

HECTOR BERLIOZ

Memoiren

Neu übersetzt von Dagmar Kreher

Herausgegeben und kommentiert
von Frank Heidlberger



Kassel · Basel · London · New York · Praha



Die Drucklegung wurde gefördert von der ZEIT-Stiftung
Ebelin und Gerd Bucerius.

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Besuchen Sie uns im Internet:
www.baerenreiter.com

© 2007 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlagabbildung: Émile Signol (1804–1892): Hector Berlioz, April/Mai 1832
Einbandgestaltung: »Formkonfekt« Ines Hentschel, Kassel
Lektorat: Diana Rothaug, Jutta Schmoll-Barthel
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-1825-1

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	11
Vorwort der Übersetzerin	15
Einleitung	17
Anmerkungen zur Überlieferung und zur vorliegenden Edition	41

Hector Berlioz: Memoiren

Vorwort	49
I La Côte-Saint-André. Meine Erstkommunion. Erster musikalischer Eindruck.	51
II Mein Vater. Meine literarische Erziehung. Meine Leidenschaft für Reisen. Vergil. Erste Erschütterung durch die Poesie.	53
III Meylan. Mein Onkel. Die rosa Schnürstiefel. Die Baumnymphe vom Saint-Eynard. Die Liebe eines zwölfjährigen Herzens.	56
IV Erste Musikstunden bei meinem Vater. Meine Kompositionsversuche. Knochenstudien. Mein Widerwille gegen die Medizin. Abreise nach Paris.	59
V Ein Jahr Medizinstudium. Professor Amussat. Eine Aufführung in der Opéra. Die Bibliothek des Conservatoires. Unwiderstehlicher Drang zur Musik. Mein Vater verweigert mir seine Zustimmung zu dieser Laufbahn. Familiäre Auseinandersetzungen.	67
VI Meine Aufnahme in Lesueurs Klasse. Seine Liebenswürdigkeit. Die königliche Kapelle.	71
VII Eine erste Oper. Monsieur Andrieux. Eine erste Messe. Monsieur de Chateaubriand.	75
VIII A. de Pons. Er leiht mir eintausendzweihundert Francs. Erste Aufführung meiner Messe in Saint-Roch. Zweite Aufführung in Saint-Eustache. Ich verbrenne sie.	80
IX Meine erste Begegnung mit Cherubini. Er jagt mich aus der Bibliothek des Conservatoires.	83
X Mein Vater streicht mir den Unterhalt. Ich kehre nach La Côte zurück. Wie man in der Provinz über Kunst und Künstler denkt. Verzweiflung. Befürchtungen meines Vaters. Er erlaubt mir, wieder nach Paris zu gehen. Fanatismus meiner Mutter. Ihr Fluch.	86
XI Rückkehr nach Paris. Ich gebe Stunden. Ich trete in Reichas Klasse am Conservatoire ein. Meine Abendessen auf dem Pont-Neuf. Mein Vater streicht mir erneut den Unterhalt. Unerbittlicher Widerstand. Humbert Ferrand. R. Kreutzer.	90

XII	Ich bewerbe mich um eine Stelle als Chorsänger. Ich bekomme sie. A. Charbonnel. Unser Junggesellenhaushalt.	93
XIII	Erste Kompositionen für Orchester. Meine Studien an der Opéra. Meine Lehrer Lesueur und Reicha.	97
XIV	Der Wettbewerb des Conservatoires. Man erklärt meine Kantate für unaufführbar. Meine Verehrung für Gluck und Spontini. Die Ankunft Rossinis. Die <i>dilettanti</i> . Mein Zorn. Monsieur Ingres.	100
XV	Meine Abende in der Opéra. Mein missionarisches Wirken. Skandale. Szenen der Begeisterung. Ein empfindsamer Mathematiker.	103
XVI	Erscheinen Webers im Odéon. Castil-Blaze. Mozart. Lachnith. Die Arrangeure. <i>Despair and die!</i>	111
XVII	Vorurteil gegen Opern mit italienischem Text. Wie es den Eindruck beeinflusst, den mir bestimmte Opern Mozarts vermitteln.	119
XVIII	Erscheinen Shakespeares. Miss Smithson. Sterbliche Liebe. Geistige Lethargie. Mein erstes Konzert. Cherubinis komischer Widerstand. Seine Niederlage. Die erste Klapperschlange.	121
XIX	Vergebliches Konzert. Ein Dirigent, der nicht dirigieren kann. Ein Chor, der nicht singt.	128
XX	Erscheinen Beethovens im Conservatoire. Gehässige Vorbehalte der französischen Komponisten. Welchen Eindruck die c-Moll-Sinfonie auf Lesueur machte. Seine Ablehnung aus Prinzip.	131
XXI	Fügung des Schicksals. Ich werde Kritiker.	134
XXII	Der Kompositionswettbewerb. Die Statuten der Akademie der Schönen Künste. Ich gewinne den zweiten Preis.	137
XXIII	Der Amtsdienst des Instituts. Seine Enthüllungen.	142
XXIV	Immer wieder Miss Smithson. Eine Benefizvorstellung. Grausame Zufälle.	148
XXV	Dritter Wettbewerb am Institut. Es wird kein erster Preis vergeben. Seltsames Gespräch mit Boïeldieu. Einlullende Musik.	151
XXVI	Ich lese zum ersten Male Goethes <i>Faust</i> . Ich schreibe meine <i>Symphonie fantastique</i> . Gescheiterter Versuch einer Aufführung.	155
XXVII	Ich schreibe eine Fantasie auf Shakespeares <i>Der Sturm</i> . Ihre Aufführung in der Opéra.	158
XXVIII	Gewaltsame Ablenkung. F. H****. Mademoiselle M****.	159
XXIX	Vierter Wettbewerb am Institut. Ich gewinne den Preis. Die Juli-revolution. Die Eroberung von Babylon. Die <i>Marseillaise</i> . Rouget de Lisle.	161
XXX	Preisverleihung im Institut. Die Mitglieder der Akademie. Meine Kantate <i>Sardanapale</i> . Ihre Aufführung. Die Feuersbrunst, die nicht ausbricht. Meine Wut. Madame Malibrans Entsetzen.	166
XXXI	Ich gebe mein zweites Konzert. Die <i>Symphonie fantastique</i> . Liszt besucht mich. Beginn unserer Freundschaft. Die Pariser Kritiker. Ein Ausspruch von Cherubini. Ich breche nach Italien auf.	171

