

Fr 09 11 | 20 Uhr —

Uraufführung am 24. November 1839 im Saal des Conservatoire de Paris unter der Leitung des Komponisten; Solisten waren Emily Widemann (Alt), Alexis Dupont (Tenor) und Louis Alizard (Bass).

### Hector Berlioz (1803–1869)

›Roméo et Juliette‹

Symphonie dramatique für Soli, Chor und Orchester op. 17 (1839)

- I. Introduction:
  - Combats – Tumulte – Intervention du Prince (Kämpfe – Tumult – Intervention des Fürsten)
  - Prologue
  - Strophes (Lied)
  - Scherzetto
- II. Roméo seul – Tristesse – Bruit lointain de bal et de concert – Grande fête chez Capulet (Romeo allein – Traurigkeit – Ferne Klänge eines Balls mit Musik – Großes Fest bei Capulets)
  - Fête (Fest)
- III. Nuit sereine – Le jardin de Capulet, silencieux et désert (Heitere Nacht – Der Garten Capulets, ruhig und verlassen)
  - Scène d’amour (Liebesszene)
- IV. La Reine Mab, ou la fée des songes. Scherzo (Die Königin Mab oder die Fee der Träume)
- V. Convoi funèbre de Juliette (Trauerzug für Juliette)
- VI. Roméo au tombeau des Capulets (Romeo am Grabmal der Capulets)
  - Invocation (Anrufung)
  - Final
  - Air
  - Serment (Der Schwur)

#### ROBIN TICCIATI

Julie Boulianne Mezzosopran

Paul Appleby Tenor

Alastair Miles Bass

Rundfunkchor Berlin

Daniel Reuss Choreinstudierung

Dauer des Werkes ca. 95 min | Konzert ohne Pause

## DIE DRAMATISCHE SYMPHONIE

Am Anfang der Saison gingen wir mit einem Wagner-Debussy-Programm der Wirkung nach, die der deutsche Musikdramatiker in Frankreich erzielte. Heute wählen wir die umgekehrte Blickrichtung: Welchen Einfluss übte Frankreich auf Richard Wagner aus? Hector Berlioz kommt für die Antwort eine Schlüsselstellung zu, seine dramatische Symphonie ›Roméo et Juliette‹ spielt im deutsch-französischen Wirkungsgeflecht eine zentrale Rolle. Wagner entgegnete mit ›Tristan und Isolde‹ auf Berlioz' Version der Shakespeare-Tragödie; er widmete dem französischen Kollegen ein Partiturrexemplar des Musikdramas mit den Worten: »Dem edlen und großen Autor von ›Roméo et Juliette‹ vom Autor von ›Tristan und Isolde‹«. Wagner erlebte die dritte ›Roméo‹-Aufführung hingerissen von Dingen, von denen er »bisher gar keinen Begriff hatte«. Berlioz' Konzept einer »Symphonie dramatique« lehnte er zwar ab, doch die Auseinandersetzung damit schärfte seine eigene Auffassung.

›Roméo et Juliette‹ ist ein Gesamtkunstwerk wie ›Tristan und Isolde‹, nur anderer Art: eine Symphonie und keine Oper, ein Stück für den Konzertsaal, nicht für die Theaterbühne. Berlioz antwortete damit seinerseits auf Beethovens Neunte. Was konnte er nach diesem epochemachenden Werk noch schreiben? Was war eine Symphonie, was konnte sie sein? Über weite Strecken folgt Berlioz der symphonischen Form. Ihr Zentrum bildet die Balkonszene, Romeos und Julias Liebesschwur, ein rein orchestrales, hochexpressives Adagio. In dieser »instrumentalen Szene« ist Berlioz andererseits ganz nahe an Shakespeare; ebenso in der Grabszene am Schluss: Die Erregung, mit der Romeo die Gruft betritt, die langen Akkorde in langsamer Folge, zu denen er sich umzublicken scheint, sind gestische, experimentelle Musik. Die Gestaltung der Zeit, der imaginären Bilder und der Perspektive – das ist Shakespeare, in Musik verwandelt. Eine Figur deutet Berlioz allerdings um, die einzige, der eine Sängerrolle entspricht: Pater Lorenzo, bei Shakespeare nicht eben ein Ausbund an Courage, wird am Ende zur Hauptfigur. Er bringt die Familien zusammen, ermöglicht das große Finale – mit der Verpflichtung der Verfeindeten auf das »Buch der Vergebung«.

Robin Ticciati

## Roméo et Juliette

### I. PROLOGUE

#### Contralto solo et petit chœur

D'anciennes haines endormies  
 Ont surgi, comme de l'enfer;  
 Capulets, Montagus, deux maisons ennemies,  
 Dans Vérone ont croisé le fer.  
 Pourtant, des ces sanglants désordres  
 Le Prince a réprimé le cours,  
 En menaçant de mort ceux qui, malgré ses ordres,  
 Aux justices du glaive auraient encore recours.  
 Dans ces instants de calme une fête est donnée  
 Par le vieux chef des Capulets.  
 Le jeune Roméo, plaignant sa destinée,  
 Vient tristement errer à l'entour du palais;  
 Car il aime d'amour Juliette ... la fille  
 Des ennemis de sa famille! ...  
 Le bruit des instruments, les chants mélodieux  
 Partent des salons où l'or brille,  
 Excitant et la danse et les éclats joyeux.

La fête est terminée, et quand tout bruit expire,  
 Sous les arcades on entend  
 Les danseurs fatigués s'éloigner en chantant;  
 Hélas! et Roméo soupire,  
 Car il a dû quitter Juliette!  
 Soudain,  
 Pour respirer encore cet air qu'elle respire,  
 Il franchit les murs du jardin.  
 Déjà sur son balcon la blanche Juliette  
 Paraît ... et, se croyant seule jusques au jour,  
 Confie à la nuit son amour.  
 Roméo palpitant d'une joie inquiète  
 Se découvre à Juliette,  
 Et de son cœur les feux éclatent à leur tour.

### STROPHES

#### Contralto solo et petit chœur

Premiers transports que nul n'oublie!  
 Premiers aveux, premiers serments  
 De deux amants  
 Sous les étoiles d'Italie;

### I. PROLOG

#### Alt-Solo und kleiner Chor

Ein alter, längst begrabener Hass  
 Erhob sich wieder wie aus der Hölle:  
 Die Capulets, die Montagus, zwei verfeindete Häuser  
 In Verona, kreuzten wieder die Klingen.  
 Den Fortgang solch blutiger Unruhen  
 Hat der Fürst verboten  
 Und denen mit dem Tod gedroht, die trotz seines Befehls  
 Zur Selbstjustiz noch Zuflucht nehmen sollten.  
 In dieser kurzen Friedenszeit gibt  
 Das alte Oberhaupt der Capulets ein Fest.  
 Der junge Romeo irrt traurig um den Palast  
 Und beklagt sein Schicksal.  
 Denn er liebt Julia ... die Tochter  
 Der Feinde seiner Familie! ...  
 Der Klang von Instrumenten, melodische Gesänge  
 Dringen aus den Sälen, in denen Gold glänzt,  
 Und laden zu Tanz und fröhlichem Jubel ein.  
 Das Fest ist zu Ende; als aller Lärm verstummt,  
 Hört man noch unter den Arkaden  
 Die müden Tänzer, die sich singend entfernen.  
 Ach! Und Romeo seufzt.  
 Denn er musste Julia verlassen!  
 Plötzlich,  
 Um noch einmal die Luft zu atmen, die sie atmete,  
 Steigt er über die Gartenmauer.  
 Schon erscheint auf ihrem Balkon Julia, schneeweiß  
 ... Und da sie sich bis zum Morgen allein glaubt,  
 Gesteht sie der Nacht ihre Liebe.  
 Romeo, zitternd vor freudiger Unruhe,  
 Gibt sich Julia zu erkennen,  
 Und aus seinem Herzen lodern die Flammen der Liebe empor.

### LIED

#### Alt-Solo und kleiner Chor

Erste Wonne, die keiner vergisst!  
 Erste Geständnisse, erste Schwüre  
 Zweier Liebender  
 Unter den Sternen Italiens.

