

»Une grande portée morale pour l'union entre artistes du monde entier«

Schönbergs *Tombeau* für Debussy und die Anfänge des Parteienstreits um die musikalische Moderne

Im November 1920 erschien das erste Heft der von Henry Prunières gegründeten Musikzeitschrift *La Revue musicale*. In ihrem Untertitel – *Revue Mensuelle Internationale d'Art Musical Ancien et Moderne* – ist die programmatische Ausrichtung der Zeitschrift, nämlich die Gegenüberstellung von alter und neuer Musik sowie die internationale Perspektive, klar umrissen. Prunières, der bei Romain Rolland an der Sorbonne Musikgeschichte studiert hatte und 1913 mit einer Arbeit über die italienische Oper in Frankreich vor Lully promoviert worden war, sah es als seine Verpflichtung an, eine breite musikalisch interessierte Öffentlichkeit nicht nur in ihrer Liebe zur allgemein anerkannten und daher unverdächtigen Kunst der Vergangenheit zu bestärken, sondern zugleich auch das Interesse an zeitgenössischer Musik zu fördern, der eben diese Öffentlichkeit zum Großteil ablehnend gegenüberstand.¹ Die internationale Perspektive ergab sich einerseits quasi zwangsläufig aus dem Fokus auf die Neue Musik, andererseits jedoch auch aus Prunières' dezidiert paneuropäisch-humanistischer Gesinnung – einer Geisteshaltung, mit der er zur Überwindung des Völkerhasses beitragen wollte, der 1914 die »Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts« ausgelöst hatte und der auch nach Kriegsende noch immer fortwirkte. Es war kein Zufall, dass sich Prunières bei der Gründung seiner *Revue musicale* organisatorisch wie auch programmatisch an der 1909 von dem Literatenkreis um André Gide gegründeten Literaturzeitschrift

1 Vgl. hierzu das unter der Überschrift »Une heure avec M. Henry Prunières« in der Kunst- und Literaturzeitung *Les Nouvelles littéraires* vom 5. Oktober 1929 publizierte Interview mit Frédéric Lefèvre, in dem Prunières die Zielsetzung seiner Musikzeitschrift wie folgt zusammengefasst hat: »Le devoir du critique musical digne de ce nom me semble être de tenter les plus grands efforts pour dissiper l'ignorance du public et ses préventions absurdes, lui faire aimer à

la fois l'art du passé qu'il ne soupçonne pas et l'art du présent qu'il abomine a priori. C'est dans cet esprit que j'ai fondé en 1920 *La revue musicale*.« Zitiert nach Michel Duchesneau: *La revue musicale (1920–40) and the Founding of a Modern Music*, in: *Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads*. Hrsg. von Zdravko Blažeković und Barbara Dobbs Mackenzie. New York 2009, p. 743–750, hier p. 743, Anm. 1.

La nouvelle revue française (NRF) orientierte, in deren Verlag *Librairie Gallimard* die *Revue musicale* bis zur Gründung eines eigenen Verlags – den *Éditions de la revue musicale* – erschien. Mit der redaktionellen Leitung der NRF war nämlich der Schriftsteller Jacques Rivière betraut, dessen soziale, pro-europäische und pazifistische Ideen auf eine Aussöhnung zwischen Frankreich und Deutschland abzielten und insofern ein Gegengift gegen die dezidiert antideutsche Politik der Regierung Poincaré darstellten.²

Als sichtbares Zeichen der spezifischen Ausrichtung seiner neuen Musikzeitschrift plante Prunières, das erste Heft dem zwei Jahre zuvor verstorbenen Claude Debussy zu widmen.³ Was auf den ersten Blick aufgrund von Debussys vielfach dokumentierter nationalistischer Kriegsbegeisterung und chauvinistischer Deutscheindlichkeit⁴ widersprüchlich zu sein scheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als kluger Schachzug: Denn Prunières hatte neben den Hauptbeiträgen zu Debussys Leben und Werk auch mehrere kürzere Texte zur Debussy-Rezeption in Frankreich, Belgien, Spanien, Großbritannien, Italien und Russland eingeplant. Vor allem aber hatte er einige der angesehensten europäischen Komponisten gebeten, sich mit eigens aus diesem Anlass geschriebenen Klavierstücken an einem musikalischen *Tombeau* für Debussy in Gestalt einer Musikbeilage zu beteiligen, um auf diese Weise den mittlerweile in den Rang eines Nationalheiligtums erhobenen Komponisten gleichsam in einen künstlerischen Dialog mit der internationalen Musikwelt treten zu lassen. Aufgrund des großen organisatorischen Aufwands erschien das Debussy gewidmete Heft dann allerdings nicht als Pilotausgabe, sondern erst im Dezember 1920 als zweite Nummer des ersten Jahrgangs der *Revue musicale*.⁵ Das Titelblatt des musikalischen Supplements wurde von dem fauvistischen Maler und Grafiker Raoul Dufy gestaltet.

Zu den Komponisten, die zum *Tombeau de Claude Debussy* beitrugen, zählten neben den Franzosen Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel, Erik Satie und Florent Schmitt der Ungar Béla Bartók, der Spanier Manuel de Falla, der Brite Eugène Goossens, der Italiener Gian Francesco Malipiero und der Russe Igor Strawinsky. Auch wenn es sich nicht bei sämtlichen Beiträgen um Originalkompositionen handelte – Ravel und Strawinsky etwa steuerten mit

2 Über das Verhältnis der *Revue musicale* zur NRF vgl. *ibidem*, p. 745 ff.

3 Am 11. Juni 1920 berichtete Prunières dem Debussy-Schüler André Caplet von seinem Plan einer neuen Musikzeitschrift und kündigte in diesem Zusammenhang an: »*Mon premier numéro sera consacré à Debussy.*« Zitiert nach Denis Herlin: *Défendre la cause debussyste*: Henry Prunières et Robert

Godet, in: *Henry Prunières (1886–1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*. Hrsg. von Myriam Chimènes, Florence Gétreau und Catherine Massip. Paris 2015, p. 329–340, hier p. 329.

4 Vgl. etwa den vielzitierten Brief Debussys vom 18. August 1914 an seinen Verleger Jacques Durand (Claude Debussy: *Briefe an seine Verleger*. Hrsg. von Bernd Goetzke. Hildesheim etc. 2018, p. 320 f.

[Musikwissenschaftliche Publikationen 47]) oder seinen in der Pariser Tageszeitung *L'Intransigeant* vom 11. März 1915 publizierten Text »*Enfin, seuls ...!*« (Claude Debussy: *Endlich allein!*, in: *Sämtliche Schriften und Interviews zur Musik*. Hrsg. von François Lesure. Stuttgart 2009, p. 264–266).

5 *La revue musicale* 1/2 (1. Dezember 1920): *Numéro spécial consacré à la mémoire de Claude Debussy*.

dem ersten Satz der *Sonate pour Violon et Violoncelle* bzw. dem Klavierauszug des Schlusschorals aus den *Symphonies d'instruments à vent* Exzerpte aus größer dimensionierten Instrumentalwerken bei, die sie dann allerdings auch bei ihrem späteren Erscheinen dem Andenken Debussys widmeten –, so war durch das große Aufgebot an namhaften Komponisten doch sichergestellt, dass – wie Prunières im Juni 1920 an André Caplet schrieb – »diese internationale Hommage an Debussy [...] ein wahrhaftes ›Monument‹ sein« werde, »wie diejenigen, die die Dichter der Renaissance für die von ihnen geliebten Künstler errichtet haben.«⁶

Angesichts der von Prunières' Haltung geprägten Programmatik der neuen Zeitschrift überrascht jedoch die Tatsache, dass sich unter den beteiligten Komponisten kein einziger deutscher Name befindet, zumal sich kaum ein stärkeres Symbol für die Überwindung des Völkerhasses hätte denken lassen als eine derartige musikalische Verneigung eines deutschen oder österreichischen Komponisten vor dem künstlerisch über jeden Zweifel erhabenen Grandseigneur der französischen Moderne. Zweifellos war sich auch Prunières der großen Bedeutung eines derartigen Zeichens vollauf bewusst, und so erscheint es nur als folgerichtig, dass er sich zunächst über Egon Wellesz und schließlich persönlich an Arnold Schönberg als bedeutendsten Vertreter der musikalischen Avantgarde im deutsch-österreichischen Kulturraum wandte.⁷ In seinem mit 30. Juni 1920 datierten und bis heute unpublizierten Brief (Abbildung 1) stellte sich Prunières als »ein großer Bewunderer« von Schönbergs Werken vor und berichtete von seiner Absicht, eine »große Musikzeitschrift in französischer Sprache, aber von internationalem Charakter« ins Leben zu rufen. Nachdem er Schönberg zunächst um seine prinzipielle Bereitschaft zur Mitarbeit gebeten hatte, kam er auf sein eigentliches Anliegen zu sprechen:

Wellesz (den ich gerade um einen Artikel über Ihr Werk gebeten habe) muss Ihnen vor einigen Monaten von meiner Absicht berichtet haben, als Supplement zu meiner *Claude Debussy* gewidmeten Oktobernummer ein Album mit dem Titel »Tombeau de Claude Debussy« herauszugeben, das unveröffentlichte, eigens dafür von den besten Musikern Europas geschriebene Klavierstücke enthält: Ravel, Strawinsky, Paul Dukas, Goossens, Malipiero, de Falla, die daran arbeiten oder mir sogar schon ihre Manuskripte übergeben haben. Ich wäre unendlich glücklich, wenn Sie bereit wären, sich an dieser künstlerischen Manifestation zu beteiligen, die von großer moralischer Tragweite für die Verbindung von

6 Vgl. Prunières' Brief an André Caplet vom 11. Juni 1920: »Cet hommage international à la mémoire de Debussy si toutes les promesses sont tenues, sera un véritable ›monument‹ comme ceux que les poètes de la Renaissance élevaient aux artistes qu'ils avaient aimés.« Zitiert nach Denis Herlin: *Défendre la cause debussyste*, s. Anm. 3, p. 330.

