ist eine primitive Verlegenheitslösung –, so genau trifft der trockene Songstil den Sinn der Nebenszenen. Die Musik zu *Johanna Balk* ist, wie Brecht sagen würde: „gestische Musik". Der Ton, den sie anschlägt, verrät den Sozialcharakter der handelnden Personen, die unmittelbar oder indirekt – im Dialog mit anderen – fast immer von sich selbst reden. Die eigentliche musikalische Substanz besteht in prägnanten rhythmischen Mustern, die während einer Nummer oder eines Formteils einer Nummer stereotyp festgehalten werden. Und sogar die großen Finali (Nr. 14 und Nr. 22) sind nichts anderes als Verkettungen von Nummern, die szenischen Augenblicken einen musikalisch-gestischen Charakter aufprägen. Der „große Zug", der ein Finale als zielgerichteten Prozeß erscheinen läßt, fehlt bei Wagner-Régeny. Die Musik, einfach im tonalen Grundriß, ingeniös in den rhythmischen Modellen, ist im Grunde, um mit Hanns Eisler zu sprechen, „angewandte Musik": angewandt auf eine dramatische Fabel, an deren heroisch-sentimentaler Haupthandlung sie scheitert und deren politische Nebenszenen sie mit einer Genauigkeit trifft, die im Jahre 1941 bestürzend gewirkt haben muß, sofern das Publikum zu politisch-moralischer Bestürzung noch fähig war. Wagner-Régeny ist demnach dort, wo er versagt, wie dort, wo der Zugriff gelingt, ein integrer Komponist. An der „doppelten Wahrheit" des Textes, der als patriotisches Drama konzipiert wurde und die Tyrannei nicht als System, sondern als zufällige Infamie eines Einzelnen zeigt, um andererseits dennoch die herrschende Macht als Unwesen kenntlich zu machen, partizipiert die Musik gewissermaßen bloß partiell und widerstrebend: Was sie dort, wo sie geglückt ist, fühlbar macht, ist die moralische Verwüstung, die durch politische Unterdrückung im Alltag der Menschen angerichtet wird. Das eigentliche Thema der Oper ist das Mißtrauen, als dessen Ausdruck eine Musik erscheint, deren Dramaturgie sich in die Brechtsche Formel fassen läßt, daß im modernen Musiktheater die Musik den Text nicht „tautologisch" verdoppeln dürfe, sondern „intermittierend" und kommentierend eingreifen müsse, daß also im Extrem, pointiert gesagt, die Musik den Text oder der Text die Musik Lügen straft. In einer Oper wie *Johanna Balk* war also ein Rest vom Geist der Zwanziger Jahre, wie er sich musikdramaturgisch manifestierte, in die Hitlersche Katastrophenzeit hinübergerettet worden.

Marius Flothuis

Elan und Ermüdung
Musik um 1930 in England, Frankreich und den Niederlanden

Gestatten Sie mir, mit einer Binsenwahrheit zu beginnen. „Die Musik der Dreißiger Jahre können wir nur verstehen, wenn wir Einsicht in die Musik der Zwanziger Jahre gewonnen haben." Eine Binsenwahrheit, weil jede Erkenntnis irgend eines Objekts sich gründet auf die Erkenntnis des ihm Vorangehenden. Aber diese Feststellung bekommt doch in diesem Falle eine besondere Färbung. Die Zwanziger, bzw. die Dreißiger Jahre zeigen sich unserem gierigen, historisierenden Blicke erstens als zwei unter sich in kultureller Hinsicht völlig verschiedene, fast entgegengesetzte Perioden, zweitens als zwei Perioden, die trotz der Mannigfaltigkeit der Ereignisse und Phänomene in unserer Vorstellung weiterleben als unverwechselbare Größen. Es würde uns nicht einfallen, vom vorhergehenden Dezennium (1910–1920) in der gleichen Weise zu sprechen; wir würden es sofort einteilen in Vorkriegsjahre (die letzten Jahre der „belle époque"), Kriegsjahre und Nachkriegsjahre. Auch in den Vierziger Jahren würden wir eine entsprechende Teilung anbringen. Aber die Zwanziger Jahre: das sind die roaring twenties, die folles années; die Dreißiger Jahre: the years of Depression, die Krisenjahre. Vielleicht wird man in Zukunft die Fünziger oder die Sechziger Jahre auch mit derartigen Bezeichnungen versehen – das soll uns heute nicht beschäftigen.

