

Henri Büsser

vom Institut [de France]

*Von Pelléas zu
Les Indes Galantes*

...von der Flöte bis zur Trommel



[Erinnerungen eines französischen Universalmusikers
mit schweizerischen Wurzeln an die Jahre 1879-1955;
übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Emanuele Jannibelli, 2020]

VORWORT

Indem ich am Anfang dieses Buches schreibe: *De Pelléas aux Indes Galantes*, wollte ich an mein Debüt als Dirigent in Debussys Meisterwerk und am Ende meiner Karriere an der Oper an meine Orchesterrevision der berühmten Partitur von J.-Ph. Rameau erinnern. Mein ganzes der Kunst gewidmetes Leben ist also zwischen diesen beiden großen Namen eingemittelt. Die poetische Flöte von Pelléas und die Trommel von Bellone in *Les Indes Galantes* sind für mich die symbolische Beschwörung dessen, was eine Orchesterpartitur sein sollte. In der Tat, wenn ein Komponist sein Werk schreibt, beginnt er oben auf der ersten Seite die Flöte und die kleine Flöte zu notieren, dann geht er Zeile für Zeile nach unten und schreibt die Holzbläser, die Blechbläser, die Harfen, die Streichinstrumente, um am Ende der Seite mit den Schlagzeug schließen: Pauken, Becken, Triangel usw. *und schliesslich die Trommel.*

H. B.

IN ERINNERUNG AN MEINEN SOHN YVES.

[11] KAPITEL EINS
DIE KANTOREI DER KATHEDRALE VON SAINT-ÉTIENNE IN TOULOUSE. DAS
THEATER DER HAUPTSTADT. DAS KASINO VON BAGNÈRES-DE-LUCHON

Ein großer Innenhof und einige in versetzten Reihen gepflanzte Bäume trennen die Kapelle Sainte-Anne von der Apsis der alten Kathedrale. Etwa zwanzig kleine Knaben spielen dort und schreien ihre Freude heraus, wie es sich für junge Toulousains gehört, die aus der Singschule der Kantorei hervorgegangen sind. Ein Abt, der frisch aus dem Hauptseminar kommt, rollte seine Soutane zusammen, um besser laufen zu können. Er führt das Spiel an, indem er den Ball wirft, denn "Lagerball" ist die Lieblingsbeschäftigung der kleinen Singknaben. Plötzlich schreit jemand: "Der Neue! Wo ist der Neue? Er wird in den Besuchsraum gerufen. "Der Neue, das bin ich, Henri Busser. Ich gehe ohne große Eile in das Besuchszimmer; dort treffe ich eine junge und schöne Frau in großer Trauer an: Es ist meine liebe Mutter, die die ganze Nacht geweint hat, erzählt sie mir, weil ihr ältester Sohn sie zum ersten Mal in ihrem Leben verlassen hatte: Sie hatte mich am Tag zuvor selbst in das Konvikt gebracht - ich war sieben Jahre alt -, um dort Musik zu lernen und meine höhere Schulbildung zu absolvieren. Man weiss, dass aus den Gruppen von Kindern, die dazu bestimmt waren, in Kirchen zu singen - unter der Bezeichnung Sängerknaben - eine ganze Schar von Künstlern, Sängern und Organisten hervorgegangen ist. [12] Nachdem ich mich in die Arme meiner Mutter geworfen und sie mehrmals umarmt hatte, sagte ich: "Weißt du, Mama, sei nicht traurig, ich glaube, ich werde hier sehr glücklich sein: Ich habe bereits nette Freunde, und unsere Lehrer sind sehr gut; Herr Kunc, der Chorleiter, zum Beispiel, ist sehr streng: er hat mich in die zweite Stimme (den Alt) eingeschrieben. Ich hätte ein gutes Gehör, sagt er, aber er findet meine Stimme schrill. Heute Morgen hatten wir eine Gesangsstunde: Es macht viel Spaß, weil wir alle zusammenarbeiten: Wir sind vierzehn erste Dessus (Soprane) und zehn zweite für die tiefen Stimmen. Wir werden die Messe der heiligen Cäcilia, deiner Schutzpatronin, einstudieren und sie zu Pfingsten singen. Nun, liebe kleine Mama, muss ich dich verlassen: Wir spielen Lagerball und ich bin in dem Lager, das gewinnen wird!" Meine Mutter wischt ihre geröteten Augen ab und geht beruhigt weg, nachdem sie ihren kleinen Jungen geküsst hat, der zum Spielplatz eilt. Diese Szene fand am Quasimodo-Dienstag des Jahres 1879 statt.

*

Wenige Monate zuvor war mein Vater Fritz Busser nach langer, damals unheilbarer Krankheit gestorben. Er war 33 Jahre alt geworden. In der Schweiz, im Kanton St. Gallen, geboren, hatte er seine ersten musikalischen Studien in Zürich gemacht. Bemerkenswert begabt, spielte er Klavier, Orgel, Geige und Flöte. Im Alter von zwanzig Jahren kam er nach Frankreich und war zunächst Organist am Kleinen Seminar in Moissac, dann an der Taur-Kirche in Toulouse. Er wurde dann der Stellvertreter seines Meisters Leybach an der großen Orgel von Saint-Etienne. Der gebürtige Deutsche, ein dicker Mann mit einem fröhlichen Gesicht, ungesetzt wie Falstaff, [13] flösste mir heiligen Schauer ein: Als er mich in Begleitung meines Vaters traf, verpasste er mir als Zeichen seiner Freundschaft Schläge auf die Waden. Er hatte riesige Hände und Füße. Wenn er an Festtagen ein triumphales Eingangsspiel in Saint-Etienne spielte, drückte er in einem ohrenbetäubenden Lärm mehrere Noten auf einmal nieder und ließ seine Hände und Füße in schwindelerregendem Tempo sausen. Mein Vater hingegen, groß, dünn, distinguiert, mit sehr klaren Augen, sprach sehr wenig und mit einer leicht verschleierten Stimme, die mich später an die Stimme von Gabriel Fauré erinnern sollte. Von meiner frühen Kindheit an erinnere ich mich noch an die Kammermusiksitzen in unserer Wohnung in der Rue Romiguière in Toulouse, wo ich geboren wurde. Mit der Hilfe seines Freundes, des Geigers Bonnemaison, eines streng aussehenden Musikers, der ein Streichquartett gegründet hatte, spielte mein Vater, wenn er nicht am Klavier saß, zweite Geige oder Bratsche, um einen fehlenden Mitspieler zu ersetzen. Haydn, Mozart, Beethoven, das waren die Lieblingsmeister dieser glühenden Musikliebhaber. Ich schlief in meinem kleinen Bett im Nebenzimmer,

zusammengekauert unter meiner Decke, hörte mit Freude zu und schlief bei der Musik ein. Im Alter von vier Jahren begleitete ich meinen Vater sonntags an die große Orgel. Er setzte mich an seine Seite, und sein feines und melodisches Spiel versetzte mich in einen Freudenzustand. Ich betrachtete ihn als eine Art wohltätigen Gott. Er verehrte Mendelssohn und besonders dessen schöne Sonate in A-Dur, die er mit Inbrunst spielte. Es ist diesem illustren Komponisten zu verdanken, dass ich recht eigentlich in die Musik eingeweiht wurde. Manchmal nahm mein Vater ein Notizbuch voller Musiknoten aus der Tasche und improvisierte über ein Thema seiner Erfindung. Aus diesem kleinen Notizbuch, das ich kostbar aufbewahrt habe, [14] entlehnte ich ein volkstümlich anmutendes Motiv, auf das ich Variationen für Orchester geschrieben habe; ich fügte sie in mein Ballett *La Ronde des Saisons* ein, das 1905 in der Oper aufgeführt wurde, und verband so die Erinnerung an meinen Vater mit meinem ersten Werk.

In den Jahren 1877 und 1878 lebten meine Eltern in Paris: mein Vater wollte seine Technik perfektionieren, indem er bei Ravina am Klavier und bei Edouard Batiste, dem Organisten von Saint-Eustache, den er häufig vertrat, an der Orgel arbeitete. Wir wohnten im Faubourg Saint-Honoré im Haus der Editions Choudens. Auf der Treppe traf ich oft den guten, dicken Paul Choudens, der mir freundlich gesinnt war und mir Zweisous-Münzen gab. Ich hatte keine Ahnung, dass er eines Tages der Herausgeber all meiner Theaterwerke sein würde! Mein Vater hatte seinen Aufenthalt in Paris verlängert, weil er neben der Musik auch Deutsch am Collège Stanislas unterrichtete. Gezeichnet von der Krankheit, die ihn dahinraffen sollte, kehrte er erschöpft nach Toulouse zurück. Kurz vor seinem Tod, als er plötzlich aus einem fast lethargischen Schlaf erwachte, sagte er zu meiner Mutter, die neben ihm wachte: "Cécile, ich hatte gerade einen seltsamen Traum. Wir waren beide in Paris in der Salle de l'Opéra; dort gab es ein großes Orchester unter der Leitung unseres Sohnes Henri: Es wurde eines seiner Werke gespielt. Wir waren glücklich und stolz auf ihn." Diese prophetische Vision wurde wahr, denn 1896 betrat ich zum ersten Mal das Pult der Konzerte in der Opéra, um meine erste Sendung aus Rom, die Orchestersuite *A la Villa Médicis* zu dirigieren; aber leider war meine Mutter an diesem Tag allein im Saal. Bewegendes Detail: Am Tag seines Todes, dem 22. November, dem Fest der heiligen Cäcilia, [15] erhielt mein Vater die Letzte Ölung. Mit seiner Frau allein gelassen, hatte er noch die Kraft, an sein Klavier zu gehen und die ersten Takte der schönen E-Dur-Etüde von Chopin, seinem Lieblingsmusiker, als festliches Geschenk zu spielen. Wenige Augenblicke später atmete er sein Leben aus. Als ich später an der Oper dieses von Louis Aubert für [das Ballett] *La Nuit Ensorcelée* instrumentierte Stück dirigierte, hingen meine Gedanken an meinem lieben Vater, der mir das wertvollste aller Vermächnisse hinterließ: seine Liebe zur Musik.

Fritz Busser, ein wirklich talentierter Komponist, hinterließ viele Stücke für Klavier, die von Alphonse Leduc in Paris veröffentlicht worden waren. Sein Stil erinnert mit seiner ganzen leichten Anmut an Stephen Heller.

*

Einige Tage nach meiner Ankunft in die Knabenkantorei war meine kleine Person an einem großen Ereignis beteiligt. Der Erzbischof von Toulouse, Mgr. Desprez, hatte gerade den Kardinalshut erhalten; nach seiner Rückkehr aus Rom sollte er feierlich in seine erzbischöfliche Stadt einziehen. Als jüngster Ministrant im Chor der Knabenkantorei wurde ich auserwählt, die Schösse des großen Kardinalsmantels zu halten. An diesem Tag trug ich eine schöne neue rote Soutane, einen makellosen Mantel und weiße Handschuhe! Eine riesige Menschenmenge drängte sich auf den Straßen und Boulevards, an denen diese gleichzeitig religiöse und militärische Prozession vorbeiziehen sollte. Die Truppen der Garnison bildeten, unter dem Befehl von General de Salignac-Fénelon zu Pferd, eine Gasse. Die Feldmusik der zu Recht berühmten Artillerieschule, die sich im Hof des Bahnhofs Matabiau versammelt hatte, wartete auf die Ankunft Seiner Eminenz.

[16] Plötzlich ertönte ein Kanonenschuss, und die Glocken aller Kirchen läuteten Sturm, dominiert von der großen Glocke, dem Bourdon der Kathedrale, genannt L'Augustine: Bischof Desprez kam an. Als erster erhielt ich sein Lächeln und seinen Segen; dann ergriff

ich mit der ganzen Kraft meiner kleinen Hände die lange Schleppe seines prächtigen roten Mantels. Die Musik hatte den berühmten Hochzeitsmarsch aus Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum* angestimmt, den ich so oft in Saint-Etienne unter den Fingern meines Vaters gehört hatte. Dem Kardinal ging eine große Prozession voraus. Sie umfasste die Weihbischöfe, das Domkapitel, Angehörige beider Seminare, die beiden Knabkantoreien, die rote und die violette. All dies bildete ein wunderbares Farbenspektakel, an dem sich meine vom Licht geblendeten Augen nicht satt sehen konnten. Als ich durch die Allée La Fayette ging, sah ich meine ganze Familie von einem Balkon aus die Prozession betrachten und lebhafteste Gesten der Bewunderung an mich richten. Ich hatte Mühe, dem Hinundher des Kardinals zu folgen, der von rechts nach links den Kindern seinen Ring zu küssen gab und die niederknienenden Gläubigen segnete...

Schließlich kamen wir in Saint-Etienne an, begrüßt von der großen Orgel, die wie ein Schwalbennest in den Höhen des Gebäudes hängt. Der gute Leybach entfesselte wahre Klanggewitter: Ich glaube, dass er an diesem Tag sogar den "Donner" betätigte! Ein feierliches *Te Deum* wurde im Fauxbourdon in vier gemischten Stimmen von der durch zahlreiche weitere Sänger, Tenöre und Bässe verstärkten Knabkantorei unter der Leitung von Aloys Kunc gesungen. In vornehm-adliger Gebärde amtete der Kardinal und intonierte die Verse mit seiner sonoren Stimme, wobei er in italienischer Manier aussprach: Dominouss vobiscoumm, sang er mit langem Nachklang. Lange Zeit glaubte ich, dass diese heute übliche [17] Art der Aussprache des U in "OU" eine Art Privileg der Kirchenfürsten sei.

Von diesem Tag an fand ich in Seiner Eminenz einen liebenswürdigen Beschützer. Beim Austritt aus der Knabkantorei, nachdem ich die Aufnahmeprüfung am Konservatorium von Toulouse nicht bestanden hatte, erhielt ich mein erstes Stipendium für ein Studium an der Niedermeyer-Schule in Paris. Andere große Zeremonien haben mir unvergessliche Eindrücke hinterlassen: zuerst die Messe der Armee, wo die Trommeln erklangen, während die Knabkantorei das Sanctus sang, und die Trompeten *Aux Champs* zur Wandlung spielten; ein grossartiger Effekt, den ich in meiner *Messe de Saint-Etienne* zu reproduzieren versucht habe. Später war es die Bittprozession, die in den drei Tagen vor dem Fest der Himmelfahrt stattfand: Man stelle sich im riesigen Raum der Kathedrale, diesem großen romanischen Kirchenschiff, die Prozession aller Pfarreien von Toulouse vor, mit Fahnen und Bannern an der Spitze, mit ihrem Klerus, mit ihren Hymnen und Litaneien in verschiedenen Tönen singenden Knabkantoreien, die Stimmen mit dem gewaltigen Klang der Orgel vereint. Was für eine bewundernswerte polytonale Musik! An diesem Tag entfaltete sich der römische Prunk in seiner ganzen Pracht. All dies ist seit der Trennung von Kirche und Staat verschwunden; auf Samtpfoten kommen heute die schönen Zeremonien von einst daher!

*

Eine liebenswerte Gestalt, mein ersten Meisters Aloys Kunc, dem ich so viele schöne Gefühle verdanke! Als versierter Musiker und talentierter Komponist, der sich ganz der geistlichen Musik verschrieben hatte, genoss Herr Kunc grosse Autorität. Seine ersten Kompositionen hatte er bereits [18] in sehr jungem Alter geschrieben. Nacheinander Organist in Lombez, dann in Auch, war er in Toulouse Kapellmeister in der Feuillant-Kirche und in Saint-Aubin gewesen, bevor er die gleiche Position in Saint-Etienne angenommen hatte. Bei den großen Festen liess er Messen von Lesueur, Chérubini, Mercadante, Niedermeyer, die ersten Messen von Gounod, insbesondere die zu Ehren der Heiligen Cäcilia ausführen, dann das *Stabat Mater* von Rossini in der Karwoche, womit er in unserer alten Metropole eine andächtige und aufmerksame Menschenmenge anzog. Ich war zum Stimmführer der Altisten befördert worden, was mir einige Verweise und Bestrafungen einbrachte: Ohrfeigen und Armkneifen waren die Argumente von Papa Kunc, der er gerne Gewaltmittel einsetzte. Ich empfinde späte Reue wegen einer schlechten Tat ihm gegenüber. Da er mich einmal zu Unrecht bestraft hatte, beschloss ich, mich zu rächen: in der Fuge eines Glorias, - ich weiß nicht, welches, - liess ich meine Altisten einen Takt zu früh einsetzen; es gab eine schreckliche Kakophonie, weil die Tenöre und Bässe nachgefolgt waren. Der unglückliche Chororganist, Mr. Comet, hatte einen

Takt Verspätung, und dies mit der vollen Orgel! Was für eine Katastrophe! Das hinderte einen guten Kanonikus, der sich als Musikliebhaber sah, nicht daran, am Ende der Messe Herrn Kunc zu gratulieren. Was mich betrifft, bekam ich, zu Recht verdächtigt, es absichtlich getan zu haben, die Strafaufgabe, hundertmal *Musica me juvat, me delectat* zu schreiben. Diesen Satz habe ich wahrlich genug aus der Lhomond-Grammatik kopiert und wieder kopiert! Eines Tages sollte er als Motto auf mein Akademiker-Schwert eingraviert werden!

Ich war, wie es scheint, ein undiszipliniertes Kind, extrem unruhig, und meine Klassenkameraden hatten mir den Spitznamen "der kleine Schlingel" gegeben. Mein bester Freund aus der Kindheit war Sylvain Massot, der später Kanonikus und Organist an der großen [19] Orgel von Saint-Etienne wurde. Als ich 1937 dorthin kam, um meine ihm gewidmete *Messe Solennelle* zum Kirchweihfest zu leiten, fragte ich meinen alten Freund, was er von ihr halte: "Sehen Sie", antwortete er, "Du bist ganz der Alte: marktschreierisch mit deinen Blechblasinstrumenten, Trompeten, Posaunen, Trommeln; es kommen jedoch auch Orgel und Harfe darin vor, was mir besser gefällt." Diese Kritik meines lieben Klassenkameraden brachte mich zum Lächeln, ohne dass ich wütend geworden wäre, denn diese Messe, die von den Militärmessen von früher inspiriert ist, enthält in der Tat gewisse militärische Klänge.

Im Haus der Knabekantorei war die Arbeit streng geordnet: Aufstehen um 6 Uhr im Sommer, um 7 Uhr im Winter; eine Stunde Studium, dann Frühstück und Erholung. Täglich um 9 Uhr morgens die Kapitelmesse, gesungen in Musik oder zumindest im Fauxbourdon; von 10 bis 11 Uhr Musikunterricht bei M. Kunc; von 11 bis Mittag Unterricht in Französisch, Geschichte, Latein usw. Nach dem Mittagessen im Refektorium große Pause im Innenhof der Kathedrale. In diesem Hof befand sich auch das Gebäude der violetten Knabekantorei, "der Viehstall" der freien Schule, die den Dienst der Pfarrei versah, während die rote, aristokratischere Kantorei speziell dem Kapitel der Kathedrale angegliedert war. Die beiden Gruppen mochten sich nicht besonders: Endlose Kämpfe waren häufig. Von 2 bis 3 Uhr gingen wir die Vesper und die Komplet singen: dann gab es einen Imbiss, gefolgt von einer weiteren Stunde Musik, die eher dem Solfège gewidmet war; zum Abschluss noch eine weitere Studier- oder Klassenstunde vor dem Abendessen. Um 7 Uhr eine kurze Pause und um 8 Uhr hiess es zu Bett zu gehen. Ausgefüllte Tage! Diejenigen, die Klavier oder Harmonium übten, konnten dies nur während den Pausen tun. Viel Freizeit hatten [20] da nicht! Ich möchte dieses Programm Mgr. Maillot, dem Leiter der Petits Chanteurs à la Croix de Bois, und meinem Freund Abbé Rey, der die Petits Chanteurs à la Croix Potencée in Toulouse leitet, ans Herz legen. Sie nehmen heute die Stelle unserer früheren Knabekantorei der Kathedrale ein.

*

Mein Bruder Georges und mein Cousin Joseph Dardignac waren zu mir ins Internat gekommen; da ich ein Jahr älter als sie war, war ich gewissermassen ihr Mentor, aber ich ging ihnen nicht immer mit gutem Beispiel voran! Wir waren zweiunddreißig Sopranisten und Altisten. Wenn es darum ging, unsere jungen Gehirne musikalisch zu schulen, haben wir nie ein Solfège- oder Theoriebuch verwendet. Der Unterricht wurde mündlich an der Tafel erteilt, und Herr Kunc spielte die Beispiele und musikalischen Diktate auf dem Harmonium vor. Wir haben die Musik im Konvikt nicht sklavisch gelernt; sie durchdrang uns ganz, und von morgens bis abends lebten wir in ihr.

*

Mit welcher Freude verbrachte ich jedoch meine Tage im Haus meiner Großeltern mütterlicherseits! Wie könnte ich sie nicht in bewegtester Dankbarkeit für die wachsame Zärtlichkeit, mit der sie meine Kindheit nach dem Tod meines Vaters umgaben, in Erinnerung behalten?

Mein Großvater Paul Dardignac, ein reinblütiger Toulouser mit einer vertraulichen, unglaublich optimistischen Art, war mir ein Führer und ein wertvoller Ratgeber, und meine Großmutter, Josephine Dardignac, aus der Ariège, die ein Herz aus Gold mit [21] großer Schönheit verband, war die wohlthätige Fee meiner Schulzeit. Mein Urgroßvater war Kutscher Seiner Eminenz, des Kardinals von Clermont-Tonnerre gewesen, zu der Zeit, als die

Erzbischöfe noch in Kutschen fahren. Er bestand darauf, seinem Sohn einen handwerklichen Beruf zu geben. Paul Dardignac wurde also Koch: Da er sehr eigenwillig war, zwang ihn sein Vater im Alter von zwanzig Jahren zu einem zweijährigen Engagement auf einem Handelsschiff. So segelte er um die Welt: Afrika, Asien, Ozeanien, die beiden Amerikas zogen in den wunderbaren Geschichten, die er mir als Kind von seinen Reisen erzählte, an mir vorbei. Pondicherry und Montevideo, wo er lange Zwischenstopps eingelegt hatte, hatten die Fantasie des jungen Seemanns besonders angeregt. Nach seiner Rückkehr heiratete er und wurde, als Versorger einer Familie mit sechs Kindern, Gastronom und Besitzer des Hotels Souville an der Place du Capitole. Die dort von ihm gegründete Kochschule hatte einen guten Ruf. Als leidenschaftlicher Liebhaber der Theatermusik war mein Großvater Mitglied der Leitung des Kapitols. Er hat dort auch ein paar Federn gelassen. Mit einer schönen Tenorstimme ausgestattet, schmeichelte er sich, nachdem er im Palais de l'Industrie in Paris während der Ausstellung von 1855 vor Kaiser Napoleon III. gesungen hatte, die herzlichen Komplimente von Hector Berlioz höchstpersönlich erhalten zu haben. Er erzählte mir, dass Berlioz ein trockener, nervöser, reizbarer kleiner Mann gewesen sei, der aber bei Chor und Orchester, die er mit feurigen Gesten dirigierte, großes Ansehen genoss.

Ab dem Alter von neun Jahren, als ich aus dem Konvikt austrat, ging ich mit meinem Großvater ins Parkett des Théâtre du Capitole, inmitten eines lebhaften Publikums. Dort fing meine Ausbildung zum künftigen Theaterdirigenten an. Es gab Serien-Aufführungen von *Les Huguenots*, *La Juive*, *La Favorite*, *Zampa*, [22] *Fra Diavolo* und *Le Domino Noir*. Die modernen Autoren waren damals Verdi, Gounod, Ambroise Thomas. Die Werke von Meyerbeer und Halévy haben mich in einen heiligen Schrecken gestürzt. Ah! diese "Bénédiction des Poignards" in den *Hugenotten*, mit ihrem gewaltigen "Crescendo" von Stimmen und Orchester... Was für ein Gefühl ich empfand... Meine Vorliebe galt dem amüsanten *Domino Noir* und den fantastischen Episoden von *Zampa*, deren Ouvertüre mich begeisterte. Also nannte ich meinen ersten Hund Zampa, einen prächtigen Neufundländer! Um mich herum war das Publikum aufgeregt, applaudierte, piff, wenn der Tenor "die Note" verfehlte. Mein Großvater erklärte mir die dramatische Handlung und vermittelte mir viele Details über die Partitur und die Interpreten. Besonders bewunderte ich den Dirigenten Titus Constantine, ein Träger des Grand Prix de Rome, der Mitschüler und Rivale Massenet gewesen war: Er saß hinter dem Souffleurkasten und entfesselte mit einfachen Gesten alle Kräfte des Orchesters, brachte die Blechbläser zum Dröhnen. Aber er konnte sich auch sehr klein hinter seinem Dirigierpult machen, um von den Sängern und Musikern ein gedämpftes "Pianissimo" zu erhalten.

Die kleinen Rollen, bekannt als Coryphées, begeisterten die Zuschauer im Parkett: besonders der berühmte Labadou, ein "Bariton mit Stimme", wie er sich selbst nannte; er wiederholte regelmäßig den Satz des Nachtwächters in *Les Huguenots*: "Geht nach Hause, Einwohner von Paris. Schliesst euch in euren Wohnungen ein", den das ganze Parkett im Chor wiederholte. Derselbe Labadou hatte einmal *sotto voce* zu dem Bariton Melchisedec von der Pariser Opéra gesagt, der gerade *Hamlet* sang und zum Zeitpunkt seiner Antwort vor ihm stand: "Verschwinde, oder ich brech' dir den Hals!" Als er von einem Besuch bei Pedro Gailhard, dem Direktor der Opéra, zurückkehrte, sagte er seinen Freunden: "Ich habe ihm einen so [23] tiefen Ton ins Gesicht geklatscht, dass er ihn nicht einmal auf seinem Klavier finden konnte..." In *La Favorite* war ein Tenorino, der die Rolle des Vertrauten innehatte, sternhagelvoll, als er den Satz sang: "Que nul de nous ne brigue sa faveur, qu'il reste seul!" und der ganze Saal rief in Patois: "ün, düss, tress!", um in der Stille des Orchesters die Pausen auszufüllen, dann beendete der Tenor stolz: "... avec son déshonneur!" Was für ein unbeschreiblicher Beifall... Andererseits hörten wir mit neidischer Aufmerksamkeit der berühmten Arie der *Juive*: "Rachel, quand du Seigneur...", oder dem Gebet in *Wilhelm Tell* zu.

*

Während der Sommerferien verbrachte ich zwei Monate in Bagnères-de-Luchon, wo meine Mutter zusammen mit einem ihrer Brüder, Georges Dardignac, ebenfalls Sänger und

Preisträger des Pariser Konservatoriums, das Hotel d'Angleterre leitete: Ich muss sagen, dass keiner von beiden wusste, wie man ein Geschäft erfolgreich führt! Dieser Aufenthalt in den Pyrenäen war für mich eine Quelle reinen Vergnügens: Reiten und Ausflüge ins Lys-Tal, an den See von Oo, den Hafen von Vénasque, in Begleitung meines jüngeren Bruders Georges, der sportlicher war als ich. Es war ein wirklich schöner Urlaub. Dazu die Freuden des Casinos: das Puppazzi-Theater, wo wir die Chöre hinter der Bühne in *Die Versuchung des Heiligen Antonius* oder *Geneviève von Brabant* sangen. Über alle dem bewunderte ich das Orchester unter der Leitung von Edouard Broustet, stets ein Monokel im Auge, elegant und vom weiblichen Publikum umschwärmt. Er bot sowohl leichteste als auch ernsteste Musik dar, beginnend bei Olivier Métra, Léo Delibes, Guiraud, Saint-Saëns bis hin zu Chabrier, dem Schöpfer von *Espana*. [24] Im Casino von Luchon hatte ich die Offenbarung von Gounods *Faust*: Anlässlich einer Wohltätigkeitsgala wurden grössere Ausschnitte von Frau Dereims-Devriès, ihrem Mann, dem Tenor Dereims, und Pédro Gailhard interpretiert. Im Saal sassen an diesem Abend Frau Rose Caron, Georges Clemenceau und Edmond Rostand und seine Schwestern, deren Bälle ich manchmal auf dem Tennisplatz der Allée de la Pique aufhob. Es gefiel mir mehr als die Rolle, die meine Eltern für mich vorgesehen hatten, indem sie, wie Lully, aus mir einen kleinen Küchenjungen machen wollten. In weiß gekleidet, mit einem großen Hut auf dem Kopf, beschränkte ich mich darauf, Eier aufzuschlagen und die Desserts zu kosten. Dies hinderte mich nicht daran, sonntags zur Orgel in die Kirche zu gehen, die von einem ausgezeichneten Musiker, Pater Lajoux, gespielt wurde. Er überliess mir manchmal seine Manuale, auf denen ich meine ersten Gehversuche machte. Viele Künstler kamen ins Hôtel d'Angleterre: die Sänger Gailhard, Capoul und Téqui von der Pariser Opéra, - die vergeblich versuchten, einem alten Taubstummen die Kunst des Gesangs beizubringen, aber aus ihm nichts als schreckliches Gestöhn herausbekamen, - der Maler Watelin, ein talentierten Landschaftskünstler, dessen zwei Söhne meine Spielkameraden waren, und vor allem der Komponist Hector Salomon, Studienleiter an der Pariser Oper und Autor von *Bianca Capello*, der für mich ein großer Wohltäter und Freund wurde. Ihm verdanke ich es, dass ich mit vierzehn Jahren nach Paris gehen konnte, um die Niedermeyer-Schule zu besuchen.

In Luchon zog mich das lebhaftes Schauspiel der Straße an, besonders an den Abenden mit den Fackelzügen, die vom Bergführerverband organisiert waren. In den von bengalischen Feuern erleuchteten Allées d'Etigny tänzelten die Führer auf ihren schneidigen, vom Knallen der Peitschen und dem Klang der Jagdhörner aufgedrehten Pferden. Für mich war es noch [25] nicht der *Walkürenritt*, eher eine "Fantasia" von intensiver Farbe.

Nach der ersten Zeit im Konvikt der Kathedrale sollte mich das glanzvolle Leben, das ich in Luchon führte, zum Theater, nach Paris ziehen! ... Im Gegensatz zu Célestin Floridor, dem Helden von Hervés *Mam'zelle Nitouche*, der zwischen einer Karriere als Komponist und der eines Dirigenten hin und her schwankte, habe ich nicht gezögert: Ich habe mich für beides entschieden!...

[26] KAPITEL II
DIE NIEDERMAYER-SCHULE

An einem schönen Abend im Oktober 1885 stieg ich am Bahnhof von Orléans (heute Austerlitz) aus dem Zug von Toulouse. Es war das Ende der Ferien und der Beginn des Schuljahres. Nach ziemlich langem Warten fand ich endlich einen Kutscher der städtischen Fuhrbetriebe mit seinem Zylinder aus weißem, gegerbtem Leder, der mich in voller Fahrt zum Grand Hotel fuhr, von dem ich seit meinen ersten Aufenthalten in Paris geträumt hatte. Ich lehnte mich an den Balkon eines Raums im fünften Stock und betrachtete zu meinen Füßen das Kommen und Gehen, das die Boulevards und die Place de l'Opéra belebte, die auf dem Weg zum Theater von prachtvollen Kutschen durchquert werden mussten. Ich bewunderte mit allen meinen Sinnen das prächtige Palais Garnier, ohne zu ahnen, dass ich dort fast ein halbes Jahrhundert als Dirigent verbringen würde. Mir fielen auch die Staus auf, die der dreispännige Omnibus Madeleine-Bastille zu dieser Zeit verursachte. Die Avenue de l'Opéra, hell erleuchtet von den elektrischen Jablokoff-Kandelabern, gab mir das Gefühl, in der Stadt des Lichts angekommen zu sein, um allein eine anspruchsvolle Karriere zu machen... und ich war vierzehn Jahre alt! Hatte ich meine jugendlichen Ambitionen am Beispiel meiner Vorgänger als Rompreisträger oder Mitglieder des Instituts genährt: der Musiker Salvayre und Paul Vidal, der Maler Benjamin Constant und Henri Martin, der Bildhauer [27] Falguière, Mercié und Marqueste, die alle Toulouse verlassen hatten, um Paris zu erobern? Gleich am nächsten Tag machte ich mich auf den Weg zur Niedermeyer-Schule, die sich in der Passage Elysée-des-Beaux-Arts befindet. Was für ein prestigeträchtiger Name! Als ich die Rue de Rome hinaufging, verirrte ich mich und kam zum brandneuen Chaptal-Gymnasium, das ich, naiv wie ich war, für die berühmte Schule für klassische Musik hielt, die mit dem Konservatorium konkurrierte. Was für eine Ernüchterung, als sich nach der Place Pigalle eine unattraktive Gasse mit kleinen, schlecht bestückten, armselig aussehenden Läden öffnete, eine richtige Touristenfalle. Das war die Passage des Elysée! Ich war nicht wenig enttäuscht, als ich das alte Landhaus betrat, das von einem traurigen Garten mit verkümmerten Bäumen umgeben war und das den Namen Niedermeyer-Schule trug. Doch sobald ich den Besuchsraum betrat, wurde ich durch den herzlichen Empfang des Schulleiters, Gustave Lefèvre, Niedermeyers Schwiegersohn, beruhigt. Er hatte ein freundliches Gesicht, eine breite, offene Stirn, einen schütterten, bereits ergrauten Bart: "Ah, da bist du ja, mein Junge aus Toulouse! Hector Salomon lobte deine hervorragenden Anlagen; ich freue mich, dich in unserer musikalischen Familie willkommen zu heißen. Komm' mit mir, wir gehen ins Arbeitszimmer, dann suchen wir dir einen Platz im Wohnheim aus." Ich war erstaunt, als ich einen großen rechteckigen Raum mit fünfzehn Klavieren betrat, die nebeneinander an den Wänden aufgereiht waren und alle gleichzeitig verschiedene Musik spielten; ein entsetzlicher Lärm, der mit unserer Ankunft nicht aufhörte. Doch mit einer herrischen Geste des Direktors hielten die fünfzehn jungen Pianisten an und ließen die geräuschvoll in dieser ultra-polytonalen Symphonie vereinten Meister Bach, Beethoven und Mozart für einige Augenblicke ruhen. M. Lefèvre stellte mich dann dem [28] Oberaufseher vor, Pater Jouan, einem alten Offizier im Ruhestand mit einem kräftigen Schnurrbart, und dann meinen neuen Kameraden, die zumeist aus dem Süden oder dann aus Elsass-Lothringen stammten. Unter den über zwanzigjährigen, den Veteranen befanden sich ein bärtiger und behaarter Riese, Claude Terrasse, der zukünftige Autor der *Travaux d'Hercule*, und Henry Expert, der mich sofort mit dem typischen poetischen Elan eines jungen Mann aus Bordeaux für sich einnahm: war er bereits Parteigänger der alten Musik und wollte sich den Meistern der französischen Renaissance widmen, die er dann tatsächlich aus dem Schlaf geweckt hat.

*

Die Niedermeyer-Schule war stolz darauf, unter der Professur von Camille Saint-Saëns und Gustave Lefèvre Musiker mit sehr unterschiedlichen Begabungen ausgebildet zu haben, die kurz vor der Berühmtheit standen, wie Gabriel Fauré, [Eugène] Gigout, Léon Boëllmann, André Messager oder Alexandre-Georges. Zu dieser Zeit war es Lefèvre, der neben der

Leitung im Innern auch für den Unterricht in Solfège, elementarer Harmonie, Kontrapunkt und Fuge zuständig war. Ihm zur Seite standen Alexandre-Georges für die oberen Klassen der Harmonie und Komposition, Charles de Bériot und Emile Bouichère für das Klavier, Clément Loret für die Orgel, Paul Viardot für die Begleitung und schließlich Bischoff, der speziell für das Studium des Gregorianischen Chorals zuständig war. Letzterer, Kapellmeister in der Chapelle de l'Annonciation von Passy, ließ mich, nachdem er erfahren hatte, dass ich eben erst aus einer Knabenkantorei ausgetreten war, als Solist in seiner Gemeinde singen. Meine Sopranstimme hatte sosehr an Umfang gewonnen, dass die Zuhörer, die mich nicht sehen konnten, dachten, sie würden eine Frauenstimme hören. Ich debütierte an einem Sonntag mit Niedermeyers berühmtem *Pater Noster* [29] und Saint-Saëns' *O Salutaris*, meinem Schlachtross, in dem meine Stimme auf einem langen, hohen B schwebte. M. Bischoff belohnte mich, o Wunder! mit einem Honorar von zehn Francs: Von diesem Tag an wurde ich oft in die Eglise de la Trinité engagiert, nach Saint-Louis d'Antin, dann auch nach Sainte-Marie des Batignolles, wo André Messenger Kapellmeister war.

Am folgenden Sonntag, Szenenwechsel! Zwei meiner neuen Genossen, Noël und Pillois, baten mich, mit ihnen zu den Concerts Colonne zu gehen. Ich hatte "Concerts des colonnes" verstanden. Sie erhielten die Erlaubnis, zu diesem Zweck auszugehen, und nahmen mich an einem schönen Herbsttag zum... Rudern in Nogent-sur-Marne mit. Kaum zurück in der Schule, wurde ich in das Büro von Herrn Lefèvre gerufen, der mir sagte: "Nun, kleiner Junge (das war seine übliche Anrede), schildere mir bitte einige Eindrücke von dem Konzert, das du gerade gehört hast!" Es war mir ziemlich peinlich, da ich mich nicht mit meinen Gefährten abgesprochen hatte, aber ich fasste allen meinen Mut zusammen und begann, über meine vereinten Erinnerungen an das Grand Rond in Toulouse und die Orchesterkonzerte von Bagnères-de-Luchon zu schweifen. "Herr Direktor, es war auf einem großen Platz, in einem Musikpavillon, inmitten großer Säulen: das Orchester spielte die Ouvertüre zu *Zampa*, dann das Ballett aus *Faust*..."

Herr Lefèvre schien bereits sehr überrascht. "...schließlich gab es die Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* und zum Abschluss eine Fantasie über *Les Dragons de Villars*!" - "Was erzählen sie mir da, sagte Pater Lefèvre, ich sehe in meiner Zeitung, hier vor meinen Augen, das Programm von Colonne und nicht der Säulen: sie haben die *Pastoralsinfonie*, ein *Mozart-Konzert* und Teile der *Arlésienne* gespielt. Warten Sie [30] einen Moment!" Er ließ meine Komplizen Noël und Pillois rufen. Weichgeklopft nach allen Regeln der Kunst, wurden sie gezwungen, die Wahrheit zu gestehen, und Herr Lefèvre bestrafte sie und mich mit Hausarrest. Aber als ich zum Arbeitszimmer zurückkehrte, wurde ich wenige Augenblicke später mit Schipfwörtern überhäuft, als «dämlicher Toulousain, Narr, Idiot, Schwatztante, der nicht wusste, was die Concerts Colonne waren!» Ich war am Boden zerstört!...

Der Studienzyklus an der Schule dauerte mindestens vier Jahre. Er ermöglichte den Zugang zum Diplom als Organist und Chorleiter. Die Regierung subventionierte unsere Schule durch die Gewährung von sechsunddreißig halben Stipendien zu fünfhundert Franken, um, wie es hieß, die Pflege der religiösen Musik zu fördern. Diese Unterstützung, so bescheiden sie war, wurde zum Zeitpunkt der Trennung von Kirche und Staat abgeschafft. Alle Neuankömmlinge traten in die vierte Abteilung jedes Faches ein: Solfège, Harmonie, Orgel usw, und gingen dann im folgenden Jahr nach bestandener Prüfung in die höheren Klassen. Einige Schüler wiederholten ein oder zwei Klassen; in den Annalen der Schule stand, dass Gabriel Fauré, ein besonders gleichgültiger Schüler, zehn Jahre lang sitzenblieb und die oberste Stufe nicht ohne weiteres bestand. Zugegebenen, er hat sich später nicht so schlecht aus der Affäre gezogen! Als ich an der Schule ankam, hatte ich von der schmeichelhaften, übermäßig lobenden Bescheinigung gehört, die mein erster Meister Aloÿs Kunc meinem neuen Direktor Gustave Lefèvre geschickt hatte:

"Toulouse, 7. September 1885,

Ich, der Unterzeichnende, Kapellmeister der Metropolitankathedrale von Toulouse, Verbindungsperson der Ecole de musique classique de Paris, freue mich, [31] dass ich in den

vier Jahren, die der junge Henri Büsser in der Maîtrise von Saint-Etienne verbracht hat, in ihm ein Kind mit ernster und lebendiger Intelligenz und den glücklichsten musikalischen Veranlagungen erkennen konnte. Seine literarischen Fähigkeiten stehen seinen musikalischen Fähigkeiten in nichts nach. In den Händen des bedeutenden Direktors der Ecole de musique classique werden diese Qualitäten, unterstützt durch ständige Übung, aus diesem Kind, an dem ich ein großes Interesse habe, sicherlich einen vollendeten Künstler machen, einen würdigen Sohn seines seligen Vaters und seiner glanzvollen Familie.

Aloÿs Kunc."

Gustave Lefèvre war für mich ein wunderbarer Pädagoge. Solfège, Harmonie, Kontrapunkt und Fuge, all dies habe ich von ihm gelernt, ohne jemals ein Buch oder ein Lehrwerk in der Hand gehabt zu haben: seine - zu wenig bekannte - Abhandlung über die Harmonie war noch nicht veröffentlicht worden. Seine rein mündliche Lehre war bewundernswert klar. Wie Camille Saint-Saëns war er ein Schüler von Pierre de Maleden gewesen, einem Musiker niederländischer Herkunft, der selbst ein Schüler des berühmten Abbé Vogler gewesen war, dem Lehrer von Carl Maria von Weber und Meyerbeer. Als ich in die Klasse von Alexandre-Georges eintrat, war das für mich eine neue Offenbarung. Der Komponist von *Miarka* war ein leidenschaftlicher und erstklassiger Vermittler, der es verstand, den begabten Schülern die Kunst der Komposition näherzubringen. Er bildete in uns Geschmack und Phantasie. Sein Unterricht, sehr frei, war manchmal schwer zu folgen, aber als unser Meister das Klavier in die Hand nahm und seiner Fantasie freien Lauf liess, waren wir alle gerührt! Er stellte uns moderne Komponisten wie Bizet und Chabrier vor, deren harmonische Entdeckungen uns verzauberten.

[32] Wenn das Klavierstudium in den Klassen von Charles de Bériot und Emile Bouichère interessant war und Früchte trug, so erschien mir das Orgelstudium in der Klasse von Clément Loret hingegen recht rudimentär. Später, am Konservatorium, lernte ich von Charles-Marie Widor, was die Lehre und die Technik der modernen Orgel wirklich ist. In der Begleitungs-klasse ärgerte sich der Geiger Paul Viardot masslos, wenn wir falsche Noten spielten, so sehr liebte er die Musik und wollte, dass wir sie verstehen. In der Gregorianik-Klasse schien mir die von unserem Professor Bischoff empfohlene Begleitung - Note gegen Note - uninteressant: Erst in der Klasse von César Franck am Konservatorium stieß ich später auf eine originellere kontrapunktische Methode. Heutzutage hat die Entwicklung des gregorianischen Gesangs, "den schmucklos dargestellt werden sollte", so der gelehrte Maurice Emmanuel, eine neue Art der Begleitung hervorgebracht, bei der einige wenige Akkorde "pianissimo" gespielt werden, ohne sie mit dem Balast von früher zu überfrachten.

*

Auf Initiative seines Freundes, des Generals Prince de la Moscova - dem Sohn von Marschall Ney - hatte Louis Niedermeyer bei der Gründung seiner Schule 1853 einen Schülerchor gebildet: Man sang a capella, Palestrina, Orlando de Lassus, die Meister der Vokalpolyphonie, die der Fürst, ein hervorragender Musiker, sehr schätzte. Unser Direktor setzte die Tradition seines Schwiegervaters fort, und den Sänger der Schule schlossen sich häufig Frauenstimmen an, die aus dem Kreis guter Amateure rekrutiert wurden. Begleitet von Klavier oder Orgel, interpretierten wir die alten Meister, Bach, Händel, [33] Mozart und sogar Wagner. Die Chöre des *Fliegenden Holländers* und insbesondere der *Spinnerinnenchor*, die ich damals für mich entdeckte, haben mich sehr beeindruckt. Manchmal nahm unser Chor an den Konzerten von "La Trompète" (sic!) teil, so betitelt von ihrem Gründer, dem Ingenieur Lemoine, einem großen Freund von Saint-Saëns und Reformers der "Orthografie", wie er zu schreiben pflegte. Damals wurde die Uraufführung von Alexandre-Georges' *Chansons de Miarka* auf Gedichten von Jean Richepin gegeben. Mehrere Stücke wie *L'eau qui court* und *der Cantique d'Amour* mussten wiederholt werden. Mit welcher Begeisterung haben wir diese farbenfrohen Werke gesungen! An den Vortragsabenden der Schule, entzifferten wir, um das Klavier versammelt, die lebendigen Partituren von *François les bas-bleus* und *La Fauvette du Temple* von André Messager, die gerade auf der Bühne der Folies-Dramatiques triumphiert hatten.

Sonntags führte unser kleiner Chor in der Kapelle der Providence, rue des Martyrs, deren Kaplan, der Abt von Barollet, Religionsunterricht in der Schule gab, religiöse Musik, Messen und Motetten auf. Ich erinnere mich, dass er gegen Massenet schimpfte: Die Oper *Herodiade* und das Oratorium *Marie Magdeleine* waren gerade erschienen, und ihre Texte, so sagte er, verzerrten den biblischen Bericht. In dieser Kapelle habe ich mein Debüt als Komponist gegeben, indem ich das erste Mal meine kleine - schreiend ungeschickte, wie ich zugeben muss - zweistimmige Messe hörte. Mein lieber Kommilitone Omer Letorey spielte den Orgelpart, während ich mein Debüt als Chorleiter gab. Während der folgenden Ferien in Bagnères-de-Luchon ließ ich meine Spielkameraden dieselbe Messe singen, aber trotz der großen Schlichtheit der Musik hatte ich große Schwierigkeiten, sie meinen kleinen Freunden, Knaben wie Mädchen, beizubringen.

[34] Als Letorey und ich die Feiern in der Chapelle de la Providence verlassen hatten, gingen wir manchmal zur Entspannung in den Zirkus Fernando (heute Médrano), wo die vier Musiker des Orchesters - eine Klarinette, ein Kornett, eine Posaune und ein chapeau-chinois (ein Einmann-Orchester, das mehrere Schlaginstrumente gleichzeitig spielte), ein unglaubliches Ensemble - uns gewaltig amüsierten. Die Potpourris aus Polkas, Mazurkas und Giguen begleitete die Auftritte der Reiterinnen auf friedlichen Pferden. Dann gingen wir auf die Terrasse des Café de la Nouvelle-Athènes, Place Pigalle, und während wir eine Grenadine mit Kirschwasser probierten, hörten wir den verzerrten Klängen des Montmartre-Festes zu. Die zahlreichen Karussells, die sich zum Klang der Drehorgeln drehen, die Blaskapellen der Ringer-Kaserne, die Menagerien, von denen das Gebrüll der wilden Tiere ausging, all dies bildete eine erstaunliche extramusikalische Symphonie.

*

Ich hatte drei Verbindungspersonen in Paris, zu denen ich abwechselnd ging: der Maler Louis Watelin, der Komponist Hector Salomon, dann ein alter Freund meines Vaters, Evariste Eymond, die ein Spitzengeschäft an der Chaussée-d'Antin betrieb. Evariste Eymond war ein guter Musiker; er hatte seine Geige von Ingres bekommen: er leitete die Blaskapelle von Plessis-Bouchard im Département Seine-et-Oise, einem kleinen Dorf, in dem er Bürgermeister war. Ich ging oft zu ihm und spielte sogar in dieser Blaskapelle den Bass-Bariton, eine Art Tuba, die ich schnell spielen lernte. So lernte ich die populären Märsche, die Pas redoublés und die recht heterogenen Fantasien über berühmte Opern kennen.

Es war Evariste Eymond, der mir die Ehre erwies, mich in die Opéra einzuführen, indem er mich zur [35] Generalprobe von *Patrie* mitnahm, dem berühmten Werk von Victorien Sardou, das von Emile Paladilhe vertont worden war. Als ich den Palais Garnier betrat, ließ mich mein "Cicerone" an der Fassade die berühmte Statue des *Danse* von Carpeaux bewundern, dann, als wir im Saal waren, die prächtige Decke von Jules Lenepveu: Ich glaube, dass der Anblick der monumentalen Freitreppe in mir den Sieg davontrug. Inmitten der Männer in Abendgarderobe und der Frauen in ihren dekolletierten, mit Juwelen bedeckten Kleidern, trug ich meine Niedermeyer-Uniform zur Schau, die der Kluft der kleinen Pariser Telegrafisten ähnelte, aber mit zwei goldenen Leiern am Kragen. Wir waren im vierten Logenrang untergebracht, und mein Blick fiel sogleich auf das Orchester, das mir unermesslich groß erschien. Die Musiker stimmten und spielten sich ein; doch trat beim Auftritt des Dirigenten Altès sogleich Ruhe ein, einem alten Mann, der bereits weiß unter dem Harnisch war, und über den Reyer murmelte: "Seltsam, dieser Dirigent hat einen Pediküre-Kopf und weiß nicht einmal, wie man den Hörner einen Einsatz gibt!" Altès, der vor dem Souffleurkasten mit dem Orchester im Rücken sass, drehte sich immer wieder um, um den Musikern einen Einsatz zu geben, während er ein Auge auf die unvergleichliche Sängertuppe warf. Von diesem Opernabend behielt ich die Erinnerung an eine großartige Aufführung, an Kulissen, Kostüme und vor allem ans Ballett, das mir überwältigend schien. Ah! Wie weit war da mein Theater du Capitole in Toulouse entfernt! Was ich besonders schön fand, war die großartige Arie von Rysoor im Rathaus-Akt [aus *Patrie* von Emile Paladhile]: "C'est ici le berceau de notre liberté", dann den berühmt gewordenen Satz: "Pauvre Martyr obscur". Der Bariton Lassalle

sang diese beiden Stücke mit seiner schönen, vibrierenden Stimme. Dreißig Jahre später vertraute mir Emile Paladilhe, der ein großer Freund geworden war, die Leitung [36] des Orchesters bei der Wiederaufnahme dieses Werkes an, mit Lucienne Bréval, Franz und Delmas als Hauptinterpreten.

Bei Hector Salomon traf ich Delmas, einen großen, bescheidenen Jungen, der immer noch das Konservatorium besuchte. Hector Salomon arbeitete mit ihm am Opernrepertoire und pries seine schöne Bassstimme von seltenem Timbre. Davon konnte ich mich überzeugen, als ich eines Tages ein Lied hörte, das mein alter Freund auf die Verse „Exstase“ von Victor Hugo geschrieben hatte. Bei der letzten Phrase, die Delmas sang, richtete sich der Komponist, am Klavier begleitend und den Spitzbart in die Luft streckend, auf und traktierte das Instrument mit kräftigen Akkorden. "C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu". Wir waren im Himmel...

Ganz anders war die Atmosphäre beim Landschaftsmaler Watelin, einem Schwiegersohn des belgischen Malers Van Marck. Ich wurde bei den Watelins wie ein Kind des Hauses empfangen, als bester Gefährte ihrer Söhne Louis und Jacques. Sonntags gingen wir zu den Matineen im Châtelet, wo *Michel Strogoff* oder *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours* gegeben wurde. Jules Verne und seine berühmten Romane fesselten unsere junge Phantasie. Ich sah bei der Familie Watelin viele berühmte Künstler, darunter den Maler Meissonier, einen kleinen Mann mit fließendem Bart, der mit seinem Gastgeber endlose Diskussionen über Kunst führte.

*

An der Schule hatte ich mich mit Georges Guiraud angefreundet, einem gebürtigen Toulouser wie ich, dessen Vater, Omer Guiraud, "der bedeutende Organist von Saint-Sernin", wie er in Toulouse umgangssprachlich genannt wurde, ein Freund von mir war. Georges Guiraud besetzte ein Zimmer [37] im Pavillon des Hausmeisters: Ich beneidete ihn um sein Privileg, ein Klavier ganz für sich allein zu haben. Er war so freundlich, mich einzuladen, bei ihm zu Hause zu arbeiten: So bin ich dem ohrenbetäubenden Getümmel der fünfzehn Klaviere im Arbeitszimmer entkommen. Wir gingen zusammen zu den Konzerten von Padeloup und Colonne, wo wir alte und moderne Meistern hörten; bei Padeloup spielte man die jungen: Bizet, Massenet, Ernest Guiraud (mit dem Georges nicht verwandt war). Bei Colonne Saint-Saëns, Lalo, Benjamin Godard und sogar César Franck, den wir damals kaum verstanden.

Die Zeit der Prüfungen und Wettbewerbe zum Jahresende kam näher. Unter den Mitgliedern der Jury, denen wir Spitznamen gegeben hatten, waren die Organisten Deslandres und Guilmant, die wegen ihrer großen Bärte Methusalem und Diogenes genannt wurden, dann Saint-Saëns, - der alte Papagei, - Gabriel Fauré mit seinem starken schwarzen Schnurrbart und seinem gebräunten Teint, - der Nougathändler, - schließlich der schlanke und elegante Messenger, den wir "mein Hauptmann" nannten. Was den Direktor Lefèvre betrifft, so erhielt er den Spitznamen Bidel, der Tierbändiger, was gut gewählt war!...

Da ich in seiner Kantorei von Sainte-Marie-des-Batignolles mehrmals als Solist gesungen hatte, freundete sich Messenger mit mir an und vertraute mir die Orgel an, um die großen Hochzeits- und Trauermessen zu begleiten. Er dirigierte seine Leute mit größter Autorität. Manchmal wurde er für Proben in die Theater gerufen, insbesondere in die Folies-Bergère, wo alle seine Ballette aufgeführt wurden, und überließ mir die Verantwortung für die Kantorei. Während ich die Orgel spielte, leitete ich den Chor in Saint-Saëns' *Tollite Hostias*, Händels *Halleluja* oder Gounods berühmtem *Laudate*, das Messenger [38] als "pummelig" bezeichnete. Als Belohnung schenkte er mir einmal zwei Karten für die Oper, für eine der ersten Aufführungen seines Balletts *Les Deux Pigeons*, das Webers *Freischütz* vorausging. Dank meinem Freund, dem Tenors Téqui (meinem Reitlehrer in Luchon), hatte ich bereits *Les Huguenots*, *La Juive* und *Guillaume Tell* gehört, die für mich alte Bekannte waren. Dieser Abend ist jedoch als eine der schönsten Erinnerungen an meine Jugend geblieben: Die in allen Punkten bewundernswerte Interpretation war den Damen Rose Caron und Bosman anvertraut, dem Tenor Sellier und schliesslich Delmas, der gerade in der Rolle des Gaspard debütiert hatte. Ich war Fräulein Albrecht, einer jungen Pianistin, die an der Niedermeyer-Schule studierte, beigeiselt worden. Als ausgezeichnete Musikerin kannte sie die Partitur des

Freischütz sehr gut und hat mich in ihre Schönheit eingeführt. Ich teilte ihre Bewunderung für die berühmte Arie von Agathe: "Wie naht mir der Schlummer, bevor ich ihn gesehn'!...", von Madame Caron mit vollendeter Kunstfertigkeit gesungen, und vor allem für die dramatische Szene des Giessens der Freikugeln. Was die Aufführung des Ballets *Les Deux Pigeons* betrifft, so war sie eine Freude für unsere Augen und Ohren; die beiden anmutigen Ballerinen Rosita Mauri und Julia Subra waren die Darstellerinnen.

*

Es ist ziemlich merkwürdig, dass die Ecole Niedermeyer, eine Schule für religiöse und klassische Musik, ein Nährboden für Komponisten der Unterhaltungsmusik war. Neben André Messager sind Edmond Audran, Claude Terrasse, Clément Lippacher, der Mitarbeiter von Victor Roger und Raoul Pugno für *Josephine vendue par ses soeurs* zu nennen. Als Reaktion auf die ernste Musik, mit der wir gefüttert wurden, entspannten wir uns gerne, indem wir die unzähligen Operetten [39] hörten, die in mehreren Pariser Theatern gespielt wurden: in den Variétés Offenbachs *La Belle Hélène*, in der Gaîté Lecocqs opéras-comiques, in den Menuisiers Edmond Audrans *La Mascotte*. Da kam uns der Gedanke, mit unseren eigenen Mitteln selbst ein komisches Stück zu spielen. Unsere Wahl fiel auf ein Vaudeville, *Les Folies-Dramatiques* von Dumanoir und Clairville. Die Partitur wurde in wenigen Tagen von zwei unserer Älteren zusammengeschustert: Henri Lutz, dem zukünftige Prix de Rome, und vor allem unserem Faktotum Tricot. Wegen meiner Sopranstimme und meiner natürlichen Ausgelassenheit, - die mich dazu gebracht hatte, in Toulouse, bei Preisverleihungen, den Rollen des *Salsifis* und auch des polnischen Botschafters in *Peter dem Großen* zu spielen! - wurde ich ausgewählt, um die schwierige Rolle der Gimblette zu verkörpern, gleichzeitig Opernsängerin, Operettensängerin, Tänzerin und Tragödin!... Ich war für diesen Anlass mit einem schwarzen Wolfspelz, einem Umhang und einem Rüschenkleid als Spanierin verkleidet. In der tragischen Szene war ich in ein großes weißes Schößchen gekleidet, in dem ich mich an den Füßen verding. Meine brillanten Partner waren meine Kameraden Arsaud aus Bordeaux und Roques aus Carcassonne, beide sehr komisch, die sich als Komödianten und Sänger erwiesen, die mit Dupuis und den beiden Barons hätten konkurrieren können. Unter den Zuschauern waren meine Freunde, die Watelins, die vor Lachen fast starben, denn es gab unerwartete Zwischenfälle: Die Beleuchtung fiel mehrmals aus, eine Kulisse brach über den Köpfen der Zuschauer zusammen, und schließlich kam die große Hauskatze der Schule, der Schrecken aller Ratten, um unerwartet ihren Beitrag an eine komische Szene zu leisten. Ich muss sagen, dass dieser Abend einer der größten Erfolge meiner Karriere gewesen ist und dass sogar mein Klavierlehrer, der gestrenge Emile Bouichère, mir ein Kompliment gemacht hat.

*

[40] In diesem ersten Studienjahr hatte ich alle vier Abteilungen des Solfège problemlos bestanden und sollte im Juli 1886 am Wettbewerb um den ersten Preis teilnehmen. Am Tag zuvor, einem Sonntag, war ich zu Hector Salomon gegangen, der, um mich für diese Prüfung üben zu lassen, Aufgaben von Blatt lesen liess, die ich nicht kannte. Zu diesem Zweck ließ er mich in einer soeben erschienenen Sammlung von Ambroise Thomas mehrere Stücke mit Schlüsselwechseln lesen, darunter eine sehr schöne Übung in Es. Ich fand sie so interessant, dass ich Hector Salomon bat, sie mit Ausdrucksnuancen zu wiederholen. Am nächsten Tag, nach der Notendiktatprüfung, die mir seit der Knabenkantorei von Toulouse leicht fiel, legte mir Gustave Lefèvre ein Stück vor, das ich vom Blatt lesen sollte. Welche Überraschung! Ich erkannte sofort die Lektion von Ambroise Thomas, die ich am Tag zuvor so gut bewältigt hatte. Ich wurde mit einem ersten Preis ausgezeichnet, zu dem mir die Jury gratulierte. Ich hütete mich davor zu sagen, was für ein Glück ich gehabt hatte! Von da an wurde ich von der Solfègeklasse dispensiert!...

Im folgenden Jahr konnte ich mich ganz dem Tonsatzunterricht widmen. Sobald ich Schüler von Alexandre-Georges wurde, zog es mich zur Komposition. Unser Lehrer hat uns, anstatt sich auf die Aussetzung von Melodien und Bässen von unbekanntem Autoren zu verlegen,

gezwungen, an selbsterfundenen Stücken mit einer einfachen und natürlichen Harmonisierung zu arbeiten. Als ich 1888 in die Kompositionsklasse aufgenommen wurde, schrieb ich eine Motette für Chor und Orchester, *Hosannah filio David*, die mir eine erste lobende Erwähnung einbrachte und an die mich später meine lieber Freund Letorey erinnern sollte, als wir zusammen an der Oper waren, er als Chorleiter und ich als Dirigent: [41] "Siehst du, Busser", sagte er zu mir, "du wirst nie etwas Besseres machen, weil bereits in dieses Stück den ganzen Sonnenschein deiner Heimatstadt gesteckt hast. "

*

In diese fernen Tage fällt ein für mich wichtiges Ereignis: André Messager hatte mich zur Generalprobe von *Roi malgré lui* im Mai 1887 in die Opéra-Comique mitgenommen. Der Autor von *Les Deux Pigeons* stand Chabrier, den er zutiefst bewunderte, sehr nahe. Als sich der Vorhang hob, wurde ich von den romantischen Abenteuern Heinrichs III., des Königs von Polen, verzaubert; der junge Bariton Bouvet spielte diese Figur an der Seite von Fugère, der in der Rolle des Fritelli unvergleichlich war. Ich war überwältigt von der Schauspielkunst und den schönen Stimmen der Damen Isaac und Cécile Mézeray in den Rollen der Minka und Alexina. Der Dirigent Jules Danbé gab mir das Gefühl, eine wohlwollende Bulldogge zu sein. Was die Musik betrifft, so hatte ich in meinem jungen Alter keine große Meinung dazu, aber ich wurde von der Begeisterung meines Sesselnachbarn mitgerissen. Ich wies ihn darauf hin, dass mir das Orchester "knatternd" erschien, worauf er antwortete: "Sie werden in Ihrer Karriere noch ganz andere hören!" In der Pause eilten alle ins Foyer, um Chabrier zu gratulieren, einem freundlichen kleinen Mann, der den Besuchern die Hand schüttelte, ständig lachte und selbst über Messagers freundliche Worte und das Lob seiner Freunde Vincent d'Indy und Ernest Chausson losprustete. Ich wurde ihm vorgestellt, und er war sehr freundlich mit dem strebsamen jungen Mann, der ich war. Einige Tage nach diesem Abend brannte die Opéra-Comique nieder, und der arme Chabrier hörte sein Meisterwerk nie wieder!...

Ich war gerade dabei, mein viertes Studienjahr abzuschließen, als ich einen ersten Preis in Harmonie, Fuge und [42] Kontrapunkt gewann. Den Kompositionspreis verpasste ich hingegen. Ich hatte ein *Gloria* gemacht – für Chor und Orchester -, für das Gabriel Fauré, der die Jury leitete, nicht sehr nachsichtig war: "Es ist ziemlich schlecht für Stimmen geschrieben, sagte er mir, und miserabel orchestriert." Ich habe nur einen zweiten Preis gewonnen; es muss gesagt werden, dass der schwer zu behandelnde Text des *Gloria in Excelsis Deo* für meine jungen Schultern viel zuviel war...

Kurz darauf war ich gezwungen, die Schule zu verlassen. Meine Eltern, die sich mit dem Betrieb ihres Hotels in Luchon ruiniert hatten, konnten nicht mehr für meinen Unterhalt in Paris aufkommen. Ich war kaum siebzehn Jahre alt. Was hätte ich tun sollen? Einen kleinen Posten als Provinzorganist annehmen? Dazu fehlte mir der Mut. Einige meiner ehemaligen Klassenkameraden, Henri Lutz, Alix Fournier, Camille Andrès, waren in die Kompositionsklassen des Konservatoriums eingetreten. Ich beschloss, mich ihnen anzuschließen und meine Chance im alten Haus des Faubourg Poissonnière wahrzunehmen, das damals vom ehrwürdigen Ambroise Thomas, dem Schöpfer von *Hamlet* und *Mignon*, geleitet wurde.

So hatte ich die Gram, von meinem lieben Meister Gustave Lefèvre Abschied nehmen zu müssen, der mir seine väterliche Zuneigung entgegenbracht hatte. Seit einem Jahr kannte er die schwierige Situation meiner Familie; er sprach nie mit mir darüber und behielt mich das ganze Jahr, mit meinem halben Stipendium von fünfhundert Franken als einziger Zahlung. Wie sollte ich meine Dankbarkeit bezeugen? Bei meiner Rückkehr aus der Villa Medici im Jahre 1896 bot mir Gustave Lefèvre, um mich die Schulden meiner Eltern begleichen zu lassen, die Stelle eines Harmonielehrers an, die seit dem Weggang von Alexandre-Georges frei geworden war. Ich habe sofort zugesagt, und es war eine Freude, Lehrer an dieser Schule zu werden, an der ich den größten Teil meiner Studien absolviert hatte.

[43] KAPITEL III
DAS MUSIKKONSERVATORIUM [IN PARIS]

Nach der Zeit in der Maîtrise der Kathedrale von Toulouse und der Niedermeyer-Schule war mein letzter Schritt das Konservatorium. Ich trat dort im Oktober 1889 als Hörer in die Orgel- und Kompositionsklassen ein, mit dem sehnlichen Wunsch, mich gut zu schlagen. War es nicht in dieser großen Schule, in der ich mich auf ein schwieriges Spiel einlassen wollte: das Ziel Rompreis-Wettbewerb anzuvisieren, den Gegenstand meiner jugendlichen Ambitionen? Ich hatte die unglückliche Idee, zu einem der Harmonielehrer zu gehen, Théodore Dubois, in der Hoffnung, in seine Klasse aufgenommen zu werden. Bei der ersten Prüfung (abwechselnd Gesang und Generalbass) wurde ich nicht zugelassen. „Mein Freund, sagte mir Théodore Dubois mit seiner sanften Stimme, in der Niedermeyer-Schule hast du nicht viel gelernt: du musst deine ganze Harmonielehre wiederholen!“ Ich war fassungslos. Da ich bei Frau Sophie Chéné, Klavierlehrerin am Konservatorium und Freundin meiner Familie, die sehr nett zu mir gewesen war, den ehemaligen Grand Prix de Rome-Komponisten Paul Vêronge de la Nux, getroffen hatte, ging ich zu ihm, um ihn um Rat zu fragen. Ohne mir Zeit zum Nachdenken zu geben, führte mich de la Nux sofort zu seinem Kollegen Ernest Guiraud, Professor für Komposition, der in der rue Pigalle in einem kleinen Pavillon mit Blick auf einen Garten auf dem heutigen Gelände des [44] Henry Lemoine-Verlags wohnte. Guiraud empfing mich sehr freundlich, und während er an seinem Bart herumfummelte - eine Geste, die ihm zur Gewohnheit geworden war - machte er sich die Mühe, meine jüngste Wettbewerbsarbeit bei Niedermeyer (Harmonie und Fuge) zu lesen. Dann wandte er sich an mich und gab mir meine Seiten zurück und sagte: "Einverstanden, ich nehme Sie in meine Klasse auf; kommen Sie am Dienstag um 10 Uhr ins Konservatorium." Ich war fassungslos und gleichzeitig erfreut, zwei oder drei für mich verlorenen Jahren in der Harmonieklasse zu entkommen.

Ermutigt durch dieses erste Ergebnis, hatte ich die Kühnheit, mich am nächsten Sonntag gleich César Franck an seiner Orgel in Sainte-Clotilde vorzustellen. Als ich am Ende der Vesper dort ankam, fragte ich den Sakristanen nach dem Weg zur Orgelempore. Der antwortete mir sehr höflich: "Hier ist Herr César Franck, er kommt gerade von der Orgel herunter." Nachdem ich mich an den Meister gewandt hatte, schilderte ich ihm in wenigen Worten meinen großen Wunsch, sein Schüler zu werden; ich bot ihm an, ihm einige meiner jüngsten Werke zu zeigen. Mit größter Freundlichkeit und einem gütigen Lächeln nahm mich César Franck auf den Kirchplatz mit, ließ mich auf einer Bank neben sich sitzen, ergriff meine Blätter und ging sie schnell durch. "All dies ist nicht schlecht, Sie scheinen sehr talentiert zu sein, junger Mann: Kommen Sie morgen um neun Uhr in das Konservatorium, wo ich meine erste Lektion des Jahres absolviere." Ich war im siebten Himmel...

