idée fixe* karikiert *C*-Dur
All^o assai quasi Schreckensfanfare *ff*
Allegro 6/8 – *idée fixe* karik. kpl. *Es*-Dur
 quasi Schreckensfanfare *ff*

3x im Wechsel: Andeutung des *Ronde*-Themas
 und Glockenschläge *c-c-g*

Dies Irae:

Dies-Irae-Melodie sol. (Bassinstrumente)
 + Glockenschläge, *c*-Moll
 3 Zeilen, jeweils gefolgt von
 2 Variationen

Ronde du Sabbat:

6/8 FUGE, *C*-Dur, *ff* (6 Themeneinsätze)

Fragmentierte Reprise *Dies-Irae*-Melodie
 Atonale Fuge mit chromatisiertem Thema

Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble:

6/8 THEMENKOMBINATION:
Ronde-Thema + *Dies-Irae*-Melodie (wie
 Beginn einer Doppelfuge), *ff*, *C*-Dur

Karikatur des *Ronde*-Themas
Dies-irae-Fragment

Animez Schluss-Stretta, *ff*, *C*-Dur

Abb. 1

²³ Berlioz verstand Beethovens Themen-Zitate nicht als unerwünschte, sondern als „teure Erinnerungen“ (ebd., S. 46). Insofern ist seine Lösung, die Themenzitate von vornherein dezidiert negativ zu fassen, im Grunde logischer als die von Beethoven.

Wie bei Beethoven werden die Reminiszenzen an die vorausgehenden Sätze von der Musik verworfen und spielen im eigentlichen Finalsatz dann auch keine Rolle mehr. Bei Berlioz reagiert auf die beiden Themenreminiszenzen zwar kein Rezitativ, wohl aber eine Musik von Beethoven'scher Gestik: Das jeweils wie unwirsch dreinfahrende Fortissimo-Tutti des *Allegro assai* T. 29-39 und T. 72-82 ähnelt sehr auffällig der „Schreckensfanfare“, die bei Beethoven am Anfang zweimal erklingen war. Und wie bei Beethoven folgt dann ein andeutender Vorgriff auf das eigentliche Hauptthema des Satzes: das Thema der *Ronde du Sabbat*. Berlioz bringt die Anfangsphase dieses Themas gleich mehrmals, wechselnd mit einem dann insgesamt elfmal erklingenden Glockenmotiv c^1-c^1-g . Dieses Glockenmotiv ist natürlich programmatisch motiviert, als Ankündigung der 12. Stunde und des Beginns des Hexensabbats. Es lässt sich aber durchaus auch mit Beethovens Finalsatz korrelieren, nämlich mit den Rezitativpassagen, die dort zweimal das Finden der Freudenmelodie vorbereiten. Beides – die Rezitativphrasen und die Glockenphrasen – sind periodisch wiederkehrende, einstimmig intonierte und zeichenhafte Ereignisse, die gleichsam von außen kommen und eine rhetorische Funktion haben: Sie wollen etwas mitteilen und kündigen jeweils an, dass jetzt gleich Entscheidendes, ja Unerhörtes passieren wird.

Was von den Rezitativen bzw. den Glockenschlägen angekündigt wird, ist dann auch durchaus Analoges, nämlich jeweils der Einbruch einer gattungsfremden *vokalen* Sphäre in die Symphonie. Beethoven führt dieses spektakuläre Ereignis in zwei Stufen ein, indem er die Freudenmelodie zunächst instrumental exponiert und variiert, um dann erst in einem zweiten Anlauf, den Durchbruch zu realem Chorgesang zu vollziehen. Berlioz dagegen schreibt nur *eine* Exposition und verzichtet auf die Verwendung realer Sänger. Doch was er stellvertretend für Beethovens Freudenmelodie als endlich gefundene Hauptmelodie einführt (und im oben zitierten Programmtext nicht zufällig als imaginären Chorgesang beschreibt), ist so unmissverständlich vokalen Ursprungs, dass fast jeder, der es hört, automatisch den Text innerlich mitsingt; schließlich handelt es sich um die damals wohl noch jedem geläufige liturgische Melodie der Totensequenz *Dies irae*. Was Beethovens Freudenmelodie erst durch die Rezeptionsgeschichte wurde – sowohl textliches als auch musikalisches Allgemeingut –, ist die von Berlioz eingeführte *Dies irae*-Melodie schon von Natur aus, und sie war es natürlich auch schon bei der Uraufführung. Im übrigen lässt nicht nur die Vorbereitung, sondern auch die Art und Weise, wie Berlioz die Melodie klanglich darstellt, Beethoven als Modell durchscheinen: Er präsentiert die Melodie, wie Beethoven, zunächst einstimmig-unbegleitet und in Basslage, ersetzt allerdings den sonoren Klang der Celli und Kontrabässe (bzw. des solistischen Baritons in Beethovens zweiter Exposition) durch den viel rauheren Klang von vier Fagotten und zwei Ophikleiden. Das Fehlen einer Rhythmisierung – die Präsen-

