

# Pablo Casals spielt mit Amateuren

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres**

Band (Jahr): **14 (1953)**

Heft 10-11

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955985>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zahlreich ist die wertvolle Chorliteratur, die im deutschen Sprachgebiet entsteht, in der Schweiz vor allem angeregt durch Hans Georg Nägeli, der sich geistig auf die durch Pestalozzi gegebene erzieherische Grundlage stellt und in der Verwirklichung dessen Ideen eine edle soziale Aufgabe sieht. Es ist die gesellschaftsbildende Kraft der Musik, die hier wieder einmal mehr am Werke ist und, von hohen Idealen getragen, dem Volke das Gebiet der Musik zugänglich machen will, damit es teilhabe an «der Wirkung der Musik, die, im richtigen Geiste gepflegt, die Wurzeln jedes bösen und engherzigen Empfindens, jeder unedlen, niedrigen Neigung, jeder Regung, die der Menschheit unwürdig ist, trifft» (Pestalozzi). L. B.

## Pablo Casals spielt mit Amateuren

Um das Konzertleben des Orchesters Solothurn zu befruchten, entschloß sich dieses im Frühjahr 1941 — nach einer bewegten Sitzung des Vorstandes —, einen der größten Musiker als Solisten zu engagieren : den Cellisten Pablo Casals. Dieser sagte spontan zu.

Nie wird der Schreibende den Augenblick vergessen, als der Meister in Solothurn dem Schnellzug entstieg, denn er schloß uns in seine Arme wie alte liebe Freunde. Das Orchester wählte trotz den Objectionen des Meisters die Formel : Rezital des Cellisten mit Paul Baumgartner am Flügel. Das Orchester umrahmte das Konzert mit einer Mozart-Ouvertüre und einer Beethoven-Symphonie. Was das Orchester betrifft, glückte ein Teil des Experimentes vollständig, nämlich der finanzielle, denn der große Konzertsaal war überfüllt. Das Orchester aber hatte zu meinem Leidwesen den Solisten nicht begleitet. Nach dem Konzert fragte Casals unseren Chef : «Pourquoi, Maître Flury, n'avez-vous pas voulu m'accompagner dans le concerto de Haydn ?» Richard Flury antwortete ihm, daß ein Amateuorchester für einen solchen Künstler gewissermaßen ein Hemmschuh sei. Der Solist könne nicht frei spielen, weil beim ständigen Aufpassen auf die Dilettantenbegleitung zwangsläufig ein gut Teil der poetischen Interpretation preisgegeben werden müsse. — «Mais quand je reviendrai à Soleure, vous m'accompagnerez dans le Concerto de Haydn, ça ira très bien !»

Im Herbst desselben Jahres wandte ich mich wieder an Pablo Casals, da er mir schrieb, er unternehme wieder eine Schweizerreise. Richard Flury machte mich wiederum auf den Umstand aufmerksam, daß es nichts nütze, daß das Orchester mit größtem Fleiß sich eine Begleitung aneigne, wenn dann doch zuviele Spieler nicht hörten, ob ihr Spiel rein sei. In einer gewissen Zuversicht und mit einem Enthusiasmus, den mir Casals in unserem brieflichen Verkehr übertrug, konnte ich unseren Orchesterdirigenten doch dazu bewegen, das zweite Experiment zu wagen : einen internationalen Solisten zu begleiten, der gewohnt war, mit den Wiener Philharmonikern, dem Londoner Symphonieorchester und andern gleichwertigen Ensembles zu spielen.

Bei seiner Ankunft in Solothurn schlug Casals die Bedenken Richard Flury's (und auch die meinigen, denn ich bekam vor dem *fait accompli* doch ein wenig Gewissensbisse) in den Wind. «*Nous ferons six, huit ou dix répétitions, et ce sera parfait*» sagte der Meister zu uns beiden und umarmte uns. — Das Orchester war drei Monate lang mit größtem Fleiß zum Probieren des Haydn-Konzertes gegangen. Das Wort «Absenzen» war aus unserem Wörterbuch verschwunden. Dr. Rudolf von Tobel — Casals Schüler und zugleich sein Biograph — diente uns zudem während drei weiteren Proben als Solisten-Suppleant.

