De KOORWERKEN van HECTOR BERLIOZ

Les OEUVRES CHORALES de HECTOR BERLIOZ

Toen Hector Berlioz in het najaar 1821 in Parijs kwam wonen, werd hij er al snel een geregeld bezoeker van de opera. Onder de indruk van wat hij te zien en te horen kreeg rijpten de meest wilde plannen voor grote composities. In iedere biografie vinden we beschreven hoe hij moest kiezen tussen een loopbaan als medicus en een als toonkunstenaar.
Het eerste grote vocale werk waaraan hij in de winter van 1822 begon, was een cantate (zelf noemde hij het een *scène lyrique*) op tekst van Millevoye: *l'Arabe au tombeau de son coursier*. Tijdens het werken hieraan kwam hij in contact met Jean François Lesueur, die door deze cantate een eerste indruk van zijn toekomstige leerling kreeg. Lesueur's eerste oordeel over deze cantate was - zoals bekend - niet gunstig, hoewel hij wel iets in de jonge componist zag. Dit oordeel zal er wel de voornaamste reden van zijn, dat Berlioz de partituur vernietigde. Daarna kwam hij op het idee om een opera te gaan schrijven. Zijn vriend Humbert Ferrand schreef een libretto met als titel *Les noces d'or de Oberon et de Titania*, vrij naar Shakespeares 'A midsummernight's dream'. De muziek is verdwenen. Berlioz, ziende dat zijn compositie geen waarde had, zal de partituur wel hebben vernietigd.
Voor het volgende projekt koos hij het verhaal van Estella en Némorin, dat hem al uit zijn jeugd bekend was. Gerono, een medestudent bij Lesueur vervaardigde aan de hand van de oorspronkelijke tekst een libretto en Berlioz zette zich vol ijver aan het werk. Ook dit liep op niets uit en de partituur werd waarschijnlijk vernietigd, daar hij zelf later in zijn mémoires over dit werk zei: *Personne heureusement n'entendit jamais rien de cette composition ... car ma partition fut aussi ridicule, pour ne pas dire plus, que la pièce et les vers de Gerono*.
Een vierde plan, ontworpen in het voorjaar 1823, bestond uit enkele scènes waarvoor Berlioz zelf de tekst maakte, die hij baseerde op een 'melodrama' van de 18e-eeuwse Franse dichter Saurin, die op zijn beurt van een Engelse collega had 'geleend': *Beverley ou le joueur*. Ook de muziek bij deze tekst is verloren gegaan, waarschijnlijk weer door eigen toedoen.
Inmiddels leerling van Lesueur geworden werkte hij in de zomer van 1823 aan een groot oratorium op bijbelse teksten: *Le passage de la Mer Rouge*. De eerste uitvoering van dit werk zou op 28 december 1823 plaats vinden maar doordat een aantal medewerkenden het op de repetities liet afweten en bovendien de partijen niet in orde waren, moest van de uitvoering worden afgezien. Berlioz gebruikte fragmenten uit dit oratorium later opnieuw in een mis, waaraan hij van juni tot november 1824 werkte. Ook deze partituur is verdwenen en wellicht door hemzelf vernietigd. De mis werd uitgevoerd op 10 juli 1825 en betekende voor Berlioz een eerste optreden met een eigen grote compositie. Tiersot geeft van de latere versie van de mis een vrij uitvoerige analyse, evenals van de geschiedenis rondom de uitvoeringen ervan. Hoewel Berlioz met deze mis een klein succes behaalde, vond het werk als geheel op den duur geen genade in zijn ogen. Hij trok het terug; alleen een afschrift van het *Et resurrexit* bleef bewaard. [toevoeging 2025: De partituur van de gehele mis is recentelijk teruggevonden en alsnog gepubliceerd in de 'Complete Edition', deel 23].
In verschillende geschriften van Berlioz vinden we op- en aanmerkingen over deze mis, bijv. over het *Gloria*: *Le peuple des amateurs s'est prononcé pour le Gloria in excelsis, morceau brillant et en style léger; c'était immanquable*. Zelf is hij het meest onder de indruk van het *Et iterum venturus est*. In een brief aan zijn vriend Albert Duboys (010) schrijft hij:
Dans l'Iterum venturus, après avoir annoncé par toutes les trompettes et trombones du monde l'arrivée du Juge suprême, le choeur des humains séchant d'épouvante s'est déployé; ô Dieu! Je nageais sur cette mer agitée, je humais ces flots de vibrations sinistres; je n'ai voulu charger personne du soin de mitrailler mes auditeurs .....
Nadat de mis in 1827 nogmaals werd uitgevoerd, waarbij de partituur enigszins werd omgewerkt, volgden nog uitvoeringen in mei 1828 en november 1829. Voor deze twee uitvoeringen schreef hij er een recitatief bij, dat wordt begeleid door vier paar pauken en blaasinstrumenten. Dit recitatief begint met de woorden *Et iterum venturus est* en heeft een interpolatie *Tuba mirum spargens*

sonum, coget omnes ante thronum, die thuishoort in de sequens *Dies irae* van de *Missa pro defunctis*. Bijna acht jaar later zal Berlioz deze passage in uitgebreide en omgewerkte vorm opnieuw gebruiken in het *Dies irae* van zijn *Grande Messe des Morts*. Dezelfde passage komt overigens ook voor - zij het met kleine wijzigingen in de orkestratie en uiteraard met een andere tekst - in de finale van het tweede tableau van de opera *Benvenuto Cellini* bij de moord op Pompéo. Ook schijnt hij in de zomer van 1832 het plan te hebben gehad een groot oratorium te componeren onder de titel *Le dernier jour du monde*, waarin hij ook de muziek van zijn *Resurrexit* wilde opnemen. Van dit plan is weinig of niets terecht gekomen. Op zijn reis naar Rome nam hij de partituur mee, werkte deze om en zond het resultaat terug naar Parijs. Het is dit handschrift dat in de bibliotheek van het 'Conservatoire' terecht is gekomen, gedateerd 'Roma, 1831'. Het was zijn eerste zending aan het 'Institut des Beaux Arts'. Uit al het bovenstaande blijkt duidelijk, dat het werk in zijn hart een grote plaats innam. Dat is des temeer begrijpelijk omdat het zijn eerste grote compositie was die hij in het openbaar heeft horen klinken. Het kan worden beschouwd als een voorstudie van het *Te Deum*, van de *Grande Messe des Morts* en van *Benvenuto Cellini*. Afgezien van de passages die in deze genoemde composities opnieuw werden gebruikt, bevat dit *Resurrexit* weinig van werkelijk belang. Vermeldenswaard tenslotte is, dat Berlioz de passage *Et ascendit in celum, sedet ad dexteram Patris* opnieuw gebruikte in het *Te Deum* en wel in de hymne *Tu Christe, Tu Rex gloriae* met de tekst *Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris*. De driestemmigheid die verkregen wordt door de tenoren octaverend met de sopranen te laten meegaan, klinkt niet altijd even gelukkig. ook de begeleiding vormt hier niets bijzonders.

Het is een kenmerk van alle grote composities van Berlioz, dat er naast passages van grote schoonheid ook passages van ontstellende leegheid en zelfs banaliteit kunnen optreden. Ook dit *Resurrexit* is daarvan een voorbeeld, zij het wel dat de betekenis ervan uit historisch oogpunt niet mag worden onderschat, omdat er passages zijn die voorstudies vormen van drie van zijn grootste meesterwerken. De ongewoon lage tonen in de altpartij, die zijn geoctaveerd, kunnen op twee manieren worden verklaard: óf Berlioz heeft zich niet gerealiseerd dat (vrouwelijke) alten deze tonen niet kunnen produceren óf het zijn gewoon schrijffouten, in haast gemaakt. Mogelijk is ook dat de altpartij door countertenors gezongen werd.

In januari 1825 ontving Berlioz van zijn vriend Humbert Ferrand de tekst voor een nieuw projekt dat hij *Scène Héroïque* noemde. De inhoud - opstand van de Grieken tegen de Turken - vandaar de titel *La Révolution Grecque* was zeer actueel aangezien er juist een veldslag tegen de Turken had plaatsgevonden, waarbij de door Berlioz zeer bewonderde Lord Byron was gesneuveld. Daarnaast stond de Griekse cultuur zeer in de belangstelling en leefde iedereen mee met het Griekse volk in zijn vrijheidsstrijd. Het gedicht van Ferrand stelt weinig voor en heeft Berlioz kennelijk ook niet geïnspireerd. Het ontstaan van dit werk heeft zeker een politieke bijbedoeling gehad. Het werd éénmaal uitgevoerd op 26 mei 1828, waarna de partituur werd vernietigd. Hopkinson vermeldt het niet maar zegt alleen dat het in 1903 voor het eerst werd gedrukt. Berlioz schijnt er zelf invloeden van Spontini in te signaleren. Wij horen er ook Von Weber in. In *La Révolution Grecque* horen we de minst aantrekkelijke aspekten van Berlioz' muziek, hoewel de orkestbegeleiding af en toe wel interessant is, o.m. door de introductie van twee harpen (aan het slot vier) en de tam-tam.

De harp werd in het Franse opera-orkest sinds 1804 gebruikt en gold als bij uitstek geschikt om de Antieken te karakteriseren. Berlioz gebruikt de harp hier om de lier van Tyrteus na te bootsen. Het werk begint met een korte instrumentale introductie waarop een recitatief aansluit. Hierin wekt een Griekse held (bas) zijn landgenoten op het slavenjuk af te werpen. Nu volgt een duet met koor, waarin een Griekse priester (bas) samen de held oproept tot de strijd. Het mannenkoor valt hen hierin bij en op de tonen van een pompeuze mars worden de gemoederen verhit. Ook de vrouwen laten zich niet onbetuigd en in een sentimenteel 'prière' worden de goden om hun zegen gevraagd. Verderop in dit gedeelte treedt ook een priesterkoor op. In de finale wordt de zanger van oorlogsliederen Tyrteus erbij gehaald en gezamenlijk trekt men op in het gevecht. De kritiek die

Berlioz zelf kort daarvoor had op zijn operaplan *Estelle et Némorin* op teksten van Gerono zou ook op dit werk van toepassing kunnen zijn: het geheel zou kunnen worden gekarakteriseerd met de termen 'gezwollen, banaal, leeg en veel te lang'. Geen noot werd in latere composities opnieuw gebruikt en het feit dat hij zijn eigen exemplaar van de partituur vernietigde, spreekt voor zich. Zelfs zijn vurige bewonderaar Tiersot spreekt over deze *Scène Héroïque* met milde spot.

In het voorjaar van 1826 begon Berlioz aan een opera *Lénor ou les Francs-juges*, weer op tekst van Humbert Ferrand. Het verhaal speelt zich af in het laat-middeleeuwse Duitsland en ademt dezelfde geest als Von Weber's 'Der Freischütz', een werk dat hij zeer bewonderde. De tekst werd door de librettist niet zo snel geleverd als Berlioz wel had gewild, zodat hij inmiddels aan andere werken begon, toen de compositie van *Les Francs-juges* niet wilde vlotten. Barzun vermeldt een plan voor een opera, gebaseerd op Walter Scott's *Talisman* maar áls Berlioz hiervoor al muziek zou hebben geschreven, is er niets van bewaard gebleven. Hij voltooide van *Les Francs-juges* alleen de ouverture en enkele fragmenten uit de tweede acte, waaronder een '*mélodie pastorale*'. Tijdens zijn eerste concert met alleen eigen werken (op 26 mei 1828) werden ouverture en fragmenten ten gehore gebracht. Toen hij andere projekten zoals de *Huit scènes de Faust* en de *Symphonie fantastique* ging uitwerken, bleef *Les Francs-juges* definitief liggen. Er bestaan nog zes fragmenten van, verdeeld over twee handschriften, die zich in de 'Biblothèque Nationale' bevinden, waaronder een *nocturne* voor drie stemmen met koor en pianobegeleiding, een koor met orkest en een aantal maten van een *hymne* met orkest. Het manuscript is voor een groot deel van boven naar beneden doormidden gescheurd. Daardoor is een aantal maten niet meer goed te reconstrueren. de fragmenten van de *hymne* zijn echter helemaal intact en Tiersot heeft er één getranscribeerd, evenals een fragment van de *nocturne*. Aan de hand van deze twee fragmenten is het nauwelijks mogelijk zich een goede voorstelling te maken van de muziek van *Les Francs-juges*. Het fragment van de *nocturne* doet sterk aan Dalayrac denken, de *hymne* vertoont dezelfde kenmerken als de *Scène Héroïque* van 1825. Belangrijker is, dat Berlioz zelf enkele temata en fragmenten uit deze opera in latere composities heeft gebruikt, waarvan een *cavatine* - deel uitmakend van een niet nader te bestemmen fragment uit het laatste gedeelte van de partituur - die hij weer gebruikte voor de *Oraison funèbre* uit de *Symphonie funèbre et triomphale*. De veronderstelling dat bepaalde delen van de *Symphonie fantastique* oorspronkelijk uit de partituur van *Les Francs-juges* afkomstig zouden zijn, iets wat Tiersot met klem ontkende, werd de aanleiding tot een heftige polemiek tussen Tiersot en Boschot, waarbij de laatste zich niet van een erg sympathieke kant liet zien. Tiersot had in zoverre gelijk dat het bewijs onvoldoende was en het mogelijk om de verwisseling van twee handschriften ging. In 1826 schijnt Berlioz aan nóg een opera te hebben gewerkt op (vertaalde) teksten van Walter Scott, getiteld *Richard en Palestine*. Er bestaat geen muziek (meer?) van, zeker is echter dat hij vanaf 1826 de boeken van Scott graag las.