XXXII	Reise nach Italien: Von Marseille nach Livorno. Unwetter. Von Livorno nach Rom. Die Académie de France in Rom.	175
XXXIII	Die Stipendiaten der Akademie. Felix Mendelssohn.	181
XXXIV	Drama. Ich verlasse Rom. Von Florenz nach Nizza. Ich kehre nach Rom zurück. Niemand kommt um.	184
XXXV	Die Theater von Genua und Florenz. <i>I Capuleti e i Montecchi</i> von Bellini. Romeo wird von einer Frau gespielt. <i>La Vestale</i> von Pacini. Licinius wird von einer Frau gespielt. Der Organist von Florenz. Das Fest <i>del Corpus Domini</i> . Ich kehre zur Akademie zurück.	192
XXXVI	Das Leben an der Akademie. Meine Streifzüge durch die Abruzzen. Der Petersdom. Spleen. Ausflüge in die römische Campagna. Der Karneval. Die Piazza Navona.	198
XXXVII	Jagdpartien im Gebirge. Noch einmal die römische Ebene. Erinnerungen an Vergil. Das ursprüngliche Italien. Trauer. Tanz in der <i>Osteria</i> . Meine Gitarre.	207
XXXVIII	Subiaco. Das Kloster des heiligen Benedikt. Ein Ständchen. Civitella. Mein Gewehr. Mein Freund Crispino.	211
XXXIX	Das Leben eines Musikers in Rom. Die Musik im Petersdom. Die Sixtinische Kapelle. Vorurteil gegen Palestrina. Die moderne Kirchenmusik in San Luigi. Die Opernhäuser. Mozart und Vaccai. Die <i>pifferari</i> . Was ich in Rom komponierte.	216
XL	Verschiedene Arten von Spleen. Vereinsamung.	226
XLI	Reise nach Neapel. Der enthusiastische Soldat. Ausflug nach Nisida. Die <i>lazzaroni</i> . Sie laden mich zum Essen ein. Ein Peitschenhieb. Das Teatro San Carlo. Zu Fuß durch die Abruzzen nach Rom zurück. Tivoli. Noch einmal Vergil.	230
XLII	Die Grippe in Rom. Neues philosophisches System. Jagdpartie. Ärger mit dem Personal. Ich reise nach Frankreich zurück.	242
XLIII	Florenz. Begräbnisszene. <i>La bella sposina</i> . Der lustige Florentiner. Lodi. Mailand. Das Teatro Canobbiana. Das Publikum. Vorurteile über die musikalische Veranlagung der Italiener. Ihre unbezwingliche Vorliebe für glitzernde Banalitäten und Koloraturen. Heimkehr nach Frankreich.	246
XLIV	Die päpstliche Zensur. Konzertvorbereitungen. Ich kehre nach Paris zurück. Das neue englische Theater. Fétis. Seine »Verbesserungen« von Beethovens Sinfonien. Ich werde Miss Smithson vorgestellt. Ihr Bankrott. Sie bricht sich das Bein. Ich heirate sie.	254
XLV	Benefizvorstellung und Konzert im Théâtre-Italien. Der vierte Akt aus <i>Hamlet</i> . <i>Antony</i> . Fahnenflucht des Orchesters. Ich stelle meine Ehre wieder her. Besuch von Paganini. Seine Bratsche. Komposition von <i>Harold en Italie</i> . Fehler des Kapellmeisters Girard. Ich beschließe, die Aufführungen meiner Werke immer selbst zu dirigieren. Ein anonymer Brief.	264

- XLVI Monsieur de Gasparin beauftragt mich, ein *Requiem* zu schreiben. Die Direktoren der Schönen Künste. Ihre Ansichten über Musik. Wortbruch. Die Eroberung von Constantine. Cherubinis Intrigen. Boa constrictor. Mein *Requiem* wird aufgeführt. Habenecks Tabaksdose. Man bezahlt mich nicht. Man will mir das Kreuz der Ehrenlegion verkaufen. Niederträchtigkeiten aller Art. Meine Wut. Meine Drohungen. Man bezahlt mich. **271**
- XLVII Aufführung des *Lacrymosa* aus meinem *Requiem* in Lille. Kleine Natter für Cherubini. Er trickst mich aus. Ich serviere ihm eine Viper. Ich werde Mitarbeiter in der Redaktion des *Journal des Débats*. Qualen, die mir das Amt des Kritikers verursacht. **280**
- XLVIII Mademoiselle Bertins *Esmeralda*. Proben zu meiner Oper *Benvenuto Cellini*. Ihr grandioser Misserfolg. Die Ouvertüre *Le Carnaval romain*. Habeneck. Duprez. Ernest Legouvé. **287**
- XLIX Das Konzert vom 16. Dezember 1838. Paganini, sein Brief und sein Geschenk. Religiöse Anwandlung meiner Frau. Wutausbrüche, Jubel und Verleumdungen. Mein Besuch bei Paganini. Seine Abreise. Ich schreibe *Roméo et Juliette*. Kritiken zu diesem Werk. **294**
- L Monsieur de Rémusat beauftragt mich, die *Symphonie funèbre et triomphale* zu schreiben. Ihre Aufführung. Ihre Popularität in Paris. Was Habeneck dazu sagte. Mit welchem Begriff Spontini dieses Werk beschrieb. Sein Irrtum hinsichtlich des *Requiems*. **300**
- LI Konzertreise nach Brüssel. Ein paar Worte über meine häuslichen Probleme. Die Belgier. Zani de Ferranti – Fétis. Dessen großer Irrtum. Ich organisiere und dirigiere ein Festival an der Pariser Opéra. Vereitelte Intrige der Freunde Habenecks. Skandal in der Loge von Monsieur de Girardin. Wie man zu Geld kommt. Ich breche nach Deutschland auf. **304**

Erste Reise nach Deutschland – 1841–1842

- Erster Brief – Brüssel, Mainz, Frankfurt **312**
An Monsieur A. Morel
- Zweiter Brief – Stuttgart, Hechingen **323**
An Monsieur Girard
- Dritter Brief – Mannheim, Weimar **335**
An Liszt
- Vierter Brief – Leipzig **344**
An Stephen Heller
- Fünfter Brief – Dresden **354**
An Ernst
- Sechster Brief – Braunschweig, Hamburg **364**
An Heinrich Heine
- Siebter Brief – Berlin **374**
An Mademoiselle Louise Bertin

