

Hector Berlioz · New Edition of the Complete Works · L'enfance du Christ

Hector Berlioz *New Edition* *of the Complete Works*

issued by the Berlioz Centenary Committee, London
in Association with the
Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon

Volume 11

Bärenreiter 5451-01



L'enfance du Christ

Edited by David Lloyd-Jones

Bärenreiter Kassel Basel London New York Prag 1998

New Berlioz Edition Trust

Chairman: Sir John Burgh

Paul Banks, Pierre Boulez, David Cairns,
Sir Colin Davis, The Earl of Harewood, Ian Kemp,
Richard Macnutt, O. W. Neighbour,
Michael Rubinstein, Nicholas Snowman

Editorial Board

General Editor: Hugh Macdonald
Deputy General Editor: Ian Kemp
General Secretary: Chris Banks
Paul Banks, David Cairns, David Charlton,
Richard Macnutt, John Warrack
Research Associate: Ian Rumbold

Panel of Advisers

Jacques Barzun, Serge Baudo, Heinz Becker, Dietrich Berke,
Peter Bloom, Pierre Citron, Edward T. Cone, Wolfgang Dömling,
Yves Gérard, Sir William Glock, Ric Graebner, Horst Heussner,
D. Kern Holoman, Thérèse Husson, Jürgen Kindermann,
Raymond Leppard, François Lesure, Wilfrid Mellers,
Andrew Porter, Brian Primmer, Julian Rushton,
Filipe de Sousa, Nicholas Temperley

The performing material (BA 5451-72) and a piano reduction (BA 5451-90) are also available.

All rights reserved / Revised second edition 2014 / Printed in Germany

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

© 1998 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

ISMN 979-0-006-49502-3

Contents

Acknowledgement VI
General Preface Préface Générale Zur Ausgabe VII
Foreword VIII
Avant-propos XIII
Vorwort XVIII

L'enfance du Christ

Nota 2

Première Partie: *Le songe d'Hérode* 3
Deuxième Partie: *La fuite en Égypte* 98
Troisième Partie: *L'arrivée à Saïs* 123

Critical Notes 211

Abbreviations 212

Sources 213

List of Readings 217

Facsimiles

Manuscript vocal score, *L'enfance du Christ* (title-page) 220
Autograph full score, Part I (*Le songe d'Hérode*), Scene IV, bars 235–9 221
Autograph full score, Part III (*L'arrivée à Saïs*) 222
Printed full score, Paris edition, *La fuite en Égypte* (title-page) 223
Printed libretto, *L'enfance du Christ* (title-page) 223

Appendices

- I. Letter from Berlioz to John Ella, 15 May 1852 227
- II. Translations of Berlioz's *Nota* to the first edition of the printed full and vocal scores of *L'enfance du Christ* 228

The Trustees and Editorial Board
of the New Berlioz Edition Trust
wish to express their profound gratitude to the
Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon,
for their generosity
in financing the editorial and research work
of the Edition,
and to The British Academy, The Leverhulme Trust,
the Hinrichsen Foundation, the Pilgrim Trust,
Mr John M. Anderson, the John S. Cohen Foundation,
the Peter Moores Foundation, the Britten-Pears Foundation
and Bowne of London,
for further assistance towards editorial
and research costs.

Le Comité de Rédaction
de la Nouvelle Édition Berlioz
désire exprimer sa profonde gratitude à la
Fondation Calouste Gulbenkian de Lisbonne
pour son aide généreuse dans les travaux
de recherches et d'édition
et à l'Académie britannique, au Leverhulme Trust,
à la Fondation Hinrichsen, au Pilgrim Trust,
à M. John M. Anderson, à la Fondation John S. Cohen,
à la Fondation Peter Moores, à la Fondation Britten-Pears
et à Bowne of London
pour leurs contributions aux dépenses
pour la recherche et l'édition.