Am nächsten Tag begab ich mich zum alten Haus am Faubourg Poissonnière, und genau zur vereinbarten Zeit sah ich den Meister ankommen, wie er leise über den Schulhof ging, begleitet von einigen seiner Schüler: Charles Tournemire, Henri Letocart und Mademoiselle Prestat. César Franck unterrichtete seine Schüler im ersten Stock im kleinen Rokoko-Theatersaal; die zweimanualige Orgel [45] stand im hinteren Teil der Bühne. Nachdem ich ein Bach-Präludium gespielt und über ein Thema von einigen wenigen Noten improvisiert hatte, wartete ich gespannt auf die Entscheidung des Meisters. Er nickte freundlich mit dem Kopf und sagte Ähnliches wie am Vortag zu mir: "Nicht schlecht, nicht schlecht, Sie sind musikalisch; ich werde Sie als Hörer aufnehmen, und Sie werden im Januar die endgültige Aufnahmeprüfung ablegen." Als ich die Klasse verlassen und auf der Straße angekommen war, hatte ich Lust zu singen und Possen zu treiben!

*

Es gab jedoch einen schwarzen Fleck am Horizont: Wie kann man – wenn auch nur sehr bescheiden - in Paris leben? Als ich noch in der Niedermeyer-Schule war, hatte ich eine Stelle als Organist im Altenheim Greffulhe in Levallois, und andererseits begleitete ich die auf einem üblen Harmonium die Gesänge während des Katechismus in der Kapelle in der Rue

Truffaut, die von Sainte-Marie-des-Batignolles abhing. Das Ganze brachte mir siebzig Francs im Monat ein - mager!...

Ich hatte noch einen Rettungsring: An der Schule kannte ich einen Amateurkomponisten, Gaston L., in seinen Dreißigern: er weigerte sich, Harmonie zu lernen, um seine Persönlichkeit nicht zu verlieren! Nach seinem Klavierspiel - das ziemlich schlecht war, mit drei Fingern an jeder Hand - hatte ich unter seinem Diktat zwei Stücke aufgeschrieben, *Ronde villageoise* und *Gavotte des Mathurins*, kleine Zugstücke. Also fragte ich Gaston L., ob er mich nicht als Sekretär haben wolle: er stimmte sofort zu und bot mir eine Pauschalentschädigung von hundert Franken pro Monat an, um dreimal pro Woche seine Ergüsse aufzuschreiben und seine Harmoniefehler zu korrigieren. Ich war gerettet!

Dank ihm war ich im vergangenen Jahr [46] an einem außergewöhnlichen Ereignis beteiligt gewesen. Es war die Zeit des „Boulangismus“. Der Eindruck, den der Kriegsminister General Boulanger an den Feiern zum 14. Juli auf die Pariser Bevölkerung gemacht hat, ist ja noch in guter Erinnerung. Sein Rappe "Tunis", sein blonder Bart und seine beeindruckende äussere Erscheinung hatten ihm die Herzen der Leute erobert. Nach seiner triumphalen Wahl in die Abgeordnetenkammer gab es einen großen Empfang in Haus der Zeitung *La Presse*, die vom Rechtsanwalt Laguerre, einem Apostel der Partei, geleitet wurde, bei dem sich Künstler und Parlamentarier vermischten und bei dem viele schöne Frauen zu bewundern waren. Bei dieser Gelegenheit komponierte Gaston L. eine *Marche de L'Œillet Rouge* auf das Emblem des Generals. Ich schrieb sie schnell auf und spielte sie an diesem denkwürdigen Abend mit dem Autor vierhändig auf dem Klavier. Am selben Abend begleitete ich Paulus, den berühmten Café-Concert-Sänger, bei den populären Lied *En r'venant de la r'vue*. So sah ich den General. Er lächelte, schüttelte allen die Hand und sagte uns, dass er die Musik liebte, - natürlich diejenige von Gounod und Massenet. Sollte er nicht, wie Werther, aus Liebe sterben, indem er in Brüssel auf dem Grab seiner Geliebten Selbstmord beging?

*

Im Oktober 89 zog ich mit meinem jüngeren Bruder Georges, einem Kaufmann, in ein kleines Dachzimmer in der Rue de Douai 19, und wir beide waren aufgrund unserer schmalen Ersparnisse mit einer oft prekären Situation konfrontiert. Unsere Eltern konnten nichts für uns tun... Wir assen jeweils in einem 22-Sous-Restaurant in der Nähe der Place Pigalle. Ich hatte einen charmanten Vermieter, Maître Fromageot, der Musikliebhaber war und ein Auge zudrückte, wenn ich meine Miete [47] nicht rechtzeitig bezahlte. Um üben zu können, hatte ich bei Pleyel ein Pedalklavier für 15 Franken im Monat gemietet, ein sehr sperriges Möbelstück, das die Hälfte unseres Zimmers einnahm. Da dieses nicht geheizt war, gingen wir früh zu Bett, und mein Bruder Georges las mir vor (wir verschlangen Maupassant, Zola und Victor Hugo). Er wollte um jeden Preis, dass ich eines Tages eine Oper über *Notre-Dame de Paris* schreibe.

*

In der Kompositionsklasse hatte ich alte Freunde getroffen: Henri Lutz, Camille Andrès, und neu lernte ich Alfred Bachelet, César Galeotti und Bruno Maurel kennen, ein nettes Trio junger Musiker, allesamt sehr talentiert, die bald echte Freunde wurden. Manchmal kamen ein paar alte Freunde vorbei: Debussy, Dukas, Lazzari; sie waren unserem Meister tief verbunden. Eines Tages kamen Debussy und Dukas (letzterer in einem roten und blauen Pioupiou), um vierhändig die *Petite Suite* zu spielen, die Debussy unter dem Einfluss von Delibes und Guiraud geschrieben hatte und die nun um die Welt gegangen ist. Während Claude Debussy über *L'Après-midi d'un Faune* präludierte, schrieb Paul Dukas die Ouvertüre zu *Polyeucte* und den *Zauberlehrling*.

Wir alle bewunderten die Einfachheit, die Bescheidenheit unseres Meisters Guiraud: Er hatte immer Angst, uns zu beleidigen, wenn ihm die Werke, die wir ihm vorgelegt haben, nicht gefielen. Wie geschickt konnte er ein ungeschicktes Fugen-Gegenthema korrigieren, eine banale Harmonie modifizieren oder eine interessante Instrumentenkombination aufzeigen! Zu dieser Zeit wurden die drei Fächer Kontrapunkt, Fuge und Komposition je in den Klassen von

Massenet, [48] Guiraud und Delibes unterrichtet. Die Studenten unterstanden alle demselben Einfluss. Diese Einheit der Lehre war hervorragend. Bei Guiraud schrieben die Schülerinnen und Schüler Lieder, Klavierstücke, Chöre und Kantatenszenen für den Rompreis-Wettbewerb. Einer unserer Klassenkameraden, Bernard Croce-Spinelli, brachte jedoch Sonaten, Trios oder Quartette für Streicher und Klavier in die Klasse: Er galt als seltsames Phänomen. Das Studium der "Kammermusik" wurde stark vernachlässigt; erst viel später, unter der Leitung von Gabriel Fauré, nahm es seine ihm zustehende Bedeutung an. Ermutigt durch das Beispiel von Croce-Spinelli, machte ich mich daran, eine Sonate für Violine und Klavier zu komponieren. O je, ich bin auf halbem Weg stehengeblieben... Vorgelegt habe ich an der halbjährlichen Prüfung den zweiten Satz, ein *Andante*, das ich *Pièce romantique* betitelte, zusammen mit einer vierstimmigen Fuge über ein Thema von Ambroise Thomas. Von den Prüfungsexperten war Léo Delibes meiner Arbeit gegenüber am ermutigendsten. Es war das einzige Mal in meinem Leben, dass ich das Vergnügen hatte, mich dem berühmten Komponisten von *Sylvia*, *Coppélia* und *Lakmé* zu nähern. Er war groß und stark, mit einem charmanten Lächeln und einem schönen grauen Bart.

Wir waren Nachbarn der Klasse von Massenet, in der ich einige Freunde hatte: Florent Schmitt, Reynaldo Hahn, Charles Levadé. Als ich eines Tages im Namen meines Lehrers eine Besorgung für Massenet machte, fand ich den Autor von *Manon* in seinem Klassenzimmer herumwandern, einen Hut auf dem Kopf, mit einem großen Mantel bekleidet und grauen Handschuhen an den Händen. Verstreut auf dem Boden lagen Seiten einer Orchesterpartitur, und Massenet sagte zu seinem Schüler Trémisot, indem er mit der Spitze seines Regenschirms auf einzelne Seiten zeigte: "Da, zu viel Orchester, nimm die Blechblasinstrumente weg. Dort ist das Orchester schmalbrüstig, [49] Hörner hinzufügen", und er wanderte immer wieder umher und gab Hinweise.

Unter den Zuhörern der Guiraud-Klasse sah ich häufig eine ziemlich mysteriöse Persönlichkeit im Alter zwischen 25 und 28 Jahren, die Debussy mit warmen Empfehlungen an unseren Meister verwiesen hatte. Sein Name war Erik Satie, und er spielte abends in einem Nachtclub Klavier, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Er schien sehr wenig Talent zu haben, und er hatte nur schon Mühe damit, ein einfaches Gegenthema zu einer Fuge zu schreiben, das Ernest Guiraud von ihm verlangt hatte, etwas, was wir alle *stante pede* und ohne die Hilfe eines Klaviers tun konnten.

Erik Satie hatte bereits einige Klavierstücke unter merkwürdigen, ja verrückten Titeln veröffentlicht. Eines Tages brachte er seine *Pièces en forme de poire* zur Lektüre mit in die Klasse, die er selbst vierhändig am Klavier zusammen mit César Galéotti, einem unserer Klassenkameraden, spielte, der ihn in ernste Schwierigkeiten brachte. Unser Tutor André Gédalge wurde nach diesem denkwürdigen Vorsingen wütend auf Satie und tat alles, damit der unglückliche Mann nie wieder einen Fuß in das Konservatorium setzte.

In der Orgelklasse von César Franck betrat man "eine mystische Kapelle". Tatsächlich fehlte seiner Instrumentaltechnik eine solide Grundlage; sie war nicht viel besser als an der Niedermeyer-Schule. Die Schülerinnen und Schüler bereiteten ein Stück für die Prüfungen vor, und die meiste Zeit wurde mit der Improvisation der Fuge und des freien Themas verbracht. Wenn ein Schüler, angeregt durch eine Phrase von ein paar Takten, die unser Lehrer vorgelegt hatte, schöne Modulationen oder neue Harmonien fand, sagte der gute Lehrer: "das mag ich, das mag ich!" Aber wenn ein anderer, weniger gewandter Schüler ins Trudeln geriet, stieß ihn César Franck von den Manualen weg, ließ sich an seinem Platz nieder, und dann wurde unter seinen Fingern [50] alles grossartig: ein Wunder! Wir wurden in eine unwirkliche Welt verführt!

*

Einer der großen Vorrechte, die den Kompositionsstudenten gewährt wurden, war die Erlaubnis, am Samstag die Proben der Société des Concerts, am Freitag die Opernabende und am Montag die Opéra-Comique zu besuchen. Natürlich wurde ich sofort zusammen mit Florent Schmitt Abonnent dieser drei wöchentlichen Sitzungen, in denen ich so viel gelernt

habe! Musikalische Erziehung muss zuerst durch das Ohr und dann durch die Augen erfolgen. Man hört, man sieht ein Orchester, eine Aufführung; das Gedächtnis und das Studium von Musiktexen werden dann die notwendige Ergänzung bieten. Ein Schüler, der achtzehn bis zwanzig Stunden pro Woche arbeitet - was mehr als genug ist - muss gleich viel Zeit Musik hören gehen.

Saint-Saëns bat während seiner Ägyptenreise seinen Freund Ernest Guiraud, die Einstudierung seines neuen Werkes *Ascanio* an der Opéra zu beaufsichtigen. Einige - privilegierte - unter uns Studenten, waren mit unserem Meister bei den Orchesterproben dabei, was sehr amüsan war. Der Direktor Pedro Gailhard leitete die Bühnenproben mit seiner Donnerstimme und sparte nicht mit Kritik und Bemerkungen an die Adresse der Sänger und vor allem an Vianesi, den Dirigenten italienischer Herkunft, auf den er es regelrecht abgesehen hatte: "Komm schon! Komm schon! rief er, zu laut, Vianesi, dämpfen Sie Ihr Orchester, wir können die Sänger nicht hören!" Guiraud hingegen machte er sich Notizen in seiner Ecke und richtete von Zeit zu Zeit vernünftige Bemerkungen an die Künstler: an Miss Eames, die exquisite Sopranistin englischer Herkunft, die Interpretin der [51] *Colombe*, der Verlobten von *Ascanio*, und an Frau Bosman, für die Guiraud die ursprünglich für Alt geschriebene malerische Rolle der *Scozzone* transponiert hatte. Mit welchem Feuer sang sie das florentinische Lied: "Fiorentinelle! Ah! Qui m'appelle? "Das Ballett zum "Fest in Fontainebleau" begeisterte uns mit seinem Geist, seiner Musikalität und seiner brillanten Instrumentierung.

*

Am Ende des Jahres heimste die Guiraud-Klasse große Erfolge ein: Galeotti und Andrès in der Fuge, Bachelet und Lutz beim Rompreis-Wettbewerb, während in der Orgelklasse Fräulein Prestat und Charles Tournemire die Sieger waren. Drei Monate später traf ein grausamer Schicksalsschlag das Konservatorium und hinterliess allgemeine Bestürzung. Unser lieber César Franck starb bei einem gewöhnlichen Fahrzeugunfall. An seiner sehr bewegenden Abdankungsfeier, die in Sainte-Clotilde stattfand, spielte sein Schüler und Nachfolger Gabriel Pierné die große Orgel; Samuel Rousseau dirigierte die Maîtrise; Colonne leitete sein Konzertorchester und führte ein Programm auf, das aus Fragmenten der Hauptwerke des Meisters bestand. Im Publikum konnte man Camille Saint-Saëns, Ambroise Thomas und Widor entdecken. Der Ruhm von César Franck war damals noch nicht so gross wie heute, aber seine Freunde, seine Jünger kannten die Vielfalt und die Schönheit seines Werkes.

Widors Ankunft in der Orgelklasse war ein bedeutendes Ereignis. Eine völlig neue Technik wurde eingeführt. Ohne das Studium der Improvisation aufzugeben, konzentrierte Widor seine Bemühungen auf die Aufführung klassischer Werke, insbesondere der Werke von J. S. Bach. Die Art und Weise, die Akkorde, Hände und Füße rigoros zusammen anzugreifen, nie zu arpeggieren, [52] während der Stücke zu atmen, all dies brachte uns eine präzise und intelligente Methode. Das Studium des zuvor völlig vernachlässigten Pedals wurde in den Vordergrund gerückt. Diese Reformen waren nicht unproblematisch, denn Widor verlangte harte Arbeit und anhaltende Aufmerksamkeit, aber er überwand jeden Widerstand. In der Klasse von Guiraud habe ich mir grosse Mühe gegeben und zusammen mit meiner Klassenkameradin Fräulein Jaeger einen ersten Preis gewonnen, und zwar mit einem besonders interessanten Thema unseres Direktors Ambroise Thomas. Dieser, immer sehr distanziert, sprach zum ersten Mal zu mir: Er machte mir einige Komplimente, deren Seltenheit den Wert erhöhte!

*

Ambroise Thomas genoss damals bei den Studenten der Kompositionsklassen grösste Hochachtung. Ich für meinen Teil bewunderte zusammen mit meinem Freund Reynaldo Hahn den Autor von *Hamlet* mit seiner genauen und klaren lyrischen Deklamation und die brillante Instrumentierung seiner Stücke, die die Stimmen nie zudeckte.

Wenn unser Direktor über den Innenhof des Konservatoriums ging, sah er trotz seines 80 Jahre großartig aus. Mit leicht gekipptem Zylinder, einem riesigen Mantel über die Schultern geworfen, schritt er langsam, still und mit Respekt von den Studenten begrüßt, die Gasse ab, die sie bildeten. Eines Tages, nach einem öffentlichen Klavierwettbewerb, fand ich ihn sehr leutselig, ja herzlich, und er sagte zu mir: "Ah! wenn mein armer Chopin gerade das Massaker an seiner *Ballade in g-Moll* miterlebt hätte, wie hätte er gelitten! [53] Welche Geschwindigkeit, welcher Lärm und welche Übertreibung seines berühmten *rubato*! Ich habe ihn so oft in der Privatsphäre meines eigenen Hauses gehört, wie er seine jüngsten Werke für einige Freunde spielte! Welch geschmeidiges, nuanciertes, zartes Spiel! Er benutzte das Pedal sehr wenig, und sein berühmtes *Rubato* war manchmal kaum wahrnehmbar. Was für eine unvergessliche Freude! Heute waren wir einem regelrechten Horrortritt von Noten ausgesetzt, der an den Walkürenritt erinnerte. Leider kann ich nichts dagegen tun! Die Lehrer hören nicht auf mich! Man spielt immer schneller, lauter und *rubato, rubato, rubato, rubato* die ganze Zeit! Das ist ein kompletter Verrat!" Die Dinge haben sich leider bis heute nicht verändert...

*

In unseren Lektionen in diesem Jahr 91 waren wir mitgerissen von der allgemeinen Wagner-Bewegung. Charles Lamoureux hatte im Eden eine denkwürdige Vorstellung des *Lohengrin* dirigiert, welche die Welt in Aufruhr versetzt hatte. Es gab anti-wagnerische Demonstrationen in den Straßen; der "Streit der Küchenjungen" führte zu einem Auftrittsverbot. Dann gelang Pedro Gailhard, unterstützt von seinem Landsmann aus Toulouse, Minister Constans, eine Meisterleistung: Er öffnete *Lohengrin* die Türen der Opéra. Mit Lamoureux als Dirigent und einem Ensemble von Künstlern wie Van Dyck, Delmas, Renaud und den Damen Rose Caron und Fierens wurde es ein Triumph. Bei seiner Ankunft in der Opéra hatte Charles Lamoureux einige Schwierigkeiten überwinden müssen: Es wurde behauptet, dass die Musiker ihm nicht gehorchen würden. Als er bei der ersten Orchesterlesung zum Dirigierpult ging, nahm er ostentativ einen riesigen Revolver aus seiner rechten Tasche, legte ihn auf die Seite seines Pultes, hob seinen Schlagstock und sagte: "Meine Herren, fangen wir an! "Niemand wagte es, ein Wort zu sagen!

[54] An der Opéra-Comique war die Premiere von *La Basoche* ein großer Erfolg für André Messager. Diese Partitur, die voller frischer, spiritueller Ideen steckt, hat ihren Autor definitiv in die erste Reihe der Komponisten gestellt. In diesem Werk, das so schön französisch anmutet, dominiert ein Einfluss: der von Emmanuel Chabriers *Roi malgré Lui*. Das sehr amüsante Libretto von Albert Carré präsentierte ein malerisches Bild des alten Paris unter König Ludwig XII. Die Interpretation war bemerkenswert: Lucien Fugère machte aus dem Herzog von Longueville eine bemerkenswerte Figur. Die ganze Niedermeyer-Schule jubelte im Foyer Messager zu.

Wenige Monate später übernahm Léon Carvalho die Leitung der Opéra-Comique: Sein erstes Anliegen war es, dem Publikum den Namen eines jungen Musikers bekannt zu machen, wie er es in der Vergangenheit am Théâtre Lyrique für Gounod und Bizet getan hatte: Alfred Bruneaus *Le Rêve*, nach dem Roman von Émile Zola, stand in einer sehr geschickten Adaption von Louis Gallet im Rampenlicht. Ein großes Ereignis: Zum ersten Mal sahen wir auf der Bühne einen Tenor im Anzug und auch Gestalten, denen man täglich auf der Straße begegnete. Bruneau gab die üblichen Formeln auf, sogar die seines Meisters Massenet; er schuf wirklich einen neuen Stil für das lyrische Drama. Die Gesangsnummern, Arien, Duette waren verschwunden: Sie wurden durch eine musikalische Sprache ersetzt, die die Handlung Schritt für Schritt unterstrich, ohne sie mit Zugnummern [für die Sänger] zu überladen. Dies ist zweifellos die Wagner-Reform, aber von einem französischen Geist angewandt, der keinem Zwang gehorcht.

*

1892 waren André-Bloch und ich die einzigen Gewinner des Wettbewerbs um den Rompreis, aber leider [55] war unser Meister Guiraud nicht mehr dabei. Am Tag vor unserem Eintritt in den Prüfungsraum starb er plötzlich im Büro des Generalsekretärs des Konservatoriums,

Émile Réty, nachdem er wenige Augenblicke zuvor seine letzte Klassenstunde absolviert hatte! Unser Schmerz war grenzenlos. Wir verloren unsere beste Führergestalt, einen wahren geistlichen Vater!...

Beim Probewettbewerb mussten wir uns mit einem schönen Fugenthema von Gounod abgeben und einen Chor mit Orchester zu einem Text von Lamartine komponieren: *Les Adieux à la Mer*. Jules Bouval, ein Schüler von Massenet, der in Toulouse mein Kommilitone am Knabenkonvikt gewesen war, kam an erster Stelle, Alix Fournier an zweiter und ich an dritter, während André-Bloch an vierter und Jules Caffot, ein ehemaliger Niedermeyer-Schüler wie ich, an fünfte Stelle kam. *Amadis de Gaule*, die Kantate der Endausscheidung der Brüder Adenis war sowohl poetisch als auch dramatisch. Ich hatte das Glück, für den Wettbewerb Interpreten wie Lucienne Bréval, deren Stimme und Schönheit bei den Mitgliedern des Instituts für Aufsehen sorgte, den charmanten Tenor Edmond Clément und den Bariton Manoury, einen bewährten Künstler, zu haben. Meine Kameradin Rose Depecker, eine Pianistin von großem Talent, begleitete meine Kantate: Sie hob besonders das Präludium hervor, was mit einem "aner kennenden Raunen" unterstrichen wurde. Es war ein gutes Omen... Die Abwesenheit unseres lieben Meisters Guiraud wurde von seinen Schülern auf grausame Weise empfunden. Es gab keinen Grand Prix; ich gewann den premier Second Prix und André-Bloch den deuxième Second, und deshalb wurde meine Kantate bei der feierlichen Sitzung unter der Kuppel [der Akademie] im Oktober vom Orchester der Opéra gespielt. Was für ein großer Tag für mich! Ich habe zum ersten Mal Musik von mir von einem Orchester gehört! Mein Dirigent war Édouard Colonne, den ich bei seinen Sonntagskonzerten und in der Oper gesehen hatte, [56] wo er Musikdirektor geworden war. Er war besonders aufmerksam und sorgfältig in den Proben und bat die Musiker, bestimmte Nuancen zu verändern, ein "fortissimo" der Blechblasinstrumente in ein "pianissimo" zu verwandeln, - ich war so neu in dieser subtilen Kunst der Instrumentation! Colonne nahm jedoch die große Szene des Sturms in einen schwindelerregenden Tempo - zwei Schläge statt vier - sodass die Musiker kaum Zeit hatten, ihre Noten zu spielen, die Fagotte verschluckten sich an ihren Zungen, - aber der Effekt war gewaltig!

*

In der Zeit von 1892-1893 ergriff Colonne die Initiative zur Aufführung von *Samson et Dalila*, dem Meisterwerk von Saint-Saëns, das 1877 in Weimar auf Anregung von Franz Liszt gespielt worden war; dann kam Reyers grossartige Oper *Salâmmbo*, und schließlich die *Walküre*, der bewegendste Teil von Wagners Tetralogie, dessen Interpretation mit Rose Caron, Lucienne Bréval, Van Dyck und Delmas selbst in Bayreuth nie übertroffen oder erreicht wurde. Dies sind Dinge, die in der Karriere des großen Dirigenten hervorgehoben werden müssen. Ist nicht auch die Wiederauferstehung der *Damnation de Faust* unseres großen Berlioz und die Offenbarung des symphonischen Werkes von César Franck ihm zu verdanken?

*

Beim Wettbewerb von 1893 war ich Erster in der Probeprüfung. Massenets lebhaftes Fugenthema hatte mir Glück gebracht. Fünf Teilnehmer zogen mit mir zusammen in die Kandidatenloge ein: Charles Levadé, André-Bloch, Jules Bouval, Irénée Berge und Omer Letorey, mein ehemaliger Klassenkamerad an der Niedermeyer-Schule. Das Thema der [57] Kantate, *Antigone*, von Fernand Beissier, schien wegen seines strengen Stils, den wir nicht gewohnt waren, sehr schwierig zu behandeln. Ich muss gestehen, dass ich mich mit diesem Thema, das eine große Reife des Geistes erforderte, weniger wohl gefühlt habe. Alba Chrétien eine junge Sängerin mit einer grosszügigen Stimme, war zusammen mit meinen treuen Anhängern Clément und Manoury meine Hauptdarstellerin. Rose Depecker begleitete als perfekte Musikerin meine Partitur wieder am Klavier. Es gab zwei Grand Prix. Diesmal wurde André-Bloch, nunmehr Schüler von Massenet, vor mir aufgerufen. Charles Levadé gewann den premier Second Prix; Gounod hatte mir von ihm erzählt: "Ein guter Musiker". Solche Aussprüche hört man heutzutage selten!... Die Jury verlieh Jules Bouval eine "ehrenvolle

Erwähnung", eine Belohnung, über die man gerne hinwegsieht, weil sie ihre Besitzer kaum Befriedigung verschafft.

Nach meinen drei Studienabschnitten, der Knabkantorei in Toulouse, der Niedermeyer-Schule und dem Konservatorium, hatte sich der Kreis meiner Studien geschlossen. Am Tag meines Grand Prix hatte ich vier Rappen in der Tasche: Ich war arm an Geld, aber reich an Zukunftsplänen ...

60] KAPITEL IV MEIN MEISTER CHARLES GOUNOD

Hier muss ich abschweifen, um über denjenigen zu sprechen, der mich am nachhaltigsten beeinflusst hat.

In den letzten Jahren seines Lebens konnte ich mich dem berühmten Komponisten von *Faust* nähern und ihn häufig sehen, entweder in Paris in seinem schönen Palast in der Rue Montchanin oder in Saint-Cloud in seinem Chalet Gounod, einem hübschen Landhaus in der Nähe des Parks von Montretout, umgeben von Blumengärten.

Da die Orgelstelle von Saint-Cloud frei geworden war, hatte ich mich ohne Hoffnung auf Erfolg beworben. Damals sass ich auf den Bänken des Konservatoriums, in der Orgelklasse von Charles-Marie Widor und in der Kompositionsklasse von Ernest Guiraud. Da sich letzterer sehr für seine Schüler interessierte, wollte er mich, nachdem er erfahren hatte, dass die meisten meiner Einkünfte aus meiner erzwungenen Zusammenarbeit mit dem Pseudokomponisten Gaston L. stammten, von dem ich aufschrieb, was er für Musik hielt, von dieser entmutigenden Aufgabe wegbringen. Guiraud hatte die glückliche Idee, mich seinem berühmten Kollegen an der Akademie der Schönen Künste zu empfehlen.

In der Zwischenzeit verstarb leider der gute Guiraud. Ich dachte, Gounod hätte meine bescheidene Person vergessen, als ich in der Hausmeisterloge des alten Konservatoriums einen Brief erhielt, der an "M. Bussère" [59] adressiert war, eine Schreibweise, die mich in eine schlechte Stimmung versetzte; dieses Schreiben, die ich stets kostbar aufbewahrt habe, lautete folgendermassen:

"Mein lieber Herr Bussère,

Der Pfarrer von Saint-Cloud bittet mich, Ihnen mitzuteilen, dass Ihnen die Stelle des Organisten seiner Kirche ab Sonntag, dem 3. Juli, um 10 Uhr morgens in der Messe zur Verfügung steht; oder wenn dies, angesichts des Urteils des Instituts, das am Vortag ergehen sollte, am Sonntag zu früh wäre, am 10. Juli zur gleichen Zeit. Die Einkünfte belaufen sich auf 850 Francs, wobei die Kasualien, die bis 600 Francs betragen können, nicht eingerechnet sind. Bitte antworten Sie mir also sofort, wenn Ihnen dieser Vorschlag zusagt. Mit freundlichen Grüßen und viel Glück für den Wettbewerb.

Ch. Gounod"

Als ich meinen Kameraden diese Notiz vorgelesen hatte, erklangen im Foyer, in dem wir unsere Mahlzeiten einnahmen, Freundenschreie unter den strengen Blicken von Cherubini und seiner vertrauten Muse: "Was für ein Glücksfall! Die große Orgel von Saint-Cloud! Und von Gounod selbst ernannt! Busser, du bezahlst den Champagner!" Ich tat dies sofort, und wir alle tranken auf die Gesundheit des erlauchten Meisters.

Als ich den Prüfungsraum verließ, galt mein erster Besuch dem alten Herrn von Saint-Cloud. Ich traf ihn, als ich aus dem kleinen Bahnhof kam, wohin er selbst gekommen war, um seine Post zu deponieren. "Ah, da sind Sie ja, Herr Organist! Ich danke Gott für die glücklichen Umstände: Jeden Sonntag werde ich sie hören können. Sie spielen Bach, Mendelssohn..." – "...und Gounod, fügte ich hinzu, denn, mein lieber Meister, ich hege glühendste Bewunderung für Ihre religiöse Musik." [60] Er nahm mich in vertrauter Weise an den Arm und führte mich zur Villa Zimmermann, die seiner Schwägerin Madame Pigny gehörte und die durch die Gärten mit seinem eigenen Chalet verbunden war. "Was haben Sie in Ihrer Aktentasche, mein Freund? Könnte es Ihre Wettbewerbskantate sein?" Tatsächlich hatte ich sie dabei, mit der heimlichen Hoffnung, demjenigen vorzuspielen, der einer meiner wichtigsten Kritiker sein würde. Mein Wunsch ging in Erfüllung. Sogleich setzte ich mich ans Klavier. Gounod blätterte um und sang manchmal mit mir. Mit Herzklopfen spielte ich meine Partitur von *Amadis de Gaule* nach bestem Wissen und Gewissen. Als der Vortrag vorbei war, sagte Gounod, der mir hie und da ein paar Zeichen der Zustimmung gegeben hatte, zu mir, indem er mich mit seinen großen, schönen, offen und wie von einem inneren Feuer erleuchteten Augen ansah: "Mein Kleiner, deine Kantate ist gut, Melodien fliegen dir zu, deine Akzente

stimmen, deine Deklamation ist ausgezeichnet." Was für eine Nachsicht für meine zwanzig Jahre! "Lieber Meister, die Deklamation ist nicht von mir, sondern von Ihnen!" - "Wie meinen Sie das?" - "Als Sie kamen, um uns im Konservatorium in den Prüfungsraum zu führen und uns den Text des Gedichts diktieren, habe ich sorgfältig mit Rotstift die Längen und Kürzen und all Ihre Absichten aufgeschrieben. Sie haben uns zweifelsohne eine wunderbare Lektion in dramatischem Stil erteilt, indem Sie die Verse, mit denen wir uns befassen mussten, auf bewundernswerte Weise deklamiert haben. Ihre wertvollen Hinweise haben uns die Aufgabe wesentlich erleichtert."

*

Fast jeden Sonntag ging Gounod bei der 9-Uhr-Messe auf die Empore und improvisierte, vorzugsweise am Ausgang, in der ganzen Kraft der Orgel, mit großen majestätischen Akkorden, immer in [61] einfachen Tonarten wie G-Dur, F-Dur und vor allem C-Dur. Hat er nicht gesagt, dass Gott in C ist?

Ich ging oft zu ihm, um ihm meine Werke vorzulegen; nach Guirauds Tod war er so freundlich gewesen, mich als seinen Schüler zu akzeptieren. Aber manchmal war es schwierig, ihn zu erreichen, besonders während der Ferien; ich stieß auf die gute Mutter Gounod, die mir immer sagte: "Mein Kind, kommen Sie ein anderes Mal, Sie ermüden Ihren Meister." Und sie schlug mir die Tür vor der Nase zu! Ich beschloss also, durch die Küche zu gehen und die Dienstbotentreppe zu nehmen, um das Zimmer meines guten Herrn ohne Schwierigkeiten zu erreichen.

Welche Gespräche ich mit ihm geführt habe! Er sprach über alles mit gleicher Kompetenz und unvergleichlichem Charme! Wenn er über die Villa Médicis sprach, verwandelte sich sein Elan in Beredsamkeit: "Dieses Leben zusammen mit Malern, Bildhauern, Architekten, in diesem herrlichen Palast, in dieser Stadt, der Wiege des lateinischen Genies, inmitten von Meisterwerken, in einer Landschaft, deren Poesie und Größe sich mit den schönsten historischen Erinnerungen verbinden! Welch eine Fülle heidnischer und religiöser Beschwörungen! Ach, mein Kind, wenn du ein Bewohner von Rom bist, sag' zu dir, dass die schönsten Tage deines Lebens gekommen sind!" Wie sprach er von seinen alten Kameraden, von seinem geliebten Hébert, dem Maler seines Jahrgangs, der immer noch in Rom lebte, nunmehr als Direktor der Villa!

In der Musik galt die Vorliebe des Meisters dem "göttlichen Mozart", für den er eine besondere Wertschätzung hatte. Bach und Beethoven fesselten ihn: "Das sind die Marmorsäulen des Musiktempels", sagte er, "Mozart ist der Priester der *Zauberflöte*, des *Idomeneo*." Aber über alles andere stellte er die Partitur des *Don Giovanni*. Hat er nicht ein [62] bewegendes Buch über dieses Werk geschrieben, ein wahres Brevier der Liebe?

Wagner erschreckte ihn ein wenig, und er beschwor dies in diesem malerischen Bild: "Wir spazieren in einem französischen Wald an einem schönen Herbstabend, nach einem glühend roten und goldenen Sonnenuntergang. Plötzlich ist in der Ferne ein Gewitter zu hören: es nähert sich, es kommt, der Orkan tobt, es nimmt alles mit, was ihm in den Weg kommt ... Alles, was Sie tun können, ist auf einen Baum zu klettern und sich verzweifelt daran festzuklammern. Ihr Haar ist zerzaust, Ihr Gesicht blutig, aber wenn der Sturm nachlässt und allmählich abklingt, kommen Sie von Ihrem Zufluchtsort herunter, schütteln sich und kosten das süsse Gefühl, einer großen Gefahr entkommen zu sein. Der Hurrikan, mein liebes Kind, ist Wagner oder der Wagnerismus. Er ist großartig, aber er geht vorbei. Der Trick ist, sich nicht zu sehr aufzuregen..."

Unter seinen Zeitgenossen schätzte er besonders Saint-Saëns und Georges Bizet, seine beiden geistigen Söhne; unter den jungen Leuten der damaligen Zeit gefiel ihm die persönliche Poesie von Claude Debussy, die etwas raue Offenheit von Alfred Bruneau, das intensive Leben, das den Stil von Gustave Charpentier durchdrang.

*

Lieber großer Gounod! Er diskutierte auch gerne mit dem tapferen Priester Deffaux und dessen bissigen Antworten über Philosophie und Theologie, wenn sie sich über die Verdienste des heiligen Thomas von Aquin oder des heiligen Augustinus nicht einig waren. Man sollte ja nicht vergessen, dass der Autor von *Mors et Vita* als junger Mann die Soutane trug. Viele Male sah ich in der kleinen Kapelle von Montretout, wie Gounod beim jungen Pfarrer, Pater Aglon, Messdiener war, der die Texte in einer schnellen [63] Tempo sprach und den Gounod mit einem *Et cum spiritu tuo* voller Salbung und einem majestätischen *Amen* fromm zur Ordnung rief. Wenn der Meister das Messbuch von der Epistelseite zur Evangeliumsseite trug, sah es so aus, als ob er die Messe zelebrieren und nicht nur dienen würde.

In seinem fruchtbaren musikalischen Schaffen waren zweifellos die religiösen Werke, die Messen, die Motetten, die Oratorien seine Lieblinge. Darin ähnelte er seinem Mitbruder César Franck. Ihre religiösen Vorstellungen waren die gleichen, und es ist sehr bedauerlich, dass die Unnachgiebigkeit ihrer Jünger oder Bewunderer sie auseinandergetrieben hat. Ihr aufrichtiger Glaube, ihre mystischen Ideale kamen in einer Kunst zum Ausdruck, die sie eher als Apostolat betrachteten. Eines Tages bemerkte ich dies gegenüber Gounod und gab ihm Gelegenheit, das rührenden *Panis Angelicus* zu hören, das damals noch wenig bekannt war, und einige der so inspirierten Stellen in den *Béatitudes*.

*

Als ich Gounod nach dem letzten Geheimnis seiner Kunst fragte, gab er zu bedenken: "Sehen Sie, in der Musik zählt allein die Melodie. Kürzlich hörte ich in einem großen Konzert ein modernes Werk: Es gab viele Noten darin, und das Orchester erging sich in grossartigen Klangfarben. Nun, ich hätte "zwei Pfennige" gegeben, um eine Melodie zu hören, egal wie kurz sie ist. Ob im Konzert oder im Theater, alles dreht sich um die Melodie. Ein Publikum, und wenn es noch so gebildet ist, das die Musik liebt, entscheidet sich stets für Werke, die Einfälle und klare Phrasen haben, die ins Herz und nicht nur ins Gehirn gehen. Als ich in *Faust* schrieb: "Laissez-moi contempler ton visage", habe ich nicht [64] versucht, irgendeine Melodie zu komponieren, ich wollte, dass die erste Beichte dieses Liebhabers der reinste Ausdruck seiner Seele sei, und deshalb ist Marguerites Antwort sehr ähnlich: Sie wiederholt diesen Satz, der sie zutiefst beunruhigt. Als Romeo im Schlafzimmer-Akt Julia verlässt, ruft er mit lauter Stimme: "Reste, reste encore dans mes bras enlacée!...", dann scheint seine Stimme zu verklingen, und er flüstert diese Worte: "Un jour il sera doux à notre amour fidèle de se ressouvenir de nos tourments passés". Es gibt weder harmonische Spitzfindigkeiten noch überladene Begleitung in diesen Phrasen. Einige wenige Noten unterstützen sie, denn der Ausdruck des gesungenen Wortes muss im Vordergrund stehen. Die Melodie, immer die Melodie, mein liebes Kind, ist das einzige, das einzige Geheimnis unserer Kunst"

Sicherlich hat sich die Ästhetik der Musik seit Gounod ziemlich entwickelt, und sie wird sich immer nach den Temperamenten der wirklich originellen Komponisten verändern. Ist es nicht im künstlerischen Bereich so, dass der Musik das breiteste Erfahrungsfeld bestimmt ist? Diese unwirkliche, all denen, die sie nicht studiert haben, unverständliche aber spürbare Sprache gehorcht Gesetzen, die wir Musiker auf einem harmonischen System, auf oft willkürlichen strukturellen Grundlagen aufgebaut haben.

Ein Debussy, ein Gabriel Fauré, ein Ravel, ein Gabriel Pierné, auch wenn sie eine nicht zu leugnende Abstammung in sich tragen, haben sie nicht unsere Musiksprache bereichert? Unter unseren jungen Hoffnungsträgern wird es neue Genies geben; ich kenne einen unter unseren jüngsten Preisträgern, der unser harmonisches System durch die Einführung der alten Modi, die aus den noch wenig genutzten Horizonten der Gregorianik stammen, regenerieren will. [65] Doch sollte man sich bei diesen mutigen Pionieren nicht scheuen, sich an Gounods Worte zu erinnern: "Die Melodie wird immer der reinste Ausdruck des menschlichen Denkens sein."

*

Wenn Gounod samstags zum Institut ging, hatte ich manchmal, zusammen mit seinem Neffen, dem Maler Guillaume Dubufe, die große Ehre, ihn am Bahnhof Saint-Lazare abzuholen, als

er in Saint-Cloud aus dem Zug stieg, und ihn zum Palais Mazarin zu fahren. Seine Gestalt war den Passanten vertraut, viele erkannten ihn und begrüßten ihn; eines Tages sagte sein Kutscher zu ihm: "Monsieur Gounod, ich bin stolz darauf, den Autor von *Faust* gefahren zu haben." Und Gounod antwortete: "Mein Freund, Sie haben Stil, Sie wären ein guter Dirigent geworden." Bei seiner Ankunft überreichte er ihm eine Louis-Münze. An einem anderen Tag kehrten wir gemeinsam zur Place Malesherbes zurück, als eine Drehorgel begann, die berühmte Melodie von Siebel "Faites-lui mes aveux" in einem schwindelerregenden Tempo zu spielen. "He, Freund, rief Gounod, nicht so schnell! Komm, lass mich an der Kurbel drehen", und dabei nahm er die unterbrochene Melodie in langsamem Tempo wieder auf: "Das hier ist das Tempo und wisse, mein guter Mann, dass ich der Autor bin." Dann reichte er dem staunenden Mann lächelnd eine Münze.

Am Sonntag des Oktobers 1893, der dem Tod Gounods vorausging, war ich überrascht, dass er nicht wie früher auf die Empore meiner Orgel kam. Ich machte mir Sorgen und kam nach der Messe herunter; er wartete unten auf mich, fühlte sich zu müde, um die ziemlich steile Treppe hinaufzugehen, und sagte zu mir: "Kannst du nach dem Mittagessen zu mir nach Hause kommen, mein liebes Kind? [66] Ich möchte Dir die Erarbeitung eines Klavierauszugs meines Requiems anvertrauen, das ich gerade fertiggestellt habe, und ich möchte, dass Du diese Arbeit vor der Abreise in die Villa Medici an die Hand nimmst." Ich nahm den Wunsch meines Meisters an, glücklich und stolz auf das Vertrauen, das er in mich gesetzt hatte. Zu dem angegebenen Zeitpunkt war ich in seinem Chalet in Montretout. Gounod erwartete mich in seinem Wohnzimmer in Begleitung seiner Tochter Jeanne, die mit dem Baron von Lassus-Saint-Geniès verheiratet und selber eine hervorragende Musikerin ist, und die mit großer Freude am Vorspiel des jüngsten Werks ihres Vaters teilnahm. Er nahm sein Orchestermanuskript und setzte sich ans Klavier; er ließ uns seine gesamte Partitur hören, die er mit sichtbarer Mühe begleitete, aber mit jener zarten und bewegenden Stimme sang, an die ich mich immer erinnert habe. Als er zum *Benedictus* mit seinem Tenor-Sopran-Duett kam, in dem seine Tochter die Beantwortung sang, wollte Gounod, bereits etwas ermüdet, aufhören. Auf unser Drängen hin stimmte er zu, diese inspirierte Seite wieder aufzunehmen, die vielleicht einer seiner schönsten Geistesblitze und seines Glaubens ist. Als diese unvergessliche Sitzung vorbei war, verließ ich den Meister und dankte ihm nochmals für die Ehre, die er mir erwiesen hatte.

Ich sehe, wie er mich auf der Veranda seines Hauses begleitet und ein liebevolles "Auf Wiedersehen" sagte, was leider ein Abschied für immer war... Tatsächlich wurde der illustre Musiker wenige Augenblicke nach meiner Abreise, während er seine Partitur weglegte, von dem Schlaganfall getroffen, der ihn dahinraffen würde.

Wie der göttliche Mozart galt auch Gounods letzter Gedanke diesem bewundernswerten Text des *Requiems*, einem liebenswerten und fast intimen Werk, das er im Gedenken an seinen vorzeitig verstorbenen Enkel Maurice Gounod schrieb. Wie grossartig ist es doch, im Abstand eines halben Jahrhunderts zu sehen, dass der Stern von Charles Gounod, der eine brillante Generation von Komponisten [67] geleitet hat, immer noch seine ganze Leuchtkraft bewahrt hat. Haben wir nicht kürzlich die fortschrittlichsten jungen Musiker sich auf den Autor von *Faust* berufen gehört? Das hätte unseren guten Meister, eine der größten Figuren der französischen Musik, bestimmt in seinem Bart lächeln lassen.

[68] KAPITEL V
IN ROM, IN DER VILLA MÉDICIS

Im Oktober 1893 versammelte uns der Leiter der diesjährigen Preisträgerschaft des Rompreises, der Maler Maurice Mitrecey, um einen Tisch in einem bescheidenen Restaurant im Faubourg Montmartre. Neben unserem Amphitryon waren der Bildhauer Aimé Octobre, der Architekt Chaussemiche, der Medaillengraveur Coudray und zwei Musiker, André-Bloch und ich anwesend. Das Eis war bald gebrochen. Wir waren sehr stolz darauf, bald Bewohner der Villa Médicis zu werden: Mitrecey war derjenige, der Ideen oder Reisevorschläge für diese große Reise nach Italien machte, die wir in kleinen Tagesetappen vornehmen wollten, um alles zu sehen, alles zu bewundern. Im selben Monat fand die feierliche Sitzung des Instituts statt, an der wir unter der Kuppel aus den Händen des Präsidenten [der Akademie], des Malers Gérôme, die Goldmedaille des Grand Prix entgegennehmen sollten. Meine Kameraden gingen der Reihe nach zu ihren Professoren, um sie zu umarmen, wenn ihre Namen aufgerufen wurden: ein uralter und rührender Brauch; allein ich hatte dieses Privileg nicht, da ich meine beiden Meister Guiraud und Gounod verloren hatte. Es war Paul Taffanel, der in jenem Jahr das Orchester der Oper leitete, wo er die Nachfolge von Edouard Colonne angetreten hatte. Die Kantate von André-Bloch und die meinige, *Antigone* nach einem Gedicht von Fernand Beissier, kamen in den Genuss einer tadellosen Aufführung. Lustigerweise verliebte sich der [69] Tenor Vaguet, der in der Kantate meines Kollegen sang, in meine Interpretin Alba Chrétien. Kurz darauf erfuhren wir von ihrer Heirat. Wir hatten ihnen Glück gebracht.

*

Bevor ich Paris verließ, hatte ich meinen Freund Alfred Bachelet ausgefragt, der gerade aus der Villa Médicis zurückgekehrt war, um einige Einzelheiten über das Leben der Bewohner zu erfahren. Der zukünftige Komponist von *Scemo* hatte die traditionellen "Scherze" nicht in guter Erinnerung behalten. Er warnte mich vor allem vor den Lavalley-Brüdern, Maler und Graveur, und ihrem "Mobbing", das ebenso extravagant wie schädlich sei! Er riet mir, in seine Wohnung in San Gaetano zu ziehen, einem kleinen, etwas abseitsstehenden Haus am Ende des Gartens, wo ich sehr ruhig leben könnte, weit weg vom unpassenden Gebaren der anderen. Bachelet hatte die gute Idee, mich zur Generalprobe von Alfred Bruneaus *L'Attaque du Moulin* mitzunehmen; das Libretto (basierend auf Zolas Kurzgeschichte aus *Les Soirées de Médan*) stammte aus der geschickten Hand von Louis Gallet. Wir hatten einen ausgezeichneten Eindruck von dieser bewegenden Arbeit. Die Hauptdarsteller, der Bariton Bouvet und die Altistin Marie Delna, gaben den Figuren von Pater Merlier und Marceline einen markanten Charakter!

Ich meinerseits veranlasste Bachelet dazu, sich *Werther*, Massenets damals neuestes Werk anzuhören, mit seiner geschmeidigeren und liebenswürdigeren Form als seine früheren Opern. Es war immer noch Marie Delna, die die Charlotte mit ihrer schönen, warmen Stimme und einem ebenso kostbaren Timbre sang. Wir hatten sie bereits bewundert, als sie als Dido in *Les Troyens à Carthage* ein brillantes Debüt gegeben hatte.

[70] In den ersten Dezembertagen machten sich die sechs zukünftigen Pensionäre mit ihren Reisepässen und einem Viatikum von sechshundert Franken auf die Reise: ein beschiedener Batzen, den uns der freundliche Direktor der Académie des Beaux-Arts, Henry Roujon, persönlich überreicht hatte. Nach einem kurzen Halt in Lyon kamen wir in Orange an. Vor der großen antiken Mauer erteilte uns der gelehrte Kamerad Benjamin Chaussemiche eine äußerst lehrreiche Archäologielektion, die er später im Maison Carrée in Nîmes und im Chateau des Papes in Avignon wiederholte. Als ich die Provence zum ersten Mal durchstreifte, war ich erstaunt über alles, was ich sah. In den Hotels nahmen wir drei Zimmer mit je zwei Betten, und ich teilte mir das Zimmer mit Mitrecey, einem charmanten und sehr kultivierten Jungen: Er hatte großen Einfluss auf uns. Kräftig und von herkulischer Gestalt, hatte er für sein Grand-Prix-Gemälde *Samson tournant la meule* mit nacktem Oberkörper posiert.

Als wir in Arles ankamen, trafen wir dort zu unserer großen Überraschung Massenet an, der auf dem Weg nach Monte Carlo war, wo eines seiner Werke aufgeführt werden sollte: Er reiste ,wie wir, in kurzen Tagesetappen, in Begleitung seiner "guten Fee", wie er Frau Massenet nannte. Er war ein freundlicher Mensch, der über den großen Strauß von Veilchen aus Parma, den wir ihm angeboten hatten, sehr glücklich war. Massenet erzählte uns, dass er seine Frau bereits gekannt habe, als er noch in der Villa wohnte, und dass sie in Rom geheiratet hätten, als seine Internatszeit abgelaufen war. Als ich am nächsten Morgen früh aufstand, traf ich den Meister in den Gängen des Hotels; im Morgengrauen machte er sich an die Arbeit und instrumentierte seine neue Partitur von *Sapho* nach dem Roman von Alphonse Daudet. Er gab mir an diesem Tag einen Ratschlag, den ich immer befolgen sollte, nämlich jeden Morgen zu [71] komponieren oder Orchesterierungen auszuführen, ohne auf eine Inspiration zu warten, die sonst nie kommt!

*

Über Marseille, Toulon und Nizza, die wir nur streiften, landeten wir in Monte Carlo. Mitrecey, der seit einigen Tagen über heftige Bauchschmerzen klagte, wollte im Mittelmeer schwimmen, das er bei der Gelegenheit zum ersten Mal sah. War es die Wirkung dieses kalten Bades? In San Remo und dann in Genua wurde der Zustand unseres Freundes nämlich immer ernster. Kurz nach unserer Ankunft in Florenz, kamen wir auf die unglückliche Idee, einen italienischen Arzt zu holen, der unserem Genossen heiße Umschläge verschrieb: Es war eine Katastrophe! Chaussemiche hatte nach Rom an den Direktor Eugène Guillaume telegraphiert. Er eilte sofort herbei und bat Professor Greco, den renommierten Chirurgen von Pisa, um eine dringende Konsultation. Seine Diagnose erschütterte uns: Mitrecey litt an einer akuten Bauchfellentzündung. Er konnte nicht mehr operiert werden, es war zu spät. Wir waren am Boden zerstört. Ein Freund von Maurice, der Pariser Medizinstudent Ladislav Landowski, war eilends gekommen. Die ganze Fürsorge war zwecklos. Nach einer Woche schrecklicher Qualen starb unser lieber Freund eines Morgens, als die Glocken von La Badia zum Angelus läuteten. Sein bester Kamerad aus dem Atelier Jullian, der Maler André Devambez, kniete mit uns am Totenbett dieses 25-jährigen Künstlers.

Mitrecey, einem Schüler von Jules Lefebvre, hatte schon in sehr jungen Jahren außergewöhnliche Begabungen gezeigt. Seine beiden Wettbewerbsbilder *Job sur son fumier* und *Samson tournant la meule*, offenbarten ein nüchternes und energisches Talent; das schöne Porträt seiner Schwester, seine Skizzen, seine Landschaften, [72] deuteten bereits auf seine besondere Begabung als Kolorist hin. Als die Glocken von La Badia am nächsten Tag ihre silbernen Töne erklingen ließen, war dies die Ankündigung des Trauerzuges unseres Gefährten. Der Direktor, Eugène Guillaume, schritt hinter dem Sarg voran, gefolgt von den meisten Pensionären der Villa, die angeeilt gekommen waren, um einem der ihren eine große Ehre zu erweisen. In wenigen, bewegenden Worten und einer von Schmerz gepressten Stimme sprach Eugène Guillaume unserem Freund einen letzten Abschiedsgruß, den uns ein unnötiger Tod am Anfang eines Lebens voller Verheißungen weggenommen hat!

*

Bei unserer Ankunft in der Villa Medici gab es keine der üblichen festlichen Veranstaltungen: Wir waren zu sehr von der Trauer gezeichnet. Es hat viele Wochen gedauert, bis wir wieder in Schwung kamen. Was mich betrifft, so war ich in das Studio in San Gaetano umgezogen, wo ich jeden Tag gegen meinen Willen von den Konzerten der "Banda municipale" abgelenkt wurde, einer brillanten Kohorte von hundert Musizierenden unter der Leitung des "Commendatore" Vessella. Er war ein guter Musiker, der für seine große Harmoniemusik bewundernswert klassische Werke von Bach, Beethoven und sogar die berühmte Toccata für Orgel meines Meisters Charles-Marie Widor, in der ein Heer von Klarinetten stammelte, transkribiert hatte.

In jenem Jahr 1894 befanden sich in der Villa zweiundzwanzig Internatsschüler - vier Jahrgänge -, darunter die Maler Ernest Laurent, Devambez, Louis Lavalley und Lavergne, die Bildhauer Desvergnès, Gasq, Sicard, Hippolyte Lefebvre und Octobre, die Architekten

Sortais, Pontremoli, Eustache, Bertone und Chaussemiche, die Tiefdruckgraveure Georges Lavalley und Dezarrois, die Medaillengraveure Piliet und Coudray, die Musiker Charles Silver, André-Bloch und ich. Wir waren alle ledig, denn die Regeln waren eindeutig; jeder, der am Wettbewerb um den Rompreis teilnahm, musste unverheiratet sein. Nach den Kriegen von 1914 und 1939 wurde dieses Dekret zu Recht aufgehoben: Der Zölibat konnte den Kämpfern, die den Boden der Heimat mehrere Jahre lang verteidigt hatten, nicht auch noch auferlegt werden.

Entgegen einer irrigen Meinung besuchen die Bewohner der Villa Medici keine Kurse. Der Grand Prix de Rome ist die Erfüllung ihrer Studien. Während ihres Aufenthalts in Italien müssen sie Arbeiten ausführen, deren Programm von der Akademie der Schönen Künste festgelegt wird, die sie beaufsichtigt und über sie einen Jahresbericht an den Minister für nationale Bildung und Kunst erstellt.

Die Pensionäre nahmen ihre Mahlzeiten gemeinsam in einem großen Speisesaal ein, der an drei Wänden mit Porträts aller "Vorgänger" gesäumt war. Mir fielen sofort diejenigen auf, die mich interessierten: Gounods Portrait von Hébert, Massenet Bild von Chartran; andere Musiker wie Bizet, Paul Vidal, Debussy, gemalt von ihren Jahrgangsaltesten. Leider wird diese Praxis nicht fortgeführt: Man muss die Aufgabe einer jahrhundertealten Tradition bedauern. Ich meinerseits verdanke mein Porträt dem sicheren Talent von Auguste Leroux.

*

Mit meinem Architekten Chaussemiche lustwandelte ich in der Ewigen Stadt. Unser erster Besuch galt dem Petersdom. Als ich dieses immense [74] Gebäude betrat, dachte ich an das, was Stendhal schrieb: "In St. Peter fehlt eine Orgel, die dieses Kirchenschiffs würdig ist." Ganz offensichtlich! Der französische Orgelbauer Cavallé-Coll hatte Ende des letzten Jahrhunderts ein monumentales Orgelprojekt entworfen, vergleichbar dem 1878 für den großen Saal des Trocadero erbauten; dieses Projekt wurde trotz vieler Anläufe nie realisiert. Die Musik macht also eine traurige Figur in diesem großen Raum. Viele Male nahm ich an Zeremonien während der päpstlichen Herrschaft von Leo XIII. teil. Die berühmten silbernen Trompeten mit ihren schreienden Klängen kommen an jene von Verdis Aida nicht heran, und der berühmte Chor der Sixtinischen Kapelle mit seinen dünnstimmigen Kastraten hinterließ bei mir einen Eindruck von Armseligkeit. All dies hat sich seit Stendhal, der 1820 die Musik sowohl in der Peterskirche als auch in der Sixtinischen Kapelle "abscheulich" fand, kaum verändert. Als ich den "Corso", die lange Straße, die von der Piazza del Popolo zum Palast von Venedig führt, überquerte, war ich überrascht, wie eng diese berühmte Straße mit ihren kleinen Bürgersteigen ist, auf denen sich die Passanten drängeln. "Wie, so dachte ich mir, konnte man in diesem langen Schlauch beim Karneval Pferderennen und Maskenfahrten veranstalten, die von einer wahnsinnigen Menge mit 'Konfetti' beworfen wurden?" Ein ereignisreiches Spektakel, das Hector Berlioz in seiner Ouvertüre zum *Römischen Karneval* so wunderbar dargestellt hat. Für mich war es desillusionierend... Ich bezog alles auf die Musik: So hätte ich beim Gang durch das Kolosseum in diesem gigantischen Zirkus gerne ein Heer von Chorsängern und Instrumentalisten gehört, die die Schlusszene von *Polyeucte* meines Meisters Gounod aufführen. In gleicher Weise fühlte ich, während ich Raffaels Fresken über *Psyche und Amor* in der Farnesina bewunderte, in mir die süße Musik von César Franck singen; diese Musik von so reinen Linien, von so zarten Harmonien und frei von jeglichem vulgären Charakter. Ist es verwunderlich, dass sich zwei große Genies, ein Maler und ein Musiker, im Abstand von vier Jahrhunderten im gleichen Ausdruck von Schönheit begegnen?

Am Tisch der Pensionäre griff mich der Architekt Eustace mit seiner sarkastischen und bissigen Schlagfertigkeit gerne an. "Nun, junger Musiker, was sind Ihre Eindrücke? Was halten Sie von der Ewigen Stadt? „Mein Gott", antwortete ich naiv, "ich denke, dass Rom Toulouse ähnelt, obwohl die Garonne schöner ist als der Tiber." Und alle lachten. Aber ich betonte steif und fest, dass Victor Hugo meine Heimatstadt *Toulouse-la-Romaine* genannt hatte.

In Saint-Louis-des-Français hatte ich den Rektor, Mgr. d'Armailhacq, einen der angesehensten Geistlichen, getroffen, der so freundlich war, mir zu erlauben, beim Sonntagsgottesdienst auf seiner großen Orgel zu spielen. Es gab in Saint-Louis eine gute Männerkantorei, für die ich Motetten schrieb, die bei den großen Festen gesungen wurden. Der Organist Bossi und der Kapellmeister Dom Pietro Fancelli wurden für mich Freunde. Ich hörte auch den kleinen Chor der französischen Nonnen der Trinità dei Monti, die mir die Freude machten, mir in einer Prozession ein mit hinreißenden reinen Stimmen gesungenes *Sub Tuum praesidium* zu hören zu geben.

*

In Begleitung des Malers Georges Lavergne hatte ich viel Zeit die Fresken Michelangelos zu bewundert, die die Sixtinische Kapelle schmücken, aber erst als ich eine feierliche Zeremonie zum Gedenken an Papst Pius IX. in der prachtvollen Kulisse der Kapelle [76] sah, war ich wirklich von ihrer Schönheit beeindruckt. Der Heilige Vater feierte die Messe, umgeben vom Heiligen Kollegium der Kardinäle. Im kurzen Moment der Absolution trug der Pontifex, gekleidet in einen schwarz-silbernen Mantel, das Diadem, das ihn mit seinem Gewicht zu belasten schien, aber aus seiner gebrechlichen Person, aus seinem durchsichtigen Gesicht, strahlte wahre Größe. Ich möchte hinzufügen, dass die Sängerinnen und Sänger der Sixtinischen Kapelle in diesem Rahmen diesmal einen besseren Eindruck auf mich machten. In derselben Kapelle nahm ich an einer weiteren Zeremonie teil, bei der das Heilige Kollegium und der gesamte Päpstliche Hof mit der adeligen Garde anwesend waren, die Palatinischen Garde mit ihren Waffen und die Schweizer Garde in ihren seltsamen rot-blauen Uniformen mit gelben Streifen. Diese farbige Prozession schritt den Kardinälen mit ihren roten Roben und der "cappa magna" aus weißem Hermelin voraus. Es war ein öffentliches Konsistorium: Leo XIII. setzte den neuen Mitgliedern des Heiligen Kollegiums den Hut auf, darunter zwei Franzosen: Mgr. Lecot, Erzbischof von Bordeaux, der wie ein tüchtiger Landpfarrer aussah, und Mgr. Bourret, Bischof von Rodez, von martialischem Aussehen und energischem Gesicht. Das Vokalensemble interpretiert nuanciert die berühmte *Missa Papae Marcelli* von Palestrina. Die Zeremonie erschien mir großartig: Ich sah den römischen Prunk in all seinem Glanz, ohne die Vulgarität, die mich bei den Zeremonien des Petersdoms schockiert hatte, als das "barbarische Volk" aus vollem Halse gerufen hatte: "Viva il Papa Re!"

Als ich in Saint-Louis-des-Français Orgel spielen wollte, hatte ich zwei junge Kaplane kennengelernt, Abbé Rondet, der Kaplan des Gymnasiums von Grenoble wurde, und Abbé Meffre, der später die Nachfolge von Mgr. d'Armailhacq antrat. Durch sie kam ich mit Bischof Della Chiesa, dem Privatsekretär von Kardinal Rampolla, in Kontakt: Wir alle kennen die große Gestalt dieses Diplomaten, der dem Pontifikat von Leo XIII. Glanz verlieh. Diese jungen Geistlichen kamen mich in San Gaetano besuchen, und ich spielte ihnen religiöse Musik vor. Eines Tages gingen wir gemeinsam zum "gioco di bocce", dem Boulespiel der Pensionäre. Einer meiner Gefährten, der spätere Kardinal Della Chiesa, sollte die Nachfolge von Papst Pius X. antreten und unter dem Namen Benedikt XV. den päpstlichen Thron besteigen.

*

Unser Direktor, Eugène Guillaume, sah wie ein Herr alten Geblüts aus. Als begabter Bildhauer, Mitglied der Akademie der Schönen Künste, dann der Académie française, wo er die Nachfolge des Duc d'Aumale angetreten hatte, war er von feiner Vornehmheit und sprichwörtlicher Höflichkeit. Jeden Sonntagabend empfing er an seinem Tisch einen unserer Jahrgänge, zusammen mit Botschafts-Attachés und Mitgliedern der Französischen Schule des Farnese-Palastes.

Unter den Farnesianern hatte ich zwei große Freunde: Henri Graillot, der, nachdem er einen Lehrstuhl an der Philosophischen Fakultät in Toulouse innegehabt hatte, Direktor des Französischen Instituts in Florenz wurde, und den Kunsthistoriker Émile Bertaux. Nach dem Abendessen machten wir Musik. André-Bloch fehlte die Begeisterung für das Klavierspiel, aber er begleitete bereitwillig die Geigerin Teresina Tua, die heutige Gräfin Franchi, deren

brillante Virtuosität ihr den ersten Preis am Pariser Konservatorium eingebracht hatte. Manchmal liess Herr Guillaume auch meiner Tenorino-Stimme einen Beitrag leisten, und ich sang einige Lieder, die ich auf Gedichte aus Charles Cros' *Coffret de [77] Santal* geschrieben hatte. Die anderen Laureaten kamen nach dem Abendessen: Der Speisesaal wurde in einen Raucherraum umgewandelt, sodass die Neuankömmlinge die vielen und mannigfaltigen Desserts auf den Tischen genießen konnten. Eines Tages steckte ich ein paar Mandarinen in die Tasche, und als ich das Wohnzimmer verlassen wollte, hielt mich Guillaume an: "Busser, ich habe Ihnen ein paar Worte zu sagen!" Dann zwang er mich, mich neben ihn zu setzen. Plötzlich flog eine Mandarine aus meiner rechten Tasche, dann eine aus meiner linken Tasche. "Mein Freund, Sie verlieren etwas", sagte Herr Guillaume zu mir. Ich bückte mich, um meine Mandarinen aufzuheben, zwei andere bedeckten den Boden mit ihren kleinen roten Bällen. Ich sass auf glühender Kohle! Ohne die Ruhe zu verlieren, machte mein Direktor einige Bemerkungen, aber ich hörte nichts. Verwirrt verabschiedete ich mich und ging auf die Tür zu, als Herr Guillaume mich erinnerte: "Mein lieber Busser, Sie haben Ihre Mandarinen vergessen!" Ich hatte alle vier auf den Kamin gelegt! Natürlich lachten meine Kameraden über mich, und diese Geschichte verfolgte mich während meines Aufenthalts in der Villa.

*

Auf meinem Arbeitstisch lag die Orchesterpartitur von Gounods *Requiem*, von dem ich die Orgelreduktion schrieb. Nachdem ich sie fertiggestellt hatte, schickte ich sie an Paul Taffanel in Paris; er bat mich dann, nach Frankreich zurückzukehren, um der Aufführung des Werkes meines Meisters beizuwohnen, dessen genaue Tempi und Intentionen ich allein kannte. Die Société des Concerts du Conservatoire gab zwei Vortragsabende, am Karfreitag und am Karsamstag. Diese *Messe des morts* ist, im Gegensatz zu den Werken von Berlioz und Verdi über denselben liturgischen Text, in einem Geist des Abschieds von der menschlichen Existenz konzipiert. Wie das *Requiem* von Gabriel Fauré, das sie vorwegnimmt, bewegt dieser letzte Einfall des Autors von *Faust* durch die Einfachheit der Mittel, die Süße der melodischen Phrasen, die Schlichtheit des Orchesters, könnte man sagen. Es ist wenig bekannt, und doch muss es auf die gleiche Höhe der Partituren von *Mors et Vita* und *La Rédemption* gestellt werden.

*

Seit fast zwei Jahre lang war ich mit Fräulein Marguerite Sichel verlobt, die ich kennengelernt hatte, als sie Studentin in der Klavierklasse von Frau Chéné am Konservatorium gewesen war. Ich hatte sogar eines meiner ersten lyrischen Gesänge, *L'Archet* nach Versen von Charles Cros, für sie geschrieben, weil sie sehr gut sang. Sie interpretierte auch alte französische Lieder und begleitete sich selbst auf der Gitarre. Ihr Vater, Dr. Sichel, war Chirurg und Augenarzt in Ajaccio. Auf dem Rückweg nach Italien durchquerte ich Korsika, um mich ihm vorzustellen. Ich hatte Mérimées berühmte Kurzgeschichte *Colomba* als Reiseführer in meiner Tasche. Am Tag nach meiner Abreise aus Marseille konnte ich auf dem Linienschiff von Ajaccio einen herrlichen Sonnenaufgang auf den Iles Sanguinaires bewundern, den ich im ersten Bild meines zwanzig Jahre später geschriebene lyrischen Dramas *Colomba* zu evozieren versuchte.

Dr. Sichel empfing mich mit Höflichkeit; er war ein Freund von Georges Bizet und Ernest Guiraud gewesen. Dank ihm lernte ich den Organisten der Kathedrale von Ajaccio, Sari, kennen, der mir die Ehre erwie, mir seine Manuale zu überlassen. Bevor ich zurück nach Rom [80] reiste, hatte ich die Gelegenheit, einige schöne Ausfahrten mit dem Wagen in der Umgebung von Ajaccio zu unternehmen, und von diesem Tag an verliebte ich mich in dieses so malerische Land, in dem die Erinnerungen an Napoleon noch sehr lebendig waren. Ich brauchte zwei lange Tage, um in die Villa Medici zurückzukehren. Die Eisenbahn Ajaccio-Bastia existierte nur abschnittsweise: Wir fuhren mit der Postkutsche von Vivario nach Corte, einer kleinen Stadt, die sich an die Berge klammert, wo ich leckeren "Bruccio" aß, einen Ziegenkäse, der nur auf Korsika zu finden ist. In Bastia schiffte ich mich nach Livorno ein, von wo aus ich den Zug nach Rom nahm.

Ende April kam ich dort während einer Ausstellung der Werke der bildenden Künstler an. Billot, der Botschafter von Frankreich und unser Direktor empfingen die Königin Margarete von Savoyen, die Gattin von König Umberto am Eingang der Loggia mit Blick auf die Gärten. Unter den ausgestellten Werken haben das große impressionistische Gemälde von Louis Lavalley, *Pégase et les Nymphes* und das Basrelief von François Sicard, *Agar portant le corps de son fils mourant* die Kenner überzeugt.

