

Nazionalismo e Internazionalismo –
Ottorino Respighi, Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero
und die kulturpolitischen Debatten zwischen 1912 und 1938
in Italien

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I
(Philosophie und Kunsthistorische Wissenschaften)
der Universität Regensburg

vorgelegt von:

Thomas Sebastian Vitzthum
aus Altötting

2007

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Horn

Zweitgutachter: Prof. Dr. David Hiley

Meinen Eltern

Inhalt

Einleitung	5
Prolog – <i>Nazionalismo e internazionalismo</i> in der Debatte um <i>melodramma</i> und <i>Ottocento</i> seit 1912	12
1. Auslandserfahrungen Ottorino Respighis, Alfredo Casellas und Gian Francesco Malipieros während ihrer Studienjahre	27
1.1. Ottorino Respighi	27
1.2. Alfredo Casella	36
1.3. Gian Francesco Malipiero	45
1.4. Internationale Erfahrung, nationale Identität und Musik bei Respighi, Casella und Malipiero	54
1.4.1. Auslandserfahrung und die Rezeption der Musik Respighis, Casellas und Malpieros	54
1.4.2. Auslandserfahrung und die Wiederentdeckung der Alten Musik	59
1.4.3. Auslandserfahrung und die Bewertung der italienischen Gegenwartsmusik	66
2. <i>Nazionalismo e internazionalismo</i> in ausgewählten Schriften Respighis, Casellas und Malipieros	79
2.1. Alfredo Casella	79
2.1.1. „Internazionalismo“ als Schimpf- und Kampfwort	80
2.1.2. Casellas Konzepte von <i>musica nazionale</i> und <i>musica internazionale</i>	84
2.2. Ottorino Respighi	93
2.2.1. Respighis Verhältnis zu <i>melodramma</i> und <i>Ottocento</i>	93
2.2.2. Konzepte von <i>tradizione</i> und <i>italianità</i> bei Respighi	98
2.2.3. Respighis Konzepte von <i>musica nazionale</i> und <i>musica internazionale</i>	100
2.3. Gian Francesco Malipiero	105
2.3.1. Malipieros Aufsatz „ <i>I conservatori</i> “ und seine Konzepte von <i>italianità</i> , <i>tradizione</i> und <i>musica nazionale</i>	105
2.3.2. Pizzettis Antwort und Malipieros Konzept von <i>musica internazionale</i>	115
2.4. Die <i>Nazionalismo-internazionalismo</i> -Konzepte Respighis, Casellas und Malipieros im Vergleich	123
3. „ <i>Un manifesto di musicisti Italiani per la tradizione dell’arte romantica dell’80</i> “	127
3.1. Genese des Manifestes – welche Rolle spielte Ottorino Respighi?	128
3.2. Das Manifest als Beitrag zur <i>Nazionalismo-internazionalismo</i> -Debatte	136
3.3. Das Manifest und die publizistische Auseinandersetzung in Italien	142
3.4. Respighi, Casella und Malipiero im Streit um das Manifest	148
3.5. Das Manifest und der faschistische Staat	161
4. Aspekte einer <i>musica nazionale</i> in ausgewählten Instrumentalwerken Casellas, Malipieros und Respighis	167
4.1. Alfredo Casella	168
4.1.1. Angenehm und unterhaltend – <i>Serenata</i> , op. 46 (1927)	169
4.1.2. Problemamusik – <i>Scarlattiana</i> , op. 44 (1926)	174
4.1.3. Wahrhaft römische Musik – <i>Concerto Romano</i> , op. 43 (1926)	177

4.2. Gian Francesco Malipiero	179
4.2.1. Gesänge nach Madrigalart – <i>Cantari alla madrigalesca</i> (1931).....	184
4.2.2. Musik als <i>orazione</i> – <i>Concerto per violino e orchestra</i> (1932).....	186
4.2.3. Motivisch-thematische Analogien – <i>Epodi e Giambi</i> (1932).....	188
4.2.4. Die italienische Sinfonie – <i>Prima Sinfonia – In 4 tempi come le 4 stagioni</i> (1933).....	190
4.3. Ottorino Respighi	193
4.3.1. Naivität und Raffiniertheit – <i>Vetrate di chiesa</i> (1926).....	198
4.3.2. Musik für Nerone – <i>Feste romane</i> (1928).....	200
4.3.3. Neobarocke Modernität – <i>Concerto a cinque</i> (1933).....	203
Fazit	208
Anhang	211
Danksagungen	248
Literatur	249

Einleitung

„Das Wort ‚international‘ hatte im 19. Jahrhundert seinen Glanz gehabt; es war noch um die Wende zum 20. harmlos und achtungswürdig; erst im Zeitalter, da der Nationalismus zum Paroxismus wurde, ist es ein Schlagwort und Schimpfwort geworden.“¹
(Alfred Einstein)

„Nazionalismo“ und „internazionalismo“ sind Schlüsselwörter vielstimmiger kulturpolitischer Debatten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Europa. Auch in Italien spielen die Begriffe eine herausragende Rolle in Diskussionen zwischen Musikern, Komponisten und Musikästhetikern.² Grund der Auseinandersetzungen war die als schmerzlich empfundene Ungewissheit, wie die „wahre“ *musica nazionale* beschaffen sein sollte. Italiens Musikwelt hatte auf die im 19. Jahrhundert europaweit virulente Frage nach dem Nationalen in der Musik noch um die Jahrhundertwende keine konsensfähige Antwort gefunden.³ Für Ausländer musste die Debatte unter den italienischen Musikern zudem grotesk anmuten. Darauf hat John Rosselli hingewiesen. Als die Nationalisten im 19. Jahrhundert über die *musica nazionale* zu debattieren begannen, sei die gebildete Elite Europas (mit Ausnahme Frankreichs) ohnehin vom Primat der italienischen Musik ausgegangen.⁴ Zweifellos hatte Italien eine Vormachtstellung auf dem Gebiet der Oper. Doch den Beginn der hier nachzuzeichnenden Kontroverse markierte in Italien ein Paradigmenwechsel. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die international tonangebende Oper zum Ziel nationalistischer Angriffe.

Diese Arbeit stellt die Auseinandersetzung um *nazionalismo* und *internazionalismo* von Musik und Musikern als übergeordnete kulturpolitische Debatte zwischen 1912, dem Erscheinungsjahr wichtiger musikästhetischer Schriften und 1938, dem Jahr der Übernahme der Nürnberger Rassengesetze in Italien, dar. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen drei

¹ Einstein, Alfred: Nationale und universale Musik, in: ders.: Nationale und universale Musik. Neue Essays, Zürich u. Stuttgart 1958, S. 230-243, S. 234.

² Es gibt zwei Ebenen, die Wortebene und die Konzeptebene. Wenn etwa die italienischen Wörter „nazionalismo“ und „internazionalismo“ in Anführungszeichen stehen, so ist das Wort als solches gemeint. Werden die Wörter kursiv und ohne Anführungszeichen gesetzt, handelt es sich um das Konzept *nazionalismo* oder *internazionalismo*.

³ Zu allgemeinen Aspekten vgl. Dahlhaus, Carl: Gesammelte Schriften. 19. Jahrhundert I und II, hg. v. Hermann Danuser, Laaber 2002/2003. Zu Musik und Nationalismus in einzelnen europäischen Ländern vgl. White, Harry u. Murphy, Michael (Hg.): Musical constructions of nationalism. Essays on the history and ideology of european musical culture 1800-1945, Cork 2001, S. 181-193. Zu allgemeinen Überlegungen zu Nationalstil vgl. De la Motte-Haber, Helga (Hg.): Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991. Zur Diskussion in Deutschland vgl. die ergiebige Aufsatzsammlung: Applegate, Celia u. Potter, Pamela (Hg.): Music & German national identity, Chicago u. London 2002.

⁴ „Italians therefore had no cause to feel that their music was an index of deprivation or inferiority. Nor did they need to characterise it as national: music was simply what Italians produced.“ Rosselli, John: Music and nationalism in Italy, in: White: Musical constructions of nationalism, S. 181-193, S. 182f.

Protagonisten des italienischen Musiklebens: Ottorino Respighi (1879-1936), Alfredo Casella (1883-1947) und Gian Francesco Malipiero (1882-1973).

Ottorino Respighi war nach dem Tode Giacomo Puccinis der meistgespielte lebende italienische Komponist und feierte sowohl auf dem Gebiet der Instrumentalmusik als auch in der Oper Erfolge. Alfredo Casella war der herausragende Protagonist beim Aufbau des italienischen Musiklebens nach dem 1. Weltkrieg. Durch die Gründung von Festivals und Gesellschaften für moderne Musik förderte er die Verbreitung der zeitgenössischen italienischen sowie europäischen Instrumentalmusik und trug nachhaltig zur Bildung des bislang einseitig an der Oper interessierten Publikums bei. Gian Francesco Malipiero war einer der produktivsten Komponisten und leistete Unschätzbares für die Wiederentdeckung der musikalischen Vergangenheit Italiens. Er war Herausgeber der ersten Gesamtausgabe der Werke Monteverdis und Vivaldis. Die Komponisten waren miteinander befreundet. Malipiero und Respighi kannten sich etwa seit 1910, Casella und Malipiero seit 1913, Casella und Respighi lernten einander 1915 kennen.

Die vorliegende Arbeit basiert zu einem wesentlichen Teil auf Quellen, die aus den Nachlässen der Komponisten stammen, die in der *Fondazione Giorgio Cini* auf *San Giorgio Maggiore* in Venedig aufbewahrt werden. Zahlreiche bisher unveröffentlichte Dokumente werden zur Diskussion gestellt. Die Schreibung der Zitate orientiert sich an den Originalen, wodurch etwa im Hinblick auf die Akzentsetzung keine Einheitlichkeit gegeben ist.

Zunächst wird geklärt, wie sich die genannten Komponisten zum Begriffspaar *nazionalismo* und *internazionalismo* verhalten. Im Anschluss daran werden ihre Auffassungen mit denjenigen von Komponistenkollegen und Intellektuellen konfrontiert. Kulturpolitische Diskussionen, die Fragen im Umkreis von *nazionalismo* und *internazionalismo* berühren, werden zu einer *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte gezählt. Damit soll eine ästhetisch-kulturpolitische Auseinandersetzung, in der über die Erscheinungsformen der *musica nazionale* und *musica internazionale* mit weltanschaulich und politisch gefärbten Argumenten gestritten wurde, erfasst werden.

In diesem Kontext kommen verschiedene kulturpolitische Themenfelder zur Sprache: der Futurismus, Debatten über die Bedeutung der Instrumentalmusik des *Ottocento*, Diskussionen über das *melodramma* und Konzepte einer allein auf der italienischen Musik gegründeten Musikerziehung. Die Problematisierung dieser Debatten verfolgt zwei Ziele: zum einen soll das soziokulturelle Spektrum der Zeit beleuchtet werden, zum anderen sollen sie die *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte, die die genannten Diskurse als übergeordnete Debatte überwölbt, erfassen helfen.

Auf eine Darstellung der kulturpolitischen Entscheidungen der unterschiedlichen Regime wird dabei verzichtet. Dies begründet sich mit dem Wesen der *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte als eine vielerlei Diskussionen einschließende Kontroverse über *musica nazionale* und *musica internazionale*, die nur spärliche unmittelbare Bezüge zu kulturpolitischen Entscheidungen offenbaren. Politische Weichenstellungen veranlassten bisweilen Diskussionen, die zur *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte gerechnet werden können, sie waren aber nicht ihr Inhalt. Da die Inhalte im Zentrum der Analyse stehen, kann die Darstellung der konkreten Kulturpolitik unterbleiben. Dem interessierten Leser seien jedoch die Beiträge Fiamma Nicolodis zur Kulturpolitik empfohlen.⁵ Mit Gewinn ist auch Harvey Sachs' Darstellung des institutionellen Gefüges in *Music in Fascist Italy, London 1988* zu lesen. Stefano Biguzzi stellt in seinem etwas populärwissenschaftlich angehauchten Buch *L'orchestra del duce, Turin 2003* die Figur Mussolinis in den Mittelpunkt, von der ausgehend er das Musikleben des Faschismus und seine Exponenten betrachtet. Eine allgemeine Darstellung zur Kulturpolitik im Faschismus findet sich bei Fernando Tempesti: *L'arte dell'Italia fascista* (Mailand 1976). Dem gleichen Gegenstand widmet sich auch Marla Stone: *The Patron State* (Princeton 1998). Stones Deutung der faschistischen Kulturpolitik als diejenige eines Regimes, das einen hegemonialen Pluralismus pflegt, findet in der vorliegenden Arbeit ihren Widerhall. Die geistesgeschichtlichen und philosophischen Aspekte der Kultur im Faschismus werden ansatzweise in Emilio R. Papa: *Fascismo e cultura* (Venedig und Padua 1974) dargestellt.

Der zeitliche Rahmen der Betrachtung ist so gewählt, dass die Untersuchung nicht mit dem Jahr 1922 und der Machtübernahme durch die Faschisten endet oder sich allein mit der faschistischen Zeit beschäftigt. Es geht vielmehr darum aufzuzeigen, dass und inwiefern sich Schlüsselemente der *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte vor dem Faschismus ausprägten und wie diese während des Faschismus weiter entwickelt wurden. Ausgangspunkt dafür ist das Jahr 1912. In den Schriften der italienischen Musikästhetiker Fausto Torrefranca⁶ und Giannotto Bastianelli⁷ sahen auch Respighi, Casella und Malipiero den Schritt von einer ästhetischen Kritik am *Ottocento* hin zu einer ideologischen und eminent politischen Kritik vollzogen. Den Schlusspunkt der Betrachtung markiert die Übernahme der deutschen Rassengesetze in Italien im Jahre 1938. Ungeachtet aller vorhergehenden Entscheidungen ging die faschistische Diktatur damit den signifikantesten Schritt in Richtung des NS-Wahns, der die Musiker langsam am

⁵ Vgl. Nicolodi, Fiamma: *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984. Dies.: *Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre*, in: dies.: *Musica italiana del primo Novecento. „La Generazione dell’80”*, Florenz 1981, S. 141–203. Dies.: *Orizzonti musicali italo-europei 1860–1980*, Rom 1990.

⁶ Vgl. Torrefranca, Fausto: *Giacomo Puccini e l’opera internazionale*, Turin 1912.

⁷ Vgl. Bastianelli, Giannotto: *La crisi musicale europea (1912)*, Neudruck Florenz 1976.

„Ritus des Konsens“⁸, der alle Komponisten einst zu Anhängern des Faschismus machte, zweifeln ließ.

Bedeutende musikwissenschaftliche Arbeiten, die sich Fragen der Kulturpolitik und kulturpolitischen Auseinandersetzungen widmen, verzichten auf diese epochenübergreifende Darstellungsform. John Rosselli beschäftigt sich in seinem aufschlussreichen und zusammenfassenden Aufsatz *Music and nationalism in Italy* nur mit den Diskussionen bis zum Jahr 1912. Fiamma Nicolodi hat sich in ihrem Standardwerk *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, (Fiesole 1984) ebenso wie Harvey Sachs in *Music in fascist Italy* (London 1988) und Jürg Stenzl in *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono* (Buren 1990) nur mit der Zeit zwischen 1922 und dem Niedergang des Faschismus beschäftigt. Wichtig für die vorliegende Arbeit ist der Aufsatz *Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano*⁹ von Guido Salvetti. Der Autor spricht darin von bedeutenden Koinzidenzen zwischen der Ideenwelt des Faschismus und derjenigen der Komponisten. Die Komponisten hätten viele Aspekte, die der Faschismus aufnahm, in einer Zeit des übersteigerten Nationalismus bereits vorgedacht. Diese Erkenntnis regte mit dazu an, Verständnis und Gebrauch von Schlüsselwörtern und -konzepten kulturpolitischer Debatten auf ihre Kontinuität über das Jahr 1922 hinaus zu untersuchen.

Einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der italienischen Musikgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert stellt der jüngst erschienene opulente Sammelband *Italian music during the fascist period* (Cremona 2004), herausgegeben von Roberto Illiano, dar. Fiamma Nicolodi setzt sich darin erneut mit Aspekten der Kulturpolitik auseinander, ohne ihrer bisherigen Forschung wirklich nennenswert Neues hinzuzufügen. Darüber hinaus wird die Wirkung der italienischen Musik der faschistischen Jahre im Ausland beleuchtet. Das Verhältnis zwischen den in der vorliegenden Arbeit maßgeblichen italienischen Komponisten und dem Faschismus wird in Aufsätzen von Christoph Flamm (Ottorino Respighi), Mila de Santis (Alfredo Casella) sowie Luigi Pestalozza und Laureto Rodoni (Gian Francesco Malipiero) thematisiert, worauf grundsätzlich verwiesen sei. An Alfredo Casellas langjährigem glühenden Gesinnungfaschismus, Gian Francesco Malipieros kniefälliger Bewunderung für Mussolini und Respighis zurückhaltender, doch unzweiflhafter Anerkennung des Systems kann nach den Erkenntnissen der Forschung kaum mehr gezweifelt werden. Mit ihrer eindrucksvollen Quellensammlung in *Musica e musicisti* hatte bereits Fiamma Nicolodi in den genannten Fällen für Klarheit gesorgt.¹⁰

⁸ Nicolodi: *Musica*, S. 275.

⁹ Salvetti, Guido: *Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano*, in: *Rivista italiana di musicologia* XXXV (2000), S. 107-134.

¹⁰ Vgl. Nicolodi: *Musica*, S. 306-472.

Eine wichtige Anregung für die vorliegende Arbeit ging von Christoph Flamms Text *Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni*¹¹ aus. Flamm findet über den Umweg der Analyse der Rezeption von Respighis *Triologia Romana* eine überzeugende Antwort auf die oft gestellte Frage nach dem „faschistischen Charakter“ dieser Werktrilogie. Dass die Zeitgenossen die *Triologia* faschistisch interpretierten, habe Respighi nicht unbeeinflusst gelassen, meint Flamm. Im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird gefragt, inwiefern bestimmte Musik aus dem Blickwinkel ihrer Schöpfer als *musica nazionale* gesehen werden könnte. Ein solches Vorgehen ist demjenigen Flamms vergleichbar, gründet sich jedoch weniger auf der Betrachtung der Rezeption, als auf der genauen Beachtung dessen, was für den jeweiligen Komponisten *musica nazionale* war. Der Entwicklung der einschlägigen Begriffe, ihrer Voraussetzung und Konnotation widmen sich die folgenden Kapitel.

Fassen wir zusammen: Zwei Hauptinteressen bestimmen den Gang der Argumentation. Zum einen die Darstellung kulturpolitischer Diskussionen und Stellungnahmen, die zu einer übergeordneten *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte beitragen und die Beschaffenheit der *musica nazionale* und *musica internazionale* zum Thema haben. Besondere Berücksichtigung findet dabei die Betrachtung der Kontinuität, mit der Schlüsselwörter und -konzepte über das Jahr 1922 hinaus tradiert werden. Zum anderen wird der Versuch unternommen, die Frage zu beantworten, unter welchen Aspekten Komponisten ihre Werke als *musica nazionale* verstanden haben könnten.

Es sei darauf hingewiesen, dass „Nationalismus“ und „*nazionalismo*“ nicht gleichbedeutend benutzt werden können. Hinter „*nazionalismo*“ steht ein weniger radikales Konzept als hinter „Nationalismus“, zumindest hinter dem Wort „Nationalismus“, wie es in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts gebraucht wird. „*Nazionalismo*“ steht für das Bestreben, *musica nazionale* zu schaffen; eine radikale Haltung muss damit nicht einhergehen.¹² Mit *musica nazionale* ist also keine nationalistische Musik gemeint, sondern eine Musik des *nazionalismo*. Mit *musica internazionale* werden dagegen Werke angesprochen, die für die italienischen Komponisten den *internazionalismo* repräsentieren.¹³

¹¹ Flamm, Christoph: „Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni“, in: Illiano, Roberto (Hg.): Italian music during the fascist period, Cremona 2004, S. 331-370.

¹² Da es bisweilen nötig sein wird, einen Oberbegriff für alle denkbaren Nationalismen zur Verfügung zu haben, wird in diesen wenigen Fällen das Wort „Nationalismus“ benutzt, um die gedankliche Einengung auf den italienischen Fall auszuschließen.

¹³ Wenn vereinzelt anstatt von „*internazionalismo*“ von „Internationalismus“ die Rede ist, so geschieht dies, um eine Vermischung gerade mit den individuellen Konzepten einer *musica internazionale* auszuschließen.

Die Beschäftigung mit Ottorino Respighi, Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero steht immer noch unter Rechtfertigungsdruck. Die Forschung in Deutschland, aber auch in Italien tat sich lange schwer mit diesen Komponisten und ihrer Musik. Der Vorwurf des Gesinnungfaschismus, der bei allen dreien berechtigt ist, ließ eine intensive Auseinandersetzung mit diesen Protagonisten der Epoche als politisch inkorrekt erscheinen. Schließlich erlebten sie als Vertreter der *Generazione dell'80*¹⁴, also jener Musiker, die allesamt um das Jahr 1880 geboren wurden und die die italienische Musikgeschichte bis zum 2. Weltkrieg bestimmten, ihren Schaffenszenit in den knapp 20 Jahren der Mussolini-Diktatur.

Das Desinteresse und Unwohlsein der Musikwissenschaft im Hinblick auf die italienische Musik zwischen Giacomo Puccini und Luigi Nono weicht im deutschsprachigen Raum erst langsam der Neugier. Die Arbeiten von Jürg Stenzl¹⁵, Dietrich Kämper¹⁶, Joachim Noller¹⁷, Guido Elberfeld¹⁸, Susanne Starke¹⁹, Christoph Flamm²⁰ und Beate Thiemann²¹ belegen einen unverkrampften Zugang zu Leben und vor allem Werk der drei genannten Komponisten. Eine ältere Forschergeneration begründete ihre Missachtung scheinbar plausibel mit einer vorbehaltlosen Übertragung der deutschen Verhältnisse während der Nazi-Diktatur auf das italienische Beispiel. Das Trauma des Nationalsozialismus, der als Verwandter des italienischen Faschismus im Bewusstsein verankert ist, hat eine vorurteilsfreie Beschäftigung mit der italienischen Diktatur innerhalb der deutschen Musikforschung verhindert. Tatsächlich ist die Geschichtsforschung in den vergangenen Jahrzehnten aber zu der Überzeugung gelangt, dass sich die Faschismen eher unterscheiden als ähneln.²² Doch unabhängig davon sollte ein Historiker für die „Grausamkeit“ oder „Naivität“ der Person seines Interesses haftbar gemacht werden?

Ein Vergleich der *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte mit Diskussionen in anderen Ländern ist nicht Thema dieser Arbeit und wird deshalb unterbleiben. Vergleichbar wären

¹⁴ Der Begriff wurde von Massimo Mila geprägt. Vgl. Mila, Massimo: Breve storia della musica, Turin 1966.

¹⁵ Stenzl, Jürg: Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono, Buren 1990. Ders.: Nationalistische Selbststilisierung: Alfredo Casella, in: De la Motte-Haber, Helga (Hg.): Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991, S. 132–146.

¹⁶ Kämper, Dietrich: L'opera per pianoforte di Alfredo Casella negli anni di apprendistato, in: Morelli, Giovanni (Hg.): Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi, Florenz 1999, S. 257–266.

¹⁷ Noller, Joachim: „La favola del figlio cambiato“ von L. Pirandello und G. F. Malipiero. Ein kulturelles Fanal der Dreißiger Jahre, Venedig 1991.

¹⁸ Elberfeld, Guido: Die Kunstdieder Ottorino Respighis, Frankfurt a. M. 2000.

¹⁹ Starke, Susanne: Vom „dubbio tonale“ zur „chiarificazione definitiva“. Der Weg des Komponisten Alfredo Casella, Kassel 2000.

²⁰ Flamm: „Tu, Ottorino“, in: Illiano: Italian music, S. 331–370.

²¹ Thiemann, Beate: Die Sinfonien Gian Francesco Malipieros, Kassel 2001.

²² Vgl. Nolte, Ernst: Die faschistischen Bewegungen: Die Krise des liberalen Systems und die Entwicklung der Faschismen, München 1966. Vgl. auch: Dipper, Christof (Hg.): Faschismus und Faschismen im Vergleich. Festschrift für Wolfgang Schieder zum 60. Geburtstag, Vierow bei Greifswald 1998.

allenfalls Diskussionen in Staaten, die den Schritt von einer liberalen Staatsform in die Diktatur gingen: das nationalsozialistische Deutschland, das Frankreich der Vichy-Diktatur, das Spanien General Francos. Da diese Faschismen gerade im Hinblick auf ihren Umgang mit Kunst und Musik starke Unterschiede aufweisen, wäre ein Vergleich für das vorliegende Thema wohl wenig fruchtbar. Das grundsätzliche Problem der Vergleichbarkeit von Diktaturen taugt dazu, einen Historikerstreit auszulösen. Es müsste jedoch Anspruch auch einer musikwissenschaftlichen Arbeit sein, Vergleichbarkeit argumentativ zu rechtfertigen, bevor sie sich tatsächlich daran macht, Phänomene in verschiedenen Ländern gegenüberzustellen. Dies kann allerdings hier nicht geleistet werden und würde von der komplexen italienischen Debatte zu weit weg führen.

Was prädestiniert die drei Komponisten für eine gegenüberstellende und vergleichende Untersuchung? Anders als Ildebrando Pizzetti, den man ebenfalls zur *Generazione dell'80* zählt, aber auch anders als Franco Alfano, Riccardo Zandonai und Italo Montemezzi oder die älteren Pietro Mascagni und Francesco Cilea verschrieben sich Respighi, Casella und Malipiero nicht nur anfänglich, sondern auch später nicht der Oper als wesentlicher Ausdrucksform. Zwar komponierten auch sie Opern, doch hinterließen sie ein reichhaltiges Oeuvre an Instrumentalmusik. In wichtigen Institutionen versuchten sie zusammen das Anliegen der modernen italienischen Instrumentalmusik zu vertreten. 1916 etwa waren Malipiero und Respighi an der Gründung einer von Casella erdachten *Società nazionale di musica* (bald in *Società Italiana di musica moderna* umbenannt) beteiligt.

Vergleichbar macht die Komponisten auch ihre musikalische Ausbildung. Im Unterschied zu Ildebrando Pizzetti absolvierten Respighi, Casella und Malipiero ausgedehnte Studienphasen im Ausland. Casella lebte in Paris, in einer Stadt, in der auch Malipiero wichtige Anregungen erhielt. Respighi hielt sich länger in St. Petersburg und Berlin auf. Dagegen blieb Pizzetti hauptsächlich in Parma, seine Erfahrungen blieben auf die italienische Provinz beschränkt.

Natürlich sind Auslandserfahrungen für Komponisten seit dem Mittelalter eher die Regel als die Ausnahme. Doch unter den besonderen Voraussetzungen des Nationalismus, wie er das 19. Jahrhundert zu beherrschen begann und das 20. in die Katastrophe führen sollte, ist ein Gang ins Ausland für einen italienischen Komponisten nicht mehr selbstverständlich. Der Einzelne unterliegt vielmehr einem Rechtfertigungzwang in einer Zeit, die nach nationaler Selbstständigkeit und Abgrenzung, Autarkie und *musica nazionale* strebt. Aus diesem Grund wird den Studien Respighis, Casellas und Malipieros im Ausland das eröffnende Kapitel gewidmet. Es stellt für Respighi und Malipiero gleichzeitig den bisher umfangreichsten Versuch der Forschung dar, die diesbezüglichen Erfahrungen der Komponisten zu erörtern.

Das zweite Kapitel rekonstruiert die Konzepte von *nazionalismo* und *internazionalismo* Respighis, Casellas und Malipieros anhand ihrer Schriften.

Um schließlich die unterschiedlichen Konzepte vergleichen zu können, ist es nötig, das Schlagwortreservoir der kulturpolitischen Debatten zu untersuchen. Die Schlagwörter stehen für die eigentlichen Gegenstände der *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte. Eine solche Beschäftigung will der Definitionsvielfalt der Schlagwörter der Debatten zu Leibe rücken, die etwa von Susanne Starke in ihrer Monographie zu Alfredo Casella als besonders hinderlich für die Beschäftigung mit der Epoche bezeichnet wurde.²³ Schlagwörter sind z.B.: „*italianità*“, „*tradizione*“, „*modernismo*“, „*musica antica*“, „*melodramma*“, „*canto*“, „*melodia*“, „*Ottocento*“, „*Falstaff*“.

Im dritten Kapitel werden die Konzepte von *nazionalismo* und *internazionalismo* Respighis, Casellas und Malipieros mit Aussagen ihrer Kollegen und wichtiger Intellektueller der Epoche in Beziehung gesetzt. Die Betrachtung des *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800* vom 17. Dezember 1932 dokumentiert unterschiedliche und korrespondierende Einstellungen. Respighi war einer der Unterzeichner des Manifestes. Malipiero und Casella empfanden es als gegen sie gerichtet. Das Manifest wurde bereits in der Sekundärliteratur erörtert und publiziert²⁴, doch bietet diese Arbeit in ihrem Anhang die bisher ausführlichste Dokumentation der Reaktionen. Darüber hinaus können neu aufgefundene Dokumente die Rolle Ottorino Respighis in neuem Licht erscheinen lassen.

Das vierte Kapitel wird sich schließlich der Frage widmen, inwiefern die Musik Respighis, Casellas oder Malipieros als *musica nazionale* gelten kann. Die Forderungen und Ideen der drei Komponisten zur *musica nazionale* werden dafür auf ihre eigenen Werke angewendet.

Im folgenden Prolog wird die Debatte um *nazionalismo* oder *internazionalismo* des *melodramma* und der Instrumentalmusik des *Ottocento* vorgestellt.

Prolog – *Nazionalismo e internazionalismo* in der Debatte um *melodramma* und *Ottocento* seit 1912

Italiens Intellektuelle und Künstler reflektierten in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts den Schritt von einer in Kleinstaaten gewachsenen, agrarisch geprägten Gesellschaft zu einer zentral organisierten, expansionistischen Industriegesellschaft. Die Aktionen und Äußerungen Gabriele d'Annunzios und der Nationalisten Giovanni Papini und Enrico Corradini beeindruckten besonders die politisch und künstlerisch interessierte Jugend.²⁵ Am 20. Februar 1909 rief Filippo Tommaso Marinetti mit dem auf französisch verfassten „Manifest das

²³ Vgl. Starke: Dubbio, S. 246.

²⁴ Vgl. Sachs: Music, S. 23–27. Vgl. auch: Nicolodi: Musica, S. 140–149.

²⁵ Lill, Rudolf: Geschichte Italiens vom 16. Jahrhundert bis zu den Anfängen des Faschismus, Darmstadt 1980, S. 254.

Futurismus²⁶, erschienen in der Zeitung *Le Figaro* in Paris, die futuristische Bewegung ins Leben. Für den Faschismus war der Futurismus wichtiger Vordenker und Reservoir für seine späteren Anhänger. So meint Rudolf Lill in seiner Geschichte Italiens: „Die Futuristen haben dem Faschismus vorgearbeitet, der freilich durch die Rezeption der [...] Kräfte [des Futurismus] auch kulturelle Erneuerungstendenzen angenommen hat, wie sie dem auf primitiven Germanenkult fixierten Nationalsozialismus stets fremd geblieben sind.“²⁷ Weitergehende Informationen zum Verhältnis von Futurismus und Faschismus finden sich bei Renzo De Felice, (Hg.): *Futurismo, Cultura e Politica* (Turin 1988) oder Manfred Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe* (Berlin und New York 1985). Von Interesse sind stets auch die Untersuchungen von Enrico Crispolti, einem Kenner der futuristischen Bewegung. Sein Buch *Il mito della macchina e altri temi del futurismo* (Palermo 1969) enthält auf vielen hundert Seiten wertvolle Quellen zu den Futuristen.

Mit dem Futurismus trat in Italien eine radikal antitraditionalistische Avantgarde zu Tage. Sie gehört mit dem Dadaismus und dem Surrealismus zu den klassischen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts. Der Nachhall von Marinettis Schrift in Italien und Frankreich war enorm, so dass dem Gründungsmanifest in schneller Folge weitere Manifeste folgten, die zu einzelnen künstlerischen Ausdrucksformen, der Malerei, der Musik, der Architektur oder anderen Erscheinungen der Wirklichkeit nach futuristischer Auffassung Stellung bezogen. Über 40 Manifeste wurden bis zum Beginn des Weltkriegs veröffentlicht.²⁸ Unter diesen Schriften sind das *Manifesto tecnico* zur Malerei des Futurismus (1910) von Umberto Boccioni, das *Manifesto dei musicisti futuristi* und *La musica futurista* (1911) von Francesco Balilla Pratella²⁹, das Manifest (wiederum von Umberto Boccioni) über die futuristische Bildhauerkunst von 1912, die futuristische Architektur (1914) von Antonio Sant'Elia und Marinettis Manifest über das futuristische Theater (1913) die bedeutendsten.³⁰ Neben der künstlerischen Dimension ihrer Bewegung forderten die Futuristen auch politisch den Neubeginn. Bereits am 7. März 1909 veröffentlichte Marinetti ein „Politisches Manifest des Futurismus“, dem im April ein zweites und 1913 ein drittes Manifest folgten.

Das Manifest als literarische Form der Meinungsäußerung, aber auch der Kampfansage fand später im faschistischen Italien seine Nachahmer. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang das so genannte Gentile-Manifest von 1925: *Manifesto degli intellettuali del*

²⁶ Der Text ist in deutscher Übersetzung greifbar in: Appolonio, Umbro: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln 1972, S. 33-36.

²⁷ Lill: Geschichte Italiens, S. 255.

²⁸ Vgl. Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek 1966, S. 299f.

²⁹ Zum Verhältnis von futuristischer Musik und Faschismus: Nicolodi, Fiamma: Ambiguità del futurismo in musica, in: dies.: Musica e musicisti nel ventennio fascista, Fiesole 1984, S. 72-119.

³⁰ Vgl. Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): *Futurismus 1909-1917*, Düsseldorf 1974.

fascismo, Resultat des *Convegno per la cultura fascista* (oder: *Convegno per le istituzioni fasciste di cultura*), aber auch das Manifest einiger italienischer Musiker, unter ihnen Respighi, die für eine Fortsetzung der romantischen Tradition in der Musik eintraten: *Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800* vom 17. Dezember 1932. Dieses Manifest wird Gegenstand der Analyse im dritten Kapitel sein.

Im Gründungsmanifest Marinettis und im wenig später erscheinenden *Primo manifesto politico futurista per le elezioni generali 1909* werden eindeutige Aussagen zum futuristischen Verständnis von Kultur und Politik getroffen, die keinen Zweifel daran lassen, dass sich diese Künstlervereinigung einer politischen Dimension ihres Handelns verschrieb, die mit den Traditionen des liberalen Italien auf brutale Art und Weise brach.³¹ Marinetti setzte sich für Expansionismus und die Verherrlichung des Krieges ein, den er als reinigendes und einzig heilbringendes, weil den Fortschritt beschleunigendes Lebenselixier begriff. Er wetterte gegen die Völkerverständigung, die er als Frucht des verhassten Sozialismus verstand, gegen die Internationalisierung und den Klerikalismus. Die Veränderung der Politik durch die Kunst war das erklärte Ziel der Futuristen. Entscheidend aber blieb nicht die Theorie, sondern die „Realisierung einer Aktion, ganz gleich welcher, die der eigenen intensiven und ausdauernden Propaganda wenigstens formal entsprach“³², mithin die Einheit von Theorie und Praxis. Der Nationalismus wurde Grundvoraussetzung jedes künstlerischen Ausdrucks.

Der Widerhall dieser Schriften unter den Künstlern war enorm.³³ Die Ideen Marinettis mochten vielen zu radikal sein, der Aufbruch oder der Bruch mit dem Überkommenen wurde dennoch als Befreiung empfunden. Alfredo Casella blickt in seiner Autobiographie *I segreti della giara* (Florenz 1941) auf die Wirkung des Futurismus auf ihn und seine Kollegen zurück:

„Anche se le realizzazioni di quei futuristi non corrispondevano sempre alle intenzioni, pure il vedere sorgere da noi uno spirito che esaltava l'amore del pericolo, l'energia, la ribellione, la aggressività, insomma la equiparazione della bellezza e della lotta, la glorificazione della guerra, ‚le belle idee per cui si muore‘ come concludeva Marinetti, fu per noi una impressione di giocosa letizia e parve (ed infatti era, perché quelle medesime idee dovevano formare poi parte essenziale della dottrina fascista) l'annuncio di una prossima nuova più grande Italia.“³⁴

Über ein Jahrzehnt vor der Machtübernahme durch den Faschismus sorgte der Futurismus dafür, dass ein nationalistisches Grundempfinden allen Musikern und Musikschriftstellern der

³¹ In: Appolonio: Futurismus, S. 33f. Italienische Fassung a. a. O., S. 291f.

³² Bartsch, Ingo: Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus, Berlin 1977, S. 96.

³³ Zur Rezeption des musikalischen Futurismus durch Komponisten des 20. Jahrhunderts wurde unlängst eine Arbeit verfasst, die zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Arbeit noch nicht veröffentlicht war: Esther Schmitz-Gundlach: Musikästhetische Konzepte des italienischen Futurismus und ihre Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts, München 2007.

³⁴ Casella, Alfredo: I segreti della giara, Florenz 1941, S. 115.

Epoche nicht nur vertraut wurde, sondern zum guten Ton gehörte.³⁵ Der Journalist, Autor und Publizist Giuseppe Prezzolini schreibt 1923 über die offensichtliche Verbindung von Futurismus und den nationalistischen Gedanken der Intellektuellen:

„Il Futurismo ha rispecchiato fedelmente certi bisogni contemporanei [...]. Il culto della velocità, l'amore per le soluzioni violente, il disprezzo per le masse e nello stesso tempo l'appello fascinatore alle medesime, la tendenza al dominio ipnotico delle folle, l'esaltazione di un sentimento nazionale esclusivista, l'antipatia per la burocrazia, sono tutte tendenze sentimentali passate senza tara nel Fascismo dal Futurismo.“³⁶

In *La musica romantica* (Mailand 1989) nennt Leon Plantinga die Identifikation mit dem eigenen Volk eine der entscheidenden Forderungen des *nazionalismo* vor dem 1. Weltkrieg. Diese Identifikation veranlasste die Komponisten, von sich und anderen eine Reflexion der eigenen Nation in Werk und Worten zu verlangen.³⁷

Die nationalistische Orientierung der Intellektuellen trat aber nicht erst mit dem Futurismus offen zu Tage. Zwei der wichtigsten Zeitschriften zu kulturellen Themen, *Marzocco* (1896-1932)³⁸ und *La Voce* (1908-1916)³⁹, beide im Umkreis der florentiner Intelligenz entstanden, bestanden auf der nationalen Haltung von Kunstschaffenden.⁴⁰ Als Vorläufer von *La Voce* werden die ebenfalls in Florenz erschienenen Zeitschriften *Leonardo* (1903-1907), *Hermes* (1904-1906) und *Il Regno* (1903-1906) angesehen. Giuseppe Prezzolini (1882-1982), der Gründer von *La Voce*, war bereits 1903 an *Leonardo* beteiligt. Mit ihr propagierten Prezzolini und Giovanni Papini den Typus des politisch ambitionierten Literaten mit antideokratisch-

³⁵ Vgl. Salvetti, Guido: Ideologie politiche e poetiche musicali nel novecento italiano, in: Rivista italiana di musicologia XXXV (2000), S. 107-134, S. 115. Carlo Piccardi resümiert: „Dal punto di vista artistico, musicale in primo luogo, il fascismo si trovava a cogliere frutti già maturi che non necessitavano di cure particolari per adattarsi alle circostanze di regime.“ Piccardi, Carlo: La musica italiana verso il fascismo, in: Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000, Festschrift für Dietrich Kämper, Köln-Rheinkassel 2001, S. 111-120, S. 118. Vgl. auch: Zanetti, Roberto: La musica italiana nel Novecento, 3 Bde. Busto Arsizio 1985, darin: Apporti intellettuali alla rinascenza strumentale italiana, Bd. 1, S. 155-176 und Le vicende musicali italiane all'epoca della Grande Guerra, Bd. 1, S. 349-388.

³⁶ Prezzolini, Giuseppe: Fascismo e Futurismo, *Il Secolo* vom 3. 7. 1923, in: De Maria, Luciano (Hg.): Per conoscere Marinetti e il futurismo, Mailand 4. erweiterte Aufl. 1981, S. 286-291, S. 286f.

³⁷ „Il nazionalismo, una forza sempre più influente nella vita e nella cultura dell'Europa dell'Ottocento, sosteneva che l'individuo deve fedeltà non tanto a uno stato dinastico o a una comunità religiosa, ma soprattutto a una nazione etnicamente omogenea, a un ‚popolo‘. Un corollario del mondo di vedere nazionalista sostiene che i prodotti della cultura devono riflettere il carattere della nazione da cui essi nascono.“ Plantinga, Leon: *La musica romantica*, Mailand 1989, S. 342.

³⁸ *Marzocco* wurde 1896 als erste der wichtigen florentiner Kulturzeitschriften von dem Nationalisten Enrico Corradini gegründet. Die Zeitschrift widmete sich vor allem Kunst und Literatur. Das Blatt war stark durch die Ästhetik Gabriele D'Annunzios geprägt. Vgl. Gentili, Sandro: Trionfo e crisi del modello dannunziano: Il Marzocco, Angelo Conti, Dino Campana, Florenz 1981. Vgl. auch: Contarino, Rosario: Il primo Marzocco 1896-1900, Bologna 1982.

³⁹ *La Voce* wurde 1908 von Giuseppe Prezzolini gegründet und widmete sich Literatur, Politik und Gesellschaft. Vgl. Gentile, Emilio: „La Voce“ e l'età giolittiana, Mailand 1972.

⁴⁰ „Il nazionalismo fu appunto la vistosa novità della vita italiana entrata nel nuovo secolo per approdare vent'anni dopo al fascismo. Ma prima ancora che nelle piazze o in parlamento, la sua crescita si era compiuta sulle pagine delle riviste fiorentine, nei versi d'annunziani e nel dibattito artistico e letterario delle avanguardie europeizzanti raccolte attorno al *Leonardo* o al *Marzocco*.“ Pestalozza, Luigi: Prefazione, La rassegna musicale. Antologia, Mailand 1966, S. XXI.

nationalistischer Ausrichtung. *Hermes* sowie *Il Regno* und *Marzocco* waren noch dem Ästhetizismus Gabriele D'Annunzios verpflichtete Blätter des Kritikers Giuseppe Antonio Borgese bzw. des Nationalisten Enrico Corradini.

Zu den Autoren von *La Voce* und *Marzocco* gehörten auch die maßgeblichen Musikästhetiker der Epoche: Fausto Torrefranca und Giannotto Bastianelli. Der Musikwissenschaftler Fausto Torrefranca (1883-1955) besetzte in Italien den ersten Lehrstuhl für Musikwissenschaft, ab 1913 an der Universität Rom. Später lehrte er in Mailand und Florenz. Der Komponist und Musikschriftsteller Giannotto Bastianelli (1883-1927) ist als bedeutender Verfechter des Konzeptes der absoluten Musik (it. *musica pura*) ein erbitterter Gegner des *melodramma* des *Ottocento*. Der Begriff *musica pura* wurde im Zusammenhang mit Instrumentalmusik schon einige Jahrzehnte vor dem Musikästhetiker benutzt. So schreibt Leopoldo Mastrigli in seiner vorausschauenden Analyse *La musica nel secolo XX* von 1889: „[Il dramma musicale] avrà, per essere arte completa, il primato sulla musica strumentale, la musica pura.“⁴¹ Bastianelli war einer der wichtigsten Kritiker von *La Voce*.

Zeitschriften wie *La Voce* oder *Marzocco* waren wichtige Diskussionsforen. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts benutzten Komponisten, Musikwissenschaftler und Musikliebhaber die Presse, um ihre Meinungen öffentlich kund zu tun.⁴² Für die Komponisten war damit die Möglichkeit verknüpft, sich größere Anerkennung bei einem breiten Personenkreis zu erwerben. Dies half ihnen, sich als Künstler und Kulturschaffende zu emanzipieren und nicht mehr als „Handwerker“ auftreten zu müssen.⁴³ Der erleichterte Zugang zu gedruckten Medien hatte zur Folge, dass Debatten über Musik in Magazinen, Zeitschriften und Zeitungen ausgetragen wurden. Häufig bedienten sich die Schreiber dafür eines politisierenden, populistischen Tonfalls, der dahin tendierte, den Einsatz bestimmter musikalischer Phänomene mit einer bestimmten politischen Einstellung in Zusammenhang zu bringen. Offensichtlich ließ sich mittels eines Fachdiskurses über komplexe musikalische Phänomene nur schwer Unterstützung für eine musikalische Richtung werben. Solche Debatten erreichten nur Spezialisten. Indem man dem Schreiben über Musik eine politische Dimension verlieh, ließ es sich auch dem Unkundigen vermitteln.

Der soziokulturelle Umgriff entnahm die Diskussionen nicht selten vollkommen der Sphäre der Musik. Das Vorbild des Diskurses über Literatur, wie er in *La Voce* oder *Marzocco* geführt wurde, ist hier evident. Aber auch die von den Futuristen geführten Debatten, in denen

⁴¹ Mastrigli, Leopoldo: *La musica nel secolo XX*, Rom 1889, zit. in: Zanetti: *Lo stato della cultura musicale in Italia*, in: ders.: *Musica italiana*, Bd. 1, S. 32-46, S. 33.

⁴² Vgl. Uras, Lara Sonja: *Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Lucca 2003, S. 3.

⁴³ Vgl. a. a. O., S. 4.

künstlerische Ambitionen stets im Kontext eines (neuen) politischen Systems verortet wurden, wirken nach. Gian Francesco Malipiero schrieb 1920 etwas resigniert:

„Piu' musica e meno parole...“ è il motto che si vorrebbe imporre ad ogni compositore d'Italia, per costringerlo al silenzio docile.⁴⁴

Einen weiteren Grund, weshalb sich so viele Komponisten zu musikalischen Fragen äußerten, nennt Marcello Sorce Keller. Von Malipiero sagt er, dass er über großes Schreibtalent verfügt habe: „I have the feeling that this literary side of Malipiero's personality was as strong an outlet for his overall creative inner drive as the musical one.“⁴⁵ In Malipiero und Casella, aber auch dem etwas älteren Pizzetti treffen wir eminent literarische Begabungen an. Nicht von ungefähr kommt es, dass Malipiero und Pizzetti fast sämtliche Libretti zu ihren Opern selbst verfassten. In Ottorino Respighi begegnet uns dagegen ein verbal wenig gewandter Komponist, dessen literarische Hinterlassenschaft sich gerade im Schatten der anderen Komponisten der *Generazione dell'80* bescheiden ausnehmen muss.

Der wichtigste ideologische Einfluss auf die jungen italienischen Komponisten ging von den Schriften der erwähnten Giannotto Bastianelli (vor allem *La crisi musicale europea*) und Fausto Torrefranca (*Giacomo Puccini e l'opera internazionale*) aus. Während sich Torrefranca in der Hauptsache dem vermeintlichen Niedergang der Oper mit den Werken Puccinis widmet, heben Bastianellis Überlegungen auch darauf ab, die ohnehin spärlichen Erzeugnisse der italienischen Instrumentalmusik des *Ottocento* als unitalienisch abzutun.⁴⁶ Die beiden Komponisten, auf die er sich bezieht, sind Giuseppe Martucci (1856-1909) und Giovanni Sgambati (1841-1914).

Giuseppe Martucci war seit 1886 Direktor des *Liceo musicale* in Bologna. Er war als Pianist und Dirigent gleichermaßen berühmt und erwarb sich um die Verbreitung der Musik der deutsch-österreichischen Sinfonik sowie des Werks Richard Wagners in Italien große Verdienste. Die erste Aufführung von *Tristan und Isolde* in Italien wurde 1888 von Martucci im *Teatro comunale di Bologna* dirigiert. Er komponierte unter anderem zwei Sinfonien in d-Moll (1895) und F-Dur (1904), zwei Klavierkonzerte, Klaviermusik und Kammermusik für Streicher.⁴⁷

Giovanni Sgambati war ein Schüler Franz Liszts und stark von diesem beeinflusst. Von Liszt ging wohl auch die Anregung aus, Beethovens sinfonische Werke in Italien bekannt zu machen. 1869 folgte Sgambati seinem Lehrer nach Deutschland. Hier lernte er auch die Musik Wagners kennen und schätzen, dessen Opern er ausschnittweise in seiner Heimat aufführte. In

⁴⁴ Malipiero, Gian Francesco: Prefazione, in: ders.: L'orchestra, Bologna 1920, S. 5.

⁴⁵ Keller, Marcello Sorce: A „bent for aphorisms“: Some remarks about music and about his own music by Gian Francesco Malipiero, in: The music review 39 (1978), S. 231-239, S. 231.

⁴⁶ Ein Abriss der intellektuellen Auseinandersetzung um die neue Instrumentalmusik findet sich bei Alberto Zanetti: Apporti intellettuali alla rinascenza strumentale italiana, in: ders.: Musica italiana, Bd. 1, S. 155-176.

⁴⁷ Vgl. Martinotti, Sergio: Martucci, in: ders.: Ottocento strumentale italiano, Bologna 1972, S. 447-464.

seinen letzten Lebensjahrzehnten reiste Sgambati als Virtuose durch Europa und unterrichtete zahlreiche Schüler. Sgambati hinterließ ebenfalls zwei Sinfonien: eine in D-Dur (1880/81) und die „Sinfonia epitalamio“ (1891), Kammermusik und Klavierwerke, Lieder und einige kirchenmusikalische Kompositionen.⁴⁸

Martucci und Sgambati sind die einzigen italienischen Komponisten von Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert, die für sich ein größeres Renommee in Anspruch nehmen konnten. Andere Komponisten taten sich vor allem als Orchesterleiter hervor. Zu nennen wären: Carlo Pedrotti, Giovanni Depanis, Luigi Mancinelli, Ettore Pinelli, Cleofonte Campanini, Antonio Bazzani, Carlo Andreoli, Franco Faccio. Die Namen Martucci und Sgambati stehen in den Debatten für den Versuch, der übermächtigen Operntradition eine Instrumentaltradition gegenüber zu stellen.

Das Fehlen einer eigenständigen italienischen Instrumentalmusik war von vielen um die Jahrhundertwende als Rückständigkeit empfunden worden. Die deutsch-österreichische Sinfonie-Tradition wurde von den jüngeren Komponisten und Musikästhetikern massiv angefeindet. Die *musica pura* galt Torrefranca als die eigentliche Musik:

„La musica pura è polisensa, suscettiva di più d'una tradizione poetica, capace di trasformarsi nelle più diverse visioni, proclive a suggerire irresistibilmente allo spirito di chi ascolta persino la stessa parola, o almeno una di quelle grandi parole che sono tutto un simbolo dello spirito come amore, tristezza, contemplazione, brio. [...]“

La nega la storia perchè essa ci dice che l'opera, il *lied*, il ballabile furono sempre prodotti transitori ed efimeri, prediletti dalla plebe della cultura, mentre le altre forme d'arte furono comprese sempre dalle aristocrazie intellettuali e solo più tardi si imposero.“⁴⁹

Die *musica pura* war vor allem mit der deutschen Musik assoziiert. Ihr „deutscher Klang“ wurde auch Martucci und Sgambati stets vorgeworfen. Der Komponist Goffredo Petrassi erklärt die nationalistische Radikalisierung im ersten Jahrzehnt des beginnenden 20. Jahrhunderts mit dem entsprechenden Komplex:

„Ma perché avveniva questa ricerca di identità? Perché evidentemente c'era stata una preponderanza o addirittura una dittatura della musica tedesca.“⁵⁰

Das Gefühl des Zurückgebliebenseins gegenüber anderen Nationen wurde nach Fausto Torrefranca eigentlich von einem Vorurteil getragen, das den Wert der *musica pura* über den der Opernmusik stellte:

„La nostra condanna dell'opera dipende da un pregiudizio: il pregiudizio della superiorità della musica pura sulla musica che ha bisogno della poesia per acquistare senso e impronta e dignità di espressione compiuta ed universale.“⁵¹

⁴⁸ Zu Sgambati: Martinotti, Sergio: Sgambati, in: ders.: Ottocento strumentale italiano, Bologna 1972, S. 433-446.

⁴⁹ Torrefranca: Puccini, S. 11f.

⁵⁰ Petrassi, Goffredo: Intervento, in: Nicolodi: Musica italiana, S. 279.

Dieses Vorurteil war auch eine Reaktion einer jungen Musikergeneration auf den gewaltigen Erfolg der älteren.⁵² Die Absetzung von den etablierten Komponisten war eben nicht durch die Oper, sondern am ehesten durch die *musica pura* zu leisten.

Doch anstatt ihre Ansätze zu loben, beklagt Bastianelli, dass die Generation Martuccis und Sgambatis nur damit beschäftigt gewesen sei, einen Rückstand gegenüber dem Ausland aufzuholen:

„Da Boito ad oggi (anzi da Boito Facio Martucci Sgambati – a Respighi Malipiero Pizzetti) la musica italiana non ha fatto altro che rimettersi in pari con le ultime conquiste straniere.“⁵³

Da Bastianelli sich als Freund der Musik Pizzettis und Respighis ausweist⁵⁴, kann man davon ausgehen, dass er mit den drei letztgenannten Komponisten den Beginn einer neuen Epoche ansetzte und nicht den Endpunkt der alten markierte. Die nationalistische Einstellung der zeitgenössischen jungen Komponisten kommt öffentlichkeitswirksam in einem Dokument zum Ausdruck, welches 1911 von Bastianelli publiziert wurde. Zusammen mit Renzo Bossi, Respighi, Pizzetti und Malipiero veröffentlicht Bastianelli ein Manifest, das „per un nuovo Risorgimento“⁵⁵ der Musik eintritt. Auffällig erinnert das Dokument in seinem Tonfall an die zahlreichen futuristischen Manifeste dieser Jahre und wie diese vermittelt es einen dezidiert politischen Anspruch.⁵⁶

„Oggi noi, Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti, G. Francesco Malipiero, Ottorino Respighi ed io [Bastianelli], vogliamo operare il risorgimento della musica italiana, della vera, della nostra grande musica, la quale dalla fine dell'aureo settecento ad oggi è stata con ben poche eccezioni, strascinata nella tristezza e nell'angustia dell'affarismo e del filisteismo! [...] La nostra opera deve essere conforme a quella dei pochi eroi [...] che [...] vollero creare al loro paese una musica nazionale.“⁵⁷

Die Autoren bestätigen das Erstarken einer national ausgerichteten Kultur:

⁵¹ Torrefranca: Puccini, S. 11.

⁵² Vgl. Uras: Nazionalismo in musica, S. 6.

⁵³ Bastianelli, Giannotto: La situazione della musica italiana modernissima dopo la grande guerra, in: Donadoni, Miriam Omodeo (Hg.): Giannotto Bastianelli. La musica pura. Commentari musicali e altri scritti, Florenz 1974, S. 77-96, S. 94.

⁵⁴ Bastianelli sieht mit Pizzetti und Respighi einen neuen Frühling der italienischen Musik nahen: „Io avevo pensato avanti di accingermi a scrivere questo libro, di esaminare le opere più significative di questi giovani: per esempio l'opera di Ottorino Respighi. [...] Offro [...] l'analisi dell'opera d'un solo, come arra di promessa e come esempio di quel risveglio che sento, quasi una primavera musicale, intorno a me; l'opera cioè, di Ildebrando Pizzetti.“ Bastianelli, Giannotto: La crisi musicale europea (1912), Neudruck Florenz 1976, S. 139.

⁵⁵ Manifest der „Lega dei cinque“: Bastianelli, Giannotto: Per un nuovo risorgimento, in: Le cronache letterarie II, Nr. 63 (02.07.1911), S. 3

⁵⁶ Vgl. Piccardi: Musica italiana verso il Fascismo, in: Aspetti musicali, S. 113.

⁵⁷ Manifest der „Lega“, S. 3.

„Esiste – e solo i ciechi non lo vedono – nella nostra patria ora tutto un vasto movimento di risveglio. La pace e la libertà di essere italiano in faccia a tutto il mondo hanno creato da noi una cultura e uno stato d'animo poetico nazionale.“⁵⁸

Als Ideal gilt der *Lega dei Cinque* eine neue am *Seicento* und *Settecento* orientierte Musik.

Die Vertreter dieser vergangenen Epochen werden dementsprechend beschworen:

„O snobs! o blasés! o limoni spremuti e inariditi! Ma non vi ricordate voi piú che in Italia non è fiorita soltanto l'aria sensuale del seicento, ma ancora la limpida religiosità celestiale di Palestrina, il fratello musicale del Beato Angelico, la profondità cromatica di Girolamo Frescobaldi.“⁵⁹

Die Beschäftigung mit der Musik des *Seicento* und *Settecento* wurde als Aufgabe von großer nationaler Bedeutung verstanden. Die *Musica antica* war vor allem Quelle der Inspiration und in der damit verbundenen Funktion für die neue Musik auch ein Politikum.⁶⁰ Die Auseinandersetzung mit diesem Erbe führte schließlich nach Meinung von Casella zu einer stilistisch unverwechselbaren, italienischen Musik.

„I grandi nomi di Vivaldi, Scarlatti, Frescobaldi, Monteverdi, Da Venosa, che ai tempi di Martucci ancora erano totalmente ignorati dai musicisti italiani ad esclusivo profitto del Romanticismo tedesco, tornavano adesso a rivivere nell'attualità nazionale. Si determinava insomma un rapido processo evolutivo, a traverso il quale scompariva ogni traccia di assimilazione straniera e si formava celermente una nuova coscienza musicale ed anche uno stile italiano inconfondibile cogli altri europei.“⁶¹

An dieser Stelle stellt sich natürlich die Frage, ob Casella mit seiner Aussage tatsächlich Recht hat. Es ist aber kaum möglich darauf eine unzweifelhafte Antwort zu geben. Aspekte dieses interessanten Problems widmet sich jedoch das vierte Kapitel dieser Arbeit.

Der Musik des *Ottocento* wirft Bastianelli in seinen Texten *internazionalismo* vor. Ihre Vertreter hätten nicht mehr nur die musikalische Sprache Italiens, sondern gleichzeitig diejenige Wagners, Strauss', Debussys und Ravels gesprochen.⁶² Ähnliche Vorbehalte äußert Malipiero in einem Büchlein über das Orchester 1920. Die Musik Martuccis und Sgambatis bezeichnet er als langweilig, ohne die Komponisten beim Namen zu nennen. Ihr Bemühen um eine Verbreitung der deutschen Sinfonik geißelt er als akademischen Reflex:

„All'infuori del teatro, da circa una quarantina di anni si è manifestato in Italia, un accademico riflesso della musica ‚classica' tedesca. La produzione italiana derivata dalla scuola tedesca è soprattutto noiosa ed ha contribuito a sviluppare l'idolatria, in questo campo, per Beethoven, Schumann, e C.“⁶³

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Nicolodi, Fiamma: Nationalistische Aspekte im Mythos von der „Alten Musik“ in Italien und Frankreich, in: De la Motte-Haber: Nationaler Stil, S. 102-121.

⁶¹ Casella: Segreti, S. 300.

⁶² Bastianelli: Situazione, in: Musica pura, S. 94.

⁶³ Malipiero: Orchestra, S. 8.

Die Polemik gegen die wenigen Exponenten der Instrumentalmusik des *Ottocento* war jedoch zurückhaltend im Gegensatz zur Kritik an der Oper, die vor dem 1. Weltkrieg ihren Höhepunkt erreichte. Die Opern Verdis bezeichnet Bastianelli zwar als Kunst, aber als „arte inferiore“.⁶⁴ Rossini bezichtigt er, mit *Guillaume Tell* dem schlechten Geschmack gehuldigt zu haben.⁶⁵ Und Malipiero entgegnet auf einen Artikel Pizzettis in *La Voce*, der seiner Meinung nach eine zu positive Beurteilung Vincenzo Bellinis enthielt, 1915 wie folgt:

„È interessante quanto dici su Bellini, però essendo egli stato uno dei distruttori del dramma musicale, trovo che sarebbe bene contribuire a farlo dimenticare piuttosto che a ricordarlo. Ammetto che possa avere anche qualche brano drammaticamente bello, ma non basta. È molto poco.“⁶⁶

Die fundamentale Kritik an der Musik des *Ottocento* schont keinen einzigen der Opernkomponisten. Bastianellis Anklagen gegen die Gattung vergleichbar ist die scharfe Polemik Fausto Torrefrancas, der in *Puccini e l'opera internazionale* betont:

„L'opera non può essere, perché non è mai stata, l'ideale da riscoprire e da rimettere sugli altari.“⁶⁷

Ein Auswahl der Kapitelüberschriften zeigt bereits, was Torrefranca von Puccini und seinem Werk hielt: *La storia della musica italiana non è la storia dell'opera – Il Puccini non è un musicista nazionale – Il Puccini come sintomo di decadenza – Mancanza di giovinezza artistica – Perchè il Puccini non è musicista*. Seine Kritik an den Opern Puccinis verknüpft auch Torrefranca mit dem Wort „internazionalismo“:

„Il Puccini è dunque il manipolatore per eccellenza del ‚melodrama internazionale‘. La condizione ideale del melodrama internazionale è certo quella di avere una musica che si adatti a qualunque traduzione, in qualunque lingua del mondo; una musica che non sia né italiana, né russa, né tedesca, né francese, ma che abbia tutti i vantaggi commerciali delle lingue internazionali come il volapük o l'esperanto. [...] E a queste condizioni risponde mirabilmente la musica del Puccini.“⁶⁸

„Se anche le analisi fatte del Puccini, in quanto uomo di teatro e musicista, non ci avessero rivelato la povertà del suo mondo ideale, la insufficienza della sua cultura, la inconsistenza delle sue musiche, [...] il Puccini non è un vero artista dell'arte sua.“⁶⁹

Bastianelli wendet sich, obwohl er in einigen Opern Puccinis wie *La fanciulla del west* durchaus Qualitäten erkennt, seinerseits in zynischem Tonfall gegen den erfolgreichen Komponisten. In einem Brief an Odorico Caramelli polemisiert er gegen das Werk Puccinis:

⁶⁴ Bastianelli: Crisi, S. 136.

⁶⁵ Vgl. a. a. O., S. 135.

⁶⁶ Brief von Gian Francesco Malipiero an Ildebrando Pizzetti vom 30.12.1915, in: Pizzetti, Bruno (Hg.): Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia, Parma 1980, S. 152.

⁶⁷ Torrefranca: Puccini, S. X.

⁶⁸ A. a. O., S. 124.

⁶⁹ A. a. O., S. 123.

„[Persona] la cui mentalità non supera gli affari rurali, i pettegolezzi e le brutalità della politica – e le opere di Puccini.“⁷⁰

Im Unterschied zu Torrefranca, der Puccini als Komponisten kritisiert, richten sich die Angriffe Bastianellis mehrheitlich gegen das ihn hofierende kleinbürgerliche Milieu.⁷¹ Auch Pizzetti macht das bürgerliche Mailand für eine Kunst verantwortlich, die nicht mehr nach dem Innovativen strebe, sondern sich in einem *buon senso* mit Effekten und Überraschungen in mittelmäßigen Werken begnüge.⁷² Puccini hat diese bürgerliche Mittelmäßigkeit in seinen Augen geteilt:

„Il peggio fu che [...] accettò e condivise poi i comuni concetti e giudizi al riguardo della poesia, della musica, dell’arte in generale e dell’arte del teatro in particolare.“⁷³

Dementsprechend kennzeichnet Pizzetti in *Musicisti contemporanei* von 1914 in einer für seine Generation typischen Weise die Position Puccinis:

„E il Puccini è un uomo che in un certo senso non può esprimere e non può vivere che la vita egoistica dei borghesi di cui egli è il musicista meglio rappresentativo.“⁷⁴

Torrefranca wiederum sah in den Opern Puccinis nichts anderes als eine Ansammlung hohler Effekte:

„La poesia delle cose non si trasforma in lui né in temi, né in accordi impressionistici, né in melodia pura ma resta allo stato fisico di un impulso errabondo di un *moto a...* che, invece di diffondersi per lo spirito, si concreta in un fatto tecnico inespressivo.“⁷⁵

Die Rezeption der Ansichten Torrefrancas beweisen die Worte Ildebrando Pizzettis, der Puccini ebenfalls für unfähig hält, die unendlich vielfältigen Eindrücke des Lebens musikalisch auszudrücken:

„L’assenza della elaborazione tematica in un’opera musicale esprime invece la incapacità dell’anima del compositore a ricevere le impressioni della vita nella loro infinita varietà, e di conseguenza la impotenza a vivere fervidamente una vita profonda e intensa perchè ricca di innumerevoli impressioni.“⁷⁶

Alfredo Casella setzt sich mit dem *Verismo* als italienischer Kunst gar nicht mehr auseinander, er spricht dem *Verismo* die italienischen Wurzeln einfach ab:

⁷⁰ Brief von Giannotto Bastianelli an Odorico Caramelli vom 14.11.1925, in: De Angelis, Marcello (Hg.): Giannotto Bastianelli: Gli Scherzi di Saturno. Carteggio 1907-1927, Lucca 1991, S. 265f.

⁷¹ Vgl. De Angelis, Marcello: Note sul melodramma, la musica pura e l’Europa in Giannotto Bastianelli, in: Nicolodi: Musica italiana, S.261-277, S. 261.

⁷² Pizzetti, Ildebrando: Musicisti contemporanei, Mailand 1914, S. 56-61. Die bekanntesten Komponisten dieses Mailänder Milieus sind Amilcare Ponchielli und Alfredo Catalani. Pizzetti hält wenig von ihnen: „Ma il Ponchielli e il Catalani – e non parlo dei minori! – non erano davvero grandi artisti, artisti di genio.“ A. a. O., S. 61.

⁷³ A. a. O., S. 58.

⁷⁴ A. a. O., S. 83.

⁷⁵ Torrefranca: Puccini, S. 93.

⁷⁶ Pizzetti: Musicisti contemporanei, S. 81.

„Ma il teatro verista italiano non ha nessuna radice nella tradizione nostra. Esso non ha precedenti né in Verdi, né in Bellini, né in Rossini, né tanto meno in passati più remoti.“⁷⁷

Diese Einschätzung findet sich vergleichbar bei Torrefranca, der betont, dass Puccini die Entnationalisierung der Oper vorantreibe:

„Il Puccini, quindi, rappresenta, meglio che altri musicisti, il progressivo snazionalizzarsi della lirica teatrale italiana.“⁷⁸

Torrefrancas Meinung wurde von bedeutenden Musikpublizisten in den Folgejahren weiter tradiert. So vertritt sie der Musikwissenschaftler und Publizist Guido M. Gatti 1927 in seinem Aufsatz *Puccini*.⁷⁹ Auch die neuere Puccini-Rezeption gibt Torrefranca, Casella und Gatti Recht. Sieghart Döhring teilt in seinem Aufsatz *Puccinis „Italianità“* im Grunde ihre Auffassung und verzichtet dabei auf den polemischen Ton. Döhring konstatiert nüchtern den kosmopolitischen Zug im Werk Puccinis.⁸⁰

Nach dem 1. Weltkrieg modifizierten zahlreiche Komponisten langsam ihre anfängliche Ablehnung der Opernproduktion des *Ottocento*. So wurden Donizetti, Bellini, Rossini und Verdi einer Neubewertung unterzogen. Gerade der *Falstaff* Verdis wurde zu einem Bezugspunkt, auf den sich alle Komponisten und Kritiker immer wieder beriefen.⁸¹ Mit *Falstaff* setzte eine Neubewertung des Komponisten Verdi ein, die sich bis zum 2. Weltkrieg in seinem Werkkatalog chronologisch rückwärts orientierte und auch seine frühen Opern rehabilitierte. Darüber hinaus interessierte man sich für die Werke des *Belcanto*. So schreibt Pizzetti im Jahre 1930:

„Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi: i quattro più grandi musicisti italiani dell’Ottocento: i soli grandi; operisti tutt’e quattro.“⁸²

Der Beschränkung auf diese vier Komponisten fielen die Vertreter des *Verismo* gewissermaßen zum Opfer. Noch 1946 erkennt Pizzetti in einem offenen Brief an Giuseppe de Robertis die Bedeutung der Oper des 19. Jahrhunderts an⁸³, ohne auf den *Verismo* Bezug zu nehmen. Gleichzeitig kritisiert er aber nun diejenigen, die immer noch glauben, ihre eigenen Werke durch die Verachtung für das *Ottocento* nobilitieren zu können:

⁷⁷ Casella, Alfredo: Lettera aperta ad André Suarès, in: ders.: 21+26, Venedig 2001, Erstveröffentlichung Rom u. Mailand 1931, S. 130-134, S.132. Erstveröffentlichung der *Lettera* in: L’Italia letteraria 12 (1930), S. 5.

⁷⁸ Torrefranca: Puccini, S. 24.

⁷⁹ Vgl. Gatti, Guido M.: Puccini, in: Il pianoforte (15.08.1929), S. 257-276.

⁸⁰ Vgl. Döhring, Sieghart: Puccinis „Italianità“, in: De la Motte-Haber: Nationaler Stil, S. 122-131.

⁸¹ Vgl. Casella: Lettera a André Suarès, S. 132.

⁸² Pizzetti, Ildebrando: La musica italiana dell’Ottocento (1930), in: ders.: La musica italiana dell’Ottocento, Turin 1947, Neudruck Parma 1988, S. 23-90, S. 25.

⁸³ Besonders der von Bastianelli kritisierte *Guillaume Tell* gilt ihm als Ideal. Vgl. Pizzetti, Ildebrando: Lettera a Giuseppe de Robertis, in: Musica italiana dell’Ottocento, S. 7-20, S. 13.

„Ora contro certuni che per acquistare alle loro musiche un titolo nobiliare a buon mercato [...] andavano pescando qua e là nei secoli antecedenti e magari in quelli più remoti, antenati famosi, ostentando di non voler riconoscere quale lor genitrice quella musica dell'Ottocento, che [...] era delle loro musiche la madre naturale e legittima.“⁸⁴

Auch Alfredo Casella schlug bereits 1925 maßvolle Töne an, indem er es ablehnte, die Errungenschaften der Musik des 19. Jahrhunderts zu übergehen:

„E dovevano ancora tener conto dell'Ottocento, anche se questo secolo fu per l'Italia esclusivamente melodrammatico, ma perché l'opera romantica nostra è una entità abbastanza formidabile per non doversi facilmente trascurare.“⁸⁵

In seiner Autobiographie schreibt Casella schließlich, dass seine Generation ihren Frieden mit dem *Ottocento* gemacht habe:

„Si faceva così la pace coll'Ottocento, per lunghi anni tanto aspramente avversato dalla nostra generazione. Alla grande figura di Verdi veniva restituita la sua vera, gigantesca grandezza, ed il *Falstaff* veniva finalmente inteso come il punto di partenza della nuova musica italiana.“⁸⁶

Mario Labroca stellt gar eine enge Verwandtschaft zwischen dem Konzept der *musica pura* und der Oper vor dem *Verismo* fest. Die Oper, vor allem Verdis, sei an bestimmten Stellen sogar *musica pura*:

„Musica pura, perciò, a tal punto da scaturire proprio in quei punti che essa diventa espressione ed esplicazione di sentimenti piuttosto che annebbiamento di fatti.“⁸⁷

Es bleibt zu bedenken, dass sich positive Stellungnahmen zur Oper des *Ottocento* nach dem 1. Weltkrieg nicht gleichzeitig auf den *Verismo* bezogen, diesen sogar, wie im Falle Labrocas, ausschlossen.

Die Diskreditierung des *melodramma* aus dem Geiste des *nazionalismo* hinterließ eine Lücke. Weniger für das Publikum und weniger sogar für die Komponisten als für Musikästhetiker war das *melodramma* als nationale Kunstform nicht mehr haltbar.⁸⁸ Die Lücke sollte von der Instrumentalmusik, die Bastianelli und Torrefranca als wahre *musica nazionale* ausriefen, gefüllt werden. Diese Haltung teilte die progressive Musikkritik. Alberto Gasco fasst

⁸⁴ A. a. O., S. 11f.

⁸⁵ Casella, Alfredo: La reazione italiana, in: ders.: 21+26, S. 40-42, S. 41.

⁸⁶ Casella: Segreti, S. 300.

⁸⁷ Labroca, Mario: Vita e musica nell'Italia nuova, in: Pestalozza: Antologia, S. 233-237. Erstveröffentlichung in: La rassegna musicale I (1934), S. 234.

⁸⁸ Abgesehen von Casella beschäftigten sich die meisten Komponisten schon vor dem 1. Weltkrieg intensiv mit der Gattung Oper. Denken wir daran, dass der Grund für Malipieros Parisreise 1913 eine Oper war: *Il sogno d'un tramonto d'autunno*. Daneben hatte er bis Kriegsausbruch bereits vier weitere Bühnenwerke geschaffen. Respighi hatte vor 1914 ebenfalls bereits vier Opern komponiert. Nur Casella zögerte bis Ende der 20er Jahre, sich der Gattung Oper auch kompositorisch zu stellen. Erst als 50-Jähriger stellte er seinen ersten Gattungsbeitrag *La donna serpente* auf ein Libretto von Cesare Vico Ludovici nach Carlo Gozzi fertig (Uraufführung: Rom, Teatro dell'Opera, 17. März 1932). Casella arbeitete an diesem Werk ab 1928.

die Haltung der jüngeren Musiker und der Musikästhetiker 1917 in einer Besprechung von Instrumentalwerken Respighis und Malipieros zusammen:

„La musica nazionale è la sola che abbia una ragione d'essere: la musica internazionale – quella, cioè nella quale si trovano fusi elementi e formule di scuole diverse e magari antagoniste – coglie allori molto caduchi e passa senza lasciare traccia di se.“⁸⁹

Instrumentalmusik galt seit den Tagen Martuccis als das Unangepasste, das bewusst Gewählte, das Unbequeme im Gegensatz zum Selbstverständlichen, das der Oper anhaftete. Die *Generazione dell'80* war als erste in der Lage, Instrumentalmusik als integralen Bestandteil des eigenen Schaffens zu verwirklichen. Dort, wo Respighi, Casella und Malipiero aufwuchsen, gab es die *Società di concerti*, die sich um die Kammermusik verdient machten, ebenso wie Einrichtungen der *Concerti popolari*, die das Publikum an die Werke der deutsch-österreichischen Tradition heranführten.⁹⁰ Das Bemühen der jungen Komponisten um Instrumentales trägt dabei auch taktische Züge, immerhin war das Feld der Instrumentalmusik trotz der Pioniertaten Martuccis und Sgambatis noch kaum bestellt. Die Leistungen Ferruccio Busonis fanden in Italien kaum Anerkennung. Neue Instrumentalwerke mussten sich somit nicht gegen einen Kanon bereits etablierter italienischer Kompositionen behaupten. Dennoch gilt es zu bedenken, dass es für die jungen Komponisten sehr schwierig war, sich mit Instrumentalmusik einen Namen zu machen. Dies lag vor allem am Mangel an Aufführungsmöglichkeiten – erst ab 1910 bildete sich das Sinfoniekonzert als eine permanente soziokulturelle Einrichtung heraus.⁹¹ Die Wahl instrumentaler Genres war also lange Zeit eine Entscheidung gegen das Selbstverständliche, gegen den Markt und gegen den Publikumsgeschmack.

Die Politisierung der ästhetischen Auseinandersetzung um die Oper durch die Schriften Torrefrancas und Bastianellis ist deshalb so wichtig, weil sie den jungen Komponisten eine Argumentationshilfe lieferte. Instrumentalmusik war nun als *musica nazionale* zu Ehren gekommen. Die Oper, vor allem das übermächtige veristische *melodramma*, war als *musica internazionale* in Misskredit geraten. Diese Ideologie bezog ihre Energie aus einem Minderwertigkeitsgefühl gegenüber anderen Nationen wie Deutschland und Österreich. Die kulturpolitische Diskussion um das *melodramma* und das *Ottocento* markiert den Beginn der *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte.

An der Person Puccinis hatte sich ein Diskurs entzündet, der zur Herausbildung jenes Schlagwortreservoirs führte, dessen sich die verschiedenen zur *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte gehörenden kulturpolitischen Diskussionen in den nächsten beiden Jahrzehnten

⁸⁹ Gasco, Alberto: Nuove musiche italiane, in: La Tribuna (13.03.1917).

⁹⁰ Vgl. Zanetti, Roberto: La musica in Italia, in: ders.: La musica italiana, Bd. I, S. 28-32, S. 29.

⁹¹ Vgl. Zanetti: Prodromi della rinascita strumentale, in: ders.: Musica italiana, Bd. I, S. 127-132, S. 129.

bedienen sollten. Indem Puccini des *internazionalismo* bezichtigt wurde, erfuhr das Wort selbst eine negative Aufladung, es wurde zum Schimpfwort.

I. Auslandserfahrungen Ottorino Respighis, Alfredo Casellas und Gian Francesco Malipieros während ihrer Studienjahre

„Ich aber bin nach Rom gereist, um ein ächter Deutscher zu werden.“¹
(Johann Gottfried Herder an Johann Wolfgang von Goethe)

Am 27. Dezember 1788 notierte Johann Gottfried Herder den zitierten Satz an Goethe. Im weiteren Verlauf des Briefes ließ Herder seinen patriotischen Gefühlen freien Lauf und steigerte sich in nationalem Eifer bis zu dem Wunsch nach einer deutschen Invasion in Italien. Herders Beispiel zeigt, dass es eine Dimension der Auslandserfahrung gibt, die ihren Beitrag zur Profilierung des nationalen Selbstverständnisses des Einzelnen leisten kann. Anhand der Darstellung und Betrachtung ihrer Studien im Ausland soll untersucht werden, ob und inwiefern dies für Respighi, Casella und Malipiero gilt. Ganz bewusst wird das Umfeld der von den Komponisten besuchten Metropolen nur anhand der Primärquellen rekonstruiert. Dadurch wird nur dokumentiert, was Respighi, Casella und Malipiero auch wirklich erlebt haben.

I.I. Ottorino Respighi

Bis heute leidet die Forschung über Ottorino Respighi an einem Jahrzehnte währenden geringen Interesse der Musikwissenschaft an seiner Person und seinem Werk. Es scheint, als habe der ungemeine und nachhaltige Publikumserfolg der von der Musikwissenschaft nicht gerade hoch geschätzten *Triologia Romana* den Blick auf Respighis übriges Schaffen verstellt. Schon zwanzig Jahre nach seinem Tod (1936) wurde Respighi von seinen Zeitgenossen nicht mehr zu den bedeutendsten Komponisten gerechnet.² Eine Edition seiner wenigen Schriften und Briefe wird ebenso vermisst wie ein Katalog der Dokumente in seinem Nachlass in der *Fondazione Giorgio Cini* in Venedig. Glücklicherweise konnte der Verfasser Zutritt zu dem Archiv erhalten. Das dritte Kapitel profitiert erheblich von dieser Quellenforschung. Auch die vorliegenden Ausführungen können größere Glaubwürdigkeit beanspruchen, da einige Quellen, die bisher nur der Respighi-Biographie Elsa Respighis nach bekannt waren, anhand der Originaldokumente verifiziert werden konnten. Im Einzelfall kann dies bedeutsam sein, da Elsa

¹ Brief von Johann Gottfried Herder an Johann Wolfgang von Goethe vom 27.12.1788, in: Meier, Albert; Hollmer, Heide (Hg.): Johann Gottfried Herder: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789, München 2003, S. 100-102, S. 102.

