

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 ist¹. 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.

Dallapiccola, der 1922 nach Florenz kommt, empfindet jedoch den durch Pizzetti und seine Schüler geprägten Geist des Florentiner Konservatoriums als für die Entwicklung jüngerer Komponisten wenig förderlich. Die allzu retrospektive Beschränkung auf einen sterilen, stark nationalistisch gefärbten Historismus scheint ihm in gefährliche Stagnation zu münden. Auch mußte Pizzettis enge Zusammenarbeit mit d'Annunzio, seine allzu bereitwillige Aussöhnung mit dem Faschismus (Premio Mussolini 1932) sowie vor allem seine offene Feindseligkeit gegenüber Schönberg² zu einer fortschreitenden Entfremdung führen.

Entscheidende Anregungen empfängt Dallapiccola dagegen durch Gastspiele ausländischer Komponisten, Dirigenten und Ensembles (1924 Schönbergs *Pierrot lunaire*, 1927 Strawinskys *Les Noces*). Vermittler dieser internationalen Begegnungen ist Alfredo Casella, der als Mitbegründer einer italienischen Gesellschaft für neue Musik (der späteren italienischen Sektion der IGMN) wichtige Förderarbeit für die neue Musik in Italien geleistet hat. Dallapiccola hat ihm in einem Nachruf mit dem vielsagenden Titel *Casella maestro* gedankt: „Casella hat Schule gemacht. Nicht in dem Sinne, daß er mehr oder weniger begabte Nachahmer gehabt hat, sondern in dem Sinne, daß er uns Jüngere gelehrt hat, die Augen offenzuhalten – und daß politische Grenzen wenig oder gar nichts mit der Kunst zu tun haben“³. Casella hatte von 1896 bis 1915 in Paris gelebt und hier die Entwicklung der französischen Musik von Debussys *L'Après-Midi d'un Faune* bis zu Strawinskys *Sacre* aus nächster Nähe beobachten können. Die Begegnung mit der Musik Schönbergs löst in ihm eine Phase des „dubio tonale“ aus, die er jedoch – wie es in der Autobiographie heißt – durch die Besinnung auf seine „italianità“ und insbesondere durch das Erlebnis der toskanischen Landschaft überwindet: „... la chiarezza trasparente di quel paesaggio era quella stessa dell'arte nostra“⁴.

Das Zusammentreffen mit Strawinsky in Rom im Jahre 1915 – Casella übernimmt damals die Leitung einer Klavierklasse am Konservatorium S. Cecilia – gewinnt entscheidende Bedeutung für seinen weiteren Weg. Im Schaffen Strawinskys und Casellas nach dem Ersten Weltkrieg zeigen sich überraschende Parallelen. Es erscheint nur folgerichtig, daß Casella 1926 als Autor der ersten Strawinsky-Biographie überhaupt hervortritt. Im Unterschied zum Neoklassizismus Strawinskys propagiert Casella jedoch eine „musica puramente strumentale, cioè completamente emancipata da ogni vincolo diretto o indiretto colle parole“⁵. Er greift damit einen Gedanken auf, den Torre Franca schon 1912 in seiner Kampfschrift gegen Puccini geäußert hatte⁶. Mit Recht nennt Luigi Pestalozza deshalb den Instrumentalismus Casellas die „aggiornata versione neoclassica delle speranze torrefranche“⁷. Viele der jungen Komponisten knüpfen hier an, unter ihnen Goffredo Petrassi mit seiner *Partita* für Orchester (1932). Den Vorbildern Casella und Hindemith deutlich verpflichtet, ist dieses Werk (neben Strawinskys Bläseroktett und Klavierkonzert) eines der bekanntesten Beispiele für den „retour à Bach“ der Zwanziger und frühen Dreißiger Jahre. Auf Empfehlung Casellas wird Petrassis *Partita* auf dem Musikfest 1933 der IGMN in Amsterdam als Beitrag Italiens aufgeführt.

Vergegenwärtigt man sich den derb-rustikalen, ganz vom neobarocken Gestus geprägten Stil der *Partita* Petrassis, so erscheint das gleichzeitig entstandene Werk Dallapiccolas, das ebenfalls den Titel *Partita* trägt, geradezu als extreme Gegenposition. Der Komponist hat rückblickend gesagt, dieses Werk scheine „von einem Planeten herabgefallen, auf dem Strawinsky unbekannt gewesen sein muß“⁸. Im Gesamtcharakter der *Partita*, vor allem in der Einbeziehung des Solosoprans im Schlußsatz, der „Naenia Beatae Mariae Virginis“, kündigt sich die Überwindung des instrumentalen

² I. Pizzetti, *Di Arnold Schoenberg e di altre cose*, in: *Intermezzi critici*, Firenze 1921, S. 173ff. (erstmalig veröffentlicht in: *Marzocco*, Dezember 1916).

³ „Casella ha fatto scuola. Non nel senso che abbia avuto imitatori di maggiore o minore ingegno; bensì nel senso che ci ha insegnato a guardarci attorno e ci ha insegnato che poco o nulla hanno a che fare con l'arte i confini politici“; Luigi Dallapiccola, *Casella maestro*, in: *Parole e musica*, hrsg. von F. Nicolodi, Milano 1980, S. 337.

⁴ A. Casella, *I Segreti della Giara*, Firenze 1941, S. 211.