Dans cet air chaud et sans zéphirs,  
 Que l'oranger au loin parfume,  
 Où se consume  
 Le rossignol en longs soupirs!  
 Quel art, dans sa langue choisie,  
 Rendrait vos célestes appas?  
 Premier amour! n'êtes-vous pas  
 Plus haut que toute poésie?  
 Ou ne seriez-vous point, dans notre exil mortel,  
 Cette poésie elle-même,  
 Dont Shakespeare lui seul eut le secret suprême  
 Et qu'il remporta dans le ciel!

Heureux enfants aux cœurs de flamme!  
 Liés d'amour par le hasard  
 D'un seul regard;  
 Vivant tous deux d'une seule âme!  
 Cachez-le bien sous l'ombre en fleurs,  
 Ce feu divin qui vous embrasse;  
 Si pure extase  
 Que ses paroles sont des pleurs!  
 Quel roi de vos chastes délires  
 Croirait égaler les transports!  
 Heureux enfants! ... et quels trésors  
 Paieraient un seul de vos sourires!  
 Ah! savourez longtemps cette coupe de miel,  
 Plus suave que les calices  
 Où les anges de Dieu, jaloux de vos délices,  
 Puisent le bonheur dans le ciel!

#### Ténor solo et petit chœur

Bientôt de Roméo la pâle rêverie  
 Met tous ses amis en gaieté:  
 »Mon cher«, dit l'élégant Mercutio, »je parie  
 Que la reine Mab t'aura visité.«

### SCHERZETTO

#### Ténor solo et petit chœur

Mab, la messagère  
 Fluette et légère!  
 Elle a pour char une coque de noix.  
 Que l'écureuil façonnée;  
 Les doigts de l'araignée  
 Ont filé ses harnois. Durant les nuits,  
 la fée, en ce mince équipage,

In dieser heißen Luft, die kein Zephir kühlt,  
 Wo Orangenbäume in der Ferne duften,  
 Wo die Nachtigall sich  
 In langen Seufzern verzehrt!  
 Welche Kunst besäße eine Sprache, gewählt,  
 Um ihre himmlischen Verlockungen zu schildern?  
 Erste Liebe, bist du nicht  
 Viel höher als jede Poesie?  
 Oder bist du nicht diese Poesie selbst,  
 Verbannt unter uns Sterbliche,  
 Deren höchstes Geheimnis nur Shakespeare kannte  
 Und mit sich in den Himmel nahm.

Glückliche Kinder mit flammenden Herzen!  
 Vom Zufall in Liebe vereint,  
 Durch einen einzigen Blick,  
 Beide lebt ihr in einer einzigen Seele,  
 Verbergt es gut unterm Schatten in Blumen,  
 Dieses göttliche Feuer, das euch entzündet,  
 Diese reine Wonne,  
 Deren Worte die Tränen sind!  
 Welcher König könnte glauben, dass seine Liebe  
 Eurem keuschen Taumel gliche?  
 Glückliche Kinder! ... und welche Schätze  
 Wären so viel wert wie ein einziges Lächeln von euch?  
 Ach! Schlürft recht lange aus dieser Honigschale,  
 Sie ist viel süßer als die Kelche,  
 Aus denen die Engel voll Eifersucht auf eure Wonnen  
 Himmlische Seligkeit schöpfen!

#### Tenor-Solo und kleiner Chor

Bald erheitern die bleichen Träume Romeos  
 All seine Freunde:  
 »Mein Lieber«, sagt der elegante Mercutio,  
 »Ich wette, die Königin Mab hat dich besucht.«

### SCHERZETTO

#### Tenor-Solo und kleiner Chor

Mab, die Botin,  
 Leicht und luftig!  
 Als Kutsche dient ihr eine Nusschale,  
 Die das Eichhörnchen aushöhlte;  
 Die Spinne wob mit ihren Fingern  
 Die Zügel dazu. In der Nacht  
 galoppiert die Fee in dieser winzigen Equipage

Galope follement dans le cerveau d'un page.  
 Qui rêve espiègle tour  
 Ou molle sérénade  
 au clair de lune sous la tour.  
 En poursuivant sa promenade  
 La petite reine s'abat  
 Sur le col bronzé d'un soldat.  
 Il rêve canonnades  
 Et vives estocades ...  
 Le tambour! ... la trompette! ... il s'éveille,  
 et d'abord  
 Jure, et prie en jurant toujours,  
 puis se rendort  
 Et ronfle avec ses camarades. –  
 C'est Mab qui faisait tout ce bacchanal!  
 C'est elle encore qui, dans un rêve, habille  
 La jeune fille  
 Et la ramène au bal.  
 Mais le coq chante, le jour brille,  
 Mab fuit comme en éclair  
 Dans l'air.

Bientôt la mort est souveraine:  
 Capulets, Montagus, domptés par les douleurs,  
 Se rapprochent enfin pour abjurer la haine  
 Qui fit verser tant de sang et de pleurs.

### III. SCÈNE D'AMOUR

#### Chœurs

Ohé! Capulets, bonsoir!  
 Cavaliers, au revoir!  
 Ah! quelle nuit! quelle festin!  
 Bal divin!  
 Que de folles  
 Paroles!  
 Belles | Dames Véronaises  
 Sous les grands mêlèzes  
 Allez rêver de bal et d'amour  
 Jusqu'au jour!  
 Tra la le ra la!  
 Allez rêver d'amour! Ah!

Wie toll umher im Kopf eines Pagen,  
 Der träumt von einer tollen Tour  
 Oder einem zarten Ständchen  
 im Mondenschein, unten am Turm.  
 Und auf ihrer weiteren Reise  
 Fährt die kleine Königin dann  
 Auf den braunen Nacken eines Soldaten nieder.  
 Er träumt von Kanonaden  
 Von heftigen Degengefechten.  
 Die Trommel! ... die Trompete! ... er erwacht,  
 und zuerst  
 Flucht er und betet mit Flüchen,  
 dann schläft er wieder ein  
 Und schnarcht mit seinen Kameraden. –  
 Mab hat dieses ganze Bacchanal veranstaltet!  
 Sie hat auch im Traum  
 Ein kleines Mädchen  
 Eingekleidet und zum Ball geleitet.  
 Doch es kräht der Hahn, der Tag bricht an,  
 Mab entflieht wie ein Blitz  
 In die Lüfte.

Bald herrscht der Tod.  
 Die Capulets und Montagus, vom Schmerz gezähmt,  
 Vereinen sich endlich, um der Rache abzuschwören,  
 Die soviel Blut und Tränen fließen ließ.

### III. LIEBESSZENE

#### Chöre

He da, Capulets, guten Abend!  
 Ihr Herren, auf Wiedersehen!  
 Ah! Was für eine Nacht! was für ein Fest!  
 Ein göttlicher Ball!  
 Was für närrische  
 Worte!  
 Ihr Schönen | Damen aus Verona,  
 Unter den großen Lärchenbäumen  
 Sollt ihr vom Ball und von der Liebe träumen  
 bis zum Morgen!  
 Tra la le ra la!  
 Auf, träumt von der Liebe! Ah!

### V. CONVOI FUNÈBRE DE JULIETTE

#### Chœur (Capulets)

Jetez des fleurs pour la vierge expirée!  
 Jusqu'au tombeau!  
 Suivez au tombeau notre sœur adorée!

### VI. FINAL

#### Le Père Laurence (Bass solo) Chœurs (Capulets et Montagus)

Quoi! Roméo de retour!

#### Montagus

Pour Juliette il s'enferme au tombeau,  
 Des Capulets que sa famille abhorre!

#### Capulets

Des Montagus ont brisé le tombeau  
 De Juliette expirée à l'aurore!

#### Capulets et Montagus

Ah! malédiction sur eux! Juliette | Roméo!  
 Ciel! Morts, tous les deux!  
 Et leur sang fume encore!  
 Quel mystère!  
 Ah! quel mystère affreux!

#### Le Père Laurence

Je vais dévoiler le mystère:  
 Ce cadavre, c'était l'époux  
 De Juliette!  
 Voyez-vous  
 Ce corps étendu sur la terre?  
 C'était la femme, hélas! de Roméo!  
 C'est moi  
 Qui les ai mariés.

