

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades

Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 29

Rudolf Bockholdt

Berlioz-Studien

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

RUDOLF BOCKHOLDT

BERLIOZ-STUDIEN



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

**Als Habilitationsschrift auf Empfehlung des Fachbereichs Geschichts-
und Kunstwissenschaften der Universität München
gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.**

ISBN 3 7952 0272 8

**Copyright 1979 by Hans Schneider D 8132 Tutzing
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne
schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrecht-
lich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen
Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.
Satz: W. Hartmann, Gautinger Straße 19, D 8031 Stockdorf**

Dem Gedächtnis meines Vaters

INHALTSÜBERSICHT

Vorwort	IX
Einleitung	1
ERSTER TEIL: Merkmale von Berlioz' Instrumentalmusik	
1. <i>Roméo et Juliette</i> : Stellung und Konzeption des Werkes	9
2. <i>Roméo et Juliette</i> : Erster Orchestersatz	18
3. Zweiter Orchestersatz von <i>Roméo et Juliette</i> und andere Werke	32
a) <i>Roméo seul – Tristesse</i>	33
b) Szenen aus <i>La damnation de Faust</i> und aus anderen Kompositionen	50
c) Musik von Jean-François Lesueur	57
d) Ouvertüre <i>Benvenuto Cellini</i> <i>Concert et bal – Grande fête chez Capulet</i>	63
4. Merkmale von Berlioz' Instrumentalmusik	86
a) Räumlichkeit – Ausgangsort der Töne – „inszenierte“ Musik Zur Ouvertüre <i>Les Francs Juges</i>	86
b) Abgrenzungen	96
ZWEITER TEIL: Studien zu Berlioz' sprachgebundener Musik Französische und deutsche Sprachvertonung	
Vorbemerkung	107
5. Die Szene und Arie der Agathe aus Webers <i>Freischütz</i> mit deutschem und mit französischem Text	109
6. Untersuchungen zum Rezitativ	126
a) Merkmale der von Berlioz für den <i>Freischütz</i> komponierten Rezitative	126
b) Die Quartfallkadenz im traditionellen Rezitativ und bei Berlioz	138
c) Sprachliche und musikalische Gliederung im Innern des Rezitativs bei Gluck und Berlioz	145

7. Branders Lied aus <i>La damnation de Faust</i>	174
8. Französische und deutsche Sprachvertonung Zusammenhänge zwischen Sprache, ihrer Vertonung und Instrumentalsatz bei Berlioz im Vergleich mit Beethoven	188
Ausgaben und Literatur	217
Register	
a) Personen und Kompositionen	221
b) Sachen und Begriffe	224

VORWORT

Die erste Fassung dieser Studien wurde Ende 1970 abgeschlossen und der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München als Habilitationsschrift vorgelegt. Schon 1971 wurde mit dem damaligen Herausgeber dieser Reihe, Thrasybulos Georgiades, ihre Veröffentlichung an dieser Stelle vereinbart. Doch befriedigten mich manche Partien der Arbeit bald nicht mehr, und die deshalb vorgenommene Überarbeitung erschien mit der Zeit – wie es zu gehen pflegt – nicht nur immer nötiger, sondern auch immer schwieriger. Nicht zuletzt unter dem Eindruck der immer wieder erfolgenden Anfragen von Studenten, Kollegen und Freunden entschloß ich mich aber, die Sache zu einem Ende und zum Druck zu bringen. Die an der ursprünglichen Fassung vorgenommenen inhaltlichen Änderungen, Neuformulierungen, Umdispositionen und Einarbeitungen – auch neuerer Literatur – sind sehr zahlreich; ihre Aufzählung im einzelnen wäre kaum interessant. Als Ganzes neu geschrieben wurden die Einleitung und das letzte Kapitel, das in dieser Form ohne die inzwischen neu gewonnenen Erfahrungen kaum hätte entstehen können – so daß die Verzögerung vielleicht auch ihr Positives gehabt hat.

Herzlich danken möchte ich an dieser Stelle den Herren Michael Kummer und Michael Nowotny für die mühevollen Herstellung der schönen Notenbeispiele. Ich betrachte sie nicht als illustrative Zutat, sondern als für die volle Vergegenwärtigung der musikalischen Gegebenheiten unentbehrlich.

München, den 1. Januar 1979

R. B.

EINLEITUNG

Daß die Musik von Hector Berlioz immer wieder Befremden und Ablehnung ausgelöst hat und bis heute auslöst, erlaubt keine Rückschlüsse auf ihre musikalische Qualität. Wenn sogar in positiven Beurteilungen dieser Musik fast immer ein „aber“ enthalten ist, so ist dies weder ein Indiz für Mißlingenheit noch für das Vorhandensein verborgener „Werte“, die ein borniertes Publikum nur nicht bemerkt. Das Werk und seine veränderliche Resonanz gehören unlösbar zusammen. Wenn das Pendel heute nach der einen Seite ausschlägt, so morgen mit Sicherheit nach der anderen; das ist eine Frage der Mode. Vergessen worden ist die Musik von Berlioz in den 150 Jahren seit der Entstehung der Phantastischen Symphonie freilich nicht.

Das Werk von Berlioz und seine Resonanz gehören zusammen. Sie konstituieren gemeinsam eine – sich wandelnde – Situation, und in dieser Situation stehen heute wir. Bevor wir nach dem „Wert“ des Werkes fragen, sollten wir deshalb überlegen, ob das befremdete Reagieren nicht vielleicht ein notwendiger, ein nicht eliminierbarer Bestandteil dieser Situation ist. Das scheint mir in der Tat der Fall zu sein und seinen Grund vor allem darin zu haben, daß die Musik von Berlioz wesentlich charakterisiert ist durch ihre **G r e n z e n** und damit zugleich durch das, was sie nicht ist.

Wenn man sich einer Sache nähert, befindet man sich außerhalb ihrer, und das erste, worauf man stößt, sind ihre Grenzen. Die Grenzen der Berlioz'schen Musik nun sind besonders scharf gezogen und daher besonders augenfällig. Ihre Konturen nach außen sind so klar und scharf wie die in ihrem Innern. Das Wesen dieser Musik ist durch Eindeutigkeit charakterisiert, sie haßt Verschleierungen und bekennt sich offen und vorbehaltlos zu sich selbst. Eben damit zieht sie selber Grenzen zwischen sich und der Welt, in die sie hineingestellt ist.

Die Musik von Berlioz ist nicht Klaviermusik; nicht Kammermusik; nicht „gediegener Satz“; sie ist primär Orchestermusik, aber das Orchester ist weder in seiner Zusammensetzung noch in seiner Behandlung das gewöhnliche; die Opern sind anders als die von Meyerbeer oder Rossini; die vier „Sinfonien“ haben mit den damals maßgebenden Werken Beethovens und – maßgebend zumindest in Deutschland – Mendelssohns kaum mehr gemein als den Gattungsnamen; die Musik ist in profilierter Weise nicht deutsch (das ist bis heute angesichts der Wirkungsmacht der deutschen musikalischen Tradition von großer Bedeutung). Die Grenzen könnten nicht schärfer gezogen

sein. Da Berlioz die gewohnten Bereiche mit Emphase mied, ist es nicht verwunderlich, daß besonders Fachleute sich unangenehm berührt fühlten. Zu den prominenten Kritikern gehörten in Paris Chopin, Rossini und Fétis, in Deutschland Mendelssohn und Wagner und später in Wien Hanslick ¹.

Charakteristisch für Berlioz ist aber paradoxerweise auch, daß es ihm eingeständenermaßen um Resonanz in der Öffentlichkeit zu tun war. Von Esoterik ist sein Schaffen denkbar weit entfernt. Es ist an dasselbe Publikum gerichtet, das sich von Meyerbeers Opern beeindrucken ließ. Man mag Berlioz' Erwartung, daß dieses Publikum genau das akzeptieren würde, was er sich in den Kopf setzte und was nicht Meyerbeer war, naiv finden. Aber es bleibt die Tatsache, daß er sich an eben dieses Publikum richtete und daß er in Hinblick auf klangliche Mittel komponierte, die, wenn auch in bestimmten Fällen unter Schwierigkeiten, doch zu beschaffen waren. In dieser Hinsicht ist Berlioz Realist und Praktiker. Seine Musik war in Paris realisierbar, ja sie wurde von vornherein auf Realisierung hin konzipiert. Die Kehrseite dessen, daß sie sich gegen viele Bereiche abgrenzt, daß sie vertraute Mittel und Formen ignoriert, ist also, daß sie sich an konkrete Gegebenheiten, nämlich an ein Publikum, einen Raum und ein Orchester, umso entschiedener bindet. Sie ist ohne klangliche Realisierung und Resonanz wie nicht vorhanden ². Robert Schumann ist es gewesen, der dies mit der ihn auszeichnenden Instinktsicherheit sofort erkannte ³.

Diese enge Verflochtenheit von Konzeption und potentieller Realisierung, also Aufführung, besagt, daß Berlioz' Musik angewiesen ist auf Mittel, wie sie in Paris zwischen rund 1830 und 1860 verfügbar waren. Dank der Tatsache, daß sich das Instrumentarium des Orchesters seitdem nicht zu-

¹ Zu Chopin vgl. J.H. Elliot, *Berlioz (The Master Musicians Series)*, London/New York (41967), S. 68; zu Rossini: E.T. Cone (Hrsg.), *Hector Berlioz, Fantastic Symphony (A Norton Critical Score)*, New York (1971), S. 303; zu Fétis: *Hector Berlioz, Correspondance générale, II, 1832-1842*, Paris (1975), S. 45; zu Mendelssohn: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Fünfte Auflage . . . hrsg. von M. Kreisig*, Leipzig 1914 (Neudruck Gregg 1969), Zweiter Band, S. 380; zu Wagner: *Richard Wagner, Mein Leben*, hrsg. von M. Gregor-Dellin, München (1976), bes. S. 202, sowie weitere Äußerungen Wagners bei W. Dömling, *Hector Berlioz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg (1977), S. 120 ff.; zu Hanslick siehe unten.

² Dies wird auch eindrucksvoll beleuchtet durch eine beklemmende Erzählung von Berlioz im letzten Kapitel seiner Memoiren: er habe auf die Komposition einer Sinfonie, die im Traum schon musikalische Gestalt angenommen habe („à deux temps, allegro, en la mineur“) verzichtet und die Sinfonie vergessen, als er sich vergegenwärtigte, welche Belastungen für ihn eine Aufführung mit sich bringen würde. (H. Berlioz, *Mémoires*, Band 2, Paris ³1887, S. 349 f.)

³ Vgl. Schumanns unten in Anmerkung 121 angeführte Rezension.

rück-, sondern weitergebildet hat ⁴, ist diese Musik auch heute noch realisierbar – sofern ein solches Orchester zur Verfügung steht. Da der erforderliche instrumentale Aufwand groß ist, wird Berlioz auch heute wenig gespielt. Daß diese Musik trotzdem allgemeiner „bekannt“ ist als je zuvor, verdankt sie der Schallplatte, diesem ebenso hilfreichen wie gespenstischen Ersatz, der eine Aufführung in Wahrheit eben nicht ersetzt. Denn Berlioz' Musik ist, wie ich in dieser Arbeit auszuführen versuche, eine Veranstaltung, ein spektakuläres ebenso wie ein akustisches Ereignis, und deshalb durch einen „Tonträger“ nicht zum Leben zu bringen.

Aber auch „der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man sich auch vergebens mühen würde, sie sich auf dem Klavier zu versinnlichen“, sagt Schumann ³. Gerade dies war offenbar schwer zu akzeptieren. Eduard Hanslick hat es Berlioz zum Vorwurf gemacht. Er fand nach einer Aufführung des Scherzos *La reine Mab* aus *Roméo et Juliette* im Jahr 1855:

„Wenn es eine schöne Instrumentierung *an sich* gäbe – während doch immer etwas da sein muß, *was* instrumentiert wird – so wäre die „Fee Mab“ die höchste Leistung der Orchester-Composition.“ ⁵

Auch bei einer anderen Gelegenheit lobte Hanslick Berlioz herablassend als eine „Specialität“ in der „Instrumentierungs-Kunst“; doch dann heißt es, noch deutlicher als in der oben angeführten Äußerung:

„Aber eine Specialität in einem Gebiete musikalischer Technik zu sein, macht noch nicht den Componisten. Es gibt keine schöne Instrumentation „an und für sich“, die erste Frage bleibt doch immer: *was* wird denn instrumentiert?“ ⁶

Mit einer solchen dogmatischen Unterscheidung von „etwas“, einer gleichsam reinen musikalischen Substanz (die sich ja auch „auf dem Klavier versinnlichen“ ließe) und einer dann zu dieser hinzukommenden instrumentalen Einkleidung stellt sich Hanslick auf einen Standpunkt, der schon nach dem oben Angedeuteten zum Erfassen der Berlioz'schen Musik denkbar ungeeignet ist.

In der vorliegenden Arbeit wurde zwar versucht, trotz Schumanns Warnung zunächst durch „Anblick der Partitur“ so viele Satzmerkmale wie möglich aufzulesen. Dabei trat wohl manches „Satztechnische“ zutage: Melodi-

⁴ – abgesehen von allerdings verzerrenden Details, wie dem Verschwinden der Ophikleide oder der in deutschen Orchestern üblichen Ausführung von Kornettstimmen durch die Trompete.

⁵ E. Hanslick, Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens (= Geschichte des Concertwesens in Wien, Zweiter Theil), Wien 1870, S. 80.

⁶ ebenda, S. 416.

sches, Harmonisches, die Tonalität Betreffendes⁷ und Rhythmisches. Solche Kategorien lassen sich getrennt voneinander und – vor allem – getrennt von einer sogenannten Instrumentationskunst bei Berlioz freilich nur gewaltsam handhaben. Dies ergab die Untersuchung selbst, das heißt, es stellte sich heraus, daß Schumann gegen Hanslick am Ende recht behält.

*

Wenn sich die Musik von Berlioz auch nicht in vertraute und verbrauchte Kategorien einzwängen ließ und läßt, so ist sie doch auch nicht vom Himmel gefallen oder von einem über der Wirklichkeit schwebenden Subjekt ‚Berlioz‘ erdacht worden. Wir sahen ja schon, in wie hohem Maße sie an konkrete Bedingungen gebunden ist. Das Orchester, das Berlioz benutzte, fand er in seinen wesentlichen Bestandteilen vor⁸. Und die Art und Weise, wie er es als Komponist handhabte, ist selbstverständlich von Vorbildern geprägt. Es erschien mir unumgänglich, Beethovens Orchestersatz heranzuziehen, nicht nur weil Beethoven für Berlioz ein Abgott war, auf den er sich oft berief, sondern auch weil es mir an der Zeit zu sein scheint, mit Entschiedenheit die Frage zu verfolgen, wie die musikalische Faktur, in Frankreich ebenso wie in Deutschland, sich unmittelbar nach diesem gewaltigen Ereignis verhielt.

Die Umgebung, in der Berlioz aufwuchs, war aber nicht durch Wien bestimmt, sondern durch Paris. Von entscheidender Bedeutung war die französische Oper. Es erwies sich als aufschlußreich – wenn auch die Frage nach der Verwurzelung der Berlioz’schen Musik in der französischen Orchester- und Operntradition nicht annähernd vollständig beantwortend –, Musik von Jean-François Lesueur heranzuziehen, der sowohl Opernkomponist wie Berlioz’ Lehrer war.

Man hebt in Deutschland an Berlioz und seinem Schaffen oft und mit Recht die spezifisch französische Geisteshaltung hervor. Meistens bleiben solche Hinweise allerdings im Unverbindlich-Vagen stecken. Nun gibt es einen Bereich, in dem diese Geisteshaltung seit eh und je Gestalt angenommen hat und beständig aufs neue Gestalt annimmt: die französische Spra-

⁷ Unter diesen drei Kategorien rangiert der größte Teil des übrigens lehrreichen Buches von B. Primmer, *The Berlioz Style*, London 1973. Vgl. meine Rezension in: *Die Musikforschung* XXX, 1977, S. 393 f.

⁸ Zur Orchesterbehandlung im technischen Sinne vgl. – außer Berlioz’ Instrumentationslehre selbst – vor allem H. Bartenstein, *Hector Berlioz’ Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters*, Straßburg 1939, 2., erweiterte Auflage Baden-Baden 1974.

che. Immer mehr erwies sich mir die Sprache als der eigentliche Nährboden, aus dem Berlioz als Künstler schuf. Die französische Sprache bezeichnet die Tradition, der er angehörte.

Charakteristische Merkmale der französischen Sprache beeinflussen nicht nur Berlioz' Vokalmusik, sondern schlagen sich auch in seiner Instrumentalmusik nieder. Um dies deutlich herauszuarbeiten, mußte deutsche Sprachvertonung und Instrumentalmusik herangezogen werden. Deshalb beschäftigt sich ein ganzes Kapitel mit Musik aus Webers *Freischütz*, die hier ausschließlich unter dem Aspekt der Sprachvertonung und nicht etwa – was in Anbetracht von Berlioz' Bewunderung für Weber durchaus auch sinnvoll wäre – in Hinblick auf die Orchesterbehandlung herangezogen wird. Ähnliches gilt für den Abschnitt über Gluck, in dem ebenfalls nicht das Orchester, sondern der Bau von Rezitativen untersucht wird. Das letzte Kapitel des Buches ist gedacht als ausdrückliche Besinnung nicht nur auf französische und deutsche Sprachmerkmale, sondern auch auf Berlioz' und Beethovens Instrumentalmusik und damit auf die mir am wichtigsten erscheinenden Ergebnisse der ganzen Arbeit.

Der Titel des Buches („Studien“) will den Charakter dieser Untersuchungen bezeichnen: es sind Versuche, die Musik von Berlioz von verschiedenen Seiten her ins Auge zu fassen, oder: verschiedenartige Seiten dieses komplexen Werkes sichtbar zu machen. Das Schaffen von Berlioz also wird zum Thema gemacht, das kompositorische und, sofern es zu dessen Verdeutlichung hilft, auch das literarische Schaffen; Biographisches ist ausgeklammert außer in Fällen, in denen es Berlioz' musikalische Intentionen verdeutlicht (so besonders im ersten Kapitel). Beiträge der bisherigen Berlioz-Forschung und -Literatur waren für meine Fragen vielfach eine große Hilfe; sie werden an den betreffenden Stellen genannt ⁹.

⁹ Vgl. auch den umfassenden Überblick über die Berlioz-Forschung bis etwa 1974 von D. Kern Holoman, *The Present State of Berlioz Research*, in: *Acta musicologica* XLVII, 1975, S. 31 ff.

ERSTER TEIL

Merkmale von Berlioz' Instrumentalmusik



1. *Roméo et Juliette*: Stellung und Konzeption des Werkes

Der erste Teil dieser Studien setzt sich zunächst zur Aufgabe, durch die eingehende Behandlung einiger Instrumentalsätze von Berlioz einen Zugang zu seiner Musik im ganzen zu gewinnen. Das Ganze dieser Musik ist nur durch das einzelne Werk zugänglich; andererseits empfiehlt es sich, von einem Einzelwerk auszugehen, das für das Ganze repräsentativ ist.

Aus verschiedenen Gründen ist die Sinfonie *Romeo und Julia* als Ausgangspunkt für eine solche Untersuchung besonders geeignet. Das Werk nimmt eine Mittelstellung ein, zeitlich und gattungsmäßig. 1839 komponiert, steht es zwischen den beiden ersten Sinfonien (*Fantastique* und *Harold en Italie*), dem *Requiem* und der ersten Oper (*Benvenuto Cellini*) einerseits und den beiden oratorienartigen Werken (*La damnation de Faust* und *L'Enfance du Christ*), dem *Te Deum* und den beiden späten Opern (*Les Troyens* und *Béatrice et Bénédict*) andererseits – um hier nur die umfangreicheren Werke zu nennen. Und was die Gattung betrifft, der das Werk angehört, so geht aus dem Titel sowie aus dem Vorwort zwar eindeutig hervor, als was der Komponist selber es verstanden wissen wollte: als Sinfonie¹⁰. Die klassisch-romantische Sinfonie-Anlage ist auch erkennbar: Allegro (Fest bei Capulet), Adagio (Liebesszene), Scherzo (Königin Mab) und Finale mit Vokalsoli und Chor¹¹. Schon die ausgedehnte Orchester-

¹⁰ Der vollständige Titel lautet: „*Roméo et Juliette. Symphonie dramatique avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en récitatif choral, composée d'après la Tragédie de Shakespeare*“. Zu Beginn des Vorwortes heißt es: „On ne se méprendra pas sans doute sur le genre de cet ouvrage. Bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, mais une symphonie avec chœurs. Si le chant y figure presque dès le début, c'est afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques, dont les sentiments et les passions doivent être exprimés par l'orchestre“.

¹¹ Berlioz hat seine Sinfonien nicht numeriert. Chronologisch ist die *Symphonie fantastique* (1830) die 1., *Harold en Italie* (1834) die 2., *Roméo et Juliette* die 3. und die *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) die 4., letzte Sinfonie. Daß weder Berlioz noch wir die vier Werke numeriert haben, leuchtet jedoch ein, da sie alle Titel tragen und jedes von ihnen etwas vom überkommenen Sinfonieschema Fortstrebendes verwirklicht. Rein instrumental sind nur die *Symphonie fantastique* und die *Harold*-Sinfonie, beides „Programm“-Sinfonien. Der *Fantastique* aber fügte Berlioz nachträglich das „Monodrame“ *Lélio* mit Chören und Soli hinzu. Die *Harold*-Sinfonie ist eine Art von verkapptem Bratschenkonzert. Die *Symphonie funèbre et triomphale*, mit deren Komposition Berlioz von der Regierung beauftragt wurde, ist für Bläserorchester (und Chor) geschrieben.

Einleitung (*Combats* usw.) jedoch geht über das Sinfonie-Schema hinaus, und das Finale, das wie dasjenige von Beethovens Neunter Sinfonie Vokalstimmen einbezieht, ist, wie auch Berlioz zugesteht¹², der Anlage (Padre Lorenzo und Chöre der Montagues und Capulets als handelnd auftretende Personen) wie der musikalischen Faktur nach etwas ganz anderes, nämlich ein großes Opernfinale. Vor allem die zahlreichen sonstigen vokalen Abschnitte aber, die ganz unterschiedliche Funktionen innerhalb des Ganzen haben, lassen das merkwürdige Werk als ein künstlich-komplexes Gebilde aus Elementen der Sinfonie, der Oper, des Oratoriums (erzählender „Prolog“) und sogar des Liedes („*Strophes*“ für Altsolo) erscheinen.

Man hat beobachtet, daß in Berlioz' Schaffengang eine Tendenz wirksam war, die ihn von der reinen Instrumentalmusik (*Symphonie fantastique* und *Harold*-Sinfonie) schrittweise zur reinen Oper (*Les Troyens* und *Béatrice et Bénédicte*), oder vom vorgestellten „Programm“ zur wirklichen Bühnend handlung zurückführte¹³. Diese Tendenz wird veranschaulicht eben durch die Sinfonie *Romeo und Julia*, welche, zeitlich ein mittleres Werk, auch in ihrem Aufbau eine Zwischenstellung zwischen Sinfonie und Oper einnimmt. Man könnte sie als eine Sinfonie bezeichnen, die mit einer außermusikalischen Handlung einhergeht. Diese Handlung ist nicht immer nur vorgestelltes „Programm“, sondern wird teilweise in Vokalsätzen tatsächlich (nach Art der Oper) repräsentiert.

Den äußeren Anlaß zur Entstehung der Komposition gab das berühmte Geldgeschenk (Dezember 1838) von Paganini, dem das Werk später auch gewidmet wurde¹⁴. Es entstand in knapp 8 Monaten¹⁵. Dennoch hat es in

¹² „Cette dernière scène de la réconciliation des deux familles est seule du domaine de l'opéra ou de l'oratorio“ (Vorwort). Das scheint sich freilich nicht auf das ganze Finale, sondern nur auf die Schlußszene zu beziehen.

¹³ G. Noufflard, *Berlioz et le mouvement de l'art contemporain*, Florenz 1883, S. 36 f.

¹⁴ Die Begegnungen mit Paganini, deren erste schon 1833 stattfand (Auftrag, ein Bratschenkonzert zu schreiben, was zur Entstehung der *Harold*-Sinfonie führte), und die mit dem Geschenk von 20.000 francs zusammenhängenden Vorfälle gehören in den Bereich des Biographischen und sind oft dargestellt worden. Vgl. z.B. A. Boschot, *L'Histoire d'un romantique – Hector Berlioz* (3 Bände, im folgenden zitiert als Boschot I, II und III, siehe Literaturverzeichnis), Band II: *Un romantique sous Louis Philippe (1831-1842)*, Paris 1908, Neuauflage 1948, S. 260 ff. Berlioz' eigene Schilderung: *Mémoires*, Band 1, Paris³ 1887, Kapitel 49 (S. 335 ff.), sowie ferner: *Les Soirées de l'orchestre*, Paris⁴ 1884, S. 408 ff.

¹⁵ Anfang der Komposition am 24. Januar, Abschluß der Partitur (in der ersten Fassung) am 8. September; vgl. Boschot, II, 1948, S. 270 und 274. Die erste Aufführung fand am 24. November 1839 im Saal des Konservatoriums unter Berlioz' Leitung mit etwa 260 Mitwirkenden statt (vgl. Prod'homme, deutsche Ausgabe, S. 124 ff. und Anm. 321). Noch zwei weitere Aufführungen erfolgten dort im Dezember des gleichen Jahres. Danach erklang das Werk als ganzes anscheinend lange Zeit nicht mehr; nur Teile daraus (darunter die drei noch heute bekanntesten In-

Wirklichkeit eine lange Vorgeschichte und eine lange „Nachgeschichte“ (da der Komponist bis zur Erstveröffentlichung der Partitur im Jahr 1847 ständig Änderungen vornahm); beides ist für Berlioz' Schaffensweise sehr charakteristisch ¹⁶.

Die Begegnung mit *Shakespeare*, durch die Aufführungen einer 1827/28 in Paris gastierenden englischen Schauspielertruppe, nennt er selbst „le plus grand drame de ma vie“ ¹⁷, was wir nicht nur durch unzählige spätere Äußerungen oder etwa durch die Heirat mit der der Gruppe angehörenden Schauspielerin Harriet Smithson, sondern vor allem durch den Niedererschlag von Shakespeares Werk in seiner Musik von etwa 1830 bis in seine letzten Lebensjahre bestätigt sehen ¹⁸. *Hamlet* und *Romeo und Julia* waren die Dramen, die Berlioz bei diesen Aufführungen als erste kennenlernte. Sofort nach der Aufführung soll er die Absicht geäußert haben, über *Romeo*

strumentalsätze) dirigierte Berlioz in Frankreich und auf Auslandsreisen immer wieder.

Noch 1839 erschien das Textbuch, 1847 die erste Ausgabe der Partitur (bei Schlesinger-Brandus), die Orchesterstimmen und die Vokalstimmen, 1857 eine vom Komponisten verbesserte zweite Ausgabe, 1858 der erste Klavierauszug mit französischem und deutschem Text. Auszüge aus dem Werk erschienen aber schon 1844, in der Instrumentationslehre; die „*Strophes*“ mit Klavierbegleitung entstanden schon 1838. Vgl. Hopkinson, S. 45, 60, 83 und 166 f. (Für die vollständigen Titel der in den Anmerkungen abgekürzt zitierten Literatur vgl. das Literaturverzeichnis.)

- ¹⁶ Über die Eigenart von Berlioz' Schaffensweise, sein oft jahrelanges Mitsichherumtragen von Ideen, die entweder unausgeführt blieben oder spät gleichsam „nachgetragen“ wurden, vgl. auch die Ausführungen von Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris 1908, 19. Auflage (1949), S. 28 f.; ferner unten Anmerkung 18. Rollands Berlioz-Studie, die zuerst schon 1904 erschien, beeindruckt noch heute als eine der eindringlichsten Schilderungen der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit von Berlioz. (Die beiden Sammlungen „*Musiciens d'autrefois*“ und „*Musiciens d'aujourd'hui*“ sind mehrfach in deutscher Übersetzung erschienen, meines Wissens zuletzt mit dem Titel „*Meister der Musik*“, Olten 1951).
- ¹⁷ *Mémoires*, Band 1, S. 97. Das ganze 18. Kapitel (S. 97-105) schildert die erste Begegnung mit Werken Shakespeares.
- ¹⁸ Folgende Kompositionen von Berlioz gehen ausgesprochenermaßen auf Shakespeare zurück: Die Phantasie über den *Sturm* für Chor, Orchester und Klavier zu 4 Händen (1830, später in *Lélio* aufgenommen); die Ouvertüre zu *König Lear* (1831); *Romeo und Julia* (1839); *La mort d'Ophélie* (1847, ursprünglich für Sopran oder Tenor mit Klavierbegleitung) und *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* (1848), beide Kompositionen 1850 als Nr. 2 und 3 von *Tristia*, jetzt für Chor und Orchester, erschienen; das Duett Dido-Äneas „*O nuit d'ivresse et d'extase infinie*“ aus *Les Troyens* (komponiert 1855-58), nach dem Beginn der 1. Szene des 5. Aktes von *Der Kaufmann von Venedig*; die komische Oper *Béatrice et Bénédicte* nach *Viel Lärm um nichts*. Diese seine letzte Oper hat Berlioz in den Jahren 1860-62 geschrieben; aber bereits 1833 (in einem Brief an seinen Freund Joseph d'Ortigue) äußerte er seine Absicht, sie zu komponieren. 1834 beabsichtigte er, *Hamlet* als Oper zu komponieren (vgl. *Prod'homme*, S. 96), was aber nie geschah.

und *Julia* seine „plus vaste symphonie“ zu schreiben; wie ferner sein Freund Emile Deschamps, der später den von Berlioz in Prosa entworfenen Text in Verse übertrug, berichtete, hat der Komponist den Plan des Werkes mit ihm schon 1828 besprochen, wobei Verse und musikalische Bruchstücke entworfen wurden¹⁹. 1832 berichtet Berlioz von Italien aus in einem Zeitschriftenartikel kritisch über eine Aufführung der Oper *Capuleti e Montecchi* von Bellini, die er in Florenz besucht hatte, wobei er eine Art Szenarium entwirft, das dem Programm seines eigenen Werkes schon weitgehend entspricht²⁰. In seinen Memoiren erzählt er, wie er in Rom mit Mendelssohn über die Komposition eines „Königin Mab“-Scherzo sprach²¹.

Shakespeares *Romeo und Julia* hat viele Musiker zur Komposition angeregt²². Aber schon die Entstehungsgeschichte des Werkes von Berlioz und die Intensität seines Verhältnisses zu Shakespeare überhaupt lassen vermuten, daß das Drama für ihn etwas anderes ist als das zufällige Vehikel für eine eigenständige Komposition. Bei ihm ist vielmehr ein Wille zu erkennen, den Geist des Dramas, so wie dieser sich ihm darstellt, unangetastet zu erhalten und musikalisch zu beleuchten. Immer meint Berlioz dieses Drama dieses Dichters, nicht bloß ein davon abgezogenes Handlungsgerüst; seine Musik verhält sich zu diesem Drama eher wie Spiegelung, Deutung, als wie ein bloß davon angeregtes, ausgelöstes, abgelöstes Werk. Das Werk hat vielmehr den Charakter einer Stellungnahme zu etwas Gegebenem. (Dieser Eindruck wird bestätigt, wenn man gegen *Romeo und Julia* ein Werk wie die *Damnation* hält, bei dessen Komposition Berlioz von vorneherein bewußt einen Weg einschlug, der von Goethes *Faust* wegführte.) Und wenn wir nun die Anlage der *Romeo und Julia*-Sinfonie näher ins Auge fassen, verstärkt sich dieser Eindruck weiter²³.

¹⁹ Nach L.-A. Jullien, Hector Berlioz, Paris 1888, S. 134, Anm. 2.

²⁰ Text: Lettre d'un enthousiaste. Sur l'état actuel de la musique en Italie, in: Revue européenne, März/Mai 1832, S. 47-64; auch bei Prod'homme, S. 123 f. Den die Oper von Bellini und die Handlung seines eigenen Werkes betreffenden Text hat Berlioz noch mehrmals aufs neue veröffentlicht (vgl. Boschot, II, S. 37) und später wörtlich in die Memoiren übernommen (Mémoires, Band 1, S. 199). Vgl. auch Berlioz' ausführliche Besprechung der Bellini-Oper in: A travers chants, Paris 1862 u.ö., Kapitel 27.

²¹ Mémoires, Band 1, S. 212.

²² Vgl. die Zusammenstellung in Grove's Dictionary of Music and Musicians, Band VII, 1954, Artikel 'Shakespeare', wo über 50 Komponisten aufgeführt sind, von denen hier neben Bellini (1830) noch genannt seien: Benda (Singspiel *Julie und Romeo*, 1776), Steibelt (französische Oper, 1793), Zingarelli (italienische Oper, 1796), Gounod (Oper, 1867), Tschaikowsky (Fantasieouvertüre, 1869, mehrmals überarbeitet) und Prokofieff (Ballett, 1938). Vgl. auch H. Lavoix, Les traducteurs de Shakespeare en musique, Paris 1869.

²³ Ausgaben: Band 3 der alten Gesamtausgabe (Hector Berlioz' Werke, hrsg. von Ch. Malherbe und F. Weingartner, Leipzig 1900 ff., = ABA); Eulenburgs Taschenparti-

Die eigentliche „Handlung“ beginnt erst mit dem Instrumentalsatz *Roméo seul – Tristesse – Concert et Bal – Grande fête chez Capulet* (Taschenpartitur, S. 54). Was vorhergeht, ist als *Introduction* und *Prologue* bezeichnet und soll auf die Handlung vorbereiten. Die *Introduction* ist ein Orchestersatz; im *Prologue* berichten der dreistimmige Chor, ein Alt- und ein Tenor-Solo (Mercutio), was im folgenden Hauptteil, den „scènes dramatiques, dont les sentiments et les passions doivent être exprimés par l’orchestre“ (Vorwort), geschehen wird. Für ein solches Vorgehen beruft sich Berlioz auf den Vorpruch, den „prologue“ des Shakespeare-Dramas: im „prologue“ (seines eigenen Werkes) „... à l’exemple de celui du drame de Shakespeare lui-même, le chœur expose l’action . . .“²⁴.

Es ist freilich klar, daß diese Unterscheidung der Funktion von Einleitungsteilen und „eigentlichem“ Werk nur in der Vorstellung des Komponisten besteht, für die musikalische Struktur aber unerheblich ist. Vergleichbar mit Shakespeares Prolog im Verhältnis zum Drama mag gegebenenfalls die Ouvertüre einer Oper oder die langsame Einleitung eines klassischen Sinfoniesatzes sein. Da aber wirkliche Handlung während der ganzen *Romeo und Julia*-Sinfonie, vom Finale und einigen anderen Partien abgesehen, ebenso nur vorgestellt bleibt (als „Programm“) wie in der Einleitung, statt real gegenwärtig zu sein, ist eine Unterscheidung nicht statthaft. „Introduction“ sowohl wie „Prolog“ einerseits und „Hauptteil“ andererseits verhalten sich zum Drama *Romeo und Julia* vielmehr beide wie eine Deutung. Es sind dementsprechend auch keine satztechnischen Merkmale greifbar, auf Grund derer der Einleitung auch musikalisch Einleitungscharakter, dem Folgenden dagegen musikalisch der Charakter eines „eigentlichen“ Geschehens zukäme.

Das Werk als ganzes beginnt also mit einem Orchestersatz; er soll *Combats, tumulte, intervention du Prince*, nach der Eröffnungsszene des Schauspiels, schildern. (Schon hier handelt es sich, wie bei den späteren Orchestersätzen, um Programmmusik.) Es folgt der erste Teil des „Prologs“, „*D’anciennes haines endormies . . .*“ (Partitur, S. 23-32). Altsolo und Chor berichten, anfangs textlich in Anlehnung an Shakespeares Prolog, vom Hader zwischen den beiden Veroneser Geschlechtern und dem Eingreifen

tur Nr. 424. Den folgenden Ausführungen und Stellenangaben liegt die Taschenpartitur zu Grunde. Da in ihr (wie in der alten Gesamtausgabe) Taktzahlen fehlen, werden im folgenden die Takte pro Seitenzahl zitiert.

²⁴ Berlioz scheint nach dieser Formulierung geglaubt zu haben, „chorus“, die englische Bezeichnung für den Sprecher des Prologs, habe „Chor“ bedeutet. Nebenbei sei erwähnt, daß die beiden Prologe (vor dem 1. und vor dem 2. Akt) in der Shakespeare-Forschung für fremde Zusätze (nach Art der von Schauspielern selbständig gesprochenen Einlagen) gehalten werden. Vgl. Shakespeares Werke in deutscher Sprache durch Schlegel/Tieck, hrsg. von K. Balsler, Hamburg o.J., Band X, S. 251 f.

des Fürsten (was auch schon Inhalt der Orchestereinleitung war), dem Fest bei Capulet, Romeos Einsamkeit und seiner Begegnung mit Julia in deren Garten (was Inhalt der folgenden Instrumentalsätze ist). An verschiedenen Stellen greift auch das Orchester ein: mit Anspielungen auf die schon erklangene Orchestereinleitung (S. 24 / T. 7-9: vgl. den „*Intervention*“-Abschnitt S. 12 / T. 6 ff., etwa die Bläserakkorde S. 17/18, 19 und 20), auf den späteren „Fest“-Satz (S. 26/27: vgl. S. 73 ff.) und dessen langsame Einleitung (S. 28 unten/29 oben: vgl. S. 57 f.), und auf den späteren „Liebeszene“-Satz (S. 27 unten – $\frac{6}{8}$ – : vgl. S. 129, 132 f. und 135; S. 31 f.: vgl. S. 141 f., 146 f., 171 f.). Hieran anschließend sind die schon erwähnten *Strophes* eingeschoben (S. 33-39), in denen eine Altistin, am Schluß unter Beteiligung des Chores, Betrachtungen über die Liebe und über den – beim Namen genannten! – Dichter Shakespeare anstellt. (Dieses, isoliert als Musik genommen merkwürdig verblaßt, zeitgebunden wirkende Stück ist für Berlioz' geistige Haltung sehr bezeichnend: der Komponist nennt hier in der Komposition das Motiv für die Komposition²⁵. Es war bereits früher entstanden und hatte ursprünglich Klavierbegleitung; vgl. ABA, Serie VII/Abt. II = Bd. 17, Nr. 29.) Es folgt die Fortsetzung des Prologs (S. 40-53) für Tenorsolo und Chor, deren Kernstück das Scherzetto mit Mercutios Traumerzählung von der Feenkönigin Mab ist, im Gegensatz zu den *Strophes* eines der musikalisch faszinierendsten Stücke der Partitur. (Dieses vokale Scherzetto nimmt inhaltlich auf das Programm des späteren Orchester-Scherzo Bezug, nicht aber musikalisch, außer in der Schlußwendung: vgl. S. 51 / T. 8-9 mit den beiden Schlußtaktten S. 230.) Den Abschluß des Prologs bildet der Bericht des Chors vom tragischen Ende des Liebespaares und der Versöhnung zwischen Capulets und Montagues, wiederum mit musikalischen Anspielungen auf später Folgendes (S. 51 ff.; vgl. S. 231 ff.: „*Jetez des fleurs . . .*“).

Zwischen die nun folgenden „eigentlichen“ vier Sinfoniesätze sind an den folgenden beiden Stellen abermals Chorsätze eingeschoben: als Einleitung zur eigentlichen „Liebeszene“ (2. Sinfoniesatz) der jetzt nicht kommentierende, sondern handelnde Personen vorführende Chor der vom Fest heimkehrenden und singenden Capulets (S. 126-136) – ein musikalisch ebenso eindrucksvoller Abschnitt wie der bekanntere, weil meist ohne ihn aufgeführte Orchestersatz, dem er als Einleitung dient; und nach dem Scherzo (3. Sinfoniesatz) der Satz *Convoi funèbre de Juliette* (S. 231-247), bei dem man zweifeln kann, ob Berlioz hier den Text wieder als Kommentar auffaßt oder an eine den Leichenzug begleitende Menschengruppe denkt²⁶.

²⁵ In *Lélio*, der Fortsetzung der *Symphonie fantastique*, wird dieses Prinzip auf die Spitze getrieben.

²⁶ Das Zweite ist wahrscheinlicher (Bezeichnung des Chors an dieser Stelle als „Capulets“). Doch hieß im vor der Erstaufführung veröffentlichten Programm dieser Ab-

Als zusätzlicher rein instrumentaler Satz folgt dann vor dem Finale noch *Roméo au tombeau des Capulets* (S. 248-276) ²⁷.

*

Wie wir sehen, bietet das Werk in seinem Gesamtaufbau ein Bild der Buntheit, Disparatheit. Dieser Eindruck täuscht nicht; er rührt daher, daß das geistige Band, das die einzelnen Teile zusammenhält, nicht Musik geworden ist. Das geistige Band entsteht durch den Handlungsablauf von Shakespeares Schauspiel im ganzen. Die Kenntnis des Schauspiels setzt Berlioz beim idealen Zuhörer voraus. Aber er glaubt nicht an das Vorhandensein dieses idealen Zuhörers (vgl. dazu Anmerkung 27). Deshalb fügt er den *Prologue* ein; dieser soll im Hörer die Erinnerung an den Ablauf des Dramas wachhalten oder hervorrufen, ihm die Orientierung erleichtern – eine Absicht, die Berlioz selber durch die Nennung des Namens Shakespeare in den *Strophes* indirekt bekundet. Die leitmotivischen Verweise des „Prologs“

schnitt noch „2. Prolog“ in Analogie zum „1. Prolog“ zu Anfang; siehe *Prod'homme*, S. 125. Der Begräbniszug gehört nicht zu Shakespeares Text, sondern wurde um 1750 von David Garrick eingeführt. In dieser Fassung, die die Engländer auch in Paris spielten, eröffnete er den 5. Akt. Garrick schrieb hierzu einen Trauergesangstext – der nichts zu tun hat mit dem Text vom Deschamps, für den *Convoi funèbre* –, der von William Boyce (1711-1779) vertont wurde. Vgl. G.W. Stone, Jr., *Romeo and Juliet: The Source of its Modern Stage Career*, in: *Shakespeare 400*, S. 203 f.

²⁷ Auch dieser Satz beruht auf einer auf der englischen Bühne praktizierten Änderung von Text und Handlung: beim Erwachen Julias ist Romeo noch am Leben, und es entspinnt sich ein längerer Dialog zwischen den Liebenden. Vgl. Stone (siehe vorige Anmerkung), sowie *Shakespeare-Handbuch*, S. 515, 748 und 807, und J.-L. Borgerhoff, *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris 1912, S. 60 ff. und 224. Daß Berlioz aber auch den Originaltext kannte (anscheinend in der Übersetzung von Le Tourneur, siehe Borgerhoff S. 188), geht aus seiner Vertonung der Versöhnung hervor, die in Garricks Fassung gestrichen war (siehe Borgerhoff S. 60 f.). Ursprünglich hatte Berlioz dem Satz *Roméo au tombeau* die folgende provokative Bemerkung vorangestellt: „Le public n'a point d'imagination. Les morceaux qui s'adressent seulement à l'imagination n'ont donc point de public. La scène instrumentale suivante est dans ce cas, et je pense qu'il faut la supprimer toutes les fois que cette symphonie n'est pas exécutée devant un auditoire d'élite auquel le cinquième acte de la tragédie de Shakespeare avec le dénouement de Garrick est extrêmement familier, et dont le sentiment poétique est très élevé. C'est dire assez qu'elle doit être retranchée quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent.“ Vgl. Boschot, II, 1948, S. 283. – Eine kurze Gegenüberstellung dieses in der vorliegenden Arbeit nicht behandelten Satzes mit einer Komposition Beethovens findet sich bei W. Osthoff, *Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1970, S. 11 f.

können deshalb geradezu als „Stellenangaben“, als fragmentarisches Inhaltsverzeichnis verstanden werden: was in Shakespeares Drama in der Szene x geschieht, davon handelt die Stelle y der Komposition.

Der *Prologue* von *Roméo et Juliette* beleuchtet scharf die geistige Haltung von Berlioz. Seine zeitlebens nicht verstummende Klage über die Verständnislosigkeit des Publikums gegenüber demjenigen, was ihm höchster Maßstab war, nämlich der Geist, den er in den großen Werken – Shakespeares oder Vergils, Beethovens oder Glucks – aufbewahrt sah, diese Klage hat sich in *Roméo et Juliette* musikalisch niedergeschlagen. Dies aber nicht in der Weise, daß Berlioz sie mit Worten äußert (außer indirekt durch das Bekenntnis zu Shakespeare in den *Strophes*), wie in *Lélio* durch die Worte des Schauspielers²⁸, sondern durch die Komposition des *Prologue* und die ihm zugedachte Funktion als solche.

Die leitmotivischen Verweise des *Prologue* sind somit zu verstehen als Fingerzeige, Hinweise auf das „eigentliche“ Werk. Nun gibt es leitmotivische Verbindungen in *Roméo et Juliette* aber auch zwischen Teilen des „eigentlichen“ Werkes, einschließlich der *Introduction*, selbst. Sind diese es nun, die die musikalische Einheit des Ganzen gewährleisten oder doch gewährleisten sollen? Mag es sich mit der einheitsstiftenden Funktion von Leitmotiven in anderer Musik verhalten wie auch immer, in Berlioz' *Roméo et Juliette* ist eine solche Funktion, wie ich glaube, nicht beabsichtigt und nicht vorhanden. – Es handelt sich um die drei folgenden Stellen:

1. Nach dem „Fest“-Satz, vor der „Liebesszene“, ziehen heimkehrende Capulets vorüber, „en chantant des réminiscences de la musique du bal“ (Partitur S. 126). Daß das Hauptthema dieses Chores (S. 129 usw.) aus dem des „Fest“-Satzes (S. 73 ff.) abgeleitet ist, erklärt sich mühelos aus der als gegeben vorausgesetzten, von Berlioz lediglich umschriebenen dramatischen Situation. (Daß diese Szene der heimkehrenden Capulets als solche bei Shakespeare nicht vorkommt, sondern sei es auf eine bestimmte Theaterpraxis – vgl. Anmerkung 27 –, sei es auf Berlioz' eigene, durch die Situation im Drama inspirierte Phantasie zurückzuführen ist, tut hierbei nichts zur Sache.)

2. In der Szene *Roméo au tombeau des Capulets*, die der 3. Szene des V. Aktes bei Shakespeare entspricht, erscheint grell verzerrt das Hauptthema der „Liebesszene“ (S. 264 f., 267, 268 ff.: vgl. in der Liebesszene S. 140 ff. und spätere Stellen). Nichts liegt näher als eine solche Verknüpfung. Auch

²⁸ Vgl. ABA Band 13, S. 8 bzw. 23: „Oh! il n'est que trop vrai, Shakespeare a opéré en moi une révolution qui a bouleversé tout mon être.“ „O Shakespeare! Shakespeare! . . . quelles traces éblouissantes a laissées ton génie! Et pourtant que tu es peu compris! De grandes peuples t'adorent, il est vrai; mais tant d'autres te blasphèment!“ usw.

bei Shakespeare ist in dieser letzten Begegnung die Erinnerung an die erste gegenwärtig („Eyes, look your last. / Arms, take your last embrace. And lips, O you / The doors of breath, seal with a righteous kiss / A dateless bargain to engrossing death!“, V, 3, 112-115) – von den Berlioz durch die Aufführungen der Engländer bekannten Eingriffen in Shakespeares Text – vgl. Anmerkung 27 – ganz abgesehen. Auch hier braucht also der Komponist nichts zu verknüpfen, die Verknüpfung ist in der Situation schon gegeben; was er musikalisch betont, mit Hilfe der Denaturierung des Themas, ist gerade das Disparate, Verwandelte dieser Endsituation.

3. Im Finale entflammt der Streit, mit dem das Werk begann, erneut (bei Berlioz, nicht bei Shakespeare). Dementsprechend erklingt selbstverständlich auch das gleiche Fugato wie zu Beginn (S. 315 ff.: S. 1 ff.).

Die Funktion dieser motivischen Beziehungen kann auch deshalb nicht darin liegen, das umfangreiche Werk musikalisch zur Einheit zu bringen, weil sie so spärlich sind. Sie verweisen vielmehr lediglich auf die für den Komponisten schon im voraus gegebene Einheit des Dramas.

Was Berlioz komponiert, ist nicht das Shakespeare-Drama als einheitliches Ganzes. Dieses zu komponieren versucht er gar nicht, er nimmt es als Bestehendes hin. Was er komponiert, sind einzelne Momente: Szenen, Tableaux. Aus dem vorausgesetzten, aber nicht komponierten dramatischen Ganzen herausgelöst, müssen diese einzelnen Szenen musikalisch unverbunden bleiben, als disparate Einheiten – die sie ja auch, für sich genommen, im Drama sind – bloß beieinander stehen²⁹.

Die Frage, was es musikalisch bedeutet, daß Berlioz mittels des Orchesters Szenen schafft, die durch Disparatheit gekennzeichnet sind, ist Gegenstand der folgenden Untersuchungen.

²⁹ Zur Frage der Wiederkehr von thematischem oder motivischem Material in verschiedenen Teilen eines Werkes vgl. besonders unten S. 50ff. und 99ff., sowie R. Bockholdt, Die idée fixe der Phantastischen Symphonie, AfMw XXX, 1973, S. 190ff.

2. *Roméo et Juliette*: Erster Orchestersatz

Berlioz hat sich wiederholt ablehnend, meist spöttisch, über das Komponieren von Fugen geäußert. Er reagierte also auf die Tatsache, daß die Fuge eine der Geschichte anheimgefallene Gattung geworden war, im entgegengesetzten Sinne wie z.B. Mendelssohn, der sie künstlich zu konservieren versuchte. Vor allem über die Fuge über das Wort ‚*A-men*‘ hat Berlioz sich belustigt, wobei er, was er selten und ungern tut, auch Beethoven kritisiert³⁰. In der ‚*Amen*‘-Fuge über das Thema von Branders Lied in der *Damnation* hat er sie mit grotesker Wirkung verspottet: ein weiteres Beispiel dafür, wie sich Berlioz' Einstellung zu einem Gegenstand der Kunst nicht nur literarisch, sondern auch durch die Komposition äußert. Dennoch hat er auch fugierte Vokalsätze geschrieben, die nicht parodistisch gemeint sind, z.B. den Eröffnungssatz des *Te Deum*, und *Quaerens me* und *Hosanna* im *Requiem*.

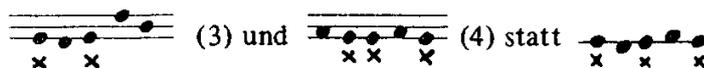
Auch im Orchestersatz erscheinen bei Berlioz verschiedentlich Fugato-Stellen. Diese haben entweder eine genau berechnete Funktion im Satzablauf, wie in der Ouvertüre *Römischer Karneval* (T. 356 ff.), wo das Fugato die mit großer Wirkung (T. 367, plötzliche Rückung von h-moll nach Es-dur) einsetzende Schluß-Stretta vorbereitet; oder das Fugato steht im Dienst einer bestimmten außermusikalischen Vorstellung: In der langsamen Einleitung der *Harold*-Sinfonie soll durch altertümliche Faktur das Düstere, Grüblerische der Stimmung eingefangen werden. Im Hexensabbat am Schluß der *Symphonie fantastique* sollen die nacheinander einsetzenden Stimmen das wilde Durcheinander der Tanzenden beschreiben. Und eine verwandte Vorstellung, von wildem, chaotischen Geschehen, steht auch hinter dem Eröffnungssatz von *Romeo und Julia*; hier sollen die sukzessiv einsetzenden Stimmen – vergleichbar der Prügelzene in Wagners *Meistersingern* – das rasche Zusammenströmen und Aufeinanderprallen immer größerer Menschengruppen darstellen.

³⁰ – in der Besprechung eines Konzertes mit dem Credo der Missa solemnis in *Le Rénovateur* und *Journal des Débats*, Januar/Februar 1835, abgedruckt in dem Sammelband: H. Berlioz, Beethoven (mit Vorwort von J.-G. Prod'homme), Paris (1941), S. 100 ff., sowie in: H. Berlioz, *Les musiciens et la musique*, S. XVII. Vgl. ferner die Bemerkungen in der Instrumentationslehre: *Traité . . .*, S. 169 und 237. Zur unten erwähnten Amen-Fuge aus *La damnation* vgl. auch Boschet, *Le Faust* de Berlioz, S. 47 ff.

Wie zu erwarten, liegt Berlioz nichts daran, eine strenge Fuge durchzuführen; er bedient sich des Fugato nur als Mittel für den „Einstieg“ in den Satz. Das Thema umfaßt 4 Takte (Bratschen)³¹, die erste Beantwortung (Celli) ebenfalls. Aber schon 2 Takte nach dem dritten Einsatz (1. Violinen, S. 2 / T. 4) erfolgt der vierte Einsatz (2. Violinen, S. 2 / T. 6), nach abermals 2 Takten der fünfte (wieder 1. Violinen, S. 2 / T. 8), dann schon nach je einem Takt zwei weitere Einsätze (S. 2 / T. 9 2.Viol., T. 10 1.Viol. und Klarinetten) und darauf nach je einem halben Takt wiederum 2 Einsätze (T. 11₁ 1. Viol., Oboen und Flöten, T. 11₂ Violinen). Mit einfachen Mitteln wird so schon nach wenigen Takten der Eindruck einer Engführung vorgetäuscht. Vorgetäuscht; denn es handelt sich nur um den Eindruck von Fuge und Engführung: zwar treten nach und nach immer mehr Instrumente hinzu, aber nicht gleichzeitig mit den (Quasi-) Einsätzen des Fugenthemas, sondern davon ganz unabhängig. So scheint es z.B. beim fünften und sechsten Einsatz (S. 2 / T. 8 und 9), als ob eine fünfte und sechste Stimme hinzutreten; in Wirklichkeit aber bleibt der Satz vierstimmig, die Holzbläser erscheinen erst in T. 10, 11 und 12. Auch sind die Gegenstimmen keine „Stimmen“ eines polyphonen Satzes, sondern Bestandteile des sich entfaltenden Orchestersatzes, der mehrere Aufgaben erfüllen soll: den harmonischen Verlauf zu fixieren; dem Satz rhythmische Impulse zu geben; die Klangfülle allmählich zu steigern und überzeugend auf einen Höhepunkt hin zu führen; der Tonmalerei zu dienen. So hat die Führung der Bratschen T. 5-8 (S. 2 / T. 1-4) dadurch, daß sie in mittlerer und tiefer Lage gehalten werden, etwas Kratzendes, Scharrendes, durch die Sprünge und die unerwarteten rhythmischen Impulse etwas Unruhiges. Gerade dieser Effekt ist beabsichtigt; demgegenüber ist die Tatsache, daß es sich um den „Gegensatz“ zum Fugenthema handelt, nicht von Belang.

Die Gleichzeitigkeit verschiedener und außerdem immer wieder wechselnder rhythmischer Impulse bei schnellem Tempo ist es, was der Musik ihre hitzige Unruhe gibt. So haben wir S. 2 / T. 6-8:

³¹ Die Gerüsttöne des Themas sind fis', d', cis' und fis; sie werden jeweils in der ersten Takthälfte umspielt. Doch geschieht dies in T. 3 und 4 anders als in T. 1 und 2:



Dies schaltet eine durch den Viertakter drohende Glätte aus und fängt das Ruhelose der Situation ein.

1. VI. *mf*

2. VI. *f* *tr*

Vla. *(f)*

Vc. *(f)*

S. 3 / T. 6 ff. (nach dem Erreichen des Orgelpunktes auf H):

1. Fl., Oboen., 1. VI. *tr*

2. Fl., Klar., 2. VI.

Fg., Kb.

Vla., Vc. *f*

Hörner

Mit dem Einsatz der Hörner und Kontrabässe (S. 3 / T. 6) beginnt ein Abschnitt, in dem 14 Takte lang der Ton H als Orgelpunkt ausgehalten wird (bis S. 5 / T. 5). Während dieser 14 Takte erscheint kein crescendo und werden (nach den Hörnern und Bässen) keine weiteren Instrumente hinzugezogen; die trotzdem sich steigende Erregtheit wird hervorgerufen durch das Herausspalten des Themenkopfes; zwei Instrumentengruppen werfen sich dieses Motiv zu, stacheln sich gleichsam gegenseitig damit auf:

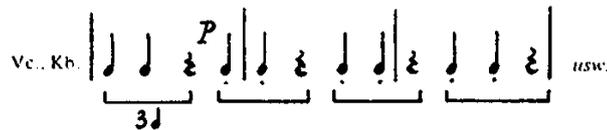
Wir wollen den Verlauf des Satzes nicht Takt für Takt verfolgen, sondern uns nur einige weitere Details vergegenwärtigen. – Nach dem sukzessiven Einsetzen der Streicher zu Beginn folgt der zunächst vorsichtige (S. 2 / T. 10 ff.), erst später entschiedener (S. 3 / T. 6) Einsatz der Holzbläser, der Kontrabässe und der Hörner (S. 3 / T. 6 zwei, S. 6 / T. 1 drei, S. 7 / T. 1 alle vier Hörner). S. 7 / T. 2 erscheinen die Posaunen, erst S. 9 / T. 2 Trompeten und Pauken, S. 9 / T. 4 Kornette, und erst spät, bei der *Intervention du Prince* („*Fièremment*“ etc., S. 12 / T. 6), die Ophikleide zur Verstärkung der Posaunen im Unisono.

Die darin sich äußernde Ökonomie des Vorgehens, das sorgfältige „Aufschichten“ der Wirkungen, zeigt sich aber nicht nur in der Instrumentation. An der Stelle, an der die Posaunen einsetzen (S. 7 / T. 2 = T. 44), erscheint gleichzeitig zum erstenmal D-dur (nur in T. 12-13 = S. 2 / T. 8-9 wurde diese Tonart ganz flüchtig berührt). Dementsprechend erscheint auch zum erstenmal fortissimo in den Streichern und forte in allen Bläsern. Die Holzbläsertriolengänge in T. 43 (= S. 7 / T. 1) stoßen gleichsam ein Tor auf, hinter dem das strahlende Licht der D-dur-Tonart aufleuchtet.

Das ebenfalls an dieser Stelle neu eingeführte Posaunenthema (S. 7 / T. 2-5 und S. 8 / T. 3 ff.), von Vierteltriolen der Hörner und Bässe unterstützt, richtet gleichsam den Scheinwerfer auf die Gerüsttöne des Fugathemas und hebt sich durch die gegenüber der bisherigen Bewegung doppelt so großen Notenwerte von den übrigen Instrumenten ab; diese behalten die bisherige schnelle Achtelbewegung bei (durch die Achteltriolen-Figuren der Violinen noch intensiviert), welche dadurch zu einer glänzenden, glitzernden *Umspielung* der Posaunen wird. In dieser Art angelegte Orchesterpartien, mit triumphal im Unisono geführten Blechbläsern und rascheren, glänzenden Passagen der Holzbläser und (vor allem) Streicher, entstammen dem Bereich der Ouvertüre der großen Oper. Wir finden eine verwandte Anlage z.B. in dem Vorspiel zu *Robert der Teufel* von Meyerbeer³² und noch bei Wagner in seinen mittleren Werken (*Tannhäuser*, Ouvertüre T. 38 ff., die gleichen Streicherfiguren im Ritter- und Pilgerchor des letzten Aktes³³; *Lohengrin*, Vorspiel des 3. Aktes). Auch Liszt kennt diesen Effekt (vgl. *Les Préludes*, T. 35 ff. – Andante maestoso, 12/8 –), ebenso Tschai-kowsky (vgl. unten Anmerkung 37). Das glänzendste Beispiel bei Berlioz selbst ist der Schluß der Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini*. Auch im Satz *Fest bei Capulet* wendet er diesen Effekt an. Da das Verfahren hier wie in der genannten Ouvertüre mit einem anderen, in besonderem Maße Berlioz

³² Thema der Posaunen nebst Tuba T. 4 ff. und 10 ff., mit umspielender Orchesterbegleitung T. 30 ff. usw.

³³ Wie manches von Wagner bei Berlioz vorgezeichnet erscheint, so erinnert diese Behandlung der Streicher in *Tannhäuser* stark an den Schluß der *Romeo und Julia*-Sinfonie (*Serment*). Diese Feststellung macht bereits Jullien, S. 143.



Zahlreiche Beispiele finden sich in der *Harold-Sinfonie*, von denen hier folgende Stelle aus dem Beginn des letzten Satzes, *Orgie de Brigands*, zitiert sei (T. 8-11) ³⁶:



Am Schluß der Besprechung des vorliegenden Satzes werden wir abermals auf eine solche Erscheinung stoßen.

In den beiden zuletzt genannten Werken ergreift an den zitierten Stellen die metrische Verschiebung das ganze Orchester; an der Stelle des *Combats*-Satzes dagegen, bei der wir stehen geblieben sind, fahren die synkopischen Schläge (vor allem die Flöten, Hörner, Trompeten und Pauken) in die von den übrigen Instrumenten festgehaltene ursprüngliche Bewegung hinein. Sehr wahrscheinlich hat diese Stelle einen bekannten Abschnitt aus Tschaikowskys Overtüre *Romeo und Julia* angeregt, der insofern über Berlioz hinausgeht, als hier die Schläge unberechenbar in ganz unregelmäßigen Abständen angebracht sind ³⁷:

³⁶ Zur Deutung dieser Stelle vgl. R. Bockholdt, *Eigenschaften des Rhythmus . . .*, Kongreßbericht Bonn 1970, S. 29 ff.

³⁷ Eulenburgs Taschenpartitur Nr. 675 (Overtüren, Nr. 75), Buchstabe E, Wiederholung Buchstabe O. Auch andere Teile der Komposition Tschaikowskys mögen von Berlioz angeregt worden sein. Die folgende Stelle (5 Takte nach Buchstabe N) erinnert an das oben besprochene Hervortreten des Posaumenthemas im Satz von Berlioz; jedenfalls aber handelt es sich hier wieder um den gleichen heroisch-pathetischen Orchestereffekt (hervortretendes Blechbläserthema und erregte Begleitfiguren des Orchesters):



Bl., Pk., Bck.
Str.
f cresc. ff

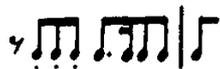
Sowohl in der Komposition von Berlioz wie in der effektvollen Ouvertüre von Tschaikowsky steckt hinter den synkopischen Schlägen natürlich die Absicht, das wilde Zuschlagen der Kämpfenden nachzumalen. Vergleicht man die beiden analogen Stellen jedoch miteinander, so erscheint das Verfahren bei Berlioz als einfacher, konstruktiver (gleichbleibender Abstand von jeweils drei Vierteln), bei Tschaikowsky als vielleicht effektvoller, aber auch äußerlicher, naturalistischer, brutaler.

Das unmittelbar auf die Synkopen folgende „Innehalten“ bei dem „Erscheinen des Fürsten“ zeigt abermals, mit wie feinen Mitteln Berlioz auch in einer scheinbar nur auf äußeren Glanz gerichteten Orchesterkomposition zu arbeiten versteht. Wir hören hier in 6 Takten (S. 10 / T. 3 – S. 11 / T. 2) dreimal die Kadenzschritte V-I (A-dur - D-dur)³⁸:

Vc.
Pk - Wirbel
VI.
NB.
V I V I V

³⁸ Tiefster Ton bleibt zwar auch in den Tonikatakten das A der Pauke (unvermeidlich, da die zweite Pauke nicht in d, sondern in e gestimmt ist), doch erzeugt dies gegenüber dem vollen Orchester nicht den Höreindruck eines Quartsextakkordes. Trotzdem kann man das in der Pauke hartnäckig verharrende A als drohenden Hinweis auf die bevorstehenden A-E-Klänge der Blechbläser auffassen.

Dazu erklingt der Kopf des Fugathemas in den Violinen, jedoch in doppelter Hinsicht metrisch verschoben: auf „leichtem“ statt „schwerem“ Takt (denn die Dominante ist hier jeweils „schwer“ und lang ausgehalten, die auflösende Tonika „leicht“ und schnell verklingend), und außerdem innerhalb des Taktgefüges selbst um einen halben Takt verschoben.



statt, wie bisher stets:



Das Motiv leitet also jeweils über aus der soeben vom Orchester erreichten Tonika in die mit voller Wucht wieder einsetzende Dominante; es gliedert $\overline{II|V}$ und steht also in Konflikt mit der Kadenzgliederung des Orchesters. Beim zweiten Mal (5. Takt des obigen Notenbeispiels) wenden sich die Violinen jäh aufwärts (vgl. den 3. Takt) und brechen plötzlich, gleichsam aufgeschreckt, nach dem letzten leichten Achtel ab (bei N.B.; vgl. wieder den 3. Takt). Erst im folgenden, dem letzten Tonikatakt, also nach der „Lücke“ einer Halbtaktpause, bringen sie die Fortsetzung des Motivs, jetzt „richtig“ auf Takt-„Eins“, gleichsam wieder zur Besinnung gekommen. Die „Gegenpartei“, repräsentiert durch die tieferen Streicher, paßt sich erschrocken derselben Achtelbewegung an (aufwärts, wie schon die Violinen im Takt zuvor). Alle Streicher verharren fragend auf der jetzt schon nach einem halben Takt erscheinenden Dominante (s. Notenbeispiel), und schon erfolgt der drohende Einsatz der Hörner und Posaunen.

Wir sehen wieder, daß Berlioz das ihm vorschwebende Geschehen nicht nur durch naturalistische Klangmalerei – etwa wie im Beispiel Tschaikowskys – sondern auch mit konstruktiven – metrisch-harmonischen – Mitteln einfängt. Freilich bleiben die in diesem Satzabschnitt verwendeten Mittel episodisch, ohne Konsequenz für den weiteren Verlauf, der sich vielmehr nach den wechselnden weiteren Gegebenheiten des neben der Musik hergehenden Programms zu richten hat.