Kuratorium und Editionsleitung
der Neuen Berlioz-Ausgabe
möchten ihre tiefe Dankbarkeit gegenüber der
Calouste Gulbenkian-Stiftung Lissabon
für die großzügige finanzielle Unterstützung
und der British Academy, dem Leverhulme Trust,
der Stiftung Hinrichsen, dem Pilgrim Trust,
Herrn John M. Anderson, der Stiftung John S. Cohen,
der Stiftung Peter Moores, der Stiftung Britten-Pears
und Bowne of London
für die Übernahme weiterer Kosten
ihrer Editions- und Forschungsarbeiten
zum Ausdruck bringen.

General Preface Préface Générale Zur Ausgabe

The *New Berlioz Edition* has been initiated by the Berlioz Centenary Committee, London, to commemorate the 1969 centenary of the death of Hector Berlioz. The purpose of the Edition is to make available authentic texts of Berlioz's complete works in a form which is both scholarly and suitable for practical use.

The Edition is divided into the following Series:

- Operas
- Secular Works
- Sacred Works
- Miscellaneous Vocal Works
- Symphonies
- Orchestral and Instrumental Works
- Supplement

Each volume includes an editor's Foreword and Critical Notes, setting out details of the sources and of variant readings of the text, and appendices containing rejected versions, cuts, and sketches. Except where works are grouped under general titles, the order of works within each volume will be, so far as can be established, chronological.

Editorial insertions and emendations are distinguished typographically as follows:

Dynamics, wording, etc.: by italic type; accidentals, notes, rests, pauses, accents: by small print; slurs, ties, and hairpins (< >): by broken type.

The order of staves and the choice of clefs follow modern practice, and vocal texts are given only in the original language to which the music was set and in modern orthography. Berlioz's own footnotes are indicated in each case by the insertion of: [HB].

L'Édition Complète des Oeuvres de Berlioz (*New Berlioz Edition*) est publiée sous le patronage du Comité Anglais du Centenaire. Destinée à marquer le centième anniversaire de la mort d'Hector Berlioz (1969), elle présente pour la première fois le texte authentique de ses œuvres sous une forme répondant à la fois aux exigences de l'érudition et à celles de l'usage courant.

L'édition comprend les sections suivantes:

- Opéras
- Oeuvres profanes
- Oeuvres religieuses
- Oeuvres vocales diverses
- Symphonies
- Oeuvres pour orchestre et pour différents instruments
- Supplément

Chaque volume comprend un avant-propos de l'éditeur ainsi que des notes critiques indiquant le détail des sources et celui

des variantes, de même que des appendices contenant les premières versions, les coupures et les esquisses. Sauf lorsque les œuvres sont groupées sous une rubrique générale, l'ordre des morceaux dans chaque volume est, autant que faire se peut, chronologique.

Les additions et corrections de l'éditeur se distinguent par les caractéristiques typographiques suivantes:

Les nuances, les différences de rédaction, etc.: par des italiques; les accidents, les notes, les silences, les points d'orgue, les accents: par des caractères plus petits; les liaisons, les syn-copes, les soufflets (< >): par des caractères discontinus.

L'ordre des portées et le choix des clefs suivent les usages modernes, et les textes chantés ne sont donnés que dans la langue originale et avec l'orthographe moderne. Les notes de Berlioz sont signalées par le signe: [HB].

Die *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* wurde vom Berlioz Centenary Committee, London, anlässlich des 100. Todestages von Hector Berlioz im Jahre 1969 ins Leben gerufen. Zweck dieser Ausgabe ist es, die authentischen Texte der Werke Berlioz' in einer Form zu erschließen, die sowohl wissenschaftlichen als auch praktischen Ansprüchen gerecht wird.

Die Ausgabe gliedert sich in folgende Serien:

- Opern
- Weltliche Werke
- Geistliche Werke
- Verschiedene Vokalwerke
- Sinfonien
- Orchester- und Instrumentalwerke
- Supplement

Jeder Band enthält ein Vorwort des Bandbearbeiters, einen Kritischen Bericht, der die Quellenlage und abweichende Lesarten des Textes erörtert, sowie Anhänge, die verworfene Fassungen, gestrichene Stellen und Entwürfe wiedergeben. Die Werke werden in jedem Band, sofern sie nicht unter einem Generaltitel zusammengefaßt sind, nach Möglichkeit in chronologischer Reihenfolge erscheinen.

