

Busonis Meisterklasse in Komposition : drei Schweizer Komponisten in Berlin um 1920

Autor(en): **Levitz, Tamara**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **11 (1991)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835219>

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.

Busonis Meisterklasse in Komposition: Drei Schweizer Komponisten in Berlin um 1920*

TAMARA LEVITZ

Ferruccio Busonis Lebenskreise vollzogen sich im Lichte eines Geistes, der alle erreichbaren Gebiete zu umfassen strebte, einer Gesinnung, deren Lauterkeit allein ihn schon über seine Zeitgenossen stellte ... Die kraftvolle Auswirkung eines solchen Lebens wird durch den Tod nicht abgeschlossen, sie greift so mächtig in das Geschehen ihrer Zeit ein, dass ihre Spuren bis in die spätesten Generationen erhalten blieben.¹

Am 9. November 1918, einundvierzig Tage nach dem Waffenstillstand und Ende des Ersten Weltkriegs, dankte der letzte deutsche Kaiser ab. An jenem Tag versammelte sich eine grosse Volksmenge vor dem Reichstagsgebäude in Berlin, wo Philipp Scheidemann spontan die «freie deutsche Republik» proklamierte. Innerhalb von sechs Tagen benannte Preussen sein «Ministerium der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten» in «Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung» um² und berief am 1. Dezember Leo Kestenberg als wissenschaftlichen Mitarbeiter und Referenten für musikalische Angelegenheiten.³ Kestenberg setzte die humanistische Lebensphilosophie seines ehemaligen Klavierlehrers Ferruccio Busoni in die Organisation der Musikausbildung und des Musiklebens der neuen Republik um, indem er eine staatliche Kunstpolitik entwickelte, die auf der Idee einer Sozialisierung der Musik durch Volksbildung beruhte. Kestenberg kündigte sein Ziel an, «das deutsche Volk zu einem einheitlichen Kulturwillen» zu führen sowie – ganz im Geiste Busonis – eine «über Parteigrenzen weit hinausgehende menschliche, kulturpolitische Gesinnung»⁴ zu etablieren und die Massen zur Menschlichkeit zu erziehen mit und durch Musik.⁵ Er führte eine völlige Neugestaltung des musikalischen Unterrichtswesens in Preussen durch.

Busonis Bedeutung im deutschen Musikleben zwischen den Kriegen bestand nicht nur in der Umdeutung seiner Lebensästhetik durch Kestenburgs Formulierung von musikerzieherischen Reformen. Als Kestenberg ins Ministerium eintrat, bestand seine Arbeit zunächst darin, die vielen infolge des Krieges freigewordenen Stellen in den nun verstaatlichten musikalischen Bildungsanstalten Berlins neu zu besetzen. Als er 1919 beauftragt wurde, den geeigneten Kandidaten für die freie Stelle des Leiters einer Meisterklasse für

* Ich möchte Robert Blum, Walther Geiser, Paul Müller, Adolph Brunner und Luc Balmer für ihre Bereitschaft, mit mir über Busoni zu sprechen, sehr herzlich danken. Für die langen Gespräche und viele neue Anregungen bin ich Frau Idmarie Vogel sehr dankbar. Die Forschung in der Schweiz wurde unterstützt von der Kurt Weill Foundation for Music.

1 Kurt Weill: *Busoni und die neue Musik*, in: *Der neue Weg*, 16.10.1925, Jg. 54, Nr. 20, S. 282 ff. Nachgedruckt in: Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, Hrsg. David Drew, Frankfurt 1975, S. 19 ff.

2 Wolfgang Martin: *Einleitung*, in: *Studien zur Musikpädagogik der Weimarer Republik*, Musikpädagogik Band 19, Mainz 1982, S. 7 ff.

3 Vgl. Leo Kestenberg: *Bewegte Zeiten*, Wolfenbüttel 1961, S. 40 ff.

4 L. Kestenberg: *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig 1921, S. 3 ff.

5 L. Kestenberg: *Beethovenfeier*, Berlin 1926, S. 9 ff.

Komposition an der Berliner Akademie der Künste zu finden, schlug er seinen Klavierlehrer Ferruccio Busoni vor.⁶ Die liberalen Kreise in Berlin begrüßten Busonis Berufung als ein Zeichen des neuen Internationalismus in Europa:

Unseren Jungen soll, damit sie nicht in nordischer Schwere erstarren, die südliche Glut Ihres [Busonis] Wesens zuströmen, das Beispiel der visionären Entrückung Ihrer Kunst- und daher: Lebensform. Unsere Musik soll ja nicht organisiert «wiederaufgebaut», sie muss ein Teil jenes kosmischen Empfindens werden, das uns alle wieder bindet – aus dem seelischen Tode Europas ein neues, glücklicheres Eiland gliedert mit ganz zarten Händen, mit philosophischer Einsicht und – nicht ohne Ferruccio Busoni!⁷

Die konservativen Kreise kritisierten jedoch die Berufung und warfen Kestenberg amtlich veranlasste «Protektion» seines Freundes und Lehrers vor:⁸

... Und trotz der bitteren Erfahrung des Weltkrieges, trotzdem unsere Feinde uns noch täglich ins Gesicht spien, uns bis aufs Blut peinigten, die Lebenskraft unseres Landes ertöten, gibt es in Deutschland eine ganze Anzahl Narren, die von Völkerverbrüderung träumen und unsere Bedränger demütig umwedeln ... Die jüngste Blüte des Internationalismus ist die Berufung des Italieners Busoni als Vorsteher einer Meisterschule für Komposition an der Berliner Akademie der Künste ... Die Berufung Busonis ist ein Schlag ins Gesicht der deutschen Künstler, die eine Anwartschaft auf diese Stellung hatten, und zugleich eine Blamage vor dem Ausland, das nun wieder Gelegenheit hat, die Deutschen zu verlachen und zu verachten, weil sie nicht einmal drei Meisterschulstellen mit heimischen Kräften besetzen können.⁹

Es war also eine mutige Tat, eine Herausforderung an die Anhänger der alten Regierung, als Kestenberg im Frühling 1920 nach Zürich reiste, um Busoni die ehrenvolle Stelle anzubieten.¹⁰ Sein ehemaliger Lehrer zögerte in seiner Entscheidung, nach Berlin zurückzuziehen, da er auch Angebote aus Rom, Zürich und Wien bekommen hatte und den Widerstand gegen ihn in Deutschland spürte. Doch schliesslich gab er dem Drängen seiner Berliner Freunde Scherchen, Schreker, Schünemann, Rabiner und Kestenberg nach und unterzeichnete mit Kestenberg den fünfjährigen Vertrag mit der Akademie der Künste am 30. Juli 1920.¹¹ Nach fünf Jahren Exil fühlte sich Busoni jedoch geistig mit der Schweiz verbunden und seiner ehemaligen Heimatstadt Berlin fremd: «Mit Zürich hänge ich noch an einer geistigen Nabelschnur zusammen ... Ich weiss noch nicht wie es mir [in Berlin] gefallen wird: vorläufig habe ich vollauf zu thun, um mich keinen Zweifeln hinzugeben.»¹²

6 Es waren zwei Stellen an der Akademie der Künste frei. Kestenberg schlug Hans Pfitzner als zweiten Kompositionslehrer vor. Vgl. Kestenberg, *Bewegte Zeiten*, S. 53 ff.

7 Rudolf Kastner: *Gruss an Busoni*, in: *Vossische Zeitung*, 20.7.1920.

8 Kestenberg: *Bewegte Zeiten*, S. 53.

9 Carl Krebs: *In Sachen Pfitzner contra Bekker*, in: *Der Tag*, 11.9.1920.

10 Kestenberg: *Bewegte Zeiten*, S. 52.

11 Jutta Theurich: *Zur Stellung Busonis im Berliner Musikleben der 20er Jahre*, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte*, Musikkultur der 20er Jahre, Henschelverlag 1989, S. 2 ff.

12 Ferruccio Busoni an Volkmar Andreae in einem Brief vom 3. Oktober 1920.

Laut seinem Vertrag erhielt Busoni eine Anstellung an der Akademie der Künste für zunächst fünf Jahre und war verpflichtet, vom 1. Juli bis zum 31. Dezember zu unterrichten, wofür er 34 000 RM im Jahr verdiente. Er durfte den Unterricht in der eigenen Wohnung in Berlin halten, und es war geplant, ihm eine Villa in Frascati, in der Nähe von Rom, zur Verfügung zu stellen,¹³ – ein Plan, der nie verwirklicht wurde. Er entschied selber, wie viele Schüler er annehmen wollte, und wählte sie selbst aus.¹⁴

Als Busoni nach Berlin zurückkehrte, wollten sich ihm viele junge Komponisten vorstellen und in die Meisterklasse aufgenommen werden. So schrieb zum Beispiel Kurt Weill an seinen Vater im November 1920:

Ihr glaubt nicht, wie schwer es ist, an Busoni heranzukommen; der Portier ist angewiesen, jeden fortzuschicken. Trotzdem habe ich einen überaus interessanten Nachmittag bei Busoni verbracht, er spricht kolossal anregend, verlangt auch im Umgang völlige Freiheit und Offenheit mit solcher Konsequenz, dass es für unsereinen schwer ist, mit ihm umzugehen. Etwas Positives erreicht habe ich noch nicht. Er ist erstaunt über meine Jugend, hat meine Kompositionen dabehalten, will sich aber nicht entscheiden, da sich solche Kapazitäten gemeldet haben, dass für so junge Burschen wie ich kaum noch ein Platz übrigbleibt. Na schön.¹⁵