7 Schönbergs Name befindet sich übrigens auch unter den in Prunières' Brief an Caplet genannten Komponisten, die er für das *Tombeau* zu gewinnen trachtete; vgl. ibidem.

Je puis en outre vous faire présent de quelques
gravures pour le cas où un musicien ou
un ami pour un retracement d'un éditeur
de votre choix -
Malheureusement le temps presse et j'aurais
grand besoin de ce nouveau de piano
avant le 15 Août -

Veuillez agréer, Monsieur et cher
Monsieur, l'assurance de mes sentiments
de très haute admiration et de sympathie

H. Prunières

M. Henry Prunières
Directeur de la Revue Musicale
87 Bd St Michel
PARIS.

30 juin 1920

Monsieur et cher Maître,

Je ne sais si vous saluez, car mes
amis communs Casella, Maria
Prand et Egon Wellesz m'indiquent
ou me disent à la fois que vous êtes
en Hollande et à Vienne! Dans
le doute, je m'adresse à Vienne sur
l'espoir que ma lettre finira par
vous parvenir.

Je suis depuis de longues années
un grand admirateur de vos œuvres et
je serais heureux de contribuer à leur
la même de mes forces à leur diffusion
dans le monde et en particulier en

France où on ne s'occupe pas des
œuvres de la place qui devrait vous revenir.
Je viens de fonder une société pour l'édition
d'une grande Revue Musicale de langue
française, mais de caractère international
qui paraîtra chaque mois sur près
de 100 pages, avec un supplément de
musique inédite. Je serais très heureux
de fournir vos œuvres parmi nos
collaborateurs et correspondants. Wellesz
(auprès duquel je viens de demander un article
sur votre œuvre) a dû vous faire part,
il y a plusieurs mois de mon intention
de publier en supplément à mon recueil
d'œuvres russes à Claude Debussy
un album intitulé "Tombeau de
Claude Debussy" et contenant des
pièces inédites de piano d'extraordinaire
à cette intention par le meilleur musicien
de l'Europe: Ravel, Stravinsky, Paul
Debussy, Gossens, Malipiero, de Falla qui
travaillent à cet art de je vous envoie
manuscrits. Je serais infiniment heureux
si vos conseils à un essai de cette
manifestation artistique et qui aura une
grande portée mondiale par l'union entre artistes
de monde entier - Il s'agit d'une
petite pièce de piano très courte
d'être de deux pages au plus. Sur la
simple fin de la publier avant qu'elle
ne paraisse en librairie, je vous envoie
une petite somme de 250 francs titre
d'indemnité de dérangements, et tout bien
entendu que vos conseils la propriété
de l'œuvre et que je ne puis la
rééditer séparément, en dehors de l'album

Abbildung 1: Henry Prunières an Arnold Schönberg, 30. Juni 1920
(The Library of Congress, Washington D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 15209)

*Künstlern aus aller Welt sein wird. – Es handelt sich um ein kleines, sehr kurzes Klavierstück von höchstens einer oder zwei Seiten.*⁸

Angesichts des überaus konzilianten, an den moralisch-humanistischen Auftrag der Völkerverständigung appellierenden Tons, in dem Prunières sein Anliegen vorbrachte, stellt sich die Frage, warum Schönberg dieser Bitte nicht entsprochen hat, zumal auch die im weiteren Verlauf des Briefs mitgeteilten Rahmenbedingungen – Verzicht auf jegliche Weiterverwendung außerhalb des Albums, Verbleib der Verwertungsrechte beim Autor, Überlassung der Druckplatten für einen Nachdruck durch einen anderen Verlag und nicht zuletzt eine Aufwandsentschädigung in Höhe von 250 Francs – günstig waren und Schönberg selbst in den Jahren nach dem Krieg eine mehr oder weniger ausgeprägte humanistisch-pazifistische Gesinnung an den Tag legte, die ihn zweifellos für Prunières' mit dem moralischen Auftrag zur Völkerversöhnung verknüpftes Anliegen empfänglich machen musste.⁹

Die wichtigste Spur zur Beantwortung dieser Frage hat Schönberg selbst gelegt, und zwar in dem Entwurf zu einem an Prunières gerichteten offenen Brief, der jedoch weder zu Lebzeiten Schönbergs noch danach das Licht der Öffentlichkeit erblickt hat (Abbildung 2). Dass dieses bedeutende Dokument seiner geistigen Biographie bis heute unbeachtet geblieben ist, hat rein äußerliche Gründe: Zum einen hat Schönberg den Adressaten nicht genannt, und zum anderen ist der Entwurf undatiert, weshalb er in der Briefdatenbank des Arnold Schönberg Centers nur per Zufall auffindbar war. Schönbergs Ausführungen lauten wie folgt:

Sehr geehrter Herr ... Ich habe Dr. Egon Wellesz, der mich um Erledigung Ihrer Aufforderung mahnt: für ein Album »Tombeau de Claude Debussy« ein Klavierstück beizusteuern, gebeten, Ihnen mitzuteilen, daß ich dieser Einladung nicht folgen kann. Die Gründe, die mich zu dieser Ablehnung bestimmen, will ich Ihnen öffentlich sagen, weil sie für manchen von Nutzen sein könnten. Die Komposition, um die Sie mich ersuchten, habe ich anfangs Juli fertiggestellt: Das Stückchen blauen Himmels, das sich mir nach den düsteren Tagen des Völkerhasses gezeigt hatte – einige nahezu gleichzeitig eingelangte Briefe französischer, italienischer, amerikanischer Kunstgenossen, dabei ein entzückender Brief Ravels,

8 Henry Prunières an Arnold Schönberg, 30. Juni 1920 (The Library of Congress, Washington D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 15209); Übersetzung vom Verfasser. Der vollständige Wortlaut des Briefes wird im Anhang zu diesem Aufsatz mitgeteilt.

9 So hatte er etwa dem österreichischen Diplomaten Friedrich Ritter von Wiesner unter Hinweis auf eine im November 1918 geplante Aufführung der *Gurre-Lieder* in Zürich unter seiner eigenen Leitung

angeboten, sich nach Kriegsende im Auftrag des Staates »zum Zweck der Anknüpfung internationaler Beziehungen zwischen Künstlern und Schriftstellern ins neutrale Ausland zu begeben«, um dort als »Führer der Allmodernsten« anhand von Vorträgen zu einer »Demobilisierung des Völkerhasses« beizutragen (vgl. die Durchschrift des Briefes an Wiesner vom 12. September 1918, The Library of Congress, s. Anm. 8 | ASCC ID 518). Und im Mai 1920 gehörte Schönberg zu den Unterzeichnern eines Manifests, in dem sich die ausländischen

Gäste des Amsterdamer Mahler-Fests zu dem großen gemeinsamen Ziel bekannten, »die zerbrochene geistige Brücke zwischen den Völkern wieder aufzubauen« und »jenes gemeinschaftliche Verständnis zu fördern, durch das allein die wahre Brüderlichkeit unter Menschen erreicht werden kann« (vgl. den Abdruck des in englischer Sprache verfassten Manifests in: *Das Mahler-Fest Amsterdam Mai 1920. Vorträge und Berichte*. Hrsg. von C. Rudolf Mengelberg. Wien etc. 1920, p. 71).