#### Les deux chœurs

Mariés!

### V. DER LEICHENZUG FÜR JULIA

#### Chor (Capulets)

Streut Blumen für die entschlafene Jungfrau!  
 Bis an das Grab!  
 Folgt unserer geliebten Schwester zum Grab!

### VI. FINALE

#### Pater Lorenzo (Bass-Solo) Chöre (Capulets und Montagus)

Was! Romeo zurück!

#### Montagus

Für Julia schließt er sich in der Gruft  
 Der Capulets ein, die seine Familie verabscheut!

#### Capulets

Die Montagus brachen Julias Grab auf,  
 Die erst im Morgengrauen gestorben war!

#### Capulets und Montagus

Ah! Fluch über sie! Julia | Romeo!  
 Himmel! Tot alle beide!  
 Und ihr Blut dampft noch!  
 Welch ein Verhängnis!  
 Ah! Welch schreckliches Verhängnis!

#### Pater Lorenzo

Ich werde das Verhängnis enthüllen:  
 Dieser Leichnam, das war der Gatte  
 Julias!  
 Seht ihr  
 Diesen Leib, erhöht von der Erde?  
 Das war die Frau, jawohl, von Romeo!  
 Ich war's,  
 Der sie getraut hat.

#### Die beiden Chöre

Getraut!

**Le Père Laurence**

Oui, je dois  
L'avouer.  
J'y voyais le gage salutaire  
D'une amitié future entre vos deux maisons ...

**Chœurs**

Amis des Montagus | Capulets.  
Nous! ... nous les maudissons!

**Le Père Laurence**

Mais vous avez repris la guerre de famille! ...  
Pour fuir un autre hymen, la malheureuse fille  
Au désespoir vint me trouver:  
»Vous seul«, s'écria-t-elle, »Auriez pu me sauver!  
Je n'ai plus qu'à mourir.«  
Dans ce péril extrême,  
Je lui fis prendre, afin de conjurer le sort,  
Un breuvage qui, le soir même,  
Lui prêta la pâleur et le froid de la mort.

**Chœurs**

Un breuvage.

**Le Père Laurence**

Et je venais sans crainte ici la secourir  
Mais Roméo, trompé dans la funèbre enceinte,  
M'avait devancé pour mourir  
Sur le corps de sa bien-aimée;  
Et presque à son réveil, Juliette informée  
De cette mort qu'il porte en son sein dévasté,  
Du fer de Roméo s'était contre elle armée,  
Et passait dans l'éternité  
Quand j'ai paru!  
Voilà toute la vérité!

**Chœurs**

Mariés!

**AIR****Le Père Laurence**

Pauvres enfants que je pleure,  
Tombés ensemble avant l'heure;  
Sur votre sombre demeure  
Viendra pleurer l'avenir!

**Pater Lorenzo**

Ja, ich muss  
Es gestehen.  
Ich sah darin ein heilsames Pfand  
Für eine künftige Freundschaft zwischen euren Häusern.

**Chöre**

Freunde der Montagus | Capulets,  
Wir! ... wir verfluchen sie!

**Pater Lorenzo**

Aber ihr habt den Krieg der Familien wieder entfacht!  
Um einer andern Ehe zu entfliehen, suchte  
Das unglückliche Mädchen in seiner Verzweiflung mich auf:  
»Ihr allein«, rief sie, »Hättet mich retten können!  
Jetzt bleibt mir nur noch der Tod!«  
In dieser äußersten Gefahr  
Ließ ich sie schließlich, um das Schicksal abzuwenden,  
Einen Schlaftrunk nehmen, der ihr noch am selben Abend  
Die Blässe und die Kälte des Todes verlieh.

**Chöre**

Einen Schlaftrunk!

**Pater Lorenzo**

Und unbesorgt kam ich hierher, sie zu retten,  
Doch Romeo, von der Totengruft getäuscht,  
Kam mir zuvor mit seinem Tod  
Über dem Leichnam seiner Geliebten;  
Und kaum erwacht, erkannte Julia  
Dass Romeo den Tod in seinem zerstörten Innern trug;  
Sie richtete sein Schwert gegen sich  
Und ging hinüber in die Ewigkeit,  
Gerade, als ich erschien!  
Das ist die ganze Wahrheit!

**Chöre**

Verheiratet!

**AIR****Pater Lorenzo**

Ihr armen Kinder, die ich beweine,  
Begraben zusammen vor der Zeit.  
Über eurer düstern Behausung  
Wird man noch in der Zukunft weinen.

Grande par vous dans l'histoire,  
Vérone un jour sans y croire  
Aura sa peine et sa gloire  
Dans votre seul souvenir!

Où sont-ils maintenant ces ennemis farouches?  
Capulets! Montagus! venez, voyez, touchez ...  
La haine dans vos cœurs,  
L'injure dans vos bouches,  
De ces pâles amants, barbares, approchez!  
Dieu vous punit dans vos tendresses,  
Ses châtiments, ses foudres vengeresses  
Ont le secret de nos terreurs!  
Entendez-vous sa voix qui tonne:  
»Pour que là-haut ma vengeance pardonne  
Oubliez vos propres fureurs.«

**Chœurs**

Mais nôtre sang rougit leur glaive!

**Montagus**

Le nôtre aussi contre eux s'élève!

**Capulets**

Ils sont tué Tybalt ...

**Montagus**

Qui tua Mercutio?

**Capulets**

Et Pâris donc?

**Montagus**

Et Benvolio?

**Capulets**

Et Tybalt? perfides, point de paix! Non!

**Montagus et Capulets**

Non, lâches, point de trêve! point de paix!

**Le Père Laurence**

Silence! malheureux! pouvez-vous sans remords,  
Devant un tel amour, étaler tant de haine?  
Faut-il que votre rage en ces lieux se déchaîne,  
Rallumée aux flambeaux des morts?  
Grand Dieu, qui vois au fond de l'âme,  
Tu sais si mes vœux étaient purs!  
Grand Dieu, d'un rayon de ta flamme,  
Touche ces cœurs sombres et durs!

Et que ton souffle tutélaire,  
A ma voix sur eux se levant,

Groß wird durch euch in der Geschichte  
Verona einmal genannt werden, ohne es zu glauben.  
Sein Schmerz und sein Ruhm  
werden im Gedenken an euch liegen.

Wo sind sie jetzt, die wilden Feinde,  
Die Capulets, die Montagus? Kommt, seht, berührt sie!  
Hass in euren Herzen,  
Schande auf euren Lippen,  
Nähert euch den bleichen Liebenden, ihr Barbaren!  
Gott bestraft euch in euren Kindern,  
Seine Züchtigung, seine Racheblitze bergen  
Das Geheimnis unserer Furcht.  
Hört ihr seine Stimme donnern:  
»Damit dort oben meine Rache ich vergebe,  
Müsst ihr eure rasende Wut vergessen!«

**Chöre**

Aber unser Blut färbt ihr Schwert rot!

**Montagus**

Das unsere auch erhebt sich gegen sie.

**Capulets**

Sie haben Tybalt umgebracht!

**Montagus**

Wer tötete Mercutio?

**Capulets**

Und was ist mit Paris?

**Montagus**

Und Benvolio?

**Capulets**

... und Tybalt? Verräter! Niemals Frieden!

**Montagus und Capulets**

Nein, ihr Feiglinge, keine Versöhnung!

**Pater Lorenzo**

Schweigt, ihr Unseligen! Könnt ihr guten Gewissens  
Vor solcher Liebe euren Hass zur Schau tragen?  
Müsst ihr eurer Wut hier freien Lauf lassen,  
Wo die Todesfackeln brennen?  
Großer Gott, der du auf den Grund der Seele siehst,  
Du weißt, wie rein meine Absicht war.  
Großer Gott, berühre mit einem Strahl deines Lichtes  
Diese finsternen, harten Herzen!

Und dass dein schützender Hauch  
Durch meine Stimme sich über sie erhebe

Chasse et dissipe leur colère,  
Comme la paille au gré du vent!