Meistens machte Busoni die Bekanntschaft mit neuen Schülern durch die Vermittlung seiner Kollegen und Freunde, von denen viele 1921 aus der Schweiz kamen. Aus diesem Grunde hatte seine Meisterklasse ein schweizerisches Profil. Busoni hatte schon 1910 eine Meisterklasse für Klavier am Basler Konservatorium gehalten, wo er in engeren Kontakt zu Hans Huber getreten war. Während des ersten Weltkrieges hatte er weitere Freundschaften mit führenden schweizerischen Musikern geschlossen, so etwa mit Volkmar Andreae. Busonis ehemaliger Klavierschüler Egon Petri war Professor für Klavier am Basler Konservatorium, und Busonis engster Vertrauter, der Spanier-Franzose Philipp Jarnach, unterrichtete Kontrapunkt am Zürcher Konservatorium.¹⁶ Als Busoni 1921 neue Kompositionsschüler auszusuchen begann, war es selbstverständlich, dass er den Vorschlägen seiner schweizerischen Kollegen besondere Aufmerksamkeit schenkte. Egon Petri stellte ihm zwei Schüler aus dem Konservatorium in Basel vor: Luc Balmer, der Komposition bei Hans Huber und Klavier bei Petri studierte und dessen Quartett Busoni beeindruckte, als Petri es ihm zeigte;¹⁷ und Walther Geiser, ein Violinschüler von Fritz Hirt und Kompositionsschüler von Hermann Suter, der Busoni sein *Concertino*¹⁸ mitbrachte. Busoni lernte die neuen Schüler kennen, begutachtete ihre Werke und beurteilte ihre kompositorischen Fähigkeiten. Die Persönlichkeiten, Meinungen und Ideen der jungen Bewerber sowie ihre Bereitschaft, sich neuen Erkenntnissen und Gedanken auszu-

13 Theurich: *Zur Stellung Busonis*, S. 7

14 Bescheinigung für Svetislav Stancic, bereitgestellt von der Akademie der Künste am 3. November 1926, in den Meisterklasse-Akten im Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

15 Kurt Weill an seinen Vater in einem Brief vom 29. November 1920, in der Eva Hammerschmidt Collection #7/7 (Weill-Lenya Research Center, New York).

16 Beide folgten Busoni 1921 nach Berlin. Petri wurde am 1. Oktober 1921 als Professor für Klavier an der Berliner Hochschule für Musik angestellt. Sein Personalblatt wird im Archiv der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt. Jarnach hatte keine offizielle Stelle in Berlin bis 1926, als er Musikkritiker für den Berliner *Börsen-Courier* wurde.

17 Busoni: *Selected Letters*, Hrsg. Antony Beaumont, London 1987, S. 341.

18 Gespräch der Autorin mit Walther Geiser, Oberwil, am 3. August 1989.

setzen, spielten eine grosse Rolle.¹⁹ Schüler wie Kurt Weill und Wladimir Vogel, die ihre Ausbildung nicht abgeschlossen hatten,²⁰ wurden trotzdem in die Klasse aufgenommen; dagegen wurden manche begabte Schüler, wie Stefan Wolpe, aus unerklärten Gründen vor die Tür gesetzt.²¹

Geiser erzählte, wie er Busoni kennenlernte:

Ich habe Busoni kennengelernt, indem ich ihn spielen hörte. Damals kam er jedes Jahr nach Basel. Er gab Klavierabende in Zürich, Bern, überall, und er ist nach Basel gekommen ... Ich machte Bekanntschaft mit Busoni, indem ich ihm schrieb, und zwar als die Aufführung von *Arlecchino* in Zürich war. Ich hörte, dass die Aufführung in Frage gestellt sei, weil Busoni niemanden finden konnte, der die Orchesterstimmen schrieb. Ich habe Busoni geschrieben: Ich bin ein Konservatoriumsschüler und würde gerne Stimmen für Sie schreiben. Busoni schrieb, er hätte schon Leute gefunden, aber dankte mir. Dann gab es keinen Kontakt bis zur Aufführung von *Arlecchino* in Zürich, in der Kronenhalle ... Alle waren dort. Busoni machte die Runde und kam zu mir. Ich sagte ihm: Ich bin derjenige, der die Stimmen schreiben wollte. Er hat mir gedankt. Ja, und dann hörte ich plötzlich, dass er in Berlin war: 1920 bin ich von Zürich nach Köln gefahren, um bei Bram Eldering zu studieren ... ich war nicht zufrieden. Köln war unter britischer Besetzung und es war schwierig, herauszukommen. Endlich kriegte ich die Erlaubnis und fuhr nach Berlin ... Ich wusste noch nicht, dass Busoni an der Akademie war! Das kam erst durch Petri ... Petri war früher in Basel ... Petri hatte sich arrangiert bei Busoni. Er hat mich angemeldet bei Busoni. Er hat mich wiedererkannt und hat mich natürlich angenommen.²²

Im Jahr 1922 stellte Volkmar Andreae Busoni seinen Kompositionsschüler Robert Blum vor, der mit Andreae nach Berlin reiste und Busoni seine *Sinfonia concertante* zur Ansicht überliess. Blum erinnerte sich in einem Interview im August 1988 an sein erstes Zusammentreffen mit dem grossen Meister nach einem Konzert in Berlin:

Es gab am Viktoria-Luise-Platz ein grosses Restaurant. Busoni hatte einen Saal reserviert für das Konzert. Frau Busoni lud mich ein – ins Restaurant. Ich bin hingegangen, aber ich habe mich nicht hineingetraut – ich war zu schüchtern. Ich lief hin und her – endlich bin ich reingegangen. Da war ein riesig langer Tisch ... so – auf einer Seite konnten 25 Leute sitzen. Oben sass Frau Busoni, Egon Petri und Gottfried Galston ... Ich habe ganz unten gesessen, nicht vorn. Ich war sehr schüchtern. Am Schluss sass ich da ... und Busoni kam und sass neben mir. Und es war mir ungemütlich!! Ich habe Kaffee getrunken und alle anderen tranken Wein ... Busoni hat mich ganz schief angeguckt. Er rauchte viel ... aber da hat er auf einmal kein Feuer gehabt. Plötzlich sagte er: Ja, sehen Sie, das ist gut. Die Alten haben

19 Dazu vgl. Guido Guerrini, *Ferruccio Busoni Maestro*, in: *La Rassegna Musicale*, XVIII/1, Januar 1940. S. 53.

20 Weill hatte nur drei Semester an der Berliner Hochschule für Musik hinter sich gebracht. Wladimir Vogel hatte ebenfalls kein formales Studium abgeschlossen.

21 Stephan Wolpe an Busoni in einem Brief vom 18. März 1921 im Busoni-Nachlass. Für die Erlaubnis, den Busoni-Nachlass in der Staatsbibliothek Berlin einzusehen, bin ich Frau Jutta Theurich sehr dankbar.

22 Gespräch der Autorin mit Walther Geiser, Oberwil, am 3. August 1989.

kein Feuer mehr. Nur die Jugend hat Feuer. Ich hatte zufälligerweise ein Feuerzeug dabei und ich überreichte es ihm. Da hat er ganz laut gelacht. Er hat mich ganz lange angeschaut. Dann sagte er: Sie sind sicher Herr Blum, sie sind mein Schüler, nicht wahr? Nicht wahr? Kommen Sie morgen zum schwarzen Kaffee.²³

Man mag sich fragen, warum die jungen Schweizer die musikalische Ausbildung in Berlin bevorzugten. Nicht nur für einen schweizerischen Studenten um 1920 gehörte es zum Ausbildungsgang, einige Jahre im Ausland zu studieren, nachdem das Grundstudium abgeschlossen war.²⁴ Obwohl Paris viele junge Komponisten anlockte, verstärkte sich die Anziehungskraft Berlins, als Petri, Andreae und andere mitteilten, dass Busoni, den die meisten Musikstudenten als Dirigenten und Pianisten von den schweizerischen Konzertsälen gut kannten, eine Meisterklasse in Komposition übernommen hatte. Adolph Brunner siedelte nach Berlin über, um Komposition privat bei Jarnach zu studieren, Paul Müller reiste für kurze Zeit in die Hauptstadt, und Ernst Ermatinger studierte während eines Jahres an der Berliner Hochschule für Musik.²⁵

In einem Brief an seinen Sohn Raffaello vom 15. Juli 1921 beschrieb Busoni die vier Schüler, die der ersten Klasse beiwohnten: «a headstrong Russian ... a somewhat perfumed Croatian ... a very fine little Jew ... and finally a small pudgy youth who looks like an inflated tyre».²⁶ Der Russe, Wladimir Vogel, der später in der Schweiz seine dritte Heimat finden sollte, und der Jude, Kurt Weill, waren die einzigen Schüler, die für die dreijährige Dauer der Meisterklasse bei Busoni blieben.²⁷ Der Kroat war Stanislav Stancic, ein Pianist, der 1918 aus Jugoslawien nach Berlin gekommen war,²⁸ und der «kleine dicke Schüler mit Brille» war Erwin Bodky,²⁹ der einzige Meisterschüler, der zu Richard Strauss' Klasse gehört hatte. Später im ersten Semester trat Luc Balmer in die Klasse ein, der erste von drei Schweizer Schülern; Robert Blum und Walther Geiser folgten 1922. In jenem Jahr wohnten auch der Russe Nicolas Nabakov und der griechische Dirigent Dimitri Mitropoulos für kurze Zeit der Klasse bei.³⁰ Busoni wurde 1923 schwer krank und begrenzte die Zahl der Meisterschüler auf vier – Weill, Vogel, der

23 Gespräch der Autorin mit Robert Blum, Bellikon, am 14. August 1988.

24 Gespräch der Autorin mit Paul Müller, Luzern, am 17. Juli 1989, und mit Adolph Brunner, Thalwil, am 20. Juli 1989.

25 Ermatinger lernte Busoni kennen, entschloss sich aber, nicht dessen Meisterschüler zu werden. Vgl. Erhart Ermatinger, *Erhart Ermatinger*, in: *Musik der Zeit, Heft 10, Schweizer Komponisten*, Hrsg. Heinrich Lindlar, Bonn 1955, S. 22; und H. H. Stuckenschmidt, *Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers*, Zürich 1967, S. 160.