tation in lauter punktierten Halben – ist natürlich dem Choralcharakter der Melodie geschuldet. Zugleich aber ähnelt die rhythmische Gestalt so auch der Beethoven'schen Freudenmelodie, die ja ebenfalls fast nur aus gleich langen Noten mit implizit trochäischem Rhythmus besteht (auf die erste, achttönige *Dies irae*-Phrase ließe sich deshalb auch mühelos ein „Freude schöner Götterfunken“ singen).

Beethoven lässt im Finale der Neunten auf jede der beiden Expositionen der Freudenmelodie jeweils drei Variationen folgen – drei instrumentale und dann noch drei vokale Variationen. Ähnliches geschieht bei Berlioz, wenn auch stark modifiziert: Berlioz präsentiert die *Dies irae*-Melodie nicht komplett am Stück, sondern in drei Abschnitte geteilt, und er lässt jedem der drei Abschnitte sofort zwei kurze und recht simple Variationen folgen, in denen die Melodie beschleunigt, ausharmonisiert und gegen den Strich rhythmisiert wird, in burscher, parodierender Weise, wie Berlioz selber schreibt. Es folgt der zweite Abschnitt der Sequenzmelodie, der dann analog variiert wird, und ebenso der dritte. Zusammengenommen ergibt das eine dreiteilige Themenmelodie von ganz ähnlichem Umfang wie bei Beethoven und zwei nachfolgende Variationen. Dass gleichzeitig der musikalische Ausdruck und die Semantik das Beethoven'sche Modell geradezu auf den Kopf stellen, ist offensichtlich: An die Stelle der Verkündigung grenzen- und klassenloser Freude und Harmonie durch Musik höchsten Wohlklangs tritt der Verweis auf die Katastrophe des Jüngsten Gerichts mit dumpf-bedrohlicher und grotesk-parodistischer Musik.

Auch im weiteren Verlauf der Sätze fallen Analogien auf. In Beethovens zweiter, nun vokaler Exposition des Freudenthemas folgt auf die dritte Variation (*Alla marcia*) eine umfangreiche instrumentale Fuge im 6/8-Takt (T. 431). Das lebhafteste, aus lauter Achtelnoten bestehende Fugenthema ist deutlich aus der Freudenmelodie abgeleitet und wird stets begleitet von einem beibehaltenen Kontrapunkt in nachschlagenden, jambischen Rhythmen. Berlioz lässt an analoger Stelle ebenfalls eine Fuge folgen, unter der Überschrift *Ronde du Sabbat*, mithin als Darstellung des Hexentanzes. Auch seine Fuge steht in schnellem 6/8-Takt und hat von Anfang an einen beibehaltenen Kontrapunkt. Das Thema ist zwar nicht viertaktig wie bei Beethoven, sondern irregulär siebentaktig – passend zur Hexenthematik –, die Instrumentation und Textur aber entspricht ganz dem Beethoven'schen Fugenbeginn: Ebenfalls in durchgehendem *fortissimo* beginnen die tiefen Streicher; es spielen dann die Violinen die Einsätze 2 und 3 und schließlich die Bratschen (verstärkt durch die Holzbläser statt wie bei Beethoven durch die Celli) den vierten Einsatz.

Im Unterschied zu Beethoven allerdings leitet Berlioz sein Fugenthema nicht aus dem Vokalthema – also der *Dies irae*-Melodie – ab, sondern führt hier ein neues, zweites Thema ein, das zum Choralthema kontrastierende,

wirbelnde Tanzthema. Ganz neu freilich ist auch sein Thema nicht, sondern auf subtile Weise motivisch abgeleitet – nicht aus einem eigenen Thema, sondern aus fremder Thematik (s. Abb. 2). Vergleicht man Berlioz' Fugenthema mit der Thematik von Beethovens Fuge, so zeigt sich, dass sowohl zum aus der Freudenmelodie entwickelten Fugenthema als auch zum beibehaltenen Kontrapunkt Beethovens deutliche Parallelen erkennbar sind (im Notenbeispiel der Abb. 2) ist alles nach C-Dur und in die gleiche Lage transponiert). Man beachte insbesondere auch, dass Berlioz seine Akzente so setzt, dass sie jeweils mit den akzentuierten Gerüsttönen von Beethovens Kontrapunkt-Motiv zusammenfallen.

