

Walter Furrer: Meine Studienjahre in Paris

«Unwillkürlich lächeln wird der Musiker, der jetzt die Partituren der hochgepriesenen Opern Lullys, z. B. der *Träume des Atys*, des *Phaeton* oder des *Roland* ansieht, und durchaus nicht begreifen können, wie dieser leere, monotone, ewig derselben Form entstiegene Singsang beinahe hundert Jahre hindurch wenigstens den Franzosen für Musik gelten konnte.»

Diese Worte schrieb ein Avantgardist; nicht einer unserer heutigen Zeit, vielmehr lebte er um die Wende des Jahres 1800 herum. Er war als Musiker unbedeutend und hinterliess keine nachhaltigen Spuren. Er war aber auch Novellist und schuf als solcher immerhin Werke, die zweifelsohne Ewigkeitswert aufweisen. Seine stärkste Seite muss aber die magische Ausstrahlung seiner Persönlichkeit gewesen sein, und damit hat er nun tatsächlich Weltruhm erworben. Ein genialer Komponist machte ihn nämlich zur tragenden Figur einer Oper, die internationale Bedeutung nicht nur erlangte, sondern auch beibehielt bis auf den heutigen Tag. Der Komponist war Jacques Offenbach, der romantische Held seiner Oper aber und zugleich der Verfasser der von mir anfänglich angeführten Sätze war Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, kurz E. T. A. Hoffmann genannt. Aus verschiedenen Gründen habe ich seine kritischen Bemerkungen über Lully gewissermassen als Motto meiner Ausführungen über meine Studienjahre in Paris gesetzt.

Wenn ich von meinen zwei Jahren reinen Musikstudiums in Paris erzählen soll, ist es notwendig, zunächst kurz etwas über die Voraussetzungen zu sagen, unter denen diese Studienzeit begonnen wurde. Mein gewissermassen musikalischer «Vorunterricht», natürlich stets nur neben der Schule, erstreckte sich über ungefähr vierzehn Jahre. Vermutlich wurde ich sehr früh, vielleicht sogar zu früh zu einer Schullehrerin in den Klavierunterricht geschickt, denn ich habe sozusagen nicht die leiseste Erinnerung an Einzelheiten dieser Musikstunden. Ich kann z. B. keinen Aufschluss darüber geben, wie ich das Notenlesen erlernt habe, erinnere mich hingegen sehr gut, dass diese Lehrerin (sie sei trotzdem selig!) mich bei jedem Fehler mit einem umgekehrten Staubwedel so hart auf die Finger hieb, dass meine Gelenke nach jeder Stunde hoch aufgeschwollen waren. Ich rebellierte, meine Eltern hatten ein Einsehen, und die Klavierstunden hörten für lange Zeit auf. Nun geschah aber das Überraschende: Der Klavierunterricht hatte zwar aufgehört, aber ich selbst hatte keineswegs aufgehört, Klavier zu spielen und offenbar auch die Musik zu lieben. Ich bekam zufällig ein Album mit den bekanntesten Opernouvertüren in die Hand, das mit Gluck begann und über Mozart und Beethoven bis zu Rossini und Cherubini ging. Diese Transkriptionen für Klavier elektrisierten mich schlagartig, und nach kaum ein bis zwei Jahren, ich war noch keine zwölf Jahre alt, rasselte ich diese Overtüren stundenlang mit tobender Begeisterung herunter. So war der erste Teil meiner musikalischen Entwicklung dank des umgekehrten Staubwedels ein Fiasko. Den zweiten Teil könnte man den Durchbruch zum Chaos nennen. Auf diesen folgte dann der dritte Teil: die neue Ordnung. Und das spielte sich folgendermassen ab: Meine Eltern sahen sich veranlasst, mich neuerdings in einen geregelten Klavierunterricht zu geben. Diesmal war es ein Lehrer, von dessen Verständnis und musikalischer Feinfühligkeit ich sofort aufs Tiefste berührt war. Das Overtürenalbum wurde weggelegt, und es begann ein im ordnenden Sinne ruhiger und erspriesslicher Unterricht, der innert kurzer Zeit mein ganzes Spiel von Grund auf veränderte und mich gleichzeitig mit den Meisterwerken der Klassik und Romantik bekannt machte.

Da die weitere Entwicklung meiner pianistischen Studien gut und gleichmässig verlief, können alle weiteren Stationen nur kurz erwähnt werden. Der von mir sehr verehrte Lehrer gab mich schon nach wenigen Jahren an den Konzertpianisten Oskar Ziegler weiter, der zunächst

noch privat unterrichtete, später aber die Meisterklasse am Konservatorium in Bern innehatte. Bei ihm lernte ich nun die Interpretation in ihrer restlosen, detaillierten Ausschöpfung kennen, und diese Lehre, genau im richtigen Lebensalter verabfolgt, konnte ich später auf sämtlichen Gebieten der Musikausübung erfolgreich anwenden bis auf den heutigen Tag. Oskar Ziegler war langjähriger Schüler von Busoni. Begreiflicherweise wurde Busoni im Unterricht unzählige Male zitiert, und etwas begann nun meine Phantasie mit zunehmender Gewalt zu erfüllen: die Existenz dieses geheimnisvollen, universalen Mannes, der lebte, um die Musiksprache zu erneuern. Leider verliess Oskar Ziegler schon nach wenigen Jahren die Schweiz, um eine Meisterklasse in Chicago zu übernehmen, womit meine musikalische Ausbildung einen vorläufigen Abschluss fand. Er kehrte nie mehr in die Schweiz zurück und starb vor vielen Jahren in Amerika.

Bis und mit der Reifeprüfung nahm ich keinerlei musikalischen Unterricht mehr. Nach der Reifeprüfung war aber die Berufswahl keineswegs etwa entschieden, und Musiker wollte ich zunächst überhaupt nicht werden, da mein ganzes Interesse vorherrschend der Kunst im Allgemeinen, vor allem aber der Literatur und der Dichtung galt. Eigentlich wollte ich Schriftsteller werden so wie Louis Riedel, mein von mir zutiefst verehrter Grossvater mütterlicherseits aus dem Vogtland in Sachsen. Das war ganz offensichtlich der grosse Traum meiner Jugend, der immerhin einige Jahre dauerte. Es gelang mir aber dann dennoch, eine reale Entscheidung zu treffen, und das geschah auf folgende Weise. Ein für mich sehr wertvoller Mensch von herausragendem musikalischem Verständnis äusserte mir gegenüber einmal ganz spontan, aber mit überraschender Bestimmtheit, ich müsse aus dem einen Grunde unbedingt Musiker werden, weil ich nämlich einzig und allein nur auf diesem Gebiete Eigenes zu sagen hätte. Sonderbarerweise traf mich diese Enthüllung zunächst aufs Schwerste. Nach Monaten inneren Zwiespaltes und fast hoffnungsloser Verzweiflung begann ich allmählich doch klarer zu sehen, und schliesslich war meine Berufswahl entschieden. Es stimmte ja tatsächlich, dass die Erfolge meiner ersten zwanzig Lebensjahre sich ganz eindeutig immer und nur dann einstellten, wenn ich Musik machte, d. h. Klavier spielte, was besonders stark und überzeugend beim Improvisieren zum Ausdruck kam.