26 Busoni: *Selected Letters*, S. 344.

27 Die Schüler waren verpflichtet, die Meisterklasse für drei Jahre zu besuchen, um ein Diplom zu bekommen. Jutta Theurich zufolge hatte nur Weill ein solches Diplom bekommen.

28 Vgl. Ladislaav Saban: *Velikom ucitelju i umjetniku Svetislavu Stancicu*, in: *Musika I/15*, 1970, S. 3 ff. In den Akten von Busonis Meisterklasse, die sich im Archiv der Akademie der Künste in Berlin befinden, ist eine Bescheinigung aufbewahrt, die beweist, dass Stancic vom 1. April 1921 bis zum 31. März 1923 Schüler in Busonis Meisterklasse war. In seiner Ausgabe von Busonis Briefen vermutete Beaumont jedoch, dass es sich um den Kroaten Bozidor Sirola handelte. Vgl. Busoni, *Selected Letters*, S. 345.

29 Vgl. Hans Oesch: *Wladimir Vogel*, Bern 1967, S. 19. Der kleine dicke Schüler mit Brille war nicht Robert Blum, wie Beaumont behauptet (vgl. Busoni, *Selected Letters*, S. 345).

30 Wladimir Vogel: *Erinnerungen an Busonis Meisterklasse*, in: *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, hrsg. von Walter Labhart, Zürich 1977, S. 175. Busoni erwähnte Mitropoulos in einem Brief an Luc Balmer vom 11. Januar 1923 (im Privatbesitz von Luc Balmer). Eine Kopie jenes Briefs befindet sich in der Dokumentationsbibliothek Walter Labhart, Endingen.

Wiener Sänger Hans Hirsch und Heinz Joachim-Loch aus Konigsberg³¹ –, die bis zu seinem Tod im Juli 1924 bei ihm blieben. Insgesamt waren Busonis Schüler von internationaler Herkunft, wodurch sich Busonis Klasse von den anderen Meisterklassen in Berlin deutlich unterschied (vgl. Anhang I).

Als die Meisterklasse im Juli 1921 begann, war Busoni des Unternehmens noch unsicher, fand es schwierig, den «Meister» zu spielen, zeigte wenig Interesse an seinen Schülern und fragte seinen Sohn: «Wie fängt man zu lehren an?».³² Auf ihrer Seite kannten die Studenten Busoni eher als Dirigenten und Pianisten denn als Komponisten, waren geteilter Meinung über seine kompositorischen Fahigkeiten³³ und fühlten sich in dem chaotischen, hektischen und politisch bewegten Berlin manchmal unwohl. Obwohl Busoni der Jugend gegenüber immer aufgeschlossen gewesen war und sich für sie eingesetzt hatte, war er nach 1921 ein kranker, gebrochener Mann, umgeben von einer tiefen Traurigkeit, die Wladimir Vogel überraschte, als er Busoni zum ersten Mal kennenlernte:

Da ich mir Busoni als einen in besten Jahren stehenden Mann vorgestellt hatte – er war damals Mitte Fünfzig –, war ich von seinem äussern sehr betroffen: ein unwiderrufbarer Stempel lag schon auf seinem Antlitz. Ich sah und spürte es; und Busoni merkte das ... So standen wir, schweigsam teilnehmend, einem Schicksal, dem Unvermeidlichen gegenüber. Darum wahrscheinlich jene nie ausgesprochene gegenseitige Nähe, die mich mit Busoni von Anfang an verband.³⁴

Die Kompositionsschüler wurden eingeführt in die «Einsamkeit, die Busoni in seinen Lebensjahren umgab, als er freiwillig auf den Glanz des äusseren Erfolges verzichtete, um ihn gegen die stilleren Freuden und Leiden innerer Reife einzutauschen», wie Walther Geiser es beschrieb.³⁵ Innerhalb kürzester Zeit knüpften sich feste Bande zwischen dem Lehrer und den Schülern. Busoni gab ihnen Spitznamen: Weill war zum Beispiel «Famulus», Luc Balmer «Lucca della Palma» und Wladimir Vogel «Vogel als Prophet».³⁶

1923 schrieb Busoni an Andreae: «– Mir ist ein langer Winter ohne Erlebnisse vergangen. Aber manches drang von aussen ins Haus. Die neue Jugend und die Thaten der neuen Internationalen Musikgesellschaft haben mich berührt, innerlich und äusserlich.»³⁷ Ihrerseits wurden die Schüler solch überzeugte Anhänger, dass sie Busoni noch sechsundsechzig Jahre nach seinem Tod ein ehrendes Andenken bewahren.

31 In den Meisterklasse-Akten im Archiv der Akademie der Künste Berlin befinden sich die Immatrikulationsscheine von Hans Hirsch (1. Oktober 1922) und Heinz Joachim-Loch (1. April 1923).

32 Busoni: *Selected Letters*, S. 344

33 Weill und Vogel zum Beispiel hatten beide vorher geplant, bei Schönberg zu studieren. Vgl. Kurt Weill, *Briefe an seinen Bruder Hanns*, Rita and Hanns Weill Collection, Weill-Lenya Research Center, New York. Vogel betreffend vgl. Oesch, *Vogel*, S. 19.

34 W. Vogel: *Zum hundertsten Geburtstag von Ferruccio Busoni*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1. April 1966, S. 9. Balmer kann sich erinnern, wie Busoni während des Klassenkonzerts blass da sass und immer wieder rohe Eier zur Stärkung trank. Gespräch der Autorin mit Luc Balmer, Bern, am 22. Juli 1989.

35 Walther Geiser: *Busoni, Briefe an seine Frau*, hrsg. von Willi Schuh, in: *Schweizer Annalen*, 1936, S. 29.

36 Kurt Weill an Busoni in einem Brief vom 20. Januar 1920 im Busoni-Nachlass, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin; Busoni an Luc Balmer in einem Brief vom 11. Januar 1923 (vgl. Anm. 30); Wladimir Vogel, Erinnerungssplitter an Ferruccio Busoni, Mss. 1966, im Besitz von Idmarie Vogel.

37 Busoni an Volkmar Andreae in einem Brief vom 25. April 1923, Stadtarchiv Zürich.

Es galt unter den jungen Komponisten als grosse Ehre, Meisterschüler von Busoni an der Berliner Akademie der Künste zu werden. Sie bezahlten keine Gebühren, bekamen freie Karten für Operaufführungen und Konzerte in Berlin sowie billige Bahnfahrkarten und durften die offiziellen Veranstaltungen der Akademie der Künste besuchen.³⁸ Busoni freute sich über ihre Erfolge und wusste seinen internationalen Einfluss und seine Bekanntschaften mit führenden Musikern zu ihren Gunsten zu nutzen. Er gab die Anregung zu Aufführungen ihrer Werke und stellte sie bei Verlagen vor. Wie er an Luc Balmer schrieb, konnten sich die Schüler auf ihn verlassen.³⁹ Er empfahl Wladimir Vogel in einem bekanntgewordenen Brief von 1921,⁴⁰ half Luc Balmer, ein schweizerisches Stipendium zu erlangen,⁴¹ und stellte Weill dem Direktor der Universal Edition, Emil Hertzka, vor.⁴² Auf Empfehlung Busonis wurde Weills Streichquartett op. 8 bei der Frankfurter Kammermusikwoche vom Hindemith-Amar-Quartett gespielt,⁴³ und Vogels *Zusammenspiel* im Haus des Papierfabrikanten Hartmann vorgetragen.⁴⁴ Busoni plante auch eine Aufführung von Geisers Streichquartett op. 6 an der Akademie zu Berlin.⁴⁵ Durch Edward Dent hatte Busoni Beziehungen zur Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, und in der Schweiz suchte er die Programme des *Schweizerischen Tonkünstlervereins* durch Volkmar Andreae zu beeinflussen. 1923 zum Beispiel schrieb er an Andreae über Balmer:

Es hat mich betroffen, dass just Balmer von Ihrem Tonkünstlerverein abgelehnt wurde. Nach dem ich mich davon erholte, fand ich's aber in der Ordnung: denn die Harmloseren haben Freikarten, – während der Bedeutsamere schwer für den Eintritt zu entgelten hat. – Freuen Sie sich eines so guten Nachwuchses!⁴⁶

Innerhalb der Meisterklasse war die Arbeit intensiv. Sie fand ursprünglich zweimal in der Woche statt und dauerte etwa eineinhalb Stunden,⁴⁷ wurde aber bald auf Mittwoch um zwei Uhr verlegt.⁴⁸ Der Unterricht wurde am Klavier durchgeführt. Manchmal spielten Busonis ehemalige Klavierschüler Michael Zadora, Gustav Galston oder Egon Petri; seltener ging Busoni selbst, dessen Spiel am meisten beeindruckte, ans Klavier.⁴⁹ Die Wichtigkeit klavier-technischen Könnens für die Karriere eines Komponisten wurde betont. Als Balmer 1923 die Meisterklasse verliess, riet ihm Busoni: «Halten Sie sich *nicht ununterbrochen* in der Schweiz

38 Vgl. Meisterklasse-Akten im Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

39 Busoni an Luc Balmer in einem Brief vom 18. Februar 1924 (im Privatbesitz von Luc Balmer). Eine Kopie dieses Briefs befindet sich in der Dokumentationsbibliothek Walter Labhart, Endingen.