*

Ich besuchte oft den Maler Ernest Hébert, einen der Dekane des Instituts, der Gounods Klassenkamerad in Rom gewesen war. Hébert, zweimaliger Direktor der Académie de France, konnte sich nicht damit trösten, dass er Eugène Guillaume hatte weichen müssen. Er hatte seine "Violon d'Ingrès", eine echte Geige, die er mit Leidenschaft spielte. Zum Gedenken an seinen lieben Gounod empfing mich "Papa Hébert" mit offenen Armen, und ich kam häufig, um mit ihm den Klavierpart von Haydn- und Mozartsonaten zu spielen. Ich machte bei Herrn und Frau Hébert angenehme Bekanntschaften: mit der Marquise von Roccagiovine, [81] geborene Prinzessin Julie Bonaparte, der Tochter des Königs Joseph von Spanien und ihrer sehr freundlichen Art, mit ihrer Nichte, der Gräfin Lovatelli, und auch mit Graf Giuseppe Primoli, ebenfalls aus der Familie Bonaparte; dieser große Herr liebte unser Land, er empfing häufig die Gäste in seinem schönen Palast, heute ein Napoleon-Museum. Der Salon beider Héberts war bei den Pensionären der Académie de France, die ihrem ehemaligen Direktor ein treues Andenken bewahrt hatten, sehr beliebt.

*

Meine reglementarische Lieferung umfasste eine Suite - meine Erinnerungen als Musiker an die Villa Médicis - und eine Reihe von fünf Motetten, *Salut au Saint-Sacrement*, für Chor, Orgel und Orchester. Dies alles war gut aufgegleist, als ich eine Einladung meines zukünftigen Schwiegervaters erhielt, während der Sommerhitze einige Wochen auf Korsika zu verbringen. Ich beeilte mich, seinem Wunsch nachzukommen und schloss mich meiner Verlobten und ihren Eltern in Ajaccio an: Es war dort genauso heiß wie in Rom; deshalb schickte uns Dr. Sichel in die Berge, in den kleinen Ferienort Guagno-les-Bains in der Nähe von Vico. Wir ritten auf drei Pferden durch ein fast wildes Land, die Macchia mit ihren dichten Wäldern, wo ich erwartete, Brando und Giocanto, die berühmten Banditen aus *Colomba* auftauchen zu sehen. Als ich in Guagno ankam, konnte ich der Beerdigung eines jungen Mannes beiwohnen, der durch "Vendetta" ermordet worden war, und die Klagen der Trauernden hören, die den Sarg des Verstorbenen mit seinem unverhüllten und seltsamerweise von seinem Strohhut bedeckten Gesicht umringten! Alle Frauen waren in Schwarz gekleidet und trugen den großen, landestypischen Schleier, den "Mezzaro". In dieser Region sammelte ich [82] einige schöne Themen aus alten korsischen Beständen, die für mich beim Schreiben meiner *Colomba*-Partitur sehr wertvoll waren.

Dann gingen wir, um der Hitze zu entkommen, zum Hotel de la Foce in Vizzavona, wo ich d'Einbrodt, den jungen Cellisten norwegischer Herkunft kennenlernte, der am Konservatorium den ersten Preis gewonnen hatte.; Wir machten gemeinsam lange Spaziergänge im Wald, wo sich in den Bachläufen die natürlichen Becken mit eisigem Wasser zum Schwimmen eigneten.

*

Meine zukünftige Schwiegermutter, Frau Sichel, geborene Denucé, aus einer Familie aus Bordeaux, war intelligent und kultiviert. Sie bot mir an, mich bei meiner Rückkehr nach Italien zu begleiten und mit ihr und meiner Verlobten Pisa, Florenz, Genua, Bologna und Ferrara zu besuchen und Venedig zu erreichen.

Auf dem Weg trafen wir zwei meiner Kameraden, die Architekten Eustace und Chaussemiche, und wir steigen alle zusammen in der Casa Gavagnin in Venedig ab, wo die sehr komfortablen Räume "una lira" pro Tag kosteten! Der Besuch von Kirchen, Palästen und Museen war für uns mit diesen beiden gelehrten Gefährten sehr angenehm. Eustache mochte Tintoretto jedoch

nicht: Er warf ihm vor, Venedig zu verstopfen! Wir hatten unserem Freund den Spitznamen *Aspetto* gegeben: Er hatte sich an einen Tisch im Café Florian gesetzt, las die Zeitungen und wenn der Kellner ihn fragte: "Signor, che vuole?" antwortete er: "*Aspetto*" (Ich warte) und dann ging er, ohne etwas zu essen!

In diesem Jahr war der Herbst besonders schön, und als ich nach Rom zurückkehrte, wollte ich [83] mehr spazieren gehen als arbeiten! Aber ich musste an die Sendungen denken; ansonsten wehe dem Zorn dieser Herren des Instituts! Andererseits hatte ich mich, ohne es zu merken, weiterentwickelt und lebte mit Künstlern zusammen, die meiner Kunst fremd waren, deren Gespräche mir aber andere Horizonte eröffneten.

*

Ich hatte meine Arbeit wieder aufgenommen, als ich im Dezember die traurige Nachricht vom plötzlichen Tod von Dr. Sichel in Ajaccio erhielt. Nach diesem schmerzlichen Ereignis kamen Frau Sichel und ihre Tochter zu mir nach Rom. Sie fuhren nach Saint-Louis-des-Français zur mitternächtlichen Weihnachtsmesse, wo zwei von mir komponierte Stücke uraufgeführt wurden: *Le sommeil de l'Enfant-Jésus* für Violine, Harfe und Orgel und *O Sacrum convivium* für Solotenor, Chor und Streichinstrumente.

In den ersten Januartagen des Jahres 95 traf die neue Klasse des Rompreises ein; sie umfasste die Maler Auguste Leroux und Décheneau, - letzterer anstelle von Mitresey - den Bildhauer Roux, den Architekten Recoura und den Musiker Henri Rabaud. Wir warteten in Monte-Rotondo, wenige Kilometer von Rom entfernt, auf unsere "Neuankömmlinge", nicht in einem Ochsenkarren, wie es die Tradition vorschreibt, sondern prosaisch im Zug. Als sie aus dem Zug stiegen, umarmten die fünf Preisträger, wie es üblich war, die "Älteren", unter denen sich heimlich ein paar mutige Bettler in Verkleidung eingeschlichen hatten! Danach gab es ein reichhaltiges, großzügig mit Weinen begossenes Essen, das mit einigen eher leichten "Werkstatt-Liedchen" endete. Keine einzige Frau - auch keine artfremde - störte die freundlichen Ergüsse unserer fröhlichen Truppe!...

[84] Im Jahr zuvor hatte ich Henri Rabaud in Paris im Haus meines Kommilitonen Fernand Halphen kennengelernt, aber da ich überzeugt war, dass Charles Levadé mich in der Villa Médicis begleiten würde, war ich sehr überrascht von dem Grand Prix, den Rabaud bei seinem ersten Wettbewerb gewonnen hatte. Wir wurden bald die besten Freunde der Welt. Hatten wir nicht den gleichen Geschmack und Anspruch an die Musik? Wenn wir die großen Klassiker bis hin zu Wagner bewunderten, muss ich sagen, dass Rabaud seinen Gott Saint-Saëns bevorzugte! Was das Schreiben für Orchester betrifft, waren unsere Vorstellungen ebenfalls übereinstimmend: Wir hassten die kompakte Klangballungen, die grosse Dichte des Bayreuther Meisters.

In Rom hörten wir nie wirklich wertvolle Musik: ein großer Nachteil für junge Komponisten, die sich für ihre Kunst begeistern wollten. Im Theater Costanzi wurden nur Opern von Verdi und einige neuere Werke von Mascagni, Leoncavallo und Puccini aufgeführt. Bei der römischen Orchestergesellschaft spielte Maestro Pinelli hauptsächlich Mozart und Beethoven. Andererseits lud uns der Pianist Sgambati zu einigen sehr interessanten Kammermusik-sitzungen ein.

Eines Tages bekamen wir Besuch von Vincent d'Indy, einem Wagnerianer der ersten Stunde, der nichts vom Prix de Rome wissen wollte: Er hielt ihn für nutzlos, fast schon für schädlich! Sein Sektierertum gegenüber bestimmten Kollegen beeindruckte uns. Bestimmte Werke von Meistern wie Gounod, Massenet und Saint-Saëns, die er verachtete, waren ihm unbekannt. Später, als ich Vincent d'Indys Kollege am Konservatorium wurde, traf ich ihn mit der Zeit sehr verändert an.

Kurz darauf wurde Émile Zola, der sich auf einer Dokumentations- und Vergnügungsreise in Rom befand, zum Mittagessen am Tisch der Pensionäre empfangen. [85] Er war sehr herzlich zu uns, und als Bewunderer des Malers Manet konnte er die grosse Bedeutung verstehen, die die römische Schule durch das gemeinsame Leben von Künstlern verschiedener Sparten, von

der Malerei bis zur Musik, besass. Danach arbeitete er am Libretto des *Messidors* für Alfred Bruneau, seinem Mitarbeiter für *Le Rêve* und *L'Attaque du Moulin*.

*

Ein alter Brauch führte die beiden neuen „Athener“, zwei Absolventen der Ecole normale supérieure, Fossey und Collin, in die Villa. Bei dieser Gelegenheit wurden die Scherze und Schikanen in voller Stärke aufgenommen, mit den Lavalley-Brüdern als geniale Animateure. In Abwesenheit unseres Direktors Guillaume organisierten sie in dessen Wohnung ein großes Abendessen, mit der Komplizenschaft der "Cameriere". Der Architekt Sortais, der sich das Gesicht unseres Direktors von Sicard und Gasq hatte modellieren lassen, empfing an seinem Platz, mit einem kompletten Mangel an Würde! In eine Soutane gekleidet, die mir ein junger Abt, mein Italienischlehrer, geliehen hatte, wurde ich zum Kaplan der Villa ernannt...

Die allgemeine Kleidung war extravagant: Unser „Standartenträger“ Chaussemiche hielt mit seiner ruhigen Art eine Rede, in der er die Herren des Instituts, des Collège de France und der ehrwürdigen Sorbonne respektlos "in die Pfanne haute". Unsere Athener konnten es nicht glauben! Zum Dessert gab es Lieder: Devambeze eröffnete das Feuer mit dem Spottlied auf die Pariser Omnibusse:

"Sie war jung und schön,
Port' Saint-Martin-Grenelle.
Sie hatte ein verschmitztes Auge,
Grenel' Port' Saint-Martin!"

[86] Ich begleitete auf dem Klavier, und bei jeder Strophe stieg ich um einen Halbton: Devambeze verstand nicht, warum er am Ende des Liedes nur noch brüllen konnte! Der Bildhauer Roux sang die "Mousque" von Marseille, und ich sang die Klage des "armen Messerschleifers, der seine Tochter dem Kapuziner schenkte"! Schließlich sang der Graveur Coudray mit kläglichem Fistelstimme ein paar Café-Concert-Anzüglichkeiten. Dann gab es einen improvisierten Ball - natürlich ohne Frauen!

Acht Tage später kehrte Guillaume zurück. Das gleiche Abendessen mit der gleichen Zeremonie - Diener in Livree - wurde den fassungslosen Athenern angeboten. Ich glaube, dass Fossey den Witz verstand; was Collin betrifft, so blieb er sprachlos und verstand nichts...

*

Am 27. April fanden die Ausstellung der Sendungen und das jährliche Konzert statt. Im vergangenen Monat hatten alle Bewohner hart gearbeitet. André-Bloch und ich hatten Henri Rabaud angeboten, an unserem Programm teilzunehmen, aber er hatte nichts vorbereitet. Er begnügte sich damit, uns bei den Proben mit seinem Rat zu helfen: Es war das erste Mal, dass wir zum Dirigentenpult gingen. Unser Orchester bestand aus vierzig Musikern, die unter den Künstlern der Société Orchestrale ausgewählt worden waren, allesamt hervorragende Musiker. Wir hatten unsere Musiker auf einem Podium in der Bibliothek aufgestellt. Bei der ersten Lesung gab es eine komische Begebenheit: Ich hatte für die Englischhorn-Stimme "hervortretend" geschrieben, was bedeutete, dass der Musiker als Solist spielen sollte, aber nachdem der Kopist "fuori", was "draußen" bedeutet, übersetzt hatte, nahm mein tapferer Englischhornist sein Instrument und ging in einen Nebenraum, um einen Ferneffekt zu erzeugen! Es war das Gegenteil von dem, was ich wollte!

Wie im Vorjahr kam Königin Marguerite mit ihrer gewohnten Güte zu dieser Veranstaltung. Hier das Sujet, das mich zu meiner Komposition inspiriert hatte: "In diesen paar Erinnerungen an Rom wollte der Komponist die Eindrücke vermitteln, die er während seines Aufenthalts in der Villa Medici empfand.

Zuerst ist es das majestätische Panorama Roms, das er von der Terrasse der Villa aus sehen kann, dann die vielfältige Poesie ihrer bewundernswerten Gärten.

"Am Fuße des Waldes, an bestimmten melancholischen Abenden im Mai", ist der Gesang, der von den jungen Mädchen in einer Prozession durch die Gärten des französischen Klosters

der *Trinità dei monti* gehaucht wird. Die Stimmen wechseln sich mit den Glocken des Angelus ab. Dann verklingt alles. Lange Träumerei in der harmonischen Stille des Waldes.

"San Gaetano", von einem Pavillon mit Blick auf den stets farbenfrohen und bewegten "Pincio", in Begleitung der Kameraden aus der Villa, in Erinnerung an die fröhliche Stimmung."

Die Geigerin Teresina Tua interpretierte mit Talent die Partitur, die André-Bloch für sie geschrieben hatte. Die Königin beglückwünschte die französischen Musiker und bewunderte dann die Werke unserer Genossen der bildenden Kunst. Die schöne Skulptur *Medea und ihre Kinder* des Bildhauers Paul Gasq war der "Höhepunkt" dieser Ausstellung. Die Gäste strömten in die Gärten, und was für eine eifrige Menge von Diplomaten, Künstlern und schönen Frauen versammelte sich um den Imbiss, bei dem die Tochter unseres Direktors, Frau Lefuel, die Honneurs machte.

*

[88] Dank der Freundlichkeit des Grafen von Béhaine, Botschafter Frankreichs beim Heiligen Stuhl, bekam ich für Frau Sichel, ihrer Tochter und ich eine Privataudienz bei Papst Leo XIII. Im Morgengrauen kamen wir in den Privaträumen des Papstes im Vatikan an. Nach der Teilnahme an seiner Messe wurden wir in ein kleines Oratorium gebracht, wo Leo XIII. uns empfing. Ich gestehe, dass meine Verlobte und ich so bewegt waren, dass wir kein Wort herausbringen konnten. Frau Sichel, die tapferer war, erzählte in wenigen Worten, wer wir waren: ich, ein in der Villa Médicis ansässiger Musiker, Schüler von Gounod und mit ihrer Tochter verlobt. Leo XIII. trug die weiße Soutane und auf seinem roten Umhang funkelte ein langes goldenes Kreuz. Sein Gesicht war sehr blass, seine hellen Augen hinter seiner großen Brille und seine etwas heisere Stimme gaben uns ein Gefühl von unaussprechlicher Größe. Der Heilige Vater sprach zu uns von Gounod, dessen *Mors et Vita* und *La Rédemption* er bewunderte, und dann sagte er zu mir: "Junge Künstler, singe immer das Lob des Herrn", und er gab uns seinen Segen.

*

Bei einem Besuch in Neapel und den Ruinen von Pompeji trafen Frau Sichel, ihre Tochter und ich meinen farnesischen Kameraden Émile Bertaux und wir besteigen gemeinsam zu Pferd den Vesuv, der sich damals in ständiger Eruption befand. Wir konnten nicht in die Nähe des Kraters kommen, was Frau Sichel zu unserer großen Empörung zur Äusserung veranlasste: "Wie, ist das der Vesuv? In der Opéra ist die feurige Kulisse der Walküre so viel beeindruckender!" Später kam ein [89] Aufenthalt in Amalfi hinzu, im Albergo della luna, diesem alten Kloster mit einem unvergleichlichen Blick auf die Bucht von Neapel und die Isola Bella von Capri.

Als zweitaufgerufener des Großen Rompreises war mein Aufenthalt in der Villa um ein Jahr kürzer. Da ich aber das Recht hatte, mein drittes Internatsjahr in Frankreich zu verbringen, bat ich nach meiner Rückkehr nach Paris die Akademie der Schönen Künste um die Erlaubnis zu heiraten. Ich verabschiedete mich von meinem lieben Direktor, von meinen Kameraden und von meinem charmanten Rückzugsort San Gaetano, wo ich so glückliche Tage verbracht hatte!

"Was machen die Musiker in Rom?"... fragen sie in Paris in den fortschrittlichen Zirkeln. Berlioz mit *Harold in Italien*, Bizet mit seiner Sinfonie *Roma*, Debussy mit seiner Suite *Printemps* nach Botticelli und Gustave Charpentier mit seinen lebhaften *Impressions d'Italie*, haben diese Frage ruhmreich beantwortet.

ZURÜCK NACH PARIS. KONZERTE IN DER OPERA. "DAPHNIS UND CHLOE" IN DER KOMISCHEN OPER. DIE VOLKSOPER

Sobald ich nach Paris zurückkehrte war, beeilte ich mich, meinen Dienst als Organist in Saint-Cloud wieder aufzunehmen. Während meiner Abwesenheit hatte mich einer meiner Mitstudenten am Konservatorium, Bruno Maurel, ersetzt. Aber er hatte die Gemeindeglieder und insbesondere die Tochter von Gounod, Baronin Jeanne de Lassus, schockiert, indem er am Tag der Erstkommunion aus Versehen, wie ich mir vorstellen kann, den Walzer aus Coppelia gespielt hatte! Der gute Pfarrer Deffaux hegte keinen Groll gegen ihn. Als Student des Konservatoriums gab Maurel, um seinen Lebensunterhalt für sich und seine Geschwister (denn er war ein Waisenkind) zu verdienen, Billardunterricht in einem Café in der Rue Fontaine, wo er wohnte. Er war der Gewinner aller dieser "Spiele", und manchmal kam unser Lehrer Ernest Guiraud, im Herzen eine Nachtteule, um 2 Uhr morgens, um eine Billardstunde bei ihm zu nehmen.

In dieser schönen Kirche von Saint-Cloud heiratete ich also am 4. Juli 1895 Marguerite Sichel, seit zwei Jahren meine Verlobte. Mein Meister Charles-Marie Widor machte mir das Geschenk, die große Orgel zu spielen. Doch statt ihre Aufgabe zu erledigen, lehnten sich die beiden Balgtreter - es gab noch kein [91] elektrisches Gebläse - an die Orgelempore an, um mir in voller Montur, am Arm meiner Mutter, an der Spitze des Umzugs zuzusehen! Auf meine verzweifelten Zeichen hin, denn die Orgel war verstummt, eilten sie auf ihre Posten zurück, und Widor konnte seine *Marche Américaine* beginnen.

Es war der älteste Freund meines Vaters, mein Pate Pater Henri Terrabus, der unsere Vereinigung segnete; er erinnerte in einigen bewegenden Sätzen an die schöne Künstlerpersönlichkeit meines Vaters Fritz Busser. Pater Terrabus war kein gewöhnlicher Priester, er war leidenschaftlich, großzügig und fröhlich, mit einem sehr farbigen Teint. Als Sohn eines bescheidenen Pferdehändlers aus dem Tarn-et-Garonne widmete er seine Freizeit der Zucht von Vollblütern für die Armee und übte gleichzeitig sein Amt als Pfarrer des kleinen Dorfes Martissan aus. Als er zum ersten Mal nach Paris gekommen war, bestand seine einzige Freude darin, den Pferden auf den Rennbahnen von Longchamp und Auteuil zuzusehen. Als ich ihn fragte, warum ein Mann seines Formats nicht die Laufbahn eines Domherrn, Generalvikars oder Bischofs anstreben wollte, antwortete er: "Siehst du, mein Junge, vor einigen Jahren hatte ich zwei schneidige Pferde an meine Tilbury-Kutsche gespannt, um zu einer Firmzeremonie zu gehen, als ich, nachdem ich mein Tempo falsch eingeschätzt hatte, einen vor mir fahrenden Karren umstieß und den ehrwürdigen Mgr. Fiard, Bischof von Montauban, der wie ich zu diesem Fest ging, in den Strassengraben beförderte: er holte sich zwei gebrochene Rippen! Deshalb bin ich zweifellos mein ganzes Leben lang Landpfarrer geblieben!"

*

In diesem Monat Juli 1895 erhielt ich eine Vorladung, meine Sendungen aus Rom in das Konservatorium, ins Büro des Direktors [92] Ambroise Thomas zu bringen. Seine Mitbrüder des Instituts, Saint-Saëns, Paladilhe, Théodore Dubois waren da, Reyer und Massenet hingegen wie immer abwesend. Die fünf Motetten meines *Salut au Saint-Sacrement* erfreuten sich ungeteilter Zustimmung. Während des gesamten Vortrags meiner Suite *A la Villa Médicis*, die ich mit Hilfe von Saint-Saëns aus dem Klavierauszug spielte, suchte Théodore Dubois Streit, indem er unablässig meinen Orchestersatz kritisierte; Saint-Saëns aber antwortete: "Ich bin nicht Ihrer Meinung, mein lieber Dubois, es wird alles sehr gut klingen!" Und er wandte sich an mich: "Sagen Sie uns, mein Freund, Sie haben Ihre Suite in Rom doch mit Orchester gehört: Waren Sie mit der Aufführung zufrieden?" – "Aber ja, lieber Meister, ich war sehr zufrieden." Der Autor von *Samson et Dalila* gab mir dann einige ausgezeichnete Ratschläge, insbesondere zum Aufbau meines Werkes, und wies mich auf zwei oder drei zu ändernde Stellen hin.

Es war am Sonntag, den 19. Januar 1896, als ich zum Dirigentenpult der Konzerte in der Opéra schritt: der Traum meines Vaters war wahr geworden! Zwei Uraufführungen, *La Sulamite*,

eine stimmungsvolle Partitur von Alfred Bachelet und eine brillante *Suite* von Henri Hirschmann umrahmten mein Werk. Mein Soloflötist war der junge Philippe Gaubert, der mit meinem Scherzo *A San Gaëtano* einen persönlichen Erfolg erzielen konnte. Kurz darauf wurde meine *Suite* von Léon Jehin bei den Konzerten in Monte-Carlo und von Gabriel Marie bei der Société Sainte-Cécile in Bordeaux gespielt. Zu dieser Zeit hatten junge Musiker weder Radio noch Schallplatten, um ihre ersten Kompositionen auszustrahlen. Die Konzerte der Opéra, die vom Direktor Gailhard geschaffen worden waren, existierten nur kurze Zeit, aber sie machten einige sehr interessante Werke bekannt: Paul Dukas' schöne, so reiche und bemerkenswert konstruierte *Symphonie in C*, dann Gabriel Piernés lyrische Episode [93] *Nuit de Noël*, eine dramatische Beschwörung des Krieges von 1870, und Alfred Bruneaus rauhes und energisches *Requiem*. Paul Vidal war die Seele dieser neuen Formation: Er wurde mit einer großartigen Aufführung seines *Saint Georges*, eines lyrischen Gedichts von großer Tragweite, belohnt. Um das Publikum anzuziehen, fügte Pédro Gailhard seinem Programm eine Vorstellung alter Tänze von Lully, Rameau und Gluck hinzu, bei denen die Grands Sujets des Ballettkorps der Oper vor dem Orchester tanzten. Aber er konnte leider die treuen Zuhörer von Colonne, Lamoureux und der Société des Concerts [du Conservatoire] nicht in den Palais Garnier locken!...

*

Während meines Aufenthalts in Korsika hatte mir Dr. Sichel eine ausgezeichnete Übersetzung von Longus' griechischem Roman *Daphnis und Chloé* geliehen. Ich hatte ein Szenario mit vier Figuren entworfen, ein Hirtengedicht, für das Charles Raffalli den Text schrieb. Dies war meine zweite Sendung aus Rom, zusammen mit einer für die Sitzung des Instituts im Jahr 1896 geschriebene festlichen Ouvertüre, *Minerva*. Als ich sie diesmal vor dem Areopag der Akademie aufführte, war Theodore Dubois, Ambrose Thomas' Nachfolger am Konservatorium, verständnisvoller als im Vorjahr. Saint-Saëns, der mir gegenüber immer wohlwollend war, ermutigte mich mit einigen ausgezeichneten Ratschlägen und erstatte über meine Sendungen einen höchst lobenden Bericht. Charles Lenepveu rief, vor Paladilhe als Zeugen, majestätisch aus: "Er ist regelkonform!" Mein Freund Jean Gallon, der mir mit seinen zehn Fingern half, erinnerte mich kürzlich an diese Episode unserer Jugend.

In der Zwischenzeit hatte mir der Direktor der Zeitung *La Petite Gironde* [94] aus Bordeaux, Jules Chapon, ein Freund meiner Familie, die musikalische Berichterstattung aus Paris für seine Zeitung angeboten. Nachdem er den Bericht von Saint-Saëns über meine Sendungen im Officiel gelesen hatte, bat er Léon Carvalho, mit der Vermittlung von Henry Roujon, um einen Vorstellungstermin für mich. Als ich das Büro des Direktors der Opéra-Comique am Théâtre des Nations betrat, - heute Théâtre Sarah-Bernhardt - kam Léon Carvalho mit ausgestreckter Hand zu mir und sagte: "Du bist der Schüler meines lieben Gounod, ich setze deinen Akt sofort auf den Probenplan. Er wird in zwei Monaten zur gleichen Zeit wie Albert Cahens *La Femme de Claude* drankommen." Carvalho stellte mir zwei junge Debütantinnen zur Verfügung, Julia Guiraudon und Tiphaine, den Tenor Vialas und den Bariton Badiali, alle voller Eifer. Es war Carvalho selbst, der *Daphnis* mit seinem ausgeprägten Verständnis für den musikalischen Text inszenierte und mit seinem Können meinen Mangel an Theatererfahrung auszugleichen wusste. Jules Danbé studierte das Orchester ein. All dies schien wunderbar, unerwartet, als Albert Cahen nach der Hauptprobe seine Partitur zurückzog, die er zu dem berühmten Stück von Alexandre Dumas fils geschrieben hatte. Dieser sehr wohlhabende Komponist konnte warten; ja, er wartete, denn sein Werk wurde nie aufgeführt! Warum dies? Ich habe es nie erfahren. Ich dachte, dass alles verloren sei, als mich Carvalho eines Abends im September anrief. Mit seinem rasierten Gesicht und seinen langen weißen Favoriten sah er aus wie ein Anwalt an Staatsgerichtshöfen: "Mein kleiner Busser", sagte er mir, "du kommst im November zusammen mit *L'Amour à la Bastille* dran, einem Stück von Henri Hirschmann, der gerade den „Prix Crescent“ gewonnen hat, aber du wirst einen anderen Tenor haben: Dumontier, Preisträger am Konservatorium; er sieht aus wie ein Riesenbaby, aber er hat eine hübsche Stimme." Carvalho, der gerade *Sapho* von Massenet

[95] inszeniert hatte, riet mir, den Meister aufzusuchen und ihn zu fragen, ob er es akzeptieren würde, dass *Daphnis* als Vorspiel zu seinem neuen Werk aufgeführt werde. "Sagen Sie ihm im Vorbeigehen", fügte Carvalho hinzu, "dass er sich daran erinnern sollte, dass von einem jungen Autor namens Massenet bei seiner Rückkehr aus Rom hundertmal ein kleines Werk, *La Grand'Tante*, als Vorspiel zum Bazins berühmten *Voyage en Chine* gespielt wurde." Schon am nächsten Tag ging ich zu Massenets Haus, rue du Général-Foy. Als ich ihm meine Sache erklärte, sprang er auf: "Daran denken Sie wohl nicht, mein Freund, vier von zwölf, vier von den zwölf Prozent der Rechte [werden Sie kriegen]: eine von der Gesellschaft der Autoren festgelegte Zahl! Ja, ja! *La Gran'Tante*! Carvalho hat Ideen! Aber ich kriegte ein Prozent, hören Sie?" Und in seiner Empörung wiederholte er mir wie ein Leitmotiv: Vier von zwölf, vier von zwölf. Nach dieser Enttäuschung hatte ich das Pech, den lieben Carvalho sterben zu sehen, den eine schwere Krankheit in wenigen Tagen dahingerafftete.

Albert Carré, der die Leitung der Opéra-Comique übernommen und André Messager zum Musikdirektor ernannt hatte, behielt meine Stück im Repertoire, um *Haydée*, *Galathée* und *Les Pêcheurs de Perles* zu umrahmen. Im folgenden Jahr nahm er die neue Salle Favart in Besitz: *Daphnis* wurde zusammen mit einer schönen Wiederaufnahme von Mehuls *Joseph* aufgeführt. Diesmal spielte die charmante Mezzosopranistin [Galli] Marié-de-l'Isle die Hosenrolle der *Daphnis*.

*

Um meine letzten Verpflichtungen als Rompreis-Pensinär zu erfüllen, hatte ich eine Oper in zwei Akten, *Le Miracle des Perles*, auf ein Libretto meiner Landsmännin Jeanne Dieulafoy geschrieben, die für ihre Entdeckungen in Persien berühmt geworden war. Sie war eine intelligente, zierlich Frau, [96] die die Männertracht seit ihren Reisen in den Osten behalten hatte, was ihr viele eher ärgerliche Abenteuer bescherte. In ihrem gallo-römischen Handlungsort sahe man eine junge Frau, eine ehebrecherische Ehefrau, die in einen Zenturio verliebt war. Ihre furchtbare Reue drückte sich in Tränenströme aus, und diese Tränen wurden nach einem späten Geständnis, das sie einem Bischof gegenüber ablegte, in Perlen (!) verwandelt. Als ich meine Partitur in der Musikabteilung der Akademie der Schönen Künste vorstellte, hatte Massenet, der die Sitzung leitete, leichtes Spiel mit seiner Kritik an diesem bizarren, der Musik nicht sehr förderlichen Gedicht. Ich hatte jedoch die Ehre einer Aufführung am Konservatorium, mit dem von Taffanel dirigierten Opernorchester. Ich hatte die Idee gehabt, während der Beichtszene der Heldin ein *Vaterunser* einzufügen, das ich gerade für die Taufe meines ältesten Sohnes komponiert hatte und das Fräulein Christine Arnold von der Opéra-Comique wunderbar sang: es war der beste Moment der Sitzung. Ebenfalls habe ich meine in Rom geschriebenen Motetten vorgestellt. Sie wurden von den Studenten der Vokalensembleklasse des Konservatoriums gesungen, die von Georges Marty bewundernswert vorbereitet worden waren. Während diese Motetten veröffentlicht und oft aufgeführt wurden, habe ich dagegen das Manuskript des *Miracle des Perles* für immer weggelegt!

*

Die Liebe zum Unterrichten war geweckt. Als Lehrer an der Niedermeyer-Schule hatte ich in meiner Harmonieklasse Maurice Le Boucher, Albert Doyen, Henry Defosse, Roger Penau, Henri Nibelle, begabte junge Männer. Unter meinen Privatschülern hatte ich zwei sehr junge Burschen, Claude Delvincourt, den zukünftigen Direktor des Konservatoriums, und Joseph Magrou, als Doktor der Medizin ein musikalischer „Überläufer“, [97] dem seine Arbeit am Pasteur-Institut einen Platz in der Akademie der Wissenschaften eingetragen hatte. Beide waren echt begabt; seltsamerweise bekam ich mehr Übungsaufgaben von dem zukünftigen Botaniker als vom Komponisten von *Lucifer*!

Vor meiner Abreise nach Italien und unmittelbar nach meiner Rückkehr hatte ich eine junge Musikerin als Schülerin, Yvonne de Gouy d'Artsy, deren Mutter in zweiter Ehe mit dem Vicomte Louis de La Redorte verheiratet, sich für meine Karriere interessierte und mich 1897 zu den Wagner-Aufführungen in Bayreuth einlud. Dort hörte ich *Parsifal* und die *Tetralogie*.

Yvonne de Gouy spielte neben ihrem Harmonieunterricht mit mir auf dem Klavier vierhändig viele Arrangements von Wagner, den sie sehr mochte. Wenn uns der *Parsifal* sowohl durch die Schönheit des Werkes als auch durch seine Inszenierung tief beeindruckt hat, muss ich gestehen, dass das *Rheingold* und die *Götterdämmerung* uns trotz bewundernswerter Seiten weniger überzeugten als *Siegfried* und *Die Walküre*, die bereits in Paris zu hören gewesen waren.

Die Adelsfamilie La Redorte standen einer großen Dame der englischen Aristokratie, Lady de Grey, sehr nahe, die sie einmal zum Mittagessen einlud, bei dem ich dabei sein durfte. Es war auf einem schönen Landgut in der Nähe von Bayreuth. La Redorte, der mit seinem Spitzbart im kaiserlichen Stil wie Napoleon III. aussah, war sehr respektlos: Bei seiner Ankunft sagte er zu Lady de Grey: "Haben Sie heute 'den Grossen Mann' zum Mittagessen?" - „Ja, antwortete sie, ich warte auf ihn, und hier ist er übrigens!" Gleichzeitig sahen wir einen ziemlich großen Mann, etwa fünfzig Jahre alt. Ich war von seiner Eleganz beeindruckt: hellgrauer Anzug, weiße Gamaschen. Als er ankam, gab es Begrüßungen und Verneigungen. "Monsignore" hier, "Monsignore dort". Ich war sehr verwirrt, weil ich nicht vorgestellt worden war. [98] Während des Mittagessens gab es ein sehr unterhaltsames Kolloquium über das lächerliche Verhalten einiger Adliger des Faubourg Saint-Germain und sogar einiger Figuren der englischen High Society. In dem Gespräch ging es auch ein wenig um Musik: "Dieser junge Mann ist ein Schüler von Gounod", hatte La Redorte gesagt. Was für Lobeshymnen für *Faust* und *Romeo [et Juliette]*, die im Covent-Garden in London mit so großem Erfolg gespielt worden waren. Die mysteriöse Figur sagte zu Lady de Grey, dass er lieber die im Ballett von *Faust* so anmutigen und hübschen Tänzerinnen der Oper sehen möchte als noch am selben Tag die Rheintöchter der *Tetralogie* zu hören! Als ich den Tisch verließ, flüsterte mir Yvonne de Gouy ins Ohr: "Es ist der Prinz von Wales."

*

Im Haus meines Freundes Fernand Halphen traf ich Gabriel Fauré und konnte die beiden wunderschönen, vom Autor selbst gespielten Quartette für Klavier und Streicher hören. Gabriel Fauré ging häufig bei Madame Gounod zum Essen, und meine Frau sang seine Lieder sowie die *Biondina*, Gounods Sammlung italienischer Lieder, die der Autor von *La bonne Chanson* liebte. Wie viele kluge Ratschläge gab er mir, als ich ihn einige meiner ersten Kompositionen hören ließ!

Damals, im Jahre 1900, erschien *Prometheus* in den Arenen von Béziers. *Prometheus* war seit dem Requiem die grösste Partitur, die Fauré geschrieben hatte, und sein erstes Werk für das Theater. Eine Bühnenmusik, in der Tat, die das dramatische Gedicht von Ferdinand Hérold illustrieren sollte, mit Präludien, Zwischenspielen, Arien, Chören und Vokalensembles von großer Vielfalt und Ausdruckskraft: ein Meisterwerk, das leider zu wenig [99] bekannt ist. Am Tag der Uraufführung, genau in dem Moment, als Fauré seinen Arm hob, um das Orchester einsetzen zu lassen, brach ein gewaltiger Sturm aus, begleitet von Wasserhosen, Blitz und Donner: eine wahre Katastrophe. Harfen und Kontrabässe schwammen in der Arena, die sich in einen See verwandelt hatte! Fernand Halphen und ich flüchteten hinter die Kulissen, in eine Art Zwischengeschoss, und bewunderten die Ruhe von Fauré, der in grösster Selbstverständlichkeit seine ewige Zigarette rauchte. Er war zuversichtlich und hatte Recht, denn schon am nächsten Tag hatte die große Mittagssonne alles ausgetrocknet. Das Werk erzielte eine großartige Wirkung. Der Tragöde De Max und seine Partnerin Cora Laparcerie wurden zusammen mit dem Autor von einem begeisterten Publikum von zehntausend Zuschauern gefeiert.

*

Gleichzeitig suchte ich nach einer Stelle, weil die Orgel, das Unterrichten und die Komposition ihren Mann nicht ernährten! Eines Abends, als ich an die Opéra-Comique ging, um eine junge Debütantin, Frau Selma, in *Daphnis* zu hören, die Julia Guiraudon in der Rolle der Chloé vertrat, traf ich unerwartet Emile Duret, den Theaterverwalter an. Er nahm mich zu einem Gespräch in sein Büro mit und sagte mir: "Ich werde zwei Theater übernehmen: die

Volksoper im Château-d'Eau und die Volkskomödie in den Folies-Dramatiques. Aber schau', da ich musikalisch ungebildet bin, würde ich gerne einen jungen, noch unbekanntem Dirigenten finden, den ich entdecken und in Szene setzen möchte. Kennen Sie diesen seltenen Vogel?" Wie aus der Pistole geschossen, antwortete ich: "Mich, mein lieber Duret! Ich habe bei den Concerts de l'Opéra dirigiert, dann vor kurzem im Capitole de Toulouse, wo ich mein Werk *Daphnis et Chloé* aufgeführt habe. Ich mag die Karriere als Dirigent, und man ist sich einig, dass ich Begabung dafür habe." Also nahm Duret [100] ein Blatt Papier von seinem Schreibtisch, schrieb ein Vertragsformular und gab es mir zur Unterschrift: "Meine Lieber, schlagen Sie ein, ich stelle Sie sofort an und biete Ihnen 500 Franken pro Monat an!" Es war nicht einfach Glück, es war riesiges Glück, das mir dort widerfuhr.

Am 27. November 1900 eröffnete die Volksoper im Saal des Château-d'Eau, rue de Malte, (heute Alhambra) ihre Saison mit Gounods *La Reine de Saba*, in wunderschönen Kulissen von Ronsin und einer brillanten Inszenierung von Emile Duret und unserem Regisseur, dem geschickten Nerval. Unter meiner Leitung hatte ich ein Orchester von sechzig handverlesenen Musikern; die vierzig gut disziplinierten Chorsänger mit ihren frischen Stimmen waren von Joseph Archainbaud vorbereitet worden. Alle riefen mir zu: "Toi, toi, toi!" Wir hatten großer Erfolg bei Presse und Öffentlichkeit. An der Spitze der Besetzung sang Julia Brietti mit ihrer prächtigen dramatischen Sopranstimme die Rolle des Balkis, der Verlobten von König Soliman. Die berühmte Arie: "Plus grand dans son obscurité", nahm in ihrer leicht kupferfarbenen Stimme wahre Größe an: Mit welcher Ergriffenheit sie den letzten so pathetisch Satz sang: "Emportons dans la nuit vers un autre rivage les restes vénères du maître qui n'est plus."

Gabriel Fauré und Messager, die mir bei der Premiere gratulieren wollten, sprachen von ihrer Freude, diese Partitur wieder zu hören, die sie als "Greenhorns" in der Niedermeyer-Schule so sehr geliebt hatten. Bei der Uraufführung in der Opéra war das Werk jedoch frostig empfangen worden. Ernest Hébert erzählte mir, dass Gounod 1862, am Ende der Generalprobe, einige seiner engen Freunde zum Abendessen eingeladen hatte und zu ihnen gesagt hatte, als er sich zu Tisch gesetzt hatte: [101] "Ich danke denjenigen meiner Freunde, die so freundlich waren, mich zu meiner letzten Ruhestätte zu geleiten!"

Einige Tage später gaben wir *Paul und Virginie*, eine farbenfrohe Partitur von Victor Massé, und ich begann mit einer Wiederaufnahme von Verdis *La Traviata*, die ich immer geliebt und bewundert habe. *Zampa* von Hérold, *Gilles und Gillotin* von Ambroise Thomas und *Sylvie* von Ernest Guiraud standen auf unserem Programm. Am 6. März 1901 landete ich einen grossen Coup: Ich hatte Émile Duret überzeugt, die Uraufführung von *Charlotte Corday* von Alexandre-Georges zu übernehmen, einem sehr dramatischen Werk auf einem eindrucksvollen Libretto von Armand Silvestre. Georgette Leblanc spielte Charlotte Corday: Sie erweckte diese schöne Figur der Französischen Revolution mit einer Emotion zum Leben, die von Akt zu Akt wuchs. Wir hatten dieses Werk in wenigen Wochen zur Aufführung gebracht, weil uns der Konkurs drohte. Leider schloss die Opéra-Populaire am Tag nach der dritten Aufführung ihre Türen, mitgerissen vom Ruin der Comédie-Populaire, bei der jede Aufführung ein kolossales Fiasko war! Was sollte nach dieser Katastrophe aus mir werden? Frau Gounod, Patin meines ältesten Sohnes, hatte die gute Idee, mit Albert Carré sprechen zu gehen, der meine Art, das Orchester zu leiten, geschätzt hatte. Er versprach nichts, aber einige Monate später wurde ich per Rohrpost seines Sekretärs Georges Ricou in die Rue Favart in die Opéra-Comique gerufen. Carré und Messager boten mir die Stelle des Chorleiters an. Nach einigen Augenblicken des Zögerns, da ich auf diese schwierigen Aufgaben kaum vorbereitet war - und das Wort ist nicht zu stark - nahm ich an. Ich war stolz darauf, dieses Haus voller Arbeitseifer zu betreten und unmittelbarer Mitarbeiter von zwei Avantgarde-Direktoren wie Carré und Messager zu werden.

[102] KAPITEL VII
ALBERT CARRÉS OPERA-COMIQUE
(1901-1905)

Auf dem Weg zum Theater in der Rue Favart am 17. September hatte ich das Gefühl, einen Bienenstock in voller Aktivität zu betreten. Vor der Haustür drängte sich eine kompakte Menge von Künstlern, Musikern und Chorsängern, Bühnenarbeitern und Elektrikern, um genau zum Zeitpunkt der Probe dort zu sein. Auf der Bühne sah Albert Carré mit seinem entschlossenen Gesicht für mich aus wie ein hoher Offizier, der von seinen Truppen umgeben ist. Für Mary Garden fand die Hauptprobe von *Manon* statt, die zum ersten Mal Massenets Heldin spielte. Am Dirigentenpult war André Messenger mit erhobenem Stab im Begriff, die ersten Takte des Werkes spielen zu lassen, als Albert Carré das Wort ergriff, um mich in einigen freundlichen Sätzen dem gesamten künstlerischen Personal vorzustellen. Es hat mich sehr bewegt, dass ich, noch so jung, mit einer solchen Verantwortung betraut wurde. Ich wurde als Chorleiter eingeführt. Am selben Abend nahm ich meine Arbeit auf und leitete die Bühnenmusik für *La Basoche* [von André Messenger], ein Werk, das mir sehr gut gefiel. Damals probten wir an der Opéra-Comique jeden Tag von 1 bis 5 Uhr nachmittags. Es gab keine wöchentliche Pause: Wir spielten jeden Abend, und sogar zweimal pro Woche gab es Matineen. [103] Wir arbeiteten also neun bis zehn Stunden am Tag. In dieser Saison 1901-1902 erlebten wir außerdem die Uraufführungen von *Grisélidis* von Massenet, *L'Ouragan* von Alfred Bruneau, *Pelléas et Mélisande* von Debussy sowie Wiederaufnahmen von *Domino Noir*, *Le Roi d'Ys*, *La Vivandière* usw. Alles lief gut: Nichts entging der Wachsamkeit von Albert Carré. André Messenger wurde von mehreren Dirigenten unterstützt: Georges Marty, mein ehemaliger Gefährte an der römischen Schule, Alexandre Luigini und Gianini, letzterer für die kleinen Aufführungen. An der Opéra-Populaire war ich der "grosse Chef" gewesen, hier nahm ich bescheiden die Korporalstreifen an. Wenn Messenger und Marty für mich wohlwollende Kollegen waren, so war es bei Luigini nicht so, der die Rompreisträger nicht mochte und dessen Ermahnungen und Abfuhren beim geringsten Patzer meines Chores auf mich niederregneten. Seit einiger Zeit hatte ich die Gewohnheit, meinen Zeitplan und meine persönlichen Eindrücke täglich in kleine Notizbücher zu schreiben. Es sind diese täglichen vor Ort gemachten Notizen, die ich hier den Lesern weitergebe.

20. September [1901]

Erstes Ensemble der Choristen in *La Vie de Bohême*, *Manon* und *Carmen*. Ich bin Gegenstand allgemeiner Neugierde, die mich am liebsten laut herauslachen liesse, aber ich behalte meinen Ernst und bringe mein singendes Personal dazu, meinen Anmerkungen in religiösem Ernst zuzuhören. Heute Abend, Aufführung von *Carmen* mit Marie Delna und ihrer bewundernswerten Stimme. Georges Marty sitzt am Dirigentenpult: Im vierten Akt leite ich die Bühnenmusik (Chöre und Posaunen).

[103] 21. September.

Wiederaufnahme von *Manon* mit Mary Garden, köstlich trotz ihres leichten englischen Akzents. Messenger ist zufrieden mit den Chören im Hintergrund der Saint-Sulpice-Szene, die ich mit Hilfe des elektrischen Taktgebers dirigiere.

2. Oktober.

Wiederaufnahme von *Hänsel und Gretel*, ein entzückendes Werk von Humperdinck, in dem Messenger das allzu wagnerianische Orchester abschwächt. Marie Delna hat viel Spaß daran, die Fee Grignotte zu spielen.

16. Oktober.

Wiederaufnahme von *Falstaff*. Lucien Fugère spielt die von Victor Maurel aus der Taufe gehobene Rolle. Er hat nicht die Statur seines Vorgängers, aber er spielt mit einer lächelnden Bonhomie. Luiginis Orchester hebt die bewundernswerte Instrumentierung dieses so jungen, so lebendigen Werkes hervor.

17. Oktober.

Frau Marguerite Giraud gibt ihr Debüt als Mimi in *La Vie de Bohème*. Vor kurzem zeigte sie als Schäferin in *Mireille* eine hübsche Stimme und verdammt schöne Beine. Sie ist sehr gerührt, und ich gebe ihr Selbstvertrauen, indem ich sie am Ende des ersten Aktes, in dem sie ein schweriges hohes C zu singen hatte, hinter der Bühne begrüße. Im Theater geht das Gerücht um, dass sie Albert Carré heiraten wird.

20. Oktober.

In der Opéra, Generalprobe von *Les Barbares* von Camille Saint-Saëns nach einem Libretto von Victorien Sardou und Gheusi. Sehr schönes Werk: ausgezeichnetes Orchester unter der Leitung von Paul Taffanel; Interpreten ohne große Brillanz. [105] Frau Juliette Conneau, die herausragende Sängerin, sagt zu mir: "Schöne Musik, mittelmäßige Sänger." Gabriel Fauré wandert durch die Korridore, weil er keinen Platz gefunden hat. Ich biete ihm den meinigen an. Er findet dieses Werk weniger gelungen als *Samson et Dalila* oder *Henri VIII*.

28. Oktober.

Probe „à l'italienne“ von *Grisélidis*, bei der alle Künstler mit den Noten in der Hand auf der Bühne sitzen. Massenet, sehr aufgewühlt, geht von einem zum anderen und macht viele Anmerkungen. Im Prolog dirigiere ich einen kleinen Chor von schöner Wirkung hinter der Bühne. Messenger am Pult ist ein wenig verärgert über das Kommen und Gehen des Autors.

15. November.

Wiederaufnahme von *La Dame Blanche*, der berühmten Partitur von Boieldieu, mit dem Tenor Clément, wunderbar in der Rolle des Georges Brown: was für eine Gesangskunst, was für eine Sensibilität!

18. November.

Generalprobe von *Grisélidis*, an der wir seit einem Monat hart arbeiten. Wir begrüßen die "Nichtberechtigten", die im Saal sehr zahlreich sind. Gailhard und Gheusi finden Lucienne Bréval zu imposant für die Rolle des Grisélidis. Besonders fällt Fugère in der Rolle eines gutmütigen Teufels auf!... Albert Carré sagt voraus, dass die Premiere am 19. November ein großer Erfolg werden wird.

22. November.

In der Kirche Saint-Eustache Fest der Heiligen Cäcilia. *Messe* von Ambroise Thomas, mit dem Orchester und den Chören der Opéra-Comique. Messenger scheint nicht [106] so begeistert zu sein, das Orchester zu leiten. Am Ausgang sagt er zu mir: "Mein kleiner Busser, hier sind wir wieder in der Zeit von Sainte-Marie-des-Batignolles! »

23. November.

Zweite Aufführung von *Grisélidis*, der Massenet in Begleitung seiner Frau beiwohnt: Er kommt grundsätzlich nie zu den Haupttoben und Uraufführungen seiner Werke. Maximale Einnahmen: 9.500 [Fr], was den Meister erfreut; er verteilt grosszügig Komplimente.

2. Dezember.

Wir proben auf der Bühne Alfred Bruneaus *L'Ouragan* und im Foyer *Le Domino Noir*. In diesem Theater muss man wirklich die Gabe haben, allgegenwärtig zu sein. Am selben Abend proben wir *Mireille* mit Marie Thiéry und Edmond Clément. Im Publikum Gabriel Fauré, der die Szene von Mireilles Tod bedauert und die schliessliche Heirat von Mireille und Vincent absurd findet.

4. Dezember.

Premiere von *L'Ouragan*. Sehr unterschiedliche Eindrücke. Die Orchestervorspiele überzeugen, aber das Stück wirkt lang. Auf der Bühne sagt Albert Carré zu mir: "Zola ist ein großer Romancier, aber er wird nie ein Mann des Theaters sein." Bemerkenswerte Interpreten: Marie Delna, Jeanne Raunay, Julia Guiraudon, der Tenor Maréchal. Einige "Zwischenrufe" im Saal und in den oberen Rängen. Die Leute rufen: "Nieder mit den Barbaren! Nieder mit

Massenet! Lang lebe Bruneau!" Ich glaube, dass Saint-Saëns und sein Mitbruder des Instituts nicht schlechter dran sind!

[107] 28. Dezember.

Wiederaufnahme des *Domino Noir* von Auber. Das Stück amüsiert das Publikum wie verrückt: eine lebendige Inszenierung des Carré, die das Werk verjüngt. Die Darsteller Charles Mazarin, Mathilde de Craponne, Edmond Clément und Jean Périer haben ebenso viel Spaß wie die Zuschauer. Georges Marty hebt die brillante Instrumentierung von Auber hervor.

31. Dezember.

In der Opéra Generalprobe von Wagners *Siegfried*. Jean de Reszké weckt seine Brünnhilde, Louise Grandjean: Wir hätten es vorgezogen, dass es Lucienne Bréval gewesen wäre, die eine unvergessliche Brünnhilde in der Walküre gesungen hatte. Ein schillerndes Orchester unter der Leitung von Taffanel. Großer Erfolg für die ersten beiden Akte. Sehr lebhaftes Gespräch in den Korridoren. Wagnerianer und Anti-Wagnerianer prallen aufeinander. Der dritte Akt wirkt sehr lang und schwülstig!

*

1902.

1. Januar.

Wir proben *Le Roi d'Ys* [von Edouard Lalo] auf der Bühne: An der Opéra-Comique gibt es keine Musse, auch nicht am ersten Tag des Jahres. Am Ende der Probe, Wünsche und Gratulationen an unseren Direktor und André Messager.

16. Januar.

Wiederaufnahme der Oper *Juif Polonais* von Camille Erlanger, ein sehr dramatisches Werk, sehr gelungene elsässische Folklore. Großer Erfolg den wunderbare Schauspieler Victor Maurel in der Rolle des Mathis. Am selben Abend wurde [108] ein Akt meines Landsmannes Jules Bouval, *La Chambre Bleue* nach Mérimée aufgeführt. Reservierter Empfang, trotz einer schönen Partitur.

28. Februar.

Wiederaufnahme von Lalos *Le Roi d'Ys*, den wir seit einem Monat ununterbrochen geprobt haben. Albert Carré hat die erste Inszenierung, die Frau Lalo und ihren Sohn Pierre begeistert, komplett erneuert. Bemerkenswerte Interpreten: Marie Delna, Julia Guiraudon, der Tenor Beyle. Von meinem unbequemen Standort bei den Aufzügen aus hatte ich große Schwierigkeiten, den himmlischen Chor zu dirigieren, der die Erscheinung des Heiligen Corentin begleitet. Dann schließt sich durch einen wundersamen Zufall plötzlich eine Tür, und der entfernte Klang der Frauenstimmen begeistert alle.

Bei einer der folgenden Aufführungen kam es zu einem besonderen Zwischenfall. Der Leiter des Statisten, der für die stumme, aber wichtige Rolle des Bischofs von Ys verantwortlich war, hatte gerade seine Tochter zu verheiraten und darum die unglückliche Idee, sich ohne Vorwarnung durch einen jungen Statisten, einen fetten, pummeligen Jungen, vertreten zu lassen. Bekleidet mit dem prächtigen Bischofsgewand, Mitra auf dem Kopf, einen Bischofsstab in der Hand und mit violetten Handschuhen, wanderte er stolz in den Kulissen herum. Da sagte ihm ein sarkastischer Maschinist in spöttischem Ton: "Verdammt, du siehst schrecklich aus!" Sofort wurden die beiden Männer handgreiflich und rollten zu Boden, Mitra und Stab flogen weg! Gleichzeitig lasse ich den Hochzeitschor hinter der Bühne einsetzen, unterstützt von der Orgel, aber die Kulisse, die die Kathedrale von Ys darstellt, schwankt unter den Stößen der Kämpfer hin und her. Wir singen den Chor inmitten dieses Tumults so gut wir können. Der Bühnenmeister Bertin rennt wütend los; er trennt die beiden Käuze, ordnet den durcheinander geratenen Bart [109] des Bischofs, der Mitra und Stab wieder zur Hand nimmt, und wir stossen den Monsignore wieder auf die Bühne, um die Hochzeit von Mylio und Rozenn zu segnen. Bei der anschließenden Brautprozession lachen meine Chorsänger unter ihren Umhängen. Als er die Bühne verlässt, fügt der wütende Albert Carré den beiden Tätern einen fünfzehntägigen Ausschluss zu. Sie kommen noch gut davon!

1. März.

Hundertste Aufführung von *La Basoche*. Messenger sitzt am Pult und wird gefeiert. Es ist der Ritterschlag für dieses hinreißenden Werkes, einem wahren Meisterwerk der französischen komischen Oper.

*

Die Uraufführung von Pelléas et Mélisande.

4. März. [1902]

Ich lasse den Chor hinter der Bühne von *Pelléas* lesen: "Ohé, Hissoé! ». Albert Carré wird von Georges Hue gepiesackt, der [mit seiner Oper] vor Debussy drankommen will, aber *Pelléas* gibt zwei Monate zu tun, und Messenger muss in den ersten Maitagen nach London gehen. Was sollen wir tun? Als ich am selben Tag den Chor-Proberaum verlasse, gehe ich an der Bibliothek vorbei und höre zufällig die Klavierprobe des ersten Ensembles von *Pelléas et Mélisande*. André Messenger hat vor seinem Pult alle Sänger der Uraufführung vor sich sitzen, und Claude Debussy blättert dem Studienleiter Landry die Seiten um. Ich bin vor dieser für mich ganz neuen Musik ergriffen: Ich bitte Landry, mir ein Exemplar der Partitur anzuvertrauen. Zu Hause angekommen, tauche ich mit Freude darin ein. Was für eine Offenbarung, diese neue Kunst, die so weit von den üblichen Konventionen des lyrischen Theaters entfernt ist! Von diesem Tag an verpasse ich keine einzige Klavierprobe.

[110] 19. März.

Als ich heute Morgen die Niedermeyer-Schule in Boulogne verlasse, wo ich gerade meinen Harmoniekurs gegeben habe, treffen ich mich mit Messenger, der seinerseits seinen Kompositionsunterricht gegeben hat. In der kleinen Ringbahn, die wir gemeinsam nehmen, sagt er plötzlich zu mir: "Busser, was würden Sie Carré antworten, wenn wir Sie mit Debussy zusammen bitten würden, *Pelléas* zu dirigieren, wenn ich im Mai von Paris nach Covent Garden in London fahre?" Überrumpelt, wie ich war, konnte ich nur antworten: "Glauben Sie, dass ich es schaffe? - Natürlich, sagte er mir. Wir wollen erst gar nicht über Marty oder Luigini reden, die das Werk schon im Voraus heruntermachen. Wir haben alle Ihre Sorgfalt bei den Proben beobachtet, und ich meinerseits habe mich sofort für die Idee des Carré eingesetzt." Am selben Abend rief mich nach dem Saint-Sulpice-Akt in *Manon* mein Direktor in sein Büro und bestätigte alles, was mir Messenger gesagt hatte: "Wir vertrauen Ihnen, fügte Carré hinzu. Wenn Sie Erfolg haben, werden Sie sofort zum Orchesterdirigenten ernannt."

20. März.

Ich habe die ganze Nacht nicht geschlafen!

Seit heute vertrete ich Messenger bei allen Bühnenproben, wenn er nicht da ist. Debussy zeigt mir gegenüber allergrösste Sympathie. Er erinnert sich, dass wir uns im Konservatorium bei unseres Meisters Ernest Guiraud getroffen haben.

21. März.

Erste Orchester-Leseprobe von *Pelléas*. So viele Fehler! Ein wütender Messenger ereifert sich. Ich nehme die [Noten der] Stimmführer der Streicher zu [111] mir nach Hause, um sie zu korrigieren.

24. März.

Probe mit den Sängern. Wer soll die Rolle des kleinen Yniold singen? Carré schickt mich ins Konservatorium, in die Musiktheorie-Räume, um nach diesem seltenen Vogel zu suchen, aber ich kann ihn nicht finden...

26. März.

Pelléas, mit Orchester, von vorne bis hinten. Welch ein Zauber! Es gibt keine Fehler mehr und Debussy dankt mir. Wir haben am Theater drei Freitage. Ich werde sie nutzen, um die Revision des Orchesters abzuschließen.

Erster April.

Während der Osterferien spielen wir zweimal täglich. Im Schutze meines kleinen Büros auf der Bühne revidiere ich das Material für *Pelléas* und füge die von Debussy und Messager während der Proben gesetzten Nuancen hinzu.

2. April.

Große Orchesterprobe mit allen Sängern. Alles funktioniert perfekt. Ich sitze hinter Messager und bade in der Musik. Am selben Abend *Manon*, zu Sybil Sandersons Rückkehr. Sie ist immer noch hübsch, aber ihre Stimme klingt müde. Carré und Messager umgeben die Schöpferin von *Esclarmonde*, *Phryne*, *Thaïs*. Mary Garden, für die Sybil Sanderson eine unvergleichliche Freundin war, weicht während dem ganzen Abend nicht von ihrer Seite. Ich stehe in den Kulissen, nur einen Steinwurf von der unvergesslichen Manon entfernt, und ich sage ihr, wie bewegt ich bin, sie wieder zu hören.

[112] 6. April

Wir beginnen mit *Pelléas* zu einer bestimmten Zeit und hängen alle Abschnitte in ihren Dekorationen zusammen. Leider gibt es nicht genug Musik, um sie miteinander zu verbinden: Das Orchester wartet auf die Bühnenarbeiter, die nie bereit sind. Wie finden wir da heraus?

7. und 9. April.

Letzte Proben. Carré bittet Debussy, Zwischenspiele zu komponieren, um die Tableaus zu verbinden, ohne das Orchester zu unterbrechen. „Das ist für mich unmöglich“, antwortete Debussy. Ich kein Wasserspeier (sic). Während den Ferien werde ich sie ergänzen.“ Wir werden das Orchester anhalten, wenn die Umbauarbeiten nicht beendet sind!

12. April.

Ich treffe Massenet in den Gängen des Theaters und überzeuge ihn, *Pelléas* hören zu kommen, die gerade geprobt wird. Die letzten beiden Bilder verfolgt er mit mir, ohne ein Wort zu sagen. Debussy kommt ihn begrüßen, nachdem er ihn gesehen hat, und Massenet erzählt von seinem Gefühl bei diesem so neuen und unerwarteten Werk.

17. April.

Bei der heutigen Probe, sind Messager und Debussy in mieser Laune. Sie stellen zu Recht fest, dass Périer und Dufrane wie die Irren singen; andererseits sind sie mit Mary Garden und Fräulien Gerville-Réache sehr zufrieden. Aber was für eine Langsamkeit bei den Szenenwechseln: ziemlich viel Ärger!

25. April.

Erste große Generalprobe für das Haus[personal]. Albert Carré ist zufrieden und sagt zu Debussy: "Sie [113] werden sehen, wir haben großen Erfolg." Wir sind alle sehr bewegt von der Todesszene der *Mélisande*. Um die junge und charmante Madame Debussy herum sitzen einige enge Freunde, darunter Paul Dukas, voller Enthusiasmus. Am Ende der Probe treffen wir uns im Büro von Messager, um unsere Eindrücke auszutauschen. Die Unterbrüche der Musik am Ende der Bilder beeinträchtigen den Fluss der Aufführung.

26. April.

Ich verbringe den Vormittag bei Messager, und wir lesen Debussys Manuskript Seite für Seite durch. Messager gibt mir sehr wertvolle Hinweise auf möglichen Fehler der Sänger, denn ich muss ihn ja ab der vierten Aufführung vertreten.

28. April.

Der große Tag ist endlich gekommen! Öffentliche Generalprobe von *Pelléas*. Ein ausverkaufter Saal. Wir hören die ersten beiden Akte, die das Publikum etwas überraschen, in quasi religiöser Andacht an. Sehr lebhaftes Gänge, fieberhafte Gespräche. Unter den Ablehnenden: Hue, Xavier Leroux und die Brüder Hillemacher; die Bewunderer: Gabriel Pierné, Paul Dukas. Was Pierre Lalo betrifft, so befindet er sich in Wartestellung. Die Szene im Turm, in der der kleine Yniold erscheint, erregt allgemeine Heiterkeit bei den oft

wiederholten Worten "Kleiner Vater, kleiner Vater..." Der junge Blonde, den ich aus *Carmens* Knabenchorgruppe ausgewählt habe, verliert den Kopf und ist verwirrt. Als der Vorhang fällt, kommt es zu mannigfachen Protesten, die von Applaus überdeckt werden. Ab dem vierten und fünften Akt zeichnet sich ein Erfolg ab. Der Kritiker Henri Bauer ist besonders enthusiastisch: "Endlich das, was die französische Musik von der Unterdrückung durch Wagner befreien wird!" Debussy hat sich in Messagers Büro flüchtet und raucht [114] nervös eine Zigarette nach der anderen. Kriegsrat mit Albert Carré und Messenger. Wir sind besonders bestürzt über den dem dritten Akt bereiteten Empfang. Man hat gelacht, als Mélisande nach der Szene, in der Golaud sie an den Haaren zieht, sagt: "Ich bin nicht glücklich". "Was wollen Sie, sagt Carré zu Debussy, man hört halt jedes Wort des Textes, und, glauben Sie mir, der Text allein ist überladen." Wir müssen sofort einige Änderungen und einige Kürzungen in Betracht ziehen.

30. April.

Die Uraufführung wird vom Publikum besser aufgenommen: drei oder vier Vorhänge pro Akt. Die Szene des kleinen Yniold gibt noch immer Anlass zu einigen Gemurmel, das sich aber schnell beruhigt. Enthusiastisches Publikum für die letzten beiden Akte. Ich treffe Paul Dukas und Charles Koechlin, die beide von den Feinheiten des Orchesters begeistert sind. Dem Namen Debussys wird am Ende der Aufführung viel Beifall gezollt, derjenige Maeterlincks ist Gegenstand einiger Proteste. Carré und Messenger sind beruhigt und erwarten einen dauerhaften Erfolg...

Während einer Pause besuchte ich den Verleger Paul Choudens in seiner Loge. Er teilt die ablehnende Meinung von Hüe, Leroux und Hillemacher, der Komponisten seines Hauses, nicht. Er schätzt Debussys Partitur voll und ganz und bedauert, sie leider nicht veröffentlicht zu haben. "Wenn sie bei mir wäre, fügt er hinzu, würde die Oper *Pelléas* um die Welt gehen, wie *Faust* und *Carmen*." Ich sage dazu ein Wort an Debussy, der glaubt, dass der Verleger Durand sich in die Finger beißt, weil er sich die Partitur, die von der jungen Firma Fromont herausgegeben werden wird, durch die Finger schlüpfen ließ und bereit wäre, sie zurückzukaufen. Wie haben Auguste Durand und sein Sohn Jacques, beides hervorragende Musiker, nicht Debussys "aufkeimendes Genie" spüren können, als [115] sie seine ersten Werke veröffentlicht hatten: seine Rompreiskantate *L'Enfant Prodigue*, dann *Printemps* und die *Petite Suite*, die größtenteils in der Villa Médicis entstanden sind?

Am nächsten Morgen gehe ich zu Debussy in sein bescheidenes Haus in der rue Cardinet: Er schreibt die Zwischenspiele, die die verschiedenen Bilder in seiner Partitur miteinander verbinden sollen. Während er sich ans Klavier setzt und mir seine Skizzen vorspielt, kommt und geht seine junge Frau und arrangiert die Blumen, die ich ihm mitgebracht habe, in einer Vase. Dieser kleine Raum, in dem wir uns befinden, strahlt mit seinen Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen an den Wänden Glück aus. Die bezaubernde Lily lächelt. Sie ist mit der Uraufführung von *Pelléas* zufrieden. "Es ist auch mein Werk", sagt sie, "weil ich Claude ermutigt habe, als er verzweifelt war, dass seine Partitur das Tageslicht nicht sehen würde!"

2. Mai.

Zweite Aufführung von *Pelléas* vor einem kleinen, aber freundlichen und aufmerksamen Publikum. Mein Freund Henri Rabaud ist von dieser so geschmeidigen Deklamation und diesem gedämpften Orchester, das die Sänger nie bedeckt, völlig überzeugt.

3. Mai.

Dritte Aufführung. zahlreiches Publikum, wärmer und verständnisvoller. Am Ende der Aufführung applaudiert man Debussy, der sich weigert, auf der Bühne zu erscheinen. Einige Tage später kommen Debussy und seine Frau eines Abends mit Mary Garden zum Abendessen in meine kleine Wohnung an der rue de Saint-Pétersbourg. Wir freuen uns über den Erfolg von *Pelléas*, der sich nun tatsächlich abzeichnet. Debussy erkennt, dass er alle schädlichen Gewohnheiten der [116] Theaterkomponisten umgestoßen hat. Er sagt uns: "Ich

versuchte, durch die Einfachheit der Gesangsstimme, durch die Zurückhaltung des Orchesters zu berühren; ich hasse die brutale Wirkung, die bei meinen Vorgängern so beliebt war."

7. Mai.

Vorprobe von *Pelléas* mit dem Orchester. Ich darf nur anderthalb Stunden lang arbeiten. Die Musiker meckern ein wenig: "Warum zwingen Sie uns zu proben? Es ist völlig nutzlos. Sie werden sehen, dass alles gut gehen wird." Ich glaube ihnen gern, aber ich sehe immer noch die problematischen Stellen. Debussy steht hinter mir und gibt mir Ratschläge. Albert Carré ruft mich in sein Büro und lässt mich den Vertrag unterschreiben, mit dem ich Dirigent der Opéra-Comique werde. Er sagt mir: "Sehen Sie, ich vertraue Ihnen; morgen wird alles gut gehen."

8. Mai.

Ich gehe mit meinen Sorgen und Bedenken in Saint-Cloud spazieren, wo ich den ganzen Tag an den Feierlichkeiten von Christi Himmelfahrt Orgel spiele. Debussy und seine Frau kommen zu mir nach Hause und warnen mich vor möglichen Patzern der Sänger. Sie scheinen beide sehr wütend zu sein. Am Abend, vierte Aufführung von *Pelléas*. Ich habe kein "Lampenfieber" aber das Gefühl, dass mein Arm trotz allem steif wie Eisen ist! Nach dem ersten Bild entspanne ich mich, weil alles in Ordnung ist. Die Musiker sind aufmerksam. Der Soloviolinist Forest, ein alter Freund, gibt mir von Zeit zu Zeit kleine zustimmende Zeichen. Nach dem dritten Akt gerate ich fast mit einem protestierenden jähzornigen Zuschauer in die Haare. Im Foyer machen mir die Künstler, Mary Garden an der Spitze, nach der Vorstellung viele Komplimente und Carré sagt zu mir: "Es war [117] genauso, wie es Messenger eingefädelt hat. Das Spiel ist für Sie gewonnen."