Aus dem folgenden langen Abschnitt der *Intervention*, der mit einer Abwandlung des Fugathemas beginnt, S. 12 / T. 6 ff.:



und mit einem triumphalen H-dur-Akkord, S. 20 / T. 6-9, dem „Richtspruch des Fürsten“, endet, wollen wir uns einige Charakteristika vergegenwärtigen. Die melodischen Merkmale der rezitativartigen, meist unbegleiteten Unisonopassagen, wie sie hier von den tiefen Blechbläsern vorgetragen werden, sind häufiger bei Berlioz anzutreffen. Betrachten wir den folgenden Ausschnitt (S. 14 / T. 10 bis S. 16 / T. 2):

Str.

Versucht man, dieses melodische Geschehen harmonisch zu deuten, so bieten sich mehrere Möglichkeiten an, die jedoch alle nicht recht überzeugen. Der erste Teil des Beispiels (Klammer 1) ließe sich auffassen als zu c-moll gehörig (etwa: zweimal Wechsel G^7 -c als Begleitung), aber auch als unaufgelöst verharrende Dominante von B-dur (F^7). Die Fortsetzung (Klammer 2) könnte eine (jeweils unvollständige) Umschreibung des C-dur-, des F-dur- oder des a-moll-Dreiklangs sein. Es folgt ein tonal gar nicht fixierter chromatischer Gang (c)-cis-d-es (Klammer 3), darauf die Zerlegung des Es-dur-Dreiklangs und dann unvermittelt, nach dem unerwarteten Schritt es-e, e-moll (Klammern 4 und 5).

Am ehesten läßt sich ein solches Geschehen beschreiben als eine Folge von Tonskalen oder Skalenausschnitten und Klangbrechungen, die untereinander nicht verwandt zu sein brauchen. Die Kerntöne etwa des obigen Beispiels würden sich so darstellen:

Hinter solchen Tonfolgen steht jedenfalls kein latenter harmonisch-modulatorischer Vorgang³⁹. Solche unbegleiteten Melodien, für die Berlioz eine ausgeprägte Vorliebe zeigt, können eine starke Intensität haben (wie Schumann empfand), etwas sehr Einprägsames, wie etwa die „idée fixe“ der *Symphonie fantastique* bei ihrem ersten Auftreten (wo sie noch nicht eigentlich begleitet wird). Häufig aber fehlt ihnen eine verbindliche musikalische Evidenz, sie wirken künstlich. Mir scheint, daß hinter solchen merkwürdigen Tonverbindungen, nicht so sehr Originalitätssucht, als vielmehr ein Drang steht, ohne Zuhilfenahme der Sprache mit rein musikalischen Mitteln etwas möglichst „Sprechendes“, Echtes, Wahres, Spontanes zu verwirklichen. Die Anweisung – um wieder auf den uns vorliegenden Satz zurückzukommen – „avec le caractère du récitatif“ (Partitur S. 12) ist Berlioz nicht genug; er möchte mehr, er möchte das Spontane, Autoritative der Rede einer bestimmten Person, eben des Fürsten in Shakespeares Schauspiel, als musikalischen Vorgang nachschaffen. Er strebt daher musikalisch das für die vorgestellten Zuhörer des Fürsten und somit auch für die Hörer im Konzertsaal Unerwartete, Verblüffende an; aber das bloß Verblüffende ist keine Gewähr für musikalische Evidenz. Berlioz setzt beim Hörer Kennerschaft voraus, aber nicht so sehr musikalische, wie außermusikalische, literarische Kennerschaft⁴⁰.

Im *Intervention*-Abschnitt tauchen im Orchester gelegentlich fetzen-artig Einwürfe der „Zwistenden“ auf (S. 13 / T. 11 ff., S. 14 / T. 12 usw.). Das Gegeneinander der pathetischen Rede des Fürsten und der erregten Zwischenrufe der Aufbegehrenden erinnert entfernt an Mussorgskys Klavierstück *Samuel Goldenberg und Schmuyle* aus den *Bildern einer Ausstellung*. (Ich weiß nicht, ob hier ein direkter Einfluß wirksam ist, aber bekannt ist, daß Mussorgsky und der Petersburger Kreis Berlioz sehr hoch geschätzt haben⁴¹.) Ein musikalischer Vergleich der beiden Kompositionen soll hier

³⁹ Dies hat Robert Schumann in seiner berühmten Besprechung der *Symphonie fantastique* treffend beschrieben: „Seine Melodien zeichnen sich nämlich durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden.“ Auch die etwas später folgende Bemerkung „Freilich darf man seine Melodien nicht mit dem Ohre allein hören“, scheint mir etwas Wesentliches zu treffen, wenn auch Schumanns Gedankengang dann in einer anderen Richtung verläuft. (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hsg. v. M. Kreisig. Erster Band, Leipzig 1914, Neudruck (Gregg) 1969, S. 80.) – Es sei auch eine Bemerkung von W. Mellers erwähnt (*Musik und Gesellschaft* [englischer Originaltitel: *The Sonata Principle*, erschienen 1957], Band 1, S. 257): „Berlioz' Chromatik ist – anders als die Wagners – fast durchweg melodisch und nicht harmonisch bestimmt.“

⁴⁰ Vgl. die in Anmerkung 27 zitierte, hierfür äußerst bezeichnende Überschrift Berlioz' zum Satz *Roméo au tombeau des Capulets*.

⁴¹ Vgl. N.A. Rimsky-Korsakoff, *My Musical Life*, translated from the Russian by J.A. Joffe . . ., London 1924, passim (siehe Index, S. 376), ferner O. von Riesemann,

unterbleiben; ich glaube, dabei ließe sich an Mussorgskys Stück das zeigen, was ich oben mit „musikalischer Evidenz“ gemeint habe. Was Berlioz in seinem Satz nicht immer erreicht, ein als Musik, durch rein musikalische Mittel, überzeugendes Bild (hier: zweier sich gegenüberstehender Antipoden), gelingt Mussorgsky in der genannten Komposition – freilich auf Grund anderer musikalischer Voraussetzungen.

Dem unvermittelten Nebeneinander im melodischen Bereich, wie wir es oben beobachtet haben, entspricht das bei Berlioz häufige unvermittelte Nebeneinanderstellen von Klängen, dessen Sinn mit den Mitteln der Harmonielehre ebenfalls nicht hinreichend erfaßt werden kann. Sehr eindrucksvoll, und zwar keineswegs nur als orchestraler Effekt, ist die Vorbereitung des letzten von den Blechbläsern getragenen Akkordes (H-dur, S. 20), die wir uns genau anschauen wollen.

Wir gehen aus von dem – zuerst diatonischen, dann chromatischen – stufenweisen Abstieg der Posaunen und Ophikleide vom Ton fis' (e') aus, S. 18 / T. 2 (4) ff. Während des ganzen vorhergehenden *Intervention*-Abschnittes war der Tonikadreiklang, h-moll oder H-dur, vermieden worden. Jetzt aber erreichen die Bläser endlich mit Nachdruck das tiefe H (S. 18 / letzter Takt). Aber die Streicher zusammen mit den Fagotten beachten dies nicht, sondern überspringen von ihrem Ais des vorhergehenden Taktes aus das H und bringen cis (cis-e / e-gis). Es zeigt sich, daß auch für die Bläser H wohl doch nicht das Ziel war, denn sie setzen fort mit Ais, wozu die übrigen Instrumente, crescendo, cis und eis anstimmen (S. 19 / T. 1 mit Auftakt); nicht H, sondern Fis-dur ist offenbar das Ziel. Das eis verwandelt sich in fis, es erklingt der Sextakkord von Fis-dur, der aber durch Abbrechen des Tiefstones Ais der Kontrabässe, der durch Fis im Fagott ersetzt wird, sogleich zum Fis-dur-Dreiklang in der Grundstellung wird. Dieses Ersetzen des Tones eis durch fis geschieht durch den gebieterischen fortissimo-Einsatz des Blechs; alle Blechbläser haben fis (T. 3-4). Das Streicherpizzicato wiederholt den Fis-dur-Akkord leise (T. 5-6). Der nächste Klang ersetzt die Töne ais und cis durch a und d, tiefster Ton bleibt fis, so daß der D-dur-Sextakkord erklingt – wieder nur fis in allen Blechbläsern (T. 7-8). Wiederholung durch die Streicher, jetzt schon einen Takt eher einsetzend als das Mal zuvor (S. 19 / T. 8-9 bis S. 20 / T. 1), und ein dritter fortissimo-Einsatz erfolgt, jetzt mit einem Vorhaltsakkord (verkürzter Septnonakkord von Cis-dur über liegenbleibendem fis), der sich im nächsten Takt nach Fis-dur auflöst (S. 20 / T. 2-3) – abermals haben alle Blechbläser den Ton fis. Noch zweimal schmettert das ganze Orchester, unter Beteiligung der – umgestimmten – Pauke, die sehr lange geschwiegen hatte, mit äußerster Kraft den Fis-dur-Akkord (T. 4-5).

Monographien zur russischen Musik, Band II, München 1926, Neudruck Hildesheim 1975, S. 61.

Das Blechbläser-Fis in diesen Takten ist so dominierend, daß der Gedanke an H vollkommen verdrängt ist und vielmehr Fis-dur als Tonika sich durchgesetzt zu haben scheint, was auch die Akkordverbindungen dieses Abschnitts suggerieren, die nicht die H-Tonart anstreben, sondern das vom Blech geforderte Fis-dur nur bestätigen:

○ Blechbläser
● übrige Instrumente (hier nur tiefe Lage notiert)

Umso elementarer wirkt der im folgenden Takt über Paukenwirbel und tiefem Tremolo losdröhnende H-dur-Akkord. Er erscheint wie ein Diktat. Und eben um ein Diktat handelt es sich ja in Shakespeares Szene.

Wir sehen hier, daß hinter dem pomphaften orchestralen Gewand, dem Idiom, dessen sich Berlioz bedient und das den Hörer zunächst blendet, eine, so möchte man sagen, musikalische Regie-Konzeption steckt. (Der auf das gemäßigte Orchester-Idiom bei den deutschen Frühromantikern oder bei Brahms eingestellte Hörer, der gegen den Berlioz'schen Orchesterklang eine Abneigung, ihn als zu „äußerlich“ empfindet, darf sich also nicht täuschen lassen.) In den Bereich des „Effektes“, der „Farbe“, gleichsam des musikalischen Requisitenvorrats gehört z.B. das gleitende nachträgliche Einsetzen der Hörner und der Trompeten und Kornette auf unbetontem Viertel (S. 19 / T. 3 usw.). In den Bereich der Regie-Konzeption dagegen gehört die musikalische Funktion des Tones fis; diese wird realisiert durch das **M i t t e l** der unisono eingesetzten Blechbläser.

Zweitens sehen wir, daß ein solcher musikalischer Vorgang auch nicht mit den Mitteln einer harmonischen Analyse erfaßt werden kann. Die im obigen Notenbeispiel wiedergegebene Akkordfolge ist – abgesehen von dem dem Sextakkord S. 19 / T. 3 „untergeschobenen“ Grundton Fis – zwar für die Harmonielehre nichts Ungewöhnliches, auch nicht, wenn man ihr den endlich tatsächlich erklingenden H-dur-Akkord noch anhängt. Daß und weshalb aber dem scheinbar Gewöhnlichsten, der Aufeinanderfolge der am nächsten verwandten Akkorde, Fis-dur und H-dur, eine solche Kraft innewohnt wie hier, kann eine harmonische Analyse nicht begreiflich machen. Ja sie versagt hier noch deutlicher, als dort, wo es sich um für sie besonders „befremdliche“ – und gerade darum für sie „interessante“ – Tonverbindungen handelt.

Es folgt das „Verebben“ des Kampfes, das „Sichverlaufen“ der Menschenmenge. Ein äußerst feiner Zug ist, daß das „mürrische“ Noch-einmal-Einsetzen des Fugathemas wie der soeben verklungene Orchesterakkord in **H - d u r** (zum erstenmal im Satz) erfolgt: als ob die Entzweiten den

Richtspruch des Mächtigen zwar zur Kenntnis genommen und verstanden haben, aber – wie die Fortsetzung (wieder moll ab S. 21 / T. 5) zeigt – nicht mit dem Herzen dabei sind.

Das Zerflattern, Verebben und Zerbröckeln des Themas (Celli) bis zum Satzende ist naturalistisch gezeichnet. Sehr suggestiv ist es, wie der auffallende Schlußklang des Satzes, ein Septakkord auf Fis (fis-e-ais-cis'), immer wieder nicht zustandekommen will; die Spieler (die „Hadernden“) können sich gleichsam nicht auf ihn einigen (vgl. S. 21 / T. 12 bis S. 22 / T. 5). Erst in dem zweimaligen, die „Unstimmigkeit“ auch durch das Metrum unterstreichenden Dreihalbetakt S. 22 / T. 4-6 erscheint der Akkord endlich auf betontem Viertel (beim zweiten und dritten N.B.):

Eine neue Überraschung ist, daß der unmittelbar anschließende „Prolog“ den Septakkord nicht auflöst, sondern die Sept eliminiert und einen reinen Fis-dur-Dreiklang anschlägt (Harfe, mit Rückbeziehung auf das Streicherpizzicato S. 19 / T. 5); das erst im 6. Takt (bei „ennemies“) erklingende h-moll kann nicht als „Auflösung“ bezeichnet werden. – Es sei erwähnt, daß eine 1839 (!) erschienene Komposition von Chopin, das 23. *Prélude* aus Opus 28 (F-dur), ebenfalls mit einem unaufgelösten Septakkord (dort auf der Tonika) endet.

3. Zweiter Orchestersatz von *Roméo et Juliette* und andere Werke

In diesem Kapitel sollen die am ersten Satz gemachten Erfahrungen durch die Untersuchung von Teilen des zweiten rein instrumentalen Satzes von *Roméo et Juliette* und durch die Einbeziehung anderer Kompositionen, von Berlioz, von Mendelssohn und von Berlioz' Lehrer Lesueur, erweitert werden.

Der vorliegende zweite Orchestersatz ist, betrachtet man das Gesamtwerk als Sinfonie, der erste Sinfoniesatz: ein Allegro (S. 69 ff.) mit langsamer Einleitung (S. 54 ff.). Diese Einleitung nun aber ist als Einleitung merkwürdig: sie ist sehr ausgedehnt, außerdem selber wieder aus zwei Teilen bestehend: einem Andante, F-dur (62 Takte) und einem Larghetto, C-dur (26 Takte); dazwischen sind 18 Allegro-Takte „eingebledet“ (S. 64/65). Schauen wir auf den Anfang des Allegro (S. 69 ff.), so sehen wir aber deutlich, daß dieser es ist, der „auftaktigen“, einleitenden Charakter hat (S. 69 bis S. 73 / T. 4: Einsatz des Hauptthemas in der Dominante, von der Tiefe aus crescendo aufsteigend:



statt in der Tonika – vgl. S. 73 –:



Erst nach dem Dominantseptakkord S. 73 / T. 2-4 und einer Fermate-Generaelpause beginnt das Allegro wirklich.

Durch diese echte Einleitung im Allegro selbst – man könnte sich leicht vorstellen, daß der Satz mit ihr, also S. 69 / T. 8, beginnt – sowie durch die große Ausdehnung und die Zweiteilung der langsamen „Einleitung“ wird

deren Einleitungscharakter stark beeinträchtigt. Hinzu kommt, daß dieser Teil durch die programmatischen Überschriften („*Roméo seul*“, *Tristesse*“) mit besonderem Eigengewicht beschwert ist. Erst wenn der ganze Satz erklungen ist, also in der Erinnerung, mag das effektvollere Allegro als die Hauptsache und der erste Teil als deren Vorbereitung erscheinen; beim Hören des ersten Teils selbst jedoch besteht dieser Eindruck nicht⁴². Wir stellen hier also etwas Ähnliches fest wie bei der *Introduction*: das Fehlen eines m u s i k a l i s c h e n Einleitungscharakters.

Mit einem sehr einfachen Mittel wird im ersten Teil dennoch das Allegro vorbereitet: es kündigt sich selber an. Mit einer Trugschlußwendung (Desdur), die statt eines das Andante schließenden F-dur-Akkordes auftritt, setzt es unvermittelt ein (S. 64 / T. 9), verebbt jedoch schnell wieder. Im Verlauf des anschließenden Larghetto aber meldet es sich mit den Schlägen der Pauke und des Tamburins wieder zu Wort:



jetzt notiert als:



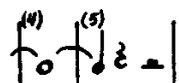
Diese Art der Ankündigung erinnert stark an die Ankündigung des Ungarischen Marsches in *La damnation de Faust*; sie ist ein – für Berlioz typisches – von der Opernszene her zu verstehendes Verfahren. Wir kommen unten darauf zurück.

a) *Roméo seul* – *Tristesse*

Wenden wir uns zunächst dem Anfang des Satzes zu (S. 54). Wir hören nacheinander fünf Melodiephrasen (T. 1 bis 21 = S. 54 / T. 1 bis S. 56 / T. 3). Sie werden von den ersten Violinen unbegleitet gespielt; lediglich an ihren Schlüssen greifen andere Instrumente überbrückend oder kadenzbildend mit ein. Jede Phrase ist viertaktig; nur in der zweiten, die auch in anderer Hinsicht von den übrigen abweicht, ist der Schlußton, der von modulierenden Akkorden der Holzbläser begleitet wird, gedehnt, wodurch Fünftaktigkeit entsteht (T. 5-9 = S. 54 / T. 5 - S. 55 / T. 3). In der fünften Phra-

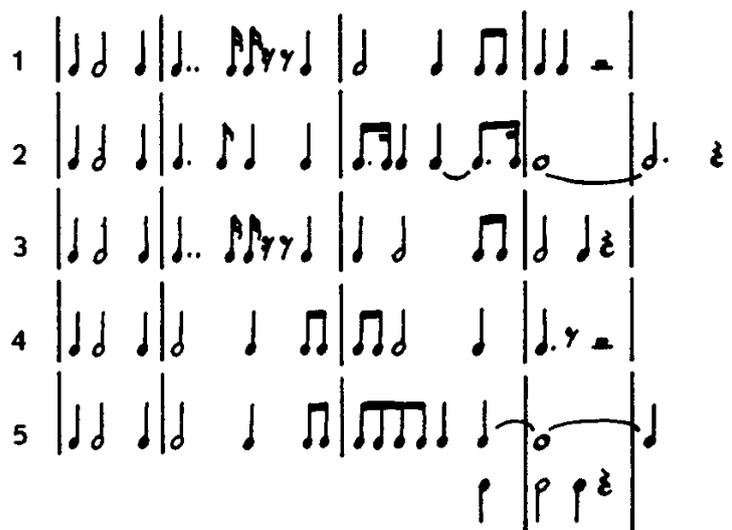
⁴² Der langsame Teil (bis S. 69/T. 7) und das Allegro haben eine etwa gleiche Ausführungsdauer (je ca. 5 1/2 Minuten).

se verklingt der lang ausgehaltene letzte Ton auf der Dominante c'' und greift dadurch über den vierten Takt hinaus (S. 56 / T. 3-4):



Die – weibliche – Kadenz erfolgt jedoch noch innerhalb des vierten Taktes.

Von der Neigung Berlioz' für unbegleitete, harmonisch unbestimmt gelassene Melodiephrasen war schon bei der Besprechung des Posaunenabschnittes im Einleitungssatz die Rede. Im vorliegenden Satz scheinen die Phrasen auf den ersten Blick regelmäßiger geformt zu sein als jener rezitativartige Posaunenabschnitt. Die zu einer regelmäßigen, aus Vorder- und Nachsatz gebildeten Periode gehörenden Merkmale sind jedoch trotz der Viertaktigkeit der Glieder auch hier kaum vorhanden. Nicht zwei Phrasen stimmen miteinander überein, weder melodisch, noch in der Phrasierung, noch rhythmisch:



Lediglich die Anfangstakte aller fünf Phrasen sind rhythmisch identisch. Deutlich aufeinander bezogen sind die erste und die dritte Phrase, auf Grund ihres gleichlautenden Anfangs (T. 1/2 und T. 10/11). Statt mit einer aufsteigenden Quart c''-f'' wie sie, beginnt die zweite Phrase, dieses Intervall ausdrucksvoll, pathetisch überdehnend, mit einer kleinen Sext, h'-g'' (T. 5). Während alle fünf Phrasen mit einem Intervallsprung auf dem Rhythmus  beginnen, ist die dritte die einzige, welche den so rhythmisierten Sprung in ihrem Innern wiederholt und dadurch deutlicher als die anderen

in zwei respondierende zweitaktige Hälften zerfällt (T. 12); dies schränkt die durch den Anfang gegebene Korrespondenz dieser dritten Phrase mit der ersten wieder ein, während sich dadurch, daß das fragliche Intervall wieder eine kleine Sext (jetzt cis''-a'') ist, eine Beziehung zur zweiten Phrase (T. 5) ergibt.

In den ersten drei Phrasen sind die Anfangsintervalle (Quart, kleine Sext, Quart) aufwärts, in den beiden letzten sind sie abwärts gerichtet (Quint T. 14 und kleine Sept T. 18). Das zweite der abwärts gerichteten Intervalle, jetzt eine Sept, entsteht wieder durch Überdehnung des ihm vorangegangenen Intervalls, jetzt der Quint:



Wie zwischen der ersten und dritten, so besteht auch eine Korrespondenz zwischen der vierten und fünften Phrase: diese sind rhythmisch fast identisch, und melodisch wiederholt die fünfte Phrase den chromatischen Abstieg der vierten, aber, weil von f'' statt e'' ausgehend, einen Halbton höher (doch dann nicht wie die vierte bis gis' sondern bis g' fallend).

Das melodische Hauptmerkmal des gesamten Abschnitts ist die Chromatik⁴³. In allen Phrasen ist sie abwärts gerichtet – außer in der zweiten (T. 5 ff.). Diese zweite Phrase weicht fast in jeder Hinsicht von allen übrigen ab. Sie ist als einzige aufwärts gerichtet, nur in ihr verläuft die chromatische Skala nicht innerhalb, sondern außerhalb des Intervalls, das an ihrem Anfang abgesteckt wird (h' – g''), nur sie erklingt *crescendo* bis *poco forte* (statt *pianissimo*), wobei die Bratschen mit hinzugezogen werden und von den Geigen der höchste Ton des Abschnitts, d'', erreicht wird, nur in ihr häufen sich die (im Gegensatz zu dem verhauchenden in T. 2 und 11 – bestimmter wirkenden) Punktierungen: . Alle diese Merkmale geben dieser Phrase größere Gespanntheit, Aktivität. Das Wiederzusammensinken, die Rückleitung zur Abwärtsbewegung, erfolgt in den Takten 8 und 9 (2. Geigen und Bratschen⁴⁴); daraus, daß dies Zeit in Anspruch nimmt, erklärt sich die erwähnte fünftaktige Dauer nur dieser Phrase.

⁴³ Vgl. das Zitat am Schluß von Anmerkung 39.

⁴⁴ Das kurze Motiv in jedem dieser beiden Takte ist abgeleitet aus dem Allegro-Thema (S. 73 ff.):



Die Ausnahmestellung der zweiten Phrase könnte den Gedanken aufkommen lassen, sie sei die Ursache für die Störung in der Regelmäßigkeit des Periodenbaus: würden wir sie (T. 5 bis 9) uns fort denken, so hätten wir vier – sämtlich viertaktige – Phrasen. Aber der Gedanke erweist sich als falsch, denn die Analogie der dritten Phrase (T. 10) mit der ersten (T. 1), der „Vordersatz“-Charakter dieser beiden Phrasen, zeigt, daß die zweite (T. 5-9) als „Nachsatz“ zu T. 1-4 unentbehrlich ist; ein direktes Anknüpfen von T. 10 an T. 4 wäre nicht möglich. Ist aber die zweite Phrase „Nachsatz“ innerhalb der „1. Periode“ (= T. 1-9), so ist die vierte „Nachsatz“ der „2. Periode“ (= T. 10-17), und dann stört zum einen das Fehlen jeder Korrespondenz zwischen diesen beiden „Nachsätzen“, und zum anderen die Existenz der mit der vierten korrespondierenden fünften Phrase (T. 18-21). Wie man es auch wendet: als Periodenbau gehen diese 4 + (4+1) + 4 + 4 + 4 Takte nicht auf.

Vergegenwärtigen wir uns noch zwei weitere Disparatheiten: die in allen fünf Phrasen verschiedene Ausfüllung (bzw. in der zweiten: Nichtausfüllung) des am Anfang aufgestellten Intervallraums (hohle Noten) durch den nachfolgenden chromatischen Gang (schwarze Noten):



sowie die melodisch wie rhythmisch oder metrisch fünfmal verschiedene Bildung der Schlüsse (auf c'', e'', f'', a' und c''; + markiert den jeweils 4. Takt):



Die Schlußbildungen sind auch in anderer Hinsicht aufschlußreich. Es handelt sich hier um rein melodische Klauselbildungen; die Akkorde oder Akkordfolgen im Orchester sind nachträglich hinzukommende harmonische Beleuchtungen der auf melodischem Wege erreichten Schlußtöne. (Nur in

T. 16/17 wird die altertümliche Kadenz – mit Synkope und Antizipation der Finalis – von den Streichern zum vierstimmigen Satz ergänzt.) So wäre an Stelle des Pizzicato-Dominantakkordes in T. 4 auch ein anderer, z.B. ein F-dur-Akkord, denkbar. Wie sehr Berlioz die melodischen und die spärlich hinzutretenden harmonischen Vorgänge als zwei räumlich getrennte Bereiche hört, zeigen plastisch die Schlüsse der zweiten (T. 8 ff.) und der fünften Phrase (T. 20 ff.), schon im Partiturbild. Im einen Falle verklingt der in den Streichern durch Quintfall erreichte Ton e'', während die Holzbläser, für sich, eine Brücke schlagen zum neuen Ausgangston c'' (– f'')

Im zweiten, komplizierteren Fall bedürfte der durch Quartsprung von unten erreichte, verklingende Ton c'', wie mehrmals die Schlußtöne vorher, keiner weiteren klanglichen Zutat. Die tieferen Streicher jedoch kadenzieren – wieder für sich – weich nach F-dur; mit dem Erreichen des F-dur-Akkordes stimmen die 2. Geigen und Bratschen schon eine das folgende längere Zeit bestimmende Sechzehntel-Begleitfigur an, während der Baß (Celli) ein Viertel pausiert – immer noch klingt der Schlußton c'' der 1. Geigen fort, in die ‚eins‘ des nächsten Taktes hinein, auf der die Oboen und Klarinetten, gestützt von Schritten der Celli und Kontrabässe, mit einem neuen Thema einsetzen. Erst dann bricht das c'' ab:

Schon an dem Schluß des *Intervention*-Abschnittes im ersten Satz haben wir gesehen, wie eine bestimmte musikalische Funktion an eine bestimmte Instrumentengruppe fest gebunden war (vgl. die oben beschriebene Funktion

des Tones fis und der Blechbläser). Hier sehen wir etwas Ähnliches: auf der einen Seite ein melodisches Geschehen, das von den 1. Violinen getragen wird, und daneben harmonische Vorgänge, für die die übrigen Streicher und die Holzbläser verantwortlich sind und an dem die 1. Violinen sich nicht beteiligen (vgl. die letzten beiden Notenbeispiele). Das den musikalischen Satz bestimmende Nebeneinandervorkommen verschiedener Bereiche, Elemente, Vorgänge, deckt sich mit dem – von Fall zu Fall wechselnd gruppierten – Nebeneinander der Instrumente und Instrumentengruppen, also der das Orchester bildenden Elemente. Dieses Sichdecken von kompositorischen und instrumentalen Bereichen, von musikalischer Funktion und Instrument, ist ein wesentliches Merkmal von Berlioz' Musik.

Aus der Beschreibung der ersten 21 Takte dieses Satzes wird klar geworden sein, daß es sich bei den zwei „Bereichen“ oder „Ebenen“ nicht um „Melodie“ und „Begleitung“ im geläufigen Sinne handelt. Vielmehr konnten wir eine Unabhängigkeit, ein Sichselbstgenügen des Melodischen beobachten, und zwar 1) den „begleitenden“ harmonischen Vorgängen und 2) der äußerlich beibehaltenen regelmäßigen Abschnittsbildung (Periodenbau) gegenüber.

Wie sehr die eigenständig melodischen Tendenzen und die schematische Gliederung in Viertaktgruppen sich gleichsam gegenseitig im Wege stehen, zeigt noch eine weitere, die für den Bau dieses Satzabschnittes merkwürdigste und vielleicht wesentlichste Tatsache: daß die durch fortlaufende Chromatik jeweils zu einer Einheit verbundenen Tonfolgen und die periodisch gegliederten Abschnitte sich nicht decken. Dies sei mit Hilfe des folgenden Notenbeispiels verdeutlicht.



das ebenfalls „exterritoriale“ g' zu Anfang von Phrase 5 auf jenes gis'. Die sich so ergebende Linie a' - gis' (as') - g' aber besteht aus den drei eingeschobenen Tönen von Phrase 1 (im Notenbeispiel angekreuzt). Der Hochtton von Phrase 3, a'', scheint – wenn auch mit Ganztonschritt – anzuknüpfen an das abrupt verlassene h'' am Ende von Phrase 2 (schraffierte Linie). – Wirklich exterritorial im Verhältnis zu den chromatischen „Drähten“ sind die Töne e'' und a' am Ende der zweiten bzw. vierten, und c'' am Anfang der ersten und dritten und am Ende der letzten Phrase (hohle Notenköpfe im Beispiel). Der erste und der letzte Ton des ganzen Abschnitts ist c''; er wird durch einen Quartschritt aufwärts am Anfang verlassen, am Ende erreicht. c'' ist die Quint über dem Grundton; dieser selbst, f', erscheint kein einziges Mal, die fallenden Skalen machen jedesmal bei g' halt (Phrasen 1, 4/5, 5).

Als Beispiel eines Satzes, in dem kein einziges der beschriebenen Merkmale anzutreffen ist, sei zum Vergleich eine Stelle aus einem etwa zur gleichen Zeit wie *Romeo und Julia* entstandenen Werk herangezogen: der Anfang der Schottischen Sinfonie von Mendelssohn ⁴⁵.

Andante con moto

Ob., Klar., Fg.,
Hr., Via.

Fl.

Vc., Kb.

⁴⁵ Vollendet Anfang 1842. Erste Entwürfe entstanden während Mendelssohns schottischer Reise 1829; 1831 legte er das Werk zugunsten der „Italienischen“ Sinfonie zunächst beiseite.

Melodischer und rhythmischer Duktus des Themas, Harmonik und Periodengliederung decken sich hier vollständig. Die beiden viertaktigen Vordersätze (T. 1-4 und 9-12) sind thematisch identisch; im zweiten wird nur die Instrumentierung verstärkt ⁴⁶ und die Harmonik der Begleitstimmen leicht intensiviert: T. 11-13 hat im Baß

Vc., Kb. *sf* — *dim.* *p* statt wie T. 3-5: Fg.

Ebenso sind die beiden Nachsätze, T. 5-8 und 13-16, in unmittelbar einleuchtender und einfacher Weise aufeinander bezogen (Ganzschluß T. 16 gegenüber Halbschluß T. 8, motivische Korrespondenz). Wir haben zwei achttaktige Perioden vor uns, die mit Hilfe elementarer Kategorien der Harmonielehre und der Metrik einfach und – vor allem dies ist wichtig – angemessen zu beschreiben sind.

Die Fortsetzung bei Mendelssohn bringt eine teilweise unbegleitete Violinpassage:

VI. *f*
sf *p* *cresc.*

Hbl. Vla. *p* *sf* *p* *f* *p* *f* *dim.*

Fg., Vc. *p* *p*

⁴⁶ Obwohl oft Berlioz als Meister der „Farbe“ und Mendelssohn als Beispiel eines Musikers hingestellt wird, dessen Orchester mehr der durch die Wiener Klassiker bestimmten Tradition verpflichtet sei, sticht durch den Registerwechsel (Hinzutreten

Der sehr große Unterschied zu Berlioz ist leicht zu sehen. Die Melodie verbleibt innerhalb der a-moll-Tonart, sei es, indem sie die Tonleiter (meist mit dis statt d) durchläuft, sei es durch Brechung zur Tonart gehöriger Akkorde (z.B. in T. 21: leitereigener verminderter Dreiklang der II. Stufe). Sie ist gleichsam so durchtränkt mit Harmonik, daß man die dazu gehörigen Akkordverbindungen ständig mithört ⁴⁷.

In den behandelten 21 Anfangstakten des *Roméo seul*-Satzes ist die – für Mendelssohn selbstverständliche – Deckung von regelmäßiger Abschnittgliederung und melodischem Geschehen in der Weise aufgehoben, daß unter äußerlicher Beibehaltung der regelmäßigen Gliederung das Melodische sich verselbständigt. Auch das Umgekehrte kommt bei Berlioz vor: daß bei unproblematischem melodischen Geschehen die Regelmäßigkeit des Metrums zerstört ist, daß sich also gewissermaßen das Ventil auf der anderen Seite öffnet. Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist die Gestalt der „idée fixe“ im 1. Satz der *Symphonie fantastique*; sie ist an anderer Stelle näher untersucht worden ⁴⁸.

*

Der gleichzeitig mit dem Verklingen des Tons c'' der Violinen einsetzende Abschnitt (T. 22 = S. 56/ T. 4) ist zunächst gekennzeichnet durch eine ostinat viermal erklingende Melodiegeste ⁴⁹ der Oboen und Klarinetten (später auch Violinen und Flöte):



Mit Hilfe harmonischer und dynamischer Mittel sowie durch die Instrumentierung wird dabei zunehmend die Spannung vergrößert. (Die plastische Füh-

von Flöten und Bässen), d.h. Beleuchtungs-, F a r b wechsel an dieser Stelle bei Mendelssohn die Rolle der Klangfarbe als etwas zum musikalischen Satz von außen Hinzukommendes weit stärker hervor als bei Berlioz. Schon die bisherigen Untersuchungen haben gezeigt, daß der Begriff der „Klangfarbe“ nicht ausreicht, um Berlioz' Satz zu verstehen; das wird sich im folgenden bestätigen.

⁴⁷ Vgl. dazu auch den Schluß dieser langsamen Einleitung (von T. 49 an), wo das Hauptthema, harmonisiert wie T. 1 ff., wiederkehrt, jetzt aber von den Violinen mit ähnlichen Passagen wie T. 17 ff. umspielt wird.

⁴⁸ Vgl. R. Bockholdt, Die idée fixe der Phantastischen Symphonie, AfMw XXX, 1973, S. 190 ff.; vgl. auch die unten folgende Besprechung des *Larghetto espressivo*.

⁴⁹ Dieselbe Wendung erscheint im Prolog (Partitur S. 28 f.).

rung des emphatisch in Vierteln schreitenden Basses macht diesen zu einer Individualität, die mehr ist als bloße Stütze der harmonischen Vorgänge.) Der 8. Takt (S. 57/T. 4) bringt auf seinem letzten Viertel statt einer Pause ein melodisch weiterführendes f", das endlich die Fortspinnung des melodischen Ansatzes und die Durchbrechung seiner ostinaten Wiederholung herbeiführt. Die nächsten beiden Takte (S. 58/T. 1-2) lösen die Spannung in einen Plagalschluß IV-I auf. Mit dieser Formulierung ist der Vorgang harmonisch beschrieben – und nicht verstanden. Wir müssen uns vergegenwärtigen, was hier in Wirklichkeit geschieht, denn gerade diese drei Takte (T. 29-31 des Satzes, Partitur S. 57/T. 4 bis S. 58/T. 2) ermöglichen einen tiefen Einblick in Berlioz' Weise zu komponieren. Dabei hilft der Vergleich mit Mendelssohn.

In dem herangezogenen Abschnitt aus Mendelssohns Schottischer Sinfonie decken sich, so sagte ich, melodisch-rhythmischer Duktus, Harmonik und metrische Gliederung. Diese Faktoren sind hier Komponenten ein und derselben Sache: sie machen den Satz aus. Dieser Satz wird dem Orchester anvertraut, das heißt instrumentiert, in ein Klanggewand gehüllt, mit Klangfarbe versehen. Der Orchesterklang ist somit nicht Komponente des Satzes, sondern – man ist versucht zu sagen: nur – dessen akustische Erscheinungsform: der gleiche Satz wird in den Takten 1-4 und 9-12 verschieden instrumentiert. Eine solche Musik erfüllt die in der Einleitung zitierte Forderung Hanslicks, daß „immer etwas da sein“ müsse, „was instrumentiert wird“.

Dieser Forderung widersetzt sich die Musik von Berlioz – wenn nicht immer, so doch oft, und so auch hier.

The image shows a musical score for measures 29, 30, and 31. The staves are labeled as follows:

- I. Fl. (First Flute): Measure 29 has a dynamic marking of *sf* (sforzando) with a hairpin crescendo. Measures 30 and 31 are mostly rests.
- I. VI. Hbl. (First Violin/High Clarinet): Measure 29 has a dynamic marking of *sf*. Measure 30 has a dynamic marking of *p* (piano). Measure 31 has a dynamic marking of *p*.
- Hr. (Horn): Measure 29 has a dynamic marking of *sf*. Measures 30 and 31 are mostly rests.
- Vec., Kb., Fg. (Violoncello, Contrabass, Bassoon): Measure 29 has a dynamic marking of *< sf >* (sforzando). Measure 30 has a dynamic marking of *p*. Measure 31 has a dynamic marking of *p*.

 The score includes bar lines, measure numbers (29, 30, 31), and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Was ist hier Satz, was Instrumentation? Die drei Takte sind harmonisch eine Folge von IV-Stufe mit Sept- (a) und Sext-Vorhalt (g) nebst Auflösung (f) und Tonika. In der Tat; aber eine solche im Sinne der Harmonielehre korrekte Beschreibung des Vorgangs ist eine vernichtende Abstraktion, denn auf welcher individuellen Weise verfahren die Instrumente in Wirklichkeit! Die Bässe umschreiben den B-dur-Dreiklang von *d* ausgehend, eine Bewegungsrichtung beibehaltend, die sie schon während dieses ganzen Abschnittes innehatten (außer in dem unmittelbar vorangehenden Takt, T. 28); sie betonen damit die in dem Vorhaltklang enthaltene d-moll-Komponente. Die melodisch führende Gruppe, 1. Violinen, 1. Oboe und Klarinetten, führt den Septvorhalt über die Sext noch im ersten Takt (T. 29) in die Quint, so daß B-dur ohne Vorhalt erreicht scheint. Die 1. Flöte aber hält ihren Ton *a* aus und bringt *g* und *f* erst im nächsten Takt (in augmentierender Nachahmung der soeben genannten Instrumente). Der zu Anfang dieses Taktes (T. 30) durch die Flöte somit noch fortdauernde Sextvorhalt *g* veranlaßt die Hörner, die im vorigen Takt schon reines B-dur hatten (*b - d' - f'*), zu einem „Rückfall“ – bildlich gesprochen, denn sie steigen – in die Töne *e'* und *g'* (ähnlich die Bratschen, *g' - b'*). Erst auf der zweiten Hälfte des Taktes, mit dem *f* der Flöte, ist das B-dur ganz gereinigt.

Der ganze Vorgang, eine Art „Heteroharmonik“, wie man in Analogie zu „Heterophonie“ sagen möchte, kommt zustande durch individuelles Vorgehen von einzelnen Instrumenten(-gruppen). Die primäre Konzeption ist dieses Zusammenwirken von instrumentalen Individuen, und nicht ein harmonischer Vorgang, der nachträglich „instrumentiert“ worden wäre. Vielmehr läßt sich höchstens, umgekehrt, ein harmonischer Vorgang nachträglich von dem realen Orchestergeschehen abstrahieren. Es ist sehr wichtig, diese Berlioz eigene Art des Komponierens aus dem real gegebenen Orchester heraus sich klar vor Augen zu halten ⁵⁰.

Wie schon in der Einleitung angedeutet, sollte man deshalb bei Berlioz die Begriffe „Satz“ und „Instrumentation“ nach Möglichkeit vermeiden und stattdessen besser von „kompositorischer Konzeption“ und „Klang“ sprechen, wobei entscheidend ist, daß – anders als bei Mendelssohn – der Klang, das heißt das faktisch im Orchester Erklingende, selber Bestandteil der kompositorischen Konzeption ist.

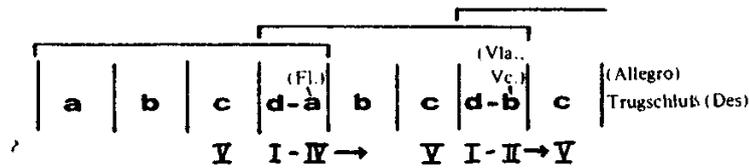
*

⁵⁰ Zu dem im folgenden nicht näher behandelten Abschnitt bis S. 60/T. 3 sei hingewiesen auf die auch hier bestehende Selbständigkeit des emphatisch ausschreitenden Basses und die der 2. Violinen (und Bratschen) mit ihren sich von der Umgebung abhebenden Sechzehntelfiguren.

Der kurze, durch Achteltriolen-Rhythmus gekennzeichnete Abschnitt S. 60/T. 3 bis S. 62/T. 2 (= 9 Takte) erscheint innerhalb des Satzes wie eine Insel; seine Thematik wird später nicht wieder aufgegriffen. (Zwischen den hier erscheinenden und den späteren, das Allegro bestimmenden raschen Triolen höre ich keinen Zusammenhang.) Er gliedert sich auf Grund der einander dialogartig folgenden Melodiezeilen in Zweitaktgruppen; wenn man will, kann man schon in dem As-dur-Quartsextakkord und der anschließenden As-dur-Tonika (S. 60/T. 3-4) die erste Zweitaktgruppe sehen (andernfalls in dem zwei Takte später folgenden Oboen-Klarinetten-Solo); jede Gruppe wird von einem Auftakt eingeleitet und schließt (sei es männlich oder weiblich) auf Takt-,eins'. Die Cello-Pizzicati markieren jeweils den nächsten Einsatz.

Auf die im Verhältnis zur regelmäßigen zweitaktigen Gliederung unregelmäßige, unvorhersehbare Harmoniefolge sei hier nur hingewiesen. Der letzte Zweitakter, beginnend mit S. 62/T. 2 (nebst Auftakt einer halben Note in T. 1), bleibt unvollständig; statt seines abschließenden zweiten Taktes hebt in der Tonika, jetzt C-dur, von neuem das Geschehen des Abschnitts S. 56/T. 4 ff. an.

Doch dauert dieser Abschnitt jetzt, bei der Wiederholung, statt 8 nur 6 Takte (statt 4-maligem nur 3-maliger Ostinato); die Subdominante (jetzt F-dur, S. 63/T. 4 bei sforzato) wird diesmal durch direkten Zugriff erreicht. Schnell verwandelt sich das F-dur wieder in die Tonika (S. 64/T. 1 ff.). Der Aufbau der ersten 8 Takte auf S. 64, bis zum Beginn des Allegro, stellt sich schematisch dar, wie im folgenden Schema skizziert (die Buchstaben bezeichnen die motivischen Korrespondenzen; die Takte c enden stets dominantisch und verlangen daher nach der Tonika-,eins' – d –, die auch zweimal erscheint; beide Male bringt Takt d zugleich einen Neueinsatz – a bzw. b –, das dritte Mal bleibt die Tonika ganz aus, und in Des-dur setzt stattdessen das Allegro ein).

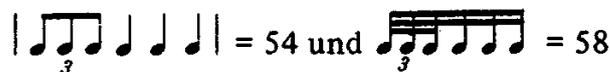


Das sich ankündigende Allegro verflüchtigt sich schnell wieder. Das trugschlußartige Des diente nur zur Überraschung und verschwindet schon nach 3 Takten. Ein pianissimo-Streichtremolo beginnt auf einem verkürzten Terzquartakkord (G⁷ ohne G, S. 65/T. 3) und endet nach einer fluktuierenden Akkordfolge, in der die Akkordtöne chromatisch erhöht und der Reihe nach wieder erniedrigt werden, in G-dur (Ende von S. 65), wodurch die Tonart (C) des folgenden *Larghetto* angekündigt wird.

In das Tremolo hinein nun aber spielen Pauke und Tamburin unisono dreimal leise den *Allegro*rhythmus:



und wiederholen ihn mehrmals im sich anschließenden *Larghetto* *espressivo*. Das Allegro hat die Metronomangabe Halbe = 108, das *Larghetto* Viertel = 58.



sind somit in der Dauer praktisch gleich; ein *Larghetto*-Takt dauert dreimal so lange wie ein *Allegro*-Takt. Das von Berlioz geschriebene Taktzeichen „3“ – statt „ $\frac{3}{4}$ “ – ist man daher unwillkürlich geneigt, als Proportionszeichen anzusehen, denn es handelt sich hier ja tatsächlich um ein den rhythmischen Proportionen der Mensuralmusik ähnliches Verfahren. (Freilich wird „3“ für den $\frac{3}{4}$ -Takt in der Musik dieser Zeit öfters geschrieben; auch Berlioz schreibt anderswo – in der langsamen Einleitung der *Harold*-Sinfonie – „3“, obwohl dort keine solchen Relationen eine Rolle spielen.)

Es ist klar, daß dieses Sichankündigen des Allegro *szenischen* Charakter hat. Auf breiterer Skala, aber im Prinzip ganz genau so verfährt Berlioz am Schluß der 1. Szene von *La damnation de Faust*, wo er Motive des Ungarischen Marsches und des Bauerntanzes erscheinen läßt ⁵¹.

⁵¹ Vgl. die alte Gesamtausgabe (oder Eulenburgs Taschenpartitur Nr. 994, welche ein photomechanischer Nachdruck des Bandes der Gesamtausgabe ist), S. 18 und 19 einerseits und S. 26 und 27 f. bzw. S. 52 ff. andererseits. (Über die ebenfalls im Bauerntanz wiederkehrenden Arpeggiofiguren im Baß S. 20 f. vgl. unten S. 53). Von den 4 Motiven des Notenbeispiels stimmt das *T e m p o* nur bei Nr. 3 oben

P. = 152

Fg.

① *J.* = 110

Dan - sant, sau - tant, com - me des fous

Fl. picc.. Ob.

②

Les ber - gers lais - sent leurs trou - peaux

Fg.

③ *(Forts. im Orch.)*

Sous les til - leuls les voi - là tous

Hr. *J.* = 152

④ *J.* = 176
(*J.* = 88)

(Introduktion) mit 3 unten (Bauerntanz) etwa überein. Die Motive Nr. 1 und 2 sind in der Introduktion zu schnell gegenüber dem Bauerntanz; Nr. 4 ist hier gegenüber dem Ungarischen Marsch – immer Berlioz' Metronomangaben vorausgesetzt – etwas zu langsam.

Berlioz' Bemerkung an dieser Stelle in der Partitur der *Damnation* beschreibt – mutatis mutandis – auch die im *Romeo*-Satz vorliegende Situation genau ⁵² :

„Ici doivent se faire entendre sans trop de force, mais distinctement dans les parties de Petite flûte, Hautbois, Bassons et Cors, les fragments des Thèmes de la Ronde des paysans et ceux de la fanfare de la Marche Hongroise qui vont être bientôt entendus en entier. Ce sont de lointains rumeurs agrestes et guerrières qui commencent à troubler le calme de la scène pastorale.“

Bevor wir das Larghetto unter diesem Aspekt näher ins Auge fassen, wollen wir uns zunächst den Satz als ganzes genauer anschauen (S. 66-69). Im folgenden Notenbeispiel sind die drei den Bau bestimmenden „Schichten“ (Melodie, gliedernder Baß, Schlagzeugeinwürfe) wiedergegeben; die Begleitstimmen von Flöte und Klarinetten sowie der „Klangteppich“ der Streicher sind fortgelassen.

The image shows a musical score for two instruments: Oboe (Ob. solo) and Bassoon (Kb. pizz.). The score is in 3/4 time and consists of two systems of music. The first system covers measures 1 to 5, and the second system covers measures 6 to 11. The Oboe part is marked with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part is marked with a piano (*pizz.*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

⁵² Partitur S. 17.

Die eindringliche Schönheit der von der Solo-Oboe gespielten Melodie⁵³ ist mit bestimmt durch die ihr eigene Kontinuität, ihren Fortspinnungscharakter, der sich darin zeigt, daß die Phrasenabgrenzungen an mehreren Stellen nicht eindeutig bestimmbar sind. – Eine deutlich abgegrenzte Einheit bilden die ersten 5 Takte, die dadurch, daß der in den 4. Takt führende Septsprung auf den in den 1. Takt führenden Sextsprung – beide Male von g' aus – Bezug nimmt, in unaufdringlicher Weise selbst wieder in 3 + 2 Takte gegliedert sind. Es folgen abermals 5 zusammenhängende Takte (T. 6-10). Diese lassen sich auffassen als 3 + 2 Takte (nämlich dann, wenn man die rhythmisch miteinander korrespondierenden Takte 6 und 9 als Anfangstakte zweier Gruppen hört), ebenso gut jedoch als 2 + 3 Takte (nämlich wenn man die einander entsprechenden Haltepunkte in T. 7 und in T. 10 als Endpunkte zweier Gruppen hört); also entweder:

⁵³ Der Ausdruck „Thema“ erweckt leicht die Vorstellung von „thematischer Arbeit“; auch ist „Thema“ nicht identisch mit „Komposition“. Die hier untersuchte Gestalt aber wird einerseits nicht „verarbeitet“ und ist andererseits – zusammen mit ihrer Begleitung – soviel wie das Komponierte selbst. Deshalb erscheint mir in diesem Falle die durch die Fachterminologie weniger belastete Bezeichnung „Melodie“, die auch Schumann in Hinblick auf Berlioz benutzte (vgl. Anmerkung 39), angemessener.

Auf jeden Fall empfindet man T. 8 als für die Fünftaktigkeit verantwortlich. – Auf der anderen Seite läßt sich nicht übersehen, daß die Takte 10-14 die Anfangstakte, 1-5, fast wörtlich wiederholen. Somit ist T. 10 nicht nur Schlußtakt, sondern zugleich der erste Takt der nächsten Einheit. Das e'' zu Beginn von T. 10 wird gehört in Korrespondenz mit dem e'' in T. 5, also als Schlußnote, zugleich aber läßt es sich zurückbeziehen auf das e'' in T. 1. So mag es auch zu erklären sein, daß im Baß in T. 9, im Unterschied zu T. 4, auf dem zweiten Viertel eine Pause steht: der hierdurch eindeutig als Auftakt gekennzeichnete Ton G auf dem dritten Viertel vertritt gewissermaßen den hier fehlenden Melodieauftakt g' vor T. 1.

Ist somit T. 10 zugleich Schluß- und Anfangstakt, so gilt dies auch für T. 14. Denn trotz des Neuansatzes nach einer Achtelpause, die das e'' zu Beginn des Taktes als einen Schlußton kennzeichnet, ist T. 14 doch der erste von 4 Takten, die einander analog gebaut sind:

rhythmisch: 

melodisch: 

und harmonisch (Akkordwechsel auf dem zweiten Viertel). – Nach diesen vier Takten folgen noch acht Takte (18-25), die harmonisch nach einem Schema angelegt sind, dessen Symmetrie durch die frei ausholende melodische Geste der Oboe sowie durch die eigenwilligen Verschiebungen in den Einsätzen der Pizzicato-Streicherakkorde verschleiert wird:

$$\left[\overset{18}{\text{I}} \mid \text{IV} \mid \overset{22}{\text{V}^6_4} \mid \text{V}^7_4 \mid \overset{22}{\text{I}^7_4} \mid \text{IV} \mid \text{V}^6_4 \mid \text{V}^7_4 \mid = \parallel : \text{I} \mid \text{IV} \mid \text{V}^6_4 \mid \text{V}^7_4 : \parallel$$

Der letzte, dominantische Takt mündet ins Allegro (dessen Tonika C-dur sich jedoch sogleich als neue Dominante zeigt) ⁵⁴.

Der „Fest“-Rhythmus nun nistet sich an den „Nahtstellen“ der Melodie ein, dort wo auch der Baß gliedernd eingreift. Und zwar wird dieser Schlagzeugrhythmus bei seinem dreimaligen Erklingen von Mal zu Mal kürzer (vgl. Notenbeispiel S. 47f., T. 4/5 viermal, 9/10 dreimal, 13/14 zweimal), während die Neuansätze der Solo-Oboe von Mal zu Mal weiter vorgreifen:

⁵⁴ Man vergleiche mit diesem Larghetto von Berlioz den metrisch völlig problemlosen Anfang des *Notturmo* (Horn) aus der Musik zum *Sommernachtstraum* von Mendelssohn, der auf Grund des langsamen $\frac{3}{4}$ -Taktes und einiger melodischer Ähnlichkeiten (Berlioz T. 6/7 im Notenbeispiel – Mendelssohn T. 5/6) ein wenig an den Berlioz-Satz erinnert.



Die leisen, aber durchdringenden Schläge erscheinen als vollkommen indifferent gegenüber dem $\frac{3}{4}$ -Takt des Larghetto, sie setzen wie zufällig irgendwo im Taktinnern ein und erstrecken sich über die Taktgrenzen hinweg; dadurch wirken sie in der Tat wie aus der Ferne „herüberwehende“ Geräusche.

Das Zusammenfügen zweier sich zunächst – oder nachträglich – getrennt entfaltender musikalischer Bewegungen zur Gleichzeitigkeit, wie es hier und in der oben erwähnten Szene aus der *Damnation* vorliegt, ist eine derjenigen Methoden, derer sich die Berlioz kennzeichnende „szenische“ Vorstellungskraft mit Vorliebe bedient⁵⁵. Klingt in das Larghetto aus der Ferne der Rhythmus des „Fest“-Satzes hinein – wie in die Einleitung von *La damnation de Faust* die Rhythmen von Ungarischem Marsch und Bauerntanz –, so erklingt, umgekehrt, im Schlußteil des „Fest“-Satzes triumphal die Larghetto-Melodie. Dieser Teil des Satzes soll, unter Heranziehung der eng mit ihm verwandten Ouvertüre *Benvenuto Cellini*, unten ausführlich behandelt werden (vgl. Abschnitt 3d). Da dieses „szenische“ Verfahren für die Musik von Berlioz zentrale Bedeutung hat, sei es an dieser Stelle zunächst durch weitere Werke exemplifiziert.

b) Szenen aus *La damnation de Faust* und aus anderen Kompositionen

Das Finale des 2. Teils von *La damnation de Faust* enthält einen bekannten Abschnitt, in dem zwei zuerst einzeln gesungene Sätze (Soldatenchor, $\frac{6}{8}$, Pt. S. 205, und Studentenlied, $\frac{2}{4}$, S. 216) gleichzeitig erklingen (S. 220). (Der Abschnitt ist außerdem zweisprachig, da das Studentenlied lateinischen Text hat.) Weniger auffällig ist, daß diese beiden Sätze im Verlauf des Werkes noch zu weiteren Kombinationen verwendet werden. Im $\frac{6}{8}$ -Takt des Soldatenchors, *Allegro* (punktiertes Viertel = 96), schließt der 2. Teil (S. 234). Der 3. Teil beginnt mit einem Zapfenstreich (Trompeten und Hörner hinter der Szene, Kornette und Hörner sowie Pauken im Orchester: S. 235-236). Der Zapfenstreich nun ist nicht nur selbstverständlich inhalt-

⁵⁵ Berlioz benutzt das Wort „scène“ zur Bezeichnung rein instrumentaler Sätze nicht nur in *Romeo und Julia* (Vorwort und Satzüberschrift „Scène d’amour“), wo es naheliegt, weil die Komposition dem Gang eines Schauspiels folgt, sondern auch in der *Symphonie fantastique* („Scène aux champs“) und der *Harold-Sinfonie* (1. Satz: „Harold aux Montagnes – Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie“). Vgl. auch A. Halm, *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München 1916, S. 84 und 98 (in den Essays über die *Damnation* und über die *Trojaner in Karthago*).

lich auf den Soldatenchor bezogen, sondern auch durch die Tonart, B-dur, vor allem aber durch den Allegro- $\frac{2}{4}$ -Takt, der den $\frac{6}{8}$ - bzw. $\frac{2}{4}$ -Takt, mit dem der 2. Teil schloß, fortsetzt; die leichte Beschleunigung (Viertel = 104) ist, wie wir gleich sehen werden, nur eine Nuance. Wegen dieser engen Beziehung zwischen dem Schluß des 2. und dem Anfang des 3. Teils ist es angebracht, bei der Aufführung hier nicht zu unterbrechen, sondern ohne Pause unmittelbar fortzusetzen⁵⁶. Wird aber doch eine Pause gemacht, so wird diese beim Einsetzen des Zapfenstreichs gleichsam ausgelöscht, da der Hörer unmittelbar in die Situation (Tempo, Takt, Tonart) zurückversetzt wird, in der er sich schon befand.

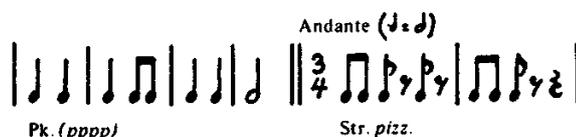
Nach dem Zapfenstreich folgt Fausts Arie in Gretchens Zimmer, *Merci, doux crépuscule*⁵⁷, und die Soldaten-Szenerie verschwindet zunächst von der – vorgestellten – Bühne, die während des ganzen 3. Teils von der Begegnung zwischen Faust und Margarete und der von Mephisto herbeigeführten gewaltsamen Trennung beherrscht wird. Der 4. Teil beginnt mit Margaretes Romanze *D'amour l'ardente flamme*⁵⁸ (S. 346), in F-dur stehend (wie Fausts soeben erwähnte Arie), *Andante un poco lento*, $\frac{3}{4}$ -Takt (Viertel = 50). An ihrem Ende aber (S. 355) erklingt aus der Ferne wieder der Zapfenstreich, jetzt mit exakter Angabe des Tempoverhältnisses: *Allegro*, Halbe = Viertel, d.h. Viertel = 100. Auch der Soldatenchor im $\frac{6}{8}$ -Takt (S. 355) und der Studentenchor (S. 358) setzen wieder ein und erklingen diesmal also gleichzeitig mit dem Zapfenstreich, was das oben über die nur durch eine Nuance voneinander abweichenden Tempi Gesagte bestätigt (dort Viertel bzw. punktiertes Viertel = 96 / Viertel = 104; jetzt für alle Beteiligten Viertel bzw. punktiertes Viertel = 100). Margarete lauscht, und erinnert sich, daß es am Abend der ersten Begegnung mit Faust ebenso war (S. 356-358: „Bientôt la ville entière au repos va se rendre . . . Il ne vient pas!“), $\frac{2}{4}$ -Takt). Hier werden somit f ü n f räumlich getrennte Situationsbestandteile gleichzeitig vorgeführt: sichtbar (als in ihrem Zimmer zu denken) Margarete, und unsichtbar: die Studenten, die Soldaten, der Zapfenstreich, und

⁵⁶ Dies geschieht tatsächlich in einer älteren Schallplattenaufnahme einer Aufführung unter Igor Markevitch. In einer Aufführung des Werkes unter Colin Davis in München Anfang 1966 wurde eine Pause eingeschoben. Wenn schon eine Pause, dann eher n a c h dem Zapfenstreich, vor Fausts Arie (trotz Berlioz' *attacca*).

⁵⁷ Bemerkenswert ist das Tonalitätsverhältnis zwischen dem Zapfenstreich und der *attacca* anzuschließenden Arie. Die Bläserfanfare steht in B-dur, wozu die Pauken F-f hören lassen, was für sich wahrgenommen wird und selbstverständlich keinen Quartsextakkord erzeugt (vgl. über die Disparatheit von Bläsern und Pauken auch unten S. 52 f.). Sie endet jedoch mit einem aus der Ferne herüberschwebenden leeren Quintklang f-c', der nicht als Dominante gehört werden darf, sondern als der schwebende Bläserklang gehört werden muß, der er ist: d i e s t u t die folgende Arie, indem sie an ihn anknüpft, ihm in ihrem ersten Akkord die große Terz einfügt und F-dur als Tonika festhält.

⁵⁸ Der Text ist G. de Nervals Übersetzung von *Gretchen am Spinnrad*.

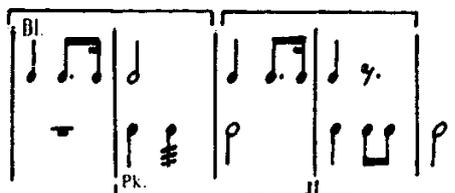
der von den Pauken vertretene ununterbrochen fortlaufende Marschrhythmus. Wieder verklingt der Zapfenstreich auf F und geht in den F-dur-Epilog⁵⁹ der Romanze über: noch einmal *Andante* (Viertel wieder = Halbe), Englischhorn-Solo, und Margaretes letztes, gehauchtes Wort „Hélas!“. Das für Margarete durch das Ausbleiben Fausts nun unabänderliche Zurücktreten der Außenwelt, welche mit dem Verklingen des letzten zu ihr ins Zimmer dringenden Tones endgültig verschwindet, ist auf äußerst suggestive, Berlioz' Vorstellungskraft eindrucksvoll bezeugende Weise komponiert: beim Wiedereinsetzen des *Andante* wird der reale Trommelrhythmus von den zur Begleitung i h r e s Gesanges gehörenden Streichern (*pizzicato*) abgelöst, das heißt unreal gemacht, gleichsam endgültig in Margaretes Erinnerung, Inneres, verlegt (Pt. S. 359 oben):



Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß schon innerhalb des Zapfenstreichs selbst (s. Pt. S. 235-236) der von den Pauken repräsentierte Trommel- oder Marschrhythmus durch ein einfaches konstruktives Mittel von den Bläsern quasi räumlich abgerückt ist (weshalb ich diesen Rhythmus schon oben als selbständigen „Situationsbestandteil“ bezeichnet habe): Die Bläserfanfaren gliedern durchgehend zweitaktig:



Die Pauken gliedern ebenfalls zweitaktig, aber gegenüber den Bläsern um einen Takt verschoben:



Diese selbständige Gruppierung des Schlagzeugs, erkennbar an der jeweils im zweiten (zuweilen vierten) Takt erscheinenden „Halben“ (d.h. Schlag nur

⁵⁹ Zur Tonart vgl. Anmerkung 57.

auf ‚eins‘ des Taktes), geht von Anfang bis Ende durch, sogar in den letzten Takten, in denen das Trommeln *quasi niente* verklingt, so daß einige Töne nicht mehr ans Ohr dringen (vgl. S. 236, die letzten 14 Takte):



Auch beim zweiten Erklingen des Zapfenstreichs nach Margaretes Romanze (S. 355-359) – hier setzen nicht die Bläser, sondern die Pauken zuerst ein – läuft dieser Rhythmus, dem der Bläser entgegengesetzt und sich auch um die Stimmen der Sänger nicht kümmernd, unbeirrbar von Anfang bis Ende durch:



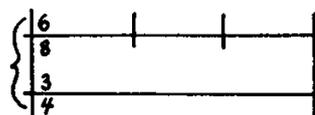
Die *Damnation* ist ein Werk, das, stärker als alle anderen Kompositionen von Berlioz einschließlich der Opern, von solchen szenischen Verknüpfungen, Überlagerungen und Durchdringungen durchzogen wird. (Zum Teil hängt das sicherlich mit dem Problem zusammen, das sich für Berlioz aus der Aufgabe ergab, aus den acht einzelnen *Faust-Szenen* von 1829 ein größeres Werk mit durchlaufender Handlung zu formen.) Fast immer sind die dabei verwendeten musikalischen Mittel von der Art wie die oben beschriebenen. So ist das Tempoverhältnis zwischen der Einleitungsszene (Faust allein) und dem folgenden (zum Teil in jene Szene hineingearbeiteten) Bauerntanz 1 : 2. Die Verknüpfung erfolgt durch die Übernahme einer Figur der Violinen durch die Klarinetten (mit einer rhythmischen Umdeutung, die durch die Phrasierung der Violinen vorbereitet wird; Pt. S. 25/26):



Der Chor der Gnomen und Sylphen (Fausts Traum) steht im $\frac{3}{4}$ -Takt (S. 159). Das eigentliche Thema:



ebenso wie die Einwürfe Mephistos und Fausts haben Viertelbewegung; sonst aber deklamieren die Chorstimmen durchweg auf Achteltriolen (bzw. nach der S. 186 eingeführten $\frac{9}{8}$ -Vorzeichnung auf Achteln) und vor allem auf Sechzehntelsextolen. (Das Orchester verdoppelt im wesentlichen die Singstimmen.) Der Satz ist somit gekennzeichnet durch die Verbindung einer oder mehrerer in ruhigen, großen Bögen geführter Stimmen mit solchen, die auf kleinen Notenwerten, häufig auf einem Ton, deklamieren. An einer bestimmten Stelle ergreifen, vom Textinhalt (Tanz) ausgelöst, mit einem Male die Sechzehntelsextolen die Herrschaft über den ganzen Satz, in der Weise, daß sie sich in einen schnellen $\frac{6}{8}$ -Takt verwandeln, der den ganzen Chor und die Bläser, zuzüglich der beiden Harfen, mitreißt, während die Streicher den langsamen $\frac{3}{4}$ -Takt beibehalten:



Dem Chor folgt der bekannte Orchestersatz *Ballet des Sylphes*, der auf dem gleichen, nur jetzt dreimal so schnell, als Walzer, erklingenden Thema wie der Chorsatz beruht (*Bientôt, oui, bientôt . . .*, s. oben). Der Übergang wird auf ähnliche Weise wie der zwischen Introdution und Bauerntanz hergestellt:

Allegro. Tempo di Valse (♩ = ♩)

Vc. I. *pp*

Vc., Kb. *p*, *ppp*, *p*, *p*, *p*, *p*

Am wirkungsvollsten ist die gleichzeitige Vorführung zweier disparater Szenenbilder in der Höllenfahrt (S. 378 ff.): Faust und Mephisto auf schwarzen Pferden daher stürmend (|  | . . .), am Wege kniend Landleute, die eine Litanei singen, die Berlioz aus seiner Heimat vertraut war ⁶⁰ :

Glockentöne, c - c - g, die einander stets im Abstand von zwei Takten folgen, wobei jedoch der erste Glockenton c bei jeder Wiederholung überraschend, weil zu einem anderen, durch Position und Rhythmus des *Dies irae* in keiner Weise nahegelegten Zeitpunkt ertönt.