In der Folge nahm ich noch ganz kurze Zeit Unterricht bei Franz Josef Hirt und spielte am Meisterkurs von Josef Pembaur in Bern, was aber nichts entscheidend Neues mehr erbrachte, sondern nur eine letzte Vorbereitung auf meinen Auslandsaufenthalt in Paris war.

Soweit schön, soweit gut. Nun muss – zwar kurz – aber unbedingt noch erwähnt werden, was in diesen zwanzig Werdejahren ganz im Stillen geschah, sowie das, was nicht geschah.

Zunächst das, was nicht geschah. Meine Lehrer haben nie Solfègeübungen mit mir gemacht. Von den vielfältigen Formen der Musik, also der Formenlehre, sprach man nur hin und wieder am Rande. Es wurde auch nie über die Vielfalt und unterschiedliche Klangschönheit der Musikinstrumente diskutiert. Als damals noch völlig unerfahrenes Menschenkind musste ich das Gefühl bekommen, das Klavier sei der erhabenste, alles umfassende, alle übrigen Instrumente überragende Klangkörper. In Fragen der Komposition tat man so, als sei mit den Klaviersonaten von Beethoven, den Werken von Schumann, Chopin und Brahms ein absoluter Höhepunkt erreicht worden, der keine Diskussion über Probleme neuer Musik mehr zuliesse, es sei denn, man wolle sich um jeden Preis der Lächerlichkeit aussetzen. Folgendes ist bezeugt: Willy Burkhard hatte Fritz Brun eine eigene Komposition vorgespielt, worauf Brun sagte: «Schreiben Sie lieber Jazzmusik. Mit Ihrer Musik werden Sie nie Anerkennung finden.» Brun, zweifellos der hervorragendste Schweizer Sinfoniker seiner Zeit, korrigierte sich in späteren Jahren und äusserte (ebenfalls verbürgt): «Was mir an Burkhard immerhin imponiert, ist seine totale Konzessionslosigkeit.» Ein anderes Mal aber brachte es dieser selbe Mu-

siker, nämlich Fritz Brun, fertig, in einer Gesellschaft, bei welcher Albert Möschinger eine eigene Komposition vorspielte, dem jungen Komponisten das Musikheft mitten im Vorspielen vor der Nase zusammenzuklappen mit der Bemerkung: «Spielen Sie lieber etwas von Beethoven!» Auch dies ist verbürgt, und man muss sich einmal die Trostlosigkeit, in der sich die junge Komponistengeneration damals befand, deutlich vor Augen halten und voll erkennen, welch ein Mut nötig war, auf dem einmal eingeschlagenen Wege der Kunst unbeirrt weiterzuschreiten. Man halte sich aber ebenfalls vor Augen – und das macht die Sache vollends noch schlimmer –, dass all dies zu einer Zeit geschah, da Arnold Schönberg längst entscheidend auf neuen Wegen war und eine recht grosse Anzahl seiner Gesinnungsgenossen fest in der sogenannten «Wiener Schule» zusammengeschlossen hatte. Die sensationelle und tumultuarische Uraufführung von Strawinskys *Sacre du printemps* in Paris warf Wellen der Begeisterung, aber ebenso einer pöbelhaften Ablehnung über die ganze Welt u.s.w. Ohne auf weitere diesbezügliche Einzelheiten mehr einzugehen, sei zusammenfassend kurz gesagt, dass in den wichtigen Entwicklungsjahren zwischen 1910 und 1920 ich von keiner eigentlichen Diskussion über neue Musik zu berichten habe, was kaum zu glauben ist. Im Unterricht wurde mir von lebenden Komponisten, die man mir als «Neutöner» pries, zum Studium vorgeschlagen: 1.) Klavierstücke von Walter Schulthess, 2.) Klavierstücke von Josef Schelb. Fertig! Eine wahrhaft erschütternde Auswahl! Aber ich weiss doch noch sehr genau, dass ich diese Stücke immerhin mit brennendem Interesse gespielt, ja gewissermassen sogar verschlungen habe. Aber erst meine indirekte Bekanntschaft mit der Erscheinung Busonis durch meinen Lehrer Oskar Ziegler brachte das mit sich, was nach und nach auf neue Wege und sogar zur Entscheidung führen sollte. Die häufigen Gespräche mit Oskar Ziegler über Busoni, von dem er unzählige Einzelheiten zu berichten hatte, leiteten allmählich eine ganz neue Phase meiner musikalischen Entwicklung ein. In diesem universalen Musiker trat mir ein neuer, abenteuerlicher Geist gegenüber, eine fast magische Persönlichkeit, fern jeglicher spiessiger Verfilztheit, ein grundsöpferischer Mensch, der schon von Haus aus seine Augen auf Neuland gerichtet hatte und der nun meine Phantasie in einen wahren Aufruhr brachte. Er bewirkte, dass ich zunächst ganz allein zu folgender Einsicht kam: Es muss um jeden Preis weitergehen, und die Erneuerung der Musik ist nicht nur möglich, sondern absolut notwendig. Das Wie blieb für mich allerdings auf Jahre hinaus noch schleierhaft.

Was geschah nun mit mir während dieser ganzen Zeit im Stillen, von niemandem weder bemerkt noch kontrolliert? Etwas, das im engsten Zusammenhang mit meinem Grübeln nach einem grundlegend neuen Ausdruck in der Musiksprache steht.

Ungefähr von meinem zwölften Jahre an wurde meine Phantasie auf eine seltsame, fast mystische, transzendente Art erregt. Alles nämlich, was in der freien Natur klang oder auch nur Geräusche erzeugte, begann sich in meinem inneren Ohr ganz allmählich zu Tönen zu verdichten. In der Erinnerung sind mir indes am lebendigsten geblieben die unendlich in allen Nuancen abgestuften Geräusche eines wilden Bergbachs. Es war dies das Naheliegendste, da ich während der Schulzeit meine Ferien regelmässig in den Bergen verbrachte. Da hatte ich nun die Gewohnheit, mich auf einer Wiese neben einen solchen tosenden, von Klippe zu Klippe stürzenden Wildbach rücklings ins Gras zu legen und in den Himmel zu starren. Irgendeinmal geschah es nun, dass ich aus dem Rauschen des Baches plötzlich Stimmen und Töne zu hören glaubte. Ich war entzückt, spitzte die Ohren und versenkte mich immer mehr in die wechselnd aufsteigenden Klänge. Mit der Zeit schien es mir, dass Instrumente dazukämen; Gegenstimmen, ganze Chöre, auch unartikulierte Schlachtengebrüll; zuletzt verdichtete sich alles zu einem turbulenten, bizarren, irgendwie kontrapunktischen Gebilde; ich wohnte einem Konzert bei von nie gehörter Kraft und unbändiger Wildheit.

