

Radio Filharmonisch Orkest Groot Omroep Koor

Hans Vonk _____ dirigent
Eddy Habbema _____ regie-adviezen
Bernard Kruijsen _____ spreekrol: Léo
John Mitchinson _____ tenor: Horatio en de
innerlijke stem van Léo
Ruud van der Meer _____ bariton: Le Capitain
Willem Brons _____ piano

H. Berlioz

Symphonie Fantastique, épisode de la vie d'un artiste, op. 14
Léo ou le retour à la vie, op. 14b

Berlioz en zijn superlatieven

Er zijn niet veel componisten, waarvan de muzikale voorlopers zo onaanwijsbaar zijn als bij Berlioz. Men is daarom terecht geneigd hem een grote originaliteit toe te schrijven, zonder te willen beweren dat zijn muzikale expressie maagdelijk nieuw was. Natuurlijk is bekend dat zijn leermeester in zijn jonge dagen Lesueur was en dat zijn contrapunt- en fugastudies verricht werden bij Anton Reicha, die nog eens met Beethoven in Bonn in hetzelfde orkest gezeten had. Reicha gaf o.a. adviezen voor enorme muzikale buitenmanifestaties voor blazersensembles. Uiteraard droeg Berlioz kennis van de muziek na de Franse revolutie van een Gossec en Méhul, die het verlangen naar immense ceremoniële manifestaties bevredigden, geïnspireerd door Robespierre en andere revolutionairen die adequate politieke en populaire massakunst zochten. Deze door gebrek aan kwaliteit vergeten composities zullen door hun opzet Berlioz aangetrokken hebben. Hij had de gelegenheid om in vrijheid en niet volgens tyrannieke voorschriften te componeren. Hij studeerde zolang tot hij wist voldoende kennis vergaard te hebben om zijn eigen ideeën te realiseren. Hij pikte wel vele ideeën op, zoals het 'idée-fixe' van zijn leraar Lesueur, die dat overigens weer geleend kan hebben bij Gluck of Weber, maar transformeerde alles zo, dat het conventionele omgevormd werd in iets nieuws, zowel qua vorm als qua inhoud. Hij had een perfect instinct voor het vèrgaande verrassingselement, dat trouwens verankerend lag in zijn exhibitionistische karakter en had te maken met zijn hysterische aanleg, die hij van zijn moeder geërfd had net als de andere kinderen Berlioz. Naast de ontwikkeling van nieuwe vormen frappeert nog meer zijn volslagen door hem zelf ontwikkelde orkestratie-techniek. Puur uitgaand van klassieke normen is zijn muzikale uitrusting desalniettemin in de vorige eeuw vaak pover genoemd, maar hij haatte academisch werken en Schumann begreep dat men Berlioz' harmonieën in zijn eigen waarde moest laten, dat elke 'verbetering' daarvan het kenmerkende zou wegnemen. Berlioz dacht orkestraal, had een hekel

aan de piano. Vandaar dat zijn liederen in de begeleiding vaak grof en/of monotoon klinken. Hoe dan ook, met zijn technische uitrustingen en zijn zucht naar superlatieven in vorm, opzet en tekst vormde hij een nieuwe stroming in Europa.

'Episode de la vie d'un artiste', de 'Symphonie Fantastique', gevolgd door het lyrisch monodrama (zoals hij dit werk zelf noemde) 'Léo ou le retour à la vie' stammen uit 1830 en 1831, toen hij 27 en 28 jaar was. Dus betrekkelijk uit het begin van Berlioz' carrière, een leven lang romantisch tumult opleverend, waarin geen plaats was om b.v. zijn uitlating aan zijn boezemvriend Hubert Ferrand, soms zijn tekstdichter, vaker zijn geldschietter, zelfs maar met een vleugje ironie te bezien: 'God, hoe lijd ik! En zelfs daar heb ik geen tijd voor'.

De 'Symphonie Fantastique' vormt eigenlijk de eerste belangrijke bijdrage van Berlioz aan de wereldmuziek-literatuur. Het werk was voltooid in 1830, doch werd in de daarna volgende jaren drastisch herzien. Het is programma-muziek optima forma en de volgende beschrijving is gebaseerd op de uitgebreide toelichting van de komponist zelf.