⁵ A. Casella, *L'Evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta*, London 1923, S. VIII.

⁶ F. Torre Franca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino 1912, Einleitung S. X.

⁷ *La Rassegna musicale. Antologia*, hrsg. von L. Pestalozza, Milano 1966, Einleitung S. LXII.

⁸ „... probabilmente faceva l'impressione di cadere da un pianeta sul quale Strawinsky non doveva essere noto“; Brief Dallapiccolas an das Verlagshaus Suvini Zerboni, Mailand, vom 12. Februar 1955, veröffentlicht in: *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio...*, hrsg. von F. Nicolodi, Milano 1975, S. 88f.

Neoklassizismus an, der bei Lektüre der Satzüberschriften noch als der stilistische Orientierungspunkt erscheinen mochte.

Im Dezember 1932 erscheint in mehreren italienischen Tageszeitungen das von Respighi und Pizzetti mitunterzeichnete *Manifesto di musicisti italiani*, das die antiromantische Haltung der neuen italienischen Musik verurteilt und das Casella und Malipiero – wenn auch ohne Namensnennung – des „internazionalismo“ und der „cerebralità“ beschuldigt. Die Tatsache, daß auch Casella hier zur Zielscheibe der Kritik einer ultrakonservativen, faschistischer Kulturpolitik nahestehenden Gruppe wird, macht die besondere Schwierigkeit einer richtigen Einordnung und gerechten Beurteilung dieses einflußreichen Musikers deutlich. Fast möchte man von einer Janusköpfigkeit Casellas sprechen: Auf der einen Seite eine nationalistische, durch anti-germanische Akzente geprägte Betonung des „richiamo all'ordine“, der „chiarrezza latina“ – hier spricht deutlich der Angehörige einer Siegermacht des Ersten Weltkriegs – und damit ein Zugeständnis an den künstlerischen Nationalismus, wie er vom neuen Regime propagiert wurde⁹; auf der anderen Seite eine tolerante, uneigennütige Förderung junger Komponisten unabhängig von der von ihnen gewählten Stilrichtung und eine entschiedene Verurteilung eines „musikalischen Protektionismus“, der – wie man im *Melos*-Bericht über den Florentiner Kongreß von 1933 nachlesen kann – dem menschlichen Denken „Zollgrenzen“ aufzuerlegen versucht¹⁰. Anders ausgedrückt: Auf der einen Seite ein Komponist, der ausdrücklich eine Parallele zieht zwischen der antiromantischen Haltung seiner Musik und dem faschistischen Kampf gegen den Liberalismus der Giolitti-Ära, ja der den Beginn des italienischen Neoklassizismus in der Musik in engsten Zusammenhang bringt mit Mussolinis Marsch auf Rom¹¹; auf der anderen Seite ein Komponist, dessen Einfluß und Fürsprache die jüngere Generation nach 1930 ihre ersten internationalen Kontakte verdankt und der damit entscheidend zur „Entprovinzialisierung“ der italienischen Musik beitrug.

Schon 1929 hatte Casella in der Zeitschrift *Anbruch* seine *Scarlattiana* für Klavier und Orchester vorgestellt und daran einige grundsätzliche Betrachtungen zur „augenblicklichen musikalischen Situation“ geknüpft. Als ihr Hauptkennzeichen sieht er „eine völlige Wiederherstellung der Gesetze der Konstruktion und der Ordnung“ und zieht auch diesmal eine Parallele zur „modernen politischen Entwicklung“¹². Die von der Redaktion der Zeitschrift erhoffte lebhaftige Diskussion der Thesen Casellas bleibt zwar aus, doch können schon im folgenden Heft kurze Entgegnungen Schönbergs, Kreneks und Malipieros veröffentlicht werden. Während Krenek der Begriff „Ordnung“ allzu „schwankend oder schlagworthaft“ und damit für eine sinnvolle Diskussion unbrauchbar erscheint, greift Th. W. Adorno, der sich in einem späteren Heft des *Anbruch* zu Wort meldet, gerade diesen Begriff auf und enthüllt seinen von Casella verwendeten Doppelsinn: „Casellas Ordnung ist die naturwüchsige, eine Art Ständesystem der Musik, darin die Nebenstufen sich ebenso willig der Tonika und der Dominante unterwerfen wie im faschistischen Staat Arbeiter und private Unternehmer den staatlich-autoritären Syndikaten“¹³. Von hier aus mag verständlich erscheinen, daß das Urteil der italienischen Musikwissenschaft über Casella bis heute zwiespältig und kontrovers geblieben ist¹⁴.

Der Vorwurf des „internazionalismo“ und der „cerebralità“, den die Autoren des *manifesto* gegenüber Malipiero und Casella erheben, wird in den folgenden Jahren auch Dallapiccola immer häufiger treffen. Dabei enthält der Begriff „Internationalismus“, auf Dallapiccola angewendet, ungewollt etwas durchaus Richtiges: nicht im Sinne einer politischen Hinneigung zum Sozialismus und Kommunismus, wie die Anhänger der faschistischen Kulturpolitik offenbar andeuten wollen, sondern im Sinne einer verstärkten Suche nach internationalen künstlerischen Kontakten, die allein aus der Stagnation herausführen konnten. Tatsächlich gewinnt der Besuch internationaler Festivals der Neuen

⁹ M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino 1963, S. 430.