Diese Erlebnisse stellten sich regelmässig immer sofort ein und wurden während Jahren zu einer geheimen und lieben Gewohnheit. Mit der Zeit hatte ich sogar eine gewisse Routine erlangt, diese musikalischen Halluzinationen nach Belieben sofort einzuschalten. Ich glaube, dass damals zum ersten Mal, wenn auch tief unbewusst, ernsthaft und zukunftsweisend die Neigung zur Komposition in mir aufgestiegen ist. Ich dachte aber weder damals noch später je einmal an etwas wie Programmmusik. Im Gegenteil, ich glaube, dass aus diesen Erlebnissen gerade meine konsequente Abkehr a priori von jeglicher Programmmusik entstand, da meine Halluzinationen im Endresultat sich immer zu absoluter Musik verdichteten. Was mir aber zunächst unmöglich erschien, war die Erfassung dieser Klangorgien in einer spiel- und lesbaren schriftlichen Notierung, und daraus entstand denn auch ein sehr gefährliches Spannungsfeld, das erst dann anfang, sich schrittweise zu lockern, als ich eben in Paris zum ersten Mal mit der damaligen Avantgarde in dauernde Verbindung trat.

Ich war also in Paris. Unterrichtsmässig war zunächst nichts anderes vorgesehen als meine Weiterbildung im Klavierspiel bis zur Konzertreife. Ich schrieb mich in der Klasse Cortot an der Ecole Normale de Musique ein, wobei ich schon vorwegnehmen möchte, dass ich während der ganzen Zeit meines Schülerdaseins an diesem Institut, das damals die berühmtesten Lehrer der Welt aufwies, den Meister Alfred Cortot nie anders zu Gesicht bekam als dann, wenn er einen der recht seltenen Klavierabende in Paris gab. Ich genoss aber nicht einmal den persönlichen Unterricht seines Stellvertreters Lazare Lévy, sondern ich wurde vorderhand einer Klasse zugeteilt, die von einer gewissen Madame Bascouret geleitet wurde. Diese an sich sehr verständnisvolle Klavierpädagogin sass während der ganzen Klavierstunde auf einem Stuhle dicht neben mir und überwachte so mein Spielen. Sie hat mir nie etwas, sei es auch nur die kleinste Phrase oder ein Motiv, vorgespielt. Das machte mich sehr betroffen. Der Unterricht meines verehrten Lehrers Oskar Ziegler war mir immer noch gegenwärtig: Er pflegte beim Unterricht nicht nur zu stehen, sondern je nachdem auch hin und her zu gehen; plötzlich drängte er mich vom Klaviersessel weg, stürzte sich in die Tasten und spielte mir eine besondere Passage mit ebensoviel genialer Verve wie etlichen falschen Noten vor, wobei er nachher etwa äusserte, dass müsse auch er selbstverständlich zuerst ansehen, um es konzertmässig vortragen zu können, zur Erfassung der Interpretation im geistigen Sinne sei mir jedoch damit bestimmt gedient. Und so war es auch. Es war sogar ganz nach meinem Geschmack, und der blosser Gedanke, an einer gelegentlichen falschen Note meines Lehrers Kritik zu üben, lag mir völlig fern. Der erste Unterricht in Paris hingegen, mit der Lehrerin, wie man so zu sagen pflegt, stets «auf em Gnack», erzeugte bei mir ein Frostgefühl, und ich begann, mit grösster Beunruhigung in die Zukunft zu blicken.

Zuerst übte ich aber in meiner kleinen Behausung im Montmartre, dicht unterhalb der Kirche Sacré-Coeur, während Wochen, ja Monaten täglich bis zu zehn Stunden. Ich gab also nicht so rasch auf, aber schon gegen Ende des ersten Semesters empfahl mir ein Studienkollege – leider ist mir sein Name entfallen –, meine Klavierstunden durch Kurse in Kontrapunkt bei Nadia Boulanger zu ersetzen. Ich hospitierte einen Nachmittag lang in ihrer Klasse, die stets mindestens dreissig Schüler umfasste, die sich alle wöchentlich für mindestens vier Stunden bei ihr zuhause zusammenfanden. Am anderen Tag belegte ich den Kontrapunktkurs bei Nadia Boulanger, und er sollte im Laufe meines weiteren Aufenthaltes in Paris sehr rasch und in immer steigendem Masse zu meinem Hauptstudium werden. Ich konnte endlich in aller Stille sagen: *alea jacta est* – die Würfel sind gefallen. Alles Weitere, mein Austritt aus der Klasse der Madame Bascouret, mein gleichzeitiger Eintritt in die Klasse Diran Alexanian für Ensemblespiel, später die Wiederaufnahme des Klavierunterrichts bei Ernst Lévy, diesmal aber privat und nur für kurze Zeit, all das war nur eine selbstverständliche und ganz logische Folge meines allein und in völliger Selbständigkeit gefassten Entschlusses, mich dem Studium des

strengen Tonsatzes, im Hinblick auf die Komposition, mit aller Kraft und unermüdlichem Fleiss zu widmen.

Meine sämtlichen vor meinem Pariser Aufenthalt gemachten und noch vorhandenen Versuche eines neuen Tonsatzes zielten offensichtlich auf die völlige Aufhebung der bisherigen Gesetze der Harmonie und vor allem deren Funktionalität ab. Ich suchte diese Befreiung, und sie gelang mir in keiner Weise. Alles, um das es mir in erster Linie ging, nämlich der freie musikalische Ausdruck des Humorvollen und Grotesken einerseits, aber auch des ekstatisch Stimmungsvollen andererseits, war durch die mir überlieferte Tonsatz- und Harmonielehre grundsätzlich in meinem persönlichen Sinne nicht darstellbar.

Der Umstand, dass ich in meiner reinen Interpretationsperiode, die mit meiner Übersiedlung nach Paris zunächst ungewollt ihren Endpunkt gefunden hatte, dauernd mit den erhabensten Meisterwerken der Tonkunst in innige Berührung gekommen war, erzeugte bei mir sonderbarerweise durchaus nicht den Trieb zur Nachahmung, sondern von allen Anfang an das genaue Gegenteil. Bei mir hiess es: Sei ein Mann und folge ihnen nicht nach, so wie es Goethe in Bezug auf *Werthers Leiden* einmal äusserte. Schaffe nichts, es sei denn etwas Neues. Aus diesem Grund existiert auch von mir kein einziges sogenanntes Frühwerk, das, wie es damals so üblich war, etwa an Brahms oder an Wagner erinnert hätte. Nun muss ich kurz zwischendurch auf etwas aufmerksam machen: Der heutigen Avantgarde wirft man im Allgemeinen Mangel an Ehrfurcht vor den traditionellen Meisterwerken der Tonkunst vor. Nur gemacht! Unsere Grüppchen von Befürwortern der neuen Musik damals zwischen 1920 und 1930 in Paris war darin womöglich noch schlimmer. Wir lehnten z. B. Brahms und vor allem Wagner aufs Entschiedenste ab, und das in einer Epoche, wo deren Geltung gerade in Frankreich anfang, ins Riesenhafte zu steigen. Aber wohlgemerkt, dies geschah nicht aus blossem Hochmut, Dummheit und Mangel an Ehrfurcht. Es war vielmehr eine Frage des Überlebens. Wir mussten es ganz einfach tun. Aus Abwehr, es blieb uns nichts anderes übrig. Sicher hat mancher später bis zu einem gewissen Grade den Weg, besonders zu Brahms, natürlich nur in kontemplativem Sinne, wiedergefunden, aber meistens doch erst dann, nachdem er den Weg zu sich selber endgültig gefunden hatte. Für meinen Fall muss ich sagen, dass ich die Beziehung zu Wagner auch später nie recht gefunden habe. Nur vor *Tristan und Isolde*, den *Meistersingern* und vor allem *Parsifal* stand ich immer voll ehrlicher Bewunderung.