Es hat einen besonderen Reiz, ein Zeitalter, das man zu einem beträchtlichen Teil selber miterlebt hat, von der historischen Perspektive aus zu betrachten. Die Zwanziger und Dreißiger Jahre sind gerade meine Schul- und Studienjahre, und Sie werden mir wohl erlauben, ein paar persönliche Erfahrungen und Erinnerungen einzuflechten. Als das Institut für Musikwissenschaft in Utrecht im Jahre 1980 sein 50jähriges Bestehen feierte, haben wir ein kleines Symposium organisiert, dessen Thema war: *Die Musik rund um 1930.* Dazu waren auch ein Historiker, ein Kunsthistoriker und ein

Theaterwissenschaftler eingeladen. Zwei von ihnen waren wesentlich jünger als ich. Sie kamen aber, aufgrund von rein historischen Forschungen, zu einem Ergebnis, das in schlagender Weise eine Erkenntnis bestätigte, die ich mir teils durch Intuition, teils durch Erfahrung erworben hatte: Die Dreißiger Jahre sind den Zwanziger Jahren gegenüber durch das Eintreten einer gewissen Ermüdung gekennzeichnet.

Eine persönliche Erfahrung schließt sich hier sofort an. Mein damaliger Lehrer, Hans Brandts Buys, fragte mich eines Tages – es muß Anfang der Dreißiger Jahre gewesen sein –, ob ich mir eine gewisse Reihe neugebauter Mietshäuser in Amsterdam schon angesehen hätte und ob mir dabei etwas aufgefallen sei. Ich wußte genau, was er meinte: Es handelte sich um die bei uns üblichen Backsteinbauten, wobei aber an der Fassade an verschiedenen Stellen dickere Steine von unregelmäßiger Form angebracht waren, die wie eine Art steinerner Semmeln hervorstachen. Diese dickeren Steine befanden sich an völlig willkürlichen Stellen, und das wurde von meinem Lehrer beanstandet. Er sah darin eine Parallele zu den anarchistischen Tendenzen in der Kunst in einer Periode, in der es nur ein Gesetz zu geben schien: Alles ist erlaubt.

Tatsächlich gab es in den Zwanziger Jahren unzählige Möglichkeiten: Neoromantik existierte neben Neoklassizismus, freie Atonalität neben Dodekaphonie und Pluritonalität, Folklorismus neben einem eher abstrakten musikalischen Denken. Aber es wurde auf jeden Fall viel gewagt. Es ist bezeichnend, daß in diesen Jahren die Donaueschinger Musiktage gegründet wurden und die IGNM zustande kam. Der Dadaismus wirkte in der Groupe des Six und in Waltons *Façade* nach, hatte auch Nachzügler in Berlin und New York; Jazz und Ragtime – damals von den europäischen Komponisten nicht immer streng unterschieden – eroberten Europa; es sei nur an Hindemiths Erste Kammermusik und an seine *Suite 1922* erinnert, an *Le Bœuf sur le toit* (wobei man sich fragen könnte, ob sich da nicht Ragtime-Rhythmen mit südamerikanischen Rhythmen verschmelzen) und *La Création du monde* von Milhaud; an die *Dreigroschenoper* von Brecht und Weill; an Kreneks *Jonny spielt auf*, an *The Rio Grande* von Constant Lambert – alles Werke, die zwischen 1920 und 1930 komponiert wurden. Sogar in Werken des 50jährigen Ravel spielt der Jazz eine Rolle (Foxtrott in *L'enfant et les sortilèges*, Blues in der Violinsonate).