9. Mai.

Zunächst bringt mir Debussy eine Klavier- und Gesangspartitur von *Pelléas* nach Hause, auf der er schlicht und einfach geschrieben hat: "An Henri Busser, die dankbare Freundschaft von Claude Debussy". Ich bin sehr bewegt, und wir umarmen uns gegenseitig. Am selben Tag schreibe ich einen langen Brief an Messenger in London, um ihm Einzelheiten über den Vorabend mitzuteilen.

10. Mai.

Fünfte Aufführung von *Pelléas*. Ich bin jetzt völlig entspannt, stolz und glücklich, am wachsenden Erfolg dieses schönen Werkes teilzuhaben. Im Saal ist Marguerite Long, die ich in die Musik von Debussy eingeführt habe, indem wir viel gemeinsam an der Partitur gearbeitet haben. Auch Jean de Reszké und seine Frau sind begeistert. Am selben Abend veröffentlichte André Hallays im *Journal des Débats* einen sehr enthusiastischen Artikel über Debussys Arbeit. In der Opéra-Comique finde ich folgendes Billet von André Messenger:

"Mein lieber Freund, ich weiß von Debussy, dass die Aufführung am Donnerstag gut verlaufen ist, und ich bin sehr glücklich darüber. Es war keine leichte Aufgabe, und ich freue mich, dass Sie so gut gearbeitet haben."

15. Mai.

Sechste Aufführung von *Pelléas*. Unter den Zuschauern ist mein Freund, der Maler La Touche: er bewundert die schönen Dekorationen von [118] Jusseaume. Der Saal ist voll und es gibt keinerlei Proteste mehr.

20. Mai.

Siebte Aufführung von *Pelléas*, bei der sich mehrere Dirigenten treffen: Paul Taffanel, sehr aufgeregt, Édouard Colonne und Léon Jehin, eher zurückhaltend, aber mit Bewunderung für die persönliche Handschrift des Autors.

23. Mai.

Gounods *Médecin malgré lui*. Ich nehme Debussy und seine Frau zu dieser bezaubernden Vorstellung mit. Debussy bewundert vor allem Gounods vergeistigte Handschrift und seine Instrumentationskunst. "Es ist ein kleines Meisterwerk", bemerkt er.

24. bis 28. Mai.

Achte und neunte Vorstellung von *Pelléas*, der jetzt auch sehr schöne Einnahmen macht. Der Erfolg wird mit jeder Vorstellung bestätigt.

Erster Juni.

Zehnte Aufführung von *Pelléas* als Matinee. Konzertpublikum, aufmerksam und verständnisvoll, ganz anders als bei den anderen Aufführungen. Ein sehr großer Erfolg.

Am nächsten Tag: *Tristan und Isolde* im Chateau-d'Eau unter der Leitung von Alfred Cortot. Das Werk scheint mir unendlich lang: fünf Stunden Aufführung. Félia Litvine ist in der Rolle der Isolde bemerkenswert. Wir treffen in den Gängen Lalo und Gaston Carraud, die sich reserviert zeigen. Würde *Pelléas* sie zu Anti-Wagnerianern machen?

2. Juni.

Elfte Aufführung von *Pelléas*. Irgendetwas um mich herum ist ungewöhnlich. Die Musiker [119] schauen mich immer wieder an. In der letzten Pause dann die Erklärung: Messenger ist da. Er kommt ins Foyer und küsst mich zum ersten und einzigen Mal in seinem Leben und sagt: "Mein kleiner Busser, es war perfekt, ich bin glücklich mit dir." Was für eine Belohnung!

11. bis 16. Juni.

Die zwölfte und dreizehnte Aufführung bestätigen den Erfolg des Werkes. Treffe viele Musiker, junge Bewohner der Villa Medici: Max d'Ollone, André Caplet, William und Raoul Laparra, Paul Landowski, verzaubert von diesem so originellen Werk.

26. Juni.

Vierzehnte Aufführung von *Pelléas*, die zu meinem großen Bedauern zum letzten Mal in dieser Saison gespielt wird. Große Begeisterung in der Öffentlichkeit, drei oder vier Zugaben pro Akt. Frau Debussy erzählt mir, dass ihr Mann widerwillig an den Einlagen arbeitet, die alle Tableaus miteinander verbinden werden.

5. Juli.

Jahresabschluß mit *Mignon*. Treffen mit Albert Carré auf der Bühne. Er ist sehr zufrieden mit seiner Saison, die es ihm ermöglicht hat, mit *Grisélidis* und *Pelléas* der Öffentlichkeit zwei wunderschöne Werke zu präsentieren. Als ich zur Kasse gehe, erfahre ich, dass meine "feux", also die Zulage für die Vorstellungen, auf fünfundzwanzig Franken erhöht wird! Und als Lohn erhalte ich 250 Francs für meine zehn Aufführungen von *Pelléas*... Aber wie stolz bin ich, dass ich mit der Geburt eines solchen Meisterwerks in Verbindung gebracht werde! Schulde ich *Pelléas* nicht auch mein unerwartetes Debüt als Dirigent?

*

[120] 7. Juli.

Während eines wohlverdienten Urlaubsmonats werde ich einige Zeit beim Maler La Touche in Gros-Doué in der Orne verbringen, wo ich an meinem Ballett *La Ronde des Saisons* arbeite, das von der Opéra zur Aufführung angenommen worden ist. In der Zwischenzeit dirigiere ich ein Konzert mit Orchester im Casino von Dinard, wo mein junger Halbbruder David Devriès mehrere meiner Lieder singt. Wie ich, hatte er in der Knabenkantorei von Saint-Etienne in Toulouse Musik studiert, wo er lange Zeit "Sopransolist" war. Auch unsere Schwester Jeanne [Devriès] hatte außergewöhnliche Gaben gezeigt! Wenn ich ihr Solfège, Klavier oder Harmonielehre beibrachte, konnte sie alle Aufgaben lösen. Sie sang wie eine Nachtigall, ohne einen Lehrer gehabt zu haben. Am Klavier sitzend und sich selbst begleitend, waren ihr Schubert, Schumann, Gounod, Fauré oder Duparc vertraut, und manchmal spielte sie Chopin-

Balladen oder Nocturnes und transponierte, ohne es zu merken! Ihre Freundin Lucie Delarue-Mardrus sagte über sie: "Jeanne Devriès ist eine inspirierte Frau."

Ich beende meinen Urlaub in Nogent-sur-Marne, wo ich in einem kleinen Haus am Ufer der Marne wohne. Seit langem spiele ich mit dem Projekt, ein Werk über *Colomba*, die Kurzgeschichte von Mérimée, zu schreiben. Ich habe darüber mit meinen Ufer-Nachbarn, dem radikalen "Führer" Arthur Ranc gesprochen, der literarisch gebildet ist. Ich lasse ihn ein Szenarium lesen, das ich meinen späteren Mitarbeitern Louis Gallet und Paul Milliet vorgelegt hatte, mit denen ich mich nicht verstanden habe, denn seit *Pelléas* habe ich den Eindruck, dass das lyrische Theater einen neuen Weg einschlagen wird. Arthur Ranc sagte zu mir: "Schreiben [121] Sie Ihr Libretto selbst." Ich nehme seinen Rat an und gebe ihm einige Tage später den Prolog zu *Colomba*, in jener rhythmischen Prosa, die ich mir zur Verortung der Handlung des Dramas vorgestellt habe. Sehr schnell schreibe ich die Musik dazu. Ich lasse sie Debussy hören, er ermutigt mich und gibt mir einige wertvolle Ratschläge. Er sagt zu mir: "Hüten Sie sich vor simplen Effekten!"

*

18. August.

Ich nehme die Arbeit an der Opera-Comique wieder auf. Revision der Werke des Repertoires. Reynaldo Hahn kommt zu mir und erzählt mir von *La Carmélite*, einer Partitur, die er gerade geschrieben hat. Es wird die erste Uraufführung der Saison sein. Wir sprechen über Musik, und unsere Geschmäcker treffen sich. Er sagt zu mir: "Ich liebe Mozart, Gounod, Saint-Saëns", ich füge hinzu: "und ich Debussy", aber da sind wir nicht mehr gleicher Meinung. Er findet, dass *Pelléas* Theater ist, dem es an Lyrik mangelt... Er hat nichts verstanden!

19. August.

Reynaldo Hahn spielt mir seine Partitur vor. Es ist sehr schöne Musik im Geiste Ludwigs XIV, in der Art von Lully. Er wird von seinem Freund Marcel Proust begleitet, den ich zum ersten Mal sehe und der ein charmanter Gesprächspartner ist. Er ist im Übrigen mit Reynaldo in Sachen lyrisches Theater nicht immer einverstanden. *Pelléas* hat ihn erfreut!

28. August.

Message wird *La Carmélite* dirigieren. Zusammenkunft im Haus von Albert Carré zur Planung der Einstudierung. Besonders schwierig ist das Ensemble im ersten Akt. Nachdem ich ihn mit den Chorsängern [122] durchgearbeitet habe, habe ich die Absicht, sie proben zu lassen, während sie im Foyer verstreut herumgehen. Reynaldo Hahn ist verblüfft über dieses System, das alle Stimmen vermischt, das aber Albert Carré sicher zufrieden stellen wird.

30. August.

Klavierprobe von *Louise*. Gustave Charpentier ist anwesend und bittet mich, ihm einige Chorsänger zur Verfügung zu stellen, um morgen bei einer Matinee in der Bourse du Travail für sein Mimi-Pinson-Konservatorium zu singen.

31. August.

Konzert in der Bourse du Travail vor einer grossen Menge junger Arbeiterinnen aus dem Mimi-Pinson-Konservatorium. Meine Künstler der Opéra-Comique singen Fragmente von *Mireille*, *Carmen*, *Le Roi d'Ys*. Charpentier hält eine sehr amüsante improvisierte Ansprache. Dann nimmt er meine jungen Chorsänger zu einem Imbiss in der örtlichen Konditorei mit.

16. September.

Wiedereröffnung mit *Le Roi d'Ys*. Bevor ich in den Urlaub fuhr, riet mir Albert Carré, meinen Bart wachsen zu lassen, da er fand, dass ich zu jung(!) aussehe. Ich folgte seinem Rat, und mit Hilfe meines Friseurs sah ich mit einem kleinen vorteilhaften "Ziegenbart" und einem lockigen Schnurrbart à la Wilhelm II. tatktäftig aus. Als ich am Dirigentenpult ankam, fiel mir das Erstaunen der Musiker auf, die mich wohl lächerlich fanden! In der ersten Pause kam Madame Mariquita, die Ballettmeisterin, zu mir und sagte empört: "Ich warne ich Sie, wenn Sie diesen grotesken Bart und Schnurrbart behalten, werden meine Tänzer morgen im Ballett

von *Lakmé* nicht tanzen, [123] sie werden einen Lachanfall kriegen!" So liess ich stante pede diese unmodische Zierat aus meinem Gesicht verschwinden!

17. September.

Ich dirigiere *Lakmé* mit dem Tenor Maréchal und Fräulein Korsoff, die die Koloraturen ihre Rolle wunderbar perlen lässt. Welch eine Freude ist es für mich, diese so persönliche Partitur mit ihren hinreißenden Harmonien zu dirigieren!... und was für ein Orchester!... Das ist sehr französische Kunst.

20. September.

Fagottwettbewerb an der Opéra-Comique, für den ich ein Blattlesestück geschrieben habe. Messenger lädt mich zum Mittagessen bei sich zu Hause ein, und ich treffe seine charmante englische Frau, die selber Komponistin ist; sie hat einige sehr schöne Lieder geschrieben. Messenger erzählt mir von den Projekten für die Saison, in der viele neue Werke gespielt werden sollen.

29. September.

Ich habe meine Suite *A la Villa Médicis*, meine Symphonische Dichtung *Hercule au Jardin des Hespérides* und meine *Minerva*-Ouvertüre für drei Francs (sic) an den Verlag Lemoine verkauft. Darüber hinaus muss ich eine zweistimmige *Messe Brève* für Gotteslohn schreiben, um die Kosten meines Verlegers für den Stich meiner Werke zu decken! Andererseits gebe ich ihm meine *Suite Funambulesque* für kleines Orchester: er kauft sie mir für 400 Franken ab! Was für ein tolles Geschäft...

30. Oktober.

Fünfzehnte Aufführung von *Pelléas* unter der Leitung von André Messager. Der Bariton Rigaux [124] ersetzt Jean Périer, ohne ihn vergessen zu lassen. Andererseits singt Suzanne Dumesnil wunderbar den kleinen Yniold. Die poetische Schafszene wurde ihrer Rolle hinzugefügt. Die neuen, von Debussy geschriebenen Zwischenspiele sind sehr schön, wenn auch ziemlich von Wagners Parsifal beeinflusst.

5. November.

Ich dirigiere zum ersten Mal *Mireille* meines Meisters Gounod. Was für ein Gefühl ich dabei empfinde! Aber werden wir jemals wieder die schöne Schlusszene von Mireilles Tod sehen, die vom Direktor Carvalho bei der Uraufführung ärgerlicherweise unterdrückt wurde?

8. November.

Wir proben *La Carmélite* auf der Bühne dem Orchester. Alles läuft gut. Reynaldo Hahn ist begeistert. Marcel Proust, der in meinem Büro Zuflucht nimmt, macht mehreren charmanten Sängerinnen im Haus den Hof. Er begnügt sich aber damit, ihre Hände zu küssen und sie nach der Probe zum Tee mitzunehmen.

11. Dezember.

Wir proben *La Carmélite*, ohne Begeisterung. Im Theater sind alle ermüdet. Am selben Abend dirigiere ich *Louise* mit Mary Garden und Lucien Fugère. Gustave Charpentier wohnt der Vorstellung bei. Besonders zufrieden ist er von der Dekoration des Ateliers und ihrem schnellen Verschwinden.

16. Dezember.

Premiere von *La Carmélite* vor einem vollen Haus. Reynaldo Hahn ist sehr nervös. Die ersten beiden Akte werden sehr gut aufgenommen. Marcel Proust jubelt. Das Libretto von Catulle Mendès gefällt ihm nicht, aber er findet die Inszenierung und das Bühnenbild sehr gelungen. [125] In den Gängen ausgezeichnete Stimmung: Emma Calvé scheint viel zu imposant für die hinreißende Rolle der Louise de La Vallière. Der junge Tenor Muratore ist sensationell in der Figur Ludwigs XIV. Er hat eine geschmeidige Stimme und spielt wie ein wahrer Künstler.

1903.

12. Januar.

Messenger, der mit der nächsten Wiederaufnahme von *La Traviata* sehr beschäftigt ist, lässt mich *La Carmélite* leiten, die ich fast auswendig kenne. Reynaldo Hahn besucht die Aufführung mit Marcel Proust, und beide kommen in jeder Pause zu mir, um mich zu ermutigen. Ich habe das Glück, Suzanne Cesbron anstelle von Emma Calvé als Hauptdarstellerin zu haben.

19. Januar.

Generalprobe von Georges Hües *Titania*. Ich hatte viel Mühe, den Klang eines langen Chors, der hinter der Bühne "pianissimo" gesungen wird, so einzustellen, dass ein brillantes "fortissimo" entsteht. Bei jeder Probe lässt Luigini diese schwierige Episode von vorn beginnen. Ich bin mit dem gesamten Chor in den Tiefen des Theaters stationiert, unterstützt von einem Harmonium, das von Félix Leroux gespielt wird. Zu meinem Unglück überhöre ich bei dieser Generalprobe die Zeile, die mir Madame Jeanne Raunay (Titania) geben muss, und ich lasse meinen Chor nicht einsetzen! Sobald ich es merke, hole ich dies augenblicklich nach, aber was wird Luigini sagen? In der Pause lässt er mich zu sich rufen und empfängt mich mit ausgestreckten Händen und lächelt: "Endlich, mein lieber Busser, haben wir das berühmte 'Pianissimo', um das ich Sie seit zwei Monaten bitte!" Und der Komponist Georges Hüe nickt mit dem Kopf... Wir nennen dies unhörbare Musik!

[126] 5. Februar.

Ich habe die Überraschung, von Carré mit der Leitung der nächsten Wiederaufführung von *Iphigénie en Tauride*, mit Rose Caron, betraut zu werden. Ich probe das erste Ensemble, und bin erstaunt über die Intelligenz und Schlichtheit dieser großen Sängerin!

12. Februar.

Wiederaufnahme von *La Traviata* mit einer einfühlsamen und bewegenden Mary Garden. Messenger dirigiert das Orchester. Debussy kommt, um ihm seine Bewunderung für diese Partitur auszudrücken, die er schlecht kannte und deren letzter Akt ihn tief bewegt.

16. Februar.

Wiederaufnahme von *Iphigénie en Tauride* vor einem begeisterten Publikum. Rose Caron erregt allgemeine Bewunderung. Sie verleiht der Rolle der Iphigenie eine große Haltung. Messenger kommt, um mir ein Kompliment zu machen, findet aber die Sänger wirklich ohrenbetäubend!...

20. Februar

Uraufführung von *Muguette*, einer charmanten Partitur von Edmond Missa, mit einem amüsanten Libretto von Michel Carré Sohn. Unser Direktor, der der Grosscousin des Autors ist, hat das Werk mit großem Geschmack und Witz vorgestellt, insbesondere in der Szene mit dem Freiluftmarsch, in der alle Choristen jeweils eine kleine Rolle spielen. An der Spitze einer brillanten Besetzung gibt Lucien Muratore den Ton an. Ein sehr schöner Erfolg.

Erster März.

Bei den Concerts Lamoureux dirigiert Siegfried Wagner ein Beethoven-Wagner-Programm. [127] Er sieht seinem Vater sehr ähnlich, mit weniger akzentuierten Zügen und kriegt grossen Beifall für eine perfekte Aufführung des *Siegfried Idyll*, einem Stück, das sein Vater für seine Geburt komponiert hat.

4. April.

Im Haus von Frau Duglé, der Nichte von Gounod, feiern wir die Rosette der Ehrenlegion für Gabriel Fauré, indem wir viele seiner Lieder und Chöre singen. Ich höre zum ersten Mal das schöne *Requiem*. Ich singe im Chor, zusammen mit Koechlin und Fernand Halphen.

24. April

Wiederaufnahme von *Werther* unter der akribischen Leitung von Luigini. Massenet ist begeistert von seinen Darstellern, dem Tenor Beyle und Fräulein [Galli] Marié-de-L'Isle. Er weist mich darauf hin, dass in dieser Woche vier seiner Werke auf dem Programm der Opéra-Comique stehen. Glücklicher Mann!

4. Juni.

Ich leite *Carmen*, und es bewegt mich sehr, dieses so schöne, so lebendige Werk zu dirigieren, für das ich immer glühend bewundert habe. Claire Fiché ist eine leidenschaftliche Carmen mit einer großzügigen Stimme.

28. Juni.

In der Kirche Saint-Cloud, erste Aufführung meiner *Messe Brève* durch den Frauenchor der Opéra-Comique. Marguerite Carré singt den Solo-Sopran; ihr Mann hat eine Villa in Saint-Cloud gemietet und besucht mich häufig an meiner Orgel, wobei er seine süße kleine Tochter Jenny im Arm hält. [128] Dieser Mann, der so hart arbeitet, ist charmant in seiner Intimität.

7.-8. Juli.

Frau Caristie-Martel, die die Chorégies im antiken Theater von Orange organisiert, hat mich gebeten, Glucks *Orphée* und Massenets Bühnenmusik für *Phèdre* zu dirigieren, deren Hauptdarstellerin Frau Sarah Bernhardt sein wird. Wir proben *Orphée* mit den Sängern, den Chören und dem Orchester. Diese Reise ins "Land Avignon" verzaubert das ganze Personal und auch mich selbst!

9. Juli.

Ankunft in Orange, bei einem stürmischen Mistral. Die Organisation des antiken Theaters ist jämmerlich. Man muss alles selbst machen.

10. Juli.

Wir proben am Klavier im Hotel *Orphée*, dann *Phèdre* mit den Künstlern von Sarah Bernhardts Theatergruppe. Die große Tragikerin, sehr müde von der Reise, ist verärgert über ihre Partner, die ihren Text sehr schlecht kennen. Am Ende des Tages kehre ich in Begleitung von Jean Jaurès, Camille Pelletan und Henry Roujon zum Théâtre Antique zurück, die alle drei zu den Vorstellungen nach Orange gekommen sind. Sie sitzen vor dem Proszenium und probieren abwechselnd ihre Stimmen aus, wobei sie mich als Schiedsrichter benutzen. Den ersten Preis bekam für mich Henry Roujon, dessen Trompetenstimme von der Höhe der Ränge aus leicht zu hören war, und aus Diplomatie vergab ich einen zweiten Preis ex-aequo an Jaurès mit seiner Donnerstimme und an die klarere Stimme Pelletans.

[129] 12. Juli.

Wir wollen um 8 Uhr morgens im antiken Theater proben, aber es ist so heiß, dass ich der ganzen Truppe den Tag frei gebe. Am Abend ist der Mistral glücklicherweise zusammengefallen, und wir spielen *Orphée* vor einem großen Publikum. Fräulein Gerville-Réache singt den Orpheus mit ihrer fesselnden Stimme. Ein wunderschöner Mondschein hüllt die Auftritte des Balletts ein. "Dieser Abend wird für die Teilnehmer unvergesslich bleiben!", sagte mir Henry Roujon nach der Aufführung.

13. Juli.

Aufführung der *Phèdre* durch Sarah Bernhardts, auf der höchsten Stufe der Verzückung: Sie erringt einen triumphalen Erfolg, trotz der Fehlritte einiger ihrer Partner. Ich hatte große Schwierigkeiten, die *Ouverture* von Massenet spielen zu lassen, weil ich von Zuschauerrufen unterbrochen wurde, die nach Sarah Bernhardt verlangten!

Bei der Rückkehr in mein Hotel zog ich Bilanz der Ausgaben: Hin- und Rückfahrt mit dem Zug für 113 Personen (Sänger, Chöre, Orchester und Ballett): 1.700 Franken. Trotz des von Fräulein Gerville-Réache geforderten Honorars von 1.500 Francs überstiegt der Gesamtpreis der gesamten Truppe 10.000 Francs nicht... Glückliche Zeiten!

27. Juli.

Ich werde meine Ferien im Département Orne verbringen, im Haus des Malers Gaston La Touche. Spaziergänge im Wald und große Diskussionen über die unterschiedlichen Vorzüge von Malerei und Musik!... "Wenn Ihr Bild fertig ist", bemerke ich, "stellen Sie es aus; Wir arme Musiker müssen über Direktoren, Sänger, Dirigenten gehen, bevor wir das Publikum erreichen können...!"

*

[130] 2. September.

Puccinis *Bohème*, die ich zum ersten Mal dirigiere; sehr kniffliges Werk. Man darf die Sänger, die immer im Vordergrund stehen müssen, nicht behindern. Es das Werk Puccinis, das ich wegen seiner Spontaneität und seines Reichtums an melodischen Ideen am meisten mag.

2. Oktober.

Zwischen zwei Proben von *Tosca*, die kurz vor der Premiere steht, kommt Puccini, um *La Bohème* zu hören und einige zutreffende Beobachtungen zu machen. "Tutto e troppo presto", sagt er mir.

6. Oktober.

In Begleitung von Messenger, Besuch bei Puccini, der in dem kleinen Hotel d'Orient in der rue Daunou wohnt. Er will mit uns die Tempi von *Tosca* und *La Bohème* besprechen. Wir treffen ihn an seinem Klavier sitzend, während er an einem neuen Werk arbeitet, *Madama Butterfly*, von dem er den ersten Akt für uns spielt. Er scheint keine Ahnung zu haben, dass Messenger *Madame Chrysantheme* über das gleiche Sujet geschrieben hat.

10. Oktober.

Generalprobe von *La Tosca*. Mittelmässiger Eindruck auf das Publikum. Man findet das Werk generell voll grober Effekte. Gute Interpretation von Claire Friché, Beyle und Dufrane. Messenger dirigiert das Werk ohne viel Überzeugung, nach Pelléas kann ihm diese Musik nicht gefallen!

13. Oktober.

Premiere von *La Tosca*. Herzlicherer Empfang durch das Publikum. Die Inszenierung von [131] Albert Carré macht großen Eindruck, vor allem beim Tod von Scarpia im zweiten Akt. Puccini und Sardou werden im Künstlerfoyer belagert und gefeiert. Ein Achtungserfolg!...

14. Oktober.

Offizieller Abend im Élysée-Palast zu Ehren des italienischen Königs Viktor-Emmanuel III, einem sehr zurückhaltenden kleinen Mann und der jungen und hübschen Königin. Lucienne Bréval singt großartig die Arie aus *Hérodiade*; dann folgt das Quartett aus *La Vie de Bohème*, gesungen von den Damen Marguerite Carré und Tiphaine und den Herren Edmond Clément und Delvoye. Puccini sitzt neben den königlichen Gästen und Präsident Loubet gratuliert ihm sehr herzlich. Ein äußerst elegantes Publikum. Das gesamte diplomatische Korps ist anwesend.

30. Oktober.

An der Opéra-Comique, Wiederaufnahme von *Pelléas* mit der Rückkehr des Schöpfers Jean Périer. Mary Garden teilt den großen Erfolg ihres Partners. Im Saal sitzt auch Puccini, der tief bewegt ist und zu Debussy kommt, um es ihm zu sagen. Er vertraut Messenger jedoch an, dass er sehr überrascht über das völlige Fehlen von 'vokalen Effektstücken' sei, aber die Diskretion des Orchesters und seinen hinreißenden Klang bewundert.

15. November.

Bei den Concerts Lamoureux dirigiert Camille Chevillard meine symphonische Dichtung *Hercule au Jardin des Hespérides*, zwischen einer Symphonie von Mozart und Debussys *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*. Was für eine Ehre für mich! Meine Arbeit wird gut

aufgenommen. Gabriel Fauré, den ich auf dem Weg nach draußen treffe, gibt mir Kritik und Komplimente, die für mich sehr wertvoll sind.

[132] 20. November.

Da Alfred Bruneau krank ist - er wurde vor kurzem zum Dirigenten ernannt - mache an seiner Stelle ein Ensemble aus *Don Giovanni*. Welch eine Freude, mit Künstlern wie Victor Maurel, Clément, Fugère und Félicia Litvine an Mozarts Meisterwerk zu arbeiten! Ich denke an meinen Meister Gounod, der die Schönheiten dieses Werkes so oft pries und dessen fesselndste Seiten er auswendig auf dem Klavier spielte.

25. November.

Aufführung von *Don Giovanni* am Nouveau-Théâtre für die Maison des Journalistes. Volles Haus. Sehr aufmerksames und zu allen Künstlern warmherziges Publikum. Ich treffe Chevillard, der mich mit geballter Wut beglückwünscht, weil ich nur eine Orchesterprobe gemacht habe! "Wissen Sie, mein Lieber, dass dies ein ziemlicher Kraftakt ist!" sagt er zu mir.

Erster Dezember.

An der Opéra: Uraufführung von *L'Étranger*, einem sehr wagnerischen Werk von Vincent d'Indy. Es enthält jedoch einige sehr schöne Stellen, insbesondere die Sturmszene, die Lucienne Bréval hervorragend singt. Sehr zurückhaltender Empfang durch die Öffentlichkeit. Ich traf André Messager in einem Korridor, der zu mir sagte: "Das ist Wagner für kleine Geldbeutel!" Am selben Abend: Wiederaufnahmeder *Entführung aus dem Serail*. Mein Halbbruder David Devriès gibt ein bemerkenswertes Debüt in der Rolle des Belmonte. Er hat eine leichte Stimme und singt sehr musikalisch.

[133] 13. Dezember.

Le Médecin malgré lui [von Gounod] als Matinee. Ich nehme meine beiden Söhne, Fritz, sieben Jahre alt, und Yves, fünf Jahre alt mit. Sie sind sprachlos von Fugères amüsanten Darstellung der Figur des Sganarelle, dass sie kein Wort zu ihm sagen können, so bewegt sind sie, ihm vorgestellt zu werden.

21. Dezember.

Hauptprobe von *La Reine Fiammette* von Xavier Leroux. Die Korridore mit all den "Unberechtigten" sind in ziemlich stürmischer Stimmung. Catulle Mendès ist außer sich, denn einer seiner Kollegen sagte ihm, dass sein Libretto absolut unverständlich sei...

23. Dezember.

Uraufführung von *La Reine Fiammette*. Albert Carré hat seit der Generalprobe viele Kürzungen vorgenommen. Das Werk wird gut aufgenommen, dank Mary Garden, die jede Rolle, die sie spielt, intensiv lebt.

27. Dezember.

Massenet-Tag. *Werther* als Matinee und abends *Manon*, die ich zum ersten Mal leite. Massenet tritt abends kurz auf und bedankt sich von ganzem Herzen. Der Tenor Van Dyck singt den Werther bemerkenswert.

1904.

10. Januar.

Im Theater ist die Rede von der Rückkehr von Alexandre Luigini, der seit einem Jahr abwesend war und Messager als Musikdirektor ersetzen würde. [143] Es herrscht allgemeine Bestürzung, denn Messager wird trotz seiner Stimmungsschwankungen sehr geliebt.

18. bis 19. Januar.

Der Graf von Romaines lud mich ein, einen Teil eines Sinfoniekonzerts in Angers zu dirigieren. Ausgezeichnetes Orchester, gut vorbereitet von Brahy, einem jungen Dirigenten belgischer Herkunft. Er leitet den klassischen Teil des Programms. Im Sonntagskonzert dirigiere ich

mehrere meiner Werke, die sehr gut gespielt werden. Das Orchester von Angers kann mit unseren großen symphonischen Vereinigungen in Paris konkurrieren.

17. Februar.

Ich vertrete unvorbereitet *Messenger* in *La Reine Fiammette*. Mary Garden ist sehr aufmerksam und hilft mir sehr. Am Ende der Vorstellung kommt Xavier Leroux, um mich zu umarmen! Er gibt mir gegenüber zu, dass er sich geweigert hat, sein Werk ohne eine Orchesterprobe zu dirigieren.

19. Februar.

Ich leite die Wiederaufnahme von *Pelléas*. Mary Garden und Jean Périer erinnern mich an unsere Gefühle der ersten Stunde. Nun hört das Publikum in absoluter Ruhe diesem liebenswerten Werk zu, das für immer zum Repertoire gehört.

14. März.

Generalprobe von *La Fille de Roland* von Henri Rabaud. Massenet und Gabriel Fauré sind von der Partitur begeistert, finden das Stück von Henri de Bornier aber zu lang und wenig lyrisch. Paul Vidal sagt mir: "Das ist eine echte Strafaufgabe!" und Charles-Marie Widor: "Die Musik ist mehr symphonisch als [135] theatralisch." Das Werk wäre auf der großen Bühne der Opéra eher zu Hause gewesen.

8. April.

Ich dirigiere *Louises* 200. Aufführung mit Mary Garden und Lucien Fugère. Übervoller und hektischer Saal. Charpentier kommt ins Foyer, um uns allen von Herzen zu danken.

9. April.

Beim Verleger Heugel spielt mir Massenet seine Partitur von *Le Jongleur de Notre-Dame* vor, die ich bis zur Rückkehr Luiginis durcharbeiten liess. Es ist eine Freude, Massenet am Klavier zu sehen, wie er seine Partitur singt und spielt. Er ist von überraschender Jugend und Lebhaftigkeit.

17. April.

In der Opéra Premiere von *Le Fils de l'Étoile*, von Camille Erlanger, nach einem wahrhaft faden Libretto von Catulle Mendès. Ein kompletter Misserfolg, trotz einiger schöner Seiten, die der Dirigent Taffanel hervorhebt.

20. April.

Seit einigen Jahren bin ich Musikberichterstatte der Zeitung *La Petite Gironde* in Bordeaux. Ich habe ohne viel Begeisterung von *Le Fils de l'Étoile* an der Opéra gesprochen, vor allem vom Libretto von Catulle Mendès, der sich furchtbar aufregt hat und bei meinen Vorgesetzten Capon und Gounouilhou meinen Kopf fordert. Ich wusste nicht, dass er in derselben Zeitung schreibt. Meine Vorgesetzten gaben mir Recht, zur großen Wut von Mendes, der von diesem Tag an keine Gelegenheit versäumen wird, [136] mich im Feuilleton seines *Journal* herabzuwürdigen. Das ist Krieg!

10. Mai.

Uraufführung von *Le Jongleur de Notre-Dame* und *Cor Fleuri*. Das Werk meines Kameraden Fernand Halphen ist sehr musikalisch: Das Libretto des Dichters Ephraim Mikaël ist von Wielands *Oberon* inspiriert. *Le Jongleur de Notre-Dame* ist eines der besten Werke Massenet für das Theater. Das geniale Libretto stammt von Maurice Léna, einem jungen und völlig unbekanntem Schriftsteller. Der Tenor Maréchal und Lucien Fugère heimsen einen großen Erfolg ein. Die Korridore sind voller Leben: Der erste Akt ist köstlich, das dritte Bild findet man aber viel zu lärmig. Alexandre Luigini nimmt seinen Platz am Dirigierpult wieder ein.

27. Mai.

Alceste von Gluck, dessen Einstudierung von Saint-Saëns geleitet wurde, geht in unser Repertoire ein. Frau Litvine singt bewundernswert, aber es fehlt ihr an Emotionen. Saint-Saëns bedauert das Fehlen von Frau Caron.

7. Juni.

Die Opéra-Comique gibt eine Matinee im Trocadéro, die mit der Ouvertüre zu *Mireille* beginnt. Dann leite ich den Walzer [aus dieser Oper] mit allen Sopranistinnen der Opéra-Comique; enthusiastische Zugabe! Am selben Tag mache ich in der rue Eugène-Delacroix eine Entdeckung: einen kleinen Pavillon, in dem ich fünfzig Jahre meines Lebens verbringen werde!

*

[137] 1. Juli.

Die Opéra-Comique hat ihre Türen für zwei Monate geschlossen. Mein ältester Sohn Fritz hat Scharlach; um eine Ansteckung zu vermeiden, fahre ich mit seinen beiden Brüdern Yves und Michel nach Choisy-au-Bac zu einer Freundin, Frau Binder-Mestro, die ein hübsches Anwesen am Ufer der Aisne besitzt. Dort treffe ich Alexandre-Georges und seine Familie; er arbeitet in *Miarka, la fille à l'ourse*, ein Werk, das er für die Opéra-Comique vorgesehen hat. Für meinen Teil orchestriere ich für den Verlag Enoch acht kurze Stücke aus *L'Organiste* von César Franck. Im August fahre ich mit meinen Kindern zu Gaston La Touche in die Orne, wo ich in aller Ruhe an zwei neuen Bildern arbeiten kann, die Direktor Gailhard meinem Ballett für die Opéra hat anfügen lassen.

Erster September.

Albert Carré hat vor, volkstümliche Vorstellungen in den Theatern der Vororte zu organisieren: Montparnasse, Grenelle, Gobelins. Man wird dort *Mireille*, *Lakmé*, *Le Domino Noir* usw. mit einem kleinen Orchester und Klavier aufführen. Er sieht mich für diesen nicht besonders lustigen Dienst vor.

10. Oktober.

Mireille im Montparnasse-Theater für das Debüt von Fräulein Vallandri, die den Walzer zweimal hintereinander singt, ohne es zu merken; es ist die Schlange, die sich in den Schwanz beißt! Tagsüber gibt Georges Marty seine Berufung in die Harmonieklasse des Konservatoriums bekannt anstelle des verstorbenen Samuel Rousseau. Er würde sich freuen, wenn ich seine Nachfolge in der Klasse [138] für Vokalensemble antreten würde, und er nimmt mir das Versprechen ab, mich zu bewerben; Es wird aber Konkurrenten geben.

4. November.

Marcel, Direktor im Ministère des Beaux-Arts, gewährt mir eine Audienz und erklärt, dass ich sein Kandidat für die Stelle als Professor der Ensembleklasse am Konservatorium sein werde.

14. November.

Nach einer unhöflichen Diskussion trennte sich Carré von Joseph Archainbaud, der mir als Chorleiter nachgefolgt war. Er bittet mich um den sehr großen Dienst, meine früheren Funktionen zu übernehmen und gleichzeitig Dirigent zu bleiben, befreit mich aber für immer von den Aufführungen in den Theatern der Pariser Vororte!

24. November.

Zu Hause werde ich um 7 Uhr abends darauf hingewiesen, dass Luigini krank ist, und mich Carré bittet, *Alceste* unvorbereitet zu dirigieren. Ich habe kaum Zeit, die Orchesterpartitur noch einmal durchzulesen, bevor ich zum Dirigierpult gehe. Die ausgezeichneten Sänger Beyle, Dufranne und Frau Litvine erleichtern mir die Aufgabe, und ich rette die Einnahmen!...

30. November.

Auf dem Weg zur Probe von *Louise* mit Mary Garden treffe ich bei ihr zu Hause die unglückliche Frau Debussy an, die einen Selbstmordversuch unternommen und an diesem Tag das Pflegeheim verlassen hat. Debussy hat sie verlassen, sie ist nicht wiederzuerkennen. Sie wirft sich weinend in meine Arme und sagt einfach zu mir: "Pelléas, Pelléas, lieber Busser, erinnerst du dich?" Mary Garden und ich sind sehr aufgewühlt.

[139] Erster Dezember.

Ich gehe zu André Messager, der die Opéra-Comique verlassen hat, und spiele für ihn mein Ballett *La Ronde des Saisons*. Er kritisiert viel und rät mir, die meisten Tanznummern zu vervollständigen und den Pantomimenszenen weniger Bedeutung beizumessen. Er freut sich, von der Opéra-Comique befreit zu sein und nun an zwei Partituren arbeiten zu können, die auf seinem Schreibtisch liegen, *Fortunio* und *Les Dragons de l'Impératrice*.

6. Dezember.

Von dem Komponisten Paladilhe erfahre ich, dass ich ex-aequo mit Herrn Schwartz an erster Stelle für die Ensembleklasse kandidiere. Er hat mit Saint-Saëns und Reyer für mich gestimmt, aber ich wurde von Massenet, Dubois und Lenepveu fallen gelassen. Die Entscheidung wird von Minister Chaumié getroffen.

8. Dezember.

Eine Rohrpostsendung von Frau Delvincourt, der Mutter meines Schülers Claude, sagt mir, dass der Minister meine Nominierung unterschrieben hat. Ich bin nicht gerade verärgert, die Nachricht selbst dem Direktor Théodore Dubois zu überbringen, den ich im Restaurant Rome-Athènes treffe. Ich muss sagen, dass er ein ziemlich blödes Gesicht macht, denn ich war nicht sein Kandidat!

13. Dezember.

Théodore Dubois stellt mich vor den Augen meines Vorgängers Georges Marty den hundert Studenten der Ensembleklasse vor, der sich sehr unfreundlich von ihnen verabschiedet, da sie recht undiszipliniert waren. [140] Er riet mir, den Knüppel zu benutzen, aber ich bevorzuge den Spruch: "Besser sanft als gewalttätig."

*

26. Dezember.

Generalprobe des *Fliegenden Holländers*. Wir trafen uns in den Gängen mit Messager, der zu mir sagte: "Finden Sie nicht auch, dass Luigini Wagner dirigiert, als wäre es *Le Domino Noir*?" Der allgemeine Eindruck ist nicht sehr günstig. Der Rahmen der Opéra-Comique ist zu klein für dieses große Werk. Im letzten Akt zwang die Enge der Bühne Albert Carré, den kleinen Männerchor im Aufzug im hinteren Teil des Theaters zu platzieren, der für den Aufbau der Kulissen verwendet wird. Auf diese Weise erscheinen die Chorsänger genau dann, wenn sie zu singen beginnen. In der Hinterbühne sitzend, überwache ich den Auftritt meiner Sänger, um sie einsetzen zu lassen. Nun, infolge einer falschen Manipulation, fährt der Aufzug plötzlich nach unten, kaum haben die Chorsänger zwei Takte gesungen; kein Chor mehr! Da der Aufzug zudem in Leeren hing, klammert sich einer der Chorsänger verängstigt an ein kleines Haus im Bühnenbild und reißt es nach unten. Ein fuchsteufelswilder Albert Carré eilt in vollem Tempo herbei: "Welcher Idiot ist für das Manöver verantwortlich? Ich suspendiere ihn für acht Tage!" Aber die Aufregung legt sich. Im Tumult des Orchesters hatte niemand bemerkt, dass der Chor verschwunden ist!

1905.

6. Januar.

Wäre Albert Carré ein Kandidat für das Institut? Er hat *Xavière* von Théodore Dubois [141] und *Hélène* von Saint-Saëns mit der gewohnten Sorgfalt einstudiert; und doch ist Saint-Saëns nie zufrieden: Er beschwert sich ständig über das Orchester. Im Gegensatz dazu ist Théodore Dubois sehr entgegenkommend.

12. Januar.

Taffanel kommt zu mir, um mir über das Programm der Vortragsübung der Konservatoriums-Studenten zu berichten. Er geht versehentlich zur Nummer 2 der rue Eugène-Delacroix, statt zur Nummer 5, und befindet sich in einem prächtigen Herrenhaus, wo ihm ein sehr stilvoller Diener sagt: "Monsieur ist auf der Jagd." Taffanel ist erstaunt und meint, dass es unvorsichtig

sei, Bussers Jagdnachbar zu sein! Aber er bemerkt sein Missgeschick, und wir lachen gemeinsam darüber.

18. Januar.

Uraufführung von *Xavière* und von *Hélène*. Höfliche Anteilnahme. Gleichgültigkeit in den Korridoren. Messenger, der immer ein gutes Wort bereit hat, gibt zu, dass er trotz seines Respekts vor Saint-Saëns *La Belle Hélène* vorzieht.

6. Februar.

Ich leite die Wiederaufnahme von *Orpheus* für die Aufführungen von Frau Caron. Sie ist darin wirklich erhaben. Allerdings wird die musikalische Version von Alphonse Duvernoy, mit dem ich viel gestritten habe, kritisiert; er hat inakzeptable Transpositionen vorgenommen.

19. März.

Ich verbringe meinen Vormittag an der großen Orgel von Saint-Cloud, von 9 Uhr morgens bis mittags. Andererseits dirigiere ich *Orphée* als Matinee an der Opéra-Comique und am Abend dann *Louise*. Ich besuche Albert Carré in einer Pause und gebe ihm meine Entscheidung bekannt, das Theater am Ende der Spielzeit zu verlassen; es ist für mich unmöglich [142] geworden, in der Doppelfunktion als Chor- und Orchesterleiter zu arbeiten. Ich sage ihm nicht, was mir auf der Zunge liegt: dass Marguerite Carré keine Sympathie für mich hat und mir viel Ärger bereitet!

12. Mai.

Am Konservatorium Vortragsübung der Studenten. Taffanel dirigiert Bachs *Magnificat*, und zum ersten Mal bin ich frei in der Gestaltung der Vortragsübung meiner Klasse mit "a cappella"-Chören von Guillaume Costeley, dem Kapellmeister von Charles IX. Es war mein alter Freund, Henry Expert, der mir diese charmanten Stücke aus der französischen Renaissance mitgeteilt hat. Sie haben großen Erfolg und der abschließende Chor "Allons au vert bocage" muss wiederholt werden.

31. Mai.

In der Opéra Galavorstellung zu Ehren des jungen Königs von Spanien, Alfonso XIII. *Samson und Dalila* und das Ballett *La Maladetta* werden aufgeführt. Direktor Gailhard hat mir die Ehre gemacht, mir eine Loge zuzuteilen: Er ist für die Sicherheit des Souveräns verantwortlich, und die Gäste sind handverlesen. Die Korridore werden militärisch bewacht. Eine kluge Vorsichtsmaßnahme, denn am Ende der Vorstellung wird in der Rue de Rivoli ein Anschlag auf den König und Präsident Loubet verübt. Sie entkommen unverletzt, aber es gibt mehrere Verletzte in der Präsidenten-Eskorte.

13. Juni.

Gabriel Fauré wird zum Direktor des Konservatoriums ernannt und tritt die Nachfolge von Théodore Dubois an. Die Welt der Musik ist in Freude. Ich gehe zum Meister, der von diesem "Abenteurer" sehr überrascht ist, um ihm ein Kompliment zu machen. "Die Niedermeyer-Schule triumphiert!" sagt er mir.

[143] 27. Juni.

Gespräch mit Albert Carré, der mit der Art und Weise, wie ich den *Fliegenden Holländer* am Vortag dirigiert habe, sehr zufrieden war. Er besteht darauf, dass ich meine Position an der Opéra-Comique behalte, aber ich erzähle ihm von meinem Wunsch, an verschiedenen Werken zu arbeiten, die ich in Vorbereitung habe. Wir verabschieden uns gegenseitig mit Bedauern, nach diesen vier Jahren der ständigen Zusammenarbeit.

[144] KAPITEL VIII
ANATOLE FRANCE UND "LES NOCES CORINTHIENNES"

Hat Anatole France die Musik geliebt? Diese Frage habe ich mir oft gestellt, bevor ich ihn kennengelernt habe. In literarischen Kreisen wurde behauptet, dass der Autor der *Poèmes dorés*, wie Victor Hugo und Leconte de Lisle, die Klangkunst nicht mochte. Nachdem ich sehr lange mit dem Meister zusammengearbeitet hatte, als ich eine lyrische Tragödie über das Gedicht „Les Noces corinthiennes“ schrieb, wurde mir klar, dass für ihn die Musik, ohne dass er sie gut verstanden oder seine Gefühle hätte analysieren können, angenehm zu hören war. Es genügt, sich davon zu überzeugen, indem man liest, was er seinem Freund Camille Benoit schrieb, einem Schriftsteller und Musiker und Schüler von César Franck, der um 1878 eine kurze Partitur für eine Aufführung der *Noces corinthiennes* komponierte: "Mir scheint, lieber Freund, dass Sie sehr glücklich sein müssen, da Sie Musiker sind. Ich bin zu der Überzeugung gelangt, dass man sich nur durch Musik der vollkommenen Zufriedenheit in dieser Welt nähern kann. Musik ist die Kunst par excellence. Ich werde mich nie trösten können, sie leider nicht spüren zu können. Die Natur hat, indem sie mir die Ohren von Caliban schenkte, eine grausame Dummheit gemacht, wie ich zu behaupten wage. Wie sehr ich [145] Musik lieben würde, wenn ich es könnte! Aber da ich sie nicht lieben kann, verlangt es mir nach ihr. Sie wissen, dass der Wunsch mächtig ist: er schafft, was er will. Falls wir nun unsterblich sein sollten, bin also sicher, dass ich eines Tages ein guter Musiker sein werde.“ (Gesammelte Werke, Band XXIV, Seite 167)

Camille Benoit komponierte eine Oper, *La Mort de Cléopâtre*, aus der mehrere Fragmente bei den Concerts Lamoureux gespielt wurden. Er ist auch für sein wunderschön gestaltetes *Kyrie eleison* für Chor bekannt. Er hat seinen Namen einer Übersetzung von Goethes *Faust* beigefügt, die in Alphonse Lemerres elzevirianischer Ausgabe erschienen ist. Unvermittelt legte er dann aber die Feder aus der Hand, um sich ganz seinen Aufgaben als Kurator am Louvre-Museum zu widmen.

Bei der Geburt meines zweiten Sohnes Yves im Jahr 1898 hatte ich das Gedicht *Ames Obscures* vertont, das im *Livre de mon Ami* Eingang gefunden hat:

"Alles in der unveränderlichen Natur
ist ein Wunder für kleine Kinder.
Sie werden geboren, und ihre dunkle Seele
ist in Verzauberungen eingeschlossen."

Ich schrieb an Anatole France und bat um die Erlaubnis, mein Lied zu veröffentlichen; er schickte mir folgende Notiz: "Monsieur, ich bin sehr empfänglich für Ihr Mitgefühl. Sie ehren dieses kleine Stück aus *Ames Obscures*, indem Sie es vertonen. Ich ermächtige Sie nicht nur, *Ames Obscures* zu veröffentlichen, sondern freue mich auch über das Glück, das diesen kleinen Versen widerfahren ist. Ich muss Sie jedoch aufgrund meiner Verträge mit meinem Verleger bitten, ihn darüber zu informieren, damit ich [146] auch seine Genehmigung habe, die ich für notwendig halte und die er Ihnen sicher nicht verweigern wird. Es ist G. Calmann-Lévy, rue Auber 3."

Tatsächlich, ich kannte Gaston Calmann sehr gut, er war der Schwager meines Kommilitonen Fernand Halphen und ich hatte ihn im Haus meines Meisters Ernest Guiraud kennengelernt, zu der Zeit, als er Harmonielehre mit ihm betrieb, denn er war Musiker. Gaston Calmann war sehr hilfsbereit, und ich konnte *Ames Obscures* bei meinem Verleger Henry Lemoine veröffentlichen. Kurz darauf traf ich in Saint-Cloud im Haus des Malers La Touche einen sehr originellen Mann: den Dichter Florentin Lorient, an den sich Anatole France bei der Konzeption der Figur des Choulette in *Le Lys Rouge* erinnert hatte. Wie Choulette kam Florentin Lorient mit einer kleinen Tasche, in der sich ein Paar Socken, ein Taschentuch und ein Kamm befanden, für ein paar Tage zu seinen Freunden der Familie La Touche. Gekleidet war er in einer langen Tunika. Anatole France hat in *La Vie Littéraire* diese amüsante und stimmige Darstellung von ihm gezeichnet:

"Ich habe einen Freund, der in der Einsamkeit unter den Apfelbäumen von Perche lebt. Sein Name ist Florentin Lorient. Er hat eine exquisite und wilde Seele. Er liest wenig und meditiert viel, und alle Ideen, die ihm in den Kopf kommen, haben eine mystische Bedeutung. Als Maler und Dichter entdeckt er unter allen Bildern der Natur Symbole. Er ist sowohl der naivste als auch der genialste aller Männer. Er glaubt alles, was er will, und glaubt nie, was er hört. Unschuldig, aufrichtig, ungeheuer stur, würde er sich für eine Idee zerstückeln lassen, und wenn er zu dieser Stunde kein Märtyrer ist, liegt der Fehler einzig und allein an der Süße der zeitgenössischen Moral." (La Viel Litteraire, Tome II, Seite 265)

[147] Florentin Lorient bewunderte die *Noces corinthiennes* sehr und nahm mich 1902 mit ins Odéon, um dieses Werk zu sehen. Am meisten fiel mir auf, dass an diesem Abend eine Bühnenmusik mit dem Orchester der Concerts Colonne gespielt wurde, die Francis Thomé zugeschrieben wurde, jedoch Bachs *Air*, Händels *Largo* und Schumanns *Träumerei*, orchestriert von Ernest Guiraud, umfasste. Diese "olla podrida" inspirierte mich meinerseits dazu, die Musik für *Les Noces corinthiennes* in Form eines lyrischen Werkes zu schreiben.

Ich nahm erneut die guten Dienste von Gaston Calmann in Anspruch genommen, um die Genehmigung von Anatole France zu erhalten. Er war so freundlich, mich zu einem Abendessen mit ihm einzuladen, in Begleitung von Marie-Thérèse Piérat, die die Rolle der Daphne bei der Uraufführung von *Les Noces Corinthiennes* gespielt hatte, und ihrem Mann, dem Maler Guirand de Scevola. Da er verspätet und in Begleitung von Frau Arman de Caillavet ankam, machte Anatole France, eifrig und feierlich wie er war, mit ihrem Spitzbart und seinem altmodischen Gewand den Eindruck eines pensionierten Generals. Leider war die Genehmigung für *Les Noces* bereits Camille Erlanger, dem Komponisten der *Aphrodite*, erteilt worden; erst viel später, im Jahre 1911, erhielt ich nach Erlangers Rückzug diese lang erwartete Genehmigung! Vor seiner Abreise nach Südamerika im folgenden Jahr, empfing mich Anatole France eines Tages in der Villa Saïd und sagte mir: "Ich will, dass niemanden zwischen uns beiden steht. Machen Sie einige Kürzungen in meinem Text, und ich werde die notwendigen Vorkehrungen treffen; vor allem kein Louis Gallet!"

Als Massenet beschloss, *Thaïs* zu vertonen, war es in der Tat Louis Gallet, der das Libretto geschrieben hatte. "Als er mir sein Libretto schickte", sagte Anatole France, "habe ich [148] meinen Roman nicht wiedererkannt. Also bat ich ihn um ein Treffen. Er wohnte in einer kleinen Wohnung in der Rue Pigalle. Ich bin sofort dorthin gegangen. Als ich eintrat, saß Louis Gallet in einem großen Sessel. Er war taub, aber wirklich taub. Hier der getreue Bericht über dieses Treffen." Zuerst fragte Anatole France ihn, warum er den Namen Paphnuce in Athanaël geändert habe, Louis Gallet antwortete: "Ist Athanaël nicht viel besser und leichter zu singen als Paphnuce?" Anatole France bemerkte darauf hin: "Thaïs war eine Kurtisane, eine Schauspielerin, aber als Kind war sie getauft worden, also war sie Christin. Deshalb nahm sie die Ermahnungen des Mönchs Paphnuce so schnell an. Wie konnten Sie darauf keine Anspielung machen?" Keine Antwort. "Andererseits fehlt ein Bild. Warum haben Sie die Szene in der Oase entfernt?" - "Aber wir haben doch stattdessen zwei Ballette hineingelegt, antwortete Louis Gallet, was attraktiver ist." Anatole France konnte nichts herausholen. "Louis Gallet drückte mir nur die Hände, sagte er, und wiederholte: "Ich sehe, Sie sind glücklich...", während er mich hinausbegleitete.

Bei den Proben an der Opéra war Anatole France von dem Kostüm und der Figur des Athanaël (junger Mann mit tiefschwarzem Bart) überrascht und sagte zum Direktor Gailhard: "Ich sehe, dass mein Paphnuce ein eleganter Kavalleriekapitän geworden ist." Bei der Uraufführung war *Thaïs* kein großer Erfolg. Den Oasen-Akt gab es noch nicht, er kam vier Jahre später hinzu; Zu den Zeitpunkt hat man das zweite Ballett entfernt, das in der zweiten Thebaïde platziert war und dessen Druckplatten Massenet bei seinem Verleger vernichten liess.

*

[149] Nachdem ich mich entschlossen an die Komposition von *Les Noces corinthiennes* gemacht hatte, musste ich einige unverzichtbare Kürzungen im Text des ersten Aktes vornehmen, und ich spielte meine Musik bereits 1913 Anatole France vor. Ein Musiker drückt

in sechs Versen aus, was ein Dichter in zehn oder zwölf Versen entwickelt; das war mein Argument, um bestimmte Streichungen zu rechtfertigen. Anatole France fand sie gerechtfertigt und sagte sogar zu mir: "Sie hatten zuviel Respekt vor meinem Text." Die Schauspielerinnen Berthe Cerny und der Maler Jules Cayron, zwei große Freunde von mir, waren bei diesem ersten Vorsingen anwesend. Ich hatte sie eingeladen, um mich zu ermutigen und zu unterstützen, falls meine Arbeit den Autor der *Poèmes Dorés* überrascht hätte. Es wurde dann beschlossen, dass ich ihm die Änderungen vor der Vertonung vorlegen würde.

Es war schrecklich, das Haus von Anatole France zu betreten; ein Diener warf mich regelmäßig hinaus, indem er mir antwortete: "Monsieur France ist auf dem Land" oder "Monsieur France ist an der Akademie" (was nicht stimmte, da ich morgens kam und die Sitzungen der Académie française am Nachmittag stattfinden). Bei meinem ersten Termin sagte Mademoiselle Laprèvote, die später Frau Anatole France werden sollte, zu mir: "Würden Sie nicht zufällig einen guten Tischler kennen?" „Ich habe einen ausgezeichneten", antwortete ich, "und ich werde ihn mitbringen, wenn ich zurückkomme...". "Tatsächlich kaufte Anatole France viele alte, reparaturbedürftige Möbel. Also nutzte ich die Besuche des Möbeltischlers, um mich in sein Büro einzuschleichen. Als ich zu ihm sagte: "Hier ist ein Vers, der einen Parallelreim braucht", antwortete er: [150] "Hat Victor Hugo nicht geschrieben: ein schöner Vers ist sich selbst genug?" Er war sehr erstaunt, als er erfuhr, dass ich meine Musik beim Herumlaufen komponierte; ein Klavier schien ihm unverzichtbar, denn er hatte mir schon bei unseren ersten Gesprächen gesagt: "In meinem Haus gibt es kein Klavier." Aber es gelang mir, ein Cembalo in sein Haus einzuführen. Er wollte ein schönes Cembalo: Ich fand ein ausgezeichnetes, das er für 1.200 Francs kaufte (was heutzutage eine sagenhafte Summe ist) und dank dem ich ihn Ausschnitte aus meiner Arbeit hören lassen konnte.

Andererseits hatte ich einen gewaltigen Feind: die Gräfin Anna de Noailles. Sie kam unerwartet an, setzte sich auf den Arm von Anatole Frances Fauteuil und nahm ihn ganz allein für sich in Besitz; ich konnte nur noch gehen, in der Hoffnung, dass der Möbeltischler wieder gebraucht würde...

Nachdem ich eines Tages einen Freund meines Sohnes Yves, den Financier Marcel Bénard, der ein Autogramm von Anatole France haben wollte, in die Villa Saïd gebracht hatte - der für ein Vermögen das Manuskript der Rede des Meisters bei der Beerdigung von Emile Zola erworben hatte - nahm der Autor von *Thaïs* an diesem Tag in einem Anfall von Beredsamkeit die Feder auf und hielt uns einen echten Vortrag über alle Schriftarten: die gotische, die Kursivschrift, die englische, was weiß ich? Marcel Bénard kochte vor Ungeduld! Und dann tauchte plötzlich die Gräfin de Noailles auf!... Ich dachte, wir hätten das Spiel verloren, weil unsere berühmte Dichterin sich unserem guten Meister an die Brust werfen würde. Ich nutzte aber einen Augenblick der Ruhe im allgemeinen Gespräch und ließ das Manuskript schnell von Anatole France unterzeichnen, und ich konnte mit Marcel Bénard wieder verschwinden, das wertvolle Dokument unter dem Arm. Als wir auf der Straße angekommen waren, stürzte sich mein irritierter Financier in ein Auto und rief: [151] "Grosser Gott... haben diese Leute denn nichts zu tun...?" 1917 konnte ich in La Béchellerie, einem Anwesen von Anatole France in der Nähe von Tours, eine Aufführung meines gesamten Werkes geben, an dem Georges Courteline teilnahm, der mir ein sehr ermutigender Zuhörer war.

*

Kurz darauf, am 16. Februar 1918, nahm die Comédie-Française *Les Noces corinthiennes* als [Drama] in einer brillanten Interpretation wieder auf: Um die Uraufführungsinterpretin am Odéon, Marie-Thérèse Piérat, gruppieren sich Madeleine Roch, Albert Lambert und Silvain. Anatole France, der im Hôtel du Palais d'Orsay untergebracht war, verfolgte die Proben. Eines Nachmittags, als er auf die Bühne gehen wollte, fragte der Verwalter Emile Fabre nach der Partitur der Bühnenmusik: "Welche denn?", sagte Anatole France, "die von Camille Benoit ist verloren, die Partitur von Francis Thomé ist nirgendwo zu finden; außerdem hat sie nie existiert, die Musik von Bach, Händel und Schumann hatte nichts mit meinem Werk zu tun.

Bitten Sie Busser also, ein paar Seiten für kleines Orchester zu schreiben, die er aus der Partitur, die er mir vor kurzem vorgespielt hat, entnehmen soll."

So wurde also entschieden: Mit Hilfe von zehn Musikern und einem kleinen Chor von acht Sängern konnte ich innerhalb weniger Tage die herausragenden Episoden der Tragödie musikalisch unterstreichen, insbesondere die Szene der Erscheinung der Göttinnen Aphrodite und Artemis im zweiten Akt. Die Karriere dieser Wiederaufnahme wurde jedoch verkürzt, da die Aufführungen durch die Bombardierung von Paris in den ersten Monaten des Jahres 1918 unterbrochen wurden.

Jacques Rouché stand damals an der Spitze der Opéra mit Camille [152] Chevillard als Musikdirektor. Wir wissen, dass Rouché nicht durch übertriebenes Wohlwollen sündigt; deshalb teilte er Chevillard, der sie mir übermittelt sollte, seine Eindrücke mit, als er meine Arbeit gehört hatte: "Der erste Akt ist nicht schlecht; der zweite ist schlecht und der dritte ist zweifellos der beste..." Chevillard fügte hinzu: "Herr Rouché fragte Sie, ob Sie diese drei Akte gleichzeitig geschrieben haben?" Ich antwortete: "Mein Lieber, ich habe drei Söhne: der erste wurde 1896, ein weiterer 1898 und der dritte 1902 geboren; nur Henri IV. konnte gleichzeitig drei Kinder haben, aber von drei verschiedenen Frauen... Dasselbe gilt für die Komposition einer Oper."

Ich hatte mehr Glück mit Albert Carré und André Messager an der Opéra-Comique, wo mein 1921 eingereichtes Werk 1922 aufgeführt wurde. Albert Carré machte eine sehr schöne Inszenierung, und mein Freund Albert Wolff leitete die musikalische Einstudierung. Meine hervorragenden Interpreten waren: Yvonne Gall, Lyse Charny, Lucienne Estève, Marthe Coffier, der Tenor Trantoul, Félix Vieuille und Allard, alles talentierte Künstler, die sich mit Hingabe meiner Arbeit widmeten.

Man weiss, dass Anatole France das Militär nicht sehr mochte. Eines Tages bemerkte er zu mir: "Mir gefällt das militärische Stück nicht, das Sie im ersten Akt eingebaut haben." Nach einigen Recherchen wurde mir klar, dass das Thema gemeint war, das Kallista begleitet (das eine Evokation der *Pange Lingua* der katholischen Liturgie ist) und das, gespielt von den Blechbläsern, Anatole France dazu brachte, zu sagen, dass es ein militärisches Stück sei.

Die meiste Kritik, die mir in der Musikpresse gemacht wurde, betraf die Tatsache, dass ich die "Alexandriener" des Gedichts zu sehr respektiert hätte, was die Musiksprache schwerfälliger gemacht hätte. André Messager [153] lobte meine Partitur in seinem Artikel in *Le Figaro*.

Bei der fünften Aufführung bat mich Albert Wolff, ihn am Dirigierpult zu vertreten: An diesem Abend stellte ich fest, dass die für die Opéra geschriebene Instrumentierung in der Salle Favart etwas zu laut klang. Mein Halbbruder, David Devriès, sang die Rolle des Hippas. Da er ein ausgezeichnete Musiker war, konnte ihm der Dirigent zur großen Freude der alten Mutter, die der Aufführung beiwohnte, nichts als Komplimente machen.

Innerhalb weniger Jahre wurde mein Werk auf den großen Bühnen von Gent und Antwerpen aufgeführt, dann in Bordeaux, Toulouse und Straßburg, wo ich eine talentierte junge Darstellerin hatte, Madeleine Gorge. 1949 öffnete Georges Hirsch, Verwalter der Vereinigung der Nationalen Lyrischen Theater, ihm die Türen der Opéra, wo ich die Freude hatte, mein Werk zu dirigieren; Darauf hatte ich dreißig Jahre lang gewartet!

Anatole France war kein Mann des Geldes. Er wollte nie eine gerechte Aufteilung in zwei Teile akzeptieren - den des Librettisten und den des Musikers -, wie es allgemein üblich ist, und er begnügte sich damit, einen Drittel des Urheberrechts zu erhalten. Dies war ein Beweis für seine Uneigennützigkeit. Einige Zeit später, beim Mittagessen mit seinem Verleger Gaston Calmann in dem kleinen Hotel in der Avenue d'Iéna, wandte sich das Gespräch den Berichten der Produzenten und ihrer Verleger zu. Gaston Calmann, der von seinen Bemühungen um die Verteidigung der Interessen seiner Autoren sprach, sagte zu Anatole France: "Mein lieber Meister, wissen Sie, dass ich im Moment bei jedem Ihrer Bände einen Cent verliere?" Darauf der Meiste, wie aus der Pistole geschossen: "Wunderbar, aber Sie sagen mir nicht, was Sie verdienen!"

Über seine Beziehungen zu den Musikern sagte mir Anatole [154] France, dass er sich nur der Dienste von Massenet und Charles Lévadé hätte versichern müssen, der Schöpfer von *Thaïs* (immerhin im Repertoire der Opéra) resp. von *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, einem charmanten Werk mit klaren Ideen nach einem gelungenen Gedicht von Georges Docquois, dessen Zusammenarbeit für Anatole France angenehmer war als die von Louis Gallet.

Wie oft hatte ich schon Gelegenheit, mit dem Meister über Musik zu sprechen und ihm zu erklären, dass unsere Sprache der Klänge der poetischen Sprache ähnlich ist; unsere Harmonien unterstreichen die musikalische Phrase und kleiden die gespielte oder gesungene Phrase irgendwie ein: Es ist ein Klanggewand, das den musikalischen Stil bestimmt. "Ihr Wortschatz", sagte ich zu Anatole France, "ist derselbe wie der von Voltaire, Renan oder Pierre Loti; es sind immer dieselben Worte, aber der Stil ist unterschiedlich, und es ist dieser Stil, der sich bei uns von Mozart oder Beethoven, Rameau oder Gluck bis zu ihren Nachfolgern Wagner und Gounod ableitet, deren Werke so unterschiedlich sind. Aber unsere Musiksprache ist allen anderen überlegen, weil sie universell ist. Eine Symphonie von Berlioz oder Saint-Saëns, eine symphonische Dichtung von Claude Debussy oder Paul Dukas ist nicht nur für französische Hörer, sondern für Musikliebhaber aller Länder und aller Sprachen." Dieser Vergleich amüsierte Anatole Frankreich, ohne ihn sehr zu überzeugen, aber er erkannte die Tugenden unserer Kunst an, die er leider nicht immer verstand.

[155] KAPITEL IX
EIN HALBES JAHRHUNDERT IN DER OPERA
DIE DIREKTION GAILHARD (1905-1907)

Nachdem ich vier Jahre lang in den Blumenbeeten meiner Kollegen herumgetrampelt hatte, war ich, als ich die Opéra-Comique verließ, nicht traurig, nun meinen eigenen Garten pflegen zu können. Mit meiner kleinen Familie war ich nach Les Sables-d'Olonne aufgebrochen und konnte dort in den Ferien die Instrumentierung meines Balletts *La Ronde des Saisons* beenden, das gleich im Herbst in die Proben an der Opéra gehen und auch die ersten Szenen meines lyrischen Dramas *Colomba* komponieren, dessen Libretto ich nach der Kurzgeschichte von Mérimée selber geschrieben hatte. Durch einen merkwürdigen Zufall hiess die kleine Villa, die ich in Les Sables gefunden hatte, "Die vier Jahreszeiten": Dieser Zufall schien mir ein glückliches Omen zu sein.

Für einen Musiker, der wie ich mit mehreren Obliegenheiten belastet war, war regelmäßige Arbeit eine echte Erholung für den Geist. Kein Theater mehr, keine Orgel, kein Unterricht!... Notenpapier auf einem kleinen Tisch und nur ein Steinwurf von einem scheußlichen Klavier entfernt: das ist es, was einen Komponisten leicht vom Frühling zum Sommer wechseln, vom Herbst zum Winter oder auch die korsische Seele auf der „Ile de Beauté“ heraufbeschwören lässt. Und dies alles mit Hilfe von kleinen schwarzen Punkten – die Noten – die in seinem Gehirn zusammenfließen.

[156] Anatole France hat es so schön ausgedrückt: "Musik ist die perfekte Befriedigung." Man muss hinzufügen, "aber nur, wenn man Zeit hat, seine Bleistifte zu spitzen". Genau das war der Ausdruck von Gabriel Fauré, der sich sein ganzes Leben lang darüber beklagte, diese kostbare Zeit nicht zu finden.