Und nun noch einmal kurz zurück zu Nadia Boulanger. Man verfasste also nach gegebenen Themen Kontrapunkte in so vielen Varianten, dass ich sie hier gar nicht aufzählen möchte. Ferner schrieb man auch nach eigener Erfindung sämtliche Imitationsformen vom einfachen bis zum Krebs- und Spiegelkanon. Die Krönung war dann eigentlich eine Fuge, zu der aber nur wenige vorstiegen und in der alle Künste des reinen, abstrakten Kontrapunktes Anwendung fanden. Das war nicht mehr so wichtig; das Zentrum des Unterrichts, nämlich das unablässige kontrapunktische Training, war allein ausschlaggebend. Ich erinnere mich sehr genau, dass einzig ein Amerikaner einmal dazu kam, im Rahmen des Unterrichts eine eigene Fuge vorzuspielen. Es war ein älterer Herr, wenigstens nach der Meinung von uns anderen Grünschnäbeln. Nadia rühmte ihn sehr, und wir kamen aus einem ehrfurchtsvollen Staunen gar nicht mehr heraus. Nebenbei sei auch hier bemerkt, dass die Tochter von Ernest Bloch dem damaligen Schülerkreis von Nadia Boulanger angehörte. Ernest Bloch stand damals auf dem Höhepunkt seines Ruhmes in Paris, und seine Tochter, eine junge Jüdin von alttestamentlicher Schönheit, betrachteten wir natürlich als ein höheres Wesen. Zu jedem wöchentlichen Unterricht musste man ein Kontrapunktbeispiel bringen, das dann unweigerlich vorgespielt und anschliessend gemeinsam begutachtet und auf Fehler hin zerpfückt wurde. Der unfehlbarste Zerpfücker von uns allen war ein blinder Schüler, dessen phänomenales Ohr wir bewunder-

ten. Seinen Namen habe ich leider vergessen, sehe aber sein von unendlichem Leiden zerfurchtes Gesicht mit den leeren Augenhöhlen jetzt noch lebendig vor mir.

Damit schliesse ich die Beschreibung des Unterrichtes bei Nadia Boulanger und komme zu dem, was dieser Unterricht zunächst für mich ganz allein erbrachte. Bis anhin hatte ich die landläufige Harmonielehre absolviert, was mich, wie schon gesagt, weder inspirierte noch sonst irgendwie beeindruckte. Mit dem strengen Kontrapunkt betrat ich – und das immerhin als erwachsener, wacher und allem Neuen leidenschaftlich aufgeschlossener Mensch – ganz unvermittelt ein Gebiet, das mir neu, ungeheuer ernst und bedeutend, ja gross und erhaben vorkam. Unter den zahllosen strengen Gesetzen, die dem von Nadia Boulanger gelehrt Kontrapunkt unabdinglich anhafteten, berührte mich eines ganz besonders: die makellose, richtige Führung der einzelnen Stimmen, die in erster Linie darin bestand, dass unmittelbare Tonwiederholungen nicht geduldet wurden. Es konnte daraus eine neue Art klassischer Linearität entstehen, die an sich schon nicht mehr an die üblichen thematischen Wendungen der Musik des 19. Jahrhunderts erinnerte, aber gerade deshalb möglicherweise einen ungeahnt grösseren Bereich musikalischen Ausdruckes bot. Von einer Tonreihe war natürlich nie die Rede, aber der Schritt von der perfekten Tonlinie zur perfekten Zwölftonreihe schien nur gering. Das war es nun, was ich einstweilen ganz unbewusst nur ahnte; der theoretische Ausdruck der «Zwölftonreihe» hingegen fiel während meiner ganzen Pariser Studienzeit nie.

Es war sehr eigenartig, dass Nadia Boulanger als Hüterin der alten, ehrwürdigen Gesetze des Kontrapunkts in die vorderste Reihe der damaligen Avantgarde gehörte. Ihr eisgrauer Kontrapunkt aus fernen, entschwundenen Zeiten störte sie darin überhaupt nicht, und das war das Wunderbare daran. Tatsächlich befreite einen der strenge Kontrapunkt in geheimnisvoller Weise, mit ihm war man gewissermassen geborgen und in hohem Masse befähigt zu neuen, entscheidenden Taten. Mit der als traditionell bezeichneten Harmonielehre hingegen war man rettungslos verloren für immer.

Bei dem jungen, in die Zukunft strebenden Musiker von damals ging es also – *horribile dictu* – ganz einfach darum, die althergebrachte Harmonielehre mit ihren Gesetzen zu vergessen, d. h. mit ihrer Tradition mehr oder weniger radikal zu brechen. Nun, das hatten alle Komponisten schon längst getan. Es war ganz logisch, dass ich, ein aus der Provinz Eingewanderter, von diesen Neutönern erst hier etwas vernahm, aber auch sofort etwas in die Hände bekam, denn in Paris sprach man doch sehr lebhaft davon, und gedruckte Noten avantgardistischer Musik konnte man in den Musikalienhandlungen auch bereits bekommen. Da zeigte sich dem Lernenden sofort, dass auch mit der Gleichförmigkeit des Rhythmus aufgehört werden musste. Auch das war nichts Neues, denn die slawischen Völker handhabten die Vielgestaltigkeit des Rhythmus schon seit Jahrhunderten und lebten buchstäblich darin. Der Anwendung auf unsere ernste Musik im Westen eröffnete sie aber sofort neue und vielversprechende Perspektiven. Ich zitiere: Strawinsky, *Geschichte vom Soldaten* und *Drei Stücke für Klarinette Solo*. Fast der gesamte Bartok u.s.w. Ich liess mir diese Noten sowie vor allem die Klavierstücke von Arnold Schönberg in einer Musikalienhandlung zur Ansicht geben und schrieb sie ab. Geld für einen käuflichen Erwerb war bei einem Studenten in Paris nicht vorhanden. Anhand dieser Kopien studierte ich in allen Details den damaligen avantgardistischen Kompositionsstil. Ich warb wie ein Handelsreisender in neuer Musik in meinem kleinen Freundeskreis für diese drei damals noch keineswegs anerkannten Komponisten, indem ich die Stücke unermüdlich vorspielte. Der Erfolg war gering, die Wirkung aller meiner Beschwörungen um Verständnis ebenfalls.

Leider kann ich alles nur ganz kurz berühren und muss nun noch zu einer weiteren Sache gelangen, die sehr wichtig war und die für meinen persönlichen Stil sogar ausschlaggebend werden sollte.

Ich sprach bis jetzt nur von dem, was alles zerstört oder geändert werden musste. Nun muss ich aber auch die positive Seite unserer Bestrebungen beleuchten. Ich muss von den strengen Gesetzen reden, denen wir uns selber im Zusammenhang mit der Erneuerung der Musik unterwarfen. Es waren deren nicht wenige, und sie sollten streng und absolut verbindlich gehandhabt werden.