Im Gegensatz hierzu beruht im 2. Satz der *Harold-Sinfonie* (*Marche des Pèlerins*) die Wirkung der ständig wiederholten beiden „Glocken“-Töne (hohes h, tiefes c) auf der monotonen Regelmäßigkeit, mit der sie immer zum gleichen Zeitpunkt einsetzen (jeweils nach 10 Takten – außer am Schluß) ⁶².

Der 3. Satz der *Harold-Sinfonie*, die *Sérénade*, ist, ähnlich wie die Höllenfahrt der *Damnation*, von einer bodenständigen Musizierpraxis inspiriert: dem Musizieren der *Pifferari*, wie Berlioz es während seines Italienaufenthaltes in den Abruzzen und in Rom gehört hatte. Seine Beschreibung ⁶³ des Spiels mit „de musettes et de pifferi (espèce de hautbois)“ spiegelt sich musikalisch in diesem Satz. An seinem Schluß erklingt der Rhythmus der schnellen Einleitung (schneller $\frac{6}{8}$ -Takt) mit dem ruhigeren Hauptteil, der eigentlichen Serenade (doppelt so langsamer $\frac{6}{8}$ -Takt), gleichzeitig. Aber nicht nur diese beiden, sondern drei verschiedene Taktordnungen werden hier miteinander kombiniert, denn außerdem erklingt in sehr langsamem Dreierhythmus (Zusammenfassung von je 3 Takten zu einem Metrum) die „idée fixe“ ⁶⁴.

⁶² Eulenburgs Taschenpartitur Nr. 423, S. 78 ff.

⁶³ Zuerst in der *Revue musicale*, 6. Jahrgang, 1832, also vor der Komposition von *Harold en Italie*, später aufgenommen in die *Memoiren: Mémoires*, 1, S. 240 f. – Über eine andere italienische Musizierpraxis („avec accompagnement d’une énorme mandoline, d’une musette et d’un petit instrument de fer de la nature du triangle“) vgl. H. Berlioz, *Voyage musical*, in: *L’Italie pittoresque*, Paris ⁴1850, und *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, 2, S. 141 ff. Diese hat ihren Niederschlag gefunden in *Benvenuto Cellini* (Chor der Gießer: „*Bien heureux les matelots*“).

⁶⁴ Eulenburgs Taschenpartitur Nr. 423, S. 121 ff. Vgl. auch die Erörterung dieses Satzes unten, Kapitel 8.

The image shows a musical score snippet. At the top, it is marked 'Allegretto Fl.' and 'Hrf. (Flag.)'. Below this, there are staves for 'Str.' (strings) and 'Solo-Vla.' (solo viola). The score is divided into two sections by a vertical line. The first section is in 7/8 time, and the second section is in 3/4 time. The tempo marking 'Allegro assai' is written below the bottom staff. An annotation '(idée fixe)' with an arrow points to a specific melodic line in the upper staves.

Und schließlich sei das Scherzo *La reine Mab* aus *Roméo et Juliette* erwähnt, dessen Allegretto-Mittelteil die im Prestissimo-Hauptteil konstituierten sehr schnellen Achtel innerhalb eines neuen Kontexts beibehält, indem sie in Achteltrioen verwandelt werden (Prestissimo $\frac{3}{8}$, punktiertes Viertel = 138; Allegretto $\frac{3}{4}$, Viertel = 138) ⁶⁵.

c) Musik von Jean-François Lesueur

Das Verfahren der Zusammenzwängung heterogener musikalischer Elemente zur Gleichzeitigkeit, das im vorigen Abschnitt mit verschiedenen Beispielen belegt wurde, ist ein Hauptkennzeichen der Musik von Berlioz. Aber Berlioz ist nicht der Erfinder dieses Verfahrens. Er hat es in die nicht szenisch gebundene Musik – in die Orchestermusik, gleichgültig ob mit oder ohne Chor – übertragen aus der szenisch gebundenen: aus der Oper. Man hat in diesem Zusammenhang mit Recht auf den naheliegenden Einfluß seines Lehrers Lesueur (1760-1837) hingewiesen ⁶⁶. Aber in den bisherigen Hinweisen fehlen konkretere Angaben ⁶⁷. Wir müssen deshalb abermals ausholen und uns nach Vergleichbarem in der Musik Lesueurs umsehen.

Es liegt nahe, an Lesueurs Oper *La Caverne* (1793) zu denken, weil in diesem Werk eine zweistöckige Bühne vorgesehen ist (unten die in den Felsen gehauene Räuberhöhle, oben Wald), was, wie man meinen sollte, dem Kom-

⁶⁵ Partitur (Eulenburg = ABA), S. 199 ff. Weitere vergleichbare Fälle kommen in Kapitel 4a zur Sprache.

⁶⁶ Ausführlich vor allem A. Boschot im 1. Band seiner Berlioz-Biographie (*La jeunesse d'un romantique – Hector Berlioz 1803-1831*, Paris 1906, Neuauflage 1949). Zu Lesueurs Einfluß auf Berlioz vgl. ferner O. Fouque, *Les révolutionnaires de la musique*, Paris 1882, passim (S. 52 f., 62 f., usw.).

⁶⁷ Boschot I, S. 177, nennt lediglich zwei Beispiele für das Verfahren, mit dem Berlioz „plaquera un thème au-dessus d'un autre“: den Schluß der Phantastischen Symphonie und den Satz „*Tristesse de Roméo*“.

ponisten Gelegenheit auch zu musikalischen Übereinanderschichtungen gibt ⁶⁸. Doch zeigt die Durchsicht der Partitur ⁶⁹, daß Lesueur gerade in dieser Oper von solchen Möglichkeiten keinen Gebrauch macht. Man sieht zwar einige Male Personen in der Höhle und im Wald zur gleichen Zeit ⁷⁰, doch wird dies musikalisch nicht ausgenützt; Schauplatz der musikalischen Handlung ist nur die Höhle. Verschiedene Male hört man den Chor hinter der Szene, gleichzeitig mit Solisten auf der Bühne ⁷¹, was aber in Opern nichts Außergewöhnliches ist und hier auch musikalisch weiter nichts Auffälliges hat.

Ergiebiger ist dagegen ein anderes Werk Lesueurs, seine erfolgreichste Oper, *Ossian ou les Bardes* (1804) ⁷². Im 3. Akt (6. Szene) erklingt eine Arie des Hydala („*chant de Selma*“) ⁷³:

Moderato sans lenteur

con dolore
avec agitation Hé - las! sans m'en - tendre. tu quit - tes ce bord, usw.

Kurz darauf erklingt zur selben Melodie (jetzt in anderer Notierung) hinter der Szene ein Chor von Jägern, die zur feindlichen Partei gehören. Lesueurs Angaben dazu in der Partitur lauten: „*Choeur derrière le Théâtre dans la Forêt. Double chant de Selma, entre Hydala et les Chasseurs. Doublez et animez le mouvement*“⁷⁴. Der Chor steht im 6/8 -, Hydalas Gesang im 2/4 - Takt (worauf sich wohl die Anweisung „*doublez le mouvement*“ bezieht):

⁶⁸ so H. Bartenstein, Hector Berlioz' Instrumentationskunst, S. 67 f.

⁶⁹ Paris (Nadernann), o.J. Der Wortlaut des Titelblattes: *La Caverne /Drame Lyrique/ en trois Actes/Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la rue Feydeau, le 16 Février 1793 (vieux stîl) l'ân 1^{er} de la République./Paroles de Dercy/Musique de Lesueur.*

⁷⁰ Vgl. z.B. im Finale des 1. Aktes: „*Don Alphonse (Que le Spectateur aperçoit dans la forêt)*“ (S. 93), „*le Spectateur voit Alphonse aller plus loin dans la Forêt*“ (S. 97) usw.

⁷¹ Z.B. S. 55 f.: Solisten „*sur la scène*“ („Grand Dieu, soutiens . . .“ vorwiegend in Ganztaktnoten – Halben –) und gleichzeitig Chor „*hors la scène*“ (in punktierten Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln).

⁷² *Ossian ou les Bardes, Opera en cinq Actes, Paroles de feu Dercy et Mr. Deschamps, Musique de Mr. Lesueur. . . . Représenté à Paris sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 19 Juillet 1804 . . . A Paris Chez Janet et Cotelle (o.J.)*

⁷³ Partitur S. 253.

⁷⁴ Partitur S. 256.

doux
(+8 →)

E-loi-gnons nous de la tris-tes-se, pas-sons ce jour dans

(+ Instr.-Baß) leur fête cruelle vient

l'al-lé-gres-se, dans l'al-lé-gres-se. usw.

m'ef-fray-er en-cor, l'a-mi le...

(Hier nur die Singstimmen notiert)

Diese Verbindung von $\frac{6}{8}$ mit $\frac{2}{4}$ erinnert sehr an die Kombination der gleichen Taktarten in der *Damnation*.

Im 5. Akt von *Ossian* (2. Szene) erscheint folgender Chor (Chor der Caledonier) ⁷⁵ :

Moderato cantabile

Sup-plice hor-ri-ble ô mort san-glan-te

Er wird in der folgenden, 3. Szene mit einem Instrumentalsatz (Tanz der – wiederum feindlichen – Skandinavier) folgendermaßen kombiniert ⁷⁶ :

⁷⁵ S. 470 f.

⁷⁶ S. 480.

Allegretto lourd et marqué

(Chor: Klar., Fg., Pos.)

Sup - pli - ce hor - ri - ble

(Str.)

Dazu findet sich, wie stets in ähnlichen Fällen ⁷⁷, zusätzlich noch ein Hinweis auf die musikalische Situation: „*Le Chant de douleur des Calédoniens, mêlé à la marche saltatique des Scandinaves*“. Die Änderung der Taktvorzeichnung des Chores – von C in $\frac{2}{4}$ – und der Tempoangabe entspricht der oben zitierten Stelle aus dem 3. Akt. Hier im 5. Akt allerdings macht Lesueur auf die Identität der 3. mit der 2. Szene im Chor aufmerksam durch die Bemerkung: „*Même ton, même mouvement et même caractère qu'à la page 470 et 471*“. Bemerkenswert ist, daß die Viertaktglieder der beiden Gruppen um 2 Takte gegeneinander verschoben sind (vgl. die Klammern im Notenbeispiel). Die Chorglieder enden dominantisch, die Streicher auf der Ionikaterz. Dies bewirkt eine besonders enge Verklammerung der beiden Komplexe.

Schließlich sei der Schluß („*Invocation*“) des 1. Aktes erwähnt ⁷⁸, wo beim Übergang eines Gebetschores (Adagio, $\frac{3}{4}$) in einen kriegerisch erregten Abschnitt (Allegro spiritoso e vivace, C) eine Textzeile aus jenem in diesen unter Beibehaltung seines Rhythmus, wenn auch nicht seiner melodischen Gestalt, hinübergenommen wird:

⁷⁷ Zu den überreichlich eingestreuten Vorschriften und Erklärungen in den Partituren Lesueurs vgl. auch K. Nef, *Die Passionsoratorien J.-F. Lesueurs*, Paris 1933, sowie Fouque, S. 129 ff.

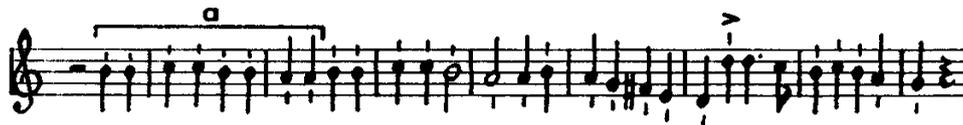
⁷⁸ S. 74 ff.

Daß Lesueur es sich trotzdem als Bestandteil des Meßgottesdienstes dachte⁸³, läßt sein Vorgehen nur umso merkwürdiger erscheinen.

In die einzelnen Teile des Werkes sind alte Weihnachtslieder („Noëls“) hineingearbeitet. Diese Melodien erklingen ohne Text, nur im Orchester. Meist erscheinen sie nicht gleich zu Anfang, sondern erst im späteren Verlauf der Sätze, die thematisch deshalb von vornherein so angelegt sind, daß die Kombination später keine Schwierigkeiten macht. So erklingt im Chor der Hirten das Thema:



zunächst ohne, später aber zusammen mit der Melodie des Liedes *Où s'en vont ces gais bergers* (Klammer a gleichzeitig mit dem Thema im Beispiel zuvor)⁸⁴:



Lesueur sagt auch, was die Funktion dieses Noël sei:

„L'intention est, qu'il vienne, dans le fond du *tableau musical*, servir d'accompagnement accessoire sous le motif du chœur déjà entendu plus haut, *pour en fixer la situation*“.

Beim Einsatz einer anderen Noël-Melodie gegen Ende des Werkes kennzeichnet er diese als:

„*Image* d'une troisième marche de Pasteurs venant à la crèche, pour adorer, pendant le chant de louange“⁸⁵.

Im Vorwort zu seiner Partitur sagt Lesueur, solche Hinweise seien als „*programme* ou prospectus“ gemeint. Sie charakterisieren seine Absichten scharf (vgl. besonders die – von mir – hervorgehobenen Worte) und erinnern auffallend an den Hinweis von Berlioz in der 1. Szene der *Damnation* (vgl. oben S. 47).

⁸³ Vgl. Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 516.

⁸⁴ S. 47 (hier auch das nach dem Notenbeispiel folgende Zitat). Lesueur hielt einige dieser Lieder – so das vorliegende – für sehr alte „Airs de l'Orient“; eine andere Melodie (S. 67) sogar für einen „Noël de l'antique église d'Alexandrie, passé dans l'église d'Occident, dont s'emparèrent les troubadours Provençaux“.

⁸⁵ S. 130.

Doch kam es mir hier weniger auf die Lesueur und Berlioz gemeinsam kennzeichnende Einstellung an, auf die man teilweise schon früher aufmerksam gemacht hat ⁸⁶, als darauf, daß sich in Lesueurs Werk Stellen finden, an denen er musikalische Mittel anwendet, derer sich später auch Berlioz – wenn auch im einzelnen auf viel differenziertere Weise – zur Verwirklichung seiner Absichten bedient.

d) Ouvertüre *Benvenuto Cellini*
Concert et bal – Grande fête chez Capulet

Wir kehren zurück zum zweiten Orchestersatz von *Roméo et Juliette*, den wir am Schluß der langsamen Einleitung verlassen haben (s. oben S. 50), überspringen den gesamten ersten Teil des Allegro (Partitur S. 69 – S. 91/T. 3) und setzen dort fort, wo das Larghetto-Thema wieder eingeführt wird („Réunion des deux thèmes, du Larghetto et de l’Allegro“). Hier nun fordert die Ähnlichkeit einer anderen Komposition zum Vergleich heraus, die Ähnlichkeit der Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini* (vgl. auch oben S. 22f.). Diese Ouvertüre ist etwa ein Jahr früher als der „Fest“-Satz entstanden. Wir müssen sie kurz heranziehen.

Sie besteht, wie unser Satz, aus einer langsamen Einleitung, die hier allerdings eindeutiger wirklich „Einleitung“ ist (s. o. S. 32f.), und einem schnellen Hauptteil. Der Einleitung geht eine kurze (22 Takte) Vorwegnahme des Allegro voraus. Solche Einsätze vor der langsamen Einleitung, die an einen Tusch erinnern und die Aufmerksamkeit des Hörers wie durch einen Handstreich in Besitz nehmen, bringt Berlioz in seinen Ouvertüren öfter (*Le Corsaire*, *Römischer Karneval*, *Beatrice und Benedikt*). Derartige Eröffnungen finden sich in der französischen Opernouvertüre auch sonst zuweilen (z.B. Auber, Ouvertüre *Die Stumme von Portici*) und mußten Berlioz zusagen, da er prinzipiell eine Vorliebe hatte für plötzliche Attacken auf den unvorbereiteten Hörer ⁸⁷.

Wenn wir von dieser „Tusch“-Eröffnung in der *Benvenuto Cellini*-Ouvertüre ebenso wie vom einleitenden Andante des „Fest“-Satzes absehen, ergibt sich folgende Korrespondenz:

⁸⁶ Seine Einstellung hat Lesueur auch in mehreren Schriften niedergelegt; auch darauf ist öfters hingewiesen worden, z.B. von Boschot (s. Anmerkung 66).

⁸⁷ Vgl. auch den Anfang von Beethovens *Fidelio*-Ouvertüre. Noch in Wagners Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer* ist diese Anlage zu erkennen. Allerdings ist hier das eröffnende Allegro con brio relativ lang (64 Takte) und das anschließende Andante nur kurz (32 Takte).

Benvenuto Cellini

Larghetto, $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 60$

Allegro deciso con impeto, $\text{♩} = 112$

Romeo und Julia

Larghetto espressivo, $\frac{3}{4}$,
 $\text{♩} = 58$

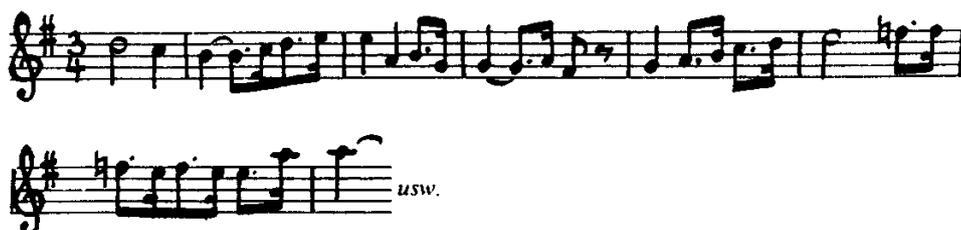
Allegro, $\text{♩} = 108$

Das „deciso“ und das „con impeto“ der Ouvertüre fehlen unserem Satz, der im Allegro über größere Abschnitte hinweg eine massivere, dickere Instrumentation beibehält und wohl deshalb auch eine um eine Nuance langsamere Metronomangabe trägt.

Das Larghetto der Ouvertüre beruht auf zwei sich abwechselnden Themen ⁸⁸:



und



Das zweite entstammt der *Ariette d'Arlequin* in der Karnevalsszene (Finale) des 2. Aktes der Oper und interessiert uns hier nicht. Das erste ist das arienartige Solo des Kardinals *A tous péchés pleine indulgence* (Des-dur) im Sextett (Nr. 10) des 3. Aktes ⁸⁹. Am Anfang dieses Themas stehen 2 Dreitaktgruppen (im weiteren Verlauf gliedert es zweitaktig). Zu Beginn des Lar-

⁸⁸ Eulenburgs Taschenpartitur: erstes Thema S. 11 ff., sowie schon zu Anfang des Larghetto im Baß (s.u.), zweites Thema S. 7/T. 4 ff. sowie schon S. 6/T. 13 ff. (in D-dur) und noch einmal, melodisch verzerrt und unvollständig, S. 14/T. 3 ff. Die Seiten- und Taktzahlen beziehen sich auch im folgenden auf die Taschenpartitur. (In der alten GA fehlte die Oper *Benvenuto Cellini*; im Nachdruck dieser Ausgabe durch die Firma Kalmus, New York, ist sie als Band 24 ohne Quellenangabe mit aufgenommen worden.)

⁸⁹ Dieses Stück vertritt einen allgemein in der Oper und bei Berlioz in mehreren Werken begegnenden Arientyp, der vor allem durch den langsamen $\frac{3}{4}$ -Takt gekennzeichnet ist. Eng verwandt ist z.B. die Arie des Padre Lorenzo (*Pauvres enfants*) im Finale von *Romeo und Julia* (Larghetto sostenuto, wie in *Benvenuto Cellini*).

ghetto (Pt. S. 6 oben) erklingt es, wie in noch unfertigem Zustand, piano, pizzicato, in den Celli und Kontrabässen ⁹⁰. Die Töne sind genau die des Themas, aber sie werden durch stockende Pausen unterbrochen, was zur Folge hat, daß die metrischen Schwerpunkte verschoben sind und aus den beiden Dreitaktgruppen zwei Viertakter werden:

Ve., Kb. pizz.

Am Rande sei hier darauf hingewiesen, daß dieses Verfahren, die Identität eines Themas zu wahren durch Beibehalten lediglich seiner Töne bei variabler rhythmischer und metrischer Gestalt, für die musikalische Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert von größter Bedeutung ist. Die Trennung von Tonhöhenverlauf und Rhythmus, von Berlioz öfters ins Auge gefaßt, bereitet den Boden für die Auffassung beider Komponenten als „Parameter“ der Komposition ⁹¹.

In „richtiger“ Gestalt ⁹² tritt in den tiefen Holzbläsern und Celli dann das Thema S. 11/T. 1 in Erscheinung (Partitur: „canto“), nach einer An-

⁹⁰ Wir haben hier wieder ein Beispiel für ein nicht bzw. – vom 6. Takt an – nur ganz sparsam begleitetes „Thema“. Aus der „begleitenden“ chromatisch fallenden Linie von Flöte und Klarinette bzw. Oboe (S. 6/T. 6-9 und T. 11 ff.) entwickelt sich das zweite Larghetto-Thema.

⁹¹ Auch die oben S. 38 f. beschriebene Autonomie des Tonhöhenverlaufs am Anfang des *Roméo seul*-Satzes gehört in diesen Zusammenhang. Vgl. ferner R. Bockholdt, Die idée fixe . . . (zur Phantastischen Symphonie) und Eigenschaften des Rhythmus . . . (zum Finale von *Harold in Italien*).

⁹² Es sei auch noch hingewiesen auf den Schluß der obengenannten Szene, wo Cellini während der erschrockenen Ausrufe der anderen (*Pendu! pendu! si tout bientôt n'est pas fondu*) die Worte des Kardinals mit dessen eigenen Tönen ironisch parodiert (Klavierauszug Litolff S. 332, vgl. auch S. 328; Partitur ABA 24 – siehe oben Anmerkung 88 –, S. 425 f.):

Pour mes pé-chés quelle in-dul-gen-ce,
ô mon-sei-gneur, que de bon-té!

kündigung in C-dur, S. 10/T. 4-6, die unerwartet gewaltsam nach Es lenkt. Es erstreckt sich über 12 (3 + 3 + 2 + 2 + 2) Takte (bis S. 14/T. 3). In der Begleitung äußert sich wieder eine für Berlioz in ihrer Klarheit und Konsequenz typische Konzeption. Es sind zwei Begleitschichten da, eine stützende (2. Violinen, Bratschen und Kontrabässe pizzicato) und eine umspielende (1. Violinen con sordino abwechselnd mit Flöte und Oboe unisono). Die stützende Begleitung behält konsequent einen einzigen Rhythmus bei:



Sie kümmert sich also nicht um die – wechselnde – Gliederung des Themas. Die diffuse Umspielungs-Begleitung (Sechzehntel – durch tremolierende Tonwiederholung Zweiunddreißigstel – in den Geigen, Sechzehntel-Sextolen in den Bläsern) dagegen beobachtet die Abschnittsbildung des Themas genau: während die Violinfigur immer genau mit dem Beginn einer mehrtaktigen – gleichgültig, ob 3- oder 2-taktigen – Gruppe des Themas *e i n s e t z t* und in deren Innerem ausläuft, setzen die Flöte und Oboe immer im Innern einer Gruppe – und zwar immer zusammen mit dem letzten Ton der Violinen – *e i n* und *z i e l e n* auf den Anfangston der nächsten Gruppe, mit dem ihr Schlußton zusammenfällt. Lediglich am Schluß des Themas (S. 14/T. 2) verflüchtigt sich dies Prinzip: der ostinate Stützrhythmus bricht ab, Flöte und Oboe verklingen jetzt im Taktinnern, die 1. Violinen schweigen.

Vor allem diese 12 Takte der Ouvertüreneinleitung sind es, die dem *Larghetto espressivo* unseres Satzes entsprechen; vgl. das Notenbeispiel oben S. 47f. Auch dort bestimmen drei „Schichten“ den Bau. Nur verkörpert dort eine von ihnen den „herüberwehenden“ Rhythmus des Festes, während in der Ouvertüreneinleitung noch nichts von dem *Allegro* sich ankündigt. Das ist begreiflich, da die Ouvertüre keine Szenen suggerieren will; die szenische Handlung findet in der Oper selbst statt. (Die Szenen, aus denen die beiden der langsamen Einleitung zugrunde liegenden Themen stammen, haben in der Handlung nichts miteinander zu tun. Berlioz' Ouvertüren sind von all seinen Orchesterwerken am wenigsten Programmmusik.)

Die zweite Entsprechung findet gegen Schluß der beiden Kompositionen statt. In der Ouvertüre (Pt. S. 54/T. 4 ff.) setzen die Blechbläser schmetternd mit dem „Kardinal“-Thema ein, das im *Allegro* vorher nicht vorkam. Dazu aber erklingen die stürmenden Läufe der Streicher und die hämmernenden Paukenschläge (Akkorde): ein Geschehen, das – in anderer Instrumentierung – schon im ersten Teil des *Allegro* auftrat (Pt. S. 20/T. 4 ff.). Das gleichmäßig scharf Gestochene der Streicher-Achtel und der Paukenrhythmus bewirken, daß hier das Gewicht der jeweils zweiten Takt-Halben dem der ersten nahezu gleich wird, d.h. daß ein *Allabreve*-Takt, wenn wir von den Blechbläsern absehen, in zwei Halbe-Takte zerfällt:

In dieser Begleitung (Streicher, Pauken, Bässe) muß Berlioz mit Rücksicht auf eine zum Blechbläser-cantus-firmus passende Harmonik die Töne an verschiedenen Stellen ändern (vgl. z.B. die korrespondierenden Takte S. 22/T. 1-2 – a-moll und E-dur – und S. 55/T. 4-5 – D-dur und G-dur –; S. 22/T. 4 mit Auftakt – a-moll – und S. 56/T. 2 mit Auftakt – G-dur –, usw.). Wichtiger und bezeichnender aber ist, daß er Rhythmus und Gliederung genau beibehält: 24 Takte lang (S. 54 / T. 4 bis S. 59 / T. 1) folgen dieselben Impulse, welche die gleichmäßige Folge der Achtelnoten mehrmals unterbrechen, einander, und zwar in genau derselben Reihenfolge wie in den analogen 24 Takten im ersten Teil des Allegro (S. 20/T. 4 bis S. 25/T. 3). (Dann folgt im ersten Teil, ab S. 25/T. 4, ein Abschnitt mit ostinaten Wiederholungen eines Motivs in Vierteln, das bald darauf in Widerstreit mit der Taktordnung gerät. Dieses Motiv kann hier nicht verwendet werden und Berlioz setzt deshalb jetzt die Achtelbewegung noch bis zur Beendigung des Blechbläserthemas fort – bis S. 60/letzter Takt.)

Dies Beibehalten der ursprünglichen Gliederung hat nun aber zur Folge, daß eine Diskrepanz entsteht zwischen der Gliederung des Blechbäserthemas, die ja zu Anfang $3 \times 3 =$ neun Takte (in Analogie zu $3 \times \frac{3}{4}$ im Largo) umfaßt, und derjenigen der Begleitung, welche schon nach acht Takten einen Einschnitt macht (Vordersatz der Blechbläser von S. 54/T. 4 bis einschließlich der Pause S. 56/T. 1, erster Abschnitt der Streicher vom gleichen Takt bis einschließlich S. 55/T. 5⁹³):

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled '8 Takte' and the bottom staff is labeled '9 Takte'. Arrows point to specific notes in both staves, highlighting the misalignment. The top staff has a measure with a note marked 'NB.' and a hat symbol (^). The bottom staff has a measure with a note marked 'NB.' and a hat symbol (^).

Auch an der Stelle S. 58/T. 3 (analog zu S. 24/T. 5) ist die Diskrepanz auffallend: die Achtel kadenzieren nach G, und nach einer punktierten Achtelpause folgt das neue kurze Motiv

The image shows a musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures. The first measure contains a dotted eighth note followed by a sixteenth note. The second measure contains a dotted eighth note followed by a sixteenth note.

Dieser Takt ist für die Streicher der letzte von 4 (8) zusammengehörigen Takten, ein schließender Takt; für die Blechbläser dagegen der letzte Takt (Ton) einer Dreiergruppe, die nicht schließt, sondern mitten im übergeordneten melodischen Zusammenhang steht:

⁹³ Man kann die Takte S. 54/ T. 4 und S. 56/ T. 1 in den Streichern auch auftaktig und den jeweils folgenden als ersten Takt der Periode auffassen, oder aber 16 Halbtakte zählen (s. oben) und dann den Halbtakt

The image shows a musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of a single measure containing an eighth note followed by a dotted eighth note.

als ersten zählen. Der Achttakter verschiebt sich dann um einen halber bzw. um einen ganzen Takt (punktierte bzw. gestrichelte Klammer im folgenden Notenbeispiel). Die Diskrepanz mit dem Bläserthema bleibt dabei aber ebenso bestehen.

4 Takte

Mit einem solchen Vorgehen erreicht Berlioz, daß gegenüber den Blechbläsern der übrige Teil des Orchesters gleichsam sein Gesicht wahrt, nicht bloß das dominierende Thema „umspielt“, sondern eine Individualität mit Eigenwillen bleibt. An einer oben behandelten, vergleichbaren Stelle aus dem Eröffnungssatz von *Romeo und Julia* war dies weniger der Fall, und an den dort außerdem genannten Stellen aus Werken anderer Komponisten (*Tannhäuser-Ouvertüre*, Vorspiel 3. Akt *Lohengrin*, *Les Préludes*, *Ouvertüre Romeo und Julia* von Tschaikowsky) handelt es sich erst recht um reine, in ihrem Verlauf ganz vom dominierenden Thema bestimmte Begleitung oder Umspielung.

Nun zu der analogen Stelle in *Romeo und Julia* (Pt. S. 91). Vom Larghetto-Thema übernimmt Berlioz die ersten 14 Takte (+ Auftakt), vom 14. Takt jedoch nur die erste Zählzeit. Das ergibt jetzt $14 \times 3 - 2 = 40$ Takte (mit Auftakt 41), da wie in der *Benvenuto Cellini-Ouvertüre* die Viertel des Larghetto jetzt Ganztaktnoten sind ⁹⁴: S. 91/T. 4 (bzw. T. 3) bis einschließlich S. 99/T. 2.

Während in der *Ouvertüre* das langsame Thema nicht mit einem der zwei Hauptthemen des Allegro (Pt. S. 17 ff. und S. 28 ff.), sondern mit einer Neben-Episode des Satzes kombiniert wurde, auf die die Bezeichnung „Thema“ sich gar nicht recht anwenden läßt, wird es hier in den vom Hauptthema geprägten Anfangsabschnitt des Allegro eingebettet. Die jeweils 22 Takte von S. 73/T. 4 bis S. 78/T. 4 und von S. 91/T. 3 bis S. 95/T. 4 sind, von kleinen Änderungen – vor allem in der Harmonik und in der Instrumentierung – abgesehen, miteinander identisch. Zur Gegenüberstellung mit der *Benvenuto Cellini-Ouvertüre* vergleiche man das folgende Notenbeispiel mit demjenigen auf S. 67.

⁹⁴ Im „Fest“-Satz heißen die Metronomangaben im Larghetto Viertel = 58 und im Allegro Halbe = 108, also Ganze = 54, so daß hier das Larghetto-Thema im Allegro höchstens um eine Spur langsamer erklingen soll. In der *Ouvertüre* heißt es Viertel = 60 und Halbe = 112 (also Ganze = 56); jedoch steht hier ein paar Seiten vor dem Themeneinsatz ein „Animato“ (S. 50), so daß das Thema dann eher etwas schneller wird. Für den Höreindruck besteht in beiden Kompositionen kaum ein Tempounterschied, d.h. praktisch ist in beiden Fällen Viertel = Ganze.

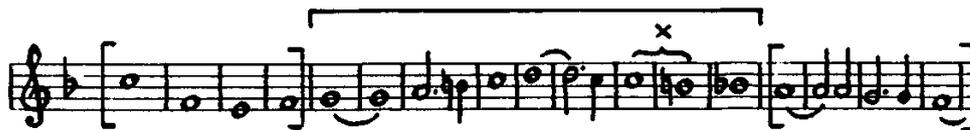


Das Abwechseln zwischen Tonika und Dominante – im wesentlichen mit S. 73 ff. übereinstimmend – übernehmen lediglich die zwei Harfen, die 2. Geigen und die zweite Cello-Gruppe, sowie zwei Posaunen mit ihren Einwürfen



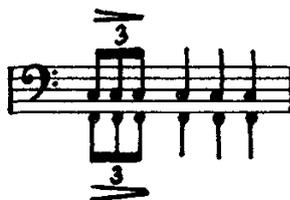
Holzbläser und Hörner sind mit der Unisono-Verdopplung von Trompeten und 1. Posaune beschäftigt, die das Larghetto-Thema blasen.

Nun ist das Larghetto-Thema im Larghetto selbst aber viel differenzierter harmonisiert; vgl. Pt. S. 66, T. 3: Parallele und Dominantparallele, T. 4: Subdominante, S. 67, T. 1: Parallele und deren Dominante, usw. Diese differenzierte Harmonisierung wird hier also durch den primitiven Akkordwechsel ersetzt, verdrängt. Lediglich in dem Thema-Mittelstück (Klammer):



(Pt. S. 95/T. 1 bis einschließlich S. 96/T. 4) erscheint im ganzen Orchester – ungefähr – die ursprüngliche Akkordfolge (vgl. Pt. S. 67/T. 2-4), was ohne Zerstörung der charakteristischen Doppeldominante (bei x) auch kaum zu umgehen gewesen wäre. Aber das Allegro-Thema (das hier ja wörtlich beibehalten wird) ist ohnehin fast zu Ende (es endet, bei seinem ersten Auftreten, im Grunde vor dem Trugschluß S. 79/T. 2). Nach dem im obenstehenden Notenbeispiel wiedergegebenen Mittelstück des Larghetto-Themas aber

rin, das Allegro repräsentieren. – In der Eulenburg-Partitur fehlt ein Hinweis darauf, daß die 4 Pauken vor dem Neueinsatz S. 79/T. 4 von C/G und A/E (s. Pt. S. 54, in dieser Stimmung nur einige wenige Einsätze in der Allegro-Einleitung, Pt. S. 71-73) nach C/A und B/F umgestimmt werden. Zum Allegro-Hauptthema (S. 73 bis S. 79) schweigen sie völlig, was die Wirkung ihres stereotypen



bei dessen Wiederkehr umso stärker macht.

setzt ja eine Wiederholung seines Anfangs ein (S. 96/T. 5 – S. 99/T. 2 = S. 91/T. 4 – S. 93/T. 5, bzw. S. 67/T. 5 – S. 68/T. 1 = S. 66/T. 2-6), und dazu kann Berlioz im übrigen Teil des Orchesters also abermals das Allegro-Thema, das dazugehörige Abwechseln von Dominante und Tonika und die liegende Bordunquint bringen (S. 96/T. 5 bis Abbrechen des Larghetto-Themas nach S. 99/T. 2). Genau mit dem Beginn dieses Wiederholungsabschnitts (S. 96/T. 5), nicht früher und nicht später, treten große Trommel, Triangel und Tamburin hinzu (außerdem kleine Änderungen in den Pauken- und Kontrabaß-Stimmen), wodurch in dieser Wiederholung der Orchesterklang noch rauschender wird.

In den fraglichen 40 Takten (S. 91/T. 4 bis S. 99/T. 2) verhalten sich somit Larghetto-Thema, Allegro-Thema und Harmonisierung beider Themen, schematisch dargestellt, so zueinander:

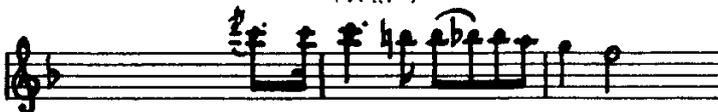
The diagram illustrates the harmonic and thematic structure of a 40-measure passage. The top staff shows measures 1 to 10. A bracket below this staff is labeled "Allegro-Thema (22 T.)" and "Harmonik d. Allo.-Themas (T-D-Wechsel) + liegende Quint F-C". The bottom staff shows measures 20 to 40. A bracket below this staff is labeled "Fortspinnung Allo.-Thema" and "Allegro-Thema (13 T.)", and "Harmonik des Larghetto-Themas" and "Harmonik des Allo.-Themas + liegende Quint".

Wie in der Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini* kommt es auch hier zu Diskrepanzen zwischen den Gliederungspunkten der beiden Themen, da das Larghetto-Thema aus Dreitaktgruppen (5 x 3 + 4 x 3 usw.), das Allegro-Thema dagegen aus Vier- und Achttaktgruppen zusammengesetzt ist (vgl. die Einschnitte im 8. Takt – S. 75/T. 2 – und im 16. Takt – S. 77/T. 2 – und die verschiedenen melodischen oder rhythmischen Entsprechungen nach jeweils 2, 4 oder 8 Takten). Die Verwandtschaft zwischen den beiden Kompositionen ist also deutlich genug. Es besteht aber auch ein charakteristischer Unterschied: Während in der Ouvertüre die Harmonik sich bei der Kombination des Allegro mit dem Larghetto-Thema ganz nach diesem richtet, das Allegro harmonisch also Änderungen erfährt, wird sie hier, wie wir sahen, auf Kosten der eigentlich zum Larghetto-Thema passenden Akkordfolgen mit Gewalt festgehalten. Während also in der Ouvertüre das Allegro gegenüber dem dominierenden Blechbläserthema vor allem durch Beibehalten

seines ursprünglichen R h y t h m u s, seiner gliedernden Einschnitte, „sein Gesicht wahr“, tut das Allegro dies hier mehr durch Festhalten an seinen charakteristischen (primitiven) h a r m o n i s c h e n Merkmalen.

Denn zwar wird auch im „Fest“-Satz die – mit dem Larghetto-Thema kontrastierende – 4- und 8-Takt-Gliederung beibehalten, aber diese Gliederung ist hier unauffälliger als in der Ouvertüre. Das „Fest“-Thema (Allegro-Thema) hat nämlich etwas eigenartig Floskelhaftes, einzelne Wendungen werden stereotyp abgewandelt, als sei das Ganze nur eine melodische Ausschmückung der zugrunde liegenden Klänge. Solche Wendungen entsprechen sich nicht nur an metrisch korrespondierenden, sondern an ganz beliebigen Stellen, wie z.B. beim 1., 12. und 20., oder beim 4. und 18. Takt des Themas:

(T. „1“)



(S. 73)

(T. „12“)



(S. 76)

(T. „20“)



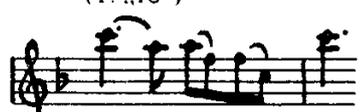
(S. 78)

(T. „4“)



(S. 74 / T. 2-3)

(T. „18“)



(S. 77 / T. 4-5)

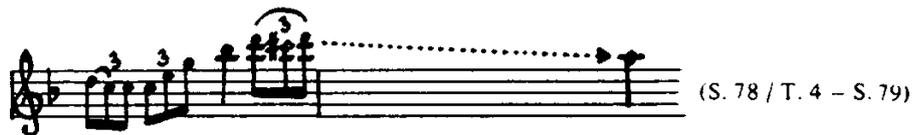
Manchmal sind die Entsprechungen weniger wörtlich – eben dies macht den Verzierungscharakter der Wendungen aus –, aber doch vorhanden:



(S. 74 / T. 4 – S. 75 / T. 2)



(S. 76 / T. 4 – S. 77 / T. 2)



Wenn wir ferner die erste Wiederholung des Themas (durch die Holzbläser, S. 86/T. 2 ff.) mit seiner Gestalt beim ersten Auftreten (S. 73 ff.) im einzelnen vergleichen, fällt uns folgende Abweichung auf, die wiederum den Umspielungscharakter unterstreicht. Statt wie S. 76/T. 2-4:



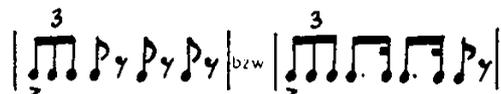
heißt es an der entsprechenden Stelle (S. 87/T. 3-5) jetzt ∞ :



Kennzeichnend für den Umspielungscharakter sind schließlich die vielen Triolen, die in den scharf gestochenen Streicherpassagen der *Benvenuto Cellini-Ouvertüre*, die wir zum Vergleich heranzogen, bezeichnenderweise nicht vorkommen.

Offenbar sind die einzelnen Töne, die einzelnen Wendungen nicht in dem Sinne „beim Wort zu nehmen“ wie etwa im *Larghetto*-Thema. Was den Hörerindruck vor allem bestimmt, ist vielmehr das stereotype Abwechseln von Tonika und Dominante, die stereotype Wiederholung ein- und desselben rhythmischen Impulses, das stereotype, floskelhafte, durch ständige Wiederholung und Abwandlung charakterisierte „Thema“. So ist auch das Partiturbild dadurch gekennzeichnet, daß es seitenlang unverändert bleibt, daß alle Takte einander ähnlich sehen (S. 74-78, 86-87, 91-99).

Diese und andere Merkmale sind es, durch die das *Fest* musikalisch eingefangen wird. Der Tamburin-Rhythmus:



⁹⁶ Außerdem tritt hier in den 1. Violinen (S. 85/T. 6 bis S. 88/T. 1) noch eine weitere Umspielung hinzu.

mit seinen fortwährend wiederholten Impulsen auf der Takt-,eins', zu Beginn (S. 73/T. 5 ff.) von den Streichern ausgeführt und durch die Fagotte und Hörner verstärkt, repräsentiert den T a n z. Der stereotype Wechsel zwischen Tonika und Dominante von Takt zu Takt, d.h. gleichzeitig mit der Abfolge der rhythmischen Impulse, nie innerhalb eines Taktes (S. 73/T. 5 ff.: | I | I | V | I | I₃ | V | V₃ | I | usw.), verbunden mit der floskelhaften Umspielung dieser einfachen Klänge durch das „Thema“ des Satzes, hat etwas Derbes, Direktes, Musikantisches. Auch die Instrumentierung trägt wesentlich mit zum „Fest“-Charakter bei: die Ausfüllung des zunächst nur die ‚eins‘ hervorhebenden Taktes durch die sukzessiven auftaktigen Einsätze zuerst der Bläser, später – entsprechend – der geteilten Streicher (pizzicato), suggerieren Räumlichkeit, Buntheit, ein Zusammenwirken von Impulsen, die von verschiedenen Seiten des vorgestellten Festsaaes ausgehen:

S. 73-79:

S. 86-88:

Aber auch außerhalb derjenigen Teile des Satzes, die uns bis jetzt auf Grund der Eigenart des Allegro-Hauptthemas und seiner Kombination mit dem Larghetto-Thema beschäftigten, wendet Berlioz solche den Eindruck von Räumlichkeit und bunter Vielfalt hervorruhenden Mittel an. Häufig handelt es sich um ein Gegen- oder ein Nacheinander von Bläsern (meist Holz) und Streichern, wie etwa S. 80-82 (stagnierend wiederholte Achtel in den Holzbläsern, aufwärts gerichtete Triolenpassagen in den Streichern), S. 83/T. 5 und 6 („durchbrochenes“ Motiv:

S. 88/T. 2 – S. 89/T. 4 und S. 106/T. 2 ff. (das Motiv

abwechselnd zwischen den Bläsern und den Streichern). Auch die verschiedenen von den Blechbläsern getragenen, überraschenden, da völlig unerwarteten „Zwischenrufe“ gehören hierher. So S. 88/T. (1)/2 ff.: plötzlich mit einer aus dem Larghetto-Thema hergeleiteten Phrase, die S. 89/T. 4 ebenso abrupt, wie sie auftauchte, wieder verschwindet:



Oder man vergleiche die Stelle S. 89/90: nach dem in C stehenden tanzartigen „leichtfüßigen“ 4-taktigen Glied S. 89/T. 5 – S. 90/T. 2 ein plötzlich anderes terisches Des der Kornette und Posaunen, das wie eine von einer ganz anderen Stelle des Raumes her geblasene Fanfare wirkt, die irgend ein bestimmtes Ereignis, etwa das Eintreten einer prominenten Persönlichkeit, anzeigt. Danach 4 Takte emphatisches Innehalten auf Des-dur (S. 90/T. 4 bis S. 91/T. 1), dann zaghaftes Wiedereinsetzen des Hauptthemas (in den Holzbläsern), dessen Anfangston c'' dem Ton des'' ohne Umstände angehängt wird, und erneutes, entschiedenes Wiedereinsetzen des Tanzes („Réunion des deux thèmes“, s. oben):



Alle diese Mittel bewirken, daß der Satz sich nicht in einem – etwa durch die glanzvolle, rauschende Instrumentation, durch die Verwendung von türkischer Musik und Tamburin, durch das „Kolorit“ gegebenen – vagen Eindruck von „Festlichkeit“ erschöpft, sondern konkrete Merkmale eines wirklichen, raumgreifenden Festes, das dem Komponisten als Bild vor Augen steht, musikalisch realisiert.

Der Schlußteil des Satzes ist bestimmt durch eine Ostinatoformel im Baß. Neunmal wiederholt, bildet sie die Grundlage des sich immer wilder und erregter gebärdenden, auf den Schlußhöhepunkt – des Festes – zustrebenden Ostinatos (S. 101/letzter Takt bis S. 108/T. 2)⁹⁸. Die Formel lautet:

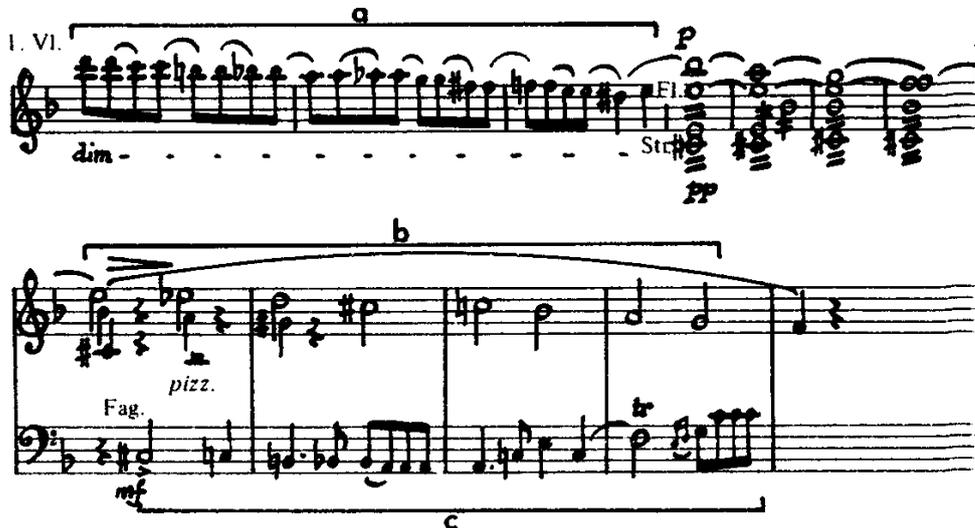
⁹⁷ Solche plötzlichen Einwüfe, die oft auch durch klanglich-harmonische Disparatheit gekennzeichnet sind, entsprechen ebenso wie die metrischen Unregelmäßigkeiten Berlioz' erklärte Absicht, das „Unvorhergesehene“ („l'imprévu“) in seiner Musik Geltung zu bringen. „Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu“ (Mémoires, 2, 361). Über den Sinn dieser Erscheinung vgl. unten Kapitel 8.

(tiefe Str., Fag.)



und ist gebildet aus dem chromatisch-diatonischen Abstieg (von c nach ^{die-}) zu Beginn des Allegro-Hauptthemas. Wir wollen uns abschließend den Bau des letzten Abschnitts unseres Satzes vergegenwärtigen.

Nach dem Abbrechen des Larghetto-Themas (S. 99/T. 2) folgt eine ^{freie} Fortspinnung des Allegro-Themas durch die 1. Violinen (S. 99/T. 3 ff.) ^{die} in einer chromatisch fallenden Passage in Achteln endet (S. 100/T. 3 ff.) ^{de-} in ihrer Verwandtschaft mit dem Kopf des Allegro-Themas deutlich ist (^{im} folgenden Notenbeispiel). Aus dieser Passage wiederum entsteht durch ^{Beh-} Vergrößerung der Achtel zu ganzen und dann zu halben Noten eine Phrase (^{Bei-} im folgenden Beispiel), die als Kontrapunkt in einem kurzen Fugato dient (Fugato ^{ma:} im Grunde schon die Ostinatoformel darstellt:



^{g ab,}
^{unde}
98 Auf kleinem Raum spielt sich während des Ostinato-Abschnittes ein Vorgang ^{g ab,} der demjenigen vergleichbar ist, der dem *Bolero* von Ravel als Ganzem zugrunde ^{unde} liegt. (Man vergleiche auch Ravels Tamburin-Rhythmus



mit demjenigen bei Berlioz.) – Vielleicht ist von dem Ostinato-Abschnitt ^{ber-} bei Berlioz wieder eine Stelle der *Romeo und Julia*-Ouvertüre Tschaikowskys ^{gt, an} angereicherter ^{abge-} Schluß in den Celli, Kontrabässen und Fagotten dreimal (das dritte Mal wandelt) die folgende Formel erklingt:



Das viertaktige Fugathema erklingt viermal (S. 100 / T. 10 bis S. 101 / vor-
 letzter Takt), und zwar jedesmal in höherer Lage: es beginnt abwechselnd
 mit den Tönen cis (Fagott), gis' (Oboen), cis'' (Klarinetten) und gis'' (Flö-
 ten). Der „Kontrapunkt“ verläuft im wesentlichen im Abstand einer Terz⁹⁹
 parallel zum Thema und setzt bei jedem neuen Einsatz in tieferer La-
 ge ein; er wandert von den 1. durch die 2. Violinen und die Bratschen zu
 den Celli. Nur an einer einzigen Stelle ist der Anfangston dieser Phrase durch
 ein „poco sforzato“ besonders ausgezeichnet: beim Einsatz der Bratschen
 (S. 101/T. 4). Weshalb? Weil nur hier die Formel schon aus genau den
 Tönen (b - a - g - fis - f - e - d - c) besteht wie später bei ihrer ostinaten Ver-
 wendung im Baß; die anderen 3 Male setzt sie auf e bzw. f ein und endet
 auf g.

S. 101/letzter Takt greifen auch die Kontrabässe die Formel auf, die nun
 auf ein- und derselben Stufe neunmal hintereinander erklingt¹⁰⁰. Sie ist da-
 durch gekennzeichnet, daß sie „offen“, auf der Dominante C endet, außer-
 dem aber dadurch, daß sie nicht, wie es im alten Chaconnenbaß üblich ist,
 mit der Tonika einsetzt. Ihr Anfangston ist die Dominantsept B; sie durch-
 läuft die kleine Sept B – C in diatonischen Schritten, wobei lediglich zwis-
 chen G und F das leiterfremde Fis eingeschaltet ist. Die Baßformel läßt so-
 mit nicht zur Errichtung von Akkorden auf verschiedenen Stufen, zu einer
 kadenzierenden Akkordverknüpfung ein, sondern sie hat insgesamt domi-
 nantischen Charakter. Sie evoziert den Halteton c, der auch in der Tat wäh-
 rend der ersten 6 Durchführungen (bis S. 105 einschließlich) erklingt, und
 ihre Schritte sind weniger echte Baßschritte, als ein Durchmessen des orgel-
 punktartig festgehaltenen Dominantklanges. Die in diesem Abschnitt beab-
 sichtigte dynamische Steigerung ergibt sich bei einer solchen Anlage fast von
 selbst¹⁰¹.

Die 1. Violinen beginnen mit einem Tremolo, pianissimo, auf c''' und
 steigen während der ersten vier Durchführungen aufwärts, von III an chro-
 matisch und crescendo, von den 2. Violinen durchwegs in der Unterterz be-

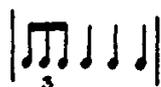
⁹⁹ Genauer: 1. Einsatz (bei „senza string.“) obere Terz + Doppeloktav; 2. Einsatz (S.
 100/letzter Takt) untere Terz; 3. Einsatz (S. 101/T. 4) untere Terz (+ Oktav);
 4. Einsatz (S. 101/T. 8) untere Terz + Doppeloktav.

¹⁰⁰ Im folgenden sind die 9 Viertakter von S. 101/letzter Takt bis einschließlich S. 108/
 T. 2 mit den Ziffern I – IX bezeichnet.

¹⁰¹ Das „Schüren der Spannung“, die mit einem allmählichen Höhersteigen der oberen
 Orchesterstimmen einhergehende Steigerung von pianissimo bis forte oder fortissi-
 mo, und zwar auf der Dominante, ist ein Topos, vor allem im Bereich der Oper. Als
 wahllos herausgegriffene Beispiele seien genannt: Beethoven, *Egmont-Ouvertüre*,
 Beginn des Allegro con brio (4/4; T. 287-294), und Weber, *Der Freischütz*, Intro-
 duktion des 1. Aufzugs (die 18 Einleitungstakte vor dem Einsetzen des Chores). Be-
 merkenswert bei Berlioz allerdings ist, daß der Dominante nicht die Tonika folgt
 (vgl. die Fortsetzung).

gleitet, bis b^{'''}. Sie durchlaufen also das Septintervall in umgekehrter Richtung wie der Baß (brauchen dafür aber viermal soviel Zeit wie dieser). Die in II einsetzenden Harfen, keine weiteren Instrumente, verdoppeln diesen Gang der Violinen. In V ist b^{'''} (und g^{'''}) erreicht; das pianissimo des Anfangs ist in VI zu forte angewachsen.

Die Hörner halten vom 3. Takt von II an – die Violinen ablösend – den dann nach und nach verstärkten und mehrfach verdoppelten Ton c aus. – Die Holzbläser beginnen in I mit einer Abwandlung des Fugathemas, das jedoch von II an endgültig fallengelassen wird. Die Durchführungen II bis V sind bestimmt durch das schmetternde



(stets auf dem Ton c), das die Holzbläser jeweils auf den 1., die Hörner (später Trompeten) und die Pauke auf den 3. Takt fallen lassen, wobei aber in IV eine Vertauschung der Rollen und Verkürzung der Einsatz-Abstände erfolgt:

Die VI. Durchführung ist die letzte, die zur Gestaltung des Dominantseptakkordes dient. Schon in ihrem 4., letzten Takt (S. 106/T. 1) beginnt Berlioz, die Baßtöne für andere Akkorde auszunutzen: der Halteton c verschwindet, das D wird Baßton eines g-moll-Quartsext-, das C eines D-dur-Sekundakkordes. In der VII. und VIII. – miteinander identisch – und der letzten, IX. Durchführung (fortissimo) wird dann der Akkordwechsel beherrschend. In VII (und VIII) haben die ersten 3 Baßtöne g-moll, der vierte, Fis, einen D-dur-Sextakkord; beim Übergang von g-moll nach D-Dur wird der Baßschritt G-Fis durch die Flöte in höchster Lage ohne Bedenken verdoppelt (S. 106/T. 3 und S. 107/T. 2). Auf dem folgenden Baßton, F, set-

Aber hier steht diese klangliche Disparatheit nicht zwischen Bläsern und Streichern, sondern innerhalb des Streichermotivs, da nämlich das aus VII und VIII beibehaltene, dort 2-taktige Motiv jetzt auf $1 \frac{1}{2}$ Takte zusammengedrängt ist und in den Streichern daher nicht auf dem Baßton F, sondern bereits auf dem Fis anfängt:

Es handelt sich also wieder um einen der bei Berlioz häufigen Fälle, daß ein Rhythmus sich dem Takt-Metrum gegenüber verselbständigt, dieses nicht mehr berücksichtigt ¹⁰⁴. Die vorliegende Stelle erinnert außerdem wieder

¹⁰⁴ siehe oben S. 23 f. und S. 31.

stark an einen bereits früher zitierten Abschnitt aus der Ouvertüre zu *Benvvenuto Cellini* ¹⁰⁵.

Das Motiv wird immer mehr zusammengedrängt (S. 108); was gewahrt bleibt, ist die Triolenfigur; aus ihr werden die den nächsten Abschnitt bestimmenden Streicherpassagen (S. 109-117) gebildet.

Der Ostinato ist mit S. 108/T. 2 zu Ende, der Satz bleibt nach dem Erreichen des letzten Baßtones, vor dem Beginn der genannten Streicherpassagen, harmonisch 2 Takte auf C stehen. Gegen Schluß aber (S. 120/121 und 124/125) erscheint die Formel im Baß an zwei Stellen noch einmal. Die der ersten dieser beiden Stellen unmittelbar vorangehenden 12 Takte, von S. 118/T. 2 bis einschließlich S. 120/T. 4, haben harmonisch folgenden Verlauf:

$$\underbrace{|IV|IV|V|V^{(7)}|}_{a} \quad \underbrace{|I|V|I|V|I|I|III|V|}_{b} \quad \underbrace{|}_{c}$$

Daß die durch die Klammern (a,b,c) gekennzeichnete Gruppierung dieser Takte in 3 x 4 tatsächlich vorliegt, geht deutlich aus der jeweils an den „Nahtstellen“ wechselnden Instrumentierung und Motivbildung hervor. Somit enden alle 3 Viertakter „offen“, dominantisch. Für die Verbindungen V – I im Innern des zweiten Viertaktters (b) sowie an dessen Ende, bei der Überleitung zum Glied c, erklingt in den Holzbläsern das Kopfmotiv des Allegro-Hauptthemas (ohne Auftakt):

Da die 2 Tonikatakte in b und derjenige zu Beginn von c jeweils „erste“, „schwere“, die 2 Dominanttakte aber „zweite“, „leichte“ Takte sind, hat das Motiv also eine metrische Verschiebung erfahren (vgl. etwa S. 73/T. 5, S. 86/T. 2 usw.). Etwas ganz Ähnliches geschah, wie wir früher sahen, auch an einer Stelle im Einleitungssatz (vgl. oben S. 25f.). Nur war es dort genau umgekehrt: dort war die harmonische Gliederung $| \underline{V} | I |$, und das betref-

¹⁰⁵ oben S. 23 f. In der Ouvertüre verwendet Berlioz das Mittel unmittelbar vor dem Einsatz des Larghetto-Themas, im „Fest“-Satz danach.

fende Motiv gliederte | $\overline{I | V}$ |; hier dagegen folgt die Harmonik der Gruppierung | $\overline{I | V}$ | und das Motiv der Gliederung (oder Phrasierung) | $\overline{V | I}$ |. Es ist zu beachten, daß in Fällen wie diesen das Takt-Metrum nicht wie etwa an der oben S. 81 erwähnten Stelle (Partitur S. 107) unberücksichtigt gelassen, ja aufgegeben wird (indem etwa statt eines notierten $\frac{4}{4}$ -Taktes auf Grund einer neuen rhythmischen Gruppierung plötzlich faktisch ein $\frac{3}{2}$ -Takt entsteht). Hier bleibt das Takt-Metrum ($\frac{4}{4}$, Gruppierung zu Viertaktern) vielmehr voll aufrechterhalten, und nur die Stellung eines Motivs innerhalb dieses Metrums erfährt eine Veränderung ¹⁰⁶.

Das Bemerkenswerte am Viertakter c ist, daß der Tonika in seinem ersten Takt, in welchem auch wieder die Streicherfigur der beiden vorangegangenen Tonikatakte erklingt, nicht das Holzbläsermotiv der vorangegangenen Dominantakte, ja überhaupt keine Dominante, sondern wieder die Tonika folgt. Unerwartet setzen im zweiten Takt nämlich die von Hörnern und Fagotten unterstützten Posaunen auf F (f) ein. In den nächsten beiden Takten setzen sie fort mit A (a) und c (c'), so daß erst im vierten Takt wieder die Dominante erklingt.

Abermals überraschend folgt darauf nicht die Tonika; die Dreiklangsbrechung F-A-c der Bläser wird vielmehr von den tiefen Streichern und den Fagotten mit dem Ton es fortgesetzt. Dieses es ist der erste Ton unserer Ostinatoformel, die nun also das von den Posaunen in Terzsprüngen aufwärts durchlaufene Septintervall stufenweise wieder abwärts durchläuft:



Zum erstenmal geht die Baßformel nicht von der kleinen Sept über der Dominante, sondern von derjenigen über der Tonika aus. Dadurch scheint sich eine Wendung zur Subdominante anzukündigen, was am Schluß eines Satzes nichts Ungewöhnliches wäre ¹⁰⁷. Aber B-dur erscheint nicht; bei der Wiederholung der Baßformel (S. 121/T. 3 ff.) wendet sich diese nur bis zum G, kehrt dann um und läuft aufwärts zurück bis zur Dominante C. Dazu spielt die Solo-Oboe zum letztenmal eine Reminiszenz des Larghetto-Themas ¹⁰⁸;

¹⁰⁶ Dieses Verfahren ist von großer Bedeutung im Satz der Wiener Klassiker.

¹⁰⁷ Vgl. etwa Beethoven: 1. Satz der Klaviersonate Op. 10,3 (46 Takte vor Schluß), 1. Satz der Klaviersonate Op. 31,3 (35 Takte vor Schluß), Finale der Eroica, T. 404; Mozart: Finale des A-dur-Klavierkonzerts KV 488, T. 481 ff.

¹⁰⁸ Auch in der *Benvenuto Cellini*-Ouvertüre wird ganz am Schluß – von den Celli – noch einmal das Larghetto-Thema zitiert, und zwar in auffallend ähnlicher Weise (vgl. das Stehenbleiben auf der durch die Oberquint ergänzten Dominante in bei-

infolge der Dreitakt-Gruppierung dieses Themas umfaßt dieser Abschnitt nicht 8, sondern 9 Takte:

Bei der ersten Verwendung der Baßformel, als neunmaliger Ostinato, Pt. S. 101 ff., trat sie dominantisch und mit dynamischer Spannungssteigerung auf; die infolgedessen erwartete Tonika blieb jedoch aus. In den Schlußtakt des Satzes wird das dort gegebene Versprechen eingelöst: noch ein einziges Mal erscheint die Formel in ihrer ursprünglichen Gestalt, dominantisch (S. 124/T. 4 bis S. 125/T. 3), und unmittelbar folgt die Tonika nebst zwei weiteren Orchesterschlägen V – I, die den Satz abschließen.

Der Einfall als solcher, im letzten Teil des Satzes einen Ostinato anzubringen, mag mit bestimmt worden sein durch den Schluß des 1. Satzes der Neunten Sinfonie von Beethoven. Der dort gegen Ende der Coda (ab T. 513) siebenmal erscheinende Ostinatobaß:

hat melodisch eine vage Ähnlichkeit mit dem Baß bei Berlioz; auch er besteht aus 8 gleich langen Tönen. (Die Achtel bei Beethoven – halbe Zählzeit – sind freilich schneller als die Halben – Zählzeit – bei Berlioz, wenngleich, wohlgermerkt, langsamer als Berlioz' Viertel). Die Ostinatoformel Beethovens aber – ein „Passus duriusculus“ nach der Bezeichnungsweise der Figurenlehre – erinnert mehr an den Chaconnenbaß im alten Sinne (Beginn auf der Tonika und sich dominantisch öffnendes Ende), und überhaupt ist die Stellung, Funktion und Behandlung des Ostinato innerhalb des Satzes bei Beethoven eine so vollkommen andere als bei Berlioz, daß ein näherer

den Kompositionen):

Vergleich nicht sinnvoll wäre ¹⁰⁹. Es sei stattdessen lediglich hingewiesen auf das oben besprochene allmähliche Entstehen der Baßformel (aus dem Kontrapunkt in einem Fugato) bei Berlioz, wogegen der erschreckende Einsatz des Ostinato bei Beethoven durch nichts vorbereitet wird.

¹⁰⁹ Der Baß des „Themas“ von Beethovens 32 Variationen für Klavier in c-moll (WoO 80), die sich an die Form der Passacaglia anlehnen, ist in seinen ersten 6 Tönen (chromatischer Abstieg von der Tonika zur Dominante) mit dem Ostinato in der Neunten Sinfonie identisch; dann freilich folgt in der Klavierkomposition, abweichend, die charakteristische, den Bau der folgenden Variationen bestimmende Subdominante auf dem 2. Viertel des 6. Taktes, sowie eine Kadenz. Es ist klar, daß auch hier die Identität einiger Töne für das Verhältnis der beiden Kompositionen zueinander nichts besagt; sie sind miteinander nicht zu vergleichen.