Im Oktober kehrte ich nach Paris zurück, und die Proben für mein Ballett begannen an der Opéra. So viele Gespräche mit dem Ballettmeister Hansen, einem ausgezeichneten aber sehr anspruchsvollen Choreographen! Er bat mich ständig, etwas an meiner Partitur zu ändern. Meine Hauptinterpretin war Carlotta Zambelli. Ihre schillernde Virtuosität, ihre Anmut und ihr Lächeln hatten ihr gleichermaßen die Gunst des Publikums und der Abonnenten eingebracht. Welch ein Gewinn für einen jungen Komponisten, eine solche Interpretin zu haben!

Nach einer Ensembleprobe sagte Pedro Gailhard, der mich als Kind gekannt hatte, zu mir ganz überraschend: "Henri, wollen Sie Ihr Ballett selber dirigieren? Paul Vidal ist bereit, Ihnen den Dirigentenstab zu übergeben." Ich nahm sogleich an, und am 28. November ging ich zum Dirigentenpult der Opéra, dem Pult, das ich für fast einem halben Jahrhundert besetzt habe. Meine Erregung war groß, obwohl viele der Musiker alte Kameraden waren; aber es war das berühmte Opernorchester, das von Meistern wie Lamoureux, Colonne und Taffanel dirigiert worden war. Zunächst einmal war ich irritiert von der seltsamen Position des Dirigentenpultes in der Mitte des Orchesters, denn ich hatte die Klarinetten, die Fagotte und die Bratschen im Rücken; ich mußte mich jeden Augenblick umdrehen, um ihnen die Einsätze zu geben, was dem Direktor Gailhard missfiel, aber ich führte einen solchen Krieg mit ihm, daß der Dirigent im darauffolgenden Jahr für die Uraufführung von Massenets *Ariane* wie an der Opéra-Comique hinten im Graben [157] an die Balustrade gestellt wurde, mit allen Musikern vor sich, wie es logisch ist.

*

Seit meiner Ankunft an der Opéra sah ich häufig den Kontrabassisten Roubié, der das Kopierbüro leitete. Klein und bucklig, mit buschigem Haar und einem zotteligen Bart, glich er Mime, Siegfrieds Pflegevater. Als mein Kollege Paul Vidal mit seinem fächerförmigen, blonden Bart im Büro eintraf, rannte Roubié um ihn herum, und es entspannte sich für gewöhnlich folgender Dialog: "Da bist du ja, du komischer Kerl, der in den Orchesterstimmen der *Ariane* grobe Fehler hinterlassen hat! Ich habe dich gestern bei der Probe verflucht!" – „Was sagst du da, lieber Sohn, antwortete der andere, ganz mürrisch, ich habe alle Exemplare selber überprüft." Und dann, als er sich Vidal mit einem Glas in der Hand genähert hatte:

"Möchtest du einen Tropfen Ratafia trinken, liebes Kind?" schrie Vidal: "Weg mit diesem ungesunden Gebräu, willst du mich etwa vergiften?" - "Meister!", antwortete Roubié, "Beruhigen Sie Ihren Zorn! (Er war gebildet!) Ihre unverdienten Vorwürfe verwirren mich." Manchmal beschloss Roubié zur Zeit der großen Hauptproben, wenn er besonders belastet war, die Nacht arbeitend mit seinem Kopistenteam zu verbringen. Eines Abends sagte Paul Vidal zu mir: "Gehen Sie nach der Vorstellung die Herren Nachtarbeiter im Kopierbüro schütteln, dann werden Sie sehen, ob ihre Arbeit gut läuft". Als ich um Mitternacht in dem kleinen Raum vor dem großen Büro ankam, sah ich zwei fröhliche Gesellen, Andrieu und Lecêtre, die tief und fest schliefen, den Kopf in den Ellbogen gelegt; eine halbleere Literflasche Rotwein lag neben ihnen, und ich konnte in dem Raum den Geruch von Cervelats riechen... vermischt mit demjenigen von Rauch. Nachdem ich bei meinem [158] Eintritt ins Büro des Chefs: "Heh, Roubié!" geschrien hatte, hörte ich ein dumpfes Grunzen und fand meinen Roubié ausgestreckt auf dem großen, mit Musiknoten überladenen Tisch liegen. Er war im Halbschlaf, und nachdem er ein Auge geöffnet hatte, sagte er zu mir: "Siehst du, mein Sohn, wir übernachten hier", und er schlief wieder ruhig ein.

Derselbe Roubié, Kontrabassist des Orchesters, zu dessen ältesten Spielern er gehörte, döste häufig während der Vorstellung und strich trotzdem weiter auf seinem Instrument. Am Ende jedes Aktes weckten ihn seine Kameraden mit einem Ellbodenschlag auf. Eines Abends ließen sie ihn vor den Augen des Publikums schlafen, das sich darüber amüsierte, dass dieser kleine Mann in der Pause weiterhin "pianissimo" spielte. Roubié wachte plötzlich auf, brach mit seinem Instrument zusammen und Direktor Gailhard war gezwungen, ihn von Amtes wegen in den Ruhestand zu versetzen.

Vater Barthélemy war ein weiterer origineller Typ. Als ehemaliger Kutscher der Verkehrsbetriebe war er Gailhards persönlicher Wagenführer gewesen. Zum Hausmeister befördert, was einem eigentlichen Ritterschlag gleichkam, wurde er zu einem echten Zerberus, den Gluck problemlos [in seinem Orpheus] hätte in Musik setzen können. Ein Mann kam einst vorbei und fragte nach Gailhard. "Er ist nicht hier", antwortete Barthélemy, - "Und Mme. Breval?" - "Auch nicht." - „Und Herr Busser?“ - „Er ist nur selten hier. Bitten Sie ihn um einen Termin.“ - "Was soll ich tun? Was soll ich tun?" - „Verschwinden!“ Ich muss sagen, dass ich diesen Dialog mit Staunen verfolgt habe. "Siehst du, Henry (der gute Mann kannte mich seit meiner Jugend), ich habe dich von einer Nervensäge verschont..."

Die Uraufführung von *La Ronde des Saisons* fand am 22. Dezember 1905 statt, zeitgleich mit einer Wiederaufnahme des *Freischütz*. Mein bewundernswert [159] getanztes und aufgeführtes Werk wurde mit Wohlwollen aufgenommen, und Carlotta Zambelli, die nicht weniger als sieben Variationen in den drei Tableaus tanzte, hatte durchschlagender Erfolg. An diesem Abend sassen meine illustren Vorgänger Gabriel Fauré, Messager, Georges Hüe, Alexandre-Georges im Saal, die mir größte Sympathie bezeugten, sowie meine Kameraden Rabaud, d'Ollone, Koechlin und Fernand Halphen. Die Presse war soso-lala: Pierre Lalo lästerte in *Le Temps* über das komische Abenteuer einer jungen Traubenleserin, die sich nach und nach in eine Blume, einen Schmetterling, einen Vogel, was weiss ich, verwandelt, um vor den Augen ihres verzweiferten Liebhabers in einem Schneesturm zu enden! Das Libretto von Ch. Lomonon war mir auferlegt worden, als mein Ballett bestellt worden war. Andererseits waren die schmeichelhaften Zeilen von Gabriel Fauré im *Figaro* ein heilsamer Balsam für mich. Mein Werk wurde im Laufe der Saison zweiundzwanzig Mal aufgeführt.

Im Theater hatten mich die Abteilungsleiter (Chorleiter oder Dirigenten), die nach Taffanels bevorstehendem Weggang den Posten des Dirigenten anstrebten, wegen meines japanischen Gesichts, aber vor allem, weil mein Aufstieg zum Dirigentenpult für die Aufführungen meines Balletts mir eine einzigartige Chance geboten hatte, mit dem Spitznamen "die gelbe Gefahr" bezeichnet: Das ist dann auch geschehen. Am 18. April ließ mich Gailhard auf Drängen von Paul Taffanel die Oper *Armide* [von Lully] dirigieren, ohne mir auch nur eine Klavierprobe mit den Künstlern zu gestatten. Ich hatte mich jedoch mit meiner Freundin Lucienne Bréval über die Tempi ihrer Rolle geeinigt, was besonders wichtig war, und ich habe die Auseinandersetzung leicht gewonnen. Einige Tage später legte der Unterstaatssekretär der

Bildende Künste, Dujardin- [160] Beaumetz, dank der Intervention von Gabriel Fauré meine Ernennung dem Minister für öffentliche Bildung, Aristide Briand, zur Unterzeichnung vor. Damals wurden die Dirigenten der Oper durch einen Erlass des Ministers auf Vorschlag des Direktors ernannt. Meine bisherigen Etappen an den Pulten der Opéra-Populaire und der Opéra-Comique wurde von Gabriel Fauré ins Feld geführt, um mein junges Alter zu entschuldigen, da ich kaum über dreißig war.

*

Am Konservatorium hatten wir die erste Schüler-Vortragsübung seit der Ernennung von Gabriel Fauré zum Direktor. Da Taffanel krank war, dirigierte ich an seiner Stelle Bachs *Actus Tragicus* und den zweiten Akt von Rameaus *Castor et Pollux*, Mozarts Konzert für drei Klaviere und César Francks *Psalm* [150?] mit Hilfe der Vokal- und der Orchesterklasse, die zusammen eine richtige Kohorte von einhundertfünfzig jungen Interpreten bildeten!

Ich nehme meine täglichen Tagebücher wieder auf.

25. April.

Wie mein Freund Gaston Carraud in *La Liberté* vorausgesagt hat, dirigiere ich in der Opéra eine ganze Vorstellung: *Freischütz* und *La Ronde des Saisons*. Saint-Saëns wohnt ihr bei. Er kommt, um mir ein Kompliment für die Aufführung des *Freischütz* zu machen und insbesondere für *L'Invitation à la Valse*, dessen Instrumentation von Berlioz ihn verückt. Er übt sehr präzise Kritik an meinem Ballett, während er meine Art der Instrumentation schätzt. In der folgenden Woche dirigierte ich sein Meisterwerk *Samson et Dalila*. Nach der Vorstellung gehe ich in den Zuschauerraum, um das Ballett *Coppélia* zu hören, [161] das ich in einigen Tagen dirigieren soll. In einer Orchesterloge sitzend, habe ich als Nachbarn einen jungen Japaner, der bei meiner Ankunft beginnt, mit leiser Stimme und größter Wendigkeit in seiner Muttersprache, von der ich kein Wort verstehe, mit mir zu sprechen. Ich sage zu ihm: "Mein Herr, Sie schätzen mich falsch ein, ich bin kein Japaner!" – „Ah, antwortet er, es tut mir leid, ich dachte, Sie wären ein Landsmann." Von oben ertönen die drei Gongschläge, und ein Zuschauer vor uns dreht sich plötzlich um und sage: "Genug, ihr Japaner!"

Diese Sache hat sich schon oft wiederholt, und ich erinnere mich, dass, als ich an dem Tag, an dem ich den Fugenpreis am Konservatorium gewann, bei der Preisverleihung auf die Bühne kam, um mein Diplom von Ambroise Thomas entgegenzunehmen, ein Zuschauer rief: "Schau mal, ein Japaner!" "Meine Mutter, seine Nachbarin im Saal, antwortete belustigt: "Nein, mein Herr, dieser junge Mann ist kein Japaner! Er ist mein Sohn, und er kommt aus Toulouse!"

26. Mai.

Ich lasse *Die Meistersinger* anstelle von Paul Vidal proben, und ich tauche in diese wunderbare Partitur ein, die ich bis ins Detail kenne. Fräulein Lindsay singt die Eva, mit Muratore, Delmas und Renaud als Partner, eine höchst brillante Besetzung.

8. Juni.

Ich dirigiere *Faust*, das Meisterwerk meines Meisters Gounod. Was für ein Gefühl für mich!... Fräulein Lindsay singt die Marguerite mit ihrer hübschen Stimme und ihrer feinen Musikalität. Der Tenor Muratore ist sicherlich der beste *Faust*, den ich je gehört habe: Was für eine Gesangskunst, was für eine intelligente Darbietung!

[162] 14. Juli.

Seit einem Monat bereite ich die Wiederaufnahme von *Wilhelm Tell* vor, diesem wunderbaren Werk, das ich in der Niedermeyer-Schule schätzensgelernt habe! Mein Direktor Gailhard, der ein so großer Sänger war, gibt mir seine wertvollen Ratschläge. Er inszenierte das Werk für das Debüt des jungen Tenors Jaume mit seiner brillanten Stimme. Das einfache Publikum dieser kostenlosen Aufführung spendet dem Orchester nach der Aufführung der Ouvertüre immensen Beifall.

1. August.

Ich sitze immer noch am Dirigentenpult für die Wiederaufnahme von *Romeo und Julia*, einem musikalischen Juwel durch und durch, das ich mit all meiner jugendlichen Bewunderung dirigiere. Wie oft hat mir mein Meister Gounod selbst schon am Klavier die schönsten Seiten daraus gesungen!

10. August.

Sigurd, bei sengender Hitze; ich schwitze Blut und Wasser. Marthe Chenal ist eine Brunehilde von prächtiger Stimme. Ernest Reyer kommt, um seinen Darstellern zu gratulieren und beklagt sich über das Orchester, das er zu laut findet. Ich gestehe "in petto", dass es etwas für sich hat!...

8. Oktober.

Die Hugenotten, das berühmte Werk von Meyerbeer, das für Dirigenten als Prüfstein gilt. Die Chormassen erfordern anhaltende Aufmerksamkeit, besonders in der großen Szene des Dolchsegens. Mein Meister Gounod hat die dramatischen Qualitäten dieser Partitur, eine der Säulen des Repertoires, oft gelobt. Die malerische Instrumentierung ist nicht gealtert: [163] Es gibt sogar einige Entdeckungen, die nicht zu verachten sind. Kurioserweise nimmt der erste Akt die Gestalt einer Operette an, besonders in der Szene des Pagen Urbain, dem verliebten Boten der Königin Margot. Bei diesem Werk kommt der Dirigent nicht dazu, sich zu langweilen.

21. Oktober.

Generalprobe von *Ariane*, vor einem kleinen Publikum. Massenet und Catulle Mendès sind sehr nervös, aber der Erfolg ihrer Arbeit zeichnet sich ab. In den Gängen treffe ich den Minister Georges Leygues, der einst in Toulouse Musikschüler meines Vaters war. Er stellt mich seinem Kollegen Aristide Briand vor, dem ich meine Berufung an die Opéra verdanke.

3. November.

Gailhard hat mir die Wiederaufnahme von *Thamara* von Bourgault-Ducoudray anvertraut, einem talentierten Komponisten, von dem die Musiker besonders *La Rapsodie Cambodgienne* schätzen, die Chevillard oft bei den Concerts Lamoureux spielt. Großgewachsen, mit langen Haaren und einem kleinen weißen Bart, vermittelt Bourgault den Eindruck einer Art Don Quijote von heute. Er ist Professor für Musikgeschichte am Konservatorium, wo er sehr interessante Kurse gibt, für die ich häufig Renaissance-Chöre vorbereite, die von meinen Studenten in der Ensemble-Klasse gesungen werden. Der alte Meister lebt in Vernouillet, in den äußersten Vororten von Paris. Abends kommt er jeweils in einem vorsintflutlichen Wagen, der von einem Kutscher mit tiefrotem Gesicht gefahren wird, zu den Orchesterproben. Seine treue Gouvernante, die ihn begleitet, nimmt ihm die Decke und das Gesichtstuch ab, in die er eingewickelt ist. "Als ich meine Oper beendet habe, erzählt mir [164] Bourgault, ließ ich diese Dame hier kommen, setzte sie, nachdem ich alle Kerzen im Wohnzimmer angezündet hatte, in einen schönen Sessel und sang ihr mein Werk vom Anfang bis zum Ende vor. Sie schien davon bezaubert zu sein: Da sie eine gute Zuhörerin ist, habe ich Vertrauen in den Erfolg meiner Arbeit."

Diese Wiederaufnahme von *Thamara* bereitete mir viel Mühe, denn Bourgault war ziemlich schwer zufriedenzustellen. Nach den Proben brachte er mich in seiner alten Droschke nach Passy nach Hause und erzählte mir tausend Geschichten, eine unterhaltsamer als die andere, insbesondere über seinen Aufenthalt in der Villa Médicis, wo er sich in Begleitung seines Kameraden Massenet viele Spässe erlaubt hatte.

14. Dezember.

Am Konservatorium lasse ich den *Psalm* von Florent Schmitt arbeiten, seine Sendung aus Rom. Es ist ein großartiges Werk, dessen Einstudierung mich fasziniert. Mein Freund Charles Levadé hilft mir beim Klavierpart, der so schwierig ist. Das für die jungen Schüler der Gesangsklassen sehr ermüdende Werk ist schwer zufriedenstellend hinzukriegen. Unser

Meister Gabriel Fauré kommt regelmäßig zu den verschiedenen Ensembles: Er liebt das Werk seines ehemaligen Schülers Schmitt sehr.

24. bis 26. Dezember.

Generalprobe des *Psalms* am Konservatorium mit dem Opernorchester. Schmitt ist nicht zufrieden mit den Schlaginstrumenten, die zum größten Teil von den Studenten der Kompositionsklasse gespielt werden. Ein junger Italiener, Mazzi, ein Schüler von Gabriel Fauré, spielt ganz zaghaft den Tamtam-Part. Ich verspreche Schmitt, ihm für das Konzert am 27. einen besseren Interpreten zu bringen.

[165] 27. Dezember.

Erste Aufführung des *Psalms* vor vollbesetztem Saal mit vielen jungen Musikern. *L' Etude* für *Le Palais Hanté* und drei von Rose Féart sehr gut gesungene Lieder machen einen hervorragenden Eindruck. Ich beginne den *Psalm* in quasi-religiöser Stille. Für die Tamtam-Stimme habe ich den Kontrabassisten Subtip mitgebracht, der Pauker in der Orchesterklasse ist. Er ist ein großer, kräftiger Junge und ein ausgezeichnete Musiker. Ich kann ihn immer noch sehen, mit hochgekrempeelten Ärmeln, den Schläger in der rechten Hand haltend. Als ich ihm zum Beginn des Finales signalisiere, dass er einsetzen soll, führt er einen so heftigen Schlag aus, dass bei den ängstlicheren Sängern für eine Sekunde der Atem aussetzt! Den verblüfften Musiker steht das Herz still! So geht es mit jedem Schlag dieses Riesenschlägels weiter, aber die Wirkung des Finales mit allen Stimmen, der Orgel und dem Orchester ist gewaltig: es ist ein großer Erfolg für Florent Schmitt. Der Schöpfer wird laut hervorgerufen, aber er bleibt auf dem Boden einer Badewanne versteckt, von dem die Sopransolistin Yvonne Gall vergeblich versucht hat, ihn aufzuheben! Massenet und Fauré finden das Werk sehr schön und von seltener Kraft: Letzterer fügt hinzu, dass Schmitt nie wieder ein solches Vokalensemble vorfinden wird.

*

1907.

23. Januar.

Premiere von *Thamara* von Bourgault-Ducoudray. Der Autor ist begeistert von seinen Darstellern, insbesondere von Jeanne Hatto, die die Rolle der Thamara so liebenswürdig aus der Taufe gehoben hat. Am selben Abend [166] wird ein schönes Ballett von André Wormser aufgeführt: *L'Etoile*, in dem Carlotta Zambelli triumphiert. Wir erfahren von der Berufung von Messager und Broussan in die Leitung der Oper. Gailhard ist bestürzt, weil er zwanzig Jahre lang an der Spitze dieses großen Hauses stand, wo er sehr geschätzt und geliebt wurde... Das gesamte Personal teilt seine Bestürzung.

27. Januar.

André Messager hat mir seinen Partner Broussan vorgestellt, der in Lyon Direktor war, wo er Wagners *Tetralogie* zum ersten Mal in Frankreich inszeniert hat. In der Opéra arbeiten wir in Zeitlupe: Das Leben ist langweilig geworden.

27. März.

Am Konservatorium Vortragsübung der Studenten mit einem wunderbaren Programm, das von Paul Taffanel vorbereitet wurde. Da er krank geworden ist, habe ich ihn vertreten. Wir spielen die Ouvertüre von Schumanns *Genoveva*, mit ihrem grossen romantischen Reichtum, Fragmente von Glucks *Pâris et Hélène* und das letzte Bild von Gounods *Sapho*. Gabriel Fauré denkt darüber nach, Taffanel, der in den Ruhestand geht, durch Paul Dukas in der Orchesterklasse zu ersetzen.

13. April.

Claude Debussy bittet mich, für das Haus Durand seine *Petite Suite* zu orchestrieren, die er in Rom geschrieben hat und die berühmt geworden ist: Er gibt mir einige Hinweise, wie man dieses frühe Werk, das er ein wenig geringschätzt, instrumentieren soll!

14. April.

Théâtre de La Monnaie in Brüssel: Erstafführung von *Salome* von Richard Strauss. [167] Es ist das erste Mal, dass ich ein Stück dieses großen Musikers höre. Basierend auf einem brillanten und morbiden Gedicht von Oscar Wilde schrieb der Komponist eine sehr reiche Partitur von bewundernswerter orchestraler Farbigkeit. Frau Charles Mazarin spielt leidenschaftlich die Rolle der Salome. Es ist der renommierte Dirigent Sylvain Dupuis, der das Orchester mit großer Statur leitet. Nach meiner Rückkehr nach Paris teile ich Messenger meine Eindrücke mit: Er hat beschlossen, dieses Werk in Paris zu bringen.

7. Mai.

An der Opéra-Comique: Generalprobe von *Ariane et Barbe-Bleue* von Paul Dukas über ein Drama von Maeterlinck. Georgette Leblanc zeigt in der Rolle der Ariadne schöne Bühnenqualitäten, aber ihre stimmlichen Mittel lassen sie manchmal in Stich. Albert Carré hat eine brillante Inszenierung realisiert, vor allem bei der Episode der Juwelen, die vom Orchester wunderbar in Szene gesetzt wird. Debussy und Messenger sind von der Partitur begeistert. Fauré bedauert, dass das Werk nicht an der Opéra gegeben wurde, da es dem Orchester der Opéra-Comique seiner Meinung nach an Grösse fehlt.

9. Mai.

Vortragsübung für Studenten am Konservatorium unter der Leitung von Paul Taffanel. Bei dieser Gelegenheit habe ich ein unveröffentlichtes Werk von Marc-Antoine Charpentier, *La Couronne de Fleurs*, bearbeitet. Es ist wie Lully, aber in einem viel feineren Stil. Ich orchestrierte für die damaligen Instrumente, Streicher und Holzbläser, ohne Blechbläser. Die Studenten der Vokalensemble- und Orchesterklassen sorgen für eine sehr lebendige Ausführung.

[168] 10. Mai.

An der Opéra ist Géraldine Farrar in der Rolle der Marguerite in *Faust* zu hören; sie singt auch die Julia in *Romeo [et Juliette]*. Sie ist umwerfend! Was für eine Gesangkunst und was für eine Poesie in ihrem Spiel! Die Gounodianer, und es gibt viele von ihnen, können ihren Enthusiasmus nicht verbergen. Ich habe das Vergnügen, am Dirigentenpult zu sitzen und diese schönen Abende zu leiten.

3. Juni.

An der Opéra-Comique, Generalprobe von *Fortunio*, unter der Leitung des Autors André Messager. Der Komponist des *Chevalier d'Harmenthal* hat die Formel der echten lyrischen Komödie aufgegriffen, ohne gesprochenes Wort hinzuzufügen. Das Libretto von Robert de Flers und Caillavet folgt genau Mussets Komödie, mit einem ereignisreichen ersten Tableau, das die Handlung bestimmt. Der junge Tenor Francell, der in der Rolle des Fortunio sein Debüt gibt, ersingt sich in der bezaubernden Arie "J'aimais la vieille maison grise" eine Zugabe. Im Saal waren Debussy, Reynaldo Hahn und Gabriel Pierné von dieser leichten und spirituellen Musik begeistert.

27. Juni.

Der Maler Ernest Hébert ist gekommen, um *Faust* in der Opéra zu hören. Er lädt mich für den nächsten Tag zum Abendessen mit dem berühmten Staatsmann Emile Ollivier ein, dem Schwiegersohn von Liszt und Schwager von Wagner, der wunderbarer ergiebig ist, wenn er über die beiden großen Musiker spricht, den großzügigen ersteren und grundlegend egoistischen letzteren! Er erzählt uns auch einige seiner Erinnerungen an das Ende des Zweiten Kaiserreichs, insbesondere über die erste Aufführung des *Tannhäuser*, die in einem unglaublichen Skandal endete. Kaiser Napoleon III., von seinem Kapellmeister [169] Dietsch, Dirigent an der Opéra, gewarnt, hatte Wagners Scheitern vorhergesehen, aber der Einfluss von Kaiserin Eugénie und der österreichischen Botschaft war entscheidend gewesen. Dieser bedauerliche Abend hatte nach Ansicht von Emile Ollivier die schwerwiegendsten Folgen für die deutsch-französischen Beziehungen.

9. August.

Ich bin in München, um in Begleitung von Henri Rabaud an der Mozart-Wagner-Musikseason teilzunehmen, die vom berühmten Kapellmeister Félix Mottl vorbereitet worden ist. Wir besuchen *Don Giovanni* und die *Hochzeit des Figaro* im Prinzregententheater. Perfekte Aufführung von wundersamer Ausgewogenheit!

10. August.

Mottl lädt uns zur Generalprobe der *Götterdämmerung* im Hoftheater ein. Welche Autorität er über sein bewundernswert diszipliniertes Orchester hat! Rabaud und ich sind jedoch vom rauhen Klang der Holzbläser (Flöten, Klarinetten usw.) überrascht. Ich frage Mottl: "Kommt diese schlechte Wirkung von den Instrumenten oder von denen, die sie spielen?" Mottl antwortet: „Glauben Sie mir, das liegt daran, dass sie schlecht spielen! Welch ein Unterschied zu Ihren französischen Orchestern, deren ausgezeichnete Klänge mich immer entzückt haben, wenn ich nach Paris dirigieren gekommen bin!“

11. August.

Così fan tutte wird perfekt von einer Truppe mit einem bewundernswerten Stil gespielt. Dieser Wagner-Mozart-Wechsel ist eines der größten Vergnügungen dieser Münchner Saison.

[170] 12. August.

Tristan, den Mottl meisterhaft musikalisch leitet, ist für Rabaud und mich eine Offenbarung. Welch ein Ideenreichtum, welche dramatische Kraft! Frau Wittich ist eine bewundernswerte Isolde, mit einer prächtigen Stimme und einem pathetischen Spiel. Rabaud und ich haben nur einen Platz im Saal gekauft und wechseln uns ab, um die Aufführung im Orchestergraben, nur wenige Meter von Félix Mottl entfernt, zu verfolgen, was für uns von großem Interesse ist.

14. bis 19. August.

Die *Tetralogie*, ohne Striche! Das *Rheingold* scheint ein wenig lang, trotz schöner Stellen wie die der Rheintöchtern, diejenige von Alberichs Schmiede und das Schlussbild. Die *Walküre* und *Siegfried* sind uns vertrauter: Félix Mottl verleiht ihnen intensives Leben! Unter seinem lebhaften Taktstock ist die *Götterdämmerung* ein hinreissendes Schauspiel. Rabaud und ich pendelten weiterhin zwischen unserem Sessel im Saal und dem kleinen Hocker im Orchestergraben hin und her.

20. August.

Kaum zurück in Paris, stehe ich als Dirigent der *Walküre* auf dem Programmzettel der Opéra. Ich nehme genau Mottls Tempi, was ein wenig an der Tradition des Hauses rüttelt, aber Félicia Litvine, die Brünnhilde, ist begeistert.

4. September.

Eindeutig, ich habe es mit Wagner! Heute Abend: *Lohengrin*, ein Werk, das mich seit meiner frühen Jugend fasziniert hat, von dem ich aber weniger begeistert bin als von der [171] *Walküre*. Er ist anstrengend zu dirigieren, weil das Orchester, vor allem im zweiten Akt, ständig auf Hochtouren läuft.

14. Oktober.

Ich dirigiere auch zum ersten Mal *Tannhäuser*. Der *Venusberg* begeistert mich, ebenso wie der ganze letzte Akt, der so pathetisch ist, vor allem der Bericht über die Pilgerreise nach Rom. Marthe Chenal, die junge und lebhaft Elisabeth, bewegt das Publikum tief.

29. Oktober.

Bei den Concerts Lamoureux, Probe von Debussys *Petite Suite*, die ich eben gerade instrumentiert habe. Debussy findet, dass das Orchester so klingt, wie er es sich gewünscht hat, aber er weist Chevillard darauf hin, dass es ihm an Flexibilität mangelt. Chevillard antwortet abrupt: "Geschmeidig, kenne ich nicht! Schneller oder langsamer!" und er dreht ihm den Rücken zu. Debussy kann es nicht glauben! "Was für ein verdammter Charakter!" sagt er.

4. November.

Uraufführung der *Petite Suite* in der Salle Gaveau. Sehr nuancierte Leistung unter der Leitung von Chevillard, bei dem ich mich zusammen mit Debussy bedanken gehe. Das Stück erntet Erfolg, aber ein Freund des Komponisten kommt, um ihm zu sagen: "Ich glaube, die Kritiken werden für Ihr Jugendwerk ziemlich streng sein." Worauf Debussy antwortete: "Sagte Stéphane Mallarmé nicht passend: 'Ein Kritiker ist eine Person, die sich in etwas einmisch, das sie nichts angeht?'"

14. Dezember.

In Dijon, Erstaufführung von *Dardanus* von J.-Ph. Rameau, unter der Leitung von Vincent d'Indy. [172] Messenger, Rabaud und ich sind gekommen, um zu sehen, wie sich Rameau auf dem Theater macht, denn es ist die Rede von einer Inszenierung von *Hippolyte et Aricie* an der Opéra. Sehr schlechte Aufführung, sowohl auf der Bühne als auch im Orchester. Diese Musik erfordert eine perfekte Einstudierung, und trotz d'Indys Bemühungen geht alles schief.

31. Dezember.

Abschiedsfeier unseres Direktors Gailhard zugunsten der kleinen Berufe der Oper. Fragmente von *Sigurd*, *Thaïs*, *Samson und Delilah*, *Patrie*. Am Ende Der Vorstellung Empfang der neuen Direktoren Messenger und Broussan im großen Salon der Direktion. Alle sind sehr bewegt, Gailhard als erster: Seine geliebte Oper verlassen zu müssen, bricht ihm das Herz!...

[173] KAPITEL X
DIE DIREKTION MESSENGER-BROUSSAN (1908-1914)

Bei ihrer Ankunft in der Opéra trafen die neue Direktion Messenger-Broussan ein bewunderswert geordnetes Haus an. Das Repertoire, das von Meyerbeer und Verdi bis Wagner reichte und Gounod, Reyer, Saint-Saëns und Massenet einschloss, war äußerst reichhaltig... soeben hatten wir in weniger als einem Jahr ganze fünfzig Aufführungen von Massenets *Ariane* gegeben. Auch der Tanz kam nicht zu kurz: Die Ballette von Delibes, Lalo, Widor und Paul Vidal begleiteten die kürzeren Opern wie *Rigoletto* und *Samson et Dalila*. Aber Gounods *Faust* war der Eckstein des Gebäudes, und das erste Anliegen der neuen Direktoren war die Erneuerung der Inszenierung, der Kulissen und der Kostüme im romantischen Geist von Dürer bis Holbein. Es war der Maler Pierre Lagarde, der die Ausführung der Kulissen beaufsichtigte.

13. Januar.

Im Büro von Messenger - Neuigkeit! - Treffen der Dirigenten Paul Vidal, Bachelet, Rabaud und mir, um die präzisen Tempi von *Faust* auf der Basis der Metronomzahlen [173] festzulegen, die Paul Taffanel bei der 500., von Gounod selbst dirigierten Aufführung notiert hatte.

25. Januar.

Generalprobe von *Faust*, in den neuen, vom Maler Pinchon entworfenen Bühnenbildern und Kostümen. Der Tenor Muratore ist ein wahres Porträt von Holbein. Auserlesene Interpretation mit Jeanne Hatto und Delmas; Paul Vidal am Dirigentenpult. Messenger wettete gegen die Chorsänger, die nach seinem Ermessen zu starr waren. Er stört die friedlichen Gewohnheiten des Hauses ein wenig...

27. Februar.

Bei den Concerts Lamoureux dirigiert Félix Mottl mit größter Autorität ein Wagner-Festival. Fragmente von *Lohengrin*, *Tristan* und den *Meistersingern*. Nach der Aufführung mache ich ihm ein Kompliment, und er drückt mir erneut seine Bewunderung für die Qualität des Orchesters, insbesondere der Blasinstrumente aus.

30. März.

An der Opéra *Namouna*, ein Ballett von Édouard Lalo, von so persönlicher Musikalität: die Instrumentierung wurde von Gounod zur Zeit der schweren Krankheit seines Freundes Lalo geschrieben und mit welcher Meisterschaft... Diese Partitur ist eines der Juwelen unseres Ballettrepertoires und doch wird sie zu Unrecht vernachlässigt.

26. April.

Probe von *Hippolyte und Aricie* von Rameau. Messenger kritisiert das Cembalo und das „Continuo“ der Bässe, das sich im Saal wie Hagel anhört. Er bittet Paul Vidal, die Rezitative für Streichinstrumente zu orchestrieren... Lange Diskussionen zu diesem Thema [175] mit Vincent d'Indy und Charles Bordes, die der Probe beiwohnen. Fauré findet das Werk sehr eintönig und nicht sehr theatralisch!

13. Mai.

Generalprobe von *Hippolyte*; Paul Vidal hat ein paar Rezitative für die Streicher im Wechsel mit dem Cembalo orchestriert, das er nicht wegzulassen wagte und dessen Klang in der Opéra völlig untergeht. Hervorragende Interpreten, Lucienne Bréval eine bewegende Phèdre, Jeanne Hatto eine schöne Diane, der Countertenor Plamondon und Yvonne Gall in den schwierigen Rollen von Hippolyte und Aricie. "Es ist ein Werk für die Bibliothek", sagen ein paar mürrische Leute in den Gängen, obwohl sie an sich die Ballette und die sonstige Musik von J. Ph. Rameau schätzen.

17. Mai.

An die Opéra kommt eine russische Truppe, um *Boris Godounov* zu spielen. Es ist die erste Offenbarung in Paris von Mussorgskys bewundernswertem Werk in der Orchesterfassung von Rimski-Korsakow. Mussorgskys Musik bewegt uns in ihrer Schlichtheit und Größe. Man sieht, welchen Einfluss sie auf Debussys Kunst hatte... Schaljapin verkörpert die eigenartige und pathetische Figur des usurpierenden Zaren. Es herrscht allgemeine Begeisterung.

11. Juni.

In der Galerie Georges Petit, Ausstellung von Gemälden meines Freundes Gaston La Touche. Ich habe den Künstler, der zu den Meistern des Impressionismus gehört, an all seinen Bildern arbeiten sehen, sei es in Saint-Cloud, sonntags oder während meiner Ferien in Gros-Doué, in der Orne. Leuchtende, leichte und empfindsame Kunst. Welche beschwörende Kraft in den Landschaften von [176] Versailles! "Das ist der Debussy der Malerei", sagen die Musiker.

12. Juni.

Rose Caron singt *Salammbô*, bei dessen Uraufführung sie in Brüssel und an der Opéra gesungen hat. [Der Komponist] Ernest Reyer ist im Siebten Himmel. "Nie war Hamilcars Tochter schöner und bewegender", sagt er.

3. August.

An der Opéra dirigiere ich eine Wiederaufnahme von *Coppélia*: Die charmante Zambelli eignet sich die Rolle an, die für sie geschrieben zu sein scheint. Ich treffe Reynaldo Hahn, der mir von seiner Bewunderung für die Kunst von Léo Delibes erzählt. Ch.-M. Widor fügt hinzu: "Dies ist das Meisterwerk der choreographischen Musik!"

11. August.

Die *Götterdämmerung* wird geprobt, Saint-Saëns ist im Saal und findet das Werk "unverdaulich in höchstem Maße" (sic). Ein sehr nervöser Messenger treibt alle Darsteller an, [den Tenor] Van Dyck zuvorderst!...

20. Oktober.

Generalprobe der *Götterdämmerung* vor einem mit Wagnerianern und Anti-Wagnerianern prall gefüllten Saal, die sich in den Gängen streiten... Es kommen einige prächtige Stellen darin vor, und Messenger legt mit dem Orchester eine sehr saubere Vorstellung hin, "der es an rhetorischem Höhenflug fehlt", wie Camille Chevillard sagt, ein fieberhafter Wagnerianer, der vor Begeisterung sprudelt! Debussy, sardonisch wie immer, bezeichnet die *Tetralogie* als "musikalisches Telefonverzeichnis".

26. Oktober.

Messenger wird zum Dirigenten der Société des Concerts [du Conservatoire] ernannt und gibt [177] in seinem ersten Programm die wunderschöne Ouvertüre zu *Balthasar* von Georges Marty, seinem verstorbenen Vorgänger. Camille Saint-Saëns spielt Mozarts Klavierkonzert in D, auf präzise, geschmeidige, so musikalische Weise! Es ist eine der seltenen Gelegenheiten, ihn in der Öffentlichkeit zu hören!...

7. Dezember.

Am Konservatorium hat mir Gabriel Fauré ad interim die Leitung der Orchestrierungsklasse anvertraut. Mehrere Sitzungen sind für die Werke der Studenten der Kompositionsklassen reserviert, die sich schließlich selbst im Orchester hören können. Ich lasse ein Werk von meinem Schüler Claude Delvincourt studieren, der in Widors Klasse eingetreten ist. Diese Lektüre ist von großem Interesse für die angehenden Instrumentalisten, die mit Freude an anderen Werken von Borchard und Bazelaire arbeiten, jungen Schülern von Ch. Lenepveu.

1909.

13. Januar.

Uraufführung von *Monna Vanna*. Dieses Drama von Maurice Maeterlinck war sehr günstig für das Debüt des jungen, theaterbegabten Komponisten Henry Février. Hochklassige

Interpretation: Lucienne Bréval, sehr bewegend und schön, Lucien Muratore, Vanni Marcoux und Delmas. Am Dirigentenpult Paul Vidal, der seinem jungen und etwas unerfahrenen Kollegen beste Ratschläge abgegeben hat!

24. Januar.

Die Truppe der Mailänder Scala kommt, um in der Opéra eine Aufführung von Spontinis *La Vestale* zu geben, einem Werk, das schrecklich gealtert ist – ein schlechter [178] Gluck. Brillante Aufführung unter der Leitung von Maestro Vitale. Zusammen mit Messenger und Rabaud bin ich erstaunt über die Bewunderung, die Wagner und Berlioz für dieses sehr langweilige Werk bekundeten, trotz einiger weniger wirkungsvoller Seiten.

18. Juni.

Die Opéra nimmt *Henri VIII* wieder auf. Wunderschöne Partitur von Saint-Saëns auf einem schlecht aufgebauten Libretto mit einigen dramatischen Stellen. Prächtiges Ballett. Große Wirkung durch das berühmte *Quartett* des letzten Aktes. Gabriel Fauré gehört zu den Bewunderern.

5. Juli.

Langer Besuch bei Debussy in seinem Palast in der Avenue du Bois: er scheint sich dort zu langweilen!... Er denkt wohl oft an die kleine Wohnung in der Rue Cardinet zurück, in der er *Pelléas* schrieb. Er bittet mich, *Printemps* zu orchestrieren, seine erste Lieferung aus Rom, dessen Manuskript er verloren hat!... Er vertraut mir ein Exemplar für Klavier zu vier Händen an, auf das er genaue Angaben geschrieben hat. Während ich den Orchestersatz schreibe, schlage ich Debussy vor, einige Änderungen am zweiten Satz vorzunehmen, was er dann auch in der von mir angegebenen Richtung macht. Es ist eine Freude für mich, in seiner Nähe zu arbeiten. Er ist so schlicht, so bescheiden. Manchmal bedauert er es, seine Zeit mit schnellen "Hausarbeiten" für den Durand-Verlag zu verschwenden, sagt er.

2. September.

Ich nutze meinen Jahresurlaub, um eine Reise in meinen heimatlichen Süden zu unternehmen. Ich nehme in der Arena von Béziers an einer schönen Vorstellung unter einem strahlenden Himmel von *La Fille du Soleil* von Maurice Magre und André Gailhard teil! Auf der Durchreise durch Bordeaux höre ich Camille Erlangers *La Fête des [179] Vendanges*, so richtig gelungene Freiluftmusik und mit guten Sängern: Félicia Litvine, Marthe Chenal, Lucien Muratore. Die Menschen in Bordeaux sind ganz hin vor Bewunderung.

*

30. September.

Nach meiner Rückkehr nach Paris lädt mich Frau Adolphe Brisson in die Annales ein und erzählt mir von einem Projekt mit Sonntagskonzerten unter dem Namen "Symphonia", bei dem wir klassische Musik und auch zeitgenössische Musik unter der Leitung aller Dirigenten der Opéra geben würden: Vidal, Rabaud, Bachelet und ich. Sehr attraktives Projekt. Leider ist der Saal der Annales an der Place Saint-Georges zu klein, um ein Orchester zu aufnehmen, deshalb richten wir uns im Théâtre des Arts, Boulevard des Batignolles, ein.

14. November.

Nach einem Monat Proben erblickt „Symphonia“ auf der kleinen Bühne des Théâtre des Batignolles das Tageslicht, wo das Orchester zu laut klingt. Henri Rabaud dirigiert Beethovens *Eroica*, die in diesem winzigen Rahmen knallig wirkt und eine verlockende symphonische Arbeit unseres Genossen Charles Koöchlin. Ich für meinen Teil dirigiere Lalos *Symphonie Espagnole*, in der die junge Geigerin Christiane Roussel einen Triumph erringt, und Julien Tiersots *Danses Populaires*. Unser Impresario Leroy reißt sich Haare und Bart aus: Die Einnahmen sind sehr mager ...

*

[180] 1910.

5. Januar.

Am Konservatorium wird Paul Dukas zum Professor für die Orchestrierungsklasse ernannt. Gabriel Fauré versammelt uns in seinem Büro, um die Programmwürfe für die Übungen der Studenten auszuarbeiten. "Nicht zu viel Beethoven", sagt Dukas, "lasst uns Haydn ehren, den man zu Unrecht vergisst." Er schlägt mir vor, die *Jahreszeiten* einzustudieren. Ich freue mich auf die Zusammenarbeit mit Paul Dukas: Beim Verlassen des Konservatoriums rufen wir alte Erinnerungen an die Klasse unseres lieben Meisters Ernest Guiraud wach, in der wir uns 1890 getroffen hatten, als ich einfache Hörer war.

20. Februar.

In der Opéra Generalprobe von *La Fête chez Thérèse*, einem Ballett von Reynaldo Hahn nach einem Libretto von Catulle Mendès über das gleichnamige Gedicht von Victor Hugo. Muntere, von einem schneidigen Orchester getragene Musik, in die Reynaldo geschickt ein Klavier eingeführt hat. Carlotta Zambelli und Aïda Boni, die beiden charmanten Protagonisten dieses Abends, werden herzlich aufgenommen.

27. Februar.

Bei "Symphonia", Konzert mit französischer Musik, gleichzeitig unser "Schwanengesang". Die *Symphonie in c-Moll* meines stark von Gabriel Fauré beeinflussten Kameraden Fernand Halphen, dessen ergebenen Schüler er ist, hat großen Erfolg, ebenso wie das *Poème* für Violine und Orchester von Ernest Chausson, das unser Konzertmeister Forest in bestes Licht rückt. Micheline Kahn lässt ihre geschmeidige Virtuosität meiner *Pièce de Concert* für Harfe zugutekommen. Sie spielt auch *Thème et Variations* von Charles-Marie Widor, dem ich den Taktstock übergebe: er dirigiert seine *Ouverture Espagnole* und seine *Conte d'Avril-Suite*. Frau Charles Max singt ganz entzückend Lieder von G. Hüe und Ch.-M. Widor.

3. Mai.

Die Opéra spielt Richard Strauss' *Salome*, von Mary Garden wunderbar gesungen und getanzt. Der üppige und morbide Charakter der Partitur wird vom berühmten Orchester, das André Messager mit größter Leidenschaft vorbereitet hat, bewundernswürdig umgesetzt. Am selben Tag an der Opéra-Comique, welche ein Kontrast: die Uraufführung von *Le Mariage de Télémaque* von Claude Terrasse, nach einem bezaubernden Libretto von Jules Lemaître und Maurice Donnay. Das Publikum ist ganz von dieser eminent französischen Musik, die eher an Offenbach als an Lecocq erinnert, verführt.

25. Mai.

Eine italienische Truppe hat das Châtelet-Theater in Besitz genommen und bietet uns, unter dem warmen Taktstock von Toscanini, *Aïda*, *Otello* und *Falstaff*, an. Puccinis *Manon*, neben Verdis Meisterwerken, scheint uns von etwas äusserlicher Wirkung: Trotz der so großzügigen Stimme des Tenors Caruso erscheint uns diese italienische *Manon* viel schwächer als Massenets französische, näher bei Abbé Prévost stehende und sensiblere *Manon* zu sein.

10. Juni.

An der Opéra findet *La Damnation de Faust* [von Berlioz] Eingang ins Repertoire. Henri Rabaud, der sie dirigiert, hat die Partitur von allem "Flitter" befreit, mit dem Raoul der Prachtige sie auf der Bühne von Monte-Carlo [182] ausgestattet hatte, aber wir müssen Raoul Gunsbourg dankbar sein, dass er dieses Meisterwerk der französischen Musik wiederbelebt hat.

7. Juli.

Das russische Ballett von Serge de Diaghilev mit Nijinsky, der Pawlowa und der Karsavina lassen ganz Paris ins Châtelet-Theater eilen. *Shéhérazade* und *Der Feuervogel* stellen in ihrer neuen Choreographie sowohl eine Revolution als auch eine Erneuerung der Ballettkunst dar. All die alten Traditionen fliegen davon...

22. August.

Ich dirigiere *La Damnation de Faust* mit unendlicher Freude! Im Saal sehe ich Saint-Saëns, der mich auf einige zu ändernde Tempi hinweist. Als junger Mann war er ein großer Freund von Berlioz, über den er voller Emotionen spricht. Er macht mir einen schmeichelhaften Vorschlag: die Revision von *Pygmalion* und die *Les Surprises de l'Amour* von Rameau für die große Ausgabe bei Durand zu schreiben, während Paul Dukas die Revision von *Les Indes Galantes* machen wird!...

1911.

16. Februar.

Messenger ruft mich in die Opéra und bittet mich, nach Bordeaux zu fahren, um das Sonntagskonzert der Société Sainte-Cécile zu dirigieren, da der Dirigent Pennequin einen Schlaganfall an seinem Pult erlitten hat. Ich reise noch am selben Abend ab.

[183]

17. bis 18. Februar.

Proben mit dem Orchester von Bordeaux. Auf dem Programm stehen Mendelssohns *Italienische Symphonie*, für die ich eine echte Vorliebe habe, Wagners *Waldweben*, Lalos *Scherzo* und Beethovens *Konzert in G* mit dem Pianisten Emil Sauer, die sehr schwer zu verstehen und zu verfolgen ist. Im Saal des schönen Theaters des Architekten Louis klingt das Orchester wunderbar. Sauer ist in Hundestimmung, weil er nicht auf seinem eigenen Stuhl spielen kann (den er überall hin mitnimmt und der verlegt wurde!). Wie schwierig in der Handhabung doch geniale Virtuosen (!) sind. Schlimmer als Sänger. Mir wird die Leitung des Konservatoriums Sainte-Cécile angeboten. Mein Cousin, Professor Maurice Denucé, rät mir dringend, Paris und die Opéra nicht zu verlassen.

28. April.

Bei den Concerts Colonne, Offenbarung von Maurice Ravels *Daphnis und Chloé*. Wunderbar aufgebaute Musik und reich an Ideen, mit einer so lebendigen, unbestreitbar von Debussy beeinflussten Orchestrierung,

30. April.

An der Opéra *Gwendoline* von Emmanuel Chabrier. Es ist eine große Freude, diese faszinierende Musik zu hören, trotz des Wagner-Einflusses, zweifellos aufgrund des Librettos von Catulle Mendès, das diejenigen von Wagner nachahmt.

21. Mai.

Ida Rubinstein gibt uns Claude Debussys [Martyre de] *Saint-Sébastien* im Châtelet, nach einem Gedicht von Gabriele d'Annunzio. Wir sind weit von *Pelléas* entfernt. Debussy hat seine Schreibweise [184] für dieses Oratorium von nüchternem Stil und bewegender Inbrunst erneuert. Ida Rubinstein macht eine liebenswerte Komposition aus ihrem Helden...

1. Juli.

Frau Loïe Fuller, eine berühmte amerikanische Tänzerin, bringt in die Choreographie ein ganz neues Spiel mit mehrfarbigen Lichtern ein. Sie bittet mich, das Orchester für eine Reihe von Vorstellungen zu dirigieren, die sie zu von einigen klassischen und modernen Meistern entlehnter Musik in der Gaîté-Lyrique gibt: Schubert, Brahms, Debussy, usw... Die Truppe von Frau Loïe Fuller setzt eine ganze Gruppe junger Tänzerinnen und Tänzer mit langen Schleiern in Szene, die sich mit Anmut und Fantasie inmitten eines sich ständig erneuernden Lichtspiels bewegen.

2. Dezember.

Richard Strauss dirigiert bei den Concerts Lamoureux ein Wagner-Strauss-Programm. Nachdem ich einer der Orchesterproben beiwohnen konnte, bin ich zutiefst interessiert an der einfachen und präzisen Art und Weise, wie Strauss die Musiker arbeiten lässt: Er ist nüchtern

in seinen Gesten, aber wie versteht er es, die brillanten Seiten seiner Symphonischen Dichtungen *Don Quijote* und *Das Heldenleben* hervorzuheben!

14. Dezember.

An der Opéra-Comique, Generalprobe von *Bérénice* von Albéric Magnard. Man findet kaum den Geist von Racine in dieser neo-franckistischen und wagnerianischen Musik, in diesem gut klingenden aber so kompakten Orchester. Ich treffe einen ziemlich desillusionierten Albert Carré: "Wohin führt uns, sagt er mir, diese Musik, [185] die für zwanzig Eingeweihte geschrieben wurde, aber für die Öffentlichkeit absolut unzugänglich ist? »

*

1912.

5. Februar.

Das neue Jahr bringt uns hingegen, immer noch an der Opéra-Comique, ein schönes Werk: *La Lépreuse* von Sylvio Lazzari, über ein sehr dramatisches Stück von Henry Bataille. Die Musik ist rau, kraftvoll, reichhaltig aufgebaut und von einem etwas zu wagnerianischen Orchester unterstützt.

31. März.

Ich bringe Debussy die Orchestrierung, die er sich von mir für *Printemps* gewünscht hat. Er ist damit zufrieden... aber er sagt mir, dass er die Musik nicht mag, so sehr hat er sich seit *Pelléas* entwickelt. Er erzählt mir von seinen Projekten: ein *Tristan*, der eine Antithese zu demjenigen von Wagner sein sollte, *Le Diable dans le Beffroi* von Edgar Poe, für den er allerhand Skizzen geschrieben hat. Er spielt mir einige sehr malerische, amüsante Fragmente davon auf dem Klavier vor, von einer völlig anderen Stimmung als gewöhnlich.

4. April.

In der Salle Gaveau gibt Pater [Lorenzo] Perosi, Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle in Rom, eine Vorstellung mit seinen Oratorien. Ich höre in Begleitung von Camille Chevillard zu, und wir sind nicht begeistert von dieser Musik, die von den alten italienischen Meistern beeinflusst ist, aber auch von den Modernen: Es ist Puccini für alte Betschwester, sagt der respektlose Camille!

[186]

27. April.

Im Châtelet präsentiert Jacques Rouché eine Ballettvorstellung unter der Leitung der Komponisten, alles Franzosen: *Istar* von Vincent d'Indy, *La Tragédie de Salomé* von Florent Schmitt, *La Péri* von Paul Dukas, *Les Valses Nobles* von Maurice Ravel. Offenbarung einer häufig überwältigenden Musik von vier unterschiedlichen Temperamenten.

20. Juni.

In der Opéra, eine Wiederaufnahme von *Tristan*. Ich treffe Paul Dukas und Debussy, die sich miteinander zanken! Ersterer bewundert ihn vorbehaltlos, letzterer findet das Werk schrecklich langweilig: Er denkt wahrscheinlich an seinen eigenen *Tristan*.

September.

Ein Monat Urlaub, den ich in Choisy-au-Bac verbringe, im Haus von Frau Louise Binder-Mestro, einer guten Gastgeberin und ausgezeichneten Freundin, solange ich mich erinnern kann... Dieses charmante kleine Dorf Choisy-au-Bac war der Lieblingsaufenthaltort einiger Musiker: Léo Delibes schrieb hier *Lakmé* und Alexandre-Georges *Miarka*, und zwar in einem kleinen Pavillon am Ufer der Aisne, wohin ich mich meinerseits zurückgezogen habe, um in aller Ruhe an der Instrumentation meiner *Colomba* zu arbeiten.

20. Dezember.

Fervaal von Vincent d'Indy macht seinen Auftritt an der Opéra nach der Premiere im Théâtre de la Monnaie in Brüssel. Es ist ein sehr interessantes Werk, aber sein Sujet und seine Struktur sind zu sehr von Wagner beeinflusst. Messager gefällt diese Partitur, und sie wird von einem

perfekt vorbereiteten Orchester ausgeführt. Lucienne Bréval und Tenor Muratore sind die leidenschaftlichen Interpreten.

*

[187] 1913.

9. Januar. Auf der kleinen Bühne des Théâtre des Arts (Batignolles) gibt Jacques Rouché eine sehr attraktive zusammengesetzte Vorstellung. Chabriers *L'Education manquée*, eine Operette mit drei Charakteren, voller Elan und Charme, gefolgt vom Prolog aus *Thésée*, einem der schönsten Werke von Lully, und von Gabriel Faurés Orchestersuite *Dolly*, instrumentiert von Henri Rabaud, auf die der [Choreograf] Léo Staats eine nette Ballettunterhaltungs kreiert hat.

12. Januar.

Nach der Wiederaufnahme von *Fervaal* an der Opéra gibt André Messager in der Société des Concerts [du Conservatoire] *Le Chant de la Cloche*, ein Jugendwerk von Vincent d'Indy. Orchester und Chöre sehr lebendig. „Warum bringen wir dieses Werk nicht auf eine Bühne, sage ich zu Messager, ist es nicht theatralischer als alles, was d'Indy für die Opernbühne geschrieben hat?“

13. Februar.

Im Hôtel de Ville nehme ich mit meiner *Colomba*-Partitur am Concours Musical de la Ville de Paris teil. Der Preis wird nicht verliehen. Ich bekomme die erste Erwähnung, Gabriel Grovlez die zweite und Albert Doyen, der mein Schüler an der Niedermeyer-Schule war, die dritte. Messager und Widor, die in der Jury waren, sagen mir, dass der Präsident des Stadtrates, Herr Caron, die Abstimmung nach dem zweiten Wahlgang gestoppt hat, als ich vorne lag: Er hatte Leute, die bei ihm zu Hause essen wollten! In der Jury sagte man: "Busser ist Dirigent an der Opéra, Professor am Konservatorium, er ist versorgt.“ [188] Albert Carré findet diese Argumentation absurd; er hat mein Werk sehr gemocht und verspricht mir, dass er es an der Opéra-Comique aufführen wird...

31. März.

Während Jacques Rouché am Théâtre des Arts den von mir musikalisch überarbeiteten *Pygmalion* de Rameau präsentiert, öffnet das Théâtre des Champs-Élysées seine Türen. Ein schöner Saal, in dem alles wunderbar klingt. Berlioz' *Benvenuto Cellini* wird aufgeführt, mit einem großen Luxus an Bühnenbildern und einer brillanten Regie. Weingartner dirigiert das Orchester mit seinem ganzen Glauben an Berlioz, den er liebt und verteidigt. "Man fügt uns alle [Werke von] Wagner zu, sagt er mir, und wir ignorieren *Freischütz*, *Oberon*, *Euryante* von Weber, Werke, denen der Autor von *Lohengrin* alles verdankt!" Am Konservatorium stellt Paul Dukas den Studenten wichtige Fragmente von Webers *Euryanthe* vor, von der nur die glanzvolle Ouvertüre bekannt ist. Welch ein melodischer und rhythmischer Reichtum in diesem vergessenen Meisterwerk!

9. Mai.

Auf der Bühne der Champs-Élysées, Erstaufführung von *Pénélope* von Gabriel Fauré [nach der Uraufführung in Monte Carlo], basierend auf einem prächtigen Gedicht von René Fauchois. Eine sehr schöne Partitur, nicht immer theatralisch im herkömmlichen Sinne des Wortes, aber was für eine - kostbare vor allem - musikalische Sprache! Lucienne Bréval und Lucien Muratore sind die ausgezeichneten Interpreten.

5. Juli.

Am Institut, Rompreis-Wettbewerb über den Kantatentext *Faust et Hélène*. Zwei Große Preise: an Lily Boulanger, eine junge, achtzehnjährige, bemerkenswert begabte Musikerin, [189] und an meinen Schüler Claude Delvincourt, dessen Handwerk solider ist. Ch.-M. Widor erzählt mir von dem ausgezeichneten Eindruck, den sie auf die Jury gemacht haben, die allergrößtes Vertrauen in die Zukunft der beiden jungen Preisträger hat!

16. Juli.

Ich spiele in Saint-Cloud die Orgel bei der Beerdigung meines liebsten Freundes, des Malers Gaston La Touche, der innerhalb weniger Tage von einem akuten Blinddarmanfall dahingerafft wurde. Zwanzig Jahre lang hatte Gaston La Touche jeden Sonntag die Neun-Uhr-Messe in der Kirche von Saint-Cloud besucht: Ich spielte und improvisierte für ihn mit großer Zurückhaltung: er verabscheute laute Musik. Auf diese Weise kommunizierten wir miteinander auf einer geistigen Ebene, und mit welcher Freude sprachen wir über unsere verwandten Künste, Malerei und Musik. Ein grausamer Verlust, sein vorzeitiger Tod.

September-Oktober.

An der Opéra ist die Arbeit fast zum Erliegen gekommen, es ist die Rede davon, die Direktoren Messager und Broussan zu ersetzen, deren finanzielle Angelegenheiten sich im freien Fall befinden. Es wird die Kandidatur von Jacques Rouché ins Spiel gebracht, der am Théâtre des Arts mit glücklichen Ideen aufgefallen ist. Wir erfahren auch, dass Albert Carré die Opéra-Comique verlässt, um die Comédie-Française zu leiten: Er wird durch P.-B. Gheusi ersetzt, der meinen Kollegen Paul Vidal als Musikdirektor übernimmt.

7. Dezember.

Camille Chevillard gibt den Concerts Lamoureux die Uraufführung von Debussys *Printemps*, für den ich die Instrumentierung geschrieben habe. Gute Ausführung, [190] "ein wenig starr", sagt Debussy, der Chevillard mit einem perfektionierten Metronom vergleicht!

28. Dezember.

An der Opéra Generalprobe von *Parsifal*, es wird der Schwanengesang von André Messagers Direktionszeit sein: Er sitzt am Dirigentenpult und leitet aus ganzem Herzen dieses schöne Werk, das er liebt. Bemerkenswerte Leistung mit [dem Tenor Paul] Franz, Delmas, Journet und Lucienne Bréval. Das Publikum hört ganz ergriffen dieser Partitur zu, die durch ein paar geschickte Schnitte leichter gemacht worden ist. Die großen Gralsszenen, die Episode der Blumentöchter im zweiten Akt, lösen lang andauernde Begeisterung aus. Messager ist mit diesem Abend zufrieden, "der in seinem Leben Bleibendes hinterlassen wird", wie er sagt. Er wird die Opéra mit weniger Bitterkeit verlassen!

*

1914.

28. März

Pierre Sechiari bittet mich, ein besonders schwieriges Werk des berühmten Pianisten Busoni in seinem Sonntagsprogramm zu dirigieren. Es ist eine sehr brillante und farbenreiche Fantasie für Klavier und Orchester, inspiriert von sehr originellen mexikanischen Themen. Busoni, der sie selbst spielt, ist ein schlichter und charmanter Künstler: Wir arbeiten in perfekter Harmonie an seiner Partitur. Am Tag des Konzerts erringt Busoni einen echten Triumph, an dem er mich gerne teilhaben lassen möchte. Am selben Abend empfängt er mich mit seinen Freunden Widor, [Isidore] Philip und J. Rouché zum Abendessen bei Voisin. Bevor wir uns zu Tische setzen, macht er uns das Geschenk einer Stunde Musik, in der Bach und Beethoven unter seinen Finger eine seltene Intensität der Emotionen annehmen...

[191] 11. April

Mein Freund Aymé Kunc, Sohn meines ersten Meisters, der wie ich die Knabenkantorei der Kathedrale besucht hat, bietet mir die Gelegenheit, eines der Konzerte des Konservatoriums von Toulouse zu dirigieren, zu dessen Direktor er eben erst ernannt worden ist. Es ist mir eine große Freude, die *Symphonie* [in D] von César Franck zu dirigieren. Am nächsten Tag pilgere ich zur Kathedrale, wo ein Studienkollege von mir, Kanonikus Massot, eine Messe von Gounod für die junge Kohorte der kleinen Knabenkantorei leitet. Der Organist Courtade, der Nachfolger meines Vaters geworden ist, bietet mir an, auf den Manualen seiner schönen Cavallé-Coll-Orgel zu spielen. Welch ein Gefühl, meine Hände auf dieses Instrument zu legen, das für mich als Kind der großartige Initiator meiner ganzen Karriere war...

28. April.

In den vergangenen zwei Monaten haben wir an Alfred Bachelets Opera *Scemo* gearbeitet, einem Werk von seltener Musikalität und großer dramatischer Kraft. Die Handlung spielt in heutiger Zeit auf Korsika. Es war Charles Méré, der die Dichtung geschrieben hat. Messenger geht zum Dirigentenpult: Er schätzt diese Partitur sehr und gibt eine sehr beredte Orchester-Interpretation davon. Yvonne Gall, Altchewsky, Lestelly und Gresse bilden eine außergewöhnliche Besetzung.

8. Mai.

Jacques Rouché, der nun also an der Opéra die Nachfolge von Messenger als Direktor antreten soll, bittet mich, mit ihm zu sprechen. Er ist höflich, aber nicht sehr wohlwollend in Bezug auf die aktuelle Situation des Theaters. Er wird mich in meinen Funktionen als Dirigent behalten, aber unter Hinzufügung der Leitung der Chöre, die er zu verjüngen beabsichtigt.

[192] Neben Chevillard werde ich als Kollegen meine Berufsgenossen Ruhlmann, Bachelet, Monteux, Caplet und Grovlez haben: das sind viele Leute für eine Funktion, die maximal drei Leute erfordert ... Wir sprechen über Musik, und ich habe den Eindruck, dass Rouché von Lully und Rameau direkt zu Debussy übergeht.

13. Mai.

Marouf von Henri Rabaud taucht auf der Bühne der Opéra-Comique auf. Wir schätzen in diesem Werk seinen einzigartigen Orientalismus, der eher dem von Félicien David als dem der Meister der russischen Schule ähnelt. Sehr farbenfrohes und unterhaltsames, aus den Geschichten aus 1001 Nacht entnommenes Libretto von Lucien Népoty. Jean Périer und seine schöne Partnerin Marthe Davelli geben eine Interpretation von unvergleichlicher Brillanz ab.

19. Mai.

Im Haus von Rouché, Treffen des musikalischen Generalstabes der neuen Leitung: Chevillard, wie immer gutmütig, aber sehr klar in seinen Ansichten, Ruhlmann, der sich kaum kompromittiert, die stummen Grovlez und Caplet, Monteux, der sich für gewisse schnellere Arbeitsmethoden einsetzt. Rouché konsultiert mich als einer der älteren im Hause häufig; Wenn den Künstlern in Chor und Orchester zu viel abverlangt wird, werden wir aus an den Gewerkschaften reiben, deren Einfluss von Tag zu Tag wächst. Sehr herzliche Begegnung. Es ist die Rede davon, *Les Troyens à Carthage* von Berlioz geben, dem *La Prise de Troie* vorausgehen soll, Rameaus *Castor et Pollux* zu inszenieren und den *Fliegenden Holländer* dem Wagner-Repertoire hinzuzufügen, das damit vollständig sein wird.

26. Mai.

Abendessen im Haus meiner Freundin, Frau Duvelleroy, Abonnetin der Opéra-Comique, mit verschiedenen politischen Persönlichkeiten. [193] René Viviani, Vorsitzender des Aufsichtsrats, sehr gesprächig und optimistisch in Bezug auf externe Ereignisse. "Wir werden keinen Krieg haben, sagt er, angesichts der russischen Allianz." Große Diskussionen über den richtigen Einsatz von Heer und Marine. Dies alles stellt eine Abwechslung zu meinem musikalischen Alltag dar, aber ich bin etwas pessimistischer als die anderen Gäste... Am nächsten Tag gehe ich zu Anatole France und bitte ihn um einige Änderungen in der Dichtung der *Noces Corinthiennes*. Ich erzähle ihm von meinem Treffen am Vorabend und er sagt mir wörtlich: "Alle diese Politiker verstehen gar nichts und werden uns in den Abgrund führen..."

28. Juni.

Saint-Saëns kommt an meine Orgel in Saint-Cloud, um einer Musik-Messe vorzustehen, die seinen religiösen Werken gewidmet ist. Er spielt die hervorragende Cavaillé-Coll-Orgel, die er vor mehr als dreißig Jahren zusammen mit Gounod eingeweiht hat. Er freut sich und sagt zu mir: "Mein lieber Busser, fragen Sie mich, was Sie wollen, ich werde es Ihnen gewähren." Ich antworte ihm wie aus der Pistole geschossen: "Mein lieber Meister, kommen Sie am 3. Juli zum Rompreis-Wettbewerb." Er zögert ein wenig, weil er seit der Wahl von Gustave Charpentier nicht mehr zum Institut kommt, aber ich bestehe darauf und bekomme seine Zustimmung.

3. Juli.

Die Opéra weist mich am Mittag darauf hin, dass ich *Parsifal* dirigieren muss, da Rabaud krank ist. Ich bin den ganzen Tag in der Jury des Rompreis-Wettbewerbs. Um fünf Uhr eile ich in die Opéra, um meine Partitur noch einmal zu lesen. Am Abend geht alles gut, denn das Orchester ist sehr aufmerksam und unterstützt mich bewundernswert. Aber was für ein geschäftiger Tag! Darf ich es aussprechen? Nach meiner Reise nach Bayreuth habe ich einen langen Weg zurückgelegt, und selbst wenn ich nach bestem Wissen und Gewissen dirigiere, finde ich das Duett im zweiten Akt unendlich lang! [194] Messenger hatte mir geraten, nicht einzuschlafen!...

4. Juli.

Beim Wettbewerb um den Rompreis kann ich Saint-Saëns zum Kommen zu bewegen und für Marcel Dupré zu stimmen, der ein Komponist von Format ist: Mit Hilfe der Stimmen der Maler und Bildhauer gewinnt er den Grand Prix. Am selben Abend kommt der junge Preisträger, um mir für meine Intervention bei Saint-Saëns zu danken, die ihm den Sieg gebracht hat ...

13. Juli.

Während ich an der Opéra *Les Huguenots* dirigiere, sagt mir ein Abonnent, Oberst Charron, dass es falsch war, meinen Sohn Michel in die Ferien nach Deutschland zu schicken, weil wir Krieg haben werden... An diesem Abend ist das ganze Theater in Aufruhr und wartet auf die Mobilisierung.

Andererseits erfahre ich, dass Messenger und Broussan Konkurs anmelden und die Oper in wenigen Tagen verlassen müssen. Es ist die Nacht der Katastrophen...

[195] KAPITEL XI
KRIEGSZEIT (1914-1918)

Am 1. August wurde der Mobilisierungsbefehl in Paris ausgehängt, und am selben Tag schloss die Opéra ihre Tore. Jacques Rouché übernahm gegen seinen Willen die Direktion vom Gespann Messager-Broussan, die gerade aus finanziellen Gründen zu Ende gegangen war. Mehr als die Hälfte des Personals wurde zum Dienst in den Streitkräften einberufen: Es war undenkbar, auch nur eine Vorstellung zu geben. Jacques Rouché unternahm alles Mögliche, um den nichtkombattanten Mitarbeitern und den Familien der mobilisierten Künstler wenigstens ein Existenzminimum zu sichern.