Hauptgesetz I: Die Satzweise der Komposition musste immer aus dem Wesen und den vielfältigen Möglichkeiten des Klang erzeugenden Instrumentes entstehen. Das Instrument musste also auf natürliche Weise zum Klingen gebracht werden; an eine Verfremdung des Instrumentalklanges dachte damals noch kein Mensch. Im Übrigen waren der Phantasie in der Satzweise keine Grenzen gesetzt, und je toller es zuzuging, desto besser. Ich rechne natürlich auch die menschliche Stimme zu den Klang erzeugenden Instrumenten. Sie ist sogar das schönste und empfindlichste Instrument, und gegen niemanden ist in der modernen Musik so schwer gesündigt worden. Dass ich dieses Gesetz von allem Anfang an für mich zum obersten Prinzip erklärt habe und auch weiterhin, mehr oder weniger «im Alleingang», durchhielt, ohne mich auch nur einen Augenblick von modischen Strömungen davon abbringen zu lassen, hat mir etwas Wichtiges eingebracht: nämlich einen guten und bis heute nie erlahmenden Kontakt mit Sängern und Instrumentalisten, die meine Kompositionen stets gerne und mit spontanem Verständnis sangen und spielten.

Hauptgesetz II: Eine Komposition sollte vor allen Dingen bleibenden Bestand haben. Sie durfte nicht modisch sein. Sie sollte mehr als nur die Gültigkeit für einen Augenblick oder eine kurze Zeitspanne haben. Wir arbeiteten in dieser Hinsicht mit dem denkbar grössten Ernst. Ich hörte kürzlich von Hermann Reutter persönlich, man habe irgendwo in Deutschland die Uraufführung einer neuen Komposition von Kagel um drei Monate verschieben wollen. Kagel soll mit den Worten abgelehnt haben: «In drei Monaten ist das Werk schon veraltet.» Ein solcher Standpunkt wäre in unseren Kreisen damals in Paris wohl das Verächtlichste gewesen, das es hätte geben können. Damit ist alles deutlich gesagt, und jeder weitere Kommentar ist überflüssig.

Weitere Gesetze: a) In jeder Komposition musste die Form leicht erkennbar sein. Sie musste gewissermassen leben und sich bewegen. Nie sollte eine Musik dem Publikum gegenüber einer Erläuterung oder gar einer Analyse bedürfen. Sie sollte also einzig und allein nur durch sich selbst, ihre Lebendigkeit, ihre Aufrichtigkeit und auch Natürlichkeit wirken. Wirkte sie nicht so, so war etwas nicht in Ordnung an ihr, d. h. sie war vermutlich schlecht. b) Die Musik sollte technisch durchaus nicht leicht, aber immerhin im Rahmen des Möglichen gut zu bewältigen sein. Dem Sänger sollten seine Einsätze nicht unvernünftig erschwert werden, doch konnte man von seinem Gehör durchaus etwas Ausserordentliches, nie aber etwas Unmögliches verlangen.

Konsequenzen: Erkenntnisse in Stil und Tonsatz, die ich mir in Paris zunächst in den Grundlagen aneignete, konnte ich, ohne je einer Richtung sklavisch anzugehören, in aller Ruhe und völlig unabhängig weiter entwickeln. Infolge meiner Theaterlaufbahn nahm die Oper eine grosse Zeitspanne lang völligen Besitz von mir. Ich erinnere an die beiden Opern *Der Faun* und *Zwerg Nase* sowie an das Ballett *Weg ins Leben*. Ohne Aufgabe der Grundprinzipien fand eine Wandlung der musikalischen Aussage in Richtung einer breiteren Volkstümlichkeit statt. Nach dem Zweiten Weltkrieg griff ich aber wieder mehr auf meine Ursprünge der Zwölfton-

technik zurück, um schliesslich zu einem Stil zu gelangen, in dem es mir leicht fiel, alle Regungen des Seelischen, vom humorvoll Burlesken über das emotionell Geladene bis zur Versenkung und Ekstase in geistlichen Werken (zwei Psalmen und das Orgelwerk *Le Chiese di Assisi*) ungehindert auszudrücken.

Ich habe im Vorigen versucht, einen kurzen Abriss meiner musikalischen Entwicklung während der entscheidenden zwei Jahre in Paris zu geben. Zum Schluss will ich nun nur noch einige wichtige Eindrücke und Erlebnisse allgemeiner Art vorüber ziehen lassen, die in meinem Gedächtnis besonders haften geblieben sind.

Als Schüler der Ecole Normale de Musique hatte man eine permanente Berechtigung zum freien Besuch aller in Paris stattfindenden Konzerte. Das betraf vor allem auch die Orchesterkonzerte, was gerade für mich besonders attraktiv war. Man muss sich bewusst sein, dass in Paris damals während einer Konzertsaison z. B. sämtliche Beethovensinfonien nicht etwa nur einmal, sondern unzählige Male gespielt wurden. Man hatte zu dieser Zeit folgende voneinander total unabhängige grosse Orchester zur Verfügung:

1. Orchestre de la Société des Concerts / Dirigent: Philippe Gaubert
2. Concerts Padeloup / Dirigent: René Bâton
3. Concerts Colonne / Dirigent: Gabriel Pierné
4. Concerts Lamoureux / Dirigent: Paul Paray
5. Concerts Poulet / Dirigent: Gaston Poulet
6. Orchestre Symphonique de Paris / Dirigent: Serge Koussévitzki

So kam es häufig vor, dass ich an irgendeinem Sonntagnachmittagskonzert die *Pastorale* und am selben Sonntagabend von einem anderen Orchester ebenfalls die *Pastorale* hören konnte, was ich mir keinesfalls entgehen liess. Dass eine Beethovensinfonie am gleichen Abend an verschiedenen Orten gleichzeitig gespielt wurde, war durchaus keine Seltenheit. All diesen Interpretationen haftete aber immer etwas Summarisches an, und man fragte sich manchmal, ob die Werke probenmässig vorher mehr als einmal oder vielleicht überhaupt nicht durchgespielt wurden. Mir blieb sozusagen einzig eine Aufführung der Sinfonie in g-Moll von Mozart, gespielt vom Orchestre de la Société des Concerts, Dirigent Philippe Gaubert, als etwas wahrhaft Zaubhaftes und Vollendetes in der Erinnerung haften. Den gleichen Eindruck von natürlicher Präzision und gleichzeitig musikalischer Beschwingtheit vermittelte mir später einmal die Es-Dur-Sinfonie von Mozart, wiedergegeben vom selben Dirigenten und Orchester. Die Programme der Orchester waren im Allgemeinen sehr traditionell. Nur Koussévitzki führte hin und wieder Werke von Skriabin, Prokofiew und Strawinsky auf, die damals mehr oder weniger zur Avantgarde gehörten. An Koussévitzki knüpft mich noch eine persönliche Erinnerung. Conrad Beck hatte gerade ein Cellokonzert geschrieben, das er gerne dem international berühmten Dirigenten vorgeführt hätte. Gleichzeitig mit mir war auch Richard Sturzenegger an der Ecole Normale de Musique, und so ergab es sich ganz von selbst, dass wir zu dritt in die Wohnung Koussévitzkis, eines vollendeten Grandseigneurs alten Stils, pilgerten und ihm das Konzert, eine für damalige Begriffe sehr avantgardistische Musik, die vor allem bei mir einen grossen, bleibenden Eindruck hinterliess, von Anfang bis zu Ende vorspielten. Grosses Interesse erregte bei mir auch Gaston Poulet mit seinen regelmässigen Konzerten. Auch er brachte grundsätzlich in jedem seiner Programme mindestens ein zeitgenössisches Werk. Geblieben ist mir eine Begebenheit, die heute geradezu grotesk anmutet. Man höre und staune: Ravel war damals noch kein universal anerkannter Komponist. Poulet dirigierte nun an einem seiner Konzerte ein neues Werk von ihm, an dessen Titel ich mich leider nicht mehr erinnern kann. Auf jeden Fall geriet das Publikum bald einmal in Unruhe, und – wie das in Paris üblich war – es entstanden zwischen einigen Zuhörern sofort lautstarke Diskussionen über den Wert oder den Unwert des Musikstückes. Auf einmal wurde es Gaston Poulet zu

bunt, er drehte sich brüsk um und rief ins Publikum, blass vor Wut: «Taisez-vous! C'est un bon compositeur!»