Na een eerste mislukte poging deed Berlioz in 1827 opnieuw mee aan de wedstrijd om de 'Prix de Rome'. De cantate die hij daarvoor moest componeren kreeg de titel *La mort d' Orphée* en is geschreven voor tenor (Orpheus), vrouwenkoor (de bacchanten) en orkest. Zij draagt de ondertitel *Monologue et bacchanale*.
Een murmelende zachte begeleiding van de strijkers, steunend op een orgelpunt van de bassen vormt de achtergrond van een syncopisch tema in de eerste violen, bestaande uit gebroken drieklanken. De houtblazers fluisteren na elkaar hetzelfde motiefje en de eerste fagot laat voortdurend de roep van Orpheus horen. Het hoofdtema ligt in de altviolen. Op deze inleiding volgen een recitatief en een aria, waarin Orpheus uiting geeft aan zijn verdriet nu Euridice hem is ontvallen. De eerste dertig maten doen wel iets aan de inleiding van de (latere!) 'Prix de Rome' cantate *Cléopâtre* denken: onrustige bewegingen in de strijkers, smartelijke kreten van de houtblazers, verderop slagen (noodlot?) van alle blazers. Wat Orpheus nog overblijft is zijn geliefde lier (heel suggestief voorgesteld door de harp), die zijn gevoelens moet weergeven. De aria *Ô ma céleste lyre* (met verkort da capo) lijkt qua sfeer sterk op de ballade voor vrouwenkoor *La mort d' Ophélie* en kan het muzikaal hoogtepunt in de cantate genoemd worden. Orpheus wordt in zijn

mijmeringen gestoord door het gekrijs van de bacchanten. Hij kan ze niet ontlopen en zich niet verdedigen. In het hierop volgende *bacchanale* roept hij Apollo aan maar tevergeefs. De bacchanten verscheuren hem terwijl zij daarbij hun god Bacchus prijzen. Orpheus sterft met Euridice's naam op zijn lippen.
Een geweldige stormvlaag overstemt het 'Victoire-geroep' van de bacchanten. Een zeer langzame chromatisch dalende sequensachtige figuur in eerste violen en fluiten wordt begeleid door steeds zachter klinkende accoorden van het orkest. Heel fraai is het opnieuw citeren van Orpheus' roep 'Euridice', die door fluit en klarinet wordt weergegeven. Ook de dalende secunde, die Berlioz graag gebruikt om smart uit te drukken wordt hier gebruikt (hoorns). Het werk eindigt *ppp* met het afgebroken 'Euridice-motief' wat een bijzonder dramatische werking heeft. De cantate wordt afgesloten met een puur instrumentaal *tableau musical*. Berlioz heeft zelf de uitleg gegeven in een voetnoot in de partituur: de bacchanten zijn verdwenen; af en toe trilt de gebroken lier in de wind; in de verte blaast een herder op zijn schalmei. Vermeldenswaard tenslotte is het feit dat in dit werk voor het eerst de cornet à pistons gebruikt wordt en niet in Rossini's 'Guillaume Tell' (1829).
Hoewel de cantate *Cléopâtre* (1829) in muzikaal opzicht hoger kan worden aangeslagen, overtreft *La mort d'Orphée* deze cantate in dramatische zeggingskracht zeker. Naar onze mening is dit Berlioz' eerste meesterwerk en ten volle waard na twee eeuwen opnieuw in de belangstelling te komen. Het manuscript bevindt zich in de 'Bibliothèque Nationale' en telt 82 pagina's. Het t*ableau musical* gebruikte hij vrijwel ongewijzigd opnieuw in *Lélio* (*La harpe aéolienne*), het hoofdtema van de introductie tamelijk vrij in *Le chant du bonheur* uit dezelfde compositie.

Van juli 1827 tot juli 1828 zijn Berlioz' composities moeilijk te dateren; het is overigens niet onmogelijk dat hij in deze periode niets heeft geschreven. Andere zaken namen hem in deze tijd in beslag: zijn ziekte, de voorbereidingen voor de heruitvoering van zijn mis (22 november 1827) waarbij hij voor het eerst zelf als dirigent optrad, zijn hevige passie voor Harriet Smithson en de voorbereidingen van een concert met alleen maar eigen werken (26 mei 1828). Misschien is als compositie in deze periode alleen het *Quartetto e coro dei Maggi* te plaatsen. Dit werk zou hij in 1832 in Rome geschreven hebben en de partituur naar de leden van de 'Académie des Beaux-Arts' hebben gezonden; op het programma van het concert op 26 mei 1828 staat echter alleen een *Marche des Mages* vermeld als een der uit te voeren composities. Hoewel niet met zekerheid vast te stellen, ligt het voor de hand dat toch dít werk is bedoeld, mogelijk als onderdeel van een groter geheel. Misschien heeft Berlioz dit stuk in Rome omgewerkt. De partituur bevindt zich in de bibliotheek van het conservatorium in Parijs en telt 19 bladzijden. Zij draagt het opschrift *Quartetto e coro dei Maggi* da H. Berlioz, Roma 1832.Vreemd genoeg is er van een kwartet niets te vinden. De tekst van een anonieme dichter begint met de woorden 'Il redentore e nato' en speelt zich af rond het kerstgebeuren. De muziek suggereert een plechtige mars; het is alsof men de drie koningen de stal binnen hoort marcheren. In harmonisch opzicht is het werk volstrekt probleemloos en dit pleit meer voor de jaren 1827/28 als tijd van ontstaan dan voor 1832, toen Berlioz' muziek al veel ingewikkelder en technisch moeilijker was, niet alleen in harmonisch opzicht. Barzun vindt dit werk het noemen nauwelijks waard, ten onrechte want hoewel beslist geen grootse manifestatie van een genie is het ook beslist geen slechte compositie. De sfeer is goed getroffen en benadert soms al die in *l' Enfance du Christ*. Enkele onhandigheden in de stemvoering, een veel te hoge ligging van de sopraan- en altpartijen en een té instrumentale behandeling van de zangstemmen zijn aspekten die nog eens extra op een relatief vroege datum van ontstaan wijzen. Het is een vriendelijk werkje, dat een uitvoering vandaag de dag nog zeker kan verdragen, dit in tegenstelling tot andere composities van Berlioz uit de jaren vóór 1830.

In december 1827 verscheen de vertaling door Gérard de Nerval van Goethe's 'Faust', waar Berlioz door gefascineerd was en waaruit hij in het najaar 1828 een aantal fragmenten van muziek voorzag. Op 16 september 1828 schreef hij aan Humbert Ferrand: *J' ai fait avant-hier, en voiture, la ballade du Roi de Thulé en style gothique; je vous la donnerai pour la mettre dans votre Faust, si vous en avez un*. Aangezien de acht *Faust-scènes* uitgegeven werden door Schlesinger in april 1829, zijn de

overige zeven onderdelen waarschijnlijk tussen deze beide data ontstaan. Opvallend is dat Berlioz dit werk het opusnummer 1 gaf, dat hij een jaar eerder ook al aan zijn ouverture *Waverley* en in december 1829 nogmaals aan zijn koorwerkje *Ballet des Ombres* had gegeven. De acht onderdelen van de *Faustscènes* vonden allen later hun plaats in het 'opera-oratorium' *La damnation de Faust*, het een wat meer, het ander wat minder omgewerkt. Tiersot heeft beide composities nauwkeurig met elkaar vergeleken. De voornaamste verschillen bij de koorgedeelten zijn:
a. *Chant de la fête de Pâques*: hergebruikt met andere instrumentatie en zonder partij voor Faust, (cf. pg. 78 e.v.) Beide harpen weggelaten.
b. *Paysans sous les Tilleuls*: (cf. pg. 26 e.v.) met andere instrumentatie. Solopartij omgewerkt en voor koor gezet. Eerst een vierdelig coupletlied met refrein, nu doorgecomponeerd. Ook verschillen in de tekst.
c. *Concert des Sylphes*: (cf. pg. 159 e.v.); aantal maten gecoupeerd. Hier wenst Berlioz een sextet met solisten, geen koor; wijzigingen in de instrumentatie. Dit sextet schijnt als enige tijdens Berlioz' leven in het openbaar te zijn uitgevoerd op 1 november 1829. Bijna alle veranderingen betekenen ontegenzeggelijk evenveel verbeteringen.

In een brief aan Humbert Ferrand van 27 december 1829 vinden we de eerste vermelding van een nieuw werk: *Ballet des ombres* voor gemengd koor (lees: driestemmig mannenkoor met verdubbeling van de eerste tenor door sopraan) met piano. Het stuk werd gedrukt maar direkt daarna bedacht de componist zich en kocht alle gedrukte exemplaren van de partituur op. De tekst is een vertaling door Albert Duboys van een gedicht van Herder: een nachtelijke rondedans van spoken en schimmen. Van Von Weber (Freischütz) heeft Berlioz waarschijnlijk het gebruik van spookachtige kreten als 'ah' en 'hou-ou' afgekeken, die echter in dit stuk nauwelijks effect hebben. Ook de muziek zelf brengt niet veel nieuws. Er is echter één goede vondst: de passage met de tekst *Formez vos rangs, entrez en danse* met zijn dalende kwintsprongen heeft Berlioz opnieuw gebruikt in het grandioze scherzo *La reine Mab* uit *Roméo et Juliette*.

In hetzelfde jaar verscheen een groep liederen en koren onder de titel *Neuf mélodies*, omstreeks 1850 gewijzigd in *Irlande*. In deze groep bevindt zich een *Chant guerrier* voor tenor en bas met mannenkoor, een *Chanson à boire* voor tenor met mannenkoor en een *Chant Sacré* voor zesstemmig gemengd koor met piano (later gearrangeerd voor orkest). In deze koren is aan allerlei kleinigheden te zien dat zijn muzikale stijl en zijn eigen werkwijze evolueren. Het veelvuldig gebruik van alteraties begint pas nà 1826 (*Scène Héroïque*); daarnaast vallen buiten de muzikale tekst de vele voordrachtstekens op. Ook in harmonisch opzicht is te merken dat Berlioz in de loop der jaren het nodige heeft geleerd.
Chant guerrier is een vurig patriottenlied. De vurigheid die het uitstraalt vermag misschien de zwakheden van dit werk als compositie te compenseren. Het patriottisme heeft overigens betrekking op de Ierse opstand van 1803, niet op Frankrijk. Het stuk is verdeeld in drie coupletten met refrein op de tekst *N' oublions pas ces champs dont la poussière est teinte encore du sang de nos guerriers*. Karakteristiek is steeds het refrein op één toon van de solo-tenor: *N' oublions pas*. De eerste twee coupletten onderscheiden zich alleen door hun tekst, bij het derde gebruikt de componist andere middelen, om echter weer spoedig bij het refrein uit te komen. Interessant is de duidelijke 'Anklang' met de Marseillaise aan het slot van het derde couplet op de tekst *Qu'en descendant du marchepied des rois*.
Chanson à boire is het zwakste werk van de gehele serie. Deze compositie kan worden gezien als 'werk zonder veel inspiratie en zonder welke inventiviteit dan ook. Het bestaat uit twee coupletten voor de solo-tenor met refrein van het mannenkoor, waarmee het ook begint. Behalve in de tekst vertonen de coupletten onderling slechts kleine verschillen. Het is jammer dat de componist van de sterke tekst - waarmee op zich veel meer gedaan had kunnen worden - een banaal kroeglied heeft gemaakt dat de tekst niet tot zijn recht doet komen. In de eerste uitgave is er nog een derde couplet dat in de tweede uitgave (1849/1850) werd weggelaten. Van een orkestpartituur, waar Malherbe over spreekt is niets bekend. Noske merkt bij dit werk op dat de vreemde harmonieën die hier

voorkomen in de tweede uitgave worden herhaald, waaruit blijkt dat het geen compositorische tekortkomingen zijn.
Chant sacré is een koorwerk dat al niet veel meer inspiratie vertoont. Het is samen met C*hant guerrier* uitgevoerd tijdens het concert van 5 december 1830 tegelijk met eerste uitvoering van de *Symphonie fantastique*. Het werk is geschreven voor mannenkoor waarbij de eerste tenor door de sopraan, de tweede door alt worden verdubbeld. Daarnaast zijn er nog soli voor sopraan of tenor. Er zijn drie coupletten voor de solist(e), die gewoontegetrouw door een refrein van het koor worden gescheiden terwijl dit refrein ook aan het begin klinkt. Het laatste refrein heeft een coda. In harmonisch opzicht gebeurt er weinig en de melodie doet niet erg fris en origineel aan. Omstreeks 1834 is de pianopartij geïnstrumenteerd, waardoor het geheel veel beter klinkt. Desondanks blijft het een van Berlioz' zwakste koorwerken. De geïnstrumenteerde versie verschilt van die met piano: de sopraan- en altpartijen zijn zelfstandig geworden, zodat het koor nu werkelijk zesstemmig is; het tweede en derde couplet van de solopartij zijn vervallen, terwijl de solo nu definitief aan de tenor is toegewezen. In deze kortere vorm voldoet het stuk beter. In de orkestversie komt een (dubbel bezette) basklarinet voor. Als deze versie inderdaad uit 1834 dateert is Berlioz de eerste die dit instrument voorschrijft, twee jaren vóór Meyerbeer dit in zijn 'Les Huguenots' deed.
De *Hymne vocal*, bewerkt voor blaasinstrumenten is niets anders dan bovengenoemd *Chant sacré*, gezet voor klarinet, basklarinet, twee bugels, hoge trompet en saxofoon in 1844. Dit was bedoeld om de uitvinder Adolphe Sax gelegenheid te geven zijn nieuwe instrument, de saxofoon in de praktijk uit te proberen. Dat gebeurde op 11 februari 1844, bij welke gelegenheid het instrument zijn officiële intrede in het muziekleven deed.