Die Dreißiger Jahre gehören zu den wenigen Perioden der Geschichte, deren Anfang genau feststeht: es ist der 25. Oktober 1929, der „Black Friday". Das heißt natürlich nicht, daß an diesem Datum alle Komponisten anfingen, anders zu komponieren, Maler anders zu malen usw. Aber es ist unverkennbar, daß sich in den Dreißiger Jahren eine Mentalitätsveränderung im musikalischen Schaffen offenbart. Es gibt bestimmte Werke, die man sich nur als Produkt der Zwanziger Jahre vorstellen kann und die undenkbar sind in den Dreißiger Jahren. Das ist eine dreiste Behauptung und es ist fraglich, ob es dafür Argumente, geschweige denn Beweise gibt.

*

Wiederum möchte ich ein persönliches Erlebnis einschalten. Im Jahre 1938 weilte der Komponist Ernst Krenek einige Zeit in Holland, er spielte den Solopart bei der Uraufführung seines zweiten Klavierkonzertes, wirkte in einem Kammermusikabend mit und hielt einen Vortrag über seinen Werdegang. Krenek sagte unter anderem, er habe gegen Ende der Zwanziger Jahre, etwa 1928, festgestellt, daß er sozusagen eine Phase übersprungen habe, er sei als junger Mann vom Schicksal in den Trubel der roaring twenties hineingeworfen worden, habe dann aber bemerkt: so kann es nicht weitergehen. Er sei dann zuerst mal zu Schubert zurückgekehrt (das Resultat war das *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*) und habe dann auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln schließlich den Weg zur Dodekaphonie gefunden.

Dieses Gefühl des „Festgefahrenseins", das Krenek da zum Ausdruck brachte, werden wohl viele ernsthafte Künstler damals empfunden haben. Ich habe vorhin vom starken Einfluß von Jazz und Ragtime (und, nebenei bemerkt, auch von Music-Hall, Variété und Zirkus) auf die Musik der Zwanziger Jahre gesprochen. Nun ist es natürlich nicht etwa so, daß in dieser Periode nur vom Jazz usw. beeinflußte Kompositionen geschrieben wurden. Aber den Komponisten, die jazz-artige und andere, „wilde" Werke schrieben, fiel es nach 1929 nicht ein, auf demselben Wege weiterzugehen. Milhauds *Le Train bleu* und *Salade* wurden 1924 geschrieben, *La Mort d'un tyran* 1932, *Cantate nuptiale* 1937; Honeggers *Pacific 231* entstand 1923, *Rugby* 1928, *Jeanne d'Arc au Bûcher* 1938;

Waltons *Façade* ist mit 1922 datiert, seine erste Sinfonie mit 1934, *Belshazzar's Feast* mit 1931. *The Rio Grande* von Lambert wurde 1927 geschrieben, das Chorwerk *Summer's Last Will and Testament* 1935 und *Aubade héroïque* 1940 – letzteres übrigens unter dem unmittelbaren Eindruck des Einmarsches der deutschen Truppen in die Niederlande.

Der Ernst des Lebens hatte die Künstler in seinem Griff. Nur ausnahmsweise hat ein Komponist damals versucht, die Stimmung der „twenties" noch fortzusetzen, wie etwa Francis Poulenc. Aber auch er hat seine besten Werke geschrieben, wenn er das eben nicht versuchte, wie in dem Liede *Priez pour paix*. Versuche, den Geist der Zwanziger Jahre heraufzubeschwören, wirkten manchmal wie eine Art Anachronismus, wie etwa Milhauds *Scaramouche*; sie waren meistens ebenso aussichtslos, wie es eine Fortsetzung des Dadaismus gewesen wäre. (Es darf als bekannt angenommen werden, daß Komponisten, die von den Irrungen und Wirrungen der Zwanziger Jahre unberührt waren, wie Bartók, Strawinsky, Schönberg und Webern, auch nach 1929 unbeirrt ihren Weg verfolgten.)