¹⁰ Alfredo Casella spricht [Vortrag Florenz 1933], in: *Melos* 12 (1933), S. 190.

¹¹ A. Casella, *Pittura e musica nella odierna Italia*, in: *Il Pianoforte* 6 (1926), Nr. 4; ders., *Über neuklassische Musik*, in: *Melos* 9 (1930), S. 74.

¹² *Scarlattiana*. Alfredo Casella über sein neues Stück, in: *Anbruch* 11 (1929), S. 26ff.

¹³ Zu Casellas Aufsatz „*Scarlattiana*“, in: *Anbruch* 11 (1929), S. 79; Th. W. Adorno, *Atonales Intermezzo?*, ebda., S. 189.

¹⁴ *La Rassegna Musicale. Antologia*, Einleitung S. CVIII und S. CLX (L. Pestalozza); R. Vlad, *Ricordo di Casella maestro*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 11 (1977), S. 185ff.; J. C. G. Waterhouse, *Continuità stilistica di Casella*, in: *Musica Italiana del primo Novecento. La Generazione dell'80*, hrsg. von F. Nicolodi, Firenze 1981, S. 63ff.

Musik in den Jahren 1933–1935 auf Dallapiccola nach eigenem Eingeständnis einen richtungsweisenden Einfluß. Auf dem „Maggio Musicale Fiorentino“ 1933 kommt es zur ersten Begegnung mit Alban Berg. Es folgen das 12. Festival der IGNM in Florenz 1934 mit der *Lyrischen Suite* (Kolisch-Quartett) und wenige Monate später das „Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale“ in Venedig 1934 mit der Konzertarie *Der Wein* (Dirigent: Hermann Scherchen). Man greift sicher nicht zu hoch, wenn man in diesem Zusammenhang von Schlüsselerlebnissen Dallapiccolas spricht. Zur Überraschung und zum Befremden seiner Zuhörer stellt Dallapiccola Leben und Werk Alban Bergs in den Mittelpunkt seines Vortrags von 1936 vor der „Accademia del R. Conservatorio di Musica L. Cherubini“ in Florenz¹⁵. Das Vorbild Bergs ist, wie sich noch zeigen wird, im Musiktheater Dallapiccolas auf vielen Ebenen gegenwärtig.

Das 13. Festival der IGNM in Prag 1935 bringt die für Dallapiccola nicht minder wichtige Begegnung mit der Musik Weberns: Heinrich Jalowetz dirigiert das Konzert op. 24 für 9 Instrumente. Die „brevità inverosimile“ und die „concentrazione assolutamente singolare“ dieser Komposition, die Dallapiccola im Tagebuch notiert¹⁶, haben sein späteres Schaffen entscheidend geprägt. Das eingehende Studium Webernscher Partituren, das seinen Niederschlag u. a. in einer Rezension der Kompositionen op. 26–28 für die Zeitschrift *La Rassegna Musicale* (1939) findet¹⁷, gibt einen der entscheidenden Impulse für die endgültige Hinwendung Dallapiccolas zur Zwölftontechnik in den Jahren 1936–1943. Es ist alles andere als Zufall, daß Dallapiccola seine erste vollständig dodekaphone Komposition, die *Sei Carmina Alcaei* aus dem Zyklus der *Liriche Greche*, dem damals in Italien nur wenigen Eingeweihten bekannten Webern zu dessen 60. Geburtstag widmet. Mit seiner langsamen, aber stetigen Annäherung an die Zwölftontechnik geht Dallapiccola einen Weg, den Casella noch in seiner Autobiographie *I Segreti della Giara* (1941) als „unitalienisch“ ablehnt.

Eine der frühesten Stationen auf dem Wege zur Zwölftontechnik sind die *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* (1933–1936) auf Texte eines Großneffen des berühmten Bildhauers. In diesem Werk wird der Einfluß eines dritten Italieners der älteren Generation erkennbar: des Venezianers Gian Francesco Malipiero. Erfahrungen aus der Gregorianik, aus dem altitalienischen religiösen Volksgesang (Lauda, Sacra rappresentazione) und aus dem Madrigal Monteverdis machen Malipiero für Dallapiccola zum Wiederentdecker des „antico autentico spirito della musica italiana“¹⁸. Hier knüpft der Neomadrigalismus der Michelangelo-Chöre an, deren zweite Folge denn auch Malipiero zugeeignet ist. Daß Malipiero zur Hauptzielscheibe für die Autoren des *manifesto* von 1932 geworden war, kann nicht überraschen: Der oft beschworene Pessimismus seines *Torneo notturno* (1929), eines der wichtigen Werke eines anti-illusionistischen Episodentheaters – Dallapiccola bezeichnet eine Radioubertragung dieses Bühnenwerks 1932 als eines seiner entscheidenden Bildungserlebnisse¹⁹ –, steht in scharfem Gegensatz zu dem vordergründigen, vom faschistischen Regime verordneten Optimismus der Zwanziger und frühen Dreißiger Jahre. Gegen die Verherrlichung der „gioinezza“ (man denke an die gleichnamige Hymne der Faschisten) setzt Malipiero die Botschaft von der Vergänglichkeit des Lebens: Polizianos *Canzone del Tempo*, die als das innere Zentrum, als eine Art „idée fixe“ des *Torneo notturno* fungiert.