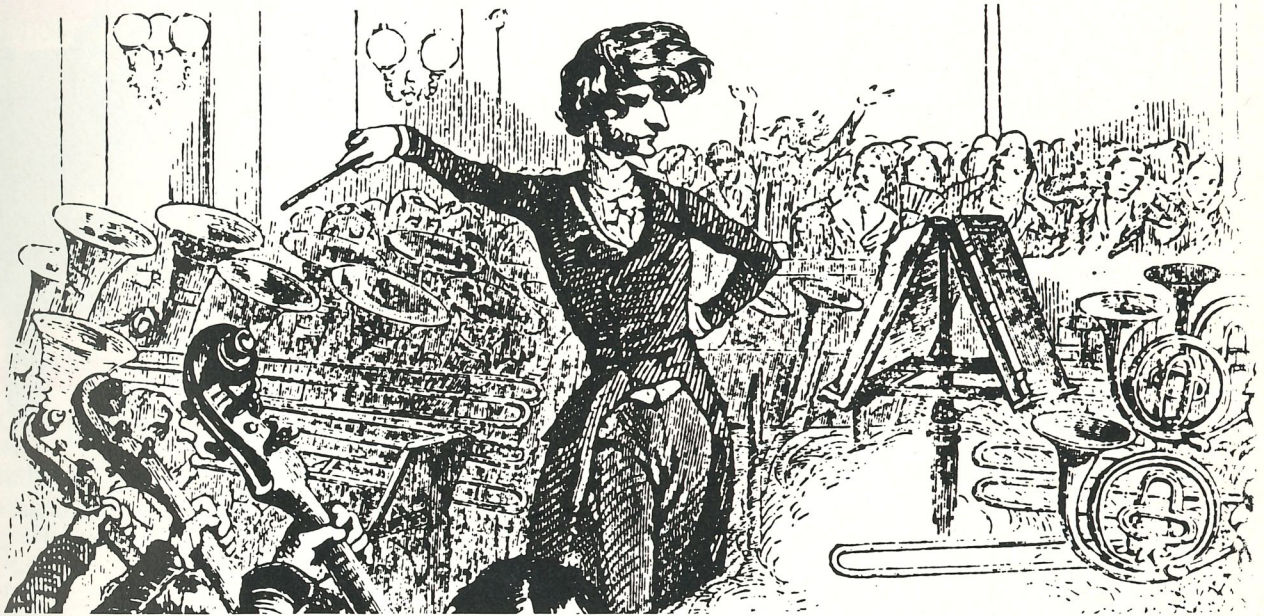
De symfonie is gebouwd rond de conceptie van een jonge, morbide uitziende musicus, die op een moment van wanhoop zichzelf met opium vergiftigt.* Dit vergif doodt hem niet, maar hij ondergaat een serie vreemde dromen, die de geestelijke inhoud van de 5 delen van de symfonie vormen. Het eerste vertolkt de overvloeiende emoties van een geest gekweld door verlangens en verscheurd tussen zekerheid en wanhoop; het tweede verklankt iets minder abstracts: de kunstenaar zoekt zijn godin in een schitterend deinende balzaal; in het derde zwerft de verliefde over de velden, waar twee schaapherders elkaar toefluiten en de donder in de verte is te horen; het vierde deel bestaat uit de droom, waarin de jongen zijn geliefde gedood heeft en gedoemd is te sterven op het schavot; het vijfde is de verbeelding van een heksensabbath, waar de kunstenaar bedreigd wordt door schimmen, heksen en monsters verenigd voor zijn begrafenis, waarop ook zijn beminde verschijnt. Doodsklokken luiden, een parodie op het Dies irae klinkt, gevolgd door een rondedans.

Berlioz' 'idée-fixe' (een klankpatroon of korte frase, het Leitmotiv in Wagners latere werken) is de geliefde vrouw. Dit thema komt in verscheidene delen voor in verschillende bewerkingen. Ondanks de ons nogal onvolwassen aandoende romantische verbeeldingen op exhibitionistische leest geschoeid, behoort deze symfonie door zijn muzikale structuur en inhoud tot de meest indrukwekkende voorbeelden van de programmamuziek.

Het na de 'Fantastique' volgende 'Léo', dat 'onmiddellijk na de Symphonie Fantastique gespeeld moet worden, er het komplement en slot van is' behoort tot de zelden uitgevoerde werken. De eisen van de auteur vormen al obstakels. 'Het orkest, het koor en de zangers dienen onzichtbaar in het theater achter het doek opgesteld te worden. De acteur

spreekt en speelt op het voortoneel. Aan het eind van de laatste monoloog gaat hij af en het voortoneel wordt gehesen om voor de finale alle uitvoerenden zichtbaar te hebben. Dientengevolge dient er een plankier te worden gelegd boven de ruimte waar normaal in de theaters het orkest zit'.