*

Ein niederländischer Musikwissenschaftler wird über die Musik in Frankreich und England kaum etwas aussagen können, was nicht jeder deutsche oder amerikanische Kollege längst weiß. Ich werde darum etwas ausführlicher über die Entwicklungen in den Niederlanden sprechen und diejenigen in Frankreich und England nur im allgemeinen behandeln.

Die französischen Komponisten des 20. Jahrhunderts haben das große Privileg gehabt, einen Meister in ihrer Mitte zu haben, der auf allen Gebieten der Musik – Harmonik, Melodik, Form, Rhythmus, Instrumentation – gleichzeitig neue Möglichkeiten geöffnet hat. Die Bedeutung von Claude Debussy, besonders für die Musik in Frankreich (aber auch in anderen Ländern), soll nicht unterschätzt werden. Die neugewonnene Freiheit ist sowohl für die Komponisten seiner Generation als auch für jüngere von ungeheurer Bedeutung gewesen. Vergessen wir nicht, daß z. B. Formprinzipien, wie sie in der deutschen Musiktradition im 19. Jahrhundert ausgebildet waren, weitgehend auch die französischen Komponisten beherrscht haben. Vielleicht kann man die Bedeutung Debussys so zusammenfassen: Er hat den französischen Musikern gezeigt, daß eine neue Entwicklung in der Musik auch ohne Leipziger Konservatorium und ohne Wagnertuben möglich war.

Es ist klar, daß diese Entwicklung auch ihre Schattenseite hatte. Es hat z. B. sehr lange gedauert, bis man in Frankreich die Dodekaphonie entdeckt hat. Als mir kurz nach dem Zweiten Weltkrieg der französische Komponist Jean-Louis Martinet sein auf dodekaphonischer Grundlage komponiertes Orchesterwerk *Orphée* zeigte, war das für Frankreich etwas völlig Neues (obgleich der französische Komponist Jean Huré schon 1911 den ersten Zwölftonakkord niedergeschrieben hatte). Aber die französischen Komponisten waren damals gerade erst dabei, Mahler für sich zu entdecken.

Die Dreißiger Jahre waren für das französische Musikleben ein tragisches Dezennium. Maurice Ravel, der seit 1932 nicht mehr komponiert hatte, starb 1937, im gleichen Jahr wie Albert Roussel und Gabriel Pierné. Zwei Jahre zuvor war Paul Dukas gestorben, ein Jahr später, 1938, verschied Debussys hochbegabter Zeitgenosse und Freund Maurice Emmanuel. Der einzige ältere Komponist dieser Generation, der damals noch aktiv war und dessen Bedeutung erst in den letzten Jahren klar zutage getreten ist, ist der 1867 geborene Charles Koechlin. Da seine Musik in kein einziges Schubfach hineinpaßt, wurde er nicht nur von der musikalischen Öffentlichkeit, sondern auch von der Musikwissenschaft arg vernachlässigt. Ob man seine Bedeutung damals erkannt hat, scheint mehr als fraglich.

L'Histoire ne se répète jamais – das ist mein Glaube, entgegen der üblichen Auffassung. Die musikalischen Ereignisse im Frankreich der Dreißiger Jahre scheinen mir aber Unrecht zu geben. Wieder fanden sich einige Komponisten zu einer Gruppe zusammen – und wieder gingen sie auseinander, genau wie 15 Jahre zuvor Les Six. „La jeune France" wurde 1936 gegründet von André Jolivet, Daniel Lesur, Yves Baudrier und Olivier Messiaen. Erneute Humanisierung der Musik war ein gemeinschaftliches Ziel, das aber nicht zu einem gemeinsamen Stil führte. Hand in Hand mit der Besinnung auf Musik als Möglichkeit einer menschlichen Aussage ging eine religiöse Tendenz, die man auch bei älteren Komponisten in dieser Periode, z. B. Honegger und Milhaud, findet. Übrigens schrieb Messiaen gerade in den Dreißiger Jahren seine ersten größeren Werke, wie z. B. *Ascension*.