² Vgl. Gatti, Guido M.: Alfredo Casella, Mailand 1958, S. 9. Gatti zählt die bedeutendsten Musiker der ersten Jahrhunderthälfte auf und übergeht dabei Respighi: „Mi pare che ormai si sia tutti d'accordo nel far coincidere la data di nascita di questa musica con l'apparizione delle prime opere significative del gruppo di compositori guidato da Pizzetti, Malipiero, Alfano, Casella, per citare i nomi di maggior rilievo.“

Respighi aus verständlichen Gründen nicht immer die gebotene Sorgfalt der Chronistin walten ließ.

Zu Lebzeiten des Komponisten publizierte Raffaello de Rensis die erste umfängliche Biographie über Ottorino Respighi (1935).³ Sie ist bis heute die einzige Biographie mit wissenschaftlichem Anspruch zu Respighi in Buchform geblieben. Teilweise beruht sie jedoch auf Aufzeichnungen von Claudio Guastalla (1880-1948).⁴ Guastalla war der Librettist fast aller Respighi-Opern und ein enger Freund des Komponisten. Er und Respighis Frau Elsa Olivieri Sangiacomo sind die direkten Zeugen seines Lebens und Werks, so dass ihre Bücher nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Zum Teil inhaltsgleich und doch zusätzlich von Interesse sind Elsa Respighis autobiographische Aufzeichnungen *Cinquant'anni di vita nella musica (1905-1955)* (Rom 1977).

Guastallas Zeugnis, seine in den so genannten *Quaderni* (einfachen Oktavheften) niedergeschriebene Respighi-Biographie, liegt leider nur als Originaldokument im *Fondo Respighi* vor. Eine erstmalige Edition dieses Buchs von hohem zeitgeschichtlichem Rang wäre für die Respighi-Forschung von wahrem Segen, nicht zuletzt deshalb, weil es auch anderen Komponisten, etwa Umberto Giordano, längere Abschnitte widmet. Beide Autoren, Elsa Respighi und Guastalla, sind natürlich aus Gründen der fehlenden Distanz zum behandelten Gegenstand mit kritischer Vorsicht zu lesen.

Die Sekundärliteratur zu Ottorino Respighi ist immer noch überschaubar. In den sechziger und siebziger Jahren erschienen Dissertationen zu den Streichquartetten⁵, den Orgelwerken⁶ und dem Einfluss des Impressionismus⁷ auf Respighis Musik. Hinzu kommt wiederum unter dem Einfluss Elsa Respighis ein Werk zu seinen Opern von Leonardo Bragaglia.⁸ In diesem Zusammenhang sei eine Faksimileausgabe von Stefano Bagnoli mit Zeitungsrezensionen zu Respighis Opern erwähnt, die trotz ihrer schlampigen Machart, die häufig Autor, Datum und Ort der Veröffentlichung verschweigt, wichtige Berichte zugänglich macht, die auch hier von Interesse sein werden.⁹ Alberto Cantù veröffentlichte in den Achtzigern

³ De Rensis, Raffaello: Ottorino Respighi, Turin, u.a. 1935.

⁴ Vgl. Guastalla zum Buch von De Rensis: „Il volumetto di Raffaello De Rensis su Ottorino Respighi, scritto nel 1935 è abbastanza esatto: molte pagine le ho dettate io, sotto forma di appunti, e il compilatore le ha inserite tali e quali, senza mutar virgola, o tutt'al più inserendo qualche aggettivo a mio riguardo (chè io non son uso a lodarmi), o qualche espressione giornalistica che io avrei corretto. Le pagine 2-6, 40-45, 55-61, 66-71, 77-80, 83-85 sono tolte di peso dagli appunti miei.“ Guastalla, Claudio: Quaderno Respighi I, handsch. Biographie Ottorino Respighis in drei Oktavheften, o. J. in: Venedig, Fondo Respighi S. 15.

⁵ Skoldberg, Phyllis L.: The String Quartets of Ottorino Respighi, o. O. 1967.

⁶ Ferré, Susan Ingrid: The organ works of Ottorino Respighi together with three recitals of selected works, o. O. 1979.

⁷ Naumann-Morrison, Donald: Influences of impressionist tonality on selected works of Delius, Griffes, Falla and Respighi. Based on the concept developed by Robert Muller, o. O. 1960.

⁸ Bragaglia, Leonardo; Respighi, Elsa: Il Teatro di Respighi. Opere, Balli e Balletti, Rom 1978.

⁹ Bagnoli, Stefano (Hg.): Il Teatro Musicale di Ottorino Respighi. Critiche e Recensioni Italiane, Venedig o. J.

das Analysewerk *Respighi compositore* (Turin 1985) das sich der Instrumentalmusik des Komponisten widmet.¹⁰ Eine der wenigen Beiträge in deutscher Sprache zu Respighi ist eine 2000 erschienene Publikation zu den Kunstliedern Respighis von Guido Elberfeld.¹¹ Wichtige Publikationen in italienischer Sprache wurden jeweils durch Jubiläen befördert. Besonders der Sammelband *Elio Battaglia; u.a.: Ottorino Respighi* (Turin 1985) enthält wichtige Artikel namhafter italienischer Wissenschaftler und zusätzlich ein ausführliches Werkverzeichnis von Podito Pedarra, das auch dieser Arbeit zu Grunde liegt.¹² Beiträge zu Respighi finden sich auch in Sammelpublikationen zu Symposien, die sich mit der *Generazione dell'80* beschäftigten: *David Bryant (Hg.): Il Novecento musicale italiano. Tra neoclassicismo e neogoticismo* (Florenz 1988) und *Fiamma Nicolodi (Hg.): Musica italiana del primo novecento. „La Generazione dell'80“* (Florenz 1981). Jüngst beendete Christoph Flamm seine umfangreiche Habilitationsschrift zu Respighi, die an der Universität Saarbrücken angenommen wurde. Ansatz und Erkenntnisinteresse dieses vor allem auf die Werke des Komponisten hin ausgerichteten Buches tangieren die vorliegende Arbeit nicht. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung lag Flamms Arbeit noch nicht vor.

Ottorino Respighi wurde am 9. Juli 1879 in Bologna als letztes von drei Kindern einer gut bürgerlichen Familie geboren. Deren Mitglieder hatten sich bereits einen Namen in den verschiedensten künstlerischen Disziplinen erworben.¹³ Respighis Mutter Ersilia (1846-1916) war Tochter eines bekannten Bildhauers, sein Vater Giuseppe (1840-1923) zeigte ernsthafte musikalische Ambitionen, doch wurde ihm die Möglichkeit einer musischen Betätigung von Seiten seiner Eltern verweigert. Respighis Frau Elsa charakterisierte den Vater Ottorino Respighis als Bewunderer Debussys und Ravels sowie als überzeugten Wagnerianer, der sich noch auf dem Sterbebett eine Partitur der Walküre habe bringen lassen.¹⁴

Um sein Talent auszubilden, musste Ottorino Respighi seine Heimatstadt nicht verlassen. Denn durch das ortsansässige *Liceo musicale* bot sich ihm die Möglichkeit, eine profunde musikalische Schulung zu erhalten. Zumal an dieser Institution eine Reihe bedeutender Lehrer wie Luigi Torchi oder Giuseppe Martucci wirkten, die nicht nur eine regionale, sondern für die Musikgeschichte Italiens insgesamt wichtige Rolle spielten. Torchi war zusammen mit Oscar Chilesotti (1848-1916) einer der ersten, die auf der Grundlage der Methoden der jungen

¹⁰ Cantù, Alberto: *Respighi compositore*, Turin 1985.

¹¹ Elberfeld, Guido: *Die Kunstlieder Ottorino Respighis*, Frankfurt a. M. 2000.

¹² Pedarra, Podito: *Catalogo delle composizioni di Ottorino Respighi*, in: Battaglia, Elio u.a.: *Ottorino Respighi*, Turin 1985, S. 327-404.

¹³ „Una buona famiglia borghese, di quella borghesia a carattere contadinesco [...]. Gente che ha in odio il lusso, lo spreco e le parole inutili, piuttosto gretta e di vedute ristrette, e con la quale la convivenza è quasi sempre difficile.“ Respighi, Elsa: *Ottorino Respighi*, Mailand 1954, S. 9.

¹⁴ A. a. O., S. 10.

Musikwissenschaft die alten Drucke und Manuskripte analysierten und die Musikwissenschaft in Italien begründeten. Torchi war Herausgeber der *Rivista musicale italiana*. Seine wichtigsten Studien sind der italienischen Instrumentalmusik des 16.-18. Jahrhunderts gewidmet (*La musica strumentale in Italia nei secoli XVI-XVII e XVIII*, 1901; *L'Arte musicale in Italia nei secoli XIV-XVIII*, 7 Bde. 1897-1907).¹⁵ Während der Einfluss Torchis bei Respighi das Interesse für die Musik des *Seicento* und *Settecento* weckte, regte Martucci die Auseinandersetzung mit der Musik Wagners, Strauss' und Debussys an.

Respighis Tonsprache jedoch wurde neben dem französischen Impressionismus entscheidend durch die Begegnung mit Nikolai Rimskij-Korsakov im Jahre 1901 geprägt. Ein Jahr zuvor nahm Respighi das Angebot eines Impresarios wahr, als Bratschist für eine *Stagione d'opera italiana* ans zaristische Theater nach St. Petersburg zu gehen. Als Mitglied des Orchesters des *Teatro comunale di Bologna* hatte er bereits Erfahrung im Orchestergraben gesammelt. Aus St. Petersburg berichtet der Komponist seinem Vater am 17. Dezember 1900, dass er beabsichtige, Rimskij-Korsakov einen Besuch abzustatten:

„Egli [ein befreundeter italienischer Pianist] ha dimostrato una quantità di premure per me, e vuole che gli porti le mie composizioni, e poi andremo insieme da Rimskij-Korsakov (che è stato suo maestro di composizione) al quale mi presenterà e mi farà anche da interprete, perchè Rimski non parla che il russo.“¹⁶

An diesen Besuch schloss sich ein fünfmonatiger Unterricht bei Rimskij-Korsakov an. Unter dessen Aufsicht entstand auch Respighis Diplomarbeit für Bologna *Preludio, corale e fuga* (1901). Vor allem auf dem Gebiet der Instrumentation wurde Respighi von Rimskij-Korsakov entscheidend beeinflusst.

Im Rahmen eines zweiten Aufenthalts in Russland im Winter 1902/1903 besuchte Respighi wiederum St. Petersburg und auch Moskau. Elsa Respighi berichtet von starken Eindrücken, die Oper und Ballett in Moskau auf ihren späteren Mann machten:

„Indubbia è l'influenza che queste rappresentazioni ebbero sulla formazione del suo gusto, per quanto riguarda la scenografia e la coreografia. Tornato in Italia cercò invano, peraltro, d'indicare agli impresari e ai direttori dei teatri lirici nuove vie per la messa in scena.“¹⁷

Vor allem die Bühnenbilder des Malers Alessandro Bénois faszinierten Respighi. Bénois war unter anderem für die *Ballets russes* von Sergej Diaghilev tätig.¹⁸ In St. Petersburg hatte Respighi Gelegenheit, Bénois' Arbeiten kennen zu lernen. Als er Jahre später auf dessen Sohn

¹⁵ Vgl.: - Art. „Torchi“, in: Musica. Enciclopedia della musica Garzanti, o. O. 1996, unveränderter Nachdruck 2001, S. 905. Vgl. auch: Nicolodi, Fiamma: Nationalistische Aspekte im Mythos von der „Alten Musik“ in Italien und Frankreich, in: De la Motte-Haber, Helga: Nationalstil und nationale Haltung, in: dies. (Hg.): Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991, S. 102-121, S. 112-116.

¹⁶ Zit. in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 19.

¹⁷ A. a. O., S. 23.

¹⁸ Davon nimmt auch Alfredo Casella in seiner Autobiographie Notiz. Vgl. Casella, Alfredo: I segreti della giara, Florenz 1941, S. 128.

Nicola traf, vertraute er diesem die Entwürfe der Bühnenbilder für die Aufführungen seiner Opern an, unter anderem für *La campana sommersa* (*Teatro reale dell'opera di Roma*, 1929) und *La fiamma* (*Teatro reale dell'opera di Roma*, 1934; *Teatro alla scala di Milano*, 1935), *Maria egiziaca* (Venedig, *Teatro Goldoni*, 1932). Bénois schuf auch die Bühnenbilder für einige Ballette Respighis, etwa für *Belkis, regina di Saba* (*Teatro alla scala di Milano*, 1932) und *Antiche danze ed arie* (*Teatro alla scala di Milano*, 1937).¹⁹

Zwischen Februar und April 1902 hielt sich Respighi ein erstes Mal in Berlin auf, um Unterricht bei Max Bruch zu nehmen.²⁰ Die wenigen Lektionen scheinen keinen besonderen Eindruck bei Respighi hinterlassen zu haben. Raffaello De Rensis zitiert den Komponisten: „Respighi ha dichiarato in una recente intervista, [che] l'insegnamento di Max Bruch non ebbe nessuna influenza sopra di lui.“²¹ Elsa Respighi erklärt sogar, Respighi sei niemals Schüler von Max Bruch gewesen.²²

Nachdem Respighi die Jahre zwischen 1902 und 1908 mehrheitlich in Bologna verbracht hatte, erhielt er von September 1908 bis zum Sommer 1909 wiederum die Möglichkeit, in Berlin zu arbeiten. Er war bereits 29 Jahre alt. „A Berlino Respighi trascorse uno dei più bei periodi della sua giovinezza“²³, schreibt Elsa Respighi. Möglicherweise war dem Komponisten bewusst, wie stark die russische Erfahrung sein Komponieren beeinflusst hatte, so dass er sich von seinem Aufenthalt in Berlin ebenfalls einen Lernerfolg versprach.

Im Auftrag der Gesangsschule von Etelka Gardini Gerster wurde er als Korrepetitor in die Hauptstadt des deutschen Kaiserreichs verpflichtet. Daniele Spini verweist zu Recht auf die Bedeutung dieser Berliner Monate, nicht zuletzt deshalb, weil die Privatschule der Ungarin Gardini Gerster einen hervorragenden Ruf in musikalischen Kreisen genoss. Die Dame des Hauses hatte als Sopranistin in den 1870er und 80er Jahren einige Berühmtheit erlangt.²⁴

Als Gast einer Gesangsschule konnte sich Respighi mit den Problemen der Gesangspraxis vertraut machen. Diese stellten sich ihm ganz konkret in seinem aktuellen Opernprojekt *Semirama* (Text von Alessandro Ceré), das er im Frühling 1908 begonnen hatte, bezeichnenderweise aber erst 1910 nach einer Revision vollendete. Es sollte Respighis erstes

¹⁹ Vgl. Bragaglia: Teatro di Respighi. Vgl. Respighi, Elsa: Respighi, S. 23.

²⁰ Vgl. De Rensis: Respighi, S. 6. Vgl. auch: Spini, Daniele: Ottorino Respighi (1879-1936), Profilo biografico, in: Battaglia, Elio u.a.: Ottorino Respighi, Turin 1985, S. 7-84, S. 15. Elsa Respighi meint fälschlicherweise, Respighi habe mit Bruch während des zweiten Berlinaufenthaltes 1908/1909 Bekanntschaft gemacht.

²¹ De Rensis: Respighi, S. 6.

²² „Attraverso Arrigo Serato, Respighi conobbe Max Bruch, ma erroneamente fu detto suo allievo. Diceva Ottorino di avergli mostrato qualche volta dei suoi lavori, e di aver avuto inizialmente l'idea di prendere delle lezioni da lui, ma non di averlo mai fatto perché si sentiva spiritualmente troppo lontano da questo artista.“ Respighi, Elsa: Respighi, S. 33.

²³ A. a. O., S. 36.

²⁴ Etelka Gardini Gerster war Sängerin und in den 1870er Jahren vermittels Giuseppe Verdi zu einem Ruhm gelangt, mit dem sie zeitweise sogar die berühmte Adelina Patti zu überflügeln trachtete. Sie war mit Fritz Reiner verheiratet. Vgl. Spini: Respighi, S. 20.

vollgütiges Opernwerk sein. Die Schule von Gardini Gerster wies eine wichtige Besonderheit auf: es wurden nur Sängerinnen unterrichtet. Die auffallende Neigung für zentrale Sopranrollen in Respighis Opern und die oftmals geradezu wie eine Manie wirkende Art und Weise, auf die er die Möglichkeiten der Sopranstimme herausstellt, könnten auf seine Erfahrungen im Unterricht bei Gardini Gerster zurückzuführen sein. Semirama in der gleichnamigen Oper, die Koloraturpartie der Rautendelein in *La campana sommersa*, die ähnlich virtuose Partie des Engels in *Lauda per la natività del signore*, Maria in *Maria egiziaca*, Silvana in *La fiamma* oder Lucrezia in seiner letzten Oper gleichen Titels belegen Respighis Hang zu exponierten Sopranrollen.

Das kaiserliche Berlin bot Respighi die Möglichkeit, von einem reichhaltigen kulturellen Leben zu profitieren. Leider sind die Zeugnisse, die uns zu seinen Aktivitäten überliefert sind, äußerst spärlich. In einem Brief an den Vater berichtet er von einer Aufführung der *Missa solemnis* von Ludwig van Beethoven und ergänzt, dass er im Hinblick auf das musikalische Angebot absolut keinen Mangel leiden müsse:

„Ieri ho assistito all'esecuzione della Messa solenne di Beethoven con una massa corale meravigliosa ed enorme. In quanto a musica non si è certamente a digiuno!“²⁵

Der Komponist erzählt dem Vater auch von seinen Besuchen bei Louise Wolff:

„I Wolff s'interessano moltissimo di me e io sono spesso in casa loro: domani l'altro sarò anche a pranzo. La Signora Wolff, la proprietaria del ‚Bureau di Concerti‘, mi ha detto che mi sono già fatto un certo nome: difatti, molto spesso, quando mi presentano qualche persona, dice già di conoscermi e di aver letto gli articoli su me nei giornali.“²⁶

Die Konzertagentur Wolff, gegründet 1880 von Hermann Wolff, war eine der einflussreichsten ihrer Art sowie ein gesellschaftlicher und musikalischer Mittelpunkt Berlins, ein deutscher Salon, der Respighi die Chance gab, mit vielen Musikern und einflussreichen Kritikern bekannt zu werden. Höchstwahrscheinlich gelangte über diesen Weg auch die Partitur des *Lamento d'Arianna*²⁷ in die Hände von Arthur Nikisch, der die Monteverdi-Bearbeitung Respighis am 12. Oktober 1908 mit den Berliner Philharmonikern und Julia Culp als Solistin uraufführte. Nikisch war oft und gern im Hause Wolff zugegen, woran sich die Tochter von Louise Wolff erinnert:

„Hier wurde eine Geselligkeit gepflegt, für die eine Atmosphäre von Esprit und Behagen das charakteristische Merkmal war. So kam es, dass Männer wie Brahms, Anton

²⁵ Zit. in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 33.

²⁶ Zit. a. a. O., S. 32.

²⁷ Besetzung des Lamento d'Arianna: 3 Flöten, 3 Oboen, 2 Fagotte, 3 Trompeten, 2 Tenorposaunen, Bassposaune, Basstuba, Harfe und Streicher.

Rubinstein, Bülow, Weingartner, Nikisch und viele andere dort, von allem lästigen konventionellen Zwang befreit, den ganzen Charme ihres Wesens entfalten konnten.“²⁸

Es war Tradition bei den so genannten „Philharmonischen Diners“ gerade auch auswärtige Musiker einzuladen. Diesen Diners präsidierte in der Zeit von Respighis Berlinaufenthalt, Arthur Nikisch. „Der Kreis der Gäste umfasste bei diesen ‚Philharmonischen Diners‘ die jeweils mitwirkenden Solisten sowie auswärtige Künstler, die gerade in Berlin weilten, Journalisten und Kritiker.“²⁹ Einigen dieser Diners könnte auch Respighi beigewohnt haben. Dem Vater schildert er die Reaktionen der Kritik auf sein *Lamento d'Arianna*:

„Sono uscite le critiche che parlano di me per l’Arianna e sono splendide, specialmente quella di un giornale musicale, l’Allgemeine Musikzeitung‘, che mi ha dedicato una mezza colonna. Ha detto che si deve a me se si va eseguendo questa musica antica italiana, che, altrimenti, resterebbe sepolta nelle biblioteche. La istrumentazione poi è piaciuta a tutti quanti.“³⁰

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Berlin zum Musikzentrum. Zahllose Orchester, Chöre und Kammermusikensembles buhlten um die Gunst des Publikums. Die Oper unter den Linden pflegte als repräsentative Institution des Kaiserreichs ein konservatives Repertoire, in dem vor allem die italienischen (Verdi) und französischen „Klassiker“ (Saint-Saëns, Meyerbeer) sowie die Musik von Wagner, Mozart und Strauss vertreten waren. Das junge Regietheater, das sich andernorts allmählich durchzusetzen begann, blieb noch vollkommen unberücksichtigt. Neuere Opernregie konnten die Berliner allenfalls zwischen 1905 und 1911 in der Komischen Oper von Hans Gregor kennen lernen. Hier wurde während Respighis Berlin-Aufenthalt 1908 Debussys *Pelléas und Melisande* als Berliner Erstaufführung gegeben.

Neben Respighis *Lamento d'Arianna* wurden in der Berliner Zeit zahlreiche seiner Kammermusikbearbeitungen von Sonaten Vivaldis, Veracinis, Tartinis und Porporas mit dem Geiger Alessandro Certani aufgeführt. Im Rahmen der Darbietung einer *Ciaccona* von Tommaso Antonio Vitali begleitete Respighi den Violinisten Arrigo Serato, den er bereits aus der Violinklasse von Federico Sarti (1858-1921) am *Liceo musicale* in Bologna kannte. Serato, der am Anfang einer Karriere als gefeierter Geiger stand, führte Respighi in den Kreis um Ferruccio Busoni ein. Diesen hatte er bereits im Jahr 1906 in Bologna kennen gelernt. Busoni leitete damals zwei Konzerte mit eigenen Werken und trat als Pianist in einem Konzert auf, das dem Publikum auch die *Burlesca* von Respighi vorstellte.³¹

²⁸ Stargardt-Wolff, Edith: Wegbereiter großer Musiker, Berlin 1954, S. 9.

²⁹ A. a. O., S. 11.

³⁰ Zit. in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 32.

³¹ Vgl. Spini: Respighi, S. 17.

Die Komponisten der *Generazione dell'80* hatten ein sehr ambivalentes Verhältnis zu Busoni. Einigen galt er als Verräter der italienischen Musik, da er es vorzog, in Deutschland Karriere zu machen. Versuche in seiner Heimat zu arbeiten, misslangen später. Auch seine musikästhetischen Schriften fanden in Italien keinen Nachhall. Einzig als Pianist errang er die Anerkennung, die er auch als Komponist ersehnte. Als Busoni sich 1894 in Berlin niederließ, hatte er bereits viele Jahre im Ausland verbracht. Er unterrichtete in Helsinki, in Moskau und in Boston, lebte zeitweise in Wien und Leipzig. Erst 1913 kehrte er für zwei Jahre nach Italien zurück, um die Leitung des *Liceo musicale* in Bologna zu übernehmen, zu einer Zeit allerdings, als Respighi längst nicht mehr Schüler des *Liceo* war. Obwohl Busoni mit der *Generazione dell'80* durch die Ablehnung der veristischen Oper eine gemeinsame Basis hatte, verweigertem ihm die jüngeren italienischen Komponisten die Bewunderung. Busoni selbst verstand sich als Streiter für die Sache der italienischen Musik und fühlte sich durch Angriffe auf seine Person sehr verletzt. 1915 schreibt er Arrigo Serato im Zusammenhang mit der Ernennung Casellas zum Lehrstuhlinhaber für Klavier an der *Santa Cecilia* in Rom:

„Confesso che – anche tenendo conto delle disillusioni alle quali il Casella forzatamente si troverà di fronte cammin facendo – pure mi addolora di essere tenuto lontano da un movimento di cui, per le mie massime musicali, dovrei trovarmi alla testa; [...] Ma l'Italia, teme essa di compromettersi, quando si accinge a rendermi un po' di giustizia, così, in parentesi?“³²

Aufschlussreich für das Verständnis des Verhältnisses der *Generazione dell'80* zu Busoni sind die polemischen Auseinandersetzungen um den Rückzug der italienischen Abteilung vom Festival der *Società internazionale di musica contemporanea* in Salzburg im Jahre 1923.³³ Die italienische Gruppe, deren Vorsitz sich Alfredo Casella und Guido M. Gatti teilten, quittierte die Teilnahme an diesem ersten Festival der SIMC³⁴ auf Grund der ihrer Meinung nach nicht ausreichenden Repräsentation zeitgenössischer italienischer Musik. Neben den *Due sonetti del Berni* von Malipiero und *Il raggio verde* von Mario Castelnuovo-Tedesco sollte nämlich lediglich die *Fantasia contrappuntistica* von Busoni zur Aufführung gelangen. Daraufhin verfasste Casella eine Rücktrittserklärung im Namen der Italiener, die von allen außer Busoni, den man erst später unterrichtete, unterschrieben wurde. Busoni galt manchen überhaupt nicht als ein Vertreter der italienischen Musik, sondern wurde eher als deutscher Komponist gesehen. Malipiero kommentiert das Programm so:

³² Brief von Ferruccio Busoni an Arrigo Serato vom 17.10.1915, zit. in: Casella: Segreti, S. 171f.

³³ Die Briefe Busonis sowie eine Analyse dieses Ereignisses finden sich bei: Nicolodi, Fiamma: *Gusti e tendenze del novecento musicale italiano*, Florenz 1982, S. 236-262.

³⁴ Diese Vereinigung ist in Deutschland unter dem Namen Internationale Gesellschaft für Neue Musik, IGNM, bekannt.

„È scandaloso il programma di Salisburgo. Lasciamo andare i 14 austro-tedeschi, ma 7 francesi, 2 inglesi, 2 russi, 2 ungheresi, tutti con opere considerevoli, contro due italiani con 4 pezzettini! Busoni non si può considerare italiano!“³⁵

Busoni erhielt das Protestschreiben lediglich in einer schlechten deutschen Übersetzung zur Kenntnisnahme. Dieses Vorgehen enttäuschte und brüskierte ihn maßlos. So äußerte er sich verbittert gegenüber Alfredo Casella:

„Apprezzo pienamente l'ingegno, le aspirazioni e, in buona parte, anche i risultati della scuola italiana d'oggi; ma non scorgo ciò che vi sia d'italiano in essa. E ciò mi tormenta. In questo son io più nazionale e più italiano... di tutti Voi. Abito in Germania, dove non faccio altro che combattere per l'italianismo nella musica; e voi ,Italiani' in Italia, esultate Strauss, Stravinsky, Debussy! Insultate Puccini, rinnegate Verdi, e vi prostrate – a Roma – dinanzi a delle mediocrità tedesche.“³⁶

Respighis Verhältnis zu Busoni ist lediglich durch einen aufschlussreichen Kommentar Elsa Respighis dokumentiert:

„Benchè fortemente attratto dall'ingegno e dall'arte di Busoni, Respighi rimase piuttosto distante da lui, e io credo che la ragione vada ricercata soprattutto nel malcelato disprezzo che Busoni aveva per gli italiani e in quel suo continuo criticare tutto quanto veniva fatto in Italia.“³⁷

Es ist davon auszugehen, dass auch Respighi die Vorbehalte seiner italienischen Kollegen gegenüber Ferruccio Busoni teilte.

Der Berlinaufenthalt Respighis 1908/09 steht am Ende einer Orientierungsphase als Komponist. Es ist unstrittig, dass diese Zeit in vielerlei Hinsicht von entscheidender Bedeutung für ihn war: In Berlin stieß er auf eine blühende Musikkultur, mit der diejenige seiner Heimatstadt Bologna nicht konkurrieren konnte. Ferner gelangen ihm erste Erfolge außerhalb Italiens, er machte die Bekanntschaft einflussreicher Musiker und konnte sich mit den verschiedenen in Berlin zusammenlaufenden musikalischen Strömungen seiner Epoche vertraut machen. Zwar hatte sich Martucci in Bologna für die ausländische Musik der Zeit eingesetzt, hatte Toscanini Wagner und Humperdinck am *Teatro comunale* dirigiert, doch gab erst der Berlinaufenthalt Respighi die Möglichkeit, mit den Opern Richard Strauss' über das Partiturstudium hinaus bekannt zu werden. Es kann nicht überraschen, dass Respighi die Partitur seiner stark an Strauss' *Salome* erinnernden *Semirama* ab 1909 noch einmal einer Revision unterzog.

³⁵ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 01.06.1923, zit. in: Palandri, Cecilia (Hg.): Gian Francesco Malipiero. Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, Florenz 1997, S. 143.

³⁶ Brief von Ferruccio Busoni an Alfredo Casella vom 21.07.1923, zit. in: Gusti, S. 259f.

³⁷ Respighi, Elsa: Respighi, S. 33.

1.2. Alfredo Casella

Obwohl die Kompositionen Alfredo Casellas ein Schattendasein im Konzertbetrieb führen, interessiert sich die Musikwissenschaft in letzter Zeit wieder lebhaft für den Komponisten. Früher waren es vor allem Schüler und Freunde Casellas, die sich des Komponisten und seiner Leistungen erinnerten. Eine herausragende Rolle in der frühen Casella-Forschung nimmt Guido M. Gatti (1892–1973) ein. Gatti war mit allen wichtigen Musikern der Epoche bekannt oder befreundet. Er gründete im Jahre 1928 die Zeitschrift *La rassegna musicale*, eines der wichtigen Diskussionsforen für Musikschauffende. Zuvor leitete er die Zeitschrift *Il pianoforte*. Zahlreiche der dort erstmals publizierten und hier zur Diskussion gestellten Artikel Casellas, Malipieros, aber auch anderer Komponisten finden sich in Luigi Pestalozzas Edition *La rassegna musicale. Antologia* (Mailand 1966).

1958 publizierte Gatti mit Fedele d’Amico die Aufsatzsammlung *Alfredo Casella*. Die Texte namhafter Autoren und Weggefährten Casellas wie Massimo Mila, Gastone Rossi-Doria und Mario Labroca haben nichts von ihrer Bedeutung verloren. Allenfalls ist ihnen eine zu große Nähe und Sympathie für Casella vorzuwerfen. Massimo Milas Text zu Casellas *Itinerario stilistico 1901–1942* ist nach wie vor eine Referenz und auch für die folgende Untersuchung bedeutsam. Auf sie baut auch Susanne Starke auf. In ihrer Dissertation *Vom „dubbio tonale“ zur „chiarificazione definitiva“. Der Weg des Komponisten Alfredo Casella* (Kassel 2000) betrachtet sie das Verhältnis Casellas zu Strawinsky und untersucht die stilistischen Brüche in seinem Werk.

Die im Hinblick auf die Auslandserfahrung und Casellas Haltung in den kulturpolitischen Debatten wichtigen Publikationen erschienen in der jüngsten Vergangenheit. Ein Meilenstein der Casella-Forschung war die Erschließung seines Nachlasses in der *Fondazione Giorgio Cini* und die Veröffentlichung eines dreibändigen Kataloges durch Mila De Santis: *Catalogo critico del Fondo Alfredo Casella, Bd. I–III* (Florenz 1992). Besonders hilfreich sind die Regesten zu den Texten und Briefen Casellas, die für gute Orientierung sorgen. Seither ist eine Zunahme von Monographien und Editionen zu beobachten. Gleich einer der ersten Sammelbände beschäftigte sich mit Casellas Parisaufenthalt (1896–1915): *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Florenz 1994). Er ist selbstredend für dieses Kapitel grundlegend. Ergänzt werden muss dieser Band allerdings um die Quellenedition von Roberto Calabretto *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti* (Florenz 1997). Hier finden sich alle greifbaren Schriften Casellas, die während seiner Pariser Jahre entstanden. Auf sie konnte Jürg Stenzl für seinen bemerkenswerten Aufsatz *Nationalistische Selbststilisierung* offenbar noch nicht zurückgreifen. Stenzl meint, Casella habe seinen Lebensweg unter den Vorzeichen des Nationalismus zurechtstilisiert. Für die Jahre nach 1915 kann Stenzl dies überzeugend belegen, doch ließen sich die Ausführungen

durch Einbeziehung der frühen Schriften noch um einige Aspekte erweitern. Darauf wird zurückzukommen sein. Der „europäische Künstler“ Casella erfährt in *Alfredo Casella e l'Europa, Chigiana XLIV* (2003) eine Würdigung. Zahlreiche weitere Essays Casellas enthält das Buch 21+26 (Venedig 2001, Erstveröffentlichung Rom u. Mailand 1931). Die darin enthaltenen Schriften hat Casella noch selbst zusammengestellt. Für die vorliegende Untersuchung ist dieses Buch, das seit 2001 in einer neuen Edition vorliegt, neben den Originaldokumenten aus dem Nachlass und Casellas Autobiographie die wichtigste Quelle.

Alfredo Casella war gerade 13 Jahre alt, als er Mitte Oktober 1896 seine Heimatstadt Turin verließ, um für einen unbestimmten Zeitraum nach Paris zu übersiedeln. Damit wurde eine Anregung Giuseppe Martuccis in die Tat umgesetzt, der den Eltern des 1883 geborenen Alfredo Casella bereits 1892 zu einer Ausbildung im Ausland geraten hatte. Wie Respighi, so stammt auch Casella aus einer kulturell und musikalisch interessierten Familie. Die Mutter Maria Bordino war eine exzellente Pianistin und Casellas erste Lehrerin. Sein Vater Carlo Casella war Cellist, unterrichtete dieses Fach am *Liceo musicale* und war darüber hinaus Mitglied des Orchesters der *Concerti popolari* in den Jahren ihres Bestehens zwischen 1872 und 1886. Diese Konzertvereinigung war die erste ihrer Art auf italienischem Boden, die sich auch der damals in Italien noch weitgehend unbekannten deutschen Tradition mit Beethoven und Wagner widmete. Ihre Existenz ist Beleg für das der Instrumentalmusik gegenüber aufgeschlossene Klima in Casellas Heimatstadt, während im übrigen Italien nur die Oper Ton angebend war. Doch auch in dieser Gattung erwies sich Turin als Vorposten der „Avantgarde“, indem es den Rahmen für die italienische Erstaufführung von Wagners *Götterdämmerung* 1895 unter der Leitung von Toscanini bot. In ein aufgeschlossenes Klima hineingeboren zu werden, begriff Casella noch 50 Jahre später als entscheidend für seine „*forma mentis* [...] artistica.“³⁸

Das Turiner Musikangebot war jedoch im Vergleich zu demjenigen, das dem jungen Casella die französische Hauptstadt bot, nachgerade bescheiden. Als Casella in Begleitung seiner Mutter (der Vater war im selben Jahr verstorben) im Oktober 1896 nach Paris zog, war die Stadt längst die „Kulturmetropole Europas“. Wie ein Magnet zog sie alle bedeutenden französischen Komponisten an, aber auch viele Ausländer. So traf Casella bald auf den Rumänen Georges Enescu, den Russen Igor Strawinsky, den Spanier Manuel de Falla, den Engländer Ralph Vaughan Williams und später auch auf seinen italienischen Kollegen Gian Francesco Malipiero. Casella lebte von 1896 bis 1915 in Paris. Damit war er Zeuge jener Ära, die als *Belle Époque* in

³⁸ „Tale l'ambiente nel quale chi scrive è nato e dove ha ricevuto le prime – e decisive – impressioni musicali. Ambiente dominato da una élite [sic] essenzialmente moderna e che sapeva fare la giusta parte al nazionale ma anche alla cultura straniera da assimilarsi, e questo senza nessuna gretta preoccupazione ‚autarchica‘. Ambiente dove la musica da camera era ovunque diffusa e dove numerosi dilettanti partecipavano alle esecuzioni, usanza che oggi vanamente si cercherebbe in Italia.“ Casella: Segreti, S. 14f.

die Geschichte einging. Die Jahre zwischen 1880 und 1914 gehören auf künstlerischem Gebiet zu den reichsten der europäischen Kulturgeschichte.

Die Autobiographie Casellas *I segreti della giara* beschreibt die Ereignisse und Eindrücke seines 19 Jahre dauernden Parisaufenthaltes relativ genau, lässt jedoch auch erstaunliche Lücken erkennen, deren Vorhandensein als aufschlussreich gelten kann.

Erstes Ziel Casellas nach seiner Übersiedlung nach Paris war die Aufnahme in das berühmte *Conservatoire national de musique de Paris*. Er absolvierte erfolgreich das Vorspiel vor einer Jury, der Théodore Dubois, der Direktor des *Conservatoire*, vorsaß und wurde in die Klavierklasse von Louis Diémer aufgenommen. In der Rückschau beurteilt Casella den Rang der berühmten Lehranstalt und ihres Personals durchaus kritisch. Seiner Meinung nach habe das *Conservatoire* ein paar hervorragende Pädagogen, daneben aber auch sehr viel Mittelmaß aufzuweisen gehabt.³⁹ Die Leistungsfähigkeit der Schüler führt er eher auf die Konkurrenzsituation zurück:

„È sempre stata una caratteristica del Conservatorio di Parigi che l'alto livello raggiunto dai suoi alunni sia dovuto [...] al selezionamento fra tante centinaia di candidati che si presentano ogni autunno per essere ammessi a quei pochi posti, ed alla eccezionale emulazione che regna fra le varie scuole e fra gli alunni stessi in ognuna di quelle.“⁴⁰

Während Casella die Konkurrenz als Ansporn empfand, verhehlte er nicht, dass ihm diese gerade am Anfang seines Aufenthaltes das Leben schwer machte. Beleidigungen auf Grund seiner italienischen Abstammung oder Spott wegen seines von einem starken italienischen Akzent geprägte Französisch haben den 13-jährigen schwer getroffen. Er zog sich ins Studium zurück, das auf Grund von Diémers Anforderungen äußerst arbeitsintensiv war. Jede Woche hatte Casella eine Etüde von Chopin auswendig vorzutragen. Dabei hielt er nichts von Diémers Qualitäten als Lehrer:

„Non mi ricordo – in tre anni che rimasi alla sua scuola – di aver mai udito dalla sua voce una di quelle osservazioni che schiudono un orizzonte al discepolo e gli risolvono un problema. Negativo nell'insegnamento tecnico, egli non era certo più interessante in quello interpretativo, dove le sue osservazioni erano sempre incolore e banali. Egli era poi profondamente reazionario e preferiva infinitamente Gounod a Wagner, il quale ultimo rappresentava per lui qualcosa come oggi, per tanta gente, Schönberg.“⁴¹

Trotz dieses vernichtenden Urteils ist der Einfluss Diémers auf Casella in einigen Punkten doch offensichtlich. So stellte Diémer seinem Schüler nach einer Aufführung von *Prélude à l'après-midi d'un faune* Claude Debussy vor, mit dem Casella später auch Freundschaft verband. Diémer dürfte es auch zuzuschreiben sein, dass Casella 1906 einer Konzertvereinigung beitrat, die sich für die Wiederaufführung Alter Musik einsetzte, der *Société des Instruments Anciens* der

³⁹ Vgl. a. a. O., S. 62.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ A. a. O., S. 61f.

Brüder Casadesus. Die dreijährige Mitgliedschaft in der *Société* von Henri Casadesus von 1906-1909 ermöglichte es Casella, zahlreiche europäische Länder zu bereisen. In seiner Autobiographie nennt er die Reisen den entscheidenden Beweggrund für seine Beteiligung.⁴² Auf den Tourneen durch halb Europa besuchte Casella erstmals Rom, wo er Giuseppe Martucci wieder traf und eine unglückliche Begegnung mit Giovanni Sgambati hatte.⁴³

Während Casella die Schule Louis Diémers gering achtete, lobte er das exzellente pädagogische Geschick seines Lehrers für Harmonielehre, Xavier Leroux.⁴⁴ Leroux über Casella: „Admirablement doué, travailleur, attentif, grands espoirs à fonder sur lui.“⁴⁵ Später sprach er von einem „élève et musicien remarquable.“⁴⁶ Drei Jahre besuchte Casella den Kurs für Harmonielehre.⁴⁷ Eine der herausstechenden Eigenschaften von Leroux war die totale Ablehnung des zeitgenössischen italienischen Musikschaffens. Über den Einfluss, den er damit auf Casella ausübte, kann spekuliert werden. Das Verhältnis von Lehrer und Schüler sowie das Umfeld waren im Gegensatz zu den Stunden bei Diémer für Casella äußerst angenehm. Explizit vergleicht er das Klima des Kurses mit dem von Diémers Klasse, wobei das Urteil über letztere sehr negativ ausfällt; Neid und Antipathie hätten die Atmosphäre regelrecht vergiftet. Die Erinnerung an den Harmonielehrekurs wird von der positiven Einstellung zu Leroux, aber auch durch die Sympathie für die Studienkollegen geprägt, von denen Casella André Caplet, Philippe Gaubert, Dimitri Calvocoressi, Eugène Bigot, Henri Février und Albert Wolff erwähnt.⁴⁸

Die letzte einflussreiche Lehrergestalt war Gabriel Fauré. Von 1901 bis 1902 besuchte Casella dessen berühmte Klasse, in der er zusammen mit Ravel, Koechlin, Roger-Ducasse, Schmitt und Caplet studierte. Dieses Umfeld von späteren Protagonisten des französischen Musiklebens muss ungemein anregend auf den jungen Komponisten gewirkt haben. Mit Ravel verband ihn bald eine enge Freundschaft. Ihm verdankte er den Kontakt mit der Musik des „Mächtigen Häufleins“.⁴⁹ Aus der Beschäftigung mit diesem Repertoire ging 1907 die Orchesterbearbeitung der Klavierfantasie *Islamey* von Mili Balakirev hervor. Eine Tournee der

⁴² „Ma insomma, questa società viaggiava molto e così mi offriva la possibilità di girare mezza Europa e di entrare in contatto con molti paesi e molti musicisti.“ Casella: Segreti, S. 101.

⁴³ Giovanni Sgambati, die zweite große Gestalt der italienischen Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, verabredete sich mit Casella, doch als dieser ihn am nämlichen Tag in seinem Haus an der Piazza di Spagna aufsuchte, gewährte ihm Sgambati keinen Zutritt und entschuldigte sich damit, dass er das Treffen vergessen und nun Schüler zu unterrichten habe. Vgl. a. a. O., S. 102. Zu Sgambati: Martinotti, Sergio: Sgambati, in: ders.: Ottocento strumentale italiano, Bologna 1972, S. 433-446.

⁴⁴ Vgl. Casella: Segreti, S. 65.

⁴⁵ Zit. in: Robin, Colette: Les années d'apprentissage d'Alfredo Casella au conservatoire national de musique de Paris (1896-1902), in: Morelli, Giovanni (Hg.): Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi, Florenz 1994, S. 217-228, S. 222.

⁴⁶ Zit. in: Robin: Années d'apprentissage, S. 222.

⁴⁷ Casella durfte trotz seiner vorbereitenden Studien in Turin dem Kurs zwei Jahre lang lediglich als Zuhörer folgen. Erst im dritten Jahr war er ordentlicher Schüler, nachdem er den kompletten Kurs bereits zweimal absolviert hatte.

⁴⁸ Vgl. Casella: Segreti, S. 66.

⁴⁹ „Debo anche a lui la prima conoscenza delle musiche russe, e fra queste, quella di Mussorgskij. [...] Facevano grande impressione le musiche di Borodine [sic], di Balakiref [sic] e di Rimski-Korsakof [sic].“ A. a. O., S. 88f.

Société des Instruments Anciens führte Casella auch nach St. Petersburg, wo sich Balakirev persönlich für die Bearbeitung bedankte.

Für Fauré hegte Casella zeitlebens die wärmste Sympathie.

„Ma quando Fauré faceva veramente il maestro di composizione, allora le sue osservazioni erano quelle del grande insegnante. [...] Era un tipo di artista di suprema distinzione e che aveva una nozione serissima [sic] dell'arte. La sua mentalità era fondamentalmente classica e squisitamente francese per un meraviglioso senso di ordine artistico, di gusto e di misura.“⁵⁰

Seine Kurse beschreibt Casella als Zirkel, in denen über künstlerische Probleme diskutiert werden konnte, Fragen, die ihn wie seine Mitschüler gleichermaßen tangierten:

„Le lezioni erano piacevolissime e si svolgevano più spesso conversando su problemi artistici [...] anziché in vere e proprie correzioni di lavori. [...] Comunque, l'aver studiato con lui, [...] fu per me una vera fortuna e considero che la sua influenza sia stata altamente benefica per la mia definitiva formazione.“⁵¹

Fauré war kein ausgewiesener Opernkomponist, noch nicht einmal ein Komponist großer Orchesterwerke. Was Fauré jedoch auszeichnete, war sein Eintreten für kammermusikalische instrumentale Formen. Diesen Zugang zu Instrumentalmusik, den er seinen Schülern abseits der Wege César Francks vermittelte, betrachtet Casella als höchst bedeutsam:

„Il permit par ailleurs à la jeune génération d'échapper à toute influence frankiste et leur donna le goût pour la musique instrumentale.“⁵²

Aufschlussreich ist, dass Casella Fauré in die Reihe der Komponisten stellt, die für die Wiederentdeckung der alten französischen Instrumentalmusik und die Schaffung einer neuen verantwortlich zeichneten.⁵³ Auf diesen Sachverhalt werde ich noch zurückkommen.

Das gute Verhältnis der ehemaligen Schüler Faurés zueinander, zu Fauré selbst, sowie die gemeinsam empfundene Abneigung gegen die *Schola Cantorum*⁵⁴ Vincent d'Indys führte 1909 zur Gründung der *Société Musicale Indépendante (SMI)*, deren erster Präsident Fauré wurde. Casella war an dieser neuen Gesellschaft von Anfang an beteiligt, von 1911-1914 fungierte er sogar als ihr Generalsekretär.⁵⁵ Auslöser für die Gründung war der starke Einfluss d'Indys auf die Konzerte der *Société Nationale de Musique* und die reaktionäre Programmpolitik der

⁵⁰ A. a. O., S. 87.

⁵¹ A. a. O., S. 86f.

⁵² Zit. Robin: Années d'apprentissage, S. 224.

⁵³ Vgl. Casella: Segreti, S. 119.

⁵⁴ Vincent D'Indy, Alexandre Guilmant und Charles Bordes, Kapellmeister an der Kirche Saint-Gervais, begründeten 1894 die *Schola Cantorum*, die sich für Wiederaufführungen Alter Musik einsetzte. Gleichzeitig versuchte sie, Studenten an sich zu binden, die sich für die am Conservatoire vollkommen vernachlässigte musikalische Vergangenheit vor dem 19. Jahrhundert interessierten. Als d'Indy nach 1900 Direktor der *Schola* wurde, trat diese mehr und mehr in Konkurrenz zum *Conservatoire national supérieur de musique et d'art dramatique*. Vgl. Maillard, Jean u. Francine: Vincent d'Indy: le maître et sa musique; la Schola Cantorum, Paris 1994.

⁵⁵ Weitere Gründungsmitglieder waren: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Jean Roger-Ducasse, Jean Huré, Louis Aubert, Émile Vuillermoz, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Charles Koechlin. Auch Gabriele d'Annunzio wurde bald Mitglied dieser *Société*.

altehrwürdigen Anstalt. Eigens Erwähnung findet in den *Segreti* die Mitgliedschaft Gabriele d'Annunzios in der *SMI*. Wie Casella, so hielt sich der Literat und Politiker d'Annunzio von 1910 bis zum Eintritt Italiens in den 1. Weltkrieg 1915 in Paris auf. D'Annunzio spielte in den Auseinandersetzungen der Neutralisten und Interventionisten um die Teilnahme Italiens am Krieg eine Hauptrolle als Agitator für die Intervention. Im Faschismus wurde d'Annunzio durch seine legendären eigenmächtigen Aktionen als Kampfflieger während des Krieges und durch die Besetzung der dalmatinischen Hafenstadt Fiume (1919-1921) zu einer Heldengestalt und erfüllte damit als Person vor allem eine politisch-propagandistische Funktion. Doch bereits um die Jahrhundertwende übte der Literat d'Annunzio einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf eine ganze Generation junger Künstler aus. Die Zutaten des *D'Annunzianesimo* – Opulenz, Dekadenz, Erotik und Farbigkeit – sind vor allem in den sprachgebundenen Werken Respighis und Malipieros deutlich zu spüren. Eine Reihe von Librettisten befleißigte sich eines eklektischen Stils, der stark an d'Annunzio erinnert.⁶⁶ Darüber hinaus waren d'Annunzios eigene Texte Vorlage für zahlreiche Vertonungen aller Komponisten der *Generazione dell'80*. Casella setzte 1923 sein Gedicht *Fresche le mie parole ne la sera* in *La sera fiesolana*, op. 37, in Musik.

Seinen radikalen *nazionalismo* teilte d'Annunzio mit Filippo Tommaso Marinetti, dem Begründer des Futurismus. Auch dieser lebte ab 1910 mit Unterbrechungen immer wieder in Paris. Die Veröffentlichung des in französischer Sprache verfassten *Manifeste de Futurisme* am 20. Februar 1909 durch die Zeitung *Le Figaro* initiierte aus dem Stand die futuristische Bewegung. Der Nachhall dieser Schrift in Italien und Frankreich war enorm und auch Casella nahm von ihr Notiz. Die Begriffe und Inhalte des Futurismus wurden sogar auf die Musik Casellas bezogen, wie der Kommentar eines Kritikers im Zusammenhang mit Casellas *Notte di maggio*, op. 20, beweist:

„On doit signaler particulièrement l'allure très dramatique et fort nouvelle dans sa forme, de la musique décrivant l'Apparition; et le très curieux effet de combat futuriste, qui rappelle les meilleurs passages de *La Conquete des Etoiles* de Marinetti, qu'amène la strophe ‚Alors les étoiles se voilèrent...’.“⁶⁷

Alfredo Casella war während seines Lebens in Paris den verschiedenartigsten musikalischen Einflüssen ausgesetzt. Bei den großen Orchestern gastierten die berühmtesten Solisten der Zeit. Von den Namen, die Alfredo Casella in seiner Autobiographie erwähnt, seien

⁶⁶ Respighi schrieb 1908/09 die Oper *Semirama* auf ein stark von d'Annunzio beeinflusstes Libretto von Alessandro Cere. Auch Claudio Guastalla, der ab *Belfagor* (1922) Respighis Hauptlibrettist wurde, nannte sich einen D'Annunzianer. Guastalla bekennt sich so in der Einleitung zu seiner handschriftlich überlieferten Respighi-Biographie: „L'offerta di così straordinaria collaborazione [d'Annunzio hatte nach Respighis Tod seine Mitarbeit an einer Biographie angeboten], mi avrebbe fatto tremar le vene e i polsi, se mai mi fossi illuso sulla possibilità di vederla in atto: ma un dannunziano umile e fedele, quale io fui per quarant'anni, sapeva bene quanto il poeta fosse incline a simili lunghe promesse dall'attender corto.“ Guastalla, Claudio: *Quaderno Respighi I*, handsch. Biographie Ottorino Respighis in drei Oktavheften, o. J. in: Venedig, Fondo Respighi, S. 5f.

⁶⁷ Marvy, L.: *Concerts Colonne, Le monde musical* (1914), S. 115, zit in: Calabretto, Roberto: Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti, Florenz 1997, S. 177.

genannt: Paderewski, Rosenthal, Pugno, Cortot, Busoni, D’Albert, Albéniz, Rubinstein, Dohnányi, Vines, Granados, Ysaye, Kreisler, Thibaud, Flesch, Enesco, Serato, Casals, Caruso und Chaliapin. Casella schreibt ferner, dass er Arthur Nikisch, Karl Muck, Felix Mottl, Hans Richter, Arturo Toscanini, Felix Weingartner, Willem Mengelberg, Pietro Mascagni und Gustav Mahler in Paris gehört habe.⁵⁸ Mahlers 2. Sinfonie kam 1910 unter der Leitung des Komponisten zu ihrer Pariser Erstaufführung, ein Ereignis, an dessen Zustandekommen sich Casella einen maßgeblichen Anteil zuschrieb:

„Questa esecuzione, la prima che avvenisse di quel compositore in una società sinfonica francese, era opera mia. Da oltre un anno, acceso di entusiasmo per quell’arte, avevo fatto innumerevoli passi e mosso infinite persone influenti onde riuscire a mettere in piedi questa esecuzione.“⁵⁹

Unter den Konzertereignissen, von welchen Casella in seiner Autobiographie ebenfalls berichtet, ragen diejenigen der *Ballets russes* heraus. Casella nennt die erste Saison der Ballettkompanie des Choreographen Sergej Diaghilev im Frühling 1909 „un avvenimento artistico del quale non è facile – per chi non ne fu spettatore – immaginare l’importanza e lo splendore.“⁶⁰ Diaghilevs Kunstverständ hielt Casella auf allen künstlerischen Gebieten für überlegen:

„Non era pittore, né musicista, né poeta, né scenografo, né regista, né coreografo, e nemmeno impresario; ma in ognuna di queste attività una formidabile genialità, un infallibile istinto, una inesauribile vitalità lo facevano padrone e maestro a tutti.“⁶¹

Auf musikalischem Gebiet gilt die Verpflichtung des jungen Strawinsky als Diaghilevs Hauptleistung. *Der Feuervogel*, *Petruschka*, *Die Nachtigall*, *Die Hochzeit* und *Le sacre du printemps* wurden von ihm eigens für die *Ballets russes* komponiert. Nachhaltigste Eindrücke hat *Le sacre du printemps* bei Casella hinterlassen. Die tumultartige Premiere des Werkes am 29. Mai 1913 im *Théâtre des Champs-Élysées* erlebte er mit. Tief beeindruckt schreibt er noch 30 Jahre später:

„L’avvento di quella ciclopica e terrificante musica segna una data decisiva nella storia della musica, e non è certo esagerato il paragonare l’importanza storica del Sacre a quella della Nona Sinfonia.“⁶²

Bei der Premiere des *Sacre* war auch Gian Francesco Malipiero anwesend, den Casella im Frühling desselben Jahres kennen gelernt hatte.

⁵⁸ Vgl. Casella: Segreti, S. 105f.

⁵⁹ A. a. O., S. 135.

⁶⁰ A. a. O., S. 127.

⁶¹ A. a. O., S. 127f.

⁶² A. a. O., S. 149.

Eine letzte Institution, die in ihrer Bedeutung für das musikalische und gesellschaftliche Leben von Paris nicht unterschätzt werden darf, ist der Salon. Auch Alfredo Casella war häufiger Gast in den bekannten Pariser Salons.⁶³ Schon als 13-jähriger wird er in denjenigen der Baroness de Saint-Didier eingeführt. Von ihr berichtet Casella:

„In quel medesimo dicembre fummo introdotti nella casa di una vecchia signora della alta aristocrazia, la baronessa Saint-Didier, che ci prese subito in grande affetto, e ci fece subito conoscere una quantità di persone che potevano esserci utili.“⁶⁴

Es folgte der Salon von Madeleine Lemaire, wo Casella auf Fauré, Reynaldo Hahn, Saint-Saëns und Massenet treffen konnte. Doch nicht nur das Zusammentreffen mit Musikern findet in seiner Autobiographie Erwähnung. Madame Lemaire spielte auch Gastgeberin für Zola, Proust, Gide, Degas oder Rodin. Casellas künstlerische Verbindung zum Florentiner Bariton Antonio Baldelli⁶⁵ gab ihm schließlich die Chance, im Laufe von zwei Jahren alle Pariser Salons zu betreten.⁶⁶ Ein weiterer wichtiger Salon war der von Ida und Cipa Godebski, die von den Musikern häufig Fauré, Florent Schmitt, de Falla, Ravel, Stravinsky und Vaughan-Williams empfingen. Die Zusammentreffen verschiedenster Künstler in den Salons stehen für die Mannigfaltigkeit des Pariser Kulturlebens, das Alfredo Casella umgab. Dies war der Nährboden, auf dem die Interessen und Neigungen Alfredo Casellas heranreifen konnten. Paris war mithin eine seiner bedeutendsten Lehrinstanzen:

„Non bisogna poi dimenticare che cosa rappresenti per l’educazione degli alunni un ambiente come quello di Parigi. [...] Si comprende, in simili favorevoli condizioni, che il giovane [...] si trovi in certo qual modo costretto a dare il massimo rendimento, anche se il suo insegnante non è di primissimo ordine.“⁶⁷

Auch nach den Erfahrungen von fast 30 weiteren Jahren war Casella fest davon überzeugt, dass Paris ihn mit der Gesamtheit aller musikalischen Strömungen des damaligen Europas, ja sogar der Welt vertraut gemacht habe:

„Ma indubbiamente quel periodo di studio e di assimilazione fu per me fecondissimo. Giunto tredicenne a Parigi ed appena educato alla musica di Wagner, ne ripartivo dopo 19 anni ricco di ogni esperienza europea, avendo conosciuto e penetrato tutti i vari aspetti del fenomeno musicale, dalla musica francese che possedevo ormai a fondo in ogni sua tendenza, all’arte di Strauss, al schönberghismo, al mahlerismo, alla musica ungherese, a

⁶³ „Sin dai primi momenti della sua permanenza a Parigi, forte è la consapevolezza della ‚cassa di risonanza‘ che il salotto poteva essere per un giovane musicista come lui, desideroso di intrecciare rapporti d’amicizia, conformemente alla sua indole sempre alla ricerca di contatti, e di rendere note al pubblico parigino le sue doti virtuosistiche e di musicista in senso lato.“ Calabretto, Roberto: Ansie del nuovo e vagheggiamenti dell’antico nel giovane Casella a Parigi, in: De Santis, Mila (Hg.): Alfredo Casella e l’Europa, Chigiana XLIV (2003), S. 19-42, S. 21.

⁶⁴ Casella: Segreti, S. 70.

⁶⁵ Casella war seit 1898 Baldellis Klavierbegleiter.

⁶⁶ Vgl. a. a. O., S. 74.

⁶⁷ A. a. O., S. 63.

quella nuova iberica, ecc.: si può insomma dire che non vi era ormai settore della musica mondiale che mi fosse ignoto.”⁶⁸

Nach Casellas eigener Aussage ist der Paris-Aufenthalt auch insofern von Bedeutung, da er sein Selbstverständnis als italienischer Komponist schärfte. Das Bedürfnis, sich von ausländischen Einflüssen frei zu machen, resultiere von den Pariser Erfahrungen her, meint Casella:

„E perciò, guardando a quell’anno 1915, mi sembra che – se anche i miei risultati come compositore erano ancora modesti – tuttavia la somma di esperienze che avevo accumulato in quel quadrilustro era enorme e certo superiore a quella di tutti i miei coetanei italiani. Debbo poi anche aggiungere che quel lungo soggiorno in Francia fu per me altamente utile nel senso non solamente di darmi quella educazione musicale che non potevo allora purtroppo trovare in patria, ma anche perché – conservando pura la mia mentalità italiana e resistendo vittoriosamente ad ogni tentativo esercitato su me onde staccarmi dalla patria – io trovai in quell’ambiente musicale gallico un alto esempio di emancipazione dallo straniero e di formazione di una salda coscienza nazionale che doveva poi, tornato in Italia, guidare la mia azione rinnovatrice e costruttrice.”⁶⁹

Die Rückkehr nach Italien im Kriegsjahr 1915, die ihren Anlass in der Übernahme des Lehrstuhls für Klavier an der *Accademia di Santa Cecilia* in Rom fand, war für Casella dennoch auch eine Befreiung aus den Pariser Verhältnissen, denn zu einem eigenen Stil hatte er bisher nicht gefunden. Die Beharrlichkeit, mit der er in seiner Autobiographie auf seiner auch damals noch unangefochtenen nationalen Zugehörigkeit insistiert, klingt wie der Versuch einer Marginalisierung seiner Pariser Erfahrungen oder zumindest wie der Versuch ihrer Verteidigung gegen einen ungenannten Gegner.⁷⁰ Mögen diese Gegner später diejenigen gewesen sein, die seine lange Abwesenheit von Italien zum Anlass nahmen, seine Zugehörigkeit zur italienischen Musik in Zweifel zu ziehen, so richtet sich die Verteidigung seiner Eigenständigkeit im Jahre 1915 wohl auch gegen seine französischen Gastgeber. Diese erkannten in Casella schließlich weniger den Italiener als vielmehr einen Franzosen. So forderte ihn Fauré 1911 auf, als Voraussetzung für die Übernahme des Lehrstuhls für Klavier am *Conservatoire*, die französische Staatsbürgerschaft anzunehmen und in *Musica* schrieb der Kritiker Louis Vuillemin über Konzerte Casellas in Holland: „C’est ainsi qu’une jeune compositeur totalement inconnu en Hollande, tel que notre compatriote Casella bénéficie d’un véritable festival.“⁷¹

⁶⁸ A. a. O., S. 173.

⁶⁹ A. a. O., S. 173f.

⁷⁰ Vgl. Vinay, Gianfranco: Rilettura e revisione critica dei capitoli parigini dei „Segreti”, in: Morelli: Anni di Apprendistato, S. 89–100, S. 89.

⁷¹ Vuillemin, Louis: La musique au concert, in: Musica (Mai 1910), S. 87, zit. in: Robin: Années d’apprentissage, S. 226.

1.3. Gian Francesco Malipiero

Für Gian Francesco Malipiero hat sich die Musikwissenschaft, im Unterschied zu seinen Kollegen Respighi und Casella, immer stark interessiert. Dies mag schlicht daran liegen, dass Malipiero die längste Lebensdauer von den dreien beschieden war und er dafür sorgen konnte, dass die Beschäftigung mit seiner Person niemals abriss. Darüber hinaus wartete Malipiero noch in hohem Alter mit neuen Kompositionen auf, die ihn immer wieder in die einschlägigen Schlagzeilen brachten. Daneben war er als Herausgeber der Werke Monteverdis und Vivaldis bekannt. Auch im Falle Malipieros waren es Freunde und Weggefährten, die sich seiner Person und seinem Werk widmeten. Der bereits genannte Guido M. Gatti stand Malipiero seit 1914 nahe. Der Briefwechsel zwischen beiden, der die Jahre zwischen 1914 und 1972 umfasst, liegt seit 1997 in einer Edition von Cecilia Palandri vor. Die Briefe sind eine sehr wichtige Quelle, weil sie Aufschluss über biographische Stationen und über das Denken Malipieros geben können. Darüber hinaus dokumentiert eine Edition den Briefwechsel zwischen Malipiero und d'Annunzio (*Bianchi, Chiara [Hg.]: Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero [1910-1938], Clusone 1997*). Diese Editionen sind deshalb von großer Bedeutung, da der Nachlass Malipieros in der *Fondazione Giorgio Cini* noch der ordnenden Hand harrt und weder Katalog noch Übersicht zu dem reichlich vorhandenen Material existieren. Was der Malipiero-Forschung fehlt, ist eine Edition der Texte des Komponisten. Denn die Quellen sind über zahlreiche Publikationen verstreut.

Für die vorliegende Untersuchung unerlässlich sind die Sammlungen mit Malipieros eigenen Essays und Aufsätzen zu seiner und Musik im Allgemeinen. Zu nennen sind vor allem drei Bücher: *Cossì va lo mondo* (Mailand 1946); *Il filo d'Arianna* (Turin 1966) und die von Giuseppe Garrera herausgegebenen autobiographischen Aufzeichnungen *La pietra del bando*, (Montebelluna 1990, Neudruck der Ausg. Venedig 1945), deren Inhalt sich teils mit demjenigen von Guido M. Gattis *L'opera di Gian Francesco Malipiero* (Treviso 1952) deckt. Viele der hier zitierten Aufsätze Malipieros finden sich ferner in einer von Maria Teresa Muraro herausgegebenen Sammlung *Malipiero. Scrittura e critica* (Florenz 1984) und der bereits erwähnten Anthologie von Luigi Pestalozza *La rassegna musicale*.

Die meisten Bücher der Malipiero-Forschung haben, obwohl sie teils älteren Datums sind, noch immer den Charakter von Standardwerken. Dazu zählen vor allem die von Gatti herausgegebene Aufsatzsammlung *L'opera di Gian Francesco Malipiero* sowie Mario Messinis *Omaggio a Malipiero* (Florenz 1977) und Luigi Pestalozzas *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, Quaderni di musica/realtà 3* (1984). Als profunder Kenner des Komponisten hat sich John G. Waterhouse profiliert. Seine Biographie *Gian Francesco Malipiero. The life, times and music of a wayward genius 1882-1973* (Amsterdam 1999) konnte

vor allem hinsichtlich des Frühwerks des Komponisten mit alten Urteilen aufräumen. So entdeckte Waterhouse zahlreiche Partituren, von denen der Komponist stets behauptete, er habe sie vernichtet. Waterhouse gibt zu bedenken, dass es schwierig sei, zu den ersten Lebensjahrzehnten des Komponisten gültige Aussagen zu treffen, da Malipiero dazu kaum etwas überlieferte, was über Andeutungen hinausgehe. So ist auch die vorliegende Untersuchung zur Auslandserfahrung Malipieros bisweilen auf Spekulationen angewiesen.

Gian Francesco Malipiero wurde am 18. März 1882 in Venedig als Sohn einer alt eingesessenen aristokratischen Familie geboren. Sein Großvater Francesco Malipiero (1824-1887) war Opernkomponist und ein Konkurrent Giuseppe Verdis. Verdi hatte in der Familie einen sehr schlechten Leumund, da man ihn für das Unglück des Großvaters verantwortlich machte. Etwa zur gleichen Zeit wie Verdi hatte auch Malipieros Großvater eine Oper mit dem Titel *Attila* komponiert. Der Musikverlag Ricordi hatte daraufhin Francesco Malipieros Oper erworben und, so der Enkel, zu Gunsten Verdis unter Verschluss gehalten. Der Großvater ging schließlich bankrott.⁷² Von Kindesbeinen an gab Gian Francesco Malipiero Verdi die Schuld an dieser Familientragödie.⁷³ Die Abneigung gegen die Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts findet in diesen Erinnerungen eine psychologische Erklärung, die von Malipiero selbst gestützt wird:

„I miei ricordi d’infanzia sono molto tristi, lugubri, orribili sotto molti punti di vista e legati appunto alla musica teatrale che ha dominato la seconda metà del XIX secolo. Nessun partito preso, nessuna ripugnanza: solo dimenticare.“⁷⁴

Der Vater Malipieros, Luigi, war ein fähiger Pianist und Dirigent, wurde von seinem Sohn in späteren Jahren aber kaum noch erwähnt. Malipiero scheint ihn für das Trauma der Scheidung seiner Eltern 1893 und der Wanderjahre, die ihm daraufhin aufgebürdet wurden, verantwortlich gemacht zu haben. Über Triest und Berlin gelangte Malipiero schließlich nach Wien, wo er, durch einen reichen polnischen Adeligen gefördert, die Möglichkeit erhielt, am Konservatorium, der späteren Hochschule für Musik, zu studieren (November 1898 - Juli 1899).⁷⁵ Am Konservatorium besuchte er die Harmonielehreklasse von Prof. Stephan Stocker (1893-1903). Der Jahresbericht des Konservatoriums 1898/99 führt Malipiero als Schüler auf und belegt neben

⁷² „Ville, case, campagne, un rispettabile patrimonio egli aveva già sperperato per rappresentare le sue opere teatrali: alla vigilia della sua morte, sperando ancora che ‚la fortuna‘ lo assistesse, egli volle sacrificare l’ultimo residuo delle nostre ricchezze.“ Malipiero, Gian Francesco: Da „La pietra del bando“, in: Gatti, Guido M. (Hg.): L’opera di Gian Francesco Malipiero, Treviso 1952, S. 286.

⁷³ Vgl. Brief von Gian Francesco Malipiero an Luigi Dallapiccola vom 20.11.1970, in: Nicolodi, Fiamma (Hg.): Luigi Dallapiccola: saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia, Mailand 1975, S. 104f.

⁷⁴ Malipiero: Pietra del bando, in: Opera di Malipiero, S. 326.

⁷⁵ Das Konservatorium kannte die Einrichtung so genannter Schülerfreiplätze durch vermögende Stifter aus den höheren gesellschaftlichen Schichten. Das Schulgeld betrug 1900 bereits 100 Gulden. Vgl. Tittel, Ernst: Die Wiener Musikhochschule, Wien 1967, S. 41.

dem Besuch der Harmonielehreklasse die Mitwirkung in der Chorschule I. Deren Lehrer, Ferdinand Foll, war Korrepitor am K. u. K. Hoftheater. Darüber hinaus erfährt man, dass Malipiero den Klavierunterricht I bei Hugo Reinhold mit der Note *ausgezeichnet* abschloss.⁷⁶ Diese Zeit stand jedoch unter keinem guten Stern, der Komponist empfand sie als schmerzlich.⁷⁷ Die finanziellen Möglichkeiten waren bescheiden und darüber hinaus erlebte er in Wien den tragischen Tod der Großmutter. Malipieros Freund Henry Prunières sagt über diese Jahre, dass der junge Malipiero die Stadt Wien gehasst habe, weil sie für ihn all die Leiden repräsentierte, die er zu erdulden hatte.⁷⁸ Große Städte verursachten Malipiero zeitlebens ein Gefühl des Unbehagens:

„Le grandi città m’incutono sempre un senso di pauroso sbigottimento, di mortale malinconia.“⁷⁹

1899 kehrte Malipiero Wien und seinem Vater den Rücken in Richtung Venedig. Dem Weggang scheinen heftige Auseinandersetzungen vorausgegangen zu sein, sei es nun mit den Lehrern oder seinem Vater. In den Erinnerungen in *La pietra del bando* stellt Malipiero einige rhetorische Fragen zu seinen Beweggründen für die Rückkehr nach Venedig:

„Come mai a diciassette anni ho scelto quegli studi che poi mai ho abbandonato? Perchè rimasi sempre straniero nei paesi ove mi trascinarono per forza e dove vagai alcuni anni? [...] Lottai, sicuro di me, contro tutti e anche contro quelli che volevano aiutarmi ma non per fare di me quello che io dovevo divenire.“⁸⁰

Trotz der traumatischen ersten Wien-Erfahrung ist von einem zweiten Aufenthalt in der Hauptstadt des K. u. K-Reiches die Rede, über dessen Dauer allerdings keine Informationen vorliegen. In *Il filo d’Arianna* will sich Malipiero nur an eine Aufführung von Mozarts *Entführung aus dem Serail* unter Gustav Mahler am 18. August 1906 in Gegenwart des Kaisers Franz Joseph erinnern, die tiefen Eindruck bei ihm hinterlassen habe.⁸¹

⁷⁶ Vgl. Statistischer Bericht über das Conservatorium f. Musik u. darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde Wien 1898/99, Wien 1899, S. 58.

⁷⁷ „A Trieste, à Berlin, enfin à Vienne, il connut des heures douloreuses, n’ayant pour réconfort que l’affection de sa grand-mère qui supportait stoiquement ses malheurs. Il ne pouvait être question d’études suivies. Il travaillait son violon sans goût.“ Prunières, Henry: G. Francesco Malipiero, in: Opera di Malipiero, S. 40-60, S. 41. Nachdruck von: Ders.: G. Francesco Malipiero, in: La revue musicale, Bd. 8, Nr. 3 (Januar 1927), S. 5-25.

⁷⁸ Vgl. Prunières, Henry: Le renouveau musical en Italie: G. Francesco Malipiero, in: Mercure de France, (Mai-Juni 1919), S. 212-230, zit. in: Waterhouse, John C. G.: Gian Francesco Malipiero. The life, times and music of a wayward genius 1882-1973, Amsterdam 1999, S. 8. Der Artikel stellt die 1. Fassung des später in der *Révue musicale* veröffentlichten Artikels über Gian Francesco Malipiero dar. Darin finden sich einige Informationen, die in der späteren Version nicht mehr enthalten sind und auf Grund der Intervention Malipieros selbst gestrichen worden sein dürften.

⁷⁹ Malipiero, Gian Francesco: *La pietra del bando*, Montebelluna 1990, Neudruck der Ausg. Venedig 1945, S. 50. *La pietra del bando* von Malipiero wurde zwar 1945 gedruckt, aber nicht veröffentlicht. Erst 1990 erschien das Buch. Die Erinnerungen wurden zuvor bereits teilweise veröffentlicht: Vgl. Gatti: Opera di Malipiero, S. 285-352.

⁸⁰ A. a. O., S. 286.

⁸¹ Vgl. Malipiero, Gian Francesco: *Il filo d’Arianna*, Turin 1966, S. 124.

In Venedig studierte Malipiero am *Liceo musicale Benedetto Marcelllo* unter Marco Enrico Bossi, einem Komponisten instrumentaler Formen, der trotz seines großen Renommées im Schatten der bekannteren Opernkomponisten stand. Die Anregungen dieser Zeit waren wohl die wichtigsten in Malipieros Leben. Er beschäftigte sich intensiv mit der Musik des *Seicento* und *Settecento*, transkribierte Fragmente von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*, Madrigale von Baccusi, Nasco, Orgelwerke von Merulo, Frescobaldi, Violinsonaten von Tartini, Schriften von Zarlino und vielen anderen Musiktheoretikern.⁸² Im Verzeichnis der *Biblioteca Marciana* steht Malipiero an der zweiten Position derjenigen, die sich seit Beginn der Registrierung überhaupt für das Manuskript der *Poppea* interessierten. Als Dritter folgte ihm erst im Jahre 1907 Vincent d'Indy. Bis 1920 kamen nur vier weitere Personen hinzu.⁸³

Bossi verließ Venedig 1902 und ging als Direktor des *Liceo musicale* nach Bologna. Malipiero folgte ihm, nachdem er sich einige Zeit als Autodidakt versucht hatte. 1904 beendete er seine Studien in Bologna mit der Symphonischen Dichtung *Dai Sepolcri* für Orchester. Im Jahre 1905 begann er eine circa zweijährige Studienzeit bei Antonio Smareglia (1854-1929).⁸⁴ Über Diese Studien liegen wie so vieles in Malipieros „frühen“ Jahren (der Komponist war bereits 23 Jahre alt) im relativen Dunkel. Malipiero selbst spricht von sich als einer Art Assistent, der dem blinden Smareglia bei der Niederschrift seiner aktuellen Kompositionen behilflich war. Dafür gibt es jedoch keinerlei Belege, in der Biographie Smareglias fehlen sogar Hinweise auf Werke, die in dieser Zeit entstanden sein könnten.⁸⁵ Möglicherweise war Malipiero mehr Schüler als Assistent.

Wie Respighi, so hat auch Malipiero nach dem Studienende noch einmal seine Heimat für einen längeren Zeitraum verlassen, um enger mit den europäischen Strömungen vertraut zu werden und neue musikalische Erfahrungen zu machen. Schon 1906 verbrachte er einige Zeit in Berlin. 1962 beurteilt er diese Zeit in der Rückschau als „soggiorno infernale“⁸⁶. Immerhin lud ihn der Intendant der Komischen Oper ein, als Dirigent aufzutreten – eine schlechte Erfahrung, die ihn in der Folge vom Dirigieren abhielt. Darüber hinaus hatte er Gelegenheit, Ferruccio Busoni kennen zu lernen. Für Malipiero war Busoni auf Grund seiner künstlerischen Orientierung und Kultur alles andere als ein italienischer Musiker.⁸⁷ Die Person Busonis taugte für ihn ebenso wenig als Identifikationsfigur wie für die übrigen Vertreter der *Generazione*

⁸² Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 28.12.1941, zit. in: Palandri: Carteggio, S. 375.

⁸³ Ein Faksimile des Verzeichnisses der *Biblioteca Marciana* findet sich bei: Prunières: G. Francesco Malipiero, in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 43.

⁸⁴ Antonio Smareglia galt als Komponist, der sich nach 1895 den Einflüssen der Musik Richard Wagners öffnete, der in seinen Opern aber ebenso Tendenzen des slawischen Musiktheaters Smetanas oder Dvořáks verarbeitete. Vgl. Artikel „Smareglia“, in: Musica. Enciclopedia della musica Garzanti, o. O. 1996, unveränderter Nachdruck 2001, S. 829.

⁸⁵ Vgl. Waterhouse: Malipiero, S. 9f.

⁸⁶ Malipiero, Gian Francesco: La Cornacchia di Asolo (a Mario Labroca), in: Filo d'Arianna, S. 136-155, S. 142.

⁸⁷ Vgl. Sablich, Sergio: Malipiero e Busoni: un incontro personale e fra concezioni del teatro, in: Pestalozza, Luigi (Hg.): G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, Quaderni di Musica/Realtà 3 (1984), S. 150-163, S. 152f.

dell'80. Dennoch beschäftigte Busoni seine Landsleute. Für Musiker, die mit der dominanten Rolle des *Verismo* unzufrieden waren, musste jeder neue ästhetische Entwurf anziehend wirken. Daraus erklärt sich das Interesse an den radikalen, ikonoklastischen Ansätzen Giannotto Bastianellis⁸⁸, der Futuristen, aber auch an der antiveristischen Ästhetik Busonis. Sergio Sablich hat in seinem Aufsatz *Malipiero e Busoni: un incontro personale e fra concezioni del teatro* neben anderen Autoren auf die Verwandtschaft mancher Gedanken Busonis und Malipieros hingewiesen.⁸⁹ Beide Komponisten böten für das Musiktheater ähnliche Lösungen an, sie zeigten sich in den reifen Werken Busonis, in *Arlecchino*, *Turandot* und *Doktor Faust* sowie in den Schöpfungen Malipieros bis zu *Torneo notturno* (1931).⁹⁰ Fiamma Nicolodi glaubt ferner, dass Malipiero in Busoni jemanden erkannte, der den konfusen und vielstimmigen Chor der Erneuerer der italienischen Musik in einen harmonischen Zusammenklang hätte bringen können.⁹¹ Und Sergio Sablich meint, dass Malipiero auf Grund seiner Persönlichkeit und künstlerischen Natur derjenige unter den Komponisten der *Generazione dell'80* gewesen sei, der am ehesten für die Ideen Busonis hätte offen sein müssen.⁹²

Busoni selbst zeigte sich an der Musik und den Plänen Malipieros, Casellas und Pizzettis lebhaft interessiert. In einem Brief an Malipiero von 1913 brachte er im Zusammenhang mit dem Vorhaben einer Konzertreihe nach Berliner Vorbild in Bologna mit neuer und kaum bekannter Musik seine diesbezügliche Anerkennung zum Ausdruck:

„Carissimo Malipiero, la di Lei lettera – eccellente per le aspirazioni che esprime – ha risvegliato in me le più vive speranze. Certo il mio primo scopo a Bologna tende all’organizzazione di concerti orchestrale stabili. [...] Lei, Pizzetti, Casella vanno benissimo, a quanto posso giudicare piuttosto istintivamente e da lontano.“⁹³

Doch die Kontakte zwischen Busoni und Malipiero waren durch schmerzliche Missverständnisse belastet. Malipiero äußerte sich bereits zu der Begegnung mit Busoni in Berlin 1906 wenig angetan:

„Come mai nel 1906, cioè quattro anni dopo il concerto di Venezia mi trovavo in casa di Busoni a Berlino (Viktoria-Louisen-Platz) come amico, in mezzo a uno stuolo di ammiratrici [...]? Questo apparato scenico non era certamente apprezzabile, respingeva

⁸⁸ Dass Malipiero ebenfalls im Erscheinungsjahr Bastianellis *Crisi musicale* rezipierte, beweist ein Brief an Ildebrando Pizzetti aus Paris. Vgl. Brief von Gian Francesco Malipiero und Alfredo Casella an Ildebrando Pizzetti vom 27.03.1913, in: Pizzetti, Bruno (Hg.): Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia, Parma 1980, S. 108.