Zutaten oder Verbesserungen des Herausgebers werden typographisch wie folgt gekennzeichnet:

Dynamische Zeichen, Buchstaben, Textworte usw. durch Kursivdruck; Akzidenzien, Noten, Pausen, Fermaten, Akzente durch Kleinstich; Bögen und cresc.- bzw. decresc.-Zeichen gestrichelt.

Die Ausgabe folgt in Partituranordnung und Schlüsselung der modernen Praxis; Vokaltexte werden ausschließlich in der Originalsprache und in moderner Orthographie wiedergegeben. Berlioz' eigene Fußnoten sind in jedem Fall durch [HB] gekennzeichnet.

Foreword

Composition

The genesis of *L'enfance du Christ* was unusual for Berlioz, since he normally had a plan of his larger works in mind before he began work. Of its three parts, the second was composed, performed and published first; this was followed three years later by Part III, and the work was soon completed by the addition of Part I. The second part, *La fuite en Égypte*, also began with the composition and performance of the second of its three sections, to which the two outer panels were added shortly afterwards.

In the composer's *Memoirs*, *L'enfance du Christ* is referred to only briefly because the main narrative ends in 1848, two years before the work's conception. However there are enough references in his correspondence for a clear picture of the course of its composition to emerge.¹ Berlioz's most detailed account of the origins of the work is found in a letter to John Ella of 15 May 1852, written during a three-month conducting engagement in London. Ella, who had studied with Fétis in Paris, was a violinist, music critic of the London *Morning Post* and founder of The Musical Union, a series of chamber-music concerts for which he introduced the idea of analytical programme notes. It is clear that the extended letter was written with publication in mind; indeed it was first printed three days later in the programme of the Musical Union's concert on 18 May 1852 (although no Berlioz work was performed at the concert) and again on 22 May in *The Musical World*. In both instances Berlioz's original French text was given. It was published in France in *Le ménestrel* on 30 May. This much-quoted document, which Berlioz reprinted at the head of the first edition of the full score of *La fuite en Égypte* (1852) and included in *Les grotesques de la musique* (1859), can be summarised as follows.²

Observing Berlioz bored and aloof at a card-party (in September or October 1850, it may be inferred), the architect Louis-Joseph Duc, whom Berlioz had known for nearly twenty years, suggested that rather than remain idle he should write something for his album. Berlioz obliged with a four-part *Andantino* for organ. In view of its "rustic and naïve mysticism" he decided then and there to provide it with a text of similar character. "The piece for organ was no more, for it became the chorus of shepherds in Bethlehem saying their farewells to the infant Jesus as the Holy Family prepared to leave for Egypt." Berlioz playfully proposed to designate Duc as the composer but decided instead to invent a name which incorporated that of his friend. He therefore imagined it as having

been written in 1679 by Pierre Ducré, a choirmaster at the Ste-Chapelle in Paris. A few days later he wrote the text and music of *Le repos de la Sainte Famille* to follow the chorus of shepherds, and an opening fugal overture in modal style to complete his miniature cantata, which he termed a "mystère".

The following month, while looking for a choral piece to include in his second Société Philharmonique concert on 12 November 1850 at the Salle Ste-Cécile, Paris, he remembered his "retrospective" chorus and performed *L'adieu des bergers à la Sainte Famille*, describing it in the programme as the work of Pierre Ducré. It was greeted with enthusiasm by both performers and critics, so much so that it seems likely that there was a second performance at the Société Philharmonique concert on 17 December the same year.³ Berlioz was delighted that this gave the critics an extra opportunity to praise the composer's "pure and simple" style even though, as he subsequently declared to Théophile Gautier, a person would have to be "as ignorant as a carp" to believe that an eighteenth-century composer [sic] could have written the modulation in the middle of the chorus.⁴ Only after Duc accidentally revealed the identity of the real composer did Berlioz decide to allow his publisher Richault to issue the chorus and its two flanking numbers under his own name, but he added the designation "attributed to Pierre Ducré, imaginary choirmaster" as a record of his former deception. The woodwind instruments, which had been designated as "flûtes douces", "oboë", "oboë di caccia" and "chalumeaux" in his autograph, appeared as flutes, oboe, cor anglais and clarinets in the published score.