In 1830 woedde in Parijs een revolutie. Het is waarschijnlijk onder indruk daarvan, dat Berlioz een arrangement maakte van de *Marseillaise*. De preciese datum van onstaan is niet bekend en ook in zijn correspondentie is er niets over te vinden. Hopkinson heeft aangetoond, dat het plaatnummer van de eerste druk wijst op het jaar 1830, terwijl verschillende biografen dit jaar reeds vermoedden zonder daarvoor bewijzen te hebben kunnen leveren. Berlioz zette dit 'officiële Franse volkslied' van Rouget de l'Isle voor dubbelkoor en orkest en instrumenteerde voor de normale orkestbezetting zonder fluiten en hobo's maar met zes trompetten en drie paar pauken. De eerste vier coupletten zingt het koor unisono, terwijl het orkest fanfare-achtige motieven laat horen. Het refrein *Aux armes, citoyens* is aan de beide mannenkoren toebedeeld met versterking van de sopranen van het tweede koor; deze hebben ook het vijfde couplet met een begeleiding van strijkersklanken waarbij langzamerhand het koper zijn intrede doet. Deze bewerking is muzikaal gesproken niet Berlioz' sterkste werk maar heeft met zijn fanfares en slagwerk zeker wel greep op de grote massa waarvoor het arrangement is bedoeld. Harmonisch is het vrij conventioneel en de begeleidingsfiguren zijn - uitgezonderd de fanfares - allen afgeleid van de bekende melodie waarop het is gebouwd. Voor zover bekend maakt men in Frankrijk bij officiële gelegenheden geen gebruik van dit arrangement. Het autograaf is verloren gegaan.

In het najaar 1830 werkte Berlioz aan een fantasie voor koor en orkest, gebaseerd op Shakespeare's The tempest. In een brief aan Ferrand uit oktober 1830 spreekt hij over een bijzondere orkestbezetting die hij wil gebruiken: *Une ouverture gigantesque pour orchestre, choeur, deux pianos à quatre mains et harmonica*. Het is een van de eerste keren dat de piano als begeleidend instrument (dus niet solistisch) aan het orkest wordt toegevoegd. Het nieuwe werk zal op 7 november 1830 voor het eerste worden uitgevoerd, wat doet vermoeden dat hij al veel eerder met deze compositie bezig was. Later vormde het het slot van *Lélio* (het vervolg op de *Symfonie fantastique*), waar het genoemd werd *Grande fantaisie dramatique sur La Tempête, drame de Shakespeare*. Hiervoor werd de orkestbegeleiding een beetje omgewerkt, waarbij de partij voor harmonica (accordéon?) verdween. Het manuscript bevindt zich in de bibliotheek van het conservatorium en telt 134 bladzijden. Het werk kan worden verdeeld in:
a. Proloog (pg. 64-80); het koor van de luchtgeesten zingt: 'Miranda, chi t'e destinato sposo, conoscerai l'amore'. Opvallend is dat **B**erlioz als koorbezetting SSATT wenst. Het orkest bestaat

hier uit piccolo, fluit, klarinet, piano à 4 mains en acht solo-violen con sordini. Met dit ijle instrumentarium wordt de sfeer prachtig getroffen.
b. Storm (pg. 80-96); vrijwel geheel instrumentaal. Dan volgt de beschrijving van
c. Caliban (pg. 96-133), de kwade geest in het toneelstuk. Ook dit gedeelte is bijna geheel instrumentaal. Het koor beperkt zich aanvankelijk slechts tot uitroepen als 'Miranda!' of 'Oh Caliban!', steeds éénstemmig. Berlioz zal dit effect later met meer succes toepassen, o.m. in de treurmars voor Hamlet en in de *Chasse royale et orage* in *Les Troyens*. Halverwege komt het koor weer terug en daarmee de muziek van de proloog, die met de Calibanmuziek wordt gecombineerd. Het koor krijgt hier echter een nieuw tema: vreugdezang van de luchtgeesten omdat Caliban's boze plannen zijn mislukt.
d. De oplossing van alle moeilijkheden ; een vurig 'allegro assai' met fanfares voor het gehele orkest (zonder koor en pianos). Hier is Berlioz op zijn best; dit gedeelte is het sterkste in het gehele werk.

Verplicht tot een verblijf in Italië vinden we hem in april 1831 in Florence waar hij werkt aan een plan voor een groots opgezet oratorium *Le dernier jour du monde*, een plan waar niets van terecht komt. Het had een kolossaal werk moeten worden, groter nog dan het *Resurrexit* maar hij bereikte dit ideaal pas in zijn *Grande Messe des Morts*. Het verblijf in Italië is belangrijker geweest voor zijn litteraire werk dan voor zijn muzikale inspiraties. Deze periode (einde 1830 tot voorjaar 1834) heeft vrijwel niets van belang opgeleverd wat in zijn vocale oeuvre een blijvende plaats heeft verkregen. Wel besteedde hij in deze periode veel tijd aan het reviseren van oudere composities en ontwierp hij verschillende plannen voor grootse werken die óf spaak gelopen zijn óf later in gewijzigde vorm gerealiseerd konden worden. Een voorbeeld hiervan is de samenstelling van *Lélio* waarin hij werken gebruikte, die al in de jaren 1826, 1827, 1829 en 1830 waren geschreven zoals een *Choeur d'ombres*, afkomstig uit de Prix-de-Rome cantate '*Cléopatre*' (juli 1829). Hij wijzigde hiervan de tekst (82); oorspronkelijk stond hier een soort helletaal, die hij overnam van de Zweedse occultist en wijsgeer Swedenborg. Deze taal werd door een Franse tekst vervangen. Later paste Berlioz die helletaal wel toe in het *Pandaemonium* in zijn opera-oratorium *La damnation de Faust*.

De gesproken tekst tussen de verschillende onderdelen van *Lélio* is van Berlioz zelf en zegt iets van zijn geestesgesteldheid van omstreeks 1830. Het zou niet raadzaam zijn om het werk met deze tekst in onze tijd weer ten gehore te brengen. We kunnen ons aansluiten bij de mening van de Engelse biograaf J. H. Elliot, die hierover schrijft: 'Lélio must be the craziest work ever sketched by a composer not actually insane!'. Dit heeft vooral betrekking op de sentimentele, pathetische en hysterische woorden van de hoofdpersoon (i.c. Berlioz zelf). Sternfeld heeft in zijn artikel 'Ist der Lélio aufführbar?' een lans voor het werk gebroken die echter een kritische lezer alleen maar in de mening doet volharden dat het werk niet meer uitvoerbaar is.Wil men het tóch uitvoeren, dan lijkt het couperen van de gesproken tekst of het volledig omwerken ervan de aangewezen weg. Berlioz' nagedachtenis zal met een uitvoering van de *Tempest*-fantasie wellicht nog het meest gediend zijn.

Ergens in de periode juni 1831 - mei 1832 reviseerde Berlioz zijn *Resurrexit* en zijn *Coro dei Maggi*. Het enige nieuwe vocale werk waaraan hij daarnaast bezig was en dat misschien op één dag is geschreven, is een koorwerk op tekst van Thomas Moore, door Berlioz zelf bewerkt met als titel *Méditation religieuse*. Het handschrift van dit werk bevindt zich in de bibliotheek van het conservatorium in één boek samen met andere werken onder de titel *Tristia*. Het is gedateerd '4 août 1831'. Een eerste uitgave verscheen in 1849 als arrangement (niet van Berlioz) voor koor met piano, viool en cello, samen met *La mort d'Ophélie*. Partituur, koor- en orkestpartijen volgden in 1852 en dienden Malherbe als basis voor zijn uitgave. De geïnstrumenteerde versie uit 1831 en de grandioze treurmars bij de dood van Hamlet, beiden uit 1848, geven een interessante kijk op Berlioz' stylistische evolutie gedurende zeventien jaar. Het mag vreemd worden gevonden en is misschien in negatieve zin tekenend voor zijn zelfkritiek dat hij deze onbenullige compositie - mogelijk ontstaan om in Rome de verveling te verdrijven - in één boek naast twee meesterwerken plaatst en dan het geheel *Tristia* noemt. Ook de tekst van het eerste werk heeft geen enkele

connectie met de anderen, die geïnspireerd zijn door Shakespeare's 'Hamlet.' Zelfs de sfeer *Tristesse* is niet gevonden, laat staan getroffen. Muzikaal gezien is deze *Méditation* een van zijn zwakste composities, hoewel dit mogelijk uit zijn eigen geestestoestand van dat ogenblik (augustus 1831) verklaard zou kunnen worden. Het is geschreven voor zes stemmen (SATTBB) en orkest: twee fluiten, twee klarinetten, twee fagotten, twee hoorns en strijkorkest. De tekst is vrijwel steeds homofoon gedeclameerd, waarbij woorden die de aandacht verdienen a capella worden gezongen. Interessant is het 'decrescendo perdendo' aan het slot, dat Berlioz bereikt door eerst zeventien, daarna acht solo-strijkers voor te schrijven. Het gebruik van het motief van een dalende secunde is vrijwel zonder effect, ook al omdat het steeds wordt losgekoppeld van de melodie, het werkt eerder storend. De compositie geeft de indruk dat Berlioz heeft gedacht aan de oude praktijk van het tegenover elkaar plaatsen van verschillende groepen, die op hoogtepunten samenvallen, in dit geval blazers, strijkers en koor. Melodisch gezien is het werk volstrekt oninteressant.

De jaren 1834 en 1835 besteedde Berlioz grotendeels aan de compositie van zijn opera *Benvenuto Cellini* die een belangrijk aandeel voor het koor bevat. Daarnaast ontstond een werk voor mannenkoor met piano, getiteld *Le chant des Bretons*. Het is in twee versies bekend: voor solostem en voor mannenkoor. Van geen van beiden is een manuscript bekend. De koorversie werd gepubliceerd in 1835 (11). In deze uitgave staat de opmerking: *Ce morceau peut être executé à volonté en choeur à quatre voix ou en solo*. De tweede versie werd omstreeks 1849 ook gepubliceerd als onderdeel van een bundel met als titel *Fleurs des Landes;* in die publicatie staat vermeld dat het werk als solo-lied kan worden uitgevoerd. Het gaat hier in feite om een romance die uit drie coupletten bestaat met onderling zeer kleine verschillen. De tekst kan als strijdlied worden opgevat. Zoals vaker bij een tekst met een patriottisch kleurtje wordt de componist dan geïnspireerd tot vurige- en soms heel fraaie muziek. Zo ook in dit werk dat, behalve dat het uitstekend voor koorstemmen is geschreven, zeer mooi van melodiek is. De grote drieklank viert hier hoogtij maar daar staat tegenover dat de sfeer goed is getroffen en de muziek meeslepend. Dit werk zou op een hedendaags concertprogramma geen gek figuur slaan. De voorkeur verdient dan wel de tweede versie, waarin in de begeleiding alle overbodigheden zijn geschrapt waardoor deze niet alleen beter speelbaar wordt maar het geheel veel beter tot zijn recht doet komen. Opvallend zijn in de tweede versie de vele toevoegingen van voordrachtstekens.

In 1835 greep Berlioz opnieuw terug op een ouder ontwerp voor een grote symfonie met koor, waarvan delen in de *Symphonie funèbre et triomphale* zijn uitgewerkt. Een ander deel uit dit ontwerp werd een scène voor bas-solo met koor, getiteld *Le cinq mai / Chant sur la mort de l' Empereur Napoléon*. Het manuscript van dit stuk is verloren gegaan. Een pianouittreksel werd gepubliceerd in 1840 of 1841, de partituur in 1844 bij Richault, daarna in 1903 in de complete editie door Malherbe. De tekst is een van de beroerdsten die Berlioz ooit op muziek heeft gezet. Het moet een weeklacht over de dood van Napoleon voorstellen. Het mannenkoor wordt vrijwel uitsluitend éénstemmig gebruikt, waarbij de bassen tot twee maal toe volstrekt overbodig met de solist moeten meezingen. De medewerking van het vrouwenkoor beperkt zich tot het slaken van een diepe zucht aan het slot van het stuk en het versterken van het mannenkoor in het laatste refrein.
Het idee van die zucht heeft Berlioz ook gebruikt in *La damnation de Faust* (romance van Marguerite) en in de Hamlet-mars. Hoe indrukwekkend is het daar en hoe karikaturaal werkt het hier. Hoe is het mogelijk dat een componist na zulke grandioze werken als de *Harold-symfonie* of de *Symphonie fantastique* en al met plannen in het hoofd voor de indrukwekkende *Grande Messe des Morts* tot een werk als *Le cinq mai* kon komen, een werk dat in bleekheid slechts door de *Griekse revolutie* wordt overtroffen.
Na een korte inleiding van houtblazers en hoorns komt de solist vertellen dat de keizer op een Spaans schip naar St. Helena wordt gebracht. Tijdens de overtocht is het weer blijkbaar uitstekend want een vermoeiende begeleidingsfiguur kabbelt over drie-en-een-halve partituurbladzijde rustig voort. Hierna volgt het refrein dat te pas en te onpas terugkomt: *Pauvre soldat, je reverrai la*

France; la main d'un fils (er wordt niet bijgezegd wie dat dan wel was) *me fermera les yeux*. Nu komen we op het eiland aan waar Napoleon's oude ijzervreters al klaar staan om hun meester te begroeten. Nadat we daarbij twee maal het totaal overbodige refrein hebben moeten aanhoren, bezingen solist en koor-bassen (later nog unisono versterkt door de tenoren) voor de laatste keer hun keizer. Napoleon sterft: vier doffe dreunen op de grote trom, diepe zucht van het koor, nogmaals het refrein en het stuk is uit. Met een heruitvoering in onze tijd is de nagedachtenis van Berlioz (en ook van Napoleon) niet geëerd; de muziek zou voor een deel nog te redden zijn als de tekst zou worden omgewerkt en enkele coupures zouden worden aangebracht. Aangezien dit nauwelijks mogelijk is zonder het origineel te verminken, zal het waarschijnlijk tot in lengte van dagen in de kast blijven liggen, een lot dat dit nooit uitgevoerde gelegenheidswerk waarschijnlijk niet ten onrechte treft. De begeleiding bestaat uit twee fluiten, twee klarinetten, vier fagotten, vier hoorns, twee trompetten, drie trombones, grote trom en strijkers.