Völlig einig mit seinen Generationsgenossen in der Ablehnung der schlechten Musik des Ottocento, insbesondere der Oper des Verismo, läßt sich Malipiero doch nie zu jenem überhitzten Nationalismus hinreißen, der die Äußerungen Pizzettis zur Zeit des libyschen Krieges (1911/12) – „Italia paese di eroi“ – und die Casellas nach 1918 prägt. Es ist bezeichnend, daß es nur ein einziges Mal zur Zusammenarbeit mit d'Annunzio, dem Wortführer eines extremen italienischen Nationalismus, kommt: in dem unveröffentlichten frühen Bühnenwerk *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1913/14). Außerordentlich wichtig wird dagegen die Begegnung mit Pirandello, die zur Entstehung des Bühnenwerks *La Favola del figlio cambiato* (1933) führt. Deutlicher als je zuvor erscheint Malipiero hier als Vertreter einer Gegenströmung: Gegen den heroischen Ton, die naive Zukunftsgläubigkeit

¹⁵ L. Dallapiccola, *Di un aspetto della musica contemporanea* [Vortrag, gehalten am 8. März 1936], in: Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, S. 207ff.

¹⁶ L. Dallapiccola, *Incontro con Anton Webern* (*Pagine di diario*), in: *Parole e musica*, S. 230.

¹⁷ Jetzt auch in: *Parole e musica*, S. 225ff.

¹⁸ L. Dallapiccola, *Qualche nota in memoria di Gian Francesco Malipiero*, in: *Parole e musica*, S. 367.

¹⁹ Ebda., S. 365.

der sich immer mehr festigenden faschistischen Herrschaft setzt Malipiero den Sarkasmus, die Skepsis des Pirandelloschen „Così è se vi pare“, die aus den Schlußversen der *Favola* spricht:

Ma niente è vero,
E vero può esser tutto;
Basta crederlo per un momento,
E poi non più, e poi di nuovo,
E poi sempre, o sempre mai più.

Nach der römischen Premiere 1934 untersagt Mussolini alle Wiederholungsaufführungen wegen „sconcezza morale“. Für die italienische Musik der Dreißiger Jahre bedeutet Maliperios *Favola* – rückblickend – das erste Anzeichen einer Wende: Die junge Komponistengeneration – allen voran Dallapiccola, später auch Petrassi – knüpft hier an, indem sie sich nach 1935 mehr und mehr von den Fesseln des „casellismo“ zu lösen beginnt.

Kompositionstechnisch gesehen beansprucht der *Coro degli Zitti* aus der dritten Folge der Michelangelo-Chöre das größte Interesse. Die strenge Form des Gedichts, das der Komponist einer Karnevals-Mascherata entnimmt – drei Strophen mit gleichbleibendem Ritornell –, findet in der Musik ihre Entsprechung: Dallapiccola wählt die Form der Chaconne. Das Thema dieser Chaconne bildet in seinem zweiten Abschnitt eine vollständige Zwölfton-Konstellation²⁰ (vgl. folgenden Partiturausschnitt):

24

Fl. I. *ppp*

Ott. I. *ppp* II. *pp*

Ob. *ppp*

Vc. *ppp, uguale* arco arm. *uguale* II. Corda

la I. metà div. (senza sord.)

la II. metà con sord. arco

Cb. Tutti con sord. *ppp, uguale* *pp* *ppp*

25

²⁰ R. Vlad, *Luigi Dallapiccola*, Milano 1957, S. 8.

Auch wenn dieses „Zwölftonthema“ zunächst seine Erklärung durch die spukhaft-gespensische Stimmung der Textvorlage findet, so darf man in dieser Komposition des Jahres 1936 doch einen ersten wichtigen Schritt in Richtung auf die vollständige Aneignung der Zwölftontechnik sehen.

Dallapiccolas Entwicklung in den Dreißiger Jahren mündet in ein Werk für das Musiktheater: den Operneinakter *Volo di notte* nach dem Roman von Antoine de Saint-Exupéry. Im Mittelpunkt des Geschehens steht Rivière, der Direktor einer Fluggesellschaft in Buenos Aires, die zur Beschleunigung des Postverkehrs Nachtflüge unternimmt und dabei oft das Leben der Piloten aufs Spiel setzt. Dallapiccola hat mit Entschiedenheit bestritten, daß er das Luftfahrt- und Flughafenmilieu aus bloßer Originalitätssucht gewählt habe²¹. Es sei ihm vielmehr um das zeitlos gültige Thema des Menschen gegangen, der seinen Weg sucht und um die Verwirklichung eines Zieles kämpft. Aber selbst wenn man das Flughafenbüro, die Rollfelder, die landenden und startenden Maschinen als bloße Requisiten des Dramas auffaßt, wird man nicht umhin können, sich einige kunst- und geistesgeschichtliche Zusammenhänge zu vergegenwärtigen. Dabei wird sich zeigen, daß gerade das Flugzeug keineswegs ein beliebiges Requisit neben anderen ist, sondern in der Geistesgeschichte der Dreißiger Jahre mit einem besonderen Symbolgehalt befrachtet wird. Francesco Balilla Pratella, der Musiker in der Gruppe der frühen Futuristen, wollte schon 1911 auch den Flugzeugen ihre „anima musicale“ geben²². Marinetti, der als Kriegsberichterstatter im libyschen Feldzug 1911/12 eine geradezu poetische Apotheose des Fliegers verfaßt hatte²³, erarbeitet nach 1914 mit dem Maler Balla Pläne zu einem Ballett über den Flug eines Kampffliegers. Als Bildthema erscheint das Flugzeug, in engem Zusammenhang mit der Maschinenästhetik der Futuristen, seit etwa 1915 bei Balla, Boccioni u. a.²⁴. Der eigentliche Beginn der futuristischen Flugmalerei („aeropittura“) kündigt sich an durch das Manifest der Luft- und Flugmalerei, das Marinetti, Balla u. a. 1929 veröffentlichen. Ihre Anhänger veranstalten mehrere Ausstellungen, darunter die unter der Schirmherrschaft von Goebbels 1934 in Berlin, die zugleich das letzte offiziell geduldete Auftreten deutscher Avantgarde-Künstler war. Die weitere Entwicklung – erwähnt sei Marinettis Manifest über die „aeropittura dei bombardamenti“, verfaßt 1940, im Jahre der Uraufführung von Dallapiccolas *Volo di notte* – zeigt die fortschreitende Integration der „aeropittura“ in die Kunstpolitik und Propaganda des Faschismus: „Der Pilot wird . . . zum modernen Heroen, zum Prototyp des neuen Menschen der faschistischen Ära“²⁵.