	Achter Brief – Berlin	384
	<i>An Monsieur Habeneck</i>	
	Neunter Brief – Berlin	394
	<i>An Monsieur Desmarest</i>	
	Zehnter Brief – Hannover, Darmstadt	407
	<i>An Monsieur G. Osborne</i>	
LII	Ich bringe an der Opéra den <i>Freischütz</i> heraus. Meine Rezitative. Die Sänger. Dessauer. Monsieur Léon Pillet. Wie seine Nachfolger Webers Partitur verwüsteten.	418
LIII	Ich bin gezwungen, Feuilletons zu schreiben. Meine Verzweiflung. Selbstmordgelüste. Das Musikfestival zur Industrieausstellung. Eintausendzweiundzwanzig Mitwirkende. Zweiunddreißigtausend Francs Einnahme – achthundert Francs Gewinn. Der Polizeipräfekt Delessert. Es wird eine Zensur für Konzertprogramme eingerichtet. Die Steuereinnehmer. Doktor Amussat. Ich reise nach Nizza. Konzerte im Cirque des Champs-Élysées.	424
Zweite Reise nach Deutschland, Österreich, Böhmen und Ungarn		
	Erster Brief – Wien	438
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
	Zweiter Brief – Wien (Fortsetzung)	447
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
	Dritter Brief – Pest	458
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
	Vierter Brief – Prag	468
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
	Fünfter Brief – Prag (Fortsetzung)	477
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
	Sechster Brief – Prag (Fortsetzung und Schluss)	486
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
LIV	Konzert in Breslau. Meine Legende <i>La Damnation de Faust</i> . Das Libretto. Die patriotischen deutschen Kritiker. Aufführung von <i>La Damnation de Faust</i> in Paris. Ich entschieße mich, nach Russland zu reisen. Hilfsbereitschaft meiner Freunde.	495
LV	Reise nach Russland: Der preußische Kurier. Monsieur Nernst. Die Schlitten. Der Schnee. Dummheit der Raben. Die Grafen Wielhorski. General Lwow. Mein erstes Konzert. Die Zarin. Ich komme zu Geld. Reise nach Moskau. Ein groteskes Hindernis. Der Großmarschall. Die jungen Musikbesessenen. Die Kanonen des Kreml.	501
LVI	Rückkehr nach Sankt Petersburg. Zwei Aufführungen von <i>Roméo et Juliette</i> im Großen Theater. Romeo in seinem Kabriolett. Ernst.	

	Die Art seiner Begabung. Der Einfluss der Musik auf das Erinnerungsvermögen.	518
	Abschluss meiner Russlandreise: Meine Rückreise. Riga. Berlin. Die Aufführung des <i>Faust</i> . Ein Diner in Sanssouci. Der König von Preußen.	524
LVII	Paris. Roqueplan und Duponchel werden auf meine Veranlassung zu Direktoren der Opéra ernannt. Ihr Dank. <i>La Nonne sanglante</i> . Ich reise nach London. Jullien, der Direktor von Drury Lane. Scribe. Der Priester muss von der Kirche leben.	528
LVIII	Tod meines Vaters. Neuerliche Reise nach La Côte-Saint-André. Ausflug nach Meylan. Furchtbarer Anfall von Verlassenheit. Noch einmal <i>La Stella del Monte</i> . Ich schreibe ihr.	538
LIX	Tod meiner Schwester. Tod meiner Frau. Ihre Beisetzung. Das Odéon. Meine Stellung in der musikalischen Welt. Es ist mir fast unmöglich, am Theater den Feindseligkeiten zu trotzen, die ich erregt habe. Die Kabale von Covent Garden. Die Klüngelwirtschaft am Pariser Conservatoire. Die geträumte und wieder vergessene Sinfonie. Die liebenswürdige Aufnahme, die man mir in Deutschland bereitet. Der König von Hannover. Der Herzog von Weimar. Der Intendant des Königs von Sachsen. Mein Abschiedsgruß.	548
	Postskriptum: Brief, welchen ich zusammen mit dem Manuskript meiner Memoiren an Monsieur *** sandte, der mich um Material gebeten hatte, um meine Biografie zu schreiben.	566
	Nachwort: Ich bin mit allem zu Ende. Die Akademie. Konzerte im Palais de l'Industrie. Jullien. Der Kammerton der Ewigkeit. <i>Les Troyens</i> . Aufführungen dieses Werkes in Paris. <i>Béatrice et Bénédicte</i> . Aufführungen dieses Werkes in Baden-Baden und Weimar. Exkursion nach Löwenberg. Die Konzerte des Conservatoires. Das Straßburger Musikfest. Tod meiner zweiten Frau. Letzte Friedhofsgeschichten. Zum Teufel mit allem!	578
	Reise in die Dauphiné: Zweite Pilgerfahrt nach Meylan. Vierundzwanzig Stunden in Lyon. Wiedersehen mit Madame F*****. Seelennöte.	597
	Abkürzungen und bibliografische Angaben	619
	Biografische Übersicht	621
	Personenglossar und -register	639
	Register der Werke Berlioz'	679

Und das Violinsolo?«, sagte ich so laut, dass man es hören konnte. »Richtig!«, pflichtete mir jemand aus dem Publikum bei, »es scheint, als wollte man es weglassen.«

»Baillot! Baillot! Das Violinsolo!«

In diesem Augenblick springt der Funke auf das Parkett über, und – was man noch nie zuvor in der Opéra erlebt hatte – der ganze Saal fordert mit lautem Geschrei das versprochene Solo. Mitten in diesem Stimmengewirr fällt der Vorhang. Der Lärm schwillt an. Die Musiker sehen die Raserei im Parkett und räumen eiligst ihre Plätze. Vor lauter Rage springt die Menge ins Orchester, die Stühle der Musiker werden nach links und rechts auseinandergeschleudert, die Pulte umgestoßen, die Felle der Pauken eingeschlagen. Vergebens rief ich: »Messieurs! Messieurs, aber was tun Sie denn da! Die Instrumente zu zerstören! ... Was für eine Barbarei! Sehen Sie denn nicht, dass das der Bass vom alten Chénié ist, ein wundervolles Instrument mit einem Höllenton!« Doch niemand hörte mehr auf mich, und die Meuterer zogen erst ab, nachdem sie das gesamte Orchester auf den Kopf gestellt und ich weiß nicht wie viele Bänke und Instrumente zertrümmert hatten.