*

„Splendid isolation" ist eine Bezeichnung, die immer wieder auf England und seine Kultur angewendet wird – und nicht ganz zu Unrecht. Ein Inselreich läuft immer Gefahr, sich bedeutenden kulturellen Tendenzen in anderen Ländern zu verschließen, kann aber auch eigene Traditionen besser aufrecht erhalten. Die Vorteile der insulären Situation scheinen mir für die englische Musik doch größer gewesen zu sein als die Nachteile. In Zeiten, da England nicht über ein großes Angebot an schöpferischen Kräften verfügte, haben ausländische Musiker dort ein fruchtbares Arbeitsfeld gefunden. Englische Musiker haben andrerseits immer wieder an Traditionen anknüpfen können, die in anderen Ländern oft verlorengegangen oder kaum mehr lebensfähig waren.

Die Entwicklung der Musik in England seit etwa 1900 ist vor allem ein Entgermanisierungsprozeß. In einer nächsten Phase kommen die Auseinandersetzungen mit den nationalen Strömungen, mit der neuen französischen Musik und mit dem Volkslied zur Geltung. Die Periode zwischen den beiden Weltkriegen ist diejenige, in der sich die Musik Englands selbständig macht. Bei älteren Komponisten spielt das der Folklore entlehnte Material eine Rolle, die jüngeren knüpfen auch gern an die Vorbilder der Vergangenheit, besonders an die Komponisten der Shakespearezeit und an Purcell an. Dabei gilt hier dasselbe wie für die französische Musik: Die Errungenschaften der Schönbergschule dringen erst spät durch. Der 1915 geborene Webernschüler Humphrey Searle trat erst später in den Vordergrund.

Auch England verlor in diesem Dezennium drei seiner bedeutenden Komponisten der älteren Generation: 1934 starben Frederick Delius, Edward Elgar und Gustav Holst. Abgesehen von schon vorher genannten Werken, möchte ich hier auf einige ältere Komponisten hinweisen, die gerade in den Dreißiger Jahren mit bemerkenswerten Werken hervortraten: Arnold Bax mit einem Violinkonzert und mit Kammermusikwerken für gewählte, ungewöhnliche Besetzungen, Arthur Bliss mit der *Music for Strings* und John Ireland mit der Kantate *These things shall be.*

Auch in England kam in den Dreißiger Jahren eine neue Generation zu Worte, die meistens erst nach 1945 in weiterem Kreise bekannt wurde. Die ersten Werke (von jugendlichen Versuchen vor 1930 abgesehen) von Benjamin Britten wurden in dieser Zeit komponiert. Seine etwas älteren Kollegen Lennox Berkeley, Michael Tippett und Alan Rawsthorne traten in dieser Zeit zuerst in den Vordergrund.

„Sport" ist, wie Sie wissen, ein englisches, in viele Sprachen übernommenes Wort, das in England mehr Bedeutungen als in anderen Sprachen und eine besondere Bedeutung für die Musik hat. Nicht in dem Sinne, daß englische Komponisten, ähnlich wie Honegger in *Rugby* und *Chant de Joie*, den Sport zum „Thema" ihrer Musik gemacht haben; die Liebe zum Sport spiegelt sich aber in den auch in der Neuzeit beliebten „spielerischen" Formen wider wie Variation und Konzert. Ich erinnere hier nur an die Variationen für zwei Violinen, mit denen Alan Rawsthorne 1938 beim Londoner Musikfest der IGNM sein Debüt machte.