*für den ich schon seit längerer Zeit innige Sympathien hege – erweckte mir die Hoffnung auf beginnende Völkerversöhnung, zu der ich gerne symbolisch beigetragen hätte. Aber kaum hatte ich das Stück fertig, als mir ein Artikel Casellas in die Hände kam, der mich veranlaßte, die Sache noch einmal zu bedenken. Um es gleich zu sagen: ich kam zu dem Schluß, daß wir noch nicht so weit sind.*¹⁰

Dieser Briefentwurf lässt sich mit Hilfe zweier an Schönberg gerichteter Briefe von Egon Wellesz relativ genau datieren. Wellesz, mit dem Prunières bereits anlässlich der Organisation des fünften Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft 1914 in Paris in Kontakt stand¹¹ – beide verband das wissenschaftliche Interesse an dem italienischen Opernkomponisten Francesco Cavalli –, fungierte als Vermittler in der Angelegenheit. In dem ersten Schreiben vom 8. August 1920 übermittelte Wellesz Schönberg die brieflich an ihn herangebrachte Bitte Prunières' um ein *Tombeau* für Debussy und schlug ihm für den Fall, dass er nicht eigens etwas komponieren wolle, vor, Prunières als »Akt der *Courtoisie*« einen Auszug aus der *Jakobsleiter* zu überlassen.¹² Im zweiten Brief vom 19. August 1920 bekundete er zwar sein Verständnis für dessen Absage, bemühte sich jedoch ein letztes Mal und offenbar vergebens darum, Schönberg mit dem Hinweis auf die antichauvinistische Haltung des mit der *Revue musicale* verbundenen Personenkreises umzustimmen.¹³ Schönberg hat seine Antwort an Prunières demnach höchstwahrscheinlich zwischen den beiden Briefen von Wellesz, also nach dem 8. August und vor dem 19. August 1920 konzipiert. Der Briefentwurf ist aus zwei Gründen höchst aufschlussreich: Zum einen geht aus ihm unzweifelhaft hervor, dass Schönberg tatsächlich Anfang Juli 1920 ein für das *Tombeau de Claude Debussy* bestimmtes Klavierstück komponiert hat.¹⁴ Zum anderen bietet der Hinweis auf Alfredo Casella einen wenn auch zunächst nur vagen Anhaltspunkt für die Beweggründe, die ihn schließlich davon abhielten, Prunières das neue Klavierstück zu überlassen.

Anhand der Datierungen in Schönbergs Werkstatthandschriften lässt sich die in Frage stehende Komposition umstandslos identifizieren: Am 9. Juli 1920,

10 Arnold Schönberg an Henry Prunières, undatierter Entwurf eines offenen Briefes (The Library of Congress, s. Anm. 8 | ASCC ID 6527) (Anm. der Redaktion: Datierung und Adressat wurden inzwischen in der Briefdatenbank des Arnold Schönberg Center ergänzt).

11 Vgl. den Brief von Prunières an Romain Rolland vom 24. Juni 1914: »Du moins ai-je pu faire la connaissance de nombreux musicologues: je me suis lié avec Egon Wellesz, un compositeur et musicographe viennois très intéressant [...]«. Zitiert nach

Cédric Second-Genovesi: *Du Mercure à La Revue musicale* (1905–1927): enjeux et étapes d'une filiation, in: *Henry Prunières* (1886–1942), s. Anm. 3, p. 357–383, hier p. 379.

12 Egon Wellesz an Arnold Schönberg, 8. August 1920 (The Library of Congress, s. Anm. 8 | ASCC ID 21738).

13 Egon Wellesz an Arnold Schönberg, 19. August 1920 (The Library of Congress, s. Anm. 8 | ASCC ID 21739).

14 Dass es sich bei dem im Brief erwähnten Klavierstück tatsächlich um ein bereits komponiertes und nicht um ein noch zu schreibendes handelt, ergibt sich auch aus einer Bemerkung, die Schönberg entsprechend seiner Angewohnheit, Anfragen und wichtige Mitteilungen in ihm gesandten Briefen zu unterstreichen bzw. zu glossieren, am Rand der letzten Seite von Prunières' Schreiben (s. Anm. 8) mit Rotstift notierte: »mit Bewillig. der U. E., Wien | in deren Verlag dieses Stück | mit einigen anderen demnächst | erscheinen wird.«

also nur wenige Tage, nachdem er Prunières' Brief vom 30. Juni erhalten hatte, beendete Schönberg jenes Klavierstück, das schließlich die drei Jahre später publizierte Folge der *Fünf Klavierstücke* op. 23 eröffnen sollte. Die eigenhändige Datierung »9. VII. 1920«, die sich am Ende der beiden autographen Quellen zu dem Klavierstück findet,¹⁵ deckt sich mit Schönbergs Mitteilung, er habe die von Prunières erbetene Komposition »anfangs Juli fertiggestellt« (Abbildungen 3a und 3b). Von den übrigen Stücken aus op. 23 kommt dagegen kein weiteres als möglicher Beitrag für Prunières' *Tombeau* in Betracht. Die spätere Nr. 2 war zwar bereits am 8. Juli skizziert, wurde aber erst am 27. Juli beendet, und die übrigen Stücke hatte Schönberg sogar erst kurz vor der Drucklegung im Februar 1923 komponiert bzw. fertiggestellt.¹⁶

Der Umstand, dass sich die Komposition des Klavierstücks op. 23/1 einem äußeren Anlass in Gestalt der Bitte Prunières' verdankt, ist von weitreichender, über den konkreten Anlass hinausweisender Bedeutung. Innerhalb von Schönbergs künstlerischer Entwicklung markiert das Anfang Juli 1920 komponierte Klavierstück op. 23/1 nämlich einen Neuanfang, der eine bereits seit mehr als sieben Jahren andauernde Krise beenden und eine neue Phase seines Schaffens einläuten sollte.¹⁷ In den folgenden drei Jahren entstand mit den *Fünf Klavierstücken* op. 23, der *Serenade* op. 24 und der *Suite für Klavier* op. 25 eine Reihe zyklischer Werke, die auf vielfältige Weise miteinander verflochten sind, da Schönberg phasenweise parallel an ihnen arbeitete. Die mit Ausnahme des Vokalsatzes aus der *Serenade* rein instrumental besetzten Kompositionen boten den idealen Nährboden für das Experimentieren mit abstrakten Tonfolgen – den sogenannten »Grundgestalten« –, deren »neue Formprinzipien« schließlich zur Herausbildung der »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« führen sollten.

Im Gegensatz zu anderen speziell für das *Tombeau de Claude Debussy* geschriebenen Werken (etwa von Dukas oder de Falla) handelt es sich bei Schönbergs Klavierstück nicht um eine Hommage-Komposition im engeren Sinn, da es – abgesehen von einer Intervallkonstellation, auf die noch

15 Die Datierung »9. VII. 1920« bzw. »vollendet Juli 9. VII 1920« findet sich sowohl am Ende der auf einem Bogen notierten, jedoch aus zwei Textstufen – der Niederschrift der Takte 1–22 und der Reinschrift der Takte 23–35 – bestehenden vollständigen Tinten-niederschrift (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 23, 10–11]) als auch am Ende der mit Bleistift auf einem separaten Einzelblatt geschriebenen Entwurfsniederschrift der Takte 23–35 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 23, 9]). Reinhold Brinkmann kommt zu dem Schluss, dass sich der Datumsvermerk sowohl auf das Datum der

Komposition als auch auf das der Abschrift beziehe; vgl. Arnold Schönberg: *Werke für Klavier zu zwei Händen. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*. Hrsg. von Reinhold Brinkmann. Mainz, Wien 1975, p. 21 f. (Sämtliche Werke. Abteilung II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe B, Band 4).

16 Zwei undatierte, jedoch auf derselben Papiersorte notierte kürzere Fragmente (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 89, U47 und U48]) entstanden vermutlich im unmittelbaren zeitlichen Umfeld von op. 23/1. Eine bis ins Detail der Figuration

reichende Verwandtschaft hinsichtlich des musikalischen Materials, auf die bereits Reinhold Brinkmann hingewiesen hat, deutet darauf hin, dass es sich bei ihnen um Vorentwürfe zu op. 23/1 handeln könnte; vgl. ibidem, p. 122–124.

17 Vgl. hierzu ausführlich vom Verfasser: Der Komponist als Kopist. Probleme der Überlieferung von Schönbergs *Serenade* op. 24, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 12/2015. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2015, p. 87–104, hier p. 87–91.