Das war die negative Seite der tätigen Kritik, die wir so despotisch in der Opéra übten; die positive war unsere Begeisterung, wenn alles gut lief.

Man musste es sehen, wie frenetisch wir bei Stellen applaudierten, auf die sonst niemand im Saal achtete, etwa bei einer schönen Basslinie, einer gelungenen Modulation, einem natürlichen Tonfall in einem Rezitativ, einem ausdrucksvollen Oboenton usw. usw. Das Publikum hielt uns für Anwärter auf die Claqueurslaufbahn; wohingegen der Chef der Claque, der wusste, dass es sich genau andersherum verhielt, und seinen ausgeklügelten Applausplan durch unsere unzeitigen Beifallsbekundungen gestört sah, uns von Zeit zu Zeit einen Blick zuwarf, mit dem Neptun sein *quos ego* hätte sprechen können.¹ Und dann, wenn Madame Branchu sich wieder einmal selbst übertraf,² da gab es ein Rufen und Trampeln, wie man es heute nicht mehr kennt, nicht einmal am Conservatoire, dem einzigen Ort in Frankreich, wo sich bisweilen noch wahre Musikbegeisterung offenbart.

Die kurioseste Szene dieser Art, die ich im Gedächtnis behalten habe, war diese: Man spielte den *Ödipus*.³ Obwohl er in unserer Achtung weit hinter Gluck lag, empfanden wir für Sacchini aufrichtige Bewunderung. An diesem Abend hatte ich einen meiner Freunde* in die Opéra mitgeschleppt, einen Studenten, dem jede andere Kunst als die der Karambolage völlig fremd war

* Léon de Boissieux, meinen Mitschüler am kleinen Seminar in La Côte. Er gehörte eine Zeitlang zu den *Billardberühmtheiten* von Paris.

1 *Äneis* I, 135: Wütende Invektive des Neptun gegen die Winde »Ha, euch soll –!«.

2 Die große Sopranistin hatte 1799 mit *Ædipe à Colone* an der Opéra debütiert.

3 Der Abschnitt von hier bis zum Ende des Kapitels wurde gesondert publiziert (RGM, 11. März 1841). Die Aufführung von Sacchinis *Ædipe à Colone*, auf welche sich diese Erzählung bezieht, fand am 19. Januar 1825 statt.

und den ich dennoch mit aller Gewalt zur Musik bekehren wollte. Das Leid Antigones und ihres Vaters vermochten ihn nur mäßig zu rühren. Darum war ich nach dem ersten Akt aus lauter Verzweiflung, weil ich bei ihm nichts beschicken konnte, eine Reihe nach vorn gerückt und hatte ihn hinter mir gelassen, um von seinem Desinteresse nicht gestört zu werden. Wie um seine Gleichgültigkeit noch zu unterstreichen, hatte es der Zufall gefügt, dass auf dem Platz rechts von ihm ein Zuschauer saß, der in dem Maße bewegt war, wie er selber ungerührt blieb. Das merkte ich schon bald. Gerade hatte Dérivis einen sehr ergreifenden Moment in seinem berühmten Rezitativ:

*Mein Sohn! Du bist's nicht mehr!
Geh! Zu groß ist mein Abscheu!*

Und so sehr ich auch von dieser durch ihre Natürlichkeit und ihr Gefühl für die Antike so schönen Szene gefesselt war, entging mir doch nicht das Gespräch, das sich hinter mir zwischen meinem jungen Freund, der sich eine Orange schälte, und dem Unbekannten neben ihm, der höchster Erregung anheimgefallen war, entspann:

»Mein Gott, Monsieur! So beruhigen Sie sich doch.«

»Nein, ist das hinreißend! Es überwältigt mich! Es bringt mich um!«

»Aber Monsieur, Sie dürfen sich nicht derartig *echauffieren*. Sie werden ja krank.«

»Nein, lassen Sie mich ... Oh!«

»Na, na, Monsieur, nun reißen Sie sich mal zusammen! *Schließlich ist es ja nur Theater* ... Darf ich Ihnen ein Stück von meiner Orange anbieten?«

»Ach! Wie göttlich!«

»Sie kommt aus Malta!«

»Was für eine Himmelskunst!«

»Sagen Sie nicht nein.«

»Ach, Monsieur, was für eine Musik!«

»Ja, ja, ganz hübsch.«

Während dieser disharmonischen Unterhaltung war die Oper nach der Versöhnungsszene bei dem schönen Terzett *O süßer Augenblick* angekommen; nun war ich es, der von der eindringlichen Anmut dieser schlichten Melodie ergriffen wurde; mir kamen die Tränen, und ich verbarg mein Gesicht in den Händen, wie jemand, der vor Kummer vergeht. Kaum war das Terzett vorbei, da heben mich zwei kräftige Arme von meinem Sitz und umschlingen meine Brust, als wollten sie mich zerquetschen; sie gehörten dem Unbekannten, der seine Gefühle nicht mehr länger zurückhalten konnte und bemerkt hatte, dass ich rings um ihn herum der Einzige war, der sie zu teilen schien; er umarmt mich leidenschaftlich und ruft mit schluchzender Stimme: »Grrrrroßer Gott! Monsieur, wie ist das schön!!« Ohne im mindesten erstaunt zu sein und mit tränenüberströmtem Gesicht antworte ich ihm mit der Frage: »Sind Sie Musiker? ...«

»Nein, aber ich empfinde Musik so stark wie nur irgendwer.«

»Was soll's auch, geben Sie mir Ihre Hand; bei Gott, Monsieur, Sie sind ein feiner Mensch!«

Daraufhin, völlig unbeeindruckt von dem Gespött der Zuschauer, die einen Kreis um uns gebildet hatten, wie auch von dem verblüfften Gesicht meines orangenessenden Neophyten, wechseln wir leise ein paar Worte, ich nenne ihm meinen Namen, er nennt mir den seinen* und dazu seinen Beruf. Er war Ingenieur!¹ Mathematiker!!! Wo sich Empfindsamkeit nicht überall einquartiert!