Despite the obvious appeal of *L'adieu des bergers*, it was *Le repos de la Sainte Famille* for tenor, women's chorus and small orchestra that attracted most attention. Berlioz first performed this movement in London with the tenor Gardoni at a Philharmonic Society concert on 30 May 1853. The audience demanded an encore.⁵ After including *Le repos de la Sainte Famille* in concerts on 24 and 29 August 1853 in Frankfurt, 22 and 25 October in Brunswick, 8 and 15 November in Hanover (where he met the twenty-year-old Brahms) and 22 November in Bremen, Berlioz conducted the first performance of the complete *La fuite en Égypte* (in an unrhymed German translation) on 1 December 1853 in the Leipzig Gewandhaus. This was repeated on 10 December, the day before his fiftieth birthday.

It is in a letter to his sister Adèle written after a rehearsal for his opening concert in Leipzig that Berlioz first mentioned the possibility of enlarging the work:

1 *The Memoirs of Hector Berlioz*, trans. and ed. David Cairns, London 1990 (hereafter *Memoirs*). Hector Berlioz, *Correspondance générale*, ed. Pierre Citron et al., Paris 1972– (hereafter CG). The original texts of quotations from French sources will be found in the French translation of the Foreword.

2 CG IV, pp. 156–9. The Musical Union programme was reissued in *The Eighth Annual Record of the Musical Union*, pp. 13–14, early in the following year. For the full text see Appendix I.

3 See the undated letter of late December 1853 to Théophile Gautier (CG IV, p. 426).

4 CG IV, p. 427. In fact Léon Kreutzer, in his *Gazette musicale* review of the concert, did comment on this modulation, just as Marie Escudier, in *La France musicale*, "seriously doubted the authenticity of this piece". See J.-G. Prod'homme, *L'enfance du Christ (Le cycle Berlioz)*, Paris 1898, pp. 6, 134.

5 CG IV, p. 323.

Avant-propos

Composition

La genèse de *L'enfance du Christ* est inhabituelle pour Berlioz, puisqu'il avait généralement le plan de ses œuvres importantes en tête avant de se mettre au travail. Des trois Parties qu'elle comporte, la Deuxième a été composée, exécutée et publiée en premier; trois ans plus tard, elle est suivie de la Troisième Partie, avant que l'œuvre soit bientôt complétée par l'adjonction de la Première Partie. Au sein de la Deuxième Partie, *La fuite en Égypte*, c'est aussi la deuxième des trois sections qui a été composée et exécutée en premier, les deux autres sections venant s'y ajouter peu de temps après.

Les *Mémoires* du compositeur ne comportent que de brèves références à *L'enfance du Christ* car le récit principal s'achève en 1848, deux ans avant la conception de l'œuvre. Il y a cependant suffisamment de références dans la correspondance pour que l'on ait une image claire du déroulement de sa composition.¹ C'est dans une lettre à John Ella du 15 mai 1852, écrite lors d'un engagement de trois mois à Londres en tant que chef d'orchestre, que l'on trouve le récit le plus détaillé qu'ait fait Berlioz de la genèse de l'œuvre. Ella, qui avait été l'élève de Fétis à Paris, était violoniste, critique musical au *Morning Post* de Londres, et fondateur de la «Musical Union», série de concerts de musique de chambre pour lesquels il avait introduit l'idée de programmes analytiques. Il est clair que Berlioz a écrit cette longue lettre en prévoyant de la faire publier; et, de fait, elle sera publiée trois jours plus tard dans le programme du concert du 18 mai 1852 de la Musical Union (bien qu'aucune œuvre de Berlioz n'ait été donnée à cette occasion), puis de nouveau le 22 mai dans *The Musical World*. Dans les deux cas, le texte original de Berlioz, en français, est reproduit. Il sera aussi publié en France dans *Le ménestrel* du 30 mai. Ce document souvent cité, que Berlioz reprendra en tête de la première édition de la partition d'orchestre de *La fuite en Égypte* (1852), puis dans *Les grotesques de la musique* (1859), peut être résumé comme suit.²