### Chœurs

O Juliette, douce fleur!  
O Roméo, jeune astre éteint!  
Dans ces moments suprêmes  
Les Capulets | Les Montagus sont  
prêts eux-mêmes  
A s'attendrir sur ton destin.  
Dieu! quel prodige étrange!  
Plus d'horreur! plus de fiel!  
Mais ... des larmes du Ciel!  
Toute notre âme change!

### SERMENT

#### Le Père Laurent

Jurez donc par l'auguste symbole,  
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,  
Par ce bois douloureux qui console;  
Jurez tous, jurez par le saint crucifix,  
De sceller entre vous une chaîne éternelle

De tendre charité, d'amitié fraternelle;  
Et Dieu, qui tient en main le futur jugement,  
Au livre du pardon inscrira ce serment!  
Vous jurez tous d'éteindre enfin tous vos  
ressentiments, amis!

### Chœurs

Jurez tous | Nous jurons donc par l'auguste symbole,  
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils.  
Par ce bois douloureux qui console;  
Jurez tous | nous jurons tous par le saint crucifix,  
De sceller entre vous | nous  
une chaîne éternelle  
De tendre charité, d'amitié fraternelle;  
Et Dieu, qui tient en main le futur jugement,  
Au livre du pardon inscrira ce serment!  
Nous jurons | Vous jurez d'éteindre enfin  
tous nos | vos ressentiments,  
amis! pour toujours!

Émile Deschamps nach Shakespeare

Und ihren Zorn verjage und zerstreue  
Wie die Spreu im Wind!

### Chöre

Julia, sanfte Blume |  
Romeo, jung erloschener Stern!  
In diesem erhabenen Augenblick  
Sind selbst die Capulets | die Montagus  
dazu bereit  
Sich von deinem Schicksal rühren zu lassen.  
O Gott, welch sonderbares Wunder!  
Kein Schrecken, kein Groll mehr!  
Nur Tränen des Himmels!  
Unsere ganze Seele wandelt sich!

### DER SCHWUR

#### Pater Lorenzo

Schwört also, bei dem erhabenen Zeichen,  
Am Leichnam der Tochter und am Leichnam des Sohnes,  
Beim Schmerzensholze, das uns tröstet,  
Schwört alle, schwört beim heiligen Kreuze,  
Dass ihr zwischen euch ein unverbrüchliches Band  
besiegeln wollt  
Aus zarter Liebe und brüderlicher Freundschaft!  
Und Gott, der das zukünftige Urteil in Händen hält,  
Wird diesen Schwur ins Buch der Vergebung eintragen.  
Ihr schwört alle, endlich all eure Rachegefühle  
abzulegen, Freunde zu sein!

### Chöre

Schwört alle | Wir schwören bei dem erhabenen Zeichen,  
Am Leichnam der Tochter und am Leichnam des Sohnes,  
Beim Schmerzensholze, das uns tröstet,  
Schwört alle | wir schwören beim heiligen Kreuze,  
Dass ihr zwischen euch | wir zwischen uns  
ein unverbrüchliches Band besiegen wollt | wollen  
Aus zarter Liebe und brüderlicher Freundschaft!  
Und Gott, der das zukünftige Urteil in Händen hält,  
Wird diesen Schwur ins Buch der Vergebung eintragen.  
Wir schwören | Ihr schwört alle, endlich  
all unsere | eure Rachegefühle abzulegen,  
Freunde zu sein, für immer!

## DIE MUSIK SAGT'S

von Habakuk Traber



›Romeo und Julia‹, Gemälde von  
Eugène Delacroix, 1845

Unter Shakespeares Dramen war ›Romeo and Juliet‹ vermutlich die intensivste Wirkungsgeschichte beschieden. Die Tragödie inspirierte zahlreiche Gemälde und Illustrationen, regte Kompositionen an, Ballette, Opern, Filme samt zugehöriger Musik, auch Stücke, die den Bezug in ihrem Titel nicht erkennen lassen wie den langsamen Satz aus Beethovens Streichquartett op. 18,6. Sie wurde in andere Milieus und Zeiten übersetzt; die bekannteste aktualisierende Auslegung gelang Leonard Bernstein mit seiner ›West Side Story‹. Hector Berlioz lernte das Bühnenstück 1827 durch das Gastspiel der englischen Theatertruppe von William Abbott kennen. Die Briten führten es nicht ganz in der Originalfassung auf, sondern in einer Bearbeitung des Schlusses durch David Garrick (1716–1779), dessen legendärer Ruhm als Shakespeare-darsteller weit ins 19. Jahrhundert ausstrahlte. In seiner Fassung liest sich das Drama von der Liebe, die an den Verhältnissen, an Starrsinn und Sippenraison scheitert, kurz gefasst so:

Shakespeare traf mich wie  
ein gewaltiger Blitzschlag.  
[...] Ich sah ... verstand ...  
fühlte, dass ich lebte, dass  
ich aufstehen sollte und  
wandeln.

Hector Berlioz, Memoiren, 1848

**Hector Berlioz**

»Roméo et Juliette«

**Besetzung**

Alt solo, Tenor solo, Bass solo  
 Kleiner Chor, 2 Chöre  
 Piccoloflöte, 2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten,  
 4 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten,  
 2 Kornette, 3 Posaunen, Tuba,  
 Pauken, Schlagwerk (Triangeln,  
 Große Trommel, Becken, antike  
 Zimbeln, Kleine Trommeln),  
 4 Harfen, Streicher

**Anne-Lisa Nathan**

Sprachberaterin  
 (Rundfunkchor Berlin)



William Abbott, zeitgenössisches  
 Gemälde, um 1827

I am mad, dearest I am dead!! Sweetest juliet! my life, my soul, my heart, all, all, t'is the heaven oh!!!! ... parle donc, mon orchestre. (Ich bin verrückt, Teuerster, ich bin tot!! Lieblichste Julia! Mein Leben, meine Seele, mein Herz, alles, alles, es ist der Himmel, ach!!!! ... sprich doch, mein Orchester.)

Hector Berlioz an Albert Du Boys, 1833

Die Veroneser Familien der Montagus und Capulets leben in Blutfehde. Obwohl der Regent der Stadt alle Racheakte untersagt, schwelt die Feindschaft weiter. Romeo, ein Montagu, nimmt verkleidet an einem Maskenball der Capulets teil, verliebt sich in die Tochter des Hauses und sie sich in ihn. Heimlich steigt er in den Garten vor dem Capulet-Palais, hört dort in einer warmen Sommernacht das Liebesgeständnis Julias, die sich allein glaubt, und gibt sich ihr zu erkennen (»Scene d'amour«). Julias Amme unterstützt den Plan der Jugendlichen, sich von Pater Lorenzo heimlich trauen zu lassen. Romeo aber muss danach die Stadt verlassen: In einem Streit, den er verhindern wollte, erschlägt er Tybalt, Julias Cousin. Er flieht nach Mantua. Julia aber soll nach dem Willen ihrer Eltern, die von ihrer heimlichen Ehe nichts wissen, mit dem Grafen Paris verheiratet werden. Pater Lorenzo hilft mit einer rettenden List: Ein Trank versetzt Julia vorübergehend in einen todesähnlichen Zustand. Sie wird – hier weicht Garrick erstmals von Shakespeare ab – in einer Trauerprozession zu Grabe getragen (»Convoi funebre de Juliette«). Romeo sollte sie – so der Plan – aus der Gruft holen, wenn sie wieder erwacht, doch er wird schlecht informiert. Er findet Julia scheinbar leblos im Grab und vergiftet sich. Als er den verhängnisvollen Trank genommen hat, erwacht Julia. Beide fallen sich in die Arme und erleben, anders als bei Shakespeare, ein kurzes Glück. Doch das Gift wirkt. Romeo stirbt, Julia ersticht sich (»Roméo au tombeau des Capulets«). Ermahnt von Pater Lorenzo begraben die Familien ihren Hass (»Final«) und schwören Frieden (»Serment«).