XVI²

Erscheinen Webers im Odéon. Castil-Blaze. Mozart. Lachnith. Die Arrangeure. »Despair and die!«

Mitten in dieser heißen Phase meiner musikalischen Studien, als das Fieber, das meine Leidenschaft für Gluck und Spontini und mein Widerwille gegen die Lehren und Formen Rossinis hervorgerufen hatten, seinen Höhepunkt erreichte, erschien Weber. Im Odéon führte man den *Freischütz* auf, jedoch nicht in seiner ursprünglichen Schönheit, sondern einen auf tausend Arten vergewaltigten, verstümmelten, entstellten und trivialisierten *Freischütz*, den ein Arrangeur zu einem *Robin des Bois* umgemodelt hatte.³ Die Ausführen-

* Er hieß Le Tessier. Ich habe ihn niemals wiedergesehen.

1 Tatsächlich hatte Berlioz an jenem Abend den Ingenieur Jean-Claude-Firmin Letexier als geistesverwandten Musikenthusiasten kennengelernt. Am 21. Januar 1825 schrieb Berlioz ihm einen Brief als Einladung zu einer Aufführung der *Messe solennelle* (die nicht stattfand), mit der Versicherung, er sei »zutiefst beglückt, in Ihnen eine solche Empfindsamkeit und Wertschätzung des wahren Schönen gefunden zu haben, die ich schon längst verloren wähnte« (CG I, 80f.).

2 Dieses Kapitel behandelt die Problematik unautorisierter Bearbeitungen, gegen die Berlioz vehement in seinen Musikkritiken protestierte. Für die *Memoiren*-Fassung des Kapitels führte er Feuilletons zu diesem Thema zusammen (JD, 1. Mai 1836; JD, 13. Juni 1841) und schuf auf diese Weise einen der Schlüsseltexte der *Memoiren*. Das ursprüngliche Kapitel, zuerst publiziert in *Le Monde illustré*, endete bereits mit dem Abschnitt »... dass ihm der Schlag, der den *Oberon* traf, den Todesstoß versetzte«.

3 Die Aufführung des französischen Arrangements von Webers Oper (7. Dezember 1824 sowie in den folgenden beiden Jahren) löste in der Tat eine Begeisterungswelle beim Pariser Publikum aus. Castil-Blaze – ein geschäftstüchtiger Musikkritiker und -schriftsteller sowie Theaterimpresario – konnte mit den zahlreichen Aufführungen seines unautorisierten Arrangements einen großen wirtschaftlichen Erfolg erzie-

Stück zu hören! ... Das ist ein Musiker, der die Musik wirklich liebt! ... Aber Sie, mein lieber Ernst, wird das nicht in Erstaunen versetzen; ich bin sicher, Sie würden es genauso machen; Sie sind ein *Künstler*!

Adieu, adieu.

Sechster Brief

Braunschweig, Hamburg

An Heinrich Heine

In dieser trefflichen Stadt Braunschweig ist mir jede Art von Glück widerfahren; darum hatte ich zunächst vor, diesen Bericht irgendeinem meiner Intimfeinde aufzutischen, dem das sicher Freude gemacht hätte! ... Wohingegen Ihnen, mein lieber Heine, die Schilderung dieses Musikfestes vielleicht Pein verursachen wird. Die Immoralisten¹ behaupten, *in jedem Glück, das uns widerfähre, stecke etwas Unangenehmes für unsere besten Freunde*; aber das glaube ich nicht! Das ist eine infame Verleumdung, und ich kann beschwören, dass mir die ebenso unerwarteten wie brillanten Glücksfälle, die einigen meiner Freunde begegnet sind, nicht das Mindeste ausgemacht haben!

Genug! Wir wollen nicht das dornenreiche Feld der Ironie betreten, wo im Schatten baumgroßer Nesseln Wermut und Wolfsmilch sprießen, wo Vipern und Kröten zischen und quaken, wo das Wasser der Seen brodeln, wo die Erde bebt, wo ein sengend heißer Abendwind weht, wo die Wolken im Westen lautlose Blitze schleudern! Denn wozu sollte es gut sein, sich auf die Lippe zu beißen, unter halbgeschlossenen Lidern grünliche Pupillen zu verbergen, ganz sacht mit den Zähnen zu knirschen und seinem Gesprächspartner einen Sitz anzubieten, der mit einem perfiden Stachel bewehrt oder mit klebriger Schmiere bedeckt ist, wenn doch die Seele alles andere als verbittert ist und das Gedächtnis von heiteren Erinnerungen überquillt, wenn man im Herzen nichts als Dankbarkeit und kindliche Freude fühlt, wenn man sich hundert Ruhmesgöttinnen² mit gewaltigen Trompeten wünscht, um jedem,

1 Dieses Wort ist im Französischen erst ab 1874 nachweisbar, also entweder ein Neologismus oder eine Adaptation aus dem Englischen, wo der Begriff bereits seit 1697 in Gebrauch war (CitronM, 361). Der Begriff stellt keine Denkrichtung an sich, sondern eher eine individuelle Geisteshaltung dar. Die Konsequenz immoralistischen Handelns wird erstmals in Platons *Der Staat* diskutiert.

2 Berlioz schreibt: »cent renommées«. »La Renommée« ist das französische Pendant zur Fama, einer allegorischen Figur, die als weibliche Gestalt mit Flügeln erscheint und Wahrheit und Lüge zugleich verkündet. Sie wird in der Skulpturenkunst auf einer Trompete blasend dargestellt.

der uns teuer ist, zu verkünden: Ich war einmal glücklich. Eine kleine Anwandlung kindischer Eitelkeit hat mich verleitet, meinen Brief auf diese Art zu beginnen; ohne es zu bemerken, versuchte ich, Sie nachzuahmen, Sie, den unnachahmlichen Meister der Ironie. Das soll nicht wieder vorkommen. Zu oft habe ich in unseren Gesprächen bedauert, Sie weder dazu bringen zu können, ernst zu sein, noch das blitzartige Zuschlagen ihrer Krallen in jenen Augenblicken zu verhindern, da Sie selbst glauben, die schönsten Samtpfoten zu machen, Sie Raubkatze, Sie *leo quaerens quem devoret*.¹ Und dennoch: Wie viel Empfindsamkeit, wie viel Phantasie bar jeder Bitterkeit verströmen Sie in Ihren Werken! Wie singen Sie in hellem Dur, wenn Ihnen danach ist! Wie sprudelt Ihr Enthusiasmus und strömt breit dahin, wenn unversehens Bewunderung Sie packt und Sie sich vergessen! Welch unendliche Zärtlichkeit atmet in einem geheimen Winkel Ihres Herzens für dieses Land, das Sie so sehr verspottet haben, für dieses Land, so reich an Dichtern, für das Vaterland der genialischen Träumer, für Ihre deutsche Heimat also, die Sie Ihre alte Großmutter nennen und die Sie trotz allem so sehr liebt!