40 Faksimile in H. Oesch, *Wladimir Vogel*, Bern 1967, S. 24 gegenüber.

41 Luc Balmer an Busoni in Briefen vom 1. Mai 1922, 17. Mai 1922 und 18. Juni 1922, im Busoni-Nachlass, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin.

42 Busoni an Emil Hertzka in einem Brief vom Juli 1923, nachgedruckt in: *Musikerautographen: Katalog 204*, Tutzing 1977, #37a.

43 Busoni (in Briefen) an Hermann Scherchen, im Busoni-Nachlass.

44 Oesch: *Vogel*, S. 30.

45 Walther Geiser an Busoni in einem Brief vom 11. April 1924, im Busoni-Nachlass; vgl. auch die Briefe Weills an Busoni aus dem Busoni-Nachlass.

46 Busoni an Andreae in einem Brief vom 25. April 1923.

47 Busoni: *Briefe an seine Frau*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Zürich 1935, S. 384.

48 Gespräch der Autorin mit Walther Geiser, Oberwil, am 3. August 1989, und mit Robert Blum, Bellikon, am 14. August 1989.

49 Ebd.; vgl. auch Hans Oesch, *Vogel*, S. 22 ff.

auf, und vernachlässigen Sie nicht Ihr gutes Klavierspiel.»⁵⁰ Ein Brief von Balmer zeigt, dass Busoni die Kompositionen seiner Schüler ausser durch analytische Lektüre auch durch das Vorspiel auf zwei Klavieren zur Kenntnis nahm.⁵¹ Busoni spornte die Komponisten dazu an, ihre Werke während der Unterrichtsstunden aufzuführen: Geiser brachte einmal Musiker mit, die sein Streichquartett op. 6 spielten,⁵² und Blum kann sich erinnern, wie Busoni ihn immer wieder bat, Klavier zu spielen, obwohl Blum «kaum eine Tonleiter spielen konnte».⁵³

Wichtig bei der Arbeit der Meisterklasse waren die Klavierbearbeitungen. Busonis Klavierschüler Theophil Demetrescu beschrieb, welche wichtige Rolle sie bei Busonis Aneignung von musikalischen Werken spielten:

Ein [...] Mal spielten ihm Petri und Galston [Mozarts] Fantasie für eine Orgelwalze vierhändig vor, die er auch nicht kannte. Vom ersten Takt an geriet er in ein Fieber der Ekstase, fasste sich an den Kopf, raufte sich beinahe die Haare und dicke Tränen flossen über sein Antlitz. Am nächsten Tage bearbeitete er das Stück für zwei Klaviere.⁵⁴

In der Klasse bearbeiteten die Schüler verschiedene Werke für zwei Klaviere: Vogel zum Beispiel Beethovens *Grosse Fuge* und Weill seine Sinfonie Nr. 1.⁵⁵

Es wird oft darauf hingewiesen, dass Busoni «als Lehrer kein Dogmatiker oder Pädagoge im Sinne Hindemiths oder Schönbergs war».⁵⁶ Er bot keine systematische Einführung in den Tonsatz, erteilte weder Kontrapunkt- noch Harmonielehre und verabscheute Technik, die er «Routine» nannte, und die «den Tempel der Kunst in eine Fabrik umwandelt [und] das Schaffen zerstörte».⁵⁷ Busoni bestand darauf, dass jedes Stück seine eigene Technik in Anspruch nehme, dass jeder Einfall eine originelle Lösung fordere. Dies soll nicht heissen, dass er seine Schüler dazu anspornte, sich völlig frei von Regeln und ohne jede Hemmung der Komposition hinzugeben. Im Gegenteil verlangte Busoni, dass sie das Handwerk des Komponierens beherrschten, bevor sie in die Meisterklasse eintraten. Erst wenn sie ein bestimmtes Niveau erreicht hätten, könnten sie sich höheren Fragen der musikalischen Gestaltung widmen. Er riet Schülern, denen grundlegende Kenntnisse fehlten, ausserhalb der Klasse Privatunterricht zu nehmen. So studierte Kurt Weill Kontrapunkt privat bei Philipp Jarnach.⁵⁸ Obwohl keine

50 Busoni an Luc Balmer in einem Brief vom 11. Januar 1923 (vgl. Anm. 30).

51 Luc Balmer an Busoni in einem Brief vom 2. März 1923, im Busoni-Nachlass. Der Brief lautet: «Wie gern ich diese Arbeit [*Sinfonietta*] Ihrer Kritik und Correction unterziehen würde, brauche ich wohl nicht zu betonen, ich kann Ihnen aber die Arbeiten nicht schicken, weil Ihnen das Lesen zu viel Zeit raubt, aber sollte ich nach Berlin kommen, so hoffe ich die Sätze auf 2 Klavieren vortragen zu dürfen.» Im Gegensatz dazu erinnert sich Vogel, dass Busoni, «die Werke lesend, nicht auf dem Klavier spielend [studierte]». Vogel: *Erinnerungssplitter*, 1966, Mss. im Privatbesitz von Frau Idmarie Vogel. Vgl. dazu Busoni an Andreae in einem Brief vom 21. Oktober 1919, zitiert in: Joseph Willmann, *Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae*, in: Margaret Engeler, Hrsg., *Briefe an Volkmar Andreae*, Zürich 1987, S. 218.

52 Gespräch der Autorin mit Walther Geiser, Oberwil, am 3. August 1989.

53 Gespräch der Autorin mit Robert Blum, Bellikon, am 14. August 1989.

54 Theophil Demetrescu: *Erinnerungen an Ferruccio Busoni* (1934), in: *Programmheft*. Konzert in der Akademie der Künste 1966.

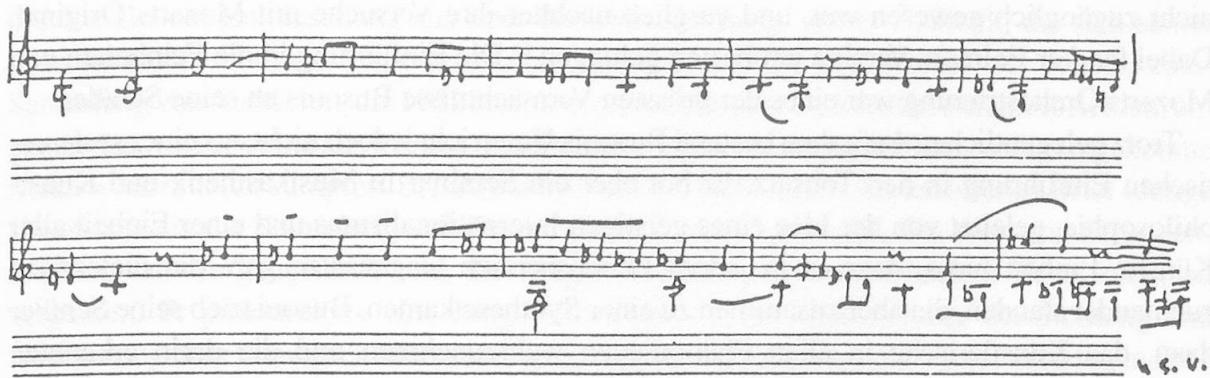
55 Vogels Manuskript ist im Wladimir-Vogel-Nachlass, Zentralbibliothek Zürich, aufbewahrt. Weills vierhändige Version seiner ersten Sinfonie gehört zu den Nesnow-Papers, Yale University. Busonis Notizen in jenen Bearbeitungen weisen darauf hin, dass sie für Aufführungen bestimmt waren.

56 W. Vogel: *Zum hundertsten Geburtstag von Ferruccio Busoni* (Anm. 34).

57 Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Frankfurt 1974, S. 41.

58 Interview mit Wolfgang Jarnach, George Davis Papers, Weill-Lenya Research Center, New York.

Prüfungen abgelegt wurden,⁵⁹ gab Busoni den Schülern manchmal bestimmte Übungen, um ihr Verständnis für musikalische Prozesse und Techniken zu schärfen. 1921 schlug er das folgende, von Vogel aufgezeichnete Thema vor, das die Schüler zur Komposition einer Fuge verwenden sollten:⁶⁰



Bei Busoni stand die Melodielinie im Mittelpunkt; ähnlich wie Max Reger bevorzugte er chromatisches Themenmaterial und legte grösstes Gewicht auf die kontrapunktische Verwirklichung von kompositorischen Ideen. Blum kann sich erinnern, wie Busoni es liebte, den Studenten die Verquickungen von Motiven in Mozarts KV 503 zu zeigen.⁶¹ In seinem kontrapunktischen Denken war Busoni von der Lehre Bernhard Ziehns beeinflusst, den er 1910 in Chicago kennengelernt hatte, und dessen Lehrbücher er Andreae noch 1921 als hervorragendes pädagogisches Mittel für seine Kompositionsklasse empfahl.⁶² Was er bei Ziehn gelernt hatte, wandte Busoni in seiner *Fantasia Contrappuntistica* an, die er 1922 für zwei Klaviere bearbeitete. Das Werk hatte grossen Einfluss auf die Schüler. Vogel schrieb seine *Komposition für ein und zwei Klaviere* im Geist der *Fantasia*, und Luc Balmer schrieb an Busoni: «Der lineare Bau der *Fantasia contrappuntistica* hatte mir einen solchen Eindruck gemacht, dass ich lange Zeit nicht anders denken konnte als eben linear, jedoch ist auch diese Periode nicht verloren.»⁶³ Als Weill die *Fantasia* 1923 beim Musikfest in Frankfurt hörte, schrieb er begeistert an den Lehrer:

Dieses Musikfest hatte bisher einen Glanzpunkt: als in dem alten Saal des Römers die steinernen Engel an der Decke, die toten Kaiser an den Wänden und eine Riesenmenge von Lebenden stauend an dem Bau der *Contrappuntistica* standen. Die Aufführung war wirklich gut, vielleicht alles ein bisschen dick aufgetragen und mit zu absichtlicher Unterstreichung der Thematik, aber mit grosser Liebe, viel Verständnis und beträchtlichem Können. Von Anfang an – auch ohne die F. C. [*Fantasia Contrappuntistica*] – sind Sie der eigentliche Mittelpunkt dieser Musikwoche, und alle Redeströme münden zuletzt doch in den Namen Busoni. Und das ist für den, der sie liebt, die schönste Freude dieses Festes.⁶⁴

59 In einer Bescheinigung, welche die Akademie der Künste am 3. November 1926 für Svetislav Stancic bereitstellte, schrieb der Präsident der Akademie: «Prüfungen werden an den mit der Akademie verbundenen Meisterschulen für musikalische Komposition nicht abgelegt.» Vgl. Meisterklasse-Akten im Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

60 Mss. im Privatbesitz von Idmarie Vogel.

61 Gespräch der Autorin mit Robert Blum, Bellikon, am 14. August 1989.

62 Busoni: *Selected Letters*, S. 334.

63 Luc Balmer an Busoni in einem Brief vom 14. Februar 1924, im Busoni-Nachlass.

64 Kurt Weill an Busoni in einem Brief vom 21. Juni 1923, im Busoni-Nachlass.

Weill gab die Begeisterung später an seinen eigenen Schüler Claudio Arrau weiter.⁶⁵

Einmal verlangte Busoni von den Kompositionsschülern, sie sollten Mozarts Klavierkonzert in c-moll KV 491 für Orchester setzen, indem sie den Klavierauszug des Werkes als Vorlage benutzten. Busoni besass eine seltene Kopie der Orchesterpartitur, die den Studenten nicht zugänglich gewesen war, und verglich nachher ihre Versuche mit Mozarts Original. Dabei fand er Balmers Version am besten gelungen.⁶⁶ Die Einführung in die Feinheiten von Mozarts Orchestrierung war eines der grössten Vermächtnisse Busonis an seine Schüler.

Trotz gelegentlichen Aufgaben bestand Busonis Unterricht jedoch nicht aus einer systematischen Einführung in den Tonsatz. Er bot eher ein Seminar in Musikästhetik und Kunstphilosophie, geleitet von der Idee eines geistigen Internationalismus und einer Einheit aller Künste. Einheit hiess, dass es in jedem Lebensbereich Gegensätze gab, die dialektisch zueinander standen, die aber zusammen zu einer Synthese kamen. Busoni trieb seine Schüler dazu, das Künstlerische in allen Phänomenen wahrzunehmen und die darin erkannten Prinzipien in ihrem eigenen Schaffen geltend zu machen. Die Erfahrung solcher Einheit formulierte Kurt Weill:

Vor wenigen Jahren erst wurde mir – durch Ihr Spiel und Ihre Worte – Mozart zum Erlebnis. In diesen Tagen bildet sich eine neue Offenbarung heraus: die italienische Renaissance, und Raffaello als Gegenpol zu Mozart. Die Madonna Granduca versetzt mich in dieselben Wonneschauer wie ein Lied von Schubert, und dieselbe Empfindung bewegt mich bei Murillos bambino wie bei den geharnischten Männern. Es gibt nur eine Kunst und man spürt es körperlich, wenn sie in Erscheinung tritt.⁶⁷

Aufgrund jener Idee der Einheit erhielten Busonis Schüler eine umfassende kulturelle Ausbildung; er diskutierte mit ihnen weitreichende künstlerische, philosophische und ästhetische Fragen, regte sie an, ihren Interessen an Literatur und Malerei nachzugehen, und besuchte mit ihnen Kunstausstellungen und Festspiele, wie zum Beispiel 1923, als er mit Hans Hirsch, Vogel und Weill zur Bauhaus-Ausstellung in Weimar fuhr.⁶⁸ Blum kann sich erinnern, wie Busoni während der Unterrichtsstunden immer wieder auf Goethes *Faust* und Cervantes *Don Quixote* zu sprechen kam, zwei zentrale Werke in seiner extensiven Bibliothek von seltenen Ausgaben der Klassiker.⁶⁹ Einmal erzählte Vogel sogar von Radierungen von Willi Jaeckel – ein Maler des *Sturms*, des expressionistischen Kreises um Herwarth Walden, zu dem auch Vogel gehörte.⁷⁰

Die Idee der Einheit kulminierte in Busonis Aufruf zu einer «Jungen Klassizität». Die Wurzeln jener Idee lagen in Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, geschrieben im Jahre 1906 (zum ersten Mal 1907 publiziert, dann mit Erweiterungen 1916), in dem er von

65 Interview mit Claudio Arrau, George Davis Papers, Weill-Lenya Research Center, New York.

66 Gespräch der Autorin mit Luc Balmer, Bern, am 22. Juli 1989.

67 Weill an Busoni in einem Brief vom 8. März 1924, im Busoni-Nachlass.

68 Oesch: *Vogel*, S. 25.

69 Gespräch der Autorin mit Robert Blum, Bellikon am 14. August 1988. Vgl. Beaumont, *Ferruccio Busoni: Composer and Bibliophile*, in: *Librarium*, 26. Jg./Heft 2, Oktober 1983, S. 119 ff., und *Bibliothek F. Busoni*, Auktionskatalog 96, Max Perl, Berlin 1925.

70 W. Vogel: *Erinnerungen an Busonis Meisterklasse*, S. 174. Busoni erwähnt die Radierung wieder in einem Brief an Luc Balmer vom 18. Februar 1924 (Anm. 39).

der Musik als einem immateriellen Reich, als einer Utopie von unendlichen Möglichkeiten gesprochen hatte. In den unsicheren frühen Jahren der Weimarer Republik – unter der Fahne von Ernst Blochs *Geist der Utopie* – übernahm eine junge Generation von Komponisten Busonis Ideal als eine ästhetische Rechtfertigung der Experimente der Neuen Musik. 1919 drückte Busoni Enttäuschung aus über die «Missdeutung» seiner Ästhetik, die sich seiner Ansicht nach im freien Experimentieren äusserte. In *Von der Einheit der Musik*, einer Sammlung von Aufsätzen, die 1922 erschien, präzisierte er seine künstlerischen Absichten, um gegen das, was er «eine aus Strauss und Schönberg zusammengewürfelte, völlig ungekonnte Musik»⁷¹ nannte, zu kämpfen. Er nahm seinen an Paul Bekker gerichteten offenen Brief «Junge Klassizität» in die Sammlung auf. Busoni forderte seine Leser auf, den Wert von Errungenschaften der Vergangenheit und die ewigen Gesetze der musikalischen Form nicht zu vergessen. Er proklamierte eine Junge Klassizität als die «Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen».⁷²

Der moderne Komponist konnte jedoch nur Prinzipien und nicht Formen der Musik der Vergangenheit übernehmen. Busoni wies auf Bach und Mozart, um diese Prinzipien zu erklären; weniger oft auf seine eigene Musik oder auf Monteverdi. Im allgemeinen wurden die Werke der Studenten selber in den Mittelpunkt der Diskussionen gerückt. In einem Artikel von 1925 verglich Vogel die Junge Klassizität mit dem Symbol des Faust. Faust versucht, das Irdische zu überwinden, kann als Mensch jedoch die göttliche Vollkommenheit nicht erreichen. Im Sinne der Jungen Klassizität hiess das, sich mit den Errungenschaften der Vergangenheit in die Zukunft hineinzuwagen. Busonis Philosophie war, nach Vogel, ein realistischer Idealismus, ein Streben nach Transzendenz durch musikalisches Material, durch das Komponieren.⁷³

Es war die Idee einer klassischen Kunst, die Busonis Schüler am tiefsten berührte, besonders jene, die aus der Welt der schweizer Konzertsäle gekommen waren, wo um 1920 die Werke von Mahler und Strauss als Exponenten der musikalischen Moderne regelmässig gespielt wurden. Luc Balmer schrieb an Busoni:

... Sie wissen, wie bedeutungsvoll für mein ganzes Leben der Einfluss des *Klassikers* (und zwar in des Wortes künstlerischer Bedeutung) ist, mitten in einer Zeit des trostlosen Impressionismus – Dilettantentums. Ich ahnte sodurch, wohin ich gehen solle und müsse und wusste, dass ich entweder zu Ihnen oder zu Niemanden anderen in die Lehre gehen wolle und dabei bleibt es auch.⁷⁴

In seiner Formulierung einer Jungen Klassizität bezog sich Busoni besonders auf die Klassik der Italienischen Renaissance. Trotz Krieg und Enttäuschung hatte Busoni in seinen letzten Jahren die Eindrücke seiner italienischen Heimat nicht vergessen und vermittelte seinen jungen Schülern Eindrücke einer südlichen Kunst, die ihnen früher weniger bekannt war. Nachdem

71 Busoni an Andreae in einem Brief vom 28. Dezember 1920.

72 Busoni: *Junge Klassizität*, in: *Frankfurter Zeitung*, 7. Dezember 1920. Nachgedruckt in: Busoni, *Wesen und Einheit der Musik*, hrsg. von Joachim Herrmann, Berlin 1956, S. 35 ff.

73 W. Vogel: *Der deutsche Rundfunk*, Heft 26, 28. Juni 1925, S. 1646/1647. Nachgedruckt in: W. Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, S. 164 ff.