Als dann Richard Flury in der ersten Probe mit Casals den Taktstock zur Einleitung hob, waren unsere Nerven zum Zerreißen gespannt: Wird es gehen? Wie wird es gehen? Die Einleitung gelang brav. Nun setzte Casals ein. O Wunder! Solche Töne hatten wir noch nie gehört. Fast blieb uns vor Beklemmung der Bogen stehen. Als dann Casals die Kadenz des ersten Satzes mit einem Triller beendigte, setzte das Orchester rhythmisch richtig zum Schluß ein. Da stand aber der Meister plötzlich auf und sagte mit leiser, aber bestimmter Stimme zu uns: «*Ah non! Ecoutez-moi bien, Mesdames et Messieurs: Je joue encore une fois la fin de la cadence, mais ne faites rien!*» Gesagt, getan. Beim Triller stand er wieder auf und sagte mit erhobenem Finger: «*Maintenant, Mesdames et Messieurs: Boum!*» Er spielte nun die ganze Kadenz wieder, herrlich, wie ein altes schönes Märchen; mit unmerklichem *Ritardando* hielt er den Triller und mit mächtigem, nie gegebenem Einsatz hoben dann Streicher und Bläser zum Finale des ersten Satzes an. Stehend, lächelnden Auges, ganz an ein Ankerbild mahnend, hörte uns der Meister zu und rief laut: «*Bravo! C'est parfait!*»

Dadurch gefestigt, begannen wir mit viel größerer Ruhe den langsamen Satz. Tränen traten uns in die Augen, als Casals das ewigschöne Thema begann. Wir wußten nicht mehr, ob nicht alles nur ein Traum war. Wortlos gab Casals das Zeichen zum dritten Satz. Plötzlich unterbrach er, mit dem Bogen auf einen Berufsoboisten zeigend (den wir als Verstärkung zugezogen hatten): «*Monsieur l'oboïste, faites des jolies notes, comme moi!*» Auch dies sagte er fröhlich, aber dennoch mit größter Eindringlichkeit. Wir alle hatten unseren ersten Oboisten hoch eingeschätzt. Aber nach diesem Zwischenruf glaubten wir dann, der Oboist hätte wie aus Geisterhand ein anderes Instrument erhalten. Er machte plötzlich herrliche Töne und hätte einem berühmten Berufsorchester alle Ehre gemacht. Und nochmals unterbrach Casals bei den Horntriolen mit den Worten: «*Il ne faut pas avoir peur, mon cher ami, jouez le cor gaiment! Ce passage est tout à fait rustique!*» Unser erster Hornist, ein sehr guter Amateur, verstand nicht französisch, schielte mit fragendem Blick zu mir hinüber: «*Was het er gseit?*» «*Du sollsch nid Angscht ha!*» entgegnete ich ihm. Und Pablo Casals rief ihm zu (in einem ausgezeichneten Deutsch!): «*Spielen Sie nur ganz fröhlich, wissen Sie: bäuerisch!*» Dieses Thema, das in uns die Stimmung der Jagd hervorruft, ist auch für Berufshornisten nicht leicht. Auch hier vollzog sich ein Wunder: Wir besaßen von diesem Moment an einen todsicheren

Hornisten. Herrlich schön hallte sein Jagdhorn, Ruf und Echo gebend. Als der letzte Ton verklang, fragte Richard Flury den Meister, ob er zufrieden sei. «C'était très bien, demain ce sera encore mieux et samedi ce sera parfait!» Wir waren alle erstaunt, daß der Meister schon jetzt abbrach; ich war aber verblüfft, als ich auf die Uhr sah: sie zeigte elf Uhr (sonst beschlossen wir die Proben abends um zehn Uhr). Die ganze Probe erschien allen wie der Flug einer Stunde. Casals blieb noch bis Mitternacht mit dem Orchester und bei heiteren und ernsten Gesprächen ließen wir die Becher kreisen. Mit heißen Gesichtern traten wir gruppenweise den Heimweg an. Aber der Meister war noch nicht müde. In reduzierter Orchestergesellschaft erzählte er uns bei mir zu Hause von Spanien, seinen Reisen und Erlebnissen. Um zwei Uhr morgens berichtete er, daß einige Musikwissenschaftler behaupteten, das Cellokonzert sei nicht von Haydn; er setzte sich ans Klavier und spielte uns den langsamen Satz. Tout en jouant fragte er die kleine Gemeinde: «Mais dites-moi, de qui est alors cette mélodie sublime, si elle n'est pas de Haydn? Bien sûr, elle n'est pas de Haydn, mais elle provient d'un tout grand Haydn!» Und diese kurze Improvisation des Cellisten auf dem Klavier wurde uns zu einem unvergeßlichen musikalischen Erlebnis. — Bei der zweiten Probe besprachen Casals und Flury einige Details, in leisen, kurzen Worten. Der Dirigent korrigierte dann von Zeit zu Zeit, das Orchester kurz unterbrechend, bald den Fluß, bald die Dynamik in die gewollten Schranken weisend. Rasch verlief dann am Samstag Nachmittag die Hauptprobe, die Casals mit den Worten beschloß: «Voyez-vous, mes amis, je vous ai dit, que ce sera parfait!»