Abbildung 3a: *Fünf Klavierstücke op. 23, Nr. 1*, Bleistiftniederschrift T. 23–35
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 23, 9])



Abbildung 3b: Fünf Klavierstücke op. 23, Nr. 1, Tintenreinschrift T. 30–35
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS 23, 11^v])

einzugehen sein wird – keinerlei Anklänge an Debussys Werke bzw. an seine Tonsprache aufweist. Andererseits jedoch kommt das Klavierstück der von den französischen Lautenisten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als private Begräbnis- und Gedenkmusik ausgebildeten Gattung des *Tombeau* erstaunlich nahe. Die strukturellen Anklänge an Werke wie etwa Frobergers berühmtes *Tombeau sur la Mort de Monsieur Blancheroche*, das Schönberg in der 1903 von Guido Adler im Rahmen der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* vorgelegten Ausgabe kennengelernt haben könnte,¹⁸ betreffen die gesamte musikalische Faktur: So handelt es sich bei dem schmalen Repertoire der historischen *Tombeau*-Kompositionen fast ausschließlich um Werke für Soloinstrumente wie Laute, Gambe, Gitarre oder Cembalo, die in einem dem Anlass entsprechenden langsamen Tempo gespielt werden.¹⁹ Dies gilt auch für Schönbergs Klavierstück, dem die Tempovorschrift »*Sehr langsam*« vorangestellt ist. Hinsichtlich der Formgestaltung steht das aus der Pavane hervorgegangene *Tombeau* der Allemande bzw. dem Präludium nahe. Insofern dürfte es sich kaum um einen Zufall handeln, dass op. 23/1 die Folge der *Fünf Klavierstücke* eröffnet und dass überdies seine Tintenniederschrift zwischenzeitlich mit »Preludium« und »Suite« überschrieben war (Abbildung 4). Charakteristisch für die Gattung ist ferner der arpeggierend-durchbrochene, dabei jedoch zugleich kontrapunktisch gebundene Tonsatz mit überraschenden harmonischen Wendungen. Dem entspricht die ebenfalls durchbrochene, komplementärhythmisch determinierte Setzweise insbesondere der ersten zwölf Takte aus Schönbergs Klavierstück, deren ungewöhnlich strenge Polyphonie seinen Schüler Erwin Stein an eine dreistimmige Invention denken ließ.²⁰ Eine frappierende Parallele zum Froberger-*Tombeau* ergibt sich schließlich aus den fortwährenden, Schönbergs Vorstellung von »musikalischer Prosa« geschuldeten Taktwechseln in op. 23/1, die zwar eines der Hauptmerkmale der Kompositionen der frühen 1920er Jahre sind, sich in diesem Zusammenhang aber auch als Reflex auf Frobergers in den Titel integrierte Tempovorschrift »*lequel se joue fort lentement à la discrétion sans observer aucune mesure*«²¹ [das sehr langsam nach Belieben, und ohne Rücksicht auf den Takt zu spielen ist] deuten lassen.

18 Vgl. Johann Jakob Froberger: *Orgel- und Klavierwerke III: Dreizehn Toccaten, Zehn Capriccios, Sieben [recte Acht] Ricercare, Zwei Fantasien, Zwei Suiten und Suitensätze*. Hrsg. von Guido Adler. Wien 1903, p. 114f. (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 21 [Jahrgang 10/2]).

19 Vgl. hierzu sowie zu den folgenden Ausführungen Werner Braun: Art.

Trauermusik II.4, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil 9. Kassel etc. 1998, c. 757f.

20 Erwin Stein: Neue Formprinzipien, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August–September 1924) (Sonderheft Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13. September 1924), p. 286–303, hier p. 295.

21 Bezeichnenderweise sind die beiden vermutlich ebenfalls Anfang Juli 1920 entstandenen Fragmente für Klavier (vgl. Anm. 16) ebenfalls in langsamem Tempo gehalten und weisen häufige Taktwechsel auf, was als zusätzliches Indiz dafür gewertet werden kann, dass es sich bei ihnen um verworfene Entwürfe zu dem *Tombeau* für Debussy handelt.



Abbildung 4: Fünf Klavierstücke op. 23, Nr. 1, Tintenniederschrift T. 1–21
(Arnold Schönberg Center, Wien [MS23, 10])

Die genannten stilistischen Besonderheiten lassen sich zu der Feststellung bündeln, dass die Gattung des *Tombeau* auf eine Demonstration höchster musikalischer Kunstfertigkeit abzielt, die von Kennern – den ständischen Kollegen des zu ehrenden Musikers – für ihresgleichen geschrieben wurde, weshalb das *Tombeau* als ein später Abkömmling der *Musica reservata* gelten kann.²²

Obwohl im Falle Schönbergs der Anspruch höchster Kunstfertigkeit selbstverständlich keinesfalls auf op. 23/1 beschränkt ist, sondern die Maxime für sein gesamtes Schaffen darstellt, so scheint er sich dennoch bei der Komposition des Klavierstücks einer besonderen Herausforderung gestellt zu haben. Es ging ihm offenbar um die musikalische Realisierung des Gegensatzes von größtmöglicher Freiheit auf der einen und strengster Gebundenheit auf der anderen Seite. Der freien Ausgestaltung der Einzelstimmen in melodischer, rhythmischer und metrischer Hinsicht steht die Beschränkung auf die in den ersten zwölf Takten exponierten und kontrapunktisch aufeinander bezogenen Stimmen gegenüber, deren Tonfolgen im weiteren Verlauf unabhängig voneinander und rhythmisch sowie hinsichtlich der Intervallrichtung weitestgehend variiert wiederkehren und somit das gesamte motivische Material durchdringen. Ein schlagendes Beispiel für Schönbergs Verfahren bietet die Reprise der Oberstimmenmelodie des Anfangs in Takt 17/18, wo der ursprünglich von der Quarte d^1/g^1 abgesteckte Tonraum auf den Umfang von viereinhalb Oktaven unter Beibehaltung des Quartrahmens (D/g^3) gespreizt wird. Im Übrigen erweist sich die Beschränkung auf den Ambitus einer chromatisch gefüllten Quarte, in dem sich die drei Stimmen in den ersten drei Takten bewegen,²³ als ein probates Mittel, einen »strengen Satz« im Rahmen der Atonalität auf dem Klavier zu realisieren, wobei die alte Hexachordlehre im Hintergrund wirksam gewesen sein mag (Notenbeispiel 1).

Im Bereich der Diastematik wird die Strenge der Konstruktion vor allem dadurch gewährleistet, dass die Einzelstimmen des Anfangs mittels einer dreitönigen Grundgestalt aufeinander bezogen sind. Diese auf den Intervallschritten kleine Sekunde und kleine Terz in Gegenrichtung beruhende Keimzelle bestimmt nicht nur die Einsatzöne der drei Stimmen, sondern liegt in unterschiedlichem Ausmaß dem jeweiligen Melodieverlauf zugrunde. Am deutlichsten lässt sich die Beschränkung hinsichtlich des Tonmaterials in Mittel- und Unterstimme der ersten drei Takte verfolgen, die ausschließlich aus einer sowohl horizontalen als auch vertikalen Kombination dieser Intervallkonstellation mit ihrer Krebsumkehrung gebildet sind. Das sich hieraus ergebende

22 Zum Begriff *Musica reservata* vgl. u. a. Albert Dunning: Art. *Musica reservata*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, s. Anm. 19. Sachteil 6. Kassel etc. 1997, c. 682–688.

23 Auf dieses Strukturmerkmal machte bereits Georg Krieger in seiner Studie *Schönbergs Werke für Klavier*. Göttingen 1968, p. 40, aufmerksam.

Notenspiel 1: *Fünf Klavierstücke* op. 23, Nr. 1, T. 1–3, 17f.

Notenspiel 2: *Fünf Klavierstücke* op. 23, Nr. 1, T. 1–3

Arnold Schönberg: *Werke für Klavier zu zwei Händen*. Hrsg. von Eduard Steuermann und Reinhold Brinkmann. Mainz, Wien 1968, ²1986 (Sämtliche Werke. Abteilung II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe A, Band 4)

Tonsatzmodell ließe sich unendlich fortsetzen und stellt somit einen weiteren Beleg für die besondere Kunstfertigkeit der aufgewendeten kompositorischen Verfahren dar, wie sie für das *Tombeau* als Gattung charakteristisch ist (Notenspiel 2).

Das dreitönige Grundmotiv des Klavierstücks stellt darüber hinaus einen möglicherweise zufälligen, vielleicht aber auch beabsichtigten Zusammenhang mit zwei anderen Werken her, von denen anzunehmen ist, dass Schönberg sie gut kannte. Das eine ist die *Klarinettensonate in Es-Dur* op. 120/2 von Johannes Brahms, in der die besagte Intervallkonstellation nicht nur als Kopfmotiv des

Clarinetto in Sib/B

p

Allegro amabile

Pianoforte

p

4

7

più p

pp

Notenbeispiel 3: Johannes Brahms: *Klarinettensonate* Nr. 2 Es-Dur op. 120, 2, 1. Satz, T. 1–9
 Johannes Brahms: *Sonaten in f und Es für Klarinette und Klavier*. Hrsg. von Clive Brown und Neal Peres Da Costa.
 Kassel etc. 2015

Hauptthemas in Erscheinung tritt, sondern in diversen Varianten sämtliche Themen der drei Sätze miteinander verklammert. Der Vordersatz des Hauptthemas des ersten Satzes beginnt sogar ähnlich wie das Unterstimmenpaar aus op. 23/1 mit einer horizontalen Verschränkung des Grundmotivs mit seiner Krebsumkehrung. Der einzige Unterschied besteht darin, dass die Intervallgröße variabel an den jeweiligen diatonischen Kontext angepasst ist (Notenbeispiel 3). Bei dem zweiten Werk handelt es sich um die Violinsonate von keinem anderen als Claude Debussy. Deren letzter Satz beginnt ebenfalls

Finale
Très animé ♩. = 55

pp léger et lointain 3

K

KU

Notenbeispiel 4: Claude Debussy: *Sonate pour Violon et Piano*, 3. Satz, T. 1–5.
Hrsg. von Ernst-Günter Heinemann. München 1977

mit einer horizontalen Kombination zweier kontrapunktisch aufeinander bezogener Varianten dieser Intervallkonstellation, die hier allerdings anders als bei Brahms trotz des diatonischen Umfelds vollständig chromatisiert auftreten (Notenbeispiel 4). Die Violinsonate wurde am 27. Februar 1920 von Oskar Adler und Eduard Steuermann auf einem ausschließlich Debussys Werken gewidmeten Konzert des Vereins für musikalische Privataufführungen gespielt und am 11. Juni 1920, also nur gut zwei Wochen, bevor Schönberg Prunières' Einladung erhielt, wiederholt.²⁴ Falls es sich bei dieser motivischen Übereinstimmung nicht um eine zufällige Entsprechung handelt, könnte man annehmen, dass Schönberg nicht nur symbolisch, sondern gewissermaßen konkret musikalisch zu jenem »Stückchen blauen Himmels« in Gestalt der sich abzeichnenden Völkerversöhnung beitragen wollte, indem er mit seinem Klavierstück eine musikalische Brücke zwischen Brahms als Repräsentant des »deutschen« 19. Jahrhundert und Debussy als Hauptvertreter der französischen Moderne schlug.