Observant que Berlioz s'ennuie et se tient à l'écart lors d'une soirée où l'on joue aux cartes (vraisemblablement en septembre ou octobre 1850), l'architecte Louis-Joseph Duc, que Berlioz connaît depuis près de vingt ans, lui suggère qu'il ferait mieux d'écrire un morceau de musique pour son album plutôt que de rester à ne rien faire. Berlioz s'exécute en écrivant un *Andantino* à quatre parties pour orgue. Lui trouvant une «mysticité agreste et naïve», il décide aussitôt d'écrire un texte de caractère semblable. «Le morceau d'orgue disparaît, et devient le chœur des bergers de Bethléem adressant leurs adieux à l'enfant Jésus, au moment du départ de la

Sainte-Famille pour l'Égypte.» Par plaisanterie, Berlioz envisage un instant d'en attribuer la composition à Duc, puis décide à la place d'inventer un nom qui intégrera celui de son ami. Il imagine donc que le morceau a été écrit en 1679 par Pierre Ducré, maître de chapelle à la Sainte-Chapelle de Paris. Quelques jours plus tard, il écrit les paroles et la musique du *Repos de la Sainte Famille* pour faire suite au chœur des bergers, et une ouverture fuguée de caractère modal pour compléter et introduire cette cantate miniature qu'il baptise «mystère».

Un mois plus tard, cherchant une pièce chorale à inclure dans son deuxième concert de la Société Philharmonique, le 12 novembre 1850, à la Salle S^{te}-Cécile à Paris, il se souvient de sa «partition rétrospective» et donne *L'adieu des bergers à la Sainte Famille*, le décrivant dans le programme comme l'œuvre de Pierre Ducré. Le morceau est accueilli avec un tel enthousiasme à la fois par les interprètes et par les critiques qu'il est probablement donné de nouveau lors du concert de la Société Philharmonique du 17 décembre de cette même année.³ Berlioz est ravi d'avoir ainsi donné aux critiques une nouvelle occasion de louer le style «pur et simple» du compositeur alors même, déclarera-t-il par la suite à Théophile Gautier, qu'il faut être «ignorant comme une carpe» pour croire qu'un compositeur du XVIII^e siècle [sic] ait pu écrire la modulation qui se trouve au milieu du chœur.⁴ Ce n'est qu'après que Duc a accidentellement révélé l'identité du véritable compositeur que Berlioz décide d'autoriser son éditeur Richault à faire paraître le chœur et les deux numéros qui l'encadrent sous son propre nom, mais il ajoute la mention: «Attribué à Pierre Ducré, maître de chapelle imaginaire» en souvenir du tour qu'il a joué. Les instruments à vent, désignés comme «flûtes douces», «oboë», «oboë di caccia» et «chalumeaux» dans le manuscrit autographe, sont nommés flûtes, hautbois, cor anglais et clarinettes dans la partition imprimée.

En dépit de l'attrait évident de *L'adieu des bergers*, c'est *Le repos de la Sainte Famille*, pour ténor, chœur de femmes et petit orchestre, qui attire le plus l'attention. Berlioz fait exécuter ce mouvement pour la première fois à un concert de la Philharmonic Society, à Londres, le 30 mai 1853, avec le ténor Gardoni. Le public exige qu'il soit bissé.⁵ Après avoir inclus *Le repos de la Sainte Famille* dans ses concerts des 24 et 29 août 1853 à Francfort, des 22 et 25 octobre à Brunswick, des 8 et 15 novembre à Hanovre (où il rencontre Brahms, alors âgé de vingt ans), et du 22 novembre à Brême, Berlioz dirige pour la première fois une exécution intégrale

1 Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. Pierre Citron, Paris 1991 (abrégé ci-après en *Mémoires*), et *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron et al., Paris 1972- (abrégé ci-après en *CG*).

2 *CG* IV, pp. 156-9. Le programme de la Musical Union a été réimprimé dans *The Eighth Annual Record of the Musical Union*, pp. 13-14, au début de l'année suivante. Le texte intégral est reproduit dans l'Appendice I.