Ich habe es sehr wohl aus jenem zärtlich-traurigen Tonfall herausgehört, in dem sie mir während meiner Reise von Ihnen sprach; ja, sie liebt Sie! Ihre ganze Zuneigung gilt Ihnen. Ihre Ältesten, ihre großen und berühmten Söhne sind tot,² ihre einzige Hoffnung sind Sie, den sie lächelnd ihr ungezogenes Kind nennt. Sie war es, sie und die ernst-romantischen Lieder, mit denen sie Ihre ersten Lebensjahre eingewiegt hat, die Ihnen ein reines und hochentwickeltes Gespür für die Tonkunst vermittelt haben; und erst als Sie sie verließen, erst als Sie durch die Welt zogen, erst nachdem Sie Leid erfahren hatten, sind Sie zum unbarmherzigen Spötter geworden.

Ich weiß, dass es Ihnen ein Leichtes wäre, aus dem Bericht meiner Reise nach Braunschweig eine ungeheure Karikatur zu machen, und doch: Schauen Sie, welches Vertrauen ich in Ihre Freundschaft habe oder wie die Furcht vor Ironie schwindet – ich sende ihn ausgerechnet an Sie:

... Genau in dem Moment, als ich Leipzig verließ, erreichte mich ein Brief von Meyerbeer, in dem er mir mitteilte, dass man sich vor Ablauf eines Monats nicht um meine Konzerte würde kümmern können. Der große Meister schlug mir vor, diese Verzögerung für einen Abstecher nach Braunschweig zu nutzen, wo ich, wie er es ausdrückte, ein *Ausnahmeorchester* vorfinden würde. Ich befolgte diesen Rat, ohne jedoch zu ahnen, dass ich mich noch derart glücklich schätzen würde, es getan zu haben. Ich kannte in Braunschweig keinen Menschen, hatte nicht die geringste Ahnung, was die Künstler von mir hielten oder wie der Geschmack des Publikums war. Doch allein der Gedanke, dass die Gebrüder Müller an der Spitze der Kapelle standen, hätte schon genügt, um mir volles Vertrauen einzuflößen, unabhängig

1 1. Petrusbrief 5, 8: »[der Teufel geht umher wie] ein brüllender Löwe und sucht, welchen er verschlinge«.

2 Berlioz bezieht sich hier wohl auf Goethe, Schiller und Jean Paul.

Ich muss allerdings auch erwähnen, dass Meyerbeers Einfluss und der Druck, den er durch sein ungeheures Vermögen mindestens ebenso stark wie durch die *Beweisstücke* seines eklektischen Talents auf die Direktoren, die Künstler, die Kritiker und folglich auf das Pariser Publikum ausübt, jeden ernsthaften Erfolg an der Opéra nahezu unmöglich machen.¹ Dieser verderbliche Einfluss wird vielleicht noch zehn Jahre nach seinem Tod spürbar sein. Heinrich Heine behauptet, *er habe im Voraus dafür bezahlt ...*² Was die *Konzerte* betrifft, die ich in Paris geben könnte, so habe ich ja bereits gesagt, in welcher Lage ich mich befand und wie gleichgültig das Publikum inzwischen allem gegenüberstand, was nicht Theater war. Außerdem hat der Klüngel vom Conservatoire einen Weg gefunden, mir die Nutzung seines Saales verbieten zu lassen; eines Tages verkündete der Innenminister im Rahmen einer Preisverleihung vor dem ganzen Auditorium, dieser Saal (der einzig brauchbare in Paris) sei alleiniges Eigentum der Gesellschaft des Conservatoires und werde in Zukunft niemandem mehr für Konzerte zur Verfügung gestellt.³ Nun, dieser *niemand* war ich; denn abgesehen von vielleicht zwei oder drei Ausnahmen hatte hier in den letzten Jahren kein anderer außer mir große musikalische Aufführungen veranstaltet.

Diese berühmte Gesellschaft, aus der fast alle Musiker zu meinen Freunden oder Anhängern zählen, wird von einem Dirigenten⁴ und einer kleinen Gruppe von *Wichtigtuern* geleitet, die mich nicht ausstehen können. Sie würden also peinlich darauf achten, in ihren Konzerten auch nicht die kleinste Komposition von mir zuzulassen. Ein einziges Mal, vor sechs oder sieben Jahren, verfielen sie darauf, mich um zwei Sätze aus *Faust* zu bitten.⁵ Das

* Ich habe es, glaube ich, schon an anderer Stelle gesagt, und ich wiederhole es: Meyerbeer hat nicht nur das Glück, Talent zu haben, sondern noch in viel höherem Maße das Talent, Glück zu haben.⁶

1 Diese negative Kritik an Meyerbeers wirtschaftlichem Einfluss auf das Musikleben muss differenziert gesehen werden, da Berlioz bei vielen Gelegenheiten seine – auf kritisch-analytischer Sicht beruhende – Bewunderung für Meyerbeer zum Ausdruck bringt (→ Personenglossar).