Abbotts Truppe spielte Shakespeares Dramen auf englisch. Berlioz verstand angeblich kein Wort. Es standen zwar französische Übersetzungen zur Verfügung, aber wer liest schon mit, wenn ihn das Geschehen auf der Bühne bis ins Innerste ergreift! Er sah die Szenerie, hörte die Stimmen, vernahm die rhythmische Organisation und den Klangfluss von Shakespeares Sprache. Was er erlebte, wühlte ihn so auf, dass er seinen Memoiren zufolge nach der Aufführung des »Hamlet« »schwor, mich nie wieder der Flamme Shakespeares auszusetzen«, und drei Tage später doch wieder oben im Rang saß. »»Romeo und Julia« stand auf dem Anschlagzettel. [...] Nach der Melancholie, den herzzerreißenden Schmerzen, der verzweifelnden Liebe, den grausamen Ironien und finsternen Grübeleien, dem Herzenskummer, dem Wahnsinn, den Tränen, der Trauer, den Katastrophen und verhängnisvollen Zufällen des »Hamlet«, nach den dunklen Wolken, den eisigen Winden Dänemarks setzte ich mich der glühenden Sonne, den duftenden Nächten Italiens aus; ich sah jene Liebe, die so rasch wie ein Gedanke entsteht, die wie Lava brennt, die gebieterisch, unwiderstehlich, gewaltig und rein und schön wie eines Engels Lächeln ist; ich war Zeuge jener wütenden Racheszenen, jener glühenden Umarmungen, jener verzweifelten Kämpfe der Liebe und des Todes. Das war zu viel, und schon im dritten Aufzug, nur mühsam atmend und leidend, als ob eine eiserne Hand

mein Herz umklammerte, sagte ich mit voller Überzeugung zu mir selbst: »Ach! Ich bin verloren!« Diesen Vulkan der Leidenschaften, dessen Magma Verstörung, Bewunderung, Seelentaumel und Herzenstumult ineinander schmolz, hatte letztlich ein Klang- und Aktionsdrama ausgelöst. Shakespeare, den französische Geistesgrößen des 18. Jahrhunderts einen Barbaren schimpften, hatte sich für Berlioz in ein Medium jenseits der Sprache verwandelt – aber wie war dies zu fassen? Sechs Jahre nach dem Theater-Schock heiratete der Komponist die Julia-Darstellerin, Harriet Smithson, weitere sechs Jahre später vollendete er seine »Symphonie dramatique«. »Romeo und Julia« kam erneut auf die Bühne, dieses Mal nicht auf die Bretter des Théâtre de l'Odéon, sondern auf diejenigen des Conservatoire de Paris, nicht als Schauspiel, sondern als abendfüllendes Konzertwerk, komponiert und dirigiert von Hector Berlioz. Nun, ein Dutzend Jahre nach der überwältigenden Primärerfahrung hatte er den musikalischen Subtext von Shakespeares Drama erfasst und konnte ihn selbst artikulieren. Ein anderer, ein Deutscher, der ebenfalls (wenn auch erst seit Kurzem) der Vergangenheit angehörte, hatte ihm maßgeblich dabei geholfen: Ludwig van Beethoven, der seinerseits der französischen Musik, der revolutionären wie der nachrevolutionären, so viel verdankte.

Entscheidende Begegnungen mit dem »Tondichter« von der anderen Rheinseite erlebte Berlioz in dem Saal, in dem später »Roméo et Juliette« aufgeführt wurde. Am 23. März 1828, ein halbes Jahr nach den Auftritten der Abbott-Truppe, dirigierte François Habeneck, ein Musiker elsässischer Herkunft, das erste Konzert der neuen Société des Concerts du Conservatoire. Sein Herzensanliegen: Beethovens Symphonien bekannt zu machen. Berlioz besuchte, soweit möglich, Konzerte und Proben. Als Habeneck erstmals die Neunte aufführte, hielt sich Berlioz zwar als Rompreisträger in Italien auf, aber er hatte sich mit der Partitur beschäftigt, ehe er im August und September 1829 seine ersten Beethoven-Artikel in der frisch gegründeten Wochenzeitschrift »Le Correspondant« veröffentlichte. »Ich hatte«, schreibt er in seinen Memoiren, »soeben Shakespeare [...] erlebt, kurz darauf sah ich an einem anderen Punkt des Horizonts den gewaltigen Beethoven auftauchen. Er erschütterte mich fast so stark, wie Shakespeare es getan hatte. Er eröffnete mir in der Musik eine neue Welt, wie der Dichter mir in der Poesie ein neues Weltall enthüllt hatte.« Von Beethoven lernte er, dass die »instrumentale Sprache in gewissen Fällen reicher, wandlungsfähiger, weniger eingeschränkt und durch ihre Unbestimmtheit unvergleichlich viel kraftvoller wirken könne als die Vokalmusik«. Er wusste sich darin mit dem deutschen Kollegen einig, den er in Rom getroffen hatte. Felix Mendelssohn schrieb im Oktober 1842 an Marc André Souchay: »Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte«.



Harriet Smithson, Gemälde von Claude-Marie Dubufe, um 1828

Sein großen Instrumentalkompositionen [...] hinterließen einen ungemein anregenden Eindruck auf mich. In jenem Winter (1839-1840) führte er in drei verschiedenen Aufführungen, von denen ich einer beiwohnen konnte, zum ersten Male seine »Romeo und Julie«-Symphonie auf. Dies war mir allerdings eine neue Welt, in welcher ich mich [...] mit voller Unbefangenheit zurecht zu finden suchte. Zunächst hatte die Gewalt der nie zuvor von mir geahnten Virtuosität des Orchester-Vortrages auf mich geradezu betäubend gewirkt. Die phantastische Kühnheit und scharfe Präzision, mit welcher hier die gewagtesten Kombinationen, wie mit den Händen greifbar, auf mich eindrangen, trieben mein eignes musikalisch-poetisches Empfinden mit schonungslosem Ungestüm scheu in mein Inneres zurück. Ich war ganz nur Ohr für Dinge, von denen ich bisher gar keinen Begriff hatte, und welche ich mir zu erklären suchen musste.

Richard Wagner, »Mein Leben«, 1870



Hector Berlioz, Lithographie von August Prinzhofer, 1845

Wenn in den berühmten Szenen im Garten und auf dem Friedhof der Dialog zwischen den Liebenden nicht gesungen, sondern dem Orchester anvertraut wird, so gibt es dafür leicht verständliche Gründe. Solche Duette sind von großen Meistern schon tausend Mal für Gesang komponiert worden, weshalb es ratsam und interessant schien, es mit einer anderen Ausdrucksweise zu versuchen. Und schließlich machte die Erhabenheit dieser Liebe ihre Schilderung so riskant, dass der Komponist seiner Fantasie einen Spielraum gewähren musste, den ihm der fixierte Sinn der gesungenen Wort nicht gelassen hätte.

Hector Berlioz, 1847

### Die Verwandlung des Dramas in Musik

In diesem Sinne transponierte Berlioz das Shakespeare-Drama ins Jenseits der Worte und benutzte deren Begriffsschwere nur, wenn er die menschliche Stimme als chorische Macht, als Erzähl- und Legendenton oder den Doppeleffekt von Sprache und Musik einsetzen wollte. Entsprechend besteht das Libretto, das Émile Deschamps schrieb, überwiegend aus erzählenden und reflektierenden Texten; und den Protagonisten des Dramas wurden keine bestimmten Sängerrollen zugeordnet, keine wirklichen, sondern musikalische Personen, man könnte auch sagen: Stilbereiche. Romeo und Julia sind ganz bei sich selbst als Liebende, als vorbehaltlos und unbedingt dem Anderen Zugewandte. Als solche erscheinen sie vor allem auf der Terrasse der Capulet-Villa, wo sie sich einander offenbaren, und in der Gruft, wo sie in gegenseitiger Umarmung sterben. Beide Stationen des Dramas komponierte Berlioz als reine Orchesterstücke, er bezeichnete sie als »scènes instrumentales«. Die eine erfüllt die Position des langsamen Satzes in einer Symphonie, die andere leitet deren Finale ein. In ihrem Verlauf stimmen sie bis in die zeitlichen Proportionen mit Shakespeares Dichtung, wie Berlioz sie kennenlernte, überein. Sie folgen dem Rhythmus der gesprochenen, agierten Szenen. Aber Berlioz verzichtet auf das Visuelle und verlegt es in den Bereich der Vorstellung, die von der Musik geweckt wird. Die Tonkunst ruft Bilder hervor, greift nicht nur vorhandene auf. Berlioz folgt damit der Ästhetik der Lesedramen, wie Lord Byron und andere Romantiker sie schrieben. Auch sie setzen auf die Kraft der Imagination, an die sichtbar Fixiertes oft nicht heranreicht, weil es die Individualität der Vorstellung löscht und deren Vielschichtigkeit verengt.