⁸⁹ „Quanto all’opera da intraprendere nei confronti dello stato di arretratezza della musica in Italia, gli intenti erano però chiari; dall’altro riaffermare una espressione nazionale capace, proprio col ridare unità e vita al patrimonio e alle tradizioni del passato, di mettersi in linea con le conquiste delle altre nazioni europee. Non va qui dimenticato, di passaggio, che un filo ideale lega in questo senso Busoni a Malipiero.“ Sablich: Malipiero e Busoni, S. 153. Vgl. auch: Nicolodi: Gusti, S. 214f. Vgl. auch: Gatti, Guido M.: G. Francesco Malipiero, in: Il Pianoforte (1925) Nr. 5, in: Pestalozza, Luigi (Hg.): La rassegna musicale. Antologia, Mailand 1966, S. 643-653, S. 650.

⁹⁰ Vgl. Sablich: Malipiero e Busoni, S. 157 und Nicolodi: Gusti, S. 214.

⁹¹ Vgl. Nicolodi: Gusti, S. 216.

⁹² Sablich: Malipiero e Busoni, S. 150.

⁹³ Brief von Ferruccio Busoni an Gian Francesco Malipiero von 1913, zit. in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 365f.

quasi, ma le sue esecuzioni, come quella della ‚Campanella‘ di Liszt, mettevano tutte le cose a posto.”⁹⁴

Obwohl sich in diesem Zitat eine ambivalente Haltung gegenüber Busoni ausdrückt, widmete ihm Malipiero 1908 sein Klavierwerk *Bizzarie luminose dell’alba, del meriggio, della notte*. Busoni war zu dieser Zeit mit der Organisation von Sinfoniekonzerten betraut, in denen neue oder selten aufgeführte Werke zu hören waren. Diese so genannten Berliner Orchesterabende fanden zwischen 1902 und 1909 zwölf Mal statt. Während seiner Berlinaufenthalte 1906 und im Winter 1908/1909 hatte Malipiero die Möglichkeit, neue Musik von Debussy, Bartók, Strauss und Busoni zu hören.⁹⁵ 1908/09 hielt sich Malipiero zur selben Zeit in Berlin auf wie Ottorino Respighi, doch von einem Zusammentreffen der beiden Künstler etwa bei der Konzertagentur Wolff, die häufig ausländische Musiker zu Gast hatte oder im Hause Busonis, das beide frequentierten, ist nichts bekannt. Am 24. Januar 1909 erschien in der römischen Zeitschrift *Musica* ein Artikel Malipieros über die Oper *Die Brautwahl*, an der Busoni gerade komponierte. Malipiero lobt in seinem Text die ästhetischen Neuerungen Busonis.⁹⁶ In einem anderen Artikel, den Malipiero am 13. Dezember 1908 in *Musica* veröffentlichte, spricht er von Aufführungen von Debussys *Prélude à l’après-midi d’un faune* und *Pelléas et Mélisande*. Wie bereits im Zusammenhang mit Respighi erwähnt, erlebte *Pelléas* seine Berliner Erstaufführung im Jahre 1908 in der Komischen Oper. Darüber hinaus rezensierte Malipiero die Uraufführung von Richard Strauss’ *Elektra* in Dresden. Leider sind die Artikel zu *Pelléas* und *Elektra* nicht mehr nachzuweisen. Auch der Kurator des Malipiero-Nachlasses, Giovanni Morelli, kennt sie nur dem Hörensagen nach. An dieser Stelle muss also die Meinung wiederholt werden, die in der Sekundärliteratur seit Jahrzehnten überliefert wird. Auch in John G. Waterhouse umfangreicher Biographie Malipieros finden sich keine Zitate aus den Texten, auch er gibt nur die üblichen Urteile wieder.

In seiner Besprechung von Strauss’ *Elektra* zeigt Malipiero angeblich wahre Begeisterung für die Musik des Deutschen. Diese stünde in starkem Kontrast zu den späteren Veröffentlichungen über dessen Musik. In *La pietra del bando* von 1945 bezeichnet er Debussy und Strauss als einzigartige Musiker, die aber der Musik keine neuen Horizonte eröffnet hätten:

⁹⁴ Zit. in: Sablich: Malipiero e Busoni, S. 151f. Die erste Begegnung geht wohl auf das Jahr 1902 zurück, in dem Malipiero Busoni in einem Konzert mit dem belgischen Geiger César Thomson in Venedig erlebte.

⁹⁵ Die Konzerte, welche in die Zeit von Malipieros Aufenthalten fallen, erlebten die Aufführung folgender Komponisten: 18.01.1906: J.S. Bach, Eduard Behm, Rimskij-Korsakov, d’Indy, Ysaye, Louis Delune; 02.01.1909: Franck, Mozart mit Konzertschluss von Busoni, Schubert, Bartók, Liszt

Vgl. alle Konzertprogramme zwischen 1902 und 1909: Dent, Edward: Ferruccio Busoni, London 1974, S. 334-336.

⁹⁶ Vgl. Sablich: Malipiero e Busoni, S. 152.

„Il periodo wagneriano si chiude alla fine del XIX secolo con l'apparizione di due musicisti singolari: Riccardo Strauss e Claudio Debussy. Nè l'uno nè l'altro potevano però aprire nuovi orizzonti all'arte musicale.“⁹⁷

John Waterhouse meint, dass Malipiero seine heftige Abneigung gegen die österreichisch-deutsche Musiktradition und ihre Exponenten damals noch nicht voll entwickelt habe.⁹⁸ Dabei gilt es jedoch zu bedenken, dass Malipiero noch kaum mehr von der ausländischen Gegenwartsmusik kannte, als das, was er während seines ersten Berlinaufenthaltes 1906 gehört hatte.⁹⁹ Guido M. Gatti charakterisiert den frühen Malipiero 1925 gar als tief von romantischer Musik beeinflusst:

„Dall'arte romantica Malipiero ha avuto le prime impressioni e commozioni estetiche; pensiamo per un momento alla sua adolescenza agitata, alla sua nascita veneziana [...], agli anni trascorsi in paesi di lingua tedesca, alle sue prime conoscenze di anime musicali (Schumann, Chopin, Wagner) e ci spiegheremo la sua simpatia di un tempo per cose e uomini orientati verso il romanticismo e più particolarmente verso un romanticismo fantastico di colore nordico.“¹⁰⁰

Möglicherweise manifestierte sich in *Elektra* für Malipiero damals der Aufbruch, den er auch für die italienische Musik erhoffte. Die aufrüttelnde Wirkung der *Elektra* war wohl der Kontrastwirkung zu derjenigen Musik geschuldet, die Malipiero bisher kennen gelernt hatte. Man sollte das positive Urteil zu *Elektra* weniger als Beweis für die noch neutrale Haltung gegenüber der deutschen Musik verstehen, als vielmehr als erstes Anzeichen für die aufkeimende Ablehnung dieser Tradition.

In Berlin versuchte Malipiero seine Kompositionstechnik ausgerechnet beim Traditionalisten Max Bruch an der Berliner *Hochschule für Musik* weiter ausbilden zu lassen. 1918 tat er den Unterricht bei Bruch als für ihn vollkommen unbedeutend ab.

„Per qualche mese ho frequentato la sua classe, ma egli mi ha fatto soltanto conoscere il passato tedesco e nulla più: io, per conto mio, ho poi fatto le osservazioni che più mi piacevano fare secondo il mio punto di vista. [...] Come diavolo è saltato fuori ch'io abbia avuto lui come maestro?“¹⁰¹

In einem Brief, der dem erwähnten kurze Zeit später folgte, beschwore Guido M. Gatti, den Namen Bruch aus einer geplanten Veröffentlichung über ihn zu streichen, da Bruch nicht im geringsten auf sein Komponieren eingewirkt habe.¹⁰² Sogar die Studiendauer bei Bruch schrumpft zu einer Marginalie. War 1918 noch von mehreren Monaten des Unterrichts die Rede, so spricht er in den Erinnerungen des Jahres 1932 nur noch von fünf oder sechs Lektionen:

⁹⁷ Malipiero: Pietra del bando, in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 345.

⁹⁸ Vgl. Waterhouse: Malipiero, S. 16.

⁹⁹ Vgl. Prunières: Malipiero, in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 43.

¹⁰⁰ Gatti: Malipiero, in: Antologia, S. 644.

¹⁰¹ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 23.03.1918, zit. in: Palandri: Carteggio, S. 30.

¹⁰² Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 08.04.1918, zit. in: Palandri: Carteggio, S. 31.

„Nel 1908 ho assistito, alla Hochschule di Berlino, a cinque o sei lezioni di Max Bruch, le quali consistevano nella lettura al pianoforte e analisi di opere classiche.“¹⁰³

Die Berlinaufenthalte hinterließen bei Malipiero neue Hörerfahrungen. Prägend sollten jedoch vor allem jene Eindrücke werden, die Malipiero 1913 in Paris empfing. Anlass für den Parisaufenthalt war die Hoffnung, dort Gabriele d'Annunzio zu treffen und mit ihm über ein Opernprojekt zu sprechen.¹⁰⁴ Seit 1911 plante er, d'Annunzios Stück *Sogno d'un tramonto d'autunno* zu komponieren, erhielt aber auf Anfragen keinerlei Antwort von Seiten des berühmten Dichters.¹⁰⁵ Die Reise nach Paris durfte jedoch auch dem Interesse an den dortigen musikalischen Neuerungen geschuldet gewesen sein. Henry Prunières, der damals mit Malipiero befreundet war, schildert ihn als unzufrieden mit den eigenen, offensichtlichen Zugeständnissen an den Geschmack seiner Umgebung, die ihn mehr und mehr beunruhigten.¹⁰⁶

Malipiero reiste im Januar 1913 nach Paris, doch d'Annunzio war lange Zeit nicht bereit, ihn zu empfangen. Erst im Juni trafen sie zusammen, ohne das Opernprojekt nennenswert voran zu bringen.¹⁰⁷ Bis dahin hatte Malipiero die Zeit allerdings nicht untätig verbracht. Er hatte viele Musiker kennen gelernt, darunter Debussy, Ravel und Casella. Durch einen Musikkritiker namens Fernand Leborne wurde er Casella im Frühjahr 1913 im Anschluss an ein Konzert vorgestellt.¹⁰⁸ Die Erinnerung an den genauen Hergang des Treffens scheint beide Komponisten nach Jahren verlassen zu haben. Malipiero will Casella im April kennen gelernt haben, Casella datiert in den *Segreti* die Bekanntschaft mit Malipiero auf den Juni.¹⁰⁹ Tatsächlich existiert aber bereits von Ende März 1913 ein Brief an Ildebrando Pizzetti, der dokumentiert, dass sich Malipiero und Casella zu jenem Zeitpunkt nicht nur gekannt, sondern auch rege ausgetauscht haben müssen.¹¹⁰

¹⁰³ Malipiero: Pietra del Bando, in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 316.

¹⁰⁴ „Alla metà di gennaio del 1913 mi recai a Parigi per chiedergli [d'Annunzio] l'autorizzazione di musicare il *Sogno di un tramonto d'autunno*. Mi presentai a un italiano che si occupava dei suoi affari in terra di Francia. Ero disposto a recarmi ad Arcachon, dove il poeta allora dimorava, ma con un telegramma giunto il giorno stesso egli annunciava il suo arrivo per l'indomani. Non arrivò e per quattro mesi quasi quotidianamente i suoi messaggi mi sconsigliavano di partire alla volta di Arcachon.“ Malipiero: La pietra del bando, 1990, S. 49.

¹⁰⁵ Brief von Gian Francesco Malipiero an Gabriele d'Annunzio vom 14.06.1911, in: Bianchi, Chiara (Hg.): Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938), Clusone 1997, S. 50-52 u. Anm. 4.

¹⁰⁶ „Cependant Malipiero s'inquiète des concessions qu'il a faites, presque malgré lui, aux goûts du milieu où il vit. Il étouffe à Venise et désire se rendre compte de ce que réalisent les musiciens français qu'il ne connaît encore que très imperfectement. Il se décide et part pour Paris en 1913.“ Prunières: Malipiero, in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 44.

¹⁰⁷ D'Annunzio gab seine Einwilligung nicht, da er die Rechte einem reichen Dilettanten verkauft hatte und darüber Stillschweigen bewahrte. Vgl. Malipiero: La pietra del bando, 1990, S. 51. Malipiero bat den Dichter in einem Brief vom 16.06.1913 noch einmal um die Möglichkeit, ihn persönlich zu treffen. Vgl. Bianchi: Carteggio, S. 53f.

¹⁰⁸ Vgl. Malipiero: Filo d'Arianna, S. 159.

¹⁰⁹ „Nel giugno seguente, conobbi per caso a Parigi tre illustri italiani. Il primo era Gian Francesco Malipiero, che si trovava da alcuni mesi a Parigi ma che – non so perché – non era ancora riuscito a trovarmi. Ci legammo subito di fraterna amicizia ed egli mi mise al corrente di quanto accadeva allora in Italia nel campo musicale.“ Casella: Segreti, S. 151. Die übrigen Italiener waren Ildebrando Pizzetti, der zur Premiere der Schauspielmusik zu *La Pisanella* von d'Annunzio am 11.06.1913 in Paris weilte sowie Ferruccio Busoni, der einen Klavierabend in der Salle Érard gab.

¹¹⁰ Vgl. Brief von Gian Francesco Malipiero und Alfredo Casella an Ildebrando Pizzetti vom 27.03.1913, in: Pizzetti, Bruno: Ildebrando Pizzetti, S. 108.

Malipieros wichtigste musikalische Paris-Erfahrung geht auf eine Initiative Casellas zurück. Casella ermunterte ihn zumindest noch bis Mai 1913 in Paris zu bleiben, da man die Premiere von Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* erwarte.¹¹¹ Malipiero blieb und wurde durch das Werk zutiefst erschüttert:

„Mi svegliai da un lungo e pericoloso letargo la sera del 28 maggio 1913, alla prima del Sacre. Questo ricordo rimarrà sempre al centro di tutte le mie nostalgie di fronte al diverso Strawinsky delle opere composte più tardi [sic].“¹¹²

An den Auseinandersetzungen dieses Abends war Malipiero aber wohl nicht beteiligt:

„La prima del ‚Sacre du printemps‘. Fischi, urla, motti di spirito. Da un palco Gabriele d’Annunzio apostrofa la folla e gli fanno coro Florent Schmitt e tutti i giovani musicisti francesi e Alfredo Casella. Claudio Debussy, nascosto in un palco freme e tace. La carriera del ‚Sacre du printemps‘ ha dimostrato giusta la nostra convinzione di avere assistito ad uno dei più grandi avvenimenti della vita musicale.“¹¹³

Neben den neuesten Werken Strawinskys hörte Malipiero später auch Musik von Arnold Schönberg, die in Paris ebenfalls für Gesprächsstoff sorgte:

„Nella penombra, in una sala che pare una sala di ospedale, un intrepido pianista fa sentire i ‚Sechs Stüke‘ [sic] di Arnold Schoenberg. Il pubblico sghignazza; il riso idiota dei ‚prevenuti‘ è irritante quanto il vociare di un piccolo gruppo di fanatici ammiratori. La grande sfida: da allora la musica avrebbe dovuto essere esclusivamente dodecafonica e si stava creando un martire: Arnold Schoenberg.“¹¹⁴

Die Erinnerung an dieses Konzert bewahrte Malipiero noch 50 Jahre später in seinem Gedächtnis. Offenbar wohnte auch Casella der Veranstaltung bei. Da Casella als Generalsekretär der SMI wirkte, ist seine Teilnahme an dem Konzert sehr wahrscheinlich:

„Forse egli [Casella] aveva soltanto ascoltato quei pezzi per pianoforte (ero presente anch’io, il ricordo è vago, però credo fossero i Sechs Kleine Klavierstücke, op. 19, composti nel 1911) eseguiti nei concerti della SMI di Parigi nel 1913 e che sollevarono un putifero.“¹¹⁵

Über die *Sechs Klavierstücke* hinaus hatte sich Malipiero bis dato kaum mit dem Werk Schönbergs auseinander gesetzt.¹¹⁶

Nachdem er im Juni endlich d’Annunzio getroffen hatte, kehrte Malipiero nach Venedig zurück. Zu weiteren längeren Auslandsaufenthalten vor dem Eintritt Italiens in den 1. Weltkrieg im Mai 1915 kam es nicht mehr. Wenngleich der Parisaufenthalt im Hinblick auf sein

¹¹¹ „A Parigi, aprile 1913. ,Non parta. In maggio avremo la rappresentazione del nuovo balletto di Igor Strawinsky: ‚Le sacre du printemps‘ che segnerà certamente un altro passo avanti in quella direzione che tutti dobbiamo seguire per la salute dell’arte musicale.’ Così mi parlava Alfredo Casella mentre stavo congedandomi da lui e gli sono grato di avermi quasi costretto ad attendere ‚l’avvenimento‘. Sono però convinto che in ogni modo avrei dovuto rimanere perché certi incontri sono inevitabili.“ Malipiero: Pietra del bando, in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 346f.

¹¹² A. a. O., S. 349.

¹¹³ Malipiero, Gian Francesco: Ricordi, in: Bontempelli, Massimo: Gian Francesco Malipiero, Mailand 1942, S. 188.

¹¹⁴ Malipiero: Pietra del bando, in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 346.

¹¹⁵ Malipiero: Filo d’Arianna, S. 162.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

Opernprojekt keinerlei Fortschritte gebracht hatte, so war er in künstlerischer Hinsicht doch prägend für seine weitere Entwicklung.

1.4. Internationale Erfahrung, nationale Identität und Musik bei Respighi, Casella und Malipiero

1911 beschwore Giannotto Bastianelli im Manifest der *Lega dei cinque*, der noch Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero und Ottorino Respighi angehörten, emphatisch den eigenen Charakter der neuen *musica nazionale*.¹¹⁷ Das Manifest setzte diese „neue“ italienische Musik dennoch mit den Errungenschaften der Musik der ganzen Welt in Beziehung. Wie haben aber internationale Erfahrungen möglicherweise auf nationale Identität und Musik bei Respighi, Casella und Malipiero gewirkt? Dies soll anhand dreier Themenkomplexe untersucht werden: Auslandserfahrung und die Rezeption der Musik Respighis, Casellas und Malipieros, Auslandserfahrung und die Wiederentdeckung der Alten Musik, Auslandserfahrung und die Bewertung der italienischen Gegenwartsmusik.

1.4.1. Auslandserfahrung und die Rezeption der Musik Respighis, Casellas und Malipieros

Zweifellos hat die Musik Alfredo Casellas auf Grund der langen Dauer seines Parisaufenthaltes die stärkste Prägung durch das Ausland erfahren. Gegen seine 19 Pariser Jahre nehmen sich die Reisen Respighis und Malipieros marginal aus. Sie bleiben Etappen, während Casella ein Drittel seines Lebens im Ausland verbrachte. Entscheidend ist aber weniger die Dauer als die Erfahrung, die diese Perioden einschlossen, die Möglichkeit mit zeitgenössischer Musik in Kontakt zu kommen und sich mit international agierenden Künstlern austauschen zu können. Casella selbst urteilt über den kurzen Parisaufenthalt Malipieros:

„Come tutti quelli della nostra generazione, egli poco poteva imparare in una Italia dove a mala pena si cominciava a pronunciare il nome di Debussy [...]. Ma al giovane veneziano erano bastati pochi mesi di viaggi all'estero per aver una rapida e definitiva conferma della legittimità di quanto la sua sensibilità gli aveva già suggerito. Nel 1913, Malipiero aveva già pienamente conosciuto le esperienze di Ravel, di Strawinski [...] e di Schönberg. Egli sapeva ormai che cosa fosse la musica europea e quali, per un italiano, i problemi da risolvere.“¹¹⁸

So scheint Malipiero, obwohl er sich zu diesem Zeitpunkt erst einige Monate in Paris befand, von der Uraufführung des *Sacre* nicht weniger aufgewühlt worden zu sein als Casella,

¹¹⁷ Vgl. Prolog, Anm. 56.

¹¹⁸ Casella, Alfredo: Il linguaggio di G. F. Malipiero, in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 127–132. Erstveröffentlichung in: La Rassegna musicale, Feb./März 1942.

der den Weg Strawinskys von Anfang an verfolgte und mit allen modernen Strömungen bestens vertraut war. In beiden Fällen bewahrt das Ereignis den Charakter eines „Urerlebnisses“. Beide Komponisten ergriffen danach Konsequenzen für ihre eigene Musik von einer Tragweite, wie sie vergleichbar bis zu diesem Moment in ihren Biographien nicht nachweisbar waren. Malipiero distanzierte sich von fast allen bis zu diesem Zeitpunkt geschriebenen Kompositionen, zerstörte sie aber nicht, wie er ein Leben lang behauptete, sondern verwahrte einen Großteil davon lediglich unter Verschluss.¹¹⁹ John G. Waterhouse hat diese Parituren im Hause Malipieros in Asolo wiederentdeckt. Die Oper *Sogno d'un tramonto d'autunno*, die Hauptgrund für den Parisaufenthalt war, verwarf der Komponist allerdings nicht. John G. Waterhouse, der die unveröffentlichte Partitur studieren konnte, glaubt für den letzten Teil des Werkes und seine brutalen, eruptiven Momente ein musikalisches Nachhallen das *Sacre*-Erlebnis nachweisen zu können.¹²⁰

Casella erkannte die Bedeutung des *Sacre* für sich und die Musikgeschichte sofort. Seine Bewunderung drückte er in einem resümierenden Text zur Konzertsaison 1912-13 aus, erschienen in der Zeitung *L'homme libre*¹²¹, für die Casella ein knappes Jahr lang als Kritiker arbeitete. Dort spricht er von

„le génial *Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky. Non, la musique se porte décidément très bien. Ne soyons pas inquiets sur son sort; il est confié à d'excellentes mains.“¹²²

La Notte di maggio, op. 20, für Stimme und Orchester, war Casellas kompositorische Antwort auf das Erlebnis des *Sacre* und wurde von den Zeitgenossen auch als solche verstanden. Der Kritiker der Zeitschrift *Comoedia* schreibt:

„L'heure est ben choisie. La bombe du nihiliste russe a produit ses effets. Nous en avons constaté un dans la journée d'hier. *La Notte di Maggio*, d'Alfredo Casella, continue, de l'aveu de son propre auteur, la propagande par le fait inaugurée par Stravinsky.“¹²³

Ein anderer Kritiker nennt, Bezug nehmend auf Strawinskys Musik, Casella sogar „l'anarchiste.“¹²⁴ Die Kritiken zu seinem Werk bezeichnete Casella als verblüffend im positiven

¹¹⁹ Vgl. Waterhouse: Malipiero, S. 19 u. Anm. 39.

¹²⁰ Vgl. a. a. O., S. 111.

¹²¹ Casella begann die Arbeit bei *L'homme libre*, der von Georges Clémenceau herausgegeben wurde, in der ersten Hälfte des Jahres 1913. In den *Segreti* äußert er sein Unbehagen gegenüber dieser Art von Tätigkeit, die nicht zu denjenigen gehöre, für die er geschaffen sei. Vgl. Casella: Segreti, S. 152. Trotzdem ist die Arbeit für *L'homme libre* eine wichtige Station seines Schreibens über Musik. Die Texte liefern einige wertvolle Informationen zum Denken Casellas. Noch bedeutender allerdings ist seine Mitarbeit bei *Le monde musical*, die um 1900 zu den wichtigsten Zeitschriften für Musik zählte. Vgl. Calabretto: Anni di Parigi, S. 189f.

¹²² Casella, Alfredo: La saison 1912-13, *L'homme libre* (30.06.1913), S. 2, zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 297.

¹²³ Vuillermoz, L.: La Musique au Concert, *Comoedia* (30.03.1914), S. 2, zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 178.

¹²⁴ Vgl. Lamette, A.: Concerts Colonne, *Le Guide musical* (12.04.1914), S. 321, zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 175.

Sinne, da er der zahlreichen Gewagtheiten der Musik wegen offensichtlich mit stärkerer Ablehnung gerechnet hatte.¹²⁵

In der Auslandsbiographie Respighis kann ein vergleichbares „Urerlebnis“ nicht ausfindig gemacht werden. Ein Schock wie der des *Sacre* könnte allenfalls von der Berliner *Salome* ausgegangen sein. Mit der Revision seiner eigenen Oper *Semirama* nach 1908 nährt Respighi derartige Spekulationen. Ähnlichkeiten zwischen *Semirama* und *Salome* wurden bereits von den Zeitgenossen der Bologneser Uraufführung bemerkt. Die Nähe zu *Salome* konstituiert sich in Respighis Oper unverkennbar in Sujet, Instrumentation und der Führung der Gesangslinie. Auf welchem Wege Respighi mit *Salome* bekannt geworden ist, bleibt offen, wenngleich die berechtigte Vermutung angestellt werden kann, er habe das Werk während seines Berlinaufenthalts (1908/09) auf der Bühne der Deutschen Staatsoper Unter den Linden gesehen.¹²⁶ Dort erlebte *Salome* am 6. Dezember 1906 ihre Berliner Erstaufführung. Ein Jahr später wurde bereits die 50. Vorstellung gefeiert, 1914 die 100.¹²⁷ Neben *Salome* hätte Respighi Strauss' richtungsweisende *Elektra* hören können, die am 15. Februar 1909, drei Wochen nach der Premiere in Dresden, an der Deutschen Staatsoper erstaufgeführt wurde. Am 24. Oktober 1909 ging bereits die 25. Vorstellung dieses Werks über die Bühne.

Der Kritiker des *Corriere della sera* bemerkte nach der Premiere der *Semirama* den Einfluss von Richard Strauss:

„Lo stile della musica del Respighi, pur non mancando di individualità, deriva direttamente dallo stile di Riccardo Strauss. Anzi si può dire che Semirama costituisce nel repertorio lirico italiano la prima delle grandi opere di stile straussiano. Straußiana la concezione generale del dramma, del contenuto passionale violento, a base di istinti primitivi, ciechi; straussiano il tipo della composizione, dalle linee di condotta eterogenee, dalla giusta apposizione brusca delle forme più disparate, dalla miscela tumultuosa tra la melodia più semplice e le melodie più complesse; straussiana la costruzione dei temi fondati costantemente sul dinamismo sentimentale più rudimentale, senza alcuna pretesa di originalità, senza alcuna finezza psicologica; straussiana la cura intensa, incessante dei coloriti strumentali, della preziosità tonale e dell’irrequietudine ritmica.“¹²⁸

Neben der Musik von Richard Strauss ist es die St. Petersburger Lehrzeit bei Rimskij-Korsakov, die Respighis Musik zeitlebens prägte, was den Zeitgenossen ebenfalls nicht verborgen blieb. Respighi sagt über die Unterrichtsstunden:

¹²⁵ „Sapete che il mio poema Notte di maggio (Carducci) cantato da Maria Freund e diretto da me quest’inverno, da Colonne, abbe un bel successo ed una critica da sbalordire, malgrado le audacie che, pare, vi abbondano?” Brief von Alfredo Casella an Gian Francesco Malipiero vom 05.07.1914, zit. in: Malipiero: Filo d’Arianna, S. 163.

¹²⁶ *Salome* blieb vom 05.12.1906 bis 12.06.1944 ununterbrochen im Repertoire der Deutschen Staatsoper. Im Dezember 1906 fanden Aufführungen in Mailand unter Toscanini und in Turin unter Richard Strauss statt.

¹²⁷ Vgl. Fetting, Hugo: Die Geschichte der Deutschen Staatsoper, Berlin 1955, S. 271f.

¹²⁸ Anon.: „Semirama“ del m. Respighi al Teatro comunale di Bologna, Il corriere della sera vom 21.11.1910, Faksimile in: Bagnoli, Stefano (Hg.): Il teatro musicale di Ottorino Respighi. Critiche e recensioni italiane, Venedig o. J., S. 16.

„Non furono molte [...] ma per me importantissime.“¹²⁹

Fedele D’Amico erkennt in der Orchesterbehandlung, wie sie Respighi durch Rimskij-Korsakov vermittelt wurde, eine Neuheit in der italienischen Musik:

„Il nuovo senso del colore orchestrale – così diverso da quello germanico – inoculato in Respighi dalle lezioni di Rimskij-Korsakov prese in Russia [...] fu certo una novità per l’Italia, dove endemicamente già per cento vene, dunque un capitolo del ‚rinnovamento‘. È quasi inutile ricordare che l’orchestra di Rimskij-Korsakov, poco importa se nata in pieno Ottocento, è alla base dell’impressionismo francese e ancora ispira, quasi da cima a fondo, lo Stravinsky dell’*Uccello di fuoco*.“¹³⁰

Respighi war es offenbar gelungen, seine Erfahrungen früh zu einem als solchen auch anerkannten eigenen Stil zu verschmelzen. Diesen rühmte auch noch Alfredo Casella viele Jahrzehnte später und erwähnt wieder Respighis frühe *Semirama*:

„Vi erano in lui due nature: una sensibilità verso la novità degli impasti timbrici, sensibilità che è già palese in lavori giovanili quali *Semirâma* [sic].“¹³¹

Auch aus dem Mund vieler Kritiker sprach Anerkennung für Respighis synthetischen Stil.¹³² Alberto Gasco, der die Erneuerung der italienischen Instrumentalmusik als wortgewaltiger Kritiker für *La Tribuna* begleitete, bezeichnete 1917 in einer Rezension der *Fontane di Roma* (1916) den Eklektizismus Respighis als die neue *musica nazionale*:

„I giovani italiani, con lo studio perspicace e con la genialità che loro è propria, hanno saputo impadronirsi dei segreti tecnici dei capiscuola russi, tedeschi o francesi: incombe adesso a loro il compito di saper utilizzare questi magnifici mezzi tecnici per l’espressione di idee originali nelle quali sia la celebrazione della nostra terra, della nostra razza, delle nostre odierne passioni. E questo compito – ne siamo sicuri – non sarà troppo grave per coloro che, come il Respighi o il Malipiero, danno prove continue di forza e di sapere.“¹³³

Den musikalischen Ergebnissen der Studienjahre blieb Respighi zeitlebens treu. Casella erklärt dies maliziös mit folgenden Gründen:

„Amore al quieto vivere, pigrizia spirituale che lo portò a comodamente adagiarsi sulle posizioni del successo, impedendogli di superare l’impressionismo franco-russo dal quale era partito e che rimase sempre – assieme con un certo carattere romantico alquanto intedescato che egli aveva ereditato dal suo maestro Martucci e dal quale egli non ebbe la forza di liberarsi.“¹³⁴

Respighis Rezeptionsverhalten beruht auf Anverwandlung der St. Petersburger und Berliner musikalischen Erfahrungen. Ein Nachwirken des russischen Einflusses in musikalisch-thematischer Hinsicht ist bei Respighi aber kaum festzustellen. Zwar ist eine gewisse Vorliebe

¹²⁹ Zit. in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 20.

¹³⁰ D’Amico, Fedele: Situazione di Ottorino Respighi (1879-1979), in: Battaglia: Respighi, S. 107-116, S. 113.

¹³¹ Casella: Segreti, S. 281.

¹³² Vgl. Flamm.: „Tu, Ottorino, scandisci, in: Illiano (Hg.): Italian music, S. 342 u. Anm. 31.

¹³³ Gasco, Alberto: Nuove musiche italiane, in: La Tribuna (13.03.1917).

¹³⁴ Casella: Segreti, S. 282.

für das Ballett erkennbar, und Elsa Respighi nennt die Ballettbesuche in St. Petersburg und Moskau sehr prägende Erfahrungen,¹³⁵ doch werden nur in der Ballettmusik *La pentola magica* von 1920 offensichtlich russische Volksmelodien verarbeitet.

Casella übernahm zunächst ebenfalls fremde Stile. Durch die Rezeption der Musik der Russen um Rimskij-Korsakov, die er durch Ravel kennen gelernt hatte, und der Musik Richard Strauss' entwickelte er einen Respighi vergleichbaren Eklektizismus. In der Orchesterrhapsodie *Italia*, op. 11, zeigen sich die Analogien deutlich, ungeachtet der folkloristischen Färbung der Komposition. Casella selbst schrieb 1930 im Vorwort seiner Aufsatzsammlung 21+26:

„Ma i temi popolareschi messi in opera rimangono ancora troppo ‚inassimilati‘ dall'animo del compositore, limitandosi ad un carattere di pura citazione documentaria, e la technica – lungi dall'avversarsi latinamente trasparente – appare tuttora germano-russa, oscillante fra Strauss e Rimski-Korsakof.“¹³⁶

Tatsächlich möchte man *Italia* Rimskji-Korsakovs *Capriccio espagnol* eher zur Seite stellen als den Schöpfungen von Debussy oder Ravel. Den „unimpressionistischen Zug“, der sich im Gebrauch von Volksliedern am deutlichsten ausprägt und den Casella stets hervorhob, muss man Jürg Stenzl folgend tatsächlich eher als „vorimpressionistisch“ bezeichnen.¹³⁷

Anders als Respighi erkannte Casella den Eklektizismus nicht als eigenen Personalstil an, sondern blieb bis zum Ende seines Parisaufenthaltes mit dem bislang Erreichten unzufrieden. Im Zusammenhang mit der nahenden Rückkehr nach Italien gibt er zu bedenken:

„Si osserverà che il mio bagaglio di compositore era ancora poco rilevante.“¹³⁸

Man kann annehmen, dass Casella durch das allgegenwärtige Vorbild von Kollegen und Lehrern in seinem eigenen Schaffen behindert wurde. Seine Kompositionen bewegen sich häufig im Bereich der Nachahmung anderer Komponisten. Malipiero nennt Casellas Phase um 1913, vor dem Erlebnis des *Sacre*, sogar die Mahlersche Periode und merkt entschuldigend an:

„Il periodo mahleriano, che sie concluse alle metà del 1913, è forse il più impersonale, il più grigio, ma quanti compositori hanno a trent'anni uno stile ben definito?“¹³⁹

Casellas Klavierstücke *À la manière de...* nennen die abgebildeten Stile gleich vorweg beim Namen. Für Dietrich Kämper handelt es sich wirklich um Abbildungen im Sinne von Fotografien. Casella habe mit den Stücken weniger Karikaturen entwerfen wollen, als den Stil

¹³⁵ Respighi, Elsa: Respighi, S. 23.

¹³⁶ Casella, Alfredo: Proemio, in: ders. 21+26, S. 2f.

¹³⁷ Vgl. Stenzl, Jürg: Nationalistische Selbststilisierung: Alfredo Casella, in: De la Motte-Haber: Nationaler Stil, S. 132-146, S. 136.

¹³⁸ Casella: Segreti, S. 173.

¹³⁹ Malipiero: Filo d'Arianna, S. 192.

der Abgebildeten imitieren.¹⁴⁰ Dagegen blieb Strawinskys *Sacre* als Vorbild für *Notte di maggio* ungenannt, aber nicht unerkannt. John G. Waterhouse hat die Kontinuitäten im Schaffen Casellas untersucht und überzeugend klar gemacht, dass es zwischen den Kompositionen der frühen Pariser Periode und den reiferen Werken nach 1913 durchaus Verwandtschaften gibt. Diese betreffen jedoch den Bereich einzelner Takte und Gesten, von einer stringenten und selbstbewussten Entwicklung des jungen Casella kann man nicht sprechen.¹⁴¹ Die Bedeutung des *Sacre*-Erlebnisses stellen die Untersuchungen von Waterhouse deshalb nicht in Frage.

Malipiero entschuldigt Casella grundsätzlich für die Adaption fremder Einflüsse mit der Reizüberflutung durch das Pariser Musikleben:

„Le apparizioni del 1913 sconvolsero il mondo della musica (Schönberg e la *Sagra della primavera* di Strawinsky); perchè Alfredo Casella, italiano trapiantato a Parigi, avrebbe dovuto rimanere insensibile? Egli visse a Parigi quasi sino alla morte di Claude Debussy, e tutti i musicisti che fiorirono nella prima metà del XX secolo gli furono amici (*copains*).“¹⁴²

Casellas Pariser Werdegang scheint immer wieder von bewussten Entscheidungen für eine bestimmte Richtung, ausgelöst durch berühmte Kollegen, gekennzeichnet. Das Jahr 1913, mit dem Casella selbst seine *seconda maniera* beginnen ließ, erlebte in der Komposition von *Notte di maggio* eine solche Entscheidung.

So lassen sich bei allen drei Komponisten Momente der Absorption internationaler Erfahrungen feststellen. Bei Casella als Prozess kontinuierlicher Anverwandlung, bei Respighi in der Adaption des Orchesterkolorits eines Richard Strauss und Rimskij-Korsakov, bei Malipiero in der Verleugnung seines bisherigen Schaffens als Reaktion auf das Erlebnis von *Le sacre du printemps*. Diese Einflüsse wurden von den Zeitgenossen wahrgenommen.

1.4.2. Auslandserfahrung und die Wiederentdeckung der Alten Musik

Ein maßgebliches Phänomen der italienischen Musikgeschichte zwischen 1900 und 1945 war die Rückbesinnung auf die Gregorianik sowie die Musik des *Seicento* und *Settecento*. Fiamma Nicolodi hat sich dieses Themas in zahlreichen Arbeiten immer wieder gewinnbringend angenommen.¹⁴³ Die „Wiederentdeckung“ der *Incoronazione di Poppea* in der *Biblioteca Marciana* im Jahre 1902 durch Malipiero war nur ein Markstein eines allgemein erwachenden Bewusstseins für die musikalische Vergangenheit. Fiamma Nicolodi spricht überzeugend von

¹⁴⁰ Vgl. Kämper, Dietrich: L'opera per pianoforte di Alfredo Casella negli anni di apprendistato, in: Morelli: Anni di apprendistato, S. 257–266, S. 261.

¹⁴¹ Vgl. Waterhouse, John C. G.: Continuità stilistica di Casella, in: Nicolodi: Musica italiana, 1981, S. 63–80. Vgl. auch: ders: Verso la „Seconda Maniera“. Casella e l'avanguardia internazionale del primo novecento, in: Anni di apprendistato, S. 175–186.

¹⁴² Malipiero: Filo d'Arianna, S. 192.

¹⁴³ Nicolodi: Gusti, darin v. a. Per una ricognizione della musica antica, S. 67–118 u. Restauri in stile moderno, S. 119–161.

einer epochemachenden Wirkung der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf fast alle Musiker der *Generazione dell'80*.¹⁴⁴ Die Wahl vorromantischer Genres wie *Toccata*, *Concerto grosso*, *Passacaglia* oder *Suite* war eine Folge dieser Wiederbelebung.¹⁴⁵ Darüber hinaus ist die Vorliebe für so genannten „-ana“ Werke zu erkennen: „Paganiniana“, „Scarlattiana“ (Casella); „Cimarosiana“, „Vivaldiana“ (Malipiero); „Rossiniana“ (Respighi).¹⁴⁶

Mit der Erforschung der Alten Musik war die Hoffnung verbunden, eine neue *musica nazionale* schaffen zu können.¹⁴⁷ Diskussionen um den Rang oder die Bedeutung der Alten Musik gehören damit selbstverständlich in den Bereich der *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte. So ist von Interesse herauszufinden, woher das Engagement der Komponisten für die Vergangenheit rührte.

Im Falle Ottorino Respighis kann man diesbezügliche ausländische Einflüsse nicht überzeugend nachweisen. Schon während seiner Studien am *Liceo musicale* seit 1891 in Bologna beschäftigte er sich mit Alter Musik. Zwar vermissen wir genaue Angaben zu den Werken, die Respighi in Bologna studierte und transkribierte, doch erwähnt Elsa Respighi, dass es eine nicht unerhebliche Anzahl gewesen sein muss:

„Moltissime le ore passatevi [in seinem Studio in Bologna] dal giovane musicista a decifrare manoscritti di autori italiani del 1600-1700 da lui ritrovati nelle diverse biblioteche e riportati a nuova luce nelle sue trascrizioni.“¹⁴⁸

Allerdings sind die Transkriptionen erst ab dem Jahr 1908 datierbar. Sie wurden fast ausschließlich in Berlin 1908/09 erstaufgeführt, wobei unklar ist, ob Respighi sie eigens für die Berliner Aufführungen schrieb oder ob sie bereits früher entstanden waren.¹⁴⁹ In jedem Falle bot ihm Berlin ein Forum für die Aufführung seiner Transkriptionen. Durch die Aufführungsmöglichkeiten beflogt, mochte er zu einer noch intensiveren Beschäftigung mit Alter Musik angespornt worden sein, vielleicht sogar weitere Stücke übertragen haben; grundsätzlich jedoch war um 1908 sein Interesse für die Vergangenheit bereits voll erwacht.¹⁵⁰

¹⁴⁴ Vgl. Nicolodi: Gusti, S. 120.

¹⁴⁵ „L'apparizione di questa tendenza coincide con quella della ripresa – che ad un certo momento dilagò ovunque – di antiche forme pre-romantiche quali *Partite*, *Toccatte*, *Passacaglie*, *Ricercari*, *Concerti grossi* ecc.“ Casella: Segreti, S. 300.

¹⁴⁶ Vgl. Danuser, Hermann: Reclaiming national traditions and the idea of „-ana“ works, in: Cook, Nicholas; Anthony Pople (Hg.): The Cambridge history of twentieth-century music, Cambridge 2004, S. 270-274, S. 271-273.

¹⁴⁷ Vgl. Degrada, Francesco: La „Generazione dell'80“ e il mito della musica italiana, in: Nicolodi, Fiamma: Musica italiana del primo novecento. „La Generazione dell'80“, Florenz 1981, S. 83-96, S. 87.

¹⁴⁸ Respighi, Elsa: Respighi, S. 15.

¹⁴⁹ Respighi arrangierte zahlreiche Stücke aus dem 18. Jahrhundert als Sonaten für Violine und Klavier. Die Vorlagen stammen von Locatelli (P[odarra] 077), Porpora (P 078), Tartini (P 079, P 080, P 086), Veracini (P 081, P 082, 083) und Vivaldi (P 084). Raffaello de Rensis und Elsa Respighi erwähnen auch Werke von Valentini, die im Werkverzeichnis nicht aufgeführt sind. Vgl. De Rensis: Respighi, S. 8; Respighi, Elsa: Respighi, S. 31. Aus der Beschäftigung mit den Alten Meistern geht das *Concerto all'antica* (P 075) für Violine und Orchester hervor. Vgl. Pedarra, Podito: Catalogo delle composizioni di Ottorino Respighi, in: Battaglia: Ottorino Respighi, S. 326-404.

¹⁵⁰ Abgesehen von der Gregorianik. Mit ihr begann sich Respighi erst ab 1919 auf Anregung seiner Frau zu beschäftigen.

Die Anregungen, auf die Gian Francesco Malipiero sein Interesse für die Alte Musik zurückführt, liegen im Dunkeln. Er selbst will allein auf seine Intuition vertraut haben. In *La pietra del bando* verweist er allerdings auch auf seinen Ärger über die Ansichten ausländischer Wissenschaftler zur italienischen Musikgeschichte. Trotz könnte also ein wichtiger Beweggrund für Malipiero gewesen sein, sich mit den alten Partituren zu beschäftigen:

„Ubbidii esclusivamente al desiderio di riconoscere il nostro passato e di reagire contro la sopraffazione degli studiosi stranieri che interpretavano a modo loro la nostra musica.“¹⁵¹

„Instinktive Rückkehr“ nannte auch Respighi als ein Charakteristikum der Alte-Musik-Bewegung:

„Tutto questo non è un movimento di pura e semplice erudizione (vi è anche questo, costituito dalla continua pubblicazione di antiche musiche) ma un ritorno istintivo alle antiche forme, ritorno non dissimile, da quello che si è prodotto tante volte nell’arte italiana e che ha determinato soprattutto quel movimento che prende nome di rinascimento, e che dall’Italia, per il suo carattere di universalità ha potuto irradiarsi in tutta Europa.“¹⁵²

Wenngleich die Zeit für eine Wiederentdeckung der Alten Musik reif gewesen sein möchte, so stellt sich im Hinblick auf Malipieros Äußerungen doch die Frage, von welcher Seite er um 1900, als er sich für Alte Musik zu interessieren begann, mit der Meinung ausländischer Wissenschaftler konfrontiert gewesen sein konnte. Die Antwort ist wahrscheinlich in Wien zu finden, während der Jahre 1898/99, als Malipiero das Konservatorium besuchte. Dort war Adolf Prosniz zwischen 1869 und 1900, also auch zu Malipieros Zeit, Professor für Musikgeschichte. Mit den Leistungen eines Guido Adler sind diejenigen Prosniz’ freilich nicht gleichzusetzen. Doch gibt es keine Anhaltspunkte, dass Malipiero die Vorlesungen Adlers an der Universität besuchte. Hingegen darf die berechtigte Vermutung angestellt werden, dass er am Konservatorium von den Urteilsnormen eines Adolf Prosniz Kenntnis nahm.

Diese Urteilsnormen die italienische Musik betreffend sind Prosniz’ *Compendium der Musikgeschichte 1600-1750, Wien 1900* zu entnehmen. Prosniz äußert sich sehr abwertend über die Epoche Claudio Monteverdis. Speziell mit Blick auf die Opernmusik gibt er zu bedenken:

„Doch den reicherem Mitteln entspricht nicht ihr unfreier, unbefohfener Gebrauch, der Vermanigfaltung der Kunstgattungen und Formen nicht ihr ärmlicher Inhalt. Anfang des Jahrhunderts macht sich ein Rückgang der Tonsetzkunst bemerkbar, welcher sowohl die neue Richtung als auch die contrapunctische Musik umfasst. Auf allen Wegen begegnen wir einer reflektierenden Kunstweisheit, während die schöpferische Kraft weit zurückbleibt. In den Produkten der neuen Musik herrscht Formlosigkeit neben engbegrenzter Erfindung. Unfertigkeit und Gebundenheit bilden den charakteristischen Grundzug der musikalischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Verfeinerung und Vielseitigkeit des Tonlebens und des

¹⁵¹ Malipiero: Pietra del bando, in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 329. Vgl. auch: Malipiero, Gian Francesco: Prefazione, I Profeti di Babilonia, Mailand 1924, S. 9. „La curiosità di conoscere veramente la nostra musica, m’indusse a scrutare il passato, cercando anzitutto di dimenticare ciò che avevo letto nei vari libri di storia della musica, sempre opprimenti e convenzionali.“

¹⁵² Respighi, Ottorino: Il rinnovamento musicale in Italia, 10-seitiges masch. Exemplar in: Venedig, Fondo Respighi, S. 9.

Ausdrucks liegen noch in weiter Ferne. Im Ganzen ist es ein Jahrhundert des Übergangs. Nicht Größe ist es, was dem 17. Jahrhundert fehlt, sondern Freiheit, Abrundung und Vollendung. Nur die Werke der a-capella-Kirchenmusik zehren an einer großen Vergangenheit.“¹⁵³

Prosniz gibt zu, dass die Musik des Jahrhunderts noch zu wenig erforscht sei.¹⁵⁴ Die *Poppea* Monteverdis, von der später behauptet wurde, Malipiero habe sie quasi entdeckt, ist Prosniz über den Namen hinaus aber bereits geläufig. Die Oper wurde tatsächlich von Taddeo Wiel (1849-1920) in der *Biblioteca Marciana* in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts aufgespürt.¹⁵⁵ 1888 veröffentlichte Wiel seine Erkenntnisse darüber in Venedig. Bereits 1894 war in der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* ein ausführlicher Artikel Hermann Kretzschmars zu der neu aufgefundenen Schöpfung Claudio Monteverdis erschienen.¹⁵⁶

Zu Monteverdi hat Prosniz Dinge zu sagen, die Malipiero tatsächlich reichlich Anlass für eine trotzige Beschäftigung mit dem Cremoneser Meister boten:

„In der Beherrschung des Tonsatzes, wie in den Werken kirchlicher Kunst, reicht Monteverdi nicht an die großen Meister des 16. Jahrhunderts hinan. Hervorgegangen aus der alten contrapunctischen Schule, betritt er bald die Bahn der neuen Kunst, deren Unreife theilend.“¹⁵⁷

Prosniz erscheint als Exponent einer ästhetischen Urteilsweise, die ihre Normen von der Instrumentalmusik der Wiener Klassik herleitet. Dies konnte als produktive Provokation auf Malipiero wirken und ihn zur Suche nach anderen Urteilsnormen anstacheln oder zumindest die Überprüfung der in Wien vermittelten Normen verlangen. Ob Malipiero die Kurse von Prosniz besuchte, ist unklar, der erwähnte Jahresbericht führt keine Zensur in diesem Fach auf. Dass die italienische Musikgeschichte gegenüber einem Italiener im Rahmen seiner Studien thematisiert wurde, dürfte jedoch unzweifelhaft sein. In späteren Jahren verlor Malipiero über die deutsch-österreichische Musikwissenschaft keine guten Worte. Gerade ihre Orientierung an den Errungenschaften der deutsch-österreichischen Klassik und ihre Lesart, die es für nötig befand, die Musikgeschichte auf diese hinführend zu deuten, kritisierte er heftig:

„L'origine di tutta la sapienza dei musicologi del secolo scorso, soprattutto di quelli tedeschi, si limitò a dimostrare che nella musica antica i compositori avevano dimenticato

¹⁵³ Prosniz, Adolf: Compendium der Musikgeschichte 1600-1750, Wien 1900, S. 2.

¹⁵⁴ „Über die musikalische Produktion dieses Jahrhunderts liegt noch zum Teil ein Halbdunkel gebreitet. Den reichen Schätzungen welche das 16. Jahrhundert hinterließ, verglichen, scheint das nachfolgende arm. Nicht, dass es an berühmten Namen Mangel litte, doch lässt die Bekanntschaft mit den ihnen zugehörigen Werken zu wünschen übrig. Allmählig [sic] lichtet sich dieses Halbdunkel.“ Prosniz: Compendium, S. 2.

¹⁵⁵ Wiel hatte 83 Partituren durch Librettoabgleich ihren Schöpfern zuschreiben können, darunter auch die Oper Monteverdis. Wiel, Taddeo: I codici musicali contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia, Venedig 1888.

¹⁵⁶ Kretzschmar, Hermann: Monteverdi's Incoronazione di Poppea, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1894), S. 483-530.

¹⁵⁷ Prosniz: Compendium, S. 17.

quei segni (per una strana coincidenza chiamati ‚accidenti‘) che aggiunti trasformano il nostro grande Monteverdi in un diminuito Beethoven.“¹⁵⁸

Nach seiner Rückkehr aus Wien setzte sich Malipiero bald mit den Originalen aus dem 17. Jahrhundert auseinander. Wurde die *Poppea* am Wiener Konservatorium erwähnt, dann ist auch der Griff zu dieser Partitur für den Komponisten eher die Konsequenz aus seinen Wiener Erfahrungen als die visionäre Tat seines Instinktes.

Auch die Pariser Jahre Alfredo Casellas geben deutliche Hinweise auf eine Beschäftigung mit Alter Musik. Während er in Turin über die Musik Bachs hinaus kaum mit Alter Musik in Berührung kommen konnte, traf er in Paris auf ein Umfeld, das die Renaissance der Musik vergangener Jahrhunderte bereits betrieb. Seit den 1890er Jahren gab es starke Bestrebungen, die Musik Rameaus, Couperins, aber auch der Italiener des 17. und 18. Jahrhunderts wiederzuentdecken.¹⁵⁹

Es war sein Lehrer Louis Diémer, der Casella auf die *Société des Instruments Anciens* stieß. Casella wurde daraufhin Cembalist der Vereinigung. Diémer war einer der ersten, der in seine Konzerte Musik Rameaus oder Couperins integrierte.¹⁶⁰ Diese interpretierte er nicht nur auf dem Klavier, sondern auch auf dem Cembalo, das er laut Casella sehr gut beherrschte.¹⁶¹ Bezogen auf die Konzerte der *Société* gibt Casella zu bedenken, dass die alten Meister ausschließlich in Bearbeitungen zu hören waren.¹⁶² Wenngleich die *Société* in der Hauptsache französische Musik aufführte, gingen ihre Ambitionen darüber hinaus. So kam Casella mit italienischer und deutscher Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in Berührung. Régina Patorni-Casadesus, die Schwester des Gründers der *Société*, Henri Casadesus, und ebenfalls langjährige Cembalistin des Ensembles, bietet in ihren Lebenserinnerungen eine knappe Auflistung des durchaus vielseitigen Repertoires.¹⁶³ Neben der Musik der Franzosen Rameau, Monteclair, Destouches, Marais, Mouret und Francoeur wurden Werke von Borghi, Bruni, Nicolini, Lorenziti, Azioli sowie von J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Mozart, Haydn und Hasse gespielt.

Die Musik Bachs konnte Casella auch in der *Société Bach* von Gustave Bret studieren. Dort wirkte Alfredo Casella zwischen 1905 und 1910 ebenfalls als Cembalist. In der *Société* lernte Casella die Orchestermusik und das Vokalwerk Bachs kennen. Gustave Bret stammte aus dem Umkreis der *Schola Cantorum*, jener von Casella gering geschätzten Schule Vincent

¹⁵⁸ Malipiero, Gian Francesco: Una voce nel deserto, in: Filo d’Arianna, S. 254-257, S. 255.

¹⁵⁹ Calabretto: Il giovane Casella, S. 39. Vgl. auch: Nicolodi: Aspekte, S. 103.

¹⁶⁰ Vgl. Robin: Années d’apprentissage, S. 220. Diémer spielte im Verlauf der Pariser Weltausstellung von 1889 einige Konzerte auf dem Cembalo. Vgl. Calabretto: Il giovane Casella, S. 35f. u. Anm. 48.

¹⁶¹ Im Zusammenhang mit seinem eigenen Engagement als Cembalist in der *Société des Instruments Anciens* von Henri Casadesus bemerkt Casella: „Intanto entrai a far parte come clavicembalista (attività nuova per me e per la quale ebbi qualche buon consiglio da Diémer che suonava egregiamente quello strumento).“ Casella: Segreti, S. 101.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Patorni-Casadesus, Régina: Souvenirs d’une claveciniste. Ma famille Casadesus, Paris 1962, S. 202-205.

d'Indys. Casella bezeichnet die Institution als antihistorisch und reaktionär, d'Indys Persönlichkeit beschreibt er als fanatisch und pedantisch.¹⁶⁴ Gustave Bret hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die Werke Bachs in ihrer Originalgestalt aufzuführen. Dennoch nahm auch Bret Retuschen vor, die nach heutigen Vorstellungen einer philologisch begründeten Musizierpraxis kaum vertretbar wären. Er kombinierte Stücke verschiedener Kantaten und änderte die Instrumentation. Die polemische Kritik seiner Zeitgenossen richtete sich aber nicht gegen die Tatsache, dass er Bearbeitungen vornahm. Im Gegenteil bemängelte man, dass diese noch nicht weit genug gingen.¹⁶⁵

Casella nutzte die Anregungen durch die Alte Musik für die Prophetie einer Neuen Musik. Wie viele andere, so begriff er den Rückgriff auf Vergangenes als zukunftsorientiert:

„Occorreva cercare altrove la luce dell'avvenire, oppure – non trovandola – risalire oltre l'800 e la falsa tradizione del *grand'opéra* per attingere nuove forze, nuove indicazioni nel grande passato della nazione.“¹⁶⁶

Solche Aussagen haben eine verblüffende Ähnlichkeit mit folgenden Worten Vincent d'Indys:

„Où donc irons-nous puiser la sève vivifiante qui nous donnera des formes et des formules vraiment nouvelles? Certes, la source n'en est point difficile à découvrir; n'allons pas la chercher autre part que dans l'art décoratif des plain-chantistes, dans l'art architectural de l'époque palestrinienne, dans l'art expressif des grands Italiens du XVIIe siècle. C'est là, et là seulement, que nous pourrons trouver des tours mélodiques, des cadences rythmiques, des appareils harmoniques véritablement neufs, si nous savons appliquer ces sucs nourriciers à notre esprit moderne.“¹⁶⁷

Im Rahmen des Eröffnungsvortrags des neuen Domizils der *Schola Cantorum* in der Rue St. Jacques formuliert d'Indy hier bereits im Jahre 1900 die Notwendigkeit, sich wieder mit der alten italienischen Musik zu beschäftigen. D'Indys herausragende Leistung war die Aufführung der Musik Claudio Monteverdis. So leitete er 1904 den ersten *Orfeo* in modernen Zeiten. Obwohl dieses Konzert von Musikern und Kritikern begeistert aufgenommen wurde, finden sich in der Autobiographie Casellas keine Hinweise auf diese Pioniertaten d'Indys. Dies ist umso verwunderlicher, als die Beschäftigung mit Monteverdi zu den wichtigsten Konstanten im Leben Casellas und der italienischen Komponisten seiner Generation gehörte. Trotz der Arbeit Malipieros wurde *Orfeo* erst am 30. November 1909 in Mailand in der *Società degli amici della musica* in der Konzertfassung von Giacomo Orefice erstmals in modernen Zeiten in Italien

¹⁶⁴ Vgl. Casella: Segreti, S. 118.

¹⁶⁵ „Nell'ideologia' che anima le scelte di fondo della Société di Casadesus, il passato non è semplicemente una fuga, ma, allo stesso tempo, si pone anche come momento ispiratore del presente.“ Calabretto: Anni di Parigi, S. 116-118.

¹⁶⁶ Casella: Segreti, S. 88.

¹⁶⁷ D'Indy, Vincent: Rede zur Eröffnung der Schola Cantorum am 2.11.1900, zit in: D'Indy, Vincent: La Schola Cantorum. Son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925, Paris 1927, S. 60-71, S. 67.

gegeben. 1917 fand im *Liceo musicale* von Turin die erste Aufführung der *Incoronazione di Poppea* in ihrem Ursprungsland statt – 13 Jahre nach d'Indys Pariser Erstaufführung.¹⁶⁸

Natürlich wird ein umtriebiger Geist wie Casella vom *Orfeo* und der *Incoronazione* d'Indys und überhaupt von der Arbeit der *Schola Cantorum* Notiz genommen haben, auch wenn er sie in seiner Autobiographie geflissentlich ignoriert. Dennoch, unter Verweis auf die oben zitierte Eröffnungsansprache, an die er sich noch 40 Jahre später erinnerte, erkannte Casella am Ende der 30er Jahre zumindest die Intentionen d'Indys an:

„Comunque, le intenzioni di Vincent d'Indy erano ottime, stando almeno al suo discorso inaugurale, nel quale egli parlava, fra l'altro, della necessità di ritemprarsi coll'arte italiana del '600 e '700, colle maestose architetture di Palestrina e col canto gregoriano, propositi tutti che ad un italiano non potevano certo dispiacere e che certo non si sarebbero uditi da noi a quei tempi.“¹⁶⁹

Schon einmal, 1914, hatte Casella eindeutige Worte gefunden, um die Leistungen d'Indys zu würdigen, wobei er sogar die Aufführungen der Musik Monteverdis erwähnt:

„M. d'Indy vient d'avoir une fort heureuse idée, dont il convient de le féliciter grandement: celle de consacrer en entier un des concerts mensuels de la Schola aux œuvres de Claudio Monteverdi. Il n'y a, d'ailleurs, rien d'étonnant à ce que la Schola ait pris une semblable initiative: n'est-ce pas elle qui, la première, il y a dix ans, remit en lumière les œuvres du glorieux Crémonais, alors que ces œuvres étant à peine connues de quelques érudits et que la patrie même de leur auteur paraissait en ignorer l'existence?“¹⁷⁰

Aus diesen Quellen kann zweierlei abgeleitet werden: zum einen ist es wahrscheinlich, dass Casella zur Beschäftigung mit Musik des 17. und 18. Jahrhunderts nicht nur von Louis Diémer, durch die *Société des Instruments Anciens* sowie die *Société Bach* angeregt wurde, sondern auch der Arbeit d'Indys wichtige Impulse verdankt. Zum anderen hat Casella letztere später relativiert oder gar ganz verschwiegen. Stand es einem der innovativsten Köpfe Italiens nicht gut zu Gesicht, anzuerkennen, dass Monteverdi maßgeblich von einem Franzosen wiederbelebt wurde? Der Leser der *Segreti* erfährt nichts von d'Indys Projekten. Die Wiedererweckung der Musik Monteverdis wird erst im Zusammenhang mit der Gründung der *Corporazione delle nuove musiche* im Jahr 1922 zur Sprache gebracht. Dies geschieht bezeichnenderweise im Zusammenhang mit der von Casella protegierten Organisation.¹⁷¹

Die Renaissance der Alten Musik ging in Italien wie in Frankreich mit der Ablehnung gewisser spätromantischer Strömungen einher, des Wagnerismus und des *Verismo*.¹⁷² Musiker und Teile der Hörerschaft zeichnete bald ein Snobismus aus, der das Neue um des Neuseins

¹⁶⁸ Auszüge aus der *Poppea* wurden bereits 1912 in der *Accademia di S. Cecilia* aufgeführt. Vgl. Nicolodi: Aspekte, S. 115.

¹⁶⁹ A. a. O., S. 83.

¹⁷⁰ Casella, Alfredo: Le Concert Monteverdi à la Schola, L'homme libre (04.05.1914), S. 2, zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 365.

¹⁷¹ Vgl. Casella: Segreti, S. 213.

¹⁷² Vgl. Nicolodi: Aspekte, S. 107-109.

willen ebenso hofierte wie das Alte um des Altseins willen, wohingegen das unmittelbar Vergangene, das häufig dem vorherrschenden Massengeschmack entsprach, abgelehnt wurde.¹⁷³ Dieser Reflex der jungen Musikergeneration traf in Frankreich und Italien die Oper, vor allem den *Verismo*, wie aus den Forschungen Fiamma Nicolodis deutlich hervorgeht.¹⁷⁴

Die Oper des 19. Jahrhunderts und in besonderem Maße den *Verismo* sah Casella zeitlebens kritisch. Schon während seiner Pariser Jahre interessierte ihn die Oper weniger als die Instrumentalmusik:

„Il teatro – cosa veramente singolare a quei tempi in Italia – non aveva praticamente esercitato nessuna influenza sulla mia formazione artistica. Né, durante il periodo parigino, si può dire che il melodramma mi interessasse quanto la musica non teatrale, eccezione fatta per alcuni capolavori di Gluck, Mozart, Rossini, Wagner, Falstaff, Carmen e Pelléas. L’interesse prima ed un vero amore poi per il teatro, dovevano nascere in me dopo il mio ritorno in patria. E fu così che lentamente si formò in me il desiderio di avvicinarmi a mia volta (ultimo fra i musicisti italiani della mia generazione) al grande problema dell’opera.“¹⁷⁵

1.4.3. Auslandserfahrung und die Bewertung der italienischen Gegenwartsmusik

Nicht nur das Verhältnis zur Musik der Vergangenheit, sondern auch das zur Musik der Gegenwart wurde durch Auslandserfahrung beeinflusst. Deutlich zeigt sich das wiederum bei Alfredo Casella. In seiner Autobiographie behauptet er, bereits um 1900, als kaum 17-jähriger, die Rückständigkeit des italienischen Musiklebens erkannt zu haben:

„D’altra parte, l’Italia mi pareva – ormai che ero penetrato in una vita musicale a quei tempi infinitamente più viva e progredita della nostra – ancora troppo distante dai miei sogni. Era già chiara in me la coscienza che l’Italia si ridesterebbe un giorno e che diverrebbe la grande nazione odierna. Ma allora questa realtà pareva a molti una pura chimera.“¹⁷⁶

Natürlich ist die Aussage eines über 40-jährigen über die Ansichten eines 17-jährigen problematisch. Es fällt schwer, dem Jugendlichen ein informiertes Bewusstsein für die Defizite der Musik seines Heimatlandes und eine Urteilskraft zu attestieren, die derartiges glaubhaft machen würde.¹⁷⁷ Die stilbildende italienische Literatur, die sich mit den vermeintlichen Unzulänglichkeiten der italienischen Musik, mit dem *Ottocento* und dem *Verismo* beschäftigt, entstand erst kurz vor dem 1. Weltkrieg mit den Schriften Fausto Torrefrancas und Giannotto Bastianellis. Eine erste Erwähnung der 1912 erschienenen Schrift Bastianellis *La crisi musicale europea* bei Casella findet sich unter den Aufzeichnungen, die im Zusammenhang mit der

¹⁷³ Vgl. Guiramand, A.: Le snobisme et la mode en musique, in: *Le monde musical* (1909), S. 106.

¹⁷⁴ Vgl. Nicolodi, Fiamma: L’opera verista a Parigi: una „querelle“ musicale a confronto, in: dies.: *Gusti*, S. 1-66.

¹⁷⁵ Casella: *Segreti*, S. 243.

¹⁷⁶ A. a. O., S. 80.

¹⁷⁷ Vgl. auch: Vinay: Rilettura, in: *Anni di apprendistato*, S. 91.

Komposition *Le couvent sur l'eau* von 1912 stehen.¹⁷⁸ Um 1900 war das Thema in Italien noch nicht präsent. Nun war Casella auch nicht in Italien. Fiamma Nicolodi hat gezeigt, dass die Italiener später weiterdachten, was ihnen durch den Diskurs in Frankreich vorgegeben wurde.¹⁷⁹ Bereits 1905 schrieb Henry Gauthier-Villars von Italien als einer Nation, die ihren musikalischen Glauben in der Vergangenheit verbraucht habe. Gauthier-Villars empfahl den Italienern, sich wieder dieser edlen Ursprünge bei Palestrina, Frescobaldi, Corelli, Monteverdi und Scarlatti zu versichern.¹⁸⁰

Es ist also in einer historischen Auseinandersetzung und auf Grund der Bedeutung der *Segreti della giara* als authentischer Quelle geboten, den 17-jährigen Casella ernst zu nehmen und danach zu fragen, woher das Problembewusstsein des Jugendlichen rührten konnte. Dabei stößt man abseits der Debatten in der Presse über die italienische Musik auf die Person Xavier Leroux, Casellas Lehrer für Harmonielehre. Mütterlicherseits war er Italiener, mochte sich aber nie zu seinen italienischen Wurzeln bekennen. Casella berichtet, dass Leroux die zeitgenössische italienische Musik, insbesondere den *Verismo*, geradezu hasste.¹⁸¹ Leroux lancierte gar eine Kampagne, die sich gegen die Aufführung veristischer Opern in Paris richtete. Sein furioser Widerstand gegen den *Verismo* dürfte Casella in den drei Jahren, in denen er Leroux' Kurs für Harmonielehre besuchte, nicht verborgen geblieben sein. Mit Leroux' Aussagen im Kopf dürfte es dem 17-Jährigen möglich gewesen sein, ähnlich lautende Urteile über Italiens Gegenwartsmusik zu fällen.

Daraus konnte ein Sendungsbewusstsein erwachsen, das Casella in späteren Jahren als das eines ganzen Lebens darstellte. Dadurch kann man den Eindruck gewinnen, worauf Jürg Stenzl hinwies, er habe seinen Weg unter nationalistischen Vorzeichen zurechtstilisiert.¹⁸² Doch mögen die *Segreti*, ebenso wie viele Texte aus der Zwischenkriegszeit, noch so deutlich die Sprache einer solchen Selbststilisierung sprechen, so gibt es doch Anhaltspunkte in den Pariser Dokumenten dafür, dass bereits der junge Casella die italienische und französische Musik aus dem Blickwinkel des eigenen, sich ausprägenden *nazionalismo* beobachtete.¹⁸³ Auch einige Werke des jungen Komponisten lassen sich in diesem Licht betrachten. So gibt die Tondichtung *Italia* einen Hinweis auf einen zwar naiven, aber doch klar erkennbaren *nazionalismo*.

¹⁷⁸ Vgl. Cattelan, Paolo: Alle origini di un nuovo sinfonismo novecentesco: Il „framento sinfonico“, in: Morelli: Anni di apprendistato, S. 187–205, S. 194.

¹⁷⁹ Vgl. Nicolodi: L'opera verista a Parigi, in: dies. Gusti, S. 1–66. Vgl. auch: dies.: Musica e musicisti, S. 123.

¹⁸⁰ Vgl. Gauthier-Villars, Henry: L'Italianisme, in: Le courrier musical VIII (1905), Nr. 11, S. 330–333.

¹⁸¹ Vgl. Casella: Segreti, S. 65.

¹⁸² „Casella sah im Nationalwerden eine Mission, welche – paradoxerweise – seinen eigenen Internazionalismo zur Voraussetzung hatte. [...] Alfredo Casella ist das Paradebeispiel eines Komponisten, welcher den eigenen Weg unter nationalistischen Vorzeichen zurechtstilisierte und auf diese Weise der eigenen musikalischen Entwicklung einen ‚übermusikalischen‘, damit allgemeinverbindlichen Sinn verliehen hat.“ Stenzl: Selbststilisierung, S. 132.

¹⁸³ Stenzl stützt sich in seiner Untersuchung nur auf Texte, die nach 1918 entstanden. Die Musik der Pariser Jahre zieht er nur heran, um anhand ihrer die fehlende Vision Casellas von einer *musica nazionale* zu unterstreichen.

Auch seine beiden Sinfonien deuten trotz ihrer stilistischen Unselbstständigkeit auf eine Motivation hin, die nicht als ein Nacheifern französischer oder deutscher Vorbilder erklärbar ist, sondern die die Schaffung einer *musica nazionale* anstrebt. Casella hat bereits während seines Parisaufenthaltes die Stimuli sowohl der französischen als auch der italienischen Vorläufer aufgegriffen. Seine beiden Sinfonien können darauf einen Hinweis geben, worauf Guido Salvetti hingewiesen hat, ohne näher darauf einzugehen.¹⁸⁴ Die 1. Sinfonie in g-Moll für großes Orchester, op. 5, entstand 1906, die 2. Sinfonie in c-Moll, op. 12, zwischen 1908 und 1909. Casella hat mit seinen Sinfonien für Irritationen gesorgt; die Mahlerschen Anklänge der zweiten und die Beweggründe für die Entstehung der ersten haben Rätselraten verursacht.¹⁸⁵ Casella selbst bekennt:

„Ma la mia ambizione di presto raggiungere alte mete mi fece scrivere nel 1908 [sic, es handelt sich wohl um einen Druckfehler] una prima *sinfonia* per orchestra, seguita nel 1908 da una seconda, ancor più vasta e giovanilmente pretenziosa.“¹⁸⁶

Die Sinfonie war zwischen 1900 und 1910 keinesfalls eine einzig und allein in der deutsch-österreichischen Tradition verankerte Gattung. In Frankreich bewiesen die Beiträge von Franck, Saint-Saëns, d'Indy und anderen das starke Interesse an der Sinfonie.¹⁸⁷ Sogar Fauré hatte sich 1884 auf dem Gebiet versucht. Allerdings war die Sinfonie zwischen 1900 und 1914 in Frankreich keine Option für die Anhänger einer musikalischen Erneuerung, die Altersgenossen Casellas.¹⁸⁸ Unter den Namen derjenigen, die Sinfonien komponierten, finden sich vor allem die Namen älterer Komponisten wie Albéric Magnard (1865-1914), Charles Tournemire (1870-1939), Joseph Guy Ropartz (1864-1955), Albert Roussel (1869-1937), Charles Widor (1844-1937) oder Théodore Dubois (1837-1924), aber kein bedeutender Vertreter der jüngeren Generation, die mit Casella studiert hatte, noch die Namen Debussys und Ravels. Debussy sah in der Sinfonie den Inbegriff akademischer Musik, in der Formpostulate die Gedankenfreiheit behinderten.¹⁸⁹

In Italien, das dabei war, seinen Rückstand auf dem Gebiet der Instrumentalmusik aufzuholen, trug die Gattung hingegen noch den Stempel des Fortschritts. Wohl herrschte die

¹⁸⁴ „Oppure se un maggiore formalismo sinfonico possa essere l'ultimo residuo dell'esperienza dello strumentalismo italiano della generazione a lui precedente.“ Salvetti, Guido: Premessa, in: Morelli: Anni di apprendistato, S. VII-XIV, S. XIII.

¹⁸⁵ Virgilio Bernardoni erkennt in der 1. Sinfonie vor allem einen Gegenentwurf zum Impressionismus, da sie auf Konstruktivität setzt. „Proprio nella dialettica tra ‚impressionismo‘ e ‚costruttivismo‘, l’itinerario formativo del giovane Casella mostra in prospettiva la tensione verso una rinnovata arte musicale nazionale – italiana nella misura in cui si sarebbe affrancata dai molteplici influssi raccolti in quegli anni.“ Vgl. Bernardoni, Virgilio: Genesi dell’idea sinfonica nel primo Casella, in: Morelli: Anni di apprendistato, S. 101-127, S. 104f.

¹⁸⁶ Zit. in: Nataletti, Giorgio: Alfredo Casella, in: Quadrivio (25.02.1934), S. 5, Sp. 1.

¹⁸⁷ Vgl. Langevin, Paul-Gilbert: Musiciens de France: la génération des grands symphonistes, Paris 1979.

¹⁸⁸ Eine Liste der französischen Sinfonien, die zwischen 1900 und 1914 komponiert wurden, findet sich bei: Hart, Brian J.: The symphony in theory and practice in France: 1900-1914, Ann Arbor 1994, S. 422f.

¹⁸⁹ Vgl. Jost, Peter: Die französische Sinfonie im 20. Jahrhundert, Die Musikforschung 47 (1994), S. 127-157, S. 131.

Meinung vor, dass großangelegte Sinfonien der sich langsam durchsetzenden Instrumentalmusik noch am ehesten Aufmerksamkeit verschaffen konnten. So schrieben zahlreiche italienische Komponisten zu Beginn des Jahrhunderts Sinfonien. Martucci veröffentlichte seine 2. Sinfonie in F-Dur im Jahre 1905. Carlo Scaglia schrieb 1909 eine *Sinfonia in 4 tempi* und Giacomo Orefice schuf 1911 eine Sinfonie in d-Moll. Malipiero komponierte bis 1911 drei Werke, welche die Bezeichnung *Sinfonia* tragen: *Sinfonia degli eroi* (1905), *Sinfonia del mare* (1906), *Sinfonia del silenzio e de la morte* (1909-1910). Franco Alfano schuf 1910 eine dreisätzige Sinfonie in E-Dur und Respighi komponierte 1914 die ebenfalls dreisätzige *Sinfonia drammatica*. Felice Lattuada, Renzo Bossi und Gennaro Napoli schrieben zwischen 1904 und 1912 ebenfalls etliche Gattungsbeiträge.¹⁹⁰ Malipiero attestiert seinen Kollegen in einem beachtenswerten Text von 1912, sie hätten den Zweiflern gezeigt, dass man auch in Italien Sinfonien schreiben könne:

„Ma subito ed energicamente bisogna insorgere contro l’insidiosa offesa che umilia l’arte italiana esprimendo il dubbio che agli italiani sia possibile di creare delle sinfonie, e che contrasta evidentemente con l’ottimismo che ha creato una fantastica scuola di microscopici sinfonisti.“¹⁹¹

Casella wird auch in Paris von der Sinfonie-Leidenschaft seiner Landsleute Notiz genommen haben. Zur gleichen Zeit, in der seine 1. Sinfonie entstand, traf er in Rom auf Martucci und kurz auch auf Sgambati, was seine Ambitionen zusätzlich beflogelt haben mochte.¹⁹² Obwohl es nicht dazu kam, plante Casella, Sgambati den 1. Satz seiner Sinfonie zu zeigen.¹⁹³

Die Musikgeschichte vollzog sich laut Casella in Frankreich und Italien in einer parallelen, nur zeitlich verzögerten Bewegung:

„Non è priva di analogia la situazione musicale della Francia del primo Ottocento con quella dell’Italia, nel senso [...] che tutta la attività musicale della nazione era orientata verso il teatro.“¹⁹⁴

Die Erneuerung der französischen Musik habe folgende Hauptaufgabe gehabt:

„Liberare la musica nazionale dalla soggezione alla Germania che aveva, per tutta l’epoca wagneriana, costituito una gravissima minaccia per i Francesi.“¹⁹⁵

Casella betont, dass die Tat einer Wiederbelebung der Instrumentalmusik in Frankreich von César Franck und Camille Saint-Saëns angeregt wurde.¹⁹⁶ Franck bescheinigt er einen

¹⁹⁰ Vgl. Zanetti, Roberto: Tra sinfonia e poema sinfonico, in: ders.: La musica italiana nel novecento, Bd. 1, Busto Arsizio 1985, S. 133-146.

¹⁹¹ Malipiero, Gian Francesco: La sinfonia italiana dell’avenire, in: Rivista musicale italiana 19 (1912), S. 727-737, Neudruck in: Malipiero. Scrittura e critica, S. 100-109, S. 102.

¹⁹² Casella begann seine Sinfonie im Januar 1906 und besuchte im Februar im Rahmen einer Tournee der Société des Instruments Anciens Rom, wo er Martucci und Sgambati treffen konnte. Vgl. Casella: Segreti, S. 102f.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ A. a. O., S. 117.

¹⁹⁵ A. a. O., S. 124.