4. Merkmale von Berlioz' Instrumentalmusik

a) Räumlichkeit – Ausgangsort der Töne – „inszenierte“ Musik Zur Ouvertüre *Les Francs Juges*

Im vorigen Kapitel war ausführlich die Rede von der Kombination mehrerer Themen, Motive oder Rhythmen, im „Fest“-Satz und in anderen Kompositionen, die in einem anderen Zusammenhang im selben Werk getrennt voneinander auftreten. Wir sahen, daß Vorstufen dieses von Berlioz häufig angewendeten Kompositionsverfahrens in der Musik Lesueurs zu finden sind, jedoch nur in der Oper und im Oratorium, das heißt in Werken, in denen die Musik einen außermusikalischen Handlungsablauf begleitet. Berlioz dagegen bedient sich des Verfahrens auch in rein instrumentalen Kompositionen. Für seine Anwendung oder Nichtanwendung ist bei ihm aber auch nicht etwa entscheidend, ob die Komposition an ein vorgestelltes außermusikalisches Geschehen, ein „Programm“ gebunden ist, sei dieses ausdrücklich benannt oder aber unmißverständlich suggeriert („de lointaines rumeurs“ in der *Damnation*, „Herüberwehen“ des „Fest“-Rhythmus in *Romeo und Julia*), oder ob ein formuliertes oder formulierbares „Programm“ dem Werk fehlt (Ouvertüre *Benvenuto Cellini*). Als Beispiele außer dem „Fest“-Satz und der *Benvenuto Cellini*-Ouvertüre beschrieb oder erwähnte ich mehrere Szenen aus *La damnation de Faust*, das *Königin Mab*-Scherzo, die Serenade aus der *Harold*-Sinfonie und den Hexensabbat aus der *Symphonie fantastique*. Zu nennen wären ferner: Der Schlußabschnitt der zweiten Rompreiskantate *Herminie* (vgl. ABA, Band 15, S. 58), wo ein „Motif de la prière“, ursprünglich Largo Viertel = 60 ($\frac{3}{4}$ | $\text{J} \cdot \text{J} \cdot \text{J} | \text{J} \text{ } \} |$, ebenda S. 43), jetzt im Allegro Halbe = 138 erscheint (C | $\text{O} | \text{O} \cdot \text{J} \cdot \text{J} | \text{O} | \text{ } | \text{ } |$); die Ouvertüre *Le Carnaval romain*, T. 304 ff. (= Thema der langsamen Einleitung, vgl. Eulenburgs Taschenpartitur Nr. 620, S. 41/T. 15 ff. und S. 2/T. 14 ff.); die Ouvertüre *Le Corsaire*, T. 196 ff. (= Thema der langsamen Einleitung, Eulenburg Nr. 621, S. 24/T. 4 ff. und S. 5/T. 6 ff.); und schließlich außer dem oben zitierten

Abschnitt aus der *Harold-Sinfonie* zwei weitere Stellen aus diesem Werk, an denen ebenfalls das Thema der langsamen Einleitung des 1. Satzes (die „idée fixe“) in den Satz eingebaut, gleichsam in einen fremden Boden verpflanzt ist: 2. Satz, T. 64 ff. (Eulenburg Nr. 423, S. 83/T. 2 ff.), und 3. Satz, T. 65ff. (ebenda S. 107 / T. 10ff.). Über einen ebenfalls in diesen Zusammenhang gehörenden, merkwürdigen Abschnitt der Ouvertüre *Les Francs Juges* folgt unten näheres ¹¹⁰.

Es erscheint mir nun sehr wichtig, zu sehen, daß es sich hier nicht um irgend ein beliebiges kompositorisches Verfahren handelt, das Berlioz, wenn gleich häufig, neben anderen Verfahrensweisen pflegt, und mit dessen Registrierung man es bewenden lassen kann, sondern daß sich darin etwas für seine Musik sehr Wesentliches zeigt. Was ist der Sinn dieser Technik bei Berlioz, und warum bevorzugt er sie so sehr? Die vielleicht naheliegende Deutung, hier zeige sich eine bei Berlioz nicht erwartete Neigung zu „kontrapunktischer“ Satzweise (vgl. unten), wäre ein totales Mißverständnis. Vielmehr drückt sich in dem Verfahren der Themenkombination ein Grundzug (vielleicht der wichtigste) von Berlioz' Kompositionsweise überhaupt aus. Wenn das zutrifft, müßte sich dieser „Grundzug“ auch auf vielerlei andere Weise, durch andere musikalische Merkmale, ausdrücken. Das ist in der Tat der Fall.

Man hat in den letzten Jahren auf eine Eigenschaft der Musik von Berlioz hingewiesen, die früher wenig beachtet wurde: auf die Eigenschaft der *R ä u m l i c h k e i t*. In einer Studie über Berlioz' Ouvertüren bemerkt G.Th. Sandford: Berlioz „conceived his orchestration in terms of space“, sowie, in Zusammenhang mit der Ouvertüre *Les Francs Juges* und unter Hinweis auf das *Requiem*: nicht nur diese beiden Werke, sondern „each Berlioz work should be studied for similar spatial characteristics“ ¹¹¹. Zu einem unten zu erwähnenden Abschnitt aus der soeben genannten Ouvertüre bemerkt Sandford: „Typically, Berlioz created textures by combining several levels or strata of thematic material and orchestral sound“ ¹¹². Und in einem Auf-

¹¹⁰ Ich habe hier absichtlich zunächst nur die „reinen“ Fälle erwähnt, d.h. solche Stellen, in denen das verpflanzte Thema melodisch, rhythmisch und in seinem – meist langsamen – Tempo seine Physiognomie beibehält, in denen es also nicht deformiert, dem Tempo und dem Metrum seiner Umgebung angepaßt wird, wie dies etwa mit der idée fixe der *Symphonie fantastique* (2. und 5. Satz), oder mit dem Thema aus der Liebesszene von *Romeo und Julia* im Satz *Roméo au tombeau des Capulets* geschieht (vgl. *Romeo und Julia*, Taschenpartitur S. 140/T. 4 ff. und S. 264/T. 3 ff.). Man muß freilich die „reinen“ Fälle in einem größeren Zusammenhang sehen (vgl. die weitere Darstellung); dieser schließt auch die soeben genannten, „unreinen“ Fälle mit ein.

¹¹¹ Gordon Thomas Sandford, *The Overtures of Hector Berlioz: A Study in Musical Style*. Diss. Univ. of Southern California, 1964, S. 308 und 309.

¹¹² ebenda, S. 89.

satz über Berlioz erkennt ein anderer Autor, E.C. Bass, in bestimmten Werken ebenfalls die Eigenschaft der „spatiality“¹¹³.

Berlioz selbst hat mehrfach, sowohl grundsätzlich wie bezüglich bestimmter Werke, Hinweise in dieser Richtung gegeben. Im I. Kapitel (*Musique*) von ‚A travers chants‘ zählt er neun „modes d’action“ oder „parties constitutives“ der Musik auf. Als siebtes dieser konstitutiven Elemente nennt Berlioz hier: „*Le point de départ des sons*“, was er so erläutert:

„En plaçant l’auditeur à plus ou moins de distance des exécutants, et en éloignant dans certaines occasions les instruments sonores les uns des autres, on obtient dans l’effet musical des modifications qui n’ont pas encore été suffisamment observées“¹¹⁴.

Im letzten Kapitel der Instrumentationslehre gibt er einen ganz ähnlichen Hinweis:

„C’est ici le lieu de faire remarquer l’importance des divers *points de départ des sons*. Certaines parties d’un orchestre sont destinées par le compositeur à s’interroger et à se répondre; or cette intention ne devient manifeste et belle que si les groupes entre lesquels le dialogue est établi sont suffisamment éloignés les uns des autres. Le compositeur doit donc, dans sa partition, indiquer pour eux la disposition qu’il juge convenable“¹¹⁵.

Es folgt eine Erläuterung hierzu an Hand der Anordnung der Schlaginstrumente: man solle, wenn zum Beispiel die großen Trommeln und Becken mit den kleinen Trommeln und Pauken einen „dialogisierenden Rhythmus“ ausführen, die beiden Gruppen weit voneinander entfernt, an entgegengesetz-

¹¹³ Edward C. Bass, *Musical Time and Space in Berlioz*, in: *The Music Review* 30, 1969, S. 211 ff. Das Nachvollziehen der von Bass versuchten Unterscheidung zweier Werkgruppen, deren eine (*Symphonie fantastique*, *Harold-Sinfonie*, *Romeo und Julia*, *Damnation*, *L’Enfance du Christ*) durch „temporal orientation“ und „thematic transformation“ (215), und deren andere (*Symphonie funèbre et triomphale*, *Requiem*, *Te Deum*) durch „spatiality“ (219) sich auszeichne, macht mir Schwierigkeiten. Wo wäre das „Räumliche“ stärker ausgeprägt als am Schluß der Romanzen-Szene in der *Damnation* (vgl. oben S. 51 ff.)? Bass dagegen betont für die Werkgruppe, zu der er die *Damnation* rechnet, einseitig das Nacheinander, die „steady continuity of transformation“, das „step by step linking“ (220). Vgl. von demselben Verfasser auch: *Thematic Unification of Scenes in multimovement Works of Berlioz*, in: *The Music Review* 28, 1967, S. 45 ff.; in diesem Aufsatz werden vor allem *Romeo und Julia*, *La damnation de Faust* und *L’Enfance du Christ* fast ausschließlich betrachtet unter dem Gesichtspunkt von „thematic relationships“ auf Grund von „procedures that are organic – i.e. proceed by stages, each of which is dependent upon one or more preceding stages“ (45); der Aspekt der „spatiality“ erscheint hier noch nicht.

¹¹⁴ In der bei Calmann-Lévy anscheinend 1906 erschienenen Ausgabe: S. 9-12, das letzte Zitat S. 11.

¹¹⁵ *Traité d’instrumentation et d’orchestration*, Nouvelle Edition . . ., Neudruck (Gregg) 1970, S. 295.

ten Seiten des Orchesters, aufstellen. Eine diesem Beispiel fast genau entsprechende Anweisung gibt Berlioz auf der ersten Partiturseite der *Symphonie funèbre et triomphale*: Tamburi I e II: „A l'un des côtés de l'orchestre“; Cinelli, Gran cassa, Tamtam, Timpani: „A l'autre extrémité de l'orchestre, loin des tambours“ (vgl. ABA, Bd. 1, NBE, Bd. 19). Allgemein bezeichnet Berlioz in der Instrumentationslehre als die beste Aufstellung des Orchesters die amphitheatralische, die Anordnung in Reihen auf übereinanderliegenden Stufen (eine Anordnung, die leider bei Operaufführungen nicht möglich sei) ¹¹⁶. Er kritisiert die in der Praxis übliche „beständige Einförmigkeit der Aufführungsmassen“, die „für die Schöpfung monumentaler und wahrhaft neuer Werke eines der größten Hindernisse“ für den Komponisten bilde ¹¹⁷. Im Vorwort zu *Romeo und Julia* („Observations pour l'exécution“) gibt er minutiöse Angaben über die Aufstellung von Chor, Solisten und Orchester, wobei das Wichtigste ebenfalls das *G e g e n ü b e r* (Chöre der Capulets und der Montagues) und das gestaffelte *Ü b e r e i n a n d e r* (vier Stufen, „gradins“, für das Orchester), außerdem (in der Einleitung zur Liebesszene) die Aufstellung von zwei Chören hinter der Szene, ist ¹¹⁸. Am bekanntesten ist die Raumdisposition im *Tuba mirum* des *Requiem*: vier kleine Blasorchester sind um das große Orchester herum an vier Ecken („au Nord, à l'Est, à l'Ouest, au Sud“) getrennt aufzustellen ¹¹⁹. In *Lélio*, der Fortsetzung der *Symphonie fantastique*, ist nur Lélio (Sprechrolle eines Schauspielers), als „personnage réel“, auf dem Proscenium sichtbar; die übrigen Mitwirkenden, Chor, Solisten und Orchester (mit Pianisten) sind „personnages fictifs“ und befinden sich hinter dem Vorhang; erst in der letzten Nummer, die eine Chor- und Orchesterprobe darstellt, öffnet sich der Vorhang und werden sie sichtbar, „personnages réels“ ¹²⁰.

Es kommt nun darauf an, zu begreifen, daß alle diese von Berlioz gegebenen Hinweise nicht nur „aufführungspraktische“ Anweisungen sind, sondern das Innerste seiner Musik bezeichnen. Berlioz *e m p f i e h l t* in „A travers chants“ nicht die Beachtung des „point de départ des sons“, gibt nicht einen bloß praktischen Ratschlag, sondern bezeichnet den „Ausgangs-ort der Töne“ als „konstitutiven Bestandteil“ der *M u s i k*. Und auch wenn er in der Partitur keine Hinweise wie die oben zitierten gibt, hat er als Komponist doch ständig die Tatsache im Auge, daß im Orchester die Instrumente sich *a n v e r s c h i e d e n e n S t e l l e n* befinden. So kann er zum Beispiel in dem oben S. 45ff. zitierten Einleitungssatz der *Damnation* auf eine besondere Aufstellung von Piccoloflöte, Oboen, Fagotten und Hörnern –

¹¹⁶ *Traité . . .*, S. 293 und 294.

¹¹⁷ ebenda, S. 295.

¹¹⁸ Vgl. Eulenburg-Partitur, S. VII-VIII.

¹¹⁹ ABA, Bd. 7, S. 83 (19).

¹²⁰ ABA, Bd. 13, S. 1.

etwa hinter der Szene – verzichten und darauf vertrauen, daß die Einwürfe dieser Instrumente auch so als „de lointaines rumeurs“ aufgefaßt werden. Alle die zahlreichen, oben zitierten Beispiele von Themenkombination, von „Verpflanzung“ eines Themas in eine neue Umgebung sind nichts anderes als kompositorische Verwirklichungen einer solchen Räumlichkeitsvorstellung. Das musikalische Geschehen, die Musik von Berlioz ist hier nicht reduzierbar auf einen musikalischen „Satz“, der, wie eine Fuge von Bach, als „reiner Satz“ konzipiert wäre und der dann so und so ausgeführt würde. Deshalb ist die Vorstellung „Kontrapunktik“, auch wenn beim Zusammenklängen verschiedener Themen bestimmte Gebote des „Konsonierens“ nicht verletzt werden, fehl am Platze. Vielmehr i s t Berlioz' musikalischer „Satz“ das Erklängen der auf dem Podium – hier, und dort, und dort, von diesen und von jenen bestimmten Instrumenten oder Instrumentengruppen – gleichzeitig gespielten Klangeinheiten („Themen“, Motive, Rhythmen, Klänge, Floskeln, Einwürfe) ¹²¹.

*

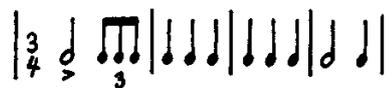
In der Ouvertüre *Les Francs Juges* befindet sich ein sehr ausgedehnter Abschnitt ¹²², in dem die Flöten und Klarinetten eine langgezogene Melodie spielen, piano, dolce espressivo ¹²³, die lediglich von einem Tremolo der Bratschen und Celli gestützt wird; unablässig, manchmal forte und fortissimo, fahren die übrigen Streicher beziehungslos in den ruhigen Vortrag dieser Melodie hinein; im weiteren Verlauf beteiligen sich hieran auch Posaunen

¹²¹ Robert Schumann, der in seiner eigenen Orchestermusik andere Wege ging, hat diese wesentliche Seite von Berlioz' Musik genau erkannt. In einer 1839 geschriebenen Besprechung der *Waverley*-Ouvertüre heißt es: „Wünscht' ich doch im Augenblick nichts, als ein Orchester stimmte die Ouvertüre an, und die gesamte Leserschaft säße herum, alles mit eigenen Augen zu prüfen . . . Mit einem Worte, Berliozsche Musik muß *gehört* werden; selbst der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man sich auch vergebens mühen würde, sie sich auf dem Klavier zu versinnlichen. Oft sind es geradezu nur Schall- und Klangwirkungen, eigen hingeworfene Akkordklumpen, die den Ausschlag geben, oft sonderbare Umhüllungen, die sich auch das geübte Ohr nach bloßem Anblick der Noten auf dem Papier nicht deutlich vorzustellen vermag. Geht man den einzelnen Gedanken auf den Grund, so scheinen sie, für sich betrachtet, oft gewöhnlich, sogar trivial. Das Ganze aber übt einen unwiderstehlichen Reiz auf mich aus, trotz des vielen Beleidigenden und einem deutschen Ohr Ungewohntem.“ (Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Ausgabe Kreisig 1914, Neudruck 1969, Bd. 1, S. 422 f.) – Zur „Räumlichkeit“ in anderer als Berlioz'scher Musik vgl. den folgenden Abschnitt b.

¹²² Takte 194-336; Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 618, S. 20 ff.; ABA, Bd. 4, S. (52) 14 ff.

¹²³ In der Eulenburg-Partitur S. 22/23 statt „Cl.“ fälschlich „Ob.“.

und Ophikleiden, Pauken und Becken und große Trommel; gegen Ende des Abschnitts wiederholt die Pauke unablässig (ab T. 310), bei gleichzeitig beibehaltenem Allabrevetakt in den übrigen Instrumenten, den Rhythmus:



Zu Beginn dieses Abschnittes schreibt Berlioz in die Partitur:

„L'orchestre prend ici un double caractère; les instruments à cordes doivent, sans couvrir les flûtes, exécuter cependant avec un accent rude et farouche; les flûtes et clarinettes, au contraire, avec une expression douce et mélancolique“¹²⁴.

Das Orchester nimmt einen „doppelten Charakter“ an: d.h. es vollziehen sich gleichzeitig zwei räumlich getrennte, disparate Vorgänge. Ohne Zweifel stellt der Abschnitt eine Anspielung auf ein zentrales Moment der Handlung in der – von Berlioz nicht vollendeten und nur in einigen Bruchstücken erhaltenen – Oper dar.

Mit Hilfe eines Briefes von Berlioz lassen sich einige wichtige Schlüsse über die Ouvertüre und ihr Verhältnis zur Oper ziehen, die eine Nutzenanwendung des im vorliegenden Kapitel Erörterten darstellen und die deshalb hier angedeutet seien. Von der Oper sind 5 Nummern vollständig erhalten, sowie 2 Nummern bruchstückhaft¹²⁵. Nur diese beiden fragmentarisch überlieferten Stücke sind, soweit bekannt, von Berlioz später für andere Kompositionen (die Oper *Benvenuto Cellini* und die *Symphonie funèbre et triomphale*) verwendet worden¹²⁶. In der Ouvertüre – die er drucken ließ und oft aufführte – griff Berlioz auf erhaltene Teile und Bruchstücke der Oper nicht zurück¹²⁷. Nun erinnert jedoch der fragliche Abschnitt der Ouvertüre (T. 194 ff.), nicht thematisch, aber durch seine Faktur, nämlich durch die großen Notenwerte, welche die Holzbläsermelodie trotz des Allegrotempos

¹²⁴ Vgl. Anmerkung 122. (Nur die alte GA, nicht die Eulenburg-Partitur, enthält Berlioz' Anmerkung.) Sandford, a.a.O., S. 58, zitiert diese Anmerkung ebenfalls und macht dazu (S. 89) mit Recht die oben zitierte Bemerkung über die verschiedenen „levels“ oder „strata“. Daß die Holzbläsermelodie von T. 310 an der Gliederung „3+2+3“ folge (Sandford, S. 224), trifft jedoch nicht zu; vgl. die weitere Darstellung.

¹²⁵ H. Macdonald, Berlioz's Self-Borrowings, in: Proceedings of the Royal Musical Association 92, 1965/66, S. 27 ff. (vgl. dort S. 31 f.); A.E.F. Dickinson, Berlioz' stage Works, in: The Music Review 31, 1970, S. 136 ff. (vgl. dort S. 137 f.).

¹²⁶ – abgesehen von einer *Marche des Gardes*, die zur *Marche au supplice* der Phantastischen Symphonie wurde, aber unter den erhaltenen Teilen der Oper nicht vorkommt. Vgl. Macdonald, S. 31 f.

¹²⁷ Vgl. allerdings die Ähnlichkeit des von Dickinson S. 137 unter c) zitierten Beispiels mit den Takten 207-219 der Ouvertüre (= T. 4-7 des unten folgenden Notenbeispiels).

zu einer langsamen machen, auffallend an den oben ausführlich erörterten Schluß der Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini*; dort aber ist, wie wir sahen, das entsprechende Thema ein ins Allegro und in große Notenwerte transponiertes Larghetto-Thema aus der Oper. Man ist daher versucht, in dem Thema T. 194 ff. in der Ouvertüre *Les Francs Juges* ebenfalls ein der Oper entstammendes langsames, hier zwar in langen, in der Oper aber gewiß in kurzen Notenwerten notiertes Thema zu vermuten. Und in der Tat wird dies von Berlioz selbst bestätigt, der sich am 8. Mai 1836 brieflich beim Verleger Hoffmeister in Leipzig darüber beschwerte, daß dieser eine Ausgabe der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen unter Berlioz' Namen herausgebracht hatte, die in Wirklichkeit ein das Werk stark verstümmelndes Arrangement war. In diesem Brief heißt es:

„ . . . votre arrangeur . . . a fait disparaître non seulement des passages entiers, mais des fragments de phrases dont la suppression rend l'ensemble incompréhensible ou absurde. Ainsi, dans la prière en *ut mineur* des flûtes et clarinettes, au milieu de l'allegro, l'arrangeur n'a pas vu que cette mélodie est un adagio écrit avec les signes de l'allegro dans lequel il est jeté; qu'une *ronde* y représente toujours une *noire*, trois *rondes liées et soutenues* une *blanche pointée*, et que par conséquent il faut *quatre mesures* du mouvement *allegro* pour former *une seule mesure réelle* du chant *adagio*. Trouvant donc cette prière trop longue, et sans tenir compte de l'action contrastante qui se passe en même temps dans le reste de l'orchestre, votre arrangeur l'a tronquée de telle sorte qu'il est impossible à présent d'y trouver aucune espèce de sens; il a enlevé des mesures isolées qui ne représentaient en réalité qu'un *temps* de la grande mesure du mouvement lent dans lequel la phrase se développe, et le rythme, tombant à faux, amène nécessairement une conclusion aussi imprévue que stupide“¹²⁸.

Diese Briefstelle spricht für sich selbst. Die Holzbläsermelodie ist ein offenbar nicht erhaltenes¹²⁹ „Gebet“ aus der Oper. Sie muß dort wie im folgenden Notenbeispiel notiert gewesen sein¹³⁰.

¹²⁸ Hector Berlioz, *Correspondance inédite*, ed. Bernard, 1879, S. 114 f.; *Correspondance générale II, 1832-1842*, ed. Citron/Robert (1975), S. 298. Vgl. auch die Briefe an Liszt vom 25.1. und 28.4.1836, ebenda S. 281 und 294.

¹²⁹ Ich habe die erhaltenen Fragmente der Oper nicht eingesehen und stütze mich hier auf die Angaben von Macdonald (s. Anmerkung 125).

¹³⁰ Die Noten und die Taktbezeichnungen habe ich so angeordnet, daß die melodischen Entsprechungen sichtbar werden, ebenso wie der Aufbau aus (7+7)+(4+4)+(7+7) Takten (vgl. hierzu Anmerkung 124, letzter Satz). Die eingeklammerten Noten in T. 3, 10 und 18 (Ouvertüre: |  |, T. 205, 233 und 263) gehören offenbar nicht mit zur Melodie. Die auftaktigen Töne g' in T. 4 (2. Viertel), 7 (letztes Viertel) und 18 (letztes Viertel) sind in der Ouvertüre als |  | notiert und müßten demnach als  übertragen werden; doch habe ich  in Analogie zu den Takten

(Adagio)
[=Ouv. T. 194 -197 198. 201 usw.]

Man hat darauf hingewiesen, daß der Abschnitt T. 282 ff. bzw. T. 310 ff. (= T. 23 f. bzw. 30 f. im Notenbeispiel) Material aus der langsamen Einleitung (T. 1) verwendet¹³¹. Doch erscheint das Flöten-Klarinetten-Thema, oder auch größere Abschnitte daraus, in der Einleitung nicht als ganzes. Wenn aber die Vermutung zutrifft, daß das Thema der Oper entstammt – und das erscheint auf Grund des Briefbelegs als sicher –, dann ist es nicht richtig, zu sagen: das Allegro der Ouvertüre „verwendet Material aus der langsamen Einleitung“, sondern es verhält sich so: in der Einleitung werden Elemente des Operntheemas frei paraphrasiert (anders demnach als in den Einleitungen der Ouvertüren *Benvenuto Cellini* und *Le Carnaval romain*, wo

11, 14 und 22, wo die Ouvertüre jedesmal | ♩ | hat. – Von der Begleitung der Klarinetten (meist in der Unterterz) habe ich abgesehen.

¹³¹ Sandford, S. 87 f. Ein genauerer Vergleich ergibt darüber hinaus Zusammenhänge zwischen den folgenden Stellen: Langsame Einleitung T. 1/2, 4/5, 7/8, 8/9, 54/55 (Vla. u. Ob.) und 55/56 (2. Vl. u. Kl.) sind rhythmisch und in den Notenwerten, und T. 56/57 ist darüber hinaus auch melodisch identisch mit T. 6/7 der Rekonstruktion in meinem Notenbeispiel; der Halbtonschritt in der Rekonstruktion T. 21/22 erscheint in der Einleitung T. 31, 32, 40 und 41; Rekonstruktion T. 6/7 = T. 124 bis 126 in der Ouvertüre (Teil des 2. Themas).

die Opernthemen wirklich erscheinen), und im Allegro erscheint das Thema dann als ganzes.

Ich habe mehrmals beim Anhören einer Aufnahme der Overture von T. 194 bis 336 statt in der Partitur in meiner „Übertragung“ mitgelesen, also optisch nur die eine Komponente des doppelten Geschehens mitverfolgt. Die Eigenständigkeit, gleichsam Unnahbarkeit der Flöten-Klarinetten-Melodie, die von den unberechenbaren Orchestereinwürfen und vom Marschrhythmus (T. 282 ff.) keine Notiz nimmt, somit die Gleichzeitigkeit zweier räumlich getrennter, völlig disparater Vorgänge, drängt sich dabei überraschend stark auf, stärker als beim Mitlesen der Partitur, das vom „double caractère“ der Situation hier eher ablenken kann ¹³².

*

Doch stoßen wir auf das Merkmal der Räumlichkeit nicht nur dort, wo Themen miteinander kombiniert werden, sondern allenthalben. Es sei hier nur verwiesen auf die Beschreibung der Schlußbildungen in den Melodiephrasen der Einleitung zum „Fest“-Satz (oben S. 36ff.). Es wäre leicht, hier weitere Stellen aus anderen Werken anzuführen. Ein Berlioz'scher Orchester-satz erschließt sich nur, wenn man den Blick auf dieses Grundmerkmal gerichtet hält ¹³³. Auch das Disparate im *Nacheinander*, das, wie wir mehrfach sahen, für Berlioz ebenfalls charakteristisch ist (vgl. besonders Kapitel 2 und 3, Abschnitt d), wirkt raumgliedernd. (Ein schon im Notenbild sehr plastisches Beispiel hierfür ist neben den genannten auch die Gegenüberstellung eines Des-dur-Akkordes in sämtlichen Bläsern und eines g-moll-Akkordes in sämtlichen Streichern und den Pauken im 25. bis 21. Takt vor Schluß der *Marche au supplice* in der *Symphonie fantastique*.)

Aber kehren wir noch einmal zur Themenkombination zurück. In der Eulenburg-Ausgabe der Sinfonie *Romeo und Julia* heißt es in einer Einführung ¹³⁴ über den „Fest“-Satz:

„Der breite Gesang der Oboe im . . . Larghetto dürfte auf das Erscheinen Julia's zu beziehen sein, wie denn auch das fernerhin im eigentlichen

¹³² Die hier knapp dargelegten Zusammenhänge verdienen eine eingehendere Behandlung. Dazu ist eine Einsicht der erhaltenen Teile der Oper – die auch in der neuen Gesamtausgabe ediert werden sollen – erforderlich (Macdonald und Dickinson zitieren nur Bruchstücke; vgl. oben Anmerkungen 125 bis 127).

¹³³ Man sollte deshalb in Beschreibungen nicht „melodische“, „harmonische“, „rhythmische“ usw. Eigenschaften säuberlich getrennt untersuchen, wie es auch Sandford noch tut, der auf das Merkmal der Räumlichkeit doch so richtig hingewiesen hat.

¹³⁴ von A. Smolian; Eulenburgs Taschenpartitur, S. V.

Allegro wahrnehmbar werdende Wiedereintreten dieser von den Blasinstrumenten zu den jubelnden Ballklängen kontrapunktirten Melodie neben dem rein-musikalischen Reize der Kombination als ein sinnvoller Hinweis darauf, wie Romeo in allem Festgedränge immer und immer nur die herrliche Julia erblickt, zu fesseln vermag.“

Worauf die Oboenmelodie „zu beziehen“ ist, und ob es sich am Schluß des Satzes um einen „sinnvollen Hinweis“ auf Julia handelt oder nicht, ist für die musikalische Faktur völlig unerheblich. Daß aber die Melodie „kontrapunktirt“ werde, drückt genau das Mißverständnis aus, von dem oben die Rede war. Weder ein „rein-musikalischer Reiz“, noch „Hinweise“ auf ein außermusikalisches Programm, noch beides zusammen, machen das Eigentliche der Komposition aus. Das Larghetto-Thema repräsentiert im Allegro nicht Julia oder den Gedanken an sie (es sei denn auf Grund einer musikalisch nicht darstellbaren und daher irrelevanten „Absprache“ mit „Kennern“); aber gleichwohl repräsentiert es etwas, nämlich, infolge des Kunstgriffs der Verpflanzung in eine andere Umgebung, *s i c h s e l b e r*. Es wird *w i e d e r e r k a n n t* als die Oboenmelodie des Larghetto; in einer neuen Umgebung begegnet man dem Altbekannten¹³⁵. Die Verpflanzung ist für Berlioz also ein Hilfsmittel, mit dem er die Wirkung des Räumlichen, des Disparaten in der Situation, noch verstärkt.

Berlioz ist nicht in erster Linie Opernkomponist (er hat nur auch drei Opern vollendet). Aber in seinem Orchestersatz schafft er *S i t u a t i o n e n*, die durch das Nebeneinanderwirken mehrerer an verschiedenen Stellen des Raumes stationierter „Repräsentanten“ zustande kommen, also etwas einer Bühnensituation *A n a l o g e s*. Am treffendsten ließe sich vielleicht sagen: er setzt Musik „*i n S z e n e*“. Das „szenische“ Denken begegnet in seiner Musik auf Schritt und Tritt und in verschiedener Gestalt. Die merkwürdigste Konzeption ist die dem letzten Satz von *Lélio*, der Fantasie über Shakespeares *Sturm* zugrundeliegende: Der von einem Schauspieler dargestellte Musiker Lélio versammelt seine Schüler um sich und veranstaltet mit ihnen eine *P r o b e*; er gibt spieltechnische Anweisungen und dirigiert dann das Stück (eben die *Sturm*-Fantasie, seine „neueste Komposition“); nach Beendigung der „Probe“ lobt er seine Musiker und fordert sie dann auf, sich zu entfernen. Hier läßt Berlioz somit sein szenisches Denken nicht nur in die Faktur der Komposition selbst einfließen – dies geschieht außerdem –, sondern wendet es auf das Stück als ganzes an; er stellt innerhalb eines mehrteiligen komplexen Werkes eine Komposition *a l s g a n z e* auf eine Bühne (eine Bühne, die vorher im Werk nicht vorhanden, hinter dem Vorhang verborgen war).

¹³⁵ Oder in anderen Fällen, wie im erörterten Larghetto aus *Romeo und Julia* und im Einleitungssatz der *Damnation*, klingt in die gegenwärtige Umgebung aus der Ferne etwas noch Unbekanntes, Neues, Fremdes, herein.

Daß Berlioz' Musik ein In-Szene-Setzen von Musik ist, macht einige bekannte Tatsachen erst wirklich verständlich. Erstens, daß er nicht für Klavier komponierte ¹³⁶. Zweitens, daß seine Lieder (von ihm meist *mélodies* genannt) für eine oder mehrere Solostimmen mit Klavierbegleitung seine am wenigsten überzeugenden Kompositionen sind. (Stets hat die erste Fassung Klavierbegleitung; häufig, aber nicht immer, hat er sie nachträglich instrumentiert. Bei den Liedern handelt es sich also wirklich um Instrumentierung; und gerade dies ist, wie wir sahen, in seinen primär als Orchesterkomposition konzipierten Werken nicht der Fall.) Wenn aber häufig von seinen größeren Werken gesagt wird, sie seien sehr „ungleich“, sie enthielten viele „schwache“ Partien (was etwa zuträfe für die *Strophes* in *Romeo und Julia*, vgl. oben S. 14), so ist zu bedenken, daß auch sie Teile eines Ganzen sind, und daß das Charakteristische von Berlioz' Musik weniger in der Qualität von Einzelteilen für sich genommen, als vielmehr – wie wir sahen – in dem Zusammengefügtsein von Einzelteilen zu einem Ganzen zu suchen ist. Dieses eigentümliche Verhältnis von Teil und Ganzem bei Berlioz hat Robert Schumann – in seiner Besprechung der *Waverley-Ouvertüre* ¹³⁷ – richtig erkannt.

Wir werden im zweiten Teil dieser Studien, bei der Erörterung von Bränders Lied aus der *Damnation*, sehen, daß es, trotz des oben über seine Lieder Gesagten, auch bedeutende solistische Vokalsätze von Berlioz gibt, in denen das „Inszenieren“ ein – hier freilich auf andere Weise, nicht als Räumlichkeit, sondern als „Darbietung“ sich zeigendes – entscheidendes Merkmal ist. Und am Schluß wird sich zeigen, daß Berlioz' instrumentaler und sein vokaler Satz von einem gemeinsamen Boden getragen werden.

b) Abgrenzungen

Es erscheint angebracht, hier einige Abgrenzungen vorzunehmen. Diejenigen beiden Eigenschaften des Berlioz-Satzes, auf die im vorstehenden das Hauptaugenmerk gerichtet war, 1.) die „Räumlichkeit“ und 2.) die Wieder-

¹³⁶ Wenn A. Einstein (*Die Romantik in der Musik*, München 1950, S. 17) schreibt: „Was wäre Berlioz ohne sein Orchester!“, so ist diese rhetorische Frage sinnvoll, sofern man sie nicht etwa in dieser Weise beantwortet: „ein schlechterer Musiker, denn Klaviermusik ‚lag‘ ihm weniger“, sondern nur sofern man sich klarmacht, daß es Berlioz als Komponisten dann überhaupt nicht geben würde, da er musikalisch nicht anders als in Kategorien des Orchesters denken konnte. (Die menschliche Stimme behandelte er in seiner Instrumentationslehre bekanntlich als Instrument.)

¹³⁷ Vgl. Anmerkung 121.

kehr thematischen oder motivischen Materials in veränderter Umgebung, scheinen sich nämlich, bei flüchtigem Hinsehen, auch in anderer Musik feststellen zu lassen. Daß es sich dabei meistens nur scheinbar um Gleichartiges, in Wirklichkeit vielmehr um bloß äußerlich Ähnliches handelt, sei durch die folgenden Hinweise verdeutlicht.

Zunächst zur „Räumlichkeit“. – Im Bereich der Wiener Klassiker gibt es, soweit ich sehe, eine einzige Schöpfung, deren Struktur stark an Berlioz' räumlich bestimmtes Kompositionsverfahren erinnert: die Tanzszene aus dem 1. Finale von Mozarts *Don Giovanni*. Drei Orchester spielen auf der Bühne drei verschiedene Tänze in drei verschiedenen Taktarten. Schon das Notenbild erinnert auffallend an dasjenige des Schlußteiles der *Harold-Serenade*.

The image shows a musical score for three orchestras, labeled Orch. III, II, and I. Each orchestra plays a different dance in a different time signature. Orch. III plays '(Deutscher)' in 3/4 time. Orch. II plays '(Contredanse)' in 4/4 time. Orch. I plays '(Menuett)' in 3/4 time. The notation is arranged vertically, with Orch. III at the top, Orch. II in the middle, and Orch. I at the bottom. The key signature is one sharp (F#).

Auch die Ähnlichkeit mit gewissen Partien aus der *Damnation* drängt sich auf (vgl. auch Mozarts Hinweis „da lontano“ beim ersten Erklängen des Menuetts – XIX. Szene – mit Berlioz' „jointaines rumeurs“). Doch Mozarts Tanzszene ist innerhalb seines Werkes eine Ausnahme und bezeichnenderweise eine *O p e r n* scene. Berlioz dagegen wendet sein an diese Szene erinnerndes Kompositionsverfahren auch in der reinen Instrumentalmusik – und zwar oft – an; es ist eines der wesentlichen Kennzeichen seiner Musik. Eben weil diese Musik dadurch die Vorstellung mehrerer auf einer Bühne aufgestellter Instrumentalgruppen suggeriert, bezeichnete ich sie als „szenisch“. Die Aufstellung von drei Orchestern auf der Bühne ist im Verhältnis zu Mozarts Satz etwas von außen Hinzukommendes, etwas, an diesem Satz gemessen, Außermusikalisches. Somit läßt sich sagen, daß Berlioz, indem er die räumliche Disposition zu einem Inhalt seiner Musik macht, etwas Außermusikalisches in diese hineinnimmt. Und das Hineinnehmen von Außermusikalischem ist in der Tat ein Charakteristikum, das Berlioz in vielfacher Hinsicht auszeichnet (vgl. außer den obenstehenden Bemerkungen über den Ausgangsort der Töne und über das „Szenische“ auch das in Kapitel 1 über Berlioz' Verhältnis zu Shakespeare und über die von ihm voraus-

gesetzte außermusikalische Kennerschaft, sowie unten das in Kapitel 5 über das Bildhafte und in Kapitel 7 über den „Darbietungs“-Charakter des Brand-Liedes Gesagte). Die in vielen Fällen für Berlioz zutreffende Bezeichnung „Programm-*musik*“ weist ebenfalls auf das Bestreben, Außermusikalisches in die Musik hereinzuholen; doch wäre sie für eine allgemeine Charakterisierung in Anbetracht der vielen Aspekte, unter denen das Einbeziehen von Außermusikalischem sich bei Berlioz zeigt, zu eng, und in Anbetracht anderer Komponisten, deren – andersgeartete – Musik man ebenfalls „Programm-*musik*“ nennt (Liszt, Strauss), zu wenig spezifisch. –

Sehen wir von der Tanzszene aus *Don Giovanni* ab, so zeigt sich in der Wiener klassischen Musik ein Merkmal, das man als „Räumlichkeit“ bezeichnen kann, freilich dennoch. Zu Anfang von Beethovens Violinkonzert werden zwei disparate musikalische Wesenheiten einander gegenübergestellt.

Doch ist hier das außermusikalische Moment, an welcher Stelle im Orchester die Pauken einerseits und die Holzbläser andererseits aufgestellt sind, völlig unerheblich. Wesentlich dagegen ist das Innermusikalische, daß die Taktfolge von Pauken und Holzbläsern verschieden gegliedert wird (s. Notenbeispiel). Wie es scheint, ist für das Nebeneinander von disparaten Elementen im Wiener klassischen Satz eine wesentliche Voraussetzung der Takt-, während bei Berlioz – wie allgemein in der Musik des 19. Jahrhunderts – eine Preisgabe der Taktordnung stattfindet, so daß hier die disparaten Elemente nicht mehr auf eine innermusikalische Ordnung – eben die des Taktes – bezogen werden können. (Hierzu vgl., in bezug auf Mozart, Thr. G. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, Mozart-Jahrbuch 1950, S. 76 ff., bes. S. 85 ff., jetzt auch *Kleine Schriften*, 1977, S. 9 ff., bes. S. 18 ff., sowie, in bezug auf Beethoven und Berlioz, meinen Beitrag *Eigenschaften des Rhythmus . . .*; auch unten Kapitel 8.) So ist es auch kein Zufall, daß gerade die Tanzszene aus *Don Giovanni*, in der den drei disparaten

Tänzen – für Mozart ausnahmsweise – keine gemeinsame Taktordnung zugrundeliegt, an Berlioz erinnert.

In der älteren Musik gibt es große Bereiche, in denen der Raum als Faktor in die Komposition mit einbezogen ist (vokale und instrumentale Mehrchörigkeit bei Willaert, den beiden Gabrieli und bei Schütz, Instrumentalkonzert, doppelchörige Werke etwa J.S. Bachs). Im Einleitungschor der Matthäuspassion von Bach ist die Doppelchörigkeit ein wesentlicher Faktor der Musik; die Interjektionen des 2. Chores (*Wen?, Wie?, Was?, . . .*) sind ein Signum dieser Komposition. Dennoch erscheint die Doppelchörigkeit, gemessen am Bach'schen Satz, d.h. an der Bach charakterisierenden Klanglichkeit, Art der Stimmführung, Dissonanzbehandlung, als etwas Hinzukommendes, somit Sekundäres; Bachs Satz ist in der Matthäus-Passion gleich geartet wie in der Johannespassion, in welcher Mehrchörigkeit nicht vorkommt. Diese Unterscheidung zwischen dem zentralen Moment des Satzes und dem peripheren, dem Bereich der Aufführungspraxis angehörigen – wie auch immer charakteristischen – Moment der räumlichen Disposition läßt sich, wie mir scheint, bei der älteren Musik immer durchführen – und zwar rechtens. Demgegenüber läßt sich, wie wir sahen, eine Trennung von „Satz“ und „klanglicher Realisierung“ bei Berlioz nicht durchführen; Berlioz' Satz – besser: „kompositorische Konzeption“ – ist Klang¹³⁸, und dieser enthält als konstitutiven Faktor die Räumlichkeit.

*

Nun zu der anderen Eigenschaft von Berlioz' Musik, der Wiederkehr von thematischem oder motivischem Material. – Wenn in der Musik etwas bereits Erklungenes zu einem späteren Zeitpunkt in veränderter Umgebung – etwa in einem anderen Satz des Werkes – wiederkehrt, so kann es sich um ein Zitat handeln. Zum Beispiel zitiert Brahms gegen Schluß des zweiten, langsamen Satzes seiner 1. Sinfonie die charakteristische Akkordfolge, mit der das Allegro begann (vgl. 1. Satz T. 38-42 und 2. Satz T. 116-120 – der Keim für diese Akkordfolge liegt übrigens schon zu Beginn der langsamen Einleitung, 1. Satz T. 1 ff.). Oder: Zu Beginn der Finalsätze dreier Sinfonien, der Neunten von Beethoven, der *Harold*-Sinfonie von Berlioz und der Fünften von Bruckner, werden die Hauptthemen der vorausgegangenen Sätze zitiert. So unvergleichbar die kompositorischen Absichten in diesen drei Finale-Anfängen sind (Beethoven begründet damit die spätere, die Alleinherrschaft des Instrumentalen „aufhebende“

¹³⁸ Vgl. R. Bockholdt, *Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz*, in: *Die Musikforschung* XXXII, Heft 2, 1979 (demnächst erscheinend).

Einführung der menschlichen Stimme; Berlioz tut seinem Programm Genüge, will die Zitate als „Erinnerungen“ seines Helden verstanden wissen; in Bruckners Finale wird demonstriert, daß alle Themen der Sinfonie auf einem einzigen Kern beruhen und sich auseinander ableiten lassen) – so handelt es sich doch in allen dreien um Zitate.

Ein Merkmal des Zitats ist, daß das in ihm Zitierte nicht die zur Rede stehende Sache selbst ist. Das Zitierte steht in Anführungszeichen, das Zitat **v e r w e i s t** auf eine Sache, die eine andere ist als diejenige, um die es im gegenwärtigen Zusammenhang, außerhalb der Anführungszeichen, eigentlich geht. Das Zitierte mag das gegenwärtig Gemeinte beleuchten, verdeutlichen, aber es verhält sich zu diesem wie ein Fremdes, das herbeigezogen, „angeführt“, und wieder fallengelassen wird. (Diese Merkmale gelten für das Zitat in der Sprache, aber auch in der Musik, wo als Ersatz für die fehlenden Anführungszeichen die Grenzen des Zitats, sein Anfang und sein Ende, meist durch die Faktur deutlich erkennbar sind.)

Aus der Beschreibung des „Fest“-Satzes, der Ouvertüre zu *Benvenuto Cellini* und der Ouvertüre *Les Francs Juges* aber – und in die gleiche Kategorie gehören die S. 86f. außerdem genannten Kompositionen von Berlioz – wird klar geworden sein, daß dort das bereits Erklungene, wenn es wieder eingeführt wird, nicht bloß zitiert wird, sondern Hauptsache, konstitutiver Bestandteil des Satzes ist; es wird, wie wir sahen, in eine andere Umgebung „verpflanzt“, wobei das „Verpflanzte“ und die „Umgebung“ gleich wesentliche Bestandteile der – dadurch als räumlich bestimmten – Situation sind. Im Zitat wird das Zitierte gleichsam entmaterialisiert, büßt jedenfalls etwas von seiner realen Präsenz ein; das Larghetto-Thema dagegen ist im „Fest“-Allegro genauso real – wenn nicht, infolge seiner Konfrontation mit „Fest“-Thema und -Rhythmus, sogar realer – gegenwärtig wie im Larghetto selbst. Das Gleiche gilt für die zahlreichen außerdem angeführten Fälle, etwa für die *idée fixe* in bestimmten Sätzen der *Symphonie fantastique* und der *Harold-Sinfonie* (jedoch nicht für die Zitate zu Beginn des *Harold-Finales*).

In mehreren Sinfonien greift Joseph H a y d n Elemente der langsamen Einleitung des 1. Satzes im Verlaufe dieses Satzes wieder auf, so in den Sinfonien in C-dur Nr. 90 (vgl. T. 5-8 mit 17-20, mehreren weiteren Stellen und besonders den letzten 10 Takten des Allegro), B-dur Nr. 98 (T. 1 ff. mit 16 ff. und passim), Es-dur Nr. 103 „mit dem Paukenwirbel“ (T. 2 ff. mit 74 f. und 112 f. – Baß –, und 203 ff. mit 214 f.), und in der Sinfonie in C-dur Nr. 97 (vgl. T. 2-4 bzw. 12-13 mit T. 99-103 bzw. 240 ff.). Ich würde dieses Wiederaufgreifen bei Haydn nicht als „Zitieren“ bezeichnen, sondern eher, umgekehrt, das Erscheinen des betreffenden Elementes in der langsamen Einleitung als „Vorankündigung“. Denn einerseits ist das, was sich in der Einleitung ankündigte, später so vollständig in den Gesamtzusammenhang des Allegro integriert und damit verwandelt, daß man es hier nicht nur

nicht als Fremdkörper empfindet, sondern daß man unter bestimmten Umständen die Beziehung zur Einleitung überhaupt überhört (nämlich wenn zwischen der langsamen Einleitung und dem Wiederaufgreifen im Allegro viel Zeit verfloß: C-dur Nr. 97 und Es-dur Nr. 103). Und andererseits ist die Bezeichnung „Zitat“ (für das Allegro) hier deshalb fehl am Platz und „Vorankündigung“ (für die Einleitung) treffender, weil der musikalische Gedanke erst bei seinem zweiten Erscheinen, erst im Allegro seinen vollen Sinn entfaltet, der in der Einleitung noch keimhaft verschlossen war. So ist es in der C-dur-Sinfonie Nr. 97 verwunderlich, die Takte 2-4 eben hier, zu Beginn eines Satzes zu hören, da sie eine Schlußwendung darstellen; in T. 12 f. beendet dieser Gedanke die langsame Einleitung und mündet ins Vivace, und T. 99 ff. bzw. 240 ff. dient derselbe Gedanke in der Tat zum Schließen der Exposition bzw. Reprise ¹³⁹. Ähnlich verfährt Haydn in der anderen C-dur-Sinfonie, Nr. 90, wo die entsprechende Wendung, noch deutlicher, eine Schlußklausel ist. – Im übrigen sei betont, daß in Haydns Werk, als Ganzes gesehen, solche thematischen Beziehungen nicht häufig, und vor allem, daß sie, als isoliertes Faktum genommen, hier nicht konstitutiv sind ¹⁴⁰. Im Unterschied zu vielen nachklassischen Komponisten, die in tonlichen Beziehungen eine Gewähr für die Einheit ihres Satzes sehen (vgl. unten), kann Haydn, in dessen Satz die Einheit durch ganz andere Mittel hergestellt wird, auf solche mehr äußerlichen Vereinheitlichungsmittel verzichten.

Somit handelt es sich auch bei Haydn um etwas ganz anderes als das für Berlioz kennzeichnende „Verpflanzen“ eines Themas in eine „neue Umgebung“. Es fehlt bei Haydn auch das Merkmal der Kombination des Themas – bei seiner Wiederaufnahme – mit kontrastierenden, disparaten Bewegungsabläufen (Themen, Rhythmen), eben mit einer gleichzeitig wahrnehmbaren „neuen Umgebung“; es fehlt die Bezugnahme des Satzes auf die Orchester-, „Szene“, auf die Aufstellung der Instrumentalgruppen an verschiedenen Stellen des Raumes. (Die „Räumlichkeit“ des Wiener klassischen Satzes ist von anderer Art; vgl. das oben zu Beethovens Violinkonzert Gesagte sowie unten den Schluß von Kapitel 8.)

Noch von einer anderen Kompositionstechnik, die durch die mehrfache Wiederkehr von identischem Tonmaterial gekennzeichnet ist, muß das Berlioz'sche Verfahren abgehoben werden. Ich meine die im 19. Jahrhundert immer stärker werdende Tendenz, die Einheit einer Komposition durch Einheitlichkeit ihres thematischen Materials herzustellen. In S c h u b e r t s

¹³⁹ Zu diesem Eröffnungssatz Haydns vgl. auch Thr. G. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen (1967), S. 158 ff.

¹⁴⁰ Zum Verhältnis zwischen langsamer Einleitung und schnellem Satz bei Haydn vgl. Marianne Danckwardt, Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 25, Tutzing 1977, besonders S. 106 ff.

großer C-dur-Sinfonie mag die prunkvolle Wiederkehr des einleitenden Hornthemas am Ende des 1. Satzes (T. 661 ff.) zunächst an das triumphale Wiedererscheinen der langsamen Themen am Ende der *Benvenuto Cellini*-Ouvertüre oder des „Fest“-Satzes erinnern. Aber auch hier fehlt das für Berlioz wesentliche Merkmal des „Szenischen“, die Gegenüberstellung des Themas mit andersartigen Situationsbestandteilen. Bei Berlioz ist das mehrfache Auftreten von Themen und deren Kombination nicht ein Mittel um eine musikalische „Einheit“ – im Sinne Schuberts und der sogleich zu nennenden Komponisten – herzustellen, sondern um mit Hilfe von ausgeprägten, einprägsamen „Repräsentanten“ verschiedene Situationen zu schaffen. Bei Schubert hingegen wird in der C-dur-Sinfonie durch die Wiederaufnahme des Hornthemas vom Ende her eine Brücke zum Anfang zurück geschlagen, die die Einheit des Satzes gewährleisten soll¹⁴¹. (So ist es auch bezeichnend, daß eine Zelle dieses Themas, T. 2 bzw. 5, sich bereits in die Durchführung einnistet, vgl. T. 303 ff.) Ähnlich wie in der C-dur- verfährt Schubert in der h-moll-Sinfonie: Die Durchführung des 1. Satzes (T. 114 ff.) beruht nicht auf dem Haupt- (T. 13 ff.), sondern auf dem eröffnenden Unisonothema, welches dann am Schluß des Satzes, in der Coda, wie in der C-dur-Sinfonie wieder aufgegriffen wird (T. 328 ff.). Und in einer weiteren Instrumentalkomposition Schuberts, der sog. Wanderer-Fantasie für Klavier (D 760), beruhen die 4 Teile, aus denen sich dieses Werk zusammensetzt, alle auf einem einzigen thematischen Gedanken. Statt „Teile“ ist man hier sogar versucht zu sagen „Sätze“, da sie, wiewohl ohne Unterbrechung ineinander übergehend, die Haltung der 4 Sätze einer Sonate oder Sinfonie aufweisen (Allegro $\frac{4}{4}$, zwar nicht in Sonatenform, aber mit 2 Seitenthemen, E- und Es-dur; Adagio $\frac{4}{4}$; Presto, schneller Tanzsatz, $\frac{3}{4}$; Allegro, zu Beginn fugiert, $\frac{4}{4}$). In dieser Komposition Schuberts kündigt sich somit bereits das von C. F r a n c k geübte „zyklische Prinzip“ an; auch der Weg zur Bauweise etwa von L i s z t s h-moll-Sonate ist hier gewiesen. Die C-dur-Sinfonie aber weist, wie in der Satzweise überhaupt, so auch in der Tendenz zur thematischen Verklammerung, auf B r u c k n e r voraus: was Schubert hier auf die Schluß-Gestaltung des 1. Satzes beschränkte, hat Bruckner bekanntlich auf das Finale, auf den Schluß der ganzen Sinfonie, ausgedehnt.

Wie aus dieser skizzenhaften Beschreibung einiger – in sich wieder sehr verschiedenartiger – Beispiele aus der Musik des 19. Jahrhunderts hervorgeht, genügt es nicht, festzustellen, ob im Verlauf eines größeren Werkes ein und dasselbe Thema in verschiedener Gestalt mehrmals wiederkehrt, son-

¹⁴¹ In der späten Klaviersonate in A-dur (D 959) wird durch die Bezugnahme der letzten Finale-Takte auf den Anfang des ersten Satzes sogar über das ganze Werk eine solche Brücke geschlagen – eine „Vorahnung“ Bruckners (s. unten).

dern es muß jeweils gefragt werden, welcher Sinn sich mit diesem isoliert betrachtet nichtssagenden Merkmal verbindet. Für Berlioz – es sei wiederholt – ist nicht das Bestreben kennzeichnend, mit Hilfe tonlicher Beziehungen die „innere Einheit“ eines Werkes zu sichern. Sondern er möchte, im Gegenteil, durch wechselnde Anordnung (Kombination oder Trennung), auch wechselnde Instrumentierung (gleichsam Beleuchtung) einer bestimmten Anzahl von wiedererkennbaren musikalischen Repräsentanten (Themen, Motiven, Klängen, Rhythmen) eine Vielzahl möglichst verschiedener musikalischer Situationen schaffen. Das ist auch der Grund, weshalb der vorherrschende Eindruck, den seine Musik hervorruft, ein Eindruck nicht der Einheitlichkeit, sondern der Disparatheit, Vielgestaltigkeit, Buntheit, des häufigen Wechsels, und – wenn man das Detail auf seine musikalische Substanz hin prüft – zuweilen auch der qualitativen Ungleichheit ist.

ZWEITER TEIL

**Studien zu Berlioz' sprachgebundener Musik
Französische und deutsche Sprachvertonung**

Vorbemerkung

Am 7. Juni 1841 fand in der Pariser Oper die erste Aufführung des *Freischütz* von C.M. von Weber in französischer Sprache, aber unveränderter musikalischer Gestalt statt. Die Übersetzung hatte Emilien Pacini besorgt. Die Einstudierung hatte unter der Leitung von Berlioz gestanden, der auch die Rezitative komponierte, die an Stelle des gesprochenen Dialogs zwischen die Nummern eingeschoben wurden. Außerdem wurde für Balletteinlagen zusätzlich Musik aus anderen Werken Webers verwendet; zu diesem Zweck instrumentierte Berlioz das Klavierstück *Aufforderung zum Tanz* ¹⁴².

Ein Jahr später erschien die erste Ausgabe dieser französischen *Freischütz*-Fassung. Sie trägt den Titel:

Le Freischütz/Opéra en Trois Actes/Paroles françaises d'Émilien Pacini/avec les Récitatifs de Hector Berlioz/et le divertissement ajouté à l'Opéra de Paris/Musique de/C.-M. de Weber. ¹⁴³

Das von Berlioz und Pacini unterzeichnete Vorwort lautet:

„En produisant sur la scène française le chef-d'œuvre de Weber, nous nous sommes scrupuleusement appliqués à en donner une traduction aussi fidèle que possible, poème et musique, et non pas un arrangement. La partition du maître n'a subi aucune altération: on en a respecté scrupuleusement l'ordre, la suite, l'intégralité, l'instrumentation. Seulement, comme le dialogue *parlé* est interdit à l'Opéra, il a fallu y suppléer par des récitatifs, dans lesquels on a tâché de conserver le coloris particulier qui distingue tout l'ouvrage. Pour le divertissement, on a emprunté à

¹⁴² Über nähere Einzelheiten zur Vorbereitung und Inszenierung vgl. z.B. Boschot, II, Neuauflage Paris 1948, S. 570-583, oder Prod'homme, Hector Berlioz (deutsche Ausgabe 1906), S. 136 ff., sowie Berlioz selbst: *A travers chants*, Kap. 15, und mehrere Briefe: *Correspondance générale* II (1975), Stellenangaben S. 779.

¹⁴³ zitiert nach dem mir vorliegenden, nach 1905 bei Joubert, Paris, erschienenen Klavierauszug. Der leicht abweichende Titel der 1842 bei Schlesinger erschienenen Erstausgabe (ebenfalls Klavierauszug, eine Partitur ist nicht erschienen) findet sich bei C. Hopkinson, *A Bibliography of the Musical and Literary Works of Hector Berlioz*, Edinburgh 1951, S. 54. Das folgende von Berlioz und Pacini verfaßte Vorwort (*Avis*), das in der Ausgabe von Joubert enthalten ist, findet sich nach Hopkinson (ebenda) zuerst in einer nach 1872 (also nach dem Tode Berlioz') erschienenen Ausgabe. In der von der Firma Kalmus der ABA als Band 21 einverleibten Ausgabe ist es nicht enthalten.

Weber son célèbre rondo de piano intitulé *l'Invitation à la valse*, que l'auteur de la musique des récitatifs a instrumenté pour l'orchestre, sans y changer une note. ¹⁴⁴

Quant au poème, l'auteur s'est efforcé de rendre fidèlement cette simplicité candide du libretto allemand, auquel il aurait craint d'apporter le moindre changement, s'attachant surtout à suivre invariablement le rythme de la musique, comme aussi à traduire, littéralement parfois, jusqu'aux détails les plus minutieux de cette pièce, dont la poétique naïveté est le principal caractère, et dont l'imitation exacte est sans doute ici le seul mérite."

Wie weit die hier ausgedrückte Absicht, „à suivre invariablement le rythme de la musique“, in der Übersetzung verwirklicht worden ist, wie weit sie mit französischer Sprache überhaupt verwirklicht werden kann, dem wollen die folgenden Untersuchungen nachgehen. Zu diesem Zweck erfolgt zunächst eine eingehende Behandlung der Szene und Arie der Agathe (Nr. 8) mit ihrem originalen deutschen sowie mit dem französischen Text. Zweitens sollen dann die von Berlioz für den *Freischütz* komponierten Rezitative erörtert und das Berlioz'sche Rezitativ im ganzen dem traditionellen Rezitativ, insbesondere demjenigen *Glucks*, gegenübergestellt werden. Der dann folgende Teil der Untersuchung beschäftigt sich mit der Sprachbehandlung in einer liedartigen Komposition (Branders Lied aus der *Damnation*), und der letzte, erneut und zusammenfassend, mit der – im Abschnitt über das Rezitativ von anderen, sich dort ergebenden Gesichtspunkten verdeckten – Frage nach dem Verhältnis von französischer und deutscher Sprachvertonung, sowie mit der Frage nach den Beziehungen zwischen Sprachvertonung und Instrumentalsatz.

¹⁴⁴ Als Ballettmusik wurden offenbar außerdem Partien aus *Oberon* und aus *Preziosa* verwendet; vgl. Prod'homme, 1906, Anm. 362 (am Ende des Buches).

5. Die Szene und Arie der Agathe aus Webers *Freischütz*
mit deutschem und mit französischem Text

Der Text des kurzen einleitenden Rezitativs besteht aus den folgenden sechs Verszeilen ¹⁴⁵:

- 1 Wie nahte mir der Schlummer,
- 2 bevor ich ihn geseh'n?
- 3 Ja, Liebe pflegt mit Kummer
- 4 stets Hand in Hand zu geh'n!
- 5 Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?
- 6 Welch' schöne Nacht!

Vers- und Reimschema:

1	o ' o ' o ' o	a
2	o ' o ' o '	b
3	o ' o ' o ' o	a
4	o ' o ' o '	b
5	o ' o ' o ' o ' o '	c
6	o ' o '	c

Silbenzahl:

7
6
7
6
8
4

Faßt man je zwei Zeilen zu einer Doppelzeile zusammen (1-2, 3-4, 5-6), so enthält jede 6 Hebungen. Doch während in den ersten beiden Doppelzeilen diese Anzahl aus Addition von 3 + 3 zustandekommt, entsteht sie in der letzten aus 4 + 2 ¹⁴⁶. Die ersten beiden Doppelzeilen sind genau gleich gebaut (Aufeinanderfolge von weiblichem und männlichem Versende) und durch Reimverschränkung (abab) miteinander verknüpft; die letzte ist durch die verschiedene Länge ihrer beiden Zeilen, durch das Aufeinanderfolgen von zwei männlichen Versenden sowie durch den Reim (cc) eigenständig. Auf Grund dieser Unterschiede und da ferner die ersten beiden Doppelzeilen je einen Satz umfassen (*Wie nahte . . . geseh'n?* und *Ja, Liebe . . . zu geh'n!*), die letzte dagegen zwei Sätze, wirkt die Zusammenfassung der ersten 4 Zeilen zu 2 Doppelzeilen, wie oben vorgenommen, natürlich, die der Zeilen 5 und 6 dagegen künstlich: man sollte sie vermeiden. Somit drängt sich die

¹⁴⁵ Ich zitiere nach der von H. Abert herausgegebenen kleinen Eulenburg-Partiturausgabe. Außerdem wurden der Klavierauszug der Universal-Edition (W. Kienzl) und die Reclam-Ausgabe des Textbuches herangezogen.

¹⁴⁶ Außerdem würden sich in den ersten beiden Doppelzeilen zwischen 3. und 4. Hebung z w e i Senkungen befinden.

Möglichkeit auf, den gesamten Textabschnitt nicht in sechs, sondern in vier Verse zu gliedern; dabei rückt der Reim a-a ins Versinnere, wird zum „Zäsurreim“:

	Reim: Hebun- Sil-		
	gen: ben:		
„1“ (1-2) Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn geseh'n?	b	6	13
„2“ (3-4) Ja, Liebe pflegt mit Kummer stets Hand in Hand zu geh'n!	b	6	13
„3“ (5) Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?	c	4	8
„4“ (6) Welch' schöne Nacht!	c	2	4

So betrachtet, erhalten die Veränderungen, die in der französischen Übersetzung am Reim vorgenommen werden, einen Sinn. Der Übersetzer hält den die Zeilen 1 und 2 sowie 3 und 4 verbindenden Satzzusammenhang, den er ins Französische übernimmt, für das Wesentliche und läßt den Reim a-a ganz fallen:

			Silbenzahl ¹⁴⁷ :
1	Hélas! sans le revoir,	–	6
2	faut il fermer les yeux?	b	6
3	Ah! quel tourment se mêle	–	7
4	à mon amour pieux!	b	6
5	La lune enfin rayonne aux cieux,	c	8
6	rayonne aux cieux.	c	4

Wie verhält sich hierzu nun aber Webers Musik? Zwar sind die Doppelzeilen 1-2 und 3-4 der deutschen Fassung als einander entsprechende Einheiten vertont. Sie werden von der gleichen Instrumentalgeste (Klarinetten und Fagotte, E-dur – Adur bzw. – a-moll) eingeleitet, sie haben einen ähnlichen rhythmischen Duktus, enden beide auf der Tonikaterz (E-dur bzw. e-moll). Außerdem aber ist a u c h die Entsprechung *Schlummer* – *Kummer*, also die Korrespondenz der Zeilen 1 und 3 f ü r s i c h genommen, musikalisch

¹⁴⁷ Bei der Silbenzählung im französischen Vers ist zu berücksichtigen, daß das auslautende -e im Versinnern nicht als Silbe zählt, wenn ihm ein Vokal folgt (vgl. etwa die 5. und 6. Verszeile). Daher ergibt sich bei der Zusammenfassung der 3. und 4. Zeile zu einem Doppervers die Addition 7+6=12. (Obwohl im Französischen ein klingend endender Vers von 7 Silben versmetrisch ein Sechssilbler ist, zähle ich hier und im folgenden die unbetonten Schlußsilben der Verse stets mit, da sie – wie im Deutschen – bei der Vertonung bzw. Textunterlegung meist eigene Notenwerte erhalten, auch wenn der folgende Vers mit Vokal beginnt.) – Das Alternieren von Hebungen und Senkungen im deutschen Text (o ' o ' . . .) wird im Französischen ziemlich genau beibehalten. Aber die Frage nach der Rolle der Silben b e t o n u n g soll uns erst später beschäftigen.

erfaßt, und zwar sowohl das durch den Reim gegebene Verbindende wie das durch den Inhalt bestimmte Gegensätzliche:

Wie nah - te mir der Schlum mer

Ja, Liebe pflegt mit Kummer

Sowohl die Entsprechung (gleicher rhythmischer Duktus, Vorhaltsbildung¹⁴⁸) wie das Gegensätzliche (Dur gegenüber Moll, Beginn auf cis" gegenüber „getrübtem“ Beginn auf c", Aufwärts- gegenüber Abwärtsrichtung, Einbettung in warmen Streicherklang – *Schlummer* – gegenüber Aussetzen der Begleitung, von *Kummer* bestimmter Leere) sind nicht zu überhören. Was musikalisch geschieht, ist vom Text durch und durch bestimmt; die Musik ist von der sprachlichen Vorlage geradezu durchtränkt.

Davon bleibt in der französischen Fassung so gut wie nichts erhalten, da der Reim (a-a) entfällt, da ferner jetzt eine stumpfe Endung (*re-voir*) einer klingenden (*mê-le*) gegenübersteht und da sich *revoir* und *se mêle* inhaltlich nicht aufeinander beziehen:

Hé - las! sans le re - voir

gegenüber

Ah! quel tourment se mêle

Das einzige, was hier noch zur Musik „paßt“, diese einleuchtend erscheinen läßt, ist der Inhalt des Wortes *tourment* in Analogie zu *Kummer* (s. oben).