*

Die Nennung des Namens Rawsthorne erleichtert es mir, den Übergang zur Musik der Niederlande zu finden. Sein Verhältnis zu Tonalität und Pluritonalität zeigt eine auffallende Verwandtschaft mit der Musik niederländischer Komponisten der gleichen Generation. Aber auch ohne diese Parallele läßt sich eine historische Entwicklung in der Musik der Niederlande feststellen, die derjenigen in England sehr ähnlich ist. Nur ist die Lücke zwischen der Blütezeit und dem neuen Aufschwung um 1900 noch größer, da Holland Henry Purcell keinen ebenbürtigen Komponisten an die Seite stellen kann.

Auch in Holland haben im 18. und 19. Jahrhundert viele ausländische Künstler ein günstiges Arbeitsfeld gefunden. Die fast sprichwörtliche Offenheit dem Fremden gegenüber hat manchen im eigenen Lande aus religiösen oder anderen Gründen gefährdeten Künstlern ein ungestörtes Dasein gewährt; aber die Gefahr des Preisgebens der eigenen Identität war dabei nicht immer imaginär. Die holländische Auffassung, daß das, was man sich von ferne holt, besser schmeckt, hat sich auch auf kulturellem Gebiete ausgewirkt.

Genau wie in England setzt auch in Holland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Art Wiedergeburt der Musik (und nicht nur der Musik) ein. In der Literatur sprechen wir von den „Tachtigers" (den „Männern von Achtzig"). Es handelt sich um Persönlichkeiten, die um 1880 in den Vordergrund traten, Zeitgenossen also von Elgar, Strauss, Debussy, Mahler, Van Gogh.

Auf musikalischem Gebiete war es der 1862 geborene Alphons Diepenbrock, der unserer Musik neue Impulse gab. Anfänglich Wagner stark verpflichtet, später ein Bewunderer und Freund Mahlers, gehörte er zu den ersten, die die Bedeutung der neueren französischen und niederländischen Dichter erkannten. Die Texte seiner Vokalwerke entnahm er der romantischen deutschen Dichtung, insofern sie seinem Naturell entsprach (Goethe, Novalis, Heine, Günderrode, Hölderlin) und neueren bzw. zeitgenössischen französischen und niederländischen Dichtern (Baudelaire, Verlaine, Gide, Van Eeden, Perk, Van Deyssel, Verwey). Noch 1920, ein Jahr vor seinem Tode, schrieb Diepenbrock, daß die Musik in Holland eine im Grunde aus Deutschland importierte Sache sei. Obgleich das schon nicht mehr stimmte, war keiner mehr berechtigt das zu sagen als gerade Diepenbrock, der am meisten dazu beigetragen hatte, die niederländische Musik vom allzu starken Einfluß der deutschen zu befreien und ihr eine eigene Physiognomie zu verleihen.

In den Zwanziger Jahren wurde die Musik in Holland geprägt von drei Persönlichkeiten, die wieder zahlreiche Schüler ausgebildet haben: Sem Dresden, Hendrik Andriessen und Willem Pijper. Daneben seien zwei Einzelgänger genannt, die mehr als die anderen dem Prinzip der absoluten Freiheit huldigten: Matthijs Vermeulen und Daniel Ruyneman. Vermeulen lebte damals in Frankreich und hatte keinen direkten Kontakt mit dem niederländischen Musikleben.

Für die drei zuerst genannten Komponisten waren französische Vorbilder in größerem oder geringerem Maße von Bedeutung. Pijpers Keimzellentheorie stammt im Grunde von Vincent d'Indy, seine pluritonalen Kombinationen haben eine Parallele bei Milhaud, für seine frühen Orchesterlieder benutzte er Gedichte von Verlaine. Auch Hendrik Andriessen interessierte sich, ebenso wie Diepenbrock, für die französische Poesie; Sem Dresdens Sonate für Flöte und Harfe ist Debussys Sonaten sehr verpflichtet. Später hat Dresden des öfteren niederländisches Volksliedmaterial für seine Thematik benutzt; außerdem schrieb er gerade in den Dreißiger Jahren ein paar seiner bedeutendsten Werke: die *Vokalisen* für Singstimme und sieben Instrumente, und seine *Sinfonietta* für Klarinette und Orchester.