In de eerste weken van 1837 voltooide Berlioz zijn opera *Benvenuto Cellini*. Verder kreeg hij de officiële opdracht een requiem te componeren. Het is bekend dat het werk na veel nodeloos gepraat uiteindelijk op 5 december 1837 voor het eerst werd uitgevoerd in de 'Église des Invalides' in Parijs, terwijl het al op 29 juni 1837 was voltooid. De partituur werd in 1838 gedrukt, een publicatie die later Malherbe voor zijn uitgave diende. Aan de uitgave van *Benvenuto Cellini* is Malherbe wegens zijn overlijden in 1911 niet meer toegekomen.

De *Grande Messe des Morts* opus 5 (ook wel *Requiem* genoemd) werd voltooid op 29 juli 1837 en bestaat uit tien onderdelen, waarvan één (het 'Sanctus') met tenor-solo. De koorzettingen zijn tamelijk conventioneel en er is rekening gehouden met massale effecten. De bezetting is in principe zesstemmig: (SATTBB) maar onderverdelingen en uitbreidingen komen voor. Het bijzondere in dit werk ligt meer in de instrumentale partijen. Berlioz schrijft voor: vier fluiten, twee hobo's, twee engelse hoorns, vier klarinetten (in BES, ook in A), acht fagotten, zes hoorns in C, zes hoorns in ES (ook in D, E en hoog A) en strijkorkest (25+25+20+20+18). Daarbij koperen blaasinstrumenten, verdeeld over vier groepen; I: vier cornets à pistons (in BES, ook in A), vier trombones, twee tuba's; II: twee trompetten (in F), twee trompetten (in ES, ook in C en D), vier trombones; III: vier trompetten (in ES), vier trombones; IV: vier bastrompetten (in BES), vier trombones, vier tuba's. Aan het geheel nog toegevoegd een grote batterij slagwerk, bestaande uit: zestien pauken (voor tien spelers), grote trom, vier tamtams en tien bekkens (zowel los met paukenstok geslagen als op de 'ouderwetse' manier tegen elkaar). Het spreekt vanzelf dat het koor qua aantal zich moet aanpassen aan de orkestbezetting. Berlioz geeft als aantallen 80/80/60/60/70/70 = 420 zangers maar zegt erbij dat dit aantal mag worden verdubbeld of zelfs verdrievoudigd mag worden. Als het aantal echter boven de 400 zangers komt mag de grootste groep alleen worden ingezet bij het *Dies irae* het *Tuba mirum* en het *Lacrimosa*, met andere woorden: hij vindt een totale koorbezetting van 400 of 420 zangers ideaal. Het moge nog eens worden benadrukt dat deze cijfers zeer serieus genomen moeten worden. Indien het *Requiem* of het *Te Deum* met minder dan het voorgeschreven aantal zangers wordt uitgevoerd, gaat het effect verloren, met andere woorden: het werk 'klinkt niet meer'. Berlioz schrijft niet steeds een massale bezetting voor; in de drie bovengenoemde delen worden alle krachten ingezet; in deel 1 (*Requiem/Kyrie*), 7 (*Offertorium*), 9 (*Sanctus*) en 10 (*Agnus Dei*) is de bezetting wat minder groot, in deel 3 (*Quid sum miser*) en deel 8 (*Hostias*) is de bezetting bescheiden en deel 5 (*Quaerens me*) is zelfs voor koor alleen. Wat de instrumentale bezetting betreft heeft Berlioz alleen aan het massale gedacht, de bijzonderheden – speciaal voor dié tijd – zitten dus speciaal in de behandeling van het orkest: de kopergroepen, in vier hoeken van de zaal opgesteld, het letterlijk en figuurlijk overdonderende effect van de zestien pauken en de in Berlioz' dagen onspeelbaar geachte pedaaltonen van de trombones in het *Hostias*. De *Grande Messe des Morts* stelt zijn eisen aan de bezetting – de voorgeschreven bezetting is niet zonder grote financiële kosten bij elkaar te krijgen – maar de technisch eisen die hij aan het koor stelt zijn door ieder niet-beroepskoor best te realiseren.

Begin 1838 (25) had Berlioz een plan voor een kleine opera of uitgebreide cantate. Hij liet het plan

echter spoedig liggen en voltooide het nooit. De bibliotheek van het conservatorium te Parijs bezit een manuscript van 36 bladzijden, getiteld *Erigone / Intermède antique*. Tiersot wijdde er een uitgebreid artikel aan, helaas zonder notenvoorbeelden. Het gaat hier om een instrumentale inleiding, gevolgd door een driestemmig koorgedeelte (SSA) met een solopartij. De instrumentatie is niet uitgewerkt. Het koorgedeelte werd opnieuw gebruikt als openingskoor in de opera *Les Troyens*, daar met de tekst *Chantons sans rivales*. Aan het slot staat het begin van een aria met de tekst *Reviens, reviens, sublime Orphée* (de muziek van de zangstem ontbreekt). Tiersot (27) veronderstelt, dat het hier zou kunnen gaan om een vroege versie van het lied *Absence* (no. 4 uit de *Nuits d'été*. Dat lijkt ons niet waarschijnlijk omdat de tekst van *Absence* van Théophile Gautier is en die van *Erigone* onbenullig prutswerk, ver beneden het niveau van Gautier. De vraag zal pas kunnen worden beantwoord wanneer de overgebleven muziek van *Erigone* (met tekst) zal zijn gepubliceerd.

Op 22 januari 1839 schreef Berlioz aan Franz Liszt: *Je rumine en ce moment une nouvelle symphonie*; bedoeld is hier de 'symphonie dramatique' *Roméo et Juliette*, geïnspireerd door het toneelstuk van Shakespeare. Zonder hiervoor een bewijs te kunnen leveren vermoeden wij dat Berlioz dit werk oorspronkelijk wilde opzetten als opera maar na het fiasco van *Benvenuto Cellini* (laatste uitvoering op 11 januari 1839), dat plan liet varen en de gereed zijnde fragmenten tot de huidige vorm omwerkte. Dit zou ook een verklaring kunnen zijn voor het relatief grote aantal varianten bij dit werk. Op 9 september 1839 kon Berlioz aan zijn collega Georges Kastner schrijven: *J'ai fini tout à fait la symphonie; fini, très fini, ce qui s'appelle fini. Plus une note à écrire: amen, amen, amenissime*!!!. Het autograaf bevindt zich in de bibliotheek van het conservatorium te Parijs (uit Kastner's nalatenschap). Het lied *Premiers transports* werd al in 1840 gedrukt, het complete werk pas in 1847 door Schlesinger. De instrumentale en vocale elementen zijn in dit stuk met elkaar in balans. de componist wenst drie solisten (STB) en drie koren: een dubbel gemengd koor (de beide families Capulet en Montagu), een mannenkoor in de tuinscène na het feest en een uit zestien solisten bestaand koortje in proloog en slotscène. Knap geconstrueerd is het *Convoi funèbre de Juliette* (begin derde deel): het orkest begint met een aangrijpende melodie in de celli, die fugatisch wordt voortgesponnen door alten, tweede en dan eerste violen. De houtblazers plaatsen hier tegenover korte motiefjes en de harmoniek ondersteunende akkoorden. Het koor zingt éénstemmig (in oktaven) tot aan drie maten vóór de overgang naar majeur en neemt dan de tematiek van het orkest over. Het orkest vertolkt daarbij de vroegere éénstemmig uitroepen van het koor. Koper en slagwerk zwijgen. In deze symfonie komen fragmenten voor die Berlioz stempelen tot de grootste Franse componist van de eerste helft van de negentiende eeuw.

De ´Revue et Gazette Musicale´ van 7 juni 1840 vermeldde de officiële opdracht aan Berlioz tot het schrijven van een grote compositie ter herdenking van de revolutie van 1830. Op 19 juni meldde het blad de voltooiïng van dit werk. In zijn mémoires lichtte Berlioz de geschiedenis van het ontstaan uitvoerig toe. Het werk kreeg het opusnummer 15 en de titel *Grande Symphonie funèbre et triomphale*. Het autograaf bevindt zich in de bibliotheek van het conservatorium in Parijs en de eerste publicatie was in 1843. De meest recente dateert uit 1967 bij Bärenreiter in het kader van de ´New Berlioz Edition´. Het werk bestaat uit een *Marche funèbre*, een *Oraison funèbre* en een *Apothéose*. De bezetting is voor houten en koperen blaasinstrumenten, slagwerk en – later gecomponeerd (ad libitum) – strijkorkest en koor. Het accent ligt op de blaasinstrumenten die in groten getale zijn vertegenwoordigd. De symfonie is dus gedacht voor een harmonie-orkest en voor uitvoering in de open lucht. De beide eerste delen zijn puur instrumentaal terwijl het koor zich pas aan het slot van de *Apothéose* doet horen. De tekst hiervan is van de hand van Antony Deschamps (broer van Émile), bezingt in verheven bewoordingen de lof van de helden tijdens de revolutie en maant tot *Gloire et respect à leurs tombeaux*. Zoals al eerder gebleken is wordt Berlioz door dergelijke teksten altijd geïnspireerd tot goede muziek. Al is deze symfonie niet helemaal vrij van bombastische passages en is zij afgesteld op een zo groot mogelijk aantal uitvoerenden, het is van de eerste tot de laatste noot meeslepend en boeiend. De treurmars kan zich meten met de

grandioze *Hamlet-treurmars* en met de treurmars uit *Les Troyens*. De *Oraison funèbre* die een bewerking is van een deel uit de onvoltooide jeugdopera *Les Francs-juges* (z.b.) en die alleen met blaasinstrumenten en tambours is bezet , vormt een waardig 'In memoriam´. De *Apothéose* is een pittige mars die door de koorzang (Berlioz wenst 200 zangers) imposant wordt bekroond. Vermeld zij nog dat de oorspronkelijke bezetting uitsluitend blazers en slagwerk omvatte, de partijen voor strijkinstrumenten en koor zijn zijn later toegevoegd, resp. in februari en in september 1842. De tekst is voor een latere uitvoering op 1 augustus 1844 door een minder goede vervangen. De *Apothéose* werd in 1848 voor commerciële doeleinden bewerkt (zang en piano) en uitgegeven bij Cramer, Beale & Co. In Londen. Uit de door Tiersot gepubliceerde correspondentie van Berlioz blijkt, hij volledig achter dit arrangement stond wat verwonderlijk mag heten daar het slechts een treurige weerspiegeling van het kleurige origineel geeft. De maten 48-197 van het oorspronkelijke werk werden gecoupeerd en in de bewerking werden veertien maten (45) nieuw gecomponeerd. De oorspronkelijke koorpartijen werden grondig omgewerkt. Soms zingen hier de koorstemmen wat in de oorspronkelijke versie de instrumenten spelen en aan het geheel is een sopraan- of tenor-solo toegevoegd. Het geheel werd om onbegrijpelijke redenen van BES naar ES getransponeerd. In deze vorm werkt het arrangement als een karikatuur van het origineel, daarom is een uitvoering ervan af te keuren en kan deze bewerking geen ander dan historisch belang hebben. Een autograaf is niet bewaard gebleven. De tekst, ook van deze bewerking is van de hand van Antony Deschamps, niet van Émile, zoals Malherbe per abuis
vermeldt.

In het voorjaar 1841 werkte Berlioz aan een revisie van Weber´s opera *Der Freischütz*, waarvoor hij een compositie voor piano van de meester instrumenteerde, de beroemde *Invitation à la Valse* en de gesproken recitatieven van het origineel verving door gezongen recitatieven van eigen hand. Het manuscript hiervan is niet bewaard gebleven. De ´Bibliothèque Nationale´ te Parijs bewaart een fragment van de *Invitation*. 'Der Freischütz werd met Berlioz´ recitatieven en in zijn bewerking uitgegeven door Schlesinger in 1842.

De ´Gazette Musicale´van 13 augustus 1843 meldde, dat Berlioz de opdracht heeft gekregen om een aantal *gezangen* van de Grieks-Katholieke kerk te bewerken voor zestienstemmig (!) gemengd koor. Als dit juist is en áls hij die arrangementen al heeft gemaakt, dan zijn zij spoorloos verdwenen. (Wij geloven het verhaal niet.)