Auch das folgende innig-emphatische h' auf (*bevor ich*) *ihn* (*geseh'n*) verliert mit dem französischen Text seinen Sinn: (*faut il fer-*) *mer* (*les yeux*). An dieser Stelle läßt sich erkennen, daß die Ursachen für die Sinnzerstörung in der französischen Fassung nicht darin zu suchen sind, daß der deutsche Text „schlecht“ übersetzt wäre (das ist er nicht), sondern darin, und darauf möchte ich in dieser Erörterung hinaus, daß die französische Sprache eine Vertonung, wie sie Weber mit der deutschen vornimmt, überhaupt nicht zuläßt. Denn wenn Pacini eine Wort-für-Wort-Übersetzung versucht hätte, würde diese hier etwa so lauten:

¹⁴⁸ Auf *Schlummer* notiert Weber Tonwiederholung a' - a', doch ist von der Sängerin eine Appoggiatur (h' - a') auszuführen. Im Klavierauszug der UE sind alle solche Appoggiaturen ausgedruckt.



(Faut-il fermer les yeux) a - vant de le re - voir?

und der Eindruck würde ins Grotteske umschlagen, weil das französische Pronomen *le* eine gefühlsbedingte Dehnung, gleichsam Erwärmung, wie sie sich am deutschen *ihn* vornehmen läßt, nicht verträgt.

Eher mag man vielleicht die Übersetzung der beiden letzten Verse (5 und 6) als unbeholfen ansehen. Die unvergleichliche musikalische Einfassung der Worte *Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht? – Welch' schöne Nacht!* ist geprägt von dem Septakkord auf G (viertletzter Takt vor Beginn des *Leise, leise*) und dem im nächsten Takt folgenden, ihn enharmonisch umdeutenden Quartsextakkord auf Fis. Dieses unerwartete Sich-Öffnen des erwartungsvoll sich ausdehnenden Septakkordes ist eine musikalische Illustration des Geschehens auf der Bühne („Sie öffnet die Altantüre, daß man in eine sternenhelle Nacht sieht“) ¹⁴⁹ :



Dieser Vorgang erfolgt im Orchester und bleibt also auch in der französischen Fassung wirksam. Aber der von innigster Empfindung erfüllte musikalische Gestus *Welch' schön – – ne Nacht!*: der Quintsprung von h' nach fis", das staunende Verweilen Agathes auf diesem höchsten Ton, die folgende Koloratur, das dunkle h auf dem Wort *Nacht*, der außerordentliche Ambitus fis"-h in nur zwei Takten – dieser Gestus ist nur als gesangliche Realisierung dieser Textworte sinnvoll.

Daß in der französischen Fassung hiervon nichts mehr zu spüren ist, liegt nicht an der zweifellos ein wenig plumpen Wiederholung der Worte *rayonne aux cieux* aus der 5. Zeile. Sicherlich verbanden Berlioz und Pacini hiermit sogar eine Absicht: sie sahen wohl in dem leuchtenden H-dur und der Koloratur das „rayonner“, das Strahlende und Glänzende der Nacht, also ein musikalisches Bild, wobei freilich die von Webers Musik außerdem eingefan-

¹⁴⁹ In einem Essay über den *Freischütz* schreibt Theodor W. Adorno zu dieser Stelle: „Durch Fenster und Lücken strömt eine Luft herein, welche von der dichten Kulturlandschaft [der Verf. meint die Wiener Klassik] draußengehalten wird. Das verleiht der Partitur die Frische, die sie ohne viel Tonmalerei zur imaginären Sprache des Waldes macht. Nirgends schöner als in Agathens Rezitativ, zu den Worten „Welch schöne Nacht“, dort, wo sie hinaustritt auf den Altan.“ (Th. W. Adorno, *Bilderwelt des Freischütz*, in: *Moments musicaux*, edition suhrkamp, Frankfurt a.M. 1964, S. 40).

gene Innigkeit in Agathes Ausruf nicht zur Geltung kommt. Entscheidend ist aber auch hier nicht dies, sondern die Tatsache, daß auch bei einer wörtlicheren Übersetzung – ähnlich wie im Falle der oben besprochenen Stelle *bevor ich ihn geseh'n* – nichts gewonnen worden wäre. Denn etwa:



müßte für französisches Empfinden unnatürlich sentimental erscheinen, und zwar wiederum, weil das Adjektiv *belle* sich mit soviel Wärme und Gefühl wie das deutsche *schön* nicht anspeichern läßt. Die Beschränkung lediglich auf die dem französischen musikalischen Empfinden vertraute bildhafte Seite (*rayonne*) erscheint demgegenüber noch als die glücklichere Lösung.

*

Der Vergleich der originalen mit der französischen Fassung der beiden Doppelstrophen des sich anschließenden Adagio-„Liedes“ – wie man diesen Teil im Unterschied zur eigentlichen Arie am Schluß der Szene wohl am besten nennt – führt zu prinzipiell ähnlichen Ergebnissen. Auch hier hat der Übersetzer am Versbau und am Reim Veränderungen vorgenommen. Die erste Doppelstrophe, die, wie auch die zweite, zusammenhängend vertont ist, lautet im Original und in der Übersetzung ¹⁵⁰:

		Silbenzahl:
1	Leise, leise,	a 4
2	fromme Weise,	a 4
3	schwing' dich auf zum Ster- nenkreise!	a 8
4	Lied, erschalle!	b 4
5	Feiernd walle	b 4
6	mein Gebet zur Himmelshalle!	b 8

¹⁵⁰ Die, von den Eingangsworten *Ma prière* abgesehen, völlig abweichende, hinsichtlich Silbenzahl (4-4-4/4, 4-4-5/4) und Reimschema (a b a/b, c b e/e) merkwürdig gestaltlose Übersetzung, die Berlioz in der Instrumentationslehre bringt (*Traité*, Neudruck 1970, S. 46 ff., auch ABA 21, siehe oben Anmerkung 143), und deren Herkunft ich nicht untersucht habe, bleibt hier außer Betracht. Vgl. dazu auch Anmerkung 164.

1	Ma prière	a	4
2	solitaire	a	4
3	de la terre / vole vers Dieu!	(a/)b	8
4	Ta servante	c	4
5	est tremblante,	c	4
6	Ah! Seigneur, entend son voeu.	b	7

Die nach einem Rezitativ-Einschub (*O wie hell . . .*) folgende zweite Doppelstrophe *Zu dir wende ich die Hände . . .* ist hinsichtlich des Versbaues und des Reimschemas, im Original wie in der Übersetzung, sowie musikalisch eine genaue Wiederholung der ersten ¹⁵¹.

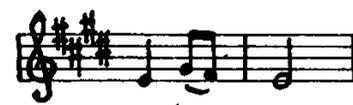
Zunächst zur Silbenzahl der Verse. Sie scheint im Französischen von der deutschen Vorlage kaum, nämlich nur im letzten Vers (7 statt 8 Silben), abzuweichen. In Wirklichkeit aber sind die Unterschiede tiefgreifend, wie eine genauere Betrachtung der französischen Textunterlegung zeigt:



1. Ma pri - è - re so - li - tai - re De la ter - re vole vers Dieu!
2. Rei - ne sain - te, Vois ma crain - te, Que ma plainte morte vers toi



Ta ser - van - te Est trem - blan - te, Ah! Sei - gneur, entend, en -
Aux lou - an - ges Des ar - chan - ges, En trem - blant, ré - pond, ré -



tend son voeu.
pond ma voix.

Beim Vergleich der kurzen Zeilen 1 und 2 ergeben sich kaum Probleme. Allerdings ist der in der 1. Zeile – nur hier – durch Wortwiederholung entstehende Binnenreim bei Kind (*Leise, leise*) von Weber musikalisch eingefangen worden:



lei - se, lei - se

¹⁵¹ Zum französischen Text der zweiten Doppelstrophe siehe das folgende Notenbeispiel.

Im Französischen ist dieser Binnenreim verschwunden, *Ma prière* ist eine Einheit, die sich versmetrisch nicht von der Fortsetzung *solitaire* unterscheidet, so daß es, vom französischen Text aus gesehen, genauso gut etwa heißen könnte:



Ebenso zu Beginn der zweiten Doppelstrophe (*Reine sainte, vois ma crainte: 'o' o' o' o' o*).

In der deutschen Fassung der zweiten Doppelstrophe dagegen erfolgt die unveränderte musikalische Wiederholung zwar mechanisch in Anlehnung an den Beginn der ersten Doppelstrophe, erscheint aber doch auch hier vom Text her als sinnvoll. Denn das Wort *dir*, das infolge von Betonungsinversion den Akzent trägt (*Zu dir: o' statt 'o*), braucht eine längere Note. Anders gesagt:



wäre nicht möglich.

Von dieser Nuance abgesehen – deren Vergegenwärtigung allerdings Webers Musik als Sprachvertongung transparent macht – stellt die Übersetzung der 1. und 2., ebenso wie der 4. und 5. Zeile keinen wesentlichen Eingriff dar.

Anders in der 3. und in der 6. Zeile. Sie haben im Original die doppelte Länge der beiden ihnen vorangehenden Zeilen und werden von Weber auch als zusammenhängende Einheiten von 4 Takten vertont (im Gegensatz zu den Zeilen 1, 2, 4 und 5, die Zweitakter bilden). So wie die Verse 3 und 6 sprachlich ohne Binnenzäsur ablaufen, so stellt auch die zu ihnen gehörige Musik jeweils einen einzigen fugenlosen viertaktigen Bogen dar. Die weiblichen Endungen der Zeilen 1 und 2 sowie 4 und 5 füllen jeweils einen Takt aus (*lei-se, Wei-se, -schal-le, wal-le: |'o|*). Die Endungen von Zeile 3 bzw. 6 sind ebenfalls weiblich, und durch Reim auf diejenigen der Zeilen 1 und 2 bzw. 4 und 5 bezogen. Da diese, jeweils eine Strophe abschließenden Zeilen aber doppelte Länge haben, sich über 4 statt 2 Takte erstrecken, zwingt Weber ihre Endung nicht ebenfalls in den letzten Takt, sondern gibt ihr eine Ausdehnung von zwei Takten (*-krei-se und -hal-le: |'o|*); dadurch werden die drei Teile (zwei Zwei- und ein Viertakter) in ein ausgewogenes Verhältnis

zueinander gebracht, und das Abschließende, Zusammenfassende der Langzeile kommt zur Geltung. Die Langzeile beginnt aber in ihrem ersten Takt wie die beiden Kurzzeilen (zwei Silben: |' o|); darauf erfolgt im zweiten Takt eine Zusammendrängung von vier Silben (|' o 'o|), und die beiden letzten Silben verteilen sich, diese Stauung auffangend, über zwei Takte. Jede Strophe (erste und zweite Hälfte der Doppelstrophe) folgt somit dem Schema ($\overline{\quad}$ = klingender Endreim):

1. und 2. (4. u. 5.) Zeile: |' o| $\overline{\quad}$ |' o| $\overline{\quad}$

3. (6.) Zeile: |' o|' o' o| $\overline{\quad}$ |' | o|

Die 3. Verszeile hat nun im Französischen zwar ebenfalls 8 Silben, doch ist hier die Schlußsilbe betont, die klingende Endung durch eine stumpfe ersetzt (*Dieu* bzw. in der zweiten Doppelstrophe *toi*). Der Reim aber ist ins Versinnere gezogen (*ter-re* bzw. *plain-te*). Hier ist er jedoch, da die Musik der deutschen Vers- und Reimordnung folgt, vollkommen unmotiviert; er steht mitten in einem harmonischen und melodischen Kontinuum (6. Takt des Liedes ¹⁵²), das erst 2 Takte später zum Abschluß kommt.

Was aber ist der Sinn der Verlagerung der Betonung, gegenüber dem Deutschen, vom 7. in den 8. Takt? Hierzu zunächst einige grundsätzliche Vorbemerkungen. Im französischen Vers ist bekanntlich die Betonungsordnung, die Anzahl und die Anordnung der Hebungen, verglichen mit dem Deutschen einerseits variabler und andererseits überhaupt von untergeordneter Bedeutung ¹⁵³. Außerdem ist die Stärke des Wortakzentes innerhalb eines Verses in viel höherem Maße als es im deutschen Vers der Fall ist, vom Verszusammenhang abhängig, an „Sprechtakte“ ¹⁵⁴ gebunden. So muß man die Folge von betonten und unbetonten Silben im vorliegenden Vers: *De la terre vole vers Dieu* (ebenso *Que ma plainte monte vers toi*), wenn man streng vom Einzelwort ausgeht, zwar so angeben: oo'o'oo'. (Dabei ist allerdings zu bemerken, daß die französische Präposition *vers*, hier die vorletzte Silbe des Verses, größeres Gewicht hat als das deutsche *zu*; ich habe sie im obigen Schema als unbetont markiert, doch ist sie von allen schwach betonten Silben hier die schwerste.) Spricht man den Vers jedoch zusammenhängend, so tritt die Betonung in *vo-le (mon-te)* hinter *ter-re* und *Dieu*

¹⁵² T. 22 bzw. 48 in der Eulenburg-Partitur (S. 170 und 171).

¹⁵³ Vgl. z.B. W.Th. Elwert, *Französische Metrik*, München 1961, S. 24 ff.

¹⁵⁴ Elwert, S. 25. Vgl. auch die Bemerkung von F. Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, Amsterdam und Paris 1954, S. 46: „L'accent tonique du mot français est assez faible; en outre, sous l'influence de l'accent oratoire ou de l'accent emphatique, il peut se déplacer sur une syllabe atone.“ Hierzu ausführlich unten Kapitel 8.

(*plain-te* und *toi*) zurück; der Satzzusammenhang trägt über sie hinweg. Geht man also vom Vers statt vom Einzelwort aus, so ist es besser, nicht: „betonte“ und „unbetonte“ Silben zu unterscheiden, sondern den Vers gliedernde Hauptakzente (·) einerseits und alle übrigen Silben – die im Vergleich miteinander verschieden starke Akzente tragen können, aber sämtlich schwächer betont sind als die Hauptakzentträger – andererseits (x) So gesehen, folgt der Vers *De la terre vole vers Dieu* diesem Schema: xx'xxxx'.

Am vorliegenden Einzelfall zeigt sich die tiefe Verschiedenheit von französischem und deutschem Vers. In der der Übersetzung zugrundeliegenden deutschen Verszeile, *schwing' dich auf zum Sternenkreise (Herr ohn' Anfang und ohn' Ende)* ist die Betonungsfolge genau festgelegt; sie konstituiert den Vers (·o'·o'·o'·o'). Daß auch im Deutschen innerhalb eines konkret gegebenen Verses beim Sprechen einige Hebungen stärker, andere schwächer betont sind, daß jeder Vers seinen eigenen „Rhythmus“¹⁵⁵ hat – im Vers *schwing' dich auf zum Sternenkreise* etwa treten die 2. und die 3. Hebung, in *Herr ohn' Anfang und ohn' Ende* eher die 1., 2. und 4. Hebung stärker hervor –, ist nicht konstituierend, sondern sekundär; primär ist die unveränderliche Hebungszahl (hier die Vierhebigkeit). Für den französischen Vers dagegen ist die Zahl der Silben konstituierend¹⁵⁶, während die Zahl der Betonungen von Vers zu Vers ebenso wechseln kann wie ihre Stelle im Vers¹⁵⁷. Außerdem ist der Akzent weniger eindeutig als im deutschen Vers an die Wortbetonung gebunden; er ist stärker vom „Rhythmus“ des Verses im ganzen bestimmt. Ferner: da im Deutschen fast ausnahmslos die bedeutungstragende Wurzelsilbe die Betonung trägt, fällt im deutschen Vers die Betonung mit der Wortbetonung zusammen¹⁵⁸. In den romanischen Sprachen dagegen sind häufig Endungen Akzentträger (*mourir, aimable, acteur*), weshalb hier die Betonung schon des Einzelwortes nicht mit der Bedeutung zusammenzufallen braucht; der die Betonungen des französischen Verses

¹⁵⁵ Vgl. W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern und München 1965, S. 100 ff.

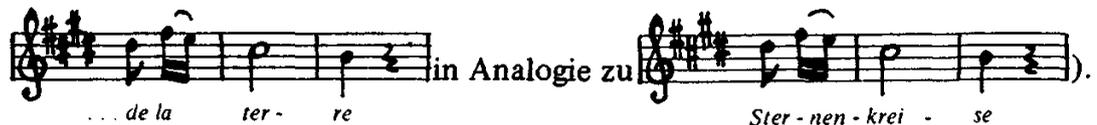
¹⁵⁶ Freilich wird in französischen Opernlibretti des 19. Jahrhunderts, und so auch in dieser Libretto-Übersetzung, die Silbenzahl der Verszeilen sehr frei gehandhabt. Dennoch bleibt auch hier die Zahl der Silben, nicht die der Betonungen, das den Vers kennzeichnende Kriterium.

¹⁵⁷ außer am Versende, das im Französischen immer entweder oxyton (. . . o') oder paroxyton (. . . 'o) ist. (Im Italienischen gibt es neben diesen beiden Versen, dem *verso tronco* und dem *verso piano*, als dritte Möglichkeit noch den proparoxytonen Vers, *verso sdrucciolo*: . . . 'o o. Vgl. auch F. Noske, S. 47, über vereinzelte irrige Versuche französischer Theoretiker des 19. Jahrhunderts, den *sdrucciolo* auch für das Französische in Anspruch zu nehmen.) Nur bei längeren Versen kann sich außerdem noch im Versinnern eine feste Tonstelle befinden (z.B. im Alexandriner).

¹⁵⁸ Hierzu grundlegend Thr. G. Georgiades, *Musik und Sprache*, 1954 (21974), S. 53 ff.

festlegende Vers-„Rhythmus“ aber ist darüber hinaus von logisch-syntaktischen sowie sprachmelodischen oder oratorischen ¹⁵⁹ Momenten bestimmt, also ebenfalls nicht unmittelbar von der Wortbedeutung abhängig. Das ist auch der Grund dafür, daß das „Hervorholen“ der Bedeutung von einzelnen Wörtern durch die Musik (durch besondere Dehnung oder Betonung) bei einem französischen Vers unangebracht ist (vgl. oben die konstruierten Beispiele *avant de le revoir* und *quelle belle nuit*) und, wie wir bei der Erörterung von Berlioz' *Faust*-Musik noch sehen werden, einem französischen Komponisten auch nicht leicht in den Sinn kommt.

Kehren wir nunmehr zur 3. Verszeile des Liedes zurück. Das Ersetzen der klingenden Versendung durch eine stumpfe (*Dieu, toi*) geschah hier offenkundig wieder in der Absicht, die Ausdehnung einer solchen klingenden Endung über zwei Takte, wie sie Weber aus den oben dargelegten Gründen vornahm, zu vermeiden, da die Dehnung der vorletzten Silbe, wie erläutert, dem Charakter des französischen Verses widersprochen hätte (also zum Beispiel



Es kommt aber noch ein weiteres hinzu. Weber gestaltet, wie wir oben sahen, die Langzeile im Vergleich zu den beiden Kurzzeilen musikalisch durch Raffung im Innern und Dehnung am Ende. Die französische Übersetzung ignoriert dies; sie sieht die viertaktige Langzeile als bloße Verdoppelung der beiden vorangehenden Zweitakter an. Denn in diesen legt sie den Hauptakzent der Zeile jeweils in den 2. Takt:



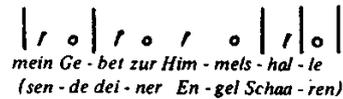
Und genau das Gleiche geschieht nun mit der Langzeile, denn wir sahen oben, daß in dieser die Hauptakzente auf der 3. und 8. Silbe liegen (xx'xxxx'), und diese Silben fallen jetzt mit der „eins“ des 2. und 4. Taktes zusammen:



¹⁵⁹ Vgl. die Feststellung von F. Noske, oben Anmerkung 154. Die Unterschiede zwischen deutschem und französischem Vers und die sich aus ihnen ergebenden Konsequenzen werden unten (Kapitel 8) ausführlich erörtert.

Die Geschmeidigkeit, mit der Weber die Abfolge der vier Hebungen dieser Zeile musikalisch ordnet, entgeht dem Übersetzer; es fehlt ihm der Sinn dafür, weil französische Sprache eine musikalische Behandlung dieser Art nicht zulassen würde. Stattdessen sieht er den Viertakter als plumpe Summierung von 2 und 2 (mit „schwerem“ 2. und 4. Takt), als „phrase carrée“ an ¹⁶⁰.

In der 6., der Schlußzeile, sind die Verhältnisse ganz ähnlich. Im Deutschen und in Webers Musik wieder eine Raffung von Silben im 2. Takt und eine Dehnung, ein Auslaufen in den beiden Schlußtakt:



Die Übersetzung dieser Zeile enthält nur 7 Silben. In der ersten Doppelstrophe (*Ah! Seigneur, entend son voeu*) wären die Hauptakzente etwa nach folgendem Schema anzugeben: 'x'xxx'; in der zweiten (*En tremblant, répond ma voix*): xx'xxx'. Um bei nur 7 Silben den weiten Weg der Musik bis zur betonten Schlußsilbe zu überbrücken, sieht sich der Übersetzer bzw. Berlioz gezwungen, ein Wort (*entend, répond*) zu wiederholen, denn

Ah! Sei - gneur, en - tend son voeu —————
 oder auch: *Ah! Sei - gneur* —————, *en - tend son voeu*

wäre natürlich nicht möglich. Das Ergebnis aber ist das gleiche wie in der 3. Zeile: die Akzente fallen auf den Schwerpunkt des 2. und 4. Taktes. Nur der Reim im Versinnern, der in der 3. Zeile diese „2 + 2“-Auffassung noch unterstrich (*terre, plainte*), wird hier fallengelassen.

*

¹⁶⁰ Die „carrure“ wurde von Berlioz kritisiert (siehe unten Anmerkung 296), während zum Beispiel Fétis sie zur gleichen Zeit befürwortete, indem er an eine gute Melodie die drei Forderungen „convenance de tonalité“, „symétrie du rythme“ und „symétrie du nombre“ stellte und Drei- und Fünftakter verwarf (vgl. Noske, S. 42 f. und 47 f.).

Die Unterschiede zwischen französischem und deutschem Versbau, die sich im Einleitungsrezitativ und im Adagio-Lied im Auseinanderklaffen von Musik und französischem Text so deutlich zeigten, treten in anderen Partien der Nr. 8 – wie des *Freischütz* überhaupt – zweifellos weniger plastisch zu Tage. Denn auch Weber läßt sich bei der Komposition nicht immer von den spezifischen Merkmalen leiten, die im Charakter der deutschen Sprache liegen. So etwa in dem Rezitativ, das die beiden Adagio-Doppelstrophen überbrückt:

	Reim:	Hebun- gen:	Sil- ben:
1 O wie hell die goldnen Sterne,	a	4	8
2 mit wie reinem Glanz sie glühn!	b	4	7
3 Nur dort, in der Berge Ferne,	a	4	8
4 scheint ein Wetter aufzuziehn.	b	4	7
5 Dort am Wald auch schwebt ein Heer	c	4	7
6 dunkler Wolken dumpf und schwer.	c	4	7

	Reim:	Silben:
1 Quel beau ciel et que d'étoiles	a	8
2 resplendissent dans l'azur;	b	7
3 pourtant, sous de sombres voiles,	a	8
4 l'horizon devient obscur!	b	7
5 Quels nuages pleins d'éclairs,	c	7
6 que d'orages dans les airs.	c	7

Der deutsche Text steht in deutlicher Entsprechung zum Einleitungsrezitativ: wiederum 6 Zeilen, die gleiche Reimordnung (ababcc), wiederum in der 1. und 3. Zeile klingende, in den übrigen Zeilen stumpfe Endung. Abweichend ist nur, daß jetzt alle Zeilen vierhebig sind. Dadurch sind die 6 Verse dieses überleitenden insgesamt länger als diejenigen des einleitenden Rezitativs. Dennoch sind sie in der Vertonung wesentlich kürzer. Wenn man vergleicht, wie viele Viertel-Schlagzeiten die einander entsprechenden Zeilen bzw. Doppelzeilen in der Einleitung und in der Überleitung jeweils in Anspruch nehmen, so ergibt sich:

	Einleitungs-Rezitativ:		Überleitungs-Rezitativ:	
	Hebungen:	♪:	Hebungen:	♪:
1. u. 2. Zeile:	3 + 3	10	4 + 4	6 1/2
3. u. 4. Zeile:	3 + 3	8	4 + 4	9 1/2
5. Zeile:	4	6	4 + 4	7 1/2
6. Zeile:	2	7		

Überwogen im einleitenden Rezitativ Achtel- und Viertelnoten als Silbenträger, so herrscht jetzt eine Deklamation auf Sechzehnteln und Achteln

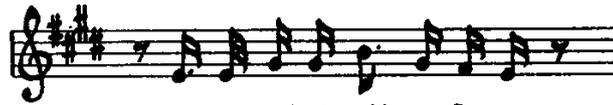
vor. Lediglich bei den Worten *scheint ein Wetter aufzuziehn* unterstreicht eine Dehnung der Notenwerte das Unheilverkündende. Zwar haben die beiden Rezitative auch etwas Gemeinsames: beiden eignet ein Moment des Ariosen; dies ist begründet in der klaren Abschnittsgliederung und den Kadenzbildungen, mit denen Zeilen oder Doppelzeilen gegeneinander abgehoben werden ¹⁶¹. Das Einleitungsrezitativ gliedert sich in 4 Abschnitte (2 + 2 + 1 + 1 Verszeilen) mit den Schlüssen: E-dur – e-moll – h-moll (G-dur) – H-dur, das vorliegende Rezitativ in 3 (2 + 2 + 2 Verszeilen), mit Schlüssen auf H-dur, e-moll und Fis-dur. Dennoch tritt das Ariose, Abgezirkelte, im zweiten Rezitativ gegenüber dem ersten zurück; es ist von Weber gleichsam beiläufiger behandelt, zieht im *Parlando* schnell vorüber ¹⁶². Abgesehen von der genannten Stelle *scheint ein Wetter aufzuziehn* (ähnlich auch: *ein Heer dunkler Wolken dumpf und schwer*: Einsetzen der Kontrabässe und verminderter Septakkord ¹⁶³), die aber mehr das Feststellen von etwas objektiv Unheimlichem als subjektive Empfindung einfängt, werden hier nicht einzelne Wörter gefühlvoll-emphatisch hervorgehoben wie zu Anfang (*ihn, schön-ne*); Subjektiv-Innerliches (*Schlummer – Kummer, Liebe*) drängt sich schon im Textinhalt nicht hervor.

Diese Eigenschaften nun kommen der Adaptation einer französischen Textunterlegung sehr entgegen. Der Übersetzer braucht sich hier nicht zu scheuen, die alternierende Betonungsfolge der deutschen Verse beizubehalten, da die Betonungen für sein Empfinden musikalisch nicht übermäßig „strapaziert“ werden. Er tut dies auch auf geschickte Weise. *O wie hell die goldnen Sterne* ('o'o'o'o) wird zu *Quel beau ciel et que d'étoiles* (xx'xxx'x), was zur Musik paßt, weil die beiden Sechzehntel auf dem Wort *goldnen*, dem die unbetonten Silben *que d'é-* entsprechen, ohne Schwere sind. Hätte Weber aber z.B. so vertont:

¹⁶¹ Über die wechselseitige Durchdringung von Rezitativ, Arioso und Arie in der deutschen romantischen Oper bis zu deren vollständiger Verschmelzung bei Wagner vgl. auch L. Spinner, *Das Rezitativ in der romantischen Oper bis Wagner*, mschr. Diss. Wien 1931. Wohl mit Recht meint der Verfasser, daß die Anlage der „Szene“ im Sinne der Nr. 8 (wie auch der Nr. 3) des *Freischütz*, mit ihrem Nebeneinander und häufigem Wechsel von rezitativischen und ariosen Partien, diese Entwicklung begünstigt habe. (Vgl. Spinner, S. 12 f., 36 f. und passim.)

¹⁶² Es erinnert stärker an das italienische Seccorezitativ, während sich das Einleitungsrezitativ eher an das deutsche Rezitativ im ersten Finale der *Zauberflöte* anzulehnen scheint.

¹⁶³ „Zum Wort *Wolken*, bei der Ahnung des Gewitters, ertönt eine Dissonanz. Obwohl sie nichts weiter ist als ein verminderter Septimakkord über dem Orgelpunkt auf der Wechseldominante, klingt sie, als hätte man sie noch nie vernommen, so prall an Ausdruck, daß kaum ein späterer vieltöniger Akkord dagegen aufkommt.“ (Th. W. Adorno, *Bilderwelt des Freischütz*, a.a.O. S. 44.).



O wie hell die gold - nen Ster - ne

was dem Deutschen gegenüber möglich ist, so wäre der Übersetzer gezwungen gewesen, nach einer anderen, notwendig unbefriedigenderen Lösung zu suchen ¹⁶⁴.

*

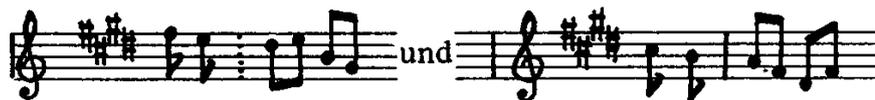
Wir wollen das Verhältnis zwischen den Textunterlegungen und der Musik in den weiteren Abschnitten und in der eigentlichen Arie (*All' meine Pulse*) nicht weiter in den Einzelheiten verfolgen. Die Veränderungen, die Pacini an Versbau und Reimordnung vornimmt, sind zum Teil wieder erheblich; je nach dem Grade, in dem Weber die spezifisch deutschen Merkmale seiner Textvorlage musikalisch erfaßt und beleuchtet, paßt sich der französische Text schlechter oder besser der Musik an. Wir betrachten abschließend den Beginn der Arie (Partitur T. 114-117):



All' mei - ne Pul - se schla - gen und das Herz wallt un - ge - stüm
 Ah! quel bon - heur su - prè - me! dans mon â - me plus d'ef - froi

Sieht man zunächst vom Text ab, so fällt hier eine eigenartige Symmetrie auf, die der Taktordnung zuwiderläuft. Jeder der beiden Halben, die die beiden Verszeilen beschließen, gehen nicht vier, sondern fünf Viertel voraus (Klammern im obigen Notenbeispiel). Dies stiftet Verwirrung; man weiß beim Hören nicht, wo die Taktstriche stehn (zumal man vom Text, der Klärung verschafft, dadurch abgelenkt ist, daß man die Wendung aus der Overture – T. 288 ff. – als rein instrumentale im Ohr hat). Man schwankt zwischen verschiedenen Auffassungen. Die melodische Analogie von

¹⁶⁴ Geschickt ist auch die Inversion zu Beginn der 3. Zeile übernommen worden: *Nur dort o' statt 'o*, desgleichen *pourtant*. – Man könnte hier – wie auch sonst häufig genug – gegen die inhaltlichen Änderungen Einwände erheben (von „éclairs“ und „orages“ ist im deutschen Text nicht die Rede). Doch geht es uns hier nicht um die Frage der Wörtlichkeit und der Qualität der Übertragung, sondern um das Verhältnis zwischen französischem und deutschem Sprachbau und Musik überhaupt.



suggeriert folgende Taktordnung:



was auch von den beiden E-dur- und den folgenden H⁷-Schlägen (s. obiges Beispiel) nahegelegt wird. Oder man hört, vom Text geleitet, von Anfang an richtig die Betonungen in Abständen je einer Halben: dann neigt man, da der erste Vers dreihebig und der zweite formal zwar vierhebig ist, von Weber durch Unbetontlassen der ersten Hebung (*und*) jedoch ebenfalls dreihebig gedeutet wird, zu der folgenden Gliederung ¹⁶⁵:



Der eingeschobene $\frac{2}{4}$ -Takt kommt dadurch zustande, daß die unbetonte Schlußsilbe *-gen* gedehnt wird und das auftaktige *und das* Platz braucht. In jedem Falle fügt sich das melodische Gebilde nur mit Gewalt in den Alla breve-Takt. Besonders die beiden Orchesterschläge auf dem 2. und 3. Viertel von T. 115 sind es, die gewaltsam an der Taktordnung rütteln ¹⁶⁶. Ein Vergleich mit der völlig unproblematischen Stelle gegen Schluß der Arie, an der dieselben Textworte wiederkehren, bestätigt dies (T. 170-173):

¹⁶⁵ Sowohl in diesem wie in dem vorigen Notenbeispiel wirkt die von mir eingeführte Taktordnung ohne Zweifel künstlich; „richtig“ ist nur Webers Notierungsweise. Aber das Experiment der notenschriftlichen Fixierung von latent mitschwingenden musikalischen Vorgängen kann dazu verhelfen, die Vielschichtigkeit eines musikalischen Gebildes durchsichtig zu machen.

¹⁶⁶ Natürlich ist es der Textinhalt – allerdings nur im Original, im Französischen ist das „Schlagen der Pulse“, das „ungestüm wallende Herz“ nicht mehr enthalten –, der das Taumelnde, Sichüberschlagende der musikalischen Struktur bestimmt.



All' mei - ne Pul - se schla - gen und das Herz wallt un - ge - stüm
 Près de ce - lui que j'ai - me, pour mon cœur, quel doux é - moi

Obwohl hier die Zuordnung der Silben ¹⁶⁷ zu den Zählzeiten der 4 Takte genau identisch mit derjenigen zu Beginn der Arie ist, fügen sich die beiden Zeilen erst jetzt mühelos in das Viertaktschema ¹⁶⁸. Dort dagegen, zu Beginn, handelt es sich um eine Melodiegeste, die einen musikalischen Eigenwillen aufweist. Und zwar sträubt sie sich einerseits gegen das Taktschema, während sie andererseits auch den Spracheigenschaften des Textes gegenüber gleichgültig ist – man beachte auch wieder die vom Text her gesehen unnatürliche Dehnung der Endung (*schla-)*gen, die ganz im Gegensatz steht zu den Verhältnissen im Rezitativ *Wie nahte mir* und in *Leise, leise*.

Genau diese beiden Eigenschaften sind es, die dieser Arie alles spezifisch „Deutsche“ nehmen. Die Freiheit gegenüber der Taktordnung ist, wie wir früher sahen, ein Merkmal von Berlioz' Instrumentalmusik (das aber, wie ich später zu zeigen versuchen werde, wiederum von Eigenschaften der französischen Sprache mit bestimmt ist). Das Unbeachtetenlassen der den Librettotext als einen deutschen Text charakterisierenden Eigenschaften durch die Musik aber bewirkt im vorliegenden Falle, daß ein Ersetzen des deutschen Textes durch einen französischen keine Schwierigkeit mehr macht, ja überhaupt kein Problem mehr darstellt.

So singt sich das *All' meine Pulse schlagen* auch mit französischem Text mühelos und glatt, mögen auch die vom Übersetzer gewählten Worte inhaltlich blasser als die deutschen sein. Hinzu kommt noch, daß die französischen Verszeilen getreu der deutschen Betonungsordnung folgen. (An der Stelle T. 170-173, von der oben die Rede war, folgt die Bearbeitung nicht Webers Vorbild; sie unterlegt hier unnötigerweise zwei andere Verse als am Arienbeginn.)

¹⁶⁷ im Deutschen; über das Französische sogleich Näheres.

¹⁶⁸ Es ist allerdings zu beachten, daß hier Orchester und Singstimme beide für sich Viertakter bilden, die um einen Takt gegeneinander verschoben sind:



Der Sopraneeinsatz zu Beginn der Arie (*All' meine Pulse*) erscheint also jetzt als Motiv im Orchester, das zum Einsatz des Soprans h i n führt.

6. Untersuchungen zum Rezitativ

a) Merkmale der von Berlioz für den *Freischütz* komponierten Rezitative

Die gesprochenen Dialoge des *Freischütz* hat der Übersetzer Pacini in Verse übertragen, die inhaltlich den Dialogverlauf sinngemäß richtig, aber in einigen Details sehr frei oder abweichend wiedergeben. Die Verse haben verschiedene, innerhalb eines Dialogs häufig wechselnde Länge und sind gereimt (Paar- und Kreuzreim in freiem Wechsel).

Die Rezitative, in die Berlioz diese den Dialog vertretenden Textteile goß, stießen nach der Aufführung in Paris auf Kritik (die allerdings nicht immer von sachlichen Motiven geleitet war); sie wurden als zu schwerfällig und zu lang bezeichnet ¹⁷⁰. Wenn sie auch in Berlioz' Schaffen nicht gerade an zentraler Stelle stehen und inmitten von Webers Musik in der Tat wie fremdartige Einsprengsel wirken, so scheinen sie mir doch für die Art und Weise, wie Berlioz bei der Vertonung französischer Verse vorgeht, äußerst aufschlußreich zu sein.

Ich gehe aus von dem Rezitativ, das den Dialog Ännchen-Agathe vertritt, der zwischen den Nummern 7 und 8, also unmittelbar vor der oben behandelten Agathen-Szene steht. Der deutsche Text ¹⁷¹:

Ännchen. So recht! So gefällst du mir, Agathe! So bist du doch, wie ich sein werde, wenn ich einmal Braut bin.

¹⁷⁰ „Ils étaient de plomb“ hieß es in einer Kritik (Boschot, II, S. 582). Man vergleiche auch die Kritik Richard Wagners (Der Freischütz in Paris, 1841; 1. „Der Freischütz“. An das Pariser Publikum. 2. „Le Freischütz“. Bericht nach Deutschland. In: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band 1, 4. Auflage, S. 207-240). Zum einen bemängelt Wagner, vor der Erstaufführung, das Ersetzen des Dialogs durch Rezitative überhaupt; zum anderen, nach dem Besuch der Aufführung, ist er enttäuscht über die Zurückhaltung, die Berlioz sich bei der Komposition auferlegt habe; die Rezitative seien zwar nicht entstellend, aber langweilig (ebenda, S. 216 und 230 f.).

¹⁷¹ zitiert nach dem Reclam-Textbuch (1967, S. 37).

Agathe. Wer weiß! Doch ich gönne dir's von Herzen, ist auch *mein* Brautstand nicht ganz kummerlos. Besonders seit ich heute von dem Eremiten zurückkam, hat mir's wie ein Stein auf dem Herzen gelegen. Jetzt fühle ich mich um vieles leichter.

Ännchen. Wieso? Erzähle doch! Noch weiß ich gar nicht, wie dein Besuch abgelaufen ist, außer daß dir der fromme Greis diese geweihten Rosen geschenkt hat.

Agathe. Er warnte mich vor einer unbekanntem großen Gefahr, welche ihm ein Gesicht offenbart habe. Nun ist seine Warnung ja in Erfüllung gegangen. Das herabstürzende Bild konnte mich töten!

Ännchen. Gut geklärt! So muß man böse Vorbedeutungen nehmen! Mein Vater war einst ein tapferer Degen und sehr unzufrieden, daß ich's nicht auch werden konnte. Er meinte, man müsse die Furcht nur verspotten, dann fliehe sie, und das wahre Sprüchlein, sich festzumachen, bestehe in den Worten: Halunke, wehre dich!

Agathe. Die Rosen sind mir nun doppelt teuer, und ich will ihrer auf das treueste pflegen.

Ännchen. Wie wär's, wenn ich sie in die Nachfrische vors Fenster setzte? Es wird ohnedies Zeit, mich auszukleiden.

Agathe. Tue das, liebes Ännchen!

Ännchen. Aber dann laß uns auch zu Bette gehn!

Agathe. Nicht eher, bis Max dagewesen ist!

Ännchen. Hat man nicht seine Not mit euch Liebesleuten! (*Sie geht ab.*)

Da mir vom französischen *Freischütz* kein Textbuch, sondern nur der Klavierauszug vorliegt, da die Verse hinsichtlich Länge und Reim unregelmäßig gebaut sind und da – wie sich zeigen wird – Berlioz' musikalische Einfassung die Zeilengliederung oft mehr verschleiert als verdeutlicht, sind in der von mir im folgenden durchgeführten Versordnung in einzelnen Fällen – vor allem gegen Ende – auch andere Gliederungsmöglichkeiten denkbar. Das einzige Hilfsmittel ist in Zweifelsfällen der Reim, und der kann manchmal auf Zufall beruhen (d.h. es können Wörter im Versinnern sich zufällig mit einem Wort am Versende reimen). Im ganzen aber ist die richtige Versordnung des französischen Dialogs klar zu erkennen ¹⁷².

(*Annette*)

1	Oh! les noeuds charmants! a merveille,	9
2	quand je me marierai, je veux être pareille.	13

(*Agathe*)

3	Puisses tu, ce jour-là, du moins,	8
4	n'avoir pas les soucis dont tes yeux sont témoins.	12

(*Ann.*)

5	Qu'est-ce donc? conte moi la fin de ta visite	13
6	chez le bon ermite!	6

¹⁷² Reime durch Klammern bezeichnet; Silbenzahl = Zahl sämtlicher Silben (auch in klingend endenden Versen). Vgl. das in Anmerkung 147 über die Silbenzählung Gesagte.

7	Il t'a donné ces roses blanches? (Ag.) Oui,	10]
8	et sa main les a consacrées;	9	
9	mais un astre fatal sur moi, dit-il, a lui.	12	
10	Des visions, par le ciel inspirées,	10]
11	lui font voir mes périls; peut-être ce portrait	12	
12	m'eût tuée en tombant sans quelque vœu secret.	12]
(Ann.)			
13	Bien expliqué! Vraiment, jadis mon père,	11	
14	vaillant soldat, disait que pour braver la loi	12	
15	du destin, un moyen efficace et prospère	13]
16	consistait dans ces mots: „Ça, coquin, défends toi!“	12	
(Ag.)			
17	Que ces fleurs ont de prix! (Ann.) Par les fraîches rosées	13]
18	pour les conserver mieux, qu'elles soient arrosées.	13	
(Ag.)			
19	A ton gré, chère Annette. Et Max qui tarde encor!	12]
(Ann.)			
20	Allons, retirons-nous, c'est l'heure	9	
21	de la prière et des beaux rêves d'or.	10	
(Ag.)			
22	Jusqu'au retour de Max, en ce lieu je demeure.	13]
(Ann.)			
23	A ton aise! bonsoir! car dans son doux essor	12	
24	le sommeil caressant de son aile m'effleure! . . .	13	

In dieser Übersetzung ist das konkrete Hin und Her der Wechselrede, die Art und Weise, wie der Text über die beiden Personen verteilt ist, beibehalten worden: wie im deutschen Dialog spricht Ännchen sechsmal, Agathe fünfmal. Nur ist an manchen Stellen der Text inhaltlich modifiziert (z.B. steht in Agathes erster Äußerung „*Puisses tu, ce jour-là, du moins, / n'avoir pas les soucis dont tes yeux sont témoins*“ für: „. . . ist auch *mein* Brautstand nicht ganz kummerlos“) oder gekürzt worden (z.B. bleiben in demselben Textabschnitt die Sätze „Wer weiß! . . . von Herzen“ und „Besonders seit ich . . . um vieles leichter“ gänzlich unübersetzt) ¹⁷³.

Das freie, keinem festen Schema folgende Abwechseln zwischen verschiedenen Reimordnungen (paariger Reim, Kreuzreim und – im vorliegenden Rezitativ fehlend – umschlingender Reim) sowie die ebenfalls freie Reihung von Versen verschiedener Länge ist ein traditionelles Verfahren französi-

¹⁷³ Infolge der bei der Übersetzung vorgenommenen Kürzungen fallen zuweilen auch ganze Abschnitte einer Rolle – nicht nur wie hier Teile eines Abschnittes – weg. So sprechen z.B. zu Beginn der Oper (Kuno, Kilian, Max und Caspar, I.2) Kuno und Kilian neun- bzw. sechsmal, in der Übersetzung aber nur acht- bzw. fünfmal.

scher Opernlibretti ¹⁷⁴. Das starke Überwiegen von Versen mit gerader Silbenzahl (bei stumpfer Endung, d.h. also ungerader Silbenzahl bei klingender Endung) entspricht ebenfalls der Tradition (vgl. die Beispiele in Anm. 174). Ferner sehen wir, daß in unserem Rezitativ der Zwölfsilbler (bei klingender Endung: 13 Silben) dominiert; daneben erscheinen Zehn- und Achtsilbler. Nur zwei Verse heben sich hiervon durch Unregelmäßigkeit ab: Vers 6 (*chez le bon ermite*), ein Fünfsilbler, sowie Vers 10. Dieser (*Des visions, par le ciel inspirées*) scheint ein Neunsilbler zu sein (so daß dann die Verse 6 und 10 die beiden einzigen mit ungerader Silbenzahl wären). Doch wenn man *visions* als dreisilbiges Wort auffaßt ¹⁷⁵, wird der Vers zum Zehnsilbler (mit

¹⁷⁴ Drei Beispiele: 1. Das Rezitativ Calchas-Agamemnon in Glucks (Du Rouletts) *Iphigénie in Aulis* (I, 3):

Vous voyez leur fureur extrême,	9 ' o a
et vous savez des Dieux la volonté suprême.	13 ' o a
Ah! ne me parlez plus de ces Dieux que je haïs.	12 ' b
Téméraire! arrêtez, redoutez leur vengeance!	13 ' o c
Par une prompte obéissance	9 ' o c
vous en pouvez encor prévenir les effets,	12 ' d
soumettez-vous sans résistance	9 ' o c
à leurs inflexibles décrets!	8 ' d

2. Das Rezitativ des Robert in Meyerbeers (Scribes) *Robert der Teufel* (III, Finale):

Voici ce lieu, témoin d'un terrible mystère!	13 ' o a
avançons! Mais j'éprouve une secrète horreur!	12 ' b
Ces cloîtres, ces tombeaux font naître dans mon cœur	12 ' b
un trouble involontaire!	7 ' o a

3. Rezitativ des Cellini in Berlioz' (de Waillys und Barbiers) *Benvenuto Cellini* (II, 1):

Une heure encore et ma belle maîtresse	11 ' o a
va venir dans ces lieux.	6 ' b
Une heure encore amour, et si tu veux,	10 ' b
de tous ces cœurs fous d'allégresse	9 ' o a
le mien sera le plus joyeux.	8 ' b
Ah! tu serais ingrat, si tu trompais mes vœux.	12 ' b

Im 2. Jahrgang (1828) der *Revue musicale* (= 4. Bd., erschienen 1829) kritisiert der Rezensent eines Buches von Castil-Blaze (wahrscheinlich F.-J. Fétis) diese Gewohnheit der Librettisten, Verse verschiedener statt gleicher Länge zu schreiben (S. 169 ff., bes. S. 172 und 175).

¹⁷⁵ Die Bewertung des Lautes *-ion'* als ein- oder zweisilbig schwankt (vgl. Elwert, *Französische Metrik*, S. 36 ff.). Berlioz allerdings vertont den Laut als einsilbig:



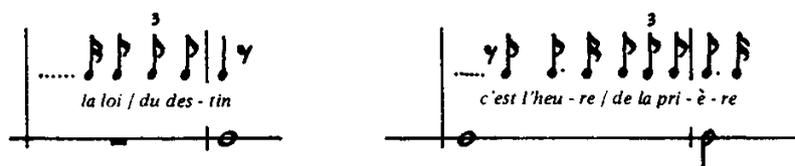
Des vi - sions

weshalb ich den Vers 10 auch als Neunsilbler (mit zehnter, unbetonter Schlußsilbe) aufgefaßt habe.

elfter, unbetonter Schlußsilbe), womit hier die Unregelmäßigkeit verschwindet ¹⁷⁶.

Betrachten wir nun die Vertonung von Berlioz (*Oh! les nœuds charmants!*). Sie ist gekennzeichnet durch Zurückhaltung: der Text zieht schnell und flüssig vorüber, die Begleitung beschränkt sich im wesentlichen auf stützende Akkorde, durchwegs in Form gliedernder Orchesterschläge, zuweilen aber auch als länger ausgehaltene Klänge (z.B. T. 13 ff. usw.); motivisches Eigenleben im Orchester ist selten (T. 11, 24/25, 32, 34).

Auf welche Weise erfolgt die Gliederung des Textes? Zunächst fällt auf, daß syntaktische Einschnitte für die musikalische Gliederung weit wichtiger sind als durch Versschluß gegebene Einschnitte. Dies zeigt sich dort, wo syntaktischer Einschnitt und Verseinschnitt divergieren, also im Falle von Enjambement. Die beiden eindeutigsten Fälle von Enjambement sind die Übergänge Vers 14/15 (... *la loi / du destin*) und 20/21 (... *l'heure / de la prière*); dementsprechend ist hier auch das Negieren der Versgrenze durch die Musik am klarsten zu sehen (T. 21/22 und T. 36/37):



Die Deklamation trägt hier über die Versgrenze hinweg zu der am stärksten betonten Silbe hin (*des* → *tin*, *pri* → *è-re*); der Einsatz des neuen Akkordes erfolgt zusammen mit dieser Silbe, auf schwerer Taktzeit ¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Der einzige wirklich unregelmäßige Vers ist hier demnach der kurze sechste (*chez le bon ermite*). – Zwar sind Verse mit gerader Silbenzahl gegenüber ungeradzahligem – der soeben genannte ist ein Fünfsilbler – im französischen Opernlibretto im 18. und 19. Jahrhundert die überwiegenden, doch kommen ungeradzahlige durchaus auch vor. Öfters begegnet man einem „anapästischen“ Neunsilbler, wie im folgenden Rezitativ aus *Benvenuto Cellini* (I, 5):

De frayeur je me sens toute émue.	10 ' o a
Ah, brigand! je te tiens! Dieux! quel bruit!	9 ' b
dans ma chambre on s'était introduit!	9 ' b
Suis moi, drôle, ou, si non, je te tue!	10 ' o a

¹⁷⁷ Auch Vers 11 und 12 sind durch Enjambement verbunden (*peut-être ce portrait / m'eût tuée*, T. 17/18). Auch hier ist die am stärksten betonte Silbe, auf die der Satz hinzielt, (tu-)é(-e), durch schwere Schlagzeit und gleichzeitig einsetzende Dissonanz hervorgehoben. Doch hier erhält auch die Schlußsilbe des Verses, (por-)trait, durch Hochtön und Dehnung eine gewisse Hervorhebung. Denn *portrait* ist als inhaltlich eindeutiges Satz-Subjekt gewichtiger als *la loi* und *l'heure* in Vers 14 bzw. 20, die erst durch den folgenden Zusatz (*du destin* bzw. *de la prière et des beaux rêves d'or*) in ihrem Sinn bestimmt werden.

ANNETTE

Oh les vœux charmants! à mer-veil - le, quand je me ma - rié -

PIANO

AGATHE

-rai je veux é - tre pa - reil - le. Puis se - tu ce jour - là, du moins n'avoir pas les sou -

ANNETTE.

-cis dont tes yeux sont té - moins. Qu' est - ce donc? conte moi la fin de ta vi -

AGATHE.

- si - te / chez le bon er - mi - te! / Il fa don - né ces ro - ses blan - ches?

AGATHE.

Oui, / et sa main les a consa - cré - es; / mais un as - tre fa -

15

As. - tal sur moi, dit-il, a lui. Des visions, par le ciel inspi - re - es, lui font voir mes pé-

lent.

Ag. rils; peut-être ce por-trait/n'eût tu - -ée en tombant sans quel-que voeu se-

cre-: *pp* lent. *pp*

ANNETTE.

20

As. - cret. Bien ex - pli-qué! Vrai-ment, ja-dis non père, /vail-lant sol-

3

An. - dat, di-sait que pour bra-ver la loi/du des - tin, un moyen ef-fi-cace et proe-

3

All^o mesure.

AGATHE.

An. - père insistait dans ces mots: "Ga, co-quin, dé-fendstoi!" Que ces fleurs ont de

All^o *pp*

Ag *p*

ANNETTE.

Par les fraiches ro - sé - es / pour les con - ser - ver mieux, qu'elles soient ar - ro -

Ag *Lent.* (à part)

À ton gré, chère Annette. Et Max qui tarde en - cor!

An - se - es.

An *Lent.*

ANNETTE. AGATHE.

Allons, re - ti - rons - nous, c'est l'heure de la prière et des beaux rêves dorés jusqu'au retour de

ANNETTE.

Max, en ce lieu je de - meure. A ton ai - se! bon - soir!

An

car dans son doux es - sor / le sommeil ca - res - sant de son ai - le mef - fleur!...

Fallen syntaktische und Verseinschnitte zusammen, was der häufigere Fall ist, so entspricht die musikalische Gliederung der versmetrischen. So etwa zu Beginn: Achtelpause nach *merveille*, Tonikasextakkord auf *pareille* und folgende Achtelpause, Achtelpause nach *du moins*, Tonikadreiklang auf *témoins* nebst Einschnitt durch Rollenwechsel.

Wir sehen in diesen vier Zeilen, daß an der musikalischen Gliederung zwei Faktoren beteiligt sind. Die Gliederung durch Pausen wird von der Singstimme durchgeführt, ist unabhängig von der Begleitung. Wo sprachliche Einschnitte sind, befinden sich auch musikalische (Pausen). Ein weiteres Mittel, das die Singstimme von sich aus aufbringt, um den sprachlichen Ablauf musikalisch zu gliedern, ist der Rhythmus. In den Versen 2 und 4 etwa entsteht durch das gemessene Deklamieren auf Achteln und Vierteln an ihrem Ende, das einem raschen Heruntersprechen auf Sechzehnteln an ihrem Anfang folgt, eine „Bremswirkung“, die das Zumabschlußkommen der sprachlichen Einheit darstellt:



Der eine Faktor, der bei der Gliederung des Rezitativs beteiligt ist und der sich aus rhythmischen und – was ich hier nicht ausführen will – melodischen Momenten zusammensetzt, gehört also der Singstimme an. Den zweiten Faktor bildet die Begleitung (die Harmonik); sie betrachten wir jetzt genauer ¹⁷⁸.

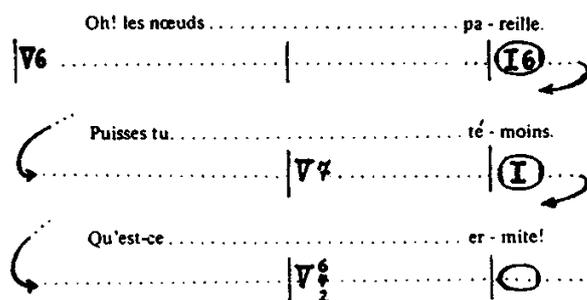
Das traditionelle harmonische Werkzeug, das die Gliederung des Sprachablaufs musikalisch herstellt, ist im Rezitativ die *K a d e n z* ¹⁷⁹. Zu Beginn unseres Rezitativs steht der A-dur-Sextakkord. Er hat dominantische Funktion: auf der Schlußsilbe (*pa-)*reil(-le) des 2. Verses (dem Schlußwort des ersten Satzes) folgt seine Auflösung nach d-moll (wieder als Sextakkord);

¹⁷⁸ Die Feststellung, daß an der Gliederung einerseits die Singstimme und andererseits die Begleitung beteiligt ist, trifft für jede Art von Rezitativ zu und klingt wie eine Binsenwahrheit, was sie auch ist. Um aber die Struktur einer bestimmten Art von Rezitativ, im Unterschied zu anderen Arten, erfassen zu können, ist es methodisch angebracht, die beiden Faktoren deutlich auseinanderzuhalten und für sich ins Auge zu fassen.

¹⁷⁹ Im folgenden spreche ich von „Kadenz“ auch dann, wenn nur die Akkordverbindung V-I, ohne vorausgehende IV. Stufe, erscheint, sowie auch dann, wenn die „I“ ihren Tonikacharakter alsbald wieder verliert, d.h. wenn ihre Funktion sogleich umgedeutet wird.

T. 4). Die Verbindung V-I, der die Singstimme melodisch sich anpaßt, dient hier also zur musikalischen Realisierung des Satzzusammenhangs. Ebenso im Verspaar 3/4 (wiederum ein einziger Satz): dem F-dur-Septakkord, hier nicht dem Vers vorausgehend, sondern erst fast an seinem Ende eingeführt, folgt am Schluß des Satzes B-dur als Tonika.

Schon bei der folgenden V-I-Verbindung (D-dur – g-moll, T. 8/9) verhält es sich nicht so einfach. Berlioz faßt den 5. mit dem kurzen 6. Vers zusammen; sie bilden ja wieder – abgesehen von dem Ausruf *Qu'est-ce donc?* – einen einzigen Satz. In T. 8 wird die Schlußsilbe von Vers 5 durch einen Sekundakkord begleitet, der zwischen dem B-dur von T. 7 und dessen Paralleltonart g-moll, die zur neuen Tonika wird (T. 9), als deren Dominante vermittelt. Dieser Sekundakkord hat rein harmonisch eine analoge Funktion wie der zwischen d-moll und B-dur vermittelnde Septakkord in T. 5. Wenn wir nun aber die Akkorde in ihrem Verhältnis zu den syntaktischen Einheiten betrachten, die den Text der Singstimme konstituieren, zeigen sich die entscheidenden Unterschiede. Die Verspaare 1/2, 3/4 und 5/6 bilden, wie wir sahen, je e i n e n Satz. Das harmonische Fundament dieser drei Sätze stellt sich aber so dar (Dominanten immer im Verhältnis nicht zum vorausgehenden, sondern zum folgenden Tonikadreiklang):



Wir sehen also, daß die Tonika, die in den ersten beiden Verspaaren das Satzende bekräftigte, im Verspaar 5/6 überhaupt nicht erscheint; dem Satz wird, ähnlich wie im Verspaar 3/4, ein Dominantakkord unterschoben, aber der Satz bleibt jetzt auf diesem Akkord hängen. (Da der Vers *chez le bon ermite* nur ein verdeutlichender Zusatz zu der bereits abgeschlossenen Aussage *conte moi la fin de ta visite* ist, könnte man sogar sagen: der zunächst in B-dur gebettete Satz e n d e t mit einem Dominantakkord.)

Die Tonika, g-moll, ist in den nächsten Satz verlegt, wo sie jedoch nicht an dessen Ende (wie die Tonika in T. 4 und T. 6), sondern bereits auf der ersten betonten Silbe erscheint (Vers 7, T. 9). Die zweite, unbegleitete Hälfte des Satzes (. . . *ces roses blanches?*) verläßt melodisch die Tonika nicht. Allerdings folgt – und zwar noch innerhalb des Verses, der ja erst mit Agathes *Oui* schließt – abermals ein Dominant- (Sekund-)Akkord (T. 11). Die-

ser enthält die Vorhaltsbildung es-d, d.h. eine Wiederholung der melodischen Gestalt des Wortes *blan-ches*, wodurch dieses *blanches* nachträglich doch ins Dominantische umgedeutet werden kann. Dann würde also auch dieser Satz wieder dominantisch enden ¹⁸⁰ (was hier auch deshalb naheliegt, weil der Satz ein Fragesatz ist):



Das Wesentliche ist hier die Preisgabe der vers- (oder besser satz-) gliedernden Funktion der Kadenz. Die traditionelle Akkordfolge V-I wird beibehalten, aber ihrer traditionellen Aufgabe ¹⁸¹ beraubt. Dafür kann sie in den Dienst anderer Aufgaben gestellt werden. So ist das Hinauszögern der Tonika in den Versen 5-7 vom Textinhalt bestimmt, der psychologisch gedeutet wird: Für Ännchen ist die Frage nach dem ‚Besuch beim Eremiten‘ nur der Weg zu dem, was sie eigentlich wissen will, nämlich was mit den weißen Rosen sei; daher bei dem einleitenden Satz die offene Dominante und erst beim Aussprechen der Hauptsache die Tonika. Hinzu kommt die „ahnungsvolle“ Dehnung der auf die kommenden bösen Ereignisse vorausdeutenden Worte *ces roses blanches* sowie die folgende melodische Anspielung hierauf im Orchester (T. 11).

Die im weiteren Verlauf dieses Rezitativs auftretenden (IV-)V-I-Akkordverbindungen haben, unter dem Gesichtspunkt ihrer Satzgliederungsfunktion betrachtet, nichts Auffallendes (T. 14/15, 16/17, 18/19, 29-31, 35/36, 39 und 41/42). Sie markieren, ähnlich wie zu Anfang des Rezitativs (T. 1-7), durchwegs syntaktische (häufig = Vers-) Einschnitte. (Daß andererseits oft ganz andere, nicht kadenzierende Akkorde den Gesang stützen, darauf komme ich noch zu sprechen.) Sehr merkwürdig sind nur die Schlußtakte (T. 39-42):

Das Verspaar, das Ännchens Schlußworte umfaßt (23. und 24. Vers), wird in zwei Teile geteilt durch einen inhaltlichen und syntaktischen Einschnitt, der nicht zwischen den beiden Versen, sondern in der Mitte des

¹⁸⁰ Sogar noch der nächste, 8. Vers, *et sa main les a consacrées*, wieder ein Hauptsatz, endet dominantisch, auf dem gleichen Sekundakkord (T. 13).

¹⁸¹ Zu dieser ihrer traditionellen Aufgabe vgl. die Ausführungen über Gluck, Abschnitt c dieses Kapitels.

ersten Verses, hinter *bonsoir!*, liegt. Dies kommt musikalisch zur Geltung: Das entschiedene *A ton aise! bonsoir!* wird von dem entschiedenen Schritt V-I in G-dur begleitet und so gegen das Folgende abgesetzt. Das Weitere sagt Änchen träumerisch, mehr zu sich selbst als zu Agathe (,denn in sanftem Flug streift mich der liebkosende Schlaf mit seinem Flügel‘ – eine poetische Zutat des Übersetzers zum originalen Dialog, wohl zur stimmungsmäßigen Vorbereitung der folgenden Agathenszene). Das Träumerische, Weiche, Gleitende zeichnet harmonisch die Akkordfolge (G-dur –) e-moll – h-moll nach. Die folgende Schlußkadenz (VI-V-I) ist ganz ordnungsgemäß, ebenso die Schlußformel der Singstimme (Quartfall). Nur wie Singstimme und Begleitung *z u s a m m e n* gehen, ist nicht ordnungsgemäß, denn der Dominantklang steht an falscher Stelle, er hätte erst nach Beendigung der Vokalphrase zu erscheinen, etwa:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and features a cadence. The piano accompaniment is in G major and features a cadence. The lyrics are: - sant de son ai - le m'ef - fleu - re! ...

Wir haben es also am Schluß dieses Berlioz'schen *Freischütz*-Rezitativs mit einer „denaturierten“ Quartfallkadenz zu tun. Wie die vorher im gleichen Rezitativ beobachtete Preisgabe der satzgliedernden Funktion der Kadenz überhaupt ist sie ein Symptom für den Verfall des traditionellen Rezitativs im 19. Jahrhundert. Um dieses folgenreiche Geschehen in der Musik von Berlioz um 1840 schärfer erfassen zu können, müssen wir einen Blick werfen auf konstitutive Merkmale des älteren Rezitativs. Wir beschäftigen uns zunächst mit der Quartfallkadenz ¹⁸².

¹⁸² Auf die Herkunft dieses charakteristischsten Rezitativ-Merkmals aus der sogenannten kombinierten Kadenz der klassischen Vokalpolyphonie hat Siegfried Hermelink auf dem Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Berlin 1974 aufmerksam gemacht.

b) Die Quartfallkadenz im traditionellen Rezitativ und bei Berlioz

Die von mir in Anlehnung an die stereotype Schlußformel des älteren Rezitativs „verbesserte“, von Berlioz vermiedene Wendung im letzten Notenbeispiel ist, obwohl ihre Stunde geschlagen hat, auch in der Musik des 19. Jahrhunderts noch anzutreffen. Wenn wir uns in Berlioz' unmittelbarer Nachbarschaft umsehen, bei Meyerbeer, wird unsere Erwartung nicht enttäuscht. Bei ihm taucht die Formel hin und wieder auf, und zwar immer, trotz „interessanter“ Details in Dynamik und Instrumentierung, in ganz konventioneller Manier, wie an den folgenden beiden Stellen aus *Robert le Diable* (1831)¹⁸³:

The image contains two musical excerpts from Berlioz's *Robert le Diable*. The first excerpt features a vocal line with the lyrics "A mi - nuit! mi - sé - ra - ble!" and a piano accompaniment. The vocal line is marked *pp* and *(d'une voix suffoquée)*. The piano accompaniment includes markings for "G. Orch" and "p Str.". The second excerpt features a vocal line with the lyrics "La for - ce m'a - ban - don - ne!" and a piano accompaniment. The vocal line is marked *pp*. The piano accompaniment is marked "p Str.".

Sehr häufig – ich spreche zunächst immer vom traditionellen Rezitativ, nicht von Berlioz – sind der Schluß der Singstimme und die zwei Schlußakkorde der Begleitung einander in der Weise zugeordnet, daß der Dominantakkord nicht mit der Tonika nachschlägt, sondern in den Vers gezo-

¹⁸³ III. Akt, Nr. 11, Schluß; vgl. Klavierauszug von Gustav F. Kogel, Leipzig (Breitkopf & Härtel) o.J., S. 201.

gen wird, also mit der Singstimme zusammen erklingt. Hierbei kommen folgende Fälle vor:

1. Bei klingend endendem Vers bleibt die vorletzte, betonte, auf dem Quartvorhalt gesungene Silbe unbegleitet, die unbetonte Schlußsilbe wird vom Dominantakkord gestützt, und die Tonika schlägt nach. Ein Beispiel aus Glucks *Orphée et Euridice* (1774)¹⁸⁴:

Dieses Verfahren findet sich noch 1846 in Mendelssohns *Elias*¹⁸⁵:

¹⁸⁴ I. Akt, 3. Szene (Nr. 12): Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke, Abt. I, Bd. 6, *Orphée et Euridice*, hrsg. von L. Finscher, Kassel usw. 1967 (= GA), S. 41; Chr. W. Gluck, *Orphée*, Klavierauszug von A. Dörffel und O. Singer, Leipzig (Peters) o.J., S. 25. Trotz der Notierung h'-h' ist Appoggiatur e''-h' zu singen. Vgl. dazu die Beschreibung Matthesons (1739) bei J.A. Westrup, *The Cadence in Baroque Recitative*, in: *Natalicia musicologica*, Festschrift Knud Jeppesen, Kopenhagen 1962, S. 243. Entsprechendes gilt für das unten folgende Beispiel aus Händels *Alcina*.

¹⁸⁵ II. Teil, Übergang Nr. 36/37 (Klavierauszug von Franz Abt, Braunschweig, Litolf, o.J., S. 171 f.).