24 Vgl. Walter Szmolyan: Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1984, p. 101–114, hier p. 105 f. (Musik-Konzepte 36).

Zu klären bleibt die Frage, warum Schönberg das Klavierstück seiner ursprünglichen doppelten Bestimmung als *Tombeau* für Debussy und als symbolischer Beitrag zur Völkerversöhnung vorenthielt. Wie bereits erwähnt, begründete Schönberg seine Absage an Prunières mit einem Aufsatz Alfredo Casellas, der ihn veranlasst habe, »die Sache noch einmal zu bedenken« (s. Anm. 10). Um welchen Aufsatz es sich dabei handelt, ergibt sich aus einem Brief, den Schönberg am 19. Juli 1920 – also zehn Tage nach Fertigstellung von op. 23/1 – an Alma Mahler sandte. Im Postskriptum zu dem Brief heißt es: »Hast Du Casellas Vortrag in Amsterdam gelesen? Der gefällt mir so wenig wie sein Autor.«²⁵ Schönbergs Bemerkung bezieht sich auf jene Festrede, die der von Mahler protegierte Komponist am 7. Mai 1920 auf dem Amsterdamer Mahler-Fest hielt, mit dem das Concertgebouw Orchester das 25-jährige Dienstjubiläum seines Dirigenten Willem Mengelberg feierte. Im Druck erschien der auf Französisch abgefasste Text zuerst im Juni 1920 in einer Doppelnummer der *Musikblätter des Anbruch*, die einen Sonderteil zum Amsterdamer Mahlerfest enthielt, sowie ein weiteres Mal im September 1920 in einer von Rudolf Mengelberg, dem Neffen des Dirigenten herausgegebenen und ebenfalls bei der Universal-Edition erschienenen Broschüre, in der sämtliche Vorträge und Berichte nebst einer umfangreichen Presseschau abgedruckt wurden.²⁶ Obwohl Schönberg das Mahler-Fest auf Mengelbergs persönliche Einladung hin besucht hatte, war ihm Casellas Vortrag entgangen, da er erst zwei Tage später am 9. Mai 1920 in Amsterdam eintraf.²⁷

In seiner Huldigung an Mahler ging Casella von der Frage aus, wie er selbst dazu gekommen sei, die Mahlersche Ästhetik zu verstehen und zu lieben, obwohl sie sich so deutlich von seiner eigenen unterscheide. Nach einem kurzen musikgeschichtlichen Diskurs über die Zeit »vom Tod Wagners bis heute« beantwortete er diese Frage mit der »bezwingenden Qualität« von Mahlers Musik, die sich vor allem in dem »wunderbaren und zugespitzten Sinn für die

25 Arnold Schönberg an Alma Mahler, Brief vom 19. Juli 1920 (The Charles Patterson Van Pelt Library, University of Pennsylvania, Philadelphia [Alma Mahler-Werfel Collection] | ASCC ID 6774); zitiert nach Alma Mahler – Arnold Schönberg: »Ich möchte so lange leben, als ich Ihnen dankbar sein kann«. Der Briefwechsel. Hrsg. von Haide Tenner. St. Pölten, Salzburg, Wien 2012, p. 170.

26 Alfredo Casella's Festrede beim Mahlerfest in Amsterdam, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/11–12 (November–Dezember 1920), p. 415–419; Alfredo Casella's Festrede, in: *Das Mahler-Fest Amsterdam Mai 1920*, s. Anm. 9, p. 21–25.

27 Vgl. die beiden Telegramme von Willem Mengelberg und vom Komitee des Mahler-Fests an Schönberg (The Library of Congress, s. Anm. 8 | ASCC ID 14251 und 14252). Deren Stempelaufdruck lautet scheinbar »8. V. 1920«. Die Abnutzungsspuren des Datumsstempel könnten jedoch ein Hinweis darauf sein, dass es sich bei der Ziffer »8« in Wirklichkeit um eine »6« handelt, bei der die Öffnung auf der rechten Seite durch Farbablagerungen geschlossen ist. Hierfür spricht vor allem auch das unsymmetrische Erscheinungsbild der Ziffer. – Die Chronologie der Ereignisse ergibt sich einerseits aus dem Bericht von Egon Wellesz, demzufolge die Vorträge von Guido Adler, Paul Stefan und Alfredo Casella am 7. Mai vor der Generalprobe

zur 2. *Symphonie* stattfanden (vgl. Egon Wellesz: Das Mahler-Fest in Amsterdam, in: *Neue Freie Presse. Nachmittagsblatt* 20014 [17. Mai 1920], p. 1f. und 20027 [31. Mai 1920], p. 1–3, sowie das Vorwort zu der Broschüre *Das Mahler-Fest Amsterdam*, s. Anm. 9; in dem leicht gekürzten Nachdruck von Wellesz' Bericht in der genannten Broschüre [p. 41–45] fehlt der entscheidende Passus über die Vorträge), andererseits aus den Aufzeichnungen von Alma Mahler, die die Schönbergs »sonntagfrüh« – der 9. Mai 1920, an dem Mengelbergs 25jähriges Dienstjubiläum gefeiert wurde, fiel auf einen Sonntag – vom Amsterdamer Bahnhof abholte; vgl. Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*. Frankfurt am Main 1963, p. 146.

klangliche Qualität«, d. h. für die Klangfarbe manifestiere.²⁸ In der vorausgehenden Diskussion hatte Casella der Klangfarbe eine zentrale Rolle bei der Herausbildung einer »freien« Musik durch die Komponisten der jüngsten Generation zugesprochen, deren Aufkommen als viertes musikalisches Element – neben den drei klassischen Parametern Rhythmus, Melodie und Harmonie – zu einer Neuordnung der Tonkunst beigetragen habe.

Es dürften vor allem Casellas musikhistoriographische Schlussfolgerungen gewesen sein, die Schönbergs Ärger und Widerspruch hervorriefen, zumal sie nicht ganz frei von nationalchauvinistischen Tendenzen waren. Denn in seinem musikgeschichtlichen Abriss stellte Casella fest, dass »die Ära der großen deutschen Meister mit Wagner und Brahms abgeschlossen« zu sein scheine, während in Russland und Frankreich, die bis dahin »nur wenig zur musikalischen Entwicklung beigetragen« hätten, die »Herausbildung zweier bedeutender Schulen« zu beobachten sei. Diese Schulen seien vor allem mit den Namen Modest Mussorgsky und Claude Debussy verbunden. Die Neuordnung der Tonkunst, so Casella weiter, habe »jüngst eine erstmalige – und bereits glänzende – Umsetzung im französischen – oder besser gesagt: Debussy'schen – Impressionismus gefunden«.²⁹ Über den Beitrag, den namentlich Schönberg und seine Schule gerade auch auf dem Gebiet der Emanzipation der Klangfarbe zur Herausbildung einer auch in Casellas Sinn »neuen« Musik geleistet haben, verlor der Festredner dagegen kein Wort. Stattdessen betrachtete er die zeitgenössische deutsche Musik als Resultat eines Degenerationsprozesses, den er damit begründete, dass Deutschland, »vielleicht erschöpft durch die immense, von seinen alten Meistern erbrachte Anstrengung, unter der erdrückenden Last einer zu schweren und zu ruhmreichen Vergangenheit niedergedrückt zu sein« scheine.³⁰

28 »Ce qui m'attache plus particulièrement dans l'art de Mahler, c'est non point tant sa volonté de créer une symphonie libre et universelle, réunissant en soi toutes les ressources de la musique instrumentale et vocale – mais plutôt la qualité maîtresse de sa musique, celle qui fait de lui, Mahler, malgré le lourd héritage traditionnel qui pesa toujours sur sa pensée, un frère aîné de notre génération; je veux dire son sens merveilleux et suraigu de la qualité sonore, de ce quatrième élément musical dont je parlais tout-à-l'heure: le timbre.« Alfredo Casella's Festrede beim Mahlerfest, s. Anm. 26, p. 417.