Der bekannte frühere Museumsdirektor Willy Sandberg hat einmal gesagt: in jedem Holländer steckt ein Pfarrer. Es kann nicht wunder nehmen, daß der Elan, der die französische Musik der Zwanziger Jahre kennzeichnet, nicht in gleichem Maße in der niederländischen vorhanden ist. Auch ist der Jazz weit weniger vertreten, wenngleich amerikanische Kritiker manchmal die 1926 komponierte dritte Sinfonie von Willem Pijper als zweitklassigen Gershwin verschrieen haben, dazu wahrscheinlich von der exponierten Verwendung eines Tenorsaxophons und von einigen synkopierten Rhythmen verführt.

Das im Anfang meines Referats erwähnte Phänomen der „Ermüdung" läßt sich auch an der Musik der Dreißiger Jahre in Holland ablesen. Metrische Komplikationen, wie sie etwa Pijpers 2. und 3. Sonatine für Klavier, sein 4. Streichquartett und seine Flötensonate kennzeichnen, verschwinden nach 1930 fast gänzlich und kommen bei seinen Schülern in viel geringerem Maße vor. Natürlich handelt es sich nicht nur um „Ermüdung", sondern auch um Stabilisierung, Konsolidierung der neu gewonnenen Möglichkeiten.

Es sind hauptsächlich die Schüler der genannten Komponisten, die die niederländische Musik der Dreißiger Jahre geprägt haben. Zu Pijpers Schülern gehören Guillaume Landré, Bertus van Lier, Henriette Bosmans, Piet Ketting, Henk Badings, Hans Henkemans und Rudolf Escher; bei Andriessen studierten Jan Mul und Herman Strategier, bei Dresden Willem van Otterloo und Jan Mul.

In einer Besprechung des Klavierauszuges der beiden damals veröffentlichten Akte der Oper *Lulu* von Alban Berg stellte Pijper mit einer gewissen Genugtuung fest, Berg sei immer mehr in das Fahrwasser der Polytonalisten geraten. Das war nämlich sein (Pijpers) Fahrwasser und zu einem beträchtlichen Teil auch das seiner Schüler. Vor allem handelte es sich dabei um Verbindungen von Tonzentren im Abstand einer kleinen Terz und die damit verbundene oktotonische Tonleiter. Gleichzeitig machte sich das Bedürfnis eines tonalen Zentrums aber wieder geltend, ebenso traditionelle Formprinzipien, die Pijper folgerichtig vermieden hatte. Und obgleich in dieser Zeit ein junger holländischer Musiker bei Webern studierte, hat die Dodekaphonik vor 1940 kaum eine Bedeutung erlangt. Das geschah erst um 1950, dank dem Komponisten Kees van Baaren, ursprünglich auch ein Pijper-Schüler.

*

Es muß hier zum Schluß etwas über das niederländische Musikleben in den Dreißiger Jahren gesagt werden. Es gab viel weniger Sinfonie-Orchester als jetzt; heutzutage gibt es in Holland zwölf öffentliche, subventionierte Sinfonie-Orchester, die Rundfunkorchester, das Ballett-Orchester und das Niederländische Kammerorchester nicht mitgerechnet. Von einer auch nur einigermaßen systematischen Berücksichtigung des Schaffens niederländischer Komponisten war nicht die Rede; etwas besser war es um die niederländische Musik bei Kammermusikgruppen und Solisten bestellt. Das niederländische Musikfest von 1935, anläßlich des 40jährigen Jubiläums von Willem Mengelberg als Dirigent des Concertgebouw-Orchesters organisiert, war eine lobenswerte Ausnahme, die aber keine Fortsetzung fand. Zwei Jahre später ergriffen die Komponisten selber die Initiative und organisierten vier Konzerte mit größtenteils neuen Werken, wobei auch die jüngste Generation zu Worte kam. Das Fest hieß MANETO – d. h. Manifestatie Nederlandse Toonkunst – auf lateinisch aber auch: es muß bleiben. Es ist geblieben – es wurde einige Male wiederholt, bis zum Jahre 1940, als die von der deutschen Besatzung diktierten Richtlinien eine Fortsetzung schlechterdings unmöglich machten.