Auch die Musik nimmt sich des Themas an, wobei sich der Bogen von Pratellas *Aviatore Dro* (1920) bis zu Brecht-Weills Lindbergh-Kantate (1929) spannt. Aus Dallapiccolas unmittelbarem Umkreis steht ohne Zweifel Casellas Mysterium *Il Deserto tentato* der futuristisch-faschistischen Flugmalerei am nächsten. Dieses Werk, das durch einen Flug über die Ogaden-Wüste inspiriert ist, entstand 1936, also zur Zeit von Mussolinis Äthiopien-Feldzug. Die Beschreibung, die Casella in seiner Autobiographie gibt, läßt diese Komposition als eine kaum verschleierte Verherrlichung von Mussolinis afrikanischer Kolonialpolitik erscheinen: Eine Gruppe von Piloten landet in der Wüste, „wie moderne Argonauten“; sie kämpft mit den barbarischen Naturmächten und befriedet sie schließlich durch Errichtung „gigantischer menschlicher Bauten“²⁶.

Die Gegenposition, die Dallapiccolas *Volo di notte* gegenüber dieser naiv-fortschrittsgläubigen Verherrlichung des Fliegens bezieht, ist unverkennbar. Im Mittelpunkt steht nicht der Sieg des Flugdirektors Rivière, sondern die Tragödie des Piloten Fabien, der bei der Rückkehr von seinem Patagonienflug in einen Zyklon gerät und abstürzt. Alceo Toni, Mitunterzeichner des *manifesto* von 1932, bemängelt denn auch in der faschistischen Tageszeitung *Il Popolo d'Italia* den „senso dimesso di eroismo“, die „ristretta visuale umana“²⁷ dieses Werks. Und wenn die Reichstheaterkammer die für

²¹ L. Dallapiccola, *Per la prima rappresentazione di „Volo di notte“*, in: *Parole e musica*, S. 392.

²² Fr. B. Pratella, *Manifesto tecnico della Musica futurista*, in: *Musica futurista per orchestra*, Bologna 1912, S. XVI.

²³ G. Escher, *Im Zeichen der vierten Dimension. Das Flugzeug aus kunsthistorischer Sicht 1903–1930*, Diss. Köln 1978, S. 127.

²⁴ Ebda., S. 118 ff.

²⁵ S. von Falkenhausen, *Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922–1943*, Frankfurt/M. 1979, S. 140.

²⁶ „ . . . l'intervento di un gruppo di aviatori scesi dal cielo in quell'orrido deserto, quasi novelli Argonauti, la loro lotta contro le forze oscure della barbaria e le insidie di quella natura, la pace infine e la trasformazione delle colossali ambe in gigantesche costruzioni umane“; A. Casella, *I Segreti della Giara*, S. 284.

²⁷ *Il Popolo d'Italia*, Milano, 19. Mai 1940.

das Staatstheater Braunschweig geplante, von Alfred Schlee vermittelte Uraufführung schließlich untersagt, dann mag dabei neben der offiziellen Begründung („das deutsche Theaterpublikum lehnt eine derartige Musik, die zu stark ins Atonale geht, ab“)²⁸ auch diese Verbindung von Luftfahrtthematik und erschütterndem menschlichen Leiden – noch dazu am Vorabend des Zweiten Weltkriegs – eine wichtige Rolle gespielt haben. Erhebliche Unterschiede der Auffassung werden aber auch gegenüber dem Roman Saint-Exupéry's deutlich. Der Schriftsteller hat in der Gestalt Rivière's seinem „humanisme de l'action“ Ausdruck gegeben²⁹. Die heroische Tat ist die einzige Möglichkeit des Menschen, seine Sterblichkeit zu überwinden. „Il faut travailler pour un idéal qui nous dépasse, mais qui est en même temps notre propre survivance“, so lautet die Quintessenz des Romans. „Et si l'individu ne s'y prête pas, il faut le forcer, il faut lui inculquer le mythe de sa propre grandeur. Il faut le réveiller et ainsi le sauver de la perte“³⁰.

Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß Dallapiccola dieser Aussage Saint-Exupéry's, die bei anderen französischen Schriftstellern der Dreißiger Jahre ihre Parallelen findet (Malraux, Drieu la Rochelle, Montherlant), eine tiefgreifende Umdeutung gibt. In der ursprünglichen Konzeption steht auch für Dallapiccola – ganz im Sinne Saint-Exupéry's – Rivière im Mittelpunkt des Geschehens. Unter dem Eindruck der politischen Ereignisse des Jahres 1938 vollzieht sich im Komponisten aber offenbar ein allmählicher Wandel der Auffassung³¹. Er sieht den Handlungsverlauf des Romans jetzt aus verändertem Blickwinkel: Nicht dem siegreichen Rivière, sondern dem in den Tod stürzenden Fabien gilt nun sein Hauptinteresse. Die anfangs durchaus positive Bewertung Rivière's geht schon daraus hervor, daß Dallapiccola sich zunächst mit dem Helden des Romans in einer Weise identifiziert, die dieser Gestalt nahezu autobiographische Züge verleiht. In seinem Einführungsartikel von 1940 hebt der Komponist hervor, daß der *Volo di notte* einen großen Fortschritt gegenüber seinen „precedenti ricerche sonore“ darstelle. Das einzige, was ihn bei diesem Werk interessiert habe, sei „il chiarificarsi dell'espressione, il purificarsi della materia, il procedere, il progredire“ gewesen, und dieses Interesse habe er gemeinsam mit Rivière. Für die weitere Entwicklung seines Schaffens – Dallapiccola denkt hier offenbar an den mit immer größerer Entschiedenheit beschrittenen Weg zur Zwölftontechnik – habe er, ebenfalls in voller Übereinstimmung mit Rivière, ein unbegrenztes Vertrauen in die Zukunft³².

Die politischen Geschehnisse des Jahres 1938 – die sich abzeichnende Niederlage der Republikaner im spanischen Bürgerkrieg, das Münchener Abkommen und der Beginn der Rassenkampagne – lassen die „Führernatur“ Rivière in neuem Licht erscheinen. Der Tod des Piloten Fabien, bei Saint-Exupéry noch als Opfer, als Sich-selbst-hingeben für die Gemeinschaft aufgefaßt³³, wird durch Dallapiccola nun unter deutlicher Akzentverschiebung als schmerz- und leidbringendes Einzelschicksal dargestellt. Auch die Gespräche zwischen Rivière und Fabien's Frau, dieser Vertreterin einer „ganz anderen Lebensauffassung“ – Gespräche, die bei Saint-Exupéry lediglich episodischen Charakter haben –, erhalten in der Komposition Dallapiccola's breitesten Raum. Die Umdeutung der Aussage des Romans erfolgt aber vor allem mit musikalischen Mitteln. Hierzu ist nachzutragen, daß der Komponist mit den 1936/37 entstandenen *Tre Laudi* ein Werk geschaffen hatte, das als Vorstudie für den Operneinakter fungiert, und zwar in einer viel weiterreichenden Bedeutung als im Falle der *Wesendonck*-Lieder (für Wagners *Tristan*) oder im Falle von *Sarabande* und *Cortège* (für Busonis *Doktor Faust*). Nicht allein kurze Episoden, sondern ganze Szenen des *Volo di notte* sind mit dem erweiterten Material der *Tre Laudi* gestaltet. Nun ist in der Tat kaum ein größerer Gegensatz denkbar als zwischen den *Lauden* des 13. Jahrhunderts und einem Bühnenwerk des 20. Jahrhunderts, dessen Handlung in den Büros einer Fluggesellschaft spielt. Und dennoch: Dallapiccola knüpft eine Fülle

²⁸ L. Dallapiccola, *Sehen, was anderen verborgen bleibt*, in: Programmheft des Staatstheaters Braunschweig, Nr. 27, Spielzeit 1964/65.

²⁹ S. Losic, *L'Idéal humain de Saint-Exupéry*, Paris 1965, S. 27.

³⁰ Ebd., S. 29.

³¹ Zum zeitgeschichtlichen Hintergrund des *Volo di notte* vgl. L. Dallapiccola, *Genesi dei „Canti di prigionia“ e del „Prigioniero“*, in: *Parole e musica*, S. 407.

³² L. Dallapiccola, *Per la prima rappresentazione di „Volo di notte“*, in: *Parole e musica*, S. 397.

³³ E. A. Racky, *Die Auffassung vom Menschen bei Antoine de Saint-Exupéry*, Wiesbaden 1954 (Mainzer Romanistische Arbeiten, Bd. II), S. 66.

mus“ darstellt³⁶. Das Abhören der Funkmeldungen über Wetterlage und Flugzeugpositionen begleitet Dallapiccola mit einem „Pezzo ritmico“, das die Idee der „Monoritmica“ aus Bergs *Lulu* in abgewandelter Form aufgreift. Stellung und Funktion im Drama ist in beiden Fällen eine durchaus ähnliche: Während Bergs „Monoritmica“ bekanntlich den Selbstmord des Malers vorbereitet und begleitet, wird in Dallapiccolas „Pezzo ritmico“ aufgrund der einlaufenden Funksprüche der bevorstehende Absturz des Patagonienkuriers und damit der Tod Fabiens mit aller Deutlichkeit vorausgesehen.