Voor een ´Festival de l´Industrie´, gehouden op 1 augustus 1844 schreef Berlioz een koorwerk met als titel *Hymne à la France*. De eerste uitgave van dit werk (samen met *La menace des Francs*) door Richault in 1851 vermeldt dat het werk onder leiding van de componist voor het eerst is uitgevoerd op 1 augustus 1844 door 1.200 zangers. Het manuscript van deze compositie is verloren gegaan maar de bibliotheek van het conservatorium bezit een (later gecoupeerd) couplet. Het werk werd door Malherbe gepubliceerd met orkestbegeleiding, het pianouittreksel (waarschijnlijk van Auguste Wolff) ontbreekt. De *Hymne* op tekst van Auguste Barbier ademt eenzelfde geest als de *Apothéose* van de *Symphonie funèbre et triomphale*. De voor Berlioz´ doen vrij simpele melodiek vermag dan misschien de artistieke waarde van het werk iets te verminderen, het zal juist mede daardoor bij de grote massa – waarvoor het bedoeld en geschreven is – beter aanslaan. Berlioz heeft het dit keer niet gezocht in een vurige mars; het zou een volkslied kunnen zijn, zo makkelijk spreekt het werk aan. Er zijn vier (eerder vijf) coupletten met een refrein op de woorden *Dieu, protège la France*. De melodie is steeds dezelfde maar de begeleiding wisselt voortdurend. Na een inleiding van vier maten in 4/4 (als het ware om de aandacht te trekken van de toehoorders op dezelfde manier als bijv. Monteverdi´s ´Orféo´ begint) zingen de tenoren het eerste couplet in ¾. Bij een ruistige ´wuivende´ begeleiding van de strijkers voegen zich later de accentuerende akkoorden van houtblazers en hoorns. Het refrein voor vijfstemmig koor (SSATB) in 4/4 wordt zonder begeleiding gezongen. Het tweede couplet is de sopranen toebedeeld, waarbij de begeleiding eerst dezelfde is als bij het eerste couplet maar na enkele maten worden de ´gedragen´ klanken vervangen door onrustige zestienden. Het refrein weerklinkt nu met begeleiding van houtblazers, hoorns en

strijkers. De bassen komen met het derde couplet, waarbij de bovenstemmen de tekst als het ware bevestigen door korte interpolaties tussen de melodie. De begeleiding wordt hier verzorgd door de strijkers die een scherp gepuncteerd ritme laten horen, dat een opzwepende werking heeft. Waar de overige stemmen meewerken worden zij ondersteund door het koper. Het refrein wordt hier door het gehele koor ingeleid. Bij het vierde couplet dat unisono wordt gezongen wil de componist (terwille van het effect) dat het koor opstaat en zó het refrein uitzingt. De strijkers begeleiden met gebroken akkoorden boven een continue kwartenbeweging van celli en contrabassen, waartussen de blazers na iedere tekstregel een akkoord laten horen. In de verte bootst de grote trom kanonschoten na. Berlioz voert via een steeds wildere strijkersbegeleiding en een schetterende fanfare voor de blazers naar een grote climax waar voor het laatst het refrein weerklinkt, nu met begeleiding van het hele orkest met extra slagwerk. Als dit werk inderdaad door 1.200 mensen is uitgevoerd, moet het klinkende resultaat om Berlioz´ eigen woorden te gebruiken ´Babylonisch´ en ´Ninevitisch´ zijn geweest, waartoe de artistiek niet geweldige maar met veel liefde geschreven tekst van Auguste Barbier zeker heeft bijgedragen. De orkestbezetting omvat dubbel hout (met 3e en 4e fagot), vier hoorns, twee cornetten, twee trompetten, drie trombones, tuba, vier pauken, grote trom, bekkens en (groot) strijkorkest.

In augustus 1844 werd het lied *La belle Isabeau* / *Conte pendant l´orage* gepubliceerd bij Bernard Latte. Het manuscript bevindt zich in de bibliotheek van het conservatorium maar was in 1904 zoek, toen Malherbe het in de complete editie wilde publiceren, zodat hij zich op bovengenoemde uitgave moest baseren. De tekst is van Alexandre Dumas sr. Een korte passage voor koor op de woorden *Prions Dieu* versterkt de werking van het refrein. Dit lied staat op hetzelfde niveau als *Les nuits d´été*, behorend tot Berlioz´ beste liederen. De vorm is moeilijk te bepalen en lijkt nog het meeste op een mengvorm tussen een doorgecomponeerd lied en een coupletlied. Er zijn drie coupletten, alle drie eindigend op *Prions Dieu*. De beide eerste coupletten hebben in de eerste vier regels dezelfde muziek (een kleine afwijking i.v.m. de declamatie daargelaten) maar vanaf de vijfde regel verschillen de coupletten van elkaar. Het derde couplet, dat bijna een recitatief genoemd zou kunnen worden heeft eigen muziek. Opvallend is dat de drie eindmaten van ieder couplet niet exact gelijk zijn maar toch heel sterk aan elkaar verwant. De begeleiding is bij ieder couplet verschillend, zo wordt bij het eerste een luit of een harp nagebootst. Op dezelfde plaats in het tweede couplet verschijnt een tegenmelodie op de manier zoals Berlioz de cellopartij bij *Premiers transports* (*Roméo*) schreef. Melodisch gezien heeft *La belle Isabeau* zeker connecties met de serenade uit *Harold en Italie*. De pianopartij vertoont passages die doen vermoeden dat het hier niet om een originele pianopartij gaat maar om een pianouittreksel van een orkestpartituur. Wij vermoeden dan ook dat dit werk óf nog geïnstrumenteerd moest worden óf oorspronkelijk al een orkestbegeleiding had, waarvan de partituur verloren is gegaan.

Begin augustus 1845 (72) schreef Berlioz de eerste maten van zijn vierdelige *Légende dramatique La damnation de Faust*. Volgens de kenners is dit zijn meest grootse werk en volgens velen ook de meest grandioze compositie uit het gehele Franse repertoire van de negentiende eeuw. Op 19 oktober 1846 voltooide hij het manuscript dat in de bibliotheek van het conservatorium bewaard wordt. Deze omvangrijke compositie houdt qua vorm het midden tussen een opera en een oratorium, vooral wegens het grote aandeel van het koor. De meeste koorgedeelten zijn in de jaren 1845 en 1846 nieuw ontstaan, drie zijn bewerkingen van delen uit de *Huit scènes de Faust*. Alle overige stukken zijn voor de solisten gedacht. Berlioz gebruikte het gegeven van Goethe maar niet de letterlijke tekst van zijn drama. Gerard de Nerval maakte een (vrije) vertaling en liet het bewerken daarvan tot een geschikt libretto voor Berlioz over aan een wijnhandelaar genaamd Almire Gandonnière. Hoewel *La damnation* goed als opera kan worden gebracht, hoort men het werk vaker in concertante uitvoering waarbij dan het ballet nog het meest wordt gemist (in de drie puur instrumentale delen). Er zijn vijf vocale solisten: tenor (Faust), mezzosopraan (Marguerite), bariton of bas (Méphistophéles), bas (Brander) en sopraan (stem van een engel in het slotkoor). De koren moeten ruim zijn bezet en komen voor als gemengd-, vrouwen-, kinder- en mannenkoor in verschillende 'rollen'; zij worden vaak ingezet.

La damnation de Faust kan – meer nog dan de monumentale opera *Les Troyens* – hoger worden aangeslagen; komen in *Les Troyens* nog enkele minder sterke momenten voor, *La damnation* bestaat geheel uit hoogtepunten, zowel in de solistische als in de koorgedeelten. Er is geen ouverture maar meteen met de inzet van de altviolen voor de scène van Faust (*Le vieil hiver a fait place au printemps*) wordt men al in de juiste sfeer gebracht. In de volgende scène treedt het (gemengde) koor op met een vrolijke gezongen boerendans die sterk contrasteert met de sombere overpeinzingen van Faust. Pas nu blijkt dat dit deel van het verhaal zich in Hongarije afspeelt, waar de componist een melodie van Hongaarse vrijheidsstrijders citeert, de *Rakoczy-mars* (overigens ook een dankbaar orkestwerk in de concertzaal). Daarmee sluit het eerste deel.
Voor het tweede deel zijn we verplaatst naar Faust's studiecel ergens in Noord-Duitsland, waar hij opnieuw in zijn suïcidale plannen wordt gestoord door het koor met een paashymne *Christ vient de ressusciter*! Met een onverwachte slag (orkest met bekkens) staat Méphistophéles plotseling in zijn cel en weet Faust om te praten: 'geniet eerst de leuke dingen van het leven'. Faust is daar gevoelig voor en samen belanden zij in een bierkelder in Leipzig waar een stel vrolijke drinkebroers onder aanvoering van Brander zich vermaken. Brander zingt het lied van de rat, die verliefd is op de kokkin en zich verstopt in het fornuis. Natuurlijk loopt dat fataal voor hem af. De scène eindigt hier met een fuga op *Amen*. Het is een zeer moeilijke taak voor de dirigent om de 'juiste toon' in deze fuga te treffen. Het moet klinken als in de kerk maar tegelijkertijd moet duidelijk hoorbaar zijn dat de zangers behoorlijk aangeschoten zijn. De noten moeten goed zijn maar de toonzuiverheid mag hier te wensen overlaten, misschien wel een uniek geval in de gehele Westerse muziekgeschiedenis. Méphistophéles beantwoordt het lied van Brander met zijn lied van de vlo: (*Une puce gentille*). Een prins heeft een vlo van wie hij houdt; hij schaft zich nieuwe kleren aan en de vlo verhuist mee. De prins wordt gebeten en de liefde is over. De drinkebroers vinden het prachtig maar Faust wil weg. Méphistophéles neemt hem mee naar de oevers van de Elbe en zingt hem – samen met het koor – in slaap. In de partituur een instrumentaal gedeelte, *Ballet des sylphes* / (dans van de luchtgeesten). In zijn dromen ziet Faust de contouren van een vrouw die hij sublimeert als Marguerite.
Méphistophéles en Faust ontmoeten dan groepen soldaten en studenten (twee mannenkoren) met wie zij enige tijd optrekken. Een instrumentaal tussenspel voor twee groepjes koper en pauken leidt tot het derde deel waarin Faust zijn liefde verklaart en waarin Méphistophéles hem door de lucht voert naar een plaats waar Marguerite op hen wacht, eenzaam en bang (*Que l'air est étouffant! J'ai peur comme un' enfant*!). Marguerite zingt dan haar beroemde ballade met gebruikmaking van een kerktoonsoort, *Autrefois un roi de Thulé,* begeleid door het melancholieke timbre van een solo-altviool. Méphistoféles weet haar echter te betoveren door het oproepen van zijn helse helpers. Een nieuw instrumentaal deel / ballet, het *menuet* van de als kleine vlammetjes voorgestelde duiveltjes. Hij brengt haar (samen met het mannenkoor) een prachtige maar onstuimige serenade. (Wat een wonder van instrumentatiekunst!) Faust en Marguerite ontmoeten elkaar en de vonk slaat over. Zij worden ruw door Méphistophéles onderbroken. Anderen (gemengd koor) hebben gemerkt dat er iets aan de hand is en Faust wordt gedwongen te vluchten. Einde derde deel. Het vierde deel begint met de *Romance* van Marguerite *d' Amour l'ardente flamme consume mes beaux jours*, ook al weer met een melancholiek timbre, dit keer van de solo-althobo. Aan het slot zijn nog flarden te horen van het soldaten- en studentenkoor uit het vorige deel. De beide aria's van Marguerite behoren tot de absolute hoogtepunten in het gehele werk en dat kan ook gezegd worden van Faust's *Invocation à la nature* dat hierop volgt. Méphistophéles verschijnt weer en doet Faust een voorstel: Marguerite is verloren maar kan nog gered worden. In ruil moet Faust dan zijn ziel aan de duivel geven. Zonder aarzelen neemt hij dit voorstel aan en tekent (met een dramatisch werkende slag van grote trom en tamtam) het perkament dat Méphistophéles hem voorhoudt. De hellepaarden worden opgeroepen en op hun rug gaat het in razende vaart naar beneden (*La course à l'abîme*). Berlioz past hier een suggestief ritme toe van steeds herhaalde achtste en twee zestienden, dat precies het galopperen van de paarden tekent. Ze passeren een groep vrouwen en kinderen (koor) die een *Sancta Maria, ora pro nobis* zingen en gillend in doodsangst haast onder de voet gelopen worden. De rit wordt begeleid door steeds meer akelige monsters (blaasinstrumenten). Méphistophéles denkt dat Faust bang wordt en biedt aan te stoppen en terug te keren maar Faust is vastbesloten: 'we gaan verder'.

Onder het aansporend roepen *hop, hop* van Méphistophéles worden de paarden tot meer snelheid gedreven. Het regent bloed. Ze bereiken de hellepoort waar een aantal duivels (mannenkoor) hen al opwacht. Het vreugdegeroep is enorm en hierbij maakt Berlioz weer gebruik van de speciale – niet door hemzelf bedachte – helletaal. Méphistophéles benadrukt dat Faust vrijwillig het document heeft getekend waarin hij zijn ziel heeft verkocht en daarmee wordt hij in de hel opgenomen. (*Alors l'enfer se tut... et dans ses profondeurs un mystère d' horreur s'accomplit*.) Maar Marguerite is gered; ze is in de hemel opgenomen en een groot (gemengd) koor plus (ad libitum) een kinderkoor (ideaal is 200 à 300 stemmen) heet haar welkom. (Een kleine sopraan-solo wordt er nog aan toegevoegd.) De bezetting van het orkest is groot maar afgezien van tien harpen (twee partijen) niet exorbitant: drievoudig hout (+ 4e fagot), dertien koperblazers (+ vier buiten het orkest opgesteld), acht slagwerkers en strijkorkest (15+15+10+10+9). De moeilijkheidsgraad van de veel ingezette koren is af en toe hoog, met name voor het mannenkoor. Het kinderkoor moet très nombreux zijn om het gewenste effect te verkrijgen. Een uitvoering van dit werk is – evenals in het geval van de *Grande Messe des Morts*, *Te Deum* en de opera *Les Troyens* – een gebeurtenis van groot cultureel belang.