In der Direktion für Bildende Künste ergriff der Staatssekretär Albert Dalimier die glückliche Initiative zur Gründung der "Œuvre Fraternelle des Artistes", um das Elend von Musikern, Sängern und Schauspielern zu lindern, die durch die Schließung aller Theater in die Arbeitslosigkeit geraten waren. Er setzte einen Ausschuss ein, dem die Pianisten Isidore Philipp und Alfred Cortot, die Komponisten Henri Rabaud, Charles Silver und ich selbst angehörten. Wir trafen uns jeden Tag im Palais-Royal, rue de Valois, und es ging darum, wer unter uns versteckte Notfälle entdecken würde!

Um unseren Notfallfonds zu speisen, dessen Mittel sich bald als unzureichend erwiesen, organisierten wir jeden Sonntag im Auditorium Maximum der Sorbonne [dem Grand Amphithéâtre] *Les Matinées Nationales* [die Nationalen Nachmittagsvorstellungen] [196] mit Hilfe der Orchester der großen Symphonieverbände.

Am Konservatorium begrüßte Gabriel Fauré, sehr bewegt von der prekären Situation, in der sich die Mehrheit der Studenten befand, mit Freude die großzügige Idee, die ihm zwei große Künstler eingegeben hatten: Lucienne Bréval und Andrée Mégard: er öffnete die Mensa des Konservatoriums. Dieses segensreiche Werk leistete von Anfang an unschätzbare Dienste zugunsten unserer führenden Musikausbildungsstätte.

Am Sonntag, dem 13. September, brach im Morgenrauen die Nachricht vom Sieg an der Marne in Paris wie Donnerhall ein: Der Tagesbefehl von General Joffre war in aller Munde. Andererseits erfuhren wir leider von der Bombardierung der Kathedrale von Reims und, in der Welt der Musik, vom tragischen und so sinnlosen Tod von Albéric Magnard, dem Komponisten von *Bérénice*: Er hatte aus einem Fenster seines Landhauses auf die feindlichen Soldaten geschossen, die in sein kleines Dorf Nanteuil-le-Haudouin eingedrungen waren. Das hätte furchtbare Racheakte provozieren können: Er wurde aus nächster Nähe erschossen und sein Haus durch Feuer völlig zerstört.

In der Zwischenzeit schrieb mir mein ältester Sohn Fritz, der im Alter von achtzehn Jahren sein Medizinstudium unterbrochen hatte, um sich zu stellen, aus Bordeaux, wo er in das 144. Infanterieregiment eingegliedert worden war, dass er sofort an die Front gehen musste... Ich beeilte mich, von ihm Abschied zu nehmen! In Bordeaux gestrandet, war ich erstaunt: Ich kam in eine hell erleuchtete Stadt, in der die Cafés voller Menschen waren, in der das gesamte politische Personal anwesend war und in der man das Paris der Fest-Premieren antreffen konnte: Exilierte in glänzenden Uniformen, Luxusautos! Man vergass allzusehr den Krieg, der „dort oben“ stattfand, und wenn die Deutschen in Noyon gewesen wären, [197] wie Georges Clemenceau in einem Leitartikel in *L'Homme Enchaîné* schrieb, hätte man sich nicht so sehr darum gekümmert. Ich begab mich in das Militärlager von Souges, um meinen lieben "Tourlourou" zu treffen, den ich voller Schwung und in Begleitung einer seiner Kameraden, des jungen Schauspielers Maurice Lehmann ankommen sah, der bereits Pensionär der Comédie-Française war. Beide waren in große dunkelblaue Militärumhänge und rote Hosen gezwängt: Wie nett waren sie, diese beiden wagemutigen Gefährten, und wie traurig war ich, als ich sie ein paar Tage später verlassen und an das Schicksal denken musste, das ihnen widerfahren könnte!...

Zurück in Paris, erfuhr ich vom Tod des Hauptmanns Joseph de Marliave, des Ehemannes meiner Freundin Marguerite Long, der an der Front getötet worden war; Ein wacher

Musikkritiker, der ein umfangreiches Buch über Beethovens Streichquartette geschrieben hatte.

In der Opér hatte Rouché ein Treffen des Chors und des Orchesters angeregt, um die Möglichkeit zu prüfen, einige Konzerte im Trocadero-Saal zu organisieren. Chevillard, Bachelet und ich waren für die Durchführung von Wettbewerben zur Rekrutierung junger Musiker und Chorsänger zuständig, um die lückenhaften Ränge zu vervollständigen. In den ersten Monaten des Jahres 1915 konnten wir einige Konzerte organisieren. Das erste Programm war der französischen Musik gewidmet - Lalo, Franck, Saint-Saëns und d'Indy - und endete mit dem berühmten Trio aus Gounods *Faust*.

In der zweiten Sitzung war *L'Offrande à la Liberté* von Gossec, die Bachelet rekonstruiert hatte, von der Ouvertüre zu *Roma* von Massenet und der Inszenierung von *Ma Mère l'Oye* von Ravel eingerahmt.

Andererseits hatte mich Firmin Gémier, der das Théâtre Antoine leitete, gebeten, einige musikalische und literarische "Cinq à sept" [Veranstaltungen von fünf bis sieben Uhr] zu organisieren, die wir [198] mit Künstlern der vier Nationaltheater gaben. So kam Marthe Chenal am 9. Januar 1915, um in Begleitung eines kleinen Orchesters, das ich zusammengestellt hatte, die *Marseillaise* zu singen; es war ein pathetischer Moment.

Nachdem ich dank Gémier die Bekanntschaft des Präfekten Nepoty gemacht hatte, der in Epernay residierte, fragte ich ihn, ob er mich nicht einmal nach Fismes in der Aisne mitnehmen könne, um dort meinen Sohn zu treffen, dessen Regiment dort stationiert war. Leider war das Regiment bei unserer ersten Ankunft im Lager schon in die Schützengräben verlegt worden! Erst später, im Monat Mai, hatte ich die große Freude, meinen Sohn, der Regimentskrankenpfleger geworden war, zu treffen und ihm auf einem Schifferklavier in einem kleinen Café *L'Hymne à la France* zu Gehör zu bringen, die ich gerade auf die bewundernswerten Verse Victor Hugos geschrieben hatte: "Diejenigen, die treu für das Vaterland gestorben sind". Ein Künstler des Opernorchesters, der Posaunist Tudesq, blätterte für mich um: Ich war froh zu wissen, dass er einer der besten Kriegskameraden meines Sohnes geworden war. Wie gross war am nächsten Tag meine Rührung, das ganze Regiment vorbeiziehen zu sehen, die Trompeten und die Trommeln zuvorderst. Als das Musikkorps weitermarschierte, grüßten mich mehrere Musiker, die ich vom Konservatorium her kannte, diskret und freundlich, Tudesq aber schickte mir ein "Brüllen" aus seiner Posaune, während er weiterhin einen äußerst mitreißenden Doppelschritt ausführte. Alle waren sehr fröhlich, und doch, wie sah die Zukunft für sie aus?

Der Besuch an der Front hatte mich beruhigt, da er die ausgezeichnete Moral all dieser jungen Kämpfer bestätigte. Auch ich hätte meinem Land gerne gedient, wenn auch nur im Hilfsdienst; ein Revisionsausschuss hatte mich kürzlich wegen meiner schlechten Augen für untauglich erklärt! [199] Diese Sitzung des Revisionsausschusses fand in der Lobau-Kaserne in einem unbeschreiblichen Tumult, einem eigentlichen Aufruhr statt. Ich hatte die Gelegenheit, Major Dr. Mangin zu treffen, den Sohn meines ehemaligen Kollegen an der Opéra. Er brachte mich in einen Raum, in dem ich aus Gefälligkeit eine weiteren Beurteilung unterzogen wurde, flankiert von einem sehr dünnen Priester und einem sehr fetten Metzgerjungen. Beide wurden zurückgestellt, der eine wahrscheinlich wegen seiner Askese, der andere wegen seiner Fettleibigkeit.

Seit er siebzehn Jahre alt war und sein älterer Bruder in der Armee, nannte sich mein jüngerer Sohn Yves „Exilierter“. Als er sein Abitur bestand, konnte ich mich nicht gegen seine Einreihung in die schwere Artillerie des 55. Regiments in Orleans wehren. Das Beispiel meines Schülers Claude Delvincourt, der, von allen militärischen Verpflichtungen befreit, die Villa Medici verlassen hatte, um sich der Infanterie anzuschließen, hatte stark auf ihn eingewirkt.

Damals bot mir mein ausgezeichneter Kamerad aus der Orgelklasse des Konservatoriums, Louis Vierne, an, ihn an der großen Orgel von Notre-Dame zu vertreten, während er in die Schweiz gehen musste, um seine immer schlechter werdenden Augen behandeln zu lassen. Ich zögerte, eine solche Aufgabe anzunehmen. Auf Drängen von Vierne suchte ich

meinerseits eine Vertretung für meine Orgel in Saint-Cloud, und am Sonntag, dem 11. Juli, einem denkwürdigen Datum für mich, setzte ich mich vor die fünf Manuale des wunderbaren Instruments von Notre-Dame. Welch ein Gefühl, unter meinen Fingern das "pochende Herz" dieser wunderbaren Maschine zu spüren!

*

Nach monatelangen Versuchen aller Art und immer neuen Schwierigkeiten konnte [200] Rouché die Türen des Palais Garnier wieder öffnen und einige Matineen organisieren, die von einem sehr treuen Publikum auf der Suche nach Ablenkung von der allgemeinen Tristesse besucht wurden. Am Donnerstag, dem 9. Dezember 1915, wurden zwei Bilder von *Eugen Onegin*, einem wenig bekannten Werk von Tschaikowski, zusammen mit einem Akt aus *Hamlet* [von Ambroise Thomas] und dem "Rathaus"-Bild aus *Patrie* von Paladilhe gegeben: Delmas, der den Rysoor sang, musste seine Kantilene "Pauvre martyr obscur, humble héros d'une heure" wiederholen.

Am 19. lockte ein Saint-Saëns-Festival eine Schar von Musikliebhabern in die Opéra. Auf dem Programm standen Fragmente von *Les Barbares*, *Henri VIII*, *Ascanio*, *Samson et Dalila* und des charmanten Balletts *Javotte*. Am Ende der Vorstellung ging Saint-Saëns zum Dirigentenpult, um seine *Marche Héroïque* zu leiten, mit der der Altmeister einen wahren Begeisterungstaumel im Publikum entfachte.

Um diesen gemischten Programmen mehr Attraktivität zu verleihen, hatte Rouché meinen jungen Kollegen Gabriel Grovlez gebeten, in einem kurzen Akt verschiedene Stücke zusammenzufassen: Arietten, Duette oder Trios aus der Musik des 18. Jahrhunderts unter dem Titel *Mademoiselle de Nantes*. Der improvisierte Librettist (war es nicht Louis Laloy?) hatte sich nicht gescheut, uns in einem einzigartigen Anachronismus die berühmte Sängerin Madame Dorus-Gras, Schöpferin von Berlioz' *Benvenuto Cellini* und große Interpretin der Opern von Meyerbeer, unter der verführerischen Figur einer großen Kokette vorzustellen. Sie hatte einen sensationellen Auftritt, begleitet von ihrem "Greluchon"! Henri Rabaud, der dieser Aufführung beiwohnte, war verblüfft, Frau Dorus, seine Tante, die Schwester seiner Mutter, unter den Zügen dieses lebhaften Geschöpfes zu entdecken! Er zitterte vor Empörung, denn Madame Dorus, verheiratet mit dem Cellisten Gras, der dem [201] Orchester der Opéra angehörte, war eine sehr einfache Frau, die in ihrer Garderobe "häkelte", als sie auf ihren Auftritt auf der Bühne im dritten Akt der *Hugenotten* wartete, nach demjenigen des Pagen Urbain mit seinem Ruf: "Halt! (dann Trommelwirbel) Respektieren Sie die Königin von Navarra!"

Eine große Freude erwartete mich am 25. Dezember: meine drei Söhne waren zum Weihnachtessen bei mir zu Hause versammelt: mein ältester Sohn hatte seinen ersten Urlaub nach einem Jahr an der Front gehabt, und auch mein jüngster war für einige Tage beurlaubt; mein kleiner Michel bewunderte die Infanterie- und Artillerieuniformen seiner Brüder!... Doch am 1. Januar 1916 stürzten uns eine schlechte Nachricht in Angst und Schrecken: Als Aufseher der Artillerie in Argonne war [mein Schüler] Claude Delvincourt nach einem Bombenangriff schwer verwundet worden. Er hatte drei Verletzungen erhalten: Die schwerste, im Bauch, hatte einen sofortigen Eingriff erfordert, außerdem hatte er ein gebrochenes Bein und ein sehr mitgenommenes Auge. Sein Zustand war einige Tage lang kritisch: Er hatte bereits die Militärmedaille erhalten. Ein paar Wochen später bekamen wir erfreulichere Nachrichten, aber leider war sein Auge unwiederbringlich verloren....

*

In der Opéra hatte sich Rouché für eine italienische Vorstellung, bei der je ein Akt von *Manon [Lescaux]* und *La fanciulla del West* von Puccini den *Don Pasquale* von Donizetti umrahmten, der Dienste von Maestro Arturo Vigna versichert, den ich in Monte Carlo kennengelernt hatte, wo er alle italienischen Stagiones dirigierte. Vigna war ein ausgezeichnete Dirigent, dem sein exzentrisches Auftreten sowohl in der Stadt als auch am Dirigentenpult viel Popularität

eingebraucht hatte. Er wohnte im Grand Hotel, und wann immer sich ein Sonnenstrahl in Paris zeigte, trug er einen weißen [202] Anzug aus Drillich wie ein jamaikanischer Pflanzer und einen riesigen Bolivar-Hut aus Stroh auf dem Kopf. In die Opéra ging er zur Freude der Passanten unter einem gelb-grünen Regenschirm. Klein von Gestalt und leicht dickbäuchig, fehlte es ihm an Ausstrahlung. Im Orchester zeigte er Autorität, aber die Musiker amüsierten sich über seine extravaganten Gesten; wenn er ein sehr klangvolles "Tremolo" von den Streichern erhalten wollte, schüttelte er sich selbst, ja, er schüttelte sich buchstäblich von Kopf bis Fuß... Andererseits war er ein ausgezeichnete Musiker, der die Werke der italienischen Meister, sowohl der Klassik als auch der Moderne, bis ins kleinste Detail kannte.

Am Ostersonntag bildeten *Samson und Dalila* die ganze Vorstellung: die Formel der getrennten Akte war aufgegeben worden. Dann kam *L'Etranger*, angeführt von Vincent d'Indy [dem Komponisten]. Es fehlte ihm an Klarheit im Orchester, weil er vor dem Bauch dirigierte und niemand seinen Taktstock sehen konnte: Bei der Generalprobe hatte er die Sturm-Szene in sehr gemässigten Zwei dirigiert; bei der Aufführung begann er in sehr schnellen Vier, und für den Chor, den ich von den Kulissen aus überwachte, wurde es unausweichlich zur Katastrophe.

*

Nach einer sechsmonatigen Schließung, die für das kleine Personal sehr nachteilig war, eröffnete die Opéra am Samstag, dem 4. November, die Saison 1916-1917 mit der Wiederaufnahme von *Briséis*, einem posthumen Akt von Chabrier, und von *La Korrigane*, dem charmanten Ballett von Ch.-M. Widor. Von da an fanden die Aufführungen abends statt: sie begannen um 7 Uhr und endeten aufgrund der Lichtbeschränkungen spätestens um 11 Uhr. So hatten wir die Uraufführung von *Les Abeilles*, einer verführerischen choreografischen Arbeit von [203] Igor Strawinski, und von *Adélaïde*, dem Titel, den Maurice Ravel seinen *Valses Nobles et Sentimentales* gegeben hatte.

Im April bot mir Léon Jehin die Gelegenheit, nach Monte-Carlo zu kommen und ein Konzert zu dirigieren, das Prinz Louis von Monaco den Werken der Komponisten im Aktivdienst widmen wollte. Ich hatte die *Symphonie* von Fernand Halphen auf das Programm gesetzt, eine symphonische Dichtung namens *Typhaon* von Claude Delvincourt, der, kaum von seinen Verletzungen genesen, mit mir mitgekommen war, und andere Werke von Philippe Gaubert, André Gailhard, Raymond de Pezzer und Marcel Tournier, die alle in der Armee waren. Eine bewegende Ovation wurde Claude Delvincourt zuteil, der in Uniform und mit der Militärmedaille ausgezeichnet das Konzert besuchte.

*

Kurz darauf delegierte mich Rouché, der darum gebeten worden war, eine Aufführung in einem englischen Lager in der Nähe von Rouen zu organisieren, an die Organisatoren. Wir wählten *Carmen* mit Alice Raveau und Edmond Clément. Ich sagte der Person, die das Orchester rekrutiert hatte, dass ich unbedingt ein Englischhorn brauche. Als ich am Morgen der Probe in Rouen ankam, fragte ich nach meinem Englischhorn. "Ja", antwortete mir mein Gesprächspartner, "Sie werden vier haben". Das heißt, ein Quartett englischer Soldaten, die in der Militärmusik Horn spielen!... Es war eine echte Katastrophe... Die tapferen Engländer kannten nur die "Phantasie für militärische Harmoniemusik" über *Carmen*. Sie schwammen ganz grauenhaft, manchmal blieben sie einen ganzen Takt hinter mir zurück. Ich muss sagen, dass ich das Horn selten so "pianissimo" gehört habe. Nach der Vorstellung kam ein englischer Oberst, um mir zu gratulieren (!) und fragte mich, ob „ich mit seinen Männern zufrieden gewesen sei?“ [204] "Yes, yes, beautiful", antwortete ich lachend.

Fräulein Ricotti, Pantomimentänzerin an der Opéra, hatte mich gebeten, für sie drei Klavierstücke von Debussy, *La Cathédrale engloutie*, *La Puerta del Vino* und *Soirée dans Grenade* zu orchestrieren. Ich ging zum Autor von *Pelléas* und bat ihn um seine Erlaubnis, die er mir gewährte; Ich war betroffen, ihn so blass und abgemagert zu sehen. Er litt bereits an der Krankheit, die ihn leider so schnell dahinraffen sollte. Er schien mir müde, entmutigt

und besorgt über die Situation der alliierten Armeen mit ihrem Schwanken zwischen Ängsten und Hoffnungen. Nachdem ich meine Orchestrierungsarbeit beendet hatte, ließ ich sie Debussy von meinem Sohn Yves überreichen, der sich im Urlaub befand: er hatte eben seinen Pilotenschein erhalten. Es war Debussys Tochter, die nette Chouchou, die meinen Jungen empfing und seine schöne Fliegeruniform bewunderte. Ich hätte auch gerne die *Ballade des enfants qui n'ont plus de maison* instrumentiert, aber Debussy antwortete mir: "Nein, nein, das habe ich bereits André Caplet verweigert. Ich möchte, dass dieses Stück mit diskretester Klavierbegleitung gesungen wird. Man darf kein Wort dieses Textes überhören, der von der Raubgier unserer Feinde inspiriert ist. Es ist die einzige Möglichkeit für mich, Krieg zu führen..."

André Messager, der die Concerts de la Sorbonne dirigierte, hatte meine *Minerva-Ouvertüre* in eines seiner Programme aufgenommen. Am selben Tag, am Sonntag um 11 Uhr morgens, eilte Jean Messager zu mir nach Hause, um mir mitzuteilen, dass sein Vater schwer krank sei und mich zu bitten, das gesamte Konzert an seiner Stelle zu dirigieren... Zum Glück hatte ich am Tag zuvor an der Generalprobe teilgenommen. Auf dem Programm standen Beethovens Violinkonzert, das der Virtuose Hayot souverän spielte, die Chöre aus *Caligula* von Gabriel Faurés, gesungen von [205] den Studenten meiner Ensembleklasse am Konservatorium, und Gustave Charpentiers *Napoli*. Dies ist das einzige Mal in meinem Leben, dass ich die Freude hatte, das bewundernswerte Ensemble der Société des Concerts [du Conservatoire] zu leiten.

*

Die Stadt Paris hatte die einzigartige Idee, die Rue Richard Wagner umzubenennen und ihr den Namen Albéric Magnard zu geben, der einer der eifrigsten Anhänger des Bayreuther Meisters gewesen war. Diese Geste, die einigen Künstlern unpassend erschien, löste eine heftige Kontroverse aus, an der ich indirekt beteiligt war. In einem Interview mit einer Abendzeitung hatte ich gesagt, dass ich kein Problem damit haben würde, dass die Opéra Wagner nach dem Ende der Feindseligkeiten wieder spielte: Dies brachte mir den folgenden Brief von Saint-Saëns ein:

"20. September 1917.

Mein lieber Busser

Es kommt mir zu Ohren, dass Sie eine Rückkehr zu der Wagner-Flut predigen, die uns vor dem Krieg unter Wasser gesetzt hat. Dieser Krieg ist also für Sie, als gäbe es ihn gar nicht? Wissen Sie nicht, dass Wagner zur künstlerischen Verkörperung des neuen Deutschlands geworden ist? Dass wir den Siegfried-Graben, den Wotan-Graben gesehen haben? Dass jeder gute Deutsche ein Porträt von Wagner zu Hause hat, neben dem des Kaisers?

Es hat Ihnen Spaß gemacht, Wagners Werke zu dirigieren: Das ist nicht überraschend. Ich selbst müsste bestimmte Stücke von ihm dirigieren, um ihnen ihre wahre Bedeutung zu geben, die ständig entstellt wird. Aber Vergnügen ist nicht alles auf dieser Welt, und es gibt Vergnügen, denen man sich entziehen können muss. [206] Wenn Sie Ihre Haltung nicht ändern, kann ich die Sympathie, die Sie immer in mir geweckt haben, nicht weiterführen.

C. Saint-Saëns."

Nachdem ich dem Autor von *Samson et Dalila* mit gesetzten Worten entgegnet hatte, dass ich mich für einen guten Franzosen halten und trotzdem Wagner bewundern würde, erhielt ich postwendend einen zweiten Brief:

"22. September 1917.

Mein lieber Busser

Man beschuldigt Sie nicht, dass sie während des Krieges die Wiederaufnahme von Wagners Werken fordern - was hoffentlich unmöglich wäre - sondern nach dem Krieg, drei oder vier Jahre später. Es muss wahr sein, denn es kam mir von verschiedenen Seiten zu Ohren. Nun, genau da liegt die Gefahr. Nach dem Krieg wird Deutschland versuchen, den Vorsprung, den es vorher hatte, zurückzugewinnen. Daran kann es keinen Zweifel geben; und die Musik ist die Stelle, in der sie die Bresche schlagen werden. Eine ganze Presse, die von ihr bezahlt wird,

wird in dieser Richtung arbeiten: Man wird uns jeden Tag sagen, dass wir vergessen müssen, dass es keinen ewigen Hass gibt, dass die Kunst keine Heimat hat. Wie könnten wir daran zweifeln, wenn wir bereits mitten im Krieg in dieser Richtung arbeiten? Sollen wir *L'Humanité* oder *Paris-Midi* oder die Herren Souday und Pioch zitieren? Herr Souday musste eine Stummschaltung vornehmen, da *Le Temps* Warnungen erhalten hatte.

Und nach und nach wird die Invasion wiederkommen, und die Situation wird wieder so sein wie vorher: Die französische Schule, die sich entwickelt hätte, [207] wenn man ihr die Atemluft nicht entzogen hätte, wird wieder ersticken.

Nun, mehr braucht es nicht; genug der Legenden, genug der skandinavischen Mythologie; Es ist lange her, dass Jupiter, Juno und Venus zugunsten von Wotan, Fricka und Freia entthront worden sind, lange genug haben sich Christentum und Barbarei vermischt, lange genug haben sich die Heiligen und Hexen der verwirrten Vernunft widersetzt, ihre Verzauberungen miteinander verflochten, uns ihre Balsame und ihre Zaubergetränke schlucken lassen. Wir müssen die französische Bühne von dieser schrecklichen Sprache befreien, die weder Französisch noch Deutsch ist und die aus angeblich musikalischen Gründen die französische Sprache entweiht. Sollen die Deutschen, wenn sie können, ein deutsches Theater machen, in dem Wagners Werke in ihrer Sprache aufgeführt werden, die einzige Möglichkeit, sie aufzuführen, ohne sie zu entstellen; und wer nicht auf sie verzichten kann, kann sie ja dort sehen und hören gehen. Aber möge die französische Bühne nicht länger ein Land sei, das für immer von Deutschland erobert worden ist und ein Mittel, sich trotz ihres schändlichen Verhaltens wieder siegreich bei uns einzuführen!

Beunruhigend, dass es notwendig ist, all dies zu erklären. Was ich mir gerne erklären liesse, ist, wie Elsas Bruder, der von der heidnischen Hexe Ortrud in einen Schwan verwandelt wurde, zufällig derselbe Schwan sein kann, der das Boot von Lohengrin abschleppt und in himmlische Gefilde bringt. Aber wozu soll das gut sein? ‚Ah! dieses beklagenswerte Bedürfnis zu verstehen‘, schrieb eines Tages Theodor von Wyzewa. Dieses Bedürfnis, das hatte unser Publikum einst, man hat es ihm weggenommen und ihm *Parsifal* angetan, als hätte man ihn ein gekochtes Ei verschlucken lassen...

Das ist kein Fortschritt, oder es ist der Fortschritt einer Krankheit.

Ich würde Sie gerne überzeugen, [208] aber wenn es nicht ausreicht, zwei Söhne im Krieg zu haben, um Sie alles hassen zu lassen, was aus Deutschland kommt, habe ich wenig Hoffnung. Ich liebe die Musik leidenschaftlich, aber ich liebe Frankreich noch mehr.

C. Saint-Saëns."

Damit liessen wir es bewenden, und Saint-Saëns hegte keinen Groll gegen mich.

*

Im darauffolgenden Jahr konnte Rouché das Projekt verwirklichen, das er lange gehegt hatte: eines der schönsten Werke von J. Ph. Rameau wieder auf die Bühne zu bringen: *Castor et Pollux*. Alfred Bachelet hatte sich bereit erklärt, die musikalische Überarbeitung der Partitur vorzunehmen, was eine heikle Aufgabe war. Anstatt die Rezitative für Streicher zu orchestrieren, um das Cembalo zu ersetzen, wie Paul Vidal es einst für *Hippolyte und Aricie* getan hatte, fügte Bachelet dem Cembalo eine kleine Gruppe von Holzbläsern hinzu, um den dünnen Klang dieses alten Instruments zu verstärken. Der allgemeine Eindruck im großen Saal der Opéra führte zu großen Diskussionen zwischen Saint-Saëns, der Bachelets Vorgehensweise befürwortete, und Camille Chevillard und Louis Laloy, die empfahlen, alle Rezitative mit Originalinstrumenten neu zu orchestrieren, wie es Gossec einst getan haben soll, der Schüler Rameaus gewesen war.

Die musikalische Einstudierung erforderte fast vier Monate ununterbrochener Anstrengungen. Die Besetzung wurde Frau Germaine Lubin und Frau Vallandri, dem Tenor Plamondon und dem Bariton Lestelly anvertraut, die speziell für Rameaus Stil, an den die Sänger nicht gewöhnt waren, ausgebildet werden mussten. Ich kümmerte mich um die Choreinstudierung. Bachelet dirigierte das Orchester mit all der Akribie, die er gewohnt war. [209] Die Premiere fand am Morgen des 21. März 1918 statt. Alle bewunderten die Großartigkeit, mit der Rouché

dieses Werk, das er liebte, inszeniert hatte. Die Bühnenbilder und Kostüme stammten von den Malern Drésa und Dethomas. Einige böartige Geister waren erstaunt über all diesen Luxus, wo doch die Armeen hundert Kilometer vor Paris kämpften und die große Bertha jeden Tag Geschosse auf unsere Hauptstadt feuerte. Aber die Übernahme der Macht durch Georges Clemenceau hatte eine Atmosphäre aktiven Lebens geschaffen: Diejenigen, die nicht kämpfen konnten, mussten sich für die Bereicherung unseres künstlerischen Erbes einsetzen.

*

Als die Opéra im Sommer ihre Türen schloss, bot mir ein Freund, der Impresario Fichet, die Gelegenheit, eine Saison französischer Opern am Teatro Colon in Buenos-Ayres dirigieren zu gehen. Ich zögerte sehr zu akzeptieren, da mein Sohn Yves gerade bei einem Luftkampf schwer verwundet worden war, als er einen Beobachtungsoffizier über die feindlichen Linien geflogen hatte. Staatssekretär Henry Lémery gab mir "sicheres Geleit", um meinen jungen Helden zu besuchen, der mit der Militärmedaille ausgezeichnet worden war. Andererseits war mein ältester Sohn nach einem kurzen Einsatz in der Luftwaffe als Maschinengewehr-Korporal zum 144. Infanterieregiment zurückgekehrt. Von allen Seiten wurde mir gesagt: "Geh nicht nach Amerika, die Schiffe werden torpediert!" Alles in allem würde ich weniger als meine Jungen riskieren.

In den ersten Maitagen [1918] schiffte ich mich in Barcelona auf dem spanischen Schiff *Reina-Victoria* mit der gesamten französisch-italienischen Truppe [210] der Herren Mocchi und Darosa ein, und so traf ich Gino Marinuzzi, einen begabten Komponisten und Dirigenten, der zusammen mit mir die Leitung der Aufführungen in Buenos Aires, Montevideo und Rio de Janeiro übernehmen sollte.

Die Überfahrt mit Zwischenhalten in Cádiz, den Kanarischen Inseln und Montevideo erschien mir recht kurz. Ich hatte die Gelegenheit, mit dem Pianisten Arthur Rubinstein, der für eine Reihe von Konzerten nach Argentinien ging, viel Musik an Bord zu machen. Andererseits schrieb ich die Musik für den Prolog zu *Les Noces Corinthetaïnes*.

In Buenos Aires landete ich an einem grauen Tag; die Stadt mit ihren breiten, quadratischen Straßen machte einen unangenehmen Eindruck auf mich. Dasselbe galt für das riesige Colon-Theater, einer Art langem Korridor in Form eines Saals, in dem, wenn man in den letzten Reihen der Orchestersitze (die die ganze Länge des Saals einnehmen) saß, die Bühne in der Ferne winzig schien und man nur sehr wenig vom Orchester und die Sänger ziemlich schlecht hörte.

Unser Repertoire umfasste *Faust*, *Romeo*, *Samson*, *Herodias*, *Marouf*, *Louise*, dann auch *Carmen*, *Manon* und *Mignon*, wobei die letzten drei Werke auf Italienisch gesungen wurden. Ich war erstaunt über die Arbeitsmethoden, die unser Unternehmen anwendete. Das Orchester probte jeden Tag von zehn Uhr bis Mittag und spielte oder probte jeden Abend oder als Matinee vier Stunden lang; die Chöre genauso. Was die Sänger betrifft, standen sie den "impresarii" morgens, nachmittags und abends zur Verfügung! Was mich überraschte, war der Erhalt meines ersten Probenplans: "Um 10 Uhr morgens: Orchester-Leseprobe von *Faust*; um 2 Uhr Inszenierung (!) mit den [211] Sängern und den Chören!" In Italien sind es in der Tat die Dirigenten, die die Werke inszenieren, mit der Hilfe eines Regisseurs, der ihnen beisteht, aber alle Regieanweisungen kommen vom "maestro direttore"! Ich bin fast vom Stuhl gefallen, aber ich konnte mich durchsetzen, indem ich einfach auf die Tradition der Pariser Oper hinwies.

Das argentinische Publikum war den französischen Künstler recht wohlgesinnt, zog aber die Italiener vor... In unserem Repertoire hielt sich *Marouf* fünfzehn Mal und vor vollen Häusern. Es war ein Werk für Familien, und die Geschichte aus *Tausendundeiner Nacht*, die von Henri Rabaud so wunderbar umgesetzt worden war, amüsierte die Jugend!

Die italienische Truppe trat mit Opern von Bellini, Verdi, Rossini und Puccini auf: Sie brachte sogar die Uraufführung von *Jacquerie*, einer Oper von Maestro Marinuzzi, die nicht sehr veristisch und eher den Musikdramen von Richard Strauss verwandt war. Marinuzzi, der eine Saison lang Orchesterdirigent an unserer Opéra-Comique gewesen war, war mit einem

erstaunlichen Gedächtnis begabt: er ließ *Falstaff* und *Don Giovanni* ohne Partitur proben, wobei er die Sänger, Chöre und Musiker anhielt, um eine Detailbemerkung zu machen; manchmal geriet er in schrecklichen Zorn: das Orchester zitterte vor ihm!

Anlässlich eines Abends zugunsten des Französischen Roten Kreuzes orchestrierte ich *La Marseillaise* in Gossecs ursprünglichen Fassung: Ninon Vallin sang sie mit ganzem Herzen. Auf der anderen Seite ließ mir [der Tenor Paul] Franz die Hilfe seiner schönen Stimme für ein patriotisches Lied, *Soleil de France*, das ich gerade auf die populären Verse von Paul Déroulède geschrieben hatte.

In Buenos Aires fehlte es uns an Ablenkung. Ich ging mit Bass Journet in den Zoo, der sehr gut mit großen Tieren bestückt war. [212] Vor allem war da ein Nilpferdvater, den Journet aus seiner Erstarrung aufweckte, indem er mit voller Stimme: "Pampa! Pampa!" rief. Und unser großer Dickhäuter kam mit dem scheußlichsten Lächeln zu uns!

In Montevideo erhielten wir bessere Nachrichten über die Situation der alliierten Armeen: Unsere Auftritte wurden von einem sehr freundlichen Publikum verfolgt. Die französisch anmutende Stadt mit ihren breiten Alleen und Gärten erinnerte mich an Bordeaux oder Nizza. Nach einer Reihe von Aufführungen im Solis-Theater mit seiner ausgezeichneten Akustik segelten wir im September mit einem grässlichen brasilianischen Frachter nach Rio de Janeiro, wo mich eine unüberwindliche Seekrankheit drei Tage lang in meiner Kabine eingesperrt hielt!

Aber was für ein großartiges Schauspiel erwartete uns, als wir eines Morgens bei strahlendem Sonnenschein in die weite, vom Zuckerhut beherrschte Bucht von Rio eintraten, die größer ist als die von Neapel und Ajaccio, die ich so sehr bewundert hatte! Und wie attraktiv war die Stadt mit ihren breiten Alleen und Boulevards voller Bewegung!

Das Theater, das genau nach den Plänen von Charles Garnier für unsere Opéra, aber in kleinerem Format, gebaut worden war, war sehr luxuriös. Brasilien war gerade auf unserer Seite in den Krieg eingetreten, so dass wir als Brüder willkommen geheißen wurden.

Gleich nach meiner Ankunft besuchte ich unseren französischen Minister Paul Claudel. Ich wusste, dass er Dichter war, obwohl sein Ruhm damals nur auf einige wenige Eingeweihte strahlte. Als ich ihm im Gespräch von Anatole France erzählte, mit dem ich an den *Noces Corithiennes* gearbeitet hatte, sagte er mir, dass er weder den Mann noch den Schriftsteller liebte. Dies ist eine ziemlich einzigartige Art zu sprechen, wenn man der Vertreter seines Landes ist. [213] Es stimmt, dass sich die beiden Schriftsteller so unähnlich wie möglich waren! Andererseits fand ich bei Darius Milhaud, der der Gesandtschaft als Sekretär eingegliedert war, mehr Nuancen in der Wertschätzung seiner Kollegen: Unsere Freundschaft wurde im Zeichen Gounods besiegelt. Der französische Minister beehrte uns einmal mit seiner Anwesenheit, indem er ein Sinfoniekonzert besuchte, bei dem ich *Rebecca* von César Franck dirigierte, während Marinuzzi Beethovens *Neunte Sinfonie* dirigierte. Wir führten gerade *Herodiade* [von Massenet] zum ersten Mal in Rio auf, als plötzlich zwischen den ersten beiden Akten ein Zuschauer rief: "Die Bulgaren bitten um Waffenstillstand, spielt die *Marseillaise*." Und ich stimmte inmitten des Jubels unsere Nationalhymne an, und dann kamen die englischen, amerikanischen und alle italienischen Hymnen: der *Königsmarsch*, die *Ode an Garibaldi*, die ganze Lyra!

Die französischen Vorstellungen zogen ein aufmerksames und begeistertes Publikum an; so war es auch in Sao Paulo: Leider beendete eine schreckliche Epidemie der Spanischen Grippe unsere Opernsaison. Die Menschen starben wie die Fliegen! In unserer Gesellschaft erkrankten Ninon Vallin und der junge amerikanische Tenor Hackett, die sowohl auf Französisch als auch auf Italienisch sang, sehr schwer. Mein lieber [Freund Paul] Franz ließ mich die stärksten Whisky-Grogs nehmen. Diesem Umstand ist es zweifellos zu verdanken, dass wir gesund blieben. Nach zweiwöchigem Warten konnten wir mit dem Linienschiff *Principessa Mafalda* von Santos nach Italien aufbrechen.

Am 11. November [1918] machten wir in Rio Zwischenhalt, die Glocken läuteten, die Kanonen ertönten, und wir feierten den von den Deutschen verlangten Waffenstillstand.

Unsere Rückfahrt wurde durch herrliches Wetter begünstigt. Als ich mich eines Tages [214] auf dem Schiffsdeck zur Arbeit niedergelassen hatte, lief Marinuzzi an mir vorbei: "Was machen Sie hier? Schreiben Sie eine Orchesterpartitur?" Da erzählte ich meinem Kollegen, dass ich in den ersten Kriegsmonaten, um meine Finanzen zu verbessern, die Arbeit angenommen hatte, die Partituren eines Amateurs zu harmonisieren und zu instrumentieren. Ich habe daran gearbeitet, um die Zeit der Überfahrt zu überbrücken. „Wenn Sie so freundlich wären", sagte ich zu Marinuzzi, "mir bei meiner Arbeit zu helfen, indem Sie diese paar leeren Seiten mit einem schönen Eindruck eines Sturms füllen würden, wie wir ihn im Golf von St. Katharina erlebt haben. Und der Maestro antwortete: "Geben Sie mir Papier und Bleistift, und ich mache für Sie einen ereignisreicheren "Temporale" als den von *Otello*." Ein paar Stunden später hatte ich einen schrecklichen Sturm à la Richard Strauss, in dem ein Höllenblech brüllte!

In den ersten Dezembertagen erreichten wir Gibraltar, wo wir einen zweitägigen Zwischenstopp einlegten. Nach einem Spaziergang mit Franz in der malerischen, auf einem Felsen erbauten Stadt, betrat ich das französische Konsulat, um die Zeitungen durchzusehen, denn seit dem 11. November hatten wir nur noch sehr wenige Nachrichten vom Schiffstelegrafen erhalten. So erfuhr ich vom unerwarteten Tod des lieben Direktors Pedro Gailhard, der von der Spanischen Grippe dahingerafft worden war!

Bevor wir im Hafen von Genua ankamen, hatte ich einen tragikomischen Unfall. Da ich mir in den Daumen meiner rechten Hand geschnitten hatte, als ich den Ventilator in meiner Kabine ausschalten wollte, war ich sogleich blutüberströmt und... fühlte mich schlecht. Als ich in die Krankenstation gebracht wurde, glaubte ich im Halbschlaf zu hören, dass es darum ging, jemanden in einen Sack zu nähen und ihn ins Meer zu werfen, [215] wie bei Gilda in *Rigoletto*. Meine Erregung waren so groß, dass ich aus meiner Ohnmacht erwachte und schrie: "Aspettate Signori, non sono morto!", weil ich ein wenig italienisch plappern konnte!... Sie sprachen aber nicht über mich, sondern über einen Passagier der zweiten Klasse, der von der grässlichen Grippe dahingerafft worden war.

Im Hafen von Genua löste sich die französisch-italienische Truppe auf, und Marinuzzi und ich trennten uns mit tiefem Bedauern. Wir hatten beide, jeder auf seine Art, wacker die Musik unserer jeweiligen Länder verteidigt.

[216] KAPITEL XII
DIE DIREKTION ROUCHÉ (1919-1939)

Bei meiner Rückkehr nach Frankreich wurde ich Zeuge allgemeiner Begeisterung. Der Krieg war vorbei, ein neuer Morgen voller Verheißungen für die Zukunft dämmerte. Ich setzte mich wieder an meine Orgel in Saint-Cloud und nahm meine Funktionen an der Oper und am Konservatorium wieder auf.

An der Opéra waren wir wieder mitten im Repertoire, - allerdings ohne Wagner - und einen großen Erfolg erlebten die Aufführungen von *Castor et Pollux*, die Oper von J.-Ph. Rameau, die Jacques Rouché glücklich aus ihrem langen Schlaf geweckt hatte.

Am Konservatorium traf ich wieder auf unseren Direktor Gabriel Fauré, dieser wieder ganz fröhlich und voller Energie. Albert Carré, der von neuem Direktor der Opéra-Comique geworden war, hatte *Penelope*, deren Wiederaufnahme unmittelbar bevorstand, in die Einstudierung geschickt. Gabriel Fauré [der Komponist] war von seinen neuen Darstellern begeistert: Germaine Lubin und der Tenor Rousselière. Zu diesem Thema erzählte er mir eine lustige Geschichte: Lucienne Bréval, die 1914 die Rolle der Pénélope an der Uraufführung im Théâtre des Champs-Élysées gesungen hatte, wollte in dieser Rolle auch in der Salle Favart wieder auftreten, aber Albert Carré wollte sie um keinen Preis und zog Germaine Lubin vor, die sich in der Blüte ihrer Jugend befand. Als letztes Argument schickte Lucienne Bréval ihren Freund Pierre Lalo ins Haus des Autors und sagte: "Würdest du für mich zu Fauré gehen und ihm sagen, dass ich, wenn ich die Rolle übernehme, verspreche, den dritten Akt zu lernen!"

[217] Innerhalb weniger Wochen sah die französische Musikwelt zwei ihrer besten Vertreter verschwinden: Xavier Leroux und Camille Erlanger. Beide hinterließen unvollendete Werke: letzterer hatte einen *Faublas* in der Werkstatt, ersterer die Orchestrierung von *L'Ingénu* nach Voltaire nicht beendet, sowie diejenige eines dramatischeren Werkes, *La plus Forte*; der Verleger Choudens beauftragte mich mit deren Vollendung, was ein ganzes Jahr harte Arbeit erforderte.

Eines Morgens teilte mir die große Künstlerin Rose Caron am Telefon mit, dass ich zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden sei. Der Präsident des Rates, Georges Clemenceau, hatte es ihr am Tag zuvor gesagt: Sie hatte ihren Dirigenten von *Iphigénie en Tauride* und *Orphée* [von Gluck] nicht vergessen, dessen Bewunderung nun mit einer Dankesschuld verbunden war.

Die während des Krieges unterbrochenen Rompreis-Wettbewerbe wurden in allen plastischen Künsten und auch in der Musik wieder aufgenommen. Zwei Grand Prix wurden an Marc Delmas und Jacques Ibert verliehen, aber an der feierlichen Sitzung der Akademie der Schönen Künste wurde auf Intervention von Ch.-M. Widor beschlossen, dass die Kantate seines Schülers Marcel Dupré (Grand Prix von 1914) sowie die Partitur von Delmas gespielt werden sollten. Bei diesem jährlichen Festival dirigierte ich das Orchester der Opéra unter der Kuppel [der Akademie]. Trotz meiner wiederholten Hinweise gab es bei den Musikern eine seltsame Verwirrung: Die eine Hälfte des Orchesters, nämlich die rechte Seite mit den Streichern und einigen Holzbläsern, nahm die Partitur von Delmas, *Le Poète et la Fée* zur Hand, während die linke mit den Holz- und Blechbläsern und den ersten Violinen die Kantate *Daphne* von Marcel Dupré spielte. Dieser ungewöhnliche Einsatz fand in überraschendem "Pianissimo" statt. Ich fragte mich, [218] was um mich herum vor sich gehe; Was das mittlerweile an die falschen Noten moderner Komponisten gewöhnte Orchester betrifft, spielte es, ohne mit der Wimper zu zucken. Da ich die Partitur von *Daphne* vor mir hatte, schrie ich plötzlich: "Buchstabe A, meine Herren, was um alles in der Welt tun sie?" Zum Glück hatte Delmas' Kantate Zahlen, keine Buchstaben, was den Künstlern, die vom Weg abgekommen waren, erlaubte, schnellstens Duprés Musik in die Hand zu nehmen, und mit dem Buchstaben B war alles wieder in Ordnung. Wirklich, mir war heiß! Nach der Aufführung (man musste eher von einer Exekution sprechen), empörte sich der unglückliche Dupré: "Warum haben Sie nicht aufgehört?" Ich antwortete: "Ein guter Dirigent darf niemals unterbrechen, auch nicht bei den schlimmsten Katastrophen; wie gewisse Autofahrer überfährt er Hühner und

Kaninchen, ohne hinter sich zu schauen..." Am Ausgang fragte ich die erhabenen Mitglieder des Instituts, welches ihr Eindruck gewesen sei. Charpentier sagte zu mir: "Eigenartig, originell, dieser Anfang von Dupré..." Und Rabaud nickte: "Ja, aber ein wenig verwirrt; es entzieht sich der Analyse." Und beide waren verblüfft, als ich ihnen von unserem Missgeschick erzählte...

Um mich von meinen Gefühlen zu erholen, ging ich am nächsten Tag zur Société des Concerts du Conservatoire, wo Philippe Gaubert, der gerade André Messager abgelöst hatte, drei Lieder nach Gedichten von André Chénier in sein Sonntagsprogramm aufgenommen hatte, die ich gerade geschrieben hatte und denen Frau Ritter-Ciampi eine perfekte Interpretin war.

*

In den letzten Tagen des Jahres 1919 brach im Opernhaus ein Streik aus, was bis dahin noch nie geschehen war. Dieser unglückliche Streik trug uns einige unerwartete Orchestersitzungen unter Arbeitern in der Bourse du Travail ein. Da die Dirigenten, zuvorderst Chevillard, automatisch Gewerkschafter waren, sahen sie es als ihre Pflicht an, mehrere Konzerte zu organisieren, die im Festsaal der "Grange-aux-Belles" stattfanden. Am ersten Abend kam es zu einem komischen Zwischenfall. Chevillard hatte gerade die Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* vor einem vollbesetzten, vom Applaus bebenden Saal dirigiert; als er von der Bühne herunterkam, erklärte er voller Empörung, dass man ihm während der Aufführung des Stückes mehrmals auf den Kopf gespuckt habe - was uns etwas weit hergeholt erschien. Als ich seinen Platz am Dirigentenpult eingenommen hatte, um die Meditation aus *Thaïs* zu leiten, war ich meinerseits überrascht, mit der Zeit einen nassen Kopf zu bekommen... von Wassertropfen, die von der Decke fielen, wo sie durch die Kondensation der intensiven Hitze, die in dem Raum herrschte, erzeugt worden waren...

Nach vielen Gesprächen öffnete die Opéra wieder ihre Türen, ohne dass man genau wusste, warum sie geschlossen worden waren... Es gab eine Saison der *Ballets Russes* von Serge de Diaghilev, die sich mit unseren Vorstellungen abwechselte, darunter einer Wiederaufnahme von *Sylvia*, dem hinreißenden Ballett von Leo Delibes, das stark mit den Werken von Strawinsky und Manuel de Falla kontrastierte. Auf Wunsch von Rouché erstellte ich, anlässlich eines Gala-Abends, in wenigen Tagen ein choreographisches Arrangement, *Taglioni chez Musette*, auf der Grundlage einer amüsanten Handlung von P. Funck-Brentano; es war eine Art Potpourri aus berühmten Stücken von Auber, Meyerbeer, Boieldieu, Halévy und [Charles] Weckerlin, ein echter Salat! Carlotta Zambelli verkörperte die Taglioni in mehreren brillanten Variationen, und Marthe Lequien war die verführerischste Musette, die man sich vorstellen konnte.

*

[220] Seit einigen Monaten wurde eine große Uraufführung einstudiert, die des *Saint Christophe* von Vincent d'Indy, einem Werk, in dem der Schüler von César Franck, vom wagnerschen Druck befreit, ein großes Klangfresko gemalt hatte. Die Uraufführung fand am 9. Juni 1920 unter der Leitung von P. Ruhlmann statt; der Tenor [Paul] Franz sang die Rolle des heiligen Christophorus als wirklich großer Künstler. Am Morgen der zweiten Aufführung kündigte ein Scherzkeks dem tapfere Bühnenmeister Reffet im Namen des Erzbistums telefonisch die Anwesenheit Seiner Eminenz des Kardinals Dubois bei der Aufführung an. Große Aufregung im Theater. Man rief Rouché an, der sich überhaupt nicht erstaunt zeigte und sogleich anordnete, das Haus Belloir zu benachrichtigen, um die Grosse Loge auf der Stirnseite einzurichten und zu beflaggen, in der Staatsoberhäupter empfangen werden. Aber wenige Augenblicke später, nachdem der scherzhafte Mittelsmann des Erzbistums erneut angerufen hatte, um zu verkünden, dass Seine Eminenz nach der Aufführung der *Queste de Dieu* alle segnen würde, antwortete ihm der Concierge Barthélemy am Ende des Drahtes mit dem Götz-Zitat und legte auf. «Denn, so unser Direktor, warum sollte Kardinal Dubois nicht kommen, um sich dieses Spektakel von so großer Bedeutung anzusehen?»

Shakespeares *Antonius und Kleopatra* in der Übersetzung von André Gide, wurde kurz darauf in einer von Ida Rubinstein vorbereiteten Aufführung gegeben. Bei dieser Gelegenheit hatte Florent Schmitt eine grosse, farbenprächtige Bühnenmusik geschrieben. Während der Proben hielt Chevillard, der seine ewige Melone trug, weil er Angst vor Zugluft hatte, das Orchester an, lüftete seinen Hut und sagte zu den Musikern: [221] «Meine Herren, ein C-Dur-Dreiklang, lasst ihn uns begrüßen!» Und Florent Schmitt rief von der Rückseite des Saals aus: «Warte, warte, ich entferne ihn... »

Am Konservatorium dachte Gabriel Fauré daran, in den Ruhestand zu gehen. Nach dem Opernwettbewerb, dem er zum letzten Mal vorsah, nannte er mir den Namen seines Nachfolgers: Henri Rabaud. Er schätzte die ordnende Hand des Autors von *Marouf*, aber ich glaube, dass seine Vorliebe Paul Dukas galt, dessen großes Talent und guten Charakter er bewunderte. Als ich ihn an diesem Tag nach Hause brachte, sprach er zu mir über die musikalische Entwicklung der Gegenwart: "Ich fürchte", sagte er mir, "dass diese Suche nach der *Bitonalität*, die uns die *Atonalität* bringen wird, unsere geliebte Musik in eine große Periode der Hässlichkeit führt, zur Aufgabe der 'Melodie', dem vollkommensten Ausdruck unserer Kunst, und zum Verschwinden der Modulation." Er war sein ganzes Leben lang mit gutem Beispiel vorangegangen, und hatte er nicht während seiner ganzen Zeit am Konservatorium die Pflege der Kammermusik durch die Schaffung des freien Kompositionswettbewerbs begründet, einer unverzichtbaren Ergänzung zum Wettbewerb um den Grand Prix de Rome, der den Theatermusikern vorbehalten ist?

Der Generalstab der Opéra veränderte sich erheblich. Alfred Bachelet übernahm die Leitung des Konservatoriums von Nancy und Ruhlmann kehrte an das Théâtre de la Monnaie in Brüssel zurück, sodass es Philippe Gaubert war, der ihren Platz am Dirigentenpult einnahm.

*

In den ersten Tagen des Novembers 1920 sollte im Panthéon die Zeremonie zu Ehren der Überführung des Leichnams des Unbekannten Soldaten unter den Arc de Triomphe de l'Etoile stattfinden. Ich wurde gebeten, [222] ein sowohl patriotisches als auch populäres Programm aufzustellen, das von den beiden Orchestern der Opéra und der Opéra-Comique, den Chören der beiden Theater, der Vokalensemble-Klasse des Konservatoriums, der Republikanischen Garde und zwei weiteren Militärkapellen gegeben werden sollte: insgesamt fast fünfhundert Ausführende. Am nächsten Tag ging ich in das Panthéon, um mich mit dem Architekten Pontremoli, meinem Kameraden aus der Zeit in Rom, zu beraten. Ich unterbreitete dem Ratspräsidenten Georges Leygues das Programm, das folgendes umfasste: Bizets Ouverture zu *Patrie*, Saint-Saëns' *Marche Héroïque* zum Gedenken an Henri Regnault mit Hinzufügung von Stimmen auf einen Text von Victor Hugo, dann *La Marseillaise* in der Fassung von Ambroise Thomas und schliesslich eine *Hymne aux Morts*, die Henri Rabaud für den Anlass zu den Versen Hugos komponiert hatte, die ich selber schon vertont hatte: «Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie».

Es gab ziemlich mühsame Proben im Panthéon, wo die Übertragung meines Dirigats an die vielen Orchester durch Chadeigne und Leroux, die Chorleiter der Opéra, erfolgte. Aber am 11. November war die Wirkung wirklich grandios und von absoluter Präzision, denn ich hatte relativ moderate Tempi genommen, um jede dem grossen Nachhall des Panthéons geschuldete Konfusion zu vermeiden, die für diese Art von Veranstaltung nicht sehr förderlich gewesen wäre. Nach der Rede des Präsidenten der Republik, Alexandre Millerand, löste Henri Rabauds *Hymne aux Morts*, bewundernswert gesungen vom Tenor Franz und unterstützt von den Einwüfen der Chöre, die tiefsten Gefühle aus.

An der Opéra beschäftigten wir uns wieder mit der *Walküre*, um Wagners Rückkehr ins Repertoire einzuleiten, und [223] ich bereitete zusammen mit Chevillard die nächste Uraufführung vor: *Antar*, ein bemerkenswertes Werk von Gabriel Dupont, dem Schöpfer von *Les Heures Dolentes* und *La Cabrera*.

Am Mittwoch, dem 5. Januar 1921, öffnete der Opéra mit der *Walküre* ihre Türen erneut dem Wagner-Repertoire. Chevillard dirigierte das Orchester: Er hatte darauf geachtet, alle

Bogenstriche der Streicher festzulegen. Die Vorstellung war perfekt einstudiert. Es gab sieben oder acht Vorhänge am Ende jedes Aktes, was einige Anti-Wagnerianer verärgerte, die es gerne gesehen hätten, wenn man die deutsche Musik etwas länger ferngehalten hätte.

In den letzten Januarwochen hatte ich die Freude, nach Nizza zu fahren, um auf der Bühne des Casino Municipal die ersten Aufführungen meines lyrischen Dramas *Colomba* zu dirigieren, das an der Opéra-Comique zur Aufführung angenommen, aber doch nicht aufgeführt worden war. Eine glühende, leidenschaftliche Interpretin mit einem tragischen Gesicht, Lyse Charny, gab die Figur der *Colomba* mit einem Abdruck, der ich nie vergessen werde.

*

Die Einstudierung von *Antar* an der Opéra war sehr mühsam. Gabriel Dupont hatte in seinem Bestreben, dem Orchester eine malerische Farbe zu geben, bestimmte, nicht mehr gebräuchliche Instrumente wie die Bassflöte, die Oboe d'amore und die Bariton-Oboe verwendet. Camille Chevillard vervielfachte die Orchesterproben. Die Besetzung wurde Fanny Heldy, Franz, Delmas, Rouard, Noté, Narçon und Rambaud anvertraut, einer Schar erfahrener Künstler, die alle mit größter Hingabe an diesem höchst originellen Werk arbeiteten. Die von Tag zu Tag verschobene Generalprobe fand am Morgen des 11. März vor einem gebildeten Publikum statt, das das Werk herzlich willkommen hieß. [224] Rouché hatte die Heldengeschichte von Chekri Ganem in eine malerische Umgebung verlegt, die an das Arabien des siebten Jahrhunderts vor der Ankunft des Islams erinnern sollte. Unter den Musikern gab es viele Bewunderer, die den hohen Wert der Partitur, ihren melodischen Reichtum, ihren rhythmischen Reichtum und die Originalität ihrer orchestralen Farbe erkannten.

Am 1. April vertrat ich Chevillard in letzter Minute, der unter der Ermüdung durch die lange Einstudierung des Werkes litt. Trotz ihrer Schwierigkeit bereitet es mir große Freude, diese Musik zu dirigieren, deren Ausdruckskraft ich spüre; ich denke auch an meinen lieben Gabriel Dupont, der mein Freund gewesen war und vor seinem Tod nicht die Freude gehabt hatte, sein Werk zu hören!... Wenige Tage vor der Kriegserklärung, im Juli 1914, hatte ich ihn in seinem kleinen Haus in Le Vésinet besucht, und er hatte mir seine Partitur mit einer Stimme vorgespielt, die bereits von der Krankheit geschwächt war, die ihn einige Tage später dahinraffen sollte.

La Prise de Troie und *Les Trojens à Carthage* werden zu einem einzigen Abend zusammengefasst, wie Berlioz es wünschte. Die Bühnenbilder und Kostüme sind von Piot. Ich beneide Philippe Gaubert um die Ehre, dieser Wiederaufnahme den letzten Schliff zu geben. In den folgenden Wochen macht ein gleichzeitiges Unwohlsein von Chevillard und Gaubert, dass ich *Siegfried* und *Les Troyens* dirigiere: eine schwierige aber spannende Aufgabe!

Es ist in der Tat schwierig, ex abrupto zum Dirigentenpult zu kommen und die Sänger, den Chor, das Ballett und das Orchester zusammenzuhalten, wenn man keine einzige Probe gemacht hat, und man kann sich durchaus "das Rückgrat brechen". Genau wie der Jockey, der in Auteuil auf einem ihm unbekanntem Pferd reiten und die gefährlichsten Hindernisse überspringen müsste, um das Rennen zu gewinnen!... Für beide Seiten ist es ein [225] Hindernislauf, bei dem jeder seine Risiken eingeht.

Während meiner wohlverdienten Ferien, die ich im Bagnères-de-Luchon meiner Kindheit verbringe, widme ich mich der Instrumentierung der *Noces Corinthes*, die die Opéra-Comique bald aufführen wird. Eines Morgens ruft mich Marthe Chenal an. Sie sollte *Salammbô* im Freilufttheater von Bayonne geben, und ihr Dirigent hat sie dort zwei Tage vor der Aufführung im Stich gelassen. Wie kann ich ihr meine Hilfe verweigern? Als ich in Bayonne ankomme, treffe ich ein unbeschreibliches Durcheinander an. Man hat die Chöre und die Orchester der beiden Theater von Bordeaux und Toulouse kommen lassen. Ich verbringe zwei Tage damit, Ordnung zu schaffen und alle zum Proben zu bringen. Die Matinee läuft in sengender Hitze ab: Ich bin gezwungen, mich in weißen Drillich zu kleiden und mit

einer Sonnenbrille zu dirigieren, wobei ich einen riesigen Stroh-Bolivar wie Arturo Vigna trage, weil mir die Sonne direkt ins Gesicht scheint. Marthe Chenal erntet als Hamilkars Tochter viel Beifall.

*

Bei meiner Rückkehr Oktober stehe ich für die Aufführungen von *Antar* am Dirigentenpult, während Chevillard eine Wiederaufnahme des *Rheingoldes* vorbereitet.

Rouché beschließt, am Sonntag jeweils Matineen und Abendvorstellungen zu geben und samstags im Trocadéro noch populäre Vorstellungen. Da Chevillard und Gaubert an diesen Tagen stark durch ihre Sonntagskonzerte absorbiert sind, werde ich sehr oft beansprucht und sehe mich daher gezwungen, meinen liebgewordenen Organistenposten in Saint-Cloud zu verlassen, wo Gounod mich dreißig Jahre zuvor eingesetzt hatte.

[226] Ich hantiere mit allen Werken des Repertoires. Es gelingt mir jedoch auch, mich abzusetzen und in Nantes und Angers Aufführungen von *Colomba* zu dirigieren, was für mich eine angenehme Entspannung ist. In Angers passiert mir ein etwas Amüsantes: Ein alter Inspizient kommt auf mich zu und sagt freundlich zu mir, indem er mir einen Stuhl überreicht: "Monsieur Mérimée, bitte setzen Sie sich...". Der gute Mann hatte mich für den Romancier von *Carmen* gehalten und ich hütete mich, ihn aufzuklären!

Dank der Initiative von Rouché blühte das Corps de Ballet in diesem Jahr auf. Jede Woche gaben wir eine ausschliesslich choreographische Vorstellung. Nach *La Péri* von Dukas und *Daphnis* von Ravel ermöglichten die Erstaufführungen von *La Petite Suite* von Debussy, *Maimouna* von Gabriel Grovlez, *Artémis* von Paul Paray, *Frivolant* von Jean Poueigh und eine Wiederaufnahme von *La Maladetta* von Paul Vidal die Organisation von reinen Tanzabenden während der Ferien im Juli.

Boris Godounov, Mussorgskys Meisterwerk in Rimski-Korsakovs Revision, fand ebenfalls Eingang in unser Repertoire. Es ging nicht ohne tragikomische Zwischenfälle zwischen Schaljapin, der den Boris auf wirklich großartige Weise spielte, und dem russischen Dirigenten, seinem Landsmann Koussevitzky. Während der Probenpausen wurden zur großen Freude der Musiker bitterböse Nettigkeiten zwischen Bühne und Orchester ausgetauscht! Während der Aufführungen gab es dermassen viele Zwischenfälle, dass Koussevitzky das Dirigat aufgab und unser junger Korrepetitor Henry Defosse ihn sehr geschickt vertreten musste.

Am 17. Mai [1921] nahm *Lohengrin* seinen Platz im Repertoire der Opéra wieder ein. Chevillard hatte ihn mit größter Sorgfalt einstudiert, und ich musste nur seinen Anweisungen folgen, als ich ihn vertrat. Als Rouché mir an einigen Abenden vorwarf, «zu heftig» zu dirigieren, antwortete ich unserem Direktor: "Aber das Orchester streicht und bläst vom Ende des Vorspiels an ununterbrochen, es muss mit dem Stecken in der Hand geführt werden!"

Am Ende dieses Jahres [1921] findet die *Zauberflöte*, Mozarts Meisterwerk, seinen Platz in unserem Opernrepertoire; Reynaldo Hahn leitet die Einstudierung und einige Aufführungen, bevor er zu seiner Saison in Cannes abreist. Welch eine Freude ist es für mich, seine Nachfolge am Dirigentenpult anzutreten und so dem *Rheingold* zu entkommen!

Im Juni 1922 organisierten die Bewunderer Gabriel Faurés im riesigen Auditorium maximum der Sorbonne eine Veranstaltung zu seinen Ehren. Grössere Fragmente von *Penelope*, die Orchestersuiten zu *Shylock*, *Caligula* und *Pelléas* umrahmten den entzückenden, bereits 1865 von dem jungen Zögling der Niedermeyer-Schule komponierten *Cantique de Racine*. André Messager, Vincent d'Indy, Henri Rabaud, Philippe Gaubert und ich folgten einander am Dirigentenpult. Wir waren sehr glücklich über den enthusiastischen Empfang, der unserem illustren Meister zuteilwurde, der gerade von der Regierung mit dem Großkreuz der Ehrenlegion dekoriert worden war.

*

Das neue Jahr 1923 brachte uns ein wahres musikalisches Juwel: *Cydalise et le Chèvrepied*, ein Ballett von Gabriel Pierné, zu einem Sujet von Armand de Caillavet und Robert de Flers. Durch seinen Witz und seine unerwarteten Seiten steht dieses Libretto abseits ausgetretener

Pfade. Die Partitur ist voller Elan und Phantasie, "eine Art Meisterwerk", sagt Chevillard, der die [228] Einstudierung leitet. Carlotta Zambelli und Albert Aveline werden vom gesamten Corps de Ballet umgeben, denn es gibt nicht weniger als fünfundzwanzig kleine Rollen, jede mit ihrem eigenen Charakter. Gabriel Pierné hat seiner farbenfrohen, von den "syrinx" (alten Flöten) dominierten Instrumentierung einen bedeutenden Chorsatz beigelegt, deren ferne Klänge sich glücklich mit den Klangfarben des Orchesters vermischen. Am Abend, als Gabriel Pierné mit Herzpochen an das Dirigentenpult trat, wurde er vom Publikum herzlich begrüßt. Einige Tage später übernahm ich seinen Posten, und am nächsten Tag überreichte mir der Autor eine Partitur mit dieser freundlichen Widmung: "Meinem lieben und mutigen Mitarbeiter Busser, in aller Dankbarkeit und aufrichtiger Bewunderung, sein schüchternen Kollege Gabriel Pierné."

Im Januar desselben Jahres gaben wir im Konservatoriumssaal mit dem Opernorchester eine Vorstellung der Rompreis-Sendungen der verstorbenen Lili Boulanger. Zwei Psalmen, Orchesterstücke und Lieder, die von einem frühen Genie und persönlicher Sensibilität zeugen, bildeten das bewegende Programm. Nadia Boulanger hatte den Vorsitz über die Einstudierung der Werke ihrer jüngeren, vorzeitig ihrer Liebe entrissenen Schwester innegehabt; sie gab den Interpreten, Claire Croiza, David Devriès und mir selbst, wertvollste Ratschläge. Ich war bestrebt, diese Aufführung, der ein Publikum aus andächtigen, den Hinschied dieser hochbegabten Gestalt aufrichtig betauernden Musikern zuhörte, mit ganzer Hingabe zu leiten.

An der Opéra bereitete man die Wiederaufnahme der *Meistersinger* und die Premiere von Mussorgskys *La Kovantchina* vor. Letztere Partitur wurde von Rimski-Korsakow dermassen umgestaltet, dass man sich fragt, welche Rolle Mussorgsky noch gespielt hat. Es kommen in diesem volkstümlichen Fresko schöne Stellen und schöne Chöre vor, aber der Gesamteindruck ist düster.

*

[229] Camille Chevillard hatte sich in letzter Zeit sehr verändert, sein Gehör wurde immer schlechter, und die Wiederaufnahme der *Meistersinger* hatte ihn völlig ausgelaugt. Ab der dritten Vorstellung vertrat ihn Gaubert. Eines Morgens rief mich Frau Chevillard an, dass ihr Mann, der für die Leitung der *Walkirie* vorgesehen war, seine Villa in Chatou nicht verlassen könne, und sie mich bitte, ihn zu vertreten. Am nächsten Tag ging ich zu Chevillards, den ich etwas gelähmt, aber immer noch bei klarem Verstand antraf. Er beklagte sich bitter, dass er in der Musikpresse wegen der Tempi kritisiert worden war, die er in den *Meistersingern* genommen hatte. Er war so sehr davon betroffen, dass er in dem Gespräch, obwohl ich abzulenken versuchte, immer wieder darauf zurückkam. Wenige Wochen später starb er ohne viel Schmerz. Sein Verlust war an der Oper, wo wir ihn alle liebten, stark zu spüren. Seine bruske Art und seine Stimmungsschwankungen verbargen eine übermäßig schüchterne Natur. Er war im Grunde ein guter Mann. Seine Liebe zu den großen Klassikern, von Beethoven bis Wagner, hinderte ihn nicht daran, Dukas, Debussy und Pierné zu schätzen, die er bei den Lamoureux-Konzerten häufig spielte. Er war es gewesen, der die symphonischen Werke Franz Liszts und die gesamte russischen Schule der "Fünf" in Frankreich bekannt gemacht hatte. Er war das Bild der vollkommensten Selbstlosigkeit. Ein großer Künstler, ein großer ehrlicher Mann!

Die Uraufführung von *Padmavati* von Albert Roussel und die Wiederaufnahme des *Troubadour* von Verdi beschäftigten den gesamten Opernstab. Die beiden Werke gleichen sich kaum: Dies stellte den wohl dosierten Eklektizismus unseres Direktors unter Beweis.

*

[230] In den letzten Jahren lasse ich mehrere junge Komponisten aus Widors Klasse am Konservatorium spielen. Der Rompreis-Wettbewerb von 1923 brachte für mich den Erfolg von Jeanne Leleu und Francis Bousquet, beides Grand-Prix-Gewinner, die für sehr unterschiedliche Qualitäten belohnt wurden. Jeanne Leleu hat Begabungen als Symphonikerin, Bousquet scheint sich mehr zum Theater hingezogen zu fühlen.