Berlioz schlug die Gegenrichtung des Weges ein, den Richard Wagner wählte. Er strebte das Gesamtkunstwerk nicht als geschlossene, sondern durch den »Appell an das Reich der Imagination« als offene Form an: »offen und unpräzise gegenüber den herkömmlichen Gattungen, den dramaturgischen Regeln, den Gesetzen von Einheit und Stil« (Wolfgang Dömling). Für ihn verschwand nicht das instrumentale Genre im (Musik-)Drama, er holte vielmehr das (bestimmte) Drama in den Zusammenhang der Symphonie und fasste diese als dramatische Kunstform. Im Vergleich zur neun Jahre älteren »Symphonie fantastique« war »mit »Roméo et Juliette« der Paradigmenwechsel vom Fantastischen zum Dramatischen vollzogen« (Dömling). Das Fantastische wurde, folgt man dieser Sichtweise, im Dramatischen aufgehoben, das heißt: weitergedacht und bewahrt. Denn ersteres spielt auch in der Partitur der »Symphonie dramatique« eine wesentliche Rolle – nicht nur durch den »Appell an die Imagination«, sondern auch durch den zweimaligen Auftritt der Fee Mab: Das winzige Fabelwesen, das Träumenden alle möglichen Flausen in den Kopf setzt, wird im Scherzetto des Prologs besungen und im Scherzo, dem vierten Satz des Werkes, gleichsam symphonisch vorgeführt. Bei Shakespeare bleibt das Elfen-



»Romeo und Julia vor dem Grab der Capulets«, Gemälde von Eugène Delacroix, 1845

geschichtchen eine beiläufige Episode, Mercutio erzählt es auf dem Weg zum Maskenball bei den Capulets als eine Art Mutmachmärchen; bei Berlioz verdeutlicht es die Werkstruktur.

Diese besteht aus einem äußeren, »öffentlichen« und einem inneren, »persönlichen« Ring; beide durchmessen die Handlung bis zur Balkonszene aus unterschiedlichen Perspektiven; die Feerie ist beiden gleich nah oder fern. Den äußeren bilden die längsten und vielgliedrigen Stücke, Prolog und Finale: Mit rund vierzig Minuten Länge nehmen sie knapp die Hälfte der Aufführungszeit ein. Der innere Kreis besteht aus den Nummern zwei bis vier, die wie Symphoniesätze aufeinanderfolgen: Kopfsatz mit langsamer Einleitung (»Romeo allein«), langsamer Satz (»Liebesszene«) und Scherzo (»Die Königin Mab«); nur das Finale fehlt. Miteinander verzahnt werden die beiden Zirkel durch die Sätze fünf und sechs. Der »Trauerzug für Julia« gehört zur öffentlichen Sphäre; sein Ziel, das Grab, in dem Romeo Julia wieder trifft, dagegen zur

Zu welcher Gattung dieses Werk gehört, unterliegt sicherlich keinem Zweifel. Obwohl oft Singstimmen verwendet werden, ist es weder eine Konzertsoper noch eine Kantate, sondern eine Symphonie mit Chören.

Hector Berlioz, 1847

persönlichen. Die Liebe und ihr tödliches Scheitern schaffen entsprechend der klassischen Dramentheorie die Peripetie (Wende) und Katharsis (Läuterung) als Voraussetzung für das Finale. Als symphonisch »überzählige«, dramatisch aber notwendige Stücke bilden sie die Schaltstelle, an der die zwei Ringe der »Symphonie dramatique« schließlich verschmelzen. Das Finale gehört zu beiden.

### Vokale und instrumentale Ebene

Die zwei Kreise unterscheiden sich musikalisch vollkommen: Im äußeren dominieren die vokalen, im inneren die instrumentalen Formen; beide treten jedoch nicht in Reinkultur auf. Dem vokalen Prolog stellt Berlioz eine Orchestereinleitung voran, eine schnelle Fuge; je besser sie gelingt, desto stärker verknäueln sich ihre Linien, Perfektion erzeugt Chaos. Dunkle, hohle Klänge beschwören Gefahr. Ein instrumentales Rezitativ des schweren Blechs erinnert an das Finale von Beethovens Neunter, in dem die Aufforderung des Bass-Solisten »Freunde, nicht diese Töne!« instrumental vorweggenommen wird. Zwei Bedeutungsebenen vereint Berlioz: die Stimme des Regenten, der die Vendetta untersagt, und die Macht des Schicksals, das die Katastrophe antreibt. Für die Erzählung des Prologs wählte er ein seltenes Stilmittel: ein chorisches Rezitativ, verstärkt durch Solisten. Zum nachfolgenden Lied verhält es sich wie das Rezitativ zur kommentierenden Arie in Passionen; und um Passion geht es hier. Inhaltlich reicht die Chorerzählung bis zur Balkonszene in der Nacht nach dem Ball, in der sich die Protagonisten ihre Liebe gestehen. Dann folgt – ein Bruch – die Mab-Episode, gleichsam der Liebestrank als Feerie.

In Nummer drei, dem zweiten Satz des symphonischen Kreises, schickt Berlioz der instrumentalen Balkonszene eine vokale Einleitung voraus. Einer Phase auskomponierter Stille folgt, wie von fern herüberklingend, ein gesungener Dialog der Capulets mit Ballgästen, die sich verabschieden. Erst danach beginnt die eigentliche Liebesszene – ohne Worte. Zusammen mit dem vorhergehenden Symphoniesatz führt sie inhaltlich von Romeos Verliebtheit und Melancholie über die Festmusik, die erst wie von weit her, dann in voller Kraft ertönt, bis zur Balkonszene. Ihr, dem Kern der »Symphonie dramatique« folgt – erneut ein Bruch – das instrumentale Mab-Scherzo. Es überspielt etliche Ereignisse des Shakespeare-Dramas: den Heiratsantrag des Paris etwa und die Konspiration von Amme und Priester für die heimliche Ehe von Romeo und Julia. Erst mit dem Begräbniszug tritt das Drama wieder in die Symphonie – als fugierter Trauermarsch mit litaneiartigem Gesang, ehe Berlioz die Verhältnisse zwischen instrumentaler und vokaler Ebene umkehrt. Die Grabesszene – Romeos Duell mit Paris, seine Anrufung Julias, der Giftschluck, Julias Erwachen, das kurze Aufblühen der Liebe vor dem gemeinsamen Tod – setzt die Balkonszene auch musikalisch unter anderen Vorzeichen fort; der Gruftteil ist voller



Hector Berlioz, zeitgenössische Karikatur, undatiert

Auf einem der Ausflüge zu Pferd, die ich mit Felix Mendelssohn in der römischen Ebene machte, drückte ich mein Erstaunen darüber aus, dass noch niemand auf den Gedanken gekommen sei, ein Scherzo zu schreiben über das sprühende kleine Gedicht von Shakespeare »Die Fee Mab«. Er bezeugte darüber gleiches Erstaunen, und ich bereute sofort, ihm den Gedanken eingegeben zu haben. Mehrere Jahre lang fürchtete ich, zu erfahren, dass er das Thema aufgegriffen habe. [...] Zu meinem Glück dachte er nicht daran.

Hector Berlioz über seinen Romaufenthalt von 1831

Reminiszenzen an die »Scene d'amour« und die Festmusik der Nummer zwei. Wie es zwei Mab-Scherzi gibt, so gibt es auch zwei Liebesszenen in diesem Werk, eine im Überschwang der Hoffnung, die andere im Angesicht des Todes. So bereitet Berlioz das Finale vor.