74 Luc Balmer an Busoni in einem Brief vom 1. Mai 1922, im Busoni-Nachlass.

er 1924 die Meisterklasse abgeschlossen hatte, reiste Weill sogar nach Italien, um den italienischen Traditionen seines Lehrers weiter nachzugehen.⁷⁵

Schon seit einigen Tagen bin ich in diesem Land, aber das, was ich mir unter Italien vorgestellt hatte, habe ich erst heute und hier gefunden ... Ich muss viel an Sie denken; denn hier liegen wohl Wurzeln Ihrer Kunst ... Und nun sitze ich in einem Café, die Kapelle spielt «Traviata» und alles singt mit, man wird froh und leicht und wünscht nichts sehnlicher, als dass Sie bald gesund genug sind, um hier zu sein.⁷⁶

Durch die Einführung in die italienische Malerei und Bildhauerei erwarben die Schüler ein neues Verständnis von künstlerischer Form und lernten, auf eine Weise über Musik zu denken, die sie von ihren Altersgenossen und Kollegen unterschied und die ihre späteren Tätigkeiten als Lehrer, Dirigenten und Komponisten stark beeinflusste.⁷⁷ Weill beschrieb zuhause Busonis, wie er gelernt hatte, Form in der Italienischen Kunst wahrzunehmen:

Die Beziehungen zur Musik Bachs und Mozarts sind mannigfaltig, sie gehen bis in die formalen und – melodiosen Einzelheiten; aber wem sind die Zusammenhänge so vertraut wie Ihnen? ... Ich sah [die antiken Plastiken] zunächst als erstaunliche virtuose Leistungen; ich staunte über das Können, über den Schwung in der Komposition ... vor dem rührenden Lächeln eines römischen Mädchens, vor der leisen Ironie eines Faustkämpfers, vor der Hingegebenheit einer Tänzerin ging es mir auf, dass diese Zeit über die gleichen menschlichen Inhalte verfügte wie die unsere, dass nur die Form eine gebändigte war, eine verhüllende, verdichtende. Die kapitolische Venus belehrte mich vollends, bis zu welchem Grade die Linie eines Körpers zum Ausdruck einer Empfindung werden kann. Auch das bedeutet für mich eine Bereicherung, Ausfüllung einer Lücke, die oft schmerzte.⁷⁸

Busonis Kunst wurde auch entscheidend von der geistigen Welt Frankreichs beeinflusst. Dabei war sein jüngerer Vertrauter Philipp Jarnach ein wichtiger Vermittler. Jarnach hatte vor dem Krieg in Paris gelebt, bei Lavignac studiert, und schon 1918 etwas von der französischen Musikanschauung in die Schweiz gebracht. Die Aufführung seines Streichquintetts in Zürich und Berlin hatte alle Schweizer Schüler ohne Ausnahme tief beeindruckt; alle erinnern sich lebendig daran. Bei Busoni verwirklichte sich der französische Einfluss in einem Drang zur Durchsichtigkeit, Klarheit und Einfachheit. Busoni verlangte eine Harmonie der Proportionen und eine Sparsamkeit des Ausdrucks. Er nannte jene Objektivität «ein reinigender Weg, ein harter Gang, eine Feuer- und Wasserprobe».⁷⁹ Wie Weill sich ausdrückte:

Mein verehrter und lieber Meister, ... Freilich ging Ihr Einfluss noch viel tiefer als bis zu jenen kompositorischen Angelegenheiten: bei mir gipfelt er in der Erkenntnis, dass wir erst – durch alle Kompliziertheit

75 Jutta Theurich: *Kurt Weills Briefe an seinen Lehrer Ferruccio Busoni: eine Entdeckung im Busoni-Nachlass*, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von Traude Ebert-Obermeier, Berlin 1989, S. 326 ff.

76 Kurt Weill an Busoni in einem Brief vom 6. März 1924, im Busoni-Nachlass.

77 Die Schüler lernten Busonis Formverständnis auch kennen, indem sie ihn spielen hörten. Kurz nachdem er nach Berlin zurückgekehrt war, gab er Konzerte in der Philharmonie.

78 Weill an Busoni in einem Brief vom 15. März 1924, im Busoni-Nachlass.

79 Busoni: *Junge Klassizität*, S. 37.

hindurch – unser Menschentum auf die einfachste und knappste Formel bringen müssen, ehe wir ein wahres Kunstwerk schaffen können. –⁸⁰

Die Schüler lernten Busonis Ideen von Klassizität, Einfachheit und Einheit in seinen eigenen Werken kennen, indem sie Aufführungen seiner Opern besuchten, und aus seinen Schriften, die er während des Unterrichts vorlas. Im März 1924 zum Beispiel reiste Vogel nach Hamburg, um eine Aufführung von *Arlecchino*, den er schon mehrmals in Berlin gesehen hatte, zu besuchen. Er schrieb begeistert an Busoni über den Erfolg des Abends, zeichnete Bilder der ausverkauften Kasse und der Bühnenausstattung und schickte dem Lehrer Kritiken der Hamburger Zeitungen.⁸¹ Vogels Exemplar von Busonis *Von der Einheit der Musik*, das er 1922 anschaffte, beweist, dass er mehrere Artikel gründlich studiert hatte,⁸² und Luc Balmer schrieb an den Lehrer:

Von der Einheit der Musik hat mir wieder die grösste Freude bereitet, manch trüben Tag erhellt, manche Nuss geknackt und manch sauren Apfel zur schönsten Reife gebracht, aber ganz besonders glücklich schätze ich mich das Vorwort zum Faust von Ihnen selbst in lebendigstem Vortrag gehört zu haben, selten ist mir der Unterschied zwischen gedruckten und gesprochenen Worten dermassen zum Bewusstsein gekommen. Die ausgeführten Gedanken über die Oper sind mir eigentlich ebenso neu wie altvertraut und höchst anziehend zugleich. Diese Anschauungen mögen im Keime in mir geruht haben; zum Leben erweckt und zur Gewissheit gelangt sind sie durch *Arlecchino* und *Vorwort*. Wessen ich aber ganz sicher zu sein glaube, dass diese Ihre Anschauungen *allgemein* künstlerisch sind und nicht nur eine persönliche private Angelegenheit bedeuten. Ich halte sie für *bestimmend*, darum weil sie natürlich, d.h. aus der Natur des Gegebenen zwangsläufig hervorgewachsen sind – Aber ich fürchte: Post tenebras – teneber.⁸³

Im Bereich der Komposition realisierte sich Busonis Idee der Einheit in der vollkommenen Übereinstimmung von linearem und horizontalem Denken, das durch Motorik und Rhythmus in Bewegung gesetzt wurde. Über die Gewohnheit von Theoretikern seiner Zeit, die Musik in melodische und harmonische Bereiche zu teilen, sagte Busoni: «Questa storia della Verticale e dell'Orizzontale io non l'ho capita ... Io penso che la musica riempia per così dire una *sfero*. Le partiture tuttavia sono V(erticali) od O(rizzontali) – L'*immaterialità* è l'*essenza stessa* della musica, e a questa noi *tendiamo*. Noi erriamo per un angusto corridoio sotterraneo, al fondo del quale una luminosità strana, lontana, fosforescente, ci lascia indovinare l'ingresso a una grotta di meraviglie.»⁸⁴

Was Busoni vorschwebte, versuchte Wladimir Vogel zu realisieren, als Busoni 1921 die Aufgabe erteilte, Goethes Gedicht *Die Bekehrte* als Lied für Klavier und Singstimme zu vertonen (vgl. Anhang II). Vogel entwickelt in seinem Lied musikalische Ideen unabhängig vom Text. Dabei wird eine Synthese von Gegensätzen erreicht, indem die Musik als in sich

80 Weill an Busoni in einem Brief vom 13. Februar 1922, im Busoni-Nachlass.

81 Wladimir Vogel an Busoni in einem Brief vom 8. März 1924, im Busoni-Nachlass.

82 Das Buch ist im Privatbesitz von Frau Idmarie Vogel.

83 Luc Balmer an Busoni in einem Brief vom 24. Mai 1923, im Busoni-Nachlass.

84 H. S. Sulzberger: *Ferruccio Busoni nel ricordo di un discipolo*, in: *Rassegna musicale*, XVIII/1, Januar 1940, S. 69.

selbst geschlossene Kunst mit einem Text zusammengebracht wird. Vogels Lied basiert auf einer Ganztonskala, die das Material für das ganze Lied bietet und lineare sowie horizontale Beziehungen erzeugt. Es entfaltet sich, indem selbständige melodische Linien im Klavier und in der Singstimme sich verflechten. Dieser «lineare Kontrapunkt» – um den Begriff Ernst Kurths zu benutzen⁸⁵ – hat eine harmonische Sprache zur Konsequenz, die auf die Tonarten B-Dur und b-moll hinweist, ihnen jedoch ausweicht durch den Gebrauch von symmetrischen Akkorden, Ganztonleitern und melodischen Fortschreitungen der einzelnen Stimmen in verschiedenen Tonarten. Das melodische Geschehen, die kontrapunktische, motivische statt harmonische Kompositionsperspektive steht im Vordergrund. Das bedeutet, Melodie wird im Sinne Bachs verstanden und als Abkehr von der Thementransformation der Programmusik und von der Symbolik des Wagnerschen Leitmotivs. Das melodische Geschehen wird durch eine aperiodische, asymmetrische, variierte Rhythmik vorangetrieben – Rhythmen überschneiden sich und das Metrum wechselt ständig. Das Lied weist auf wichtige Aspekte von Busonis Musikästhetik hin und wurde von Busoni selbst als ein musterhaftes Beispiel des «neuen Wegs in der Musik» ausgewählt.⁸⁶