Ein Erlebnis besonderer Art war es immer, wenn ein deutscher Dirigent als Gast dirigierte, und dies sowohl fürs Publikum wie für das Orchester. Da wurde nun plötzlich in den Proben ausgearbeitet, was der Orchestermusiker nicht immer schätzt, aber es entstand ein besonderer Klang, die Orchester waren nicht mehr wiederzuerkennen. So gastierte z. B. mehrmals Erich Kleiber. Ein erstes Mal bei den Concerts Colonne. Er hatte zwar Pech mit seinem Solisten, der ein Klavierkonzert von Mozart spielte und mitten in einem Satz steckenblieb, so dass unterbrochen und der Satz wieder neu begonnen werden musste. Aber alles Übrige war von atemberaubendem Schwung. Ein zweites Mal dirigierte er das Orchestre Padeloup. Die Ouvertüre zu *Oberon* von Carl Maria von Weber war eine Offenbarung für die Franzosen. Noch mehr aber die *Eroika* von Beethoven, obschon im ersten Satz an einer Stelle die Holzbläser total auseinandergerieten, so dass einem buchstäblich das Herz stockte. Offenbar waren die Musiker die sparsamen, kleinen Bewegungen des Dirigenten noch nicht gewohnt. Ein hinreisendes Gastspiel absolvierte Wilhelm Sieben, damals Generalmusikdirektor in Dortmund. An sich kein weitreichender Name, aber die 8. Sinfonie von Beethoven hat sich unauslöschlich in meinem Gedächtnis eingegraben, und auch das Orchester soll noch nach Jahren von diesem Dirigenten geschwärmt haben. Das sind nur einige Beispiele.

Was die Pianisten betrifft, so konnte man damals in Paris so ziemlich alles antreffen, was in der damaligen Zeit Namen hatte. Ich hörte noch Klavierabende von Virtuosen, die heute längst nicht mehr leben. Da war z. B. Godowski, ein kleiner, beweglicher Mann, technisch unfehlbar, von dem Arthur Rubinstein sagte: «Sehr gut, wirklich sehr gut, ausgezeichnet, aber er übt viel zu viel.» Bestimmt übte Rubinstein weniger, den ich unzählige Male in Paris hörte, aber seine Faszination war geradezu ungeheuer und ist es geblieben. Er hatte damals etwas Titanisches an sich, und seine Treffsicherheit in den gewagtesten Sprüngen war sagenhaft. Mir blieb vor allem die von Strawinsky selbst für Klavier arrangierte *Petruschka-Suite* im Gedächtnis haften, und zwar so intensiv, dass ich Teile daraus noch heute auf Anhieb hin innerlich an mir vorbeiziehen lassen kann. Alfred Cortot in Paris zu hören, war kein restloses Vergnügen. Die besonders brisante Atmosphäre dieser Stadt schien den an sich zu Nervosität neigenden Künstler noch besonders anfällig für daneben geratende Noten zu machen. Wenn er anderswo spielte, kannte man sein Spiel kaum wieder, so sublim, verinnerlicht und schlackenlos konnte es sein. Ich habe auch Moritz Rosenthal noch gehört, von dessen Händen man allgemein sagte, sie seien so klein, dass sie nur mit knapper Not die Weite einer Oktave hatten. Ich habe das nie geglaubt, doch machte er in seiner dicklichen körperlichen Kleinheit durchaus den Eindruck, dass man so etwas für möglich halten konnte. Einmal spielte er Mozart, wunderschön, gelassen, perlend, fehlerlos, man glaubte Mozart persönlich zu hören, da man war auf nichts Böses gefasst – kam ein kurzer aufsteigender C-Dur-Lauf in der rechten Hand, den er mittels des Mittelfingers plötzlich glissando spielte und diese glorreiche Tat gleichzeitig auch noch mit einem verschmitzten Lächeln gegen das Publikum unterstrich. Beinahe wäre mir ein lauter Lacher entfahren. Bei nachfolgenden Diskussionen über diesen Zirkusgag wurde mir von weitgereisten Kollegen bedeutet, dass dies in Amerika von anderen Virtuosen ebenfalls am laufenden Band praktiziert und auch vom Publikum ordentlich geschätzt und sogar gewünscht werde.

Damals fing man an, Abende mit ausschliesslich Chopinscher Musik zu geben. Noch kurz zuvor wäre das dem Publikum übertrieben vorgekommen. Eine ganz unbeschreibliche Zugkraft darin besass der russische Pianist Alexander Brailowski. Tatsächlich wirkten die Etüden von Chopin unter seinen Händen wie klangliche Zaubergebilde aus einer fernen, fast unwirklichen Welt, einmalig und unwiederholbar. Ganz anders war indessen der Pianist Borowski.