„spirito nordico“, womit Casella meint, dass Franck Formen und Techniken der deutsch-österreichischen Sinfonietradition verwendete.¹⁹⁷ Während Francks Schule Vincent d’Indy, Ernest Chaussion und Déodat de Severac hervorgebracht habe, nennt er als Nachfolger von Saint-Saëns Paul Dukas und Gabriel Fauré. Francks Kreis habe sich nie vom „nordischen Geist“ des Lehrers lösen können, wohingegen Fauré und Dukas Sinn für einen französischen Klassizismus entwickelt hätten:

„Ma in ambedue si incontra, accanto al senso di classicità che essi ereditarono dal loro maestro, una sensibilità ad un tempo squisitamente francese e moderna che è totalmente nuova. Entrambi architetti capaci di innalzare vaste costruzioni sonore, porgono però ascolto agli sviluppi post-wagneriani del linguaggio musicale e la loro armonia si fa raffinatissima e preziosa. Più eclettico il Dukas, più personale il Fauré, ambedue rappresentano nondimeno un indirizzo musicale totalmente francese e che riesce a fondere in una rinnovata classicità gli elementi delle preoccupazioni armoniche di quell’epoca, preoccupazioni che occupavano il primo posto nei problemi di quel periodo storico. Per quanto fossero singolari queste due personalità, tuttavia [...] è evidente che si trattava sempre di tendenze che erano legittime dalla storia musicale francese e che riflettevano pienamente lo spirito nazionale.“¹⁹⁸

Als begeisterter Schüler von Fauré stellt sich Casella also in die Reihe derjenigen, die für eine Neuausrichtung der Instrumentalmusik seiner Meinung nach auch unter nationalen Gesichtspunkten eingetreten waren – eine Aufgabe, der sich auch seine Landsleute verschrieben hatten. Casella dankte diesem Umfeld die entsprechende Lehre:

„Era questa una altissima lezione per un giovane come me, il quale ormai aveva superato ogni pericolo di assorbimento da parte del paese dove viveva, a che cominciava ad intravedere, a sua volta, se pur ancora confusamente, la necessità nostra italiana di restaurare una tradizione strumentale essa pure spenta da più di un secolo.“¹⁹⁹

Parallelen in der Musikgeschichte Italiens und Frankreichs unterstreicht Casella mit einem Vergleich zwischen der Leistung Francks und Saint-Saëns’ und derjenigen Martuccis und Sgambatis:

„Situazione, che, per non pochi lati, ricorda quel nostro periodo storico che comincia coll’azione pioniera di Martucci e Sgambati.“²⁰⁰

„Il nobile tentativo della generazione precedente la nostra, quella di Martucci e di Sgambati, se aveva indubbiamente contribuito a ridestare da noi la coscienza sinfonica assopita dall

¹⁹⁶ „Era necessario restaurare in quella nazione il culto della musica pura, vale a dire del sinfonismo e della musica da camera. Due uomini si assunsero questo compito rigeneratore e furono César Franck e Camille Saint-Saëns. La loro azione però si svolse in senso assai diverso. A Franck, musicista belga recante in sé tutte le caratteristiche mistiche e religiose della sua razza, era destinato di restaurare in Francia il senso della severità musicale e della disciplina, senso che non aveva certo potuto sviluppare il regno del fastoso e superficiale *grand-opéra* [sic] ottocentesco. [...] Saint-Saëns invece sembra avere avuto per missione di servire da intermediario fra la alta cultura germanica e le esigenze dello spirito gallico. Egli introdusse nel suo paese l’insegnamento germanico, ma seppe prendere soprattutto le mosse da Mendelssohn, rendendo così la lezione assai più accettabile per i suoi conterranei.“ A. a. O., S. 117f.

¹⁹⁷ A. a. O., S. 118.

¹⁹⁸ A. a. O., S. 119.

¹⁹⁹ A. a. O., S. 124.

²⁰⁰ A. a. O., S. 82.

morte di Clementi, poteva tuttavia considerarsi fallito come impulso creativo, troppa essendo stata la fondamentale subordinazione di quei maestri ai modi ed alle forme della grande musica strumentale tedesca.“²⁰¹

Casellas Äußerungen stammen vom Ende der 30er Jahre, doch haben sie ihre Entsprechung in Aussagen des Programmheftbeitrages *Saint-Saëns et les jeunes*, der noch in Paris entstanden war.²⁰²

In seinem Artikel *Le crépuscule du francisme* von 1913 bekennt Casella, dass er um die Jahrhundertwende ebenfalls ein Anhänger von César Franck gewesen sei:

„Moi-même, j’ai été, il y a dix ou douze années, un passionné admirateur de Franck.“²⁰³

Möglicherweise sind die Sinfonien Casellas ein Nachhall der damaligen Bewunderung für Franck. Dennoch ist es wenig plausibel anzunehmen, der junge, nach eigenem musikalischen Ausdruck suchende Casella habe sich mit seinen Sinfonien ausgerechnet in den übermächtigen Traditionen einer auf etliche Jahrzehnte zurückblickenden französischen oder gar einer über hundert Jahre alten deutschen Sinfonie positionieren wollen. Denn Casellas verehrte Lehrmeister Fauré, Ravel und Debussy hatten sich allesamt von der Sinfonie abgewandt. Der neue Name auf dem sinfonischen Terrain hieß Vincent d’Indy, zu dem Casella aber, wie bereits erwähnt, ein problematisches Verhältnis hatte. Diese Abneigung gegen d’Indy rührte vielleicht auch daher, dass d’Indy sich nicht nur als Komponist von Sinfonien einen Namen machte, sondern auch mit Sinfonischen Dichtungen. Sein eigener Beitrag *Italia* stand damit im Schatten der Kompositionen einer viel bekannteren Persönlichkeit wie d’Indy.

So liegt es nahe, dass Casella *Italia* und vor allem seine Beiträge auf dem Gebiet der Sinfonie zu einer erblühenden italienischen Tradition zählte, die auf Martucci und Sgambati zurückging. Seine Sicht der Musikgeschichte der beiden Länder macht diese Annahme plausibel. Als Schüler Faurés fühlte sich Casella den Neuerern nationaler Musik zugehörig. Sinfonien passten jedoch nicht zu dieser Bewegung in Frankreich. Doch fand er als Italiener gerade in dieser Gattung einen selbstbewussten Ausdruck zum einen der Erneuerung, zum anderen der Absetzung von den ihn immer mehr vereinnahmenden Franzosen. Die Sinfonie ist damit überraschenderweise ein ideales Mittel, seine Progressivität als Komponist von italienischer *musica nazionale* unter Beweis zu stellen.

Beachtenswert ist ferner ein Moment, das im Schaffen Malipieros wirksam wird. Dessen erste drei Beiträge zur Gattung Sinfonie tragen noch programmatiche Titel. Die Bezeichnung „Sinfonia“ steht hier weniger für ein Werk, das sich in der langen Tradition mitteleuropäischer

²⁰¹ A. a. O., S. 299.

²⁰² Vgl. Casella, Alfredo: *Saint-Saëns et les jeunes*, in: Calabretto: *Anni di Parigi*, S. 282f.

²⁰³ Casella, Alfredo: *Le crépuscule du francisme*, in: *L’homme libre* (11.08.1913), zit. in: Calabretto: *Anni di Parigi*, S. 302f., S. 302.

Sinfonik verortet, sondern für ein Stück Instrumentalmusik im Allgemeinen.²⁰⁴ Casella folgte dieser italienischen Mode, die, wie aus dem Artikel *La sinfonia italiana dell'avenire* von Malipiero herauszulesen ist, um 1910 bereits in den Parametern des *nazionalismo* dachte. Mit den beiden rein instrumentalen Sinfonien hat Casella den nationalen Pfad eindeutig eingeschlagen. Die allgemein und insbesondere von Jürg Stenzl in dem erwähnten Aufsatz²⁰⁵ vertretene Ansicht, Casella habe erst mit seiner *seconda maniera* ab 1913 das Nationale als Ziel seiner Musik klar vor Augen, sollte man relativieren.

Nachhaltigen Einfluss auf das Verhältnis des jungen Casella zur italienischen Gegenwartsmusik hat noch während seines Parisaufenthaltes Giannotto Bastianelli mit *La crisi musicale europea* ausgeübt. Eine Betrachtung der Rezeption dieser Schrift durch Casella vermag zu zeigen, wie stark der Komponist die Erfahrungen seiner Pariser Zeit schließlich in eine fundamentale Kritik an der italienischen Musik verwandelt hatte. Ferner wird offensichtlich, wie ähnlich die Ansprüche des in Italien diskutierten *nazionalismo* den Ansprüchen waren, die Casella an seine eigene Musik stellte.

Mit Hilfe der *SMI* gelang es Casella, am 2. Februar 1914 ein Konzert mit zeitgenössischer italienischer Musik zu veranstalten. Dabei kamen Werke von Pizzetti, Malipiero, Vincenzo Davico, Giuseppe Ferranti, Vincenzo Tommasini und Bastianelli erfolgreich zur Aufführung.²⁰⁶ Malipiero beteuert, dass dieses Konzert vollkommen ohne politisches Kalkül veranstaltet wurde, lädt es aber mit historischem Wissen nachträglich politisch auf:

„Questa manifestazione, assolutamente priva di sottintesi politici, preparava forse già quell'intesa che quindici mesi più tardi faceva entrare l'Italia a fianco della Francia nella prima guerra mondiale.“²⁰⁷

Mit Bastianelli, auf dessen kritisch polemische Schrift er 1912 aufmerksam wurde, spielte Casella dessen Konzert für zwei Klaviere. Casella bezeichnete Bastianelli als „ragazzo intelligentissimo“, den kennen zu lernen ihm eine wahre Freude bedeutet habe.²⁰⁸ Gegenüber der Musik Bastianellis hegte Casella allerdings Vorbehalte, die er in einem Brief an Pizzetti zum Ausdruck brachte:

„Il concerto di Bastianelli ebbe un successo di politesse. Mi parve da principio, assai brutto, poi mi interessò, ed anche molto, ma sinceramente in un modo cerebrale. Mi pare

²⁰⁴ Vgl. Noller, Joachim: Malipiero: una poetica e un'estetica, *Rivista italiana di musicologia* 26 (1991), S. 35-57, S. 49.

²⁰⁵ Vgl. Stenzl: *Selbststilisierung*, S. 133.

²⁰⁶ „Nel gennaio del 1914, organizzai, appoggiandomi sulla *Société Musicale Indépendante*, un concerto di musica italiana contemporanea, che fu la prima manifestazione dei nuovi musicisti nostri data all'estero. Il concerto si diede alla *Salle des Agriculteurs* [sic] ed ebbe lieto successo. Vi assistevano tutti i musicisti francesi più importanti.“ A. a. O., S. 160. Vgl. auch: Colajanni, Anna R. (Hg.): *I concerti. La raccolta dei programmi*, in: De Santis, Mila; u.a. (Hg.): *Catalogo del Fondo Casella*, Bd. II, S. 217-290, P. 10. Vgl. auch: Nicolodi, Fiamma (Hg.): *Musica italiana del primo novecento. „La Generazione dell'80“*. Ausstellungskatalog, Florenz 1980, S. 19.

²⁰⁷ Malipiero: *Filo d'Arianna*, S. 160.

²⁰⁸ Brief von Alfredo Casella an Ildebrando Pizzetti vom 21.02.1914, in: *Venedig*, Fondo Casella, S. 2.

(Bastianelli) un musicista colto (forse troppo), audace, ma assai poco adroit, come si dice qua.”²⁰⁹

Bastianelli übte dementsprechend auf Casella keinen Einfluss als Musiker aus, dafür umso mehr als Ästhetiker und Musikschriftsteller. Dies wird anhand des Manifests deutlich, das Casella und die übrigen Komponisten im Programmheft des genannten Konzerts veröffentlichten. Darin heißt es:

„Et l’Italie, malgré la léthargie musicale qui a foudroyé le développement naturel du mélodrame du XVIIe siècle, étouffé les germes de la musique de chambre du XVIIIe, et tari (ou presque) le folklore national, l’Italie aussi veut maintenant vaincre son apathie et participer au mouvement européen.“²¹⁰

Der Gedanke, eine natürliche Entwicklung der Oper sei verhindert worden, führt zur Schlussfolgerung, dass der Fortgang der Geschichte zu einer unnatürlichen Form der Oper im 19. Jahrhundert geführt habe. Dieses Gedankengut erscheint analog in Bastianellis *Crisi musicale*:

„Nessun paese, come l’Italia, doveva così esser vittima del romanticismo confuso e sentimentale, e nessun paese doveva, come l’Italia rompere e obliare in tanta penombra, fumida di passioni, della coscienza, le sue più sacre tradizioni contemplative e luminose. [...] Si vedrà come ciò che prima era colorazione chiara e schietta [in der Oper des 16. bis 18. Jahrhunderts] è divenuta sporca e bituminosa e soltanto atta a impressionare fortemente.“²¹¹

Die Veröffentlichung von *Crisi musicale* nahm Casella im März 1913 zum Anlass einer Besprechung in der *Revue Musicale SIM*. Der Text steht an der Nahtstelle zwischen den bisherigen Überlegungen Casellas und der Auseinandersetzung mit den Thesen Bastianellis. So bekennt Casella, dass er bisher nicht zu träumen gewagt habe, die erfolgreiche Musikergeneration in Italien, also die Opernkomponisten des *Verismo*, als dekadent zu bezeichnen, wohingegen Bastianelli dies explizit tue:

„Les principaux *jeunes*²¹² musiciens d’aujourd’hui sont-ils ou non des décadents? Telle est le lourde question que, je l’avoue humblement, je n’avais pas encore songé à me poser et que mon compatriote Bastianelli résout dans ce très remarquable livre par l’affirmative. Je dois dire, que, si cette conclusion ne correspond pas entièrement à mes idées personnelles à propos de maints musiciens français actuels, je n’en trouve pas moins que l’auteur défend cette thèse avec une ardeur éminemment sympathique, une clairvoyance et une finesse d’observation fort rares.“²¹³

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Musique Moderne Italienne, in: Le Guide du Concert (1913), S. 250, zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 84.

²¹¹ Bastianelli: Crisi, S. 136.

²¹² Der Ausdruck „jeunes musiciens“ könnte bewusst gewählt sein, in Anspielung auf den italienischen Begriff der *giovane scuola*, unter dem seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Komponisten des *Verismo*, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea und Franchetti zusammengefasst wurden.

²¹³ Casella, Alfredo: Giannotto Bastianelli, La crisi musicale europea, in: Revue Musicale SIM (März 1913), S. 41, zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 287f. Der Begriff der Dekadenz ist in Bastianellis Buch nicht nur negativ besetzt. Bastianelli bezeichnet alle Komponisten als dekadent, da er Kunst an sich als dekadent versteht: „L’arte [...] non può non essere e mai altro fu che decadente.“ So seien zwar alle Musiker letztlich dekadent, doch für die Bewertung ihrer Kunst komme es auf das Verhältnis des Künstlers zu seiner Kunst an, das von Spontaneität und Vitalität getragen sein müsse: „Concludendo dunque il concetto generale di questo libro si può disegnare in succinto così: 1. Affermare

Obwohl Casella mit Bastianelli nicht gänzlich übereinstimmt, teilt er die Gründe für seine Meinung, das 19. Jahrhundert stehe für einen Verfall der italienischen Musik:

„Mais il est un autre côté du livre plus intéressant encore pour ceux qui, comme le signataire de ces lignes, ont à cœur l'avenir de l'Italie musicale. Ce sont les réflexions sur l'origine probable de l'effroyable décadence subie au 19e siècle par la musique italienne, tombée assez bas pour réduire la patrie de notre art à donner le jour à un Leoncavallo dans la ville même qui avait vu naître Domenico Scarlatti. Bastianelli voit avec justesse les causes de cette douloureuse décadence dans l'abaissement de la conscience nationale chez un peuple qui, pendant trois siècles, fut l'esclave de l'Europe. Puisse l'éclatante affirmation d'une nouvelle mais déjà forte conscience, affirmation qui apparut aux Italiens comme le plus magnifique apport de ce fécond et étonnant 1912, nous faire bientôt assister à la réalisation de nos rêves. Le beau livre de Bastianelli en est un joyeux et significatif présage...“²¹⁴

Glaubt man Casellas Ausführungen in den *Segreti*, so war er bereits vor der Lektüre Bastianellis von der Unzulänglichkeit der Musik des 19. Jahrhunderts überzeugt. Zum andern geht aus der Rezension hervor, dass er erst durch den Landsmann darauf gestoßen wurde, die Schuld für diese Defizite auch Personen anzulasten, sie mit den Namen von Opernkomponisten zu verbinden. Der Verfasser teilt die Meinung Roberto Calabrettos, dass Casella einige zentrale Motive seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem *Verismo* erst nach 1913 entwickelte.²¹⁵

Die negative Einstellung zu den Opernkomponisten traf dabei nicht nur die Veristen. Am 8. September 1913 erschien in Paris ein Artikel Casellas zur Zukunft der Musik in Italien, darin greift er unter anderem Verdi heftig an.²¹⁶ *L'avenir musicale de l'Italie* führte zu heftigen Reaktionen bei italienischen Kollegen, was auch zeigt, dass es einen regen Austausch über die Ländergrenzen hinweg gab. Pizzetti verwahrte sich in dem von ihm am 26. Oktober 1913 in *Il Marzocco* veröffentlichten und noch 1914 in *Compositori contemporanei* neu gedruckten Artikel *Parole di un musicista italiano ai „confrères“ d'oltr'alpe* gegen die Verdi-Kritik seines Landsmanns; er sei nicht gewillt, französische Belehrungen und Bevormundungen anzuerkennen.²¹⁷ Auch wenn Casella seinen Text später als „totalmente scemo“²¹⁸ einstufte, steht er doch für sein Denken in jenen Jahren. Darüber hinaus dokumentiert er einmal mehr den Einfluss von Bastianellis *Crisi musicale*.

agl'increduli che la musica dei decadenti è l'unica musica degna d'esser considerata per arte [...]. 2. Dimostrare come però lo stato di coscienza di quegli artisti è l'atto d'una volontà che non si afferma più vitalmente, ma, in fondo, ha paura della vita e cerca quasi di attenuarne le responsabilità, o d'inazzurrarla con la malinconia nostalgica della stanchezza, o di arrossarla con le furie d'un vacuo stato orgiastico, posizioni tutte e due non spontanee, non pure, ma volute sistematicamente onde evitare il virile pericolo d'essere incalzati dal terribile enigma vitale.“ Bastianelli: Crisi, S. 10f.

²¹⁴ Calabretto: Anni di Parigi, S. 287f.

²¹⁵ Vgl. Calabretto: Anni di Parigi, S. 307, Anm. 156.

²¹⁶ Casella, Alfredo: *L'avenir musical de l'Italie*, in: *L'homme libre* (08.09.1913)

²¹⁷ Vgl. Pizzetti, Ildebrando: *Parole di un musicista italiano ai „confrères“ d'oltr'alpe*, in: *Il Marzocco*, Nr. 43 (1913). Vgl. auch: ders.: *Musicisti contemporanei*, Mailand 1914, S. 232-227.

²¹⁸ Casella: *Segreti*, S. 153.

Sowohl Bastianelli als auch Casella bringen den Verfall der Musik mit dem *Risorgimento* in Verbindung. Bastianelli betont:

„L’impeto di liberazione dallo straniero, l’impeto generante il gran moto del risorgimento nazionale fu da principio un impulso, più che altro, dell’istinto cieco, un volere oscuro. [...] I musicisti di quel tempo sono anch’essi tutti e soltanto ritmo, ritmo come impulso cieco, violento della volontà passionale.“²¹⁹

Casella nennt die revolutionären Zeiten ebenfalls solche, in denen kaum gute Musik entstehen könne. Damit trifft er den Kern von Bastianellis Kritik. Da Casella aber für ein französisches Publikum schreibt, dem *Risorgimento* nicht unbedingt geläufig war, weicht er auf das Beispiel der französischen Revolution aus und illustriert sein Urteil unter Verweis auf die *Marseillaise*:

„Evidemment la principale réside dans les événements politiques. L’état révolutionnaire peut donner naissance à une *Marseillaise* géniale, mais plus difficilement à de la bonne musique.“²²⁰

Die Opernkomponisten hätten das revolutionäre Klima missbraucht. Beide Autoren verurteilen die Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts. Die Musik Verdis und Donizettis bezeichnet Bastianelli als diejenige einer rohen Leidenschaftlichkeit.²²¹ Casella seinerseits wirft Verdi vor, dem schlechtesten bürgerlichen Geschmack geschmeichelt zu haben, wodurch er enorme Popularität errungen habe:

„Il parvint, en flattant le mauvais goût bourgeois le plus bas et grossier [...] à acquérir une popularité formidable.“²²²

Die Lösung für die Probleme der italienischen Musik erblickt Casella in den neuen Strömungen aus Frankreich:

„Mais voici que l’admirable renouveau français commence à porter ses fruits de l’autre côté des Alpes.“²²³

Auch Bastianelli erwartet den Einfluss französischer Tendenzen in Italien:

„I francesi moderni hanno ormai realmente opposta una nuova musicalità che a poco, a poco, si va diffondendo nell’Europa specialmente latina.“²²⁴

Die Ähnlichkeiten zwischen Casellas Pamphlet gegen das italienische Musikestablishment und Bastianellis Schrift sind offensichtlich. Casella fand bei Bastianelli ein Theoriegebäude, gebaut aus Fragmenten seiner eigenen Gedanken. Bastianelli half ihm, seine disparaten

²¹⁹ Bastianelli: Crisi, S. 135.

²²⁰ Casella: L’avenir, in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 306.

²²¹ „Che altro significa l’enorme passionalità bruta di Donizetti e di Verdi [...].“ Bastianelli: Crisi, S. 135.

²²² Casella: L’avenir, in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 306.

²²³ Ebd.

²²⁴ Bastianelli: Crisi, S. 134.

Ansichten, die aus den Erfahrungen der Pariser Jahre erwachsen waren, zu einer Ideologie zusammenzuführen, die für die nächsten Jahre gültig bleiben sollte.

Bastianelli verstand es, den Nerv seiner Kollegen mit brillanten Worten zu treffen, wie Guido M. Gatti noch über 40 Jahre später in seinem Text *Primo incontro*, über die Begegnung mit Casella, freimütig zugibt.²²⁵ Auch Respighi und Malipiero wurden von Bastianellis Gedanken beeinflusst, wie das Manifest der *Lega dei cinque* von 1911 beweist. Malipiero berichtet Ildebrando Pizzetti in einem Brief, den er zusammen mit Casella in Paris verfasste, dass Bastianellis Theorien zu vielen Diskussionen Anlass böten:

„Sono [...] in casa del Maestro Casella e naturalmente parliamo di te, di Bastianelli e di quei pochi che tentano sollevare l’Italia.“²²⁶

Ob Malipiero allerdings durch Casella auf *La crisi musicale europea* gestoßen wurde, darf bezweifelt werden. Bastianelli kannte Malipiero bereits seit längerer Zeit und für dessen Ideologie zeigte er sich als Mitglied der *Lega dei cinque* ohnehin aufgeschlossen. Casellas Rezension des Buches erschien im März 1913, zu diesem Zeitpunkt könnten er und Malipiero sich aber bereits gekannt haben. Mit Sicherheit fällt die Bekanntschaft mit Malipiero in eine Phase, in der sich Casella intensiv mit Bastianellis Theorien beschäftigte; ein Gedankenaustausch mit dem Kollegen dürfte stattgefunden haben.

Auch Respighi war Teil der *Lega dei cinque*, doch hielt er sich bei Erscheinen von *La crisi musicale europea* nicht im Ausland auf. Die kritische Bewertung der italienischen Musik, die sein Name unter dem Manifest von 1911 belegt, ist aber durchaus vor dem Hintergrund seiner Berliner Erfahrungen von 1908/09 zu verstehen. Immerhin hat sich Respighi in den 20er Jahren von den quasi revolutionären Aktivitäten der Jahre vor dem 1. Weltkrieg distanziert und einen Standpunkt eingenommen, der ihn seinen ehemaligen Weggefährten Casella und Malipiero entfremdete. Die Kritik am *Verismo* und *Ottocento*, die ein einzigendes Band der *Lega dei cinque* war, erneuerte er nicht mehr.²²⁷

Respighi, Casella und Malipiero brachten die Erfahrungen ihrer Studienzeit im Ausland in einem Moment des Aufbruchs ein. Die Auslandsaufenthalte trugen ihren Teil zur Profilierung des eigenen Standpunkts zur italienischen Gegenwartsmusik bei. In der Folgezeit orientierten sich die Komponisten am Musikleben der Metropolen, kopierten deren Organisationen und führten Diskurse weiter, die Erfahrungen aus Paris oder Berlin vertieften.

²²⁵ „Giannotto Bastianelli vi cercava di dar ordine al tumulto delle idee che costituivano il pregio delle sue smaglianti conversazioni.“ Gatti, Guido M.: *Primo incontro*, in: ders.: *Alfredo Casella*, 1958, S. 10

²²⁶ Brief von Gian Francesco Malipiero an Ildebrando Pizzetti vom 27.03.1913, zit. in: Pizzetti, Bruno: *Pizzetti*, S. 108.

²²⁷ Vgl. Respighi: *Rinnovamento*. Vgl. auch: Respighi, Ottorino: *La musica italiana moderna. Conversazione di O. Respighi*, 7-seitiges masch. Exemplar mit handsch. Korrekturen von Elsa Respighi, in: Venedig, Fondo Respighi. Eine genauere Analyse dieser beiden Texte folgt im 2. Kapitel.

Die gemeinsame Gründung der *Società nazionale di musica* (bald in *Società italiana di musica moderna* umbenannt) im Jahre 1916, die Casella in enger Anlehnung an die Ideale und Ziele der französischen *Société Nationale de Musique* konzipierte, dokumentiert dies eindrucksvoll.²²⁸ Die Gesellschaft versuchte geradezu die Imitation der Auslandserfahrung ihrer Gründer auf heimischem Terrain:

„Questa associazione sorgeva collo scopo di ,eseguire le musiche più interessanti dei giovani italiani, ridare alla luce quelle nostre antiche obiate, stampare le nuove composizioni nazionali più interessanti, pubblicare un periodico, ed infine organizzare un sistema di scambi di musiche nuove coi principali paesi esteri.“²²⁹

Die Phase der gemeinsamen Anstrengungen war kurz. In den *Segreti* blickt Casella resigniert auf die Aktionen des Kriegsjahrs 1917 zurück:

„Con animo commosso ricordo quel primo anno della nostra attività, e specialmente mi è caro riandare a quella nobile fraternità di propositi e di entusiasmi che riuniva attorno a me Respighi, Pizzetti, Malipiero ed altri miei coetanei. Era veramente quello nostro il ‚fronte unico‘ della intelligenza contro la mediocrità ed il dilettantismo e costituiva una alleanza di artisti quale purtroppo non si è mai più incontrata da noi. La vita si incaricò più tardi di dividerci e purtroppo anche di oppormi come nemici alcuni di quei musicisti che in un primo tempo erano scesi in lotta al mio fianco. Ma, ripeto, questo non altera per nulla la purezza di quel 1917, anno ove veramente si iniziò il rinnovamento della coscienza musicale nazionale.“²³⁰

Auch Malipiero erinnerte sich später der gemeinsamen Anstrengungen. In einem Brief an Casella aus dem Jahr 1927 heißt es:

„Per qualche giorno ho avuto una forte nostalgia per i bei tempi delle lotte romane. La prima società, Ars Nova, le battaglie, il coraggio, la fratellanza, quante cose simpatiche sparite per sempre. Quella era la vera vita, ora la lotta è entrata in una fase di troppo accanimento. Gas asfissianti, imboscate, trabocchetti, ecco le armi d’oggi.“²³¹

1928 wünschte sich Malipiero, dass die Zeiten des gemeinsamen Kampfes für die Kunst wieder auflebten:

„Vorrei persino avere Pizzetti, Respighi e Tommasini con noi [Malipiero und Casella], anche se non ci amiamo, tante cose vorrei per ritornare agli anni di simpatica attività e di lotta per la nostra arte, non per ottenere vantaggi ufficiali.“²³²

In den gemeinsamen Anstrengungen der Komponisten ging es um die Durchsetzung einer neuen *musica nazionale*. Umso heftiger fielen die Reaktionen auf Anschuldigungen aus, die ihnen *internazionalismo* vorwarfen. Und das, obwohl oder vielleicht gerade weil sich Respighi, Casella und Malipiero bewusst sein mussten, dass sie dem Ausland wichtige Impulse verdankten.

²²⁸ „E pensavo di dare a questo organismo il nome di *Società Nazionale di Musica*, a somiglianza di quella francese.“ Casella: *Segreti*, S. 188.

²²⁹ A. a. O., S. 189.

²³⁰ Casella: *Segreti*, S. 193.

²³¹ Brief von Gian Francesco Malipiero an Alfredo Casella vom 24.07.1927, in: Venedig, Fondo Casella, S. 1-6, S. 2.

²³² Brief von Gian Francesco Malipiero an Alfredo Casella vom 28.09.1928, in: Venedig, Fondo Casella, S. 1-14, S. 9.

Der *nazionalismo* Respighis, Casellas und Malipieros konnte aber von einem bedeutenden, biographisch bedingten persönlichen *internazionalismo* ablenken.

Das folgende Kapitel wird sich nun den Konzepten von *nazionalismo* und *internazionalismo* der drei Komponisten widmen. Es geht darum, die kulturpolitischen Auseinandersetzungen, die zu einer *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte gerechnet werden können, über das Jahr 1922 hinaus weiterzuverfolgen, Kontinuitäten nachzuvollziehen und die Mechanismen aufzudecken, die zu Streiten und Missverständnissen führten, unter denen langjährige persönliche Beziehungen schließlich zerbrachen.

2. Nazionalismo e internazionalismo in ausgewählten Schriften Respighis, Casellas und Malipieros

Die Auslandserfahrungen Respighis, Casellas und Malipieros trugen zur Profilierung individueller Konzepte von *musica nazionale* und *musica internazionale*, von *nazionalismo* und *internazionalismo* bei. Dieses Kapitel widmet sich den konkreten schriftlichen Beiträgen der Musiker zu kulturpolitischen Fragen, die zu einer übergeordneten *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte zwischen 1912 und 1938 gezählt werden können.

2.1. Alfredo Casella

„La funzione di Casella ha superato, sino ad oggi, quella del compositore ed è stata di grandissimo beneficio per lo sviluppo della coscienza culturale italiana.“¹ (Guido M. Gatti)

Der Nachlass Alfredo Casellas birgt eine große Anzahl von autographen Dokumenten zu allen Fragen des Musiklebens. Von besonderem Interesse sind hier aber zwei Themenkomplexe: die Schimpfwort-Funktion von „*internazionalismo*“ sowie Casellas Konzepte von *musica nazionale* und *musica internazionale*. Dem Denken Casellas und damit dem ersten Thema nähern wir uns über seinen Text *Arte e patria* von 1916, in dem Casella sich grundsätzlich zum Verhältnis von Musikern und Nation äußert. Francesca Romana Conti, die sich anlässlich der Publikation des Katalogs des *Fondo Casella* mit allen Schriften Casellas beschäftigt hat, sieht in *Arte e patria* ein Dokument von außerordentlichem Rang, da es die Grundzüge des Denkens Casellas wiedergebe, die für ihn in den folgenden Jahren konstitutiv sein sollten.²

In diesem Kontext muss auch *La nuova musicalità italiana* von 1917 zitiert werden, wo Casella explizit zur Funktion und Herkunft des Wortes „*internazionalismo*“ Stellung bezieht. Über den Gebrauch von „*internazionalismo*“ durch Casella erfährt man mehr in seinem 1930 entstandenen Essay *Della nostra attuale „posizione“ musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea*. Schließlich muss ein Brief an Benito Mussolini vom 23. Dezember 1937 herangezogen werden, um die Wirkung des Vorwurfs des „*internazionalismo*“ auf Casella zu veranschaulichen. Dieser interessante Brief aus dem *Fondo Casella* fand bisher in der Literatur keine Beachtung.

¹ Gatti, Guido M.: Aspetti della situazione musicale in Italia, in: Pestalozza, Luigi (Hg.): *La rassegna musicale. Antologia*, Mailand 1966, S. 176-183, S. 180.

² Vgl. Conti, Francesca Romana: *Letteratura per le note. Gli scritti critici di Alfredo Casella*, in: De Santis: *Catalogo del Fondo Casella*, Bd. II, S. 3-41, S. 25.

Um mehr über Casellas Konzept einer *musica nazionale* und *musica internazionale* in Erfahrung zu bringen, ist die Sichtung weiterer Quellen nötig, gleichzeitig sind gewisse Umwege zum Ziel zu beschreiten. Einer dieser Umwege führt über Casellas Verständnis von „*italianità*“. Texte zwischen 1917 und dem Ende der 1920er Jahre dokumentieren, was er darunter verstand. Neben *La nuova musicalità italiana* ist *Della nuova coscienza musicale italiana* von 1925 zu nennen. Während *Arte e patria* die Einschätzung des Standes der italienischen Musik aus der Sicht Casellas unmittelbar nach der Rückkehr aus Paris dokumentiert, liefert *La musica del Novecento vista dal M. Alfredo Casella* von 1935 wertvolle Erkenntnisse darüber, wie Casella die Entwicklung der Musik der vergangenen 20 Jahre einschätzte. Schließlich setzt der Essay *Fascismo e musica* (1932) diesen Status quo mit dem Faschismus in Beziehung und erläutert das Konzept einer „wahren und falschen Tradition“ der italienischen Musik.

Bei den meisten Dokumenten handelt es sich um Autographen oder Zeitungsausschnitte, die aus dem *Fondo Casella* in Venedig stammen, einige werden erstmals veröffentlicht. Diese Texte werden dadurch kenntlich gemacht, dass in den Anmerkungen als Ortsnachweis *Venedig, Fondo Casella* steht.

2.1.1. „Internazionalismo“ als Schimpf- und Kampfwort

Im Kontext der heftigen Auseinandersetzungen zwischen Interventionisten und Neutralisten um den Kriegseintritt Italiens radikalierte sich der bereits vor 1914 erregt geführte Diskurs über die italienische Musik noch einmal. In einem Brief an Malipiero zeigt sich, dass Casella zunächst zu den Interventionisten tendiert, die für eine Kriegsteilnahme agitierten. Casella spricht von einer opportunen Intervention und empfiehlt den italienischen Truppen als einzige denkbare Allianz diejenige mit Frankreich und Großbritannien einzugehen. Nur diese würde dem Expansionsdrang des Landes im Mittelmeerraum entgegen kommen:

„Qui [in Paris] tutti dimostrano una fede, un coraggio, una tenacia ammirabili. Dai numerosi soldati e uomini ancora validi incontrati per viaggio si ha l'impressione che la Francia abbia ancora molte e molte riserve. Speriamo (anzi siamo certi) che la Francia vincerà, e che l'Italia saprà, con un opportuno intervento, contrarre la sola alleanza possibile per lei, quella mediterranea colla Francia e l'Inghilterra. La Francia, dal momento che non saremo più gli alleati della Germania, cesserà la sua ostilità, ed il Mediterraneo sarà un meraviglioso campo aperto alla nostra espansione.“³

Casella bekundet in seinem Brief auch, dass er den Verzicht auf österreichische Musik in Konzerten nicht ablehne. Die Gelegenheit schien günstig, die Übermacht der sinfonischen und kammermusikalischen Tradition Deutschlands und Österreichs im italienischen Musikleben zu brechen.

³ Brief von Alfredo Casella an Gian Francesco Malipiero vom 18.10.1914, in: Venedig, Fondo Casella. Auch in: Malipiero, Gian Francesco: Il filo d'Arianna, Turin 1966, S. 165.

Casella revidierte seine Meinung aber bald. Es hat den Anschein als habe Casella sich von der allgemeinen Kriegseuphorie vieler seiner Landsleute mitreißen lassen. Hinzu kommt das Moment der Distanzierung gegenüber dem Fremden, eine verständliche Reaktion des gerade in die Heimat zurückgekehrten Komponisten. Doch bereits nach einem Jahr besinnt sich Casella. In *Arte e patria*, erschienen am 26. Januar 1916 in der Zeitschrift *Musica*, argumentiert Casella gegen die Verächter deutscher Musik. Bei den großen Komponisten der Musikgeschichte handle es sich um geniale Exponenten der Menschheitskultur; gegen sie zu agitieren sei ein Fieber und inakzeptabel. So müsse sogar er, der über Jahre die Vorherrschaft der deutschen Musik bekämpft habe, gegen den Boykott seine Stimme erheben:

„Una di queste nobili ed ingenuo ‚febbri’ travaglia da alcuni mesi il mondo musicale italiano, sotto forma di violenta reazione contro lo spirito musicale germanico. Prima non si giurava che secondo il verbo tedesco: [...] Oggi invece si assiste a questo fatto incredibile, di vedere cioè ovunque le musiche di Bach, Beethoven e Wagner boicottate, nè più nè meno che se si trattasse, anzichè di creazioni che sono gloria dell’umanità, di prodotti alimentari, farmaceutici o di *toilette*. E così coloro i quali (come il sottoscritto) protestavano da anni contro l’ecceziva preponderanza accordata nei programmi alla musica tedesca, si vedono costretti a prendere la difesa di quei geni [...]. A questo primo odierno male va connesso un altro, il quale sta facendo in Italia, da alcune settimane in qua, progressi discretamente inquietanti: lo *chauvinisme* musicale. [...] Le forme che riveste lo *chauvinisme* in questione sono molteplici e più o meno violente; ma tutte si possono riassumere nell’espressione fondamentale: volere l’avvento di una *musicalità nazionale* e di una scuola prettamente, indiscutibilmente italiana.“⁴

Für gefährlicher noch als den Boykott hielt Casella offenbar den „*Chauvinisme musicale*“ des musikalischen Diskurses in Italien, der eine *musicalità nazionale* verfechtet. Zweifellos strebt auch Casella nach einer eigenständigen *musica nazionale*, doch die Auswüchse, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte, waren seinem polyglotten Geist doch bald zu viel geworden. Im Zusammenhang mit den Debatten wird Casella auch mit dem Begriff des *internazionalismo* konfrontiert. In *La nuova musicalità italiana* von 1917 vertrat Casella die Meinung, die Vokabel „*internazionalismo*“ sei ein Import aus der Politik und erst mit dem Krieg in den Bereich der Musik übernommen worden.⁵ Noch 1937 klagte Casella Mussolini, dass das Wort „*internazionalismo*“ aus der politischen Auseinandersetzung während des Weltkriegs stamme, innerhalb der Musik unangebracht sei und nur als Mittel des Angriffs benutzt werde, um ungelittene Musiker mundtot zu machen. Nach Meinung Casellas habe der 1. Weltkrieg dazu geführt, dass man einander seither mit politischen Vokabeln bekämpfte und Gefechte nicht mehr auf dem Feld der Kunst austrage:

„Un fatto caratterizza questa campagna ed è quello che – [...] – essi tentano allora di ricorrere a valori politici e morali, e così assistiamo, da parecchi mesi in qua al quotidiano uso in quegli attacchi, di espressioni tolte di peso da altri settori della vita nazionale [.]

⁴ Casella: Arte, S. 2.

⁵ Vgl. Casella, Alfredo: *La nuova musicalità italiana*, in: *La riforma musicale IV* (1917), Venedig, Fondo Casella, S. 2.

citerò solamente come vocaboli più sovente usati l'internazionalismo, l'ebraismo, e persino il comunismo, vocaboli mediante i quali, speculando sull'equivoco si cerca, se non di ridurre al silenzio quegli artisti, per lo meno di svalutarne l'importanza ed in ogni caso di ritardarne il riconoscimento. Questo valersi di argomenti politici in discussione artistica è un fatto nuovo, nato con la guerra.”⁶

Tatsächlich täuscht sich der Komponist, wenn er die Instrumentalisierung von „internazionalismo“ als Schimpfwort auf musikalischem Terrain allein auf den ersten Weltkrieg zurückführt. Denn, wie im Prolog gezeigt, vollzog sich die Radikalisierung des musicalischen Diskurses unter den Maßgaben des *nazionalismo* bereits vor 1914 in den Schriften Torrefrancas und Bastianellis. Die Verwendung von „internazionalismo“ als Kampfword war mindestens seit 1912 Usus. Ein Grund für diese falsche Wahrnehmung war vielleicht, dass Casella 1915 nach Italien zurückkehrte und damit an der Debatte erst während des Krieges teilgenommen hat.

Während Casella in *Riflessioni e confessioni* von 1934 noch davon ausging, dass der „Internazionalismo“-Vorwurf an Schlagkraft einbüße,⁷ deutet seine herbe Klage in dem drei Jahre später entstandenen Schreiben an Mussolini an, dass seine diesbezüglichen Hoffnungen enttäuscht wurden.

Aus den Äußerungen Casellas geht ferner hervor, dass er selbst unter dem „Internazionalismo“-Vorwurf zu leiden hatte. Man bedenke, dass der Vorwurf um 1912 gegen das *melodramma* und seine Exponenten erhoben wurde. Im Laufe der Zeit hatte er sich offensichtlich gegen erklärte Antiveristen wie Casella gewandt. Der Mussolini-Brief beweist, dass Casella sich Ende der 30er Jahre vehement gegen den „Internazionalismo“-Vorwurf verteidigen musste.

Aus dem Text *Riflessioni e confessioni* geht ferner hervor, dass die von Casella in seinem Brief an Mussolini genannten Konzepte von „internazionalismo“ und „comunismo“ in der zeitgenössischen Debatte als austauschbar verstanden wurden:

„Ricorre spesso – negli scritti degli avversari della migliore e più interessante musica nostra – il vocabolo ‚internazionale‘, usato non solo in senso spregiativo, ma altresì al lodevole scopo di far credere che quell’arte sia di provenienza rossa.“⁸

Dass der Komponist mit seinen Klagen über die negativen Assoziationen, die sich mit dem Wort „internazionalismo“ verbänden, nicht übertrieb, beweist ein Zitat des konservativen Komponisten und Politikers Adriano Lualdi aus dessen Buch *Viaggio musicale in Europa*. Darin scheint auch ein latenter Antisemitismus deutlich auf:

„Un altro fattore della poca spontaneità e del poco equilibrio, rispetto alla realtà dei valori, di alcune tendenze e manifestazioni che si osservano in qualche gruppo musicale parigino, è

⁶ Brief von Alfredo Casella an Benito Mussolini vom 23.12.1937, in: Venedig, Fondo Casella. S. 1.

⁷ „L’espeditore in parola però comincia a non attaccare più.“ Casella, Alfredo: *Riflessioni e confessioni*, in: *Quadrivio* (25. Februar 1934), Venedig, Fondo Casella, S. 5-6, S. 6.

⁸ Casella: *Riflessioni*, S. 6.

costituito dal fenomeno dell'arte israelita, che di anno in anno va assumendo maggiore importanza [...]. È un fenomeno grandioso, di carattere internazionale, che ha i suoi generali a Vienna, Berlino, Parigi, e qualche esimio luogotenente in Italia.”⁹

In dem Text *Della nostra attuale posizione* zur aktuellen Position der italienischen Musik von 1930 bediente sich Casella nun selbst jener Assoziationsketten von „germanico“ bis „giudaico“, um seiner Warnung vor einer Musik des *Internazionalismo* maximale Schlagkraft zu verleihen:

„Dobbiamo adesso [...] definire la posizione nostra per rapporto ad un gravissimo pericolo che minaccia oggi tutta la musica in generale. Questo pericolo è lo spettro di un'arte musicale ‚internazionale‘. Questa nefasta teoria – la quale proviene esclusivamente dalla Media-Europa – vorrebbe istituire nel mondo una musica ‚universale‘, uno di quei quai [sic] cioè simili al famigerato ‚esperanto‘ [...]. A questa assurda pretesa di sapore germanico-giudaico, opponiamo senz’altro il nostro più vigoroso *veto*.¹⁰”

Das Beispiel zeigt, dass die jammervollen Töne, mit denen Casella Mussolini gegenüber den Missbrauch der Vokabel „internazionalismo“ beklagte, nicht ganz legitim waren. Er selbst nutzte den „Internazionalismo“-Vorwurf gegen bestimmte Musik. In dem genannten Aufsatz *Della nostra attuale posizione* wendet sich Casella gegen Arnold Schönberg und seine Schüler. Es besteht kaum Zweifel, dass sein Vorwurf, die *musica internazionale* habe einen deutsch-jüdischen Beigeschmack, gegen Schönberg gerichtet ist. Casellas Meinung zu Schönberg und seinem Kreis wurde im Kontext der berühmten Kontroverse, die er mit dem Artikel *Scarlattiana*¹¹ im Januar 1929 in der Zeitschrift *Anbruch* auslöste, häufig analysiert.¹² Der Aufsatz, der Reaktionen von Schönberg, Křenek, Malipiero, Hába und Adorno herausforderte, hat einen starken nationalistischen Tonfall, er verurteilt die Musik der 2. Wiener Schule und entwertet sie als „atonales Intermezzo“. Luigi Pestalozza ist überzeugt, dass in der Art wie die Atonalität abgelehnt wurde, die Ideologie des Weltkrieges und das antideutsche Ressentiment fortlebte.¹³

Mit dem impliziten Verweis auf Schönberg projiziert Casella den ihn selbst quälenden „Internazionalismo“-Vorwurf auf eine Musikrichtung, von der sich der Komponist distanzierte.

⁹ Lualdi, Adriano: *Viaggio musicale in Europa*, Mailand 1929, S. 426f.

¹⁰ Casella, Alfredo: *Della nostra attuale „posizione“ musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea*, in: ders.: 21+26, Neudruck Venedig 2001, Erstveröffentlichung Rom u. Mailand 1931, S. 13-19, S. 17.

¹¹ Vgl. Casella, Alfredo: *Scarlattiana*, in: *Anbruch XI* (1929), Nr. 1, S. 26-28.

¹² Vgl. Starke, Susanne: *Vom „dubbio tonale“ zur „chiarificazione definitiva“*. Der Weg des Komponisten Alfredo Casella, Kassel 2000, S. 103-160. Morazzoni, Anna Maria: *Der Schönberg-Kreis und Italien. Die Polemik gegen Casellas Aufsatz über „Scarlattiana“*, in: Stephan, Rudolf u. Wiesmann, Sigrid (Hg.): *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“*, Wien, Juni 1984, Wien 1986, S. 75-82. Stenzl, Jürg: *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, Buren 1990, S. 130-133. Nicolodi, Fiamma: *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984, S. 247-251. Kirchmeyer, Helmut: *Igor Strawinsky: Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild*, Regensburg 1958.

¹³ „Di nuovo gli argomenti mostrano la corda dell'ideologia, la suggestione del nazionalismo che la guerra antitedesca aveva avvalorato.“ Pestalozza: *Antologia*, S. LX.

Damit signalisierte er seinen Kritikern, dass er die Musik des *internazionalismo* ablehne. Dies führt uns zur Frage, welche Konzepte Casella von *musica nazionale* und *internazionale* hatte.

2.1.2. Casellas Konzepte von *musica nazionale* und *musica internazionale*

In *Arte e patria* verkündet Casella 1916 im Zusammenhang mit seiner Kritik am „*Chauvinisme musicale*“, dass die *nazionalità*, verstanden als expliziter Nationalcharakter von Musik, vollkommen zweitrangig sei. Schließlich gehe es darum, die italienische Musik aus dem Schatten der Oper herauszuführen und dafür bedürfe es eines Genies, das über Fragen nach dem Nationalcharakter seiner Musik erhaben sei:

„Anzitutto, dirò senza indugio che, a parer mio, la questione della nazionalità di una musica è completamente secondaria ed indipendente dal suo valore intrinseco. [...] Non voglio intendere, con ciò, che la ‚nazionalità‘ musicale non esista, neanche che essa non possa talvolta divenire fonte di particolari emozioni artistiche. [...] Codesta questione, di primordiale importanza, rimarrebbe assai probabilmente insoluta da coloro che sono oggi in prima fila del branco nazionalista. [...] La direzione e l’evoluzione spirituale e tecnica dell’arte nostra, come di qualsiasi altra manifestazione del progresso umano, sono determinate unicamente dalla energia misteriosa, sovrana, quasi divina del genio.“¹⁴

Aufgabe des genialen Künstlers sei es, Schönheit zu schaffen, zum Wohle des eigenen Geschlechtes (*stirpe*) und der gesamten Menschheit:

„E sono irriducibilmente persuaso che il principale, il solo dovere di un artista debba essere questo: *creare della bellezza per il bene superiore della stirpe non solo, ma anche dell’umanità civile.*“¹⁵

In *La nuova musicalità italiana* präzisiert Casella seine Aussagen. Schönheit kenne kein Vaterland, ebensowenig Religion. Kunstwerke seien aber erst dann als wahr zu bezeichnen, wenn sie neben Schönheit auch die Kategorie des Neuseins erfüllten. Der Nationalcharakter wird also bei Casella zunächst der wirksamsten Kategorie in der europäischen Ästhetik bis 1910, der Originalität, hintangestellt.¹⁶ Er wird einem Kunstanspruch der Einmaligkeit und Schönheit untergeordnet.¹⁷

„La prima, l’unica ragione di esistere di qualsiasi vera opera d’arte è di essere nuova, cioè diversa da tutte quelle che la precedettero, e bella, cioè realizzante un accordo perfetto di sensazioni, di forme o d’immagini. [...] La bellezza non conosce patria, come non conosce religione. Anzi si può sostenere che il concetto di bellezza è *eterno*, e quello di patria transitorio, invece, fra la nozione primitiva di *tribù* e l’idea futura di *razza*.“¹⁸

¹⁴ Casella: *Arte e patria*, S. 2.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Zu Casellas Originalitätsbegriff: Starke: Dubbio, S. 117-125.

¹⁷ Vgl. De la Motte-Haber, Helga: Nationalstil und nationale Haltung, in: dies. (Hg.): Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991, S. 45-53, S. 51.

¹⁸ Casella: *Nuova musicalità*, S. 2.

In diesen Aussagen ist zweifellos jene universale Musikerfahrung aufgehoben, die Casella in Paris aufnahm – die genannten Texte entstanden im Abstand weniger Jahre nach seiner Rückkehr nach Italien. Mit der Proklamation des übernationalen Genies, das den Weg in die Zukunft weisen und eine im internationalen Rahmen relevante Musik hervorbringen sollte, sprach er wohl auch von sich selbst. Dem Urteil Stefano Biguzzis, der sich mit der faschistischen Kulturpolitik auseinandersetzt hat, ist wohl zuzustimmen: Biguzzi spricht von Casella und Pizzetti als den beiden Komponisten, die sich als die Propheten der neuen italienischen Musik verstanden.¹⁹

Casella änderte seine Ansichten in den Folgejahren. Im Laufe der 20er Jahre nahm er eine Haltung ein, die wieder an jenen *nazionalismo* erinnert, den der junge Mann in Paris vertrat. Diese Tendenz vollzog sich auch für seine Freunde in auffallender Weise. Malipiero äußert sich 1928 besorgt:

„I tuoi 50.000 chilometri, il tuo recentissimo nazionalismo, tutto mi preoccupa e mi fa temere di perderti. [...] La preoccupazione per la tua agitata lotta per trionfare. E qui lascia che ti faccia un pronostico: ti faranno senatore se vuoi, grande ufficiale, Accademico, ma ciò soltanto per ricompensarti dei chilometri corsi in ferrovia o delle miglia marine, ma più ti preoccuperai di arrivare con la tua musica, meno ci arriverai, perchè chi si interessa di Alfredo Casella, vuole Alfredo Casella, e non le musiche che possono far piacere nei Ministeri del Regno d’Italia.“²⁰

Ende der 1920er Jahre meint Casella, dass sich Internationalität am ehesten einstelle, wenn ein Künstler sich seiner eigenen nationalen Wurzeln versichert. „Internationalität“ ist nicht gleichbedeutend mit „Internazionalismo“. Unter „Internationalität“ versteht Casella die internationale Wirkungsmacht der *musica nazionale*. In *Scarlattiana* von 1929 schreibt er:

„[Das Stück *Scarlattiana* soll] der neuen Generation den Weg unserer Kunst zeigen und ihr ins Gedächtnis rufen [...], dass das beste Mittel international zu sein, die genaue Kenntnis von Sprache und Geschichte der eigenen Heimat ist...“²¹

Explizit vom ersten Platz Italiens unter allen Nationen spricht Casella in *La musica del Novecento*. Den zu erreichen, sei nur noch eine Frage weniger Jahre:

„Del resto, uscendo dal campo creativo per guardare anche a quelli interpretativi ed organizzativi, è mia convinzione [...] che l’Italia abbia a raggiungere fra pochissimi anni il primato assoluto nella musica in generale. Le condizioni presenti – e che non muteranno tanto presto – delle maggiori nazioni musicali: Germania, U.R.S.S., Francia ed Inghilterra, permettono di credere senza difficoltà a questo prossimo primato nostro.“²²

¹⁹ „Fascistissimi e nemicissimi, giacché la diversità di vedute vissuta nella ferrea ortodossia della comune militanza politica dava a ognuno la certezza di essere il profeta musicale della nuova Italia.“ Biguzzi, Stefano: L’orchestra del duce, Turin 2003, S. 104.

²⁰ Brief von Gian Francesco Malipiero an Alfredo Casella vom 28.09.1928, in: Venedig, Fondo Casella, S. 6.

²¹ Casella: *Scarlattiana*, S. 28.

²² Casella, Alfredo: La musica del Novecento vista dal M. Alfredo Casella, in: Il resto del carlino (04.06.1935), Venedig, Fondo Casella, S. 3.

Trotz seiner gegenteiligen Beteuerung im Zusammenhang mit dem Genie-Begriff, war Casella die *musica nazionale* schon lange vor 1929 ein Anliegen. Casella zeigte sich in den frühen Texten durchaus janusgesichtig. Im Hinblick auf den italienischen Musikbetrieb favorisierte er schon in *Arte e patria* 1916 den nationalen Eifer. Casella dachte dabei an die Musikerziehung und die Ausbildung eines neuen Publikumsgeschmacks. Diskussionen um eine national ausgerichtete Musikerziehung gehören zu den wichtigen kulturpolitischen Debatten. Sie werden uns im Zusammenhang mit Malipiero noch ausführlich beschäftigen.

Casella forderte die Zurückdrängung des *melodramma* zugunsten der sinfonischen Musik. Darüber hinaus richtete er einen Appell an die Verleger, die zur Verbreitung der neuen italienischen Musik beitragen sollten²³:

„Io penso però che una parte importante del nostro furore nazionalistico odierno sia giustificata: quella che riguarda l'insegnamento musicale (ufficiale o no) e l'educazione dei diversi pubblici della penisola. [...] si dovrebbero creare almeno parecchie potenti società per proteggere, diffondere e stampare i nostri giovani maestri; si dovrebbe combattere strenuamente la secolare, nefasta, decadente influenza del teatro melodrammatico mediante una sempre maggiore diffusione della *vera* musica: quella sinfonica e da camera [...]; infine si dovrebbe sostenere ed incoraggiare in tutti i modi l'industria nazionale (edizioni, liuteria, ecc.), boicottando completamente l'industria nemica, e ricorrendo il meno possibile a quella amica.“²⁴

Casellas Worte künden von einer kuriosen und künstlich wirkenden Dialektik im Hinblick auf die Schaffung einer *musica nazionale*. Zum einen proklamiert er das übernationale Genie, zum anderen eine Umwelt, die nationalistisch, isolationistisch und protektionistisch sein sollte. Das Genie wäre in ein System eingebunden, das seine Unabhängigkeit mit Methoden garantiert, denen es als Komponist, würde es sich seiner Logik unterwerfen, seine Genialität und Originalität opfern würde. Casella vertritt also zunächst ein klassisches Künstlerideal: er will den übernationalen Künstler, der die gesamte Menschheit anspricht. Aus diesem Anspruch entwickelt sich mit den Jahren die Erwartung der internationalen Wirkungsmacht der *musica nazionale*.

In *La nuova musicalità italiana* erwähnt Casella, dass er seine Konzeption der modernen italienischen Kunst aber nicht mit einem hybriden und unsicheren *internazionalismo* verwechselt wissen wolle.²⁵ Für Casella gab es also einen Unterschied zwischen Musik des *internazionalismo* und Musik, die sich internationaler Wirkungsmacht erfreute. Musik, die einzig auf

²³ Dahinter verbergen sich konkrete eigene Erfahrungen. Casellas Werke wurden nach der Fürsprache Gustav Mahlers von der *Universal Edition* in Wien verlegt. Die italienischen Verlage, allen voran *Ricordi*, hatten Casella gegenüber erhebliche Vorbehalte. Malipiero hatte ähnliche Probleme. Selbst der Einsatz einer Persönlichkeit wie Gabriele d'Annunzio konnte *Ricordi* nicht davon überzeugen, auch nur einige von seinen Werken oder die Gesamtausgabe der Werke Claudio Monteverdis zu publizieren. Vgl. Brief von Gian Francesco Malipiero an Gabriele d'Annunzio vom 20.05.1929, in: Bianchi, Chiara (Hg.): *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, Clusone 1997, S. 127-129.

²⁴ Casella: *Arte e patria*, S. 2.

²⁵ Casella: *Nuova musicalità*, S. 3.

internationaler Wirkung bedacht war, lehnte er ab. Wenn allerdings *musica nazionale*, die seinen Erwartungen entsprach, international Wirkung zeigte, dann erfüllte dies Casellas Konzept.

Der Austausch unter den Nationen, den er als Interpret und Organisator förderte, war die einzige Möglichkeit, überhaupt internationale Wirkungsmacht für die eigene *Musica nazionale* zu erreichen.²⁶ Eine xenophobe italienische Musikwelt hätte die Wahrnehmung der *Musica nazionale* auf das eigene Land beschränkt; auch deshalb tritt Casella vehement für eine Aufführung fast aller Musik ein. Casellas Handeln im internationalen Kontext oder sein Eintreten gegen den Boykott bestimmter Musik hat eine starke nationalistische Komponente.²⁷ Casellas *nazionalismo* verkörpert damit gewissermaßen einen für ihn keinesfalls widersprüchlichen „nationalistischen Internationalismus“. In seinen eigenen Worten:

„Si tratta insomma di creare una musica, una pittura, una poesia nelle quali *il cosmolito dell'arte sia veduta italiano*amente. E la grandezza e la forza di quell'arte saranno allora sicure garanti del suo ‚europeismo.’“²⁸

Diesen „nationalistischen Internationalismus“ charakterisiert überzeugend die Programmgestaltung während der von der *Corporazione delle nuove musiche* organisierten Italien-Tournee von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* im März und April 1924. Denn ob Casella tatsächlich die Absicht hatte, mit dem *Pierrot* ein Werk zu präsentieren, das er für zukunftsähig hielt, darf bezweifelt werden. Schließlich stellte er dem *Pierrot* sein eigenes *Concerto* für zwei Violinen, Viola und Cello (1923/24) an die Seite. Für Fiamma Nicolodi stellt dieses Stück den ersten gültigen Versuch dar, Formen der Alten Musik mit moderner Tonsprache zu verbinden.²⁹ Das neoklassische Werk war damit ein Gegenentwurf zu Schönbergs *Pierrot*.³⁰

Schließlich betonte Casella im Februar 1930, dass Italien in der glücklichen Lage sei, Schönbergs Stilrichtung überwunden zu haben, während ausländische Kritiker diesem Irrtum nach wie vor das Wort redeten:

„Possiamo anche sorridere con disprezzo e passar oltre alle parole grottesche di quei critici esteri che – tuttora irretiti nelle maglie di errori da noi felicemente superati (ed assai sovente mai incontrati) – vorrebbero oggi mutar le parti e da condannati erigersi a giudici.“³¹

Jürg Stenzl hat überzeugend dargelegt, wie Alfredo Casella seinen Lebensweg unter nationalistischen Vorzeichen zurechtstilisierte.³² Diese Stilisierung ging so weit, dass Casella aus

²⁶ Casella, Alfredo: Scambi musicali, in: Atti del primo congresso internazionale di musica, Firenze 30 aprile-4 maggio 1933, Florenz 1935, Venedig, Fondo Casella, S. 224.

²⁷ „Das Bekenntnis zu Europa geht bei Casella mit einem ausgewiesenen Nationalstolz und der Gewichtung des eigenen kulturellen Erbes Hand in Hand.“ Starke: Dubbio, S. 148.

²⁸ Casella: Posizione musicale, S. 17.

²⁹ Vgl. Nicolodi: Musica, S. 243.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Casella: Posizione musicale, S. 18.

seinen internationalen Erfahrungen eine Art *conditio sine qua non* für die *musica nazionale* machte. 1934 gibt Casella in *Riflessioni e confessioni* zu, vom Ausland beeinflusst worden zu sein, nobilitiert dieses Bekenntnis aber damit, dass dies auf viele als Nationalkomponisten ausgewiesene Tonsetzer zutreffe:

„Ammetto senza difficoltà di aver subito, da giovane, influenze straniere. Ma qualsiasi fra i musicisti i più nazionali per carattere (persino Verdi, Wagner e Mussorgski) ha sempre formato il suo stile di elementi nazionali è vero ma anche stranieri.“³³

Der *musica nazionale*, wie sie Casella versteht, wohnt also ein Moment der Absorption ausländischer Einflüsse inne. In *Il risveglio musicale italiano* betont er 1921:

„Quindi, bene abbiamo fatto – poiché la tradizione nazionale della vera musica era da noi spezzata da oltre un secolo – a cercare altrove quell’esperienza che in Italia mancava.“³⁴

1935 schließlich meint Casella, die *Musica nazionale* habe sich von ausländischen Einflüssen frei gemacht und sei nun unverwechselbar mit anderer europäischer Musik:

„Il problema del ‚carattere nazionale’ della musica nostra, [...] è esso pure superato. Ormai la musica italiana – posta di fronte a qualsiasi altra europea od americana – ha una sua fisionomia inconfondibile. È vero che vengono ancora qua e là rivolte accuse di scarsa italianità a certe nostre musiche di carattere audace. Ma sono ultimi bagliori di lotte che furono e che non hanno ormai più ragione di essere. Oggi il musicista italiano che si accinge a scrivere non ha davvero da preoccuparsi di essere nazionale; a lui basta di scrivere della musica soprattutto bella e magari sublime se ne è capace. Le forme nostre si sono rinnovate emancipandosi totalmente da quelle germaniche ed impressionistiche (anche il poema sinfonico, forma essenzialmente esotica e lontana dal nostro spirito mediterraneo, è ormai abbandonato da tutti i giovani più interessanti).“³⁵

Endlich deutet Casella Phänomene an, welche die *musica nazionale* genauer fassen: tradierte musikalische Formen. Die Sinfonische Dichtung bezeichnet er als exotisch und dem mediterranen Geist fremd.³⁶ Auch die zeitgenössischen Musikwissenschaftler betonten die Bedeutung der tradierten Formen für die neue italienische Musik. Guido M. Gatti schreibt 1932:

„La forma classicistica è stata accolta come un’ancora di salvezza, come un rifugio chiuso tutto intorno da solidissime sbarre che isolando l’artista poteva riuscire a salvarlo dal naufragio [...]. Sonate e sonatine, sinfonie e sinfoniette, concerti e concertini, partite e suites di danze si presentarono, a un dato momento, ai musicisti innanzitutto come schemi pronti, come antiche provate armature da adattarsi, al più, alla misura, un poco ridotta, degli uomini d’oggi.“³⁷

³² Vgl. Stenzl, Jürg: Nationalistische Selbststilisierung: Alfredo Casella, in: De la Motte-Haber: Nationaler Stil, S. 132-146.

³³ Casella: *Riflessioni*, S. 6.

³⁴ Casella: *Il risveglio musicale italiano*, in: *Il pianoforte* (März 1921), zit. in: Pestalozza: *Antologia*, S. 593-595, S. 594.

³⁵ Casella: *Musica del Novecento*, S. 3.

³⁶ Für Casella ist beschreibende Musik niedere Kunst: „E questo si spiega agevolmente col fatto che la musica è arte essenzialmente astratta, e che non può venir intesa come arte descrittiva se non da musicisti i quali non abbiano di essa musica che una nozione erronea ed inferiore.“ Casella, Alfredo: *Fascismo e musica*, in: *Educazione fascista X* (November 1932), Venedig, Fondo Respighi, S. 865-872, S. 865f.

³⁷ Gatti: *Aspetti*, in: Pestalozza: *Antologia*, S. 176-183, S. 177.

Einzig tradierte Formen als Garanten einer *musica nazionale* für Casella ins Kalkül zu ziehen, ist freilich etwasdürftig. Widmen wir uns deshalb seiner Vorstellung von „*italianità*“, um mehr über sein Konzept von *musica nazionale* in Erfahrung zu bringen. Bei „*italianità*“ handelt es sich um eines der meist strapazierten Schlagwörter in den kulturpolitischen Debatten. Hinter „*italianità*“ steht aber kein allgemein anerkanntes Konzept.

Das *Italianità*-Verständnis Casellas unterschied sich nach Meinung des Komponisten erheblich von demjenigen des *Ottocento*. Zur Differenzierung ist es sinnvoll, Casellas *italianità* als neue *italianità* zu bezeichnen, das Konzept des *Ottocento* dagegen als tradierte *italianità*. Casella bestimmt die tradierte *italianità* mit dem Wort „*canto*“:

„La formula esclusiva dell’arte nostra è questa: Canto + Canto + Canto. Alla quale si aggiungono poi quelle altre sciacchezze, dette ispirazione, passionalità, quadratura, cuore, ecc.“³⁸

1923 lieferte Casella eine genauere, wertende Beschreibung der tradierten *italianità*:

„Per molti (troppi ahimè), *italianità* in musica significa omofonia, sfacciata volgarità, supremazia assoluta e totale della voce su ogni altro mezzo sonoro, romanticismo antiquato e sottomissione completa al peggior gusto pubblico.“³⁹

Was unter *canto* und dem eng verwandten Begriff *melodia* zu verstehen ist, hat Joachim Noller treffend formuliert: „Wer von einem bestimmten (kantablen und pathosgeladenen, in die heiligen Hallen italienischer Kulturgüter aufgenommenen) Melodietypus abweicht, drückt nichts Großes aus, steht dem Volksempfinden fern und arbeitet mit verstandesmäßigem Kalkül.“⁴⁰

Die Inhalte der neuen *italianità* werden von Casella schon 1917 in *La nuova musicalità italiana* benannt. Obwohl das Wort „*italianità*“ unerwähnt bleibt, enthält die Aufzählung genügend Analogien zu später explizit als Kennzeichen der neuen *italianità* genannten Elementen:

„Quali sono le caratteristiche secolari – per non dire *eterne* – dello spirito italiano? Qui dovremmo tutti essere d’accordo: le principali sono: grandiosità, severità, robustezza, concisione, sobrietà, semplicità di linee, pienezza plastica ed equilibrio architettonico, vivacità, audacia ed instancabile ricerca di novità. Un programma assai più vasto, come sie vede, di quello ‘melodico’ dei nostri ineffabili critici.“⁴¹

In einem anderen Text werden weitere Beschreibungen angeführt:

³⁸ Casella: Nuova musicalità, S. 3.

³⁹ Zit. in: Alfredo Casella difende la giovane scuola italiana, in: Musica d’oggi V (Februar 1923), Venedig, Fondo Casella, S. 46.

⁴⁰ Noller, Joachim: „La favola del figlio cambiato“ von L. Pirandello und G. F. Malipiero. Ein kulturelles Fanal der Dreißiger Jahre, Venedig 1991, S. 8.

⁴¹ Casella: Nuova musicalità, S. 3.

„Grandezza, severità, sobrietà, equilibrio plastico, sodezza della struttura, virtuosità e bravura nella realizzazione, audacia estrema nell’impiego dei mezzi tecnici.“⁴²

Während einer Konferenz im Dezember 1925 in Kalifornien erweitert Casella die Liste um weitere Inhalte:

„Robustezza, snellezza, energia senza brutalità, semplicità, dinamismo, luminosità, serenità sorridente, tragicità senza pesantezza, perfezione della tecnica infine e bravura nella realizzazione.“⁴³

Mit der langen Liste setzt Casella dem Konzept der tradierten *italianità* als *canto* nichts substanzielles Neues entgegen. Denn die von ihm gewählten Charakteristika könnten ebenso als Elemente der tradierten *italianità* benannt werden. So bleibt Casellas *italianità* abstrakt und vermag sich nicht von der bisherigen Definition abzusetzen. *Musica nazionale* im Sinne Casellas müsste trotzdem zumindest einige der genannten Elemente der neuen *italianità* aufweisen. Die Tatsache, dass sich diese Elemente aber auch auf die tradierte *Italianità* beziehen lassen, erschweren eindeutige Urteile erheblich.

Ein weiteres Schlagwort, das in den Debatten über die *musica nazionale* immer wieder auftaucht, steht in Korrelation zu den beiden Definitionen von „*italianità*“. Es handelt sich um „*tradizione*“. Analog zu „*italianità*“ postuliert Casella für „*tradizione*“ zwei Bedeutungen, er spricht von einer wahren (*vera*) und einer falschen (*falsa*) *tradizione*. In *Fascismo e musica* von 1932 verleiht Casella seiner Überzeugung Ausdruck, die Musik zwischen 1870 und 1910 sei Teil einer *falsa tradizione* gewesen:

„Tutte le energie della parte rivoluzionaria sono tese contro quella falsa tradizione che si è creata nel periodo 1870-1910, e che per troppo tempo ha tentato di farsi passare per autentica, mentre invece non aveva nulla a che fare colla vera tradizione della stirpe. [...] È oggi evidente che [...] quest’arte musicale non ha nessuna radice nella tradizione nostra, e che essa costituisce – nella storia del melodramma nostro – una parentesi chiusa definitivamente colla guerra.“⁴⁴

Dieses Urteil beschränkt sich nicht nur auf die Operntradition Italiens, auch die französische *Grand'opéra* bezeichnet er als *falsa tradizione*.⁴⁵ Unter *vera tradizione* versteht Casella eine Linie, die die *musica antica* über Verdis *Falstaff* mit der Epoche nach 1918 verbindet. Der *Falstaff* ist für die Zeitgenossen Casellas eine Referenz. Der „wahren Tradition“, die für Casella im Ottocento einzig durch den *Falstaff* verkörpert wird, muss nach seiner Vorstellung die neue *musica nazionale* gerecht werden. Somit sei die zeitgenössische Kunst gleichzeitig antiveristisch und traditionell, revolutionär und konservativ:

⁴² Zit. in: Casella difende la giovane scuola, S. 46.

⁴³ Casella, Alfredo: Della nuova coscienza musicale italiana (1925), in: Venedig, Fondo Casella. S. 1-20. S. 19.

⁴⁴ Casella: *Fascismo e musica*, S. 867f.

⁴⁵ Vgl. Casella, Alfredo: I segreti della giara, Florenz 1941, S. 82.

„Quell’opera [Falstaff] appare alla parte migliore della gioventù nostra come l’ultima parola del passato nostro, e come un ponte ideale che collega direttamente, al disopra dell’Ottocento, il nostro glorioso passato pre-romantico col periodo iniziato col 1918. La nuova musica italiana [...] è dunque ad un tempo antiveristica e tradizionale [...]. E questa caratteristica della nostra arte musicale è tanto vera ed evidente che le musiche nostre appaiono, a seconda dei critici, rivoluzionarie o conservatrici.“⁴⁶

Casella reklamiert für seine Generation die Fortführung der jahrhundertealten, „wahren nationalen Tradition“. Die Tradition, die seine Gegner verfechten, sei hingegen in der Mittelmäßigkeit des *Ottocento* verankert. Für absurd hält Casella den Versuch, mit Hilfe dieser falschen Tradition Autarkie⁴⁷ auf dem Gebiet der Musik herbeiführen zu wollen:

„Stanno da una parte coloro (maggioranza) che [...] vorrebbero racchiudere l’arte nostra in una specie di chimerica, impensabile ‚autarchia‘ [...], la quale perpetuerebbe in certo qual modo non la vera secolare tradizione nazionale, ma soprattutto la mediocrità dell’ultimo Ottocento. Stanno dall’altra parte invece tutti coloro (minoranza) i quali operano per ridare vita a quell’alta tradizione nazionale che lo scorso secolo volle ignorare.“⁴⁸

So kann Casella von einer Rückkehr zur Ordnung (*ordine*) als der zentralen Aufgabe der italienischen Musik sprechen:

„In ogni caso, è ormai evidente che il compito attuale europeo della musica italiana si riassume tutto nella parola *Ordine*.“⁴⁹

Casella versteht unter *ordine* einen Fixpunkt, der dem Künstler Halt und dem Kunstwerk Bestand verleihen soll:

„Ordnung ist in jeder Kunst notwendig. Kunst (Kunst und Können sind schon begrifflich verwandt) ist das Ergebnis einer Freiheit, die gegen den Widerstand irgend eines Materials, des Steins, der Farbe, des Wortes oder des musikalischen Tones errungen worden ist. Und obwohl die Musik wohl die abstrakteste, unmateriellste Kunst ist, ist auch hier eine logische und klare formale Gestaltung eine conditio sine qua non für die Bedeutung und den Bestand des Kunstwerks.“⁵⁰

Ritorno all’ordine kam für die Künstler auch einer Flucht gleich. Sergio Martinotti nennt ihn „un’ipotesi conclusiva per risolvere le crisi del linguaggio artistico in genere, proprio nel suo significato di riesumazione del passato.“⁵¹ Dass die Proklamation des *ritorno all’ordine* eine

⁴⁶ Casella: *Fascismo e musica*, S. 868.

⁴⁷ Zur Entwicklung des Begriffes der musikalischen Autarkie vgl. Uras, Lara Sonja: *Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Lucca 2003, S. 52–62. Antonio Barbon bezeichnet die Autarkie als „appendice rafforzata di quel nazionalismo musicale che si era fatto avanti e aveva preso piede, a partire dalla metà dell’Ottocento, non solo in Italia ma in tutti i paesi europei ed extra-europei.“ Barbon, Antonio: *Aspetti della privacy di un dittatore. Mussolini e i musicisti del suo tempo*, Mailand 2000, S. 95.

⁴⁸ Brief von Alfredo Casella an Benito Mussolini vom 23.12.1937, in: Venedig, Fondo Casella, S. 2.

⁴⁹ Casella: *Posizione musicale*, S. 18.

⁵⁰ Casella: *Scarlattiana*, S. 26. Zu Casellas Ordnungsbegriff vgl. auch Starke: *Dubbio*, S. 106–110.

⁵¹ Weiter heißt es bei Martinotti: „[Ritorno all’ordine] significava riconsiderare la storia contro le dissoluzioni di poetiche simboliste o decadenti e contro le accuse di ‚disumanità‘ mosse alle avanguardie tosto in crisi. [...] Era necessario studiare gli antichi per appropriarsene alcune virtù fondamentali, quali l’assenza di un’estetica soggettivistica ed il senso della ‚costruzione‘, della disciplina e dell’equilibrio formale, tutti fattori necessari alla ristrutturazione espressiva.“ Martinotti, Sergio: „Gregoriano“, „romano“, „italiano“: tre declinazioni della nuova

Reaktion der Künstler auf die Erschütterungen der vorangegangen Kunstrichtungen ist, wurde auch von zeitgenössischen Musikwissenschaftlern gesehen. Guido M. Gatti schreibt 1932:

„Questo sgomento dell'estrema libertà, ch'è una specie di vertigine del vuoto, produce quel fenomeno di ‚ritorno alla legge‘, all'ordine costituito, sì diffuso negli ultimi anni, manifesto sotto i piú vari aspetti, nei campi piú diversi. In arte il fenomeno è stato detto neoclassicismo.“⁵²

Casella will mit dem *ritorno* nicht sich und seine Anhänger zur Ordnung im Sinne der von ihm als falsch apostrophierten Tradition des *Ottocento* rufen, sondern er strebt eine Rückkehr zu einer anderen Ordnung an. Diese beinhaltet für Casella die Abkehr von zwei „Anomalien“: der Musik des *melodramma* zum einen und der der 2. Wiener Schule, die er als „movimento decadente“⁵³ bezeichnet, zum anderen. *Ordine* konkurriert also mit zwei Konzepten, denen Casella *internazionalismo* vorwarf, dem *melodramma* und der Atonalität.

Die italienische Musik solle wieder Ordnung in die europäische Kunst bringen:

„In this general chaos it is not unlikely that Italian music, performing once again one of those aesthetic miracles of which it has always held the key, may bring about the necessary order in European art, and by doing so assure Europe and the whole world, of the beginning of a new musical epoch, based on serenity and grandeur, and above all, a beauty at once human and profound.“⁵⁴

Hinter dem Rückgriff auf eine „wahre Tradition“, welche die italienische Musik angeblich zur Ordnung zurückführen, verbarg sich für Casella auch die Garantie, mit dem Faschismus konform zu gehen:

„La fusione fra tradizione e modernità è la più alta caratteristica della dottrina fascista [...]. Il Fascismo è l'annuncio di una concezione della vita essenzialmente italiana, armonica, architettonica e positiva. E siccome l'arte non può fare a meno della vita, risulta allora evidente che la musica [...] ha seguito rigorosamente, nell'ultimo periodo 1910-30 ed oltre, la marcia spirituale generale della Nazione, marcia che ha, in un rapido ventennio, portato l'Italia dalla mediocrità del giolittismo alla maschia saldezza dell'epoca attuale.“⁵⁵

Mit seiner Argumentation versuchte Casella den politischen Machthaber für die eigenen Zwecke zu instrumentalisieren. Den Vorwürfen seiner Gegner konnte er entgegen halten, dass er sich auf einer Linie mit dem Faschismus bewegte – ein Missverständnis, das uns noch beschäftigen wird.

musica, in: Bryant, David (Hg.): Il Novecento musicale italiano. Tra neoclassicismo e neogoticismo, Florenz 1988, S. 95-117, S. 96.

⁵² Gatti: Aspetti, in: Pestalozza: Antologia, S. 176f.

⁵³ Vgl. Casella: La musica del Novecento, S. 3.

⁵⁴ Casella, Alfredo: The future of Italian music and its purpose, in: Musical Courier (24.12.1932), Venedig, Fondo Casella, S. 6.

⁵⁵ Casella: Fascismo e musica, S. 868.

2.2. Ottorino Respighi

Ottorino Respighi war kein Komponist, der das Bedürfnis hatte, seine Meinung zu Musik oder Politik zu dokumentieren. Er hat nur wenig hinterlassen, das über sein Verständnis von *Nazionalismo* und *Internazionalismo* sowie sein Konzept einer *Musica nazionale* oder *Musica internazionale* Aufschluss geben kann. Doch neben einigen Zeitungsartikeln und den äußerst kritisch abzuwägenden Überlieferungen seiner Frau Elsa sowie seines Librettisten und Freundes Claudio Guastalla existieren mindestens zwei von Respighi verfasste Abhandlungen, die eine Annäherung an seine Haltung zu *Nazionalismo* und *Internazionalismo* erlauben. Aus der Analyse dieser Texte wird ersichtlich, was Respighi für eine *Musica nazionale* hielt und was nicht. Manche der Aussagen in den Texten aus seinem Nachlass gewinnen an Profil, wenn man sie mit Stellen in dem von Respighi unter Mitarbeit von Sebastiano Luciani verfassten Bändchen *Orpheus. Iniziazione musicale. Storia della musica* (Florenz 1925) vergleicht.

2.2.1. Respighis Verhältnis zu *melodramma* und *Ottocento*

Der ältere der beiden Texte ist mit *Il rinnovamento musicale in Italia* betitelt. Ein unsigniertes Exemplar, welches sich im *Fondo Respighi* befindet, liegt hier zu Grunde.⁶ Respighi darf als sein Autor gelten, da er auf eigene Werke unter Bezugnahme auf seine Person verweist.⁷ Anlass und Ort einer eventuellen Veröffentlichung konnten leider nicht ermittelt werden. Als Entstehungszeit legt ein Verweis auf eine 15-jährige Tätigkeit als Professor für Komposition an der *Accademia di Santa Cecilia* das Jahr 1928 nahe. Respighi trat seinen Dienst dort 1913 an und hielt sich nach seiner langen Lehrtätigkeit für einen unmittelbar beteiligten Kenner der Lage der italienischen Musik.⁸ Das Thema von *Il rinnovamento musicale in Italia* ist nicht ungewöhnlich für die Zeit. Respighi analysiert darin aus eigenem Blickwinkel die Situation der zeitgenössischen italienischen Instrumentalmusik. Dieser Text wurde bisher, ebenso wie der folgende, noch nicht ausführlich in der Sekundärliteratur gewürdigt.