In 'Lélio' stelde Berlioz zich niet tevreden zijn gevoelens alleen maar door de muziek te laten vertolken. In feite is dit werk één grote gesproken monoloog door een ('goede dramatische akteur, géén zanger die spreekt', een onvoldoende van Berlioz voor de theatrale kwaliteiten van de zanger) toneelspeeler, onderbroken door muzikale delen, muziek die hij in zijn schrijfjaar nog had liggen, stammend uit voorafgaande jaren, en nieuw geschreven muziek. In de rolverdeling komen uitgebeelde en fictieve stemmen voor. Tot de eerste categorie behoren Lélio (Berlioz), musici, koorleden, vrienden en leerlingen.



Tot de tweede categorie behoren de vriend van Lélio, die Horatio (Ferrand) heet, een bandietenopperhoofd, bandieten en spoken.

Lélio stormt het toneel op. 'God! Ik leef nog... Het is dus waar dat het leven als een slang in mijn hart gegleden is om het opnieuw te verscheuren!' De verschrikkingen ondergaan in de dromen van de Fantastique worden weer opgeroepen in dit heftige melodrama. Dan wendt hij zich tot Horatio. Of die hem gehoord heeft? Het noemen van zijn naam is al voldoende. Lélio schildert zijn vriend gezeten aan de piano zijn geliefde ballade zingend. Achter het gordijn hoort men een lied voor tenor en piano op de tekst van de ballade van Goethe 'Der Fischer'. Twee maal wordt dit gezang onderbroken door uitroepen van Lélio, waarbij de tweede keer de muziek voor 16 maten opgehouden wordt om het 'idée-fixe' van de symfonie te laten spelen door de eerste violen van het orkest. Aan het einde van de ballade pakt Lélio

de draad weer op, besluitend verder te willen leven, een paar aanhalingen uit 'Hamlet' ten beste gevend. Dan zetten het spokenkoor en het orkest in. Tijdens deze uitvoering ligt Lélio op een bank en leest blijkbaar een werk van Shakespeare, want nadat de stemmen van de geesten het begeven hebben, houdt hij een lofrede op de schepper van 'Hamlet'. Dan gaat hij over tot een aanval op de verkrachters van de muziek. Dit was een rechtstreekse aanval op François Joseph Fétis, beroemd en bejubeld, die enige partituren van Beethoven gereviseerd had. In zijn Mémoires bevestigt Berlioz, dat hij Lélio enige bekende uitspraken van Fétis in de mond gelegd heeft, die, bij de eerste uitvoering vooraan onder de toeschouwers gezeten, knalrood werd.

Lélio tracht nu om dit smakeloze onderwerp te ontvluchten. Plotseling besluit hij in gedachten naar Italië en de bandietenbendes te vluchten. Pistolen, een

karabijn en een zwaard blijken bij de hand te liggen. Hij speelt de bandiet, terwijl achter het gordijn het 'Chansons de brigands' gezongen wordt door Le Capitain en het koor.

Aan het eind daarvan reageert hij, legt zijn wapens neer en barst in tranen uit. Dan kalmeert hij weer, geeft zich over aan een zelfbespiegeling, constateert hoe onzeker zijn ziel heen en weer geslingerd wordt. Een zachte hoop ontluikt en hij ziet zich in de toekomst door de liefde gekroond. Terwijl hij aan tafel gezeten is, steunend op de ellebogen, raakt hij verzonken in de 'Chant de bonheur' voor tenor en orkest. Als men de aanwijzingen van de komponist strikt opvolgt, dient men deze partij door een andere tenor te laten zingen dan die uit 'Der Fischer', omdat Lélio nu in zijn verbeelding naar zijn eigen stem luistert.

Dan slaat zijn gemoedstoestand weer om. Droefheid neemt weer de overhand en hij vraagt zich klagend

af, waarom hij toch die Juliette, die Ophélie (Smithson), waar zijn hele hart naar verlangt, niet kan vinden, waarom hij niet in haar armen kan sterven, begraven worden en berouwd door een vriend, die tranen zou storten als hij zou denken aan de muzik van de overledene. Maar waarom deze droeve gedachten? Hij wil leven, werken, komponeren. Hij heeft het—een fantasie op 'La Tempête' (The Tempest). Het doek gaat op, de musici zijn allen daar. Lelio geeft aanwijzingen. Het koor beweegt zich naar voren, de piano dient zo geplaatst te worden dat de beide pianisten de dirigent goed kunnen zien. Zijn voorstel is zijn fantasie te spelen en hij wijst er nog eens op, dat er goed op de dirigent gelet moet worden, heeft opmerkingen voor het koor, voor de violen. Dan volgt zijn 'Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare' voor koor, orkest en piano (vierhandig) aan het eind waarvan Lelio de uitvoerenden voor zij uiteengaand bedankt. 'Adieu, vrienden, ik lijd, laat me alleen'.