2. Der Dominantakkord erklingt bereits auf der vorletzten, betonten Silbe, und zwar meist mit Quartvorhalt wie die Singstimme, mit der zusammen er sich auf der unbetonten Schlußsilbe auflöst; die Tonika schlägt wieder nach. Zwei Beispiele, aus Bachs *Matthäuspassion* (1729)¹⁸⁶ und Händels *Alcina* (1735)¹⁸⁷:

Ei - ner un - ter euch wird mich ver - ra - - - - - ten

fi - do mio co - re

3. Der Dominantakkord wird häufig noch weiter ins Versinnere gezogen. Dies ist besonders dann der Fall, wenn der Vers stumpf endet: die letzte betonte Silbe des Verses vor der Schlußsilbe erhält jetzt die dominantische Stütze, und die abschließende Tonika schlägt nicht nach, sondern erklingt zusammen mit der betonten Schlußsilbe des Verses. Rezitativschlüsse dieser Art finden sich häufig bei Gluck¹⁸⁸:

¹⁸⁶ I. Teil, Nr. 15.

¹⁸⁷ nach MGG, Bd. 11, Sp. 361, auch bei Westrup, Festschrift Jeppesen, S. 249.

¹⁸⁸ Das erste Beispiel aus *Orphée et Euridice*, I. Akt, 1. Szene (Nr. 5): GA (vgl. Anmerkung 184) S. 27, Klavierauszug (vgl. ebenda) S. 17; das zweite Beispiel aus *Iphigénie en Aulide* (1774), II. Akt, 1. Szene (Nr. 19): Klavierauszug Leipzig (Peters) o.J., S. 74.

et je veux sans té - moins y re - pan - dre des pleurs

vous connaissez la fier - té de mon père, ils sont en - semble en ce moment.

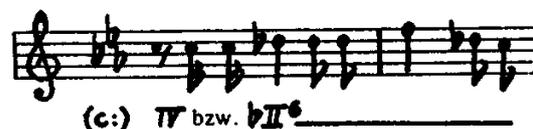
Bei derartig weit in den Vers hineingezogenem Dominantakkord erklingt also die Tonika ebenfalls noch mit der Singstimme zusammen, auf der betonten Endsilbe; nie schlägt bei Gluck in Schlüssen dieser Art die Tonika isoliert nach.

Dieser Überblick über die Formen der Quartfallkadenz im traditionellen Rezitativ ermöglicht uns nun, die Situation bei Berlioz zu erfassen. In Berlioz' Rezitativen kommt die Quartfallkadenz, abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen, die jedoch alle „inkorrekt“ sind, überhaupt nicht mehr vor. Die insgesamt drei Ausnahmen, auf die ich gestoßen bin, sind allerdings besonders aufschlußreich, gerade weil sie alle „denaturiert“ sind. Zwei dieser Fälle erscheinen in den *Freischütz*-Rezitativen, einer steht im *Benvenuto Cellini* (1838), dessen zahlreiche Rezitative die Quartfallkadenz radikal vermeiden. Diese drei Sonderfälle seien im folgenden kurz besprochen.

1. An der folgenden Stelle aus den *Freischütz*-Rezitativen ¹⁸⁹ :

¹⁸⁹ I. Akt, Dialog Max-Caspar, zwischen Trinklied und Arie des Caspar, Klavierauszug Joubert sowie ABA 21 (Kalmus), S. 59.

gehört in Wahrheit *i n s g e s a m t* in den vom drittletzten Akkord *g-d'-eis'-h'* vertretenen subdominantischen – oder doppeldominantischen –, nicht aber in den dominantischen Bereich. Dieser Wendung entsprechen in dem obigen Beispiel aus Glucks *Orphée* melodisch die Töne:



die ja ebenfalls noch in den subdominantischen Bereich gehören. Etwas anderes wäre es, wenn bei Berlioz auf der Silbe *ai-(le)* statt des Tones *h'* die Dominantterz *ais'* stünde (entsprechend der in der zitierten Stelle aus *Orphée* dann erscheinenden Dominantterz *h*). Das *h'* bei Berlioz bildet nämlich zu dem begleitenden Dominantseptakkord einen Quartvorhalt, der hier deshalb so befremdlich wirkt, weil gleichzeitig im Orchester der Ton *h'* des vorausgegangenen Akkordes verlassen und nach *cis''* weitergeführt wird. Dies geschieht ohne Rücksicht auf die – formelhaft geführte – Singstimme, und zwar mit Grund. Denn die drei letzten Akkorde sind nicht nur Sigel für die Kadenzfunktion der VI. (als Vertreterin der Subdominante oder der Doppeldominante), V. und I. Stufe, sondern sie sind in ihrer konkreten Gestalt auch charakteristisch geprägt durch die Stimmführung: durch die „entschwebende“ Bewegung *h'-cis''-dis''* in der Ober- und das weiche chromatische Hinabgleiten *eis'-e'-dis'* in der Mittelstimme:



Das „Weiche“ und „Entschwebende“ dieser Akkorde (Terzlage des Schlußakkordes) ist ohne Zweifel ebenso vom Textinhalt bestimmt wie der im Verhältnis zu der konventionellen vokalen Schlußformel befremdende Zeitpunkt ihres Einsetzens. Das Orchester hört die letzten Worte Ännchens gleichsam schon nicht mehr, sondern bewegt sich schlafwandlerisch, im Traum.

Mag somit Berlioz den Schluß auch dieses Rezitativs einer konventionellen, von Gluck häufig gebrauchten Schlußwendung nachgebildet haben, so verrät sich in den gegenüber Gluck scheinbar nur geringfügigen Änderungen auch hier eine totale Verwandlung der kompositorischen Absicht.

3. In einem Rezitativ aus *Benvenuto Cellini*, das weiter unten im ganzen behandelt wird, erscheint gegen Schluß eine Quartfallkadenz zusammen mit

einer Begleitung, in der die Verzerrungen der vertrauten Norm am größten sind (vgl. Notenbeispiel S. 165f. T. 15ff.).

In T. 15 erklingt hier ein vermindertes Septakkord $F-h-d'-f'-gis'$, dessen Grundton zuerst F , dann d ist (Sopran: d''), und der daraufhin um einen Halbton abwärts versetzt wird ($E-ais-cis'-e'-g'$, Grundton E und cis , Sopran cis''). In T. 16 wird dieser Akkord durch den Schritt $g'-fis'$ in einen Dominantseptklang von H -dur verwandelt (wiederum pendelt der Baß und kommt dann auf Fis zur Ruhe). Nach dem mit Fermate versehenen cis'' der Singstimme, dem dieser Dominantseptakkord als Stütze dient, gibt es nur zwei plausible Fortsetzungen, nämlich entweder die Tonika h' , oder die Dominante fis' , also z.B.:

oder

(vgl. T. 19)

Statt des Grundtones der Dominante wäre im zweiten Falle in der Singstimme auch deren Quint, cis'' , oder deren Terz, ais' , denkbar, etwa:

bzw.

Keinesfalls jedoch erwartet man das tatsächlich folgende gis' , zu dem das Orchester, ebenso befremdlich, den verminderten Septakkord vom Beginn des Takts 15, jetzt über dem Baßton Fis (statt F), wiederholt. Ein Quartfall am Ende eines Rezitativs aber – und daß man sich hier dem Ende nähert, ist beim Hören zu spüren – ist als eine Wendung, in der die Singstimme von der ersten zur *f ü n f t e n* Stufe fällt, so geläufig, daß man, durch die vorausgegangene Chromatik ohnehin unsicher geworden, verwirrt ist und einen Augenblick lang argwöhnt, der Sopran singe einen Ton zu hoch, nämlich in Cis - statt H -dur – oder aber das Orchester begleite falsch, nämlich in H - statt Cis -dur. Die Tonart ist freilich H -dur, und der zu erwartende „richtige“ Quartfall wäre somit $h'-fis'$, der dann etwa folgendermaßen begleitet werden müßte:



Daß sich die harmonische Situation in den beiden Schlußtakten, 18 und 19, bei der Wiederholung der Worte *Que faire?*, nachträglich klärt, ändert an dem ursprünglich bestehenden Eindruck des Falschen nichts. Der melodische „Mißgriff“ des Soprans läßt sich deuten als ein Spiegel der Verstörtheit Teresas, als ein musikalisches Bild ihrer Frage: *Que faire?*.

Wie diese drei Beispiele zeigen, ist die alte, einst als Gliederungsmittel sinnvolle, in einem Stimmverknüpfungsverfahren der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts wurzelnde ¹⁹⁰ Quartfallkadenz des Rezitativs infolge tausendfachen stereotypen Gebrauchs von Berlioz als sinnleer gewordenes, versteinertes Relikt verstanden worden. Prinzipiell ignoriert er sie; greift er doch einmal auf sie zurück, so nur dann, wenn er ihr in neuartiger Weise einen Sinn geben zu können glaubt, der durch die konkret vorliegende sprachlich-handlungsmäßige Situation legitimiert ist.

c) Sprachliche und musikalische Gliederung im Innern des Rezitativs bei Gluck und Berlioz

Nachdem wir uns im vorigen Abschnitt mit einem für den Schluß des traditionellen Rezitativs typischen Verfahren und seiner Umdeutung durch Berlioz beschäftigt haben, wenden wir uns jetzt dem Geschehen im Innern des Rezitativs zu. Wieder sollen als Basis für die Untersuchung des Berliozschen Vorgehens zunächst Merkmale des älteren Rezitativs ins Auge gefaßt werden, wobei ich mich in diesem Abschnitt auf Gluck beschränke.

Glucks Rezitativ beruht ganz und gar auf der Kadenz, es stellt sich dar als eine Kette von Kadenzvorgängen ¹⁹¹. Aber in welcher Beziehung stehen diese Kadenzvorgänge zum Vers und seiner syntaktischen Struktur? Be-

¹⁹⁰ Vgl. Anmerkung 182.

¹⁹¹ Vgl. Anmerkung 179.

trachten wir als erstes Beispiel einen Ausschnitt (die zweite Hälfte) aus dem Rezitativ Calchas-Agamemnon aus der 3. Szene des I. Aktes von *Iphigénie en Aulide*¹⁹². Zunächst zum Text:

<i>(Calchas)</i>		
1	Vous ôseriez être parjure?	9
2	le ciel a reçu vos sermens.	8
<i>(Agamemnon)</i>		
3	Je connais mes engagements;	8
4	sur ces bords malheureux, si ma fille appelée	13
5	obéit, je consens, qu'elle soit immolée.	13
<i>(Calchas)</i>		
6	On croit tromper les Dieux avec de vains détours,	12
7	mais jusqu'au fond des cœurs leur œil perçant sait lire;	13
8	s'il faut qu'Iphigénie expire,	9
9	vous tentez vainement de conserver ses jours,	12
10	malgré vous à l'autel ils sauront la conduire,	13
11	ils y traînent déjà ses pas.	8

Die Verse 1, 2, 3, 6, 7, 9, 10 und 11 umfassen je einen Hauptsatz (Vers 7 mit Vers 6 durch die Konjunktion *mais* verknüpft). Vers 8 ist ein Konditionalsatz, dem in Vers 9 der dazugehörige Hauptsatz folgt. Das Verspaar 4/5 enthält ebenfalls einen Konditionalsatz; er greift vom einen Vers in den anderen über, bewirkt also Enjambement (*si ma fille appelée / obéit*).

Glucks Vertonung zeigt das folgende Notenbeispiel.

Récit.

Calchas. Agamemnon.

Vous ô - se-riez ô - tre par - ju - re? / le ciel a re - cu vos ser - mens. / Je connais mes en - ga - ge -
 Und deinen Eid wolltest du brechen? / der Himmel empfing deinen Schwur. Ja, ich weiß, was Pflicht mir ge -

¹⁹² Text sowie das folgende Notenbeispiel zitiert nach dem Klavierauszug Peters, Leipzig o.J., S. 35 f.

5

Ca.
Ae.
ments; sur ces bords mal-heu-reux, si ma fil-le ap-pe-lée o-bé-it,
beut; wenn die Toek-ter ge-horcht, die ich rief in dies un-glück-sel-ge Land,

Calchas.

Ca.
je con-sens, qu'el-le soit im-mo-lé-e. On croit tromper les Dieux a-
dann euld ich, daß sie ge-o-ffert wer-de. Man täuscht die Göt-ter nicht durch

70

Ca.
vec devains dé-tours, mais jusqu'au fond des coeurs leur oeil perçant sait li-re; s'il
Wor-te vol-ler Trug, bis in des Herzens Grund blickt tief ihr hel-les Au-ge; soll

80

Ca.
faut qu'I-phi-gé-nie ex-pi-re, vous ten-tes vai-ne-ment de con-ser-ver ses
dei-ne Toek-ter hier voll-en-den, so verwehret du um-sonst dem Tod sie zu ent-

in tempo

Ca.
jours, malgré vous à l'an-tel ils sauront la con-dui-re, ils y traient dé-jà ces pas.
siehn, und trotz dir wird sie bald zum Al-ta-re ge-lei-tet, ja schon jetzt führt man sie dort-hin.

Betrachten wir zunächst die 8 Verse, die zugleich Hauptsätze sind. Die Verse 1-3 schließen mit der Tonika, die jeweils auf der letzten (betonten) Silbe des Verses einsetzt (Es-dur, As-dur, f-moll). Der B-dur-Sextakkord zu Beginn ist dominantisch (zusätzlich Dominantsept as in der Singstimme); die Tonika Es-dur wird im 2. Vers durch die Singstimme (Sept des') zur Dominante von As-dur umgedeutet. Ebenso verhält sich Vers 6 (T. 9/10: D⁷-g). Die Verse 7 und 9 schließen zwar mit einem Septakkord (T. 12 und T. 16), doch ist hier die Septime als Hinzufügung zu einem Tonikadreiklang (D-dur bzw. E-dur) zu verstehen, eine Hinzufügung, mit deren Hilfe das Rezitativ vorangetrieben, die inhaltlich eine Einheit darstellende Rede des Calchas vor Unterbrechungen bewahrt werden soll. Der harmonische Vorgang lautet hier somit: V6 (bzw. V₅⁶) – I7^b (T. 11/12 bzw. T. 15/16); freilich deutet die kleine Septime den Durdreiklang sofort ins Dominantische um¹⁹³. In den Versen 10 und 11 erscheint dann wieder eindeutig Dominante-Tonika (T. 16-18 und T. 19/20).

Vers 8 ist ein Konditionalsatz, und bezeichnenderweise erscheint an seinem Ende daher nicht die Tonika G-dur (sondern die Dominante der Tonikaparallele¹⁹⁴, T. 14). Der Schluß des Verses 4 schließlich (. . . *appelée*) wird auf Grund des Enjambements überhaupt nicht berücksichtigt, sondern erst das „rejet“, das den Konditionalsatz beendende Verbum *obéit*, erhält einen Tonikasextakkord (T. 6); die eigentliche Kadenz, nach F-dur, erfolgt

¹⁹³ Eine solche sofortige Umdeutung einer mit dem Satzende erreichten Tonika zur Dominante kommt in den Rezitativen Glucks, soweit ich sehe, zuweilen, aber nicht sehr oft vor. Vgl. den Anfang der Nr. 3 (Klavierauszug Peters S. 32):

Vous voyez leur fureur extrême, / et vous savez des Dieux la volonté suprême. /

F: V6

I7

= B: V7

I6

Bezeichnend für diese Stelle wie für die beiden oben besprochenen ist auch, daß die zur Dominante umgedeuteten Tonika-Akkorde hier zwar am Ende eines Hauptsatzes (und eines Verses) erscheinen, daß aber der Satz als ganzer noch nicht zu Ende ist (. . . *extrême, / et . . . , . . . sait lire; / s'il . . . , . . . ses jours, / malgré . . .*).

¹⁹⁴ Daß die Dominante der Tonikaparallele am Ende nicht eines Neben-, sondern eines Hauptsatzes steht, ist sehr selten. Eine Durchsicht der beiden ersten Akte von *Iphigénie en Aulide* erbrachte nur drei Stellen: I, 15 (Klavierauszug Peters S. 61): *Ah! c'en est trop d'un vain caprice, /*; II, 19 (S. 74): . . . *de mépriser mes charmes, / et de trahir sa foi*; und II, 30 (S. 101): *Princesses! pardonnez à mon impatience, /*. Im ersten Falle ist die nicht weniger als 3 1/2 Takte im Streichertremolo festgehaltene Dissonanz (Quintsextakkord über dis) als Ausdeutung des Affekts (der äußersten Erregung Achills) zu verstehen. Daß dies auf Kosten des den syntaktischen Bau musikalisch nachvollziehenden Kadenzablaufs geschieht, ist ein bei Gluck seltener Fall. Im zweiten Falle will Gluck eine Abspaltung des den Satz abschließenden kurzen Verses *et de trahir sa foi* vermeiden und nimmt diesen Vers deshalb mit in die Kadenz hinein. Im dritten Falle ist der D-dur-Sextakkord eine gleichsam verspätet einsetzende Vermittlung zwischen F-dur (Schluß des Chores) und G-dur (T. 3 des Rezitativs).

erst mit dem Abschluß des Satzes am Ende von Vers 5 (T. 7/8: V_5^6-I).

Wir stellen fest: Das Rezitativ beruht harmonisch durchgehend auf einer Kette von Dominante-Tonika-Verbindungen. Die Dominante kann auf dreierlei Weise eingeführt werden: entweder kann sie durch nachträgliche Umdeutung einer vorausgegangenen Tonika entstehen (wie in T. 2; die Takte 1-3 verlaufen:

$$\begin{aligned} \text{Es} &: V_6 - I \\ &= \text{As} : V-7 - I \end{aligned} ; \text{ähnlich der C-dur-Sextakkord in T. 6/7),}$$

oder sie kann durch sofortige Umdeutung der Tonika erfolgen (T. 12 und T. 16), oder sie kann als neue Dominante frei einsetzen (T. 5, T. 9, T. 11 und T. 14). (Sie ist jedoch nicht die Dominante der soeben erklangenen, sondern stets der folgenden Tonika, d.h. eine einmal erreichte Tonika fällt im allgemeinen nicht wieder in ihre eigene Dominante zurück; die Rezitative bewegen sich ja in der Weise fort, daß sie ständig neue Tonarten berühren.) Der Dominantklang stützt die Singstimme und löst sich mit dieser in die Tonika auf. Diese Auflösung erfolgt immer am Ende eines Hauptsatzes. Die die Kadenz kennzeichnende Verbindung von Spannung und Lösung setzt Gluck also zur musikalischen Gliederung des Sprachablaufs in der Weise ein, daß er die sprachlichen Einheiten auf ihr Ende, an dem die Lösung der Spannung erfolgt, hinziele läßt.

Dieses Prinzip hat in Glucks Rezitativen fast uneingeschränkte Gültigkeit. Dabei ist noch auf die folgenden drei Punkte hinzuweisen:

1. Die Dominantklänge erscheinen – außer am Rezitativschluß – seltener in der Grundform, sondern meistens, auch wenn sie Septakkorde sind, in einer Umkehrung. Es dominieren also Sext-, Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkorde. Der Grund hierfür ist, daß Gluck – und dies gilt genauso für das Rezitativ etwa von Bach oder Händel – im Innern der Rezitative im Baß Quint- und Quartschritte gern umgeht, diese Stimme vielmehr meistens stufenweise fortschreiten läßt. Häufig kommen daher Dominantsext- oder -quintsext-Akkorde vor, von denen sich der Baß einen Schritt aufwärts in die Tonika bewegt (in unserem Beispiel T. 1/2, T. 7/8, T. 9/10, T. 11/12, T. 15/16, T. 19/20), sowie Terzquartakkorde und Sekundakkorde, von denen aus er eine Stufe abwärts gehend¹⁹⁵ die Tonika, im Falle des Sekundakkords den Tonikasextakkord, erreicht. Der Baßschritt V-I dagegen wird meistens für das Ende der Rezitative aufgespart und hier auch häufig in Ver-

¹⁹⁵ In unserem Beispiel nicht vorkommend. Zwei andere Beispiele aus der gleichen Oper: I, 1 (S. 17): *on n'immolera point ma fille Iphigénie*; I, 12 (S. 52): *dans de nouveaux liens ses vœux sont retenus*. Im ganzen ist Aufwärtsbewegung des Basses wohl etwas häufiger als Abwärtsbewegung.

bindung mit einem vorausgehenden subdominantischen Akkord (IV., II. oder VI. Stufe) gebracht, der ebenfalls im Rezitativinnern relativ selten ist.

2. Die soeben gemachte Feststellung, daß der Dominantklang auch als Sekundakkord erscheinen kann, besagt, daß die auflösende Tonika auch als Tonikasextakkord auftreten kann (freilich nur im Innern des Rezitativs). Dieser Fall ist in der Tat recht häufig. Aber auch dann ändert sich nichts daran, daß der Vers (der Satz) von einem Spannungsklang getragen wird, der

sich an seinem Ende auflöst. Die Folge $\overset{6}{V4-I6}$ läßt keinen Zweifel darüber

offen, daß es sich wirklich um einen Tonika- und nicht um einen Dominant-Sextakkord handelt; als weitere Verdeutlichung kommt sehr häufig hinzu, daß der Sextakkord in Moll steht, also gar nicht als Dominante behandelt werden kann.

3. Wenn wir feststellten, daß an den Satzenden in der Regel eine Tonika steht, so bedeutet dies nicht, daß die Tonika n u r an den Satzenden stehen kann. Sie erscheint häufig auch im Satzinnern, ja im Versinnern, und zwar hier in der überwiegenden Zahl der Fälle in der Grundstellung, weit seltener als Sextakkord. Untersuchen wir als Beispiel für einen solchen Fall noch das folgende Rezitativ (*Iphigénie en Aulide*, I, 14)¹⁹⁶. Sein Text ist syntaktisch komplizierter als der im vorigen Beispiel (I, 3), weshalb das Rezitativ auch musikalisch differenzierter gebaut ist (vgl. das folgende Notenbeispiel).

Lento. Iphigénie.

L'ai-je bien en-ten-du? grands Dieux! le puis-je croire,
Ist es wahr, was ich hör-te? O Zeus! kann ich es glauben,

qu'on-bli-ant ses en-ga-ge-ments, A-chil-le au mé-pris de sa gloi-re au mé-
daß A-chill die Treu-e mir brach, be-lei-di-gend die Eh-re, die Lie-be, mich ver-

¹⁹⁶ Klavierauszug Peters, S. 55.

Air. – Arie.
Andante.

pris de l'a-mour, tra-his-se ses ser-ments? Hé-las! mon
läßt, die so treu, so särt-lich ihn ge-liebt? Weh mir! mein

Der Text besteht aus 4 Versen: einem Zwölfsilbler, zwei Achtsilblern und einem Zwölfsilbler (13/8/9/12 Silben, Reim abab). Der Text besteht aus nur 2 Sätzen. Der erste Satz ist ein kurzer Fragesatz und nimmt die Hälfte des 1. Verses ein (*L'ai-je bien entendu?*). Der zweite, ebenfalls ein Fragesatz, nimmt die zweite Hälfte des ersten Verses sowie die übrigen drei Verse ein, umfaßt also $3\frac{1}{2}$ Verse. Er besteht aus einem kurzen Hauptsatz, der die zweite Hälfte des 1. Verses ausfüllt (*grands Dieux! le puis-je croire*) und einem sehr langen Nebensatz. Die beiden Hauptsätze im 1. Vers sind einander ganz analog: das Akkusativobjekt *le* in *le puis-je croire* entspricht dem *L'* in *L'ai-je bien entendu?*; aber dem *le* wird ein Nebensatz beigeordnet. Dieser Nebensatz ist nicht nur sehr lang, sondern enthält auch inhaltlich die Hauptsache. In ihm werden das Subjekt *Achille* und das Prädikat *trahisse* durch Einschübe näher bestimmt: *oubliant ses engagements, au mépris de sa gloire* und *au mépris de l'amour*. Dieser somit reich gegliederte Satz ist nun so versifiziert, daß sämtliche syntaktischen Einschnitte mit Verseinschnitten zusammenfallen. Außerdem haben die beiden Zwölfsilbler (Vers 1 und 4) eine Binnenzäsur; im 1. Vers trennt diese den ersten Satz vom zweiten, im 4. Vers trennt sie die Umstandsbestimmung *au mépris de l'amour* vom Prädikat *trahisse*.

In Glucks Vertonung sind alle Satzeinschnitte, und das heißt, da Enjambement nicht vorkommt, alle Verseinschnitte, einschließlich der beiden Binnenzäsuren, durch einen Akkordwechsel markiert; diese Akkordwechsel stellen harmonisch jedesmal eine Auflösung dar. Der Sekundakkord, mit dem das Rezitativ beginnt, löst sich mit dem Ende des ersten Satzes, vor der

Binnenzäsur des Verses, nach B-dur auf (B: $\frac{6}{2}$ V4-I6, vgl. unsere Feststellungen

oben S. 149f., besonders Punkt 2). Der folgende übermäßige Sextakkord auf Des löst sich am Ende des zweiten Hauptsatzes (am Ende des 1. Verses, T. 3) in den C-dur-Dreiklang auf. Hier haben wir einen der relativ seltenen Fälle bei Gluck, daß der Auflösungsklang am Ende eines Hauptsatzes nicht als Tonika, sondern als Dominante erscheint (denn nicht nur auf Grund der

sofort folgenden kleinen Sept b', sondern schon auf Grund des typischen Wechseldominant-Charakters des vorausgehenden übermäßigen Sextakkordes wirkt der C-dur-Akkord deutlich dominantisch ¹⁹⁷). Immer wenn eine solche, sonst möglichst vermiedene Auflösung in einen dominantischen statt in einen tonikalen Akkord am Ende eines Hauptsatzes erfolgt, liegt ein besonderer Grund dafür vor. Diese Art der Auflösung findet sich öfters am Ende von *Fragesätzen*, und um einen solchen handelt es sich ja auch hier ¹⁹⁸. Außerdem aber wird hier, wie wir sahen, das inhaltlich Entscheidende (was Iphigenie ‚glauben soll‘) erst in dem folgenden Relativsatz ausgesprochen. Dies zwingt den Komponisten, den Kadenzbogen über den inhaltlich noch unbestimmten Hauptsatz hinauszuspannen; eine Tonika auf *croire* würde verfrüht, kurzatmig wirken. Somit erscheint die Tonika (f-moll) erst am Ende des nächsten Verses (T. 5). Zwar ist hier der Satz immer noch nicht zu Ende, aber die Tonika noch länger hinauszuzögern, wäre bei der außerordentlichen Länge dieses Satzes auch nicht möglich. Hier liegt also einer jener Fälle vor, zu deren Veranschaulichung dieses Beispiel dienen soll: der Fall, daß die Auflösung in eine Tonika im *I n n e r n* eines Satzes erfolgt.

Der nächste Vers (*Achille . . .*) beginnt mit einem Dominantseptnonakkord von c-moll (in der zweiten Umkehrung), dessen Nonvorhalt am Ende dieses Verses aufgelöst wird (. . . *gloire*, T. 6). Lediglich die Non wird aufgelöst, noch nicht der Akkord als solcher; dadurch vermeidet Gluck einen scharfen Schnitt, der zwischen den aufzählenden Satzteilen *au mépris de sa gloire* und *au mépris de l'amour* unangebracht wäre. Die Auflösung nach c-moll erfolgt am Ende der Aufzählung, vor der Binnenzäsur des letzten Verses (auf . . . *l'amour*, T. 7). Wiederum erscheint also die Tonika noch im Innern des Satzes (hier sogar des Verses). Weshalb? Weil hier nicht nur der Satz, nicht nur der Vers, sondern das Rezitativ als ganzes seinem Ende zugeht, und daher eine vollständige Kadenz erfolgen soll. Diese Abschlußkadenz des Rezitativs erfolgt in c-moll und lautet – in vereinfachten Sigeln –: I (T. 7; da eine vollständige Kadenz erfolgen soll, bereits hier die Tonika) – IV (T. 8) -V (T. 9) -I (T. 10). Daß das Rezitativ selbst faktisch auf der Dominante endet (T. 9), ist nichts Auffallendes, da es in eine Arie mündet, in

¹⁹⁷ Mit der Funktionsbezeichnung H. Riemanns dargestellt lautet die Auflösung in T. 2/3:

$$\text{D}^{\flat 7} - \text{D}^{(7)} \\ 5 >$$

¹⁹⁸ Vgl. als weiteres Beispiel in derselben Oper I, 15 (Klavierauszug S. 59) (Achill): *Qu'entend je? quel discours! est-ce à moi qu'il s'adresse?*

c: IV6 V

welchem Falle diese, durch die Tonart, in der sie steht, die Schlußtonika des Rezitativs zu vertreten pflegt ¹⁹⁹. In der Tat erscheint zu Beginn der Arie c-moll; daß die Arie selber dann in g-moll steht, ist in unserem Zusammenhang nicht von Bedeutung.

*

Die Beobachtungen, die wir am Rezitativ Glucks machen konnten, haben gezeigt, daß hier die Harmonik sich ganz und gar nach der syntaktischen Struktur des Textes richtet. Die entscheidende Feststellung war die, daß der jeweilige Satzablauf musikalisch sich als Kadenzablauf darstellt, daß jeder Satz von einem – meistens dominantischen – Spannungsklang getragen wird, der, da er auf seine Auflösung hinzielt, diesen Satz vorantreibt, auf seinen Abschluß hinführt. Durch die Kadenz wird somit jeder Satz musikalisch zu einer Einheit zusammengefaßt: zu der Einheit, die er ja auch sprachlich ist. Die Gliederung des Ganzen wird so bewirkt durch das Zusammenfassen zu einzelnen Einheiten.

In dem *Freischütz*-Rezitativ von Berlioz, von dem wir ausgegangen sind (vgl. Notenbeispiel S. 131 ff.), haben wir gesehen, wie sich an einer Stelle (T. 9-13) der Kadenzvorgang, auf den Sprachablauf bezogen, umkehrt (I-V statt V-I), und wie er an einer anderen Stelle (am Schluß, T. 41/42) zwar äußerlich intakt bleibt, aber dem Sprachablauf gegenüber sich verselbständigt, sich von ihm loslöst. Von der in beiden Fällen vorliegenden Preisgabe der Funktion, die die Kadenz im Rezitativ ursprünglich hatte, bis zur Preisgabe der Kadenz selbst ist es nur ein kleiner Schritt; der Unterschied ist nur ein quantitativer, kein qualitativer. Es ist daher nicht überraschend, daß über große Abschnitte hinweg die Begleitung der *Freischütz*-Rezitative auf Akkordfolgen beruht, die nicht auf Kadenzvorgänge zurückgeführt werden können, ja die sich teilweise sogar überhaupt nur unter Gewaltanwendung harmonisch erklären lassen. So in unserem Ausgangsbeispiel in den Takten 20-25: Der dem Es-dur-Dreiklang in T. 20 ²⁰⁰ folgende verminderte Septakkord (T. 22) wird nicht aufgelöst, sondern völlig unvermittelt folgen ihm

¹⁹⁹ Vgl. II. Akt, Nr. 32/33 (Klavierauszug S. 107): Schluß des Rezitativs (*Votre père? cet inhumain!*) auf der Dominante G-dur, die folgende Arie der Iphigenie in C-dur.

²⁰⁰ Der As-dur-Sextakkord zu Beginn von T. 20 wird, da Es-dur folgt, als Tonika gehört, d.h. die Akkordverbindung ist aufzufassen als I6-V. Bei Gluck dagegen werden Sextakkorde, die ein Rezitativ bzw. einen Rezitativabschnitt eröffnen, stets als auflösungsbedürftige Dominante behandelt. Auch an dieser Stelle des Berlioz-Rezitativs ist also das Verhältnis von Tonika und Dominante wieder auf den Kopf gestellt.

(T. 24/25) drei e-moll-Schläge. Denn den verminderten Septakkord in Gedanken enharmonisch umzudeuten und dann als dominantisch in e-moll aufzufassen ²⁰¹, wäre allzu gewalttätig. Daß Berlioz ein solches harmonisches Ableiten keinesfalls meint, sondern eine schroffe Klangrückung im Sinn hat, zeigt sich deutlich darin, daß der Schritt Es/E in den Außenstimmen, Sopran und Baß, liegt.

Eine vergleichbare Stelle enthält das Rezitativ zum Brautjungferchor (vor der letzten Wiederholung des Refrains, nach dem Öffnen der Schachtel mit dem Totenkranz) ²⁰²: eine Rückung von einem B-Quintoktavklang, dem Ges-dur vorausging, nach h-moll:

(Annette referme la boîte et s'éloigne) AGATHE (lentement)

(à part)

An

Mon tris - te cœur se bri - se! Si le ciel me parlait par ce signe de

²⁰¹ Als verkürzten Dominantseptnonakkord in der ersten Umkehrung; in Riemanns Schreibweise (wenn man jetzt von Es als Tonika ausgeht) lautet die enharmonische Verwechslung:

Es: B 9>
= e: D 9/3

²⁰² III. Akt, Nr. 15 (= 14 in der deutschen Partitur), Klavierauszug Joubert sowie ABA 21 (Kalmus), S. 146.

Ag
deuil! O fleurs, orne- rez-vous l'au- tel ou le cer -

Ähnlich unbefriedigend würde eine harmonische Analyse der Takte 31-35 ausfallen, die man deshalb besser unterläßt ²⁰³ :

Das gilt schließlich auch für den Abschnitt T. 36-38. Auch hier könnte man den Akkord B-g-des' (am Anfang von T. 37) wieder zu einem Akkord Ais-g-cis' umdeuten, wodurch eine harmonische Brücke zwischen As-dur (T. 36) und h-moll (T. 37) geschlagen wäre ²⁰⁴. Worauf es Berlioz hier ankommt, ist aber natürlich gerade die harmonische Unbestimmtheit. Die – vom Textinhalt ausgelöste – dreifache gleitende Chromatik ist ihm hier wichtig, nicht die harmonische „Funktion“ der dabei entstehenden Zusammenklänge:

²⁰³ Hierzu vgl. die Ausführungen über den Posaunenabschnitt im Eröffnungssatz von *Romeo und Julia*, oben in Kapitel 2.

²⁰⁴

As: D_5^7
= h: D_3^9



Harmonisch indifferente Chromatik findet sich in Berlioz' Rezitativen öfters. Wir werfen einen Blick auf den Anfang des ersten Rezitativs (Kuno, Kilian, Max, Caspar) im *Freischütz* (vgl. das Notenbeispiel S. 158f.²⁰⁵).

Es handelt sich hier um den Abschnitt T. 20-24. Doch zunächst einige Bemerkungen zu den Anfangstakten: Dem eröffnenden Dominantseptakkord von C-dur folgt nach Beendigung von Kunos Rede (2 Verse) in T. 5 die Tonika. Doch müßte im Sinne des traditionellen Rezitativs hier die Singstimme ebenfalls in die Tonika einmünden, etwa indem sie schlösse:



Sie müßte – im Sinne des alten Rezitativs –, während das Orchester pausiert, von sich aus die Tonika aufsuchen. Stattdessen verharret und endet sie, obwohl im Text ein vollständiger Satz zu Ende geht, auf der Dominante²⁰⁶. – Nach einer Anspielung auf den Lachchor im Orchester (T. 7-9)²⁰⁷ erklingt ein verminderter Septakkord auf Fis (T. 10); im nächsten Takt schließen Singstimme und Orchester in B-dur. Was hier fehlt, ist ein Dominantseptakkord (Auflösung des Fis im Baß nach F): so wie in T. 4/5 die Singstimme einen für die harmonische Kontinuität des Satzes notwendigen Schritt versäumte, versäumt einen solchen Schritt hier das Orchester²⁰⁸.

²⁰⁵ Klavierauszug Joubert sowie ABA 21 (Kalmus), S. 18/19.

²⁰⁶ Vgl. auch T. 24-26: Der Raum des Dominantseptakkordes in T. 24 wird von der Singstimme bis zu den Worten *Mauvais sujet* inbegriffen nicht verlassen; dann erst folgt der B-dur-Tonikaakkord, und dann erst B-dur auch in der Singstimme (*va-t-en!*).

²⁰⁷ Mit solchen leitmotivischen Anspielungen ist Berlioz in den Rezitativen sehr sparsam. Darin folgt er Weber, der im übrigen – in der Wolfsschluchtszene – ebenfalls das Lachchormotiv als Erinnerungsmotiv verwendet. Weitere Stellen in den Berlioz-Rezitativen: T. 15/16 des vorliegenden Rezitativs (Tremolo auf vermindertem Septakkord – Samiel), das zwischen Trinklied und Arie des Caspar stehende Rezitativ (Joubert und ABA 21, S. 58: wiederum Samielmotiv), und das Rezitativ Ännchen-Agathe nach Agathes Cavatine im III. Akt (Joubert und ABA 21, S. 131: Motiv der Polonaisen-Ariette Ännchens aus dem II. Akt).

²⁰⁸ Vgl. ferner T. 17/18: der Es-dur-Sextakkord ist durch den ihm vorausgehenden Akkord – in welchem das ges' als fis' zu hören ist – als Sextakkord der Tonika

Nun zu dem Abschnitt mit Chromatik, T. 20-24. Konstitutiv für das Geschehen ist hier der aufwärtsgerichtete chromatische Quartgang c-f in der Singstimme und die gleichzeitig erklingende abwärtsgerichtete Ganztonfolge des Instrumentalbasses ²⁰⁹. Der Ausgangspunkt der beiden auseinanderstrebenden Bewegungen ist der Einklang c, das Ziel die Oktav F-f (was die Unterstimme zwingt, gegen Ende der Bewegung innezuhalten und zu zwei Halbtonschritten der Oberstimme nur einen einzigen Halbtoschritt zu machen):



Klanglich bilden Singstimme und Instrumentalbegleitung miteinander eine Folge von vier verminderten Septakkorden (von denen zwei, in T. 20 und T. 22, unvollständig sind) ²¹⁰:



Daß es sich ausschließlich um verminderte Septakkorde handelt, ist beinahe nicht verwunderlich, weil es in der Struktur dieses Akkordes begründet ist, daß bei seiner mehrmaligen Versetzung um einen gleichbleibenden Abstand *i m m e r* zugleich eine Ganztonreihe und eine chromatische Reihe entsteht. Denn da sein konstitutives Intervall die kleine Terz ist, die nur in die Intervalle Ganzton und Halbton zerlegbar ist, und da der Akkord mit allen seinen Umkehrungen identisch ist (weshalb die „Versetzung“ um eine kleine Terz, einen Tritonus oder eine große Sext keine ist), kann er überhaupt nur um einen Ganzton oder einen Halbton versetzt werden; die Versetzung um einen Ganzton abwärts ist zugleich eine Versetzung um einen Halbton aufwärts und umgekehrt.

In unserem Beispiel ergibt sich der chromatische Aufstieg des Vokalbasses ebenso wie der Ganztonabstieg des Instrumentalbasses somit aus der Aneinanderkettung von verminderten Septakkorden wie von selbst. Und

gekennzeichnet und wird jedenfalls nicht als Dominante gehört, weshalb das folgende As-dur abrupt und befremdend erscheint. Mit der Hinzufügung eines Tones des als Dominantsept ließe sich die Stelle harmonisch „korrigieren“, d.h. zerstören.

²⁰⁹ Auch in der Ouvertüre *Les Francs Juges*, T. 620-623 (Eulenburg-Tp. S. 64) kombiniert Berlioz chromatische und Ganzton-Skala.

²¹⁰ Alle Töne auf enge Lage über dem Baßton reduziert; ● = fehlende Töne.

ROU. NO.

Que vois-jel et qui donca l'an-da ce de mena-cer l'un de mes gardes-

PIANO

5 Kilian.

chasse? Monsieur le-Grand Veneur, on use de son droit;

All^o

mf

10

Nous rions aux dé-pens d'un-ti-reur mala-droit. Le pa-y-san l'eu-

Kouno-

Se pourrait-il?

15

- porte, ma foi, sur le chasseur. à Max. Helas! Gaspard. (à part)

Toujours manquera in-sil. Merci, Samiel, mer-

p *pp* *trém.*

M

(haut.)

Al-que distu!

G

-ci! Pour viser de la sorte, oui, le diable s'en mè-le L'a-mi, é-coute:

20

G

au carrefour de la forêt antique, vendredi prochain vers le soir, En répétant trois fois le nom du Quas-tur

pp

Kilian.

Dieu nous préserve i -

G

noir, a-vec un fer sanglant, trace un cercle mys-ti - que.

25

Kouno.

-ci d'un suppôt de Satan! Mauvais su-jet, va-t-en! Si je croyais sur toi ce que je viens d'apprendre.

p

umgekehrt: die evidenteste Begleitung, „Einbettung“ der beiden so geführten Stimmen ist eine Kette eben dieser Akkorde. Jeder der vier Töne – sofern vorhanden – des Klanges bewegt sich ja sowohl in Ganztonschritten abwärts wie zugleich in Halbtonschritten aufwärts ²¹¹ :



Es leuchtet ein, daß während des Geschehens in T. 20-23 (bis zum letzten Ton es der Singstimme), da keiner der Septakkorde Farbe bekennet, die Folge der Klänge funktionsharmonisch nicht beschreibbar ist, daß vielmehr in Wahrheit etwas ganz anderes, nämlich der oben dargestellte – doppelte – melodische Vorgang die Aufmerksamkeit beansprucht. (Erst bei der Weiterführung in einen dominantischen Akkord und dessen Auflösung in die Tonika F, T. 23/24, begibt sich das Geschehen wieder unter den „Zugriff“ der funktionsharmonischen Logik.) Dieses Sich-Einnisten von autonom melodischen Komponenten, besser: von Intervallstrukturen ²¹², die sich dem kadenzlogischen Geschehen entziehen, ist ein immer wieder feststellbares Merkmal von Berlioz' Musik. Wir haben es schon früher beobachtet und haben gesehen, daß die Autonomie solcher Intervallstrukturen sich nicht nur dem harmonischen, sondern auch dem metrischen Geschehen (Periodenbau) gegenüber etablieren kann ²¹³.

Der Anlaß für die Chromatik in unserem Beispiel ist gewiß der Textinhalt (das Geheimnisvolle, Drohende, Grausige). Aber auch umgekehrt: durch die Art und Weise, wie Berlioz hier die Chromatik handhabt, stellt er diese auch

²¹¹ Gestrichelte Pfeile: Instrumentalbau (fallend) bzw. Singstimme (steigend); fehlende Akkordtöne in Klammern.

²¹² Mit diesem Ausdruck meine ich nicht: die Struktur bestimmter Intervalle, sondern das hier Beobachtete: Strukturen, musikalische Gebilde, die auf der Zusammenfügung – sei es in der Gleichzeitigkeit, sei es in der Aufeinanderfolge – bestimmter konstanter Intervalle beruhen, wobei das Verhältnis einer solchen Struktur zum harmonischen Geschehen – vorausgesetzt, daß das Geschehen überhaupt harmonisch deutbar ist – zunächst ebenso gleichgültig ist wie ihre rhythmische Gestalt. Die historische Bedeutung, das Folgenreiche dieser Erscheinung springt in die Augen, denn eine chromatische Tonreihe, eine Ganztonreihe oder deren Kombination (wie in unserem zuletzt besprochenen Berlioz-Beispiel) sind ja ebenso Beispiele für „Intervallstrukturen“ wie eine Zwölftonreihe oder ein Quartenakkord (vgl. auch Anmerkung 91). Zweifellos haben bestimmte Eigenschaften der Neuen Musik den Blick für solche Erscheinungen oder deren Keime auch in älterer Musik geschärft. Gerade deshalb muß man sich freilich sehr hüten, in ältere Musik in forschendem Aktualisierungseifer durch moderne Brillen solche Erscheinungen à tout prix hineinzusehen.

²¹³ Vgl. oben besonders S. 38 f.

in den Dienst des Textes, und zwar – hierin von einer ganz anderen, unerwarteten Seite her an Gluck erinnernd – des Textes als Sprachablauf. Der Text gliedert sich an dieser Stelle in die folgenden Verse:

- (Oui, le diable s'en mêle – Ah! que dis-tu! – L'ami,)
- 1 écoute: au carrefour de la forêt antique,
 - 2 Vendredi prochain, vers le soir,
 - 3 En répétant trois fois le nom du Chasseur noir,
 - 4 avec un fer sanglant, trace un cercle mystique.

Die Aufforderung *écoute* eröffnet den Vers und kündigt die folgende Rede an; dementsprechend fixiert Berlioz mit diesem Wort den Ton c, den Ausgangspunkt des chromatischen Aufstiegs. Auf diesem Ton wird der verbleibende Teil des 1. Verses deklamiert bis zur letzten betonten Silbe; auf dieser erfolgt der Halbtonschritt nach des; gleichzeitig erfolgt Akkordwechsel, und durch Dehnung des Tones des und nachfolgender Achtelpause wird der Versabschluß unterstrichen. Der 2. Vers setzt auf des ein und wird musikalisch genauso behandelt wie Vers 1 (jetzt des → d). Ebenso Vers 3 (d → es). Vers 4, ein Zwölfsilbler mit Binnenzäsur, verhält sich musikalisch nur darin abweichend, daß nicht nur am Schluß, sondern bereits im Innern, an der Zäsurstelle, ein Halbtonschritt erfolgt (es → e → f). Jeder Vers umfaßt die Dauer eines Taktes und endet auf einer Takt-,eins'.

Durch diese konsequent beibehaltene Kongruenz von Verseinheiten und Halbtonschritt wird also die gegebene sprachliche Gliederung auch musikalisch realisiert. (Jede der vier Verseinheiten, ebenso jeder der beiden Halbverse des 4. Verses, ist zugleich eine syntaktische Einheit.)

Die Chromatik dient dem Text somit auf dreifache Weise. Zum einen dient sie der Gliederung. Zum anderen ist sie, schon als solche, abgesehen von ihrem Verhältnis zum Vers, musikalischer Ausdruck des inhaltlich Beängstigenden von Caspars Worten. Drittens aber stellt die Chromatik durch die Art und Weise ihres Verhältnisses zu den Versen (jeder Vers einen Halbton höher, was gleichsam ein melodisches crescendo bewirkt, drohendes Innehalten Caspars nach dem Erreichen eines jeden höheren Tones) die beängstigende Rede Caspars, den Sprechvorgang selber, musikalisch dar. (Dabei spiegelt in T. 23 die Raffung beim Fortschreiten, in Verbindung mit dem jetzt einer eindeutigen Lösung zudrängenden Akkord in der zweiten Hälfte dieses Taktes, das Unerträglichwerden dieser Spannung, die sich dann explosiv mit dem forte-Schlag in T. 24 löst.)

Zusammenfassend läßt sich über die Merkmale dieses Abschnitts somit sagen: Als rückwärtsgewandt, vom Geist des alten Rezitativs bestimmt, erscheint die Anpassung der musikalischen Gliederung an die gegebene syntak-

tische Gliederung ²¹⁴. Als „romantisch“, das heißt als ein Merkmal, das auch eine beliebige andere Vokalkomposition aus der Zeit um 1840 auszeichnen könnte, erscheint die Anwendung der Chromatik als ein Mittel um „Stimmung“ einzufangen, und wohl auch das naturalistische Nachzeichnen der zunehmend bedrängender werdenden Rede Caspars. Als für Berlioz spezifisches, neuartiges innermusikalisches Merkmal erscheint die Verselbständigung von Intervallstrukturen (hier: Chromatik und Ganztonreihe, auf dem Hintergrund einer Folge von nebeneinander gestellten verminderten Septakkorden).

*

Abschließend seien einige Rezitative herangezogen, in denen Berlioz ebenfalls Chromatik verwendet und die sein Kompositionsverfahren weiter verdeutlichen.

Das erste entstammt wiederum der *Freischütz*-Bearbeitung: es ist das lange, bereits in anderen Zusammenhängen erwähnte, zwischen Trinklied und Arie des Caspar stehende Rezitativ gegen Ende des I. Aktes ²¹⁵. Mit Hilfe von Chromatik wird hier derjenige Abschnitt des Dialogs zu einer Einheit zusammengefaßt, in dem Caspar mit seinen Überredungsversuchen beginnt und Max das Gewehr mit der Freikugel gibt, während Samiel im Hintergrund zuhört, bis zu dem Augenblick, in dem Max schießt, der getroffene Adler zur Erde fällt, und Samiel in gellendes Gelächter ausbricht (vgl. das folgende Notenbeispiel).

Gaspard (avec mystère)

²¹⁴ Das Rezitieren ganzer Verse auf einem Ton erinnert, oberflächlich betrachtet, an Psalmodie. Doch läßt sich dieses Merkmal nicht gut als „rückwärtsgewandt“ bezeichnen, da die Ähnlichkeit mit Psalmodie höchstens auf einer vagen Assoziation beruht. Die hier vorliegende Art der Rezitation ist eher als naturalistische Nachahmung des halb flüsternden Sprechens aufzufassen.

²¹⁵ Die jetzt herangezogene Stelle dieses Rezitativs: Klavierauszug Joubert und ABA 21 (Kalmus), S. 56/57.

G

dis-que de la lune est ce soir obscur - ci; Pour quelque grande chose on te garde sans

Max.

Tu dis-til - les pour moi le poi-son goutte à gout-te.

dou-te In-rat,

G

prends mon fu-sil. Ne passe-ra-t-il rien? Ah! cet é-per - vier, tiens Fais

Max.

feu. Moi! quel dé - li-re! Il est hors de por - tée et je n'y vois pas

Gaspard.

là... Fais feu, te dis-je.

Max. Eh! qu'as-tu donc à ri-re?

(il tire)
SAMUEL!!!

Musical score for voice and piano. The voice part is in G major (one flat) and the piano accompaniment is in C major. The lyrics are: (l'aigle tombe.) Ah! qu'est-ce là? Vois, le plus grand des ai-gles. The piano part features a chromatic ascent in the bass line from C to G.

Die Singstimmen nehmen hier nicht an der Chromatik teil, außer an zwei Stellen (a-b bei *goutte à goutte* und des'-d' bei *cet épervier*). Der Baß aber bewegt sich von ${}_1A$ über ${}_1B$ nach C und von C aus in lang ausgehaltenen Tönen chromatisch aufwärts bis G. Die Chromatik spiegelt wieder die Bühnensituation, welche derjenigen in unserem vorigen Beispiel ähnlich ist (Unheimlichkeit, wachsende und sich plötzlich entladende Spannung), die sich hier nur breiter entfaltet. Die Aufwärtsschritte erfolgen durchwegs auch hier jeweils am Ende der Verse:

... ré - us - si / ; ... obscur - ci / ; ... sans doute / usw..

${}_1B$ — C C — C \sharp C \sharp — D

jedoch zweimal auch am Versbeginn, wobei allerdings am vorausgegangenen Versende ein Akkordwechsel bei liegenbleibendem Baßton erfolgte und die Singstimme einen halben Ton stieg (es handelt sich genau um die beiden oben erwähnten Stellen):

a — b des' — d'

... gout - te. / In - grat cet epervier, tiens! / Fais feu ...

D — $\frac{6}{3}$ — Es E — $\frac{7}{4}$ — F

Die Baßtöne C, Es, E (anfänglich) und G werden vom Orchester nicht zu Akkorden vervollständigt. Auch hier treten die gleichsam nur impressionistisch angedeuteten harmonischen Vorgänge hinter der autonomen Chromatik zurück.

Das zweite Beispiel entstammt der Oper *Benvenuto Cellini* (I,2; vgl. das folgende Notenbeispiel) und ist ein Musterbeispiel für die Konsequenz, mit der Berlioz eine außermusikalische Gegebenheit in eine musikalische Struktur umsetzen kann²¹⁶. Die Takte 1-9 des *Récitatif mesuré* stellen eine musikalische Einheit dar, die sich deutlich als Folge der textlich-inhaltlichen Einheit dieses Abschnitts ergibt: Teresa entdeckt einen Brief und liest ihn;

²¹⁶ Klavierauszug Litolf, S. 28/29; Partitur ABA 24 (Kalmus), S. 13/14.

der übrige, eine neue Einheit bildende Teil des Rezitativs (T. 9-19) umfaßt etwas anderes: ihre Reaktion auf das Gelesene. Der abrupte Umschlag erfolgt mit dem plötzlichen F-dur in T. 9. Wir betrachten das Rezitativ hier bis zu diesem Umschlag ²¹⁷.

Larghetto. (♩ = 69.) **TERESA. Recit.** (Sie hebt einen Strauss auf) (Elle ramasse un bouquet)

Récit. mesuré. **Allegretto.** (♩ = 100.)

Welch schöner Strauss!
Les bel-les fleurs!

Und ein Brief!
Un bil-let!

(Sie liest) (Elle lit)

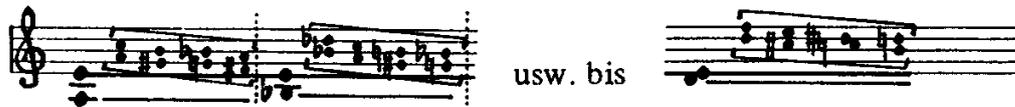
Cel-li-ni! Cel-li-ni! Wie un-vorsich-tig!
Quelle impru-den - cel! Und wie?
Eh quoi!

er kommt hieher!
ve-nir i - ci! heu-te A - bend,
ce soir mê - me, Ach,
Ah!

mein Gott!
grand dieu! Doch mein Va-ter
Mais mon pè-re

²¹⁷ Der Schluß des Rezitativs, nach dem Umschlag, ist oben S. 143 ff. ausführlich erörtert worden.

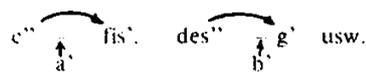
Zugleich aber wird jeder neu erreichte Ton durch eine gegenläufige, abwärts gerichtete chromatische Bewegung instrumental umspielt:



Diese sechsmal erklingende Umspielungsfigur ist ein Gang aus kleinen Terzen: der Ausgangspunkt ist jeweils Grundton (Baß- bzw. Sopranton) + kleine Oberterz, der Zielpunkt des Ganges Grundton + kleine Unterterz; entsprechend auf jeder folgenden Stufe ²¹⁹ :



Der Grundton wird somit jedesmal in die Mitte eines Tritonus gelegt :



was seine Isoliertheit, seine Autonomie als Einzelton ebenso verstärkt, wie es seine harmonische Bezogenheit – hier auf A-dur – zerstört.

Denn die Tonart des Abschnitts ist zwar – nach Ausweis seines Beginns – A-dur, der Ton e' somit Dominante. Doch prägt sich dominantische Wirkung nur zweimal, T. 5/6 und T. 8/9, aus, und auch hier nur flüchtig und gleichsam zufällig als Folge der Tatsache, daß der Baß auf seinem chromatischen Wege hier die Töne h bzw. d' berührt. Will man sich die Schwäche der Tonika A-dur als das Geschehen bindendes und deutendes Zentrum in dieser Komposition vergegenwärtigen, so hilft ein Blick auf ein Werk der Wiener Klassik. Am Anfang der Klaviersonate in A-dur, KV 331, von Mozart stellt ebenfalls der Ton e' die Achse des musikalischen Geschehens dar:

²¹⁹ Klanglich kommen nur kleine Terzen vor – insgesamt somit 24 –, wenn auch das Intervall zweimal – in T. 7 und T. 8 – als übermäßige Sekund notiert ist. – Man vergleiche auch den zweimaligen (aufsteigenden) chromatischen Terzengang, der im *Dies irae* von Berlioz' *Requiem* den ersten Teil in a-moll mit dem zweiten in b-moll, sowie diesen mit dem folgenden Teil in d-moll verbindet. Auch hier handelt es sich um kleine Terzen, offenbar wieder, weil Berlioz Tritonus und verminderten Septakkord „durchscheinen“ lassen will (vgl. auch oben S. 157 zum verminderten Septakkord). In einem Gang aus großen Terzen würde dagegen der übermäßige Durdreiklang „durchscheinen“.

Aber die diatonisch verlaufenden Außenstimmen können nirgends ihr Eingebettetsein in die allmächtige Tonika verleugnen; die funktional-harmonische Situation ist in jedem Augenblick vollkommen klar. (Ein Signum für die fortwährende Bezogenheit auf A-dur ist auch, daß das Rahmenintervall hier nur bedingt konstant ist: die Dezim zwischen den Außenstimmen ist mal groß, mal klein.) –

Es sei auch darauf hingewiesen, daß der Tritonus auf seiner Aufwärtswanderung von T. 1 bis T. 8 genau die 12 Töne von fis' bis f'' berührt:

In T. 9 erfolgt dann die erwähnte abrupte Wendung nach F-dur:

Sie scheint musikalisch darzustellen, daß Teresa mit einem plötzlichen Entschluß den Brief zerreißt oder etwa ausruft: Fort mit dem Brief! Auf welcher ebenso merkwürdige wie suggestive Weise Berlioz dann Teresas Verstörtheit musikalisch einfängt (mit Hilfe der „denaturierten“ Quartfallkadenz), haben wir bereits gesehen.

Hingewiesen sei schließlich auf ein weiteres Beispiel für Chromatik im Berlioz'schen Rezitativ, das umfangreichste und in der Wirkung eindringlichste. Es ist die Stelle in der 1. Szene des II. Aktes der Oper *Les Troyens*, an der Äneas vom Geist Hektors angeredet wird: *Ah! fuis, fils de Vénus!*²²⁰ Überwog in den bisher besprochenen Beispielen aufwärtsgerichtete Chroma-

²²⁰ NBE, Vol. 2a, Kassel etc. 1969, S. 203 ff. (Hektors Geist: S. 215-218). Der alte Klavierauszug (Choudens, Paris o.J., S. 134 ff.) ist für das Studium fast unbrauchbar, da der für diese Szene wesentliche Schichtenaufbau des Orchesters in ihm nicht sichtbar ist.

tik, die spannungssteigernd wirkte, so fällt in diesem Rezitativ, das in b-moll steht, die Stimme Hektors Stufe um Stufe chromatisch von b bis B. Die plötzlich vor Äneas auftauchende Gestalt wird gleichsam während ihrer Rede – 12 Verse, Abstieg über 12 Tonstufen – zunehmend schattenhafter. Nach dem Erreichen der letzten Stufe der zwölftönigen Skala hat sie ihren Auftrag erfüllt und versinkt in die Tiefe ²²¹.

*

Wir haben gesehen, daß in diesen Rezitativen die harmonische Kadenz, sofern sie nicht überhaupt preisgegeben wird, dazu neigt, ihre Funktion als abschnittsgliederndes Mittel preiszugeben. Es erscheint mir sehr wesentlich für das Erfassen der Harmonik in der Musik nach Beethoven, zu sehen, daß es sich hier nicht einfach um ein „Komplizierterwerden“ handelt, um eine Bereicherung des Akkordvorrats und der funktionalen Beziehungen. Vielmehr verändert das Grundelement der funktionalen Harmonik, die Kadenz, ganz abgesehen von ihrer Verschleierung oder Bereicherung oder Ausweitung, selber ihre Funktion, die früher primär im Zusammenfassen und Abschließen, in der Einheitsbildung lag.

Berlioz' Rezitative boten uns für diesen Funktionswandel der Kadenz mehrere Beispiele. Er ist aber keineswegs auf das Rezitativ beschränkt. Er läßt sich bei Berlioz auch in der *Arie* beobachten.

Es ist geradezu ein Signum zahlreicher Berlioz-Arien (und arienartiger Sätze, z.B. Duette), daß am *Ende* eines Vordersatzes oder vorderen Halbsatzes ein Spannungsklang und am *Anfang* oder im weiteren Verlauf des folgenden Nachsatzes oder zweiten Halbsatzes dessen Auflösung erscheint, daß also zwei für sich bestehende Sinnzusammenhänge – hier der harmonische und der metrische – sich nicht decken.

²²¹ Da wir die Rezitative an dieser Stelle verlassen, sei hier noch ein Hinweis gegeben zur französischen Fassung der Wolfsschluchtszene im *Freischütz* (II, 10; II, 11 im französischen Klavierauszug): Die wenigen von *Samiel* gesprochenen Worte werden in der Bearbeitung ebenfalls gesprochen (hierzu vgl. Berlioz, *A travers chants*, Kap. XV: *Le Freyschütz de Weber*). Die Worte des *Max* „*Hier bin ich! Was hab' ich zu tun?*“ (Taschenpartitur S. 241) werden im Französischen gesungen, sein Ausruf „*Samiel!*“ im Melodram (S. 259) ist gestrichen. *Caspars* gesprochener Text wird zum größten Teil gesungen (wobei Berlioz jedoch den Gesang unbegleitet läßt bzw., unmittelbar vor dem Melodram, Webers zwei Flöten durch einen Paukenwirbel ersetzt), in einigen Fällen weggelassen („*Ich denke wohl auch!*“, S. 241, „*Schütze, der im Dunkeln wacht . . . Samiel! Samiel! herbei!*“, S. 242, und „*Wehe, das wilde Heer!*“, S. 253), im Falle des Zählens von „*eins*“ bis „*sieben*“ und des „*Samiel hilf!*“ (S. 243 ff.) ebenfalls gesprochen.

Häufig ist dieses „Signum“ gleich zu Beginn angebracht. So verhält es sich z.B. in der Arie des Padre Lorenzo im Finale von *Roméo et Juliette* ²²².

Larghetto sostenuto

Pau - vres en - fans. que je pleu - - - - re.

Es: T - S $\frac{9}{7}$ 6
(f: $\frac{S}{3}$ $\frac{6}{9}$ $\frac{D}{7}$ $\frac{9}{>}$ / $\frac{D}{7}$ / T p)

Metrisch (und sprachlich) endet hier der erste Halbsatz mit der Achtelnote in der Mitte des 2. Taktes. Harmonisch aber befindet sich hier ein Spannungsklang: Bezogen auf die Zwischentonart f-moll erscheint dessen Auflösung (Dominante) auf dem dritten Viertel des 2. Taktes; die Rückkehr in die Grundtonart Es-dur erfolgt erst zu Beginn des 3. Taktes (Subdominante), die Tonika selbst erscheint erst im 4. Takt, als Sextakkord, die Tonika in der Grundstellung erscheint erst viel später im Verlauf der Arie.

Das hier zu beobachtende Auseinanderklaffen von metrischer und harmonischer Sinngliederung ist für Berlioz überaus bezeichnend. Als weitere Beispiele arienartiger Sätze, deren Anfang dem der oben herangezogenen Arie aus *Roméo et Juliette* stark ähnelt, nenne ich:

– *La damnation de Faust*, Duett Faust-Margarete, *Ange adoré dont la céleste image* ²²³, T. 4/5 des Andante: Ende mit Dominante der Paralleltonart, Neubeginn mit Tonika;

– ebenda, Romanze Margaretes, *D’amour l’ardente flamme* ²²⁴, 3. Takt des a tempo: ähnliche Situation wie im vorher genannten Beispiel;

– *Benvenuto Cellini*, Romanze Cellinis, *La gloire était ma seule idole* ²²⁵, T. 8/9 (*que je n’ai plus/ceignait*): ähnliche Situation;

²²² Eulenburg-Taschenpartitur, S. 300/301.

²²³ Partitur ABA = Eulenburg, S. 304.

²²⁴ ebenda, S. 347.

²²⁵ Klavierauszug Litolff, S. 90; Partitur ABA 24 (Kalmus), S. 113.

– ebenda, Arie Cellinis, *Cette somme t'est due*²²⁶, T. 8/9 der mit 6/8-Takt beginnenden Arie: Ende mit Dominante (bei der Stelle *Pape Clément*), Neueinsatz des Orchesters mit Tonika.

*

Unsere Untersuchungen zum Rezitativ konzentrierten sich ganz auf die klanglichen Gegebenheiten, also in erster Linie auf die Begleitung, und auf die Beziehungen zwischen diesen Gegebenheiten und der syntaktischen Struktur des Textes. Eine andere wesentliche Seite der Sprachvertonung ist der Deklamationsrhythmus der Singstimme. Diesen jedoch isoliert, losgelöst von dem ihn tragenden klanglichen Geschehen zu betrachten, erscheint mir gerade für das Rezitativ wenig fruchtbar. Wenn wir etwa die folgenden drei Zeilen miteinander vergleichen:

a) 
sur cette amante ad-o-ré-e garde - toi de porter un regard curieux.

b) 
Qu'est-ce donc? con - te moi la fin de ta vi - si - te chez le bon er - mite!

c) 
Je ne pour - rai plus sortir de cet - te fo - rêr! Dieu sait jus - qu'ou cette bête m'a me - né.

so fallen charakteristische Unterschiede kaum auf, obwohl die Ausschnitte doch aus sehr weit voneinander entfernten Werken stammen²²⁷.

Der Grund für die weitgehende Ähnlichkeit dieser drei Beispiele im rein Rhythmischen liegt darin, daß das Rezitativ seine Herkunft aus dem stile recitativo nie verleugnet hat. Durch alle geschichtlichen Wandlungen hindurch tendiert das Rezitativ nämlich stets dazu, sich dem wirklichen Sprechen anzuzähneln, den natürlichen Sprechrhythmus einzufangen. (Daß bei Debussy das natürliche Sprechen, und das heißt zugleich das spezifisch französische natürliche Sprechen, getreuer, „richtiger“ eingefangen ist als im stilisierten, und das heißt zugleich das spezifisch französische natürliche Sprechen weniger getreu einfangenden Rezitativ Glucks, liegt freilich auf der

²²⁶ Klavierauszug Litolf, S. 122/123; Partitur ABA 24, S. 151.

²²⁷ Beispiel a: Gluck, *Orphée et Euridice*, I. Akt, 3. Szene, GA (vgl. Anmerkung 184) S. 46, Klavierauszug (vgl. ebenda) S. 28; b: Berlioz, *Freischütz*-Rezitativ, Klavierauszug Joubert und ABA 21, S. 81; c: Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Anfang der Oper.