Auch in der Verwendung geschlossener musikalischer Formen wird das Vorbild Bergs erkennbar, wenngleich Dallapiccola selbst sich hierbei überraschenderweise auf Verdis *Otello* und *Falstaff*, ja sogar – ein vielleicht nicht ganz zutreffender Vergleich – auf die Oper des frühen 17. Jahrhunderts mit ihren Chaconnen und Passacaglien beruft³⁷. Die Tatsache, daß Dallapiccola die Radioübertragung der Zürcher *Lulu*-Uraufführung (1937) hört und die im gleichen Jahr erschienene Berg-Monographie von Willi Reich sehr aufmerksam studiert³⁸, beseitigt alle Zweifel. Geschlossene Formen sind (neben dem „Pezzo ritmico“) der 2. Teil der 1. Szene („Movimento di Blues“), die gesamte 5. Szene („Corale, Variazioni, Finale“) sowie der Schluß der 6. Szene („Inno“).

Die ganz offenkundige Orientierung an bestimmten kompositionstechnischen Verfahren Alban Bergs darf nicht den Blick dafür verstellen, daß Dallapiccola schon im *Volo di notte* einen durchaus eigenständigen, vom Schönbergkreis unabhängigen Stil gefunden hat. Fedele d'Amico hat bereits 1942 anlässlich einer Neuinszenierung des Werkes in Rom darauf hingewiesen, daß sich der Einfluß Bergs auf äußerliche, rein technische Merkmale beschränke und nicht die Substanz des Stils betreffe³⁹. Er versucht darüber hinaus, vor allem im Bereich des Klanglichen deutliche Unterschiede zwischen Dallapiccola und der Wiener Komponistengruppe aufzuzeigen. Schon am *Volo di notte*, mehr noch an den folgenden *Canti di prigionia* und *Liriche greche* beobachtet er „il clima sidereo e dolcissimo in cui è sempre consistito il sogno più autentico di questo musicista“; hieraus ergibt sich ein unerwartet scharfer Gegensatz zu den „macabri incubi che sogliono frequentare lo Schönbergkreis“⁴⁰.

Die formale Zusammenfassung und Verklammerung des *Volo di notte* durch die Musik der ersten Lauda erweist sich im Rückblick auf Dallapiccolas Gesamtwerk als ein Kunstgriff, dem eine weit über diesen Bühnenerstling hinausreichende Bedeutung zukommt. In der späten Oper *Ulisse* (Uraufführung Berlin 1968) wird eben dieser Passus an zwei wichtigen Stellen zitiert: im Prolog auf die Frage der Kalypso „Che bramare può l'uomo se non sfuggir la morte?“, im II. Akt auf das Stichwort „stelle“, als Odysseus, von Ithaka wieder aufs Meer hinausfahrend, ein letztes Mal vor seinem Tode zum gestirnten Himmel hinaufblickt. Damit werden diese Zitate zu tragenden Pfeilern für die konzentrische Gesamtanlage des *Ulisse*⁴¹ und gewinnen zugleich zentrale Bedeutung im Netz der Selbstzitat-Beziehungen, von dem das kompositorische Gesamtwerk Dallapiccolas durchzogen ist⁴². Auch in diesem Punkte lassen sich Parallelen bei Alban Berg finden, so z. B. wenn Wozzecks Worte „Es wandert was mit uns da unten“ von einem Motiv aus dem Marsch der Orchesterstücke op. 6 begleitet wird, oder wenn in der *Lulu* zu Alwas Bemerkung „Über die liebe sich freilich eine interessante Oper schreiben“ der Anfang des *Wozzeck* erklingt. Zu Recht hat Pierre Boulez von Bergs „wahrer Besessenheit für Zitatbeziehungen“ gesprochen⁴³. Die Einbeziehung des *Volo di notte* in dieses Netz der „autocitazioni“ macht zugleich deutlich, daß Dallapiccola in seinen drei Bühnenwerken – *Volo di notte*, *Prigioniero*, *Ulisse* – ein und dasselbe Grundthema exponiert: die Einsamkeit des

³⁶ L. Dallapiccola, *Per la prima rappresentazione di „Volo di notte“*, in: *Parole e musica*, S. 396; vgl. dazu: Alban Berg, *Lulu*, Partitur, hrsg. von H. E. Apostel, Wien 1964, UE Nr. 13640, Vorbemerkungen.

³⁷ L. Dallapiccola, *Per la prima rappresentazione di „Volo di notte“*, in: *Parole e musica*, S. 395.

³⁸ Unveröffentlichter Vortrag Dallapiccolas über *Wozzeck* vor der Vereinigung „Amici della Scala“, Mailand, 7. März 1952; Brief Dallapiccolas an Dr. Volker Scherliess, 23. Januar 1974 (Herrn Scherliess sei für die Überlassung einer Fotokopie dieses Briefes herzlich gedankt).

³⁹ F. d'Amico, *Lettera da Roma* [über die „stagione di opere contemporanee“, Herbst 1942], in: *La Rassegna Musicale* 15 (1942), S. 338.

⁴⁰ F. d'Amico, Rezension der *Liriche greche* und der *Sonatina canonica*, in: *La Rassegna Musicale* 17 (1947), S. 166.

⁴¹ L. Dallapiccola, *Nascita di un libretto d'opera*, in: *Parole e musica*, S. 525.

⁴² R. Brown, *Dallapiccola's use of symbolic self-quotation*, in: *Studi musicali* IV, Firenze 1975, S. 295.