Die Idee der Einheit realisierte sich auch in Busonis internationaler Haltung dem europäischen Musikleben gegenüber. In mehreren Artikeln aus den sechziger Jahren kam Walther Geiser immer wieder darauf zu sprechen, wie beeindruckt er gewesen sei, dass Busoni über nationale Grenzen hinaus eine höhere Humanität angestrebt hatte. Geiser sah die Wurzeln jener internationalen geistigen Haltung in Busonis Abstammung, einer «Blutmischung», die Busoni zugleich zum Heimatlosen und Weltbürger machte, und die Geiser als eine Vereinigung von Gegensätzen interpretierte: «Busonis wache Intelligenz konnte sie [die gegensätzlichen Kulturelemente] nur in einer zu erstrebenden und vielleicht nie ganz zu erreichenden Synthese sehen, auf einer den Gegensätzen übergeordneten geistigen Ebene im Sinne wahrer Humanität.»⁸⁷ Busonis Internationalismus blieb jedoch idealistisch, er wurde nie zum engagierten Politiker. Wie Blum und Geiser sich erinnern, sprach Busoni nie von Politik, obwohl sein Kollege Philipp Jarnach sowie seine Schüler Weill und Vogel der Berliner Novembergruppe angehörten, einer privaten Gruppe von Künstlern, die sich den Idealen der Novemberrevolution verschrieben hatten.⁸⁸ Die Schweizer Schüler sowie Busoni selbst schienen den jüngsten Entwicklungen in der deutschen Politik fern geblieben zu sein. So schrieb Busoni zum Beispiel über die aktive Rolle Kestenbergs in der sozialistischen Umwälzung des deutschen Staates: «Wie gering erscheint mir meine stille Tätigkeit, wie historisch-unübersichtlich mein Blick!»⁸⁹

85 Es ist nicht auszuschließen, dass Busoni während der Meisterklasse Kurths Werke las und mit seinen Schülern diskutierte. Adolph Brunner kann sich erinnern, dass Jarnach von Kurths Arbeiten sehr begeistert war und häufig davon sprach. Gespräch der Autorin mit Adolph Brunner, Thalwil, am 20. Juli 1989.

86 Busoni: *Die Bekehrte*, in: *Faust*, Heft II, 1921. Nachgedruckt in: Busoni, *Wesen und Einheit der Musik*, 212 ff.

87 Geiser: *Ferruccio Busoni. Zu seinem 100. Geburtstag am 1. April*, in: *Basler Nachrichten*, 27. März 1966, S. 23.

88 Gespräch der Autorin mit Robert Blum, Bellikon, am 14. August 1988, und mit Walther Geiser, Oberwil, am 16. August 1988.

89 Busoni an V.[= Volkmar] Andraea in einem Brief vom 19. November 1919.

Dennoch bemühte sich Busoni, in seinen Schülern das Bewusstsein von den internationalen Entwicklungen auf allen künstlerischen Gebieten zu fördern. Sie sollten sich nicht an nationale Grenzen halten, sollten offen für die Pluralität der Welt bleiben. Er war aktiv in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und bemühte sich, die Schweiz als Mitglied zu gewinnen.⁹⁰ Über die Rolle der Schweiz im europäischen Musikleben schrieb Busoni an Andreae:

– Ich weiss sogar nicht, ob es den Schweizern zum Heil ausschlagen kann, sich so völlig zu isolieren. Der Kontakt mit dem Breit-Menschlichen, das die Kunst pflegen muss, kann leicht dabei verkümmern. Glauben Sie nicht?⁹¹

In Berlin hatten die Schweizer Schüler die Gelegenheit, während der regelmässigen Teestunden, die einmal in der Woche gerade vor dem Unterricht im Hause Busonis stattfanden, die internationale Musikszene kennenzulernen. Musiker, Schriftsteller, Maler und Philosophen von durchaus divergierenden Richtungen und entgegengesetzten Überzeugungen trafen sich zum «schwarzen Kaffee», wo über Musik, Literatur, Kunst und Ästhetik diskutiert wurde. Es kamen Pianisten wie Arthur Schnabel, Claudio Arrau, Edward Weiss und Egon Petri sowie der Berliner Dirigent Siegfried Ochs⁹² und der Komponist Arthur Lourié.⁹³ Es ist ein Zeichen von Busonis Offenheit gegenüber widersprüchlichen künstlerischen Richtungen und seines Selbstverständnisses als Europäer, dass alle Künstler, egal welchen musikalischen Parteien sie sich anschlossen, bei ihm eingeladen wurden. Es kamen sogar Schüler von Franz Schreker, dessen Unterrichtsmethode Busoni kaum schätzte und dessen Kompositionsklasse an der Hochschule für Musik eine weit entfernte, von der Akademie abgetrennte musikalische Welt repräsentierte. Busoni freute sich des regen Austausches. Diese Fähigkeit zur Toleranz hat seine Klasse geprägt. Adolph Brunner berichtet:

Zum ersten Male in Berlin merkte ich, dass es einen Stilpluralismus gibt. Es gäbe nicht nur einen Stil, wie noch bei Strauss und Mahler, sondern viele Stile, die gleichzeitig existierten. Man entscheidet nicht zwischen den Stilen, man wird entschieden ... Das war es, was erstaunlich bei Busoni war: Er hat den Stilpluralismus akzeptiert.⁹⁴

Wie sehr die Schüler eine liberale Ausbildung genossen hatten, trat klar zu Tage im Schülerkonzert, das am 7. Dezember 1922 stattfand. Obwohl ein Konzert als jährliche Veranstaltung vorgesehen war, fand es in Busonis Meisterklasse nur einmal statt. Jeder Schüler schrieb ein kurzes Orchesterstück und – mit Ausnahme Vogels – dirigierte sein Stück selber (vgl. Anhang III). Die Kritiken waren gemischt: Die Schweizer Schüler wurden meistens in einen Topf geworfen, während Weill und Vogel als Einzelgänger heftig kritisiert wurden. Manche Kritiker machten sich über die jugendlichen Versuche und Busoni lustig und deuteten Busonis Meisterklasse als negatives Symbol eines unerwünschten Internationalismus:

90 Busoni an V. Andreae in einem Brief vom 25. April 1923.

91 Busoni an V. Andreae in einem Brief vom 8. August 1920.

92 Gespräch der Autorin mit Robert Blum, Bellikon, am 14. August 1988.

93 Gespräch der Autorin mit Walther Geiser, Oberwil, am 3. August 1989.

94 Gespräch der Autorin mit Adolph Brunner, Thalwil, am 20. Juli 1989.

Ferruccio Busoni hat in dieser schwierigen Zeit das Kunststück fertiggebracht, für einige seiner Meisterschüler, von denen die meisten charakteristischerweise Ausländer sind, ein Kompositionskonzert auf die Beine zu stellen.⁹⁵ ...

... Wie schön es doch jetzt diese jungen Herrschaften haben. Man lebt entscheidend grosszügig in der Nachkriegszeit. Man findet für die Papierfetzen ideale Zwecke und der Meister behütet nicht ängstlich seine Sprösslinge ... – diese Zöglinge auf Staatskosten ... Die grauen Häupter entsetzten sich, die Jugend war begeistert und trampelte vor Entzücken ... Alles zusammen ein imponierender Abend, ein Abend, der vor 30 oder 50 Jahren als Zukunftsmärchen gegolten hätte.⁹⁶

Busoni liess seine Schüler frei denken und komponieren und zwang ihnen keine Methode auf. Gerade deswegen wurde er von manchen Berliner Kritikern nach dem Meisterklasse-Konzert kritisiert: «[Es] wäre lediglich tatsächlich zu konstatieren, dass die Hochschule ihren Studierenden anscheinend volle Freiheit der künstlerischen Richtung lässt: man bekam Arbeiten der gegensätzlichsten Färbungen zu hören.»⁹⁷ Dabei missverstand der Kritiker, dass es gerade Busonis Aufnahmefähigkeit für den Stilpluralismus war, die seine Wirkung als Lehrer so stark machte.

Als Busonis Schüler nach ein paar Semestern der Berliner Offenheit in die Schweiz zurückkehrten, vermissten sie die internationale Umgebung:

Nun bin ich seit etwa einer Woche hier und empfinde die Ortsveränderung als recht schauerlich. So wenig ich meinem Vaterland undankbar sein will, so wenig überzeugt es mich, dass Bodenständigkeit ein den Künstler besonders förderndes Element sei. Ich weiss nicht, ob sich das allgemeine kulturelle Niveau hier seit Ihrem Weggang so gesenkt hat, ob es früher so war, und ich es nur nicht bemerkt hatte (ich war damals noch nie ausserhalb der Schweiz); auf jeden Fall ist es nicht erfreulich und ich komme mir vor wie einer, der mitten aus seiner Entwicklung herausgerissen wird, und sich nun zu Zuständen bekennen soll, die er längst überwunden hat.⁹⁸

Dies schrieb Geiser. Und Balmer betonte die Anregungen, die er durch Busoni in Berlin bekommen hatte:

Die Zeit, die ich in Ihrer Nähe verbringen durfte, gehört vielleicht zum schönsten, beglückendsten meines Lebens; ich denke täglich in tiefster Dankbarkeit an Ihre wohlwollende Güte und die einzigartigen Anregungen, die ich empfang. Es ist meine schwerste und schönste Lebensaufgabe, mich einst als Ihr Schüler würdig zu erweisen und vielleicht ist es mir einmal gegönnt, die empfundene Dankbarkeit in der Tat zu beweisen.⁹⁹

Am 27. Juli 1924 starb Busoni im Alter von 58 Jahren. In aller Welt trauerten seine Schüler um ihn, die sich verstreut hatten. Balmer dirigierte in Winterthur und wurde später Lehrer für Harmonielehre an der Berner Musikschule. Geiser unterrichtete Violin- und Ensemblespiel,

95 *Die Zeit* (Berlin), 14. Dezember 1922.