The image displays two pairs of musical staves comparing Beethoven's and Berlioz's fugue themes. The top pair shows Beethoven's theme (labeled 'Beethoven') with the instruction 'sempre ff' and Berlioz's theme (labeled 'Berlioz') with 'ff' and accents. The bottom pair shows Beethoven's theme with 'sempre ff sf' and Berlioz's theme with 'ff fz' and accents. The notation includes treble clefs, 3/4 time signatures, and various dynamic markings and accents.

Abb. 2: Vergleich der Fugenthemen im Finale von Beethovens 9. Symphonie (T. 431, nach C-Dur transponiert) und Berlioz' *Symphonie fantastique*.

Das Berlioz'sche Fugenthema kombiniert also sowohl rhythmische als auch melodische Merkmale von Beethovens Thema und dessen Kontrapunkt miteinander, fusioniert gewissermaßen beides zu einer einzigen Melodie. Bezogen auf die imaginäre Szenerie könnte man geradezu sagen: Die Hexen tanzen ihren grotesken Rundtanz in parodierender Absicht über die sezierte Fugenthematik von Beethovens Finalsatz, machen sich einen frechen Jux aus der Freudenmelodie und dem hehren Pathos von Beethovens Chorfinale.

Damit nicht genug: Nach einer fragmentierten Wiederaufnahme der *Dies irae*-Melodie, in der die Sequenzmelodie in groteske Fragmente zerfällt (T. 339 ff.) – was mit der emphatischen Wiederaufnahme der Freudenmelodie durch den Chor bei Beethoven parallelisiert werden kann, aber zugleich

dessen parodistisches Gegenteil verkörpert –, lässt Berlioz noch so etwas wie die Perversion einer Fuge folgen (gewissermaßen eine „Unfuge“). Das von Beethoven abgeleitete Fugenthema des Hexensabbats wird zu einer komplett chromatisierten Gestalt verzerrt (T. 355) und so durchgeführt, dass überhaupt keine tonartliche Orientierung mehr erkennbar ist, also regelrecht atonale Musik im Sinne des 20. Jahrhunderts entsteht. Selbst der alles grundierende Orgelpunkt ist nicht mehr tonal (und insofern auch keine Stütze mehr), wird er doch von der großen Trommel gespielt, als bloßes Geräusch. Beethovens Fuge, die ja den Ausgangspunkt bildete, wird also von den Hexen regelrecht in den Staub getreten oder ins Feuer geworfen – just an der formalen Stelle im Satz übrigens, an der *Beethovens* Finale das höchste moralische Pathos erreicht und den Schwenk ins Religiöse vollzieht: mit dem Chorsatz „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt, Brüder, überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen“.

Klare Entscheidungen finden sich dann wieder in den folgenden Abschnitten der beiden Finalsätze, bei Berlioz überschrieben mit *Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble*: In beiden Sätzen werden hier die beiden Hauptthemen des Satzes sehr emphatisch durch simultanen Vortrag miteinander kombiniert, womit jeweils auch die Klimax des Satzes erreicht ist. Beethoven beginnt hier (*Allegro energico, sempre ben marcato*, T. 655) eine Doppelfuge im 6/4-Takt, mit der lebhaft rhythmisierten Freudenmelodie im Sopran und dem Thema „Seid umschlungen, Millionen“ im Alt, in lauter gleichen, großen Notenwerten, nämlich punktierten Halben – alles in äußerster Lautstärke (*fortissimo*).