⁴³ P. Boulez, *Recherches maintenant*, in: *La Nouvelle Revue Française*, Nr. 23 (November 1954); deutsche Übersetzung in: *Melos* 22 (1955), S. 164.

Menschen, der seinen Weg sucht. Die Wendung „solo un'altra volta“, die der Komponist schon 1940 auf Rivière anwendet⁴⁴, kehrt wörtlich im *Prigioniero* (nach dem Fortgang der Mutter) und im *Ulisse* (beim Abschied von Kalypso) wieder. Rivière, der Gefangene, Odysseus: sie alle sind lediglich verschiedene Erscheinungsweisen menschlichen Fragens und Suchens.

Dallapiccolas Anlehnung an Berg ist mehr als eine bloße Übernahme und Weiterentwicklung kompositionstechnischer Funde; sie ist das Bekenntnis – verständlich nur aus der besonderen Situation der Musik im faschistischen Italien – zu einem Komponisten, der eine entschiedene Gegenposition zur damals vorherrschenden Richtung des Neoklassizismus bezogen hatte. Diesem Bekenntnis kommt um so größere Bedeutung zu, als Berg durch die nationalsozialistische Musikkritik längst als Vertreter eines „musikalischen Bolschewismus“ abgestempelt war. Vor allem aber: Die Akzentuierung des Einzelschicksals, nicht der Gemeinschaftsaufgabe – Quintessenz der Dallapiccolaschen Umdeutung des *Vol de nuit* – stellt seinen Operneinakter in scharfen Gegensatz zur nationalsozialistischen Maxime „Du bist nichts; dein Volk ist alles“. Luigi Rognoni hat recht: In diesem Sinne ist *Volo di notte* eine expressionistische Oper – und das zu einer Zeit, in der man (vor allem in den mediterranen Ländern) die „Krisenerfahrungen“ der Atonalität und des Expressionismus ganz unbekümmert für längst überwunden erklärt hatte⁴⁵. Dallapiccola selbst faßt die Bedeutung des *Volo di notte* für seinen kompositorischen Weg in folgenden Satz: „Ohne mein Wissen habe ich im ‚Nachtflug‘ zum ersten Male in meinem Leben meine Entscheidung getroffen: jene, die leiden, mehr zu lieben als jene, die Sieger bleiben“⁴⁶.

József Ujfalussy

Musikpolitische Lehren der Dreißiger Jahre in Ost-Europa

Über die „Dreißiger Jahre“ in ost- und ost-mitteleuropäischer Beziehung im allgemeinen zu sprechen, wäre allzu kühn. Der Anfang dieser Periode sah in dieser Ecke Europas politisch und kulturell anders aus als ihr Ende. Auch die Entwicklung der einzelnen Länder weist – neben auffälligen gemeinsamen Zügen – verschiedene Eigenschaften auf. Nach dem Ersten Weltkrieg, in den Zwanziger Jahren, fallen jedenfalls Merkmale ins Auge, die auf das Heranreifen von Tendenzen hinweisen, die während des Krieges begonnen haben. Die internationale Solidarität der fortschrittlichen Intelligenz, ihre Friedensbewegung brachte nach dem Krieg unter anderem die Internationale Gesellschaft für Neue Musik zustande. Anfangs waren in dieser Vereinigung politischer Fortschritt und künstlerische Avantgarde noch gleichbedeutend. In der Sowjetunion war dies die Epoche der vielerwähnten RAPP bzw. RAPM. Die russische Avantgarde der Sowjetunion stand damals noch in enger Beziehung zum Musikleben ganz Europas.

Die allmähliche Umwandlung der kultur- und musikpolitischen Verhältnisse begann gegen Ende der Zwanziger Jahre und richtete sich nach der allgemeinen politischen Geschichte. Von der Mitte der Dreißiger Jahre an entwickelten sich Tendenzen, die wiederum auch die musikalische Landkarte der Nachkriegszeit einige Jahre lang bestimmten.

Am Anfang der Dreißiger Jahre erlebte das ungarische Musikleben eine Blütezeit. In imposanter Reihe folgten die großen Werke Bartóks seit 1926 aufeinander. Kodálys erzieherische Tätigkeit entfaltete sich zu voller Blüte. Aus seiner Klasse traten junge Komponisten und Musiker wie Dorati, Frid, Kadosa, Ránki, Serly, Seiber, Szabó, Veress und noch manche andere an die Öffentlichkeit. Der andere Lehrstuhl der Musikakademie Budapest für Komposition – unter der Leitung von Albert Siklós – hat weitere bedeutende Komponisten erzogen, wie Farkas und Szervánszky.

Diese jüngere Generation nahm am internationalen Musikleben teil, und die gemeinsame Schule verdeckte die eigene Persönlichkeit nicht. Auch die Meister selbst, Bartók und Kodály, arbeiteten besonders zu jener Zeit in unterschiedlichen Richtungen. László Lajtha, der seine letzte kompositori-

⁴⁴ L. Dallapiccola, *Per la prima rappresentazione di „Volo di notte“*, in: *Parole e musica*, S. 391.

⁴⁵ L. Rognoni, *Dallapiccola e „Volo di notte“*, oggi, in: *Luigi Dallapiccola, Saggi, testimonianze, carteggio . . .*, S. 1.

⁴⁶ L. Dallapiccola, *Sehen, was anderen verborgen bleibt* (vgl. Anm. 28).