Der Veröffentlichungszweck des zweiten Textes *La musica italiana moderna* ist genauer fassbar. Auch der Adressat ist bereits in den ersten Zeilen genannt: „Amici Americani“. Es ist ein für ein nordamerikanisches Publikum bestimmter Vortrag, der am 29. Januar 1935 im Rundfunk

⁶ Respighi, Ottorino: *Il rinnovamento musicale in Italia*, 10-seitiges masch. Exemplar in: Venedig, Fondo Respighi. Die Fußnoten beziehen sich auf die Seitenangaben in diesem Schriftstück. Es handelt sich um zehn maschinenschriftliche Seiten, die den Eindruck einer Reinschrift erwecken, da nur minimale Stellen verbessert wurden. Respighi kann nicht eindeutig als Schreiber identifiziert werden, da sich die wenigen handschriftlichen Eintragungen nicht zuweisen lassen und der Text nicht signiert ist. Bei Elsa Respighi und Guastalla sind keinerlei Verweise auf diese Arbeit zu finden. Vgl. Anhang: Quelle 1.

⁷ „Chi scrive infine, e domanda scusa di doversi citare, non solo ha orchestrato antiche canzoni a liuto ma si è valso di elementi gregoriani, la più antica musica veramente latina per la sua opera Belfagor e nel suo quartetto dorico.“ Respighi: *Rinnovamento*, S. 10.

⁸ „Dopo circa 15 anni, essendo professore di composizione.“ Respighi: *Rinnovamento*, S. 1.

gesendet und anschließend in der Zeitschrift *Radiocorriere* veröffentlicht wurde.⁵⁹ Die folgende Analyse bezieht sich auf ein maschinenschriftliches Exemplar aus dem *Fondo Respighi*.⁶⁰ Elsa Respighi erwähnt im Zusammenhang mit der Rundfunkübertragung, dass sich zahlreiche Komponistenkollegen von dem Text angesprochen fühlten, was Respighi einmal mehr bewogen habe, später von ähnlichen Meinungsbekundungen abzusehen:

„Infinite sono le recriminazioni dei compositori non nominati e il malcontento di quelli non abbastanza ‚laudati‘. L’esperimento convince sempre più il Maestro a rimanere lontano da manifestazioni del genere.“⁶¹

Respighis Vortrag hatte im Unterschied zu dem bereits genannten die zeitgenössische italienische Oper zum Thema. Mit der Erwähnung zahlreicher junger Komponisten unterstreicht er seine grundsätzlich von Optimismus getragene Einstellung gegenüber der zeitgenössischen italienischen Opernproduktion. Gleichzeitig spart er nicht mit Kritik an bestimmten Kollegen. Casella und Malipiero sind die explizit benannten Adressaten seiner Kritik. Respighi versäumt es nicht, seine Positionen zum Verhältnis von Orchester und Gesang klarzustellen und die Charakteristika seines eigenen Opernschaffens zu erläutern.

In *La musica italiana moderna* erklärt Respighi nach einleitenden Passagen, er sei stolz, dass Italien auf dem Gebiet der Oper noch immer führend sei:

„Possiamo dire, senza eccessivo orgoglio, che il primato dell’Opera lirica spetta ancora all’Italia.“⁶²

Diese Worte deuten darauf hin, dass der Komponist die Gleichsetzung der italienischen Musik mit der Oper nicht als Belastung empfand. Damit unterschied sich Respighi deutlich von vielen Zeitgenossen. Casella etwa erkannte fünf Jahre vor Respighi, ohne diesbezüglich Bedauern zu äußern, dass Italien seine Opernvormacht einbüßte:

„L’Italia sta perdendo è vero l’autocrazia melodrammatica.“⁶³

Respighi hingegen lässt in den vorliegenden Schriften keine kritische Haltung am *melodramma* im Besonderen und am *Ottocento* im Allgemeinen erkennen. Damit nimmt er seine eigene Kritik an der Oper, die er 1911 durch die Unterschrift auf Bastianellis Manifest der *Lega*

⁵⁹ Radiocorriere XI/7 (10.-16.02.1935), S. 3f. Die Fußnoten verweisen auf das Original in: Venedig, Fondo Respighi.

⁶⁰ Respighi, Ottorino: *La musica italiana moderna*. Conversazione di O. Respighi, 7-seitiges masch. Exemplar mit handsch. Korrekturen von Elsa Respighi, in: Venedig, Fondo Respighi. Dabei handelt es sich um sieben auf Papier der *Reale Accademia d’Italia* geschriebene Seiten mit einigen handschriftlichen Eintragungen. Ein Handschriftenvergleich legt nahe, dass sie nicht von Respighi selbst, sondern von seiner Frau Elsa stammen. Da nicht zweifelsfrei geklärt werden kann, ob der Komponist diese Modifikationen autorisierte, liegt meiner Betrachtung die ursprüngliche maschinenschriftliche Fassung zu Grunde. Im Anhang finden sich beide Versionen: Quellen 2 u. 3.

⁶¹ Respighi, Elsa: Ottorino Respighi, Mailand 1954, S. 307f.

⁶² Respighi: *Musica*, S. 2.

⁶³ Casella: *Posizione musicale*, S. 14.

dei cinque ausdrückte, zurück. In *Il rinnovamento* gibt er zu, die Oper als junger Komponist als niedere Kunst angesehen und sich nur für die Instrumentalmusik interessiert zu haben:

„E sebbene il miraggio dell’opera o meglio del successo teatrale ci allettasse, e molti non potessero resistere ad esso, per noi l’opera in musica non era che un genere inferiore, e tutti i nostri sforzi non tendevano che a creare della musica strumentale.“⁶⁴

Innerhalb eines knappen Jahrzehnts hat sich Respighi somit von einem progressiven zu einem konservativen Komponisten gewandelt. Schon in einem 1926 in der Zeitschrift *Modern music* in New York veröffentlichten Text zur Rolle der Marionette im italienischen Theater spricht Respighi melancholisch von den „guten alten Tagen“ der traditionellen Oper:

„I do not mean modern opera, which seeks to be realistic even when employing fantastic themes; but rather the traditional Italian opera of the good old days, in which the passions are deliberately exaggerated and the action, built up of grandiloquent recitatives and impassioned arias.“⁶⁵

Respighis retrospektive Haltung wird auch dadurch deutlich, dass er das *melodramma* noch immer als integralen Bestandteil der Opernproduktion der zurückliegenden 20 Jahre und damit als zeitgenössisch schätzt.⁶⁶ Darüber hinaus stellt er die jüngeren Opernkomponisten in die direkte Nachfolge der Veristen:

„Voi [Amerikaner] che seguite con tanto interesse le manifestazioni artistiche del nostro paese, pensate, per un momento, quanto varia, intensa, ricca è stata la produzione di opere italiane in questi ultimi venti anni. La scuola diremo così dell’Opera verista o borghese come alcuni chiamarla amano, con a capo Puccini e Mascagni, seguiti poi da Zandonai, da Montemezzi, da Alfano (con la Resurrezione) da Riccitelli da Mulè vanta al suo attivo parecchi lavori di rinomanza mondiale.“⁶⁷

„Il t[e]atro di I[...]debrando Pizzetti che quasi per reazione al teatro verista [...] ha il merito grandissimo di aver elevato il nostro melodramma a maggiore dignità artistica, e di aver segnato per i giovani una strada che certamente porterà ottimi frutti.“⁶⁸

In *Il rinnovamento* erweist sich Respighi als Bewunderer Giacomo Puccinis. Er hält ihn für einen der kreativsten und innovativsten Komponisten. Puccini habe alle wesentlichen Tendenzen der zeitgenössischen Musik in seinen Kompositionen verarbeitet:

„E per dare un esempio più convincente, si consideri la produzione operistica di Puccini, il musicista forte [forse] più rappresentativo, e certo di fama più internazionale che abbia avuto l’Italia in questi ultimi anni. Ebbene, tutti i procedimenti tecnici più recenti, dalle successioni di quinte alle dissonanti più impreparate, ai ritmi più irregolari, tutto quello insomma che è il prodotto della tecnica moderna dal Debussy a Strauss e a Strawinsky [sic], tutti i procedimenti più arditi insomma della tecnica moderna, si possono rintracciare

⁶⁴ Respighi: Rinnovamento, S. 4.

⁶⁵ Respighi, Ottorino: Marionettes as seen by an Italian, in: *Modern music* 32 (1926), S. 17-20, S. 19.

⁶⁶ Die beliebte Charakterisierung des Melodramma als *arte borghese* verwendet er, aber mit dem Hinweis, dass es manchen beliebe es so zu bezeichnen. Damit setzt er sich von dieser Meinung ab.

⁶⁷ Respighi: Musica, S. 2.

⁶⁸ A. a. O., S. 3.

nell'opera di Puccini, ma così completamente assorbiti ed assimilati che spesso non è possibile identificarli e non si cercano di proposito.“⁶⁹

Respighi geht noch einen Schritt weiter, indem er nicht nur die avancierten musikalischen Mittel Puccinis preist, sondern auch die Errungenschaften der Orchestersprache der Veristen rühmt. Man vergegenwärtige sich noch einmal, mit welch harscher Kritik Torrefranca und Bastianelli Puccinis Opern überzogen, um den Grad der Abkehr Respighis von dieser Kritik ermessen zu können.

„Il movimento di rifioritura della musica orchestrale agisce parte anche sull'opera in musica. I musicisti della così detta ‚giovane scuola‘ fioriti negli ultimi anni dell'800, Mascagni, Puccini, Catalani, già nelle prime loro opere mostrano una cura dei particolari e una finezza di orchestrazione ben diversa da quella dei loro predecessori, rimasti ancora la prima maniera di Verdi.“⁷⁰

Besonders eigenwillig ist in dem zitierten Ausschnitt auch die Verbindung, die Respighi zwischen der sich erneuernden Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts und einer Verfeinerung der Orchestersprache in der Oper herstellt. Berücksichtigt man aber, dass Respighi sich selbst in der Traditionslinie des *melodramma* sah, wird seine Meinung plausibel:

„Il teatro che io ho sentito sta, forse, tra quello verista e quello pizzettiano e idealmente si riallaccia al nostro melodramma.“⁷¹

Unzweifelhaft kommt Respighis Intention zum Ausdruck, seine eigene Musik als Teil der Tradition des *Ottocento* sowie sich selbst als deren Bewahrer zu apostrophieren. In Casellas Worten wäre Respighi damit ein Vertreter der *falsa tradizione*.

In seiner zusammen mit Sebastiano Luciani herausgegebenen Musikgeschichte *Orpheus* von 1925 lässt Respighi seine Opern *Semirama* und *Belfagor* als sinfonische Opern bezeichnen – eine Charakterisierung, die die Positionen von Oper und *musica pura*, die sich widersprechend gegenüberstanden, miteinander verschmolz:

„Al tipo d'opera sinfonica appartiene invece *Semirama* di Ottorino Respighi. [...] In fine ad un tipo di opera che risponde alla tendenza unificatrice che abbiamo notato nella musica strumentale italiana, appartiene il *Belfagor* di O. Respighi, rappresentato alla Scala nel 1923. Nella quale opera il sinfonismo si inquadra nella forma tradizionale dell'opera italiana.“⁷²

Respighi war nicht der einzige Komponist, der nach dem 1. Weltkrieg seine Haltung zur Opernproduktion des *Ottocento* überdachte. Ausgehend von Verdis *Falstaff* wurde das

⁶⁹ Respighi: Rinnovamento, S. 9.

⁷⁰ A. a. O., S. 5.

⁷¹ Respighi: Musica, S. 3. Das Theater Pizzettis ist in den Augen Respighis eine Art Rückbesinnung: „Il teatro di I[ll]debrando Pizzetti [...] vuol essere un ritorno al recitar cantando e insieme alla concezione del teatro greco ha dato anch'esso opere di prim'ordine quali la Fedra, Debora e Jaele, Fra Gherardo. Questa forma di teatro se pur non è riuscita a conquistare le folle, (forse per la voluta costrizione della parte umana e lirica dei personaggi, nella loro espressione musicale) ha però avuto i più larghi consensi della music [sic] critica universale.“ A. a. O., S. 2f.

⁷² Respighi, Ottorino u. Luciani, Sebastiano A.: *Orpheus. Iniziazione musicale. Storia della musica*, Florenz 1925, S. 329f.

Jahrhundert langsam neu entdeckt. Auch Respighi schätzte *Falstaff* vor allen anderen Werken Verdis⁷³ und bezeichnete den Komponisten als den einzigen seiner Generation, der in der Lage gewesen sei, sich immer wieder zu erneuern:

„Verdi, il quale soltanto, solo della sua generazione, aveva avuto la forza di rinnovarsi e di rifiorire ad ogni primavera.“⁷⁴

Respighis anfängliche Ablehnung der Oper des 19. Jahrhunderts war wie bei allen Exponenten der *Generazione dell'80* in deren Vormachtstellung begründet, die eine eigenständige Instrumentalmusik in Italien nicht Fuß fassen ließ. Seine Äußerungen in *Il rinnovamento* deuten aber darauf hin, dass Respighi mit diesem „Kuriosum“ der Musikgeschichte seinen Frieden gemacht hat:

„Un fenomeno singolare nella storia della musica europea è che l'Italia, la quale nel 700 aveva creato con Antonio Vivaldi e Domenico Scarlatti le forme della musica strumentale moderna, forme che dovevano fiorire rigogliosamente nell'opera di Mozart e Beethoven, nel secolo seguente, sia rimasta si può dire priva di una produzione strumentale. In tutto l'800 i musicisti italiani non coltivano che l'opera in musica, la quale essendo essenzialmente vocale, conservava e poteva conservare il suo carattere monodico e melodico originario. Ogni altra forma era non solo trascurata, ma pareva aliena dal Genio italiano, la cui caratteristica, si riteneva non fosse la nuda e semplice melodia.“⁷⁵

Respighi stellt fest, dass es in Italien nicht zur Schaffung einer autonomen Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert kam, gleichzeitig betont er, dass die Formen der Italiener von den Wiener Klassikern nicht nur aufgegriffen, sondern sogar zur Blüte gebracht wurden. Die Vorstellung einer direkten Vorläufer- und Vorbildfunktion der italienischen Komponisten für die deutsch-österreichischen Klassiker wird von den allermeisten Kollegen Respighis geteilt.⁷⁶ So wird die eben noch übermächtige deutsche romantische Tradition zu einer Tradition mit italienischen Wurzeln. Vivaldi und Scarlatti werden zu direkten Vorläufern Beethovens.

In *Il rinnovamento* erwähnt Respighi schließlich das Vorhandensein einer Tendenz, die nach einer Wiederbelebung der *musica antica* strebe:

„Vi è inoltre una tendenza a ritornare all'antico, proprio nel senso che aveva previsto Giuseppe Verdi, a risalire alle sorgenti stesse della nostra musicalità. G. F. Malipiero è per esempio un profondo conoscitore dal 700, la cui delicatezza si rinnova nella sua musica. I. Pizzetti è un perfetto conoscitore dei madrigalisti. V. Tommasini ha mostrato, strumentando le suonate di D. Scarlatti, di comprendere perfettamente il sinfonismo di

⁷³ Vgl. Respighi, Elsa: Respighi, S. 195. Nur mit den frühen Werken Verdis hatte Respighi offensichtlich lange Zeit Probleme. Vgl. Casella, Alfredo: Lettera aperta ad André Suarès, in: ders.: 21+26, S. 130-134, S. 132. Respighi vertrat offensichtlich etliche Jahre lang die Meinung, dass es sich bei den frühen Schöpfungen Verdis vor dem *Trovatore* um zweitrangige Musik handle. Jan Meyerowitz, ein Schüler Respighis nach 1933, berichtet, dass er den Komponisten mit den frühen Opern Verdis bekannt gemacht habe, er sich mithin erst in den unmittelbaren Jahren vor seinem Tod mit dem Gesamtwerk Verdis vertraut gemacht und es schätzen lernte. Vgl. Meyerowitz, Jan: Con Respighi, in: Bryant: Novecento musicale italiano, S. 23-31.

⁷⁴ Respighi: Rinnovamento, S. 5.

⁷⁵ Respighi: Rinnovamento, S. 1f.

⁷⁶ Malipiero spricht von der Bedeutung der Sinfonien Giuseppe Sammartinis für die Wiener Klassiker: vgl. Malipiero, Gian Francesco: I conservatori, in: Il pianoforte Nr. 12 (1921), zit. in: Pestalozza: Antologia, S. 595-600, S. 599.

questo autore. Chi scrive infine, e domanda scusa di doversi citare, non solo ha orchestrato antiche canzoni a liuto ma si è valso di elementi gregoriani, la più antica musica veramente latina per la sua opera Belfagor e nel suo quartetto dorico. Tutto questo non è un movimento di pura e semplice erudizione (vi è anche questo, costituito dalla continua pubblicazione di antiche musiche) ma un ritorno istintivo alle antiche forme, ritorno non dissimile, da quello che si è prodotto tante volte nell'arte italiana e che ha determinato soprattutto quel movimento che prende nome di rinascimento, e che dall'Italia, per il suo carattere di universalità ha potuto irradiarsi in tutta Europa.“⁷⁷

Respighi beansprucht die Leistung der Wiederentdeckung der *musica antica* für sich und seine Generation.⁷⁸ In *Il rinnovamento* wähnt er den Geist seiner Epoche in der Nachbarschaft der Renaissance. Ein Vergleich, durch den er zum einen die autonome Position der zeitgenössischen *musica nazionale* herausstellt und zum anderen seinen *nazionalismo* bekennt, der für ihn in der Beschäftigung mit der *musica antica* ebenso aufgehoben war, wie im Komponieren von *melodramme*.

2.2.2. Konzepte von *tradizione* und *italianità* bei Respighi

Respighis *Tradizione*-Verständnis verzichtet bisher auf kein Phänomen der italienischen Musikgeschichte. Es schließt die Alte Musik genauso ein, wie die Opernproduktion des *Ottocento* bis hin zum veristischen *melodramma*. Verdis *Falstaff* ruht nicht wie im *Tradizione*-Konzept Casellas gleichsam als eine Insel im 19. Jahrhundert. Wie steht Respighi jedoch zum Instrumentalschaffen des *Ottocento* und was bedeutet für ihn „*italianità*“?

Giuseppe Martucci und Giovanni Sgambati gelten für Respighi ohne Einschränkungen als Erneuerer der Instrumentalmusik Italiens. Die Kritik Bastianellis hat für Respighi Ende der 20er Jahre offensichtlich nur noch eine historische Bedeutung. Respighi konstatiert vielmehr, dass die Inspiration durch die Musik der deutschen Romantik und ihre Verbreitung (Bastianellis Kritikpunkte) unvermeidlich und nötig gewesen sei, um das bisherige Opernpublikum an Instrumentalmusik heranzuführen:

„Era naturale che prima di tutto si dovesse cercare da qualcuno di riaccostare il pubblico a queste forme abbandonate e misconosciute. L'opera di Giuseppe Martucci, a Napoli e a Bologna, quella di Giovanni Sgambati e di Ettore Pinelli a Roma, è stata perciò soprattutto quella di far conoscere i grandi maestri tedeschi, i quali avevano sviluppato e coltivato specialmente un genere di musica che pure aveva avuto la sua prima fioritura in Italia. Giuseppe Martucci, oltre che un grande pianista è stato un grande direttore di orchestra, Giovanni Sgambati è stato anche egli un interprete, degno allievo di Francesco Listz [sic], il cui soggiorno a Roma non è stato estraneo al nostro rinnovamento musicale, Ettore Pinelli è stato un insigne violinista e l'iniziatore dei primi concerti orchestrali in Italia. Accanto a questa opera di diffusione e di propaganda i musicisti cui abbiamo citato, cui bisogna aggiungere Luigi Mancinelli interprete [sic] dell'opera wagneriana, hanno cercato di fare

⁷⁷ Respighi: Rinnovamento, S. 9f.

⁷⁸ Francesco Degrada hat darauf hingewiesen, dass die Wiederbelebung Alter Musik bereits lange vor der *Generazione dell'80* anhand der Musik Verdis, aber auch Leoncavallos nachweisbar ist. Vgl. Degrada, Francesco: La „Generazione dell'80“ e il mito della musica italiana, in: Nicolodi: Musica italiana, S. 83-96, S. 84-86.

opera di creazione, producendo cioè delle composizioni di carattere orchestrale o strumentale, e colmando così il vuoto che era prodotto nella produzione musicale italiana, esclusivamente operistica. Era inevitabile che facendo questo dovessero inspirarsi principalmente ai modelli di oltre alpe, ai romantici tedeschi soprattutto.“⁷⁹

Respighi ergänzt, dass Martucci und Sgambati vor allem durch ihre Lehrtätigkeit nachhaltige Wirkung entfaltet hätten:

„Ma l'azione più efficace questi maestri oltre che con la propaganda l'hanno esercitata con l'insegnamento. La nuova scuola musicale italiana è stata si può dire creata da Giuseppe Martucci.“⁸⁰

Als Bewertungsgrundlage für dieses Urteil hat Respighi wahrscheinlich seine persönliche Erfahrung mit Martucci, dessen Kompositionsschüler er in Bologna war, herangezogen. Durch seine Frau Elsa, die bei Sgambati in Rom studiert hatte, dürfte er zudem auch mit dessen Methoden vertraut gewesen sein. Damit stellt sich Respighi in eine Linie mit den Granden der italienischen Instrumentalmusik. Die Heroisierung ihres von epigonalen Zügen nicht freien Wirkens kann als Versuch gedeutet werden, den eigenen Standpunkt in der italienischen Musikgeschichte durch den Verweis auf eine respektgebietende Tradition zu stärken. Über Martucci und Sgambati knüpft Respighi an die glorifizierte italienische Vergangenheit sowie die Instrumentalkomponisten des Auslandes an.

Auf die vielen Stimmen, die das Werk Martuccis und Sgambatis als unitalienisch ablehnten, nimmt auch Respighi Bezug, indem er ihre *italianità* nachdrücklich verteidigt:

„Di qui l'accusa di mancanza di *italianità* a questi musicisti forse più italiani per animo di tutti gli altri, e [è] il fatto che nell'opera in musica soltanto si vedessero conservati quei caratteri di tradizionale *italianità*: la vena melodica, la passione e l'impeto lirico, che hanno costituito soltanto il fondo grezzo della musica italiana nel periodo più glorioso.“⁸¹

Respighi hatte offensichtlich wie Casella die Vorstellung einer Art von tradiertem *italianità*, die er zwar nicht mit den Wörtern „*canto*“ und „*melodia*“ beschrieb, jedoch zweifelsohne intendierte. Unter dieser tradierten *italianità* subsumierte Respighi *vena melodica, passione e l'impeto lirico*, an anderer Stelle war bereits von *nuda e semplice melodia* die Rede. Jedoch schränkt er ein, dass mit der tradierten *italianità* nur der „Rohgrund“ des *Ottocento* beschrieben werden kann. Obwohl er das *Ottocento* für die ruhmreichste Periode der italienischen Musik hielt, erkannte er in *canto* und *melodia* nicht mehr die alleinigen Garanten einer aller Musik

⁷⁹ Respighi: Rinnovamento, S. 2f. Respighis Verweis auf die Leistungen von Pinelli und Mancinelli ist ungewöhnlich, da diese Komponisten in den Schriften der Zeitgenossen kaum Erwähnung finden. Während die Pionierleistung Martuccis und Sgambatis niemals übergegangen wird, ist das Meinungsbild bei den weniger bekannten Komponisten und Interpreten keinesfalls homogen. Die Wertschätzung Luigi Mancinellis gründet sich wahrscheinlich auf Respighis bologneser Lokalpatriotismus. Denn Mancinelli wirkte als Organisator und als Kopf der örtlichen *Società del Quartetto* und als Vorgänger von Giuseppe Martucci in der Funktion des Leiters des *Liceo Musicale*. Dieses Wirken lobt auch Adriano Lualdi in seinem Buch *Viaggio musicale in Italia*. Vgl. Lualdi: Viaggio musicale in Italia, S. 197.

⁸⁰ Respighi: Rinnovamento, S. 3.

⁸¹ Ebd.

adäquaten *italianità*. Leider versäumte er zu klären, was unter einer umfassenderen oder neuen *italianità* verstanden werden könnte. Trotz seiner Einschränkungen hätte diese wohl wiederum *canto* als zentralen Bestandteil in sich aufgenommen. Denn für Respighi stand bereits 1925 fest, dass die Musik sich wieder auf den Gesang als Basis besinnen werde:

„Tutto dunque fa prevedere con una certa sicurezza che la musica sia per ritornare al suo elemento originario ed immortale: il Canto.“⁸²

So wird verständlich, dass er sein Opernschaffen in die Tradition des *melodramma* stellte, in dem sich die tradierte *italianità* mustergültig ausprägte:

„Il teatro che io ho sentito sta, forse, tra quello verista e quello pizzettiano e idealmente si riallaccia al nostro melodramma. Io penso che il canto deve essere l'espressione del sentimento umano, e che nell'opera in musica esso non può e non deve essere subordinato a nessun'altra cosa. Penso altresì che il Teatro è fatto di contrasti, e di chiaro-scuri, e da qui la necessità di alternare il RECITATIVO [sic], per tutto quanto è azione, movimento, parlato, al CANTO [sic] per tutto quanto è emozione, dramma, sentimento umano.“⁸³

Für Respighi – den Opernkomponisten – galt die tradierte *italianità* weiterhin; ihr gegenüber nahm der Komponist eine ausgesprochen positive Haltung ein. Für Respighi – den Instrumentalmusikkomponisten – genügte diese Definition freilich nicht mehr. Doch an die Stelle einer durch *canto* schon nicht ganz genau spezifizierten *italianità* stellte Respighi die geistige Haltung, die in der Musik Martuccis und Sgambatis seiner Meinung nach für die Sache der *musica nazionale* einstand.

2.2.3. Respighis Konzepte von *musica nazionale* und *musica internazionale*

Auch in den Komponisten des *melodramma* erkannte Respighi Bürgen einer *musica nazionale*. Diese Ansichten finden sich in zeitlicher Nähe zu seinen Aussagen in *Il rinnovamento* in *Orpheus* formuliert:

„In Italia agli epigoni di Verdi succede la così detta giovane scuola, che ha il merito incontrastabile di aver mantenuto [...] i caratteri dell'arte nazionale. [...] Giacomo Puccini (1858-1924) è l'operista più popolare e più rappresentativo del nostro tempo. Manon, Bohème, Tosca, Butterfly e la Fanciulla del West sono opere di grande teatralità, in cui appaiono assimilati felicemente e italianamente i procedimenti più arditi della tecnica moderna.“⁸⁴

Während Torrefranca, Bastianelli und Casella das *melodramma* als internationalistisch angriffen, röhmt Respighi seinen genuinen Nationalcharakter. Gerade die Musik jener Opernkomponisten, die als Exponenten des *internazionalismo* verfeindet wurden, deutete er zur Vertreterin einer noch immer zeitgenössischen *musica nazionale* um. Bedenkt man, dass

⁸² Respighi: *Orpheus*, S. 339.

⁸³ Respighi: *Musica*, S. 3.

⁸⁴ Respighi: *Orpheus*, S. 324f.

Respighi Puccini als den „populärsten“ und gleichzeitig „repräsentativsten“ Opernkomponisten der Epoche bezeichnete, schien er die internationale Wirkungsmacht des *melodramma*, die andere als *internazionalismo* kritisierten, für ein Qualitätsmerkmal des *nazionalismo* zu halten.

Benutzt man einen Ausdruck aus einer gleichzeitig stattfindenden kulturpolitischen Debatte in den USA, dann verbirgt sich hinter dem Wunsch nach Wirkungsmacht das Anliegen, internationales *Standing*⁸⁵ für die italienische Musik zu erreichen. Zu Beginn der 20er Jahre setzte man sich in den USA ebenfalls mit dem *Standing* der eigenen Musik auseinander. Konkret ging es um eine angestrebte Kombination von nationaler Eigenständigkeit mit internationalem *Standing*. Am erfolgreichsten verkörpert wurde diese durch die Musik Aaron Coplands. In einer in den frühen 20er Jahren entworfenen Konzeption verknüpfte der Autor Robert Coady dafür *Nationalism* und *Internationalism* miteinander:

„An Internationalist is a nationalist whose product, in any field, has reached the quality of world beneficence. [...] Internationalism is not destructive of nationalism, but dependent on nationalism.“⁸⁶

Nationale Identität wird für Coady zur Grundvoraussetzung für internationalen Erfolg. In dieser Haltung spiegeln sich die Intentionen Respighis wider: „Internationalism cannot be agitated into sudden completion but must grow and can grow only as national cultures grow.“⁸⁷

In Respighis Musikgeschichtsbändchen *Orpheus* heißt es, dass die italienische Musik die Aufgabe habe, die diversen Dialekte der Musik in Europa zu einen und daraus eine allgemein verständliche Sprache zu formulieren:

„Tutto farebbe dunque supporre che all’Italia sia riservata la missione di unificare i diversi dialetti musicali dando all’Europa, come aveva fatto nel 6-700, un linguaggio comune.“⁸⁸

So steht Respighi ähnlich wie Casella für eine Form des „nationalistischen Internationalismus“, allerdings mit dem wichtigen Unterschied, dass er bereits die internationale Wirkungsmacht des *melodramma* gelten ließ und sie nicht nur von der „neuen“ *musica nazionale* forderte. Die nationale Verankerung der neuen *musica nazionale* kann auch als Versuch gedeutet werden, dem „*Internazionalismo*“-Vorwurf zu entgehen. Für Respighi gab es *musica nazionale* zu jeder Zeit der italienischen Musikgeschichte, für Casella war sie hingegen eine wiederzugewinnende Kunst, die mit dem *Ottocento* fast untergegangen wäre. *Musica nazionale* kann für Respighi vieles bedeuten: eine Musik, die sich an die Alte Musik anlehnt, die eine nicht näher spezifizierte *italianità* als Geisteshaltung vertritt oder sogar *melodramma* ist.

⁸⁵ Oja, Carol J.: *Making music modern*, Oxford 2003, S. 238.

⁸⁶ Coady, Robert: Aus einer Schrift der *American Tradition League*, in: Munson, Gorham B: *The skyscraper primitives*, in: *The Guardian* 1/5 (März 1925), S. 174, zit. in: Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Respighi: *Orpheus*, S. 323.

Respighi war jedoch nicht so willfährig in der Akzeptanz aller Musik, wie es bisher den Anschein haben möchte. Vielmehr bediente er sich freimütig des klassischen „Internazionalismo“-Vorwurfs, wenn es darum ging, den Misserfolg der jüngeren Komponisten zu erklären. Casella und Malipiero sowie Vittorio Rieti⁸⁹ werden in *La musica italiana moderna* als Vertreter einer *musica internazionale* genannt.⁹⁰ Da Respighi in dem Text ausschließlich über Oper redet, wendet er sich in seinen Angriffen natürlich gegen die Opern der drei Komponisten. In den Bühnenwerken Casellas, Malipieros und Rietis sieht er den schädlichen Geist des *internazionalismo* am Werk:

„A queste tre distin[t]e forme di opera italiana vanno aggiunti gli esperimenti interessantissimi che in questo campo sono stati fatti da CASELLA, da MALIPIERO, da VITTORIO RIETI e da alcuni giovanissimi musicisti. Questi artisti, ferventi ammiratori di tendenze estremiste di altri paesi europei, con uno spirito internazionalista per eccellenza, essi hanno voluto portare una completa rivoluzione nel teatro italiano. L'esperimento pur essendo, come dicevo assai interessante e degno della più ampia lode non è riuscito: il pubblico d'Italia e fuori non ha partecipato a questa rivoluzione da 15 anni non ha fatto un passo verso que[s]ta forma di teatro.“⁹¹

Mit den drei genannten Formen des italienischen Musiktheaters meinte Respighi die Oper im Sinne Verdis, die veristische Oper und das Theater Pizzettis. Es ist bezeichnend, dass er die Werke Casellas, Malipieros und Rietis nicht zu diesen *distinte forme* rechnete und ihnen nur als Experimenten Anerkennung zollte. Es darf auch nicht übersehen werden, dass Respighi den Kollegen unterstellte, sie seien Bewunderer extremer Tendenzen in anderen europäischen Ländern. Welche Tendenzen er aber konkret als extrem ablehnte, das erschließt sich aus den vorhandenen Schriften nicht leicht. Während eines Aufenthaltes in San Francisco gab Respighi allerdings eine Stellungnahme zur Musik Ernest Blochs ab, die am 29. Dezember 1928 in *Musical America* erschien und die uns weiterhilft. Darin heißt es:

„Bloch illustrates the trend away from modernism. Modernism has served its purpose. It cleared the ground of hampering conventions in music. Some of its effects have been absorbed, but music has again joined hands with the past. Why, for a while it got so that anyone could claim to be a composer provided he wrote wildly enough!“⁹²

In der Musik Blochs will Respighi einen allgemeinen Trend weg vom *modernismo* zurück zur Vergangenheit erkannt haben, wobei er nicht die Musik des *Sei-* oder *Settecento*, sondern in

⁸⁹ Vittorio Rieti suchte 1922 um Unterricht bei Respighi an. Doch laut Elsa Respighi verwehrte ihm Respighi nach der Durchsicht einiger seiner Partituren seine Hilfe. Er sei der Ansicht gewesen, dass die künstlerischen Intentionen, die Rietis bisherige Kompositionen unter Beweis stellten, doch zu verschieden von den seinen seien. Vgl. Respighi, Elsa: Respighi, S. 161.

⁹⁰ Respighis Abneigung gegen die von ihm als spröde und grob empfundene Musik Casellas lässt sich auch aus der Charakterisierung seines Kollegen in *Il Rinnovamento* ableiten: „Alfredo Casella, spirito irrequieto di pianista e direttore di orchestra, organizzatore instancabile cui si deve la diffusione in Italia della musica straniera ed all'estero di quella italiana, è autore di pezzi pianistici orchestrali e vocali, in cui attraverso una certa angolosità e rudezza di espressione si rivela una sensibilità fine e tormentata.“ Respighi: *Rinnovamento*, S. 7.

⁹¹ Respighi: *Musica*, S. 4.

⁹² Respighi, Ottorino: Respighi on Bloch, in: *Musical America* (29.12.1928), S. 10.

dem Fall wohl diejenige des *Ottocento* im Blick hat. Der *modernismo* habe seinen Dienst getan, indem er dazu beigetragen habe, mit Konventionen zu brechen. Respighis Meinung von der „reinigenden Funktion“ des *modernismo* hatte illustre Unterstützer. Der junge Guido M. Gatti, ein Verehrer der Kunst Casellas und Malipieros, sprach in *Aspetti della situazione musicale in Italia* 1932 von der Notwendigkeit eines Konventionsbruchs, den vor allem die Atonalität herbeigeführt habe:

„Ma nessuna delle esperienze sarà stata vana. La gran ventata dell'atonalismo ha violentemente, ma forse a tempo opportuno, spezzato i vetri e contribuito a rompere l'incantesimo di un sistema armonico-tonale ormai impaludato e incapace con le sue sole forze di districarsi dalle pastoie della scolastica e dell'accademia e di rinnovarsi nel profondo.“⁹³

Mit Blochs Musik nahm Respighi die Musik eines Ausländer zum Anlass, über den *modernismo* zu sprechen. Dies zeigt, dass er für ihn ein Krisenphänomen aller europäischen Nationen war.

Welche Musik steht für Respighi konkret hinter dem *modernismo*? Im Zusammenhang mit Äußerungen zur Krise der europäischen Musik wird in *Orpheus* Arnold Schönberg genannt:

„Arnoldo Schönberg infine tende a dissolvere addirittura l'unità tonale della musica. Che cosa accade? Accade che l'elemento polifonico-armonico è diventato così preponderante che assorbe e dissolve successivamente quello ritmico, che è l'elemento specifico della musica. La musica europea sta dunque per subire una crisi radicale, da cui dovrà uscire completamente trasformata e rinnovata.“⁹⁴

Das Wort „*modernismo*“ fällt in diesem Text zwar nicht, doch legen die Äußerungen zur radikalen europäischen Krise, die durch die Atonalität ausgelöst wurde, nahe, diese Sätze mit ihm in Verbindung zu bringen.⁹⁵ So gilt ihm der *modernismo* einmal mehr als internationales Krisenphänomen. Damit verknüpft er *internazionalismo* und *modernismo*. Die Musik des *modernismo* war für Respighi nicht zukunftsähig; Fortschritt sah er in seiner Überwindung, wie er in seinem Bloch-Kommentar andeutet. Was hält Respighi nun von einer *musica internazionale*?

Er meint, das Publikum habe sich nicht für die Schöpfungen Casellas, Malipieros und Rietis begeistern wollen, weil deren Musik vom Geist des *internazionalismo* durchdrungen sei. Musik müsse aber vielmehr zu den Vertretern der eigenen Nation und Ethnie sprechen und aus ihr kommen, um wahr und letztlich erfolgreich zu sein. Respighi negiert sogar die Möglichkeit einer *musica internazionale*, womit nicht gemeint sein kann, dass er nicht an die Existenz des

⁹³ Gatti: Aspetti, in: Pestalozza: Antologia, S. 177.

⁹⁴ Respighi: *Orpheus*, S. 339.

⁹⁵ Respighi stand der Musik des Wieners reserviert gegenüber. Seine Frau berichtet von einem persönlichen Treffen im Jahre 1927, das beide Komponisten vollkommen kalt gelassen habe. Bei der Gelegenheit hörte Respighi Schönbergs neues Streichquartett, das ihm offensichtlich missfiel. Vgl. Respighi, Elsa: Respighi, S. 199. Bei dem Quartett handelte es sich um Schönbergs 3. Streichquartett, op. 30, das am 19.09.1927 in Wien uraufgeführt wurde.

internazionalismo glaubt (immerhin klagt er über den „spirito internazionalista“), sondern an die Existenz einer gültigen *musica internazionale*. Er stellt sich wiederum in eine Linie mit Puccini und behauptet, dass seine Musik genuin italienisch sei, also die Anforderungen an eine *musica nazionale* erfülle. Casellas und Malipieros Musik weise immerhin noch Konturen einer *italianità* auf:

„A mio avviso la ragione dell’incapacità del pubblico va ricercata proprio in quello spirito internazionalista a cui accennavo dianzi. L’arte, per essere vera, per essere degna di questo nome deve essere l’espressione viva di un’essere umano. La prima qualifica di un individuo è la sua razza a la sua nazionalità, così l’arte deve essere prima di tutto espressione della propria razza, del proprio paese. Diventerà poi universale, cioè parlerà al cuore e all’intelletto di tutto il mondo, se avrà forza per esprimere ed esaltare sentimenti fondamentalmente umani e comuni a tutti i popoli. Ma, prima di tutto l’arte deve essere nazionale non credo anzi nego assolutamente che possa esistere un’arte internazionale. Chi più tedesco di Bach, di Beethoven, di Wagner chi più italiano di Monteverdi, di Palestrina, di Bellini, di Verdi, e chi più di loro universalmente amati e compresi? Cosa veramente singolare che dimostra la inesauribile forza della nostra razza è di vedere come attraverso le diverse tendenze notate nella moderna opera italiana il carattere di *italianità* non viene mai meno. Perchè se italiana è la musica di Puccini e di Mascagni di Giordano e di Zandonai, altrettanto italiana è la musica di Pizzetti e quella di Respighi, e caratteri di *italianità* si ritrovano anche nelle musiche di Malipiero e di Casella.“⁹⁶

Nach solchen Sätzen wurde das zunächst freundschaftliche Verhältnis zwischen Respighi, Casella und Malipiero zusehends brüchig.⁹⁷ Neben einer persönlichen Entfremdung der Komponisten dokumentiert die Kritik an Casella und Malipiero aber auch, wie weit sich Respighi künstlerisch von seinen einstigen Weggefährten entfernt hatte. War während des 1. Jahrzehnts des Jahrhunderts durchaus ein Konsens im gemeinsamen Streben nach einer neuen *musica nazionale* erkennbar, die nicht mehr das *melodramma* und die Tradition des *Ottocento* einschließen sollte, so wandte sich Respighi von diesem Konzept des durch Torrefranca und Bastianelli fundierten *nazionalismo* ab. Zwar blieb das gemeinsame Ziel die Schaffung einer autonomen *musica nazionale*, doch ankerte Respighis Konzept bald in den ästhetischen Grundlagen einer Tradition, die für Casella als *falsa tradizione* längst überholt war.⁹⁸

Respighi lässt in seinen Texten nicht den geringsten Zweifel am Nationalcharakter seiner Musik aufkommen. Durch die Apostrophierung der Musik Martuccis und Puccinis – seiner Vorbilder – als *musica nazionale* erklärte er seine eigenen Kompositionen zu Schöpfungen mit

⁹⁶ Respighi: *Musica*, S. 4f.

⁹⁷ „I nostri rapporti erano allora assai cordiali e persino fraterni. Purtroppo l’ambiente romano (del quale Respighi subiva fortemente l’influenza) doveva poi alterare progressivamente questi rapporti e sostituire loro una corretta freddezza (e anche una malcelata ostilità da parte di Respighi verso la mia arte) che fu per me un profondo dolore.“ Casella: Segreti, S. 229f.

⁹⁸ „Ma, se anche la via da lui percorsa doveva fatalmente creare quel distacco fra noi due, nondimeno io ritengo che per procedere ad una giusta valutazione della posizione artistica di Respighi occorra anzitutto non dimenticare che il suo punto di partenza fu quello medesimo di tutta la nostra generazione: la necessità di uscire al più presto dall’atmosfera ormai superata ed isterilità del verismo, dell’arte cioè della generazione precedente la nostra. Per reagire contro il verismo, la unica via possibile era quella di appoggiarsi sulle avanguardie europee nate dall’impressionismo. Ed in questo, Respighi fu con noi tutti. Ma gli mancò ad un dato momento il coraggio di andare avanti su quella via, la quale doveva portare – ed infatti portò – ad una totale reazione contro l’impressionismo.“ Casella: Segreti, S. 281f.

dezidiertem Nationalcharakter. So nennt Respighi als Argumente für den Nationalcharakter seiner Musik zwei Namen, von denen Bastianelli behauptete, sie stünden für eine *musica internazionale*. Respighis Kritiker hätten diese Namen als Belege für den *internazionalismo* seiner Musik selbstverständlich ins Feld führen können.

Vielleicht muss man, wie es Jürg Stenzl im Falle von Casella getan hat, bei Respighi ebenfalls von einer Zurechtstilisierung des eigenen Werdegangs und der eigenen kompositorischen Grundlagen unter den Vorzeichen des *nazionalismo* sprechen. Respighis Argumente betrieben jedenfalls die nationale Stilisierung der Musik seiner Vorgänger. Die von ihm geschätzte Tradition soll bruchlos auf seine eigene Musik als *musica nazionale* hinführen.

2.3. Gian Francesco Malipiero

Am 15. Dezember 1921 veröffentlichte Gian Francesco Malipiero in *Il Pianoforte* einen folgenreichen Aufsatz zu Gegenwart und Zukunft der italienischen Konservatorien. Der Herausgeber der Zeitschrift, Guido M. Gatti, war ein Freund Malipieros und gehörte zu den bedeutendsten Gestalten der italienischen Musikpublizistik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Malipieros Artikel *I conservatori* löste einen einige Monate dauernden öffentlichen Schlagabtausch mit Ildebrando Pizzetti in derselben Zeitschrift aus, die in Luigi Pestalozzas Edition *La rassegna musicale. Antologia* nachgelesen werden kann.⁹⁹ Allerdings ist bei Pestalozza nicht der gesamte Streit dokumentiert. Vorabversionen von Reaktionen Malipieros, die nicht erschienen, aber von großem Interesse sind, kann man dem Briefwechsel mit Guido M. Gatti, den Cecilia Palandri 1997 herausgegeben hat, entnehmen.¹⁰⁰

Die Betrachtung der Debatte um die Lehre an den Konservatorien verfolgt zwei Ziele. Sie dokumentiert Malipieros Haltung in einer kulturpolitischen Auseinandersetzung, die der *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte ein schärferes Profil verleiht, indem sie ein Jahr vor der Machtübernahme durch die Faschisten wichtige konkurrierende Positionen innerhalb der italienischen Komponistenschaft dokumentiert.

2.3.1. Malipieros Aufsatz *I conservatori* und seine Konzepte von *italianità, tradizione* und *musica nazionale*

Der Aufsatz *I conservatori* von 1921 beschäftigt sich mit der Lehre und dem Erlernen von Musik. Es ist nicht Malipieros erster Text zu diesem Thema. 1912 erschien eine Schrift in der

⁹⁹ Vgl. Pestalozza: *Antologia*, 595-607.

¹⁰⁰ Vgl. Palandri, Cecilia (Hg.): *Gian Francesco Malipiero. Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Florenz 1997, S. 103-115.

Rivista musicale italiana, in der er über *La sinfonia italiana dell'avenire* nachdenkt. Der Komponist umreißt darin zunächst den Verlauf der italienischen Musikgeschichte und erklärt weiter, wie er sich den Prozess des „Lernens“ vorstellt, nämlich als einen der Assimilation, des Verstehens und Verwerfens von fremder Musik. Zur deutschen Tradition nimmt er den Standpunkt eines aufrichtigen Bewunderers ein. Damit zeigen sich die Nachwirkungen seiner Berlinaufenthalte. Eine bewusste Abwendung von der deutschen Musik hatte er 1912 noch nicht vollzogen. Vielmehr negiert der Komponist den Sinn von nationalem Ehrgeiz in der Kunst. Dem aus Paris heimgekehrten Casella vergleichbar vertritt er die Meinung, dass der Nationalcharakter von Musik von zweitrangiger (er spricht von lokaler und übergangshafter) Wichtigkeit sei. Selbst wenn man ausländische Musik ignorieren könnte und auf den Urgrund der italienischen Musik zurückgehen wollte, bliebe doch der Einfluss der Großen (er nennt Beethoven und Wagner), weil man sich der Atmosphäre der gegenwärtigen Welt, in der ihre Musik ein für alle Mal präsent sei, nicht entziehen könne:

„Per l'arte non possono esserci rivalità: le ambizioni ‚nazionali’ non hanno altro che un’importanza locale e transitoria! Se la Germania ha dato il primo ‚grande’ impulso alla sinfonia, vuol dire che le condizioni intellettuali germaniche erano atte a sviluppare dei grandi sinfonisti, ed i musicisti d’Italia non possono trascurare né disprezzare ciò che la Germania può loro ‚insegnare’! Non è possibile insegnare nessun’arte, che deve poi (subendo mille e mille metamorfosi, passando attraverso influenze utili e dannose) perfezionarsi, lottando, sino alla concezione del ‚Capolavoro’. Anche se si potesse troncare ogni rapporto con la musica ‚straniera’ e si volesse partire dalle fonti della sola musica italiana, non si potrebbe cancellare l’influenza di Beethoven e di Wagner, perché questi due titani della sinfonia esistono ormai nell’atmosfera musicale di tutto il mondo.“¹⁰¹

Aus diesen Gedanken und Ideen entwickelte Malipiero noch kein Modell für eine neue Musikerziehung. Dagegen ist der Aufsatz *I conservatori* als konkrete Vision für die italienischen Konservatorien zu verstehen.

Ein Schreibanlass ist nicht belegt, doch war das Thema virulent. Respighi hatte schon 1913 in *Harmonia* einen Text veröffentlicht, der in Bezug auf die Unzulänglichkeit der Musikerausbildung in den Konservatorien kein Blatt vor den Mund nahm. Er schreibt, dass die dortige Erziehung einem Attentat auf den Geist der Studenten gleich käme:

„L’insegnamento prettamente dogmatico che si fa nelle nostre scuole di musica, quello cioè che si fonda sulla necessità delle regole tradizionali e del sillabario e della sintassi e della retorica musicali, è l’addormentamento dei sensi e del sentimento di colui che dovrà essere il futuro musicista. [...] Il giovane, [...] consuma una deflorazione alla propria sensibilità, una coercizione flagrante alla propria emotività e un attentato quotidiano ai primi movimenti del proprio spirito.“¹⁰²

¹⁰¹ Malipiero, Gian Francesco: *La sinfonia italiana dell'avenire*, in: *Rivista musicale italiana* 19 (1912), S. 727-737, Neudruck in: Muraro, Maria Teresa (Hg.): *Malipiero. Scrittura e critica*, Florenz 1984, S. 100-109, S. 108.

¹⁰² Respighi, Ottorino: *La musica nei conservatori*, in: *Harmonia* (1913), S. 26f., S. 26.

Auf dem *Primo congresso italiano di musica*, der vom 11. bis 16. Oktober 1921 in Turin stattfand und dessen Organisationskomitee auch Gatti angehörte, beschäftigten sich zwei Referenten mit den Konservatorien, mit Reformen und Inhalten der Lehrpläne.¹⁰³ Durch Attilio Brugnoli wurde auch ein Text des abwesenden Ildebrando Pizzetti verlesen. Ein Bekannter Pizzettis, Luigi Parigi, veröffentlichte seinerseits diesbezügliche Überlegungen in seinem 1921 erschienen Buch *Il momento musicale italiano*. In Parigis Thesen erkannte der Komponist Giacomo Orefice Anklänge an seine eigenen, die er in dem Artikel *Conservatorio od università musicale* kundtat.¹⁰⁴

Auch Respighi hat die Relevanz der Musikerziehung mit Blick auf Martucci herausgestellt.¹⁰⁵ Daneben betont er in *La musica nei conservatori* 1913 allgemein, wie entscheidend eine Musikerziehung sei, die dem Schüler Raum zur Entfaltung lasse und nicht nur die „richtige“ oder „falsche“ Technik lehre.¹⁰⁶ Was in den Konservatorien gelehrt werde, sei nicht die „echte“ Musik.¹⁰⁷

Malipiero konnte also auf Interesse zählen, als er seinem Unmut über die unzureichenden und zu sehr an der Musik des 19. Jahrhunderts ausgerichteten Lehrpläne freien Lauf ließ.

Der Komponist kannte die Arbeitsweise der Institution auf Grund eigener Erfahrungen als Schüler sowie als Professor für Komposition in Parma (1921-1924). Parma war kein Wunschziel Malipieros. Über die Vergabepraxis des Lehrstuhles für Komposition echauffierte er sich in einem Brief an Gatti im August 1921. Niemals hätte er sich um die Stelle in Parma beworben, hätte er sich dadurch nicht eine bessere Ausgangsposition für einen Lehrstuhl an der *Santa Cecilia* anstelle oder an der Seite Respighis versprochen.¹⁰⁸ Dieses Kalkül ging nicht auf. Möglich also, dass Malipiero gegen die Institution Konservatorium wegen seiner Unzufriedenheit in Parma Groll hegte. Die unmittelbare zeitliche Nähe zum Antritt in Parma würde den harschen Tonfall seines Textes erklären, der die Konservatorien eines schöpfungsfeindlichen Klimas bezichtigt:

¹⁰³ Vgl. Pizzetti, Ildebrando: Gli istituti musicali italiani, in: *La vita musicale dell'Italia d'oggi. Atti del primo congresso italiano di musica*, Torino, 11-16 ottobre 1921, Turin 1924, S. 78-86, S. 78f. Vgl. auch: Brugnoli, Attilio: Proposta di riforma nell'indirizzo pedagogico e nell'ordinamento degli istituti musicali in Italia, a. a. O., S. 154-170. Auch ders.: Istituzione di una università musicale in Roma, a. a. O., S. 178-182.

¹⁰⁴ Vgl. La discussione, in: *Vita musicale*, S. 87.

¹⁰⁵ Vgl. Respighi: Rinnovamento, S. 3.

¹⁰⁶ Vgl. Respighi: *Musica nei conservatori*, S. 26f.

¹⁰⁷ „La musica che s'insegna nei nostri Conservatori non è....la musica vera e propria; è piuttosto una musica nella storia od anche una storia in musica.“ A. a. O., S. 27.

¹⁰⁸ „Ti dico in confidenza (ti prego di conservare il segreto) io non sarei mai andato a Parma, ma volevo un titolo per valermene se Respighi se ne andava dal suo posto o se, come è probabilissimo, si eleggeva un secondo professore a Santa Cecilia per concorso o per merito. – Io sto tranquillo, per ora cerco di andare in fondo alla faccenda pacificamente, ma se succederà ,la porcheria' farò uno scandalo senza pietà.“ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 12.08.1920, in: Palandri: *Carteggio*, S. 67.

„Vi si respira ancora l'aria rarefatta dei reclusori, e l'allievo può vincere lo stato di apatia che lo domina, soltanto il giorno che lasciando la scuola ha la forza di dire a se stesso: devo dimenticare ciò che la scuola mi ha insegnato e cominciare oggi a studiare. Studiare nel senso buono della parola, cioè interessarsi a tutto ciò che è in rapporto con la sua arte.“¹⁰⁹

Den Studenten legt Malipiero also nahe, sich für alles zu interessieren, was im Zusammenhang mit ihrer Kunst stehe. Es scheint, als verwahrte sich Malipiero damit gegen ein Lehrprogramm, das gewissen Musikstilen oder Traditionen eine herausragende Stellung einräumt. Eine Übergewichtung der italienischen Musik oder gar ein chauvinistischer *nazionalismo* in der musikalischen Erziehung ist damit ausgeschlossen. Es hat den Anschein, als ob Malipiero auf seinem Standpunkt des Jahres 1912 beharrte.

Malipiero fährt fort, dass die großen Komponisten, derer sich die Konservatorien rühmten, nicht wegen, sondern trotz des Besuchs dieser Anstalten Bedeutung erlangt hätten, der „infezione musicale“ widerstehend.¹¹⁰ Die Fähigkeit zur Emanzipation von Erlerntem macht für Malipiero den Unterschied zwischen Genie und Akademiker aus. Wie Casella vertritt er die Überzeugung, dass eine Phase der Assimilation und Anverwandlung aber zumindest nicht hinderlich sei, um zum Komponisten zu reifen. Malipieros Position gleicht auch darin derjenigen von 1912.

In seinem Entwurf einer neuen Musikerziehung geht es ihm jedoch nicht primär um die großen Komponisten. Das Genie zeige sich so oder so, behauptet er und betont dennoch, dass es einer Atmosphäre bedürfe, welche seine Entwicklung erlaube.¹¹¹ Malipiero ist an der Geschmacksbildung des breiten Publikums gelegen. Dabei unterscheidet sich sein erzieherischer Ansatz von dem Casellas, der das gleiche Ziel verfolgt. Während dieser davon ausgeht, dass die *musica nazionale* nur aus dem Schatten der Oper heraustreten könne, wenn ihr ein Genie vorangehe, glaubt Malipiero an den Erfolg der Basisarbeit:

„La riforma dei conservatori, piú che per creare dei grandi musicisti, è necessaria per raffinare il gusto generale, perché la scuola potrebbe diventare un centro di irradiazione, capace di purificare tutto il nostro organismo musicale.“¹¹²

Malipiero will das Rezeptionsverhalten sowie die Hörgewohnheiten von Kindesbeinen an beeinflussen. Wie sehr er an diese Art der Reform glaubte, beweist eine Äußerung aus dem Jahr 1931. Zehn Jahre nach *I conservatori* meint er, Veränderung erreiche man nur, wenn man die Musicalität der Massen zu entwickeln versuche:

¹⁰⁹ Malipiero: Conservatori, S. 595.

¹¹⁰ „La loro affermazione è dovuta alla loro forza di resistenza contro qualsiasi forma di infezione musicale, o allo sviluppo che il loro ingegno ha potuto prendere dopo l'emancipazione dalla scuola.“ Malipiero: Conservatori, S. 596.

¹¹¹ „Non si dovrebbe mai dimenticare che lo scopo della scuola non è quello di creare l'uomo di genio, che prima o dopo si afferma da sé, ma di formare un'atmosfera musicale capace di permettere lo sviluppo del genio.“ A. a. O., S. 598.

¹¹² A. a. O., S. 596.

„Qualora si voglia contribuire alla rinascità musicale, la scelta dei mezzi adatti allo scopo non è né grande né difficile. Non si è forse già constatata l'inefficacia dei concorsi, dei festival? Dunque è la musicalità delle masse che va coltivata con gli stessi criteri seguiti nella lotta contro la tubercolosi. [...] Non è il chirurgo che può guarire la musica ma il clinico: combattere, anzi eliminare la musica che non è musica. Imporre un'igiene musicale adoperando i disinfettanti più efficaci.“¹¹³

In *I conservatori* beklagt er, dass die Konventionen der Konservatorien das Musikempfinden der Epoche hinterherhinkten:

„Il convenzionalismo dei conservatori non ha nessun rapporto con la musicalità dell'epoca in cui viviamo.“¹¹⁴

Was ist unter *musicalità dell'epoca* zu verstehen? Malipiero lässt es uns nicht wissen. Er lässt lediglich durchblicken, dass für ihn die deutsch-österreichische Tradition nicht Teil dieses Musikempfindens war. Er kritisiert, dass die Schüler immer wieder auf die gleichen deutschen Autoren hingeführt würden:

„Arrivato poi agli ultimi anni di scuola gli [dem Schüler] si iniettano i soliti cinque o sei autori tedeschi.“¹¹⁵

Dass er mit den nicht namentlich genannten fünf oder sechs deutschen Komponisten ausschließlich solche des 19. Jahrhunderts meinte, darauf gibt eine andere Stelle einen Hinweis:

„Per gli instrumentisti, che escono saturi di elucubrazioni ottocentesche, non esiste né il passato, né il presente.“¹¹⁶

Aus dem Gesagten wird deutlich, dass der Komponist seine hehre Proklamation, der Künstler solle sein Interesse auf alles richten, was die eigene Kunst betreffe, nicht dauerhaft vertrat. Wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, gibt es vor dem 1. Weltkrieg auch begeisterte Äußerungen Malipieros zur deutschen Musik. Tatsächlich deuten seine Worte in *I conservatori* auf eine Emanzipation, vielleicht sogar eine Entfremdung von den eigenen (Auslands)-Erfahrungen hin. Daneben sind sie Zeugnis einer Radikalisierung unter den Vorzeichen des *nazionalismo*. Man denke nur an die inständigen Bitten, mit denen er Guido M. Gatti um die Tilgung des Namens Max Bruchs aus seiner Biographie ersuchte. „Non devo nulla ai tedeschi“, steht als Postscriptum am Ende eines seiner Briefe von 1919.¹¹⁷

Während er den Instrumentalisten Germanophilie vorwirft, unterstellt er den Sängern in *I Conservatori*, sie würden nur einen einzigen Gott zulassen – *il canto*:

¹¹³ Malipiero, Gian Francesco: De Profundis, in: L'Ambrosiano X/298 (16.12.1931), S. 3, Neudruck in: Muraro: Malipiero. Scrittura e Critica, S. 120-125, S. 123f.

¹¹⁴ Malipiero: Conservatori, S. 596.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ A. a. O., S. 597.

¹¹⁷ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 05.08.1919, in: Palandri: Carteggio, S. 49.

„Alla loro [der Instrumentalisten] mentalità cadaverica, si unisce quella dei cantanti, per i quali esiste un dio solo: il canto e, di riflesso, le opere di quegli autori che possono procurare più ‚scritture‘.“¹¹⁸

Die Epoche des Gesangsprimats ist das *Ottocento*. *Canto* und *Ottocento* sind in der Vorstellung Malipieros geradezu kongruent, wie aus seiner Definition des Wortes „*tradizione*“ hervorgeht:

„TRADIZIONE. – dovendo essere ‚memoria di fatti non venuti a noi per documenti del tempo‘ la parola tradizione non si dovrebbe mai applicare alla musica perché i documenti musicali purtroppo abbondano. Ciò nonostante la parola tradizione serve per dimostrare che la musica italiana ha appena un secolo di vita e che deriva dal bel canto ottocentesco. Forse facendo invecchiare di qualche secolo le nostre origini si scoprirebbe che Arnoldo Schönberg è più italiano di Ponchielli. Sono scoperte da evitare! (Vedi *italianità*).“¹¹⁹

Natürlich ist diese Definition sarkastisch. Dennoch kann kaum ein Zweifel bestehen, dass Malipiero mit einem Traditionsverständnis, das nur die italienische Musikgeschichte des *Ottocento* einschloss, nichts anfangen wollte. *Tradizione*, definiert durch *canto* und *Ottocento*, lehnt er als falsch verstandenes Konzept ab. Sein Verweis auf das Wort „*italianità*“ ist in diesem Zusammenhang bezeichnend. Denn damit ist klar, dass Malipiero einen Begriff von *italianità* hat, der mit dem Musikverständnis des *Ottocento* übereinstimmt. In einer wiederum sarkastischen Analyse definiert Malipiero „*italianità*“ als Kampfwoort der Gegner neuer Musik, die sich weiter an den Modellen des *Ottocento* und dessen Verständnis von *melodia* orientieren wollten:

„ITALIANITÀ. – In musica vuol dire soppressione di qualsiasi pericolo che minacci di sviluppare nuovi indirizzi d’arte o nuove tendenze. In onore dell’italianità musicale bisogna attenersi scrupolosamente all’imitazione dei modelli usciti negli ultimi cent’anni dal Tempio della divina melodia.“¹²⁰

„*Melodia*“ definiert Malipiero Anfang der 1930er Jahre wie folgt:

„MELODIA. – Dovrebbe chiamarsi così qualsiasi disegno musicale, anche un ritmo di tamburo, invece ‚melodia‘ oggi significa musica italiana, cioè un seguito di suoni che anche il più antimusicale fra gli orecchianti può ripetere pappagallesamente. Per esempio il ‚Funiculì-Funiculà‘ è più italiano di una messa di Palestrina o di un Madrigale di Monteverdi e perciò più melodico.“¹²¹

Casella würde dieses *Italianità*-Konzept als das der tradierten *italianità* ansprechen. Im Gegensatz zu seinem Kollegen expliziert Malipiero keine neue *italianità*. Die Wörter „*italianità*“ und „*tradizione*“ sind für ihn in ihrer Bedeutung verbraucht. Dennoch ließe sich in *I*

¹¹⁸ Malipiero: Conservatori, S. 597.

¹¹⁹ Malipiero, Gian Francesco: Vocabolario italiano della critica musicale, in: L’Ambrosiano X/137 e X/143 (10. u. 18.06.1931), S. 3 (in beiden Fällen), Neudruck in: Muraro: Malipiero. Scrittura e critica, S. 112-119, S. 119.

¹²⁰ A. a. O., S. 115.

¹²¹ Ebd.

conservatori ein Bestimmungsmerkmal für eine neue *italianità* ausmachen. Malipiero behauptet nämlich, den Italienern sei ein Sinn für vokale Polyphonie angeboren:

„Tutta la musica italiana è nata dalla musica corale e se per piú di due secoli questa ha dominato, raggiungendo le piú alte espressioni d’arte, vuol dire che il senso della polifonia vocale è innato in noi, e oggi, piú che morto, può essere soltanto assopito.“¹²²

Die Agonie der vokalen Polyphonie in der Musik des vergangenen Jahrhunderts hält Malipiero für pathologisch.¹²³ Die Unterdrückung einer angeborenen, sich natürlich äußernden Eigenschaft des Organismus (Malipiero vergleicht das Musikleben mit einem solchen) wirkt auf den Leser intuitiv schwerer als die einer erworbenen. Der Verursacher des Übels sei das *melodramma*. Zur Genesung des Musiklebens könnten die Konservatorien endlich ihren Teil beitragen:

„La causa di questo assopimento forzato è sempre la stessa: il teatro, o per meglio dire il melodramma che, dall’Ottocento in poi, ha assorbito tutta la nostra attività musicale. Scoperto il male, non è dunque difficile trovare il rimedio, e le scuole musicali potrebbero contribuire alla riorganizzazione musicale italiana.“¹²⁴

Die musikalische Erziehung soll bei allen Kindern ab zehn Jahren einsetzen, die singen können. Malipieros Ziel war es, die Keimzelle von Musik – das melodische Verständnis breiter Massen – zu beeinflussen und über die Diatonik hinaus zu erweitern. Daraus erst könne in der Zukunft eine der „razza latina“ würdige Musikalität entstehen, wie er noch 1931 in *De Profundis* schrieb:

„Abituando il nostro popolo a cantare con più libertà, melodie mediterranee, ma non teatrali e facendogli studiare tutte le scale esistenti (oltre le due ufficialmente riconosciute) in modo da ottenere che il suo canto si trasformi, [...] divenga espressione interiore, non papagallesca, ma umana e degna della razza latina.“¹²⁵

Der Schlüssel zu dieser Veränderung ist der gregorianische Choral. Den Choral hielt Malipiero für *musica nazionale*, obwohl das Konzept der Nation viel jünger ist als die Gregorianik. Der Choral wird gewissermaßen post mortem zu einem Italiener.¹²⁶ Marcello Sorce Keller hat diese Aussage als „Overstatement“, als Übertreibung – ein Stilmittel des Literaten Malipiero – abgetan.¹²⁷ Dies ist gewiss legitim, jedoch sprechen Analogien zwischen *I conservatori* und dem erst 1942 verfassten Text *Del contrappunto e della composizione* dafür, dass

¹²² Malipiero: Conservatori, S. 597.

¹²³ Die Meinung, es handle sich bei den vorherrschenden Formen von Melodik und Musikalität um krankhafte Erscheinungen, vertritt Malipiero noch 1931 in seinem Aufsatz *De Profundis*. Vgl. Malipiero: De Profundis, S. 120-125.

¹²⁴ Malipiero: Conservatori, S. 597.

¹²⁵ Malipiero: De Profundis, S. 123.

¹²⁶ Ein Abriss zeitgenössischer Meinungen zur Bedeutung von *Modalismo* und Gregorianik findet sich bei Martinotti: vgl. Martinotti: Gregoriano, in: Bryant: Novecento musicale italiano, S. 100-103.

¹²⁷ Vgl. Keller, Marcello Sorce: A „bent for aphorisms“: Some remarks about music and about his own music by Gian Francesco Malipiero, in: The music review 39 (1978), S. 231-239, S. 231.

Malipiero den Choral tatsächlich als *musica nazionale* ansah.¹²⁸ 1942 beklagte sich Malipiero, dass man den Nationalcharakter des Chorals nicht anerkenne und forderte wiederum dazu auf, diese Art der Alten Musik als pädagogisches Instrument einzusetzen:

„L’Italia, paese cattolico e mediterraneo, presto o tardi dovrà convincersi che il canto gregoriano è una espressione squisitamente nazionale, sul quale dovrebbe ricostruirsi tutto l’edificio della nostra musica. Il catechismo dell’arte musicale italiana basandosi sul canto gregoriano (il solfeggio potrebbe essere appunto una scuola per apprendere il canto gregoriano che fu sempre il punto di partenza per lo studio della musica) ci libererebbe da tutti i pregiudizi e ci rimetterebbe sulla grande via.“¹²⁹

Die Übermacht des *diatonismo*, gemeint ist die Dur-Moll-Tonalität, machte der Komponist für den schlechten Massengeschmack verantwortlich. Wer allein den *diatonismo* beherrsche, könne sich nie der Musik bis zum *Seicento*, aber auch nicht der Moderne öffnen, behauptet Malipiero.¹³⁰

Das *Ottocento* will er zu einer überholten Epoche machen. Innerhalb des Lehrprogramms sollte die Musik des 19. Jahrhunderts nur in kleinen Dosen verabreicht werden und den Schülern irgendwann ferner liegen als die Musik des Mittelalters oder der Griechen. Malipiero vertrat die Ansicht, dass das *Ottocento* musikgeschichtlich überholt und eine Periode wie andere auch gewesen sei. In einem Brief an Guido M. Gatti schreibt er 1919:

„Prendiamo pure in considerazione Bellini e classifichiamolo un grande musicista vittima dell’epoca. Perché dici dunque a pagina 3: ,la immortale fioritura di Rossini e di Bellini e di Verdi?’ Se c’è qualcethcosa di caduco e di moralissimo è appunto l’arte di questi tre. [...] Consideriamo il fenomeno storico, con rispetto, se vuoi, ma abbattiamo il risultato artistico.“¹³¹

Auch später wich er nicht von der Meinung ab, dass das *melodramma* des *Ottocento* eigentlich eine abgestorbene Kunstform sei.¹³²

Die Ablehnung des *Ottocento* innerhalb seines Lehrkonzepts verwundert freilich nicht; dagegen überrascht der *nazionalismo* des Lehrplans. Malipiero pflegte einen *nazionalismo della*

¹²⁸ Eine solche Meinung setzte sich mehr und mehr durch. Noch 1948 behauptete Virgilio Mortari, dass die eigentliche Quelle der italienischen Folklore der gregorianische Choral sei. Vgl. Mortari, Virgilio: La crisi del sistema temperato e i problemi del linguaggio musicale, in: Atti del 5. Congresso di musica, Florenz 1948, S. 33-34.

¹²⁹ Malipiero, Gian Francesco: Del contrappunto e della composizione, in: Bontempelli, Massimo: G. Francesco Malipiero, Mailand 1942, S. 181-186, S. 181.

¹³⁰ „Esse dovrebbero accogliere tutti i giovani (dai dieci anni circa in su) che possono cantare, istruirli praticamente, cominciando dal canto gregoriano, e cercando di estirpare il senso diatonico assoluto che ormai decrepito, non può generare che il cattivo gusto e la confusione. Chi sa intonare una scala greca è certamente in grado di intonare una scala diatonica, mentre chi è impregnato di solo diatonismo, e per conseguenza non può essere dotato che di un senso armonico limitato, non sarà mai capace di interpretare né la nostra musica, che dal canto gregoriano va, attraverso capolavori di prim’ordine, sino a tutto il Seicento, né quella moderna, alla quale si attribuiscono stravaganze più che altro apparenti, dovute allo sforzo eccessivo di alcuni musicisti irrequieti per liberarsi dall’oppressione ottocentesca e all’infezione degli organi acustici di chi ascolta e non può né vuole cercare di comprendere.“ Malipiero: Conservatori, S. 598.

¹³¹ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 14.10.1919, in: Palandri: Carteggio, S. 50.

¹³² In *De Profundis* von 1931 drückt er sich jedoch vorsichtiger aus als gegenüber Gatti. Es läge ihm nicht daran, die Komponisten zu verurteilen, die *melodramme* schrieben. Vgl. Malipiero: De Profundis, S. 120f.

musica antica italiana. Den Grund für diese Bevorzugung der Alten Musik erkennt Sergio Martinotti darin, dass für die Zeitgenossen Malipieros von dieser Kunst eine „mistica nazionale“ ausging.¹³³

Malipiero führt seine eingangs formulierte Überzeugung, dass für einen Schüler alles in seiner Kunstform relevant sei, ad absurdum. Schon die Auswahl der Vertreter der frankoflämischen Vokalpolyphonie will er nämlich danach ausrichten, ob sie als Wegbereiter Palestrinas aufgefasst werden können.¹³⁴ Malipiero ließ also in seinem Programm keine anderen als italienische Meister Platz finden. Schließlich forderte er auch die Sinfonien Giuseppe Sammartinis ausreichend zu würdigen:

„Allo studio della musica corale e istruamentale dovrebbe seguire la esecuzione [...] di quegli oratori, di quei melodrammi e di quelle opere sinfoniche che sono le pietre miliari della grande arte musicale. Prima dei melodrammi della *Camerata fiorentina* si dovrebbe eseguire l'immortale capolavoro di Orazio Vecchi: *l'Antiparnaso* [sic], per poi arrivare a poco a poco sino a tutto il Settecento, e pure la scelta degli oratori potrebbe arrestarsi al Settecento (Jomelli e qualche altro) perché di opere ottocentesche l'umanità è satura [...]. Anche nelle opere sinfoniche l'Ottocento si dovrebbe somministrare a piccole dosi, accentuando invece l'importanza del *concerto grosso* e delle *sinfonie* di Sammartini.“¹³⁵

Es bestünde die Möglichkeit anzunehmen, dass Malipiero lediglich auf die Nennung bekannter ausländischer Meister verzichtete, weil er ihre Musik ohnehin als selbstverständlichen Bestandteil der musikalischen Erziehung betrachtete, wie er es 1912 getan hatte. Die Aufwertung Sammartinis deutet aber, wenn nicht auf eine Eliminierung, so zumindest auf die Nivellierung ausländischer Musik im Lehrprogramm hin. Denn Sammartinis Sinfonien nahmen in der Musikgeschichte für viele italienische Musiker damals eine wichtige Stellung neben den Werken Haydns und Mozarts ein und galten als direkte Vorläufer derjenigen Beethovens.¹³⁶ Die Überbetonung der Leistungen der eigenen Nation vor und im 1. Weltkrieg hallt hier deutlich nach. In seinem Aufsatz von 1912 stellte Malipiero noch die Ansicht in Frage, Haydn habe Sammartinis Sinfonien als wichtigste Anregung für seine eigenen verstanden. Er betont damals noch, dass Sammartinis Werke nur von historischem Interesse seien:

¹³³ Martinotti: Gregoriano, in: Bryant: Novecento musicale italiano, S. 100.

¹³⁴ Vgl. Conservatori, S. 598 u. Anm. 2. Die nationale Zuordnung der Frankoflamen zu den Niederländern und die damit verbundene Nichtanerkennung als italienische Komponisten ist eine Tradition, die auch nach Malipiero weitergeführt wird. Im Rahmen der italienischen Musikgeschichte werden sie im Extremfall geradezu als Fremdkörper betrachtet. Der Pianist und Pädagoge Attilio Brugnoli (Rom 1880 - Bozen 1937) etwa redet in seiner Geschichte der italienischen Klaviermusik (1928) von den Niederländern gar als den Verhinderern einer autonomen italienischen Musik, das Schreiben von Parodiemesen galt ihm als Zeichen der Ideenarmut und des populistischen Opportunismus. Das Konzil von Trient habe schließlich „un secolo di oscurantismo musicale“ beendet und Palestrina die Gelegenheit gegeben, zu den einfachen, klaren und schönen Traditionen des italienischen Volkes zurückzukehren. Vgl. Brugnoli, Attilio: La musica pianistica italiana dalle origine al 900, Turin u.a. 1932, S. 14-17.

¹³⁵ Malipiero: Conservatori, S. 599.

¹³⁶ In Respighis *Orpheus* steht zu Sammartini: „Egli [Sammartini] è veramente il padre della condotta sinfonica moderna, fino al punto di far dire al compositore boemo Mysliwecke [sic], quando ebbe udite le sue sinfonie: ‚Ho trovato il padre dello stile di Haydn‘“. Respighi: *Orpheus*, S. 264. Auch Attilio Brugnoli beansprucht einen ersten Platz für Sammartini unter den Symphonikern. Vgl. Brugnoli: *Musica pianistica*, S. 65.

„Si vuole in Italia che un italiano, Giovanni Battista Sammartini (1704-1774), sia stato il creatore della sinfonia, e che Haydn trovandosi a Milano abbia pensato per la prima volta di comporre una sinfonia dopo averne sentita una del maestro italiano. In Germania invece si sostiene che un tedesco, Johann Stamitz, è stato ‚l'inventore della sinfonia‘. Questa opposizione in Italia non venne mai discussa e si continua ad esaltare con parole di trionfo la creazione del Sammartini, compiacendosi che, pur avendo la Germania fecondato la più grande scuola di sinfonisti [...]. L'opera sinfonica del Sammartini non ha che un interesse storico, e ben altre sono le fondamenta della ‚sinfonia italiana dell'avenire‘.“¹³⁷

Wenige Jahre später scheint sich Malipiero entschieden zu haben, Sammartini als wichtigen Vorläufer der Wiener Klassiker anzuerkennen. Neben Sammartini ist es Domenico Scarlatti, der als geistiger Vater Beethovens genannt wird. In seinem Aufsatz *Domenico Scarlatti* von 1927 betont Malipiero:

„Nessuno osa affermare che Beethoven sia andato raccogliendo i rifiuti del grande clavicembalista italiano, è puro atto di giustizia riconoscere il legame spirituale fra due musicisti che rappresentano opposte tendenze musicali.“¹³⁸

1945 vertritt Malipiero in der Rückschau auf seine bisher geschriebene Musik eine Maxime, die sich von motivisch-thematischer Arbeit im Sinne der deutsch-österreichischen Tradition abgewandt zeigt und einem vermeintlich italienischen „natürlichen Prinzip der Beziehungen und Gegensätze“¹³⁹ den Vorzug gibt. Ein Großmeister dieser Art des Komponierens sei Domenico Scarlatti gewesen:

„Il discorso della musica veramente italiana (basta pensare a Domenico Scarlatti) non s'arresta mai, segue la legge naturale dei rapporti e dei contrasti: non costruzione geometrica ma una architettura pensile e solida, antisimmetrica e proporzionata.“¹⁴⁰

Fassen wir zusammen: *Musica nazionale* ist für Malipiero Musik, die Bezüge zur *musica antica* herstellt. Den gregorianischen Choral, die Meister der italienischen Vokalpolyphonie, die Instrumentalkomponisten von Domenico Scarlatti hin zu Giuseppe Sammartini nennt er als herausragende Beispiele im Bereich der Alten Musik. Dieses Konzept ähnelt demjenigen Casellas, jedoch spricht Malipiero nicht von einer Erneuerung tradierter Formen, sein Verhältnis ist mehr ideeller Natur und erwächst aus der Idee einer intensiven Beschäftigung mit Alter Musik. Die Erwähnung des *Concerto grosso* oder der Sinfonien Sammartinis ist als Bekenntnis des Musikforschers und nicht des Komponisten zur Alten Musik zu verstehen.

In der folgenden Dokumentation der Reaktionen Pizzettis auf *I conservatori* und der darauffolgenden Antworten Malipieros wird dessen Ansicht zu einer *musica internazionale* offenkundig.

¹³⁷ Malipiero: Sinfonia italiana, in: Muraro: Malipiero. Scrittura e critica, S. 106.

¹³⁸ Malipiero, Gian Francesco: Domenico Scarlatti (1927), in: Filo d'Arianna, S. 112-117, S. 114.

¹³⁹ Malipiero, Gian Francesco: Cossì va lo mondo, Mailand 1946, S. 44.

¹⁴⁰ Ebd.