Het doek valt en Lelio is wederom alleen. Men hoort het orkest het 'idée-fixe' pianissimo spelen. 'Nog eens, en voor altijd!' zegt hij en verlaat het podium.

De versie, die hier voor ligt is de door Berlioz 'gekuiste'. Allerlei instrumentale extravagancies zoals passages voor een aantal trommels, klarinetten con sordino, die in een stoffen zak moesten blazen, werden door hem geschrapt voor een uitvoering in Weimar 1855.

De bovenstaande uitvoerige beschrijving van wat er gebeurt in 'Lelio' dient om een opening te maken naar de artistieke gedachtenwereld van Berlioz, waaruit de feitelijke gegevens verwerkt werden uit zijn privé-leven, dat van tegenovergestelde emoties aan elkaar hing. Het bij elkaar brengen met een gesproken tekst (geen uitzondering, men vergelijk de gesproken 'Manfred' van Schumann) als bindmiddel van gedeeltelijk reeds vroeger geschreven stukken (twee Prix de Rome kompositie-fragmenten, de Tempest fantasie in 1830 geschreven voor een liefdadigheidsconcert) kan men uitleggen als een excuus om die verdronken zaken opgevist uit een schrijfkaai weer een plaats te geven óf juist zien als een romantische opvatting, dat die stukken onbewust op vroegere momenten los van elkaar geschreven waren om later de plaats te krijgen waarvoor ze gekomponoerd waren.

De voor ons ongelijke kwaliteit van de ongelijksoortige stukken is Berlioz blijkbaar niet opgevallen in zijn prestatiedrang, ook een kwarteeuw later niet. Het moest zo zijn. En dat is romantiek.

De beide ballades hebben hun kwaliteiten. Het pogen van Berlioz om in het 'Choeur d'ombres' een niet menselijke sfeer aan te brengen door unisono in octaven te laten zingen (het stuk was oorspronkelijk 'Méditation' voor solostem in 'Cléopâtre') kan men als zwak ondergaan evenals 'la Harpe éolienne: souvenirs', maar in beide stukken worden nieuwe wegen bewandeld. In het laatste kan men, zo men wil, een impressionistische tendens ondergaan. Het slotstuk, de 'Tempest Fantaisie', biedt meer

houvast en daarin ontdekt men duidelijker de kwaliteiten van een Berlioz, zijn melodisch kunnen, zijn bezieling en originaliteit.

Het overmatige, het buitennissige, de theatrale instelling, de opeenstapeling, het plaatsbepalende (en wat daarmee opgeroepen wordt) is typisch voor Berlioz. Het autobiografische van zijn 'Symphonie Fantastique' én van zijn 'Lelio', hoe ongelijk deze bij elkaar horende delen ook mogen zijn, komt tot uiting in de verzameltitel die de komponist hieraan gaf: 'Episode de la vie d'un artiste'.

Het is niet eens zo'n grote buitenissigheid in de duizelingwekkende produktie van deze geniale overspanning, die vele keren stierf vóór hij op zijn 66e (toch nog) overleed.

J.E.



Sektor Berlioz von E. Carjat.

* Voor de niet ingewijden: Berlioz bezocht in Parijs een engelse Hamlet-voorstelling met Harriett Smithson in de Ophélie-rol. Hij raakte jarenlang in haar ban. Pas in 1832 na de uitvoering van de Fantastique-Lelio leren zij elkaar kennen. Berlioz wilde haar tot trouwen dwingen door zich in haar bijzijn te vergiften. Berlioz: 'Vreselijke kreten van Harriett. Verheven vertwijfeling! Wreed gelach van mijn kant. Verlangen weer te leven bij het horen van haar verschrikte verzekering van liefde! Braakmiddel. Ipekaquana! Twee uur lang overgeven! Slechts twee korrels opium bleven achter. Ik was drie dagen lang ziek, maar heb het overleefd'. Men vraagt zich af of in Berlioz' 'Mémoires' zijn 'Fantastique'-toelichting is geslopen of andersom met verplaatsing van tijd. Het hoeft niet verzonnen te zijn. Later gebruikte hij in elk geval narcotica.