29 »Ce nouvel ordre de choses a trouvé naguère une première – et déjà éclatante – réalisation dans l'impressionnisme français – ou, pour mieux dire, debussyste.« Ibidem, p. 416.

30 »Pendant que l'Allemagne – peut-être épuisée par l'immense effort fourni par ses vieux maîtres, paraît courbée sous le fardeau écrasant d'un passé trop lourd et trop glorieux [...] les nouvelles écoles russe et française passent nettement à l'opposition, et percent définitivement dans les murs de la vielle et séculaire forteresse du «diatonisme» [...] la brèche qui devait permettre enfin aux musiciens émerveillés l'évasion vers la nature radieuse et illimitée». Ibidem. – Immerhin revidierte Casella seine Argumentation bereits in seinem im Januar 1921 erschienenen Aufsatz »Tonmaterial und Klangfarbe«, in dem er die Entwicklung der Klangfarbe zu einem »unsere heutige Technik und Ästhetik beherrschenden« Element ausdrücklich auch Schönberg (neben Debussy und Strawinsky) zuschrieb. Insbesondere verwies er in diesem Zusammenhang auch auf die in dessen

Harmonielehre beschriebene Zukunftsvision einer »Klangfarbenmelodie« (*Melos* 2/2 [1921], p. 29–31, hier p. 30). Ursache für Casellas Sinneswandel war vermutlich sein Wien-Besuch im Oktober 1920. Anlässlich eines Sonderkonzerts, das der Verein für musikalische Privataufführungen zu Ehren Maurice Ravels veranstaltete – Casella brachte in diesem Rahmen zusammen mit Ravel dessen symphonische Dichtung *La Valse* in der Fassung für zwei Klaviere zur (Ur-)Aufführung –, konnte er führende Vertreter des Schönberg-Kreises kennenlernen. Schönberg selbst befand sich zu dieser Zeit allerdings auf Einladung Mengelbergs in den Niederlanden, wo er eigene Werke dirigierte.

Dass sich Schönberg, der sich als legitimer Erbe des Vermächtnisses der deutschen Musik seit Bach verstand, von einer derartigen Einschätzung persönlich angegriffen fühlen musste, liegt auf der Hand. Casellas Missachtung von Schönbergs Beitrag zur Erneuerung der Tonkunst sollte die weitere Entwicklung des Verhältnisses zwischen den beiden Komponisten nachhaltig prägen. Dabei trug dieses Verhältnis durchaus ambivalente Züge; denn ungeachtet seiner Abgrenzung von Schönbergs Ästhetik setzte sich Casella mehrfach für dessen Kompositionen ein, um sie in Italien bekannt zu machen. So veranstaltete er im Rahmen der Konzerte der von ihm zusammen mit Gabriele d'Annunzio und Gian Francesco Malipiero ins Leben gerufenen *Corporazione delle nuove musiche* die Tournee eines internationalen Ensembles, das unter Schönbergs Leitung zwischen Ende März und Anfang April 1924 in verschiedenen italienischen Städten mit Aufführungen von *Pierrot lunaire* gastierte.³¹ In einem von ihm für die Konzertreihe verfassten Programmtext bezeichnete er das Werk als »eine der kühnsten Etappen der modernen Musikgeschichte« und maß ihm eine Bedeutung bei, die sich nur mit der des Kubismus in der Malerei und der Relativitätstheorie in der Wissenschaft vergleichen lasse.³² Im folgenden Jahr lud er Schönberg ein, auf dem von ihm organisierten dritten Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Venedig seine *Serenade* op. 24 mit dem Wiener Uraufführungsensemble zu dirigieren.³³ Und schließlich hatte Casella in dem aus Anlass von Schönbergs 50. Geburtstag erschienenen Sonderheft des *Anbruch* bekannt, dass »dessen musikalische Sprache in ihrer herrlichen Vollendung ihresgleichen nicht [habe], es wäre denn die eines Bach, eines Mozart oder eines Chopin.«³⁴

Dagegen hatte bereits ein Aufsatz des italienischen Musikkritikers Guido Gatti über Casella, der im März 1920 im *Anbruch* erschienen war, Schönbergs Missfallen erregt. Gatti hatte die Kunst Casellas mit derjenigen seiner Zeitgenossen verglichen und war zu dem Ergebnis gelangt, dass sie »so weit entfernt von dem Impressionismus eines Debussy wie von dem Barbarismus eines Strawinsky und von der Gehirnarbeit Schönbergs« sei.³⁵ Schönberg, der offenbar erst im April 1923 auf den Artikel gestoßen war, machte seinem Unmut gleich mehrfach in

31 Vgl. Alfredo Casella an Arnold Schönberg, 22. Februar 1924 (The Library of Congress, s. Anm. 8 | ASCC ID 20506).

32 Alfredo Casella: Arnold Schönberg ed il »Pierrot lunaire«, zitiert nach Paolo Dal Molin: »A Wave of Ultra-Modern Music«. Venezia e oltre. Documenti degli archivi musicali della Fondazione Giorgio Cini, in: *Accademie & Biblioteche d'Italia* 9 (2014), p. 78–86, hier p. 79. – Dass Casella Schönbergs *Pierrot lunaire* zusammen mit

seinem eigenen *Concerto per due violini, viola e violoncello* op. 40 aufführen ließ, war allerdings auch als deutliche Abgrenzung gemeint, mit der er die Unabhängigkeit der neuen italienischen Musik von der Musik Schönbergs und seiner Schule unter Beweis stellen wollte. Vgl. Ben Earle: *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*. Cambridge 2013, p. 97–100.

33 Vgl. Arnold Schönberg: *Kammermusik II. Teil 1: Serenade* op. 24. Kritischer Bericht,

Skizzen, Frühfassung des V. Satzes, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente. Hrsg. von Ulrich Krämer. Mainz, Wien 2014, p. 382 f. (Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B, Band 23, 1).

34 *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August–September 1924), p. 285.

35 Guido M. Gatti: Alfredo Casella, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/5 (März 1920), p. 182–185, hier p. 183.

drei kurz hintereinander verfassten Texten Luft: zuerst in einer mit Schreibmaschine geschriebenen Notiz, in der er konstatierte, dass die Feststellung, »(zu wenig Gefühl) zu viel Hirn« zu haben, zwar als »Herabsetzung« seiner Kunst zu verstehen sei, dass er aber in Wirklichkeit nur zu befürchten habe, aufgrund von »zu wenig Hirn« Kritikern wie dem Autor des Artikels zu gefallen;³⁶ dann in einem kürzeren Text, in dem er die Hauptunterschiede zwischen sich und »den Polytonalisten (Milhaud Casella etc) und Strawinsky und allen anderen derartigen Richtungen« herausarbeitete;³⁷ und drittens schließlich in einem sarkastischen Brief an den Schriftleiter des *Anbruch*, Paul Stefan, der Gattis Aufsatz übersetzt und überdies »mit einem Gruß an Casella« unterzeichnet hatte.³⁸ Noch Jahre später griff er Gattis abschätzende Charakterisierung als »Gehirnarbeiter« in seinem wichtigen, 1946 an der University of Chicago gehaltenen Vortrag »Heart and Brain in Music« auf, allerdings ohne auf diesen Bezug hinzuweisen.³⁹

In den folgenden Jahren hat sich dann auch Casella selbst in mehreren Aufsätzen deutlich gegen Schönberg und die von ihm repräsentierte Richtung der musikalischen Moderne positioniert. In seinem 1924 im Anschluss an die *Pierrot-Tournee* in der italienischen Zeitschrift *Musica d'oggi* publizierten und von Schönberg offenbar nicht zur Kenntnis genommenen Text »Arnold Schönberg e la nuova musica italiana« bezeichnete er den *Pierrot* als »bolschewistisches« Werk, dessen trübe, hoffnungslos verzweifelte Klangsprache sich zwar perfekt den poetischen Intentionen seines Autors anpasse, dem italienischen Temperament mit seiner Vorliebe für Heiterkeit und Licht jedoch fremd sei.⁴⁰

In dem 1926 in der amerikanischen Musikzeitschrift *Pro Musica Quarterly* erschienenen Aufsatz »Harmony, Counterpoint, etc.« ging er von der Denkfigur der Romantik als »*Krankheit des menschlichen Geistes*« aus, die musikalisch durch die Bevorzugung der Harmonik gegenüber dem Kontrapunkt und die damit einhergehende zunehmende Chromatisierung geprägt worden sei. Casella zufolge bot die bei vielen zeitgenössischen Komponisten zu beobachtende Rückkehr zur tonalen Diatonik und zu den vorromantischen Formen einen

36 Arnold Schönberg: St. Stefan (1923) (ASSV 5.3.9.2.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T05.03]).

37 Arnold Schönberg: Polytonalisten (1923) (ASSV 5.3.1.7.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T34.07]); veröffentlicht in: Arnold Schönberg: »Stille herrschen, Gedanken siegen«. *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch. Mainz 2007, p. 382.