2.3.2. Pizzettis Antwort und Malipieros Konzept von *musica internazionale*

Bezug nehmend auf einen Ausdruck aus *I conservatori* übertitelt Pizzetti seine Reaktion, die 1922 in der Februarausgabe des *Pianoforte* erschien, ironisch mit *L'infezione musicale ottocentesca*. Auf die Lehrplanreformvorschläge Malipieros geht Pizzetti mit kaum einem Wort ein. Er kanzelt sie als naiv und lächerlich ab und glaubt wohl so einer Auseinandersetzung mit ihnen aus dem Weg gehen zu können.¹⁴¹ Grundsätzlich war Pizzetti der Überzeugung, dass die Konservatorien gute Arbeit leisteten und man sich mit harter Kritik an ihnen zurückhalten sollte. Im Rahmen seines Vortrags anlässlich des *Primo congresso italiano di musica* äußerte er sich dazu wie folgt:

„Che l'istituto della cultura' scrivevo due anni fa, e intendevo riferirmi in particolare alle scuole di musica, ,che l'istituto della cultura debba andar soggetto a critiche e rinnovamenti è giusto e naturale, [...] la scuola non può rimaner ferma nei suoi ordinamenti e nella estensione dei suoi scopi'. Ma aggiungevo allora, e lo ripeto adesso, che, se la costituzione e l'ordinamento dei nostri Istituti musicali presentano errori e manchevolezze tali da giustificare appunti critici e conseguenti proposte di rimedi, non si deve però esagerare la portata di tali errori sino a giudicare i nostri Istituti musicali in condizioni disperate o veramente cattive. [...] I nostri Istituti musicali funzionano bene, e quasi direi in modo ammiravole. L'ordinamento degli studi, benchè limiti troppo, come vedremo, la estensione della materia, risponde a un concetto didattico giusto e di provata efficacia.“¹⁴²

Reformen, die schon Pizzetti andachte, finden in den Forderungen Malipieros durchaus ihr Echo. So wollte Pizzetti den Schülern eine breitere literarische Bildung verordnen – ein Wunsch, den auch Malipiero äußert.¹⁴³ Darüber hinaus legte Pizzetti starkes Gewicht auf einen Kurs zur Musikgeschichte, der vier Jahre dauern sollte.¹⁴⁴ Wie Malipiero war er davon überzeugt, dass es auch der Aufführung der Werke bedurfte, die in diesem Kurs zur Sprache kommen sollten. Vor allem Kammermusik und sinfonische Musik sollten Teil des Lehrplans werden. Pizzetti vermied es allerdings, konkrete Musikbeispiele zu nennen:

„Ed ora, anche in rapporto all'insegnamento della Storia della Musica, che tanto più sarebbe efficace quanto più potesse essere accompagnato da esecuzioni delle opere dai testi di storia nominate, citate, criticate, ora ci sarebbe da parlare delle cosidette *Esercitazioni*, delle

¹⁴¹ „Tu hai già compreso, mio povero amico, che non ho preso la penna per scrivere contro le tue proposte di riforma dei Conservatori di Musica, e per confutarle e discuterle. Proposte che si potrebbero dire insensate se non fossero prima di tutto ingenue e – scusami – anche ridicole. [...] Non contro le tue proposte di riforme, dunque, io voglio scriverti: ma lo devo contro la tua diffamazione della musica dell'800, di quella italiana specialmente.“ Pizzetti, Ildebrando: *L'infezione musicale ottocentesca*. Lettera aperta a G. Francesco Malipiero, in: *Il Pianoforte* Nr. 2 (1922), S. 7-10, S. 7.

¹⁴² Pizzetti: *Istituti*, S. 78f.

¹⁴³ „I giovani che escono dai nostri Istituti Musicali hanno in generale una cultura letteraria eccessivamente scarsa e superficiale, e bisognerebbe, per la dignità loro e della scuola, che li licenzia, che l'avessero assai più vasta e profonda.“ Pizzetti: *Istituti*, S. 80f. „Difatti tutti gli allievi dovrebbero assistere a un corso di storia dell'arte e della letteratura, reso più vivo frequentando i teatri di prosa [...], le gallerie, i musei, le conferenze.“ Malipiero: *Conservatori*, S. 600.

¹⁴⁴ Vgl. Pizzetti: *Istituti*, S. 84.

esecuzioni, cioè, di musica da camera e di musica sinfonica da instituirsi periodicamente nei nostri Istituti Musicali.”¹⁴⁵

Es gibt also bedeutende konzeptionelle Übereinstimmungen, die Pizzetti möglicherweise dazu bewogen haben, nicht auf die Reformvorschläge Malipieros einzugehen; andernfalls hätte er ihm in vielen Punkten wohl Recht geben müssen. Gegen die Zurückdrängung und vermeintliche Ablehnung der Musik des *Ottocento*, die er aus Malipieros Text herausliest, will Pizzetti hingegen anschreiben. Er rechtfertigt dies mit einem problematischen Vergleich:

„È vero che le cose grandi le cose sublimi restan tali anche se uno ne dice male o ci sputa sopra: ma il dirne male offendere chi, sapendone la grandezza, le ama, e questi non può sopportarne l’insulto in silenzio. Se domani uno dicesse Italia, e poi una parola sconcia, oscena, o una maledizione, non perciò l’Italia sarebbe meno grande e bella e degna di benedizione e di amore. Ma tu, taceresti? Io no. E così anche oggi non posso tacere.“¹⁴⁶

Pizzetti stellt die Ablehnung des *Ottocento* mit der Besudelung des Wortes „Italien“ auf eine Stufe. Damit zeigt sich, dass man durch eine Haltung, die gegen die jüngere italienische Musikgeschichte gerichtet war, schnell des mangelnden *nazionalismo* verdächtig werden konnte. So lädt Pizzetti die Äußerungen Malipieros nachträglich politisch auf. Wegen seiner *Ottocento*-Kritik wurde Malipiero mit einer Debatte um die Ehre Italiens konfrontiert – ein typisches Moment der *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte.

Luigi Pestalozza erblickt hinter Pizzettis Bemühungen die deutliche Absicht, seinen Kollegen blasphemischer Respektlosigkeit dem Vaterland gegenüber zu beschuldigen.¹⁴⁷ Für Malipiero waren die Vorwürfe nichts als Propaganda, die seine Musik als unitalienisch zu diffamieren und für das nationalistisch orientierte Publikum unattraktiv zu machen trachtete. In einer ersten, nicht veröffentlichten Reaktion auf den Brief Pizzettis schreibt er:

„Tu chiami ridicolo il mio progetto sui Conservatori e non lo discuti, mentre vai a tirar fuori ingiurie contro i musicisti dell’ottocento, ch’io non ho mai sognato di pronunziare. E perché lo fai? Per scatenare contro di me il pubblico italiano, che è nazionalista soprattutto quando si tratta dei suoi musicisti prediletti.“¹⁴⁸

Tatsächlich stellte sich Malipiero in *I conservatori* weder explizit gegen einen Komponisten des *Ottocento*, noch verteufelte er das Jahrhundert als Ganzes. Doch natürlich marginalisierte er durch die Konzentration auf die *musica antica* die Bedeutung des Jahrhunderts. Die Proklamation der Errungenschaften des 19. Jahrhunderts durch Pizzetti hält Malipiero für opportunistisch. Im Hinblick auf eine Abhandlung Pizzettis wiederum zu Vincenzo Bellini in den *Intermezzi critici* bekannte er wenige Monate vor dem Beginn der Diskussion um *I conservatori* gegenüber Gatti:

¹⁴⁵ A. a. O., S. 82.

¹⁴⁶ Pizzetti: L’infezione, S. 7.

¹⁴⁷ Vgl. Pestalozza: Antologia, S. LXXIX.

¹⁴⁸ Malipiero, Gian Francesco: Lettera apertissima a Ildebrando Pizzetti da Parma, in: Palandri: Carteggio, S. 111.

„Lo studio sul Bellini lo trovo detestabile: mi pare un’espressione opportunistica di chi vuole rimangiarsi ciò che ha detto nel tempo in cui battagliava *nuocendo alla propria* carriera.“¹⁴⁹

Um das *Ottocento* in Schutz zu nehmen, ver wahrt sich Pizzetti in *Infezione musicale* gegen eine Überbewertung der *musica antica*. Vor allem die von Malpiero erwähnte Bedeutung Sammartinis stellt Pizzetti in Frage:

„Quando io leggo certi elogi [...] della antica musica italiana dimenticata [...] e la vedo contrapposta a quella dell’800, [...] un po’ mi stizzisco e un po’ mi vien da ridere, come quando leggo certi critici francesi che pongono uno dei loro polifonisti leggeri e sottili al disopra di Gluck, e Saint-Saëns o D’Indy al pari di Wagner, e parlano con sopportazione o con disprezzo di Verdi, e magnificano Gounod o.... Massenet! La stessa impressione, s’intende, io provo quando leggo critici nostrani che fanno di Sammartini un sinfonista pari a Haydn e di Clementi un maestro di Beethoven...“¹⁵⁰

Pizzetti erkennt einen gewissen Snobismus Malipieros im Hinblick auf alle Musik vor dem *Ottocento*:

„E già che ci siamo, non si potrebbe dire che sarebbe ora di smetterla anche con certo sistema di esaltare la musica antica sol perchè antica?“¹⁵¹

Obwohl auch Pizzetti als Gegner des *melodramma*, das in seinen Augen kein echtes *dramma* sein will, auftrat, nennt er die Gattung Oper eine reine¹⁵² und gesunde Äußerung des menschlichen Geistes. Diese Formulierungen stehen in demonstrativem Widerspruch zu Malipieros Worten vom *melodramma* als einem krankhaften Übel. Die Angst vor der Oper sei die Angst vor dem Gesunden und Echten, meint Pizzetti:

„Io che per vent’anni, per quel poco che ho potuto, sono stato, ad ogni occasione, un oppositore dell’opera in musica in nome del dramma, io che ad ogni occasione ho ripetuto, e lo ripeto ora, che l’opera in musica non è mai stata dramma vero e proprio, [...] io mi trovo ora a difendere l’opera in musica e a dire – e lo grido – che essa fu cento e cento volte, ed è ancora, una delle più grandi più belle e schiette e sane espressioni dello spritio! Ah, il disprezzo dell’opera! Disprezzo o paura? Perchè, veramente, io ho un vago sospetto che sia paura di una cosa troppo chiara, troppo schietta, troppo umanamente sana e reale... Si ha paura dell’opera oggi, come si ha paura dell’accordo perfetto, chiara limpida luce che potrebbe illuminare un’intimità miserabile.“¹⁵³

Als negativen Gegenentwurf zur „gesunden“ Oper zieht Pizzetti die von Malipiero geschätzten *Ballets russes* heran. Deren Tanz sei nicht mehr als menschliche Ausdrucksform zu interpretieren, sondern als Glorifikation tierischer Instinkte, die sich in den epileptischen und hysterischen Bewegungen einer Art menschlicher Puppen zeigten:

¹⁴⁹ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 05.10.1921, in: Palandri: Carteggio, S. 103.

¹⁵⁰ Pizzetti: L’infezione, S. 9.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Im Sinne von „unverfälscht“, „echt“.

¹⁵³ Pizzetti: L’infezione, S. 9.

„Non più creature umane [...], ma fantocci, i quali, come tutti i fantocci che si rispettano, non parlano e non cantano, ma solamente gestiscono, e sgambettano, e si contorcono in deliziose contorsioni epilettiche ed isteriche: e non più sentimenti umani, e passioni umane, ma, semmai, rappresentazioni e glorificazioni di quegli istinti che la gente grossa chiama bestiali, ma che si dovrebbero dire ‚primordiali‘.“¹⁵⁴

Schließlich empfiehlt Pizzetti seinem „povero amico“, er solle seine Angst und Abneigung gegen die Oper überwinden, zum Haus Giuseppe Verdis nach Busseto pilgern und dort auf Knien Abbitte leisten.¹⁵⁵

Während sich Malipiero vor der Lektüre von *Infezione musicale* unangreifbar gab¹⁵⁶, ließ er sich danach zu einer heftigen Reaktion hinreißen, die Gatti als für die Öffentlichkeit untauglich zurückwies. Obwohl er Malipiero bat, auf Pizzettis Polemik nicht mit persönlichen Beleidigungen zu antworten¹⁵⁷, warf dieser Pizzetti darin bereits eingangs „provincialismo borghese“ vor:

„Il tuo provincialismo borghese, ti fa adombrare con troppa facilità, vedi ciò che non esiste e credi di poter impunemente spezzare una lancia e farti paladino di idee, che tutti sappiamo donde vengono e a che tendono, senza che colui che prendi di mira reagisca almeno in onore della verità.“¹⁵⁸

Leider ist nicht klar, wer für Malipiero als Vordenker der Ideen Pizzettis galt. Es wäre jedoch naheliegend, dass er Komponisten des *melodramma* meinte.

Die Wörter „borghese“ und „provincialismo“ haben im Übrigen im Rahmen der Polemik gegen *melodramma* und *Ottocento* Tradition. Schon Torrefranca und Bastianelli hatten sich ihrer bedient. Pizzetti verwendete „borghese“ in *Musicisti contemporanei* als Kampfwort.¹⁵⁹ Auch Respighi war sich der problematischen Implikationen des Wortes „borghese“ bewusst. Mit leicht ironischem Ton schreibt er, dass es manchen beliebe, die Oper des *Verismo* als „borghese“ zu bezeichnen.¹⁶⁰

Malipieros Vorwurf des „provincialismo borghese“ wiegt somit umso schwerer, als er Pizzetti damit in eine Reihe mit Musikern stellt, die Pizzetti selbst mit diesem pejorativen Ausdruck belegte. Sowohl Malipiero als auch Pizzetti hegten eine ausgeprägte Abneigung gegen alles Bürgerliche.¹⁶¹ Malipiero und auch Gatti, der die Reaktion Malipieros nicht publizieren

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ „Ma vai, e varca il cancello, e dinanzi a quella porta chiusa inginocchiati. Egli ti perdonerà.“ A. a. O., S. 10.

¹⁵⁶ „Le freccie ‚aperte‘ di Pizzetti non mi spaventano e mi sono più simpatiche di quelle lanciate nelle imboscate!“ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 02.01.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 108.

¹⁵⁷ Vgl. Brief von Guido M. Gatti an Gian Francesco Malipiero vom 07.01.1922, in: A. a. O., S. 109.

¹⁵⁸ Malipiero: Lettera apertissima, in: A. a. O., S. 111.

¹⁵⁹ 1914 machte Pizzetti in seinem Buch *Musicisti contemporanei* das bürgerliche Mailand für die Kunst der Veristen verantwortlich. Vgl. Pizzetti: *Musicisti contemporanei*, S. 56-61.

¹⁶⁰ Vgl. Respighi: *Musica*, S. 2.

¹⁶¹ Luigi Pestalozza betont Malipieros antibürgerliche Haltung: „Perfino la polemica antimelodrammatica, che pure condusse con foga, non volle giustificarla in dilettantesche analisi storiche, e il suo individualismo fu piuttosto il rifiuto

wollte, war bewusst, dass „*borghese*“ bei Pizzetti heftige Abwehrreaktionen auslösen musste. In der schließlich publizierten Antwort war von seinem „*provincialismo borghese*“ nicht mehr die Rede.¹⁶²

Ein weiteres Schlagwort, das schon zum Repertoire der frühen Kritik am *melodramma* gehörte, war die Exportfähigkeit der Oper. Malipiero kritisiert in einem Brief an Gatti diese Exportfähigkeit und meint damit die als Anbiederung an einen internationalen Geschmack empfundene Fähigkeit des *melodramma*, in der ganzen Welt verstanden zu werden. Das *melodramma* ist für Malipiero damit das Paradebeispiel einer *musica internazionale*. Gegen diese „Theorie“ wolle er vorgehen, nicht gegen die Komponisten und ihre Werke selbst. Diese beschwichtigende Klarstellung findet sich aber nur in einem Brief an Gatti:

„Devi sapere, fra le altre cose, che io di proposito, non ho mai fatto in nomi, né attaccato l’opera degli idoli del teatro italiano, ho sempre attacato le teorie che si son create intorno al melodramma da esportazione, non le opere per loro stesse.“¹⁶³

Schließlich bezichtigte Malipiero Pizzetti implizit des mangelnden *nazionalismo* und revanchierte sich damit für den entsprechenden Vorwurf des Kollegen. Am Ende seiner *Lettera apertissima* spekuliert er, Pizzetti hätte ihn auch angegriffen, wenn das Thema seines Artikels „Arnold Schönberg“ gelautet hätte. Im Hinblick auf die Musik Schönbergs und die Dodekaphonie waren Malipiero und Pizzetti durchaus einer Meinung.¹⁶⁴ Pizzetti tat seine Ablehnung in seiner Aufsatzsammlung *Intermezzi critici* kund. Nach Analysen, unter anderem der *Klavierstücke op. 11* bezeichnete er Schönbergs Musik als inhaltsleer.¹⁶⁵ Genau diesem Urteil stimmt Malipiero mit Verweis auf gleich lautende Passagen in seinem Aufsatz *Orchestra e orchestrazione* von 1917 zu.¹⁶⁶ Ebenfalls ausgehend von Op. 11 sagt Malipiero dort über Schönberg: „Non è un innovatore, ma un rifacitore di vecchie musiche.“¹⁶⁷

In einem Tagebucheintrag vom Juni 1932 warf Malipiero Schönberg und seinen Anhängern vor, die Erschütterung der Harmonie bis zum Exzess betrieben zu haben und nun sogar die Funktion der thematischen Idee zu zerstören. Den folgenden ähnlichen Passagen finden sich im Übrigen auch in Respighis *Orpheus*.¹⁶⁸

del borghese tout-court – piccolo o grande che fosse – senza il contr’altare di una volontà democratica.” Pestalozza: Antologia, S. LXXIV.

¹⁶² Vgl. Malipiero, Gian Francesco: Risposta alla „*Lettera aperta*“ di Ildebrando Pizzetti, in: Pestalozza: Antologia, S. 606f.

¹⁶³ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 10.01.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 110.

¹⁶⁴ Zu Malipieros kompositorischem Verhältnis zur Dodekaphonie: Vlad, Roman: Riflessi della dodecafonia in Casella, Malipiero e Ghedini, in: La rassegna musicale (März 1957). Vgl. auch: Waterhouse, John C. G.: G. F. Malipiero e la dodecafonia, in: Cattelan, Paolo (Hg.): Malipiero Maderna 1973-1993, Florenz 2000, S. 135-147.

¹⁶⁵ Vgl. Pizzetti, Ildebrando: Di Arnold Schönberg e di altre cose, in: ders.: *Intermezzi critici*, Florenz 1921, S. 173-190.

¹⁶⁶ „Sono d’accordo con lui [Pizzetti] su Schönberg, ho detto le stesse cose nell’Orchestra.“ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 05.10.1921, in: Palandri: Carteggio, S. 103.

¹⁶⁷ Malipiero, Gian Francesco: *Orchestra e orchestrazione*, in: Rivista musicale italiana (1917), S. 89.

¹⁶⁸ Respighi: *Orpheus*, S. 339.

„L'assoluto dominio della dodecafonia equivale a quello dello stile cadenzato, come principio, in quanto ai risultati sono convinto che fra dieci anni non si parlerà più di sistemi dodecafonicci. Non contenti di aver spinto all'eccesso il tormento armonico, i schoenberghiani ora vorrebbero distruggere ogni idea tematica.“¹⁶⁹

Spricht Malipiero von „Thema“, dann folgt daraus nicht, dass er das Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit unterstützt. Malipiero war ein entschiedener Gegner der motivisch-thematischen Arbeit und damit auch der deutsch-österreichischen Tradition. Schon deshalb musste er die Dodekaphonie Schönbergs ablehnen, die in Johannes Brahms ihren Vordenker erblickte und die kalkulierte Materialkonzentration verkörperte. Ich werde im vierten Kapitel darauf zurückkommen.

Trotz seiner Vorbehalte gegen Schönbergs Musik forderte Malipiero dennoch ihre Aufführung. So äußerte er sich in einem Brief vom 19. Dezember 1924 an Casella im Hinblick auf die Vorbereitungen des Festivals der SIMC (IGNM) in Venedig diesbezüglich und empfahl gleichzeitig, stattdessen auf internationale Experimente zu verzichten.¹⁷⁰ Der Brief spielt auf das Festival der SIMC 1923 in Salzburg an, als es zwischen der Gesellschaft und der italienischen Sektion zum offenen Bruch gekommen war.¹⁷¹ Möglicherweise röhrt der Vorstoß zur Aufführung Schönbergs von dem Eindruck her, den Malipiero durch *Pierrot lunaire* im Frühling 1924 in Rom empfing.¹⁷² Erstmals zeigte er sich beeindruckt von einem Werk des Österreichers. Aus einem Brief Casellas erfahren wir übrigens, dass auch Pizzetti Zeuge einer Aufführung in Florenz war.¹⁷³

In Übereinstimmung mit Casella, Respighi und Pizzetti war Malipiero der Meinung, dass es sich bei der Dodekaphonie um ein Phänomen handle, das sich binnen weniger Jahre erledigt haben würde. Malipiero untermauerte seine Abneigung gegen die Musik Schönbergs aber nie mit

¹⁶⁹ Zit. in: Garrera, Giuseppe (Hg.): Malipiero, Gian Francesco. *La pietra del bando*, Montebelluna 1990, S. 90.

¹⁷⁰ „Mi pare che quest'anno dovresti far fare buona figura agli Italiani, e che i concerti dovrebbero escludere gli esperimenti internazionali per farci sentire e Ravel e Schönberg, e Strawinsky e quelli che non si dovrebbero più discutere e che si eseguirono troppo poco. Credo che quest'anno l'Italia dovrebbe fare da patrona di casa a Venezia e offrire una larga ospitalità agli stranieri.“ Brief von Gian Francesco Malipiero an Alfredo Casella vom 19.12.1924, in: Venedig, Fondo Casella. S. 1-4, S. 4.

¹⁷¹ Es ist schwierig zu entscheiden, welche Stücke Malipiero als internationale Experimente ansah. Eine Auflistung des Festivalprogramms findet sich bei Nicolodi, Fiamma: Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre, in: dies.: *Musica italiana del primo Novecento. „La Generazione dell'80“*, Florenz 1981, S. 141-203, S. 146, Anm. 11.

¹⁷² „Ho potuto sentire a Roma il Pierrot lunaire di Schönberg e mi ha fatto una certa impressione. È l'unica opera di questo autore che, finora, mi è piaciuta.“ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 06.04.1924, in: Palandri: *Carteggio*, S. 156.

¹⁷³ „Del resto non seppi che la sera al concerto che eri a Firenze. So che stavi nel pubblico, ma non avendoti veduto poi, suppongo che non solo il Pierrot Lunaire ti abbia dispiaciuto (e questo lo sapevo già prima), ma anche il mio nuovo lavoro.“ Brief von Alfredo Casella an Ildebrando Pizzetti vom 03.04.1924, in: Pizzetti, Bruno (Hg.): *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, Parma 1980, S. 209. Casellas neues Werk war sein *Concerto für zwei Violinen, Viola und Cello*, op. 40.

Argumenten, die sich auf Rassenhass und Antigermanismus stützten.¹⁷⁴ Selbst wenn er Schönberg heftig attackierte, operierte er nie mit antisemitischen Beleidigungen.¹⁷⁵

Mit seiner Behauptung, Pizzetti würde ihm gleichfalls widersprochen haben, wenn er einen Artikel gegen Schönberg verfasst hätte, warf Malipiero seinem Kollegen Vorsatz vor. Nicht das Wohl der *musica nazionale* sei Pizzetti ein Anliegen, sondern lediglich Agitation gegen ihn, Malipiero. Mit dieser Polemik parierte er Pizzettis tendenziösen Vergleich zwischen einer Kritik am *Ottocento* und der Besudelung des Wortes „*Italia*“.

Malipieros *Lettera apertissima* – sein erstes Antwortschreiben auf Pizzettis *Infezione musicale* – ist nie erschienen. Gatti war überzeugt, dass der Text dem Komponisten mehr schaden als nutzen könne und verweigerte die Publikation.¹⁷⁶ Die zweite Version, die nicht auffindbar ist, hielt Malipiero bald für zu schwach, so dass er eine dritte als *Risposta alla „Lettera aperta“ di Ildebrando Pizzetti* publizierte.¹⁷⁷ Darin bemühte er sich um einen weniger verletzenden, dafür ironisch überlegenen Tonfall. Von Arnold Schönberg und einem damit in Zusammenhang stehenden, rein persönlich motivierten Angriff Pizzettis war nicht mehr die Rede. En passant warf er Pizzetti lediglich vor, die öffentliche Meinung gegen ihn aufbringen zu wollen – von einem Publikum mit nationalistischer Einstellung findet sich kein Wort.

So besteht der Unterschied der Versionen der Replik vor allem darin, dass die veröffentlichte Variante auf genau diejenigen Themen verzichtet, die für *internazionalismo* standen oder mangelnden *nazionalismo* implizierten. Malipieros gültiger Text ist schließlich als das Bemühen um eine bewusste Entpolitisierung deutbar. Dass sich die Wogen damit nicht glätten ließen, zeigt die neuerliche Reaktion Pizzettis auf Malipieros *Risposta*. Da dieser Brief in der Sekundärliteratur bisher nicht zitiert wurde, lohnt eine vollständige Wiedergabe des kurzen Dokuments, das Pizzetti nicht an Malipiero, sondern an den Herausgeber Gatti richtete:

„Mio caro Gatti,

la povera risposta di Malipiero alla mia ‚lettera aperta’ non vale davvero la pena di una replica. Egli direbbe ancora – immodesto! – che io tento aizzargli contro ‚l’opinione pubblica italiana’! Ma chissà che un giorno il nostro amico, rileggendo il suo articolo insensato di due mesi fa, non abbia a pentirsi di averlo scritto... Purchè non sia troppo tardi!

Ah, che miserie!

Il suo Ildebrando Pizzetti”¹⁷⁸

¹⁷⁴ Vgl. Pestalozza: Antologia, S. LXXIV.

¹⁷⁵ „Mentre Schönberg invece è un ‚volontario’ un impotente di pessimo gusto, che non mi offende soltanto l’uditivo, ma tutto il mio essere ne rimane disgustato e nauseato.“ Brief von Gian Francesco Malipiero an Ildebrando Pizzetti vom 20.01.1919, in: Pizzetti, Bruno: Pizzetti, S. 172.

¹⁷⁶ Vgl. Brief von Guido M. Gatti an Gian Francesco Malipiero vom 17.01.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 112.

¹⁷⁷ Vgl. Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 22.01.1922, in: A. a. O., S. 114f.

¹⁷⁸ Brief von Ildebrando Pizzetti an Guido M. Gatti vom 25.02.1922, in: Il pianoforte 3 (1922), S. 98.

Pizzetti bezieht sich hier einzig und allein auf Malipieros Vorwurf, er wolle die öffentliche Meinung gegen ihn aufhetzen. Seitdem sich die italienischen Komponisten journalistisch betätigten, gehörte es zu den Kontinuitäten und Kennzeichen der kulturpolitischen Debatten, dass sie sich an ein breites Publikum richteten. Dabei achteten die streitenden Parteien genau darauf, die Allgemeinheit auf ihrer Seite zu wissen. Malipiero drohte Pizzetti in einem Brief an Gatti in der Folgezeit damit, die Verbreitung seiner Stellungnahmen zu forcieren.¹⁷⁹ Tatsächlich erregte die Diskussion die Aufmerksamkeit einer größeren Öffentlichkeit. Malipiero schildert Gatti, dass man sich in Parma sehr für das Thema interessiere und die Tageszeitung *Gazzetta di Parma* Malipieros Kommentare inklusive des Artikels *I conservatori* abgedruckt habe.¹⁸⁰

Obwohl Malipiero noch in zwei Zeilen auf Pizzetti zu antworten beabsichtigte, findet sich in der Aprilausgabe von *Il pianoforte* keine entsprechende Erklärung. Gatti versuchte, Malipiero von einer Reaktion auf den letzten Brief Pizzettis abzubringen.¹⁸¹ Malipiero jedoch wollte den belehrenden Ton Pizzettis nicht hinnehmen.¹⁸² Aber Gatti setzte sich durch und Malipiero verzichtete auf das letzte Wort.¹⁸³ Doch die Debatte hinterließ Spuren. Aus dem Jahr 1924 ist ein Brief Gabriele d'Annunzios überliefert, in dem er Pizzetti im Namen Malipieros um Aussöhnung bittet: „Francesco Malipiero desidera tenderti la mano e vedere la tua accoglierla. E questo io molto desidero con lui.“¹⁸⁴

Zehn Jahre nach der *Conservatori*-Debatte lässt Malipiero in seinem Artikel *De profundis* zur Situation des *melodramma* durchblicken, dass er seinen Standpunkt bezüglich der Relevanz einer an der *musica antica* orientierten Musikerziehung nicht geändert hatte. Noch einmal spielt er dabei auf die frühere Debatte an:

„Coloro che vivono osservando ed han fiducia nella forza delle proprie opinioni, possono sembrare anche dei maniaci, ché per forza finiscono col ripetersi, specialmente se qualche grave problema li appassiona. Dunque a costo di apparire scarsi di argomenti, ribatteremo sempre sull'importanza dell'insegnamento del canto corale, ch'è la scuola di tutte le scuole musicali. Già una diecina di anni fa l'autore di queste dolenti note è stato preso di mira da

¹⁷⁹ „Il Pizzetti deve sapere di non farci una bella figura in questo affare e sa certo che io sono capace di intensificare la diffusione del mio opuscolo.“ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 30.03.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 122.

¹⁸⁰ „Siccome io non potevo impedirlo, e quì a Parma la cosa ha interessato più di quanto meritava, la ‚Gazzetta di Parma‘ ha pubblicato tutto il mio opuscolo, compreso il mio articolo sui Conservatori, in due puntate.“ Ebd.

¹⁸¹ „Se tu insisti pubblicherò la tua ultima ‚battuta‘ sebbene francamente io pensi che l'ultima lettera di Pizzetti non aggiunga nulla che valga la pena di essere ribattuto: non c'è un'insolenza di più o diversa da quelle contenute nella prima lettera. Se l'uno o l'altro dei polemizzanti si ostina a voler essere l'ultimo a parlare, tu comprendi che non si finisce più. Sta a chi ha più buon senso ‚dare un taglio‘ e finirla.“ Brief von Guido M. Gatti an Gian Francesco Malipiero vom 13.03.1922, in: A. a. O., S. 121.

¹⁸² „Trovo il tono della IIa lettera schifoso quanto quello della prima. L'aggredito sono stato io, eppure mi pare di non adoperare dei termini antipatici e volgari quanto quelli dell'amico parmigiano! Io gli ho risposto non prendendolo sul serio, mentre egli, sempre in cattedra, parla sempre di povera lettera, dice che ‚dovrei pentirmi‘, ‚purché non sia troppo tardi‘ e così di seguito. Anche un mio nemico deve riconoscere che ho ragione! Così mi pare, anzi ne sono certo.“ Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 30.03.1922, in: A. a. O., S. 122.

¹⁸³ Vgl. Brief von Gian Francesco Malipiero an Guido M. Gatti vom 02.04.1922, in: A. a. O., S. 124.

¹⁸⁴ Brief von Gabriele d'Annunzio an Ildebrando Pizzetti vom 24.01.1924, in: Pizzetti, Bruno: Pizzetti, S. 208.

un'intera batteria di grossi calibri mascherata fra il verde delle insidie scolastiche per aver osato trattare questo argomento. Ma se ci sono le bandierole, ci sono anche ,i convinti' che non cedono.”¹⁸⁵

2.4. Die *Nazionalismo- internazionalismo*-Konzepte Respighis, Casellas und Malipieros im Vergleich

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass sich hinter Schlagwörtern wie „*italianità*“ oder „*tradizione*“ nicht für alle Komponisten identische Konzepte verbargen. Zudem lösten die Schlagwörter positive wie negative Konnotationen aus, abhängig von der Person des Komponisten. Auch in dem, was Respighi, Casella und Malipiero als *musica nazionale* oder *musica internazionale* galt, bestand keine Einigkeit. Mit den Divergenzen, die erheblich zum Dissens in den kulturpolitischen Diskussionen, die einer übergeordneten *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte zugeordnet werden können, beitragen, beschäftigt sich der folgende zusammenfassende Abschnitt.

Wenn man diejenigen Sachverhalte zusammenfasst, die Casella negativ konnotierte, ergibt sich sein Konzept einer *musica internazionale*: *Ottocento - melodramma - canto - melodia - falsa tradizione*.

Für Respighi verbanden sich mit den Inhalten dieser Liste hingegen positive Konnotationen. Casellas Konzepte von *Ottocento - melodramma - canto - melodia – (falsa) tradizione* teilte Respighi, brachte damit aber eine Musik des *nazionalismo* in Verbindung.

Eine vergleichbare Divergenz existiert für *italianità*. Einigkeit bestand insoweit, als alle drei Komponisten unter *italianità* ein Konzept verstanden, das durch den Primat von *canto* und *melodia* beschrieben wurde. Differenzen gab es um die Frage, ob *italianità* für die Gegenwart weiter diese Konzeption verfolgen konnte. Sogar Respighi bezweifelte dies. Im Grunde trugen alle drei Komponisten dazu bei, dass das Wort „*italianità*“ in den zeitgenössischen Diskursen diffus blieb und nach wie vor das tradierte Verständnis überwog. Respighi erfand eine vage, musikalisch nicht nachprüfbare *italianità* der Geisteshaltung, Casella verwässerte das Konzept durch eine Überfülle von Bedeutungszuschreibungen und Malipiero lehnte gar den Gebrauch des Wortes ab. Neben „*tradizione*“ galt ihm auch „*italianità*“ als Kampfwort seiner Gegner, den Verfechtern des *Ottocento*.

Die Liste negativ konnotierter Sachverhalte beinhaltet bei Malipiero also Folgendes: *Ottocento – melodramma – canto – melodia – tradizione – italianità*. Alle Elemente dieser Liste sind Malipieros Konzept einer *musica internazionale* zuzuschreiben.

¹⁸⁵ Malipiero: De Profundis, S. 122.

Erweitert man die Negativliste Casellas um das Wort *italianità*, sollte man sie mit dem Zusatz „tradiert“ versehen, um eine Trennlinie zu seinem Konzept einer positiv verstandenen *nuova italianità* zu ziehen.

Respighi brachte hingegen „*italianità*“ nicht mit dem Konzept des *internazionalismo* in Zusammenhang. Für *italianità* stand schließlich die *musica nazionale* des *melodramma* und des *Ottocento*. Vielmehr muss seine Positivliste, die für den *nazionalismo* gilt, um die *italianità* erweitert werden, wobei diese sowohl das tradierte Verständnis, als auch das Konzept einer *italianità* der Geisteshaltung, das er im Hinblick auf Martucci und Sgambati explizierte, mit einschließt.

Bisher haben wir – abgesehen von der positiv verstandenen *nuova italianità* – nur Wörter und Konzepte kennen gelernt, die Casella für eine *musica internazionale* standen und negativ konnotiert waren. Welche Sachverhalte sind für Casella aber positiv konnotiert? Beschreiben diese sein Konzept einer *musica nazionale*?

An die dominierende Stelle des *Ottocento* trat bei Casella die *musica antica* als Basis der Musik des *Novecento*. Alte Musik und *Novecento* verbindet ein schmaler Pfad durch das 19. Jahrhundert, auf dem sich auch die Instrumentalkomponisten Martucci und Sgambati einfinden, aber in erster Linie Verdis *Falstaff* die Richtung bestimmt – dieser Pfad verkörpert Casellas Konzept einer *vera tradizione*.¹⁸⁶ Eine Liste positiv konnotierter Begriffe fasst also folgendes zusammen: *musica antica* - *musica strumentale* - *Falstaff* - *vera tradizione* - *nuova italianità*. Bei diesen Elementen handelt es sich um Casellas Konzept einer *musica nazionale*.

Die Positivliste Malipieros unterscheidet sich nicht stark von derjenigen Casellas, sie enthält jedoch weniger Elemente. Aus der Verweigerungshaltung gegenüber bestimmten Konzepten von „*tradizione*“ und „*italianità*“ resultierte bei Malipiero nicht der Versuch, die Wörter positiv umzuwidmen. Es reicht also nicht aus, „*tradizione*“ und „*italianità*“ um die Zusätze „*vera*“ und „*nuova*“ zu erweitern. Vielmehr ist in Frage zu stellen, ob Malipiero überhaupt noch positive Begriffe von ihnen hatte. Sein *Nazionalismo della musica antica italiana* war so ausgeprägt, dass es nicht des Konzeptes einer *vera tradizione* bedurfte, um die italienische Musik des 20. Jahrhunderts an die *musica antica* anzubinden. Beschäftigung – editorische, konsumierende und philologische – reichte ihm vollkommen aus, wie er in seinen Ideen einer neuen Musikerziehung ausführte. Von der bewussten Erneuerung der Formen der Alten Musik, die für Casella zentral ist, spricht Malipiero ebenfalls nicht. So enthält die Liste der Konzepte und Wörter, die bei Malipiero positiv konnotiert sind: *musica antica* - *musica strumentale* - *Falstaff*. Die Rückbesinnung auf die *musica antica* garantiert Malipiero die *musica nazionale* der Zukunft.

¹⁸⁶ Vgl. Casella: *Fascismo e musica*, S. 868.

Auch Malipieros Opernschaffen ist mit dieser Beschreibung erfassbar. Seine Bezugnahme auf die *musica antica* in dieser Gattung drückt er exemplarisch im Hinblick auf die *Sette canzoni* (1918) aus, die er als „prima riconciliazione del loro autore col teatro musicale“¹⁸⁷ bezeichnet. Er habe hier auf alte italienische Poesie zurückgegriffen, weil allein sie in der Lage sei, den echten italienischen Rhythmus der *musica antica* wiederzugeben, der im Zeitalter des *melodramma* verloren gegangen sei:

„Il testo delle Sette canzoni è preso dall'antica poesia italiana, perché in essa si ritrova il ritmo della nostra musica, cioè quel ritmo veramente italiano, che poco a poco è andato perdendosi grazie alla preponderanza del teatro musicale.“¹⁸⁸

Es konnte bisher leicht der Eindruck entstehen, Respighi gelte all das als negativ und als *musica internazionale*, was den beiden anderen als positiv und als *musica nazionale* galt. Dabei war Respighis Wertschätzung für die *musica antica*, die *musica strumentale* und für den *Falstaff* offensichtlich. So reihen sich diese Glieder in die Liste ein, die bei Respighi für eine Musik des *nazionalismo* steht: *musica antica - musica strumentale - Ottocento - melodramma - canto - melodia - Falstaff -italianità - tradizione.*

Die Negativliste Respighis ist nicht umfangreich. Sie enthält keines der Wörter und Konzepte, die für Casella und Malipiero negativ konnotiert waren. Für Respighi bildet ein von der atonalen Musik Arnold Schönbergs bestimmter *modernismo* ihren Gehalt.¹⁸⁹ Im Hinblick auf die Musik Schönbergs und seiner Anhänger weichen die Meinungen Respighis, Casellas und Malpieros nicht wesentlich voneinander ab. Das Wort vom „atonalen Intermezzo“, mit dem Casella in *Scarlattiana* für erhitzte Diskussionen sorgte, steht für diese Haltung, die unter der *Generazione dell'80* allgemein verbreitet war. Diese Ausprägung der *musica internazionale* kann also bei allen auf den Negativisten stehen.

Die Argumente und Vorwürfe gegen den atonalen *modernismo* ähneln auf frappierende Weise denen, die Puccini und dem *melodramma* entgegen schlugen: keine Verbindung zum italienischen Wesen und damit schädlicher *internazionalismo*. Wie seinerzeit gegen das *melodramma* herrscht nun Einigkeit in der Haltung gegen den atonalen *modernismo* als *musica internazionale*. So fand der „*Internazionalismo*“-Vorwurf in der Atonalität einen neuen Bezugspunkt in einer Zeit, als man den *Verismo* für überwunden glaubte. Die *Conservatori*-Debatte war dafür ein eindeutiger Beleg. Dadurch blieb der „*Internazionalismo*“-Vorwurf brisant und verletzend. Wie die zahlreichen Texte der Komponisten aus der Zeit nach der Machtübernahme durch die Faschisten belegen, bestimmten aber die Mechanismen einer

¹⁸⁷ Undatierter Text aus dem *Fondo Malipiero*, in: Alberti, Carmelo (Hg.): Gian Francesco Malipiero „C'era una volta un musicista“, Costabissara 2003, S. 14.

¹⁸⁸ Malipiero, Gian Francesco: *Musica, arte astratta* (1918), in: Alberti: „C'era una volta un musicista“, S. 8-11, S. 9.

¹⁸⁹ Vgl. Respighi: *Orpheus*, S. 339.

übergeordneten *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte auch über das Jahr 1922 hinaus die kulturpolitischen Diskussionen um die *musica nazionale*. Das folgende Kapitel wird dies mittels der Analyse des *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800* anhand einer exemplarischen Kontroverse vom Anfang der 1930er Jahre darstellen.

3. „Un manifesto di musicisti Italiani per la tradizione dell’arte romantica dell’800“

„È straordinaria l’ostinazione di certa gente contro tutto quello che si fa di vitale; infallibilmente presente in ogni tempo, e sempre con gli stessi rancidi argomenti: lesa tradizione, mancanza d’italiani veri.“¹ (Luigi Pirandello)

Am 17. Dezember 1932 erschien im *Corriere della sera*, der Turiner *La stampa* und der Zeitung *Il popolo d’Italia* ein Manifest, das in der musikalischen Welt für einige Aufregung sorgte. Das *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell’arte romantica dell’800* wurde von Ottorino Respighi als *capolista* angeführt. Mit Giuseppe Mulè, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai und Riccardo Pick-Mangiagalli waren neben unbekannteren Gestalten weitere Komponisten von Rang Befürworter dieser Streitschrift gegen die musikalische Moderne.

Die Initiative ging höchstwahrscheinlich von dem Komponisten und Journalisten Alceo Toni aus, dem wichtigsten Musikkritiker des von Mussolini herausgegebenen *Il popolo d’Italia*. Der Text verkündet das Scheitern aller Neuerungsbestrebungen in der Musik der letzten Jahrzehnte und ruft den Romantizismus zum „neuen“ Mittel aus, um der italienischen Gegenwartsmusik wieder breite Anerkennung und Aufmerksamkeit in nationalem, aber auch internationalem Rahmen zu sichern.

Der Name Ottorino Respighis, des frisch gekürten *Accademico d’Italia*, garantierte dem Manifest Aufmerksamkeit und Breitenwirkung. Die Kommentatoren des Manifestes erkannten in Casella und Malipiero die Adressaten der Vorwürfe. Malipiero und Casella selbst fühlten sich durch einige Aussagen beleidigt. Die Reaktionen, die zwischen Dezember 1932 und Januar 1933 in den italienischen Gazetten publiziert wurden, bewegten sich also zwischen zwei Polen: einer Unterstützung der Position Casellas und Malipieros und einer Unterstützung der Position Respighis und Tonis.

Hochrangige Vertreter des italienischen Geisteslebens meldeten sich im Laufe der Debatte zu Wort; neben den Musikkritikern und Musikschriftstellern Fedele D’Amico, Andrea Della Corte, Pino Donati und Franco Abbiati, auch Literaten wie Luigi Pirandello und Massimo Bontempelli. Malipiero sah sich zu einem offenen Brief an Respighi genötigt und der Journalist Carlo Belli gar zur Formulierung eines *Contromanifesto*. Aber gerade auch im privaten Kreis um Respighi schlugen die Wellen hoch.

Respighis exponierte Position war kein Zufall. Sie war vielmehr die bewusste Entscheidung des Komponisten. Briefe, die zur Vor- und Nachbereitung des Manifestes

¹ Pirandello Librettista, L’Italia letteraria (08.01.1933), in: Venedig, Fondo Respighi.

zwischen Alceo Toni und Respighi ausgetauscht wurden, belegen dies zweifelsfrei. Diese Briefe liegen gebündelt im *Fondo Respighi* in Venedig und werden hier erstmals und in ihrem gesamten Wortlaut veröffentlicht. Anhand dieser Dokumente kann die Vorgeschichte des Manifestes näher beleuchtet werden. Anschließend werden die Kommentare zum Manifest, seien sie nun öffentlich oder im privaten Umfeld Respighis, Casellas und Malipieros aufgetaucht, diskutiert und mit den Erkenntnissen der vorangegangenen Kapitel zusammengeführt. Die Quellen stammen, mit nur einer Ausnahme, aus den Nachlässen Respighis, Casellas und Malipieros. Man kann also davon ausgehen, dass sie den Komponisten tatsächlich bekannt waren. Die wörtliche Wiedergabe großer Teile der Reaktionen soll nicht nur die inhaltliche Auseinandersetzung vor Augen führen, sondern auch mit dem polemischen, stark emotionalisierten Tonfall der Kontroverse vertraut machen. Die Quellen, die im Anhang der Reihe nach wiedergegeben sind, wurden nur um jene Stellen gekürzt, die absolut nebensächlich sind.

3.1. Genese des Manifestes – welche Rolle spielte Ottorino Respighi?

In Respighis Nachlass finden sich zahlreiche Dokumente, die mit dem Manifest in Zusammenhang stehen. So bezeugen die Ausschnitte der originalen Zeitungsartikel sein Interesse an der öffentlichen Auseinandersetzung. Daneben existieren Briefe Casellas, Malipieros und anderer an ihn, die nach dem 17. Dezember, dem Tag des Erscheinens des Manifests, verfasst wurden. Diese wurden bereits teilweise in der Respighi-Biographie Elsa Respighis publiziert, werden hier aber in einigen Fällen erstmals vollständig unter Bezugnahme auf die Originale aus dem *Fondo Respighi* wiedergegeben. Erstmals vorgestellt werden sechs handschriftliche Briefe von Alceo Toni, der als treibende Kraft hinter dem Manifest stand und die Korrespondenz mit den einzelnen Unterzeichnern führte.²

Laut Elsa Respighi hatte „irgendjemand“ Ottorino Respighi im Rahmen einer Mußestunde in seiner Villa „I Pini“ (wahrscheinlich im Spätsommer 1932) von der Notwendigkeit einer Stellungnahme zu musikästhetischen Fragen überzeugen können:

„Durante una delle soste a „I Pini“ qualcuno parlò a Respighi della necessità di segnalare ai giovani compositori italiani il pericolo celato in certi ‚credo‘ estetici che venivano d’oltrealpe, tendenti a sovvertire i canoni tradizionali e distruggere ogni vecchia ed antica idealità nostra. Fu compilato un ‚Manifesto‘.“³

Es kann kein Zweifel am Namen dieses Jemand bestehen: Alceo Toni, Musikkritiker des *Il popolo d’Italia*. Nach Informationen von Alfredo Casella entstand das Manifest schließlich im

² Vgl. Nicolodi, Fiamma: Musica e musicisti nel ventennio fascista, Fiesole 1984, S. 140.

³ Vgl. Respighi, Elsa: Ottorino Respighi, Mailand 1954, S. 265. In der deutschsprachigen Version des Buches ist alles, was im Zusammenhang mit dem Manifest steht, ausgelassen worden.

Verlauf der *Biennale di Venezia*, die vom 3. bis 15. September 1932 stattfand. Davon habe auch er, obwohl er nicht eingeweiht wurde, Notiz genommen:

„A dire il vero, avevo già sentito parlare da un pezzo della confezione di questo manifesto, che era stato in gran parte elaborato durante continui e misteriosi abboccamenti tra Toni e gli altri ‚cospiratori‘ durante l‘ultimo festival veneziano, e molti amici mi avevano avvertito che si stava preparando un ‚fiero colpo‘ per porre tanto me quanto Malipiero fuori combattimento. Era così nato il documento e si erano raccolte quelle dieci firme, che andavano dalla celebrità mondiale di un Respighi sino alla totale oscurità di un Zuffellato.“⁴

Die Überraschung, dass das angekündigte Manifest auch publiziert wurde, dürfte sich zumindest bei Casella also in Grenzen gehalten haben. Wenn es stimmt, dass zahlreiche Freunde ihn von einem bevorstehenden „Schlag“ gegen ihn und Malipiero in Kenntnis setzen konnten, so muss weit mehr über den Inhalt des Dokumentes bekannt geworden sein, als es die späteren Reaktionen Malipieros und Casellas vermuten lassen. In einer umfangreichen Stellungnahme mit dem Titel *Parliamo chiaro*, die nur als maschinenschriftliches Original mit handschriftlichen Korrekturen in Casellas Nachlass nachweisbar ist und wohl nie publiziert wurde, erwähnt Casella einen Komponisten, der ihn im September 1932 über das bevorstehende Manifest informierte. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um Franco Alfano. Da von einem „illustre musicista“ die Rede ist, der seine Unterschrift verweigerte, liegt dieser Schluss nahe.⁵ In den *Segreti* gibt Casella darauf den entscheidenden Hinweis:

„È opportuno il ricordare – per la storia – che gli ‚organizzatori‘ del colpo avevano incluso coi loro anche il nome di Alfano. Ma questi, informato in tempo utile, sventò il disonesto trucco e fece togliere la sua firma che non c‘era mai stata.“⁶

Toni schreibt in einem weiter unten zitierten Brief an Respighi, dass bereits im September einige Politiker und Künstler den vorläufigen Text gelesen haben.⁷ Das Manifest muss somit in der Musikwelt über Monate ein offenes Geheimnis gewesen sein.

Respighi war als Dirigent seiner Oper *Maria egiziaca* auf der *Biennale* 1932 vertreten und könnte somit an einer Ausarbeitung des Textes in Venedig mitgewirkt haben. Die Korrespondenz zwischen Toni und Respighi im Vorfeld der Veröffentlichung des Manifests setzt erst nach der *Biennale* ein. Zwei Dokumente sind erhalten. Während der erste Brief vom 20. September 1932 durch seinen Tonfall das vertrauensvolle, beinahe freundschaftliche Verhältnis zwischen Respighi und Toni belegt, enthält der zweite vom 24. September 1932 wichtige Informationen das Manifest betreffend.

⁴ Casella, Alfredo: *I segreti della giara*, Mailand 1941, S. 258.

⁵ Vgl. Casella, Alfredo: *Parliamo chiaro*, maschinenschriftliches Exemplar mit handschriftlichen Korrekturen durch den Autor, in: Venedig, Fondo Casella, S. 1-4, Anhang: Quelle 16.

⁶ Casella: *Segreti*, S. 258, Anm. 1.

⁷ Vgl. Brief von Alceo Toni an Ottorino Respighi vom 24.09.1932, in: Venedig, Fondo Respighi.

„Il Popolo d’Italia, Redazione

20. 9. 1932, X

Carissimo Ottorino,

Grazie con sentita commozione della tua cara lettera. C’è in essa, veramente, la serenità e la generosità di un uomo superiore. Le piccole gelosie e la meschine malignità non sono spesso un segno di animo e di ingegno falsi?

Ricordami alla tua gentile signora con devozione ed abbiti vive affettuosità dal tuo Alceo Toni.

P.S. Vedo che l’elenco degli invitati per la Biennale musicale di Venezia è già stato compilato. L’ineffabile onorevole à voluto anche questa volta ignorarmi!⁸

Vorrei vedere e riderne!!!”⁹

„Il Popolo d’Italia, Redazione

24. 9. 1932, X

Carissimo Ottorino,

Eccoti il manifesto, che ò già fatto leggere a qualche amico, politico e artista. Non ti dirò come sia stato fervidamente approvato, ma debbo aggiungere che è alterissimo e non dai musicisti soltanto. Si pensa e si dice che può essere il sasso che forma la valanga di un rivolgimento artistico generale, e si confida che tu ne *assuma* [schlecht lesbar] per il primo la responsabilità. Vedilo dunque e proponi le correzioni che credi.

Appena lo avrò di ritorno con la tua firma, lo invierò ad altri per farlo sottoscrivere, ad esempio – se non ài nulla in contrario – a Mulè, Zandonai, Pizzetti, Pick-Mangiagalli, Masetti e Musella pei giovani.

Dopo, lo farò avere al Duce per l’autorizzazione a pubblicarlo sul Popolo d’Italia.

Ti sarò grato di una risposta sollecita. Omaggi alla tua signora e affettuosità a te

Dal tuo amico e ammiratore Alceo Toni¹⁰

Toni plante, Mussolinis Zustimmung zur Veröffentlichung des Manifestes in *Il popolo d’Italia* einzuholen. Der Diktator dürfte sein Einverständnis gegeben haben, schließlich erschien der Text nicht nur in den bürgerlich orientierten Blättern *Corriere della sera* und *La stampa*, sondern auch in dem faschistischen Blatt. Der Brief vom 24. September legt ferner nahe, Alceo Toni für den Verfasser des Manifestes zu halten. Es bleibt jedoch zu berücksichtigen, dass Toni Modifikationen durch die Hand Respighis keinesfalls ausschloss, diese vielmehr ausdrücklich begrüßte. Toni betrachtete das Manifest als einen Stein des Anstoßes. Zu einer Debatte sollte es

⁸ Anstatt „!“ könnte auch „?“ gelesen werden.

⁹ Brief von Alceo Toni an Ottorino Respighi vom 20.09.1932, in: Venedig, Fondo Respighi.

¹⁰ Brief von Alceo Toni an Ottorino Respighi vom 24.09.1932, in: Venedig, Fondo Respighi.

nicht zuletzt deshalb kommen, weil Respighi als *Capolista* die Verantwortung für den Inhalt des Manifests übernehmen sollte. Der Komponist scheint sich dafür bewusst zur Verfügung gestellt zu haben.

Toni erklärt sich darüber hinaus bereit, die Liste der Unterzeichner nach den Wünschen Respighis auszurichten. Dabei ergaben sich zwischen den Vorschlägen Tonis und den tatsächlich beteiligten Personen einige Modifikationen. Die Unterschriften von Enzo Masetti und Salvatore Musella fehlen letztendlich, während diejenigen Napolis, Zuffellatos und Guerrinis hinzukamen. Gleichwohl ist es möglich, dass auch Masetti und Musella das Manifest erhielten, ihre Unterschrift aber verweigerten. Auffallend ist, dass Toni die Namen Mulès, Zandonais, Pizzettis und Pick-Mangiagallis nur beispielhaft erwähnt. Tonis Vorschläge wirken wie Möglichkeiten und nicht wie die Selbstverständlichkeiten. Wären diese Komponisten bereits an der Textfassung maßgeblich beteiligt gewesen, hätte an ihrer Unterschrift aber kaum Zweifel bestehen dürfen. Plausibler wäre, dass Toni, wie Elsa Respighi schreibt, Respighi bereits vor der *Biennale* zu einer öffentlichen Stellungnahme bewegen konnte. In Venedig könnten dann lediglich Gespräche zu den Inhalten des Manifestes geführt worden sein, worauf Toni den Text zunächst in Eigenregie verfasste, um ihn anschließend mit den Modifikationen Respighis und mit dessen Einwilligung an ausgesuchte Kollegen zu versenden. Der Brief vom 24. September legt den Schluss nahe, dass hauptsächlich Respighi und Toni für den Inhalt des Textes verantwortlich zeichnen. Den übrigen Beteiligten wurde das Manifest nach der Ausarbeitung vorgelegt.

Diese Behauptung deckt ein Brief Ildebrando Pizzettis an Alfredo Casella vom 19. Januar 1933. Giuseppe Mulè habe ihn informiert, dass ihn demnächst ein von Respighi und Toni vorbereitetes künstlerisches Manifest erreichen werde. Er habe, nachdem das Manifest nach über einem Monat bei ihm eingetroffen war, noch wenige Passagen moniert. Die Einwände seien angenommen worden, worauf er schließlich sein Einverständnis, als Unterzeichner in Erscheinung zu treten, gegeben habe.¹¹

Dafür, dass der Text wesentlich von Respighi mit erarbeitet wurde, spricht auch die Ähnlichkeit einiger Äußerungen des Manifestes mit jenen in seinem Text *La musica italiana moderna*, der im vorigen Kapitel Gegenstand der Analyse war. Obwohl diese *Conversazione* zwei Jahre nach dem Manifest entstand, sind die inhaltlichen Übereinstimmungen doch bemerkenswert.

Beide Texte richten sich gegen die gleichen Personen. Wenngleich Casella und Malipiero im Manifest nicht namentlich angesprochen wurden, so zweifelte niemand daran – inklusive

¹¹ „Mulè mi scrisse per dirmi che un Manifesto artistico preparato da Respighi e Toni mi sarebbe stato mandato perchè io lo vedessi ed esprimessi su di esso il mio parere. Assai tempo dopo – più di un mese dopo, certo – ricevetti il manifesto, e lo lessi. Dissi che avrei tolto certe frasi a parer mio non chiare e che potevano prestarsi ad interpretazioni malevoli (e furono tolte).“ Brief von Ildebrando Pizzetti an Alfredo Casella vom 19.01.1933, in: Pizzetti, Bruno (Hg.): Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia, Parma 1980, S. 237-239, S. 237.

ihrer selbst –, dass die Kritik ihnen galt. Trotz der Aussicht, dass sich einige der im folgenden zitierten Passagen in späteren Abschnitten der Arbeit wiederholen werden, soll auf die Gegenüberstellung zweier korrespondierender Stellen nicht verzichtet werden.

In *La musica italiana moderna* klagt Respighi Casella und Malipiero explizit an, sich ausländischen Strömungen unterworfen und damit eine Revolution losgetreten zu haben. Bei ihren Opern handle es sich ferner lediglich um Experimente:

„A queste tre distin[t]e forme di opera italiana vanno aggiunti gli esperimenti interessantissimi che in questo campo sono stati fatti da CASELLA, da MALIPIERO, da VITTORIO RIETI e da alcuni giovanissimi musicisti. Questi artisti, ferventi ammiratori di tendenze estremiste di altri paesi europei, con uno spirito internazionalista per eccellenza, essi hanno voluto portare una completa rivoluzione nel teatro italiano.“¹²

Entsprechend heißt es im Manifest von 1932:

„Siamo ancora alle ‚tendenze‘ e agli ‚esperimenti‘, e non si sa a quali affermazioni definitive e a quali vie sicure possano condurre. [...] s'è infiltrato nello spirito dei giovani musicisti un senso di comoda ribellione ai canoni secolari e fondamentali dell'arte, e non è fatto men pregiudizievole. [...] L'avvenire della musica italiana non par sicuro se non alla coda di tutte le musiche straniere.“¹³

In beiden Texten ist die Rede von einem Publikum, das sich Experimenten gegenüber als nicht aufgeschlossen erwiesen habe. Respighi betont in *La musica italiana moderna*:

„L'esperimento pur essendo, come dicevo assai interessante e degno della più ampia lode non è riuscito: il pubblico d'Italia e fuori non ha partecipato a questa rivoluzione da 15 anni non ha fatto un passo verso que[s]ta forma di teatro.“¹⁴

Im Manifest ist dies so formuliert:

„Il pubblico, frastornato dal clamore di tante mirabolanti apologie, intimidito da tanti, profondissimi e sapientissimi programmi di riforma estetica, non sa più qual voce ascoltare ne qual via seguire, spesso non riesce belle a intendere nè a vedere quanto più bramerebbero il suo orecchio e il suo occhio.“¹⁵

Einigkeit herrscht auch in der Bewertung der Vergangenheit. Respighi meint in *La musica italiana moderna*, dass wohl nichts italienischer sei als die Musik von Monteverdi, Palestrina, Bellini oder Verdi. Gleichermaßen findet sich auch im Manifest.

Beide Texte nehmen darüber hinaus eine auffallend wohlwollende Haltung gegenüber den Vertretern der Oper des *Ottocento* ein, insbesondere gegenüber Verdi und Puccini. In der *Ottocento*-Freundlichkeit spiegelt das Manifest auch die Meinung Respighis wider.

¹² Respighi, Ottorino: *La musica italiana moderna. Conversazione di O. Respighi*, 7-seitiges masch. Exemplar mit handsch. Korrekturen von Elsa Respighi, in: Venedig, Fondo Respighi, S. 4, Anhang: Quellen 2 und 3.

¹³ Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'80, *La stampa* (17.12.1932), in: Venedig, Fondo Respighi, Anhang: Quelle 4.

¹⁴ Respighi: *Musica*, S. 4.

¹⁵ Manifesto.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Anteil Ottorino Respighis am Manifest bisher unterschätzt wurde.

Die weitere Konversation mit Alceo Toni zeigt, dass Respighi vorhatte, seine Standpunkte auch nach der Veröffentlichung des Manifestes offensiv zu vertreten. Die Ansicht Fiamma Nicolodis, Respighi habe die folgende Auseinandersetzung gewissermaßen nur vom hohen Ross herab beobachtet, muss angezweifelt werden.¹⁶

Nachdem sich das Manifest großer Kritik ausgesetzt sah, zogen Toni und Respighi eine öffentliche Stellungnahme in Erwägung. Die Briefe Tonis vom Januar 1933 zeigen, dass er dem Komponisten für die Antwort ebenso gestalterische Freiheiten ließ wie für das Manifest selbst. Zu einer Veröffentlichung der Reaktion kam es aus ungeklärten Gründen aber nicht.

In einem ersten Brief vom 16. Januar 1933 erklärt Toni Respighi, dass Mussolini die Reaktion, ohne ein Wort zu ändern, abgesegnet habe:

„Il Popolo d’Italia, Redazione

16.1.1933, XI

Carissimo Ottorino,

La risposta da Roma non si è fatta attendere, ed è pienamente affermativa: vale a dire che consente la pubblicazione della nostra lettera, senza il cambiamento di una parola!

è la vittoria inequivocabile sulle *cuori* [schwer lesbar] dei piccoli cervelli novecenteschi che ci stanno di contro. Dove il Duce arriva, è la giustizia e la logica che trionfano. Che Dio gli conservi le *mille braccia* [schwer lesbar] che à!

Dunque ti accludo il testo della nostra dichiarazione – nel caso che quello consegnatoti l’avessi smarrito – da mostrarlo a Mulè e a Gasco per la firma e per la pubblicazione sulla Tribuna e sul Giornale d’Italia del numero di sabato prossimo. Io mi occuperò delle altre edizioni e della pubblicazione simultanea sul Corriere e la Stampa.

Omaggi alla Signora e affettuosità a te.
Tuo Alceo Toni

Sei rimasto contento delle accoglienze *milanesi* [schwer lesbar] di ieri l’altro¹⁷

In einem zweiten Brief bat Toni Respighi, er möge Mulè und Gasco über den Text der Reaktion in Kenntnis setzen und eine kleine Modifikation am Wortlaut vornehmen. Diese scheint im Zusammenhang mit einem Angriff auf Massimo Bontempelli gestanden zu haben:

¹⁶ „[Respighi] contempla gli avvenimenti dall’alto del suo seggio accademico, premio di una fortunata e indiscussa carriera.“ Nicolodi: Musica, S. 149.

¹⁷ Brief von Alceo Toni an Ottorino Respighi vom 16.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi.

„Il Popolo d’Italia

18. 1. 1933, XI

Carissimo Ottorino,

A quest’ora, certamente, ài già la mia lettera di lunedì scorso, e l’avrai comunicata a Gasco e a Mulé.

Non ci sarà nulla da ridire, penso, e però resta inteso che la nostra dichiarazione apparirà nei nostri giornali, come nei vostri, sabato prossimo. Ti sarò grato a questo riguardo, se mi farai telegrafare, confermando, da Mulè.

Ti prego poi di togliere dal testo del nostro scritto una parola superflua, il ‚vecchio‘ che precede il ‚lontano‘. Non è il caso di [ein Wort unlesbar] soverchi scrupoli *grammaticali* [schwer lesbar] e puristi – visto che nessuno di noi pensa di togliere il mestiere a Bontempelli, anche se lui presume di toglierlo a noi – ma un ‚vecchio‘, in nostra compagnia, è proprio un troppo.

Omaggi alla signora

Vive affettuosità a te

tuo Alceo Toni“¹⁸

In einem dritten Brief vom 23. Januar 1933 finden sich Hinweise, die andeuten, dass Respighi Zweifel an der Billigung der Reaktion durch Mussolini äußerte. Toni versicherte dem Komponisten ein weiteres Mal, dass der Diktator seine Unterstützung zugesagt habe. Darüber hinaus habe außer Guerrini keiner der Unterzeichner Modifikationen angemeldet. Toni bittet Respighi dies Guerrini, zusammen mit der Nachricht von der Zustimmung Mussolinis, mitzuteilen. Das Dokument beinhaltet ferner Informationen, die andeuten, dass sich der geplante Text inhaltlich nicht wesentlich vom Manifest unterscheiden sollte:

„Il Popolo d’Italia, Redazione

23. 1. 1933, XI

Caro Ottorino,

Ancora una volta ti confermo che il Duce à avuto la nostra ‚dichiarazione‘, che gli inviai con la lettera di cui ti detti lettura, e ne à approvato senz’altro la pubblicazione. Non mi consta che possa essere avverso al nostro manifesto. Debbo anzi credere, e ci giurerei, che intimamente è all’unisono con noi. Del resto, con l’approvazione della nostra lettera, che ribadisce i concetti generali del manifesto, smentisce ch’egli ci sia contrario. Aggiungi, anche, che nella mia missiva a Lui non gli chiedevo certo di fare una ritrattazione. Tutt’altro!

Ragione per cui sarebbe da ora di decidersi, e lasciare al solito ‚ufficio voci‘ più o meno personali e tendenziose, il loro melanconico compito. Ti prego poi di far noto a Guerrini, che è il solo a proporre ... [sic] delle alterazioni, che il nostro testo non può subire soverchie modificazioni.

¹⁸ Brief von Alceo Toni an Ottorino Respighi vom 18.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi.

Visto e approvato dal Duce, come variarlo senza mettersi in una posizione difficile? Vedo dunque di affrettare i tempi, e di telegrafare il benestare.

Omaggi alla signora Elsa, a te cordialità

Tuo Alceo Toni”¹⁹

Wie bereits erwähnt, kam es nicht zu einer Veröffentlichung der Reaktion, obwohl der Termin bereits feststand. Letzte Pläne wurden vermutlich im Februar 1933 fallen gelassen. In einem letzten Brief vom 25. Februar 1933 betont Toni gegenüber Elsa Respighi, dass auch er in Anbetracht der verstrichenen Zeit, auf eine öffentliche Stellungnahme verzichten wolle:

„Lugo di Romagna

25. 2. 1933, XI

Gentile Signora,

la Sua lettera mi à raggiunto a Lugo, dove da una decina di giorni assisto mio padre molto gravemente ammalato. Oggi, in una parentesi di speranza, rivedo il suo scritto e mi affretto a ringraziarla per quanto mi scrive, a me personalmente.

Per la risposta relativa al nostro manifesto credo anche io che siamo in ritardo ed è bene, forse, cestinarla. Del resto, io mi rimetto al [ein Wort unlesbar] di Ottorino, a cui prometto quando ne avrò il tempo e il modo, di ritornare sull'argomento per fatto personale, e, spero, per [ein Wort unlesbar] con soddisfazione di ‚noi‘ tutti. Mi ricordi a Ottorino sempre con viva [ein Wort unlesbar], ed ella accolga i miei omaggi.

Vostro Alceo Toni“²⁰

Möglicherweise hatte die öffentlich und privat vorgetragene Kritik Respighi schließlich am Sinn einer Reaktion zweifeln lassen. Elsa berichtet von seiner Abscheu gegenüber den Polemiken im Zusammenhang mit dem Manifest: „Ottorino è disgustato della malafede con la quale alcuni letterati e musicisti cercano di far degenerare la polemica in una pietosa gazzarra, e non vuol più sentir parlare del ‚Manifesto‘.“²¹

Wenn man so will, existiert immerhin eine komponierte Reaktion auf die Kritik an den Aussagen des Manifestes. Für Jürg Stenzl ist Ottorino Respighis Oper *La Fiamma* (1934), die der Komponist bewusst als *melodramma* bezeichnete, komponierte Manifestation des theoretischen Manifestes.²²

¹⁹ Brief von Alceo Toni an Ottorino Respighi vom 23.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi.

²⁰ Brief von Alceo Toni an Elsa Respighi vom 25.02.1933, in: Venedig, Fondo Respighi.

²¹ Respighi, Elsa: Respighi, S. 271.

²² Vgl. Stenzl, Jürg: Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono, Buren 1990, S. 104.

3.2. Das Manifest als Beitrag zur *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte

Im Folgenden wird der Text des Manifests einer kommentierenden Analyse unterzogen; und dabei wird insbesondere auch auf seine Verwandtschaft mit anderen kulturpolitischen Debatten und Äußerungen eingegangen. Das Dokument als Ganzes, dem die Fassung aus der Zeitung *La stampa* zu Grunde liegt, findet sich im Anhang.²³

Obwohl im Titel des Manifests von „Un manifesto di musicisti italiani“ die Rede ist und damit kein Alleinvertretungsanspruch für die italienische Musik formuliert wird, will der Text, nach Ansicht Fiamma Nicolodis dennoch für die gesamte Musiknation sprechen.²⁴ Diese Intention wird durch die Beschwörung der italienischen Nation mehrfach untermauert. Damit erhebt das Dokument den Anspruch auf allgemeine Relevanz, der für das künstlerische Manifest als literarische Form mindestens seit dem Manifest des Futurismus von 1909 gattungstypisch ist. Durch den Rekurs auf die Nation wird zudem suggeriert, dass die Aussagen in gewissem Sinn eine politische Bedeutung haben. Mag es auch „nur“ um künstlerische Fragen gehen, so betreffen diese doch immerhin eine Kunst, die sich an die ganze Nation richten soll. Ohne konkret auf Politik zu verweisen, ist das Manifest doch ein politisches Dokument. Darin steht es in der Tradition der kulturpolitischen Debatten der Zeit. Auch in der *Conservatori*-Debatte 1922/23 formulierte Pizzetti seinen Widerspruch gegen Malipiero unter Berufung auf die Bedeutung der italienischen Nation.

Bevor das Manifest eine klare Richtung einschlägt, betonen die Verfasser, dass sie nicht im Sinn hätten, diese oder jene Ästhetik dogmatisch vorzuschreiben. Das Klima in Italien lasse entsprechende Versuche inadäquat erscheinen. Schließlich wird beteuert, dass die Freiheit des Individuums in künstlerischen Fragen durchaus anerkennenswert sei, aber dennoch die Notwendigkeit einer gemeinsamen Erklärung bestünde, die dem Durcheinander der Musikstile einen verbindlichen Entwurf entgegensemte:

„Con le dichiarazioni che seguono, i musicisti che le sottoscrivono non presumono nè pretendono di assumere pose gladiatorie e atteggiamenti di sedizione. È vero che atti di tal sorta sono sempre riusciti a questo o a questo hanno mirato. Non c'è oggi però in Italia ragione alcuna e clima adeguato per tentativi siffatti. D'altra parte non è del loro costume creare chiese o congreghe per questa o quella finalità estetica o costituire cooperative artistiche di mutuo incensamento, e muoversi poi in piccoli plotoni cosiddetti d'avanguardia o reali trincee da espugnare.“

Das Manifest appelliert an die Verantwortung aller Musiker für die Kunst Italiens. Es sei falsch, sich aus Furcht vor dem Verlust individueller Freiheit einer gemeinsamen Aktion zu verschließen.

²³ Vgl. Anhang; Quelle 4.

²⁴ Vgl. Nicolodi: *Musica*, S. 147.

„Tuttavia, un punto di contatto reale e di comune interesse ci deve essere e c'è veramente fra uomini di buona volontà e di buona fede ai quali non siano indifferenti le sorti artistiche del loro paese. Ammettendolo, salva ogni e più ampia libertà personale in fatto di particolari direttive e concezioni artistiche, non si poteva tardare ad accordarsi per una dimostrazione di fede collettiva. Attendere che il tempo renda giustizia e si giunga automaticamente all'esaltazione della verità contro l'aborrito errore, è pacificarsi in una passività musulmana non consentita dall'epoca nostra.“

Das Bemühen um die Nation dokumentiert auch der nächste Satz des Manifestes:

„Il chiasso apologetico sui vari specifici artistici che guarirebbero i mali musicali nostri, è oramai troppo e da troppi alimentato. Siamo giunti ad un punto che a non intromettersi per far finire questa gazzarra attesterebbe che non c'è più carità di patria e sentimento virile.“

Nichteinmischung in die angeblich falsche Entwicklung der Musik wird hier mit mangelnder Vaterlandsliebe gleichgesetzt. Darin erinnert das Dokument wieder an die *Conservatori*-Debatte. Pizzetti rechtfertigte seine Reaktion seinerzeit, indem er Malipieros Äußerungen zur Erziehung in den italienischen Konservatorien mit der Besudelung des Namens Italiens verglich. Dem vergleichbar nimmt also auch das Manifest bereits in den ersten Zeilen den nationalistischen Faden auf. Wie in der *Conservatori*-Debatte wird die nationale Verantwortung der Musik und der Musiker beschworen. Wer Stilpluralismus predige, wird nicht nur als wenig mannhaft, sondern gleichzeitig als vaterlandslos hingestellt. Entscheidend bleibt das nationale Ziel – *il fine nazionale*, von dem Respighi in einem nachfolgend zitierten Interview in der Zeitung *Il resto del carlino* spricht.²⁵

Der Vaterlandsbezug dokumentiert noch nicht notwendig die konservative Einstellung der unterzeichnenden Musiker in Fragen der Musikästhetik. Hingegen formulieren die folgenden Sätze eine konservative Kritik an der musikalischen Moderne seit der Jahrhundertwende. Häufig ist nun von einer Art traditionellem Kanon die Rede, den zu zerstören Absicht der jüngeren künstlerischen Revolutionen gewesen sei. Die Traditionsauffassung folgt damit keinesfalls dem Konzept der *vera tradizione* eines Alfredo Casella, sondern dem seiner *falsa tradizione*. Die von Casella als falsch apostrophierte Tradition des *Ottocento* wird als die richtige dargestellt:

„Non è da dire che non si sia fatto credito molto, di fiducia e di attesa, a tutti i più audaci tentativi di rivoluzione artistica. Tutti i credi estetici, che dovevano sovvertire i canoni tradizionali, sono stati esposti e praticati. Il nostro mondo è stato investito, si può dire, da tutte le raffiche dei più avventati concetti avveniristici. La parola d'ordine mirava veramente, infuriando, alla distruzione d'ogni vecchia ed antica idealità artistica.“

Die Bezugnahme auf das Wort „*ordine*“ spielt wahrscheinlich auf Casella an. *Ordine* war für Casella gewissermaßen das Losungswort der von ihm intendierten *musica nazionale*. Mit „*ordine*“ umschrieb Casella eine neoklassische Musik. Das Wort „*neoclassicismo*“ schätzte

²⁵ „Siamo giunti al manifesto [...] dopo lunga meditazione e in obbedienza d'una legge superiore che regola tutte le espressioni della nostra attività artistica, cioè: il fine nazionale.“ Il manifesto dei musicisti italiani. Una conversazione col maestro Respighi, *Il resto del carlino* (25.12.1932), in: Venedig, Fondo Respighi, Anhang: Quelle 5.

Casella nicht.²⁶ Auch das Manifest spricht nicht von „*neoclassicismo*“, sondern von „*oggettivismo*“ und meint damit doch dasselbe. In der zeitgenössischen Debatte wurden beide Wörter synonym gebraucht. Adorno spricht 1932 in seinem Text *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*²⁷ vom Neoklassizismus, der in den industrialisierten Gesellschaften zum Objektivismus zähle. Die entsprechende Passage des Manifestes lautet:

„L'arte vagheggiata doveva apparire ed essere in perfetta contraddizione con l'arte sino a ieri sentita e onorata. Qualunque tentativo di rinnovazione era accettato purchè inedito, non importa se ragionevole e logico, se affiorato dall'istinto o divinato dalla mente. Tutto era buono pur che fosse impensato ed impensabile. Cosa ne abbiamo ricavato? Delle strombazzature atonali e pluritonali, dell'oggettivismo e dell'espressionismo che se n'è fatto, cosa è rimasto? Nel campo musicale, più che altrove, c'è davvero la biblica confusione babelica. Da vent'anni s'accozzano le tendenze più diverse e più disparate in una continua caotica rivoluzione. Siamo ancora alle ‚tendenze‘ e agli ‚esperimenti‘, e non si sa a quali affermazioni definitive e a quali vie sicure possano condurre.“

Die Kritik nimmt zwar nicht auf die Gegner des *Verismo* Bezug, der Verweis auf die 20 Jahre, welche die „chaotische Revolution“ nun schon anhalte, spielt aber möglicherweise auf die Schriften Torrefrancas und Bastianellis an, die 1912 erschienen. Vergessen scheint, dass der Großteil der Unterzeichner damals die Absichten jener „Revolution“ teilte.

Im weiteren Verlauf wird kritisiert, dass das Publikum von den unterschiedlichen Richtungen verwirrt werde. Es wird eine Haltung vertreten, die Erfolg einzig nach dem Publikumszuspruch bemisst; eine Einstellung, die Respighi im Hinblick auf den Umgang mit seiner eigenen Musik pflegte.²⁸

Den Verfassern stößt ferner auf, dass sich junge Musiker nicht mehr an den Maßgaben einer *scuola* orientierten. Es wird bedauert, dass es an Meistern fehle, auf die man sich stützen könne. Diese Meister sollten, gleich den Veristen, auf internationale Anerkennung und internationale Wirkungsmacht ihrer Musik bauen können. Einmal mehr wird deutlich, dass in den Augen der Unterzeichner nur Erfolg Musik ihre Daseinsberechtigung verleiht. Gleichzeitig erhebt das Manifest den *Internazionalismo*-Vorwurf. Viele Komponisten sähen in der italienischen Musik nur ein Anhängsel ausländischer Musik.

„Il pubblico, frastornato dal clamore di tante mirabolanti apologie, intimidito da tanti, profondissimi e sapientissimi programmi di riforma estetica, non sa più qual voce ascoltare ne qual via seguire, spesso non riesce belle a intendere nè a vedere quanto più bramerebbero il suo orecchio e il suo occhio.“

²⁶ Vgl. Casella: Segreti, S. 231.

²⁷ Die beiden Wörter werden austauschbar gebraucht. Vgl. Walter, Michael: Music of seriousness and commitment: the 1930s and beyond, in: Cook, Nicholas; Anthony Pople (Hg.): The Cambridge history of twentieth-century music, Cambridge 2004, S. 286-306, S. 290. Vgl. auch: Adorno, Theodor W.: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: Zeitschrift für Sozialforschung 1 (1932), S. 103 – 124, Neudruck in: Gesammelte Schriften, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1984, S. 729-777, S. 735. Zur Geschichte des Konzepts des Objektivismus im 20. Jahrhundert: Lippman, Edward: A history of western musical aesthetics, Lincoln u.a. 1994, S. 393-436.

²⁸ Vgl. Flamm, Christoph: „Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni“, in: Illiano, Roberto (Hg.): Italian music during the fascist period, Cremona 2004, S. 331-370, S. 364.

D'altra parte, s'è infiltrato nello spirito dei giovani musicisti un senso di comoda ribellione ai canoni secolari e fondamentali dell'arte, e non è fatto men pregiudizievole. La scuola per essi non può dare e non dà nessuna norma che faccia testo artistico. Non ci sono maestri a cui inchinarsi, specie gli ultimi che trionfarano su tutte le platee del mondo. L'avvenire della musica italiana non par sicuro se non alla coda di tutte le musiche straniere.“

Der *Internazionalismo*-Vorwurf gehört seit Torrefranca und Bastianelli zum Repertoire der *Verismo*-Kritik. Das Manifest röhmt hingegen den internationalen Erfolg des *melodramma* und bezieht damit Position für einen positiv konnotierten Aspekt des *internazionalismo*: die internationale Wirkungsmacht. Internationaler Erfolg wird für die Unterzeichner zu einem Qualitätskriterium der *musica nazionale*, wenn er auf den breiten Schultern der Musik einer nationalen Schule oder maßgeblichen Richtung ruht. Ideen dieser Art vertrat Ottorino Respighi in seinen Texten.