2 Diese Aussage bezieht sich auf ein fiktives Gespräch Heines mit Spontini, dem großen Widersacher Meyerbeers (*Lutetia*, Artikel XII, datiert 12. Juni 1840, erschienen 1854, auf Französisch 1855). Dort stellt Heine die Vermutung auf, Meyerbeer fürchte, dass seine Werke nach seinem Tode in Vergessenheit geraten würden, und habe entsprechend vorgesorgt: »Derselbe [Meyerbeer] hat nämlich in seinem Testament zugunsten seiner musikalischen Geisteskinder gleichsam ein Fideikommiß gestiftet, indem er jedem ein Kapital vermachte, dessen Zinsen dazu bestimmt sind, die Zukunft der armen Waisen zu sichern, so daß auch nach dem Hinscheiden des Herrn Vaters die gehörigen Popularitätsausgaben, der eventuelle Aufwand von Flitterstaat, Claque, Zeitungslöb usw., bestritten werden können.«

3 Dies geschah bereits 1843.

4 Gemeint ist Narcisse Girard.

5 Im Jahr 1849. Das Verbot wurde erst 1858 gelockert, als Teile von *Roméo et Juliette* (2. Mai) aufgeführt wurden.

6 Aus: BerliozSO, Fünfter Abend, *Das S in »Robert der Teufel«, grammaticalische Novelle*, siehe BerliozS, 170.

Komitee war damals wohl ein ganz klein wenig durch die Ansichten meiner Anhänger im Orchester beeinflusst worden und versuchte dafür dann mich zu zermalmen, indem es mich im Programm zwischen das Finale aus Spontinis *Vestalin* und Beethovens *c-Moll-Sinfonie* setzte.¹ Doch ein gütiges Schicksal wollte es, dass ich nicht zermalmt und die Erwartungen der Herren enttäuscht wurden. Trotz der furchterregenden Nachbarn, die man ihr gegeben hatte, entfachte die Sylphen-Szene aus *Faust* einen wahren Sturm der Begeisterung und wurde da capo verlangt. Monsieur Girard jedoch, der das Stück sehr stümperhaft und sehr uninspiriert dirigiert hatte, tat so, als könne er in der Partitur die Stelle nicht finden, wo er wieder einsetzen musste, und trotz der Da-capo-Rufe des ganzen Saales wiederholte er es nicht. Der Erfolg war darum nicht minder augenfällig. Darum meidet der Klüngel meine Stücke seither wie die Pest.

Von den Millionären, die es in Paris reichlich gibt, fiel es auch nicht einem ein, etwas für die große Musik zu tun. Wir besitzen nicht einen einzigen guten Saal für öffentliche Konzerte; doch keinem unserer Krösusse käme es in den Sinn, einen bauen zu lassen. Das Beispiel Paganinis war vergebens, und das, was dieser noble Künstler für mich getan hat, wird in der Geschichte ein Einzelfall bleiben.

Man ist also ganz auf sich allein angewiesen, wenn man als Komponist in Paris lebt und ernste Werke schreibt, die nicht für das Theater bestimmt sind. Man muss sich damit abfinden, dass man nur unfertige, unsichere und somit wenig werkgetreue Aufführungen zustande bringt, weil man die Proben nicht bezahlen kann;* dass man nur unbequeme Säle zur Verfügung hat, wo weder die Mitwirkenden noch das Publikum vernünftig untergebracht werden können; dass man auf alle möglichen Stolpersteine trifft, die einem die Opernhäuser – ohne böse Absicht – in den Weg legen, auf deren künstlerisches Personal man angewiesen ist und die natürlich in erster Linie die Interessen ihres eigenen Spielplans im Auge behalten müssen; man muss die dreisten Raubzüge der Herren *Armensteuereinnnehmer* hinnehmen, die die Kosten eines Konzertes überhaupt nicht berücksichtigen und die Verluste des Veranstalters noch verschlimmern, indem sie ein Achtel der Bruttoeinnahme einfordern; muss hinnehmen, dass große und komplexe Werke, die unter so ungünstigen Umständen und selten mehr als ein oder zwei Mal gehört werden, zwangsläufig flüchtig und falsch wahrgenommen werden; und letzten Endes muss man über viel Zeit und viel Geld verfügen. Gar nicht zu reden von der seelischen Kraft und der Willensstärke, die man demütigenderweise an solche Widrigkeiten verschwenden muss. Der Künstler, bei dem diese Eigenschaften am stärksten ausgeprägt sind, gleicht dann einer geladenen Gra-

* Der lächerlichste Theaterklimbim wird mindestens einen Monat lang jeden Tag geprobt, und ich musste meine Sinfonie *Roméo et Juliette* nach vier Proben und viele andere Werke nach nur zweien der Öffentlichkeit präsentieren.

1 Es war die 7. Sinfonie in A-Dur, nicht die Fünfte.

nate, die zwar ihren Weg geradeaus nimmt, alles niederstreckt, was ihr begegnet, eine Spur hinterlässt, darum aber nicht minder am Ende ihrer Bahn krepieren muss. Im Allgemeinen wäre ich bereit, jedes erdenkliche Opfer zu bringen. Aber es gibt Umstände, unter denen solche Opfer nichts mehr mit Edelmüt zu tun haben, sondern in höchstem Maße sträflich sind.

Vor zwei Jahren, genau zu der Zeit, als mir der Gesundheitszustand meiner Frau, der damals noch etwas Hoffnung auf Besserung ließ, die größten Kosten verursachte, vernahm ich eines Nachts im Schlaf eine Sinfonie, die ich träumend komponierte.¹ Als ich am nächsten Morgen erwachte, war mir fast der komplette erste Satz noch im Gedächtnis, der (das ist das Einzige, woran ich mich heute noch erinnere) im Zweiertakt (*Allegro*) und in a-Moll stand. Ich ging zu meinem Tisch, um mit der Niederschrift zu beginnen, da ging mir folgende Überlegung durch den Kopf: Falls ich diesen Satz aufschreibe, werde ich mich dazu hinreißen lassen, auch alle anderen zu komponieren. Da meine Gedankengänge jetzt immer zu einer gewissen Weitläufigkeit tendieren, kann diese Sinfonie ungeheure Ausmaße annehmen. Ich werde vielleicht drei oder vier Monate ausschließlich an diesem Werk arbeiten. (Für *Roméo et Juliette* habe ich sieben gebraucht.) Ich werde keine oder fast keine Feuilletons mehr schreiben. Entsprechend wird sich mein Einkommen verringern. Dann, sobald die Sinfonie vollendet ist, werde ich so schwach sein, dem Drängen meines Kopisten nachzugeben; ich werde sie kopieren lassen und dadurch sofort tausend oder zwölfhundert Francs Schulden haben. Sind die Stimmen erst einmal kopiert, wird mich die Versuchung plagen, das Werk aufzuführen. Ich werde ein Konzert geben, dessen Einnahmen kaum die Hälfte der Kosten decken, das ist heutzutage unvermeidlich. Ich werde verlieren, was ich noch gar nicht habe; es wird mir für die arme Kranke am Nötigsten fehlen, und ich werde weder meine persönlichen Ausgaben bestreiten noch den Unterhalt meines Sohnes auf dem Schiff bezahlen können, das er demnächst besteigen soll. Der Gedanke daran ließ mich erschauern, und ich warf meine Feder hin und rief: »Pah, morgen habe ich die Sinfonie vergessen!« In der folgenden Nacht tauchte die hartnäckige Sinfonie erneut auf und erklang in meinem Kopf; deutlich hörte ich das *Allegro* in a-Moll, mehr noch, ich glaubte es geschrieben vor mir zu sehen. Ich erwachte, von fiebrhafter Unruhe erfüllt, ich summtete das Thema vor mich hin, dessen Charakter und Form mir über die Maßen gefielen; ich wollte schon aufstehen ... doch die Überlegungen des Vortags hielten mich wieder zurück, ich stellte mich taub gegen die Versuchung, ich klammerte mich an die Hoffnung, zu vergessen. Endlich schlief ich wieder ein, und am nächsten Morgen beim Erwachen war tatsächlich jede Erinnerung für immer verschwunden.