In den ersten Septembertagen gibt Reynaldo Hahn, der die Musik im Casino de Deauville dirigiert, *Les Trois Sultanes*, Favarts amüsante Komödie, für die ich eine Partitur mit Bühnenmusik komponiert habe; er bietet mir an, sein ausgezeichnetes kleines Orchester dirigieren zu kommen. Das Stück wird von Huguette Duflos, Maurice Escande, Germaine Guesnier und Fanny Robiane gespielt: die Rolle des Osmin wird von dem Schauspieler Berley gespielt, der die Truppe fröhlich anführt.

Im Trianon-Lyrique gibt uns Louis Masson hervorragende Aufführungen von *Les Pèlerins de La Mecque*, Glucks allzu vergessenem Werk. Als glühende Gluckist, der ich immer gewesen bin, freue ich mich, dieses leichfüßige Werk des Autors der beiden *Iphigénies* und von *L'Orphée* zu hören. Die Truppe des Trianon-Lyrique und das Orchester, das Louis Masson sicher in Händen hält, geben uns eine äußerst lebhafteste Vorstellung.

An der Opéra-Comique schickt sich Albert Carré an, die Aufführung von *La plus Forte* vorzubereiten, einer posthumen Partitur von Xavier Leroux nach einem Gedicht von Richepin und Paul Choudens, von dem ich drei Akte instrumentiert habe; nur der erste war vom Autor selbst orchestriert worden. Lyse Charny spielt die Hauptrolle. Die Proben sind sehr turbulent, denn Frau Héglon, die treue Geliebte des Musikers, [231] stellt hohe Ansprüche! Das gefällt Carré nicht, der bei sich zu Hause Herr und Meister sein will. Nachdem ich während der Vor-Hauptprobe bemerkt habe, dass das Orchester während des ersten Aktes die Stimmen zudeckt, bittet mich Carré, es innert achtundvierzig Stunden durchsichtiger zu machen. Nun habe ich am selben Abend in der Opéra die *Zauberflöte* zu dirigieren! Als ich nach Mitternacht wieder zuhause war ich meinen ganzen Mut zusammen und machte mich an die Arbeit. Mit Hilfe eines blauen Farbstiftes entferne ich viele Verdopplungen: Streicher, Holz- oder Blechbläser, - die die Stimmen zu sehr "auffressen". Im Morgengrauen des nächsten Tages schicke ich meine Arbeit an Pothier, den Kopisten der Opéra-Comique, und an der Hauptprobe bedankte sich ein glücklicher Albert Carré bei mir. Aber Frau Héglon, die ich im Foyer treffe, kritisiert mich scharf: "Sie haben meinen geliebten Xavier massakriert." Ganz erstaunt erzählte ich Paul Dukas von dem Vorfall und er sagte: "Beruhigen Sie Ihr Gewissen, Sie hätten noch mehr streichen sollen."

Am Ende dieses Jahres leitete ich am Konservatorium die Rompreis-Sendungen meines ersten Schülers Claude Delvincourt. Auf dem Programm stehen seine Sonate für Klavier und Violine, die symphonische Dichtung *Typhaon*, gefühlvolle, von den Studenten der Ensembleklasse gesungene Motetten und schließlich ein choreographisches Werk, *L'Offrande à Siva*, eine höchst originelle Partitur und Höhepunkt Konzertes. Am selben Abend, als ich *Lohengrin* an der Opéra dirigierte, erzählte ich Rouché davon, der bereit zu sein schien, dieses Ballett aufzuführen; Der rückwärtsgewandte Geist einiger Musiker des Instituts beeinflusste aber leider meinen Direktor, der so sein Projekt aufgab. Er hatte gerade ein Ballett, *La Nuit Ensorcelée*, zur Musik von Chopin aufgeführt, das übrigens von Louis Aubert sehr gekonnt zusammengestellt und instrumentiert worden war. Es wäre für die Opéra doch interessanter gewesen, [232] so etwas wie *L'Offrande à Siva*, die neue Partitur eines jungen Prix de Rome-Gewinners, bekannt zu machen.

Zwei Uraufführungen, *Les Dieux sont morts*, von Charles Tournemire und *Siang-Sin*, ein chinesisches Ballett von Georges Hüe, stehen zusammen auf dem Theaterzettel, trotz ihrer unterschiedlichen Qualitäten: schwer das erste und von sonniger Phantasie das zweite. Doch da geschieht etwas ganz Makabres: Ein Zuhörer in den ersten Reihen sinkt während des ersten Aktes der *Dieux sont morts* in Ohnmacht, wird in die Korridore getragen - und stirbt! Was für ein Aufruhr! "Er hätte nicht kommen sollen", sagte Omer Letorey, unser Chorleiter, der die weniger theatralische Musik von Charles Tournemire nicht mag.

*

Da die Oper mir etwas Freiraum gibt, gehe ich in meiner Heimatstadt meine *Colomba* dirigieren, mit der bemerkenswerten Schöpferin der Rolle, Lyse Charny und dem Tenor Maison. Einer meiner Freunde aus Toulouse ist begeistert und sagt zu mir: "Das ist eine schöne Oper! Am Ende des ersten Aktes gibt es eine herrliche "Nooote" für den Tenor!"

Meine Arbeit geht auch in Nancy, in Rennes über die Rampe... aber wann werde ich Paris haben, wie es mir Albert Carré versprochen hat?

Als ich mit *Hérodiade* [von Massenet] meinen Platz am Dirigentenpult einnehme, stelle ich fest, dass der Pauker, Vater Truc, vor dem letzten Tableau eingeschlafen ist und mich im Stich gelassen hat. Dabei hatte Gaubert oben auf der Seite der Partitur extra für mich angemerkt: «Truc wecken!» Am selben Abend kam ein Zuschauer und fragte mich am Ende der Vorstellung: «Warum haben Sie den Chor *'Romains, nous sommes Romains'* gestrichen?» Ich antworte ihm, dass er sich bei Rouché beschweren möge. Unser Direktor ist an solches gewöhnt. Er erzählt mir, dass ein fanatischer Anhänger von Reyer ihm kürzlich schrieb, weil sie in der *Walküre* "La Walkyrie est ta conquête", eine berühmte Arie aus *Sigurd*, gestrichen hatten!

Anfang Oktober findet Maurice Ravels *L'Heure Espagnole* mit einem großartigen Team von Sängern und Fanny Helder an der Spitze Eingang in unser Repertoire. Der Abend wird durch eine Wiederaufnahme von Adolphe Adams Ballett *Giselle* vervollständigt, das über ein halbes Jahrhundert lang vernachlässigt worden war. Ich kämpfe mit Orchestermaterial aus Russland, wo der berühmte Tänzer Petipas dieses Werk akklimatisiert hatte. Es gibt darin zwei Variationen, die mir "apokryph" erscheinen. Auf jeden Fall entschwebt Adolphe Adams Partitur in den Himmel, dank einer attraktiven Interpretation von Fräulein Olga Spessitzewa, unterstützt von Albert Aveline. Man mag Giselles Musik zu einfach, manchmal trivial finden, aber einige Stellen, besonders in den Pantomimenszenen, sind poetisch und von unbestreitbarem Ausdruckswert. Dank des bewegenden Themas von Théophile Gautier ist es das Musterbeispiel eines Handlungsballetts.

Am Konservatorium machen die Rom-Sendungen von Jacques Ibert, die ich mit dem Opernorchester dirigiere, einen guten Eindruck. *Escapes*, eine malerische Suite, *La Ballade de la Geôle de Reading*, mit ihrer dunklen Orchesterfarbe, und schließlich *Persée et Andromède*, eine lyrische Komödie zu einem komischen Libretto von Jules Laforgue, bilden das attraktive Programm. Ich rede mit Rouché darüber, der prompt *Persée* in die nächste Saison einschreibt. Es ist schon lange her, dass ein "junger Mann" die Türen der Opéra aufgestossen hat: Markieren wir diesen Tag mit einem weißen Kieselstein.

Am 6. Januar 1925 feiern wir den fünfzigsten Jahrestag der Einweihung der Salle Garnier. Auf dem Programm stehen Akte aus den *Hugenotten*, *Hamlet* und *Sylvia*. Rouché, ein großer Anhänger von Lully, bat André Caplet, [243] den *Triomphe de l'Amour* zu revidieren, eine leider vergessene Partitur des Autors von *Armide*. Es ist eine große Freude für die "Dilettanten".

Einige Tage später geben wir eine Wiederaufnahme von *Les Deux Pigeons* [von André Messager], begleitet von *Miarka* von Alexandre-Georges. Ich freue mich, die Partituren meiner beiden "alten Lehrer" der Niedermeyer-Schule zu dirigieren. *Miarkas* berühmte Lieder, inspiriert von Richépains Roman *La Fille à l'Ourse*, haben den Charakter echter Volksmusik. Mein lieber Meister Alexandre-Georges wird zum ersten Mal in seinem Leben an der Opéra aufgeführt: er ist fünfundsiebzig Jahre alt!

Um zusammen mit der nächsten Uraufführung von Albert Roussel, *La Naissance de la Lyre*, einen Theaterabend zu bilden, sucht Rouché ein Ballett, das leicht zu inszenieren ist. Ich schlage vor, den letzten Akt von *La Source* des russischen Komponisten Mink[o]jus zu nehmen, der vollständig von Léo Delibes stammt. Er akzeptiert, und in wenigen Tagen sind wir soweit. Der Ballettabend nennt sich *Soir de Fête*; er wird wundbar von Olga Spessitzewa und ihrem Partner Ricaux getanzt. Im Repertoire nimmt er seinen Platz zwischen Coppélia und Sylvia ein.

Während meiner Ferien mache ich mich an die Arbeit, diesmal für mich selbst, und schreibe die ersten Szenen von *La Pie Borgne*, basierend auf der Prosa von René Benjamin, der mir freundlicherweise erlaubt hat, seinen Text nach meinen Wünschen für die Bedürfnisse meiner Musik zu verändern.

Am Institut müssen wir auf der Jahrestagung der Akademie der Bildenden Künste eine *Ouverture dramatique* geben, eine Rom-Sendung von Marc Delmas, und die Grand-Prix-

Kantate von Louis Fourestier, aber letzterer hat, nachdem er seine Partitur im Saarland dirigiert hat, sein Orchestermaterial verlegt. Was ist zu tun? Ich schlage Widor, dem Sekretär auf Lebenszeit vor, Debussys *Printemps* zu spielen, eine Sendung aus Rom, die, wie es scheint, Gegenstand eines wenig schmeichelhaften Berichts der Académie gewesen war. [235] Widor akzeptiert sogleich, und am nächsten Tag erntet *Printemps* großen Erfolg unter der Kuppel beim Publikum, das das alte Urteil revidiert.

*

Anfang Januar 1926 setzte Paul Bertrand, Direktor des Heugel-Verlags, einen Preis von hunderttausend Francs für ein lyrisches Werk eines französischen Komponisten aus, nach dem Vorbild des italienischen Sonzogno-Preises, der einst den Namen von Pietro Mascagni, dem Autor der *Cavalleria Rusticana*, bekanntgemacht hatte. Eine sehr große Jury machte sich an die Arbeit, und ich wurde zusammen mit Maurice Ravel und Henri Rabaud damit beauftragt, die Orchesterpartituren der zahlreichen Konkurrenten durchzulesen, unter denen sogleich Marc Delmas und Joseph Canteloube herausstachen. *Le Mas* von Canteloube gewann schließlich vor *Le Giaour* von Delmas. Der glückliche Gewinner wird neben dem Wert des Heugel-Preises das Privileg haben, in naher Zukunft an der Opéra aufgeführt zu werden.

Bei der Académie de Musique et de Danse feiern wir das Rote Band, das die außergewöhnlich glänzende Karriere von Carlotta Zambelli, dem großen Star des Tanzes, ausgezeichnet hat. Der Autor von *La Ronde des Saisons* ist nicht der letzte, der sich über diese Auszeichnung freut, die zum ersten Mal einer Ballerina verliehen wird!...

Als ich im März auf Einladung von Reynaldo Hahn ein Konzert nach Cannes dirigieren gegangen war, hatte ich Gelegenheit, Richard Strauss' *Rosenkavalier* in Monte-Carlo zum ersten Mal zu hören, aufgeführt von Germaine Lubin, Vanni Marcoux und Frau Ritter-Ciampi unter der Leitung von Léon Jéhin. Trotz der zahlreichen Kürzungen durch Raoul den Prächtigen [236] war diese kostbare Partitur, zweifellos das Meisterwerk des Komponisten von *Salome*, für mich wahre Freude. Kurz darauf erschien der *Rosenkavalier*, diesmal ohne Kürzungen, vor dem Publikum der Opéra, das diese lebendige Musik schätzte, wobei der Beitrag des Wiener Walzers nie trivial ist, sondern dem Werk seine charmante Beweglichkeit verleiht.

*

Da meine Tätigkeit an der Oper eher begrenzt war, hatte ich von Rouché die Erlaubnis erhalten, die musikalische Sommersaison von Juni bis September in Aix-les-Bains zu dirigieren, wo ich die Nachfolge meines Kollegen Ruhlmann antrat. So musste ich drei Jahre lang Aufführungen und Konzerte im Grand Cercle und in der Villa des Fleurs organisieren. Das war eine höchst interessante Aufgabe, die jederzeit harte Arbeit verlangte. Mir standen zwei Orchester zur Verfügung, die eine Gruppe von achtzig Interpreten für klassische Konzerte und großen Aufführungen bildeten. In diesem ersten Jahr konnte ich mit einem festen Ensemble, einem ausgezeichneten Chor und zugezogenen Sängern [die Opern] *Faust*, *Roméo*, *Mireille* und *Le Médecin malgré Lui*, von Gounod, *Manon*, *Werther* und *Chérubin* von Massenet, *Tannhauser* und *Lohengrin*, von Wagner, *Louise* von Charpentier, meine Partitur von *Colomba*, bis hin zur unvermeidlichen *Tosca* von Puccini, geben. In der leichteren Sparte waren es *La Basoche* und *Véronique* von Messager und *Ciboulette* von Reynaldo Hahn. Außerhalb des üblichen Repertoires konnte ich *Le Rêve* von Alfred Bruneau spielen, gesungen von Yvonne Brothier und David Devriès.

Ich muss sagen, dass ich das Angebot des Verwalters Bourdette angenommen hatte, weil ich symphonische Konzerte mit Programmen meiner Wahl dirigieren konnte: Fauré, Debussy, Ravel, Pierné, Rabaud, Dukas, das sind Namen, die neben denen von Lalo, Franck, Saint-Saëns und einigen großen Klassikern auf meinen Programmen standen. Ich habe auch Kollegen eingeladen, den Dirigentenstab zu übernehmen. Und so kam es, dass Messager, Gaubert, Paul Vidal, Léon Jéhin und viele andere meine gelegentlichen Mitarbeiter waren.

*

Als ich in Paris meinen Platz am Dirigentenpult wieder nahm, hatte ich die angenehme Überraschung, Verdis *La Traviata* zu dirigieren, die zum ersten Mal an Opéra gegeben wurde. Ich liebte diese Partitur, die ich bereits bei meinem Debüt an der Volksoper dirigiert hatte. Fanny Helder war eine unvergleichliche Violetta, deren Emotion von Akt zu Akt wuchs. Sie hatte ausgezeichnete Partner: den Tenor Georges Thill und den Bariton Rouard. An einigen Abenden hatten wir im Publikum den Maestro Toscanini, der überrascht war, als er (im zweiten Akt, beim Auftritt Violettas) die große und ausdrucksstarke Phrase des Vorspiels von den Streichern gespielt hörte. Ich erzählte ihm, was ich von Gounod selbst erfahren hatte: Er war es gewesen, der Verdi bei der Erstaufführung des Werkes im Théâtre Italien in Paris auf diese Idee gebracht hatte.

Gabriel Pierné liefert uns in rascher Folge zwei hinreißende Partituren: in der Opéra *Impressions de Music-Hall*, eine Tanzunterhaltung im Geiste des "Jazz", und in der Opéra-Comique *Sophie Arnould*, eine lyrische Komödie voller Geist und Gefühl. Dies war erste von neuer der neuen Leitung Ricou-Masson präsentierte Uraufführung, nachdem Albert Carré in den wohlverdienten Ruhestand gegangen war...

*

[238] Meine zweite Saison in Aix-les-Bains steht unter glücklichen Vorzeichen. Da das Jahr 1927 dasjenige des hundertsten Todestages von Beethoven ist, nehme ich die neun Symphonien des Bonner Meisters in meine klassischen Konzerte auf. Vincent d'Indy ist bereit, mir einige wertvolle Anmerkungen mitzuteilen, die er in der Berliner Bibliothek den autographen Manuskripten Beethovens entnommen hat.

Zu Beginn der Theatersaison kommt Reynaldo Hahn, um *La Colombe de Bouddha*, seinen kleinen Einakter von feiner Musikalität, zu dirigieren, dem *Phryné* von Saint-Saëns vorausgeht. Reynaldo, der dieses bezaubernde Werk bewundert, hatte die Idee, es mit Rezitativen zu ergänzen, denn er findet den gesprochenen Text von Auguste Lassus oft sehr langweilig. Dann folgt *Marouf* meines Freundes Rabaud mit Marcelle Denya und David Devriès, die beide dieses Werk, das ihnen besonders gut liegt, wunderbar singen.

La Belle de Hagenau, eine farbenfrohe Partitur meines ehemaligen Schülers Maurice Furet, begleitet meine kürzlich vollendete lyrische Komödie *La Pie Borgne*. Bei meiner Arbeit hatte ich ein Experiment gewagt; mein Freund Georges Ricou, dem ich es zu Gehör gebracht hatte, hatte die Wahl des Themas (!) gerügt. Als ich nach Paris zurückgekehrt war, gab ich für ihn eine Aufführung mit den Künstlern von Aix, und dank des persönlichen Einflusses seines Mitarbeiters Masson nahm er meine Nummer in die Liste der nächsten Neuheiten der Opéra-Comique auf.

In der Zwischenzeit bietet mir mein Kollege José Lassalle die Leitung eines Konzerts mit französischer Musik in der Philharmonie von Madrid an. Sein ausgezeichnetes Orchester, das wunderbar von Blatt liest, interpretiert mit Wärme [239] symphonische Stücke von Debussy, Dukas, Ravel, Pierné, Schmitt und Rabaud vor einem sympathischen Publikum. Ich bin zum ersten Mal in Spanien und entdecke für mich voller Bewunderung das Prado-Museum, den Escorial (wo Verdis Don Carlos in meiner Phantasie singt), die Greco-Gemälde von Toledo. Auf dem Rückweg, bei einem Zwischenstopp in Burgos, bewundere ich die Kathedrale, wo mich die Szenen in Massenets *Cid* gegen meinen Willen verfolgen.

Am Konservatorium möchte Henri Rabaud Mozarts *Don Juan* aufführen lassen, wobei sämtliche Rollen - mit Bühnenbildern und Kostümen - von Schülern der Klassen für lyrische Deklamation gespielt werden sollen. Albert Carré, kürzlich zum Professor ernannt, bereitet die Inszenierung vor. Mit welcher Kunst lässt er die Sänger der Ensembleklasse und die Mädchen der Tanzklasse auftreten! Es ist ein voller Erfolg. Ich beeilte mich, die ganze junge Truppe für die Eröffnung meiner Theatersaison in Aix-les-Bains zu engagieren. Angesichts der Forderungen der Musikergewerkschaften schafften die Direktoren das Orchester der Villa des Fleurs ab und reduzieren die Zahl der Sänger im Grand Cercle. Werde ich in der Lage sein, interessante Programme wie in den vergangenen Jahren zu erarbeiten? Trotzdem wende ich mich *Don Juan*, *Orpheus* und *Miarka* von Alexandre-Georges zu.

Da André Messager Gast in Aix-les-Bains ist, biete ich ihm an, ein Konzert zu dirigieren. Er akzeptiert, aber seine Gesundheit ist erschüttert, er ist gezwungen, ein Wagner-Programm auf einem Stuhl sitzend zu dirigieren, was ihn traurig macht. Er vollendet die Orchestrierung von *Coup de Roulis*, einer amüsanten Operette, die im Théâtre Marigny aufgeführt wird: Ich bin sehr überrascht, ihn jeden Tag Seite um Seite in einer erstaunlichen Kalligraphie schreiben zu sehen, ohne eine einzige Korrektur. Eines Tages führe ich die erste Frau Debussy zu ihm, Lily Texier, seine Inspiration für *Pelléas*, [240] die in den schwierigen Tagen seine treue Begleiterin war, bevor sie so schmachlich verlassen wurde! Sie hegt keinen Groll über das, was passiert ist, und sie erzählt uns, mit welcher Freude sie Besuche ihres lieben Claude noch kurz vor seinem Tod empfangen hat. Er erzählte ihr von den Enttäuschungen in seiner zweiten Ehe, die er nur geschlossen hatte, versicherte er ihr, um seine leiblichen [Tochter] Chouchou, die kurz nach seinem Vater verstorben war, seinen Namen zu geben. «Und so», fügt Messager hinzu, «gehen die Urheberrechte an allen Werken Debussys an Ausländer, während sie, meine arme Freundin, leer ausgehen (sic)! "Um diese Saison stilvoll abzuschließen, hatte ich die bewundernswerte Tänzerin Argentina eingeladen, uns einige jener Vorstellungen zu geben, die sie mit ihrer Anmut und Phantasie mit Leben zu erfüllen pflegte. Was für eine unvergessliche Farbe hat sie der Musik von Albeniz, Granados und Falla verliehen.

*

[Der Regisseur] Sacha Guitry lässt mich über seinen Dirigenten Raoul Labis fragen, ob ich bereit wäre, die Bühnenmusik für [das Theaterstück] *Histoires de France* zur Eröffnung des Théâtre Pigalle zu schreiben und zu dirigieren. Kurz darauf zeigt mir Sacha Guitry die Hauptlinien seiner Arbeit von einer so freien, neuen Form. Ich werde Jeanne d'Arc, Ludwig XI, François I, Henri IV, Ludwig XIII, Ludwig XIV, die Revolution und das Kaiserreich bis hin zu Napoleon III evozieren müssen, indem mich auf Quellen der Volksmusik stütze. Ich führe häufige Unterredungen mit Sacha und Yvonne Printemps, für die ich eine Auswahl an Arien und Liedern treffen muss. Ich erhalte von [Direktor] Rouché die Genehmigung, ein Orchester und einen Chor [aus der Opéra] für die Eröffnung des Pigalle-Theaters zu bilden. [241] Dank meines Freundes Henry Expert konnte ich am Konservatorium die von Lully geschriebenen Partituren für den Epilog von *Georges Dandin* von Molière konsultieren, der das Ludwigs XIV. gewidmete Bild abschliessen sollte. Ich verbringe mehrere Wochen damit, die Revision zu schreiben und lasse sie Sacha hören, der aber bemerkt: "Will ich nicht, es ist langweilig! Mach mir einen Lully-Busser, aber auf die freundliche Art." Ich bin etwas erstaunt, aber ohne stur sein zu wollen, gehe ich in die Opernbibliothek, wo ich in der Sammlung unveröffentlichter Arien des Autors von *Armide* mehrere hübsche Themen finde, die ich imitiere, um die bezaubernde Arie: «Revenez, amours, revenez» mit Chören und Tänzen zu umrahmen. Den größten Teil meiner Arbeit mache ich von Tag zu Tag, auf der Vorbühne, während der Einstudierung, nach genauesten Angaben von Sacha Guitry, der jeweils zu mir sagt: "Dort hätte ich gerne zwanzig lebhaft Takte, hier ein kurzes Vorspiel in so einem Gefühl, usw..."

Aufgrund der Installation der Aufzüge und der neuartigen Maschinerie, die eine schnelle Abfolge der vielen Bilder ermöglicht, fand die Eröffnung des Pigalle-Theaters erst im Oktober statt. *Les Histoires de France*, bewundernswert inszeniert und gespielt von einer wahren Elitetruppe, war mit mehr als hundert Aufführungen vor vollem Haus ein Erfolg.

Zur gleichen Zeit setzten die Direktoren der Opéra-Comique, meine Freunde Georges Ricou und Louis Masson, meine *Pie Borgne* aufs Programm, um eine Wiederaufnahme von Chabriers *Le Roi malgré lui* zu begleiten. So kam ich wieder mit meinen engagierten Schöpfern aus Aix-les-Bains, Marie-Thérèse Gauley und René Hérent, zusammen, diesmal unter der präzisen Leitung von Louis Fourestier.

*

[241] In der Opéra wurde ein Ballett von unvorhergesehener Machart aufgeführt, *L'Eventail de Jeanne*, das zehn der repräsentativsten Komponisten der französischen Musik

zusammengebracht hatte: An der Spitze der Liste standen Ravel, Schmitt und Roussel, gefolgt von Ibert, Milhaud, Ferroud, Delannoy, Roland-Manuel, Poulenc und Auric. Das Szenario dieser Tanz-Unterhaltung hatte zwei Ballettinnen der Opéra Yvonne Franck und Alice Bourgat als Autorinnen. Es war J.-L. Szyfer, der die fröhliche und lebendige Truppe des Corps de Ballet zum Erfolg geführt hat.

Am Institut hatte meine ganz junge Studentin Elsa Barraine, die Tochter des Solocellisten der Opéra, gerade den Premier Grand Prix de Rome gewonnen. Sie war in die Kompositionsklasse von Paul Dukas. In ihrer Kantate *La Vierge Guerrière* (Johanna von Orleans) hatte ihr persönliches Talent, das durch ein solides Handwerk gestützt wird, die Mitglieder der Jury sehr beeindruckt.

Maurice Emmanuel, Professor für Musikgeschichte am Konservatorium, ließ in der Opéra *Salamine*, eine lyrische, ganz im gluckschen Geist komponierte Tragödie aufführen. Komische Begebenheit: Am Abend der zweiten Aufführung gelingt es einer Frau mittleren Alters, die in unseren Tenor [Paul] Franz verliebt ist und ihn mit Liebesbezeugungen bombardiert, im ersten Akt die Bühne zu betreten: Sie steigt auf ein Podest, das über demjenigen steht, auf dem sich Franz befindet, und während er singt, setzt sie zum großen Erstaunen des Publikums mit nobler Geste ihren rechten Fuß auf seine Schulter. Ohne sich umzudrehen, sagt Franz zu der Dame: "Bitte lassen Sie mich in Ruhe." Er hat keine Ahnung, was hinter ihm vor sich geht... Schließlich wird der Eindringling dank der gemeinsamen Anstrengungen aller Inspizienten herausgeführt und "manu militari" vertrieben.

Nachdem ich an einem doppelten Katarakt litt, entscheide ich mich, alle [Opern von] Gounod, Verdi und sogar Wagner aus dem Gedächtnis zu dirigieren. Ich sage niemandem ein Wort davon, und acht Jahre lang gehe ich am Vormittag in meinem Kopf die Werke durch, die ich abends zu dirigieren habe. So liess ich, ohne es zu merken, einmal vier Takte in einem Finale von *Aida* aus und stoppte so das Orchester. Eines Abends, als er das Werk dirigierte, war Ruhlmann überrascht, als ihn das Orchester mit erhobenen Armen stehen liess! "Vor einiger Zeit hat Herr Busser diese vier Takte gestrichen", rief der Geiger Quesnot aus, und der wackere Ruhlmann kam zu mir und sagte: "Wie, Henri, du machst Striche in *Aida*, ohne deine Kollegen zu warnen! Es nicht nett, uns einen solchen Streich zu spielen!"

Die Opéra-Comique gibt *Le Sicilien ou l'Amour Peintre* meines alten Freundes Omer Letorey über die gleichnamige Komödie von Molière. Wie Gounod bei *Le Médecin malgré lui*, hat Letorey eine lebendige, alerte und höchst angenehme Musik geschrieben; ein sehr großer Erfolg.

Piero Coppola, der Produzent [der Plattenfirma] "Die Stimme seines Herrn", ruft mich *ex abrupto* an und bittet mich, am nächsten Tag zwei Arien aus Gounods *Faust* mit Chaliapin aufzunehmen, der mit einem halben Dutzend meiner Kollegen nicht zurecht gekommen war! Werde ich mehr Glück haben?... Zunächst einmal begrüßt mich Chaliapine ziemlich kalt vor dem ganzen Orchester und den Chören der Opéra, die sich auf der Bühne des Salle Pleyel versammelt haben, aber ich habe das Glück, auf den ersten Blick alle Freiheiten, die er sich mit Gounods Text nimmt, umsetzen zu können... und der große Künstler ist beruhigt.

[244] Als Neujahrsgeschenk für 1931 teilen mir Henri Rabaud und Georges Hüe in einem gemeinsamen Telefonanruf mit, dass die Kommission des Lasserre-Preises, die gestern im Ministerium der Schönen Künste zusammengetreten war, mir diesen Preis für *La Pie Borgne* verliehen hat. Ich bin um so mehr berührt, als mir dieses Zeichen der Sympathie von Kollegen verliehen wurde!

Philippe Gaubert hat zur Feier meiner Ernennung zum Professor für Komposition am Konservatorium zwei meiner Chöre in das Programm der Société des Concerts aufgenommen: *Le Jour et l'Ombre*, basierend auf Versen von Henri de Régnier, und *A la Rivière*, auf ein Gedicht von Jean Royère. Es ist Jane Laval, die die Soli sehr musikalisch singt, während der Frauenchor aus meiner Vokalensembleklasse stammt.

An der Oper tritt Serge Lifar in Chopins *Suite de Danses* auf, und ich orchestriere für ihn eine Mazurka (in C). Er taucht wieder in *Giselle* auf, zusammen mit Olga Spessitzewa, wo beide einen echten Triumph feiern. Ihre Interpretation ist wirklich charmant.

Im folgenden Jahr erforderte *Guercœur*, Albéric Magnards posthumes Werk, eine große Feinabstimmung. Die nunmehr von der wagnerianischen Prägung befreite Partitur zeigt eine starke Persönlichkeit. Die musikalische Einstudierung wird von Guy Ropartz geleitet, einem treuen Freund des Autors. Bei der Generalprobe treffe ich Paul Dukas; ihm gefällt das Werk, er schätzt seine wahren Qualitäten, dann sagt er zu mir: "Könnten Sie mir erklären, warum die Studenten von Franck, zu allervorderst d'Indy, eine Drang haben, für das Theater zu schreiben, von dem sie nicht verstehen?", und vor einem Plakat im Korridor mit den Titeln von *Hérodiade* und *Thaïs* fügt er hinzu: «Ich mag Massenets Ästhetik nicht, aber, was wollen Sie, im Theater ist er unser aller Vorbild!»

Eine brillante Wiederaufführung von Halévys *La Juive* verzaubert Abonnenten und Publikum. Einige Stammgäste erinnern sich noch an Rose Caron als Rachel. Rouché hat in diesem langen Werk, das er prächtig präsentiert, da und dort einen Schnitt gemacht. In der Inszenierung muss Kardinal Brogni, der Legat des Papstes, zu Pferd erscheinen, begleitet von vier Mitgliedern des Heiligen Kollegiums, ebenfalls auf friedlichen Pferden. Am Abend der dritten Aufführung große Aufregung im Theater: Gerade als die Herren Kardinäle auf die Sättel gehievt werden sollten, eilt der Inspizient Reffet unserem Direktor entgegen, um ihn darauf hinzuweisen, dass die vier Statisten in scharlachroten Gewändern sturzbetrunken sind... Unmöglich, sie auf ihre Pferde zu heben! Man war so unvorsichtig, ihre Gagen vor der Aufführung zu bezahlen. Sie haben damit Cervelas und Massen von Rotwein erstanden, und nach Kräften konsumiert! Was tun? Rouché kratzt sich fieberhaft am Bart! Wir finden uns damit ab, den Kardinal-Legaten, den guten Huberty, allein zu Pferd, in Begleitung von zwei bescheidenen Knappen auftreten zu lassen!... aber die vier straffälligen Kardinäle werden für immer vom "heiligen Kollegium" der Musikakademie ausgeschlossen!...

Einige Zeit später vertraut mir unser Direktor die Reprise von *Hamlet* von Ambroise Thomas an. Er hat die Inszenierung verjüngt und modifiziert, indem er die zahlreichen Szenen in Shakespeare-Manier auf einer unbewegten Bühne am oberen Ende einer dekorativen Treppe spielen lässt: Die Szenen der Esplanade, des Todes von Ophelia und des Trauerzuges erhalten so ein eindringliches Relief.

Andererseits bringt Alfred Bachelet der Opéra eine originelle Uraufführung: *Un jardin sur l'Oronte* nach dem orientalischen [246] Roman von Maurice Barrès. Die Musik ist inbrünstig, von großzügiger Inspiration und von einem Orchester mit verführerischen Farben in Szene gesetzt. Frau Suzanne Balguerie, die die bewegende Schöpferin von *Quand la cloche sonnera*, [ebenfalls von Bachelet] verleiht der persischen Prinzessin den Glanz ihrer Stimme und ihres Talents.

*

Mein Kollege Carol Bérard hat mich gerade gebeten, die französischen Komponisten auf dem Internationalen Kongress in Berlin anstelle von Paul Dukas zu vertreten, der keinen Wert auf einen Ausflug zu den Nazis legt! In den ersten Februartagen machte ich mich auf den Weg in die deutsche Hauptstadt, die ich nicht kenne, und werde dort zusammen mit Carol Bérard von Kollegen aus allen Nationen herzlich willkommen geheißen: Es ist Richard Strauss, der uns mit seiner gewohnten Freundlichkeit präsidiert, und am selben Abend werden wir alle in die Oper zur Aufführung von *Arabella*, seiner jüngsten lyrischen Schöpfung eingeladen. Ich freue mich sehr darüber. Sie ist ein bisschen im Geiste des *Rosenkavaliers*, spontane Musik, grossartiges Orchester. In der Zwischenzeit besuche ich François-Poncet, unseren Botschafter, dessen brillante Qualitäten ich schon schätzen konnte, als er unser Unterstaatssekretär für die Schönen Künste war. Er drängt mich nachdrücklich, ein Konzert mit französischer Musik im Berliner Rundfunk zu dirigieren, und er schlägt vor, sich in diesem Sinn bei den Direktoren dieses großen Hauses einzusetzen.

Die Kongresssitzungen sind von geringem Interesse: Was für ein Turm zu Babel! Die heikle Frage des "Urheberrechts" wird in allen Sprachen diskutiert, aber wie können wir uns einigen, wenn die Meinungen so weit auseinandergehen?

[247] Beim Konzert mit deutscher Musik dirigiert Furtwängler mit Verve Strauss' *Till Eulenspiegel* und Hindemiths Sinfonie für Streicher und Blechbläser, deren Bitonalität mich nicht erschreckt, weil sie intelligent behandelt ist, indem eine Gruppe gegen die andere ausgespielt wird, bevor sie zu dissonanten Harmonien vereinigt werden.

Nach den Spaziergängen in Potsdam, in Sans-Souci, habe ich den Eindruck, dass sich die Flöte Friedrichs des Grossen unter Hitlers Regime in eine Kriegstrompete verwandelt hat! So viele Militärparaden! Wir spüren, dass der Krieg naht, und Herr François-Poncet verbirgt seinen Pessimismus nicht! In der Zwischenzeit erfahren wir vom Unfalltod König Alberts von Belgien [am 17. Februar 1934]. Muss ich sagen, dass es für mich schmerzhaft ist, eine gewisse Genugtuung in den Gesichtern zu lesen? Auf der Rückfahrt nach Paris verlangsamt unser Zug, als wir [bei Namur] an der von einer andächtigen Menge belagerten Stelle vorbeifahren, wo der Ritter-König zu Tode gekommen war...

Bei den Aufführungen der Rompreis-Sendungen am Konservatorium, überlasse ich den Taktstock meinem Schüler Robert Dussaut, der mit dem Opernorchester längere Fragmente aus *La Fontaine de Pristina* dirigiert, dessen Musik und Worte er nach einer serbischen Legende geschrieben hat. Die Partitur ist theatralisch, großzügig und vielversprechend. Ich spreche mit Rouché darüber, aber der ist entmutigt durch das wiederholte Scheitern der modernen Werke, die er herausgebracht hat.

Rolande et le Mauvais Garçon bringt die erneute Zusammenarbeit von Lucien Népoty und Henri Rabaud, den glücklichen Autoren von *Marouf*; aber dieses Mal verliert sich das Libretto nach ausgezeichnetem Anfang in disparaten Bildern. Andererseits ist Rabauds Musik Quelle ständiger Freude.

An der Porte-Saint-Martin präsentiert Maurice Lehmann [das Bühnenwerk] *Fragonard* von Gabriel Pierné: [248] leichte und charmante Musik, auf einem gekonnten Libretto von André Rivoire und Romain Coolus; eine sehr französische Vorstellung des 18. Jahrhunderts!

*

Der Berliner Rundfunk, prächtig in einem großen, eigens mit allen modernen Mitteln errichteten Gebäude einquartiert, bietet mir die Leitung eines Konzerts französischer Musik an. Ich nehme in mein Programm Werke von Rameau, Paul Dukas, Debussy, Gabriel Pierné und Rabaud auf und in der Mitte Gounods *Symphonie in Es*, ein Frühwerk des Autors von *Faust*, das er auf Wunsch Mendelssohns für dessen Orchester in Leipzig geschrieben hatte. Eine junge Sängerin aus der Opéra, Fräulein Bonavia, lieh uns ihre Stimme und sang Lieder von Gounod, Ch.-M. Widor und mein lyrisches Gedicht *L'Archet*, auf Versen von Ch. Cros. Ich kann die Musiker des Rundfunkorchesters nur loben: ausgezeichnete Streicher, ein wenig grelle Holzbläser, ausgewogene Blechbläser: sie sind in Gounods ganz beethovenischer Sinfonie in ihrem Element, aber *Cydalise et le Chèvrepied* von Pierné überrascht sie! Bei dem öffentlichen Konzert unter dem Vorsitz unseres Botschafters François-Poncet, ist die gesamte französische Kolonie versammelt.

Während meines Aufenthalts in Berlin habe ich die Gelegenheit, *Die ägyptische Helena* mit ihrer schönen, Salome-ähnliche Partitur unter der Leitung von Richard Strauss zu hören. Richard Strauss heißt mich wie immer aufs freundlichste willkommen. Ich treffe ihn kurz darauf in Venedig wieder, wo ich zusammen mit Alfred Bachelet die Musik unseres Landes auf einem zweiten internationalen Komponistenkongress verrete. Die Frage des "Urheberrechts" steht immer noch auf der Tagesordnung, [249] aber wir Franzosen sind privilegiert, unsere moralischen und materiellen Interessen werden von unserer «Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques» vertreten, die von Beaumarchais gegründet worden war, während die Italiener und die Deutschen unter der alleinigen Abhängigkeit ihrer Verleger stehen, die ihre Geschäftsvertreter sind. Zweifelsohne aus diesem Grund hat Richard Strauss

die Entscheidung getroffen, seine neuen Werke zuerst... in Frankreich anzumelden, wo er in Furstner seinen Verleger gefunden.

Bachelet und ich hören uns viele Konzerte des Festivals an. Strauss' *Frau ohne Schatten* ist für uns von großem Interesse. Der Autor erzählt uns, dass er sein Werk Rouché angeboten hat, dessen Antwort die folgende war: "Einverstanden, mein lieber Meister, schicken Sie mir Kürzungen!" Der Komponist von *Salome* war verblüfft... Es sei doch ein bisschen verfrüht, über Kürzungen zu sprechen, ohne eine Note der Partitur zu kennen!

Graf Volpi gibt einen großartigen Empfang, der an die venezianischen Feierlichkeiten von einst erinnert! Bachelet hat eine Einladung zum Tee mit Mussolini erhalten, der allen Festen vorsteht und von einer wachsamen Ehrengarde umgeben ist. Der Diktator erzählte Bachelet von seiner großen Freundschaft für Frankreich... Ich selber habe die Gelegenheit verpasst, diesen berühmten Mann aus der Nähe zu sehen, aber ich habe die Einladungskarte zu spät erhalten.

*

Am Ende des Jahres wählt die Akademie der Schönen Künste Paul Dukas auf den Sitz von Alfred Bruneau. Die Bescheidenheit des Komponisten von *L'Apprenti Sorcier* ist bekannt. Er hat diese Ehre nur angestrebt, um bis zum Alter von siebzig Jahren als Professor für Komposition am Konservatorium beschäftigt zu bleiben. Er hat mit Leichtigkeit über seine Konkurrente Laparra, Rousseau und Levadé triumphiert. Ich war so vorsichtig, mich nicht gegen unsere "Ehemaligen" aus der Klasse von Ernest Guiraud zu bewerben. Als ich ihm gratulieren wollte, sagte Dukas freundlich zu mir: "Sie werden zu uns stossen, zu Bachelet und mir; niemals zwei ohne drei."

Zur Feier von Dukas' Eintritt in das Institut gibt Rouché am 25. Januar 1935 *Ariane et Barbe-Bleue*, die damit Eingang ins Repertoire der Opéra findet. Grosser Erfolg für dieses schöne Werk und seine Interpretin, Germaine Lubin. Ich treffe den Autor, der sich trotz des Beifalls des Publikums energisch geweigert hat, auf der Bühne zu erscheinen. «Ich bin erfreut, aber auch überrascht», sagt Paul Dukas, «wie können all diese Leute meine Musik verstehen?»

Le Marchand de Venise wird von Rouché in einer brillanten Inszenierung präsentiert. Das Werk von Reynaldo Hahn auf einem gekonnten Libretto von Miguel Zamacoïs findet allgemeinen Zuspruch. Wäre das nicht das Meisterwerk des Komponisten von *La Carmélite*? Es ist in der Lage, malerische Szenen mit dramatischen Momenten in Einklang zu bringen. Eines Abends übernimmt Reynaldo Hahn den Dirigentenstab an Gauberts Stelle, und es werden viele Details und Absichten offenbar, die seine ganz persönliche Kunst zum Vorschein bringen. Fanny Heldy spielt die Portia mit Anmut, André Pernet ist ein durch und durch glaubwürdiger Shylock.

*

Am 14. Oktober 1935 feiert die Opéra den hundertsten Jahrestag der Geburt von Saint-Saëns. Sein dramatisches Meisterwerk *Samson et Dalila*, aufgeführt von Ketty Lapeyrette und Georges Thill, steht zusammen mit der *Marche Héroïque* und einer Wiederaufnahme des Balletts *Javotte* auf dem Programm. Die Opéra-Comique zeigt ihrerseits [251] *Phryné* und *La Princesse Jaune*, während die großen Konzertvereine die schöne Symphonie mit Orgel, mehrere Solokonzerte und symphonische Dichtungen bringen, deren Ausgangspunkt das berühmte *Rouet d'Omphale* war. Ist nicht Saint-Saëns nach J.-Ph. Rameau unser großer französischer Klassiker? Ob auf dem Gebiet der absoluten Musik oder des Theaters hat er das vielfältigste und vollständigste Talent offenbart; ein Meister im wahrsten Sinne des Wortes! Diejenigen, die ihn wie ich aus der Nähe gekannt und ihn geliebt haben, haben sein Herz schätzen gelernt, das er unter einer oft spröden Erscheinung verborgen hat.

La Samaritaine von Edmond Rostand, von Max d'Ollone vertont, wurde herzlich willkommen geheißen. Die Partitur ist nüchtern und distinguiert, von einer sehr reinen Inspiration, und sie hebt die Verse des Dichters glücklich hervor.

In der Zwischenzeit ereignet sich eine Katastrophe. Ein Feuer bricht auf der Bühne aus, glücklicherweise nach einer Aufführung, aber das Theater wird für mehrere Monate

unbenutzbar! Rouché muss sein gesamtes künstlerisches Personal in das Théâtre Sarah Bernhardt überführen, das in den Sommermonaten frei ist, und das alte Repertoire bringt uns ein sehr großes Publikum.

Ich werde im Park von Versailles das Theater von Königin Marie-Antoinette einweihen, das dank der Großzügigkeit des amerikanischen Mäzens Rockefeller auf den neuesten Stand gebracht wurde. Ein Programm von Lully, Rameau, Gluck rahmt einige Fragmente von Jean-Jacques Rousseaus *Le Devin du Village* ein.

Das Jahr 1937 bringt uns große Veränderungen. P.B. Gheusi hat die Leitung der Opéra-Comique nach einem überrschenden Streik verlassen. Es ist Antoine Mariotte, der Komponist von *Gargantua*, der unter der Ägide von [252] Jacques Rouché die Geschicke der Salle Favart leiten wird: ja, wir sind auf dem Weg zur Vereinigung der Théâtres Lyriques. Die Truppe der Opéra nimmt den frisch renovierten Palais Garnier wieder in Besitz: Unter der Leitung von Paul Paray wird die seit ihrer fulminanten Premiere von 1906 etwas vergessene *Ariane* von Massenet aufgeführt.

In der Zwischenzeit gehe ich ein Konzert im Théâtre du Capitole von Toulouse mit dem Orchester der Société des Concerts dirigieren. Im letzten Moment lässt mich Germaine Hoerner im Stich, die der große Star des Programms hätte sein sollen, aber mein Freund Aymé Kunc, Direktor des Konservatoriums, bietet mir an, sie durch eine junge siebzehnjährige Sängerin, Géori Boué, zu ersetzen, die eine hinreißende Stimme hat, hübsch und musikalisch ist! Sie entziffert mehrere meiner Lieder und führt sie zum Erfolg, denn sie ist bereits das Idol meiner Landsleute: Hat sie nicht mit sechzehn Jahren einen ersten Preis für Gesang gewonnen?

*

Im selben Jahr ereignen sich grausame Trauerfälle, die die Musikwelt traurig stimmen. Zunächst einmal war es der Tod meines lieben Meisters, Charles-Marie Widor, dessen biblisches Alter Garant wahrer Unsterblichkeit zu sein schien. Dann der plötzliche Tod meines Kameraden Louis Vierne an den Manualen der Orgel von Notre-Dame; schließlich der Tod von Gabriel Pierné, dem ich ebenso viel Zuneigung wie Achtung entgegenbrachte. Einige Monate später bewarb ich mich um den Stuhl, den der Komponist von *Cydalise et Chèvrepied* am Institut besetzt hatte, und ich hatte die große Ehre, seine Nachfolge anzutreten. Auf Initiative des Geigers Louis Pachy schenken mir die Mitarbeiter der Opéra in Anwesenheit von Jacques Rouché mein Schwert als Akademikers. [253] Auf die Klinge hatte man mein Motto eingraviert: "Musica me juvat et delectat." Es war das erste Mal, dass ein amtierender Operndirigent in die Akademie gewählt wurde. Ich verabschiedete mich vom Dirigentenpult, indem ich zum vierhundertsten Mal *Faust*, das unvergängliche Meisterwerk meines Meisters Gounod dirigierte.

Ich verließ jedoch nicht die "Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux", über die Minister Jean Zay die Initiative ergriffen hatte, und auf Vorschlag von Rouché, dem neuen Verwalter, wurde ich zum Direktor der Opéra-Comique ernannt, dem Theater, an dem ich meine ersten Schritte gemacht hatte!...

Als ich in der Salle Favart angekommen war, musste ich mich um die Wiederaufnahmen von *Mireille* und der *Hochzeit des Figaro* kümmern. Auf Wunsch der Tochter Gounods, Baronin Jeanne de Lassus, hatte ich die beiden Bilder der Crau und den Tod der Heldin instrumentiert, da das Manuskript von *Mireille* bei dem Brand von 1887 verloren gegangen oder zerstört worden war. Es war die Originalversion, wie sie von Gounod konzipiert wurde, die wiederhergestellt wurde: Reynaldo Hahn war am Dirigentenpult und half mir nach Kräften. Für die *Hochzeit des Figaro* wurde von Rouché und mir auf Anraten von Reynaldo Hahn, der die Einstudierung leitete, die Übersetzung von Adolphe Boschot mit den Rezitativen übernommen.

Leider musste das Theater Ende August 1939 seine Türen schließen: der Krieg brach aus. Im September konnte die Opéra-Comique jedoch ihre Tätigkeit wieder aufnehmen und Aufführungen von *La Basoche* und *Le Roi malgré lui* geben. Aber im Juni 1940 wurde das

Theater wieder geschlossen: diesmal war es aber der grosse Exodus mit all seinen Katastrophen... Im September wurde es unter der Aufsicht der Besatzungsbehörde wiedereröffnet; dies bedeutete meine Beurlaubung aus Gründen, über die man besser schweigt! Ich hatte noch Gelegenheit, die Wiederaufnahme der Opéra-bouffe *L'Etoile*, [254] dem Meisterwerk von Emmanuel Chabrier, in einer genialen Inszenierung von Rouché zu leiten.

Erst im Juni 1948 sollte ich in die Salle Favart zurückkehren, um meine [Oper] *La Carrosse du Saint-Sacrement* aufgeführt zu sehen, die auf dem Werk von Prosper Mérimée basiert und von [den neuen Direktoren] Georges Hirsch und Henry Malherbe angenommen worden war. Marthe Luccioni, Denise Duval, Louis Noguéra und Jean Vieuille waren jeweils die engagierten Interpreten. André Cluytens und Pierre Dervaux wechselten sich am Dirigentenpult ab, ebenso der Autor, der an seinem achtzigsten Geburtstag seine Kutsche in Bewegung setzen kam.

AN DER OPÉRA: «LES INDES GALANTES» VON JEAN-PHILIPPE RAMEAU,
«OBERON» VON CARL MARIA VON WEBER

Im Mai 1949 brachte die Opéra mein Werk *Les Noces Corinthiennes* heraus, dessen Aufführungen ich dirigierte. Georges Hirsch, Verwalter der réunion des théâtres lyriques nationaux, hatte mir den seit dem Tod meines Freundes Reynaldo Hahn vakant gewordenen Posten des Musikdirektors angeboten. Mit großer Freude habe ich diesen Posten angenommen, auf den mich die gleichen Aufgaben an der Opéra-Comique vorbereitet hatten. Darüber hinaus war ich froh, musikalische Mitarbeiter wieder zu treffen, zu denen ich eine alte Freundschaft entwickelt hatte!

Zwei Jahre lang unterstützte ich Georges Hirsch so gut ich konnte bei der Einstudierung mehrerer großer Uraufführungen: *Bolivar* von Darius Milhaud, *Jeanne au Bûcher* (sic) von Arthur Honegger, *Phèdre* von Georges Auric, *Le Chevalier errant* von Jacques Ibert, *Kerke* von Marcel-Samuel Rousseau und Wiederaufnahmen von *Le Marchand de Venise* von Reynaldo Hahn und *Luzifer* von Claude Delvincourt.

Als Maurice Lehmann gebeten wurde, die Nachfolge von Hirsch anzutreten, vertraute er mir seinen Wunsch an, das Repertoire der Oper zu erneuern und [256] Opernwerke in prächtigem Rahmen zu inszenieren. Nach der Wiederaufnahme von *L'Etranger* und *Istar* zur Feier des hundertsten Geburtstages von Vincent d'Indy und *Ariane Barbe-Bleue* von Paul Dukas wählte unser neuer Verwalter ein Werk von J.-Ph. Rameau, das den heutigen Generationen fast unbekannt ist: *Les Indes Galantes*.

Jeden Morgen ehrt der französische Rundfunk den Komponisten von *Les Indes Galantes*, indem er als Signet auf seine Kultursendungen eines der Hauptthemen dieses berühmten Werkes ertönen lässt: Er ist umso mehr zu beglückwünschen, als der große Name des Meisters aus Dijon in allen französischen Musikschulen mehr oder weniger vernachlässigt wird. Es ist wahrscheinlich unbekannt, dass Rameau - geboren 1683, gestorben 1760 - ein Zeitgenosse von Johann Sebastian Bach (1685-1750) war. Der geistige Vater der Deutschen Schule gilt bei uns jedoch als der reinste der Klassiker, eine Art musikalisches "Brevier" für alle jungen Künstler, die in den Beruf eintreten: Komponisten, Organisten, Sänger und Instrumentalvirtuosen. Seine Sonaten und Konzerte, Präludien, Fugen, Inventionen, geistlichen und weltlichen Kantaten sind bekannt. Die musikalische Erziehung baut ganz auf diesen bewundernswerten Modellen auf. Auf der anderen Seite ist Rameau, der französische Meister par excellence, den Debussy als den wahren Schöpfer unserer Kunst betrachtete, der jüngeren Generation völlig unbekannt. Dies ist höchst ungerecht und unerklärlich. Es ist gut zu wissen, dass Rameau als junger Provinzorganist Autor bemerkenswerter didaktischer Werke war. Sein harmonisches System, das auf der Idee des "Fundamentalbasses" beruht, ist ein wahrer Geniestreich, das universell genutzt wird. Tatsächlich verbreitete sich diese Neuerung in der architektonischen Struktur der Musik sehr schnell, [257] dank der Schriften der Encyclopédistes, von Diderot und Jean-Jacques Rousseau, die Rameaus Wissen bewunderten, Schriften, die die Grenzen unseres Landes überschritten haben. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass Bach, wie alle seine Zeitgenossen, die neue Methode Rameaus kannte und daraus Nutzen gezogen hat.

An einem der ersten Abende der *Indes Galantes* an der Opéra rief ein schlecht informierter Zuschauer aus: "Das sind ja Trompetenrufe aus Bachs *Suite in D*" Da *Les Indes Galantes* zwölf Jahre vor der *Suite in D* komponiert wurden, war es, wenn es einen Plagiator gab, sicherlich nicht Rameau.

Der Komponist von *Hippolyte et Aricie*, von *Platée*, von *Castor und Pollux*, von *Dardanus*, um nur seine Hauptwerke zu nennen, betrat die lyrische Szene erst im Alter von fünfzig Jahren. Sein bereits beträchtliches musikalisches Werk umfasste Cembalo- und Kammermusikstücke, Motetten und Kantaten, die ein Ganzes bilden, das in Geist, Finesse, Bewegung und manchmal auch Macht grosse Anziehungskraft besitzt. In weniger als

siebenundzwanzig Jahren ließ Rameau zweiundzwanzig Werke aufführen, die mehr als ein halbes Jahrhundert lang zum Repertoire der Académie Royale de Musique gehörten.

Rameau hat seinen dramatischen Stil nicht dem Gründer der Opéra, dem Italiener Jean-Baptiste Lully, dem Lieblingsmusiker Ludwigs XIV. entlehnt. Lullys pompöser, dekorativer Italianismus konnte dem sensiblen Komponisten von *Anacreon* nicht gerecht werden, ebenso wenig wie dessen ständiges Streben nach Wirkung. Sein Vorbild, sein wahrer Meister, war Campra, der zwanzig Jahre ältere Komponist der *Heures Véniennes*. Campra war zunächst Organist in Toulouse, dann in Notre-Dame de Paris gewesen. Er war es, der 1677 mit *Europe Galante*, auf das [258] *Les Indes Galantes* später Bezug nehmen sollte, die Gattung der Ballettoper schuf, die im 18. Jahrhundert in Frankreich für lange Zeit blühen sollte. Rameau bewunderte ihn so sehr, dass er die rührende Idee hatte, Campras reizvolle Arietta "Papillons inconstants", deren fröhliche Leichtigkeit von Oboen und Violinen-Arabesken begleitet wird, über sich die Vokalisen der Sopranistin erheben, in den Blumen-Akt der *Indes Galantes* einzuführen. Bei Rameau wirkt die Musik durch ihren Charme und ihre Einfachheit, ihre natürlichen Stärken; es gibt keine Pedanterie, trotz der Gelehrtheit seines Komponierens, die wir heute noch bewundern. Die besondere Form des Opernballetts, diese Verbindung von Gesang und Tanz, erreicht in Rameaus Werk eine wahre Perfektion durch eine unvergleichliche Vielfalt und Farbigkeit.

Es hat einen sehr unfairen Versuch gegeben, Gluck gegen Rameau auszuspielen: die Kunst des einen ist völlig anders als die des anderen. Der mächtige Dramatiker des *Orpheus*, der beiden *Iphigenien* und der *Alceste* bezieht seinen Stil und manchmal auch seinen Überschwang den italienischen Formen. Er versteht es, alle dramatischen Situationen nach außen zu kehren. Rameaus Kunst des richtigen Maßes ist in einem tieferen Sinn musikalisch. Der Komponist von *Les Indes Galantes* nutzt alle Möglichkeiten der Stimmen und des Orchesters nur in den pathetischen Szenen. Wie im Inka-Bild mit der berühmten Sonnenarie und dem prächtigen Satz: "Clair flambeau du monde", wie auch das divergierende Trio, in dem der dramatische, von einem ungestümen Orchester unterstützte Gesang des Hohepriesters Huascar mit dem Duett der Liebenden kontrastiert, die ihre Freude singen, und uns Zugang zu einem der schönsten Momente der französischen Musik verschafft. In fröhlichem Kontrast hierzu finden wir im «Blumen-Akt» ein weiteres Juwel: das Vokalquartett bei den [259] Persern, das von einer sehr modernen Machart ist und dessen unerwarteter Abschluss über einem neuartigen Akkord, den Maurice Ravel nicht verschmäht hätte, den Zuhörer in Spannung versetzt.

Die Aufführung von *Les Indes Galantes* auf der Bühne der Opéra warf ein schwieriges Problem auf. Wie soll man die zahlreichen Rezitative der Partitur begleiten, die die Ballettnummern mit den gesungenen Teilen verbinden und die dramatische Handlung erklären? Im Jahre 1908 hatte André Messager, zum Direktor der Opéra berufen, *Hippolyte et Aricie* herausgebracht, das als Rameaus repräsentativstes Werk galt. Kurz zuvor war ich in Begleitung von Messager und Henri Rabaud nach Dijon gegangen, um die von Vincent d'Indy dirigierte Oper *Dardanus* zu hören. Wir wissen, dass der Autor von *Fervaal* zusammen mit Saint-Saëns und Paul Dukas an der großen Ausgabe der Werke Rameaus gearbeitet hat. Vincent d'Indy ließ die Rezitative von einem Cembalo begleiten, vom Basso Continuo (einem Cello- und Kontrabass-Pult) unterstützt. Was im mittelgroßen Saal des Theaters von Dijon ausgezeichnet klang, schien im Palais Garnier in Paris unmöglich. Messager bat daraufhin Gustave Lyon, den findigen Direktor des [Klavierbauer-] Hauses Pleyel, ein großes Cembalo für die Opéra zu bauen, das einen volleren Klang als die Instrumente des 18. Jahrhunderts haben sollte. Trotz des Einfallsreichtums von Gustave Lyon wirkte der Klang dieses neuen, vom «continuo» begleiteten Cembalos dünn und uneinheitlich. Wir mussten davon abrücken. Da machte sich Paul Vidal schnell daran, die Rezitative für Streicher zu orchestrieren: Die Wirkung war von großer Eintönigkeit.

Zehn Jahre später [d.h. 1918] machte sich Jacques Rouché, der in die Leitung der Oper berufen worden war, an die Aufführung von *Castor et Pollux*, aber diesmal hatte er die Idee, [260] dem Universalmusiker Alfred Bachelet die Instrumentierung der Rezitative anzuvertrauen:

Der Komponist von *Scemo* bewerkstelligte dies sehr geschickt, indem er Streicher und Holzbläser abwechseln liess, garniert von einigen Cembalo-Tupfern.

Als es um die Aufführung von *Les Indes Galantes* ging, musste ich die brennende Frage der Rezitative lösen. Ich erinnerte mich daran, dass Rameaus Lieblingsschüler, der Komponist Gossec, bereits 1771 nicht gezögert hatte, das Cembalo aus der Académie royale de Musique zu entfernen und das Orchester auf fünfundsiebzig Spieler zu vergrößern und machte mir diese Vorgehensweise im Grossen Ganzen zu eigen. Einige Musikwissenschaftler versichern uns, dass Rameau zu seinen Schülern zu sagen pflegte: "Es ist notwendig, Theaterwerke entsprechend der Größe und Akustik der Säle, in denen sie gespielt werden, zu instrumentieren." Hat Gossec nach dieser Methode nicht viele dramatischen Werke nach dem Tod seines Meisters vollständig überarbeitet? Es ist bedauerlich, dass wir diese interessanten Arbeiten nicht finden konnten, was unsere Aufgabe vereinfacht hätte.

Bei Aussetzung von Rameaus beziffertem Bass hatte Paul Dukas eine akribische Arbeit geleistet, wie es vom Komponisten von *Ariane et Barbe-Bleue* zu erwarten gewesen war. Es ging also darum, dieses so vielgestaltige und reichhaltige Werk für den großen Saal der Opéra zu instrumentieren, wobei wir die von Paul Dukas überarbeitete Orchesterpartitur vor Augen hatten und nebenher auch Rameaus Originalmanuskript, die in der Bibliothek der Opéra liegt, zur Kontrolle. Es ist gut zu wissen, dass Rameau die vielen Arien in seinen Werken nur skizzenhaft instrumentiert hat, und ich kann mir vorstellen, dass er seinen Schülern die instrumentale Bearbeitung der meisten Stücke anvertraute; ausnahmsweise habe ich mich also in die Ränge der eifrigen Schüler des Meisters eingereiht.

Das ursprüngliche Werk bestand aus drei Stunden Musik. [261] Es war daher notwendig, die Rezitative zu beschneiden und einige Wiederholungen in den Ballettnummern und sogar in den gesungenen Teilen zu streichen. Zur Koordination dieser Feinarbeit wurde das bewährte Talent von René Fauchois, Gabriel Faurés Mitarbeiter bei *Pénélope*, herangezogen. Darüber hinaus schrieb René Fauchois poetische Präludien, in denen er die Handlung erklärte, die sich in jedem Bild vor den Augen der Betrachter entfalten würde; er nahm auch einige notwendige Änderungen an der oft gewundenen Sprache des Librettisten Fuselier vor. Aber gibt es überhaupt ein Libretto in *Les Indes Galantes*? Dem guten Fuselier ging es nur darum, Rameau eine Reihe malerischer Bilder zu liefern: Aus unserer Sicht machen sie eher den Eindruck von "Sketches" (sic!). Er nimmt uns mit auf eine Reise zu den Gemächern des göttlichen Eros, zum Palast der Hebe, zu den Türken, den Inkas, den Persern und zu den Wilden, Bilder von unablässiger Vielfalt, aus denen die zahlreichen von M. Lehmann ausgewählten Dekorationsmaler schillernde Effekte zu gewinnen wussten. Es gibt alles in den *Indes Galantes*: Anmut und Poesie im Prolog und im Blumen-Akt, Phantasie in den Bildern des großzügigen Türken und der Wilden, Kraft, Kühnheit und Tiefe im Inka-Akt, wo die Szenen des Sturms, des Vulkanausbruchs und des Erdbebens an das Erhabene heranreichen. Nirgends Vulgarität, alles ist in edelstem Geist konzipiert, aber mit solcher Vielfalt, dass sich der bezauberte Zuschauer mühelos vom Drama zur Unterhaltung, von einer echten Symphonie zu Tanznummern bewegt.

Bei einer der letzten Generalproben fragten wir Paul-Marie Masson - der seine Doktorarbeit Rameau gewidmet hat und dessen Rat für uns von unschätzbarem Wert war -, was er von unserer Art und Weise halte, dieses Meisterwerk [262] mit seinem Klangapparat aus sechzig Streichern und dreißig Blasinstrumenten zu präsentieren. Er war bereit, sie gutzuheissen, wobei er einige Vorbehalte gegenüber dem Epilog äußerte, der alle Protagonisten, Sänger und Tänzer, zurück in Hebes Palast bringt und der der Handlung beigefügt worden war, um mit dem strahlenden Ensemblestück der großen Chaconne, dem Meisterwerk des Autors von *Pygmalion*, zu schließen.

Wenn Rameau durch das Wirken Fortunas wiederauferstanden wäre, wie hätte er reagiert? Er hätte bemerkt, dass unser Stimmtou seit zweihundert Jahren ständig gestiegen sei und er hätte *Les Indes Galantes* einen Ton höher gehört, als er sie geschrieben hat. Zum Beispiel würden die wackeren Trompeten in D mit ihrer außergewöhnlichen Brillanz in E zu hören sein, und so weiter, in der gesamten Partitur. Wenn man nicht aufpasst, werden die Werke von Rameau,

Gluck und Mozart in dieser unnatürlichen Tessitura unsingbar. Wir müssen es daher der Sängertuppe der Opéra hoch anrechnen, dass sie unter der präzisen Leitung von Louis Fourestier und seinem geschickten Koadjutor Robert Blot in der Lage war, sich dem klassischen Stil Rameaus zu unterwerfen, einem Stil, der nichts mit dem von Gounod und Massenet, Verdi und Wagner zu tun hat.

*

Nach der Wiederauferstehung von *Les Indes Galantes*, dessen hundertste Aufführung zu Weihnachten 1953 gefeiert wurde, schien es schwierig, ein Werk von gleichem Umfang zu finden, das sich für eine ähnlich brillante Inszenierung eignen würde. Maurice Lehmann und Emmanuel Bondeville dachten dann an Webers *Oberon*, eine Partitur, in der der *Freischütz*-Komponist im Geiste der Erneuerung die deutsche Romantik mit der alten komischen Oper des 18. Jahrhunderts verbindet. [263] Zum ersten Mal erklang also Oberons magisches Horn im Saal der Académie Nationale de Musique. Alle, die der Wiederauferstehung von Webers Meisterwerk beiwohnten, erlebten den Zauber dieser inspirierten Musik, die gleichzeitig luftig, subtil und von großem melodischem Reichtum ist. Noch vor dem Mendelssohn des *Sommernachtstraumes* ebnete ein genialer Komponist einer langen Reihe von Musikern den Weg, die von der Neuheit der Märchen und Träume angezogen waren.

Die Nachwelt hat Weber nicht den Platz eingeräumt, der ihm auf dem Gebiet der Oper zusteht. *Freischütz*, *Euryanthe*, *Oberon* sind keine Vertreter einer veralteten Form, wie man meinen könnte. Weit davon entfernt! Sie realisieren vielmehr die Verbindung von Sinfonie und Drama, wie sie Beethoven bereits in *Fidelio* konzipiert hatte. Aber bei Weber ist es der unvergleichliche Reichtum seines Orchesters, der den Schauplatz selbst, die ganze äußere und malerische Seite der Handlung evoziert.

Der Autor von *Oberon* war zweifellos der größte der Romantiker jenseits des Rheins. Hat er nicht den Weg für Musiker wie Wagner und Berlioz geebnet, die in ihren Theaterstücken den Atem und das oft schwindelerregende Tempo von *Oberon* und *Freischütz* wiederaufleben lassen? Heutzutage werden die schönen Ouvertüren seiner Opern, wahre Musterstücke der Gattung, häufig gespielt, aber seine Symphonien, Konzerte und der größte Teil seiner Klaviermusik vernachlässigt. Und doch hatte er einen unbestreitbaren Einfluss auf Schubert, Schumann und Mendelssohn! Manchmal ist er in seiner Spontaneität sensibler und vielleicht auch bewegender als Beethoven, der es versteht, seinen Impuls innerhalb der scholastischen Grenzen zu halten. In Weber drückt sich die menschliche Seele mit all ihren Ängsten, Hoffnungen und Freuden aus!... Hören wir uns doch die so pathetische Arie [264] von Rezzia in *Oberon* an. Mit welcher Kunst stellt sie der Musiker vor, lässt sie sich entwickeln und stuft sie in einer Reihe von ausdrucksstarken, schmerzhaften, enthusiastischen Gefühlen ab, bis es zu einer Explosion kommt, bei der die menschliche Stimme den instrumentalen Strom dominiert!

Darüber hinaus beeindruckt dieser lange Monolog von Rezzia vor dem Meer - wenn die Heldin gerade dem Schiffbruch entkommen ist - durch seine dramatische Kraft: Er gibt einen Vorgeschmack auf die zukünftigen Partien von Senta, Brünnhilde und Isolde, den großen Wagner-Figuren. Ein Thema aus der späteren *Walküre* taucht sogar in prägnantem Timbre in den Trompeten auf. Was für ein Vorläufer Weber war, und wie richtig es war, sein Werk erstrahlen zu lassen!

Bei der Aufnahme von *Oberon* in das Repertoire haben wir die französische Übersetzung von Maurice Kufferath und Henri Cain gewählt, die bereits im Théâtre de la Monnaie in Brüssel aufgeführt worden war, wobei der gesprochene Dialog durch Rezitative von Franz Wüllner ersetzt wurde, einem Komponisten und Dirigenten von großem Talent. Diese Rezitative sind auch auf den großen Bühnen Deutschlands in Gebrauch.