Hand ²²⁸.) Die gewaltigen Wandlungen der Klanglichkeit, die in der Zeit vom Anfang des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die musikalische Entwicklung generell kennzeichnen, schlagen sich auch im Rezitativ nieder und ziehen es mit hinein in den Strom der geschichtlichen Metamorphose. Gerade aus diesem Grund wurde hier ja die Klanglichkeit zum Gegenstand der Untersuchung gemacht. Die zum Wesen des Rezitativs gehörende Anlehnung der Singstimme an den Sprechvorgang aber, der weit eher ein natürliches als ein geschichtliches Faktum, eben ein Vorgang und nicht etwas Fixiertes ist, verleiht dem rhythmischen Duktus der Singstimme eine Art Immunität, eine Widerstandskraft gegenüber den sich wandelnden rein musikalischen Komponenten des Rezitativs.

Damit hängt auch zusammen, daß das Rezitativ seit seiner Entstehung im 17. Jahrhundert (d.h. seit dem Auseinanderfallen des monodischen Sprechgesangs in Arie und – Rezitativ) und bis zu seiner Verjüngung und Verwandlung im 19. Jahrhundert (d.h. bis Wagner im deutschen, Mussorgsky im russischen und Debussy im französischen Sprachbereich), das Rezitativ im eigentlichen Sinne somit, immer durch Züge der Versteinerung, des Peripheren, zumindest mit gekennzeichnet ist. Seine Anlehnung an den Sprechvorgang bewirkt, daß das Rezitativ nicht im gleichen Sinne wie andere Gattungen Sprachvertonung ist. Die Musik kann sich im Rezitativ der Sprache nicht voll bemächtigen.

Dies alles gilt auch für Berlioz. Auch er kann das Rezitativ nicht aus dem Bannkreis der Versteinerung befreien. Mag er auch aus dem Stein Funken schlagen, wie man es kaum vermutete, den Stein fortschaffen kann er nicht. Mit anderen Worten: will man Berlioz' Sprachvertonung dort beobachten, wo sie nicht durch gattungsbedingte Widerstände gehemmt ist, wo sich der Sprechrhythmus widerspruchlos in genuin musikalischen (Sprach-) Rhythmus verwandeln kann, so muß man noch andere Bereiche betreten. Man müßte die Arie (*Air*) heranziehen (die oben zur Arie gemachten Bemerkungen waren nur flüchtige Hinweise), ferner jene von Berlioz komponierten Vokalsätze, die kaum irgend einer überkommenen Gattung zugeordnet werden können wie etwa der Chor-Prolog, das Scherzetto Mercurios und der Leichenzug aus *Roméo et Juliette*, und schließlich jenen großen Bereich der *Chanson*, *Mélodie*, *Romance* genannten Sätze, die mit dem zugleich vagen und schwer belasteten Wort „Lied“ zu bezeichnen nur eine unbefriedigende Notlösung ist.

²²⁸ Bekanntlich war für Debussy Glucks Oper das rote Tuch: ein den Geist der französischen Musik und der französischen Sprache vergewaltigender ausländischer Import. Zu Berlioz war Debussys Einstellung ambivalent. Vgl. Claude Debussy, *Monsieur Croche*. Sämtliche Schriften und Interviews, hrsg. von F. Lesure, aus dem Französischen übertragen von J. Häusler, Stuttgart (1974), passim (siehe das Register, ebenda S. 288 und 293).

Um in dieser Richtung wenigstens einen Schritt zu tun, beschäftigt sich das nun folgende Kapitel mit einem scharf profilierten, vom Rezitativ denkbar weit entfernten Vokalsatz aus *La damnation de Faust*. Berlioz nennt ihn *Chanson*; ob oder inwiefern es sich dabei um ein „Lied“ handelt, wird die Untersuchung ergeben.

7. Branders Lied aus *La damnation de Faust*

Jede der drei Strophen umfaßt in Nervals Übersetzung, die Berlioz für seine Vertonung benutzte, acht abwechselnd klingend und stumpf endende Achtsilbler und folgt dem Reimschema: a b a b c d c d (a und c klingend, b und d stumpf). Der letzte Vers lautet, nach Goethes Vorbild, in allen Strophen ähnlich und wird jeweils vom Chor wiederholt (wirkt somit wie ein kurzer Refrain). (Bei Goethe hat die Strophe jedoch nur sieben, abwechselnd vierhebige stumpf und dreihebige klingend endende Verse, nach dem Schema: a b a b c c d; a und c stumpf, b und d klingend. Die Zahl der Senkungen und somit der Silben der einzelnen Verse ist variabel.)

Die erste Strophe lautet ²²⁹ :

- 1 Certain rat, dans une cuisine
- 2 Etabli, comme un vrai frater,
- 3 S'y traitait si bien que sa mine
- 4 Eût fait envie au gros Luther.
- 5 Mais un beau jour le pauvre diable,
- 6 Empoisonné, sauta dehors
- 7 Aussi triste, aussi misérable
- 8 Que s'il eût eu l'amour au corps!

²²⁹ In Berlioz' Vertonung (*Damnation*) sind der 2. und der 3. Vers geändert, die bei Nerval lauten: *Avait pris place; et le frater / S'y traita si bien, que sa mine / . . .* (so auch noch in den *Huit scènes* von 1829). Den Komponisten störte bei der Überarbeitung für die *Damnation* offenbar das Enjambement. (Die zweite Strophe enthält keine, die dritte ebenfalls geringfügige Änderungen. Man vergleiche hierzu die unten zitierte Textausgabe.) – Nervals Übersetzung von *Faust* (I. Teil) erschien 1828, in zweiter Auflage 1835. Für die dritte Auflage von 1840 (zum erstenmal auch den II. Teil enthaltend) hat Nerval seine Übersetzung vollständig überarbeitet und dabei gegenüber der Erstfassung stellenweise stark geändert. Obwohl die *Damnation* nach dem Erscheinen dieser dritten Ausgabe entstand, hat Berlioz in diesem Werk die Texte der den *Huit scènes* zugrunde gelegten Erstausgabe überall beibehalten; stellenweise anzutreffende Änderungen wie die oben genannten gehen somit auf Berlioz selbst und nicht auf Nervals spätere Umarbeitung zurück. – Goethe-Nervals *Faust* in: *Les deux Faust de Goethe. Texte établi et annoté avec des introductions par F. Baldensperger*, Paris 1932 (= *Oeuvres complètes de Gérard de Nerval, publiées sous la direction d' A.M.J. Marsan et E. Champion*). Branders Lied dort S. 93 f.; Nervals Zweitfassung S. 304.

Die Komposition ist im $\frac{2}{8}$ -Takt notiert ²³⁰. Jeder Takt umfaßt also nur eine Viertelnote. Das Viertel aber ist Zählzeit des Satzes ($\text{♩} = 125$), so daß die Takte in Wirklichkeit keine sind, sondern Schlagzeiten repräsentieren. Diese schließen sich im musikalischen Ablauf zu Gruppen zusammen, und diese Taktgruppen sind es, die hier in Wahrheit die Eigenschaften von Takten haben. Nur weil die Anzahl der Viertel, die sich zu einer Gruppe zusammenschließen, im Verlaufe des Stücks fortwährend wechselt – darin liegt seine Pointe –, hat es Berlioz nicht in einem $\frac{x}{4}$ -Takt notiert. Er wäre dann, was dem Brauch der Zeit nicht entsprochen hätte, zu ständigem Taktwechsel gezwungen gewesen.

Das kurze Vorspiel (T. 1-5) ist eine instrumentale Vorwegnahme des Chorschlusses (T. 55-60), der wiederum eine Wiederholung der letzten Verszeile des Solisten ist: Diese (T. 50 ff.) wird nicht nur rhythmisch, sondern im Begleitbaß des Chores (der mit demjenigen des Vorspiels identisch ist) auch melodisch ziemlich genau, wiederholt.

T. 1 – 5:

1. u. 2. Viol.
Bässe

T. 50 – 60:

Brander
Que s'il eût eu l'a-mour au corps!
Que s'il eût eu l'a-mour au corps!

Es ist klar, wie der Anfang und der Schluß zu hören sind: im $\frac{3}{4}$ -Takt. Dabei besteht am Schluß nur die Unregelmäßigkeit, daß nach dem letzten Ton

²³⁰ Ich zitiere wieder nach der Eulenburg-Partitur, die ein Abdruck des Doppelbandes 11/12 der alten Gesamtausgabe ist (S. 126 ff.). Bei der Durchnummerierung der Takte habe ich den Auftakt zu Beginn mitgezählt (so daß der erste Fermate-Takt T. 5 ist).

des Solos das Chor-Echo um ein Viertel „zu früh“ einsetzt, daß hier also ein $\frac{2}{4}$ -Takt eingeschoben ist (die Fermatetakte, T. 5 und T. 60, sind als 2 Viertel dauernd aufzufassen ²³¹):

Vorspiel (T. 1 – 6):



Schluß (T. 50 – 60):



Der Beginn des Gesangs behält die Ordnung des Vorspiels zunächst bei, der $\frac{3}{4}$ -Takt geht weiter (T. 7-12):



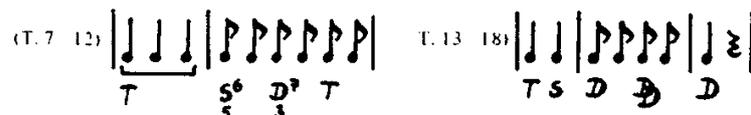
Die Dreiklangsbrechung in 3 Vierteln (T. 7-9), die Korrespondenz der 6 Achtel (T. 10-12) mit den Achteln des Vorspiels (T. 2-4) lassen hierüber keinen Zweifel ²³². (Wenn man den Text, von dem wir zunächst noch absehen, mit heranzieht, verschiebt sich das Bild ein wenig, aber wie sich zeigen wird nicht entscheidend.)

Hierauf schlägt die Ordnung um: statt zwei $\frac{3}{4}$ - folgen drei $\frac{2}{4}$ -Takte (T. 13-18):



²³¹ Oder aber T. 5 wird als drei Viertel dauernd und T. 6 als metrisch nicht zählende, vom Sänger zur Sammlung benutzte Generalpause verstanden, ebenso wie die Pausen vor der zweiten und der dritten Strophe, T. 61 und T. 116. („Vom Sänger zur Sammlung benutzt“: vgl. hierzu das weiter unten über den „Darbietungscharakter“ dieser Komposition Gesagte.)

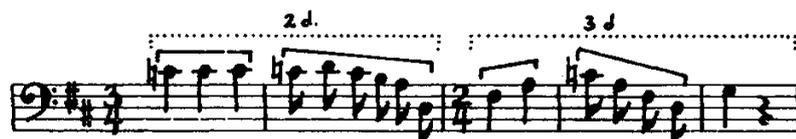
²³² Auch die Harmonik fügt sich dieser Auffassung:



Zu den in das piano hineinfahrenden forti (T. 11, 16 usw.) siehe unten.

Wiederum schließen die Gruppierung der Werte und der melodische Duktus jeden Zweifel aus (vgl. die Klammern über den Noten im letzten und im vorletzten Beispiel).

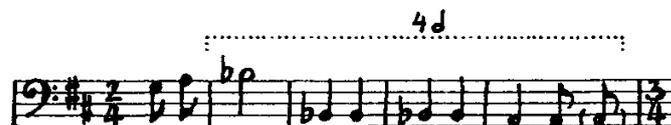
Die folgenden beiden Verse sind melodisch neu, rhythmisch aber genau wie die ersten beiden vertont; die Gruppierung $2 \times \frac{3}{4} + 3 \times \frac{2}{4}$ wiederholt sich (T. 19-13):



Der 5. und 6. Vers (T. 31-41 (+ 42)) behalten die $3 \times \frac{2}{4}$ -Gruppierung des 4. Verses bei:



Wie wir schon oben sahen, folgt der letzte, 8. Vers der $\frac{3}{4}$ -Takt-Ordnung (T. 51 ff. mit Achtelauftakt in T. 50). Für den 7. Vers (T. 43-50 mit T. 42 als Auftakt), der die $\frac{2}{4}$ -Ordnung des 4., 5. und 6. Verses fortsetzt, ergeben sich somit vier statt drei $\frac{2}{4}$ -Takte:



Die Vertonung der 8 Verse umfassenden Strophe setzt sich somit aus ebenfalls 8 Abschnitten zusammen, die gebaut sind wie in dem unten folgenden Schema angegeben.

1. (T. 7-12) $2 \times \frac{3}{4} = 2$ \downarrow }
2. (T. 13-18) $3 \times \frac{2}{4} = 3$ \downarrow }
3. (T. 19-24) $2 \times \frac{3}{4} = 2$ \downarrow }
4. (T. 25-30) $3 \times \frac{2}{4} = 3$ \downarrow }
5. (T. 31-36) $3 \times \frac{2}{4} = 3$ \downarrow }
6. (T. 37-42) $3 \times \frac{2}{4} = 3$ \downarrow }
7. (T. 43-50) $4 \times \frac{2}{4} = 4$ \downarrow
8. (T. 51-60) $1 \times \frac{3}{4} + 1 \times \frac{2}{4} + 2 \times \frac{3}{4} = \downarrow + \downarrow + 2\downarrow$

Jede der Zeilen 1 bis 6 umfaßt insgesamt 6 Viertel (-, „Takte“). Die 1. und 2. sowie die 3. und 4. Zeile bilden zwei durch Pausen (T. 18 und T. 30) ab-

gegrenzte Doppelzeilen, die einander entsprechen. Zeile 5 und Zeile 6 entsprechen einander ebenfalls. Unklar bleibt zunächst die Rolle der 7. und 8. Zeile. Denn wenn auch das Umschlagen von 2x3 in 3x2 und umgekehrt (Zeile 1-4) und darauf das Beharren bei der 3x2-Ordnung (Zeile 4-6) überraschend, desorientierend wirkt, so glaubte man, etwa bei T. 40 angelangt, doch zu wissen, daß man es in dem Stück nur mit den zwei Ordnungen 2x3 und 3x2 zu tun habe. Die 7. Zeile aber macht diese Erwartung zunichte.

Aufschluß erhalten wir, wenn wir das Verhältnis zum *T e x t* näher ins Auge fassen. Die Zeilen 1 bis 6 haben unbeschadet ihrer zum Teil verschiedenen musikalischen Struktur ein gemeinsames Merkmal. Alle enthalten nämlich eine Vier-Achtel-Gruppe, die in allen Zeilen an der gleichen Stelle des Verses steht: die vier Achtel fungieren stets als Träger der 4. bis 7. Silbe. Die ersten drei Silben dagegen können rhythmisch verschiedene Gestalt annehmen:



ebenso die 8. Silbe, diese schon aus dem Grunde, daß sich ihr viermal noch eine unbetonte 9. Silbe anhängt (über die Schlüsse s. unten). Somit läßt sich der Rhythmus der ersten 6 Verse durch das folgende Schema bezeichnen:



Im 7. Vers aber:



zeigt sich, daß dessen Vertonung auf der Dehnung dieser vier Silben-Achtel zu *V i e r t e l n* beruht:



Und im 8. Vers:



wird die Ordnung – vier Achtel – wieder hergestellt:



Das nicht nur den ersten 6, sondern allen 8 Zeilen Gemeinsame ist somit das auf die Schlußsilbe zielende Skandieren der zweiten Vershälfte, der 4. bis 7. Silbe; dieses Skandieren auf Achtelnoten wird im 7. Vers nicht preisgegeben, sondern, indem die Silben auf ihre doppelte Länge gedehnt werden, lediglich abgewandelt.

Brander, der Sänger, ist betrunken, doch beherrscht sich so weit, daß er das Skandieren der jeweils zweiten Vershälfte während der ganzen Strophe durchhält (und im 7. Vers dabei emphatisch wird). Aber nach Beendigung des 1. Verses zeigt sich seine Unsicherheit auf eine andere Weise: er taumelt in den zweiten hinein, haspelt dessen Anfang zu schnell herunter und ist daher mit diesem Vers zu früh fertig. Das wiederholt sich beim Übergang vom 3. zum 4. Vers. Musikalisch: die vier Achtel kommen im 2. und im 4. Vers um ein Viertel zu früh; eben dies bewirkt das Umschlagen in den $\frac{2}{4}$ -Takt:

1. Cer - tain rat, dans u - ne cui - si - ne, / E -
3. S'y trai - tait si bien que sa mi - ne / Èdt

2. ta - bli, comme un vrai fra - ter, /
4. fait envie au gros Luther, /

Die betonte achte Silbe fällt im 1. bzw. 3. Vers auf die letzte, sechste Viertelschlagzeit (T. 12: -si, T. 24: mi-), hat aber nur die Dauer eines Achtels. Die noch folgende unbetonte Endsilbe wird von der mit Vokal beginnenden ersten Silbe des folgenden Verses, die auf dem zweiten Taktachtel sofort sich anschließt, verschluckt, elidiert:

(cui-) sine E-(tabli)
(sa) mine Èdt (fait)

Durch diese Elision²³³ entsteht jene Wirkung des „Hineinstolperns“ in den 2. und 4. Vers, die hier demnach nur deshalb von Berlioz erzielt werden

²³³ Die französische Verslehre kennt eine Elision des -e vor Vokal im Versinnern (auch, im längeren Vers, an Zäsurstellen), über den Versschluß hinaus dagegen nicht (vgl. Elwert, S. 76 f.). Die Musik aber macht von dieser Möglichkeit der Versverschmelzung oft Gebrauch. In der *Damnation* sind Beispiele hierfür am zahlreichsten im Rezitativ, in dem der Komponist in seiner Neigung, den Text als reine Prosa zu behandeln, sich am wenigsten gehemmt fühlt (z.B. Partitur S. 140, Mephistopheles:

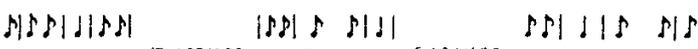
Qu'en terminant ses prières l'Eglise En un seul mot résume /

kann, weil diese beiden Verse bei Nerval mit Vokal beginnen ²³⁴. Nach dem zu schnell gehaspelten Anfang des Verses muß auch dessen Schluß zu früh eintreten: die Schlußsilbe erscheint nicht auf dem sechsten, sondern schon auf dem fünften Viertel der Zeile (T. 17: *-ter*, T. 29: *-ther*). Die auf der sechsten Schlagzeit folgende Pause (T. 18, 30) braucht Brander dringend zum Atemschnöpfen, zumal vor seinem tollkühnen Dezimspring A/c' (T. 17-19). Der Habitus des Sängers ist hier wesentlicher Bestandteil der Musik, seine Beschreibung daher nicht bloß schmückende Zutat zur Analyse. Diese Komposition ist nämlich kein Lied. Vielmehr ist eine bestimmte, grotesk wirkende *Darbietung* eines Liedes komponiert.

So wie die auf Achteln skandierten Silben in der 2. und 4. Zeile, verglichen mit der 1. und 3., zu früh einsetzen, so tun sie dies auch in der 5., 6. und 7. Zeile. In der 8. Zeile nun setzen sie noch früher ein, als triumphiere der Sänger beim Herausbrüllen der in diesem Vers enthaltenen platten Schlußpointe „*l'amour au corps*“. Die Stellung der vier skandierten Silben innerhalb der einzelnen Zeilen geht aus dem unten folgenden Schema hervor, in dem die Klammern unter den Noten jene vier Silben, die Klammern über den Noten den Umfang der Verse bezeichnen.

Aber auch in der Arie (z.B. Duett Faust-Margarete, S. 307: *Ma tendresse inspirée/ Etait d'avance à toi*) und im Lied (z.B. der König in Thule, S. 252: *Il fait, à sa table royale, / Asseoir ses barons et ses pairs*) kommt Elision über die Versgrenze hinweg vor. Vgl. hierzu Berlioz' sehr aufschlußreiche Ausführungen „*Préjugés grotesques*“ in *Les grotesques de la musique*, in denen er sich u.a. gegen das „Vorurteil“ wendet, bestimmte Versarten seien anderen sowie *Prosa* gegenüber für Vertonung besser geeignet.

²³⁴ Nerval hat . . . *cuisine / Avait pris* . . . (vgl. Anmerkung 229). Die kompositorische Idee ist nach dem oben Dargelegten also von Verseigenschaften der ersten Strophe bestimmt. In der zweiten Strophe (3./4. Vers) und dritten Strophe (1./2. und 3./4. Vers) ist an den entsprechenden Stellen keine Elision möglich, und Berlioz dadurch gezwungen, den 2. bzw. 4. Vers „richtig“ auf Takt-„eins“ beginnen zu lassen:



T. 79/80: *entière, / La rage à* T. 122/123: *sire / Cruit pourtant* T. 134/135: *pre, / C'est au'on l'y fit*

Die dritte Strophe enthält noch andere, einschneidende Veränderungen in der Textierung, die weiter unten erörtert werden.

Während die Singstimme keine dynamischen Bezeichnungen trägt (nur das Chor-Echo forte), erfolgen im Orchester, dem sonst piano vorgeschrieben ist, an bestimmten Stellen forte- und fortissimo-Einwürfe (T. 11, 16 usw., vgl. das Schema, in dem durch dicke Striche auch die Dauer dieser Vorschriften markiert ist). Im 7. Vers (T. 43 f.) ist das diminuendo verklingende forte zusammen mit dem chromatischen Sextolengang als illustrative, das Wort *triste* komisch akzentuierende Zutat aufzufassen; ähnlich das fortissimo am Schluß des letzten Verses (Bekräftigung der „Refrain“-Worte *l'amour au corps*). In den ersten vier Versen haben die Einwürfe ebenfalls keine primär strukturelle Bedeutung, aber dienen zur **B e l e u c h t u n g** der Struktur: sie fallen mit den skandierten Achtelsilben zusammen. Forte und staccato (statt wie sonst legato) skandieren die Fagotte mit dem Sänger. Daß erst im 3. und 4. Vers alle vier skandierten Silben, im 1. und 2. Vers aber nur die letzten zwei (also die sechste und siebte Silbe des Verses) vom Orchester mitskandiert werden, demonstriert das getrübe Reaktionsvermögen des Sängers, der die ihn treibenden Impulse nicht mehr zuverlässig in seiner Kontrolle hat. (Man könnte sich ja vorstellen, daß Brander sich selbst, auf der Gitarre, begleitet ²³⁵.)

Ich sagte oben, im 7. Vers seien die vier Viertel auf *aus-si mi-sé-* als Dehnung (Augmentation) der vier entsprechenden Achtel in den vorausgehenden Versen aufzufassen, worauf dann im 8. Vers wieder Achtel erscheinen. Wenn man die musikalische Einfassung des 7. mit der des 8. Verses vergleicht, leuchtet für den 7. Vers aber noch eine andere Gliederungsmöglichkeit hervor als die oben angegebene ($4 \times \frac{2}{4}$), eine von Berlioz offensichtlich mit gemeinte Möglichkeit. Die Silbe *tri-(ste)* ist ja gleichfalls gedehnt, zu einer Halben (der einzigen silbentragenden halben Note der gesamten Strophe); der eine Oktav durchlaufende chromatische Sextolengang und die liegenden Holzbläseröne haben die gleiche Dauer. Drängte sich bis zu dieser Stelle das Viertel als Schlagzeit auf, so bewirkt jetzt die Verdoppelung aller Werte, daß man in Halben zählt. Und da der Abschnitt: *tri-ste aus-si mi-sé-* eine Einheit, einen B-dur-Klang bildet, hört man hier einen $\frac{3}{2}$ -Takt, der sich freilich auf *-ra-ble* nicht fortsetzt, sondern schon nach einer Halben abbricht und – wie schon beschrieben – dann in einen $\frac{3}{4}$ -Takt umschlägt. Mit anderen Worten: der 7. Vers enthält einen „großen“ Dreierhythmus, der im letzten, 8. Vers durch einen „kleinen“ Dreier aufgefangen wird:

²³⁵ Vgl. Mephistos *Sérénade* (Partitur S. 291 ff.), in der Berlioz die ursprüngliche Gitarrenbegleitung (*Huit scènes*) erst für die *Damnation* durch Orchesterbegleitung ersetzt hat.



(*Mais un beau jour le pau-vre dia-ble*)
Au point qu'à l'as-pect du dé-li-re

so wären die unbetonten Silben *au* (Viertel, gegenüber Achtel auf dem betonten *point*) und besonders *l'as-* (Hochton und Zielton auf ‚eins‘, gegenüber untergeordnetem Achtel auf der betonten Silbe *-pect*) unverhältnismäßig stark hervorgehoben worden. Der am stärksten hervorstechende Ton und die im Versinnern am stärksten betonte Silbe wären nicht zusammen-, sondern unmittelbar nebeneinander gefallen. Dies zeigt, daß die Adaptation eines französischen Textes an eine Melodie, obwohl weniger streng dem für die deutsche Sprache gültigen Grundsatz gehorchend, daß betonte Silben und betonte Noten zusammenfallen müssen, doch nicht der Beliebigkeit überlassen ist.

In der 3. Strophe hat Berlioz die Textunterlegung an mehreren Stellen, zum Teil einschneidend, geändert. Vergleichen wir diese Stellen mit den entsprechenden Abschnitten aus der 1. Strophe (Zusammenstellung im Notenbeispiel auf S. 185). Von T. 122-123 und T. 134-135 war die Rede. Daß das Beibehalten der Notenwerte der 1. Strophe an den beiden Stellen T. 129ff. und T. 140ff. nicht möglich gewesen wäre, leuchtet ohne weiteres ein:



Mais il se trom-pait...



La ser-van-te, mé-chan-te...

In ähnlicher Weise wie beim Vers *Au point de l'aspect...* in der 2. Strophe würde hier eine Diskrepanz zwischen betonter Silbe und leichter Drehnote (*-pait*) bzw. schwach betonter Silbe und Hochton ((*servan-*)*te*) entstehen. Zur Not wäre das Beibehalten der ursprünglichen Ordnung im Abschnitt T. 150 ff. möglich gewesen (obgleich dies häßlich wäre, und Berlioz' Lösung, mit dem hervorgestoßenen *Ah!*, ungleich plastischer ist):



... a-lors! / Ah! di-sait-el-le...

Der Versrhythmus ist es somit, der in der 3. Strophe Berlioz zu Änderungen zwingt. Diese scheinen also nur Notlösungen zu sein. Woher kommt es dann aber, daß sie alle beim Singen oder Deklamieren der Strophe nicht als Abweichungen empfunden werden, daß die Textierung vielmehr gerade in die-

Takt
12-14

(cui-) si - ne | E - ta - bli ...

122-124

... si - re / Crut pour - tant ...

19-27

S'y trai - tait si bien que sa mine / Eût fait en - vie ...

129-137

Mais il se trom - pait, et le pi - re, / C'est qu'on l'y fit ...

30-36

Mais un beau jour le pau - vre dia - ble /

140-146

La ser - van - te, mé - chan - te fil - le /

40-46

... de - hors / Aus - si triste, aus - si ...

150-156

... a - lors! / Ah! di - sait - el - le, ...

ser Strophe so ursprünglich, so unmittelbar suggestiv wirkt? Daher, daß Berlioz die Not in eine Tugend wendet. Die – erzwungene – erste Änderung:

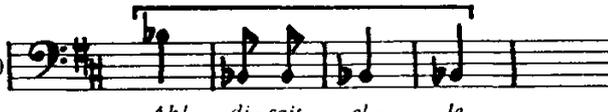


Cruel pourtant

setzt nämlich einen sehr glücklich verlaufenden „ars-inveniendi“-Prozeß in Bewegung. Der Rhythmus  und die Tonwiederholung werden in den folgenden Eingriffen beibehalten und intensiviert, und es erweist sich, daß damit die betreffenden Textstellen in das ihnen am besten passende musikalische Gewand gekleidet werden ²³⁷ (vgl. das folgende Beispiel).

(Vers 3) 
Mais il se trom - pait

(Vers 5) 
La ser - van - te, mé - chan - te

(Vers 7) 
Ah! di - sait - el - le

Wie gut dies „paßt“, zeigt sich, wenn man – was musikalisch möglich wäre – in der 1. Strophe in Vers 3 und 5 dieselbe Rhythmisierung wie hier durchführen würde:

²³⁷ Die Tonwiederholungen erstrecken sich so weit, wie über den Noten durch Klammern bezeichnet. In Vers 3 und Vers 7 hat die Melodie schon in der ersten Strophe Tonwiederholungen, in Vers 5 jedoch führt sie Berlioz mittels Vorverlegung des Versbeginns neu ein, was man aber kaum bemerkt, da man diese Stelle nicht mit der ersten Strophe, sondern mit Vers 2 und Vers 3 und – nachträglich – Vers 7 der eben jetzt erklingenden Strophe in Beziehung setzt.



Das als melodisch-rhythmische Einheit sich darbietende *Mais il se trompait* ist ein abgeschlossener Indikativsatz; *S'y traitait si bien* nicht (es fehlen Subjekt und inhaltsbestimmender Nebensatz). In *La servante méchante* wird die Reimentsprechung von *servante* und *méchante* rhythmisch greifbar (|:  :|), die in *Mais un beau jour* . . . nicht vorhanden ist. Und im übrigen sahen wir ja, daß in der 1. (und 2.) Strophe die Textbehandlung anderen, nur dort geltenden Prinzipien folgt.

In Vers 7 wird durch den Oktavsprung schon nach *Ah!* – gemessen an der 1. und 2. Strophe einen Takt „zu früh“ – dieses Wort isoliert, während *disait-elle* durch den Rhythmus  zurückbezogen wird auf *La servante*. Und vielleicht wird man sogar sagen können, daß durch das musikalische Aufeinanderbezogensein der Verse 3, 5 und 7 in dieser letzten Strophe die den Melodiebau prägende, aber in der 1. und 2. Strophe noch nicht so eindeutig hervortretende chromatische Tonfolge c'-h-b explizit gemacht wird. Diese Tonfolge bestimmt nämlich den Melodieverlauf im Großen, der von d' ausgeht (Vorspiel, T. 9²³⁸) und sich über c' (T. 19 ff. und noch einmal T. 37 ff.), h (T. 31 f.²³⁹) und b (T. 43 ff.) bis zur Quint a (T. 49 f.) bewegt²⁴⁰. Dieser Vorgang des langsamen Absinkens zur Dominante umfaßt beinahe 50 Takte; die Kadenz zurück zur Tonika erfolgt durch einen einzigen Impuls in der allerletzten Zeile:



²³⁸ Dieser Ton und die folgenden konstituierenden Töne erklingen, wie hier, stellenweise auch in tieferer Lage, wovon ich hier jedoch absehe.

²³⁹ Vgl. Anmerkung 237: in der dritten Strophe – wie schon in der zweiten – erklingt das h schon früher und viermal hintereinander.

²⁴⁰ Damit einher geht, eine Quarte tiefer, die Folge a-g-f (T. 17, T. 29 und T. 41, das heißt jeweils am Ende des 2., des 4. und des 6. Verses).

8. Französische und deutsche Sprachvertonung Zusammenhänge zwischen Sprache, ihrer Vertonung und Instrumentalsatz bei Berlioz im Vergleich mit Beethoven

Die an Branders Lied gemachten Beobachtungen ermöglichen es, eine Brücke zu schlagen zu dem ersten Abschnitt dieses zweiten Teiles der Studien. Dort sahen wir, daß das Rezitativ und das Lied der Agathe aus dem *Freischütz* entscheidend von Merkmalen der deutschen Sprache geprägt sind und daß jede französische Textierung, nicht nur die des Übersetzers Pacini, verfälschend wirken muß, weil sie diese wesentliche Seite von Webers Musik verdeckt. Dem entspricht die Tatsache, daß es ebenso wenig möglich ist, der Berlioz'schen Vertonung von Branders Lied den Text Goethes zu unterlegen.

Berlioz selber entschuldigt sich im Vorwort der Erstausgabe der *Damnation* beim deutschen Publikum (indem er ihm gleichzeitig ein Kompliment macht) dafür, daß er ihm nicht den Goethe'schen Originaltext, sondern eine Rückübersetzung bietet ²⁴¹ :

„Quant à ceux des vers allemands, chantés dans la *Damnation de Faust*, qui sont des vers de Goethe altérés, ils doivent évidemment choquer les oreilles allemandes . . .
. . . Seulement, on ne doit pas oublier que la partition de cet ouvrage fut écrite sur un texte français, qui, dans certaines parties, est lui-même une traduction de l'allemand, et que, pour satisfaire ensuite au désir du compositeur de soumettre son oeuvre au jugement du public le plus musical de l'Europe, il a fallu écrire en allemand une traduction de la traduction.“

In der alten Gesamtausgabe ist jedoch in Branders Lied wie in den übrigen auf Goethe zurückgehenden Teilen nicht eine Rückübersetzung, sondern Goethes Text selber benutzt worden. Dies macht die Sache aber nicht besser.

Goethes Strophe besteht nicht aus 8, sondern aus nur 7 Versen. In der Gesamtausgabe wird daher der 6. Vers, *da ward's so eng ihr in der Welt*, wiederholt (Partitur T. 36-41/T. 42-50, entsprechend in den anderen Strophen). Das ist unbefriedigend, denn wir sahen, daß die 6. und die 7. Liedzeile nur als Vertonung des 6. und des 7. Nerval'schen Verses sinnvoll

²⁴¹ ABA Band 11/12 = Eulenburg-Partitur, S.V.

sind. – Bei Nerval lautet die Reihenfolge der Versschlüsse: klingend-stumpf . . . , bei Goethe umgekehrt: stumpf-klingend . . . ; dies führt jeweils am Ende der Liedzeilen zu Schwierigkeiten. – Die eigentliche, nicht zu tilgende Schwierigkeit liegt jedoch tiefer.

Goethes Strophen bestehen aus abwechselnd vier- und dreihebigen Versen ²⁴². In Liedstrophen von der Art der vorliegenden gehört jedoch zu den dreihebigen Versen „eine starke Pause am Ende, in der sich die vierte Hebung verwirklicht“ ²⁴³; man spricht nach *Butter, Luther, Pfützen* usw. nicht sofort weiter, sondern macht eine Pause, die die fehlende Hebung ersetzt; der Anfang der ersten Strophe folgt somit dem Schema (wobei es auf die Hebungen, nicht auf die auch im weiteren Verlauf zwischen 1 und 2 wechselnde Zahl der Senkungen ankommt):

	o	'	o	o	'	o	'	o	'
o	o	'	o		'	o	'	o	(')
o	o	'	o		'	o	'	o	'
	o	'	o		'	o	'	o	(')

Somit sind alle Verse als in Wirklichkeit vierhebige aufzufassen. Da man ferner, wenn sich zwischen zwei Hebungen zwei Senkungen, zwei unbetonte Silben statt einer, befinden, diese schneller spricht, ist der Zeitabstand von einer Hebung zur nächsten beim Sprechen jeweils ungefähr gleichbleibend.

Die Goethe'sche deutsche „Volksliedzeile“ – um diese handelt es sich in Branders Lied – ist somit gekennzeichnet durch permanente, und zwar abwechselnd reale und ideelle, Vierhebigkeit, sowie durch ideell (beim Sprechen „ungefähr“) gleichbleibenden Zeitabstand zwischen den Hebungen ²⁴⁴. Beide Merkmale müssen in der Vertonung zur Geltung kommen. Dafür lassen sich zwei Beispiele anführen: eine Jugendkomposition von Richard Wagner und eine Vertonung von Ferruccio Busoni ²⁴⁵:

²⁴² Daß der 2. Vers nicht etwa in folgender Weise vierhebige zu lesen ist: ‚Lébté núr von Fétt und Búttér‘, lehren die zweite und die dritte Strophe: ‚und sóff aus állen Pfützen‘, ‚der Kúche zúgeláufen‘.

²⁴³ W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern und München 11965, S. 41; vgl. ebenda auch S. 23 und 28.

²⁴⁴ Dies wird unten näher erläutert.

²⁴⁵ Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Band 17, *Klavierlieder*, hrsg. von Egon Voss, Mainz 1976, S. 11; F. Busoni, *Fünf Goethe-Lieder für Bariton und Klavier*, Edition Breitkopf Nr. 6461, Wiesbaden o.J., Nr. 1. Weitere Vertonungen dieses Textes sind mir nicht bekannt.

Es bedarf nach dem hier und im vorigen Kapitel Gesagten wohl kaum der Begründung, wenn wir feststellen, daß Branders Lied in der Komposition von Berlioz, aber vorgetragen mit Goethes Text, eine reine Absurdität darstellt. Betrachten wir kurz zwei Möglichkeiten. Wir haben gesehen, daß Berlioz' Komposition zwar in einem $\frac{2}{8}$ -Takt notiert ist, aber musikalisch sich als Reihung von $\frac{3}{4}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takten darstellt, und daß der Anfang der Taktordnung folgt (x = Viertelschlagzeiten):

$$| \frac{3}{4} x x x | x x x | \frac{2}{4} x x | x x | x x |$$

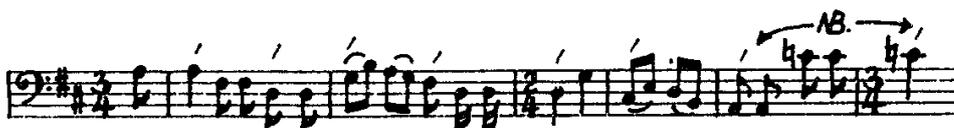
In der Gesamtausgabe lautet dieser Anfang mit dem deutschen Text:



Es war ei - ne Ratt' im Kellernest, lebte nur von Fett u. But - ter, hatte sich ein . . .

Auch abgesehen von der zerstörenden Aufteilung der charakteristischen, „blanken“ Viertel zu Beginn beider Verszeilen (*cer-tain rat* und *é-ta-bli*) und den übrigen, freilich nicht zu umgehenden, gewaltsamen Eingriffen in die originale musikalische Artikulation, ist die metrische Situation chaotisch. Die vier Hebungen des ersten Verses treffen nacheinander auf das 2., 5., 3. und 5. Achtel eines $\frac{3}{4}$ -Taktes. Die Abstände zwischen den Hebungen (von der ersten über die latente achte bis zur neunten, d.h. bis zur ersten Hebung des dritten Verses) betragen 3, 4, 2, 4, 2, 2, 4 und 4 Achtel. Die Verse haben auf die Musik keinen Zugriff, sie taumeln neben ihr dahin – was etwas ganz anderes ist als das von Berlioz als *M u s i k* realisierte „Taumeln“ des betrunkenen Sängers, bei dem der Vers nicht nur intakt bleibt, sondern mittels der Musik gerade in glänzender Weise realisiert wird – als französischer Vers freilich (vgl. oben S. 179f.).

Die deutsche Textierung in der Gesamtausgabe ist nicht korrigierbar. Wir können die betonten Silben regelmäßiger über die Taktordnung verteilen:



Es war eine Ratt' im Kellernest, lebte nur von Fett und But - ter, hat - te sich . . .

Aber dann sind die notwendigen phrasierungsmäßigen und rhythmischen Eingriffe noch zerstörerischer (z.b. bei *Kellernest, lebte*), und, vor allem, es ist kein Platz vorhanden für die latente achte Hebung, es ist dafür gewissermaßen ein $\frac{2}{4}$ -Takt „zu wenig“ da (bei N.B.).

In Anbetracht dieser Situation erscheint die Kritik, die Eduard Hanslick übte, als er im Jahre 1866 in Wien einer Aufführung der *Damnation* bei-

wohnte und daraufhin das Werk negativ beurteilte, völlig verständlich und berechtigt. Hanslick schreibt ²⁴⁷ :

„Was soll man . . . zu dem zwischen fünf- und dreitactigem Rhythmus taumelnden „Rattenlied“ und zu dem verschrobenen „Flohlied“ sagen? . . . Uns dünken sie, wie die „Amenfuge“ auf den Tod der Ratte und die ganze Kellerscene nur widrig und trivial.“

Ebenso bezeichnend und verständlich ist Hanslicks Bemerkung zum Thule-Lied:

„Ist sie nicht ausstudirt widernatürlich, diese Melodie zum „König von Thule“ mit ihrem hinkenden Rhythmus und den leiernden Bässen?“

Wenn er dann allerdings tadelnd fortfährt, daß „schon im Französischen“ die Worte *la* und *un* in der Musik falsch betont werden ²⁴⁸, dann irrt er sich. Hanslick ist sich offensichtlich der fundamentalen Verschiedenheit von deutscher und französischer Sprache nicht bewußt gewesen. Deutsche und französische Sprache sowie Sprachvertonung und, wie ich zeigen möchte, Instrumentalmusik sind durch eine Kluft voneinander getrennt. (Durch das Sichtbarwerden dieser Kluft wird freilich Hanslicks Vorstellung von der „absoluten“ Musik schwer erschüttert.) Um dies zu begreifen, müssen wir uns auf die konstitutiven Merkmale des deutschen und des französischen Verses und auf ihre Bedeutung für die Musik besinnen. Dabei wird unerwartetes und entscheidendes Licht nicht nur auf die Vokal-, sondern auch auf die Instrumentalmusik von Berlioz fallen.

*

Zunächst zum **D e u t s c h e n**. Ich sprach oben von dem für Goethes Verse charakteristischen „ideell gleichbleibenden“ Zeitabstand zwischen den Hebungen. Was ist darunter zu verstehen? Durch die Formulierung scheint der deutsche Vers in Analogie zu taktgebundener **M u s i k** gebracht zu werden. Nun hat bekanntlich ein Pionier der neueren Wissenschaft vom deutschen Vers, Andreas Heusler (1865-1940), in der Tat den Vers – nicht nur den deutschen – von einer musikalischen Taktvorstellung aus zu erfassen

²⁴⁷ E. Hanslick, *Aus dem Concertsaal* (Geschichte des Concertwesens in Wien, Zweiter Theil), Wien 1870, S. 413. – Daß die *Huit scènes de Faust*, die Berlioz 1829 an Goethe schickte, auf einen Mann wie Zelter wie Hieroglyphen wirken mußten, versteht sich von selbst. Zu Zelters Reaktion vgl. Berlioz, *Correspondance générale* I, 1803-1832, ed. Citron (1972), S. 247 f.

²⁴⁸ Ebenda, S. 414. Das Lied *Le Roi de Thulé* (*Chanson gothique*): Partitur S. 249 ff.; die „falsch“ betonten Silben: S. 250/T. 5 und S. 249/letzter Takt.

sen und konsequent zu deuten versucht ²⁴⁹. Heuslers Axiom lautete: „Verse sind uns takthaltige, taktierte Rede.“ „Unter Takt versteht Heusler die geordnete Zeitspanne zwischen den Ikten eines Verses, wobei die Taktgrenze jeweils vor die einzelnen Ikten fällt“ ²⁵⁰.

Diese Vermengung sprachlicher und abendländisch-musikalischer Gegebenheiten durch Heusler ist von Thrasybulos Georgiades einer eindringlichen Kritik unterzogen worden ²⁵¹. Georgiades hat zum einen Heuslers „irriges Annahme“ kritisiert, „daß nur *ein* musikalisch-rhythmische System möglich sei: kein anderes als das abendländische“ ²⁵². Zum anderen – und dies ist hier für uns wesentlich – hat er gezeigt, daß der auf dem expiratorischen Akzent beruhende Sprachrhythmus des abendländischen, insbesondere des deutschen Verses etwas wesentlich anderes ist als der abendländische *m u s i k a l i s c h e* Rhythmus. Dies ignoriert Heusler, denn er „übersieht die Tatsache, daß der gesprochene Versrhythmus in der Ausführung etwas Irrationales hat, ja haben muß, solange er gesprochen wird: Ich höre zwar *gemeinte* rationale Abstände, als gesetzmäßigen Hintergrund, dennoch würdige und verlange ich sogar ihre musikalisch irrationale Ausführung, d.h. eine vom Sprechen her bedingte Ausfüllung des Vordergrundes“ ²⁵³. Mit anderen Worten: der musikalische Rhythmus ist rational, das heißt die Gleichheit der Abstände zwischen den Betonungen gleicher Ordnung (Taktschwerpunkten) ist real; der abendländische Sprachrhythmus dagegen ist „musikalisch“ gesehen, das heißt im konkreten Vollzug, irrational, die Gleichheit der Abstände zwischen den Betonungen (Hebungen, Ikten, expiratorischen Akzenten) ist bloß „gemeint“, ist, wenn auch „gesetzmäßig-sinnvoll“, so doch „subjektiv-fiktiv“ ²⁵⁴. Hierin liegt der Grund dafür, daß viele nicht nur melodisch sondern auch rhythmisch verschiedene Vertonungen ein und desselben Gedichts möglich sind – was Georgiades in anderem Zusammenhang näher ausgeführt hat ²⁵⁵. „Wir dürfen . . .“ (bei der Vertonung) „ . . . den musikalischen

²⁴⁹ A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, 3 Bände, Berlin/Leipzig 1925-29.

²⁵⁰ Otto Paul/Ingeborg Glier, Deutsche Metrik, München ⁵1964, S. 18. Die von O. Paul allein besorgten älteren Auflagen dieser Metrik beruhen ganz auf den Anschauungen von Pauls Lehrer Heusler. Die späteren, von I. Glier bearbeiteten Auflagen sind differenzierter, beziehen aber grundsätzlich auch keine neue Position, denn: „Wir haben auf diesem Gebiet auch heute noch nicht mehr als Heusler und Ansätze . . .“ (I. Glier im Vorwort zur 4. Auflage).

²⁵¹ Thr. G. Georgiades, Der griechische Rhythmus, Hamburg 1949, Tutzing ²1976, besonders S. 64 ff., im Rahmen der in Kapitel III (Rhythmik und Sprache, S. 51 ff.) aufgeworfenen Fragen.

²⁵² ebenda, S. 67.

²⁵³ ebenda, S. 65.

²⁵⁴ ebenda, S. 64.

²⁵⁵ Thr. G. Georgiades, Sprache als Rhythmus, zuerst 1959, jetzt in: Kleine Schriften, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 26, Tutzing 1977, S. 81 ff.

schen Vordergrund frei gestalten, wenn wir nur achtgeben, daß das sprachliche und das musikalische Betonungsschema nicht kollidieren, wenn wir also nicht gegen die Wortbetonung verstoßen, wenn wir nicht falsch betonen“²⁵⁶.

Die von Georgiades vorgenommene klare Trennung und Charakterisierung von sprachlichem und musikalischem Rhythmus hat volle Evidenz und muß gegenüber den unreflektierten Vermengungen, denen die deutsche Verslehre anheimzufallen in Gefahr ist, festgehalten werden – wenigstens sofern es sich um deutschen Vers und deutsche Versvertonung handelt. (Im französischen Bereich liegen die Dinge, wie wir sehen werden, anders.)

Nun ist es aber auf der anderen Seite merkwürdig und, wie mir scheint, aufschlußreich, daß der Germanist Heusler eine Verquickung von deutschem Vers mit musikalischen Taktvorstellungen überhaupt vornahm. Dies gab Georgiades erst die Möglichkeit, die Dinge wieder zu trennen. Und auch Georgiades geht ja von einem gemeinsamen Merkmal des abendländischen Versrhythmus und des abendländischen musikalischen Rhythmus aus: der Betonung. Und auch er konstatiert, daß im Vers die Unveränderlichkeit der Betonungsabstände, wenn auch „fiktiv-subjektiv“, so doch „gesetzmäßig-sinnvoll bedingt“ ist, daß diese Unveränderlichkeit, wenn auch nur „subjektiv, in der Vorstellung“, doch „der gleichmäßigen Zeitabsteckung“, und das heißt doch: der musikalischen, taktmäßigen Zeitabsteckung, „gleichgesetzt“ wird²⁵⁷.

Es erscheint mir gleichermaßen bezeichnend, daß die irreflektierte Vermengung von sprachlichem und musikalischem Rhythmus gerade in der deutschen Wissenschaft vom Vers erfolgte, und daß die Untersuchungen von Georgiades über das Verhältnis von Musik und Sprache sich – außer auf das Altgriechische – so vorzugsweise auf die deutsche Sprachvertonung (Schütz, Schubert) und die deutsche Instrumentalmusik (Wiener Klassik) erstrecken. Beides ist nicht zufällig. Denn es besteht zwischen deutschem Versrhythmus und dynamischer musikalischer, das heißt taktmäßiger Rhythmik trotz ihrer Wesensverschiedenheit eine *A n a l o g i e* und infolgedessen eine *A f f i n i t ä t*.

Diese Analogie und daher Affinität ist außer in der *B e t o n u n g* überhaupt ferner begründet im *A l t e r n a t i o n s p r i n z i p*, das für den deutschen Vers, sofern er sich nicht an antike Versmaße anlehnt (Klopstock, Hölderlin), im Gegensatz zum romanischen Vers uneingeschränkt gültig ist. Das Alternationsprinzip beinhaltet ja eben die „subjektive“, oder wie ich es oben nannte „ideelle“ Unveränderlichkeit der Betonungsabstände und entspricht damit der realen Unveränderlichkeit der Schwerpunktabstände im

²⁵⁶ Der griechische Rhythmus, S. 59.

²⁵⁷ ebenda, S. 64; vgl. auch S. 66.

musikalischen Taktsystem. Dieses Prinzip ist im deutschen Vers so mächtig, daß es auch durch das Prinzip der freien Senkungszahl nicht erschüttert werden kann, ja dieses erst ermöglicht. Die betonte Silbe ist imstande, mehrere unbetonte Silben in sich „aufzusaugen“, so daß diese trotz ihrer Häufung den ideell gleichbleibenden Abstand, die Regelmäßigkeit der Betonungsfolge nicht aufheben. Diese Fähigkeit der *U n t e r o r d n u n g*²⁵⁸ ist ein weiteres Merkmal, das den deutschen Vers in innere Beziehung zur musikalischen Taktrhythmik setzt. Auch das an Goethes Rattenlied und seinen deutschen Vertonungen oben ausführlich erörterte Phänomen der ideellen vierten Hebung („Pause“), die Forderung nach *S y m m e t r i e*, ist begründet im Unterordnungsprinzip des deutschen Verses, oder anders gesagt: in der Analogie zum musikalischen Taktprinzip.

Auch wenn wir den von Georgiades aufgezeigten Wesensunterschied zwischen Versrhythmus und musikalischem Rhythmus festhalten, können wir somit doch sagen, daß eine auf Betonung, Alternation, Unterordnung, Symmetrie, das heißt auf dem Taktprinzip beruhende Musik für den ebenfalls durch diese Merkmale gekennzeichneten deutschen Vers das denkbar passendste Gefäß, das geeignetste „musikalische Gehäuse“²⁵⁹ darstellt. Will eine Vertonung deutscher Verse deren konstitutive Merkmale musikalisch zur Geltung bringen, so braucht sie sich nur zu dieser Analogie zu bekennen. Das gerade bestätigen unsere Untersuchungen der Vertonungen von Bränders Lied – positiv im Falle Wagners und Busonis, negativ im Falle der Berlioz'schen Komposition mit unterlegtem deutschen Text.

*

Wie alle abendländischen Sprachen ist auch das *F r a n z ö s i s c h e* durch akzentuierende Betonung gekennzeichnet. (Deshalb war die im 16. Jahrhundert versuchte „Nachbildung der quantifizierenden Metrik der Antike . . . zum Scheitern verurteilt“²⁶⁰.) Doch sind die Unterschiede sowohl im

²⁵⁸ Vgl. hierzu den wichtigen Abschnitt bei Georgiades, *Der griechische Rhythmus*, S. 67 ff. Hier wird auch der Unterschied zu den romanischen Sprachen angedeutet, aber nicht weiter verfolgt.

²⁵⁹ Diesen Ausdruck hat Georgiades geprägt zur Kennzeichnung von Vertonungen deutscher Dichtung durch Komponisten wie Zelter, Zumsteeg, Reichardt – aber auch Schumann (Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, besonders S. 33 ff.). Daß das Lied Schuberts, wie Georgiades zeigt, sich *n i c h t* als „musikalisches Gehäuse“ begreifen läßt, braucht uns hier nicht zu beschäftigen; vgl. jedoch die weiter unten folgenden Ausführungen zu einem Ausschnitt aus Beethovens *Fidelio*.

²⁶⁰ W. Theodor Elwert, *Französische Metrik*, München 1961, S. 26. Im gleichen Sinne A. Tobler, *Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit*, Leipzig 1910, S. 5. Entsprechendes gilt auch für die Versuche der Wiedereinführung antiker Versmaße im Lateinischen.

Wesen wie in der Funktion der Akzente gegenüber dem Deutschen groß, und das hat bedeutende Konsequenzen.

1. Im Deutschen ist die Wortbetonung bedeutungsbedingt. Die betonte – wenn Präfixe fehlen, in der Regel die erste – Silbe ist als Stammsilbe zugleich Trägerin der Bedeutung. Dies ist im Französischen nicht der Fall; die betonte Silbe ist, unabhängig von der Bedeutung, stets – von den nie mehr-als-einsilbigen unbetonten Endungen abgesehen – die letzte Silbe des Wortes ²⁶¹.

2. Im Deutschen verwirklicht sich die Betonung primär als Nachdruck, als Verstärkung mittels Expiration. Alle konkreten Erscheinungsformen dieses Nachdrucks im realen Sprechvorgang, wie unterschiedliche Stärke der Betonung, lautes oder leises, schnelles oder gedehntes Sprechen, erhobene oder gesenkte Stimme, erscheinen wie Abstufungen der Expiration, die stets primär die eine Funktion hat: die Bedeutung hervorzuheben.

Der französische Akzent dagegen ist keineswegs nur, ja nicht einmal in erster Linie, expiratorischer Nachdruck. Ich möchte für die Beschreibung der wesentlichen Eigenschaften des Akzents einen Kronzeugen zitieren: Jean Jacques Rousseau. Im *Dictionnaire de musique* umschreibt Rousseau den Akzent in folgender Weise ²⁶²:

„ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes & des mots dont le discours est composé; . . . Il y a autant d'Accens différens qu'il y a de manières de modifier ainsi la voix; & il y a autant de genres d'Accens qu'il y a de causes générales de ces modifications.“

Schon an dieser Definition, mit der Rousseau seinen Artikel beginnt, fällt auf, daß er einerseits von der „Dauer“, andererseits vom „Ton“ ²⁶³ der Silben und Wörter spricht, also nicht eigens vom Nachdruck (wenngleich wir voraussetzen dürfen, daß „le ton“ den Nachdruck mit einbegreift). Rousseau fährt fort mit einer Aufzählung und Charakterisierung der verschiedenen Arten der „Modifizierung der Stimme“, das heißt der Akzente ²⁶⁴:

²⁶¹ Hierzu vgl. auch oben S. 117 f.

²⁶² J.J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, Nachdruck Hildesheim/New York 1969, S. 1 f.

²⁶³ – oder „Klang“, „Tonfall“, „Färbung“. Das französische Wort „ton“ in dem von Rousseau hier gemeinten Sinn kann nicht durch ein einziges deutsches Wort angemessen wiedergegeben werden – auch dies enthüllt die zutiefst andersartige Denkweise des Französischen.

²⁶⁴ *Dictionnaire*, S. 2.

„On distingue trois de ces genres dans ce simple discours; savoir: l'Accent grammatical qui renferme la regle des Accens proprement dits, par lesquels le Son des syllabes est grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est brève ou longue: l'Accent logique ou rationel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette seconde sorte d'Accent, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles, se marque en partie par la ponctuation: enfin l'Accent pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, & les communique à ceux qui l'écoutent.“

Es werden also unterschieden: der „accent grammatical“, das bedeutet der Wortakzent, durch den eine Silbe „hoch“ oder „tief“, „kurz“ oder „lang“ (nicht: „betont“ oder „unbetont“) gesprochen wird; der „logische“ Akzent, der die – zum Teil durch die Interpunktion angezeigten – Beziehungen zwischen den Aussageteilen verdeutlicht und mit dem Wortakzent nicht verwechselt werden darf; und drittens der – wie man vielleicht am besten übersetzt – „rhetorische“ Akzent, der sich in den verschiedenen „Beugungen“ der Stimme, in der mehr oder weniger „erhobenen“²⁶⁵ Stimme und in schnellerem oder langsamerem Sprechen äußert und der die Geminntheit des Redenden ausdrückt und dem Zuhörenden übermittelt.

Rousseau behandelt in seinem Artikel den Sprachakzent allgemein, doch ist klar, daß mit seiner Beschreibung die spezifischen Merkmale gerade der französischen Sprache gemeint sind und erfaßt werden. Dies geht auch aus der Fortsetzung hervor, wo er sagt, daß nicht alle Sprachen gleich „musikalisch“ seien²⁶⁶:

„Aussi devons-nous admettre pour une maxime incontestable que le plus ou moins d'Accent est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins

²⁶⁵ Die Wendung „élever la voix“, „die Stimme erheben“, drückt in beiden Sprachen das gleichzeitige Ansteigen der Lautstärke und der Tonhöhe der Stimme aus.

²⁶⁶ Dictionnaire, S. 2. Der Beschreibung des Akzents aus dem Geist der französischen Sprache im Dictionnaire widerspricht Rousseaus massive Parteinahme für die italienische und gegen die französische Musik in seiner viel früher (1753) erschienenen *Lettre sur la musique française* nicht. Auch hier gilt ihm die Anlehnung der Melodie an den jeweiligen Sprachakzent als Grundsatz, den er freilich in der bisherigen französischen Musik nicht verwirklicht sieht und deshalb als Forderung formuliert: das französische Rezitativ müsse „rouler entre de forts petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup la voix; peu de sons soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris; rien surtout qui ressemble au chant; peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés“. (J.J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, zitiert nach: *Oeuvres complètes . . .*, Nouvelle Edition . . ., Tome X, *Ecrits sur la musique* = *Dictionnaire de musique*, Tome II, Paris 1830, S. 310).

musicales: car quel seroit le rapport de la Musique au discours, si les tons de la voix chantante n'imitoient les Accens de la parole? D'où il suit que, moins une langue a de pareils Accens, plus la Mélodie y doit être monotone, languissante & fade; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des sons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.“

Je weniger also von den vorher beschriebenen Akzenten eine Sprache aufweise, umso monotoner, matter und fader müsse, im Falle ihrer Vertonung, die Melodie ausfallen, „es sei denn, diese suche ihre Wirkung, die sie in der Mannigfaltigkeit nicht finden kann, in der Lautstärke („le bruit et la force“ der Töne“. Als eine solche nuancenarme Sprache betrachtet Rousseau, wie aus dem weiteren Kontext hervorgeht ²⁶⁷, das Deutsche.

Wir sehen, daß der französische „Akzent“ viel mehr umfaßt als die expiratorische Wortbetonung. Im Französischen werden Satzteile hervorgehoben außer auf Grund der dem einzelnen Wort anhaftenden Betonung auch auf Grund „logischer“ und „rhetorischer“ Kriterien ²⁶⁸. Und diese Hervorhebungen geschehen keineswegs primär durch expiratorischen Nachdruck, sondern viel eher durch – im von Rousseau erläuterten Sinne – „musikalische“ Modifikationen der Stimme. Unabhängig von der Bedeutung des einzelnen Wortes führen diese Modifikationen ein Eigenleben, das nicht als sekundäre, „subjektive“ Zutat – Zutat wozu? – aufgefaßt werden darf – ein Irrtum, dem der Deutsche auf Grund der Eigenart seiner eigenen Sprache leicht verfällt –, sondern das Wesen der gesprochenen französischen Sprache selber ausmacht.

3. Diese Merkmale sind von grundlegender Bedeutung auch für den *V e r s*. Der französische Vers beruht auf der festen Silbenzahl und auf der festen Betonungsstelle am Versende (oder, in längeren Versen, am Halbversende), bei Variabilität der Betonungen im Versinnern ²⁶⁹. Während also im Deutschen die von der Wortbedeutung bestimmte Wortbetonung den Vers regiert, ist der französische Vers (bis zu der begrenzenden Betonungsstelle am Schluß) festgelegt lediglich durch eine konstante *Z a h l*. Eine *R e i h e* von Silben liegt vor, deren *S u m m e* konstant ist. Der Vers ist somit gekennzeichnet durch Nebenordnung, nicht wie der deutsche durch Über- und

²⁶⁷ Dictionnaire, S. 3: „L'Allemand, par exemple, hausse également & fortement la voix dans la colère; il crie toujours sur le même ton.“

²⁶⁸ So ist es eine bekannte Erfahrung beim Anhören gerade eines gut gesprochenen Französisch, daß die „korrekte“ Wortbetonung nicht nur von der Satzmelodie gleichsam überspült wird, sondern daß die Wörter, als einzelne genommen, oft geradezu „falsch“ betont erscheinen.

²⁶⁹ „Dies schließt nicht aus, daß der Wortton auf bestimmte rhythmische Schemata festgelegt werden kann . . .“, aber „dann liegt eine absichtsvolle Abweichung von der Norm vor“ (Elwert, Französische Metrik, S. 25; vgl. auch ebenda, S. 108 f.).

Unterordnung. Der Rhythmus des einzelnen Verses aber, sein „Körper“, seine erklingende Gestalt, wird von dieser Zahl überhaupt nicht beeinflusst, kann von ihr nicht beeinflusst werden, weil die Zahl rational, „körperlos“ ist. Den konkreten einzelnen Vers regiert vielmehr der „Akzent“ in der ganzen Fülle seines „musikalischen“ Nuancenreichtums, die Rousseau beschreibt – und zwar jeweils neu, als individueller Charakter jedes einzelnen Verses. Dies bedeutet ferner, daß der Vers sich, abgesehen von der zahlenmäßig festgelegten Summe der in ihm enthaltenen Silben, wie P r o s a verhält ²⁷⁰.

Weil nun die den deutschen Vers kennzeichnende bedeutungsbedingte Betonungsordnung dem französischen Vers fehlt, fehlt ihm auch die oben am deutschen Vers beschriebene Analogie und Affinität zur musikalischen Taktrhythmik. Der deutsche Vers ist doppelschichtig: hinter der individuellen Gestalt des einzelnen Verses liegt als zweite Schicht die gesetzmäßige, unveränderliche (bedeutungsbedingte) Betonungsordnung. Diese steht kraft ihres Gesetz- und kraft ihres Betonungscharakters in Analogie zur ebenfalls durch Gesetzmäßigkeit wie – intentional – durch Betonung charakterisierten musikalischen Taktordnung. Der französische Vers ist einschichtig: seine Betonungs- (besser: Akzent-)Ordnung gehört ganz seiner besonderen, individuellen Gestalt an; hinter dieser steht kein Gesetz (sondern nur das leere Schema der Silbenzahl); somit entfällt die Analogie zur musikalischen Taktordnung.

Damit entfällt aber nicht die Analogie zur Musik schlechthin. Im Gegenteil: Rousseau hebt ja die durch den Akzentreichtum gegebene „Musikalität“ der französischen Sprache gerade hervor. Und an anderer Stelle sagt er mit einer Klarheit, die jeden Zweifel ausschließt, welches das eine Hauptprinzip der Melodie – neben dem anderen, das auf den Tonrelationen beruhe – sei ²⁷¹:

„Ce principe est le même qui fait varier le Ton de la Voix quand on parle, selon les choses qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des Langues qui détermine la Mélodie de chaque Nation; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, selon que la Langue a plus ou moins d'accent.“

Daß dies keine rationalistische bloße Theorie ist ²⁷², zeigt die wirkliche

²⁷⁰ Hiermit hängt zweifellos auch die – im Hinblick auf Vertonung – Gleichsetzung von Vers und Prosa durch Berlioz zusammen. Siehe oben Anmerkung 233.

²⁷¹ Dictionnaire, S. 275.

²⁷² Rationalistisch ist nur Rousseaus säuberliche Einteilung in drei „Arten“ von Akzent und seine Beschränkung des „rhetorischen“ Akzents auf die subjektive Gemüthsstimmung des Sprechers. Die wirkliche französische Sprachmelodie ist gekennzeichnet durch ein unauflösbares Ineinander von grammatischen, syntaktischen,

französische Sprachvertonung. Diese beruht tatsächlich weitgehend ²⁷³ auf der Umsetzung der spezifischen „musikalischen“ Merkmale der französischen Sprache in wirkliche Musik. Das heißt aber, daß sich solche Musik nur begreifen läßt, wenn man sich diese Sprachmerkmale vergegenwärtigt. An ein paar Beispielen sei dies verdeutlicht.

Wenn es in Branders Lied heißt:



so ist dies eine glänzende Vertonung französischer Sprache. Wir sahen oben, daß der Sänger in den Vers *E-ta-bli* „hineinstolpert“, „zu früh“ mit ihm einsetzt ²⁷⁴. Es wäre aber sinnlos, diesen Habitus des betrunkenen Sängers vom Vers zu trennen. Der Vers selbst ist durch den Habitus des Vortragenden vielmehr gerade gekennzeichnet; das „Rhetorische“ ist Kennzeichen des Vortragenden und des Verses zugleich. Brander betont die Worte keineswegs „falsch“. Die Silbe *-bli* trägt die Wortbetonung: dies verwirklicht sich musikalisch durchaus, nur nicht als taktstumpfmäßiger Nachdruck, sondern gleichsam nonchalant, nur nebenbei, durch den Quartsprung aufwärts. Was dagegen direkt präsentiert wird, ist ein Sich-Breitmachen auf der mittleren Silbe, *-ta-*; diese erhält nicht nur den Taktstumpfmäßigkeit, sondern wird auch emphatisch skandiert, das heißt sie „etabliert“ sich auch musikalisch, mittels „rhetorischen“ Akzents.



logischen und emphatischen, und damit von „subjektiven“ und „objektiven“ Momenten.

²⁷³ – nicht etwa nur bei Berlioz. Hinsichtlich der Deklamation instruktive Beispiele bringt Noske, *La mélodie française*, S. 46 (*Jamais je ne t'oublierai*, ein Volkslied) und S. 48 (*Au désespoir mon âme s'abandonne*, ein Lied von Méhul).

²⁷⁴ Zur Taktstrichsetzung im obigen Beispiel vgl. die Ausführungen zu Beginn von Kapitel 7.