3 Voir la lettre non datée écrite fin décembre 1853 à Théophile Gautier (*CG* IV, p. 426).

4 *CG* IV, p. 427. En fait, Léon Kreutzer, dans son compte rendu du concert pour *La gazette musicale*, relève la présence de cette modulation, tandis que Marie Escudier déclare, dans *La France musicale*: «Nous doutons très fort de l'authenticité de ce morceau». Voir J.-G. Prod'homme, *L'enfance du Christ (Le cycle Berlioz)*, Paris 1898, pp. 6, 134.

5 *CG* IV, p. 323.

Komposition

L'enfance du Christ (Des Heilands Kindheit) hat eine für ein Berlioz-Werk ungewöhnliche Entstehungsgeschichte. Normalerweise hatte Berlioz bei seinen größeren Werken einen Plan im Kopf, wenn er sich an die Arbeit setzte. Das Werk hat drei Teile, von denen zuerst der zweite Teil komponiert, aufgeführt und veröffentlicht wurde; drei Jahre später folgte der dritte Teil, und kurz darauf der erste. Der zweite Teil, *La fuite en Égypte* (Die Flucht nach Ägypten), ist in sich nochmals in drei Abschnitte untergliedert, von denen zuerst der zweite in Angriff genommen wurde; wenig später kamen die zwei Außenbilder hinzu.

In Berlioz' *Memoiren* findet *L'enfance du Christ* nur kurz Erwähnung, weil der Lebensbericht im wesentlichen 1848 endet, zwei Jahre vor der Konzipierung des Werkes. Doch enthält Berlioz' Korrespondenz genügend Hinweise, aus denen sich ein klares Bild vom Kompositionsverlauf gewinnen läßt.¹ Ausführlich und detailliert berichtet Berlioz über die Entstehung des Werkes in einem Brief an John Ella vom 15. Mai 1852, geschrieben während seines dreimonatigen Londonaufenthalts als Dirigent. Ella, der bei Fétis in Paris studiert hatte, war Geiger, Musikkritiker der Londoner Zeitung *Morning Post* und Gründer der *Musical Union*, einer Kammermusik-Konzert-Reihe, zu der er die Idee der analytischen Programmeinführungen beisteuerte. Der lange Brief ist ganz offensichtlich im Hinblick auf eine mögliche Veröffentlichung geschrieben worden; tatsächlich gelangte er schon drei Tage später erstmals im Programm des *Musical-Union-Konzerts* am 18. Mai 1852 zum Druck (obgleich in dem Konzert kein Werk von Berlioz erklang), und dann nochmals am 22. Mai in *The Musical World*, beide Male in Berlioz' französischem Originalwortlaut. In Frankreich brachte *Le ménestrel* den Text am 30. Mai. Der Inhalt des viel zitierten Dokuments, das Berlioz der Dirigierpartitur von *La fuite en Égypte* (1852) in der Erstausgabe vorgeschaltet sowie in *Les grotesques de la musique* (1859) aufgenommen hat, sei hier kurz zusammengefaßt.²

Auf einer Kartengesellschaft (vermutlich im September oder Oktober 1850) wurde dem gelangweilten, sich abseits haltenden Berlioz von dem Architekten Louis-Joseph Duc, den er seit fast zwanzig Jahren kannte, der Vorschlag unterbreitet, etwas in sein Album einzutragen. Berlioz erfüllte den Wunsch mit einem vierstimmigen *Andantino* für Orgel. Wegen seines „ländlich-naiven mystischen Wesens“ beschloß er auf der Stelle, dem Stück einen

diesem Charakter entsprechenden Text beizugeben. „Das Orgelstück hörte auf zu bestehen, denn es wurde zum Chor der Hirten von Bethlehem, die dem Jesuskind Lebewohl sagen, als die heilige Familie sich anschickt, nach Ägypten aufzubrechen.“ Im Scherz meinte Berlioz, er werde behaupten, Duc sei der Komponist, entschied sich dann aber doch, einen anderen Namen zu erfinden, in den er den seines Freundes versteckte. Er gab es als ein 1679 entstandenes Werk von Pierre Ducré aus, einem Kapellmeister an der Ste-Chapelle in Paris. Einige Tage später schrieb Berlioz Text und Musik zu *Le repos de la Sainte Famille*, dem Stück, das dem Hirtenchor folgt, und die Ouvertüre in fugierend-modalem Stil als Einleitung zu der Miniatur-Kantate, für die Berlioz die Bezeichnung „mystère“ wählte.