»Feigling!«, wird nun irgendein junger Hitzkopf sagen, dem ich seine Beleidigung im Voraus vergebe, »du hättest es wagen müssen, es aufzuschreiben,

¹ Berlioz verwendet hier im französischen Original eine ungewöhnliche Konstruktion (»que je revais composer«).

Personenglossar und -register

Seitenzahlen verweisen auf die Nennung der aufgeführten Personen in Haupttext und Kommentar. Daneben finden sich Verweise auf einzelne Kapitel (→ XY).

- Abbot, William** (1798–1843), engl. Schauspieler. Er organisierte 1827 das Gastspiel der engl. Theatertruppe mit Harriet Smithson in Paris. ■ 149
- Abd-el-Kader**, eigentl.: Abd al-Qadir (1808–1883), algerischer Religionsgelehrter und Politiker, Widerstandskämpfer gegen die französische Invasion in Algerien (1830). ■ 375
- Abenheim, Joseph** (1804–1891), zweiter Konzertmeister des Stuttgarter Hoforchesters. ■ 328
- Adam, Adolphe** (1803–1856), frz. Komponist. Nach Adams Tod wurde Berlioz als dessen Nachfolger in die Académie des Beaux-Arts am Institut de France berufen. ■ 368, 530, 566, 569, 577, 621, 629
- Agrippina** (15–59), Mutter Neros, der sie ermorden ließ. Bei einem ersten Mordversuch hatte er das Schiff, auf welchem sich Agrippina befand, in der Bucht von Pozzuoli sinken lassen, doch sie konnte sich an Land retten (→ XXXVI). ■ 206
- Aischylos** (525–456 v. Chr.), griech. Tragödiendichter. ■ 554
- D'Alembert, Jean-Baptiste le Rond** (1717–1783), frz. Mathematiker, Physiker und Philosoph. ■ 60
- Alexander der Große** (356–323 v. Chr.), König von Makedonien. ■ 49, 162
- Alexandre, Édouard** (1824–1888), Orgelbauer, der die Grabstätte für Berlioz' zwei Ehefrauen (und später für ihn selbst) auf dem Friedhof von Montmartre stiftete. ■ 596
- Alizard, Louis** (1814–1850), frz. Violinist, später Sänger. Er sang die Rolle des Bruder Lorenzo in Berlioz' *Roméo et Juliette*, 1839. ■ 123, 352, 421
- Allegri, Gregorio** (1582–1652), ital. Komponist, der als Sänger der Päpstlichen Kapelle wirkte. Sein *Miserere* (1638) machte ihn über seine Lebzeiten hinaus bekannt. ■ 220
- Alsager, Thomas Massa** (1779–1846), Konzertveranstalter in London, Herausgeber der *Times*. ■ 416
- »**Amélie**« (1838–1864), junge Frau, die Berlioz 1862 auf dem Friedhof Montmartre kennenlernte. ■ 635f.
- Ambros, August Wilhelm** (1816–1876), Jurist, Komponist und Pianist. Er wurde später als Verfasser einer bedeutenden Musikgeschichte in drei Bänden (1862–1868, ein vierter Band blieb Fragment und wurde postum veröffentlicht) bekannt und war damit einer der Pioniere dieser Disziplin. ■ 469–471, 485
- Amussat, Jean-Zuléma** (1796–1856), bedeutender Chirurg, der zahlreiche Studien zur chirurgischen Medizin veröffentlichte. Nach ihm wurden mehrere Operationsverfahren benannt. Er war Berlioz' persönlicher Arzt. ■ 67f., 424, 435
- Andrieux, François** (1759–1833), Professor für französische Literatur am Collège de France (seit 1814) sowie Theaterautor (*Les Étourdis*, 1787), Jurist und Politiker. Er war klassizistisch und antiromantisch eingestellt und riet Balzac vom Schreiben von Dramen ab. ■ 69, 75f., 624
- Aristophanes** (um 488–um 385 v. Chr.), griech. Komödiendichter. ■ 588
- Artôt, Alexandre** (1815–1845), belg. Violinist, Widmungsträger von Berlioz' *Réverie et Caprice* (1841). ■ 351
- Aspasia** (um 470–420 v. Chr.), Frau des Perikles. Da sie nicht aus Athen stammte, wurde ihre Verbindung rechtlich nicht als Ehe anerkannt; daher wird Aspasia häufig als Hetäre bezeichnet. ■ 588
- Assmayer, Ignaz** (1790–1862), österr. Komponist und Organist. ■ 454
- L'Attaignant, Gabriel Charles de** (1697–1779), frz. Dichter und Komponist. ■ 291
- Attila** (gest. 453), Hunnenkönig. ■ 558
- Auber, Daniel Esprit** (1782–1871), bedeutender Opernkomponist, der mit *La Muette de Portici* (1828) eines der Modelle der Gattung grand opéra schuf sowie mit seinen zahlreichen opéras comiques wesentlich deren Gestalt im 19. Jahrhundert mitprägte. Er wurde der Nachfolger Cherubinis als Leiter des Conservatoires. ■ 85, 119, 139, 152, 326, 379, 424, 429, 569, 577, 625–627, 629
- D'Aubrée**, um 1830 Direktorin eines Pariser Mädchenpensionats. ■ 160