Im ersten dieser beiden Beispiele aus dem Bauerntanz (Allegro, $\frac{6}{8}$, $\text{♩} = 110$) in *La damnation de Faust* ²⁷⁵ werden die Worte *sautant comme des fous* nacheinander verschieden deklamiert. (Dies verbietet in der deutschen Textunterlegung der Gesamtausgabe ihre Wiederholung. Besonders ärgerlich für deutsches Empfinden ist die Rhythmisierung des Wortes *comme* in beiden Gestalten.) Die Deklamation paßt sich der wechselnden Gestalt des Tanzrhythmus an. Die Geschmeidigkeit des nicht auf expiratorischen Nachdruck und symmetrische Ordnung eingeengten französischen Sprachrhythmus erlaubt dies dem Komponisten, ja legt es ihm nahe. Im zweiten Beispiel ist die schneidende Intonation des Wortes *La* – grammatisch ein „bloßer“ Artikel – von schlagender Evidenz; der Tanzimpuls der Musik teilt sich dadurch dem ganzen Satzteil *La musique et la danse* mit – oder, andersherum gesagt, die Sprachmelodie des Satzes manifestiert sich so als Tanz.

Auch ein Beispiel aus späterer Zeit, der Kindermarsch aus *Carmen* von Bizet, sei herangezogen ²⁷⁶ :

The image shows two musical staves with lyrics underneath. The first staff is in 2/4 time and has the lyrics: "A - vec la gar - de montan - te, Nous ar - ri - vons, nous voi - là! Son ne trom - [Soldaten kom - men ge - zogen]". The second staff is also in 2/4 time and has the lyrics: "pette écla - tante! Ta ra ta ta ta ra ta ta." Both staves show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Hier entfaltet sich der Vers als Marschrhythmus. Auch dies ist keine Vergewaltigung, sondern die Realisation einer in ihm enthaltenen Möglichkeit: der Vers läßt sich a u c h marschmäßig deklamieren. (Die Wortbetonungsordnung des ersten Verses hat das Schema: o ' o ' oo ' o. Sie ist für die Vertonung völlig unerheblich. Zum Vergleich wurde im Notenbeispiel ein deutscher Satz mit genau derselben Betonungsordnung unterlegt; das Resultat ist absurd.)

Und schließlich wieder ein Beispiel von Berlioz, ein Ausschnitt aus einem nicht lied- oder arienartigen, sondern silbentastend-parlendem Satz: dem Scherzetto aus *Roméo et Juliette* (Allegro leggiero, $\text{♩} = 152$) ²⁷⁷. Ohne

²⁷⁵ Partitur S. 28 und S. 46.

²⁷⁶ Klavierauszug Paris (Choudens) o.J., S. 22.

²⁷⁷ Eulenburg-Taschenpartitur, S. 47 f.

weiteren Kommentar sei nur hingewiesen auf die Stellen: *le (tambour)*, *la (trompette)*, *et d'abord (jure)*, *et prie*.

cresc. -----

il rê - ve ca - no - na - des et vi - ves es - to - ca - des, le tambour,
la trompette. il s'é - veil - le et d'abord jure et prie en ju - rant toujours.

In allen diesen Beispielen wird Sprachrhythmus und Sprachmelodie – die eine Einheit darstellen – gleichsam direkt in musikalischen Rhythmus, in Melodie im eigentlichen Sinne, übersetzt. Die Musik kann aus der Sprache musikalische Momente direkt entlehnen, die weit mehr umfassen als lediglich die Beachtung einer Betonungsordnung. Anders gesagt: sie kann sich sehr frei bewegen, ohne dabei mit der Sprache in Konflikt zu kommen.

Daß dies in französischer Sprachvertonung möglich ist, hat wichtige Folgen. Da der vielgesichtige französische Sprachakzent nur partiell Nachdrucksakzent ist und da zudem auch der Nachdruck nicht mit der Wortbedeutung zusammenfällt, muß die erklingende französische Sprache die Bedeutung auf anderem Wege einfangen als die erklingende deutsche Sprache. Der Weg der deutschen Sprache zur Bedeutung über den Wortakzent muß ihr als Umweg erscheinen. Mit Hilfe ihres „logisch-rhetorischen“ Akzents kann sie die Bedeutung – von ihr aus gesehen – **d i r e k t** beleuchten: nicht das einzelne Wort wird bedeutungsbedingt betont, sondern der Satz als ganzer wird „musikalisch“ nuanciert, abgestuft, gegliedert, und damit ist er imstande, auch im Erklängen auf den Inhalt ein **L i c h t** zu werfen. Diese logisch-rhetorische Komponente ist, wie wir sahen, nicht „subjektive“ Zutat, sondern für den erklingenden französischen Satz – und Vers – konstitutiv. Es ist unangemessen, in der „rhetorischen“ Komponente der französischen Sprache „Subjektives“ und „Objektives“ auseinanderhalten zu wollen oder dieses Rhetorische gar insgesamt als „subjektiv“ einzustufen. Den wirklichen Sachverhalt kennzeichnet Rousseaus Formulierung unübertrefflich: „selon les choses qu'on dit et les mouvements qu'on éprouve en les disant“: gemäß (gleichsam „entlang an“) den Sachen u n d den von ihnen ausgelösten Gemütsbewegungen.

Somit ist die französische Sprache als erklingende, als gesprochene und als gesungene Sprache imstande, den ausgesagten Gegenstand zu **i l l u - s t r i e r e n**. Dies belegen alle unsere Beispiele. In Bizets *Avec la garde*

montante‘ wird ein Marsch, in Berlioz’ *La musique et la danse*‘ ein Reigen, in seiner Vertonung von *le tambour*‘ und *la trompette*‘ der Klang von Trommel und Trompete durch Sprechen als Musik dargestellt. Das Illustrative ist der französischen Sprache und ihrer musikalischen Realisierung eingeboren. Und noch einmal sei betont: ihre rhetorische Seite ist nicht einfach subjektiv, sondern dient der – durch das Subjekt realisierten – Interpretation des Gegenstandes durch Nuancierung, Beleuchtung, Illustration. Von hier aus wird auch verständlich, daß Branders Lied, wie wir sahen, sich insgesamt durch „Darbietungs-“Charakter auszeichnet. Berlioz zieht in ihm nur eine äußerste Konsequenz aus der in der französischen Sprache enthaltenen Aufforderung. Schon aus diesem Grunde ist ein solcher Satz durch eine Kluft von dem Phänomen des deutschen Liedes getrennt.

Von der Gebundenheit des deutschen Verses an die bedeutungsbedingte Betonung aus gesehen kann der französische Vers freilich als „bindungslos“ aufgefaßt werden. Aber der deutsche Standpunkt ist hier unangemessen; eher zutreffend wäre die Bezeichnung „artifizuell“. Das Artifizielle, das Artistische, die Fähigkeit, sich spielerisch vom Gegenstand zu distanzieren, wobei die Möglichkeit, ihn wieder einzufangen, ganz der individuellen Sensibilität anvertraut ist: das sind in der Tat Merkmale nicht nur der französischen Sprache, sondern der französischen Geisteshaltung überhaupt. Beim Hineinhorchen in die Sprache treten verborgene, aber wirkungsmächtige Wesensmerkmale einer Kultur hervor.

*

Wir wollen uns nun noch einmal die wichtigsten Merkmale von Berlioz’ *Instrumentalmusik* vergegenwärtigen. In den Untersuchungen im ersten Teil dieser Studie haben sich vor allem die folgenden vier Eigenschaften dieser Musik herausgeschält: das Illustrative, das Szenisch-Räumliche, das Nichtquadratmäßige²⁷⁸ und das Unerwartete („l’imprévu“). Es erscheint mir nun unübersehbar, daß diese Eigenschaften alle in Beziehung stehen zu den konstitutiven Eigenschaften der französischen Sprache. Diese bietet daher wichtige Hilfsmittel für das Erfassen von Berlioz’ Instrumentalmusik.

Das Illustrative ist das bekannteste Merkmal von Berlioz’ Musik. Es macht einen Teil des Komplexes „Programm Musik“ aus. Wir dürfen nicht vergessen, daß der Ausdruck „programme“ in Zusammenhang mit Musik in Frankreich aufgekommen ist, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ebenso wie um 1800 die Wortbildung „symphonie à programme“ (das deut-

²⁷⁸ Ich benutze dieses unschöne Wort, um mich eng an den von Berlioz häufig gebrauchten Ausdruck „carrure“ zu halten.

sche Wort „Programm Musik“ erscheint erst 1855 bei Liszt und bei Ambros)²⁷⁹, und daß die Nachahmungsästhetik in den Erörterungen über Musik im 18. Jahrhundert ihre Impulse vor allem aus Frankreich erhielt. Rousseau sagt von der Musik: „... elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles; par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'oeil dans l'oreille“²⁸⁰. Die Wurzeln der Programm Musik liegen in Frankreich. Und Berlioz erscheint mit dieser Seite seines Werkes keineswegs als Neuerer. Ein direkter Einfluß, nicht nur auf seine Kompositionstechnik²⁸¹, sondern – falls es dessen überhaupt bedurfte – zweifellos auch auf seine Einstellung zur Musik überhaupt, ging dabei von seinem Lehrer Lesueur aus²⁸².

Die Analogie zwischen der die Musik von Berlioz kennzeichnenden Haltung und dem Charakter der französischen Sprache ist also unverkennbar. (Wie ein Symbol für die Deutung der Musik aus dem Geist der französischen Sprache wirkt das Ersetzen der Worte *Welch schöne Nacht* in Webers Vertonung durch die Worte (*La lune*) *rayonne aux cieux*: ‚strahlender Mond‘ statt ‚schöner Nacht‘, Bild statt Empfindung²⁸³.) Das tertium comparationis ist der konkrete, nuancierte Klang, der Gegenständliches nicht „bedeutet“, sondern nachzeichnet, beleuchtet, „deutet“. In diesem Licht wollen auch die Ausführungen zu Anfang dieser Studie über den Deutungscharakter der Sinfonie *Roméo et Juliette*, insbesondere des Prologs und der „leitmotivischen“ Verweise, gesehen werden. Daß Berlioz darüber hinaus gelegentlich außerdem die wirkliche Rede, die Sprachmelodie selbst, mit rein instrumentalen Mitteln einzufangen versucht²⁸⁴, ist ein – allerdings bezeichnender – Sonderfall.

²⁷⁹ Vgl. H. Unverricht, Zur Geschichte des Begriffs Programm Musik, in: Musik und Bildung II, 1970, S. 109 ff.

²⁸⁰ Dictionnaire de musique, Artikel ‚Imitation‘, S. 250. Rousseau beruft sich auf den Abbé Batteux, einen entschiedenen und auch außerhalb Frankreichs einflußreichen Vertreter der Nachahmungsästhetik (Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, zuerst 1746, Ausgabe 1773 als Nachdruck Genf 1969). Ein Kritiker der Überbewertung der musikalischen Nachahmungstheorie war Michel Paul Guy de Chabanon: *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, Paris 1785. Chabanon benutzt auch den Begriff der „phrase carrée“ (S. 253: „des phrases de chant régulières, égales, & quarrées“), woran offenbar Fétis anknüpfte (siehe oben Anmerkung 160).

²⁸¹ Vgl. oben Kapitel 3, Abschnitt c.

²⁸² Zu Lesueurs *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité* . . ., Paris 1786 oder 1787, in dem auch das Verteilen von Programmen unter die Zuhörer gefordert wird, vgl. O. Fouque, *Les révolutionnaires de la musique*, Paris 1882, S. 25 ff.

²⁸³ Vgl. oben S. 112 f.

²⁸⁴ – im „Richtspruch des Fürsten“, vgl. oben S. 27 ff. Berlioz' Versuch, hier Sprechtonfall nachzuahmen, geht über die Anlehnung des Instrumentalrezitativs an das formelhafte Vokalrezitativ in deutscher Instrumentalmusik (z.B. Bach, Chromatische Fantasie, Beethoven, Opus 31 Nr. 2) weit hinaus.

Als eines der auffallendsten Merkmale der Musik von Berlioz erwies sich weiter ihre „szenische Räumlichkeit“²⁸⁵. Aber was hat diese mit der Sprache zu tun? Die Beziehungen sind hier weniger leicht zu sehen, scheinen mir aber gleichwohl vorhanden zu sein. Und zwar sind es Merkmale des französischen Verses, durch die sich Berlioz' Kompositionsverfahren beleuchten läßt. Um das zu begründen, muß ich etwas weiter ausholen.

Wir sahen, daß die Räumlichkeit in Berlioz' Musik mit Vorliebe realisiert wird als Gleichzeitigkeit verschiedener, meist an anderer Stelle der Partitur getrennt auftretender, Bewegungsabläufe. Stellvertretend für die zahlreichen Beispiele für dieses Verfahren, die wir herangezogen haben, stehe hier noch einmal der oben kurz erwähnte Schluß der *Sérénade* aus der *Harold-Sinfonie*²⁸⁶. Es erklingen hier gleichzeitig: eine Bordunbegleitung in den Bratschen in sehr schnellem $\frac{6}{8}$ -Takt (Allegro assai), ein melancholischer Gesang der Solobratsche in gemäßigttem $\frac{6}{8}$ -Takt, und die „idée fixe“ in Flöte und Harfenflageolet in einer Bewegung, die der sehr langsamen Bewegung dieses Themas in der Adagio-Einleitung des 1. Satzes ($\frac{3}{4}$ -Takt) fast genau gleicht²⁸⁷ und deshalb als dritte selbständige Takt- und Tempoordnung aufgefaßt werden darf.

The image shows three musical staves illustrating different tempi and time signatures. The top staff is labeled 'Adagio' with a time signature of $\frac{3}{4}$ and contains a few notes. The middle staff is labeled 'Allegretto' with a time signature of $\frac{6}{8}$ and contains a sequence of notes. The bottom staff is labeled 'Allegro assai' with a time signature of $\frac{6}{8}$ and contains a sequence of notes. Vertical dots separate the staves, and a vertical line is at the end of each staff.

Drei verschiedene musikalische Vorgänge erklingen in drei verschiedenen Tempi, die im Verhältnis 1:3:6 zueinander stehen. Das Geschehen wird nicht gebündelt von einer Taktordnung, in die die drei Vorgänge im Sinne rhythmisch unterschiedlicher „Stimmen“ hineingesetzt wären und von der sie auf je verschiedene Weise „abwichen“. Es liegt überhaupt keine einheitliche Betonungsordnung vor, sondern es erklingen gleichzeitig drei Arten von Musik mit je eigener Taktordnung und je eigenem Tempo (und je eige-

²⁸⁵ Zusammenfassend oben Kapitel 4, Abschnitt a.

²⁸⁶ T. 166 ff., Eulenburg-Partitur S. 121 ff.; vgl. oben Kapitel 3, Ende von Abschnitt b.

²⁸⁷ – und also de facto ebenfalls als Adagio im $\frac{3}{4}$ -Takt erklingt. Hiermit korrigiere ich meine Feststellung AfMw XXX, 1973, S. 205, die „idée fixe“ stehe im $\frac{9}{4}$ -Takt.

nem Klangcharakter). Was diese drei Vorgänge miteinander verbindet, ist überhaupt nichts spezifisch Musikalisches, sondern ein **Z a h l e n v e r - h ä l t n i s**.

Berlioz selbst zieht diese Stelle im Anhang zu seiner Instrumentationslehre, über die Kunst des Dirigierens, heran ²⁸⁸ und macht aufschlußreiche Bemerkungen. Stücke dieser Art, sagt er, sind dadurch gekennzeichnet, daß „au milieu d'un mouvement lent est introduite une forme nouvelle dont le mouvement est vif“. Aufgabe des Dirigenten ist es, „de faire marcher ensemble ces mesures diverses en nombre inégal et ces mouvements dissemblables“. Eine Stelle aus *La damnation de Faust* ²⁸⁹, die Berlioz als erstes Beispiel bringt, sei verhältnismäßig einfach, „parceque la division de la petite mesure et les subdivisions de la grande concordent entre elles“. Heikler („plus scabreux“) sei es für den Dirigenten in der *Harold*-Serenade, weil hier „une mesure lente est superposée à deux mesures brèves, sans que cette concordance existe“. Dann folgen die schlagtechnischen Ratschläge.

Was Berlioz hier gibt, sind nicht Beschreibungen einer Komposition, einer Satztechnik, sondern praktische Ratschläge für den Dirigenten, der für die Koordinierung der nicht miteinander in „Konkordanz“ stehenden Takte „toute sa présence d'esprit“ benötigt ²⁹⁰. In der Tat ist für das Ganze eines solchen Geschehens die Bezeichnung „Satz“ unangemessen. Es handelt sich vielmehr um eine Art von **K l a n g r e g i e**. Mehrere verschiedene Orchestervorgänge, zwischen denen keine „concordance“ besteht, werden lediglich durch einen Trick miteinander koordiniert, und dieser Trick ist die Zahlenproportion. Diese hilft dem Dirigenten, der hier die Funktion eines Klangregisseurs hat, den disparaten Vorgängen zu richtiger Ausführung zu verhelfen.

Wie kaum anders zu erwarten, zieht Berlioz in diesem Zusammenhang die Tanzszene aus Mozarts *Don Giovanni* heran ²⁹¹. Auch hier werden ja drei Vorgänge lediglich durch den Trick einer Zahlenproportion, eines kleinsten gemeinsamen Nenners, zusammengehalten, nicht durch eine gemeinsame Taktordnung, die hier ja gerade nicht besteht. Wie schon betont, stellt diese mit Berlioz' Orchester-„Szene“ vergleichbare Bühnenmusik-Szene eine Ausnahme in Mozarts Musik dar. Denn für Mozarts Partiturgefüge kennzeichnend ist die stilisierte, vergeistigte, die auf die stets latent gegenwärtige Betonungsordnung e i n e s maßgebenden Taktes bezogene „Räumlichkeit“. Es ist, als ob Mozart in dieser einen Szene die sonst im Partiturgefüge durch

²⁸⁸ Traité d'instrumentation . . . (Neudruck Gregg 1970), Le Chef d'orchestre, Théorie de son art, S. 305.

²⁸⁹ Chor der Gnomen und Sylphen (und Landleute), Partitur S. 179 f.

²⁹⁰ Traité, S. 304.

²⁹¹ ebenda, S. 305; vgl. oben Kapitel 4, Anfang von Abschnitt b.

den Takt gebändigten Vorgänge freiläßt: statt mit musikalischen Elementen, die als Bestandteile eines musikalischen Satzes in der Partitur kompositorisch aufeinander bezogen sind, haben wir es hier mit drei verschiedenen realen Tänzen zu tun, die auf der Bühne von drei verschiedenen realen Orchestern spontan musiziert werden. Der Dirigent hat hier – in Mozarts Musik nur hier – nicht die Aufgabe, den Musikern ihre im Sinngefüge der Partitur verankerten Einsätze im durch den Satz determinierten Zeitpunkt „zuzuweisen“²⁹², sondern lediglich die, darauf zu achten, daß nichts „passiert“.

Das in Mozarts *Don Giovanni* als Ausnahme und als Bühnenmusik erscheinende Verfahren wird bei Berlioz zum Regelfall und zu einem Merkmal der Orchestermusik. Wie sich immer wieder zeigte²⁹³, ist es unangemessen, bei Berlioz von „Satz“ einerseits und „klanglicher Realisierung“ andererseits zu sprechen. Vielmehr ist Berlioz' kompositorische Konzeption realer Orchesterklang²⁹⁴. Bei der musikalischen Realisierung der realen Räumlichkeit des Orchesters hilft ein nicht spezifisch musikalisches, sondern rationales Hilfsmittel: die Zahlenproportion. Materieller Klang und rationale Disposition dieses Klanges mittels der Zahl sind die beiden zusammengehörenden Momente von Berlioz' Musik. Anstelle der zeitlich bestimmten Betonungsordnung – des Taktes – steht in dieser Musik die zeitindifferente Zahl²⁹⁵.

Und hier nun scheint mir die innere Beziehung zwischen dieser Musik und dem französischen Vers sichtbar zu werden. Auch der französische Vers wird reguliert durch die Zahl (der Silben). Auch in ihm ist die Zahl als rationale Komponente bloß regulativ, nicht aber konstitutiv für seine reale erklingende Gestalt. Besteht für das Deutsche eine Analogie zwischen regelmäßiger Betonungsordnung des Verses und musikalischer Taktordnung, so liegt hier eine Analogie vor zwischen rational, durch die Zahl regulierter konkreter Gestalt im Vers auf der einen und in der Musik auf der anderen Seite.

Man braucht diese Analogie nicht übermäßig zu strapazieren, um sagen zu können, daß dem Prinzip der Silbenzählung und der konstanten Silbenzahl im Vers und dem in der Komposition angewendeten Prinzip der Zahlenproportion gleichermaßen eine rationalistische Komponente innewohnt. Die französische Geisteshaltung als rationalistisch zu bezeichnen, ist zwar ein Gemeinplatz, aber gerade deshalb auch sachlich nicht unbegründet. Lediglich im Sinne einer Feststellung sei hier auch daran erinnert, daß Zahlenproportionen schon im 15. Jahrhundert ein wesentliches kompositorisches

²⁹² Hierzu vgl. R. Bockholdt, Zum Verhältnis von Notenschrift, musikalischem Satz und Aufführung in der Musik Beethovens, in: Notenschrift und Aufführung, hrsg. von Th. Göllner, Tutzing (im Druck).

²⁹³ Vgl. besonders S. 42 f., 89 f. und 99.

²⁹⁴ Zu diesem Aspekt vgl. R. Bockholdt, Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz, in: Die Musikforschung XXXII, Heft 2, 1979.

²⁹⁵ Dies wird unten weiter begründet.

Hilfsmittel bei der Koordinierung von Stimmen waren, und zwar in der französischen („franko-flämischen“) Musik. In der radikal veränderten Umgebung der Orchestermusik des 19. Jahrhunderts sehen wir dieses Mittel wieder auftauchen, und zwar wieder in französischer Musik. Eine Möglichkeit, über diese Feststellung von Ähnlichkeiten, die vielleicht durch ein konstantes französisches Geistesmerkmal erklärbar sind, hinauszugehen und eine kontinuierliche historische Linie zwischen solchen Erscheinungen vom 15. bis zum 19. Jahrhundert bloßzulegen, sehe ich freilich nicht. –

Wir haben uns mit der räumlichen Disposition in Berlioz' Musik beschäftigt und gesehen, daß der Ablauf der disparaten Vorgänge in der Zeit wesentlich durch die Zahl reguliert wird. Nunmehr wollen wir den zeitlichen Verlauf dieser Musik direkt angehen. Dabei kommen uns einerseits ausdrückliche Stellungnahmen von Berlioz selbst, andererseits die hier besonders evidenten Analogien zwischen Musik und französischer Sprache zu Hilfe.

Berlioz hat sich wiederholt gegen die in Musik seiner Zeitgenossen herrschende „Quadratmäßigkeit“ („carrure“), das heißt gegen beständige regelmäßige und symmetrische Abschnittsbildungen ausgesprochen²⁹⁶. Daß er selber als Komponist solchen Bildungen demonstrativ aus dem Wege geht, haben wir in zahlreichen Fällen beobachten können²⁹⁷; die *Symphonie fantastique* ist geradezu eine Beispielsammlung für Möglichkeiten, Quadratmäßigkeit zu umgehen²⁹⁸. Berlioz faßt die Quadratmäßigkeit als etwas auf, das der Erwartung entspricht, und sieht demgemäß als wesentliches Kennzeichen seiner Musik das Unerwartete („l'imprévu“) an²⁹⁹. Er glaubt, durch diese Eigenschaft sei auch Beethovens Musik gekennzeichnet; damit entgeht ihm ein wesentlicher Unterschied³⁰⁰.

Die Merkmale des Nichtquadratmäßigen und des Unerwarteten oder Überraschenden beinhalten in der Musik von Berlioz die Abwertung einer vorgängigen regelmäßigen Zeitgliederung als maßgebendes Moment für das tatsächliche musikalische Geschehen; sie lassen sich auch umschreiben durch Bezeichnungen wie: Reihung, Nebenordnung (statt Unterordnung), Spontaneität. Eben diese Merkmale sind, so sahen wir, Merkmale der französischen

²⁹⁶ H. Berlioz, *Obéron* . . . de Ch. M. Weber, in: *A travers chants*, Kapitel XVI (Ausgabe Calmann-Lévy, Paris 1906: S. 243 ff.); *Mémoires*, Kapitel LIII (5. Brief an H. Ferrand, Ausgabe Paris³1887, Band 2, S. 241 ff.).

²⁹⁷ Vgl. oben S. 23 f., 31, 34 ff. usw.

²⁹⁸ Detailliert ausgeführt in: *AfMw* XXX, 1973, S. 190 ff.

²⁹⁹ H. Berlioz, *Mémoires*, Kapitel LIX („Postscriptum“, Ausgabe Paris³1887, Band 2, S. 361).

³⁰⁰ Dies habe ich versucht zu zeigen in dem Referat *Eigenschaften des Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und Berlioz*, Kongreßbericht Bonn, Kassel usw. 1971, S. 29 ff. (dort auch Stellenangaben). Zur weiteren Begründung vgl. das Folgende.

Sprache und des französischen Verses. Und dem Fehlen einer regelmäßigen Betonungsordnung in der Sprache entspricht die Abwertung des Taktes in der Musik.

In Sprachvertonung ist diese Analogie naturgemäß am auffälligsten. Im folgenden Beispiel aus *Roméo et Juliette*, in dem Vorzeichnung und Anordnung der Takte weggelassen wurden, dürfte es schwerfallen, die von Berlioz notierte Ordnung überhaupt auszumachen ³⁰¹ :



Für den Charakter des Lockergefügten, Reihenden in diesem Beispiel läßt sich nicht die Tatsache verantwortlich machen, daß der erste Vers ein 9-, der zweite dagegen ein 12-Silbler ist; die Prosahaltung von Vers und musikalischer Realisierung wird durch diese Tatsache lediglich unterstützt.

Entsprechendes läßt sich beobachten, wenn Berlioz lateinische Sprache vertont, wie die folgende Stelle aus dem *Te Deum* zeigt ³⁰² :



Die französische Sprache legt Berlioz also eine Kompositionsweise nahe, die sich dem Taktprinzip gegenüber gleichgültig verhält – und zwar nicht nur wenn französische, sondern auch wenn lateinische, und auch wenn überhaupt keine Sprache vertont wird. Für die rhythmische Regelmäßigkeit des Geschehens – also für die Ausschaltung von rhythmisch ungebundenem *Parlando* oder *Rubato* – sorgt lediglich eine neutrale Schlagzeitfolge, die sich nur – eben dies zeigen die beiden letzten Beispiele – auf dem Papier in eine Taktordnung zwingen läßt. Die faszinierende Wirkung von Stellen wie den angeführten beruht auf der Freiheit des gleichsam epischen Aneinanderfügens der Elemente; eine Zeitordnung ist nicht (als notwendig regelmäßige) vorgegeben, sondern entsteht erst im Vollzug der Musik (als unregelmäßige).

³⁰¹: Anfang des Versöhnungsschwurs, Eulenburg-Partitur S. 348 ff. (9/8-Takt, erster Taktstrich vor *donc*).

³⁰²: Klavierauszug von O. Taubmann, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) o.J., S. 70 f. (ebenfalls 9/8-Takt, erster Taktstrich vor dem ersten Wort).

Ich sagte oben über den deutschen Vers, daß zwischen der für diesen charakteristischen „ideellen“ Regelmäßigkeit der Betonungsordnung und der Regelmäßigkeit der musikalischen Taktordnung eine Analogie bestehe. Wir sahen an zwei Fällen (Wagner und Busoni), wie ein regelmäßiges Taktgefüge einem deutschen Vers auf Grund dieser Analogie als passendes „musikalisches Gehäuse“ diene. Das bedeutet nun aber keineswegs, daß die ideelle Regelmäßigkeit des deutschen Verses sich in der Vertonung als musikalische Regelmäßigkeit niederschlagen muß. Auch, und gerade, wenn ein solcher Vers vom Komponisten beim Wort genommen wird, kann es zu Erscheinungen kommen, die extrem „unerwartet“ und „nicht-quadratmäßig“ wirken. Und zwar denke ich hier nicht an eine Anähnung an natürliches Sprechen, eine Auflösung des Verses in musikalische „Prosa“, wie sie etwa den späteren Wagner kennzeichnet, sondern an die Behandlung des Verses im Lied Schuberts – das ich hier nicht heranziehe – und bei Beethoven.



nur eu - er Kommen, eu - er Kommen rief ihn fort, nur eu - er Kommen.



nur eu - er Kommen, nur eu - er Kom - men rief ihn fort.

An dieser bekannten Stelle aus dem 2. Finale von *Fidelio* (Rocco) wird ein simpler vierhebiger alternierender Vers durch die Vertonung gleichsam ausgepreßt. Das Agens für die Musik ist die bedeutungsbedingte Betonung. Alle Hebungen bis auf die erste (*Kom-*, *rief* und *fort*) fallen immer auf „gute“ Taktzeit (1. oder 3. Viertel). Aber im Versbeginn steckt die Möglichkeit zu Inversion (‘o statt o’), je nachdem ob das Wort *nur* oder *euer* als entscheidend aufgefaßt wird. Beethoven meißelt musikalisch – durch die Person Roccas – beide Betonungen aus dem Vers heraus. Zu Beginn bleibt die Entscheidung hierüber noch offen, der Satz zielt musikalisch auf das *Kommen*, auf die Dominanterz eis. Dann wird unter Suspendierung des Wortes *nur* das Wort *euer* herausgehoben und der Satz zu Ende geführt, aber musikalisch nicht abgeschlossen (Dominante auf *fort*). Abermals erklingt die erste Vershälfte für sich, jetzt auf der Tonika schließend, mit noch nachdrücklicherer Hervorhebung des *euer* auf dem Hochtone *cis*’. Nach einer ganztaktigen Pause, in der die Holzbläser diese Gestalt (ohne den Auftakt „*nur*“) wiederholen, erfolgt die Umdeutung: *nur* (euer Kommen) ist das entscheidende Ereignis. Und nach diesen bedeutungsschweren Gewichtsverlagerungen jetzt gleichsam gestoßen (vgl. die Achtelpausen) und: regelmäßig (vier Hebungen in zwei Takten) der ganze Vers, musikalisch als zusammenfassende Kadenz.

Die Voraussetzungen einer solchen Sprachvertonung sind die bedeutungsbedingte Betonung des Deutschen und der Takt. Die Vertonung beruht darauf, daß die betonten (und die unbetonten) Silben ihren veränderlichen Ort in der unveränderlichen Taktordnung zugewiesen bekommen. Ferner zeigt sich der folgende merkwürdige Sachverhalt: Im gesprochenen Vers sind die Betonungen als solche körperlich-real, sie sind ein akustisches Faktum, das Gleichbleiben des Abstandes zwischen diesen realen Betonungen hingegen ist nur eine von zahlreichen Möglichkeiten; im musikalischen Takt ist der gleichbleibende Abstand zwischen den Betonungsstellen real (dies konstituiert ja den Takt), aber daß an diesen Stellen tatsächlich etwas erklingt, das akustische Faktum also, ist bloß eine Möglichkeit: der betonte „Stoff“ kann nicht nur vielerlei musikalische Gestalt annehmen, er kann auch ausbleiben (als Pause) und er kann sich auch an „falscher“ Stelle festsetzen (als Synkope). Auf diesem eigentümlich gekreuzten Verhältnis von Betonung und Betonungsabstand und von Realität und Idealität in deutschem Vers und taktbestimmter Musik beruht die Sprachvertonung Beethovens (und Schuberts).

Aber auch die rein instrumentale Musik Beethovens lebt von der Spannung zwischen Takt (reales Regemaß – möglicher Klang) und rhythmisiertem Stoff (realer Klang – mögliches Regemaß). – Zu Beginn des Allegro con brio (T. 34-37 des ersten Satzes) der Zweiten Sinfonie richtet sich der Rhythmus nach der regelmäßigen Betonungsordnung des Taktes; die Betonungsordnung der konkreten Gestalt deckt sich mit der des Taktes (vergleichbar der Einordnung der vierhebigen Verse in die Taktordnung in den Beispielen von Wagner und Busoni und in den letzten beiden Takten – hier nur in diesen – im Beispiel aus *Fidelio*).



Aber bei der Wiederaufnahme des Themas tritt schon wenig später (T. 47 ff.) der erste ernste Konflikt ein:



Im dritten Takt dieses Beispiels revoltiert der Rhythmus (die faktische Betonung) gegen den Takt (die maßgebende Betonungsordnung); im vierten und fünften Takt fügt er sich ihm wieder ein. Die Pointe besteht darin, daß es eben nicht heißt:



Indem Beethoven zu Anfang des Satzes eine gleichsam natürliche Ordnung aufstellt ³⁰³, gelingt es ihm, den Konflikt zwischen Rhythmus und Takt an der späteren Stelle umso schärfer hervortreten zu lassen. Die getroffene Entscheidung, „nicht so, sondern so“, wird dadurch zu einer Komponente der Komposition ³⁰⁴. Aus diesem Grund ist die Charakterisierung von Stellen wie dieser durch das Wort „unerwartet“, wie Berlioz sie vornimmt, zwar nicht falsch, aber unzulänglich. (Entsprechendes würde gelten für eine Beschreibung des oben angeführten Ausschnitts aus *Fidelio* als „nichtquadratmäßig“ auf Grund der nicht zu leugnenden Tatsache, daß dieser Ausschnitt neun Takte umfaßt.) Berlioz hält die Unregelmäßigkeit des rhythmischen Vordergrundes in Beethovens Musik irrtümlich für eine Unregelmäßigkeit dieser Musik schlechthin; er übersieht das Regel-Maß des Taktes. Und in seiner Bezeichnung „unerwartet“ ist die Vorstellung eines Überraschungseffektes, einer Attacke aus dem Hinterhalt, nicht nur nicht ausdrücklich ausgeklammert, sondern mit gemeint. Dem entspricht, daß in Berlioz' Musik die unerwarteten Vorgänge oft einhergehen mit einem plötzlichen großen Materialaufwand (z.B. der eröffnende Orchesterschlag zu Beginn des Finale der *Harold-Sinfonie*), also mit einem rein akustischen Schock. Sucht man in Beethovens Musik nach Vergleichbarem, so stößt man auf Peripheres: die in der Tat in keiner sinnvollen Beziehung zur Taktordnung stehenden Gewehrsalven in *Wellingtons Sieg* ³⁰⁵.

Wir können demnach zur Charakterisierung der Instrumentalmusik von Beethoven und Berlioz folgendes sagen ³⁰⁶: Die Musik Beethovens ist gekennzeichnet durch das ständige Nebeneinanderbestehen einer regelmäßigen Gliederung der Zeit durch den Takt einerseits und selbständiger rhythmischer Impulse andererseits; beide Momente, die häufig in Konflikt zueinander treten, sind für den Satz gleich wesentlich. Bei Beethoven ist das Unerwartete das Abweichen von einer geltenden Ordnung – des Taktes –, ein Abweichen, das im Satz stets wieder mit dieser Ordnung zur Versöhnung gebracht wird. Bei Berlioz dagegen ist das Unerwartete das Abweichen von

³⁰³ Vgl. dagegen die gewaltsam abtaktige Stellung der Viersehzehntelfigur zu Beginn der Sonate für Violoncello und Klavier Opus 102 Nr. 2.

³⁰⁴ Vgl. hierzu den in Anmerkung 292 genannten Beitrag.

³⁰⁵ Daß Berlioz von diesem Werk Beethovens, das seinem Wesen als Musiker hätte entsprechen müssen – man denke an die *Symphonie funèbre et triomphale* –, keine Notiz nimmt, dürfte damit zusammenhängen, daß es *Wellington* war, der siegte.

³⁰⁶ Die Formulierung dieses Absatzes wörtlich nach dem in Anmerkung 300 genannten Beitrag. Belegbeispiele für Berlioz vielfach in der vorliegenden Studie, z.B. an den in Anmerkung 297 genannten Stellen.

einer nicht mehr geltenden, einer vergangenen, toten Ordnung. Etwas überspitzt könnte man sagen: Was bei Berlioz „gilt“, ist die Abweichung.

Wenn wir uns nun fragen, welchem Zwecke die in Berlioz' Musik regelmäßig geltenden Unregelmäßigkeiten dienen und nach welchen Kriterien sie reguliert werden, so stoßen wir auf Faktoren, die – gemessen an Beethovens Musik – nicht spezifisch musikalischer Natur sind. Die Abweichungen von einer von Berlioz als verbraucht angesehenen Norm erfolgen zum Zweck der Verlebendigung, Spontaneität, Emphase, Verdeutlichung, Illustration, Darstellung, Darbietung. Alle diese Bezeichnungen, mit denen ich den Charakter der Musik von Berlioz zu umschreiben versuchte, treffen auch auf den Charakter der gesprochenen französischen Sprache zu. Für alle diese Eigenschaften zusammen erscheint mir als beste Bezeichnung: das **R h e t o r i s c h e**. Das Rhetorische verbindet die Musik von Berlioz mit seiner Muttersprache. Die Regulierung des rhetorischen Sprechens und Komponierens geschieht durch das Subjekt, aber „selon les choses qu'on dit“ (nach Rousseaus Formulierung), und das heißt wechselnd von Fall zu Fall. Die Kriterien für diese Regulierung können von der Musik selbst nicht geliefert werden (die überkommene Musik wird als überholt, als überwindungsbedürftig aufgefaßt); die Musik bietet keine verbindlichen Maßstäbe für das Komponieren, sondern fungiert nur als der klingende Träger des rhetorischen Aktes. Deshalb sagte ich, Berlioz' Musik sei nicht autonom musikalischer Satz. Sie ist als musikalischer Satz nicht mehr angemessen zu beschreiben.

Auf dem Höhepunkt der Durchführung des ersten Satzes von Beethovens Zweiter Sinfonie erklingt (T. 170 ff., reduziert auf die wesentlichen Vorgänge) das Folgende:



Pk. (mit Bl.)

Dieses Geschehen ist auf Grund der Disparatheit der drei gleichzeitig stattfindenden Vorgänge in hohem Maße durch das Merkmal der orchestralen Räumlichkeit gekennzeichnet – eine Eigenschaft also, die auch die Musik von Berlioz auszeichnet. Worin ist aber die für Beethoven spezifische, in keiner anderen Musik anzutreffende fast unerträglich große Spannung an

dieser Stelle begründet? Nur im gegensätzlichen Verhältnis der rhythmisch gleich scharf profilierten Gestalten zum Takt. Der Takt gestaltet durch regelmäßige Gliederung die Zeit. Nur durch ihn, nur durch die Macht der regelmäßigen Zeitgliederung werden die erklingenden Gestalten zu disparaten. In der europäischen mehrstimmigen Musik war das, was wir musikalischen Satz nennen, immer konstituiert durch diese **b e i d e n** Faktoren: regelmäßige Zeitgliederung (Mensurierung im weitesten Sinne) und klanglich geregelte Erscheinung (Zusammenklangsregelung im weitesten Sinne). Dies gilt auch für den musikalischen Satz Beethovens; nur erfolgt in diesem die denkbar radikalste Trennung und die gesonderte Handhabung dieser beiden Faktoren ³⁰⁷. Mit anderen Worten: im angeführten Beispiel aus der Zweiten Sinfonie handelt es sich um eine Struktur, die ebenso wesentlich durch räumliche wie durch zeitliche Disparatheit bestimmt ist. Die räumliche Disparatheit ist zugleich eine zeitliche. Räumliches und Zeitliches bedingen sich gegenseitig und sind gleich konstitutiv.

Demgegenüber sahen wir, daß Räumliches bei Berlioz statt durch den Takt durch die Zahl reguliert wird. (Taktordnung hingegen **b e r u h t** zwar auf Zahlenverhältnissen, ist aber etwas anderes, nämlich **Z e i t g l i e d e r u n g** und – ideelle – **B e t o n u n g s o r d n u n g**.) Die Disparatheit der Vorgänge – etwa in der *Harold*-Serenade – ist eine Disparatheit der Tempi und der Taktordnungen, der Klangcharaktere und der konkreten Aufstellung der Orchestergruppen. Die Räumlichkeit ist nicht Eigenschaft eines musikalischen Satzes, denn sie ist nicht zeitlich konstituiert, sondern real-materiell gegeben ³⁰⁸. Und das im realen Raum materiell Gegebene wird durch die Zahl reguliert ³⁰⁹. Materieller Klang und rationale Zahl bedingen sich gegenseitig und konstituieren die Musik. Der Faktor Zeit ist aus der Komposition verbannt. Da es sich doch um Musik handelt, ist er nicht völlig eliminierbar; aber er ist nicht als Satzfaktor vorgegeben, sondern er **s t e l l t s i c h e i n**: während des Erklingens von Musik vergeht Zeit.

³⁰⁷ Die fundamentale Einsicht in die schon Haydns und Mozarts Musik bestimmende getrennte Handhabung von „leerem Takt“ und „rhythmischem Vordergrund“ verdanken wir Thrasybulos Georgiades. Vgl. außer der oben S. 98 genannten Arbeit von 1950 auch: *Musik und Rhythmus bei den Griechen*. Zum Ursprung der abendländischen Musik, Hamburg (1958), besonders S. 12 ff.

³⁰⁸ Aufschlußreich wäre etwa auch, die räumlich u n d zeitlich konstituierte Gegenüberstellung von Soli und Chor im *Fidelio*-Schluß („Wer ein holdes Weib errungen“) heranzuziehen und mit den nur räumlich kontrastierenden Chören im Finale von *Roméo et Juliette* („Mais notre sang rougit leur glaive“) zu vergleichen.

³⁰⁹ Der Koordinierung gleichzeitiger Vorgänge durch die Zahl ist die Verklammerung nacheinander stattfindender Vorgänge durch „Intervallstrukturen“ (siehe oben besonders S. 38 f. und S. 160) vergleichbar: sowohl die Zahl wie die Intervallstruktur sind zeitindifferent.

Die Erwähnung der verwandelten Funktion des Zeitfaktors in der Musik aber weist über Berlioz hinaus. Denn damit haben wir den innersten Punkt sehr verschiedenartiger Vorgänge berührt, die sich seit etwa 1830 (Vollendung der *Symphonie fantastique*) zuerst und am deutlichsten in der Musik von Berlioz, Chopin und Schumann abzeichnen und die trotz ihrer Verschiedenartigkeit eben von der verwandelten Funktion des Zeitfaktors her verstanden werden müssen – Vorgänge, die hier einsetzen und die bis heute nicht abgeschlossen sind.

AUSGABEN UND LITERATUR

Die *musikalischen Werke von Berlioz* wurden, wenn nicht anders angegeben, nach den folgenden Ausgaben zitiert (wobei den Eulenburg-Partituren vor der alten Gesamtausgabe der Vorzug gegeben wurde, wenn ein Werk in der neuen Gesamtausgabe noch nicht erschienen war):

Hector Berlioz' Werke, 9 Serien in 20 Bänden, hrsg. von Ch. Malherbe und F. Weingartner, Leipzig 1900 ff. (= ABA)

Hector Berlioz, New Edition of the Complete Works, issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation Lisbon, Kassel usw. 1967 ff. (= NBE)

Edition Eulenburg (Eulenburg Miniature Scores)

Literarische Werke von Berlioz, sofern in Buchform erschienen (für vereinzelte andere Fälle vgl. die diesbezüglichen Anmerkungen) nach den folgenden Ausgaben:

A travers chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques (zuerst erschienen 1862), Paris (1906)

Beethoven (Avant-propos de J.-G. Prod'homme), Paris (1941)

Correspondance générale, éditée sous la direction de Pierre Citron, I 1803-1832, Paris (1972), II 1832-1842, Paris (1975)

Correspondance inédite, hrsg. von D. Bernard, Paris 1879

Les grotesques de la musique (zuerst erschienen 1859), Paris 1924

Mémoires (zuerst erschienen 1870), 2 Bände, Paris, 3. Aufl., 1887

Les musiciens et la musique (Introduction par André Hallays), Paris (1903), Neudruck (Gregg) 1969

Les soirées de l'orchestre (zuerst erschienen 1852), Paris, 4. Aufl., 1884

Traité d'instrumentation et d'orchestration, Nouvelle édition suivie de „L'Art du chef d'orchestre“, Paris/Brüssel um 1860, Neudruck (Gregg) 1970

Voyage musical en Allemagne et en Italie. Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et nouvelles, 2 Bände, Paris 1844, Neudruck (Gregg) 1970

Als Sekundärliteratur wurde zitiert:

Adorno, Theodor W., Bilderwelt des Freischütz, in: Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962, edition suhrkamp 54, Frankfurt/Main 1964

- Bartenstein, Hans, Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, begründet von Karl Nef, Band 28), Straßburg 1939, 2., erweiterte Auflage, Baden-Baden 1974
- Bass, Edward C., Musical Time and Space in Berlioz, in: *The Music Review* 30, 1969, S. 211 ff.
- , Thematic Unification of Scenes in Multimovement Works of Berlioz, in: *The Music Review* 28, 1967, S. 45 ff.
- Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe* (zuerst erschienen 1746), Nachdruck der Ausgabe Paris 1773 Genf 1969
- Bockholdt, Rudolf, Eigenschaften des Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und Berlioz, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, Kassel usw. 1971, S. 29 ff.
- , Die idée fixe der Phantastischen Symphonie, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXX, 1973, S. 190 ff.
- Borgerhoff, J.-L., *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris 1912
- Boschot, Adolphe, *L'Histoire d'un romantique – Hector Berlioz*, 3 Bände, Band I: *La jeunesse d'un romantique (Hector Berlioz 1803-1831)*, Paris 1906 (Neuaufgabe 1949), Band II: *Un romantique sous Louis Philippe (1831-1842)*, Paris 1908 (Neuaufgabe 1948), Band III: *Le crépuscule d'un romantique (1842-1869)*, Paris 1913 (Neuaufgabe 1949)
- , *Le Faust de Berlioz*, Paris (1945)
- Chabanon, Michel Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, Paris 1785, Nachdruck Genf 1969
- Cone, Edward T. (Hrsg.), *Hector Berlioz, Fantastic Symphony (A Norton Critical Score)*, New York (1971)
- Danckwardt, Marianne, *Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Thrasybulos G. Georgiades, Band 25), Tutzing 1977
- Debussy, Claude, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von F. Lesure, aus dem Französischen übertragen von J. Häusler, Stuttgart (1974)
- Dickinson, A.E.F., Berlioz' stage Works, in: *The Music Review* 31, 1970, S. 136 ff.
- Dömling, Wolfgang, *Hector Berlioz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg (1977)
- Einstein, Alfred, *Die Romantik in der Musik*, München (1950) (Titel des Originals: *Music in the Romantic Era*, New York 1947)
- Elliot, J.H., *Berlioz (The Master Musicians Series)*, London/New York, 4. Aufl. (1967)
- Elwert, W. Theodor, *Französische Metrik*, München 1961
- Fouque, Octave, *Les révolutionnaires de la musique. Lesueur – Berlioz – Beethoven – Richard Wagner – La musique russe*, Paris 1882
- Georgiades, Thrasybulos G., *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1950, Salzburg 1951, S. 76 ff., und in: *Kleine Schriften* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 26), Tutzing 1977, S. 9 ff.
- , *Der griechische Rhythmus*, Hamburg 1949, Tutzing, 2. Aufl., 1976
- , *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg (1958)

- , Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, 2. Aufl., 1974
- , Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen (1967)
- , Sprache als Rhythmus (zuerst erschienen 1959), in: Kleine Schriften, Tutzing 1977, S. 81 ff.

Halm, August, Von Grenzen und Ländern der Musik, München 1916

Hanslick, Eduard, Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens (= Geschichte des Concertwesens in Wien, Zweiter Theil), Wien 1870

Heusler, Andreas, Deutsche Versgeschichte, 3 Bände, Berlin/Leipzig 1925-1929

Holoman, D. Kern, The Present State of Berlioz Research, in: Acta musicologica XLVII, 1975, S. 31 ff.

Hopkinson, Cecil, A Bibliography of the Musical and Literary Works of Hector Berlioz, Edinburgh 1951

Jullien, Lucien-Adolphe, Hector Berlioz, sa vie et ses oeuvres, Paris 1888

Kayser, Wolfgang, Kleine deutsche Versschule, Bern und München, 11. Aufl., 1965

Lavoix, Henri, Les traducteurs de Shakespeare en musique, Paris 1869

Lesueur, Jean-François, Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité . . . , Paris 1786 oder 1787

Macdonald, Hugh, Berlioz's Self-Borrowings, in: Proceedings of the Royal Musical Association 92, 1965/66, S. 27 ff.

Mellers, Wilfrid, Musik und Gesellschaft, 2 Bände, Fischer Bücherei 619 und 674, Frankfurt/Main 1964/65 (Titel des Originals: The Sonata Principle, London 1957)

Nef, Karl, Die Passionsoratorien J.-F. Lesueurs, Paris 1933

Nerval, Gérard de, Les deux Faust de Goethe. Texte établi et annoté avec des introductions par F. Baldensperger, in: Oeuvres complètes de Gérard de Nerval, publiées sous la direction d' A.M.J. Marsan et E. Champion, Paris 1932

Noske, Frits, La mélodie française de Berlioz à Duparc, Amsterdam und Paris 1954 (Neuaufgabe als: French Song from Berlioz to Duparc, New York 1970)

Noufflard, G., Berlioz et le mouvement de l'art contemporain, Florenz 1883

Osthoff, Wolfgang, Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970, S. 7 ff.

Paul, Otto / Glier, Ingeborg, Deutsche Metrik, München, 5. Aufl., 1964

Primmer, Brian, The Berlioz Style, London-New York-Toronto 1973

Prod'homme, Jacques-Gabriel, Hector Berlioz, Leipzig 1906 (Titel des Originals: Hector Berlioz, sa vie et ses oeuvres, Paris 1904)

Riesemann, Oskar von, Monographien zur russischen Musik, 2 Bände, München 1923 bzw. 1926, Nachdruck Hildesheim 1975

Rimsky-Korsakoff, N.A., My Musical Life, translated from the Russian by J.A. Joffe . . . , London 1924

Rolland, Romain, Musiciens d'aujourd'hui, Paris 1908

- Rousseau, Jean Jacques, Dictionnaire de musique, Paris 1768, Nachdruck Hildesheim 1969
- , Lettre sur la musique française, in: Oeuvres complètes . . . , Nouvelle Edition . . . , Tome X, Ecrits sur la musique = Dictionnaire de musique, Tome II, Paris 1830
- Sandford, Gordon Thomas, The Overtures of Hector Berlioz. A Study in Musical Style, Diss. University of Southern California, 1964
- Schabert, Ina (Hrsg.), Shakespeare-Handbuch, Stuttgart (1972)
- Schering, Arnold, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, Nachdruck Hildesheim 1966
- Schumann, Robert, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Fünfte Auflage . . . , hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bände, Leipzig 1914, Nachdruck (Gregg) 1969
- Spinner, Leopold, Das Rezitativ in der romantischen Oper bis Wagner, mschr. Diss., Wien 1931
- Stone, Jr., George Winchester, Romeo and Juliet: The Source of its Modern Stage Career, in: Shakespeare 400, edited by J.G. McManaway, New York etc. (1964)
- Tobler, Adolf, Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit, Leipzig, 5. Aufl., 1910
- Unverricht, Hubert, Zur Geschichte des Begriffs Programmusik, in: Musik und Bildung II, 1970, S. 109 ff.
- Wagner, Richard, Der Freischütz in Paris, 1841; 1. „Der Freischütz“. An das Pariser Publikum. 2. „Le Freischütz“. Bericht nach Deutschland. In: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band 1, 4. Auflage, S. 207 ff.
- , Mein Leben, hrsg. von M. Gregor-Dellin, München (1976)
- Westrup, Jack Allan, The Cadence in Baroque Recitative, in: Natalicia musicologica, Festschrift Knud Jeppesen, Kopenhagen 1962, S. 243 ff.

REGISTER

(In Klammern gesetzte Seitenzahlen verweisen auf Anmerkungen
der betreffenden Seite)

a) Personen und Kompositionen

- Ambros, A.W. 204
Auber, D.F.E.
 La muette de Portici 63
Bach, J.S. 90, 149
 Chromatische Fantasie (204)
 Johannespassion 99
 Matthäuspassion 99, 140
Barbier, A. (129)
Batteux, Ch. (204)
Beethoven, L. van 1, 4, 5, (15), 16, 18,
 169, 208, 210ff.
 Egmont-Ouvertüre (78)
 Fidelio (63), (195), 210ff., 214
 Klaviersonate D-dur Opus 10 Nr. 3
 (83)
 Klaviersonate d-moll Opus 31 Nr. 2
 (204)
 Klaviersonate Es-dur Opus 31 Nr. 3
 (83)
 Sinfonie Nr. 2 211ff.
 Sinfonie Nr. 3 (83)
 Sinfonie Nr. 8 21
 Sinfonie Nr. 9 10, 84f., 99f.
 Variationen c-moll WoO 80 (85)
 Violinkonzert 98f., 101
 Violoncellosonate D-dur Opus 102
 Nr. 2 (212)
 Wellingtons Sieg 212
Bellini, V.
 Capuleti e Montecchi 12
Benda, G. (12)
Berlioz, H.
 Béatrice et Bénédicte 9, 10, (11), 63
 Benvenuto Cellini (Oper) 9, (56), 64f.,
 91, (129), (130), 143ff., 164ff.,
 170f.
 Benvenuto Cellini (Ouvertüre) 22f.,
 50, 63ff., 86, 92f., 100, 102
 Le Carnaval romain 18, 63, 86, 93f.
 Le Corsaire 63, 86
 La damnation de Faust 9, 12, 50ff.,
 86, (88), 89f., 97, 118, (179f.),
 188
 einzelne Teile (in alphabetischer
 Reihenfolge):
 Amen-Fuge 18, 192
 Ange adoré (Duett Faust–Marga-
 rete) 170
 Ballett der Sylphen 54
 Bauerntanz 45ff., 50, 200f., 203
 Branders Lied 18, 96, 98, 108,
 174ff., 188ff., 200, 203
 Chor der Gnomen und Sylphen
 53f., 206
 D'amour l'ardente flamme (Ro-
 manze Margaretes) 51f., 170
 Flohlid 192
 Höllenfahrt 54ff.
 Introduction 33, 45ff., 50, 62,
 (95)
 Lied vom König in Thule (179f.),
 192
 Merci, doux crépuscule
 (Arie Fausts) 51
 Serenade Mephistos (182)
 Soldatenchor 50ff.
 Studentenchor 50ff.
 Ungarischer Marsch 33, 45ff.
 Zapfenstreich 50ff.

- L'Enfance du Christ* 9, (88)
Les Francs Juges 87f., 90ff., 100, (157)
Freischütz-Rezitative 126ff., 141ff., 153ff., 162ff., 171
Harold en Italie 10, (11), 18, 24, 45, 56f., 86f., (88), 97, 99f., 205f., 212
Herminie 86
Huit scènes de Faust 53, (174), (182), (192)
Lélio ou Le retour à la vie (11), (14), 16, 89, 95
Lieder (allgemein) 96, 172f., 180, 203
Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet (11)
La mort d'Ophélie (11)
Requiem 9, 18, 87, (88), 89, (167)
Le Roi Lear (11)
Roméo et Juliette 9ff., (88), 89, 204
 einzelne Teile (in der Reihenfolge des Werkes):
Introduction: Combats – tumulte – intervention du Prince 10, 13f., 16f., 18ff., 33f., 69, 82f., (155), (204)
Prologue 13ff., 172, 204
Strophes 10, 14ff., 96
Scherzetto (Mercutio) 13f., 172, 201ff.
Roméo seul – Tristesse – Concert et bal – Grande fête chez Capulet 9, 12, 14, 16, 22, 32ff., 63ff., 86, 94f., 100, 102
Scène d'amour 9, 14, 16, (87)
La reine Mab 3, 9, 12, 14, 57, 86
Convoi funèbre de Juliette 14, 172
Roméo au tombeau des Capulets 15f., (28), (87)
Finale 9, 17
Pauvres enfants (Arie des Padre Lorenzo) (64), 170
Mais notre sang (214)
Jurez donc (Versöhnungsschwur) 209
Symphonie fantastique 1, 9, 10, (17), 18, 28, 41, 55f., 86f., (88), 89, 94, 100, 208, 215
Symphonie funèbre et triomphale (11), (88), 89, 91, (212)
Te Deum 9, 18, (88), 209
Tristia (11)
Les Troyens 9, 10, (11), 168f.
Waverley (90), 96
Bizet, G. 201ff.
Boyce, W. (15)
Brahms, J. 30
 Sinfonie Nr. 1 99
 Sinfonie Nr. 4 (80)
Bruckner, A. 102
 Sinfonie Nr. 5 99f.
Busoni, F.
 Branders Lied 189f., 195, 210f.
Castil-Blaze, F.-H.-J. (129)
Chabanon, M.P.G. de (204)
Chopin, F. 2, 215
 Prélude F-dur 31
Debussy, C. 171f.
Deschamps, E. 12, (15)
Fétis, F.-J. 2, (119), (129), (204)
Franck, C. 102
Gabrieli, A. und G. 99
Garrick, D. (14f.)
Gluck, Chr.W. 5, 16, 108, (136), 140f., 142f., 145ff., (153), 161, 171f.
Iphigénie en Aulide (129), 140f., 146ff., (148), 150ff.
Orphée et Euridice 139, 140f., 143, 171
Goethe, J.W. von 12, 174, 188ff., (192), 195
Gounod, Ch. (12)
Händel, G.F. 149
Alcina (139), 140
Hanslick, E. 2ff., 42, 191f.
Haydn, J.
 Sinfonien Nr. 90, 97, 98 und 103 100f.
Kind, J.F. 114

- Lesueur, J.-F. 4, 32, 57ff., 86, 204
La Caverne 57f.
Oratorio de Noël 61f.
Ossian ou les Bardes 58ff.
- Liszt, F. 98, 204
Les Préludes 22, 69
 Sonate h-moll 102
- Mattheson, J. (139)
- Méhul, E.N. (200)
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1, 2, 12, 18, 32
Elias 139
 Notturmo (Sommernachtstraum) (49)
 Sinfonie Nr.3 (Schottische) 39ff., 42f.
- Meyerbeer, G. 1, 2
Robert le Diable 22, (129), 138f.
- Mozart, W.A.
Die Zauberflöte (121)
Don Giovanni (Tanzszene) 97ff., 206f.
 Klavierkonzert A-dur KV 488 (83)
 Klaviersonate A-dur KV 331 167f.
- Mussorgsky, M.P. 172
Samuel Goldenberg und Schmuyle 28f.
- Nerval, G. de (51), 174, 180, 188f.
- Pacini, E. 107, 111f., 122, 126, 188
- Paganini, N. 10
- Prokofieff, S. (12)
- Ravel, M.
Bolero (77)
- Reichardt, J.F. (195)
- Rimsky-Korsakoff, N.A. (28)
- Rossini, G. 1f.
- Rousseau, J.J. 196ff.
- Schubert, F. 194, (195), 210f.
 Klaviersonate A-dur (D 959) (102)
 Sinfonie Nr. 8 h-moll 102
 Sinfonie Nr. 9 C-dur 101f.
 Wandererfantasie (D 760) 102
- Schütz, H. 99, 194
- Schumann, R. 2ff., (28), (48), (90), 96, (195), 215
- Scribe, E. (129)
- Shakespeare, W. 11ff., 28, 30, 97
- Steibelt, D. (12)
- Strauss, R. 98
- Tschaikowsky, P.I. (12)
Romeo und Julia 24f., 69, (77)
- Vergil 16
- Wagner, R. 2, (121), (126), 172, 210
 Branders Lied 189f., 195, 210f.
Der fliegende Holländer (63)
Die Meistersinger von Nürnberg 18
Lohengrin 22, 69, (190)
Tannhäuser 22, 69
- Wailly, Léon de (129)
- Weber, C.M. von 107ff.
Aufforderung zum Tanz 107f.
Der Freischütz 5, (78), 107ff., (156), (169), 188, 204
Oberon (108)
Preziosa (108)
- Willaert, A. 99
- Zelter, C.F. (192), (195)
- Zingarelli, N.A. (12)
- Zumsteeg, J.R. (195)

b) Sachen und Begriffe

- Akzent der französischen Sprache 116ff., (125), 171f., 195ff.
Alternationsprinzip 194f.
Arie 64f., 109ff., (121), 125, 152f., 169ff.
Aufführung 2f., 88ff., 95, 99, 206f.
Ausgangsort der Töne 86ff., 97
Außermusikalische Vorstellungen 18f., 21, 25ff., 74ff., 97f., 164ff., 204
Bedeutung und Betonung 117f., 196, 202, 210f.
Bild (musikalisches) 29, 62, 98, 112f., 204
Bordun 70ff., 205
Carrure 119, 203f., 208ff.
Chromatik 27f., 35f., 38f., 77ff., 84f., 155ff., 187
Darbietung 96, 98, (176), 180, 203, 213
Deutsche Musik 1, 4, 109ff., 192ff.
Deutsche Sprache (und Vers) 5, 107ff., 174ff., 188ff.
Deutung 12f., 204, 213
Disparatheit 15, 17, 54ff., 68ff., 80f., 94, 97ff., 103, 213f.
Einleitung (musikalische) 13f., 18, 32f., 63, 100f.
Evidenz 28f.
Exspiratorischer Akzent 193ff., 201f.
Französische Geisteshaltung 4f., 203, 207f.
Französische Musik 4, 192, 198ff.
Französische Sprache (und Vers) 4f., 107ff., 126ff., 174ff., 188ff.
Fuge, Fugato 18ff., 77f.
Ganztonleiter 157ff.
Gestische Funktion 142
Gliederung im Rezitativ 130ff., 145ff., 171f.
Harmonik 4, 27ff., 36ff., 44f., 67ff., 79ff., 134ff., 148ff., 169ff.
„Heteroharmonik“ 43
Illustrieren (beleuchten) 12, 142, 182, 203f., 213
Imprévu 76, 203, 208ff.
„Instrumentierung“ 3f., 40f., 42f., 90, 96
„inszenierte“ Musik s. Szene (musikalische)
Intervall(-strukturen) 34ff., 65, 160f., 166ff., (214)
Kadenz 134ff., 145ff., 153ff., 169ff.
Klang(-liche Realisierung) 2f., 43, 90, 99, 204, 206f., 214
Klangfarbe 30, (40)
Klaviermusik 1, 3, (90), 92, 96, 107f.
Kontrapunkt 19, 87, 90, 95f., 99
Kunstauffassung von Berlioz 12ff., 15f., 18, 97f.
Leitmotiv 15ff., 156, 204 (s. auch Motivische und thematische Beziehungen)
Lied 10, 62, 96, 98, 108, 113, 125, 172f., 174ff., 188ff., 195, 210
Litanei 54f.
Melodie-Begriff 48
Melodik 3f., 27ff., 33ff., 48ff., 73f., 160f., 198ff.
Motivische und thematische Beziehungen 14ff., (35), 65, 93f., 96ff., 101ff.

- Nachahmung, Nachahmungsästhetik 21, 26, 29ff., 76, (162), 204
 Nebenordnung (in französischer Sprache bzw. Musik) 198f., 208ff.
- Oper 1f., 4, 9f., 12, 33, 53, 57ff., 86, 91ff., 95f., 97f., 107ff., 206f.
 Oratorium 9f., 61f., 86
 Orchesterbehandlung als Kompositionsfaktor 1, 4f., 30f., 37ff., 42f., 66ff., 90, 96, 214
 Ostinato 41f., 44, 55f., 76ff.
- Parameter 65
 Partitur 3, (90), 205ff.
 Pause (im deutschen Vers) 189ff.
 Pifferari 56
 Polyphonie s. Kontrapunkt
 Programm(-musik) (9), 10, 13f., 21, 26, 33, 62, 66, 86, 95, 98, 100, 203f.
 Proportion (zahlenmäßige) 45, 50ff., 57ff., 206ff.
 Prosa und Vers im Französischen (179f.), 199, 209
 Publikum 2, 15f., 28, (90), 97f., 188
- Quadratmäßigkeit s. Carrure
 Quartfallkadenz 138ff., 168
- Räumlichkeit 37f., 45ff., 50ff., 75f., 86ff., 96ff., 203, 205ff., 213f.
 „Regie“ (musikalische) 30, 206f.
 Rezitativ (instrumentales) 26ff., 34, 204
 Rezitativ (vokales) 5, 107ff., 126ff., 188
 Rhetorisch 197ff., 213
- Satz (musikalischer) 1, 3f., 38ff., 42f., 90, 97ff., 206f., 213ff.
 Silbenzählung (im französischen Vers) (110), 117, 127ff., 198ff., 207ff.
 Sinfonie 1, 9f., 12ff., 32
 Stile recitativo 171f.
 Symmetrie (190), 195, 201, 208 (s. auch Carrure und Unregelmäßigkeit)
 Szene (musikalische) 17, 45ff., 50ff., 57ff., 66, 86ff., 97ff., 203, 205ff.
- Takt(-rhythmik, -prinzip) 98f., 122ff., 175ff., 191ff., 205ff.
 Thema-Begriff (48), 69
 Themenverpflanzung 22f., 45ff., 50ff., 57ff., 63ff., 86ff., 100f., 205f.
 Tonalität 4, 31, (51f.), 167f.
- Umspielung 22f., 66ff., 73f.
 Unregelmäßigkeit (metrische und rhythmische) 23ff., 31, 34ff., 41, 48f., 55ff., 72f., 79ff., 122ff., 208ff.
 Unterordnung (in deutschem Vers bzw. Musik) 195, 198f.
- Verminderte Septakkorde in Ketten 157ff., (167)
 Volksliedzeile 189
- Wortbetonung (110), 115ff., 178ff., 189ff.
- Zahl 198f., 206ff., 214
 Zeitfaktor 207, 208ff.
 Zitat (musikalisches) 83f., 99ff.