Im Monat darauf benötigte er für sein zweites Société-Philharmonique-Konzert am 12. November 1850 in der Salle Ste-Cécile zu Paris ein Chorwerk. Er entsann sich seines „retrospektiven“ Chores und führte *L'adieu des bergers à la Sainte Famille* auf, im Programm als ein Werk von Pierre Ducré bezeichnet. Sowohl die Ausführenden als auch die Kritiker waren so begeistert, daß das Stück möglicherweise im Konzert der Société Philharmonique am 17. Dezember desselben Jahres eine zweite Aufführung erlebt hat.³ Zu Berlioz' Freude gab das den Kritikern abermals Gelegenheit, den „reinen und schlichten“ Stil des Komponisten zu loben, obwohl, wie er anschließend Théophile Gautier erklärte, man „so dumm wie Karpfen“ sein müsse, um zu glauben, ein Komponist im 18. Jahrhundert [sic] könne die Modulation in der Mitte des Chores angebracht haben.⁴ Erst nachdem Duc versehentlich den wahren Namen des Komponisten preisgegeben hatte, erlaubte Berlioz seinem Verleger Richault, den Chor und die zwei flankierenden Nummern unter seinem eigenen Namen herauszubringen, wenn auch mit dem Zusatz „dem fingierten Kapellmeister Pierre Ducré zugeschrieben“, womit Berlioz seine frühere kleine Täuschung eingestand. Die Holzblasinstrumente, in Berlioz' Autograph „flûtes douces“, „oboë“, „oboë di caccia“ und „chalumeaux“ genannt, erschienen in der veröffentlichten Partitur als Flöten, Oboe, Englischhorn und Klarinetten.

Trotz der unverkennbaren Reize von *L'adieu des bergers* sprach doch *Le repos de la Sainte Famille* für Tenor, Frauenchor und kleines Orchester am meisten an. Berlioz führte diesen Satz erstmals in London mit dem Tenor Gardoni in einem Konzert der Philharmonic Society am 30. Mai 1853 auf. Das Publikum verlangte eine Wiederholung.⁵ Nachdem Berlioz *Le repos de la Sainte Famille* am 24. und 29. August 1853 in Frankfurt, am 22. und 25. Oktober in Braunschweig, am 8. und 15. November in Hannover (wo er dem

1 Hector Berlioz, *Memoiren*. Aus dem Französischen von Elly Ellès. Herausgegeben von Wolf Rosenberg. Königstein/Ts. 1985. (= *Memoiren*). Hector Berlioz, *Correspondance générale*, herausgegeben von Pierre Citron et al. Paris 1972– (= CG). Der Originalwortlaut der Zitate aus französischen Quellen findet sich in der französischen Übersetzung des Vorworts zum vorliegenden NBE-Band.

2 CG IV, S. 156–159. Das Musical-Union-Programm wurde Anfang des folgenden Jahres in *The Eighth Annual Record of the Musical Union* S. 13–14 abgedruckt. Den vollständigen Text bringt Anhang I.

3 Siehe den undatierten Brief vom Ende Dezember 1853 an Théophile Gautier (CG IV, S. 426).

4 CG IV, S. 427. Tatsächlich hat Léon Kreutzer in seiner Konzertbesprechung in der *Gazette musicale* auf diese Modulation kritisch hingewiesen und Marie Escudier in *La France musicale* „ernstliche Zweifel an der Echtheit dieses Stücks“ angemeldet. Siehe J.-G. Prod'homme, *L'enfance du Christ* (Le cycle Berlioz), Paris 1898, S. 6, 134.

5 CG IV, S. 323.