38 Arnold Schönberg an Paul Stefan, 24. April 1923 (Durchschlag; The Library

of Congress, s. Anm. 8 | ASCC ID 823). – In dem vielzitierten Brief mokiert sich Schönberg auf amüsante Weise über Stefans Rolle als sein zukünftiger Biograph (vgl. Paul Stefan: *Arnold Schönberg. Wandlung, Legende, Erscheinung, Bedeutung*. Wien 1924).

39 Arnold Schönberg: Heart and Brain in Music (1946) (ASSV 3.1.2.8.); veröffentlicht in: idem: *Style and Idea. Selected Writings*. Hrsg. von Leonard Stein. London 1975, p. 53–76.

40 »He was not only the first to explore the mysterious regions of tonal negations, but was able [...] to create with his new means a language sonorous and perfect in itself and marvelously plastic to the poetic demands of its author. [...] Here lies the explanation of that impassable gulf which separates the art of Schoenberg from our souls – his lack of radiance and joy. In his art all is dim, with a hopeless despairing density.« Alfredo Casella: Arnold Schönberg e la nuova musica italiana, in: *Musica d'oggi* 6/10 (1924), p. 300 f.; zitiert nach der englischen Übersetzung Schoenberg in Italy, in: *The League of Composers' Review* 1/3 (1924), p. 7–10.

Ausweg aus dieser romantischen »Krise«. Dagegen sah er in der Atonalität den von ihm als »letzte Zuckung innerhalb der großen Entwicklung der Romantik« bezeichneten Kulminationspunkt dieser Krise, weshalb Schönbergs Musik nicht für die Zukunft stehe, sondern das Ende einer Epoche besiegle.⁴¹ Schönberg, dem eine deutschsprachige Übersetzung vorlag, hat den Text mit zahlreichen auf Einlageblättern geschriebenen Anmerkungen versehen und der Schriftleitung der Zeitschrift eine Replik angeboten, worauf diese jedoch offenbar nicht eingegangen ist.⁴²

In einem weiteren Beitrag über sein eigenes Stück *Scarlattiana*, der 1929 im *Anbruch* erschien und vor allem auch aufgrund seiner politischen Implikationen eine erbitterte Kontroverse auslöste, ging Casella noch einen Schritt weiter, indem er die Rückkehr zu den alten Formen als ein »Resultat der definitiven Liquidation des atonalen Intermezzos« bezeichnete, das »heute beinahe so überwunden« sei »wie der Kubismus in der Malerei.«⁴³ Für Casellas künstlerische Entwicklung vom Eklektizismus hin zu einem radikalen Nationalismus ist es bezeichnend, dass er in diesem Text die »Wiedergeburt alter musikalischer Formprinzipien« in Analogie zum Aufkommen des italienischen Faschismus in der Politik über jene Freiheit stellte, die er in seinem Mahler-Vortrag von 1920 noch als zentralen Aspekt der Neuordnung der Musik gefeiert und für sich und die Komponisten seiner Generation in Anspruch genommen hatte. Trotz der ausdrücklichen Bitte der Redaktion des *Anbruch* um eine Stellungnahme hat sich Schönberg auf eine ausführliche öffentliche Antwort nicht eingelassen, sondern begnügte sich mit einer knappen Begründung seiner Absage, die den Repliken von Ernst Krenek und Gian Francesco Malipiero vorangestellt ist.⁴⁴ Im

41 »Atonality is merely the last convulsion of the great evolution of romanticism. It is the ultimate consequence of the separated Wagnerism, through Straussism. Schönberg does not open up a future; he seals a complete period of music, the period that Weber and Schubert started, and of which Richard Wagner was the culminating point.« Alfredo Casella: *Harmony, Counterpoint, etc.*, in: *Pro Musica Quarterly* 4/3–4 (März–Juni 1926), p. 31–35, hier p. 34.

42 Arnold Schönberg: *Glossen zu »Harmony, Counterpoint, etc.«* (Arnold Schönberg Center, Wien [P13]); Arnold Schönberg an *Pro Musica Quarterly*, 3. Mai 1926 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | ASCC ID 1216).

43 *Scarlattiana*. Alfredo Casella über sein neues Stück, in: *Anbruch* 11/1 (Januar 1929), p. 26–28, hier p. 26. Wie bereits im redaktionellen Vorspann zu dem Artikel angekündigt, sind die unmittelbaren Repliken von Ernst Krenek und Gian Francesco Malipiero unter der Überschrift »Zu Casellas Aufsatz »Scarlattiana« in Heft 11/2 (Februar 1929), p. 79–81, dokumentiert. In Heft 11/5 (Mai 1929), p. 187–193, erschien, ebenfalls als Reaktion auf Casellas Text, der Aufsatz »Atonales Intermezzo?« von Theodor W. Adorno (Neuausgabe in *Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main 1984, p. 88–97 [Gesammelte Schriften 18]). Als »Nachtrag zur Scarlattiana-Debatte« veröffentlichte die Redaktion des *Anbruch* dann schließlich in Heft 11/9–10 (November/Dezember 1929), p. 331–334, den Beitrag »Casellas Scarlattiana – Vierteltonmusik und Musikstil der Freiheit« von Alois Hába. – Vgl. hierzu auch Anna Maria Morazzoni: *Der Schönberg-Kreis*

und Italien: Die Polemik gegen Casellas Aufsatz über »Scarlattiana«, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. »Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«*. Wien, 12. bis 15. Juni 1984. Hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann. Wien 1986, S. 73–82 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2).

44 »Geehrte Redaktion des *Anbruch*, Casella ist mir in anderer Hinsicht viel zu sympathisch, als daß ich ihm auf Theoretisches antworten wollte. Hochachtungsvoll Arnold Schönberg.« Zu Casellas Aufsatz »Scarlattiana«, s. Anm. 43, p. 79. Vgl. auch den gleichlautenden, mit dem Zusatz »Diesen Brief bitte ich im *Anbruch* zu veröffentlichen« versehenen Brief Schönbergs an die Redaktion des *Anbruch* vom 15. Januar 1929 (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | ASCC ID 1655).

Nachlass hat sich jedoch ein Fahnenabzug des Aufsatzes mit umfangreichen Glossen Schönbergs erhalten, die mit der pseudo-italienischen, wohl im Sinne von *ciarlataneria* (= Scharlatanerie) gemeinten Verballhornung des Werktitels »Scarlattania« überschrieben sind und die nahelegen, dass er eine ausführliche Stellungnahme durchaus in Erwägung gezogen hatte. Dort heißt es unter anderem: »Das einzige was von Casella bleiben wird, ist der Ärger, den er mir damals bereitet hat und den man in ein paar lustigen Aphorismen in meinem Nachlaß finden wird.«⁴⁵

Schönbergs ausführlichste Auseinandersetzung mit Casella entstand 1935 im amerikanischen Exil. Es handelt sich um den zu Lebzeiten unveröffentlichten Text »Fascism is no Article of Exportation«, der sich auf Casellas 1934 in der Zeitschrift *Modern Music* erschienenen Aufsatz »Modern Music in Modern Italy« bezieht, zum Teil jedoch auf den älteren Glossen beruht.⁴⁶ Es würde zu weit führen, Schönbergs über weite Strecken hin polemisch angelegte Argumentation hier nachzuvollziehen. Stattdessen sei in diesem Zusammenhang nur auf einen aufschlussreichen Widerspruch hingewiesen, der sich aus einer in das Manuskript eingeklebten Notiz ergibt (Abbildung 5). Diese Bemerkung beginnt mit dem Satz »About 15 years ago I learned once a prophecy, predicting the doom of atonality, which was compared with Futuristic paint[ing]s, seeming today ridiculous«⁴⁷ und bezieht sich inhaltlich offenbar auf den *Scarlattiana*-Aufsatz von 1929, in dem Casella einen Zusammenhang der atonalen Musik mit dem Kubismus in der Malerei herstellte, um ihren Bedeutungsverlust zur belegen.⁴⁸ In zeitlicher Hinsicht dagegen datierte Schönberg diese »Prophezeiung« auf das Jahr 1920 (»About 15 years ago«), in dem Casellas Mahler-Vortrag erschienen war, womit er – vermutlich unbewusst – den Kreis zurück zum Anfang des Parteienstreits um die musikalische Moderne schloss.

Es bleibt die Frage, warum Schönberg seinen im Nachhinein gerechtfertigten Ärger über Casella vom Persönlichen ins Allgemeine verlagerte, indem er ihn auf Prunières und – in letzter Konsequenz – auf Debussy übertrug. Eine mögliche, vielleicht sogar die wahrscheinlichste Antwort ist, dass er sich mit seiner Weigerung, sich am *Tombeau* für Debussy zu beteiligen, der von

45 Arnold Schönberg: Glossen zu »Scarlattiana. Alfredo Casella über sein neues Stück« (Arnold Schönberg Center, Wien [T47.00]).

46 Arnold Schönberg: Casella, A Polemics (1936?) (ASSV 3.3.18.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T38.12]); erschienen in deutscher Übersetzung in: idem: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main 1976,

p. 313–319 (Gesammelte Schriften 1) (vgl. auch die Anmerkungen auf p. 498) sowie in: Joseph Auner: *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. New Haven etc. 2003, p. 268–275.