1940 – Ende der Dreißiger Jahre und eine Sternstunde der niederländischen Geschichte. Eine Fügung des Schicksals hat es gewollt, daß in diesem Jahre ein Komponist, der mehr als alle anderen der deutschen Musik verpflichtet war, Jan van Gilse, die Partitur seiner Oper *Thijl* abschloß, nach der Till Eulenspiegel-Legende von Charles de Coster. Van Gilse war ein heftiger Bekämpfer des Nazismus, und von einer Aufführung seines Werkes konnte damals natürlich keine Rede sein. Erst vierzig Jahre nach seiner Vollendung ging es über die Bühne.

Van Gilses jüngere Kollegen, die in den Dreißiger Jahren die niederländische Musik geprägt, sich aber auch sowohl für jüngere als für ältere Kollegen eingesetzt haben, sind heute gestorben oder gehören einer älteren Generation an. Und zwar einer „lost generation", denn ihre Werke werden kaum mehr gespielt. Dieses Schicksal teilen sie jedoch mit ihren englischen und französischen Kollegen.

Dietrich Kämper

Luigi Dallapiccola und die italienische Musik der Dreißiger Jahre

Die unterschiedlichen, oft durch starke Gegensätze geprägten Tendenzen in der italienischen Musik der Dreißiger Jahre spiegeln sich im Schaffen Dallapiccolas mit exemplarischer Deutlichkeit. Zwar bedeuten die Dreißiger Jahre in der „difficile formazione" des Komponisten zunächst nicht mehr als eine Phase des vorsichtigen Suchens und Tastens, die erst in den Vierziger Jahren zur eigentlichen Selbstfindung führt. Doch entsteht aus einer Skizze der Einflußsphären, in denen sich das kompositorische Schaffen Dallapiccolas entfaltet, ein nahezu umfassendes Bild der italienischen Musik dieses Jahrzehnts.

Dallapiccola erlebt den entscheidenden Abschnitt seiner musikalischen Ausbildung am Konservatorium zu Florenz. Der Geist dieser Lehranstalt ist unverwechselbar bestimmt durch Ildebrando Pizzetti, der hier von 1908 bis 1924 als Kompositionslehrer, seit 1917 auch als Direktor wirkt. Pizzettis musikgeschichtliche Stellung ist vor allem durch retrospektiv-historisierende Experimente auf dem Gebiet des Musikdramas (in enger Zusammenarbeit mit dem Dichter d'Annunzio) gekennzeichnet. Ein Grundzug seines musikdramatischen Gesangsstils ist die geradezu asketische Beschränkung der Musik auf die rein deklamatorische Nachzeichnung des Textes, in Anlehnung an die altgriechischen Nomoi und die Gregorianik. Auch in seinen Chorwerken erstrebt Pizzetti die Rückkehr zu einer „vocalità italiana antichissima", die noch nicht durch opernhafte Elemente korrumpiert ist[1]. Seine *Messa di Requiem* (1922), ein mutiges Werk angesichts der damals herrschenden Oper des Verismo (Mascagni, Puccini, Giordano), wird zum Vorbild für viele Chorwerke des italienischen Neomadrigalismus der Dreißiger Jahre.

[1] M. Mila, *La „Messa" di Pizzetti*, in: *Cronache musicali 1955–1959*, Torino 1959, S. 161.