Bei Berlioz scheint hier ebenfalls eine Doppelfuge zu beginnen (im 6/8-statt 6/4-Takt), die dann allerdings nicht zustande kommt bzw. schon nach dem zweiten Einsatz abgebrochen wird: In T. 407 wird zunächst das originale Fugenthema restituiert mit einem *Fortissimo*-Einsatz in C-Dur. Zum zweiten Einsatz auf der Oberquinte (T. 414) tritt simultan in sämtlichen Bläsern *fortissimo* und in lauter punktierten Halben der 3. Abschnitt der *Dies irae*-Melodie hinzu. Entspricht das lebhafteste Fugenthema, wie gerade gezeigt, rhythmisch und melodisch der Beethoven'schen Freudenmelodie in der 6/4-Takt-Fassung der Doppelfuge, so bildet die *Dies irae*-Melodie hier nicht mehr das Analogon zur Freudenmelodie (wie am Anfang des Satzes), sondern das Gegenstück zu Beethovens *zweitem Thema*, dem „Seid umschlungen, Millionen“ – einem Thema, das Berlioz in seiner Analyse des Satzes übrigens als eine Art von Choral, ja sogar als Choralthema beschrieben hat. Hier, im Finalsatz der *Symphonie fantastique* stellt er ihm als Analogon nicht von ungefähr ein echtes Choralthema in exakt der gleichen Textur gegenüber, eben die Totensequenz *Dies irae*. Sein *Dies irae* ist damit also, wie es scheint, insgesamt gleich dreifach motiviert: Zunächst durch Goethes *Faust* (mit der Szene „Im Dom“), dann als ironisches Gegenbild zu Beethovens

vokaler Freudenmelodie, und schließlich noch als Gegenstück zum choralhaften „Seid umschlungen, Millionen“.

Zu Ende geht das Finale der *Symphonie fantastique* mit einer äußerst lauten und schnellen Stretta in C-Dur – Sinnbild des sich orgiastisch zuspitzenden Hexentanzes. In seiner musikalischen Gestik unterscheidet sich dieser Schluss nur unwesentlich vom *Prestissimo*-Schluss der Neunten Symphonie, einem Schluss, der ja ebenfalls etwas Orgiastisches hat und alles in einen rauschhaften Strudel zieht mit seiner exaltierten Musik, die in ganz neue Dimensionen der Geschwindigkeit und Lautstärke vorstößt. Auch hier also setzt Berlioz, wie im ganzen Satz, musikalisch vergleichbare Mittel ein, um semantisch das genaue Gegenteil von Beethovens Intentionen darzustellen: An die Stelle rauschhaften Jubels über die Vision einer Verbrüderung der gesamten Menschheit tritt die orgiastische Zuspitzung des mitternächtlichen Hexentanzes, der die Hinrichtung eines Menschen feiert. Ironischer und frecher Weise geschieht das bei Berlioz auch noch in der hochsymbolischen Tonart C-Dur, die seit dem „Es werde Licht“ von Haydns Oratorium *Die Schöpfung*, seit Beethovens *Fidelio* und dem Finale seiner Fünften Symphonie ja eigentlich als Tonart des Lichts, der Aufklärung, Freiheit und Humanität definiert ist.

So zeigt noch der Schluss, was für den ganzen Finalsatz der *Symphonie fantastique* gilt: Berlioz schreibt nicht nur eine Alternative zum Finale von Beethovens Chorfinale, sondern im Hegel'schen Sinne die „bestimmte Negation“ von Beethovens Musik und ihrer Botschaft. Dies gilt auch für die Sphäre des Religiösen: Während Beethovens Finalsatz sich auf die Erhabenheit der göttlichen Sphäre zu bewegt – „Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ – und seinen Fokus in religiöser Transzendenz findet, zudem im Zeichen der Kunstreligion vom Konzertpublikum schon früh als eine Art musikalisches Hochamt rezipiert worden ist, pervertiert der Finalsatz von Berlioz das religiöse Ritual zu einer Schwarzen Messe, zur grotesken, blasphemischen Parodie einer liturgischen Totenfeier.²⁴ Beidem gemeinsam ist dabei der Charakter des Illusionären: Die Walpurgisnacht ist ja ein Alptraum im Opiumrausch, und Beethovens Vision weltumspannender Harmonie ist nicht weniger unreal, wird gewiss immer eine Utopie bleiben (bei Schiller, dessen *Ode an die Freude* bekanntlich ein Trinklied ist, verdankt sie sich obendrein auch einem Rauschmittel, nämlich dem Alkohol).