Toen (op 14 juni 1846) in Lille de spoorlijn naar het noorden in gebruik werd genomen, verzocht de journalist Jules Janin Berlioz om muziek te leveren bij een door hem geschreven tekst. Helaas was hij er wel wat laat mee zodat de componist niet de tijd had om er iets behoorlijks van te maken. Het is grotendeels om deze reden dat *Le chant des chemins de fer* een van zijn zwakste scheppingen is, een feit waarvan hij zich zeer wel bewust was. In *Les Grotesques de la musique* schreef hij: *'Si j´ avais eu trois jours plein à employer à ce travail, ma partition vivrait quarante siècles de plus, je ne l´ignore pas. Mais dans des circonstances presentes et imprévues, comme celles de l' inauguration d´un chemin de fer, un artiste ne doit pas tenir à ce que quarante siècles de plus ou de moins le contemplent la patrie a le droit d´exiger alors de chacun de ses enfants un dévouement absolu. Je me dis donc: ´Allons, enfant de la patrie! .... et je me dévouai. Il le fallait!´*

De partituur van deze cantate bevindt zich in de ´Bibliothèque Nationale´ in Parijs; een uitgave als pianouittreksel (gemaakt door Stephen Heller) verscheen in 1850 als derde werk in de serie *Feuillets d´album*, de eerste partituuruitgave pas in 1903, verzorgd door Malherbe. Het werk is geschreven voor tenor/solo en gemengd koor (SATTBB) met orkest, dat bestaat uit dubbel hout, vier hoorns, twee cornets à pistons, drie trombones, pauken bekkens met grote trom en strijkorkest. De toonsoort is B-groot. Ondanks deze vrij lastige toonsoort is de cantate niet onnodig moeilijk gemaakt, ongetwijfeld vanwege het feit, dat hij is bedoeld te worden uitgevoerd door amateurs. Een uitvoering stelt dan ook geen hoge eisen aan uitvoerenden en luisteraars. Toch is het spontane volksliedachtige – wat bijv. de *Hymne à la France* zo aantrekkelijk maakt – hier ver te zoeken. Tiersot merkt terecht op, dat deze muziek voor ´de provincie´ is geschreven, d.w.z. zij is zo eenvoudig mogelijk gehouden maar moet toch door een grote bezetting en door groot klankvolume imponeren. De tekst van Janin is slechts matig geslaagde gelegenheids-rijmelarij. In compositorisch opzicht heeft het stuk weinig interessants te bieden. Alleen het andantino-religioso (cijfer 9 in Malherbe´s partituur) vormt muzikaal gezien een welkome afwisseling in veel lawaai om niets. Na een korte instrumentale inleiding wordt medegedeeld dat de feestdag is aangebroken. Dit neemt ongeveer 1/3e van het gehele werk in beslag. In het andantino verhalen de lage stemmen, hoe grijsaards glimlachend het graf in zullen gaan, blij dat hun kinderen deze geweldige uitvinding (namelijk de trein) nuttig zullen gebruiken. Dan wordt een deel van het vorige koor herhaald en de cantate eindigt met een lofzang op koning, vaderland en vrede, waar tussendoor we nogmaals fragmenten uit het eerste koorgedeelte te horen krijgen.

Tijdens zijn reis naar Rusland in de eerste helft van het jaar 1847 maakte Berlioz kennis met de muziek van de componist Dmitry Bortniansky (1751-1825). Hij bewerkte twee composities van deze Rus voor vier- en vijfstemmig koor a capella. Vermoedelijk bestaat deze bewerking slechts uit het (laten) vertalen van de Russische tekst in het Frans, daarna in het Latijn. Berlioz´ autograaf is niet bewaard gebleven, evenmin als dat van Bortniansky. Onder de titels *Le chant des Chérubins* en *Pater noster* werden beide bewerkingen gepubliceerd door Richault in 1851. In west-Europa is met

name *Le chant des Chérubins* in de bewerking van Berlioz zeer populair geworden.

Het lied *La mort d´Ophélie* werd oorspronkelijk geschreven voor sopraan en piano maar tijdens een bezoek aan Londen in juli 1848 bewerkt voor vrouwenkoor (Berlioz wenst 15 sopranen en 15 alten) met orkest. Het autograaf is in de bibliotheek van het conservatorium. Het is vooral deze bewerking die het lied beroemd heeft gemaakt. *La mort d´Ophélie* zou qua vorm een doorgecomponeerd coupletlied kunnen worden genoemd maar de vier coupletten hebben onderling grote verschillen, terwijl ook de begeleiding steeds verandert. Een refrein komt alleen na het eerste en het vierde couplet voor en bestaat uit lange melismen op *ah*. Van al Berlioz´ vocale composities voor kleine bezetting is dit een van de beteren. De tekst van Ernest Legouvé (vrij naar Shakespeare) bezingt de verdrinkingsdood van de ongelukkige Ophélia. Berlioz heeft er niet een banale of sentimentele elegie van gemaakt maar een ´zoete´ (NB niet ´zoetelijke´) treurzang, waarin geen beklag van of medelijden met het meisje doorklinkt maar een objectieve (hoewel zeer bewogen) vertelling. Alleen in de melismen *ah* laat het koor zich gaan. Deze melismen zijn weer geconstrueerd uit de dalende secunden die we vroeger al als ´smartmotieven´ zijn tegengekomen. Ze worden in het orkest voortgezet, dat voortdurend een zachte murmelende begeleiding laat horen, die water suggereert. De partituur werd uitgegeven door Richault in 1852 als opus 18 no. 1, samen met twee andere composities onder de verzameltitel *Tristia*. Ook de magnifieke treurmars *Marche funèbre pour la dernière scéne d´Hamlet* werd onder deze verzameltitel gepubliceerd. Mogelijk schreef Berlioz deze mars onder de indruk van een opvoering van Shakespeare´s toneelstuk, zoals hij deze tijdens zijn Russische reis in Riga zag en hoorde. In deze mars, die naar onze mening de hoog geroemde treurmuziek voor Siegfried uit Wagner´s ´Götterdämmerung´ zowel als muziek als in expressie verre overtreft, laat Berlioz het koor vocaliserend (op *ah*) medewerken. Het hoogtepunt in dit werk is het salvo (´Go, bid the soldiers shoot!´) kort voor het slot. Volgens Boschot werden de drie werken die samen als *Tristia* werden uitgegeven, aangekondigd voor een concert op 20 februari 1848, dit niettegenstaande het feit dat het autograaf de datum 22 september 1848 draagt.

Tenslotte verscheen in 1848 een koorwerkje met pianobegeleiding op tekst van De Lamartine, getiteld *Prière du matin*. Het is bedoeld voor kinderkoor en geschreven voor twee partijen, sopraan en alt. Het autograaf is verloren gegaan. De eerste uitgave was bij Escudier (later overgenomen door Richault). In 1850 verscheen het opnieuw, nu met vijf andere liederen en koren onder de verzamelnaam *Feuillets d´album*. De tekst is die van *Hymne d´enfant à son réveil*, een beetje naïef ontroerend wat door de muziek nog eens wordt onderstreept. De partijen zijn zeer eenvoudig en liggen uitstekend voor de kinderstem. Er zijn vier coupletten die in de tekst kleine ritmische verschillen hebben. De zeer simpele pianobegeleiding blijft bij ieder couplet gelijk. Dit is een koorwerkje dat een goede plaats in het repertoire voor kinderkoor verdient.

Toen in december 1848 Lodewijk Napoléon Bonaparte als Napoléon III president van de republiek werd, begon Berlioz te denken aan een groot werk om dit te vieren. In een brief aan zijn Russische vriend en bewonderaar Alexis Lwoff van 23 februari 1849 (119) staat: *Je travaille en ce moment à un grand Te Deum à deux choeurs avec orchestre et orgue obligés. Cela prend une certaine tournure. J´en ai encore pour deux mois à travailler; il y aura sept grands morceaux*. Hij besteedde het grootste deel van het jaar 1849 aan dit werk. Begin oktober kondigde de ´Gazette Musicale´ aan dat hij er de laatste hand aan legde. Het autograaf van het *Te Deum* bevindt zich in de keizerlijke bibliotheek in Leningrad. Berlioz gaf het aan zijn vriend Wladimir Stassov. Op *La damnation de Faust* na is het *Te Deum* zijn meest monumentale werk en overtreft het de *Grande M*esse *des Morts*, niet in bezetting maar wel in grootse zeggingskracht. Wij hoorden het *Te Deum* voor het eerst in de zomer 1969 in Londen onder leiding van Sir Charles Groves. Met name het laatste deel, de mars voor de vlaggenparade met haar twaalf harpen is – om Berlioz´ eigen woorden nog eens te herhalen – ´Babylonisch´en ´Ninevitisch´! Ook bij dit werk blijkt weer duidelijk dat een dirigent zich moet houden aan de door de componist voorgeschreven aantallen uitvoerenden. Het orkest moet (tenminste!) 134 musici omvatten: 88 strijkers, 34 blazers, 12 slagwerkers, orgel en voor de mars nog eens 12 harpen. Dezen begeleiden twee koren van ieder 100 zangers en een kinderkoor van 600 zangers. Gaat men de aantallen krachten reduceren dan 'klinkt het werk niet meer'; bij een

uitvoering enige tijd geleden in Nederland met ca. 130 zangers, een kinderkoor van ca. 100 zangers en een orkest van ruim 70 musici (waaronder twee harpen) was dit inderdaad het geval. De noten waren er, naar de expressie werd gestreefd, het 'effect' was nergens.
Afgezien van de beide instrumentale gedeelten is de tekst van het *Te Deum* verdeeld over zes op zich staande delen waarvan één met tenor-solist. Het orgel moet op grote afstand van koor en orkest staan. Lastig te vervullen wordt Berlioz' wens om het kinderkoor midden in de kerk te plaatsen. Dan zijn er niet alleen een of twee extra dirigent(en) nodig maar het maakt er ook het contact met de overige uitvoerenden niet gemakkelijker op. De organist moet via een monitor de dirigent goed kunnen zien. In Berlioz' tijd was een extra dirigent nodig. Het kinderkoor is alleen in het eerste, tweede en zevende deel ingezet maar dit zijn meteen ook de hoogtepunten van het werk. In het tweede deel bouwt Berlioz de spanning op – piano beginnend – eerst met de vrouwenstemmen, dan met de tenoren, vervolgens met de bassen en op de hoogtepunten komt het hele koor, inclusief het kinderkoor bij elkaar: *pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae*! met op de laatste lettergreep de slag van vijf paar bekkens. Het effect is schokkend (in positieve zin!). Ook in het zevende deel heeft het kinderkoor een geweldige werking maar dit laatste koorgedeelte is misschien iets te lang uitgesponnen waardoor het vermoeiend werkt. De toevoeging van het orgel is indrukwekkend. De partij voor het kinderkoor is vrij simpel; de opgaven voor de beide koren zijn qua intonatie wel eens lastig, polyfonie komt weinig voor en is niet zeer ingewikkeld. De beide instrumentale delen zijn gebaseerd op het motief van het eerste deel *Te Deum laudamus* en zorgen voor de juiste ontspanning tussen al het koorgeweld. Het mag dirigenten en koorbesturen niet kwalijk genomen worden dat zij terugschrikken voor het engageren (alleen voor deze twee relatief korte stukken) van twee extra kleine trommen – nodig naast de vier al voorgeschreven – en vooral die twaalf harpen. Dit is typisch een overblijfsel uit het midden van de negentiende eeuw, toen ieder jong meisje uit een gegoed gezin harp speelde en twaalf instrumenten plus bespeelsters relatief gemakkelijk bij elkaar te krijgen waren. Evenals in het geval van de *Grande Messe des Morts* is een uitvoering van dit *Te Deum* een gebeurtenis van groot cultureel belang. Helaas staan ook hier de enorme bezetting en de bijbehorende financiële consequenties een regelmatige uitvoering van dit grootse werk in de weg.

Het werk *La menace des Francs* werd in november 1849 in La France musicale aangekondigd. Een copie in de bibliotheek van het conservatorium is gedateerd 1851 en geschreven door Stephen Heller. Het stuk verscheen in 1851 bij Richault, tezamen met de *Hymne à la France* (zie boven) onder de titel *Vox Populi* opus 20. Berlioz' correspondentie geeft over dit werk geen verdere bijzonderheden. *La menace des Francs* is een lied dat oproept tot de strijd; het is zowel wat betreft de tekst als de muziek duidelijk de mindere van de *Hymne à la France* maar toch kan er een zekere kracht niet aan worden ontzegd, al gaat het hier om een gelegenheidswerk. Iets van dat meeslepende, dat enthousiasmerende, dat soms wat banale maar steeds zeer melodieuze karakter dat vrijwel al zijn marsen en 'cris du peuple' kenmerkt is ook hier aanwezig. Daarnaast kan echter niet worden ontkend dat er iets in dit stuk zit – moeilijk te omschrijven – wat het vurige enthousiasme van de andere stukken in dit genre hier tempert. Het is geschreven voor klein mannenkoor of soli (TTBB) en groot koor (SATTBB) met piano of orkest. De vier solistische partijen worden meestal door het grote koor verdubbeld, waar dat niet het geval is hebben zij de functie van voorzangers. In een schema uitgedrukt heeft het werk de vorm ab'b”c. Het werk biedt harmonisch niet veel interessants. Even simpel is de hoofdmelodie, die alleen in de hoge stemmen voorkomt.