47 Ibidem.

48 »Ich brauche hier nicht gegen eine Richtung zu polemisieren, die heute beinahe so überwunden ist wie der Kubismus in der

Malerei.« Alfredo Casella: *Scarlattiana*, s. Anm. 43, p. 26. In dieselbe Richtung zielte bereits Casellas 1926 publizierte Bemerkung »Schönbergian atonality seems as venerable as those rebus paintings composed of geometrical figures, which were the merriment of pre-war art exhibits.« Alfredo Casella: *Harmony, Counterpoint, etc.*, s. Anm. 41, p. 33.

Prunières angestrebten »Verbindung von Künstlern aus aller Welt« (s. Anm. 8) ganz bewusst widersetzen wollte. Schönberg stand der von Casella und anderen verkörperten Internationalisierung des Nachkriegs-Musiklebens grundsätzlich kritisch gegenüber. Seiner Auffassung nach besiegelte diese Internationalisierung in geschichtsphilosophischer Analogie zum verlorenen Krieg das Ende der Vorherrschaft der deutschen Musik, wobei der Begriff »deutsche Musik« gleichbedeutend mit einer im emphatischen Sinn als »Tonkunst« zu verstehenden Musik ist. Ihren wohl stärksten Ausdruck fand diese Auffassung in einem Brief an Erwin Schulhoff vom 20. Juni 1919, in dem Schönberg den Internationalismus in der Kunst mit dem Bemühen einer Nivellierung der unterschiedlichen Nationalstile in Verbindung brachte und vor dem damit einhergehenden Verlust der deutschen Hegemonie in der Musik warnte. Schönberg beschloss seine Ausführungen mit dem vielzitierten programmatischen Satz »Wenn ich an Musik denke, so fällt mir nur die deutsche ein«. ⁴⁹

Das Wiederaufleben von Schönbergs musikalischer Produktion im Sommer 1920, deren Schleusen Prunières' Anfrage gleich in mehrfacher Hinsicht geöffnet hatte, lässt sich daher nicht zuletzt auch als Beginn seiner selbstaufgelegten Mission zur Rettung der Tonkunst verstehen – einer Mission, die für ihn gleichbedeutend mit dem Versuch war, die Vorherrschaft der »deutschen« Musik sicherzustellen. ⁵⁰ Die Bemerkung von Prunières' Emissär Egon Wellesz – »Vielleicht war die ganze Angelegenheit im höheren Sinne nur dazu da, dass Sie Anlass hatten, neue Klavierstücke zu schreiben [...]« ⁵¹ – erhält dadurch im Rückblick einen geradezu prophetischen Unterton.

49 Arnold Schönberg an Erwin Schulhoff, Brief vom 20. Juni 1919 (Standort unbekannt | ASCC ID 527). Zitiert nach Ivan Vojtěch: Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg. Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff, in: *Miscellanea Musicologica* 18 (1965), p. 31–83, hier p. 36f.

50 Dies ergibt sich aus den bekannten und hinlänglich dokumentierten Äußerungen aus den frühen 1920er Jahren. Vgl. insbesondere den Brief an Alma Mahler vom 26. Juli 1921 (Arnold Schönberg Center, Wien [Marina Mahler Collection] | ASCC ID 6079); veröffentlicht in Alma Mahler – Arnold Schönberg: »Ich möchte so lange leben, als ich Ihnen dankbar sein kann«, s. Anm. 25, p. 181) sowie E. Randol Schoenberg: *The Most Famous Thing He Never Said*, in: *Arnold Schönberg und sein Gott | and His God. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium* 26.–29. Juni 2002. Hrsg. von Christian Meyer.

Wien 2003, p. 27–30 (Journal of the Arnold Schönberg Center 5/2003). Durch seine Lektüre des Manifests »Von der Sendung des deutschen Geistes«, mit dem Heinrich Schenker das im Juni 1921 erschienene erste Heft seiner Zeitschrift *Der Tonwille* einleitete, fühlte sich Schönberg offenbar in seiner Haltung bestätigt – und überdies an seine vorjährige Zurückweisung der Bitte Prunières' erinnert. Am 9. Juli 1921 schrieb er seinem Verleger Emil Hertzka: »Den Tonwillen finde ich nicht nur sehr interessant, sondern auch sehr sympathisch. [...] Immerhin habe ich mich über vieles sehr gefreut, weil es sich gedeckt hat – zum Teil sogar wörtlich – mit von mir getanen Äußerungen! Dinge, die gesagt werden mussten: was ich auch zum Teil bereits getan habe und insbesondere aber, wonach ich bereits gehandelt habe, als ich z. B. Anträge des Herrn Prunière [sic], des Chesterian und anderer französischer und

englischer Zeitschriften ignorierte oder ihnen durch Dritte (Dr. Wellesz) abschlägigen Bescheid sagen ließ. Das ist dann die positive und heroischere Form der Behandlung solcher Angelegenheiten.« (Durchschlag; The Library of Congress, s. Anm. 8 | ASCC ID 616; typographische Eigenheiten wurden stillschweigend korrigiert). Ich danke Therese Muxeneder für den freundlichen Hinweis auf diesen Brief.

51 Egon Wellesz an Arnold Schönberg, Brief vom 19. August 1920, s. Anm. 13.

15 Years ago
 I learned once a prophecy, predicting the doom of abnormality, which
 was compared with futuristic paints, seeming to-day ridiculous.
 But what would you think ~~the~~ about a ~~see~~, prophet, about
 a seer, a clairvoyant, when in case of ~~all~~ every visions of his
 you have to ask yourself were did his eyes catch
 when in any case he produces a vision, you have to ask
 yourself: "Which was the model, of ~~which~~ he ~~caught~~
 catch ^{that} a glimpse?"

*Beneis, das primitive Musik
 nichtig Kunst also keine ist*

Abbildung 5: Arnold Schönberg: Fascism is no Article of Exportation
 (= Casella, A Polemics [1936?] [ASSV 3.3.18.]), p. 3 (Arnold Schönberg
 Center, Wien [T38.12])

Anhang

Henry Prunières an Arnold Schönberg, 30. Juni 1920 (The Library of Congress, Washington D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 15209)⁵²

30 Juin 1920

Monsieur et cher Maître,

Je ne sais où vous écrire, car nos amis communs Casella, Maria Freund et Egon Wellesz m'écrivent ou me disent à la fois que vous êtes en Hollande et à Vienne! Dans le doute, je vous écris à Vienne avec l'espoir que ma lettre finira par vous parvenir.

Je suis depuis de longues années un grand admirateur de vos œuvres et je serais heureux de contribuer dans la mesure de mes forces à leur diffusion dans le monde et en particulier en France où vous n'occupez pas dans les concerts la place qui devrait vous revenir. Je viens de fonder une société pour l'édition d'une grande Revue Musicale de langue française, mais de caractère international qui paraîtra chaque mois sur près de 100 pages, avec un supplément de musique inédite. Je serais très honoré de pouvoir vous compter parmi mes collaborateurs et correspondants. Wellesz (auquel je viens de demander un article sur votre œuvre) a dû vous faire part, il y a plusieurs mois, de mon intention de publier en supplément à mon numéro d'Octobre consacré à Claude Debussy un album intitulé »Tombeau de Claude Debussy« et contenant des pièces inédites de piano écrites spécialement à cette intention par les meilleurs musiciens de l'Europe: Ravel, Strawinsky, Paul Dukas, Goossens, Malipiero, de Falla qui y travaillent ou même qui m'ont déjà remis leurs manuscrits. Je serais infiniment heureux si vous consentiez à vous associer à cette manifestation artistique et qui aura une grande portée morale pour l'union entre artistes du monde entier – Il s'agirait d'une petite pièce de piano très courte d'une ou deux pages au plus. Pour le simple droit de la publier avant qu'elle ne paraisse en librairie, je vous enverrais une petite somme de 250 francs à titre d'indemnité de dérangement, étant bien entendu que vous conserverez la propriété de l'œuvre et que je ne puis la rééditer séparément, en dehors de l'album. Je puis en outre vous faire présent des planches gravées pour le cas où vous voudriez vous en servir pour un tirage chez un éditeur de votre choix –

Malheureusement le temps presse et j'aurais grand besoin de ce morceau de piano avant le 15 Août –

⁵² Ich danke Herrn Philippe Reynal, Paris, für seine unschätzbare Hilfe bei der Entzifferung und Übertragung des Briefes.

Veillez agréer, Monsieur et cher Maître, l'expression de mes sentiments
de très sincère admiration et de sympathie

HPrunières

Dr Henry Prunières
Directeur de La Revue Musicale
87 Bl St Michel
PARIS.

Die Unterstreichungen (Rotstift) stammen von Arnold Schönberg

Links unten neben Absenderangabe in Schönbergs Handschrift (Rotstift):

*mit Bewillig. der U. E. Wien in deren Verlag dieses Stück mit einigen anderen
demnächst erscheinen wird*