Resümieren lässt sich also, dass Berlioz nicht einfach einen musikalischen Hexensabbat komponiert hat, sondern dass er den Parodiecharakter, der

²⁴ Oliver Vogel (2003, S. 342 f.) weist darauf hin, dass Berlioz mit der Formulierung „Ronde de Sabbat“ auch auf die gleichnamige, im August 1826 publizierte Ballade von Victor Hugo anspielte, in der es unter anderem heißt: „Riant au saint lieu/ D'une voix hardie/ Satan parodie / Quelque psalmodie / Selon Saint Mathieu.“ Die Zeitgenossen nahmen diese Anspielung durchaus wahr.

einem Hexensabbat qua Bezug zum christlichen Ritual wesenseigen ist, offensichtlich zum Anlass genommen hat, auch seine Musik als Parodie einer sakrosankten, durch die Rezeptionsgeschichte geradezu heilig gewordenen Vorlage zu gestalten. Dabei ging es ihm gewiss nicht darum, Beethovens Chorfinale mit musikalischen Mitteln lächerlich zu machen – dazu sind die Bezugnahmen ohnehin viel zu abstrakt und deshalb bis heute ja anscheinend auch noch nie wahrgenommen worden. Vielmehr schrieb er mit parodistischen Mitteln gleichsam eine Parodiekomposition im Sinne des 16. Jahrhunderts, im Sinne einer Parodiemesse: eine Symphonie nämlich, die dem Grundriss nach auf Beethoven'schem Fundament steht und aus vergleichbarem Material ein dezidiert gegensätzliches Werk entwickelt. Eine Verhöhnung des Beethoven'schen Modells lag dem Franzosen gewiss fern mit dieser doppelten Parodie. Eher wird man den Satz als kritische, dabei aber durchaus ehrerbietige Würdigung von Beethovens letzter Symphonie mit Mitteln der reinen Instrumentalmusik verstehen können.

In seinen folgenden beiden Symphonien, *Harold en Italie* op. 16 (1834) und der „symphonie dramatique“ *Romeo et Juliette* op. 17 (1839), hat sich Berlioz dann plakativer auf Beethovens Chorfinale bezogen, allerdings nur mit den schon erwähnten vergleichsweise äußerlichen Merkmalen (Themenreminiszenzen und Verwendung von Gesangssolisten und Chor). Die *Symphonie fantastique* markiert dagegen, wie sich jetzt zeigt, nicht nur die früheste, sondern auch die mit Abstand intensivste kompositorische Auseinandersetzung des Komponisten mit Beethovens Neunter Symphonie, und sie markiert damit auch in eindrucksvoller Weise den eigentlichen Beginn der bis weit ins 20. Jahrhundert reichenden kompositorischen Rezeptionsgeschichte dieser epochalen Beethoven-Symphonie.

Robert Schumann scheint durchaus auf der richtigen Spur gewesen zu sein, als er in seiner großen Rezension von 1835 die *Symphonie fantastique* zunächst ganz spontan für eine Folge von Beethovens Neunter Symphonie hielt. Die Fehlinformation, dass das Berlioz'sche Werk schon 1820 – also vor der Vollendung von Beethovens „Neunter“ – einmal im Pariser Conservatoire aufgeführt worden sei (während es ja tatsächlich erst 1830 entstand), ließ ihn diesen Gedanken in seiner Rezension sofort wieder verwerfen.²⁵ Der hier unternommene Interpretationsversuch kann insofern wohl Schumanns intuitive erste Wahrnehmung von Berlioz' *Symphonie fantastique* rehabilitieren – als einen tragfähigen Ansatz zum besseren Verständnis der Eigenart und Form ihres eben nur scheinbar so traditionslosen Finalsatzes. Und nicht zuletzt wird so auch deutlich, wie die zu Beginn dieses Beitrags zitierte Verpflichtung, die Berlioz im Januar 1829 aus seinem Beethoven-Erlebnis ab-

²⁵ R. Schumann: Symphonie von H. Berlioz, in: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 1, Leipzig ²1871, S. 70.

leitete,²⁶ sich für ihn konkret musikalisch umsetzen ließ: „Il y a du neuf à faire“, freilich „dans une autre route“ als Beethoven, da dieser die Grenzen der Kunst bereits erreicht habe. Mittels der Parodietechnik im doppelten Sinne und durch den Verzicht auf Vokalstimmen gelingt ihm dies tatsächlich. Ohne das Vorbild Beethoven und die von ihm markierten „bornes de l’art“ je aus den Augen zu verlieren, ist Berlioz’ *Symphonie fantastique* doch – hierin Beethovens Symphonien insgesamt vergleichbar – etwas wahrhaft Neues in der Geschichte der Symphonik und ihr Finalsatz eine originelle Alternative zu Beethovens monumentalem Chorfinale.

²⁶ Correspondence générale 1972.