96 *Berliner Börsen-Courier*, 15. Dezember 1922.

97 Ludwig Misch, in: *Allgemeine Musik-Zeitung*, 15. Dezember 1924.

98 Geiser an Busoni in einem Brief vom 15. April 1923, im Busoni-Nachlass.

99 Balmer an Busoni in einem Brief vom 1. Mai 1922, im Busoni-Nachlass.

Komposition und Orchesterleitung an der Musikakademie der Stadt Basel, leitete den Basler Bach-Chor und komponierte. Robert Blum wurde Professor für Komposition und Kontrapunkt an der Zürcher Musikakademie, leitete die Orchestergesellschaft Baden, komponierte und wandte sich der Filmmusik und der Volksmusik zu. Weill stand kurz vor seinem ersten Erfolg als Opernkomponist, emigrierte 1933 nach Amerika und hatte grossen Erfolg als Broadway-Komponist. Heinz Joachim-Loch nannte sich in Heinz Joachim um und fing seine journalistische Tätigkeit an. Hans Hirsch hatte schon eine sängerische Laufbahn am Düsseldorfer Opernhaus eingeschlagen, Wladimir Vogel lehrte am Klindworth Scharwenka Konservatorium in Berlin, schloss sich der Arbeiterbewegung an und wandte sich später der Zwölftonmusik zu. Erwin Bodky wurde 1933, wie Vogel und Weill, ins Exil gezwungen, lehrte an der Princeton Universität und schrieb musikwissenschaftliche Arbeiten über Bachs Ornamentik. Stancic kehrte nach Jugoslawien zurück, wurde als Pädagoge bekannt, reformierte das Musikerziehungsprogramm des Zagreber Konservatoriums und vertiefte sich in die Ethnomusikologie.

Die Schicksale waren sehr verschieden, die gemeinsame Verbindung zu Busoni zunächst kaum erkennbar. Ihnen gemeinsam aber war eine ethische Gesinnung gegenüber der Musik, ein Verständnis der Klassik, Respekt vor der Vergangenheit und ein Bewusstsein der moralischen Verantwortung des Künstlers, egal welche Karriere sie sich auswählten. Darin liegt Busonis Erbe. Walther Geiser hat es in einem Aufsatz über «Die Aufgabe des Künstlers in unserer Zeit» in Verbindung mit Busonis Idee einer Jungen Klassizität umschrieben:

... Die Forderung [ergeht] an jeden von uns, die Entfaltung aller seiner Fähigkeiten zu voller geistigen Lebendigkeit selber in die Hand zu nehmen. Kein Kollektiv kann uns dieser Aufgabe entbinden ... Alle Weltbeglückungspläne sind eitel, wenn nicht der Einzelne vom richtigen Ethos erfüllt ist ... Leitfaden auf der Fahrt sind uns die grossen Meister, die je und je gelebt und ihre Werke geschaffen haben. Manchem mag das als ein Rückwärtsschreiten erscheinen und durchaus unzeitgemäss. Aber es wird erwiesen, dass der wahre Fortschritt nicht in der fortgesetzten Selbstausschliessung des Menschen von den geistigen Normen besteht, sondern in deren Erfüllung ... Den Künstler als Menschen verpflichtet das Ethos im Sein und im Schaffen.¹⁰⁰

Busonis Lebensphilosophie bildete die Grundlage für die weitere Entwicklung seiner Schüler, und durch sie hatte er schliesslich keinen geringen Einfluss auf die Gestaltung des europäischen Musiklebens nach 1920. In diesem Sinn ist abschliessend an Stefan Zweigs Prognose zu erinnern:

Im letzten ist eines Menschen Wert doch immer nur in seiner Wirkung und nicht in seinen Erfolgen beschlossen: und wie gerade dieser, Busoni, mehr denn als Pianist, für den ihn die meisten nehmen, als Theoretiker, Lehrer, Anreger, Schöpfer – als Meister, kurzweg in jenem alten Sinne, der Mensch und Werk noch in eines tat – auf unsere Generation gewirkt hat, das wird vielleicht erst die nächste deutlicher gewahren.¹⁰¹

100 Walther Geiser: *Die Aufgabe des Künstlers in unserer Zeit*, im Geiser-Nachlass, Paul Sacher Stiftung, Basel.

101 Stefan Zweig: *Busonis Opernwerk*, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 8. April 1918.

Zusammenfassung / Résumé

Die Autorin konnte in den Jahren 1988/89 mit mehreren Schweizer Komponisten ausführliche Gespräche führen. Unter ihnen waren die Busoni-Schüler Luc Balmer, Walther Geiser und Robert Blum. Aus diesen Unterhaltungen sowie aus der im Zusammenhang mit ihrer Dissertation unternommenen Aufarbeitung der Berliner Quellen gewinnt Levitz ein detailliertes Bild von Busonis Kompositions-klasse und seiner Unterrichtsweise.

Nicht nur die kurze Unterrichtszeit von drei Semestern verhinderte die Bildung einer eigentlichen «Busoni-Schule». Auch Busonis Methode einer allgemeinen und umfassenden Bildung im gegenseitigen Gespräch hatte nicht zum Ziel, unverkennbare Busoni-Schüler zu prägen. Vielmehr sollten seine Unterweisungen zu einer möglichst umfassenden künstlerischen Haltung führen. Dennoch und durchaus nicht im Widerspruch dazu gab es konkrete Aufgabenstellungen in Busonis Unterricht.

Dans les années 1988/89, l'auteur a eu l'occasion de s'entretenir de manière très détaillée avec plusieurs compositeurs suisses. Parmi eux figuraient les élèves de Busoni Luc Balmer, Walther Geiser et Robert Blum. A partir de ces entretiens ainsi que de la mise à jour des sources berlinoises, T. Levitz donne une image précise de la classe de composition de Busoni et de sa manière d'enseigner.

Ce n'est pas seulement la brièveté (trois semestres) de son enseignement qui empêcha la formation d'une véritable «école Busoni». La méthode de formation générale et complète, basée sur le dialogue, n'avait pas non plus pour but de former des «élèves de Busoni» reconnaissables à coup sûr. Son enseignement devait plutôt mener à une attitude d'ouverture face à toutes les formes d'expression artistique. Malgré cela, et sans pour autant entrer en contradiction avec l'attitude évoquée ci-dessus, il y avait des exigences tout à fait concrètes dans l'enseignement de Busoni.

Anhang I

Busonis Meisterklasse für Komposition Die Meisterschüler

Das erste Semester: Juli 1921 bis Dezember 1921

Balmer, Luc [später]
Bodky, Erwin
Geiser, Walther [später]
Stancic, Svetislav
Vogel, Wladimir
Weill, Kurt

Das zweite Semester: Juli 1922 bis Dezember 1922

Balmer, Luc
Blum, Robert
Geiser, Walther
Stancic, Svetislav [Stancic blieb nicht bis zum Ende des Semesters]
Vogel, Wladimir
Weill, Kurt

Das dritte Semester: Juli 1923 bis Dezember 1923

Hirsch, Hans
Joachim-Loch, Heinz
Vogel, Wladimir
Weill, Kurt

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in German and includes the following lyrics:

(Soprano) *Be-ist*
 mich - fer
 zog mich, ach, zu mir miedel... Kü - ste mir so held so
 mich
 mich ion sagt: „Be - se wie - der“ mich melde
 mich der gut - te sym - ge - llis
 la la la la la la la la
 (Crescendo)
 mi - re

The score features complex piano accompaniment with triplets, dynamic markings such as *p* and *grosso*, and various musical notations including slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

1. Luc Poirier
 Letzter Teil einer Symphonie (C-moll, d-moll)
 Franz Liszt, Opus 108, 1855, 1856, 1857
 5. Waldemar Vogel
 Symphonische Nr. 10 (B-dur, 3/4)
 KONZERT IN A-MOLL NACH BEETHOVEN
 Waldemar Vogel, 1857

5

Ru- he ich nun Ver- so- ren mei- ne Fie- der fleh da- zu an

und ich ho- re nur mi- nen Him- mel... im- mer nur den all-er- ho- hen Gott

ca ca ca ca ca ca

*Ampl. (sehr langsam
in steter Verdichtung.)*

K.U.V.
Beethoven Papier Nr. 2. (5 Systeme)

Anhang III

Konzertdirektion Hermann Wolff und Jules Sachs
Berlin W. 9 * * Linkstrasse 42

Preis 40,— Mk.

Sing-Akademie

Donnerstag, den 7. Dezember 1922, abends 7 $\frac{1}{2}$ Uhr

Konzert

mit

Kompositionen der Staatsakademischen

* Schüler aus der Meisterklasse *

Prof. Dr. Ferruccio Busoni

Ausführende:

Das Berliner Philharmonische Orchester
Der Chor der Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirche

Dirigenten:

Dr. H. Unger und die Komponisten

Programm

1. Walther Geiser:

Ouverture zu einem Lustspiel

2. Kurt Weill:

Letzter Satz aus dem «Divertimento»

3. Robert Blum:

Drei kurze Stücke für Orchester
Ouverture, Intermezzo, Rondo

4. Luc Balmer:

Letzter Teil einer Symphonie (c-moll, d-moll)
Thema, Gegenthema, Recitativo, Reprise, Finale

5. Wladimir Vogel:

Symphonischer Vorgang (in einem Satz)

KONZERTFLÜGEL: BECHSTEIN

Während der Vorträge bleiben die Saaltüren geschlossen