Schließlich beklagen die Verfasser die Ablehnung der ruhmreichen Vergangenheit des *romanticismo*.

„Al massimo, seguendo anche qui una moda forestiera che fa dell'umanesimo musicale in mancanza di una tradizione da seguire, qualcuno pensa a ruminazioni di nostri lontani secoli musicali. Sopra tutto però, si avversa e si combatte il romanticismo del secolo scorso. Il gran nemico è questo. L'inciampo ove si incappa il passo dei nuovi musicisti verrebbe dalle sue fortune. I capolavori di questo secolo rappresenterebbero la zavorra di cui le fantasie musicali del nostro popolo sono cariche e l'impedimento quindi, per innalzarsi nei grandi spazi azzurri scoperti dai modernissimi esploratori.“

In den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts vertrat die Mehrzahl der Komponisten die Meinung, das Publikum müsse erzogen werden und neue Musik zur Geschmacksbildung beitragen. Dagegen spricht das Manifest davon, dass das Publikum seinen emotionalen Impulsen freien Lauf lassen solle. Intellektuelle Einlassung auf Musik wird geradezu verdammt.

„Ebbene, bisogna che il pubblico si liberi dallo stato di soggezione intellettuale che paralizza i suoi liberi impulsi emotivi.“

Schließlich verwendet sich das Dokument auch für die Oper – *ogni libera espansione lirica*, seit jeher Ort für emotionalen Ausdruck sowohl auf Seiten des Komponisten wie auch des Publikums. Die jungen Komponisten werden wieder zu opernhaften Ausdrucksformen ermuntert. Damit hat sich, 20 Jahre nach dem Eintreten Bastianellis und Torrefrancas für die *musica pura*, der Wind zugunsten des *melodramma* und *Ottocento* gedreht. Im Manifest dokumentieren viele Unterzeichner gewissermaßen ein persönliches Damaskus-Erlebnis.

„Bisogna affrancare i giovani dall'errore in cui vivono; donar loro il senso della disciplina artistica legittimando ogni libera espansione lirica e tutte le veemenze dalla drammaticità. Ad essi, in ispecial modo, è indirizzato questo manifesto e non per suscitare grette reazioni ed avversioni misoneiste.“

Eine Beschwörung der ruhmreichen Vergangenheit Italiens schließt sich an diesen Abschnitt an:

„Noi sappiamo che il ritmo della vita è un moto in continua propulsione che non s'arresta, quello dell'arte, e che il divenire, quindi, di questa e di quella, è perennemente in atto. Le conquiste dell'una e dell'altra non avvengono a sbalzi: non sono improvvisazioni e creazioni *ab imis fundamentis*. Una catena ideale lega il passato all'avvenire. Per questo, nulla del nostro passato ci sentiamo di dover rinnegare e rinneghiamo. Nulla di esso è indegno dello spirito artistico della nostra razza, nulla è fuori di esso. I Gabrielli e i Monteverde, i Palestrina e i Frescobaldi, i Corelli, gli Scarlatti, i Paisiello, i Cimarosa, i Rossini, i Verdi e i Puccini son fronde varie e diverse di uno stesso albero: sono la smagliante fioritura polivoca della musicalità italiana.“

Als ob diese Worte nicht deutlich genug gewesen wären, wiederholt sich das Manifest, indem es herausstellt, dass das Traditionsverständnis seiner Unterzeichner unbedingt auch die Komponisten des späten 19. Jahrhunderts und die Veristen miteinschließt. Für diese Stilrichtungen stehen Verdi und Puccini, als deren direkte Nachkommen man sich verstehen wolle. Hier kommt noch einmal der Widerspruch zwischen Casellas und Respighis Traditionverständnis zum Ausdruck.

„Sissignori. Anche di Verdi e di Puccini amiamo crederci e desideriamo di essere diretta progenie. L'opera loro è fuor dal solco, forse, della tradizione nostra? E questa si conclude davvero con essi, e dopo di essi tutto è da rifare? Non ci spaventa la taccia di retorici e di enfatici che certi estetissimi buttan loro contro. Retorica per retorica, preferiamo quella del sentimento a quella culturale.

Wenngleich der Text die Musik des sogenannten „*oggettivismo*“ und die rein intellektuelle Einlassung auf Musik bereits verurteilt hat, kommen sie im nächsten Abschnitt noch einmal zur Sprache. Der Idee des *l'art pour l'art* wird implizit unterstellt, dass es ihr an „menschlichem Gehalt“ fehle. Gemeint ist wohl, dass diese Musik weder bildhaft, noch programmatisch ist und sich nicht nach den Hörgewohnheiten richtet. Ähnliche Vorwürfe erhebt auch Adorno im Jahr der Veröffentlichung des Manifestes. Adorno kritisierte in seinem oben genannten Text von 1932 diese Richtung auch deshalb, weil sich in ihr zeige, dass Musik sich der Tatsache der Entfremdung von der Gesellschaft zwar stelle, aber ihre eigene Isolierung als Individualismus auflöse und in sich selbst, formimmanent und bloß ästhetisch aufzuheben trachtete.²⁹

„Siamo contro alla cosiddetta musica oggettiva che come tale non rappresenterebbe che il suono preso a sé, senza l'espressione viva del soffio animatore che lo crea. Siamo contro a quest'arte che non dovrebbe avere e non ha nessun contenuto umano, che non vuole esser e non è che gioco meccanico e arzigogolo cerebrale.“

Am Ende rekurriert der Text auf den Faschismus. Der Faschismus wird allerdings nicht explizit erwähnt, er wird nur indirekt, als „andauernde Revolution“, genannt. Dies ist als Teil der Propaganda für eine *musica nazionale* aufzufassen. Von dieser wird erwartet, dass sie sich mit den Gegebenheiten der nationalen Gegenwart auseinandersetzt, indem sie ihre „tragischen und glorreichen Augenblicke“ besinge.

²⁹ Vgl. Adorno: Lage der Musik, S. 734f.

Die Unterzeichner des Manifestes beschwören ihre bewusste Bezogenheit auf die gesellschaftliche Realität als Zeitgenossen des Faschismus, versuchen jedoch nicht expressis verbis, das Regime zu instrumentalisieren. Im Grunde ist diese Zurückhaltung überraschend. Gerade von einem Mann wie Alceo Toni hätte man ein deutliches Bekenntnis zu faschistischen Idealen erwartet. Mag sein, dass dem nicht alle Unterzeichner zustimmen wollten. Vor allem Respighi hat sich nie dem Faschismus angebiedert. Möglicherweise musste Toni jedoch auch erkennen, dass sich der Faschismus im Jahr der international ausstrahlenden zweiten *Biennale* von Venedig und unmittelbar vor der *Mostra nazionale del sindacato nazionale fascista musicisti* 1933 in Rom nicht ohne weiteres für seine Ziele einnehmen ließ. Die Absprachen mit Mussolini, die Toni traf, waren das eine, die allgemeine ästhetische Unentschlossenheit des Regimes aber das andere. Ohne ein eindeutiges Bekenntnis für eine bestimmte Ästhetik konnte der Faschismus zwar sowohl von Konservativen als auch von Neuerern bemüht werden, schlagkräftige Argumente für die Bevorzugung der einen vor der anderen Kunst bot er jedoch nicht an.

Das Manifest gipfelt in der kühnen These, dass der *romanticismo* von gestern auch der von morgen sein werde:

„Italiani del nostro tempo, con una guerra vinta - la prima della nostra unità nazionale moderna - con una rivoluzione in atto che rivela ancora una volta l'immortalità del genio italiano e presidia ed avvalora ogni nostra virtù, sentiamo la bellezza del tempo in cui viviamo e vogliamo cantarlo nei suoi momenti tragici come nelle sue infiammate giornate di gloria. Il romanticismo di ieri, che fu del resto di tutti i grandi nostri, ed è vita in atto, in gioia e in dolore, sarà anche il romanticismo di domani, se è vero che la storia svolge consequenzialmente le proprie fila e non si smarrisce e non segna il passo col mito di Sisifo.“

An den Text schließt sich die Liste der Unterzeichner an:

Ottorino Respighi, Giuseppe Mulè, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Alberto Gasco, Alceo Toni, Riccardo Pick-Mangiagalli, Guido Guerrini, Gennaro Napoli und Guido Zuffellato

Fassen wir zusammen: Das Manifest beruft sich auf eine metaphysische Verantwortung für die Sache der Nation und der *musica nazionale*. Es favorisiert einen *Tradizione*-Begriff, der die Erscheinungsformen der Musik des *Ottocento* und den *Verismo* miteinschließt. Es bezieht Stellung gegen ein *Tradizione*-Verständnis, das von einer durch das *Ottocento* unterbrochenen Tradition spricht, im 20. Jahrhundert hingegen Neubeginn und gleichzeitig Rückbesinnung auf die *musica antica* fordert. Die Vielfalt der zeitgenössischen Musikrichtungen – genannt werden Pluritonalität, Atonalität, Objektivismus und Expressionismus – werden als „Lärm der Stile“ abgekanzelt. Das Manifest kritisiert ausländische Einflüsse, bemisst aber den Wert von *musica nazionale* auch am Erfolg außerhalb Italiens. *Melodramma* und *Ottocento* erleben ihre Rehabilitation und Wiedereinsetzung als Garanten einer *musica nazionale*.

Das Manifest berührt viele Schlagwörter und Konzepte, die wir schon im Zusammenhang mit kulturpolitischen Debatten und Äußerungen zur Gestalt der *musica nazionale* und *internazionale* kennen gelernt haben. Durch die deutliche Bezugnahme auf die italienische Nation leistet das Manifest seinen Beitrag zu einer übergeordneten *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte.

Die Befunde bestätigen ferner den Eindruck der Zeitgenossen, dass Casella und Malipiero die Adressaten der Kritik waren. Die negativ bewerteten Stilrichtungen decken sich großteils mit Respighis Vorstellung von *modernismo*.

Ein Angriff auf den *modernismo* ist auch die Schlussaussage des Manifestes, in der der *romanticismo* von gestern als derjenige von morgen ausgerufen wird. Der *romanticismo* ist freilich nur Mittel zum Zweck – *fine nazionale* – um eine international beachtete *musica nazionale* hervorzu bringen. Internationale Wirkungsmacht der *musica nazionale* gilt den Komponisten als erstrebenswert. Der Konservativismus der Unterzeichner zeigt sich in ihrer Angst, dieses Ziel mit einem unsicheren Partner zu erreichen. Der *romanticismo* gilt als Bürge für Erfolg und erfüllt damit den Anspruch an eine *musica nazionale*.

3.3. Das Manifest und die publizistische Auseinandersetzung in Italien

Das Manifest schlug hohe Wellen in der italienischen Presse. Der erste Kommentar schloss sich schon am Tag der Veröffentlichung direkt an den Text in *La stampa* an. Der konservative Musikkritiker der *Stampa*, Andrea Della Corte, nannte darin Casella und Malipiero als Adressaten der Kritik und heizte damit die Spekulationen um das Manifest an.

Casella wird von Della Corte im Zusammenhang mit Musikern erwähnt, die das Publikum kaum kenne. Malipiero und die ausländischen Komponisten macht er hingegen als die Hauptgegner der Unterzeichner des Manifestes aus. Dass Malipiero und seine Anhänger ihre Musik als „italianissima“ auffassten, stößt den Verfassern besonders auf. Bei den Ausländern störten sie sich an der Abwendung von der Musik des 19. Jahrhunderts und der damit einhergehenden künstlerischen Neuorientierung.³⁰

Casella und Malipiero bezogen sich häufig auf diesen Kommentar. Della Corte gehörte mit seinem Text zu denjenigen, die für das Anliegen des Manifestes grundsätzliches Verständnis zeigten, nicht aber alle seine Inhalte billigten. Gerade in einer Rückkehr zum *romanticismo* sah Della Corte einen Irrweg. Er ist gegen eine Beschränkung stilistischer Vielfalt. Nur sie könne das Publikum an ein kritisches Urteil heranführen. Della Corte stellt fest, dass die Musik Casellas

³⁰ Un manifesto degli musicisti italiani, Kommentar von Andrea Della Corte, *La stampa* (17.12.1932), in: Venedig, Fondo Respighi, Anhang, Quelle 6.

und insbesondere Malipieros auf wenig Interesse beim Publikum stieß, betonte aber auch, dass dies für diejenige Respighis, Pizzettis, Mulès und Alfanos ebenso galt. Da den meisten Italienern die Musik aller am Manifest Beteiligten kaum bekannt sei, zweifelt er am Sinn des Manifestes. Für den Kritiker war der Text ein psychologischer Ausbruch („sfogo psicologico“), der die Ängstlichkeit der Musiker vor der Zukunft zeige.

„Dimostrazione di fede collettiva.... salva ogni più ampia libertà personale in fatto di particolari direttive e concezioni artistiche...‘ così è testualmente definito lo spirito di questo manifesto. I suoi firmatari appartengono infatti a tendenze diverse; [...] Essi si professano, in sostanza, romantici (in senso lato), prosecutori dell’ottocento italiano, e pur novatori con carattere nazionale. Da questo punto di vista sarebbe da intendere l’asserzione: ,diretta progenie di Verdi e di Puccini.“

Da quali musicisti essi si distinguono e vogliono distinguersi? Dal Malipiero e dai suoi seguaci, il quale nega l’Ottocento italiano, anzi si appella talvolta a Verdi, e dichiara di mirare a un’estetica edonistica, di „divertimento“, e in tutto si proclama italianissimo; da tutti gli stranieri, infine, specialmente austriaci e germanici, che negli ultimi trent’anni abbandonarono anche le più trasformate e rinnovate espressioni ottocentesche, e cioè sentimento, tonalità, per tentare e perseguire nuove combinazioni della materia sonora e nuovi orientamenti artistici.

In tali importanti distinzioni il manifesto pecca ci sembra, di precisione. Il che ci ha costretti a fare qualche nome per l’intelligenza della „dimostrazione“. Non bisogna dimenticare che gli italiani, e poichè scriviamo in Torino, aggiungiamo, precisando, i torinesi, poco o pochissimo o nulla conoscono della musica moderna, e che compositori, che si dichiarano tradizionalisti, quali il Respighi, il Mulè, il Pizzetti, l’Alfano, restano ignoti, o quasi, al pubblico da teatro, proprio come il Casella e il Malipiero, e soltanto il pubblico della radio e quella dei concerti ne ascoltano, talvolta, qualche opera o qualche pezzo. [...]

Infine, il manifesto esalta il romanticismo. Già dicemmo che si ha da pensare delle qualifiche di ottocentisti, di neo-romantici. Poichè tali locuzioni sembrerebbero accennare alla rinascita del romanticismo in senso storico, le trovo assurde. [...]

„Dimostrazione di fede collettiva“, affermazione di tradizione italiana, il manifesto è uno sfogo psicologico, è una nota e un accento particolare di quel travaglio che fa ansioso lo spirito di qualsiasi musicista contemporaneo. a.d.c.³¹

Zur Verteidigung der Position Casellas und Malipieros standen zwei der bedeutendsten Intellektuellen Italiens bereit, Luigi Pirandello und Massimo Bontempelli. Pirandello drückte seine Missbilligung des Manifests und seine Unterstützung für die beiden angegriffenen Komponisten in einem Interview aus, das Fedele d’Amico mit dem großen Dramatiker für *L’Italia letteraria* führte.³² Darin erklärt Pirandello, dass bestimmte Werke Casellas und Malipieros zu seinem Musikverständnis in hohem Maße beigetragen hätten. Insbesondere Casellas *La giara* sei für ihn ein Schlüsselerlebnis gewesen. Pirandello glaubt, dass in der Auseinandersetzung um Kunst immer das gleiche Muster vorherrschend sei: die Vitalität des Neuen werde bekämpft, indem man eine Beschädigung der Tradition und dabei das Fehlen

³¹ Un manifesto, Kommentar von Andrea Della Corte.

³² Pirandello Librettista, L’Italia letteraria (08.01.1933), in: Venedig, Fondo Respighi, Anhang: Quelle 7.

„echter Italiener“ konstatiert. Es brauche aber nur einige Zeit, bis man der wirklichen Italiener, die die Tradition richtig verstanden hätten, gewahr werde. So werde es auch Casella und Malipiero ergehen, deren Italienertum Pirandello nachdrücklich betont. Pirandellos Interview zeigt, dass die Kontinuität bestimmter diffamierender Argumente einer übergeordneten *Nazionalismo-Internazionalismo*-Debatte durchaus wahrgenommen wurde. Casella und Malipiero, denen Pirandellos Schützenhilfe entgegen kam, hätten seine Aussagen dehalb auch als Kritik auffassen können. Denn mit exakt denselben als „ranzig“ bezeichneten Argumenten der *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte attackierten Casella und Malipiero ihrerseits bestimmte Musik: diejenige des *melodramma* und *Ottocento*.

[...] ,I miei inizi musicali furono tardi, ma fortunati: capitai in buone mani. È inutile che io stia a raccontarvi che cosa sia *La Giara*, il suo successo ormai consolidato da centinaia d'esecuzioni, e soprattutto la sua importanza, nella musica nostra d'oggi, tengo però a dire che sono molto contento di aver tenuto io a battesimo il lavoro più popolare di un vero musicista italiano.'

,Dunque lei pensa che Casella sia un vero musicista, e per giunta italiano.'

,Naturalmente. Io lo pensavo fin dai tempi de *La Giara*, e anche prima. Ma adesso mi pare che non dovrebb'essere una gran fatica per nessuno di pensarla insieme con me. È proprio strano che ci sia ancora della gente refrattaria a idee oramai tanto ovvie.'[...]

,È dunque vero quel che pensavamo noi, che lei non si disinteressa della musica come tanti altri scrittori italiani: è arrivato addirittura a leggere il famigerato manifesto?'

,Sicuro che l'ho letto; [...] È straordinaria l'ostinazione di certa gen[t]e contro tutto quello che si fa di vitale; infallibilmente presente in ogni tempo, e sempre con gli stessi rancidi argomenti: lesa tradizione, mancanza d'italiani veri. Poi passa qualche anno, e la gente si accorge quali erano gli italiani veri, e chi aveva davvero capito la parola ‚tradizione‘. Non c'è troppo da preoccuparsi, anche se si ha il dovere di dire il fatto proprio; i mediocri cadono da sè, col tempo.'[...]³³

In dem Interview erwähnt Pirandello mit *La favola del figlio cambiato* sein aktuelles Opernprojekt mit Malipiero. Es entwickelte sich in zeitlicher Nähe zum Manifest zwischen März 1932 und März 1933. Malipiero hat sich intensiv mit dem Opernstoff beschäftigt und vielleicht deshalb in der Diskussion über das Manifest weniger Aktivität gezeigt als Casella. Hinzu kam ein weiteres Projekt, das sogar für eine Unterbrechung der *Favola*-Komposition verantwortlich war und Malipiero ebenfalls im Winter 1932/33 in Beschlag nahm: die Filmmusik zu Walter Ruttmanns propagandistischem Streifen *Acciaio*.³⁴ An dieser Musik arbeitete Malipiero zwischen September 1932 und Anfang März 1933, also ebenfalls in dem Zeitraum, in dem wesentlich die Manifest-Debatte geführt wurde.

³³ Pirandello Librettista.

³⁴ Vgl. Cattelan, Paolo: Il pavone e il principe degli scacciatori alla fiera degli indolenti, in: Retroscena di „Acciaio“. Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero, Florenz 1993, S. 127-152.

Pirandello nimmt in dem zitierten Interview auch auf einen Artikel Massimo Bontempellis Bezug, der in *La gazzetta del popolo* am 30. Dezember 1932 veröffentlicht wurde. Bontempelli untersucht darin die künstlerischen Tendenzen der letzten 30 Jahre und stellt fest, dass die Musik bisher von reaktionären Bewegungen kaum angetastet wurde. Die ersten 15 Jahre hätten der Avantgarde gehört und auch danach sei es weiter möglich gewesen, dass jeder Musiker seinen Personalstil verfolgte.

Die Fülle an Möglichkeiten der vergangenen Jahrzehnte röhmt Bontempelli. Deshalb erschließe sich ihm der Sinn des Manifests nicht. Beispielsweise führt er die Musik Malipieros ins Feld, die in ihrer zeitgemäßen Tonsprache alle aktuellen Probleme, insbesondere auch diejenigen, die das Manifest explizit benennt, zu lösen im Stande sei.

Viele Kommentatoren bezogen sich auf die folgenden Äußerungen Bontempellis. Malipiero forderte Casella in seinen Briefen vom Januar 1933 immer wieder auf, weitere Reaktionen mit den bereits veröffentlichten Stellungnahmen, darunter derjenigen Bontempellis, abzustimmen. In Anbetracht der lobenden Worte, die Bontempelli für Malipiero findet, wirkt die Aufforderung etwas tendenziös.

„Il primo quindicennio del secolo è stato, un po' per tutte le arti, il periodo delle avanguardie. Ma dopo la guerra ci siamo guardati attorno. La guerra aveva fatto *tabula rasa*; era la più bella situazione per iniziare una nuova civiltà artistica. [...] In pittura e in musica i nuovi atteggiamenti tecnici avevano fatto maggior presa. S'era creato una specie di stile del tempo, in cui ognuno poteva scavare lo stile suo personale. [...] I musicisti pareva rimanessero immuni da un così grosso sproporzione [durch reaktionäre Bewegungen]. [...]“

Ma perchè coinvolgere in questo scoramento tutta l'epoca? Non avevate che guardarvi attorno. Ecco, una volta ancora qualcuno s'è dimenticato di Malipiero. Se ve ne foste ricordati, avreste veduto che là, in Malipiero, c'è la soluzione attuata (la sola che conti) di tutto il problema che fu vostro. Malipiero, senza cedere di un palmo, ha dato l'esempio della creazione nuova ottenuta con tutti i mezzi creati dalla rivoluzione artistica. L'esempio solo di Malipiero basta a buttar giù tutte le pinzoccherie di quel vostro pezzo di carta. Ecco musica novissima, che la tradizione s'incaricherà lei di raccogliere e innestare nella sua catena fluente.

Mando un abbraccio di cuore a Casella che non ha voluto prender parte alla vostra calata (non intendo calata di armigeri, ma calata di brache). [...] Quel manifesto insomma non è che la distrazione di qualche maggiore, la rinuncia di qualche minore. Ma la musica nuova d'Italia, Malipiero e Casella in testa, ha una bella e ricca pattuglia da poter continuare la sua marcia, magari atonale o pluritonale.“³⁵

Natürlich ernteten Pirandello und Bontempelli schnell Widerspruch. Als unmittelbare Reaktion auf Bontempelli ist ein Artikel Franco Abbiatis in *La sera* vom 6. Januar 1933 zu verstehen. Abbiati stellt Bontempellis Aussage, Malipiero sei der bedeutendste lebende Musiker, in Frage. Abbiati rekapituliert dafür den Text Bontempellis sowie einen offenen Brief Malipieros an Respighi und beschuldigt beide des Hasses auf die Musikkritik. Der Autor ergreift zwar nicht

³⁵ Bontempelli, Massimo: La Calata, *La gazzetta del popolo* (30.12.1932), in: ders.: *Passione incompiuta – Scritti sulla musica 1910-1950*, Mailand 1959, S. 412-415.

Partei für die Unterzeichner des Manifestes, meint jedoch, dass es mit den „Experimenten“ ein Ende haben müsse. Junge Musiker seien schließlich weniger an Stilfragen interessiert, als an der Möglichkeit Musik zu schreiben, die, um Erfolg zu haben, nicht nach der einen oder anderen Partei schielen wolle. In gewissem Sinn bricht Abbiati mit Bontempelli eine Lanze für den Stilpluralismus:

„Questo odio alla critica per il solo fatto che non è dello stesso parere è grottesco, ridicolo, puerile, sfacciato e interessato. [...] Bontempelli non sa che ai giovani musicisti del Novecento – tali non per l'etichetta, ma per la data di nascita – non interessa affatto la barbosa questione del linguaggio, dell'idioma, della convenzione espressiva accettata come la più confacente al tempo, come la più confacente cioè alle donne senza il busto e senza l'ovaia, alle teorie di Freud, alla importanza della vasca da bagno. Alla generazione ormai matura e che a diciotto anni faceva la guerra interessano invece le idee in qualsivoglia linguaggio espresse, e naturalmente lo spirito, il sentimento che quelle idee sottintendono e che non si possono alimentare o modificare o inventare spendendo cinque lire invece che una per una corsa in carrozza. [...]“

L'epoca dei disastrosi esperimenti ha da essere finita perchè è durata fino alla nausea. I carneadi volontari e involontari hanno assistito, ripeto, per vent'anni – compresi, o signori artisti, quelli della trincea – al fuoco di fila dei tentativi per ‚passare‘; vi hanno assistito con infinita pazienza e con animo benevolo, da veri certosini. Oramai la discriminazione dei valori è compiuta e al posto a sedere hanno diritto solo i musicisti che sono realmente ‚passati‘, che camminano cioè senza che i loro passi costino le centinaia di migliaia di lire.“³⁶

Während Malipiero und Casella sowie deren Anhänger auf ein Gegenmanifest verzichteten, veröffentlichte der Kunstkritiker und „padrino dell'astrattismo“³⁷, Carlo Belli, ein *Contromanifesto*. Es erschien am 18. Januar 1933 in *Il brennero* zusammen mit einem Kommentar des Komponisten und späteren Intendanten der *Arena di Verona*, Pino Donati. Belli beschuldigt die Unterzeichner nicht nur des künstlerischen, sondern auch des politischen *passatismo*. Der *romanticismo* sei Ausdruck einer künstlerisch, weil politisch überwundenen Epoche. Es mutet Belli grotesk an, dass Musiker, die sich einst gegen den „Verfall“ gewehrt hätten, jetzt wieder eine Tradition – den *romanticismo* – favorisierten, von der sie selbst glücklicherweise bereits losgelöst existierten. So bezeichnet Belli die Unterzeichner des Manifestes als Repräsentanten musikalischer Ideen, die auf dem Feld der Politik dem bürgerlich liberalen *nazionalismo* der vorfaschistischen Zeit entsprächen. Belli wähnt das Manifest vom „Geist des Parlamentarismus und Liberalismus“ durchsetzt. Er glaubt, das Manifest verwende sich hauptsächlich für das *melodramma*, dem er wie Casella italienische Wurzeln abspricht. Bellis Äußerungen sind ein deutliches Echo der Debatte um das *melodramma* und *Ottocento* vor dem 1. Weltkrieg.

Wie Casella vertritt er die Idee einer *vera tradizione*, die das 18. Jahrhundert mit dem 20. verbindet und über das *Ottocento* hinweggeht.

³⁶ Il fenomeno Malipiero-Bontempelli e la „bomba“ del Manifesto, La sera (06.01.1933), in: Venedig, Fondo Respighi, Anhang: Quelle 8.

³⁷ Nicolodi: Musica, S. 145.

„Nell’Italia fascista e rivoluzionaria che oggi ha il volto dei suoi avanguardisti e dei suoi giovani fascisti, [...], sorge a un tratto, sorda e irritante, la voce di alcuni stroncati, temperamenti nostalgici e superficiali.

Noi rigettiamo questa voce che ha il tipico timbro non già del passato, ma di ,un’ passato contro il quale abbiamo sempre combattuto! Il manifesto stampato in questi giorni da gente sospetta in difesa di certo romanticismo ottocentesco che nell’arte come nel costume del popolo italiano, è stato già sbaragliato dal fascismo, va tenuto come un raro documento di meschinità. [...]

Tanto sovvertimento – che si verificava in precisa congiunzione con i moti anarchici, con la babaie dei partiti, con l’epoca d’oro del parlamentarismo – non poteva non essere travolto dalle forze della intelligenza italiana ed europea, sorte in questi ultimi quindici anni. Nella musica (come nella pittura e nell’architettura) il maestro riprese il suo posto sulla cattedra e gli scolari ritornano nei loro banchi. [...] Rappresentanti di una idea musicale freneticizzante e superficiale che in politica corrisponde al liberal-nazionalismo dei borghesi di anteguerra. [...]

Ed è in nome del melodrammone che essi parlano, quello che è sempre un ottimo conduttore di volgarità artistica, di trionfi plateali e di zecchini d’oro: quello che nato nella Francia – culla di ogni democrazia – è stato trapiantato in Italia da corifei socialistoidi dotati del necessario ingegnazzo, e infine fatto passare come autentica e sola espressione della tradizione musicale italiana! [...]

I firmatari di un manifesto così democratico e così demagogico, parlano a un tratto anche in nome della Rivoluzione fascista. Questo no, non lo possiamo tollerare. Essi possono riuscire a gabellare il pubblico con derivazioni tipo Palestrina-Puccini (!), ma per via di pensiero fascista non potranno mai infinocchiare noi, che della rivoluzione siamo moschettieri intransigenti.“³⁸

In seinem bissigen Kommentar spricht Pino Donati Belli jegliche Urteilsberechtigung ab. Belli sei als Journalist ohne musikalische Erfahrung nicht berechtigt, diejenigen, die sich um die italienische Musik verdient gemacht hätten, auf solch unwürdige Art und Weise anzugreifen. Er erwarte von Belli einen musikalischen Beweis in Form eines kleinen Werkes, das ihn als das Wunderkind des 20. Jahrhunderts ausweise, für den man ihn den Worten des Textes nach halten müsse. Donati behauptet ferner, Belli habe den Geist des Faschismus falsch verstanden, immerhin seien vier der Unterzeichner des Manifestes durch den Faschismus ausgezeichnet worden. Damit spielt er unter anderem auf den Titel eines *Accademico d’Italia* an, der an Ottorino Respighis verliehen worden war:

„[...] La risposta al manifesto ,dei dieci‘ poteva esser data, vuoi da un Accademico, vuoi da un musicista, vuoi da un critico musicale. Non ammettiamo però che un qualunque nome lanci fango contro chi merita invece il massimo rispetto! Per questo, Carlo Belli è fuori strada, e quando vuol demolire, e quando vuol atteggiarsi a ,paladino‘ della musica del futuro. Demolisce senza colpire direttamente la sostanza, senza affrontare apertamente le persone, confondendo e generalizzando per arrivare ad una conclusione animosa, nella quale si legge ch’egli ha rinnegato quelle che sono creazioni vere e proprie, per le quali i dieci firmatari del manifesto hanno conseguito il prestigio che li onora. [...]

³⁸ Belli, Carlo: Contromanifesto. Uno contro dieci in una prosa allegra, Il brennero (18.01.1933), in: Venedig, Fondo Respighi, Anhang: Quelle 9.

Suvvia, produca lei, per favore, signor Belli, un *pezzettino*! Vedremo se in musica saprà fare una buona rivoluzione: e se il suo ‚nuovo‘ ci farà cambiare di pensiero sia egli allora il benedetto. [...]

La trappola, il signor Belli, se l’è tesa per suo conto, misconoscendo lo spirito latino che si ravviva nella Rivoluzione Fascista, dalla quale sono usciti valorizzati appunto ben quattro dei firmatari del manifesto. Vuol dire che hanno pur fatto qualche cosa che va più in là della demagogia e della suonata parolaia di un demolitore al quale domandiamo soltanto una creazione che si uguagli alle minori di coloro che il ‚compositore‘ Carlo Belli viene stroncando con tanta competenza. [...]“³⁹

3.4. Respighi, Casella und Malipiero im Streit um das Manifest

Während sich Musikkritiker, Literaten und Journalisten einen polemischen Schlagabtausch in der italienischen Presse lieferten, versuchten Respighi, Casella und Malipiero ihre Standpunkte einander in privatem Rahmen klar zu machen. Respighi sah sich mit heftiger Kritik konfrontiert, die ihn belastete. Besonders das Verhältnis zu Alfredo Casella wurde durch die Kontroverse nachhaltig erschüttert. Casella schreibt in seinen Memoiren:

„Fu tuttavia per me un vivo dolore il vedere – accanto alle firme di alcuni miei nemici – anche quelle di certi compagni che, in anni già ricordati, avevano lottato accanto a me per la resurrezione della nostra arte, compagni che avevo sempre aiutato colla mia opera di musicista-interprete, e dai quali non mi sarei mai atteso un simile gesto.“⁴⁰

In der Korrespondenz zwischen Casella und Respighi ging es aber weniger um das Manifest, als vielmehr um ein Interview mit Respighi, das am Weihnachtsabend 1932 in der Zeitung *Il resto del carlino* erschienen war.⁴¹ Respighi bezieht darin mit deutlichen Worten gegen bestimmte Tendenzen der zeitgenössischen Musik Stellung. Unmissverständlich stellt er klar, dass ihn und seine Mitstreiter ein nationales Motiv antrieb – „il fine nazionale“. Er unterstrich damit einmal mehr, dass die Verankerung in der eigenen Nation den künstlerischen Ausdruck bestimmen müsse. Die betreffenden Äußerungen des Komponisten aus dem Artikel vom 25. Dezember 1932 lauten:

„Siamo giunti al manifesto [...] dopo lunga meditazione e in obbedienza d’una legge superiore che regola tutte le espressioni della nostra attività artistica, cioè: il fine nazionale. Chi segue, anche con l’orecchio distratto del dilettante, le così dette ‚novità‘ incluse nei programmi delle sale di concerto e nei cartelloni dei teatri lirici, sa che buona parte d’esse sono ispirate e spesso ricalcate su modelli stranieri.“

Respighi bekräftigt den bekannten „Internazionalismo“-Vorwurf, indem er behauptet, die „Neuheiten“ orientierten sich oft an ausländischer Musik. Somit werden schon in den

³⁹ Uno contro dieci in una prosa allegra. Kommentar von Pino Donati, Il Brennero (18.01.1933), in: Venedig, Fondo Respighi, Anhang: Quelle 10.

⁴⁰ Casella: Segreti, S. 259.

⁴¹ Il manifesto dei musicisti italiani. Una conversazione col maestro Respighi, Il resto del carlino (25.12.1932), in: Venedig, Fondo Respighi, Anhang: Quelle 5.

eröffnenden Sätzen *nazionalismo* und *internazionalismo* gegeneinander gestellt – der *nazionalismo* als edles Handlungsmotiv im Bemühen um die neue *musica nazionale*, der *internazionalismo* als schädliches Kennzeichen einer irregeleiteten neuen Musik. Für Respighi ist der *internazionalismo* das Grundübel; gegen ihn vorzugehen, sei geradezu eine Pflicht. Wie in seinen übrigen Texten, nennt er wiederum Puccini einen Garanten der *musica nazionale*.

„Si possono segnalare casi in cui il compositore, massime se giovane, fuorviato da falsi principii e abbagliato da effimeri successi altrui, copre di note un pentagramma non avendo nulla da dire e solo per rendere omaggio a una voga o ad una moda del momento. Si tratta, quindi, d'un malinteso e d'un equivoco pericoloso su cui il nostro manifesto ha voluto richiamare l'attenzione e mettere in guardia tutti, giovani e vecchi, arrivati e non arrivati, insegnanti e allievi. Non era nè è nostra intenzione di condannare questo o quel movimento, questa o quella scuola, questa o quella tendenza, ma ci crediamo autorizzati a condannare movimenti scuole e tendenze sempre quando esse, giunte d'oltralpe, prendono stabile dimora nel nostro paese domandando perfino diritto di cittadinanza a tutto danno del nostro patrimonio spirituale e culturale che sarebbe poi la tradizione, cioè il retaggio prezioso e glorioso lasciatoci dai nostri maggiori, da Monteverdi a Puccini.“

Respighi verdammt all jene Tendenzen, die aus dem Ausland kommen. Dabei konnte er davon ausgehen, dass diese Kritik am *internazionalismo* von Casella und Malipiero partiell geteilt wurde. Casella und Malipiero lehnten immerhin den *internazionalismo* in der Ausprägung des atonalen *modernismo* ab. Die Schlagkraft von Respighis Argumenten röhrt nun genau daher: indem er italienischen Musikern unterstellt, sie schrieben *musica internazionale*, brüskiert er sie, da er sie in eine Reihe mit der von ihnen selbst abgelehnten atonalen Musik stellt.

Die *italianità* dürfe laut Respighi nie verwässert werden. Er fürchtet, die Jungen könnten in einer Manier schreiben, die seiner Vorstellung von *italianità* entgegenstehen könnte.

„I giovani, sopra tutto, hanno sentito e risentito gli effetti esiziali di questa influenza di mode straniere che s'affermano e s'impongono col miraggio del facile e immediato successo. Allettati da esempi e da consigli fallaci, essi fanno come certi marinai semplicisti che, col dito umettato di saliva, sentono da che parte spira il vento. A seconda del vento, si dichiarano oggettivisti o espressionisti, come un tempo wagneriani o debussysti.“

Il manifesto, oltre ad essere un atto di fede e di sincerità artistica, vuol essere appunto un grido d'allarme perchè la gioventù venga sottratta ai pericoli dell'errore. Scendendo in campo a viso aperto, abbiamo inteso non già di difendere noi stessi e le nostre opere, ma il carattere d'*italianità* che non deve mai venir confuso e annebbiato dai vapori caliginosi che si sprigionano dalle storte e dai lambicchi di laboratori musicali, massime di quelli francesi e tedeschi. E, infine, ci siamo proposti di precisare ben chiaramente che certa merce gabellata fuori come prodotto genuino di quest'Italia politicamente e spiritualmente risorta e rinnovata non è tale, non riflette nè l'anima nè i gusti dell'Italia d'oggi, non ha nulla di comune col nostro sentimento, anzi deliberatamente se ne allontana per seguire vie traverse e impraticabili in fondo alle quali c'è il salto nel buio.“

Die Schlussbemerkungen stellten einen harten Angriff dar, der sogar der Kritik Torrefrancas an den Veristen nichts schuldig blieb. Respighi diagnostiziert (man erinnere sich an Pirandello) einen Mangel an „echten Italienern“ und spricht nicht näher benannten

Komponisten das Recht ab, ihre Musik als italienische auszugeben. Ein Teil der aktuellen Musik reflektiere nicht die Seele und den Geschmack Italiens.

Während die Schlagworte und Konzepte einer übergeordneten *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte in den Vorhaltungen Respighis deutlich aufscheinen, dokumentiert das Interview auch einen Mentalitätswandel, der schon im Manifest auffiel. Am *melodramma* bemängelten Torrefranca und Bastianelli, aber auch Pizzetti einst den angeblichen Konsens zwischen Musik und politischem System. Diejenigen, die das *melodramma* als Erfüllungsgehilfen des liberaldemokratischen Parlamentarismus verachteten, fühlten sich nicht nur abseits des tonangebenden musikalischen, sondern auch des politischen Systems des Liberalismus stehend. Der Faschismus erfreute sich einer weit größeren Zustimmung bei den Künstlern als das liberaldemokratische Regime in seinem letzten Jahrzehnt. 1932, als das Manifest veröffentlicht wurde, war von keinem in dieser Arbeit erwähnten Komponisten Kritik am faschistischen Staat zu vernehmen. Die Verinnerlichung seines Geistes wurde nun zur Pflicht einer *musica nazionale* erhoben.

Casella fühlte sich durch das Interview verletzt. In drei Briefen bat er Respighi sich zu erklären. In seinem ersten Brief vom 10. Januar 1933 zitiert Casella einige Passagen und will wissen, ob er deren Adressat sei. Gerade über den *Internazionalismo*-Vorwurf – bestimmte Musik gebe sich zu Unrecht als italienische aus – ist er entsetzt. Der Ton des Briefes ist fast übertrieben freundschaftlich. In ihrer Respighi-Biographie sah Elsa Respighi zunächst vor, diesen Brief wiederzugeben. Im Manuskript jedoch, das sich im Nachlass Respighis befindet, wurde die entsprechende Stelle wieder gestrichen. Elsa scheint sich noch 20 Jahre nach dem Manifest der Problematik der Briefe bewusst gewesen zu sein. Durch den Verzicht auf ihre Wiedergabe blieb Casellas offensichtliche Verletzung unkommentiert.

„Roma, il 10/1/XI 1933

caro Ottorino,

di ritorno da un lungo viaggio all'estero, leggo solamente oggi, per puro caso, l'intervista da te concessa al Resto del Carlino lo scorso mese.⁴²

Tralasciando tutto il resto e la sostanza stessa dell'intervista, una frase tuttavia ha fermato la mia attenzione, ed è quella nella quale l'intervistatore ti fa dire: „ci siamo proposti di precisare ben chiaramente che certa merce gabellata fuori come prodotto genuino di quest'Italia politicamente e spiritualmente risorta e rinnovata non è tale, non riflette né l'anima né i gusti dell'Italia di oggi, non ha nulla di comune con nostro sentimento, anzi deliberatamente se ne allontana per seguire vie traverse e impraticabili in fondo alle quali c'è il salto nel buio.“

Ora, siccome tu sai perfettamente che siamo in pochissimi ad „esportare“ musica italiana all'estero, io ti chiedo – in nome di una amicizia che mi è cara e che desidero, per parte mia,

⁴² Die Unterstreichungen in diesem und weiteren Dokumenten stammen ausnahmslos von den Verfassern der Quellen. Die römischen Ziffern bezeichnen zeittypisch das Jahr seit der faschistischen Machtübernahme 1922.

conservare sempre intatta non solo, ma anche sempre improntata ad una perfetta lealtà e ad un reciproco rispetto – di dirmi senza equivoci possibili se quella frase si riferisca o meno alla mia arte. Attendo la tua risposta colla massima fiducia e ti stringo la mano col solito vecchio affetto.

tuo Casella⁴³

Respighi schickte Casella eine Antwort, konnte ihn damit aber nicht zufriedenstellen. Leider ist dieses Dokument im Nachlass Casellas nicht vorhanden. Der Brief ließ Casella offensichtlich in Bezug auf die heiklen Passagen des Interviews wiederum im Unklaren und schien vielmehr Äußerungen zu enthalten, die Casellas Verunsicherung noch förderten. Deshalb wandte er sich erneut an Respighi:

„Edinburgh. il 28/1/XI

Carissimo,

ricevo qui la tua del 22' con la quale – debbo confessarti – non basta a tranquillizzarmi. È ovvio che – se io sapessi ,meglio di te' chi erano le persone (o la persona) cui tu volesti alludere nella tua intervista – non ti avrei rivolto la domanda. Tu mi preghi di non costringerti a fare nomi. Ma – questa volta come le altre – i casi sono due: o quella frase non mi riguardava in nessun modo, ed allora non vedo perchè tu non possa – in forma privata, confidenziale e soprattutto amichevole, dichiararmi lealmente che non mi volevi colpire. Oppure avevi realmente questa intenzione – ed allora mi pare che la tua posizione e la tua età ti permettano di non aver timore di nessuno non solo, ma anzi ti impongano – in ogni tua azione – la massima precisione e la maggior sincerità. Se – come spero ancora – quella frase non mi riguardava affatto, è inutile il dirti che mi basterà questa tua affermazione, e che non penso nemmeno lontanamente a chiederti che sarebbero eventualmente gli altri ,incriminati'. Attendo con fiducia la tua seconda lettera, e ti stringo la mano con immutata amicizia –

tuo Casella

Ti prego di rispondermi a Roma⁴⁴

Auf diesen Brief erhielt Casella keine Antwort. In einem letzten Schreiben spricht er von persönlicher Enttäuschung und erklärt, dass er die zwanzigjährige Freundschaft mit Respighi gefährdet sehe. Die Anrede ist mit „caro Respighi“ deutlich reservierter ausgefallen als in den vorangegangenen Briefen:

„Brescia, il 21/2/1933/XI

caro Respighi,

sono sempre in attesa di una tua risposta alla mia lettera scritta da Liverpool il 21 gennaio u.s., nella quale ti dicevo che non poteva (sic) soddisfarmi quanto mi avevi scritto in merito alle mie richieste di spiegazioni circa la tua intervista del Carlino. Prima di dover credere definitivamente che le parole le quali hanno determinato la mia domanda (sic), si riferissero precisamente a me – e questo dovrò credere purtroppo se il tuo silenzio perdura – voglio ancora sperare che una tua amichevole risposta abbia a dissipare un dubbio che – ti

⁴³ Brief von Alfredo Casella an Ottorino Respighi vom 10.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi.

⁴⁴ Brief von Alfredo Casella an Ottorino Respighi vom 28.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi.

confesso – pesa assai su una amicizia ormai ventenne e che – per quanto mi riguardo – desidero conservare sempre intatta e feconda. Ti ringrazio e ti saluto cordialmente.

tuo Casella“⁴⁵

Respighis Vorwurf, bestimmte Musik habe nichts mit dem politisch und geistig erneuerten Italien zu tun, traf Casella. Die Anschuldigung muss ihn insofern erzürnt haben, als Casella seine Musik von faschistischem Geist erfüllt sah, wie im übernächsten Dokument deutlich zum Ausdruck kommt.

Trotz der nochmaligen Aufforderung antwortete Respighi auch auf dieses Schreiben nicht mehr, so dass Casella sich im März noch einmal genötigt sah, ihn um eine Nachricht zu bitten:

„Roma, l'8/3/MCMXXXIII/XI

Caro Respighi,

ti sarei grato di voler rispondere alle mie lettere di Liverpool (21 gennaio) e di Brescia (circa due settimane addietro), nelle quali ti chiedevo se la nota frase della tua intervista del Carlino si riferisce alla mia arte ed alla mia persona. Persistendo il tuo silenzio, dovrò allora credere definitivamente che la frase si riferisse proprio a me, ed allora è ovvio che la cosa debba avere una continuazione pubblica, sotto forma di una mia dichiarazione che pubblicherò nell'Italia letteraria o altrove. Spero però ancora fermamente che una amicizia la quale mi fu sempre cara, possa ancora valere ad impedire simili conseguenze dolorose e che non avrei mai creduto possibili fra artisti i quali hanno combattuto per lunghi anni a fianco per un medesimo ideale.

Cordialmente tuo

Casella“⁴⁶

Casella machte seine Drohung wahr und veröffentlichte am 26. März 1933 in *L'Italia letteraria* besagte Reaktion auf die entsprechenden Angriffe des Manifestes und Respighis. In seinem Text spielt er auf die *vera tradizione* an, aber auch auf Musik, die mit dem Wort „ordine“ gefasst wird. Diese beiden Ideale will er im Faschismus wiedergefunden haben:

„Questa musica [seine eigene] è profondamente fascista. Non voglio dire, con questo, che essa abbia la esclusiva pretesa di voler descrivere fatti, momenti e figure della Rivoluzione. Ma essa è fascista, perché permeata del medesimo spirito che anima oggi tutta la Nazione in una gigantesca totalità, spirito che il Fascismo incarna al più alto grado e che consiste in una armoniosa fusione tra modernità e tradizione.“⁴⁷

Neben Alfredo Casella hatten die Unterzeichner des Manifests vor allem Gian Francesco Malipiero im Blick. Zeitgleich mit Respighis Interview in *Il resto del carlino* am 25. Dezember 1932 erschien ein offener Brief Malipieros an Respighi in *L'Italia letteraria*. In diesem Schreiben erklärt Malipiero, er nehme zur Kenntnis, dass es sich bei den Adressaten des Manifestes

⁴⁵ Brief von Alfredo Casella an Ottorino Respighi vom 21.02.1933, in: Venedig, Fondo Respighi.

⁴⁶ Brief von Alfredo Casella an Ottorino Respighi vom 08.03.1933, in: Venedig, Fondo Casella.

⁴⁷ Casella, Alfredo: Musica italiana di ieri e di oggi, in: L'Italia letteraria (26.03.1933), zit. in: Nicolodi: Musica, S. 149.

wesentlich um ihn und seine Anhänger handle. Gleichzeitig verleiht er seiner Genugtuung Ausdruck, dass mit der Nennung der Komponisten des *Seicento* und *Settecento* eine seiner wesentlichen Forderungen erfüllt sei: die Anerkennung der musikalischen Vergangenheit Italiens. Auf den *Internazionalismo*-Vorwurf antwortet Malipiero nicht. Seine Reaktion ist insgesamt maßvoller als diejenige Casellas. Der Brief stellt die Freundschaft mit Respighi nicht in Frage. Malipiero stellt die Vermutung an, Respighi habe sich vorab nicht mit den Folgen des Manifestes und der Kommentare befasst. Der offene Brief konfrontiert Respighi mit den Folgen seiner Unterschrift.

„Lettera aperta a S. E. Respighi

Caro Ottorino,

fra pochi mesi son trent'anni che ci conosciamo. Mai una nube è venuta a turbare i nostri buoni rapporti d'amicizia. Appunto perchè ti conosco sono convinto che non avrai sacrificato del tuo tempo a leggere *i commenti* dei giornali al *manifesto dei musicisti Italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800*, che porta in testa la tua firma.

Chi l'ha commentato ha ammesso senz'altro che il manifesto tende a colpire soprattutto me e i miei „seguaci“! Sono certo che questi „commenti“ non ti faranno piacere; perciò mi affretto a dichiararti che la mia amicizia per te, anzichè vacillare, s'è fatta più salda che mai. [...] Una domanda vorrei rivolgerti: non hai pensato che il promotore del manifesto avrebbe dovuto rivolgersi a me per ottenere anche la mia firma? Egli dice: „i Gabrielli e i Monteverdi, i Palestrina e i Frescobaldi, i Corelli, gli Scarlatti, i Paisiello, i Cimarosa, i Rossini, i Verdi e i Puccini son fronde varie diverse di uno stesso albero: sono la smagliante fioritura polivoca della musicalità italiana.“

Finalmente! È un trionfo per me raccogliere il frutto della mia lunga e ostinata propaganda: i Rossini i Verdi e i Puccini, musicisti dell'Ottocento, non sono la sola nostra tradizione, ma questa risale ai Gabrielli, ai Monteverdi, ai Palestrina, ai Frescobaldi, ai Corelli, ai due Scarlatti, ecc. ecc. Sia lodato Iddio, sono stato esaudito; però non vedo come e dove siano in pericolo i musicisti italiani dell'Ottocento. [...]“⁴⁸

Malipiero beließ es nicht bei einer öffentlichen Stellungnahme. Er richtete mehrere private Briefe an Respighi und dessen Frau, deren Tonfall, im Unterschied zur *Lettera aperta*, die Erschütterung des Verhältnisses nicht verbergen konnte. In einem ersten Brief vom 3. Januar 1933 an Elsa Respighi betont Malipiero wiederrum, er sei der Überzeugung, ihr Mann habe nicht gewusst, dass das Manifest gegen ihn, Malipiero, gerichtet gewesen sei. Schließlich habe Respighi niemals an ähnlichen „Schlachten“ teilgenommen. Malipiero wünscht sich für die Zukunft, man möge sich so verhalten, als wäre das Manifest niemals geschrieben worden:

⁴⁸ Malipiero, Gian Francesco: Lettera aperta a S. E. Respighi, L'Italia letteraria (25.12.1932), in: Venedig, Fondo Respighi, Vollständiger Brief: Anhang, Quelle 11.

„Asolo (Treviso) 3 gennaio 1933

Gentilissima signora,

scrivo a lei perchè so che Ottorino è occupatissimo e questa volta mi dispiacerebbe se non mi rispondesse. Forse ella avrà veduto il Manifesto e la mia lettera aperta a Ottorino Respighi sull' „Italia Letteraria“. Quello che dico risponde al mio pensiero perchè sono convinto che Ottorino non sapeva che il Manifesto era stato concepito soprattutto contro di me. Conosco Ottorino e so che ‚mai‘ ha preso parte a battaglie di questo genere. Le scrivo tutto ciò perchè al nostro prossimo incontro non vorrei che ci fosse il ‚primo freddo‘ fra noi, sia supponendo che io possa avere qualche rancore, o dando interpretazioni ‚non desiderate da me‘ alla mia lettera. Quello che vorrei è che quando vi vedremo si riprenda il discorso interrotto il 6 novembre. Ricorda? parlavamo seduti intorno al fuoco di cose belle e interessanti! Dobbiamo agire come se il ‚Manifesto‘ non fosse mai stato pubblicato. Più di questo non posso nè dire nè fare. Se Ottorino non mi tende la mano vuol dire che il diavolo ci ha messo la coda e sarà un dispiacere di più per me. Pazienza...

Per l'anno nuovo tanti auguri anche da mia moglie. Mi saluti Ottorino e mi creda il suo devotissimo G. F. Malipiero“⁴⁹

Respighis unmittelbare Antwort benutzt einen fast amüsierten, aber verunsicherten Tonfall.

Roma 22.I.1933

Caro Malipiero,

ma davvero [sic] te la sei presa come un'allusione personale? Fra le svariate interpretazioni date al famoso manifesto, questa è la più carina, dopo quella d'un tale che ci bolla come socialdemocratici e demagoghi pericolosi da tenere d'occhio!

Io, per me, non voglio la testa di nessuno, chè sono contentissimo della mia; non immaginavo certo che il manifesto avesse siffatti sviluppi, ma infin dei conti sono contento che tu ne abbia potuto trarre vantaggio. Tu sai quale grande stima io ho sempre avuto di te e del tuo ingegno, io che di musica un po' me ne intendo: sono i giudizi dei letterati che mi cominciano a mettere in pensiero... Scherzi a parte, non vedo nessuna ragione perchè ci sia da temere del freddo [sic] al nostro incontro che mi auguro prossimo. E sono sinceramente [sic] lieto che la prima esecuzione d'un tuo nuovo lavoro abbia luogo in casa mia, il 10 maggio, nel concerto organizzato per Mrs. Coolidge.

Ti stringo la mano con tutta cordialità Ottorino Respighi“⁵⁰

Dieses Schreiben Respighis forderte abermals die Reaktion Malipieros heraus. Neben den bereits bekannten Beteuerungen der Freundschaft geht er nun auch auf die laufenden Bestrebungen ein, ein Gegenmanifest zu verfassen. Am Ende stellt Malipiero beinahe verärgert die Frage, was Respighi mit den Vorteilen gemeint habe, die er aus dem Manifest angeblich hätte ziehen können. Es ist Spekulation, aber möglicherweise bezog sich Respighi bei den Vorteilen auf die Ernennung Malipieros zum *Accademico di S. Cecilia* am 8. Januar, die auch Respighi unterstützte.

⁴⁹ Brief von Gian Francesco Malipiero an Ottorino Respighi vom 03.01.1933, zit. in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 268.

⁵⁰ Brief von Ottorino Respighi an Gian Francesco Malipiero vom 22.01.1933, in: Venedig, Fondo Malipiero.

„Mio caro Ottorino, ho ricevuto la lettera degna di te e di noi.

Quando scendendo dal treno a Vicenza (venivo della Germania) per un caso (ti assicuro che mai l'acquisto) spesi quattro soldi per „La stampa“ di Torino, lessi, nel viaggio Vicenza – Asolo, il manifesto e il commento di Della Corte: si ammetteva che era diretto contro di me e contro Casella. Pensai in automobile la lettera aperta che pubblicai sull'Italia letteraria, perchè se il manifesto mi lasciava indifferente, mi dispiaceva che ci fosse la tua firma e perciò volevo evitare che qualche buon amico potesse approfittare dell'occasione per guastare la nostra buona amicizia. [...]

Il tuo aff.mo

G.Francesco Malipiero

Asolo (Treviso) 24 1 1933

Rileggo la tua lettera: tu dici che sei lieto che io (dal manifesto) abbia potuto trarne vantaggio! Che vantaggio? Se tu sapessi le mie perenni difficoltà e il mio disgusto per la lotta senza fine comprenderesti quali sono le mie aspirazioni.”⁵¹

Im Umkreis Respighis stieß das Manifest nicht nur auf Ablehnung. Einer seiner Befürworter war der Publizist Giovanni Papini. In zwei Briefen versicherte er Respighi seine Zustimmung. Die Briefe sind hier von Belang, da Respighi erfreut auf sie reagierte und die Meinung Papinis in die Waagschale zur Verteidigung des Manifestes werfen wollte.

„3, Via G.B. Vico, Firenze

18 Dicembre 1932. XI

Caro ed illustre Respighi,

leggo nei giornali il manifesto che porta, prima dell'altre, la sua firma. Benchè io non sia musicista nè musicologo (ma la musica l'amo, forse, più profondamente di certi critici di nostra conoscenza) sento il bisogno di esprimerle la mia soddisfazione di artista e d'italiano per le franche e chiare parole, che riportano un po' d'aria fresca di verità nella cerretanesca fiera dei sibili cerebralisti. Per quanto possa sembrare, ai miopi, un manifesto di reazione sembra a me un atto di onesto coraggio. M'è piaciuto anche l'accenno al vecchio Romanticismo, scioccamente calunniato da chi non ha cuore e, in compenso, ha il cervello risciacchito come una noce.

La mia Gioconda si ricorda di Lei e mi prega di salutarla. Presenti i miei omaggi alla sua Signora. Scusi se mi son permesso di scriverle, io profano, e accolga i sinceri auguri del suo

Giovanni Papini“⁵²

Respighi wollte Papinis Meinung öffentlich machen und in der Debatte um das Manifest einsetzen. Dieses Ansinnen stand möglicherweise im Zusammenhang mit der von Alceo Toni betriebenen gemeinsamen Reaktion auf die Kritik am Manifest. Man kann also davon ausgehen,

⁵¹ Brief von Gian Francesco Malipiero an Ottorino Respighi vom 24.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi. Der Brief ist mit kleinen Veränderungen auch abgedruckt in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 269f. Vollständiger Brief: Anhang, Quelle 12.

⁵² Brief von Giovanni Papini an Ottorino Respighi vom 18.12.1932, in: Venedig, Fondo Respighi, zit. auch in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 270.

dass Respighi noch bis Mitte Januar 1933 versuchte, die Positionen des Manifestes zu verteidigen. Papini willigte nicht in die Publikation seines Schreibens ein.⁵³

Bereits in einem Brief vom 21. Dezember 1932, noch vor Respighis kontrovers aufgenommenem Interview, versuchten Casella und Malipiero, ihre Reaktionen abzustimmen. Malipiero äußerte in dem Schreiben die Meinung, dass Alceo Toni der Autor des Manifests sei, zum einen wegen der ausländerfeindlichen Grundhaltung und zum anderen wegen des Fehlens der Unterschrift Adriano Lualdis.

Toni und Lualdi waren einander feind. Der erste Brief Tonis an Respighi vom 20. September 1932 deutet an, wodurch diese Feindschaft in zeitlicher Nähe zum Manifest noch genährt wurde. In dem Brief heißt es: „Vedo che l’elenco degli invitati per la Biennale musicale di Venezia è già stato compilato. L’ineffabile onorevole à voluto anche questa volta ignorarmi!“⁵⁴ Adriano Lualdi war Präsident des Exekutivkomitees und damit der Hauptverantwortliche für die Programmgestaltung der *Biennale* in Venedig.

Malipiero verlieh in dem Brief ferner seiner Hoffnung Ausdruck, Casella möge seine *Lettera aperta* an Respighi gutheißen.

„Caro Alfredo.

[...] Hai visto il manifesto e i commenti? Spero approverai la mia lettera aperta a Respighi. L’autore deve essere Toni (prova ne sia che manca la firma di Lualdi) e ritengo che Respighi, Mulè, Gasco abbiano firmato senza pensare a quello che il manifesto (idiota e ridicolo) voleva colpire.

È necessario che io e te [sic] si rimanga molto compatti ed è un peccato che non ci si possa vedere. [...]

Asolo (Treviso) Gian Francesco Malipiero

21 XII 1932

Credo che il buon Toni se la prenda con noi perchè noi siamo ben [an dieser Stelle hat Malipiero eine Zeichnung eines Clowns eingefügt] trattati all'estero e di lui (e lo stesso Pizzetti nonostante Toscanini) nessuno vuol saperne.”⁵⁵

Am 1. Januar 1933 teilte Casella Malipiero mit, dass er sich zur Publikation eines Briefes an die Unterzeichner des Manifestes entschieden habe, in dem er klar und deutlich die Nennung der Komponisten verlangen wollte, die das erklärte Ziel des Angriffs waren. Darüber hinaus spricht er Malipiero seine Genugtuung darüber aus, dass dieser mit Mussolini über die

⁵³ Vgl. Brief von Giovanni Papini an Ottorino Respighi vom 11.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi, zit. auch in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 270f.

⁵⁴ Brief von Alceo Toni an Ottorino Respighi vom 20.09.1932, in Venedig, Fondo Respighi.

⁵⁵ Brief von Gian Francesco Malipiero an Alfredo Casella vom 21.12.1932, in: Venedig, Fondo Casella.

Angelegenheit sprechen konnte. Casella deutet ferner an, von zahlreichen Funktionen zurücktreten zu wollen.

„Roma, domenica.

Carissimo,

di ritorno da Tunisi, speravo di trovare una tua risposta alla mia lettera di martedì. Invece non ho avuto nulla. Ho saputo che sei stato dal Duce e me ne rallegra. Ora però, siccome qualchecosa occorre fare per chiarire la situazione, io ho deciso di a/ pubblicare una lettera ai ,dieci' chiedendo loro i nomi dei musicisti incriminati; b/ di ritirarmi dalla Mostra sindacale tanto dalla Commissione organizzatrice, quanto come compositore. La lettera di cui a a/ la farò naturalmente come mia iniziativa personale. La mossa invece del ritiro dalla Mostra dei lavori, puo essere fatta anche da noi due uniti, ciò che avrebbe certo assai maggior peso. Insomma, non vorrei dirti nulla di spiacevole, ma finora non ho una prova sicura che tu intenda procedere d'accordo con me, e mi sono meravigliato di non aver una riga di risposta alla mia lettera. Ti prego di telegrafarmi le tue intenzioni. Se possiamo stare uniti, certo che sarà molto preferibile. Altrimenti ognuno di noi farà come meglio gli parrà. Ti abbraccio.

Alfredo

Se tu sei d'accordo nel ritirarci dalla Mostra, mandami un progetto di lettera a Mulè, che mi servirà per la redazione del documento definitivo. Bada che parto il 9 per due mesi, e che dobbiamo mettere tutto in ordine prima. Non vi è un giorno da perdere.”⁶

Seinen Rückzug von den Ämtern der *Mostra nazionale del sindacato nazionale musicisti* erklärte Casella in einem hier erstmals zitierten Brief an Giuseppe Mulè, den Präsidenten des *Sindacato* und Hauptverantwortlichen für die *Mostra*, aber auch Mitunterzeichner des Manifestes. Casella gibt sich enttäuscht, dass der *Sindacato* nicht zur Verteidigung eines Teils seiner Mitglieder auftrete, sondern die journalistische Kampagne mittrage. Er fordert, Mulè selbst zitierend, die Erfüllung der Grundsätze des *Sindacato*.

„Invece non solamente il Sindacato si è astenuto da qualunque intervento atto a far cessare quella indecorosa campagna, ma ha anzi indetto pochi giorni fa una riunione del Direttorio Nazionale, la quale si è risolta in un vero e clamoroso processo svolto (naturalmente senza che mi fosse possibile difendermi almeno colla mia parola) contro la mia opera di fascista e di artista italiano. [...]

In questi condizioni, e finchè mi troverò di fronte al Sindacato in simile posizione di ,accusato', credo mio elementare dovere di appartarmi dalla vita sindacale. Ho dunque l'onore di pregartLa di volere accettare le mie dimissioni da membro della Commissione ordinatrice della prossima Rassegna Nazionale Sindacale nonchè di membro del Direttorio del Sindacato interprovinciale del Lazio.

Assieme a molti altri musicisti, attendo da Lei, Presidente, quella azione che valga a ricondurre il nostro Sindacato sulla ,diritta via', la quale non può essere altra che (faccio mie le parole della Sua nobilissima recente ,Consegna'): ,serenità, obiettività, posizione al disopra delle correnti, contro i monopoli e contro gli ,assalti alla diligenza', rispetto allo sforzo di ciascuno ed alla sovrana gerarchia degli ingegni, e finalmente, come unica ,tendenza', il raggiungimento dell'universale attraverso l'italianità. E posso assicurartLa, Onorevole; che non sarà certamente da parte della nostra frazione che Ella troverà il benchè

⁶ Brief von Alfredo Casella an Gian Francesco Malipiero vom 01.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi.

minimo ostacolo alla realizzazione di questo programma di azione ideale, il quale è identico a quello precisamente che da tanti anni anima e guida la nostra opera di musicisti e di gregari fascisti.“⁷⁷

Malipiero berichtete Casella am 2. Januar, dass Mussolini sich ihm gegenüber äußerst wohlwollend geäußert habe und das Manifest damit erledigt sei. Er empfiehlt Casella, von den erwähnten Ämtern nicht zurückzutreten. Er selbst könne dies nicht tun, da er Mussolini seine *Inni* gewidmet habe und durch dieses Werk an die *Mostra* gebunden sei. Malipieros Gründe waren also opportunistischer Natur.

„Carissimo

Non ti ho scritto (perdonami) perchè ho avuto alcune cose personali (non artistiche) che mi han dato noia. Il Duce è stato con me straordinario e per prima cosa parlò del Manifesto e compresi chiaramente che lo disapprovava. Il manifesto è semplicemente questo: Toni si è preso un'avversione per me, [unleserlich] causa l'edizione monteverdiana. Il manifesto era apertamente concepito contro di me, poi è stato modificato. Ritengo che la metà dei ‚sottoscrittori‘ non sapesse di che si trattarre. Il loro fiasco è già completo.

Avrei potuto far di più presso il Duce e se non ci fosse stata la questione del tuo posto a Santa Cecilia (parla con Labroca di questo) persino ti consiglio di rispondere prendendoli in giro e di non ritirarti dalla mostra anche perchè avendo io dedicato al Duce i miei INNI non posso ritirarmi. Per tutto il resto sono d'accordo con te, cioè protestare ufficialmente ecc.ecc. [...]

Sono con te, con te ma temo che ora il manifesto abbia già fatto fiasco completo e che la miglior cosa sia la presa in giro da parte tua, altrimenti ormai sarebbe tentare di uccidere un uomo morto. [...] Il Duce ha già liquidata la facenda, questo è l'importante. [...].

Gian Francesco Malipiero

Asolo (Treviso) 2.1.1933“⁷⁸

Malipiero schickte seinem Schreiben tags darauf ein weiteres, ähnliches hinterher. Wieder geht es um die Posten, von denen er nicht zurücktreten wolle. Ohne dies expressis verbis zu formulieren, verweigert Malipiero Casella die Gefolgschaft für eine gemeinsame Reaktion auf das Manifest. Malipiero ermunterte Casella nicht zu einem offenen Schreiben, im Gegenteil. Die bereits veröffentlichten Stellungnahmen seiner selbst, Bontempellis, Labrocas und Della Cortes ließen ihm eine weitere Reaktion überflüssig erscheinen. Die Front der Gegner des Manifestes stand also schon zwei Wochen nach dessen Erscheinen längst nicht mehr geschlossen, weil sich die wichtigsten Adressaten der Kritik nicht auf ein gemeinsames Vorgehen verständigen konnten.

⁷⁷ Brief von Alfredo Casella an Giuseppe Mulè (Dez/Jan. 1932/33), o. D., in: Venedig, Fondo Casella, S. 2f. Vollständiger Brief: Anhang, Quelle 13. Die erste Seite des dreiseitigen Briefes ist leider verloren, so dass das genaue Datum und die präzisen Aussagen Casellas zum Manifest nicht bekannt sind.

⁷⁸ Brief von Gian Francesco Malipiero an Alfredo Casella vom 02.02.1933, in: Venedig, Fondo Casella. Auch zit. in: Nicolodi: Musica, S. 148.

„Consulta Labroca e De Pirro perchè con essi ho molto parlato del fattaccio

Carissimo,

[...] Questo è il mio timore, cioè il ridicolo. La mia lettera a Respighi ha fatto il suo effetto perchè io conosco Respighi e se ha firmato, lo ha fatto senza riflettere, come han firmato gli altri, meno gli ineseguiti. L'unico che potrebbe pagar cara la cosa è Mulè, segretario dei Mostri sindacati, ma il tuo posto a Santa Cecilia? Pensaci seriamente e se trovi un pretesto per scrivere canzonando gli autori del manifesto credo che sarà il meglio che tu possa fare.

Ti prego di credermi e di non giudicarmi male. Preso alla sprovvista posso fare delle sciocchezze, cioè dei grandi gesti, ma quando ho il tempo per riflettere vedo giusto: il tuo intervento ORA deve essere come di uno che se ne ride e che non ignora quello che è stato già scritto, cioè nella mia lettera, e da Bontempelli e da Della Corte e da Labroca. Ecco quanto io penso di possa fare, non annoverarmi fra i vigliacchi. Tanti saluti ancora e affettuossissime. Il tuo

Asolo (Treviso) 3/1/1933 Gian Francesco Malipiero”⁵⁹

Am 8. Januar schließlich verkündete Casella Malipiero, dass Malipiero von den Verantwortlichen der *S. Cecilia*, unter ihnen auch Respighi, zum *Accademico di S. Cecilia* ernannt worden sei. Es wirkt grotesk, dass Casella Malipiero davon in Kenntnis setzt und damit indirekt zur Verbesserung des Verhältnisses zu Respighi beitragen musste. Das Manifest und die Ratschläge Malipieros erwähnt er dagegen mit keinem Wort.⁶⁰ Casella ließ Malipiero also darüber im Unklaren, wie er sich gegenüber den Unterzeichnern des Manifestes verhalten wollte. So fühlte sich Malipiero in seinem euphorischen Dankesbrief vom 9. Januar bemüßigt, Casella zu fragen, ob er seinen Ratschlägen folgen wolle.⁶¹

Offensichtlich tat Casella dies. Das umfangreiche Schreiben an die zehn Unterzeichner wurde nicht veröffentlicht. *Parliamo chiaro* ist in der Korrekturversion Casellas überliefert und wird hier erstmals publiziert. Das Schreiben dokumentiert eine tiefe Erschütterung über den Vertrauensbruch durch viele seiner Freunde. Casella will erfahren, gegen wen sich das Manifest richtet. Wer Vorwürfe erhebe, müsse, gerade wenn er mit nationalen Zielen argumentiere, die Adressaten nennen. Dabei fordert Casella eigentlich nur eine Bestätigung dessen, was er ohnehin bereits sicher zu wissen glaubte. Abgesehen von den Analysen eines Della Corte, sei ihm zu Ohren gekommen, dass sich in einer früheren Version des Manifestes seiner und Malipieros Name sogar *expressis verbis* befunden hätten und erst kurz vor der Veröffentlichung getilgt worden seien.

⁵⁹ Brief von Gian Francesco Malipiero an Alfredo Casella vom 03.01.1933, in: Venedig, Fondo Casella, vollständiger Brief: Anhang Quelle 14.

⁶⁰ Vgl. Brief von Alfredo Casella an Gian Francesco Malipiero vom 08.01.1933, in: Venedig, Fondo Casella. Anhang: Quelle 15.

⁶¹ „Raccontami del tuo viaggio e se hai approvato la mia condotta rispetto il Manifesto. Spero di sì. Che hai fatto? Hai seguito il mio consiglio?“ Brief von Gian Francesco Malipiero an Alfredo Casella vom 09.01.1933, in: Venedig, Fondo Casella.

Casella haderte am meisten damit, dass der „einfache Mann auf der Straße“ glauben könnte, er und seine Anhänger hätten die Sache der italienischen Musik zu Gunsten einer *musica internazionale* verraten. Schon die Briefe an Respighi hatten hauptsächlich diesen Punkt zum Gegenstand. Einmal mehr sind die Argumente, die Casella aufzählt, als Elemente einer übergeordneten *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte identifizierbar. Sie lauten gleich oder ähnlich denjenigen, die von ihm und einer großen Zahl der Unterzeichner des Manifestes einst auch gegen das *melodramma* und das *Ottocento* erhoben wurden.

„Parliamo chiaro

Egregi amici,

[...] A dir il vero, della ‚gestazione‘ di quel manifesto già ero stato avvertito privatamente sin dal settembre u.s. da un illustre musicista che si era rifiutato di firmarlo, e quindi questo ‚fulmine‘ non è affatto – almeno per quanto riguarda – caduto a ciel sereno.

[...] Ora, letto il manifesto e le postille respighiane, una conclusione balza evidente alla mente dell’uomo della strada’. Ed è questa: l’arte musicale italiana si trova a mal partito ed in uno stato di confusione deplorevole, e questo esclusivamente per opera di alcuni musicisti i quali abbandonando volontariamente ogni tradizione nostra, si sarebbero quindi posti agli ordini dello straniero, adottando più o meno supinamente qualsiasi moda giunta d’oltrealpe. [...]

CHI SONO I MUSICISTI (ED ANCHE I LORO PRINCIPALI SEGUACI) AI QUALI ALLUDONO TANTO IL NOTO MANIFESTO QUANTO L’INTERVISTA RESPIGHIANA, E CONTRO I QUALI È STATO REDATTO QUEL DOCUMENTO DESTINATO A PORLI IN ISTATO DI ACCUSA DI FRONTE ALL’OPINIONE PUBBLICA?

(aggiungo, per evitare ulteriori perdite di tempo, di sapere che i nomi mio e di Malipiero figuravano per extenso nella redazione originale del documento, e che ne vennero poi ingenuamente tolti, non si sa proprio il perchè)

Chi accusa, ha il dovere di andare fino in fondo (tanto più, quando, come nel caso presente, si agisce per fini nazionali e quindi superiori alle persone). Sono certo quindi che la vostra risposta, firmatari del manifesto, saprà essere quella di gente che usa combattere a viso aperto, coi fatti in mano, e senza por di mezzo inutili forme.

È altamente doloroso per me il dover indirizzare la presente lettera ad un gruppo di persone fra le quali conto (non oso ancora dire: ‚contavo‘) parecchi amici. [...] Alfredo Casella“⁶²

Dieser Text sollte nicht der letzte bleiben, der konzipiert, letztlich aber nicht veröffentlicht wurde. Aus einem Briefwechsel zwischen Luigi Rognoni und Alfredo Casella von 1934 entnehmen wir die Information, dass zwei Jahre nach dem Manifest ein Gegenmanifest in Angriff genommen wurde. Laut Rognonis Brief an Casella vom 3. Juli 1934 waren er selbst und der Verantwortliche für die Kulturerichterstattung der Zeitung *L’ambrosiano*, Giuseppe Gorgerino, die Initiatoren dieses Vorhabens. Es sei angemerkt, dass Rognoni die Musik, die

⁶² Casella: Parliamo chiaro. Die vier Seiten sind undatiert, dürften aber um Neujahr 1933 entstanden sein. Anhang: Quelle 16.

durch die Unterzeichner des Ursprungsmanifests vertreten wurde, als die so genannte „nationale oder traditionelle“ bezeichnet. Das Attribut „nazionale“ für die Musik der Unterzeichner des Manifestes ist dem Verfasser aber an keiner weiteren Stelle begegnet. Das Adjektiv hat hier offenbar auch einen negativen Beigeschmack. Rognoni regt eine Diskussion über die Lehrpläne der Konservatorien an, er fragt, was es bedeute, wenn Musik dem Geist der Epoche angemessen sein solle, welche Rolle die veristische Oper noch spielen könne, etc. Der Brief dokumentiert also auch die fortwährende Präsenz bestimmter kulturpolitischer Debatten und Fragen in der Auseinandersetzung um die richtige *musica nazionale*:

„È nostra intenzione preparare presto un Manifesto musicale che avrà significato pratico e immediato; sarà una ferma dichiarazione dei giovani contro tutte le ciarlatanerie e gli ineffabili protezionismi e congreghe, e sarà anche una decisa presa di posizione di fronte alla cosiddetta musica nazionale e tradizionale vantata in quel ‚bel’ manifesto dei neoromantici uscito due anni or sono sul Corriere dell Sera, autore Alceo Toni.“⁶³

3.5. Das Manifest und der faschistische Staat

Die Schriftstücke der Komponisten, Literaten und Journalisten werfen auch ein Licht auf die Rolle des Faschismus in der Auseinandersetzung um das Manifest. Die Überzeugung, mit der sowohl Casella und Malipiero als auch Toni und Respighi im Sinne des Faschismus zu handeln glaubten, hat wenig mit der wirklichen Unterstützung durch das Regime zu tun. Wie aus Briefen hervorgeht, sicherte Mussolini beiden Streitparteien sein Wohlwollen zu, ohne dass dies für irgendjemanden tatsächlich Konsequenzen gehabt hätte. Mehr als die Zusicherung, das jeweilige Anliegen zu teilen, wollte Mussolini offenbar nicht geben. Die faschistische Diktatur gab in der Debatte um das Manifest das Bild eines ästhetisch unentschiedenen Gönners ab.

Dieser Befund kann in Anbetracht der Kulturpolitik des italienischen Faschismus nicht verwundern. Das kulturelle Leben zwischen 1922 und 1938 war das Ergebnis einer Politik, die man als hegemonialen Pluralismus fassen kann. Zum Zwecke eines möglichst breiten Konsenses machte es sich der Faschismus zur Aufgabe, sich allen gleichermaßen als Argumentationsgrundlage für individuelles künstlerisches Streben anzubieten. Der Faschismus interessierte sich kaum für die Ästhetik des Künstlers, wohl aber für seine Person als treuen Anhänger. Fedele d’Amico schreibt:

„Né il fascismo si dette sovrastrutture ideologiche altro che di facciata, cioè non tali da costituire punti di riferimento effettivi. [...] E perciò, diversamente dal nazismo, non si prese mai direttamente cura della ‚cultura‘, né dell‘arte‘, ma soltanto degli ‚uomini di cultura‘ –

⁶³ Brief von Luigi Rognoni an Alfredo Casella vom 03.07.1934, in: Misuraca, Pietro (Hg.): Luigi Rognoni e Alfredo Casella. Il carteggio (1934-1946) e gli scritti di Rognoni su Casella (1935-1958), Lucca 2005, S. 82f.

allora detti intelletuali – e degli ‚artisti‘; proponendosi essenzialmente di tenerli buoni, e perciò di blandirli. Quali? al limite, tutti.“⁶⁴

Wie wir gesehen haben, fand ein Schlagabtausch über ästhetische Fragen unter den Bürgern des ästhetisch unentschiedenen Staates sehr wohl statt. Schließlich verbot der Faschismus derartige Diskussionen nicht. Es war mit der Auseinandersetzung um das *melodramma* vor dem 1. Weltkrieg in Mode gekommen, bestimmte Musik nicht nur ästhetisch, sondern – dies steigerte die Wirkung – auch politisch zu diffamieren. Um aber Künstler oder Kunstprodukte auf der politischen Bühne schlecht zu machen, nützte es wenig, ihnen Antifaschismus vorzuwerfen, da eine konstruktive Profilierung dieses Arguments anhand einer Art Staatskunst unmöglich war. Der Antifaschismus-Vorwurf blieb inhaltsleer. Die ästhetische Unentschiedenheit des Systems verhinderte wohl auch, dass sich innerhalb der kulturpolitischen Diskussionen neue Argumentationsmodelle etablierten. Dies erklärt, warum die Komponisten und Journalisten den altbekannten Mustern der kulturpolitischen Debatten um die *musica nazionale*, wie sie sich zwischen 1912 und 1922 etablierten, in der Zeit des Faschismus treu blieben.