Kommt er mit dem Schlusstück schließlich doch bei der Oper an, die er als Form einmal erwog, dann aber verwarf? Kein versierter Musiktheatraliker hätte ein Finale nur aus dem Gegenüber eines Protagonisten (der nicht einmal der Titelheld ist) und der Masse bestritten. Als anregendes Vorbild diente eher Beethovens Neunte. Ihre idealistische Höhenluft mied Berlioz. Doch am Ende seiner dramatischen Symphonie werden zwar nicht alle Menschen, aber die Veroneser Erzfeinde Brüder, und die Musik, die aus nervösem h-Moll startete, schließt in leuchtendem H-Dur. »Roméo et Juliette« blieb in Berlioz' Form einzigartig, als Gesamtkunstwerk prophetisch. Der Dichter Heinrich Heine hatte 1831 das »Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem Sarge aufhören wird«, proklamiert, Berlioz eröffnete eine neue, in der andere Leitbilder gelten müssten. Ihm schwebte eine Kunst vor, in der alle Einzeldisziplinen zusammenfänden: die Kunst der Worte, Töne und Klänge, der Bewegung, wo immer sie stattfindet, des Bildlichen, wo immer es entstehe. In dieser »Gesamtkunst« wären die Grenzen zwischen Realität und Fantasie, Außenwelt und Imagination eingerissen, der Stilbegriff hätte als Kriterium der Schönheit und Zeitgenossenschaft ausgedient. Der Übergang zwischen Wirklichkeit und Vorstellung, zwischen Erlebtem, Erschaute, Erhörtem und Erfühltem vollzöge sich ebenso frei und ungezwungen wie der Transfer vom einen zum anderen.

Es war eine Utopie, die sich in verschiedenen Projekten und Formen jeweils ansatzweise äußerte. Pierre Boulez nannte Berlioz' Œuvre daher das »Fragment eines großen imaginären Projekts. Es verlangt nach einem Darstellungsstil, der mit keinem jener Stile in Zusammenhang steht, die wir noch immer akzeptieren, weil sie für Werke gelten, die in Abhängigkeit von bestimmten Kategorien erdacht sind. Ich glaube, das ist die wesentliche Bedingung, unter der seine Werke ihren rechtmäßigen Ort finden. [...] Man wäre versucht zu sagen, das von Berlioz niedergeschriebene Œuvre bestehe aus nichts anderem als Bruchstücken eines einzigen großen Werkes, das sich ihm verweigert habe.« Jede einzelne Komposition aber enthielte aus jeweils anderer Sicht eine Ahnung jenes erstrebten, aber nie erreichten Kunstganzen, das nach romantischer Auffassung gar noch das Lebensganze in seiner Vollenendung erfasste. Dieses ästhetische Ansinnen blieb ein Fluchtpunkt, der außerhalb der Wirklichkeit liegt, aber dennoch Orientierung gibt. Es fordert ein waches, offenes Hören, das dem Komponisten durch die verschiedenen Ebenen seiner Darstellung vom sprachnahen Rezitativ bis zum wortlosen Ausdruck des Schönsten und des Schrecklichsten folgt.

Obschon Berlioz immer wieder behauptet hat, eigentlich nur Opern komponieren zu wollen – ein Ziel, an dessen Verwirklichung ihn eine bösartige Umwelt stets hindere –, scheint klar, dass er von Anfang an etwas anderes viel lieber gewollt hat: das imaginäre Theater. Und dieses Ziel hat er mit weit stärkerer Insistenz verfolgt als das einer möglichen Opernkariere.

Wolfgang Dömling, 1986



»Berlioz dirigiert«, Karikatur von Gustave Doré, 1850

Zum zweiten Konzert ist ihm [Berlioz] mit solchem Enthusiasmus Beifall gespendet worden, dass er kaum seine tiefe Bewegung bemeistern konnte. Es ist ein großes Glück für die Freunde der Kunst, diesen Fortschritt der öffentlichen Meinung zu sehen, und besonders wie sich das Genie mit Mut einen ruhmvollen Weg außer den gewöhnlichen und prosaischen Grenzen der Übung und der Spekulation bricht. [...] Kommt Berlioz nach Deutschland, so führen Sie ihn überall ein und nehmen ihn gastfreundlich auf.

Stephen Heller, 1840



# Von Werken. Von Wirkung. Von Relevanz.

## Musik im Deutschlandfunk

**Alles von Relevanz.**  
UKW, DAB+ und im Netz

## Die Künstler

### ROBIN TICCIATI

ist seit der letzten Saison Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO, von 2009 bis 2018 bekleidete er die gleiche Position beim Scottish Chamber Orchestra, mit dem er erfolgreiche Europa- und Asientourneen unternahm und mehrfach prämierte Aufnahmen mit romantischem und zeitgenössischem Repertoire vorlegte. Seit 2014 ist er Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. 1983 in London geboren, erhielt Ticciati zunächst eine Ausbildung als Geiger, Pianist und Schlagzeuger, ehe er sich mit 15 Jahren dem Dirigieren zuwandte. 2014 wurde er von der Royal Academy of Music in London zum ›Sir Colin Davis Fellow of Conducting‹ ernannt. Als Gastdirigent leitete er namhafte Orchester wie die Wiener Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Chamber Orchestra of Europe, das Budapest Festival und das London Symphony Orchestra sowie das Orchestre National de France. Mit dem DSO legte er kürzlich seine zweite CD-Einspielung vor.



### JULIE BOULIANNE

studierte an der Schulich School of Music in Montreal. Sie gastiert an den Opernhäusern von New York, London, Paris, Lyon, Marseille, Toulouse, Vancouver, Quebec, Montreal und Zürich und ist im Concertgebouw in Amsterdam, in Boston, Miami und bei den BBC Proms sowie bei den Festspielen in Aix-en-Provence und Glyndebourne und beim Saito Kinen Festival in Japan aufgetreten. Als Konzertsängerin arbeitet sie mit namhaften Orchestern und Dirigenten wie Yannick Nézet-Séguin, Franz Welser-Möst, Charles Dutoit, Mark Elder, John Eliot Gardiner, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Marin Alsop und Tugan Sokhiev zusammen. In ihrem Repertoire, das von Bach und Händel bis zu zeitgenössischen Werken reicht, zeigt sie eine besondere Neigung für Musik französischer Komponisten. Sie gibt heute ihr Debüt beim DSO.



### PAUL APPLEBY

machte unmittelbar nach seinem Studium an der New Yorker Juilliard School als Mozartinterpret auf sich aufmerksam. Er war danach in Opernpartien von Händel über Berlioz und Wagner bis zu Strawinsky und John Adams bei führenden europäischen und amerikanischen Opernhäusern und -festivals zu erleben. Als Konzertsänger wurde er von namhaften Orchestern der USA und Europas, u. a. vom New York und Los Angeles Philharmonic, vom Pittsburgh und Chicago Symphony Orchestra und den Bamberger Symphonikern eingeladen. Dabei arbeitete er mit Dirigenten wie Philippe Jordan, Gustavo Dudamel, Manfred Honeck, David Zinman und Riccardo Muti zusammen. Liederabende gab er in der New Yorker Carnegie Hall, im Kennedy Center in Washington, beim Aspen Music Festival und in der Londoner Wigmore Hall.





### ALASTAIR MILES

begann seine internationale Karriere 1986 mit dem Gewinn des Kathleen Ferrier Preises in London. Er wird für seine Stilsicherheit im Repertoire vom Barock bis zu Wagner und Verdi weltweit geschätzt. Regelmäßig ist er an der Covent Garden, der Scottish, English und Welsh National Opera, der Opera North und der Glyndebourne Festival Opera zu erleben. Darüber hinaus feierte er Erfolge an Opernhäusern in Dijon, Lille, Lüttich, Berlin und beim Salerno Festival. Als gefragter Konzertkünstler trat er mit führenden Orchestern und Dirigenten wie Christoph von Dohnányi, Carlo Maria Giulini, Riccardo Muti, Nicolaus Harnoncourt, Chung Myung-Whun, Sir Simon Rattle, Donald Runnicles, Kurt Masur, Valery Gergiev, Sir John Eliot Gardiner, Sir Roger Norrington, Sir Andrew Davis und Daniel Harding auf.