Oberon nimmt einen besonderen Platz in Webers Theaterproduktion ein. Die in wenigen Monaten im Auftrag des Covent Garden Opera House in London entstandene Partitur scheint von einer inneren Flamme, einer Art unwiderstehlichem Fieber, belebt zu sein, eine Art

Vorahnung der schweren Krankheit, die den Komponisten nach den ersten Aufführungen seines Werkes dahinraffen sollte.

Die populäre Form der Legenden von *Freischütz* und *Euryanthe* aufgebend, ließ sich der deutsche Meister von Wielands epischem Gedicht inspirieren, das ihn in das für ihn neue Reich der Märchen führen sollte. Der Librettist Planche hat den Text von Wieland poetisch bearbeitet und Figuren und Situationen aus Shakespeares *Sturm* und *Sommernachtstraum* [265] entlehnt. Er erzählt uns die romantischen Abenteuer des Ritters Hüon von Bordeaux, der dank der Hilfe von Oberon, dem König der Elfen, Rezzia, die Tochter des Sultans von Bagdad, erobert. Zwei Nebenfiguren, Hüons Knappe, Chérasmin aus der Gascogne und Rezzias Vertraute, die verführerische Fatima, geben der Handlung den Charakter unserer alten komischen Oper. Es sei daran erinnert, dass Weber in seiner Karriere als Dirigent seine Vorliebe für die Werke von Grétry, Méhul und Boieldieu gezeigt hat.

Vor mehr als einem Jahrhundert entdeckte Berlioz *Oberon* während einer großartigen Aufführung in Wien, Österreich. Er bewunderte die leidenschaftliche Interpretin von Rezzia, Berthe Hasselt. In seiner Begeisterung wies er auf die Größe, die Neuartigkeit und das Feuer so vieler kühner Stellen hin. Bald darauf beauftragte ihn Pillet, der Direktor der Pariser Oper, mit der Inszenierung des *Freischütz*. Mit welchem Eifer machte er sich an die Arbeit, ersetzte den gesprochenen Dialog durch Rezitative und führte im Volksfest des dritten Aktes die *Aufforderung zum Tanz* ein, das berühmte Stück, dem Berlioz' brillante Instrumentierung noch mehr Glanz verleiht.

Die einzelnen Nummern der *Oberon*-Partitur, von der strahlenden Ouvertüre bis zu den Arien, Duetten und Ensembles der Hauptfiguren, bilden eine Abfolge von abwechslungsreichen Stellen, deren Farbe und musikalischer Geschmack immer wieder von neuem faszinieren. Es fehlte jedoch die Tanzunterhaltung, die der Autor lediglich in Skizzen angedeutet hatte. Dem Beispiel von Berlioz folgend, haben wir aus Webers Klavierwerken musikalische Themen ausgewählt, die in die Originalpartitur aufgenommen werden konnten, ohne deren Geist oder Charakter zu verändern. Bei der Übertragung auf das Orchester habe ich mich daran erinnert, dass Weber ein großer Meister der Instrumentation war [266] und dass ich mich auch von Berlioz inspirieren lassen sollte, als er die *Aufforderung zu Tanz* tadellos ausdeutete. Um Werke der Vergangenheit wieder aufleben zu lassen und sie an den weiten Rahmen unserer Opéra anzupassen, müssen wir mit dem Respekt und der Bewunderung vorgehen, die wir den Meistern schulden.

Wenige Wochen vor seinem frühen Tod, als er *Oberons* erste Aufführungen in London dirigierte, schrieb Weber seiner Frau, dass er sein Werk als "unvollendete" Partitur betrachtete und ein großes Duett, ein Schluss-Eensemble und Rezitative hinzufügen wollte. Das erklärt, warum sich Musiker wie Bénédict, Wüllner, Mahler, Weingartner und viele andere mit der Fertigstellung dieser großartigen Skizze beschäftigt haben, um die Lücken zu füllen. Denjenigen, die der Meinung sind, dass die von der Académie Nationale de Musique erarbeitete Fassung die Absichten des Autors nicht respektiert, sei eine wenig bekannte Tatsache ins Gedächtnis gerufen: Richard Wagner, der in Hamburg mit der Aufführung des Werkes beauftragt war, zögerte nicht, zwischen dem ersten und dem zweiten Bild die Ouvertüre zum *Calife de Bagdad* von Boieldieu einzufügen; das Mindeste, was man sagen kann, ist, dass die Musik dieses Komponisten weit von derjenigen von Weber entfernt ist!

In Zusammenarbeit mit Jean-Denis Malclès, dem Schöpfer der Bühnenbilder und Kostüme, hat uns Maurice Lehmann eine wunderbare Aufführung mit vielfältigsten Bildern geschenkt. Erwähnen wir den vorwagnerischen Wald in monochromem Grün, den Unterwassersturm, die schöne Meereslandschaft und die von persischen Miniaturen inspirierte orientalische Szenerie. Der «Clou» aber war der Flug der Sylphen von Oberon, die das Blumenmeer wegtrugen, auf dem der Ritter Hüon ruhte. Der Jubel der Zuschauer kannte am Abend der Galavorstellung keine Grenzen, manchmal übertönte er sogar die hinreißende Musik von Weber. André Cluytens, der für die musikalische Leitung der Aufführung verantwortlich war, rückte die vielfältigen Aspekte von Webers quirligem Orchester ins rechte Licht. Kurzum: ein Abend, der einen der großen Meister der dramatischen Musik glanzvoll ehrte.

Nach den Anstrengungen, die für die *Indes Galantes* erforderlich waren, zeigte die Aufführung von *Oberon*, dass Maurice Lehmann die Arbeitsmethoden des großen Hauses, das er mit beispielloser Hingabe leitet, sehr geschickt verändert hat. Durch die Großartigkeit der Inszenierung konnte er ein ganz neues Publikum für die Opéra gewinnen und ihm die großen Werke der Vergangenheit nahebringen.

[268] KAPITEL XIV
DIE KOMPOSITIONSKLASSE DES KONSERVATORIUMS

Im Oktober 1930 besuchte mich meine lebenslange Freundin Germaine Alem-Chéné, Klavierlehrerin am Konservatorium und ehemalige Schülerin von Paul Vidal: Sie kam zu mir, um mir von Vidals schwerer Krankheit und der Unmöglichkeit zu berichten, seinen Unterricht wieder aufzunehmen. Sie fragte mich, ob ich nicht bereit wäre, ihn für ein paar Monate zu vertreten. Seit 1904 war ich Lehrer der Vokalensembleklasse, eine schwierige Position, derer ich allmählich überdrüssig war, sodass die Aussicht auf diese Vertretung ein neues Element von größtem Interesse war.

Nachdem ich Paul Vidal besucht hatte, war ich beeindruckt von den Veränderungen, die sich in seinem Zustand vollzogen hatten. Er sprach mit großer Mühe, aber er konnte mir einige Informationen über seine Schüler geben, die er väterlich schätzte.

Am 11. Oktober stellte Henri Rabaud mir die jungen Komponistenstudenten vor. In wenigen Worten erklärte ich meine Ideen und meine Absichten: absolute Freiheit, keine schulischen Zwänge, und, vor allem, klare, ausdrucksstarke, singende Musik zu schreiben. Ich erinnerte sie daran, dass ich Schüler von Guiraud und Gounod und treuer Anhänger von Gabriel Fauré gewesen war. Also bat ich sie, sich in diese Linie einzureihen, [269] die mir die richtige schien. Sie alle zeigten sich sehr freundlich und aufmerksam. Unter den Zuhörern war mir Jean Doyen aufgefallen, den ich als Kind kennegelernt hatte, weil seine Mutter dem Chor der Opéra angehört und der kleine Jean darum keine einzige meiner Proben verpasst hatte.

Andererseits ermutigte mich mein Freund I[sidore] Philipp, als Schülerin ein junges Mädchen, Renée Staelenberg, Preisträgerin seiner Klavierklasse, anzunehmen. Sie hatte ebenfalls einen ersten Preis in Harmonielehre und Fuge erhalten, war bereits eine reife Musikerin und sollte in die [Kompositions]klasse von Paul Dukas eintreten. Ich schrieb meinem Kollegen, um ihn zu bitten, sie mir zu überlassen, weil ich nur sehr wenige Schüler hatte und vergegenwärtigte ihm unsere alten Erinnerungen an Ernest Guirauds Klasse. Hier seine Antwort:

15. Oktober 1930.

«Mein lieber Freund, ich habe von Fräulein Staelenberg keine Bitte erhalten, in meine Klasse eintreten zu dürfen. Sie ist daher absolut frei, die Vidal-Klasse zu wählen und mit Ihnen zusammenzuarbeiten. Fühlen sich in dieser Situation genauso frei wie ich, und informieren Sie mich bitte, wie wären auf beiden Seiten Zusagen gemacht worden wären.»

Paul Dukas.

«P.S. Ich habe die gleichen Gefühle wie Sie gehabt, als ich als Lehrer in diese Klasse zurückkehrte. Verehrter Guiraud!»

Wenn ich zweimal pro Woche in die Schule an der rue de Madrid ging, verspürte ich Freude vermischt mit lebhafter Neugier. Was für Entdeckungen sollte ich in diesen jungen Köpfen machen? Von unseren ersten Kontakten [270] an sah ich, dass sie alle auf dem Gebiet der Orchestrierung ziemlich unerfahren waren: also musste ich sie so gut es ging, mithilfe mehrerer Beispiele von Meistern anleiten, die ich liebte und die unsere Orchesterpalette bereichert haben: Berlioz, Saint-Saëns, Debussy, Ravel.

Ich hatte ein dichtgedrängtes Bataillon junger Hoffnungsträger anzuführen, denen ich die gleichen Texte zur Vertonung gab: *Matinée de Printemps* von Anna de Noailles und lyrische Prosa von Chateaubriand. Dies führte zu grossem Eifer, weil jeder seine eigene persönliche Interpretation mitbrachte. Ich ließ meine Schülerinnen und Schüler die Rompreis-Kantaten ihrer Vorgänger studieren: Debussy, Charpentier, Schmitt, Rabaud; aber ich verpflichtete sie nicht, die meist mühsamen Gedichte der Kantaten mit ihren mittelmäßigen Versen zu bearbeiten.

Jeden Monat bat ich sie, ein Chorwerk mit Orchester zu Gedichten von Verlaine, Baudelaire, Gabriel Vicaire, Paul Fort usw. zu komponieren, um sie auf den Probewettbewerb für den Prix de Rome vorzubereiten. Wir lasen auch Fugen, aber der Unterricht in Kontrapunkt und Fuge war eigentlich den Klassen von Georges Caussade und Noël Gallon vorbehalten. Alle meine

Schüler waren ausgezeichnete Harmoniker, die meisten von ihnen waren von André-Bloch, Jean Gallon, Marcel Samuel-Rousseau ausgebildet worden. Ich glaube, dass es dies ist, was die französische Schule auszeichnet: Sie verfügt über eine "Modulationskunst", die in ausländischen Schulen selten zu finden ist. Brachten nicht Gounod, Delibes, Fauré, Debussy in der musikalischen Sprache einen unvergleichlichen Wortschatz mit? Ich habe mir nie erklären können, wieso an der Schola Cantorum das Studium der Harmonie in höchstem Maße zugunsten des Kontrapunktstudiums vernachlässigt wurde, einer eher langweiligen Gymnastik, was zweifellos die trockene Schreibweise einiger Komponisten, die diese Schule verlassen haben, erklärt [271] und ihre Unbeholfenheit beim Modulieren. Dass sie sich nicht beim verehrten Meister César Franck, dem großen Harmonisten und König der Modulation ein Beispiel genommen haben!

Beim Rompreis-Wettbewerb von 1931 gingen vier meiner Schüler in die [Kandidaten]loge des Palastes von Fontainebleau: Jacques Dupont, der den ersten Großen Preis gewann, Henriette Roget, die sich den zweiten mit Yvonne Desportes, einer Schülerin von Paul Dukas, teilte, und dann Emile Marcelin und René Challan. Beim Kompositionswettbewerb für Kammermusik und Lieder gewann Fräulein Desportes den ersten und meine Schüler Jacques Dupont und Mirouze teilten sich den zweiten Preis. Bei diesen beiden Wettbewerben war noch das überraschende Scheitern von Olivier Messiaen festzustellen, einem Schüler von Paul Dukas, der in ihm persönlichen Talente in einer ganz neuen musikalischen Sprache erkannte. Nach dem Tod von Paul Vidal nach langer Leidenszeit wurde ich vom Conseil Supérieur des Konservatoriums zu seinem Nachfolger ernannt. Ich war ein großer Freund dieser jungen Menschen geworden, deren Bemühungen, ein bestimmtes Ideal zu erreichen, ich schätzte. Ich wurde nicht müde, die Vorzüge des Prix de Rome hervorzuheben, des wunderbaren Aufenthalts in der Villa Medici: Vielleicht hatte ich deshalb bei den Wettbewerben so viele erfolgreiche Teilnehmer. Ohne diesen Schulauszeichnungen zuviel Bedeutung beimessen zu wollen, muss ich sagen, dass sie einen Einfluss auf die Karriere dieser jungen Menschen gehabt haben.

Jedes Jahr gab ich im Orgelsaal des alten Konservatoriums einen Vortragsabend der Werke meiner Studenten. In der ersten dieser Sitzungen erntete das *Octuor* von Jacques Dupont einen Erfolg für seine schöne Haltung, ebenso wie die *Pièce en Septuor* von Marcel Mirouze, meinem Landsmann, der in malerischer Sprache das Treiben und die Farben eines [272] Marktes unter freiem Himmel in unserer Heimatstadt beschworen hatte: Toulouse!

Beim Wettbewerb von 1932 gewann Fräulein Desportes den Großen Preis und meine Schüler Emile Marcelin und Jean Vuillermoz erhielten zusammen den zweiten Preis.

Unter meinen neuen Schülern hatte ich ein entzückendes fünfzehnjähriges Mädchen, eine gebürtige Griechin, Rena Kiriakou, eine bemerkenswerte Pianistin und wunderbar begabte Künstlerin. Sie wurde bald zum verwöhnten Kind, zum Idol der Klasse.

Nach einigen Monaten aufbauenden Trainings heimsten wir 1933 beim Rompreis-Wettbewerb alle sechs Plätze in der Kandidatenloge ein, und Robert Planel gewann den Großen Preis bei seinem ersten Wettbewerb, während Henriette Roget und Henri Challan sich den zweiten teilten.

Nach der Resultatverkündigung des Probewettbewerbs aß ich wie jeden Dienstag mit meinem Meister Ch.-M. Widor zu Mittag; Geheimnisvoll wie immer, sagte er zu mir: «Ihre Schüler haben Glück, das Thema der Kantate, *Idylle Funambulesque*, ist sehr amüsan: es gibt sogar etwas *Jazz* einzuführen.» Ich war ein bisschen skeptisch, aber ich habe in meiner letzten Klasse zufällig eine Lektion über den *Jazz*, seine Konzeption und seine verschiedenen Klangmöglichkeiten erteilt. Aber sobald sie die Loge betraten und den Text der Kantate lasen, sahen die Kandidaten, dass Widor keinen Witz gemacht hatte, es gab in der Tat einen *Jazz*! Und Robert Planel wusste ihn so subtil zu behandeln, dass er schwupps den Preis errang!

Welch ein Zuzug von Neuankömmlingen in den Jahren 1933-34! Ich stand vor nicht weniger als zwanzig Schülern, was mich oft dazu zwang, die Dauer meiner Lektionen zu verlängern. Wieviel neuartige Musik: Klavierstücke, Chöre, Lieder, Trios, Quartette! Es war eine wunderbare Blüte, die mich richtig berauschte; soviel neues Blut in der Klasse!

[273] Ich hatte die Idee, meine Schülerinnen und Schüler in die Orangerie mitzunehmen, um Claude Monets *Nymphéas* zu bewundern, und ich bat sie, ihre musikalischen Eindrücke in einem Orchesterstück niederzuschreiben. Dieser Versuch wurde von mehreren meiner Kollegen sehr geschätzt, so dass ich auf diesem Weg weiterschritt und meine Neulinge Wateaus *L'Embarquement pour Cythère* in Musik umsetzen liess. Der Erfolg ermutigte mich, diese in ihrer Frische und Spontaneität verführerischen Stücke, auf ein kleines Orchester übertragen, bei der Semesterprüfung meiner Klasse vorzustellen.

Nachdem ich mich einer Kataraktoperation unterzogen hatte, konnte ich 1934 dem Rompreis-Wettbewerb nicht beiwohnen, an dem meine Schüler Henriette Roget, René und Henri Challan und Eugène Bozza teilnahmen. Hier ist der Brief, den mein Kollege Dukas nach dem Wettbewerb, bei dem Bozza den Grand Prix gewann, an mich schrieb:

Samstagabend

«Mein lieber Freund,

Zunächst möchte ich Ihnen sagen, wie sehr ich es bedauere, dass Sie heute infolge dieser Operation, von der ich aufrichtig hoffe, dass sie das beste Ergebnis für Ihr Augenlicht haben wird, vom Institut ferngehalten worden sind.

Sie kennen zweifellos bereits die Einzelheiten der Abstimmungen bei der letzten Sitzung. Die Akademie akzeptierte das Votum der Musikabteilung nicht, die den Premier Grand Prix an Henriette Roget, den ersten Zweiten an Bozza und den zweiten Zweiten an Hubeau vergeben hatte. Nach sieben Abstimmungsrunden, in denen das Gleichgewicht zwischen Ihren beiden brillanten Schülern ungefähr gleichblieb und bei denen die relative Mehrheit ins Spiel kam, gewann Bozza mit 14 Stimmen gegen die 11 Stimmen von Fräulein Roget.

In der gleiche Unvoreingenommenheit wie Sie an meiner Stelle, und trotz Bozzas starker Qualitäten, hätte ich den Ersten Großen Preis an Fräulein Roget vergeben, [274] die einzige Auszeichnung, die man hätte verleihen dürfen und die meiner Meinung nach ihrer Kantate gerecht geworden wäre. Ich tröstete sie, so gut ich konnte, nach diesem - relativen - Misserfolg, der sie natürlich ordentlich heruntergezogen hat! Ein harter Schlag, aber ein reparabler ... im Alter von 24 Jahren!»

Dieselbe Enttäuschung war 1888 auch Paul Dukas widerfahren; die vereinigten Sektionen kassierten das Urteil der Musiker und gaben den Grand Prix an Camille Erlanger.

Am Ende des Jahres ergriff unser Direktor Henri Rabaud die Initiative und hielt im Saal des Alten Konservatoriums einen Konzertabend ab, der den Arbeiten der preisgekrönten Studenten gewidmet war. So wurden Renée Staelenberg, Marcel Mirouze und Eugène Bozza sowie die Zwillingbrüder René und Henri Challan geehrt. Jeder von ihnen zeigte unterschiedliche Gaben, Offenheit und Klarheit. Ich habe sie nach besten Kräften von den Pfaden der Routine abgebracht.

Unter meine neuen Studenten schreibt sich ein Japaner ein, Tomojiro Ikenouchi, immatrikuliert. Er führte uns in die Musiksprache seines Landes ein und präsentierte uns schöne Skizzen.

Renée Staelenberg, die eben erst geheiratet hatte, brachte aus ihren Flitterwochen auf der Insel Mallorca einige populäre Lieder mit, die sie mit köstlichem Geschmack harmonisiert hatte. Ich liess sie in der Vortragsstunde meiner Studenten spielen, zusammen mit phantasievollen Orgelstücken von Gaston Litaize, der über einen Wettbewerb zum Organisten an meiner lieben Stelle in Saint-Cloud ernannt worden war. Beim Rompreis-Wettbewerb [von 1935] fiel Henri Challan hinter seinen Bruder René zurück, der den Großen Preis gewann, während er selbst mit einem Streichquartett von sehr persönlicher Musikalität den Preis für Komposition gewann. Bei diesem Wettbewerb hatte ich die heikle Aufgabe, die Klasse des eben verstorbenen Paul Dukas vorzustellen.

[275] In den Jahren 1935-36 sah zwei neue hochrangige Anwärter eintreten: Henri Dutilleux, den mir Max d'Ollone anvertraut hatte, und Jean-Jacques Grunenwald, der eben gerade in der Klasse von Marcel Dupré einen vielbeachteten Ersten Preis für Orgel gewonnen hatte.

Beim Rompreis-Wettbewerb [von 1936] gewann Marcel Stern mit einer Stimme gegen Henri Challan, der seinen Bruder René in die Villa Medici begleiten wollte; das Leben hielt zweifellos noch andere Erfolge für ihn bereit, denn er war ein geborener Künstler, ein wahrer musikalischer Goldschmied. Auch wenn es meiner Bescheidenheit ein wenig Abbruch tut, kann ich mir das Vergnügen nicht verkneifen, hier den Brief meines Kollegen Maurice Emmanuel zu zitieren, der mir seine Eindrücke von dem Wettbewerb schildert, dessen drei Gewinner, Stern, H. Challan und Dutilleux, meine Schüler waren:

«Lieber Freund,
ich möchte Ihnen mitteilen, wie sehr mich die Qualitäten Ihrer Schüler beeindruckt haben; aller, auch diejenigen, die nicht auf der Liste der Preisträger stehen. Wenn auch die ersten Szenen von Sterns Kantate ihn mit ihrem distinguierten Charme für den Sieg prädestinierten, offenbarte dieser oder jener Teil der anderen Partituren das Wissen und den Geschmack der Konkurrenten. Sie haben eine großartige Klasse.

Die zweite Hälfte der Kantate von Henri Challan erschien mir bemerkenswert; besser als die Behandlung dieser Partie durch die anderen. Ein sehr feiner musikalischer Sinn ist mir besonders im zweiten Ensemble aufgefallen: 'Ma Gisèle, je te revois'. Der junge Dutilleux war zu keinem Zeitpunkt trivial: Er mag das Thema ein wenig verdüstert haben, aber etliche gelungene Stellen querbeet ein verdienten die Auszeichnung, die ihm zugesprochen worden ist.»

Bei meiner ersten Sitzung des Studienjahres 1936-37 liess ich *Introduction et Allegro* für Klavier meines japanischen Schülers Tomojiro Ikenouchi hören, [276] gespielt von seinem Landsmann Chico Hara und in Anwesenheit des Vaters des Komponisten in japanischer Tracht! Als ich diesen ernsthaften Mann fragte, warum ich oft für einen Japaner gehalten wurde, sagte er mir: «Man irrt sich, Sie sind eher der mongolische Typ!»

Nach dem Examen im Januar 1937 hatte ich zwanzig eingeschriebene Studenten in meiner Klasse. So viel Eifer hatte man noch nie gesehen, und so hatten wir in meiner jährlichen Vortragsübung ein echtes Problem, alle Werke dieses musikalischen Ameisenhaufens zu Gehör zu bringen: zwei Fragmente eines Quintetts, drei eines Streichquartetts, ein Trio, mehrere Klavierstücke und Lieder. Wie von Gabriel Fauré stets unterstützt, stand die Kammermusik im Mittelpunkt.

Am Tag der Jurierung des Rom-Wettbewerbs im Institut traf ich den Maler Jacques-Emile Blanche, der mich freundlicherweise darauf aufmerksam machte, «dass, wenn die Musikjury den Preis nicht an Lavagne, einen Schüler von Ducasse, vergebte, dem er ein herausragendes Talent zuerkannte, die Abteilung für plastische Künste das Urteil der Musiker umstoßen würde!» Glücklicherweise geschah dies nicht. Bei der Sitzung der vereinigten Abteilungen gewann mein Schüler Victor Serventi mit 31 Stimmen, fast einstimmig! Ein anderer meiner Schüler, Pierre Lantier, gewann den premier Second Prix.

Zu Beginn des Schuljahres wurde meine Truppe von Neuzugängen verstärkt. Wir arbeiteten in meiner Klasse in charmanter Herzlichkeit, ja in liebevoller Atmosphäre, würde ich sagen, denn Henri Challan heiratete seine Kameradin Isabelle Mercier, während Marcel Rémy mit Marguerite Melin und Pierre Lantier mit Paule Maurice verlobt war.

Beim Rompreis-Wettbewerb von 1938, bei dem ich zum ersten Mal als Mitglied der Musikabteilung im Institut saß, gewann Henri Dutilleux den Grand Prix und [277] Gaston Litaize den premier Second [Prix]; aber, o je, das Urteil wurde vom Plenum der Akademie umgestossen. André Lavagne, Protégé von Jacques-Emile Blanche und Schüler der Ducasse-Klasse wurde Litaize vor die Nase gesetzt; dieser erhielt den deuxième Second Prix, den die Musiker an [Alfred] Desenclos verliehen hatten; diesen liess man also im Regen stehen! Ich musste überdeutlich die Ungerechtigkeit dieser Wettbewerbe konstatieren, bei denen Künstler, Maler und Bildhauer, die keine blassen Schimmer von Musik hatten, Komponisten wie Charpentier, Rabaud, Hüe, Bachelet und Schmitt dreinredeten. Und ich möchte hinzufügen, dass auch die Neben-Juroren Philippe Gaubert, Le Boucher und Louis Aubert reichlich verblüfft waren.

Gaston Litaize ist der erste blinde Komponist, der beim Romreis-Wettbewerb ausgezeichnet wurde. Seine junge, sehr intelligente und hingebungsvolle Frau erhielt die Erlaubnis, ihren Mann nach Fontainebleau [in die Kandidatenloge] zu begleiten: Sie war es, die unter seinem Diktat das Werk Zeile für Zeile aufschrieb, das er von Tag zu Tag komponierte. Ein einzigartiges, bewundernswertes Beispiel!

Am Ende des Jahres wurde meine Klasse von einem grausamen Schicksalsschlag heimgesucht: Nach kurzer Krankheit verstarb Renée Staelenberg in der Blüte ihrer Jugend, in voller Entwicklung; sie war keine sechsundzwanzig Jahre alt!... Ihre Hingabe an ihre Klassenkameraden war sprichwörtlich: Jedes Jahr spielte sie eine oder zwei Kantaten beim Wettbewerb des Instituts.

In diesem Jahr ergriff Henri Rabaud die glückliche Initiative, zwei meiner Schüler mit der Aufgabe zu betrauen, eine Begleitmusik für die Übungen der Theaterklassen zu schreiben: Er bestellte bei Fräulein Paule Maurice eine Partitur für *Les Caprices de Marianne* von [Alfred de] Musset und bei René Audouin eine für Molières *Le Mariage Forcé*, ein höchst interessantes Werk, das besonders gut gelungen ist.

[278] Beim Romreis-Wettbewerb von 1939 gewann Pierre Maillart-Verge, ein ehemaliger Schüler von Paul Dukas, den Großen Preis, während meine Schüler Jean-Jacques Grunenwald und Gallois-Montbrun sich den zweiten Preis teilten. Sie mussten sich mit einem amüsanten Thema befassen: *La France du Mari fondue*.

Zu Beginn des Schuljahres im Oktober fand ich mein Klassenzimmer fast leer vor; die jüngste Kriegserklärung hatte acht meiner Schüler in den Kriegsdienst gerufen. Diejenigen, die übrig blieben, meist Studentinnen, liessen es an Einsatzfreude fehlen. Wer konnte es ihnen verübeln?

Während des Schuljahres 40-41 erwartete mich eine große Freude: Claude Delvincourt, mein erster Schüler, trat die Nachfolge von Henri Rabaud als Direktor des Konservatoriums an. Er kam häufig in meine Klasse und vertrat mich, wenn ich von meinem Operndiensten in Anspruch genommen war. Er verehrte die jungen Leute und wurde in unserem großen Haus schnell beliebt. Eines Tages ließ er mich seine *Boccaceries* hören, von Rolande Falcinelli gespielte Klavierstücke von raffiniertem Geschmack. «Ich bin wieder Ihr Schüler geworden, mein lieber Meister», sagte er sehr liebevoll zu mir.

Nach zwei ruhigen Jahren gleich eine Schar junger Musiker: [Raymond] Gallois-Montbrun, [Pierre] Sancan, [Alfred] Desenclos, [Claude] Pascal, Marcel Mercier, [Marcel] Bitsch und Rolande Falcinelli traten in Fontainebleau zum Rompreis-Wettbewerb an. Fuge: Thema von Gabriel Pierné; Chor: *Cavalier*, Gedicht von Saint-Georges de Bouhelier. Der Text der Kantate, *Pygmalion*, war von seltener Platitude; er inspirierte meine unglücklichen Schüler nur wenig. Alfred Desenclos gewann den ersten Grand Prix, mit einer sensiblen, an Ideen großzügig Partitur. Sie wurde von Géori Boué und Roger Bourdin hervorragend gespielt, sie lebten in ihren Rollen so auf, dass sie sich gleich ineinander verliebten und kurz darauf heirateten! [279] Und dann sagt man, dass der Rompreis-Wettbewerb keine Früchte trägt?...

Zu Beginn des akademischen Jahres 1942-43 arbeiteten wir trotz der zunehmenden Schwierigkeiten des täglichen Lebens während der Besatzungszeit wie besessen, und die beiden Wettbewerbe für den Kompositions- und den Rompreis offenbarten bemerkenswerte Charaktere. Pierre Sancan erhielt den Grand Prix mit seiner Kantate über Ikarus. Pascal und Bitsch teilten sich den zweiten. Da es keine feierliche Sitzung im Institut gab, liess ich die drei Partituren im Orgelsaal des Konservatoriums aufführen. Sie zogen ein sehr großes und gebildetes Publikum an.

In den Jahren 1943-44 schrieben sich unter den neuen Studenten zwei junge, für das Theater begabte Musiker ein: Jean-Pierre Dautel und Pierre Petit. Letzterer wurde rasch zur Stimmungskanone meiner Klasse. Sein Lieblingsinstrument war die "Tuba". Kam er nicht einst an die Place Saint-Augustin, um mich zu treffen, Tuba spielend und von einer fröhlichen Truppe von Studenten begleitet, zu der sich viele Schaulustige gesellt hatten? Mit dieser unerwarteten Eskorte kam ich triumphierend im Konservatorium an.

Bei meinem jährlichen Vorspiel warf mir Paul Bertrand, der Direktor des Heugel-Verlags, der meine beiden Abhandlungen über Instrumentierung und Komposition sehr schätzte, vor, ich gebe nicht genügend präzise Hinweise, wie man komponieren lernen kann! Ich antworte ihm: «Komposition lernt man nicht mit vorgefertigten Formeln: Die jungen Leute, deren erste Versuche Sie hören werden, sind allesamt in Harmonielehre und Kontrapunkt ausgebildet. Wenn sie Ideen haben, können sie diese mit Leichtigkeit umsetzen. Meine Rolle besteht darin, ihre persönliche Art und Weise zu beobachten, wie sie Pläne auf der Grundlage der Werke unserer Altvorderen schmieden, oder sie als 'tollkühn' zu brandmarken, wenn sie [280] Unzusammenhängendes oder Unklares vorhaben, was selten der Fall ist. Die Regeln der Komposition sind nicht starr, sondern flexibel. Wir haben ein weites Feld zu erforschen und zu bereichern. Aber ich bin ein Feind der Hässlichkeit, der 'falschen Noten', der grundlosen Voreingenommenheit nur um ein paar Unwissende oder Snobs zu beeindrucken!»

Beim diesjährigen Rompreis-Wettbewerb gehörten alle Kandidaten meiner Klasse an, die von 1942 bis 1950 ohne Unterbrechung den Großen Preis gewonnen hat. Diesmal gewann ihn Raymond Gallois-Montbrun; Marcel Bitsch und Jeanine Rueff gewannen die beiden zweiten Preise. Sie waren sehr schön von Charles Clercs Kantate *Louise de la Miséricorde* inspiriert worden, in der die Figuren von Ludwig XIV., Louise de La Vallière und La Montespan auftraten.

Nach der Befreiung wurden die öffentlichen Sitzungen in der Académie des Beaux-Arts wieder aufgenommen, und am 30. Mai 1945 die Partituren von Pierre Sancan und Gallois-Montbrun unter der Kuppel vom Opernorchester unter der Leitung von Louis Fourestier aufgeführt. An diesem Tag besetzte Reynaldo Hahn im grünen Gewand des verstorbenen Alfred Bachelet seinen Akademikersitz: Die Musik hatte wieder ihren angestammten Platz!

Beim Rompreis-Wettbewerb 1945, der ausnahmsweise nicht in Fontainebleau, sondern in der Ecole Normale von Saint-Cloud stattfand, gingen sechs meiner Schüler in die Kandidatenloge: Bitsch, Ch. Jay, Jeanine Rueff, [Claude] Pascal, [Grégoire] Krettly und Pierre Petit. Das Thema der lyrischen Szene, *La Farce du Contrebandier*, von Guy de Téraumont, kam den Konkurrenten entgegen. Aussergewöhnlich: Die Jury vergab ex aequo zwei Grosse Preise: Marcel Bitsch und Claude Pascal, deren Kantaten unter der Kuppel erfolgreich aufgeführt wurden; Grégoire Krettly und Ch. Jay gewannen die zweiten Preise. Beim Kompositionswettbewerb des Konservatoriums waren [281] Paul Bonneau und Pierre Petit die großen Gewinner, und bei meiner üblichen Vortragsübung konnte man *La Fantaisie dans l'esprit du jazz*, von ersterem, und ein *Quatuor de violoncelles*, vom zweiten hören, Stücke von sehr moderner Art.

Beim folgenden Rompreis-Wettbewerb, dessen Prüfungen [wieder] im Palais de Fontainebleau stattfanden, brachte das Thema *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, das Charles Clerc geschickt von Marivaux entlehnt hatte, Pierre Petit Glück, der damit die Palme errang; die zweiten Preise gingen an Robert Lannoy und J.-P. Dautel; drei theaterwirksame Partituren von farbenfrohem Elan.

Die Austragung von 46-47 war nicht weniger brillant. Jean-Michel Damase gewann den Grand Prix mit der lyrischen Szene *Et la Belle se réveilla*, die auf einem Gedicht von Paul Arosa basiert. *La Belle* brachte seine Gaben als charmanter Kolorist zum Vorschein. Als Präsident der Académie des Beaux-Arts hatte ich die Freude, Jean-Michel die Lorbeeren des Preisträgers zu überreichen und ihm und den anderen Preisträgern einen glücklichen Aufenthalt in der Villa Médicis zu wünschen.

Im Januar 1948 traf mich die Pensionierung am Konservatorium. Mein Nachfolger, Darius Milhaud, offenbarte mir großen Respekt und liebevolle Gefühle, und ich war sehr empfänglich dafür. Drei meiner Schülerinnen, Odette Gartenlaub, Adrienne Clostre und Eveline Plicque wurden 1948-49-50 nacheinander mit dem Grand Prix ausgezeichnet: drei junge Musikerinnen in der Villa Médicis! Die letzten beiden lernten dort ihre zukünftigen Ehemänner kennen!... Zwei weitere meiner Schüler, Georges Delerue und Pierre Villette gewannen die beiden Second Prix.

1951 war ein anderer meiner Schüler, Charles Chaynes, ein gebürtiger Toulouser, an der Reihe. Diesmal wurden die Partituren der Teilnehmer dank eines neuen [282] Regelwerks mit Orchester gespielt, eine Reform, die schon Berlioz gefordert hatte und nichts als die reine Logik war.

Im Jahr 1955 ging diese Reform sogar noch weiter. Die Kantaten der sechs Teilnehmer wurden im Saal der Opéra-Comique mit dem Orchester dieses Theaters und seinem geschickten Dirigenten, Jean Fournet, gespielt. Mein jüngster Schüler, Pierre-Max Dubois, gewann den Premier Grand Prix für seine Partitur *Le rire de Gargantua*, auf einen schwierigen, aber sehr interessanten Text nach Rabelais von M. Lemoine-Escalada. Dies war mein sechsundzwanzigster Grand Prix de Rome.

Ich blicke nicht ohne Stolz auf diese Schar junger Musiker, denen ich gute Lehre einer klaren, singenden Musik gepredigt habe, derjenigen, welche die Herzen berührt!

INHALTSVERZEICHNIS

PRÄAMBEL

KAPITEL I – DIE KANTOREI DER KATHEDRALE SAINT-ÉTIENNE IN TOULOUSE. DAS THEATER DER HAUPTSTADT. DAS KASINO VON BAGNÈRES-DE-LUCHON

KAPITEL II - DIE NIEDERMEYER-SCHULE

KAPITEL III - DAS MUSIKKONSERVATORIUM

KAPITEL IV - MEIN MEISTER CHARLES GOUNOD

KAPITEL V - IN ROM, IN DER VILLA MÉDICIS

KAPITEL VI – ZURÜCK NACH PARIS. KONZERTE in der OPER. "DAPHNIS UND CHLOE“
in der KOMISCHEN OPER. DIE VOLKSOPER

KAPITEL VII - ALBERT CARRÉS OPERA-COMIQUE (1901-1905)

KAPITEL VIII - ANATOLE FRANCE UND "DAS KORINTHISCHE HOCHZEITSFEST".

KAPITEL IX - EIN HALBES JAHRHUNDERT IN DER OPER DIE DIREKTION GAILHARD
(1905-1907)

KAPITEL X - DIE DIREKTION MESSENGER-BROUSSAN (1908-1914)

KAPITEL XII-KRIEGSZEIT (1914-1918)

KAPITEL XII - DIE DIREKTION ROUCHÉ (1919-1939)

KAPITEL XIII – AN DER OPERA: "LES INDES GALANTES" VON JEAN-PHILIPPE
RAMEAU. "OBÉRON" VON CARL-MARIA VON WEBER.

KAPITEL XIV - DIE KOMPOSITIONSKLASSE DES KONSERVATORIUMS

Anmerkungen

- 1 Gesamtwerk, Band XXIV, Seite 167.
- 2 La vie littéraire, Band II, Seite 265.

Vierzig Exemplare, auf Alfa Marais-Papier, nummeriert von 1 bis 40.
Urheberrecht von F. Brouty, J. Fayard et Cie, 1955.

Als Teil eines Prozesses der Übertragung von Belletristik oder Wissen, der im Laufe der Zeit schwer zugänglich geworden ist, gibt diese digitale Ausgabe einem Werk, das bisher nur auf einem gedruckten Medium existierte, neues Leben, in Übereinstimmung mit dem Gesetz Nr. 2012-287 vom 1. März 2012 über die Verwertung nicht verfügbarer Bücher des 20. Jhds.

Diese digitale Ausgabe wurde von einem physischen Medium hergestellt, das zum Teil alt ist und in den Sammlungen der Bibliothèque nationale de France, insbesondere unter dem Dépot légal aufbewahrt wurde. Sie kann daher über den Text hinaus Elemente reproduzieren, die spezifisch für die Kopie sind, die für die Digitalisierung verwendet wurde.

Diese digitale Ausgabe wurde ursprünglich am 18. Februar 2019 von FeniXX im ePub-Format (ISBN 9782706212680) produziert. Der Einband gibt denjenigen des Originalbuchs wieder, das sich in den Sammlungen der Bibliothèque nationale de France befindet, insbesondere im Rahmen des Dépot légal.

*

FeniXX vertreibt diese digitale Ausgabe im Einvernehmen mit dem Herausgeber des Originalbuchs, der über eine exklusive Lizenz verfügt, die von Sofia - Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit - im Rahmen des Gesetzes Nr. 2012-287 vom 1. März 2012 gewährt wird.

In eckigen Klammern []: die Paginierung des Druckexemplars sowie Anmerkungen des Übersetzers

Zusatz:

Joachim HAVARD DE LA MONTAGNE

Erinnerungen eines Musikers: HENRI BÜSSER UND DIE ORGEL

Mit großer Ergriffenheit veröffentlichen wir nachstehend unter dem Titel "Mes longs chemins de musiciens" einen Auszug aus den Erinnerungen eines Musikers, den Joachim Havard de la Montagne gerade geschrieben hat. Noch unveröffentlicht, entführen sie uns in eine Welt ein wenig am Rande der üblichen musikalischen Karrieren, in der viele Anekdoten und Porträts von herausragenden Künstlern heraufbeschworen werden... Es ist das zweite Kapitel mit dem Titel "Pause auf dem Weg", das wir hier als Vorschau veröffentlichen.

Musica et memoria, Februar 1999

Nach gut zehn Jahren in diesem Beruf konnte ich mir ein Bild von der Welt der Organisten und Chorleiter machen, in dem Mass, als sie sich nicht in ihren Elfenbeinturm zurückzogen, was immer noch der häufigste Fall war. Wenn wir auf die lange Geschichte der Musik zurückblicken, sehen wir, dass bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, in Frankreich wie im Ausland, alle mehr oder weniger bekannten Komponisten Organisten oder Chorleiter waren. Erwähnenswert sind M. A. Charpentier, Delalande, Rameau, Händel, J. S. Bach, Haydn, Mozart... Fairerweise muss daran erinnert werden, dass im 17. und 18. Jahrhundert die religiöse Musik und die Orgelmusik den ersten Platz einnahmen und dass erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Oper, die symphonische Musik und die Konzertmusik im Allgemeinen mit ihnen in Konkurrenz traten.

Es ist also erst ab dem XIX. Jahrhundert, dass sich die Orgel in dem erwähnten Elfenbeinturm befindet. Vergessen wir jedoch nicht, dass die Mehrzahl der großen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, bevor sie berühmt wurden, auch Organisten oder Chorleiter waren: Gounod, Franck, Saint-Saëns, Fauré, d'Indy, Messager, Pierné, de Séverac, Bruckner, Mahler, Hindemith, Reger. Es ist sogar überraschend, dass Debussy, Ravel und Bizet, die keine Organisten waren, nichts für die Orgel komponiert haben. Der Fall Gabriel Fauré ist ein wenig merkwürdig: Obwohl er keine Orgelstücke komponierte, war er während eines großen Teils seiner Karriere Chorleiter und Organist (insbesondere an der Madeleine, wo ich ein später Nachfolger werden sollte), und er komponierte auch eine beträchtliche Menge religiöser Musik.

Die eigentliche Ausbildung dieser Musiker war ganz auf die Orgel und die religiöse und liturgische Musik ausgerichtet, und zwar in sehr "spezialisierten" Schulen wie der Niedermeyer-Schule, der Schola Cantorum, dem Nationalen Institut für Junge Blinde und später der César-Franck-Schule. Die Orgelklasse am Conservatoire National Supérieur de Paris mit Franck, Guilmant, Widor, Vierne, Gigout und Dupré als aufeinanderfolgende Professoren sah für gregorianische Gesangsbegleitung und Improvisation über liturgische Themen einen wichtigen Platz vor.

Anders als in früheren Jahrhunderten gerieten selbst große Komponisten schon sehr bald nach ihrem Tod in Vergessenheit, weil sie das Etikett „Organisten,“ trugen. Schon wieder dieser Elfenbeinturm! Werden neben dem Orgelrepertoire oft die Orchester- oder Kammermusikwerke von Widor, Guilmant, Vierne, Tournemire, Dupré, Demessieux, Falcinelli gespielt? Der durchschnittliche Musikliebhaber kennt diese Namen kaum! Es scheint jedoch Fortschritte zu geben, denn nach und nach werden

einige Aufnahmen dieser Komponisten veröffentlicht. Am Rande sei angemerkt, dass sie deutschen Firmen und deutschen, schweizerischen oder niederländischen Ensembles zu verdanken sind, die diese wahren Meisterwerke aus der Vergessenheit holen.

Wenn Marcel Dupré zu Lebzeiten weltweit als Virtuose und Improvisator bekannt war, ist es dann akzeptabel, dass er nicht anerkannter und als einer unserer großen Komponisten bezeichnet wird? Ist es nicht schade, dass, um sich auf eines seiner Meisterwerke zu beschränken, seine erhabene Symphonie für Orgel und Orchester nicht so oft aufgeführt wird wie die bewundernswerte Dritte Symphonie von Saint-Saëns, ebenfalls für Orgel und Orchester?

Mir ist aufgefallen, dass die Menschen eine falsche Vorstellung der Persönlichkeit eines Organisten haben oder gehabt haben; sie stellen sich ihn als ein äußerst ernstes, ruhiges, religiöses Wesen vor. Auch hier ist das Bild falsch. Viele Organisten konnten urkomische Anekdoten oder Missgeschicke erzählen, von denen sie die Akteure waren, manchmal sogar in der Kirche. Saint-Saëns, der allzu oft als strenger, hochmütiger, streitsüchtiger Mann dargestellt wird, könnte wahnsinnig fröhlich und witzig sein. Emmanuel Fauré, der Sohn von Gabriel, erzählt, wie nach einem Abendessen mit seinen Eltern und Saint-Saëns, ihr großer Freund, der als zur Familie gehörig betrachtet wurde, der letztere und sein Vater, nachdem sie ihre Gastgeber zu ernst gefunden und sich den ganzen Abend lang langweilt hatten, auf dem Heimweg um sich auszutoben begannen, Tiergeschrei nachzuahmen! Der talentierte Organist von Notre-Dame de Genève, René Livron, erzählte mir, dass er und seine Sänger das Café gegenüber der Kirche "geschützt vor der Predigt" getauft hatten.

Nein, Organisten gaben nicht der Melancholie Vorschub! Aber die Orgel blieb ein mysteriöses Instrument, das meist ganz oben in der Kirche steht, auf einer schlecht beleuchteten Empore: es konnte ein Amalgam zwischen Orgel und Organisten entstehen, der selbst zu bescheiden, um sich zu zeigen, und der mit seiner scheinbaren "Einsamkeit" zufrieden ist.

In den letzten Jahren hat sich einiges geändert: Die Orgel hat von einer willkommenen Popularisierung profitiert. Das Instrument ist weniger geheimnisvoll, zugänglicher, vertrauter geworden, insbesondere dank der Schallplatte und zahlreicher Rezitale.

Diese glückliche Popularisierung begann in Paris mit Norbert Dufourcq und seinen denkwürdigen Orgelkonzerten, die er im Palais de Chaillot organisierte und kommentierte, wo er die größten Virtuosen zu Auftritten einlud. Weniger regelmäßig und weniger spektakulär tat Guy Lambert dasselbe im Salle Pleyel. Dem Beispiel wurde in den Provinzen gefolgt. Bei Chaillot oder Pleyel sah das Publikum den Organisten auf der Bühne, wobei der Spieltisch mobil war: für viele Zuhörer war dies eine Entdeckung. Aber heute gibt es in Paris keinen Konzertsaal mit einer Orgel mehr, außer im Maison de la Radio. Diejenige im Palais Chaillot ging nach Lyon, Salle Maurice Ravel (der große Saal selbst wurde geteilt); diejenige der Salle Pleyel wurde abgerissen; diejenige der Salle Gaveau an die Kirche der Gemeinde Saint-Saëns in der Normandie verkauft: erhalten bleibt nur noch der Prospekt, der nun noch eine dekorative Attrappe ist. Glücklicherweise ist die Situation in den Provinzen und im Ausland anders. Auch hier ist wieder ein erstaunlicher Kontrast festzustellen: Auch wenn die Orgel tatsächlich einem breiteren Publikum bekannt ist, werden merkwürdigerweise Instrumente fälschlicherweise als Orgeln bezeichnet, die über drei oder vier Oktaven Töne erzeugen, die nicht mehr als eine Karikatur der Klangfülle einer realen Orgel sind. Diese unbedeutenden Instrumente sind leider in zu vielen Kirchen verbreitet; es gibt jedoch

künstliche Orgeln von unterschiedlicher Bedeutung, die in Ermangelung einer Pfeifenorgel zu Recht die "Königin der Instrumente" beschwören und qualitativ hochwertige Klänge erzeugen. Besser noch, über die Elektronik hinaus reproduziert die digitale Computerorgel den Klang echter Orgelpfeifen, die in einem Computer gespeichert sind, auf ziemlich außergewöhnliche Weise. Dieses Verfahren wird bei Instrumenten aller Größenordnungen angewandt, die für kleine Kirchen, kleine Budgets und bescheidene Amateurorganisten geeignet sein können, da die Klangqualität unabhängig von der Größe des Instruments gleich bleibt: nur die Anzahl der Klaviaturen und Register und damit die Vielfalt der Klänge und der Lautstärke variieren.

Mit zunehmender Vertrautheit des Publikums mit der Orgel wurde auch der Organist selbst, wie andere Instrumentalisten auch, immer vertrauter mit der Orgel. Die meisten Organisten, die das Interesse an der kümmerlichen Liturgie von heute verloren haben, widmen sich mehr dem Konzertieren. Zusätzlich zu diesen Orgelkonzerten haben sich in Kirchen die Konzerte religiöser Musik mit Chor, Orgel und oft auch Orchester vervielfacht, wo der Organist sichtbar ist und mit den Musikern des Orchesters verschmilzt, sich mit ihnen bereitwillig gleichberechtigt mischt.

Was die gegenwärtige Ausbildung künftiger Organisten betrifft, so ist sie, wenn wir sie mit der Ausbildung in der Vergangenheit vergleichen, ganz anders, aber blühend. Dank der Vervielfachung der kommunalen oder regionalen Musikkonservatorien sind die Orgelklassen zahlreich geworden (mehr als sechzig in Frankreich): sie bilden zukünftige Amateur- oder Berufsorganisten sehr gut aus und haben so Professuren geschaffen. Gleichzeitig mag der Privatunterricht zurückgegangen sein, aber diese Orgel-Professoren haben einen zusätzlichen Grund, aus der Isolation, in der ihre Vorfahren eingesperrt waren, herauszukommen und sich auf dem gleichen Niveau wie die anderen Instrumentalisten wiederzufinden, die in den Schulen unterrichten.

Die Welt und die Gesellschaft haben sich in den letzten vierzig Jahren rasant verändert: Die Moralvorstellungen ändern sich. Es ist normal, dass sich auch die "Welt der Organisten" verändere. Dies ist weitgehend zu begrüßen, da der "Papst der Instrumente", wie Liszt sagte, seine Regierungszeit verlängert und damit seinen hoffentlich vorübergehenden Niedergang in der Liturgie kompensiert hat.

Der Ausschluss der Musiker durch die Verantwortlichen einer bestimmten neuen Liturgie in unseren Kirchen hat vielleicht diese Gleichgültigkeit unserer großen Komponisten heute gegenüber der katholischen Liturgie und der Kirchenmusik im Allgemeinen noch verstärkt.

Ohne diese "Pause" allzu sehr verlängern zu wollen, möchte ich, nachdem ich oben diese Musiker-Organisten-Komponisten erwähnt habe, einige talentierte Organisten und Chorleiter erwähnen, die seit dem zweiten Drittel unseres Jahrhunderts in der Welt der Musiker völlig an den Rand gedrängt worden sind. Der Berufsstand neigte bereits dazu, sich in sich selbst zurückzuziehen und sich in einem Ghetto einzuschließen. Sie waren Opfer ihrer Hingabe mit Leib und Seele an ihren Beruf, an die Kirche, an die Liturgie, die sie im Übrigen aus dem eindringenden schlechten Geschmack herausholten.

Ausgezeichnete, oft sehr gelehrte von liturgischen Werten durchdrungen Musiker, die sie waren, komponierten sie hauptsächlich nur für die Kirche. Zu bescheiden und nur für ihre Kunst lebend, kannten sie die Werbetricks nicht und blieben von der Öffentlichkeit, von oft zu hochnäsigen Kritikern, von oberflächliche Musikwissenschaftlern unbeachtet. Sie hatten keinen Anspruch auf Anerkennung durch die katholische Hierarchie oder den

Klerus, von dem sie abhängig waren: Letztere vergassen sie rasch, wenn sie nicht sogar gegen sie kämpften, als das allgemeine Massaker an der gesamten liturgischen Musik infolge der erbärmlichen Verzerrung der konziliaren Reformen eintrat.

Diese Musiker, wer ist das? Ich habe einige derer aufgelistet, deren Werke ich in meine Programme aufnahm, als ich in Sainte-Marie-des-Batignolles ankam, und die ich gegen Ende ihrer Karriere kennenlernen durfte: Joseph Noyon, Henri Nibelle, Marc de Ranse, Henri Le François, Albert Alain, René Quignard, Georges Renard, Léon Saint-Réquier, Louis Perruchot, Achille Runner. Wieder andere komponierten weniger und widmeten sich ganz ihrer Orgel und ihrer Beherrschung: Joseph Samson, Paul Berthier, Fernand de La Tombelle, Armand Vivet, Jean de Valois, Jean Fellot, Marcel Courtonne, Georges Ibos, Joseph Bonnet.

Vor dem Zweiten Weltkrieg waren diese Musiker Mitglieder einer sehr aktiven Organisation: der Union des Maîtres de Chapelle et Organistes (U.M.C.O.). Die 1912 gegründete U.M.C.O. hatte bis 1937 Charle-Marie Widor als Präsident. Sein Nachfolger wurde Henri Büsser. Diese Vereinigung übte etwa dreißig Jahre lang eine blühende Tätigkeit aus, die so weit ging, dass sie 1937 im Rahmen der Internationalen Weltausstellung in Paris einen Internationalen Kongress für Kirchenmusik organisierte. Fast eintausend Kongressabgeordnete trafen sich acht Tage lang im Institut de France, im Päpstlichen Pavillon der Ausstellung, in verschiedenen Kirchen zu Konferenzen, Konzerten und Gottesdiensten.

Leider sollte dieser U.M.C.O. ein paar Jahre nach dem Krieg einschlafen. 1960 bemerkte ich, dass die materiellen Interessen der Chorleiter und Organisten nicht mehr verteidigt wurden. Verzweifelt über den Zustand der Lethargie, in dem sie, jeder in seinem Elfenbeinturm, verharrten, richtete ich ein Rundschreiben an gut hundert Kollegen, in dem ich die Unbeweglichkeit des U.M.C.O. und das Unverständnis der Diözesanbehörde hinsichtlich unserer finanziellen Probleme in Frage stellte. Es war ein Warnruf und ein wenig unerschrocken meinerseits. Ich erhielt eine Menge Antworten voller Dankbarkeit und Ermutigung. Anstatt sich daran zu stossen, war es ein Beweis von Intelligenz, dass mich die Mitglieder des U.M.C.O.-Rates zu ihrem Treffen einluden, damit ich ihnen meine Projekte erläutern konnte. So habe ich Henri Büsser kennengelernt.

Von unserem ersten Kontakt an fühlte ich eine enthusiastische Sympathie für diesen großen Meister, und ich hatte den Eindruck, dass dieses Gefühl auf Gegenseitigkeit beruhte. Mehr als zehn Jahre lang hatte ich die Ehre und das große Vergnügen, ihn häufig zu treffen, so sehr, dass echte Freundschaftsbande zwischen uns entstanden sind; er war fast sechzig Jahre älter als ich!

Bei diesem ersten Treffen, zu dem Henri Büsser mich eingeladen hatte, in diesem charmanten Herrenhaus der Rue Eugène Delacroix, in dem er immer noch wohnte, waren um ihn herum, einige grosse Namen der Musik versammelt, die den Rat bildeten: Félix Raugel, Gaston Litaize, Amédée de Vallombrosa, Joseph Noyon... Nachdem er mich angehört hatte, beschloss Büsser sofort, mich als Sekretär neben dem ebenfalls anwesenden François Tricot, in den Vorstand aufzunehmen. Dieser Vorgang war nicht sehr demokratisch und nicht in Übereinstimmung mit den Statuten. Aber das spielte keine Rolle, es geschah auf seine eigene spontane Weise. Meine Ernennung sollte später in den regulären Wahlen beglaubigt werden, die mir die höchste Stimmenzahl unter den neunzehn Kandidaten brachten.

François Tricot und ich haben viel mit den Mitgliedern des U.M.C.O. und insbesondere mit dem Erzbistum gearbeitet, um den Beruf neu zu organisieren und die Vergütung der Chorleiter und Organisten zu erhöhen. In den Jahren nach der schädlichen und unglücklichen Anwendung der Konzilsreformen, insbesondere nach Mai 1968, wurden unsere Gespräche mit den Diözesanbehörden oft zu epischen Diskussionen. Früher habe ich in Zeitungen wie Le Figaro und La Croix Communiqués veröffentlicht, die unsere Probleme bekannt machen sollten, da damals in allen Berufen alles überprüft wurde. Ich erhielt brieflich heftige Vorwürfe von kirchlichen Würdenträgern, insbesondere von Bischof Delarue, den ich einst als Lehrer am Gymnasium hatte und der mir schrieb, dass er mein übermäßiges Engagement nicht verstehe! Tröstliche Unterstützung erhielt ich auch, von Bernard Gavoty beispielsweise und vielen anderen.

Aber die Bewegung war in vollem Gange. Anlässlich einer Generalversammlung unter dem Vorsitz von Henri Büsser trafen wir im Saal Gabriel Fauré des Conservatoires an der rue de Madrid mehr als hundertfünfzig Chorleiter oder Organisten.

Ich erinnere mich auch an eine Audienz, die Kardinal Veillot, Erzbischof von Paris, unserem Präsidenten Henri Büsser freundlicherweise gewährte. Damals wurde vereinbart, dass ich ihn begleite und ihn in die Rue Barbet de Jouy, den Sitz des Erzbistums, fahre. Als ich zu Henri Büsser ging, der vor kurzem in die Avenue Kleber umgezogen war, sagte er zu mir: "Mir geht es wirklich schlecht, ich kann nicht rausgehen, mein kleiner La Montagne, geh an meiner Stelle zu diesem Treffen; du wirst mich vertreten." Ich gehorchte, aber ich fühlte mich unwohl, obwohl ich nicht vergessen hatte, dass Monsignore Veillot mich vom Gymnasium her als Schüler kannte, lange bevor er Bischof wurde. Aber seither hatte er an Dienstgraden zugelegt! Nachdem er mich einige Minuten in einem Salon warten ließ, verließ der Kardinal sein Büro, um, so dachte er, einen berühmten und angesehenen Meister von fünfundneunzig Lenzen hereinzulassen. Der Kardinals konnte seine Überraschung nicht verbergen und rief er aus: "Was machen Sie hier? ", nachdem er mich, seinen ehemaligen Schüler, einen jungen Schnösel von siebenunddreißig oder achtunddreißig Jahren, erkannt hatte! Ich musste einige Erklärungen stammeln, und das Gespräch entwickelte sich sehr herzlich, nicht ohne einige Erinnerungen an das College wachzurufen.

Henri Büsser war überraschend jung. Ich weiß nicht, ob es sein Motto war, das diese ewige Begeisterung und Heiterkeit in ihm förderte: "Musica me juvat, me delectat." Er ließ es in das Schwert als Akademiker eingravieren. Er ist seit 1938 Mitglied des Instituts und war von 1947 bis 1958 zum Präsidenten der Akademie der bildenden Künste gewählt worden. Er hat nie versucht, sich uns mit seinen prestigeträchtigen Titeln und seiner außergewöhnlichen Karriere aufzudrängen: Grand Prix de Rome 1893 (er war erst 21 Jahre alt), Dirigent an der Opéra-comique und dann an der Oper, Direktor der Opéra-comique, Professor für Kontrapunkt und dann für Komposition am Conservatoire National Supérieur, Autor zahlreicher Werke, Komtur der Ehrenlegion. Seine Kompositionsstudenten, von denen viele wiederum Grand-Prix-de-Rom-Preisträger geworden waren, blieben ihm treu verbunden. Sie reichen von Henri Dutilleux bis Claude Delvincourt, darunter Gaston Litaize, Alfred Desenclos, Rolande Falcinelli, Jeanne Demessieux, Robert Gallois Montbrun, Jean-Jacques Grünenwald.

Trotz dieser glanzvollen Karriere behielt Büsser eine Art Stolz, lange Zeit Kirchenorganist gewesen zu sein. Auf diesen Titel war er ebenso stolz wie auf die anderen, publikumswirksameren Titel, die ihm in der Welt der Musik so großen Ruhm einbrachten. Dies ist zweifellos der Grund, warum er so sehr an seinem Titel und an seiner Funktion als Präsident des U.M.C.O. hing, die er sechsunddreißig Jahre lang

innehatte. So überreichte er mir eines Tages ein Buch, das er über seinen Meister Charles Gounod geschrieben hatte, und schrieb diese charmante Widmung ein: "An meinen lieben Kollegen Havard de la Montagne, in sehr freundschaftlichem Gedenken. "Lieber Kollege! Was für eine Ehre für mich!"

In ähnlicher Weise hörte er bis in die letzten Jahre seines langen Lebens nie auf, religiöse Musik zu komponieren. Seine Motetten und Messen wurden viel in Kirchen gesungen, und ich hatte die Gelegenheit, mehrere davon unter wichtigen Umständen aufzuführen.

Ich konnte nicht müde werden, ihn – häufig mit viel Humor – seine Erinnerungen erzählen zu hören. Außergewöhnlich! Fabelhaft! Ich verschlang seine Worte. Er war Schüler und Freund von Charles Gounod gewesen und bereits einundzwanzig Jahre alt, als der Komponist von *Faust* starb und verdankte ihm auch, dass er dreißig Jahre lang Organist der Kirche Saint-Cloud gewesen war, wo Gounod ihn oft besuchte und wo er selbst lange vorher Organist gewesen war. Büsser war Orgelschüler von César Franck am Konservatorium gewesen. Er sprach darüber, als wäre es gestern gewesen. Er hatte sich mit dem mehr als siebenunddreißig Jahren älteren Saint-Saëns zusammengetan, der ihn oft protegiert hatte und mit Massenet, der nur zwanzig Jahre älter war. Er sprach von Fauré, Debussy, Messager, Ravel als alte Kameraden! Fauré war in der Tat nur zwanzig Jahre älter als er, Messager neunzehn (er vertrat ihn an der Orgel von Sainte-Marie-des-Batignolles, sagte er mir auch, da er wusste, dass er ich sein entfernter Nachfolger war). Debussy war nur drei Jahre älter als er. Büsser dirigierte in seiner Anwesenheit die dritte und die folgenden Aufführungen von *Pelléas et Mélisande* und orchestrierte auf seinen Wunsch hin die *Petite Suite*. Er war Tischgenosse im Haus von Monsieur und Madame Debussy. Was noch immer überrascht, Büsser war nur sechs Jahre jünger als Eric Satie, aber drei Jahre älter als Maurice Ravel! War es nicht außergewöhnlich und fesselnd, einem solchen Zeugen einer Epoche zuhören zu können, die mir recht weit entfernt schien!

Neben den Erinnerungen an seine lange Karriere erzählte uns Henri Büsser auch eine Reihe von amüsanten und knackigen Anekdoten. Ich zögere, hier über die gesunden männlichen Reaktionen zu berichten, die, wie er in seiner farbenfrohen Rede beschrieb, eine charmante Krankenschwester auslöste, die ihn während eines kurzen Krankenhausaufenthaltes zu waschen hatte. Und innerlich hatte ausgerufen, wie er uns sagte: "Mein alter Bubu, du bist noch nicht ganz kaputt!" Er war immerhin fast neunzig Jahre alt. Ein anderes Mal, als wir über Brahms sprachen, sagte er: "Ich mag Brahms nicht, er hat mit seinem Dienstmädchen geschlafen!"

Im Januar 1962 feierten das Radio, die Oper, die Padeloup-Konzerte, das Pariser Konservatorium, das U.M.C.O. den neunzigsten Geburtstag des Meisters, wie es sich gehört. Ich erinnere mich an ein Konzert im Saal des ehemaligen Konservatoriums, in dem er selbst zwei oder drei Chöre aus seiner Feder und ein Stück für Streicher und Trompete dirigierte, das er gerade geschrieben hatte.

Er hatte sein achtundneunzigstes Lebensjahr überschritten, als er begann, für kurze Zeit einen gewissen Gedächtnisverlust zu zeigen, oder besser gesagt, das Zeitgefühl zu verlieren. So hat er mich eines Tages angerufen:

"Sind Sie das, meine kleine La Montagne? Sagen Sie mir, Fauré, ist er immer noch im Madeleine?"

Peinlich berührt, antwortete ich ihm sanft: "Fauré ist nun schon seit einigen Jahren tot, Meister. Denken Sie daran, dass ich ihn heute vertrete."

Dann erinnerte ich mich daran, wie freundlich er mir am Tag nach meiner Berufung in die Madeleine schrieb: "Lieber Freund, herzlichen Glückwunsch. Sie machen es wie Gabriel Fauré, der nach zehnjährigem Praktikum bei der Maîtrise de la Cathédrale de Rennes ihr Vorgänger in dieser Stellung war. Ich umarme Sie und Ihre Frau von ganzem Herzen. Nochmals Bravo! "Gezeichnet Henri Büsser. Ich habe den Brief noch.

Kurz vor diesem Vorfall komponierte er ein Magnificat für Soli, Chor und Orgel. Er schrieb wohl die Musik auf den lateinischen Text, den er auswendig konnte, ein Beweis dafür, dass sein Gedächtnis noch solide war. Aber er war zweifelsohne unsicher, denn er rief bei mir zu Hause an, und es war meine Frau Elisabeth, die den Hörer abnahm: Sagen Sie", fragte er sogleich, im Magnificat, nach "Fecit potentiam", was ist der nächste Vers. "Warten Sie, Meister, ich hole ein Buch... Ja, Meister, es heißt "Depositus potentes de sede".

"Danke, meine Freundin, auf Wiedersehen."

Einige Monate später übergab mir der Meister seine Partitur, die bei Editions Lemoine (die seit langem die meisten seiner früheren Werke veröffentlicht hatten) erschienen war. Und dieses *Magnificat*, Opus 125, war mir persönlich gewidmet. Man stelle sich meinen Stolz und meine Freude vor! "Es ist auch in Erinnerung an Sainte-Marie-des-Batignolles", sagte er mir in seinem Toulouser Akzent, den er nie verloren hatte. Er hatte mit der Hand auf der Partitur hinzugefügt: "Souvenir affectueux" und unterschrieben.

Im Januar 1972 feierte Henri Büsser seinen 100. Geburtstag. Es war der Anlass für grandiose Feiern mit den großen Pariser Orchestern und eine Ausstellung seiner Manuskripte in der Oper. Ich schrieb ihm im März, um ihn zur Ostermesse in der Madeleine einzuladen, bei der ich seine Messe Solennelle de Saint-Etienne für Chor und zwei Orgeln geben wollte. Ich hatte bereits Gelegenheit, die Aufführung 1970 für die Messe der Veteranen des Norwegen-Feldzuges in ihrer Fassung für Chor, Orgel, zwei Trompeten und zwei Posaunen zu dirigieren. Aber sein Halbbruder Charles de Vriès schrieb mir auf meine Einladung hin:

Sehr geehrter Herr,

"Mein älterer Bruder Henri Büsser, der als Hundertjähriger große Schwierigkeiten beim Schreiben hat, hat mich gebeten, Ihnen zu antworten und Ihnen mitzuteilen, wie sehr ihn Ihr Brief vom 25. März gefreut hat, und er ist Ihnen sehr dankbar, dass Sie ihm die grosse Ehre bezeugt haben, in der Madeleine seine feierliche Messe de Saint-Etienne mit dem Chor und zwei Orgeln zu geben."

"Am 19. Januar konnte ich meinen Bruder und meine Schwägerin einmal zum Institut fahren, aber seither kommt es nicht mehr in Frage, dass sie Treppen steigen. Sie bedauern, nicht bei dieser Aufführung anwesend sein zu können, die sicherlich großartig sein wird, wie alle, die Sie in der Madeleine geben, wo mein Bruder vor langer Zeit die Gelegenheit hatte, die Orgel zu spielen, wie in Saint-Eustache und Notre-Dame getan hatte, wo er seinen Freund Vierne vertrat."

"Ich für meinen Teil bedauere es sehr, mich mit meiner ganzen Familie von Paris verabschieden zu müssen, aber ich konnte meine Reise nicht verschieben, da ich von meinem Bruder zu spät darauf hingewiesen wurde. "

"Ich bin ihnen sehr dankbar für das, was Sie für ihn tun, ein Beweis für die herzliche Freundschaft, die die grossen Musiker wirklich zusammenhält. Ich werde eine weitere Gelegenheit nicht verpassen, mit Ihnen in Kontakt zu treten, denn wie Sie festgestellt haben, bin etwas vom Weg abgekommen, da ich als einziger in der Familie (der achte) die Musik aufgegeben habe, um nach meiner Verwundung in Verdun Flieger zu werden und ins Automobilgeschäft einzutreten. "

Das waren unsere letzten Kontakte. Henri Büsser starb am 30. Dezember 1973. Achtzehn Tage später wäre er 102 Jahre alt geworden. Seine Beerdigung fand in der Kirche seiner Pfarrei Saint-Honoré-d'Eylau statt. Inmitten einer Schar von Freunden, Bewunderern und Musikern nahm ich mit großer Ergriffenheit und Bedauern daran teil.
Joachim HAVARD DE LA MONTAGNE