Er erinnert mich nachträglich irgendwie an Stachanow. Selbstverständlich spielte er prachtvoll, aber das Verblüffendste war doch der Hang zum Überdimensionalen. So gab Borowski in Paris gleich acht Klavierabende nacheinander im Zeitraum von kaum drei Wochen. Das staunten wir als etwas ganz Unerhörtes, nie Dagewesenes an. Da wir immatrikulierten Schüler freien Eintritt zu diesen Abenden hatten, hörte ich mir dieses Mastodontenprogramm getreulich an. An der Ecole Normale de Musique erzählte man sich natürlich, Borowski spiele an diesen Abenden so ungefähr das gesamte Klavierrepertoire herunter. Dass stimmte offensichtlich nicht, aber unfassbar viel war es immerhin. Aber merkwürdig! Mit ist von diesen Abenden nichts anderes im Gedächtnis geblieben als dieser ausgesprochen brutal wirkende, etwas stiernackige, sogar irgendwie an Peter den Grossen erinnernde und fremd wirkende Mensch, der unermüdlich und mit nie versagender Treffsicherheit auf dem Flügel herumdrost. Manchmal schien er gar nicht bei der Sache zu sein, denn er schaute öfters, mit Vorliebe sogar bei heiklen Stellen, für längere Zeit wie geistesabwesend im Publikum herum. Und nun kommt zum Schluss noch etwas ganz Erstaunliches, nämlich ein Mann, der in seiner Persönlichkeit so festumrissen und zugleich expansiv dastand, dass ich ihm eigentlich von allen bereits Genannten die Krone aufsetzen möchte: Edouard Risler, ein Elsässer. Offenbar gehört er schon jetzt ins Reich der Sage. Ich habe jungen Pianisten gegenüber sehr oft begeistert von Risler gesprochen und musste mit staunendem Erschrecken feststellen, dass sie nicht einmal den Namen gehört hatten. Das war für mich unfassbar. Edouard Risler wurde in meiner Jugend als der grösste Beethovenspieler gefeiert. Zu dieser Zeit bekam man ihn allerdings – ähnlich wie übrigens auch Backhaus – überhaupt nie zu hören. Die Laufbahn beider Pianisten war ausgesprochen international. Ich habe Risler also noch gehört, aber natürlich in Paris. Auch er gab einen ganzen Zyklus von Klavierabenden, nämlich sieben in kurzen Abständen. Er fing mit Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* vom J. S. Bach an und schloss am siebenten Abend mit einem ausschliesslichen Beethoven-Programm. Ich will nur von diesem letzten Abend berichten. Das Konzert war natürlich ausverkauft. Es zeugt von der Grosszügigkeit und der Weitsicht der Franzosen, dass sie den immatrikulierten Schülern der Ecole Normale de Musique auf dem Podium einen Freiplatz gewährten. Zudem hatte ich das ganz unwahrscheinliche Glück, in einer Entfernung von zwei Metern direkt links neben dem Meister zu sitzen. Und nun folgte eine Zeitspanne von etwa zwei Stunden, die man mit einem Wort bezeichnen kann: enchantement. Edouard Risler wurde im Jahre 1873 geboren, war also damals 51 Jahre alt. Mit 56 Jahren lebte er schon nicht mehr. Er sah leicht älter aus als seine Jahre, wirkte aber in seinem Äusseren ungebrochen und gewissermassen eichenstark. Er erinnerte unwillkürlich in seinem Typus an Jean Gabin. Kein Lächeln verzog sein gesammeltes und ernstes Gesicht. Und nun spielt er. Kein Ton, keine Phrase fiel unter den Tisch, alles war immer reine, erfüllte Musik, und zwar von Haus aus; man hatte das Gefühl, es könne gar nicht anders sein. Ich las einmal in einer Betrachtung über das Entscheidende in der Beethovenschen Musik und das Geheimnis ihrer Faszination: «Er erstrebt immer das Natürliche, Gesetzmässige, das Endgültige. Daher auch die grosse Klarheit. Seine Musik tritt direkt, offen, gleichsam hüllenlos dem Hörer entgegen.» Den tiefen Sinn dieser Sätze hatte Risler in der Art seiner Interpretation der Beethovenschen Musik verwirklicht wie kein anderer. Alles war kraftvolles Mass. Er brachte das berühmte Titanische voll zur Wirkung, aber es wurde nie zum wüsten Getobe. Die tiefsinnigen Lyrismen waren voll innigen Gefühls, aber nie romantisierend. Als letztes Stück spielte er mit vollendeter Meisterschaft und Altersweisheit die letzte Klaviersonate in c-moll.

Zum Schluss möchte ich noch über einen Mann berichten, der in den Augen der ganzen Welt nicht nur in Bezug auf sein phänomenales Musikertum, sondern auch in seinen allgemein menschlichen Eigenschaften als eindeutige, festumrissene Persönlichkeit dasteht, leider aber nicht mehr unter uns Lebenden weilt: Pablo Casals. Es ist heute wohl jedermann hinlänglich bekannt, dass Casals in seiner Wahrhaftigkeit immer klar erkennbar war. Das ist nicht so

selbstverständlich und gehört insbesondere für einen Menschen, der immer in der vordersten Linie der Publizität stand, zu den Ausnahmen. Dabei ging bei ihm, kurz gesagt, eigentlich alles vom rein Menschlichen aus: sein Musikertum zunächst, das sich ganz einfach in seinem unerreichten Cellospiel ausdrückte. Weit darüber hinaus aber griff ihm jede Frage des allgemein Menschlichen immer zutiefst ans Herz. Wobei seine politische Stellungnahme wohl die auffallendste ist. Sein politisches Credo fasste er schon früh und blieb ihm stets unerschütterlich treu. Jedermann kennt dieses Credo. In den zwanziger Jahren bestand noch das damals wohl berühmteste Trioensemble der Welt: das Trio Thibaut – Cortot – Casals. Die Schüler der Ecole Normale de Musique durften einmal einer Probe dieser Triovereinigung, die auf der Bühne der Grand Opéra stattfand, beiwohnen. Die Musik vereinte damals noch aufs Schönste diese drei Instrumentalisten von Weltruf. Das wurde vom Jahre 1933 an sofort anders, und als Casals, der nach wie vor ein unbeugsamer Gegner des Faschismus war, durch das Vorrücken der Nazitruppen in grosse Lebensgefahr und Bedrängnis geriet, liess ihn der Kollaborateur Cortot aufs Schmählichste im Stich.

Casals hat infolge seines unbeugsamen Charakters viel mehr gelitten und mehr Gefahren ausstanden, als man allgemein annehmen würde, und die Bewunderung, die ihm die ganze Welt heute entgegenbringt, ist durch schwere Leiden und Enttäuschungen, aber gerade deswegen mehr als nur wohlverdient.

Mit diesem Mann konnte nun eine Anzahl Schüler der Ecole Normale de Musique, es war dies genau vor 45 Jahren, pro Studienjahr eine ganze Woche lang sich dem Studium der Musik und des Cellospiels hingeben. Ich war mit dabei, da ich einige Schüler am Klavier begleiten musste. Die Ungezwungenheit des Meisters, seine Einfachheit und Natürlichkeit in allem war besonders hervorstechend. Man sah sich sofort einem Kameraden gegenüber, bei aller gebührenden Ehrfurcht zitterte man nie vor ihm. Es ist natürlich unmöglich, alles an diesen sieben Tagen zu je 6-8 Stunden Gesagte und Erörterte hier wiederzugeben. Ich möchte nur etwas berühren, das mir in seiner Originalität und Richtigkeit besonders im Gedächtnis geblieben ist. Es betraf die sogenannte absolute Richtigkeit des Tones, der beim Streichinstrument, genau wie bei der menschlichen Stimme, ja immer wieder neu und ohne jedes mechanische Hilfsmittel gebildet werden muss.

Casals sagte: Der einzelne Ton müsse so genau sein – er meinte damit die Intonation –, als komme er aus einer Gussform (moule). Da sind z. B. zwei Themen; in jedem kommt irgendwo der Ton e vor. Jeder dieser Töne muss nun einzeln, für sich «gegossen» werden, denn sie müssen gewissermassen nicht nur relativ wie beim Klavier, sondern absolut genauestens an dem ihnen zugewiesenen Intonationsort zum Erklingen gebracht werden.

Da stieg uns ein für alle Mal die Erkenntnis auf, die besonders für mich als Pianisten richtunggebend war, dass die menschliche Stimme zusammen mit dem Streichinstrument auf der obersten Stufe der musikalischen Aussagemöglichkeiten steht, denn sie allein müssen den Ton eben ohne mechanische Hilfsmittel, sei es nun in rasendem Tempo oder in einer langsamen, kantablen Phrase, immer und immer wieder neu erschaffen. Aus diesem Prinzip heraus entstand das überirdisch schöne Spiel von Casals, denn seine Intonation war eben immer untemperiert, naturhaft. Kurz und gut: ein Erzeugnis ungreifbaren inneren musikalischen Hörens, neben dem ein Klavier, das intonationsmässig eben immer ein Kompromiss d. h. temperiert ist, mechanisch und kalt klang.