Met de 'Société Philharmonique' gaf Berlioz op 12 november 1850 in Parijs de eerste uitvoering van *l' Adieu des Bergers*, een koorwerk dat later deel zou gaan uitmaken van het oratorium *l' Enfance du Christ*. Dit is ook het hoogtepunt en het meest uitgevoerde deel van deze *Trilogie Sacrée*. De ontstaansgeschiedenis is tamelijk zonderling: het werk is driedelig waarvan *l' Adieu des Bergers* het tweede deel vormt. Het begon als een werk voor orgel met dezelfde titel, waarvan Berlioz een koorwerk(je) maakte (gemengd koor met twee hobo's, twee klarinetten en strijkorkest). Dit stuk voerde hij uit onder de naam van een gefingeerde componist uit de zeventiende eeuw,

genaamd Pierre Ducré en het werd een succes. Velen die niet van zijn muziek hielden trapten er in ('Berlioz zou nooit in staat zijn een simpel en aansprekend werkje als die oude Ducré te schrijven'.) Er werd een aria voor tenor aan toegevoegd, *Le repos de la Sainte Famille* (met een *Alleluia* voor acht vrouwenstemmen aan het slot. Daarna schreef hij nog een instrumentale inleiding onder de titel *La fuite en Egypte* die hij als ouverture vóór het koorgedeelte plaatste. De genoemde drie stukken vormen tezamen het tweede deel van *l' Enfance du Christ* en werden in 1852 gepubliceerd, waarna een eerste uitvoering in Duitsland plaats vond omstreeks kerstmis 1853. Aangemoedigd door het succes van deze uitvoering werkte hij door aan een volgend deel dat onder de titel *l' Arrivée à Saïs* het derde deel van *l' Enfance du Christ* gaat vormen. Het werd voltooid in het voorjaar 1853. De delen twee en drie vormen het verhaal hoe Maria en Joseph ná de geboorte van Jezus de vlucht namen uit vrees voor de moordenaar Hérodes, veilig in Egypte aankwamen en door een timmerman en zijn gezin werden opgevangen. De componist geeft hier ook Maria (sopraan), Joseph (bariton) en het familiehoofd (bas) een eigen stem. Het verhaal is wat aangedikt doordat Berlioz de scène waarin Maria en Joseph tevergeefs bij allerlei herbergen aanklopten om onderdak te vinden, naar hier is verplaatst; zo komen ze dan bij de timmerman en zijn gezin terecht, die hen gastvrij ontvangen – zij verblijven er tien jaar –; zelfs voor een huismuziekje (twee fluiten en harp) is nog plaats. Het deel eindigt met een beschouwing door tenor en koor, een soort terugblik, over het grote wonder wat heeft plaatsgevonden. Hiermee had de componist kunnen volstaan. Hij liet zich echter verleiden tot het toevoegen van een extra gedeelte dat als eerste deel zijn plaats in l' *Enfance* kreeg. Dit deel is in zoverre een misgreep, dat het te lang is, dat het op een scène uit een opera lijkt die hier niet past, dat het een episode behandelt die weliswaar bij het kerstverhaal behoort maar zich 'zijdelings' afspeelt, nl. de angst van Hérodes en zijn bevel tot de kindermoord in Bethlehem. Tenslotte laat Berlioz hier de ingetogen sfeer van de delen II en III los en schrijft deel I in zijn eigen romantische stijl. Bijgevolg heeft hij dan ook meer stemmen en een groter orkest nodig: koperen blaasinstrumenten en een orgel (of harmonium), opgesteld achter het podium. Aan solisten komen daar nog twee bassen (Hérodes en Polydorus) en een Romeinse centurio (tenor) bij; verder een groot mannenkoor (de waarzeggers) en een vrouwenkoor (20 stemmen), opgesteld achter het toneel bij het orgel. Al deze krachten komen in de delen II en III niet meer terug, zodat het een vrij kostbare gebeurtenis wordt. De scène met orgel en vrouwenkoor kan met enige goede wil nog in het verhaal worden ingepast, zo ook de proloog van de tenor-solist waarmee deel I begint; al het overige is eigenlijk overbodig. Berlioz voltooide het in de zomer 1854, publiceerde het gehele werk een jaar later na een eerste uitvoering einde 1854. De koorgedeelten zijn niet echt moeilijk maar vereisen wel een zeer goede voorbereiding, vooral het slotkoor. NB. In de delen twee en drie is niet op een massaal koor
gerekend.

In de periode medio 1850 tot eind 1853 schijnt Berlioz geen enkel koorwerk te hebben geschreven. Het eerste werk dat na deze periode werd geschreven is *l' Arrivée à Saïs*, het derde deel van het oratorium *l' Enfance du Christ* dat in januari 1854 werd voltooid. Het eerste, *Le songe d' Hérode,* ontstond in de maanden daaropvolgend. Op 28 juli 1854 schreef Berlioz aan Hans von Bülow: J*' ai fait la première partie de ma trilogie sacrée 'Le songe d' Hérode*, waarmee het gehele oratorium werd voltooid. De autografen van de delen I en III bevinden zich in de 'Bibliothèque Nationale' te Parijs, dat van deel II – het oudste – in de bibliotheek van het conservatorium. Het complete werk verscheen in 1855 in druk bij Richault (22). De partituur draagt de vermelding: *Exécutée pour la première fois sous la direction de l'auteur, le 12 décembre 1854*. In deze compositie komen in het tweede deel weer oude kerktoonsoorten voor. Door verscheidene elkaar klakkeloos naschrijvende biografen wordt beweerd dat die kerktoonsoorten in vele werken van Berlioz voorkomen. Van een werkelijk systematisch gebruik van de kerktoonsoorten is echter in het gehele oeuvre van Berlioz nauwelijks sprake. Slechts in de ouverture van het tweede deel van *l'Enfance* en in het *Chanson Gotique* uit de *Huit scènes de Faust*, cq. uit *La damnation de Faust* kan men hiervan spreken, in het eerste geval dorisch en in het tweede geval aeolisch maar hier al niet meer geheel 'zuiver'. Alle overige gevallen blijken 'kerktoonsoort-achtige' wendingen te hebben.

Het koorwerk *Sara la Baigneuse* op tekst van Victor Hugo werd al in 1834 geschreven en uitgevoerd; de eerste versie voor mannenkoor is echter verloren gegaan. In 'La France Musicale' van 4 november 1849 komt een advertentie voor die dit werk noemt in een versie voor twee stemmen met piano, bewerkt door Auguste Morel en een derde versie voor drie koren met orkest. De bewerking met piano verscheen in 1850, die met orkest een jaar later, beiden bij Richault. Er zijn geen autografen bewaard gebleven. Het is daarom ook niet helemaal zeker of deze versies een bewerking zijn van de compositie uit 1834. In de versie voor twee stemmen en piano vormen de beide stemmen de hoogste partijen van de versie voor drie koren en orkest met dien verstande dat de bovenste een samenvatting is van de sopraanpartij van koor I en de tenorpartij van koor III (koor II is geheel buiten beschouwing gelaten), terwijl de onderste is samengesteld uit brokstukken van koor I en III. De versie voor drie koren met orkest kan tot Berlioz' beste werken worden gerekend. De partituur levert weer vele bewijzen van zijn formidabele instrumentatie-talent en bestaat uit piccolo, twee fluiten, twee hobo's, twee klarinetten, twee (of vier?) fagotten, drie hoorns, pauken en strijkorkest. De driekorige versie is gezet voor: koor I STBB, koor II SA en koor III TTBB. Het werk is geschreven in 3/8 maat, een maatsoort die bij Berlioz weinig voorkomt. Hoewel voor drie koren geeft dit werk toch niet de indruk te zijn bedoeld voor een massale bezetting. Van de kleinere koorwerken mag dit stuk tot de belangrijkste (niet de meest bekende) worden gerekend.

Tegen het einde van 1855 ontstond een gelegenheidswerk, de cantate *l' Impériale* opus 26 voor dubbelkoor en groot orkest. Het autograaf bevindt zich in de bibliotheek van het conservatorium. De eerste gedrukte uitgave, verschenen in 1856 bij Brandus heeft de vermelding *Executée pour la première fois la 15 novembre 1855 par 1.200 musiciens au Palais de l'Industrie Universelle à la Cérémonie de la distribution des récompenses*. *l' Impériale* is op tekst van een zekere Capitaine Lafont, beslist goed bedoeld maar kwalitatief van een erbarmelijk niveau. Dat Berlioz daarmee toch nog iets heeft weten te beginnen is des te meer te waarderen. De muziek is niet slecht, heeft enkele mooi gevonden passages maar mist wel het vuur van sommige vroegere werken in ditzelfde genre. Over het geheel genomen doet deze partituur wat bleek aan. Opvallend is het veel voorkomend enharmoniseren, meer dan in enig ander koorwerk van Berlioz. Het dan weer wel, dan weer niet eenstemmig zingen van het koor klinkt niet overal even goed terwijl het zwaar bezette koper erop wijst dat de componist aan een grote koorbezetting dacht. Na een korte inleiding van het orkest zet het koor een tema in dat na een kort tussenspel van het orkest wordt herhaald, daarbij door de strijkersgroep met een vermoeiende zestienden-beweging begeleid. Weer een kort tussenspel en een soort koor-recitatief door het eerste koor (dat kleiner bezet moet zijn dan het tweede); dan volgt een *Prière* in de vorm van een mars op de woorden: *Dieu qui protège la France, veille sur son Empereur*. Doordat deze tekst enige keren wordt onderbroken, ontstaat een soort refrein-achtige werking. Dit refrein heeft een melodie die het meest waardevolle bestanddeel van de cantate vormt. Nadat we deze enige keren hebben gehoord, verenigen de beide koren zich terwijl het orkest (ad libitum) versterkt wordt door een 'militair' (lees: harmonie-)orkest. Met gebruik maken van de melodie waarmee het werk begon en van het uitroepen: *Vive l' Empereur* eindigt de cantate zeer luid en ietwat banaal.

In 1859 en 1860 gaf men in het 'Théatre Lyrique' de opera's *Alceste* en *Orphée* van Gluck; aan Berlioz werd de partituurbewerking opgedragen. Hij bracht de opera's terug in hun oorspronkelijke staat; zij hadden in de loop der jaren in Parijs heel wat verminkingen moeten ondergaan. Alfred Dörffel verzorgde in 1866 een uitgave van *Orphée* (uitgave Peters, Leipzig), een compilatie van de oorspronkelijke Italiaanse en de latere Franse versie, waarin de verbeteringen van Berlioz zijn opgenomen. In zijn voorwoord bij deze uitgave gaat Dörffel uitvoerig in op Berlioz bewerking.

De laatste in 1859 te dateren compositie is de *Hymne pour la consécration du nouveau Tabernacle*. Het werk (waarvan het autograaf verloren is gegaan) werd in 1859 gedrukt in een privé-uitgave bij Laville-Marais in Parijs. De tekst is van J. H. Vries, een soort kwakzalver die in de jaren rond 1860 opereerde en door wie Berlioz zich liet behandelen. Zowel tekst als muziek kunnen niet geslaagd worden genoemd. De *Hymne* is een coupletlied voor vijfstemmig gemengd koor (SATTB, te prefereren is SATBB) en orgel (harmonium) of piano. We vinden hier maar liefst acht coupletten

die zich alleen in de tekst (behoudens enkele ritmisch noodzakelijke aanpassingen) onderscheiden, zodat in de buurt van het vierde couplet een zekere verveling zich van de luisteraar meester maakt. Ieder couplet telt zestien maten en een introductie van vier maten voor orgel gaat aan het geheel vooraf. Het lijkt wel of Berlioz met tegenzin heeft gecomponeerd! De sopraan- en altpartijen verdubbelen bijna steeds de eerste- en tweede tenorpartijen. De orgelpartij is vrijwel altijd een verdubbeling van de koorstemmen. Hoewel de geschiedenis van de uitgave van dit werk zeer interessant is, is het werk zelf een van de minst interessante composities die Berlioz heeft geschreven. Een uitvoering in onze tijd heeft alleen nog zin met een andere tekst en minder coupletten.

Drie composities die niet precies zijn te dateren maar die aansluiten op het vorige werk, zij het dan ook van aanmerkelijk betere kwaliteit: drie motetten, twee originele composities en een bewerking van François Couperin's *Soeur Monique*. Tussen 1877 en 1888 – dus lang na de dood van Berlioz – verscheen *Le livre choral ou répertoire des chants religieux* [etc.]; hierin komen drie motetten voor:
1. *Veni creator spiritus* voor drie hoge stemmen a cappella,
2. *Tantum ergo* voor drie hoge stemmen met orgel of harmonium en
3. *Invitation à louer Dieu* voor drie hoge stemmen en piano.

Tiersot is over deze motetten niet erg enthousiast, misschien toch ten onrechte waar het het *Tantum ergo* betreft, dat genoteerd is als een coupletlied. Er zijn twee coupletten die alleen in tekst met elkaar verschillen. Aan het slot is een kort *Amen* toegevoegd. Ondanks de eenvoud in dit werkje weet de componist tot geslaagde expressie te komen. Het stukje doet nergens sentimenteel of gewrongen aan. Het *Veni creator* is als compositie de mindere van het *Tantum ergo* maar is toch niet saai zoals Tiersot vindt. Een orgel is niet voorgeschreven maar kan volgens een aantekening in de partituur de koorstemmen verdubbelen. Sterker dan in het vorige werk plaatst Berlioz soli en koor tegenover elkaar. Dit motet is doorgecomponeerd, bevat veel chromatiek en is hier en daar een beetje banaal. De in het derde motet – de bewerking – toegevoegde pianobegeleiding is een vrije vinding van Berlioz zelf. Het stuk zou ook zonder begeleiding uitstekend klinken.

Aan het einde van zijn leven hield Berlioz zich nogmaals met de kunstvorm 'opera' bezig. In de jaren 1856-1863 werkte hij aan zijn grote twee-delige opera *Les Troyens*. Eind 1860 begon hij aan zijn laatste opera *Béatrice et Bénédict* op eigen tekst, bewerkt naar Shakespeare's toneelstuk 'Much ado about nothing'. Dat hij al jaren met plannen voor deze opera rondliep bewijst een brief aan Joseph d'Ortigue van 23 januari 1833. Het werk, waarvan het autograaf zich bevindt in de bibliotheek van het conservatorium werd voltooid op 25 februari 1862. Een gedrukte uitgave van het pianouittreksel verscheen in 1863 bij Brandus; het was vervaardigd door Richard Pohl voor de (eerste) uitvoering in Baden op 9 augustus 1862. De partituur verscheen pas in 1907 in Malherbe's uitgave.