### Der RUNDFUNKCHOR BERLIN

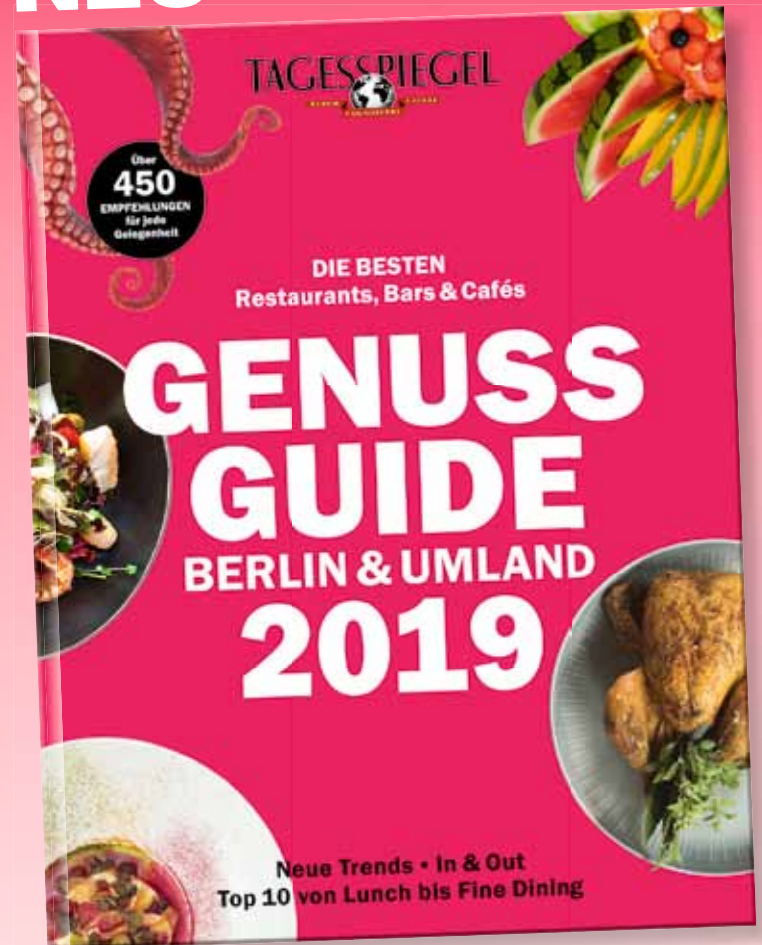
zählt als dreifacher Grammy-Preisträger zu den herausragenden Profichören weltweit. Sein breit gefächertes Repertoire, ein flexibles, reich nuanciertes Klangbild, makellose Präzision und packende Ansprache machen ihn zum begehrten Partner bedeutender Orchester und Dirigenten sowie zum gefragten Gast auf allen wichtigen Festivals. Internationales Aufsehen erregt der Rundfunkchor Berlin mit seinen interdisziplinären Konzertformaten und Community-Projekten, die Menschen aller Altersklassen zum Singen bewegen. Seit 2015 ist Gijs Leenaars Chefdirigent des Chors, den eine intensive Partnerschaft mit dem DSO Berlin verbindet. – **Daniel Reuss** leitet seit 1990 die Cappella Amsterdam. Nach Stationen als Chefdirigent beim RIAS Kammerchor und dem Estnischen Philharmonischen Kammerchor amtiert er seit 2015 in derselben Funktion beim Ensemble Vocale Lausanne.



### Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie seine CD- und Rundfunkproduktionen einen international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly und Vladimir Ashkenazy definierten als Chefdirigenten in den ersten Jahrzehnten die Maßstäbe. Kent Nagano wurde 2000 zum künstlerischen Leiter und am Ende seiner Amtszeit 2006 zum Ehrenmitglied des Orchesters berufen. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmaker Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Das DSO und der Rundfunkchor Berlin sind Ensembles der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.

# NEU



Für 9,80 € im Handel erhältlich

**Versandkostenfrei bestellen:** [shop.tagesspiegel.de](http://shop.tagesspiegel.de)

## Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

### Chefdirigent und Künstlerischer Leiter

Robin Ticciati

### Ehemalige Chefdirigenten

Ferenc Fricsay †

Lorin Maazel †

Riccardo Chailly

Vladimir

Ashkenazy

Kent Nagano

Ingo Metzmacher

Tugan Sokhiev

### Ehrendirigenten

Günter Wand †

Kent Nagano

### 1. Violinen

Wei Lu

1. Konzertmeister

N. N.

1. Konzertmeister

Byol Kang

Konzertmeisterin

Hande Küden

stellv. Konzertmeisterin

Olga Polonsky

Isabel Grünkorn

Ioana-Silvia Musat

Mika Bamba

Dagmar Schwalke

Ilja Sekler

Pauliina Quandt-

Marttila

Nari Hong

Nikolaus Kneser

Michael Mücke

Elsa Brown

Ksenija Zečević

Lauriane Vernhes

### 2. Violinen

Andreas Schumann  
StimmführerEva-Christina  
Schönweiß  
StimmführerinJohannes Watzel  
stellv. Stimmführer

Clemens Linder

Matthias Roither

Stephan Obermann

Eero Lagerstam

Tarla Grau

Jan van Schaik

Uta Fiedler-Reetz

Bertram Hartling

Kamila Glass

Marija Mücke

Elena Rindler

### Bratschen

Igor Budinstein

1. Solo

Annemarie

Moorcroft

1. Solo

N. N.

stellv. Solo

Verena Wehling

Leo Klepper

Andreas Reincke

Lorna Marie Hartling

Henry Pieper

Birgit Mulch-Gahl

Anna Bortolin

Eve Wickert

Thaïs Coelho

Viktor Bätki

### Violoncelli

Mischa Meyer

1. Solo

N. N.

1. Solo

Dávid Adorján

Solo

Adele Bitter

Matthias Donderer

Thomas Rößeler

Catherine Blaise

Claudia Benker-

Schreiber

Leslie Riva-Ruppert

Sara Minemoto

### Kontrabässe

Peter Pühn

Solo

Ander Perrino

Cabello

Solo

Christine Felsch

stellv. Solo

Gregor Schaetz

Gerhardt Müller-

Goldboom

Matthias Hendel

Ulrich Schneider

Rolf Jansen

### Flöten

Kornelia

Brandkamp

Solo

Gergely Bodoky

Solo

Upama Muckensturm

stellv. Solo

Frauke Leopold

Frauke Ross

Piccolo

### Oboen

Thomas Hecker

Solo

Viola Wilmsen

Solo

Martin Kögel

stellv. Solo

Isabel Maertens

Max Werner

Englischhorn

### Klarinetten

Stephan Mörth

Solo

Thomas Holzmann

Solo

Richard

Obermayer

stellv. Solo

Bernhard Nusser

N. N.

Bassklarinette

### Fagotte

Karoline Zurl

Solo

Jörg Petersen

Solo

Douglas Bull

stellv. Solo

Hendrik Schütt

Markus Kneisel

Kontrafagott

### Hörner

Barnabas Kubina

Solo

N. N.

Solo

Ozan Çakar

stellv. Solo

Georg Pohle

Joseph Miron

Antonio Adriani

N. N.

### Trompeten

Joachim Pliquet

Solo

Falk Maertens

Solo

Heinz

Radzischewski

stellv. Solo

Raphael Mentzen

Matthias Kühnle

### Posaunen

András Fejér

Solo

Andreas Klein

Solo

Susann Ziegler

Rainer Vogt

Tomer Maschkowski

Bassposaune

### Tuba

Johannes Lipp

### Harfe

Elsie Bedleem

Solo

### Pauken

Erich Trog

Solo

Jens Hilse

Solo

### Schlagzeug

Roman Lepper

1. Schlagzeuger

Henrik Magnus

Schmidt

stellv. 1. Schlagzeuger

Thomas Lutz

# QIU



DER PERFEKTE EIN- ODER AUSKLANG  
IST 3 MINUTEN VON DER PHILHARMONIE ENTFERNT.

QIU RESTAURANT & BAR IM THE MANDALA HOTEL AM POTSDAMER PLATZ  
POTSDAMER STRASSE 3 | BERLIN | 030 / 590 05 12 30  
WWW.QIU.DE