Im Leben war Casals eigentlich ein Mann des Volkes, zugänglich, bescheiden, ohne jeden Fanatismus. Er entfernte sofort alle Schranken dessen, was man die bei den Stars sonst übliche Distanz nennt. Aber immer blieb seine heitere Würde bestehen. All dies schuf diese un-

vergleichliche Atmosphäre, in der wir mit diesem Mann eine ganze Woche zusammen arbeiten durften.

Es gab auch ausgesprochen heitere Erinnerungen, z. B. folgende köstliche Episode, die wir Jungen natürlich ganz ungeheuer schätzten. Casals war nämlich ein grosser Pfeifenraucher. Er rauchte während den Unterrichtsstunden und, wie man sich erzählte, auch beim Üben. Da ging ihm einmal der Tabak aus. Er fragte, ob wir ihm welchen besorgen könnten. – Jawohl, sehr gerne! Welche Sorte? Etwa navy cut oder einen aromatischen Holländer? – Nein, nein! Scafferlati, und zwar ein paquet bleu. Es gab nämlich von derselben Marke auch ein paquet jaune, das die Aufschrift «qualité supérieure» trug. Also ein paquet bleu; das war ein Knaster, den nur wir armen Studenten und die Arbeiter in der Rue de Grenelle rauchten. Glückselig und mit gelächtervoller Beflissenheit machte sich eine Delegation sofort auf, den Scafferlati paquet bleu aufzutreiben.

Das war echter Casals, vor dem, wenn er sein zauberhaftes Cellospiel erklingen liess, eine Welt bewundernd auf den Knien lag.

Hier müsste ich eigentlich schliessen; ich habe in Paris kaum etwas Bedeutenderes erlebt. Trotzdem muss ich aber noch ein paar Worte über die Grand Opéra sagen. Dort bekam die Schülerschaft der Ecole Normale de Musique keine Freikarten. Man musste also etwa einen Monat vor einer Aufführung bei der Kasse anstehen, so gross war der Andrang des Publikums. Mir gelang es auf irgendeine Weise, in die Erstaufführung des *Rosenkavaliers* von Richard Strauss auf französischem Boden zu gelangen. Dieses Werk, das damals schon etwa 15 Jahre lang vor einem begeisterten Publikum über die Bühnen Deutschlands und Österreichs gegangen war, gefiel den Franzosen ganz und gar nicht. Ich erinnere mich an eine köstliche Stelle in der Tagespresse, worin von der Anfangsszene, nämlich der Bettszene Marchallin-Quinquin, von einem «manque de goût gigantesque» geschrieben wurde. Ich sah auch *Salome*, die bedeutend besser gefiel, an die aber die Bühnenleitung glaubte, unbedingt noch das Ballett *Joseph in Ägypten* anhängen zu müssen.

Die leichte Muse lasse ich unberührt, und ich will nur am Rande erwähnen, dass ich die Mistinguett, Joséphine Baker und Maurice Chevalier zur Zeit ihrer Höhepunkte gesehen habe.

Ich kehre vielmehr abschliessend noch einmal kurz an den Anfang meines Berichtes zurück, nämlich zu der dort geschilderten Situation der damaligen Avantgarde, die so gar nicht der heutigen ähnlich ist.

Wie es Ravel bei den Concerts Poulet erging, wissen wir. Unvergesslich ist mir aber ein Konzert, an dem ein Liederzyklus von Arnold Schönberg für Sopran und Klavier vorgetragen wurde. Leider habe ich vergessen, um welche Lieder es sich handelte. Ebenfalls ist mir der Name des Harfenisten entfallen, der – zusammen mit einer Sopranistin – das Konzert gab, an dem er unter anderem auch eine eigene Komposition, betitelt *Wirbelwind* (Wirlwind) spielte. Er begleitete aber auch am Klavier die Schönberglieder, und die Komposition in ein Programm aufzunehmen, war für die damalige Zeit eine nicht nur ausserordentliche, sondern – wie wir gleich hören werden – auch sehr gewagte Tat. Man sah, dass der Mann trotz seinem *Wirbelwind* ein Musiker von sehr hohem Rang und Mut sein musste. Nach einer grossen Anzahl von Solostücken für Harfe allein kam die sehr lange Gesangseinlage von Arnold Schönberg. Mich selber hatte einzig und allein dieses Werk bewogen, das Konzert zu besuchen. Nicht so das Publikum. Es hatte zwar den *Wirbelwind* mit begeistertem Beifall bedacht, aber kaum hatten die Schönbergschen Lieder begonnen, spürte man das Aufkommen eines gewissen Unbehagens. Ich möchte vorausschicken, dass bei der nun folgenden Szene sowohl Sängerin wie Be-

gleiter nicht nur mit steinerner Ruhe, sondern geradezu mit einer inbrünstigen Vertiefung und heiliger Begeisterung immer weiter musizierten, so als wären sie in dem grossen Raum ganz allein. Aus dem aufkeimenden Unbehagen entwickelte sich nun ein langsames, aber unaufhaltsam immer wachsendes Crescendo, ungefähr so, als gehörte es eigentlich zur Schönberg-schen Komposition. Zuerst hörte man eine Einzelstimme besonders laut reden, ohne dass man etwas davon verstanden hätte. Der Saal war wie unser Berner Casinosaal mit zwei grossen sich genau gegenüberliegenden Rängen gebaut. Zwischen diesen beiden Rängen spielte sich nun ungefähr das ab, was man eine erbitterte Redeschlacht aus sicherer Entfernung nennen könnte. Wäre der weite Raum nicht dazwischen gewesen, so wäre es mit absoluter Sicherheit zu den grössten Tätlichkeiten gekommen wie damals bei der Uraufführung des *Sacre du printemps* von Strawinsky im Jahre 1913. Man beschimpfte sich, man schrie zurück, es war kaum etwas zu verstehen. Im allgemeinen Tumult hörte ich: «Ah mon dieu! C'est parce que ça m'ennuie.» Und sogleich mit Donnerstimme von der anderen Seite: «Mais non! C'est tout simplement parce que Schönberg est un Allemand!» Kurz und gut, der ohrenbetäubende Lärm ebte erst ab, als die letzte Note von Schönbergs Werk verklungen war.

Ja, so pflegten sich damals in Paris Konzerte abzuwickeln, in denen die Aufführung eines avantgardistischen Werkes gewagt wurde.

Walter Furrer, 24.11.72

Anfang der Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts schrieb der Schweizer Komponist Walter Furrer (1902–1978) unter dem Titel «Meine Studienjahre in Paris» einen 15 Seiten umfassenden autobiografischen Text, der 1972 anlässlich seines 70. Geburtstags als zweiteilige Sendereihe von Radio DRS, Studio Bern, ausgestrahlt wurde.

In ihrer November-Nummer 2014 veröffentlichte die Schweizer Musikzeitung aus dem letzten Drittel dieses Aufsatzes einige Passagen, die herausragende Musikerpersönlichkeiten im Paris der Zwanzigerjahre aus dem Blickwinkel eines damaligen Studenten der Ecole Normale de Musique authentisch beleuchten. Hier liegen nun die ungekürzten Aufzeichnungen vor.

Für die Überlassung des Textes danken wir der Tochter Walter Furrers, Frau Dr. phil. Beatrice Wolf-Furrer.