Op 14 februari 1862 schreef Berlioz aan zijn zoon Louis: *Je ne sais si je t' ai dit que je venais de faire un double choeur pour deux peuples* [sic]*, chacun chantant dans sa langue. C'est pour les Orphéonistes Français qui vont [à] Londres*. Bedoeld is hier het koorwerk *Le temple universel* op tekst van J. F. Vaudin. In de gedrukte uitgave is de (blijkbaar originele) tekst van het ene koor in de Engelse taal weggelaten. Mogelijk heeft het autograaf deze tekst wel gehad maar aangezien dit is verdwenen is dat niet zeker. Van dit koorwerk met orgel- (of harmonium?) begeleiding bestaan twee versies, de eerste uit 1861 voor dubbel mannenkoor (TTBB/TTBB), de tweede voor de wereldtentoonstelling in1867 en is Berlioz' laatste bewerking. Malherbe heeft in zijn uitgave de orgelpartij van de eerste versie (in aangepaste vorm) aan de tweede versie toegevoegd. De eerste versie werd gedrukt in 1861, een privé-uitgave; de tweede in 1868. Hoewel het niet Berlioz' grootste meesterwerk is, is *Le temple universel* een degelijk en melodieus geschreven koorwerk. Barzun noemt het echter 'unimportant'. Tiersot laat zich er vriendelijker over uit en geeft een uitgebreid verslag van de omstandigheden waarin deze compositie tot stand kwam. Een vereniging 'l'Orphéon' organiseerde vier concerten met massale koorzang, waarvoor zij compositieopdrachten verstrekte. Ook Berlioz ontving een opdracht maar door onderlinge ruzie schijnt zijn werk niet te zijn uitgevoerd, een arrangement van hetzelfde stuk echter wel in 1867 (z.b.). Tiersot hecht geen

geloof aan de uitvoering in verschillende talen die zou zijn geprojecteerd. Volgens hem zongen de aanwezige Engelsen in de Franse taal. Hij geeft ook aan wát zij zongen. Het ontbreken van een orgelpartij verklaart hij (terecht) met het ontbreken van een instrument bij de wereldtentoonstelling in 1867. Boschot zegt er niets over, vermeldt alleen de uitvoering van de *Hymne à la France* bij die gelegenheid. *Le temple universel* is een prettig zingbaar werk, goed geschreven voor de stemmen. Er zijn passages die doen herinneren aan het paaskoor uit *La damnation de Faust*. De melodieën zijn pakkend en goed over alle stemmen verdeeld. Het orgel ondersteunt de koorzang maar weet zich hiervan ook af en toe los te maken. Heel knap is de combinatie van de verschillende melodieën tegen het slot. Het eerste koor begint met een 'expositie' van de melodische gegevens, die daarna door het tweede koor in het kort wordt samengevat. Een nieuwe melodie volgt (in mineur) voor de tenoren van het eerste koor, door de tenoren van het tweede koor herhaald (in majeur). Er volgt een passage waarin de beide koren worden gecombineerd; Berlioz zet de diverse partijen canonisch waarbij de medewerking van het orgel tot een minimum is beperkt. Tenslotte verenigen beide koren zich waarbij al het voorgaande melodische materiaal nogmaals de revue passeert. Ook maakt de componist hier gebruik van de techniek om beide koren één tel na elkaar te laten zingen, zodat het effect nóg massaler wordt. Met een machtig forte eindigt dit stuk dat we als een van zijn beste gelegenheidscomposities zouden willen bestempelen. Jammer dat de tekst van veel minder kwaliteit is dan de muziek. Het arrangement uit 1867 is in feite een samenvoeging van de twee koren tot één, waarbij het middendeel is vervallen. Hoewel dit nog wel klinkt is de twee-korige versie natuurlijk te prefereren, ook al door de medewerking van het orgel..

Berlioz overleed op 8 maart 1869 in Parijs. Na zijn dood heeft een aantal van zijn composities hun opgang gemaakt. Door vele biografen – Boschot voorop – is hij als een wat zielige figuur afgeschilderd, een 'miskend genie'. Persoonlijk geloven we daar niet zo in. Degenen die deze grootheid in hun midden hebben gehad en niet in hem hebben geloofd zijn erger te beklagen. Terecht schreef Julien Tiersot aan het slot van zijn reeks artikelen 'Berlioziana': '*Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre!*'

Maar ook is volkomen juist wat de Nederlandse musicoloog drs. Wim Kloppenburg zijn studenten inprentte: 'Berlioz' verbeeldingskracht was groter dan zijn zuivere inspiratie en dan zijn vermogen om muzikale gedachten tot één groot, machtig complex te ontwikkelen. Had hij dit gekund, hij zou in plaats van Wagner de muzikale wereld in de tweede helft van de negentiende eeuw hebben overheerst. Zijn verbeeldingskracht leidde hem dikwijls tot het scheppen van absurditeiten en vaak maakte hij muziek ter wille van het effect.' ['Muziek door de eeuwen'; III, Amsterdam, 1964, pg. 30]. Berlioz schreef een aantal composities die hem altijd zullen blijven overleven maar ook een vrij groot aantal werken van minder artistieke waarde, al dan niet 'gelegenheidscomposities'. Maar geldt dit niet voor veel meer grootheden in die zelfde periode: Verdi en Wagner voorop?

Afgezien van het gebruik van het koor in enkele onvoltooide opera-projekten heeft het koor in alle drie opera's van Berlioz zijn functie. Het komt zowel voor als gemengd koor, als vrouwenkoor en als mannenkoor. In *Benvenuto Cellini* (1838) maakt het qua muzikale vorm steeds deel uit van een ensemble (of aria) als aanvulling op een of meerdere solisten. In *Béatrice et Bénédict* (1862) is het meer zelfstandig behandeld in eigen 'nummers'. Hoogtepunten in deze opera zijn wel het opzettelijk 'mislukte' (want met constructiefouten) bruiloftslied van de opgeblazen kapelmeester Somarone – Berlioz spreekt van een *épithalame grotesque*, intussen wel knap geconstrueerd; zou hij Mozart's 'Ein musikalischer Spass' hebben gekend? – en het drinklied *Le vin de Syracuse*, waar de aangeschoten Somarone in blijft steken. Ook de instrumentatie is heel bijzonder: gitaren, trompetten en slagen op de tafels met bier- (of wijn)glazen.

Berlioz was niet specifiek een korencomponist zoals Giuseppe Verdi ('il papa del coro') maar het gebruik van koren is het best uitgewerkt in de grote opera '*Les Troyens*' (1858). De kolossale partituur bevat teveel muziek voor één avond en wordt daarom over twee achtereenvolgende avonden verdeeld. Velen beschouwen dit werk als het beste in Berlioz' totale oeuvre en inderdaad, de meeste van de 52 onderdelen zijn evenveel meesterlijke composities. De instrumentatie is groots en afwisselend met onder meer zes trombones, de gehele (negendelige) familie der saxhoorns,

tabourka (Arabische vaastrommel), crotalen (hand- en voetklappers / soort castagnetten), en zes tot acht harpen. Er zijn twee gemengde koren voorgeschreven die ook onderverdeeld worden. Dat alles maakt de productie van deze opera wel uiterst kostbaar. Hoogtepunten zijn zeker de *Chasse Royale et orage* uit het vierde bedrijf en de magistrale welkomstmars voor de koningin *Gloire, gloire à Didon* (begin derde bedrijf) met dubbelkoor. In deze opera heeft het koor ook het grootste aandeel: 24 optredens tegen 8 in '*Benvenuto Cellini*' en 8 in '*Béatrice et Bénédict*'. Een bijzondere opgave voor de koristen in het laatstgenoemde werk is, dat Berlioz 15 tot 20 zangers een handtrommel met schellen ('tambour de Basque') in de handen wil drukken om de zang te illustreren, wat het volksliedachtige karakter een heel speciale dimensie geeft.

Berlioz: alle composities voor of met koor:

januari 1825	La Révolution Grecque	cantate
voorjaar 1826	Les Francs-juges	opera [onvoltooid]
juli 1827	La mort d'Orphée	cantate voor de 'Prix de Rome'
september 1828	Huit scènes de Faust	verzameling w.o. ook koren
december 1829	Ballet des ombres	koorwerk
najaar 1829	Irlande	verzameling w.o. ook koren
juli/augustus 1830	La Marseillaise	arrangement
1831	Méditation religieuse	koorwerk
1831	Lélio ou le retour à la vie	'mélologue' met koren
1831	Messe solennelle	koorwerk
mei 1832	Resurrexit	deel uit de mis
juni 1832	Coro dei maggi	koorwerk
1834	Benvenuto Cellini	opera
1835	Le chant des Bretons	koorwerk
zomer 1835	Le cinq mai	cantate
maart 1837	Grande Messe des Morts	requiemmis
1839	Roméo et Juliette	symfonie met soli en koren
juni/juli 1840	Symphonie funèbre et triomphale	symfonie met koren
1844	Hymne à la France	koorwerk
1844	La belle Isabeau	romance met koorrefrein
1845	La damnation de Faust	opera-oratorium
juni 1846	Le chant des chemins de fer	cantate
1847	Le chant des Chérubins	arrangement
1847	Pater noster	arrangement
1848	La mort d'Ophélie	ballade
september 1848	Marche funèbre (Hamlet)	koorwerk
1849	Prière du matin	koorwerk
1849	Te Deum laudamus	koorwerk
1849	Le chant des Bretons	koorwerk
najaar 1849	Sara la baigneuse	ballade voor drie koren
najaar 1849	La menace des Francs	koorwerk
najaar 1855	l'Impériale	cantate
1856	Les Troyens	opera
1859	Alceste (von Gluck)	arrangement
1859	Orphée (von Gluck)	arrangement
1859	Soeur Monique (F. Couperin)	arrangement
einde 1859	Hymne pour la consécration du nouveau Tabernacle	koorwerk
einde 1859	Veni creator	motet
einde 1859	Tantum ergo	motet

1861	Le temple universel	koorwerk
1862	Béatrice et Bénédict	opera

NB. Het jaartal is steeds dat waarin de compositie werd voltooid. Tweede en derde versies van hetzelfde werk zijn buiten beschouwing gelaten.

Gebruikte litteratuur biografieën:

Hans Bartenstein	Hektor Berlioz' Instrumentationskunst	Leipzig, 1939 und ihre geschichtlichen Grundlagen
Jacques Barzun	Berlioz and the Romantic Century	New York/London, 1969 (2 delen)
Jacques Barzun	New letters of Berlioz	New York, 1954
Hector Berlioz	Mémoires I	Paris, 1848
Hector Berlioz	Correspondance inédite	Paris, 1879
Adolphe Boschot	La jeunesse d' un Romantique	Paris, 1906 (I)
Adolphe Boschot	Un Romantique sous Louis Philippe	Paris, 1908 (II)
Adolphe Boschot	Le crépuscule d' un Romantique	Paris, 1913 (III)
Arthur Coquard	Berlioz	Paris, s.d. [1909]
John Daniskas	Hector Berlioz	Amsterdam, 1949
J. H. Elliot	Berlioz	London, 1938
Edmond Hippeau	Berlioz et son temps	Paris, 1890
Adolphe Jullien	Hector Berlioz, sa vie et ses oeuvres	Paris, 1888 [prachtig geïllustreerd]
Julius Kapp	Berlioz, eine Biographie	Berlin/Leipzig, 1917
F. Knuttel	Hector Berlioz	Den Haag, 1947
Paul Marie Masson	Berlioz	Paris, 1923
Louise Pohl	Hector Berlioz' Leben und Werke	Leipzig, 1900
Richard Pohl	Hector Berlioz, Studien und Erinnerungen	Leipzig, 1884
Guy de Pourtales	Berlioz et l' Europe Romantique	Paris, 1939
Julien Tiersot	La musique aux temps romantiques	Paris, 1930
W. J. Turner	Berlioz, the man and his work	London, 1934
Rik Verbeke	Hector Berlioz	Haarlem/Antwerpen, 1952
Tom S. Wotton	Hector Berlioz, the man and his work	London, 1935

artikelen:

A. E. F. Dickinson	Berlioz' Rome-prix works	The Music Review 25, 1964
A. E. F. Dickinson	Berlioz' stageworks	The Music Review 31, 1970
Carl Engel	Julien Tiersot	The Musical Quarterley 23, 1937
Cecil Hopkinson	A bibliography of the musical and literary works of Hector Berlioz	Edinburgh, 1951
D. C. Parker	The work of Julien Tiersot	The Musical Standart 69, 1920
J.G. Prodhomme	Unpublished Berlioziana	The Musical Quarterley 1919
E. Rosenkaimer	Das Saxophon in seinen Frühzeiten	Die Musik XX, 1928
Julian Rushton	The Genesis of Berlioz' La damnation de Faust	Music and Letters 56,2,975
Richard Sternfeld	Ist der 'Lélio' aufführbar?	Die Musik V, 1903-1904
Julien Tiersot	'Berlioziana' in 'Le Ménestrel'	Paris, 1904-1911 [artikelenreeks]
Tom S. Wotton	Stray notes on Berlioz	Zeitschrift der IMG V, 1903-1904

en:

Hector Berlioz	Complete Edition of his works	Leipzig, 1900-1907
Hector Berlioz	Complete Edition of his works	Kassel, 1969- ... nog niet voltooid.

Verantwoording:

Dit artikel is gebaseerd op mijn doctoraalscriptie (1975) over de vocale werken van Hector Berlioz, tijdens mijn studie bij Prof. Dr. Marius Flothuis (RU Utrecht). In later jaren heb ik dit materiaal gebruikt voor mijn colleges in Leuven en Mount Holyoke. Het gedeelte over de liederen, romances, etc. is weggelaten, evenals de vele voetnoten. Wat betreft de litteratuur is de lijst van gebruikte boeken en artikelen die van 1975 en nu natuurlijk verouderd. De complete uitgave van Berlioz' werk (Breitkopf & Härtel, 1900-1907) was in 1975 al niet compleet; van de delen van de nieuwe complete uitgave (Bärenreiter, vanaf 1969), waren er vele toen nog niet verschenen. De gedeelten over de vier grote koorwerken (*Grande Messe des Morts*, *Te Deum*, *La damnnation de Faust'* en *l' Enfance du Christ* zijn uitvoeriger behandeld. De notenvoorbeelden die ik in 1975 gebruikte zijn nu alle in de nieuwe complete uitgave beschikbaar.
Mijn dank aan de medewerkers van de 'Bibliothèque Nationale de France' en de 'Bibliothèque du Conservatoire', die mij niet alleen alle gewenste faciliteiten verleenden maar mij ook de sensationele (!) mogelijkheden boden om de autografen van Hector Berlioz daadwerkelijk in handen te nemen. Mijn grote dank ook aan mijn oud-leermeester, drs. Wim Kloppenburg, die destijds voor mij in Parijs alle nodige contacten legde en introducties bezorgde.

Hombourg, april2025

Prof. dr. Hans van Dijk

Illustratie: Een bladzijde uit het autograaf van de prix-de Rome-cantate 'La mort d'Orphée' van Hector Berlioz.
Op de titelbladzijde schreef hij: 'Ouvrage déclaré inexecutable par la Section de musique de l' institut et exécuté a l'école royale de musique le 22. Juillet 1828.