Zum abendlichen Konzert saß das Orchester wieder vor einem vollbesetzten Saal. Das Haydn-Konzert stand — entgegen des Brauches — am Schluß des Programmes, sozusagen als Krönung. Feierliche Stille herrschte; Casals macht wirklich aus einem Café einen Konzertsaal und aus diesem eine Kirche. Wie war unsere Stimmung zu Beginn des Concertos: Kein Einsatz beängstigte uns, keine schwierige Stelle verursachte uns Lampenfieber. Jedes Thema war uns von den Proben her in Erinnerung geblieben, jede Note, jede Passage war durch ein kleines Wort oder eine eindringliche Erläuterung des Meisters haften geblieben. Alles lief mit einer Selbstverständlichkeit wie nie zuvor. Das Orchester verkrampfte sich nicht mehr in seine Notenhefte, es konnte einfach spielen, hören und auf den Dirigenten sehen. Als dann im dritten Satz die berühmte Horntriole nahte, lächelte der Hornist verschmitzt, setzte an und ließ einen wunderschönen Jagdruf erklingen. Der zweite Hornist folgte ihm mit größter Sicherheit, Casals drehte sich mitten im Satz um und mit strahlender Miene rief er ihnen ein «Bravo» zu. Während allem Spielen drehte er sich oft nach uns Streichern um, gab uns mit seinem Bogen oder mit dem Kopfe Zeichen der Ermunterung oder sagte zwischenhinein ganz unverhofft: «C'est parfait!» Aber nicht nur die Spieler waren voller Begeisterung, sondern auch die Zuhörer. Tosender Beifall durchbrauste das Haus, ein Beifall, der nicht enden wollte. Eine halbe Stunde war verstrichen und noch immer feierte das Auditorium Solisten, Di-

rigenten und Orchester. So etwas hatten die Solothurner noch nicht erlebt. Jeder Mitspieler hatte sich eben die Mühe gegeben, «de faire des jolies notes, comme lui», und so kam eine Aufführung zustande, von der Casals selber sagte, sie sei viel schöner gewesen als diejenige mit dem Berner Stadtorchester, abgesehen von der Aufführung mit dem Orchestre de la Suisse Romande, deren Plattenaufnahme aus verschiedenen — hier nicht aufzuführenden Gründen — nicht zustande kam. Diese Vergleiche, die dem Orchester Solothurn als Lob zufallen sollten, faßten wir nur als relativ auf, denn nie kann ein Dilettantenorchester die zu einer ausgezeichneten Aufführung nötige Technik besitzen. Prominente Musiker erwiderten uns jedoch an diesem denkwürdigen Abend, daß das Haydn-Konzert in Solothurn auch absolut beurteilt viel schöner und eindrucksvoller geklungen habe als in Bern oder Genf. Casals selber sprach: «Avec l'enthousiasme on peut réussir des choses incroyables. L'Orchestre de Soleure possède cet enthousiasme, tandis que souvent les professionnels ne l'ont pas; souvent les derniers sont une fabrique de musique.»

Wir selber können und wollen das Urteil über die Qualität der im gleichen Zeitraum stattgefundenen Konzerte nicht vergleichend fällen. Das Wesentliche besteht ja darin, daß ein jeder, der mitspielen durfte, ein Privilegium in den Schoß gelegt bekam. —

Zwei Jahre später kam der geliebte Meister wiederum zu uns, um mit dem Orchester — dessen Ehrenmitglied er ist — das Boccherini-Konzert aufzuführen. Wiederum probten die Amateure während zweier Monate ohne Absenzen. Dann zwei Proben mit Casals, und sie waren bereit zum Konzert. Dieses Boccherini-Konzert wurde zum großen, unvergeßlichen Erlebnis eines jeden, aber auch zum tiefsten, unvergänglichsten im Musikleben Solothurns.

«Sans les amateurs nous ne pouvons pas exister» war Casals Ausspruch anläßlich seiner Ansprache nach dem Konzert im Hotel zur Krone. Diese Ansprache wurde zum einzigartigen Vortrag. Casals erzählte vor den geladenen Gästen, worunter sich Presse, Stadt- und Kantonsbehörden befanden, wie er in Barcelona das Arbeiter-Orchester gegründet hatte, das dann unter dem Namen «Orchestra Pau Casals» Weltruf erlangte. Er erzählte vom unbeschreiblichen Enthusiasmus der spanischen Arbeiter, die unter seiner Leitung zwei Jahre lang probten und Musik studierten, bevor sie als Orchester an die Öffentlichkeit treten konnten; wie ein Schreiner zweimal pro Woche vier Stunden während zweier voller Jahre mit seinem selbstgezimmerten Kontrabaß am Rücken von seinem kleinen, entlegenen Dörfchen nach Barcelona in die Proben kam. Dort stand den Spielern Uebungssaal und Bibliothek — aus Casals Mitteln! — zur Verfügung. Als dann der Meister nach zwei Jahren harter Arbeit jedes einzelne Mitglied um schriftliche Auskunft bat, welcher Komponist ihm am meisten ans Herz gewachsen sei, da war Casals selber freudig überrascht, daß 80% den Namen «Johann Sebastian Bach» auf den Fragezettel gesetzt hatten. Die restlichen 20% schrieben Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert und Brahms. — Vorerst machten die Behörden in Barcelona Casals Schwierigkeiten, als er das konzertbereite Orchester offiziell anmelden wollte: «Nous avons déjà deux orchestres à Bar-

celone» antwortete man ihm. «Mais ils jouent dans les cafés et les auditeurs jouent aux cartes pendant les représentations!» entgegnete er. Casals drang aber durch. Barcelonas Behörden ließen dann für die Volkssymphoniekonzerte des «Orchestra Pau Casals», für die man 50 Rappen Eintritt zahlte und die zu den herrlichsten Konzerten (mit internationalen Solisten!) zählen, die Kirchenglocken eine Stunde später läuten, als es Brauch war, denn der Konzertsaal befand sich gerade neben einer der größten Kirchen und die Konzerte fanden Sonntag Morgen um elf Uhr statt. So konnten die Leute erst zur Messe gehen, dann ins Symphoniekonzert und fanden doch noch Zeit, sich der Familie zu widmen. «Voyez, Monsieur Flury, voyez, mes chers enfants de l'Orchestre de Soleure, ce que l'amour pour la Musique et ce que l'enthousiasme peuvent!» So schloß er seinen denkwürdigen Vortrag, den die Gesellschaft in atemloser Stille angehört hatte.

Die unendliche Menschenliebe des Katalanen aber war es, die ihn zu dem machte, der er heute ist: einer der größten Künstler unserer Zeit. Es ist auch diese Menschenliebe, die ihm Kraft gab, auch uns Amateure zu einer solchen Leistung mitzureißen.

Mai 1953

—RS—

## Mein Bekenntnis zur musikalischen Romantik

Von *Richard Flury*

Wir leben in bezug auf die Musik und die bildenden Künste in einem Zeitalter, wo alles das, was unsere zeitgenössische ältere Generation in ihrer Jugend als heiliges Gut, als ästhetisch und gesetzmäßig zu betrachten lernte, über den Haufen geworfen wird. Die beiden Weltkriege haben die Ideale der klassischen und romantischen Musik erschüttert. Da man erfahren hat, wie in allen Künsten die Ausdrucksmittel immer gewechselt haben, ähnlich den Wandlungen der Mode in bezug auf die Kleidung, wäre diese Erscheinung nicht befremdend. Heute aber handelt es sich nicht mehr nur um eine folgerichtige Entwicklung, nicht mehr nur um ein normales Fortschreiten, ein Wachsen und Entfalten der künstlerischen Mittel, sondern um einen Bruch in der Entwicklung, um ein mutwilliges auf-den-Kopf-stellen jeder natürlichen Empfindung, um einen Akt willkürlicher Verstandestätigkeit, welche die Naturgesetze verleugnet und vergewaltigt, die tief in der menschlichen Seele verankert sind.

Vorerst begeht man den großen Fehler, den Begriff «Entwicklung» mit Fortschritt im Sinne qualitativer Verbesserung zu verwechseln. Wenn wir die Zeitspanne von Händel bis Debussy durchlaufen, stellen wir eine Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel fest. Vom Grundsatz ausgehend, daß sich der Meister in der Beschränkung der Mittel offenbart, ist die Kunst Debussys trotz ihrem harmonischen Reichtum keineswegs größer als diejenige Händels. Die Entdeckungen neuer Kunstmittel im Ablauf der Jahrhunderte müssen als