Die Gründe für die Haltung der Mächtigen waren teils opportunistischer Natur. So interessierte sich das Regime zum Beispiel 1932 stärker für die international ausgerichtete *Biennale di Venezia* als für die nationalistische Konkurrenz der von Adriano Lualdi mit Ennio Porrino, Pizzetti, Zandonai und Mulè organisierten *Esposizione dei musicisti fascisti* in Bologna. Die internationale Ausstrahlung der *Biennale*, deren Konzerte unter anderem der süd- und nordamerikanischen, deutschen und französischen Musik gewidmet waren, ließ sich propagandistisch besser verwerten als ein xenophobes Festival. Vor der Einführung der Rassengesetze im Jahre 1938 gab es zwar Kampagnen gegen die so genannte „arte degenerata“, allerdings waren ihre Promotoren nicht Partei oder ranghohe Kulturpolitiker, sondern Komponisten und Kritiker. Quirino Principe hat die genannten Propagandisten Adriano Lualdi, Giuseppe Mulè, Ennio Porrino mit Guido Pannain als „auto proclamata polizia musicale dell’Italia fascista“ bezeichnet und damit ihr Sichberufenfühlen einem sarkastischen Urteil unterworfen.⁶⁵

Ferner war der hegemoniale Pluralismus der Massenmobilisierung zuträglich. Er gründete auf der Akzeptanz, Bereitstellung und Förderung verschiedener ästhetischer Sprachen zum

⁶⁴ D’Amico: *Un ragazzino all’Augusteo*, Turin 1991, S. 228.

⁶⁵ Dafür stehen schon die unterschiedlichen Reaktionen auf das Manifest. Wenn gleich ein vergleichbarer Text auch im nationalsozialistischen Deutschland vorstellbar gewesen wäre, hätte es nie zu einem so vielstimmigen Medienecho kommen können, das Ablehnung und Unterstützung gleichermaßen hervorkehrte. Denn der Nationalsozialismus bestimmte die Ästhetik, seine Repräsentanten betrachteten sich teilweise als die ersten Künstler im Staate und verhinderten jede Diskussion.

⁶⁶ Vgl. Principe, Quirino: *Musica degenerata: una piccola storia fra roghi millenari*, in: *Musica Viva* 10/11 (1993), Text auch in: <http://heinrichvontrotta.blogspot.com/2006/03/musica-degenerata-una-piccola-storia.html>.

Zwecke des Konsenses und der Legitimation des faschistischen Systems.⁶⁶ Zum Zeitpunkt der Machtübernahme war der Faschismus weit weniger stark in der Bevölkerung und in den entscheidenden Gremien und Positionen verankert als es der Nationalsozialismus 1933 war. Eine Gleichschaltung war rein organisatorisch nicht möglich. Die politische Position zu festigen, war das Ziel, wofür also eine tolerante Kulturpolitik ihren Dienst leisten sollte. Fedele d'Amico formuliert dies so:

„Il Regime fu soltanto prassi: di conquista e poi di mantenimento del potere, pronta a servirsi dei mezzi di volta in volta opportuni, spregiudicatamente.“⁶⁷

Die realpolitischen Erfordernisse können den hegemonialen Pluralismus dieses Systems erklären. Um seine Genese und seine Funktionsweise zu erfassen, ist es hilfreich auch die dem Faschismus zu Grunde liegende Staatsauffassung zu bedenken. Die Staatsideologie, die in das Kulturleben hineinwirkte, erfuhr ihre Grundlegung durch den Philosophen Giovanni Gentile.⁶⁸ Im Literaturverzeichnis sind zahlreiche hier nicht zitierte Texte Gentiles aufgelistet, die zum Weiterlesen anregen sollen und sich allesamt den komplexen Zusammenhängen zwischen Kultur, Politik und Philosophie widmen.

Giovanni Gentile war Hauptvertreter einer „faschistischen Philosophie“. Die herausragende Stellung dieses Philosophen innerhalb der faschistischen Intelligenz wird nicht erst 1929 evident, als Mussolini Gentile mit der Abfassung eines *Complesso dottrinale* beauftragte. Bereits 1925 formulierte Gentile im *Manifesto degli intellettuali del fascismo*, das aus dem *Convegno per la cultura fascista* (oder: *Convegno per le istituzioni fasciste di cultura*) in Bologna hervorging, wesentliche Gedanken zu einem faschistischen Staats- und Kulturverständnis.

Gentile war bereits vor dem Aufstieg des Faschismus nacheinander Professor an den Universitäten Palermo, Pisa und Rom.⁶⁹ Nach der Machtübernahme und nach seiner Hinwendung zum Faschismus initiierte er die epochemachende *Enciclopedia Italiana*, deren wissenschaftlicher Leiter er in den Jahren von 1925 bis 1938 war. Von 1922 bis 1924 war er als *Ministro della pubblica istruzione* für die Durchführung einer umfangreichen Schulreform verantwortlich.⁷⁰ Gentile hatte großen Einfluss auf den Faschismus und seine Kulturpolitik. Eugenio Garin beschreibt ihn als „organizzatore di cultura“ und betont:

⁶⁶ Vgl. Stone, Marla: The patron state, Princeton 1998, S. 65.

⁶⁷ D'Amico: Ragazzino, S. 228.

⁶⁸ Zur Staatsphilosophie Gentiles vgl. Schattenfroh, Sebastian: Die Staatsphilosophie Giovanni Gentiles und die Versuche ihrer Verwirklichung im faschistischen Italien, Frankfurt/Main 1999.

⁶⁹ Zu den übrigen Ämtern Gentiles vgl. Gullace, Giovanni: Translator's Introduction, in: Giovanni Gentile: The philosophy of art, übersetzt von Giovanni Gullace, London 1972, S. XI-C, S. XVII-XIX.

⁷⁰ Zur Schulreform vgl. Papa, Emilio R.: Fascismo e cultura, Venedig u. Padua 1974, S. 178-186.

„Le sue parole ed i suoi scritti pesassero non poco nella formazione culturale delle nuove generazioni, raggiunte [...] sia direttamente che attraverso l'opera di educatori e studiosi [...] che a lui si rifecero.“⁷¹

Im Zusammenhang mit seinem Projekt der *Enciclopedia Italiana* betont Gentile seine Absicht, nicht nur faschistische Kameraden, sondern alle Kräfte mobilisieren zu wollen, die einen Beitrag zu diesem Unternehmen leisten könnten:

„Se pel gusto inopportuno di chiudermi nella rocca forte dei miei camerati, trascurassi di adoperare tutti gli elementi e tutte le forze che l'Italia può fornirmi alla costruzione di questo gran monumento nazionale.“⁷²

Die *Enciclopedia Italiana* bedient sich auch der Antifaschisten, auf deren Kompetenz man nicht verzichten will:

„Questo per me, è fascismo. [...] Io non sono partito, ma sono l'Italia. È il fascismo che può e deve chiamare a raccolta per ogni impresa nazionale tutti gl'Italiani: anche quelli dell'*antimanifesto*.⁷³ I quali, se risponderanno all'appello, non veranno per fare dell'antifascismo: veranno, almeno nell'*Enciclopedia*, a portare il contributo della loro competenza.“⁷⁴

Gentile betont in einem denkwürdigen Satz:

„Io [...] continuerò a distinguere tra fascismo e fascisti.“⁷⁵

Der Philosoph beurteilt dementsprechend den Beitrag der Nicht-Faschisten – hier exemplarisch im Rahmen ihrer Mitarbeit an der *Enciclopedia Italiana* – als Tribut an den Faschismus. Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass es im Bereich der Kultur und Wissenschaft möglich war zu reüssieren, ohne Faschist zu sein. Die Besetzung von Lehrstühlen an den Universitäten folgte einer ähnlichen Praxis. Dort unterrichteten laut Gentile Faschisten neben Antifaschisten:

„Le università dello Stato non sono nè di fatto nè di diritto fasciste. V'insegnano fascisti e v'insegnano antifascisti; come v'insegnano cattolici, e vi insegnano ebrei. Così è, così dev'essere.“⁷⁶

Diesen Männern habe Italien viel zu verdanken:

„Questa è la vecchia Italia, che noi non possiamo cancellare; che anzi dobbiamo pur rispettare.“⁷⁷

⁷¹ Garin, Eugenio (Hg.): Giovanni Gentile. Opere filosofiche, Mailand 1991, S. 9.

⁷² Gentile, Giovanni: L'*enciclopedia Italiana* e il fascismo, in: ders.: Fascismo e cultura, Mailand 1928, S. 110-115, S. 113.

⁷³ „Antimanifesto“ bezeichnet das Manifest, das durch den Kreis um Benedetto Croce als Reaktion auf das „Gentilemanifest“ veröffentlicht wurde. In ihm verbünden sich nach Gentiles Meinung die Antifaschisten. Vgl. Text des Gentilemanifests, in: Papa: Fascismo, S. 187-194. Vgl. Text des Crocemanifests, in: A. a. O., S. 212-214.

⁷⁴ Gentile: Enciclopedia, in: Fascismo e cultura, S. 114.

⁷⁵ A. a. O., S. 115.

⁷⁶ Gentile, Giovanni: Il fascismo nella cultura, in: ders.: Che cosa è il fascismo, Florenz 1926, S. 95-116, S. 102.

Harvey Sachs betont, dass Gentile, dem im Rahmen seines Amtes als *Ministro della pubblica istruzione* auch die Konservatorien und Musikschulen unterstanden, nicht zögerte, wichtige Positionen durch Antifaschisten oder Nicht-Faschisten zu besetzen, wenn diese hervorragende fachliche Qualifikationen aufwiesen.⁷⁸ Aus der Unterscheidung zwischen Faschisten und Faschismus – im Sinne eines vage gehaltenen Gesinnungfaschismus – ergab sich im Bereich der Musik Toleranz gegenüber Personen, die nicht erklärtermaßen Faschisten waren. Entscheidend war für Gentile nicht, ob jemand als Person der faschistischen Bewegung zugehörte, sondern dass seine Fähigkeiten die „Idee“ des Faschismus fördern konnten.

Dieser pragmatische Umgang resultiert auch aus der Geschichte der faschistischen Ideologie, die als Dogmengebäude zumindest in den 1920er Jahren allenfalls schemenhaft vorhanden war. Denn Gentile entwickelte Faschismus als pragmatische Verbindung des in ideologischer und programmatischer Hinsicht Nutzbaren und baut dabei auch auf Traditionen. Der Faschismus bleibt offen für Inhalte, die der Schaffung eines neuen Italiens dienen könnten:

„In conclusione, il fascismo pare abbia seminato il campo di rovine. E in realtà non ha fatto che edificare. Nulla di ciò che il passato ci tramandava e che attraeva gli animi perchè aveva un significato ed era una pietra utile all’edificio che la nuova Italia si sforzava di costruire, nulla si è abbandonato.“⁷⁹

Dieses Traditionsverständnis erinnert deutlich an dasjenige der Unterzeichner des Manifestes und unterscheidet sich vom *Tradizione*-Begriff Casellas und Malipieros.

Zusammenfassend könnte man sagen, dass Faschismus für Gentile eine Geisteshaltung darstellt. Er ist eine formale Konstruktion, die sich pluralistischen Inhalten gegenüber aufgeschlossen zeigen soll. Für das Feld der Kultur formuliert er analog:

„La cultura non è contenuto, ma forma: non è una certa quantità di istruzione concentrata o diffusa, ma potenza spirituale; non è materia ma stile.“⁸⁰

Es muss anderen überlassen bleiben, die Frage zu beantworten, wie die Philosophie Gentiles tatsächlich auf die Musikwelt gewirkt hat und wie stark sie die hegemoniale Kulturpolitik beeinflusst hat. Sicher ist es Gentile nicht gelungen, seine Vorstellungen dem Faschismus komplett zu implantieren. Zu konstatieren ist aber, dass auf der Basis des Faschismus-Verständnisses des Philosophen für den Staat nicht entscheidbar ist, welches materielle Korrelat, also kulturelle Erzeugnis (*contenuto*), dem formalen Gesinnungfaschismus (*forma*) zuzuordnen ist. Dies kann eine Erklärung für den offenen Charakter der faschistischen Kulturpolitik und konkret für die ambivalente Haltung des Regimes im Streit um das Manifest

⁷⁷ A. a. O., S. 104.

⁷⁸ Vgl. Sachs, Harvey: Music in fascist Italy, London 1988, S. 19.

⁷⁹ Gentile, Giovanni: Discorso inaugurale dell’istituto nazionale fascista di cultura, in: Fascismo e cultura, S. 44-66, S. 53.

⁸⁰ Gentile: Discorso, S. 56.

sein. Man muss anerkennen, dass die tatsächliche Kulturpolitik den Ambitionen Gentiles keinesfalls zuwider lief.

4. Aspekte einer *musica nazionale* in ausgewählten Instrumentalwerken

Casellas, Malipieros und Respighis

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass Respighi, Casella und Malipiero ihre Musik als genuin italienische verstanden. Ein jeder der drei Komponisten nutzte den *Internazionalismo*-Vorwurf, um vermeintlich unitalienische Musik zu kritisieren. Dahinter steht die Überzeugung, dass man selbst wahrhaft italienische *musica nazionale* schrieb.

Objektive Kriterien zu finden, die für den Nationalcharakter von Musik bürgen, ist wohl unmöglich. Selbst bei solchen, die intuitiv überzeugen (etwa volksmusikalische Elemente), handelt es sich um zugeschriebene Kriterien. Deshalb soll für die folgende Analyse bewusst ein subjektiver Standpunkt eingenommen werden: derjenige der Komponisten.

Die Erkenntnisse des 2. Kapitels können ergründen helfen, mit welchen Argumenten Casella, Respighi oder Malipiero den Beweis geführt haben könnten, dass es sich bei ihrer Musik um *musica nazionale* handelt. Diese Art der Betrachtung macht eine Untersuchung der Elemente einer *musica internazionale* in ihren Werken jedoch unplausibel. Aus dem in den vorangegangenen Kapiteln Gesagten ging hervor, dass *musica internazionale* von den drei Komponisten rundweg abgelehnt wurde. Die Frage, welche Elemente ihres Oeuvres die Komponisten als *musica internazionale* verstanden hätten, kann man nicht stellen, ohne in eklatanten Widerspruch zu den Kompositionsabsichten zu treten. Diese Frage ist vielleicht aus dem Blickwinkel anderer Komponisten zu erörtern. Jedoch gerät man hier schnell in Gefahr, die Polemik der Zeit zu rechtfertigen. Ob Respighi Casella also unter bestimmten Gesichtspunkten zu Recht des musikalischen *internazionalismo* bezichtigte, kann und soll hier nicht thematisiert werden.

Im Folgenden werden ausschließlich Instrumentalwerke betrachtet. Grund dafür ist die überragende materielle und ideelle Bedeutung, die instrumentales Schaffen im Oeuvre der drei Komponisten hat. Darüber hinaus kann bereits die Wahl instrumentaler Genres auf Grund ihrer jungen, national überhöhten Geschichte auf eine bewusste Entscheidung für eine *musica nazionale* hindeuten.

4.1. Alfredo Casella

Alfredo Casellas Schaffen wird üblicherweise in drei Perioden eingeteilt. Schon der Komponist selbst nahm diese Dreiteilung vor.¹ Als erste Schaffensphase gilt die Pariser Zeit bis zum Erlebnis des *Sacre du Printemps* im Jahre 1913. Bis dahin zeichnete sich Casellas Komponieren vor allem durch einen an impressionistischen und spätromantischen Vorbildern orientierten Eklektizismus aus. Nach dem *Sacre*-Erlebnis folgte eine Phase des *Dubbio tonale*, die schließlich zur *Chiarificazione definitiva*² führte. Schon mit den *Pupazzetti* für Klavier zu vier Händen, op. 27 (1915), kündigte sich die neoklassische Phase an, die sich mit den *Tre canzoni trecentesche* (1923) und dem *Concerto* für zwei Violinen, Viola und Cello (1923/24) stabilisierte.³ Doch erst mit der *Serenata*, op. 46 (1927) fiel nach Meinung neuester Forschung die Entscheidung für den Neoklassizismus definitiv. Die Kompositionen, die im Umkreis der *Serenata* entstanden, gehören zu den gelungensten Casellas. Massimo Mila zählt zu diesem Werkbestand: *La Giara* (1924), *Partita* (1924-25), *Scarlattiana* (1926), *Concerto romano* (1926), *Serenata* (1927), *Sonata* für Cello (1927), die Oper *La donna serpente* (1928-31), *Concerto* für Trio und Orchester (1933), *Introduzione, aria e toccata* (1933), und *Concerto* für Cello (1935).⁴ Die Stücke kommen ohne den Aplomb und Bombast aus, den manche Schöpfung der 30er Jahre zu bloßer Propagandamusik degradiert.⁵ Auf Grund ihrer herausgehobenen Stellung und der Anerkennung, die diesen Werken Casellas zuteil wird, sollen einige dieser Kompositionen im Folgenden näher betrachtet werden.

¹ Vgl. Casella, Alfredo: Proemio, in: ders.: 21+26, Erstveröffentlichung Rom u. Mailand 1931, Neudruck Venedig 2001, S. 1-10.

² Starke, Susanne: Vom *dubbio tonale* zur *chiarificazione definitiva*, Kassel 2000.

³ Die Wissenschaft ist sich über den exakten Beginn der neoklassischen Phase uneinig. Casella selbst nannte die *Tre canzoni* wegweisend, vgl. Casella: Proemio, in: 21+24, S. 7. Fiamma Nicolodi lässt die neoklassische Periode mit dem *Concerto per quartetto d'archi* (1923/24) beginnen, vgl. Nicolodi, Fiamma: *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984, S. 243. Susanne Starke sieht hingegen erst in der *Serenata* den Schritt zum neuen Stil gänzlich vollzogen, vgl. Starke: *Dubbio*, S. 59.

⁴ Mila, Massimo: *Itinerario stilistico 1901-1942*, in: D'Amico, Fedele u. Gatti, Guido M. (Hg.): *Alfredo Casella*, Mailand 1958, S. 31-55, S. 51f.

⁵ z.B. *Il deserto tentato*, op. 60 (1936/37). Das Werk stellt eine Verherrlichung des brutalen Abessinienfeldzugs Mussolinis dar.

4.1.1. Angenehm und unterhaltend – *Serenata*, op. 46 (1927)⁶

per clarinetto, fagotto, tromba, violino e violoncello

Marcia

Menuetto (fehlt in der Orchesterversion, op. 46 b)

Notturno

Gavotta (für Bläser)

Cavatina (für Streicher)

Finale

Die *Serenata* op. 46 stellt ein herausragendes Beispiel für den Neoklassizismus im Schaffen Alfredo Casellas dar.⁷ In ihrer kammermusikalischen Fassung ist die *Serenata* sechssätzige angelegt. In der Orchesterversion wurde das an zweiter Stelle stehende *Menuetto* ersatzlos gestrichen. Die Gründe dafür sind nicht bekannt. Mit der ursprünglich für Fagott, Trompete, Klarinette, Geige und Cello komponierten ersten Version gewann der Komponist zusammen mit dem 3. Streichquartett von Béla Bartók im Jahr 1928 den ersten Preis des Kammermusikkompositionswettbewerbs der *Musical Fund Society* in Philadelphia. Casella berichtet in den *Segreti* über die Entstehung des Werkes. Überraschenderweise spricht Casella in den *Segreti* von fünf Sätzen und bezieht sich damit fälschlicherweise auf die Orchesterversion:

„Verso la metà di novembre [1927], ritrovai per caso nel caos di carte che giace regolarmente sul mio tavolo, il bando di un concorso indetto dalla *Musical Fund Society* di Filadelfia, per una composizione cameristica da tre a sei strumenti e di forma libera, per il quale erano stanziati 10.000 dollari di premio, [...]. [...] Decisi così improvvisamente di aderire all'invito e di concorrere. In due giorni, buttai giù lo schema di una *serenata* in cinque tempi per clarinetto, fagotto, tromba, violino e violoncello. In sei settimane ne scrissi la partitura, che fu terminata verso il 20 dicembre.“⁸

Anlass für die Komposition war einzig der Wettbewerb der *Musical Fund Society*. Casella berichtet, dass die Jury explizit auf den italienischen Charakter von Casellas Komposition einging und diesen als eines ihrer Qualitätsmerkmale herausstellte:

„La giuria era composta di Willem Mengelberg, Frederick Stock, Fritz Reiner e due altri membri di Filadelfia. [...] La relazione della giuria era oltremodo lusinghiera per me, e dichiarava la *Serenata* ,un autentico modello di stile puramente italiano, sia per la forma, sia per lo spirito, sia infine per la caratteristica continua melodiosità del discorso musicale.’ Più tardi trascrissi il lavoro per piccola orchestra, ma continuo a preferire la prima versione per

⁶ Serenata. Paritur, Philharmonia, Wien 1929.

⁷ Vgl. Starke: Dubbio, S. 59.

⁸ Casella, Alfredo: I segreti della giara, Florenz 1941, S. 238.

la sua maggiore trasparenza e per la sua originalità sonora. Oggi ancora, considero quel lavoro come una delle mie creazioni più riuscite.”⁹

Casella verfolgte mit der *Serenata* bescheidene Ziele, wie er im Vorwort zur Erstausgabe bei der Universal Edition schreibt:

„In Geist und Technik will das Werk dem alten Sinn seines Titels treu bleiben. Diese Serenade ist daher eine Komposition im leichten Kammerstil, die sich kein anderes Ziel setzt, als angenehm und unterhaltend zu wirken.“¹⁰

Der Titel, den Casella seinem Werk gab, ist ein Hinweis auf eine Form des 18. Jahrhunderts orientierte Komposition. Bestätigt wird dieser Befund durch die *Marcia*, die das Werk in der traditionellen Manier des 18. Jahrhunderts eröffnet und durch das folgende Menuett (nur in der kammermusikalischen Fassung).

„Das Werk zerfällt in sechs Abschnitte. Der erste ist der obligatorische Marsch, mit dem die Serenaden des 18. Jahrhunderts stets anfangen.“¹¹

Für Casella ist die *Serenata* in der Bedeutung eines gitarren- oder mandolinenbegleiteten Werks relevant, das an eine angebetete Schöne gerichtet war. Grundzug dieser *Serenate* ist ihr volkstümlich einfacher Charakter. Es sind dies *Serenate* wie sie uns in Mozarts *Don Giovanni*, oder im *Barbiere di Siviglia* Rossinis begegnen.

Im 2. Kapitel wurde gezeigt, dass für Casella die neue Musik dadurch *musica nazionale* ist, dass sie auf bestimmte, als traditionell ausgewiesene Formen zurückgreift. Die Erneuerung tradiert Formen rühmte er als Errungenschaft, ohne konkrete musikalische Inhalte einzufordern.¹² Die Formen stehen für Nationalcharakter ein, damit tun dies für Casella offenbar auch die Inhalte. Casellas Traditionverständnis greift hier. Stücke können als *musica nazionale* aufgefasst werden, wenn sie der *vera tradizione* folgen, indem sie Formen verwenden, die sich aus der Alten Musik ableiten und nach ihrem Verschwinden oder totalem Bedeutungswandel während des 19. Jahrhunderts, im 20. Jahrhundert wieder erneuert wurden.

Wenngleich das Wort „Formen“ für eine „echte“ Form wie die *Serenata* steht, sollte der Begriff auf keinen Fall im Sinne von Formmodellen verwendet werden. „*Forma*“ ist im Verständnis des Komponisten viel weiter gefasst. Unter „*forma*“ sind Elemente wie Formmodelle, Baupläne, Instrumentation, Motivik zusammenzufassen. Unter „*Inhalt*“ ist die melodisch-harmonische Konkretisierung zu verstehen. Um keine Verwirrung zu stiften, wird anstatt von Formen oder Formmodellen, wo sie nicht tatsächlich gemeint sind, von italienisch *forma* oder *forme* gesprochen.

⁹ A. a. O., S. 241.

¹⁰ Casella, Alfredo: Serenata, Philharmonia Partituren Nr. 117, Universal Edition Wien, Wien 1929.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Casella, Alfredo: La musica del Novecento vista dal M. Alfredo Casella, in: Il resto del carlino (04.06.1935), S. 3, in: Venedig, Fondo Casella.

Aus dieser „Restauration“ alter *forme* sollte keine Alte Musik hervorgehen, sondern eine neue. Deshalb vermeidet Casella eine dogmatische Befolgung der Konventionen der *Serenata* des 18. Jahrhunderts. So ist die Einbeziehung der Mittelsätze *Gavotte* und *Cavatina* eine Neuerung, die nicht auf Vorbilder in der historischen *Serenata* verweisen kann.

„Diese Verletzung der heiligen Regeln [hat] dem Komponisten von 1927 nicht allzu viel Skrupel bereitet.“¹³

Während die *Gavotte* aus dem Bereich des französischen Hoftanzes stammt, gehört die *Cavatina* wieder zum Bestand der italienischen Musik, ebenso wie das *Finale* (*Vivacissimo, alla napoletana*), das als *Tarantella* einen alten neapolitanischen Tanz beschwört.

Man könnte also schon auf Grund des bisher Gesagten behaupten, dass Casella diese *Serenata* als *musica nazionale* verstanden haben dürfte.

Werfen wir aber einen Blick auf die musikalische Struktur. Der Titel allein könnte irreführend sein. Es gilt herauszufinden, inwieweit sich Casella auch in der Faktur an Vorbildern orientiert. Sowohl in der kammermusikalischen wie auch in der kammerorchestralen Fassung vermeidet das Werk alle Anklänge an die Romantik oder den Impressionismus. Die Besetzung der ursprünglichen *Serenata* ist in der Romantik ohne Vorbild, es findet sich auch kein klassischer oder vorklassischer Werkbeitrag, der Trompete, Geige oder Klarinette mischt. Im 20. Jahrhundert werden Bläser-Streicher-Kombinationen vergleichbarer Art jedoch häufiger, während in der Romantik die Kombination eines Blasinstruments mit einem Streicherensemble oder gemischte Besetzungen mit mehr als fünf Instrumentalisten die Regel waren, die sich an Beethovens *Septett*, op. 20, oder Schuberts *Oktett*, D 803, orientierten.¹⁴ Ausgehend von diesen beiden Werken wurde häufig auf die Besetzung Fagott, Klarinette und Horn zurückgegriffen, die metallisch hart klingende Trompete spielte keine Rolle.¹⁵ So vermeidet es Casella schon durch die Wahl der Besetzung, der Romantik seine Reverenz zu erweisen.

Das Satzbild der gemischten Sätze in Casellas *Serenata*: *Marcia*, *Menuetto*, *Notturno* und *Finale* ist auf die Bläser stärker als auf die Streicher hin ausgerichtet. In der ursprünglichen Besetzung erinnert das Werk, worauf Susanne Starke hingewiesen hat, auch an die Casella von Kindheit an vertraute Musik für die traditionellen italienischen Blaskapellen.¹⁶ Die beiden Streicher übernehmen häufig Begleitfunktionen, meist werden sie akkordisch oder rhythmisch analog und synchron geführt. Die *Serenata* orientiert sich damit auf einen reinen Bläzersatz hin, die vollkommen gleichgewichtige Behandlung aller Stimmen, wie sie in Bläser- oder

¹³ Casella: *Serenata*, Philharmonia.

¹⁴ Die Rezeption von Schuberts Opus setzte erst nach dem Druck des Werkes in den 1860er Jahren ein.

¹⁵ Z.B. Franz Berwald: *Septett in Es-Dur* für Geige, Bratsche, Cello, Kontrabass, Klarinette, Horn und Fagott (1818/1828), Adolphe Blanc: *Septett* op. 40 für Geige, Bratsche, Cello, Kontrabass, Klarinette, Horn und Fagott (1860), Carl Nielsen: *Serenata in vano* für Klarinette, Horn, Fagott, Bratsche und Cello (1914).

¹⁶ Starke: Dubbio, S. 64.

Streicherquintetten des 19. Jahrhunderts angestrebt wurde, ist nicht das Ziel Casellas. Vielmehr orientiert sich seine Komposition an Modellen des 18. Jahrhunderts, als die Emanzipation gerade des Cellos noch nicht erreicht war. In Teilen erweckt die *Serenata* somit eher den Eindruck eines Bläsertrios mit Streicherbegleitung und knüpft damit an frühklassische Vorbilder an, die begleitende Streicher und einen Kontrabass einer dominierenden Bläsergruppe zur Seite stellten.

So werden in der eröffnenden *Marcia* die Bläser weitgehend selbständig gebraucht, während die Streicher lediglich Begleitfunktion erfüllen. Der polyphone Charakter der Musik hält sich in Grenzen, vielmehr weist Casella oft einem Instrument oder einer Instrumentengruppe ein Thema zu, das von den anderen Instrumenten lediglich begleitet, aber nicht kontrapunktisch kommentiert wird. Dass die Streicher ihre Juniorrolle nur in einem kleinen fugierten Teil von Ziffer 8 bis 16 aufgeben, ist bezeichnend.

Das *Menuetto* ist stärker paritätisch gestaltet, jedoch fallen lange Haltetöne (Orgelpunkte) auf, die immer den Streichern zugeordnet werden. Im *Notturno* reicht die Gleichberechtigung der Stimmen am weitesten. Doch gibt der Satz gleichzeitig ein Paradebeispiel dafür ab, dass Casella eher in den Dimensionen eines Trios komponierte, als in denen eines Quintetts mit fünf obligaten Stimmen. Denn kaum ein Takt des fünfstimmigen Satzes führt wirklich eine selbständige Behandlung aller Stimmen vor. Durch Paarung der Stimmen, Unisoni und häufiges Pausieren werden nie mehr als drei verschiedene Motivgestalten durchgeführt. Über weite Strecken wird der Satz noch dazu auf drei eigenständige Stimmen reduziert.

Im beschließenden *Tarantella-Finale* erfüllen die Streicher wieder die Rolle des rhythmischen Antreibers, während sich vor allem Klarinette und Trompete die Melodien zuspielen. Besonders auffallend ist diese Aufgabenverteilung im mit *Sempre animatissimo* überschriebenen Abschnitt ab Ziffer 13. Natürlich machen Satztypen wie *Marcia*, *Menuetto* oder *Tarantella* das Vorhandensein eines rhythmischen Elements plausibel; dass dieses jedoch zumeist den Streichern zugewiesen wird, ergibt sich nicht notwendig aus der Besetzung. Das als Begleitinstrument bekannte Fagott übernimmt weit seltener Begleitfunktionen als Violine und Cello. Das Cello als klassisches Begleitinstrument des mehrstimmigen Streichersatzes des 18. Jahrhunderts wird selten exponiert. So entspricht das Satzbild den Erwartungen an ein Stück, das sich als Beitrag zum Neoklassizismus ansprechen lässt, indem es bewusst hinter den Errungenschaften des auf Gleichbehandlung der Stimmen ausgerichteten romantischen Kontrapunktes zurückbleibt. Das *Notturno* stellt diesen Befund keinesfalls in Frage, sondern unterstreicht ihn vielmehr auf Grund seiner gewollten Triostruktur. Die Satzstruktur weist also auf eine bewusste Verweigerung eines romantischen Satzbildes hin.

Was die reinen Bläser- oder Streichersätze angeht, so überrascht die Anlage der *Gavotte* weniger als die der *Cavatina*. Während erstere dem barocken Vorbild vom auftaktigen Beginn

über die Unterteilung in das angedeutete Schema *Gavotte – Musette – Gavotte* bis zur staksend vorwärtsstrebenden Bewegung folgt, bildet das zweistimmige Streichersätzchen einen Moment des Innehaltens vom neoklassischen Satzbild. Der Titel *Cavatina* muss nicht auf einen bloß auf die Oberstimme ausgerichteten Satz hindeuten, obwohl thematisch ein weit ausgreifendes sangliches Thema exponiert wird. Tatsächlich liegt der Gedanke an einen langsamem, leidenschaftlichen Satz eines Streichquartetts nahe. Casella selbst schreibt dazu im Vorwort:

„Das Stück hat die leicht humoristische Form der Cavatine des 19. Jahrhunderts. Die beiden fast ununterbrochen in Doppelgriffen spielenden Instrumente scheinen die Illusion eines Streichquartetts erwecken zu wollen.“¹⁷

Seinem eigenen Urteil zum Trotz notiert Casella unter die Melodie der Violine ab Takt 4: *con molta espressione, ma senza parodia*. Auch die übrigen Anweisungen deuten weniger auf den von Casella genannten humoristischen Aspekt hin als vielmehr auf eine ernst gemeinte Auseinandersetzung: *appassionatamente, calmato, evieppiù calmandosi sino alla fine, tranquillo*, etc. Stilistisch fällt diese *Cavatina* gänzlich aus dem Rahmen der neoklassizistischen Komposition. Susanne Starke meint, dass die Position des Satzes an zweitletzter Stelle für ein letztes Aufflackern des romantisch-impressionistischen Klangbildes steht, das vom Finale forsch hinweggefegt wird.¹⁸ Harmonisch präsentiert sich der Satz in der Tat an romantisch-impressionistischen Vorbildern orientiert, ganz im Gegensatz zu den harmonisch kaum kühn zu nennenden übrigen Sätzen. Puccinis *Crisantemi* sind hier mehr als nur Ahnung. Casellas eigenes Urteil im Vorwort zum Wiener Partiturdruck dokumentiert möglicherweise seine Bedenken, der Satz könne als Aufgabe des neoklassischen Credos aufgefasst werden. Ihn als humoristisch zu bezeichnen, wirkt in Anbetracht des Impetus der Musik jedenfalls reichlich bemüht.

Insgesamt stützt der Blick auf die Satzstruktur den Befund, den der Titel *Serenata* erwarten ließ. Casella vermeidet es, einmal abgesehen von der spätromantisch klangsinnlichen *Cavatina*, Ideale der Romantik zu beschwören. Diese Erkenntnis steht der Einschätzung dieser Musik als *musica nazionale* im Sinne Casellas in keiner Weise im Wege; im Gegenteil stehen sie für den durch die klassischen oder barocken Satzbezeichnungen bereits vorgegebenen Anspruch.

¹⁷ Casella: Serenata, Philharmonia.

¹⁸ Starke: Dubbio, S. 83.

4.1.2. Problemamusik¹⁹ – *Scarlattiana*, op. 44 (1926)²⁰

Divertimento su musiche di Domenico Scarlatti per pianoforte e piccola orchestra

Sinfonia

Minuetto

Capriccio

Pastorale

Finale

Scarlattiana ist Casellas bekanntestes Orchesterwerk. Natürlich ist es nicht verblüffend, die *Scarlattiana* im Sinne Casellas als *musica nazionale* zu bezeichnen. Schließlich dokumentiert die Kontroverse, die um Casellas Text zu *Scarlattiana* 1929 in der Zeitschrift *Anbruch* geführt wurde, dass der Komponist diese Musik nicht nur als national, sondern sogar als faschistisch verstand.

Gerade aber wegen Casellas eindeutigen Aussagen wurden Versuche unternommen, das Werk vom *nazionalismo* seines Schöpfers frei zu sprechen. Jürg Stenzl nennt *Scarlattiana* „gekonnt gemachte, unterhaltende Musik.“²¹ Sie sei vor des Komponisten eigener ideologischer Betrachtung in Schutz zu nehmen. „Die *Scarlattiana* ist, Casella sei Dank, keine Problemusik.“²² Stenzl meint, es sei unwahrscheinlich, dass Mussolini in dieser Musik die große italienische Tradition habe erkennen wollen.²³ Diese Aussage aber engt die Vorstellung von *musica fascista* auf eine pathetische Musik problematisch ein.

Stenzl argumentiert aber auch damit, dass Casella in seinem Werk Formprinzipien und Kompositionstechniken Scarlattis ignoriert und sich lediglich aus einem Fundus von über 80 Themen aus dessen über 500 Sonaten bedient habe. Das Fehlen weiter gehender Bezugnahmen auf die Musik Scarlattis veranlasst den Musikwissenschaftler dazu, den Nationalcharakter des Werks in Frage zu stellen.

Hermann Danuser hat der Geschichte der „-ana“-Werke eine kleine Darstellung gewidmet.²⁴ Er stellt fest, dass es kein einheitliches Erscheinungsbild dieser Stücke gebe. Die Beiträge Respighis, Malipieros, Casellas und anderer unterschieden sich in der Behandlung

¹⁹ Die Charakterisierung der *Scarlattiana* als „Problemusik“ stammt von Jürg Stenzl. Stenzl, Jürg: Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono, Buren 1990, S. 133.

²⁰ *Scarlattiana*. Partitur, Universal-Edition, Wien u. Leipzig 1927, Nachdruck Musikproduktion Höflich, München 2002.

²¹ Stenzl, Jürg: Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono, Buren 1990, S. 133.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Danuser, Hermann: Reclaiming national traditions and the idea of ‐ana‐ works, in: Cook, Nicholas; Anthony Pople (Hg.): The Cambridge history of twentieth-century music, Cambridge 2004, S. 270-274.

bekannten Materials jeweils deutlich voneinander. Respighis *Rossiniana* von 1925 werden etwa als eine „Trascrizione libera“ von Klavierstücken Rossinis beschrieben. In einer ähnlichen Linie stünden Vincenzo Tommasinis Instrumentationen von einigen Scarlatti-Sonaten für das Ballett *Le donne di buon umore* (1917). Casellas Werk stellt keine klassische Bearbeitung dar, keine Klaviersonate wird hier bloß instrumentiert, andernfalls müssten sich tatsächlich die bei Scarlatti vorherrschenden Kompositionsprinzipien in der Musik wieder finden: formale Zweiteiligkeit der Sätze, freie Satztechniken, kaum fugierte Schreibweisen, kaum stilisierte Tanzformen, keine thematische Entwicklung des Materials, irreguläre Periodik, etc. Doch davon haben die *Scarlattiana* in der Tat so gut wie nichts zu bieten. Aber muss dergleichen vorkommen, damit man das Werk als *musica nazionale* im Sinne Casellas verstehen kann?

Erinnern wir uns an jene Liste aus dem 2. Kapitel, die Konzepte zusammenfasst, die für Casella *musica nazionale* definierten: *musica antica* – *musica strumentale* - *Falstaff* - *vera tradizione* - *nuova italianità*. Sind Elemente aus dieser Liste in seiner Musik wirksam, dann kann man erwägen, diese als *musica nazionale* zu bezeichnen. Auf *Scarlattiana* treffen einige der genannten Konzepte zweifelsohne zu. Sie ist Instrumentalmusik, die sich bei Alter Musik der vorromantischen Zeit bedient und dadurch den Anspruch an ein Stück *vera tradizione* erfüllt. Casella beschwört in diesem Kontext sogar die vermeintlichen Intentionen Verdis in dessen *Falstaff*:

„Ein sehr genaues Studium der 545 Sonaten des neapolitanischen Meisters, das bis auf meine Kindheit zurückgeht [...] hat mich von der Möglichkeit überzeugt, einmal ein Werk zu schaffen, dessen synthetischer Stil – so wie es der greise Verdi in prophetischer Weise im Falstaff bereits angedeutet hatte – jenes unlösbare Band aufzeigen sollte, das unsere heutige italienische Musik mit der vorromantischen verknüpft. So ist ‚Scarlattiana‘ entstanden: Es ist keine Imitation, kein Arrangement, kein ‚Rifacimento‘ der Musik Scarlattis, sondern ganz einfach ein Werk von heute mit dem musikalischen Material des 20. Jahrhunderts, auf Themen gebaut, die aus den Werken des großen Domenico geschöpft sind.“²⁵

Casella betont ferner, er habe mit maximaler Sorgfalt alle Reste des Chromatismus des 19. Jahrhunderts eliminiert.²⁶ Darüber, ob sich in dem Werk sein Konzept von *nuova italianità* ebenfalls verwirklicht findet, lässt sich keine eindeutige Aussage treffen, da Casellas *italianità* auch auf die Oper anwendbar ist und die Instrumentalmusik des *Novecento* nicht eindeutig beschreiben kann.

In seinem *Scarlattiana*-Text verkündet Casella eine weitere aufschlussreiche Ansicht, die heftige Reaktionen auslöste. Er behauptet, dass sich eine Parallel zwischen der Wiedergeburt alter *forme* und der modernen politischen Entwicklung in Italien ziehen lasse. Hier wie dort werde für eine abstrakte Autorität – den Staat oder das Kunstwerk – die individuelle Freiheit beschränkt. Casellas Musikverständnis stellt eine Analogie zu den Überlegungen Giovanni

²⁵ Casella, Alfredo: *Scarlattiana*, in: Anbruch XI (1929), Nr. 1, S. 26-28, S. 27f.

²⁶ Vgl. Casella: Segreti, S. 233.

Gentiles zur faschistischen Ideologie dar. Es unterscheidet ebenfalls zwischen *forma* und *contenuto*. Wer sich an eine formal regelgebundene, neobarocke oder neoklassische Musik hält, erfüllt für Casella offenbar den Anspruch der abstrakten Autorität des Kunstwerks. Für diese abstrakte Autorität benutzten sowohl Casella als auch Gentile das Wort „*forma*“. Ein entsprechendes Werk ist für Casella nun offensichtlich Ausdruck einer bestimmten, dem Faschismus verwandten Denkweise.

Über den für eine *musica nazionale* nötigen Grad der Durchdringung moderner Musik durch klassische Formprinzipien macht Casella keine genauen Angaben. Das Fehlen von Scarlattis Formprinzipien in Casellas Komposition ist jedoch noch kein Hinweis auf eine unproblematische Kunst, auch der leichte, freundliche Tonfall sollte nicht irreführen. Entscheidend ist, dass Casella von der Notwendigkeit einer übergeordneten *forma* für eine *musica nazionale* spricht. Diese *forma* wird durch die Bezüge zur *musica antica* gewährleistet, jedoch muss damit keine Übernahme von Scarlattis musikalischen Formprinzipien einhergehen. Themen, Motive, Besetzung und dergleichen können das *Forma*-Prinzip ebenfalls erfüllen.

Casellas *Scarlattiana* enthält ausreichend Aspekte, die diesem *Forma*-Prinzip entsprechen. Der Komponist beschränkt sich nicht nur auf Scarlattis Themen oder auf einen Orchestersatz, der den barocken Spaltklang evoziert. Auch im Hinblick auf das Verhältnis von Solist und Orchester kann man klassische oder romantische Konzepte nicht finden. Casella exponiert den Pianisten nicht als Solisten, sondern vielmehr als Primus inter pares. Die *Sinfonia* als Eröffnung der fünfsätzigen *Scarlattiana* deutet zunächst eine traditionelle Exposition eines Solokonzerts an. In düsterem e-Moll tragen die Fagotte auf schreitenden Streicherbewegungen eine Art 1. Thema vor. Die Seufzermotivik durchzieht den Moll-Teil bis zu einer Generalpause vor Ziffer 5. Der folgende beschwingte Dur-Teil könnte den rasanten Wechsel zu einem 2. Themenkomplex einleiten. Doch für ein klassisches Solokonzert ungewöhnlich wäre bereits der Klavierakkord zu Beginn des 2/4-Taktes. Schließlich nimmt das Klavier bei Ziffer 7 keines der bereits exponierten Themen oder Motive auf, sondern leitet mit einem eigenen, das bisherige eher motorisch fortspinnenden Gedanken ein. Die Erinnerung an ein klassisches oder romantisches Klavierkonzert mit seinem Themendualismus und der hierarchischen Behandlung von Solo und Tutti ist mit einem Schlag dahin. Die Themen- und Motivfülle, das Fehlen motivisch-thematischer Arbeit und das Prinzip der Reihung der Ideen unterstreichen den *Divertimento*-Charakter, wie er im Untertitel des Werkes angekündigt ist. Casellas Vorgehen erinnert damit an Verfahren und formale Anlagen aus einer Zeit, als das romantische Solistenkonzert noch nicht entwickelt war. Damit offenbart *Scarlattiana*, selbst dann wenn man die problematische Selbstauslegung durch Casella nicht bedenkt, genügend Elemente, die Casellas Verständnis von einer *musica nazionale* entsprechen.

4.1.3. Wahrhaft römische Musik - *Concerto Romano*, op. 43 (1926)²⁷

per organo, ottoni, timpani ed archi

Sinfonia

Largo

Cadenza e Toccata

„Il *Concerto romano* rappresentava il mio primo tentativo di realizzare uno stile non ‚neoclassico‘ (come purtroppo si cominciò allora a dire) ma piuttosto barocco nella sua monumentalità. Era del resto legittimo che quello stile – che costituisce tanta parte della magnificenza di Roma – avesse ad esercitare una profonda influenza sulla mia arte. Influenza che veniva poi a concordare con quelle di musicisti come Bach e Vivaldi, dei quali ero da tanti anni vero e proprio ‚discepolo‘. Quel senso del rilievo nelle masse, nelle sagome, nel chiaroscuro (che in fondo si ricollega direttamente alla maggiore arte romana); quella libertà e fantasia nell’interpretare le forme classiche; quella predilezione per certi violenti contrasti plasticci; la grandezza infine di quell’arte così puramente italiana divenuta poi internazionale per la enorme influenza esercitata in tutta Europa: elementi tutti che dovevano determinare prima o poi una forte evoluzione del mio gusto e della mia attività creatrice non solo nel senso di una maggiore reazione all’impressionismo [...], ma ancora e soprattutto nel senso di una presa di posizione definitivamente contraria alle ‚seduzioni‘ del poema sinfonico e di tutto ciò che questa forma (che non è affatto nostra, ma invece franco-nordica) reca con sé di virtuosistico, di ornamentale e soprattutto di estraneo alla musica. In questo senso il *Concerto romano* segnava una importante svolta nella mia maniera ed un vasto sforzo verso il raggiungimento di una musica veramente romana.“²⁸

In seiner Autobiographie monumentalisiert Casella die Erinnerung an das *Concerto romano*. „Eine wahrhaft römische Musik“ wollte er mit diesem Werk schaffen, das im selben Sommer 1926 wie *Scarlattiana* in Piancastagnaio am Monte Amiata entstand. Dazu beschwore Casella den Einfluss der barocken Architektur Roms, seiner Paläste, Kirchen und Klöster auf seinen Stil. Dabei erging der Auftrag zu dem Werk nicht aus Italien, sondern aus den USA. Der New Yorker Einkaufspalast „Wanamaker“, den eine über 200 Register umfassende Orgel zu einem Konzertsaal machte, bestellte das *Concerto Romano* bei Casella. Der Komponist leitete am 11. März 1927 die Uraufführung des Werkes in New York.

Es ist schwierig zu beurteilen, welchen Einfluss „Rom“ konkret ausüben konnte. Sergio Martinotti hat darüber spekuliert, wie Rom, die Stadt der Antike und die „neue“ Stadt der Faschisten, auf Künstler gewirkt haben könnte. Seine Worte versuchen den schwer zu qualifizierenden Einfluss zu beschreiben:

„Impero e cristianità, barocco e religiosità pontificale, tutto faceva rito imponente, ove si cercava la voce primitiva e genuina: così, il popolare si faceva dialettale (il ‚romanesco‘ delle *Feste romane*, già annunciato all’inizio dei *Pini*), il paesano diveniva pittoresco, in quella

²⁷ Concerto romano. Partitur, Druck der handschriftlichen Partitur durch die Universal Edition o. J., Nachdruck Musikproduktion Höflich 2005.

²⁸ Casella: Segreti, S. 231f.

natura circostante che pareva estenuarsi e fin spegnersi nel deserto dell'agro, prima di rientrare nell'orgiaistica collettività cittadina.“²⁹

Der Verweis auf die *Feste romane* Respighis erinnert uns daran, dass das *Concerto romano* nicht das einzige Exempel einer „römischen“ Komposition ist. Das Regime initiierte am 20. März 1926 das Projekt *ROMA (Rinascimento Opera Massima Artistica)*, das zwar im wesentlichen eine Sache der Oper war, aber doch seinen Teil auch zu einer Wiederbelebung des „römischen Geistes“ in anderen Künsten und musikalischen Gattungen beitrug.³⁰ 1932 wies die Liste der aufgeführten Bühnenwerke, die den Topos „Rom“ berührten, 94 Titel auf, darunter 14 aus dem *Seicento* (etwa Monteverdis *Poppea*), 26 aus dem *Settecento*, 37 aus dem *Ottocento* (etwa Boitos *Nerone*) und sieben aus dem *Novecento*.³¹

Abgesehen vom Einfluss Roms nennt Casella zwei Komponisten als Vorbilder: Bach und Vivaldi. Der Vorbildcharakter der Konzerte der beiden Komponisten dürfte mehr ideeller denn materieller Natur gewesen sein. Wenngleich die Wahl der Orgel als konzertierendes Instrument noch an Bach denken lässt, bleibt die Bezugnahme auf Vivaldi in dieser Hinsicht verwunderlich. Diese Anspielungen müssen aber im Kontext der Hörerfahrung der damaligen Zeit eingeschätzt werden. Das *Concerto romano* steht einer Barockmusik, die auf modernen Instrumenten von zeitgenössischen Riesenorchestern interpretiert wurde, deutlich näher, als einer Barockmusik, die den „Regeln“ der historischen Aufführungspraxis folgt.

Verblüffend an der Instrumentation Casellas ist nicht nur die Wahl der Orgel, die dem Auftraggeber geschuldet ist, sondern der Verzicht auf die Holzbläser. Der Grund dafür mag in dem Anspruch an eine monumentale Klangwirkung begründet sein. Plausibel wäre aber auch ein durchaus an Barockmusik erinnernder Wunsch, die Unterschiedlichkeit der Klanggruppen durch entsprechende Instrumente zu unterstreichen. Anstatt der Holzbläser setzt der Komponist zwei Tenorposaunen, eine Bassposaune und drei Trompeten ein. Dazu tritt das Schlagwerk und das klassische Streichquintett, allerdings in großer Besetzung mit 12 bis 16 ersten Violinen, 10 bis 14 zweiten Violinen, 8 bis 10 Bratschen, 8 bis 10 Celli und 6 bis 8 Kontrabässen. Mit einer häufig *pleno* registrierten Orgel unterstreicht Casella den Anspruch eines Monumentalwerkes. Die Holzbläser werden zum einen durch die Orgel gewissermaßen substituiert, zum anderen würden sie von der Streichermasse zugedeckt.

Inwiefern könnte Casella nun sein *Concerto Romano* jenseits des diffusen „römischen Charakters“ als *musica nazionale* verstanden haben? Beim *Concerto romano* handelt es sich immerhin um ein Instrumentalwerk, von dem der Komponist behauptet, dass sein Stil von

²⁹ Martinotti, Sergio: „Gregoriano“, „romano“, „italiano“: tre declinazioni della nuova musica, in: Bryant, David (Hg.): Il novecento musicale italiano. Tra neoclassicismo e neogoticismo, Florenz 1988, S. 95–117, S. 98f.

³⁰ Vgl. Zanetti, Roberto: Lo spirito di Roma e il Genio della Stirpe ovvero Fascismo e Musica, in: ders.: La musica italiana nel Novecento, Bd. 2, Busto Arsizio 1985, S. 571–591.

³¹ Vgl. a. a. O., S. 578f.

barocken Vorbildern beeinflusst worden sei. Wenn dieser Befund nachvollzogen werden kann, so wäre das *Concerto* für Casella auch ein Beitrag zur *vera tradizione*.

Man kann nicht behaupten, dass die Orgel in Casellas Opus dezidiert als solistischer Akteur im Sinne klassisch-romantischer Soli gebraucht würde. Das Instrument ersetzt vielmehr die Funktion eines vielstimmigen *Concertinos*, wie man es aus einem *Concerto grosso* kennt. Die Orgel wird in den Ecksätzen entweder als Teil des Tuttis eingesetzt und passt sich in der Motorik diesem an (z.B. 1. Satz, *Allegro vivace*, Ziffer 7f.) oder geht eigenständige solistische Wege, ohne Motive an das Orchester weiterzugeben oder von diesem zu übernehmen (z.B. 1. Satz, Ziffer 9-12).

Auffallend ist ein ständiger Hang zum Toccatenhaften. Bis auf einzelne stehende Akkordblöcke dominiert die rasende 16-tel Bewegung die Motorik der Orgel. Dahinter das Vorbild Bachs zu vermuten, fällt nicht schwer, man denke etwa an dessen *Toccata C-Dur*, BWV 564. Die romantische oder gar spätromantische, an der Sinfonik orientierte Orgelbehandlung eines Felix Mendelssohn, Max Reger, aber auch der Franzosen um Charles Marie Widor oder César Franck hat Casella zu Gunsten einer neobarocken Motorik in allen Sätzen, auch im *Largo*, vermieden. Im mit *Cadenza* und *Toccata* überschriebenen 3. Satz erreicht die Bewegung ab Ziffer 60 einen fast grotesken Grad ständiger Beschleunigung.

So finden sich auch im *Concerto romano* über den kaum zu qualifizierenden Anspruch an eine „wahrhaft römische Musik“ hinaus Anspielungen, die das Werk im Sinne Casellas als eine *musica nazionale* erscheinen lassen.

4.2. Gian Francesco Malipiero

„Malipiero è guardato dai giovani come un altissimo esempio di disinteresse e di devozione all’arte: non vi sono per lui elementi extramusicali, non rapporti d’ordine pratico che lo possano avvicinare al mondo, ma soltanto il fascino, che talvolta ha qualcosa di misterioso anzi di magico, che emana dalla sua musica, ed al quale chi abbia sensibilità musicale non può sottrarsi.“³²

Guido M. Gatti meldete im Jahr 1932 Bedenken an, Malipieros Musik auf ihre außermusikalischen Elemente hin zu untersuchen. Auch Marcello Sorce Keller hat behauptet, dass eine stilistische Analyse, die versuche, eine Korrelation zwischen den Zeitumständen und der Komposition herzustellen, zum Scheitern verurteilt sei.³³ Doch geht es hier nicht um „elementi extramusicali“ und damit die Motive, die Malipiero zu einer Komposition anregten

³² Gatti, Guido M.: Aspetti della situazione musicale in Italia, in: Pestalozza, Luigi: La rassegna musicale. Antologia, Mailand 1966, S. 176-183, S. 180. Vgl. auch: Cumar, Raffaele: Rispetti e strambotti, Stornelli e ballate, Cantari alla madrigalesca, in: Bontempelli, Massimo (Hg.): G. Francesco Malipiero, Mailand 1942, S. 75-77.

³³ Vgl. Keller, Marcello Sorce: „A bent for aphorisms“: Some remarks about music and about his own music by Gian Francesco Malipiero, in: The music review 39 (1978), S. 231-239, S. 232.

und möglicherweise ihre Gestalt bedingten (lediglich das *ROMA*-Projekt der Faschisten sollte für Casellas *Concerto romano* über diese Möglichkeit informieren). Wichtiger ist die Frage, wie Struktur, Form oder Faktur bestimmter Musik als persönlicher Ausdruck einer *musica nazionale* verstanden werden können. Um darauf für Malipiero eine Antwort zu finden, ist es nötig, weiter auszuholen.

Mit dem Konzept einer *musica nazionale* ist bei Malipiero folgendes konnotiert: *musica antica – musica strumentale – (Falstaff)*. Im 2. Kapitel wurde festgestellt, dass Malipiero zwar das Konzept einer *vera tradizione* im Sinne Casellas zu teilen scheint, es jedoch nicht expliziert. Als Komponist propagierte Malipiero eine ideelle, keine materielle Rückkehr zur Alten Musik.³⁴ Weit mehr als für Casella und Respighi gehörte für Malipiero die Edition Alter Musik, allen voran der Werke Monteverdis und Vivaldis, zu den wichtigsten Konstanten seines Lebens.

Im Umgang mit dem musikalischen Erbe war Malipiero skrupulös. Bearbeitungen durch moderne Komponisten sah er skeptisch, obwohl auch er Transkriptionen erstellte. Gerade in der Konfrontation der beiden Pole Edition und Bearbeitung zeigt sich die Differenz zu den Kollegen im Hinblick auf den Umgang mit der Vergangenheit. Während sich Malipiero in Editionen für die Alte Musik in einer vom Autor vermeintlich intendierten Erscheinungsform aussprach, gehörten Respighi und Casella zu denjenigen, die diese Musik nicht nur bewundern, sondern als Inspirationsquelle nutzen oder durch Bearbeitungen in neuem Gewand präsentieren wollten.³⁵ Malipiero sprach sich ausdrücklich gegen diese Art der Anverwandlung aus, indem er etwa für die Musik Vivaldis forderte:

„Un musicista che interpreta Vivaldi deve essergli legato spiritualmente, comprendere la sua musica, e per pubblicarla non occore il medico chirurgo, basta l’umile copista, fedele, [...] e diligente.“³⁶

„[Il musicista] doveva seguire l’espressione del testo musicale senza mai sopraffarla, sottolineandola discretamente con pochi accordi.“³⁷

Malipiero opponierte gegen die zahlreichen Versuche, auch die Musik Monteverdis in interpretierenden Bearbeitungen wiederzuerwecken:

„Una ripresa del teatro monteverdiano non è possibile se non si restituisce alla musica il suo carattere originale, senza vandalici ritocchi.“³⁸

So widersprach Respighis Fassung des *Orfeo* dem Ideal Malipieros. Respighi verweigerte sich nämlich dem Versuch mancher Vorgänger (darunter Malipiero, 1923), die Originalgestalt

³⁴ Vgl. Malipiero, Gian Francesco: An meinen Freund Casella, in: Zu Casellas Aufsatz „Scarlattiana“, Anbruch XI (1929), S. 81.

³⁵ Vgl. Fubini, Enrico: Malipiero e l’estetica della musica in Italia tra le due guerre, in: Pestalozza, Luigi (Hg.): G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea. Quaderni di Musica/Realtà 3 (1982), S. 164–174, S. 166f.

³⁶ Malipiero, Gian Francesco: Il filo di Arianna, Turin 1966, S. 121.

³⁷ A. a. O., S. 110.

³⁸ A. a. O., S. 98.

des *Orfeo* zu berücksichtigen. Sowohl das Libretto als auch die Musik nahmen durch zahlreiche Striche und Modifikationen sowie durch eine vollkommene Neuinstrumentation den spätromantisch-impressionistischen Klang von Respighis Kompositionen an. Einzig die Gesangslinien blieben in ihrer ursprünglichen Form unangetastet.³⁹

Dennoch konnten sich die Absichten Respighis und Malipieros in Bezug auf Monteverdis Musik auch treffen. Claudio Guastalla zitiert Respighi mit folgenden Worten:

„Io non mi sono preoccupato di imitare gli strumenti che il Monteverdi ha usato e di ricostruire il suo strumentale, ma ho cercato di cogliere il colore che certamente egli voleva.“⁴⁰

Im Begleitwort zu *Madrigali* (1931) beschrieb Malipiero seine Absichten ähnlich, indem er behauptet, dass die von ihm selbst instrumentierten Madrigale aus dem *Settimo libro dei madrigali* von Monteverdi vom Cremoneser Meister als ein Art Zukunftsmusik gedacht waren – nicht für Stimmen, sondern explizit für das Orchester der Moderne:

„Mentre stavo trascrivendo il settimo libro, non tardai ad accorgermi che quattro madrigali, in esso contenuti, erano assolutamente antivocali. Mi convinsi che il Monteverdi li aveva, suo malgrado, pensati per l'orchestra d'oggi; difatti non tardò a dettarmi, con un ritardo di 289 anni, la presente partitura.“⁴¹

In einem Brief an Casella vom 17. März 1929 präzisierte Malipiero seine Idee noch einmal:

„Credo che non si debba considerare questa partitura come una della solite ‚strumentazioni‘ di musica altrui fatta per i balletti russi (tipo Cimarosiana, Rossiniana o [...] la Scarlattiana di Tommasini] né si avvicinano alla [...] liberissima *Scarlattiana* che se guardiamo bene è soprattutto *caselliana* [...]. Non c'è una battuta aggiunta né un accordo mutato.“⁴²

Auf der ideellen Ebene findet sich also kein Unterschied zwischen Respighi und Malipiero. Beide versuchten nachzuvollziehen, was Monteverdis Intentionen gewesen wären, wenn er als heutiger Komponist Musik geschrieben hätte. Ungeachtet dieser Übereinstimmung unterscheiden sich die musikalischen Ergebnisse voneinander. Respighi waren die Mittel seiner Tonsprache recht, um Monteverdi zum Klingen zu bringen; er favorisierte ein Weiterkomponieren, selbst wenn dafür Harmonik und Form angepasst werden mussten. Malipiero war dagegen mehr der Editor und als Komponist der „Modernere“, indem er dem

³⁹ Claudio Guastalla äußerste sich zu Respighis Absichten: „Respighi pensava non già di tentare una realizzazione archeologica e una strumentazione sulla incerta falsariga del Monteverdi, ma una nuova interpretazione: non riesumare l'opera del creatore, ma ri-crearla, ravvivarla; non tentare di far udire al pubblico milanese del 1935 quel che udivano nel 1607 gli ospiti mantovani di Don Francesco Gonzaga (tentativo d'altron de impossibile) ma si di presentar come cosa viva quanto c'è di immortale in quel capolavoro.“ Guastalla, Claudio: Quaderno Respighi III, in: Venedig, Fondo Respighi, S. 324f.

⁴⁰ A. a. O., S. 345.

⁴¹ Malipiero, Gian Francesco, in: Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero, in: Messinis, Mario (Hg.): Omaggio a Malipiero, Florenz 1977, S. 175-223, S. 195.

⁴² Brief von Gian Francesco Malipiero an Alfredo Casella vom 17.03.1929, zit. in: Nicolodi, Fiamma: „I ritorni“ e il mito dell'antico, in: Chigiana 37 (1980), S. 15-34, S. 29.

Text mehr Autorität beimaß und sich als eine Art Mediator zwischen den Ansprüchen des Komponisten des *Seicento* und den Anforderungen der Moderne verstand.⁴³

Malipieros Kompositionen vermitteln diese Mediatorenhaltung ebenfalls. Anders als Casella, der Partiten, Toccaten und *Concerti grossi* schrieb und eine Erneuerung der Formen der *musica antica* als Kennzeichen der *musica nazionale* pries, blieb Malipiero bei der Benennung seiner Werke sowie formal stärker auf Distanz zu den alten Gattungen. Nach einer langen Phase, in der er sich bis zu dem in München uraufgeführten *Torneo notturno* (1929) vor allem der Oper widmete, kam Malipiero mit Beginn der 30er Jahre auf die Instrumentalmusik zurück, die bereits in der Zeit um den 1. Weltkrieg eine gewichtige Position in seinem Schaffen eingenommen hatte. Diese neuerliche Konzentration gelang ihm im Gegensatz zu Casella mit Gattungen, die sich weit eher als Domänen des 19. Jahrhunderts erweisen, denn als solche der von ihm verehrten *Seicento* und *Settecento*: Sinfonie, Streichquartett, Konzert. In seinen Schriften stellt er jedoch die an der Wiener Klassik orientierten Formkonzepte dieser Gattungen zugunsten einer individuellen, inhaltsbedingten Gestaltung in Frage.⁴⁴ Darauf wird zurückzukommen sein.

Den Auftakt zu dieser instrumentalen Periode bilden die *Concerti per Orchestra* (1931), mit denen Malipiero die Möglichkeiten von Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Trompete, Schlagwerk und Kontrabass erforschte. Dabei ging es ihm nicht um Virtuosität, sondern um die Auslotung des Ausdrucksspektrums des Instrumentariums.⁴⁵ Nach diesem Werk setzte Malipiero mit *Cantàri alla madrigalesca* (1931) die Reihe seiner Streichquartette fort, die er nach dem 2. Quartett *Stornelli e ballate* 1923 unterbrochen hatte. Danach folgte das *Concerto per violino* (1932). Unter den bald darauf komponierten Stücken ragt das im Aufbau an seine Streichquartette erinnernde, Bläser und Streicher mischende *Epodi e Giambi* (1932) heraus. Danach schrieb er seine *Prima Sinfonia* (1933) mit dem Titel *In quattro tempi come le quattro stagioni*. Schließlich entstehen die *Sette invenzioni* (1933) und die *Quattro invenzioni per orchestra* (1933). Um der Bedeutung dieser reifen Instrumentalwerke im Oeuvre Malipieros gerecht zu werden, sollen einige hier näher untersucht werden.

Malipiero ist ein Gegner motivisch-thematischer Arbeit und damit auch Gegner der deutsch-österreichischen Tradition.⁴⁶ In seiner frühen Utopie *La sinfonia italiana dell'avenire* von 1912 findet sich diese Aversion noch nicht ausgeprägt. Dagegen dokumentieren seine Äußerungen zu *Pause del silenzio-Prima parte* einen Meinungswandel, der sich innerhalb weniger Jahre vollzog:

⁴³ Vgl. Degrada, Francesco: La „Generazione dell’80“ e il mito della musica italiana, in: Nicolodi: Musica italiana, S. 83-96, S. 91.

⁴⁴ Vgl. Thiemann, Beate: Die Sinfonien Gian Francesco Malipieros, Kassel 2001, S. 412.

⁴⁵ Vgl. Malipiero, Gian Francesco, in: Catalogo, in: Omaggio a Malipiero, S. 195.

⁴⁶ Vgl. Thiemann: Sinfonien Malipieros, S. 413-420.

„Vennero concepite durante la guerra (1917) quando era più difficile trovare il silenzio e quando, se si trovava, molto si temeva d'interromperlo, sia pure musicalmente. Appunto per la loro origine tumultuosa, in esse non si riscontrano né sviluppi tematici, né altri artifici ai quali il musicista volontieri s'abbandona quando, rinchiuso nella sua officina, ama imitare l'opera del cesellatore.“⁴⁷

Noch deutlicher wird er in *Cossì va lo mondo* von 1946 in der Rückschau auf sein bisheriges Komponieren:

„Materialmente ho ripudiato il facile gioco degli sviluppi tematici perchè ne ero saturo e mi venivano a noia. Imbroccato un tema, voltando, girandolo, sminuzzandolo, gonfiandolo, non è difficile costruire un tempo di sinfonia (o di sonata) che diverte i dilettanti e soddisfa la insensibilità degli intenditori.“⁴⁸

Anstelle motivisch-thematischer Arbeit betont Malipiero ein von ihm „italienisch“ genanntes Prinzip, das sich wesentlich auf Domenico Scarlatti beruft. Das Prinzip der Sonaten Scarlattis, Themen nicht zu entwickeln, sondern lediglich zu wiederholen und aneinanderzureihen und so ein Maximum an Abwechslung zu erreichen, gilt Malipiero als formales Ideal.⁴⁹ Scarlattis Musik war für ihn damit die Vertreterin einer wahrhaft italienischen Musik, die auf das Sonatensatzschema verzichtete und motivisch-thematische Arbeit nicht anwandte.⁵⁰ Malipieros Musik hat für viele dadurch den Eindruck eines ins Endlose denkbaren musikalischen Verlaufs erweckt. Massimo Bontempelli hat die betreffenden Werke ausgehend von der Unterstellung einer „*osessione della continuità*“⁵¹ als „*sola vasta opera ininterrotta*“⁵² bezeichnet.

Malipieros Musik ist – auch darin ist sie ihrem Vorbild Scarlatti verbunden – wegen der Ablehnung motivisch-thematischer Arbeit voll von Themen, sogar der Komponist spricht über seine Musik mit den Begriffen *tema* und *melodia*. Inspirationsquelle vieler Melodien ist der gregorianische Choral, den Malipiero als *musica nazionale* in Anspruch nahm:

„L'Italia, paese cattolico e mediterraneo, presto o tardi dovrà convincersi che il canto gregoriano è una espressione squisitamente nazionale, sul quale dovrebbe ricostruirsi tutto l'edificio della nostra musica. Il catechismo dell'arte musicale italiana basandosi sul canto gregoriano (il solfeggio potrebbe essere appunto una scuola per apprendere il canto gregoriano che fu sempre il punto di partenza per lo studio della musica) ci libererebbe da tutti i pregiudizi e ci rimetterebbe sulla grande via.“⁵³

⁴⁷ Malipiero, Gian Francesco: Pause del silenzio, in: Gatti, Guido M. (Hg.): L'opera di Gian Francesco Malipiero, Treviso 1952, S. 224.

⁴⁸ Malipiero, Gian Francesco: *Cossì va lo mondo*, Mailand 1946, S. 43f.

⁴⁹ „Ed è appunto con un unico tema non sviluppato, immune da cerebrali divagazioni che Domenico Scarlatti non si ripete mai.“ Malipiero, Gian Francesco: Domenico Scarlatti (1927), in: ders.: *Filo d'Arianna*, S. 112-117, S. 115.

⁵⁰ „Il discorso della musica veramente italiana (basta pensare a Domenico Scarlatti) non s'arresta mai, segue la legge naturale dei rapporti e dei contrasti: non costruzione geometrica ma una architettura pensile e solida, antisimmetrica e proporzionata.“ Malipiero: *Cossì va lo mondo*, S. 44.

⁵¹ Bontempelli: Malipiero, S. 12.

⁵² A. a. O. S. 14.

⁵³ Malipiero, Gian Francesco: Del contrappunto e della composizione, in: Bontempelli: Malipiero, S. 181-186, S. 181.

Bedenken wir die Kritik Malipieros an den etablierten Melodiegestalten des 19. Jahrhunderts, dann erscheint die diatonische Melodik des gregorianischen Chorals durchaus als der Idealtyp seines Musikverständnisses.⁵⁴

4.2.1. Gesänge nach Madrigalart - *Cantàri alla madrigalesca* (1931)⁵⁵

Als erstes bedeutendes Werk der zweiten Schaffensperiode gilt *Cantàri alla madrigalesca* – das 3. Streichquartett, das Malipiero am 7. Mai 1931 vollendete. Der Titel des Quartetts bedeutet in der wörtlichen Übertragung „Gesänge auf Madrigalart“. Dazu Malipiero:

„I *Cantàri alla madrigalesca* non sono che la sonorità degli strumenti ad arco che cantano: cantano suonando, e il carattere madrigalesco risulta spontaneamente dalla loro espressione.“⁵⁶

Assoziationen, wie sie die auf volkstümliche Poesie anspielenden Titel der vorangegangenen Quartette *Rispetti e Strambotti* (1920) und *Stornelli e Ballate* (1923) weckten, werden im zweiteiligen 3. Quartett mit Verweis auf die hohe Kunst des Madrigals vermieden. Tatsächlich findet sich etwas von dieser Madrigalkunst in seinem Werk wieder. Madrigalisch und weniger volksmusikalisch ist schon die Struktur dieses Quartetts. Die an Volksmusik erinnernde Formung in einer Art Strophen wird zu Gunsten eines sich musikalisch stärker entwickelnden Prozesses variiert, wenngleich man auch hier nicht von motivisch-thematischer Arbeit sprechen kann. Jedoch werden die einzelnen Abschnitte, die gegeneinander bisweilen heftig kontrastieren, deutlich ausgeweitet. Längst lassen sich nicht mehr zwanzig Strophen zählen wie in den *Rispetti*.⁵⁷ John Waterhouse spricht für die *Cantàri* von einem „continuously evolving musical discourse“.⁵⁸

In dem Werk gibt es zumindest zwei Passagen, die an madrigalische Vorbilder erinnern. Im zweiten formalen Großabschnitt entwickelt Malipiero ab Takt 305 ein Thema mit repetierender Dreitonfolge und darauf folgenden Ganz- oder Halbtönschritten sowie finalem großen Terzsprung. *Lontano* notiert er über die entsprechende solistische Passage der Viola (Takt 310-315), gewissermaßen um den archaisch retrospektiven Tonfall dieser Musik als

⁵⁴ „I pregiudizi più pericolosi per ogni progredire dell’arte musicale sono: l’ostinarsi a considerare melodia solo quella che procede per periodi equidistanti, ripudiandola allorquando è concepita a largo respiro.“ Malipiero, Gian Francesco: A Madama Euterpe, in: ders.: *Filo d’Arianna*, S. 199-202, S. 201. Vgl. auch: „MELODIA. – Dovrebbe chiamarsi così qualsiasi disegno musicale, anche un ritmo di tamburo, invece ,melodia’ oggi significa musica italiana, cioè un seguito di suoni che anche il più antimusicale fra gli orecchianti può ripetere pappagallescamente. Per esempio il ,Funiculì-Funiculà’ è più italiano di una messa di Palestrina o di un Madrigale di Monteverdi e perciò più melodico.“ Malipiero: *Vocabolario*, in: Muraro, Maria Teresa (Hg.): Malipiero. Scrittura e critica, Florenz 1984, S. 115.

⁵⁵ *Cantàri alla madrigalesca*. Partitur, Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven u.a. 1931.

⁵⁶ Malipiero: *Cantàri alla madrigalesca*, in: Gatti: *Opera di Malipiero*, S. 245.

⁵⁷ Vgl. Waterhouse, John C. G.: Gian Francesco Malipiero. The life, times and music of a wayward genius 1882-1973, Amsterdam 1999, S. 173.

⁵⁸ „Mosaic-like construction is giving place to that sustained, if still seemingly wayward, linear discourse that was to find a more perfect embodiment three years later, in Malipiero’s next quartet.“ Ebd.

Reverenz an eine weit zurückliegende Epoche zu rechtfertigen. John Waterhouse nennt die Passage neo-monteverdisch.⁹⁹ Das Motiv der nach einer Dreitonfolge alternierenden Ganz- und Halbtorschritte ist eines, das Malipiero weiter beschäftigt. Auch wenn der Charakter der Musik schon ab Takt 331 wieder vollkommen wechselt, kommt der Komponist noch einmal auf dieses Motiv zurück: im Abschnitt *Lento* (Takt 394), der die Coda einleitet. Verkürzt auf den Wechsel zwischen Ganzton und Terzschrift bleibt das Motiv konstitutiv bis zum Schluss, ebenso wie seine Rhythmik in einer großen Beschleunigungsgeste zur allein beherrschenden Bewegung wird. Ab Takt 405 wird das neomonteverdische Thema diminiuiert, aber sonst unverändert wiederholt. Damit stellt sich die madrigalische Passage als das zentrale Moment für den zweiten Abschnitt seines Quartetts heraus. Blickt man über die dazwischen liegenden Teile hinweg, dann haben wir es hier durchaus mit einer motivisch-thematischen Verwandlung im romantischen Sinne zu tun. Ein bewusstes thematisches Hinführen auf die madrigalische Passage ist allerdings nicht unmittelbar erkennbar, vielmehr ist ein Ableiten von ihr bestimmendes Kennzeichen der Komposition.

Trotzdem finden sich in nuce im vorangehenden Großabschnitt erste Andeutungen der später so wichtigen Motivik. Die 1. Violine exponiert zu Beginn des Quartetts weniger ein Thema als vielmehr eine Geste, die ein zentrales Motiv vorstellt: eine sequenzierte Sechzentelgruppe aus vier Tönen (Takt 5), bestehend aus einer repetierten Note, auf die ein Halbton- und ein Terzschrift folgen. Durch Abspaltung des obersten Tones und Umwandlung der Zweier- in eine Dreierrepetition erhält Malipiero in Takt 16 eine wiederum sequenzierte Gruppe aus einer Folge von zwei Ganztonschritten und einem Terzschrift. Diese Stelle kann als Nukleus der späteren Coda ebenso aufgefasst werden wie als Anspielung oder Vorwegnahme des madrigalischen Teiles im zweiten Abschnitt. Die Folge von einem Ganztonschritt nach oben, einem Zurückgehen in die Ausgangsposition und großem Terzsprung ist konstitutiv für zentrale Passagen des Werkes. Darin deutet sich eine Rückbesinnung auf Momente motivisch-thematischen Arbeitens an.

Von Bedeutung ist auch die Rhythmik. Gruppen von vier Sechzehnteln kehren auf der gleichen Tönhöhe verharrend in Takt 45 wieder, ergänzt durch zwei Achtel, die gewissermaßen für eine Stauung der Bewegung sorgen. Dieses Motiv, das sich auf das eingangs formulierte Violinmotiv bezieht, stellt bis zum *Allegro energico* (Takt 86) einen bedeutenden Bewegungsimpuls dar. Dieser kehrt in der Coda ebenfalls wieder, durch die Überbindung der ersten Sechzehntel zur vorangehenden Viertel oder Achtel entsteht hier allerdings der Eindruck einer Beschleunigung. Während die angedeutete Bewegung im zweiten Abschnitt zur Melodik des madrigalischen Abschnittes gehört, leitet sie im ersten auf einen solchen bloß hin. Ab Takt

⁹⁹ Vgl. ebd.

68 staut Malipiero mit dem Sechzehntelmotiv und folgenden Achteln das Tempo und lässt die Viola eine ausgedehnte lyrische Melodie anstimmen, die schließlich in Takt 77 zur ersten kurzen neo-monteverdischen Passage führt. Das Sechzehntelmotiv bleibt dabei stets präsent.

So verbinden sich in Malipieros 3. Quartett an zentralen Stellen wichtige Errungenschaften seines Komponierens mit tradierten Methoden. Die Formung von durchaus unterschiedlichen Abschnitten bleibt zwar wichtig, geht jedoch mit eindeutigen Einflüssen der Alten Musik, die wohl aus Malipieros intensiver Beschäftigung vor allem mit dem Werk Claudio Monteverdis hervorgegangen sind, eine harmonische Verbindung ein. Ferner entwickelt Malipiero Ideen zur Durchformung der einzelnen Abschnitte, die ihren Ausgang gerade von neo-monteverdischen Passagen zu nehmen scheinen. Der Titel *Cantàri alla madrigalesca* wäre freilich übertrieben, wenn er glauben machen wollte, dass es sich um eine Aneinanderreihung madrigalischer Passagen handeln müsse. Doch er ist dann überzeugend, wenn man die auffallende madrigalische Passage im 2. Abschnitt als außerordentlich bedeutsam für das Werk als Ganzes einschätzt, worauf die motivische Kulmination bisher nur verstreut auftretender einzelner Momente in diesem Teil verweist.

Mag Malipiero auch thematische Entwicklungen in seiner Beschreibung des Quartetts von 1931 in Abrede gestellt haben⁶⁰ in der Komposition deutet er sie dennoch an, freilich ohne sie zu einem beherrschenden, geschweige denn zum alleinigen Prinzip werden zu lassen.⁶¹

4.2.2. Musik als orazione: *Concerto per violino e orchestra* (1932)⁶²

Allegro

Lento, ma non troppo

Allegro

In Malipieros übernächstem Opus, dem Violinkonzert, werden die Neomadrigalismen zum entscheidenden Merkmal der Komposition. Malipiero vollendete sein Violinkonzert am 10. März 1932 in Asolo. Zeitlich steht zwischen den *Cantàri* und dem Konzert die bereits erwähnte Instrumentation von Madrigalen Monteverdis. Nur vier Tage nach der Uraufführung der *Madrigali* im *Teatro La Fenice* in Venedig unter Pierre Monteux schloss Malipiero die Komposition des Konzerts ab. Wie die *Cantàri* ist es der amerikanischen Mäzenatin Elizabeth

⁶⁰ „La costruzione dei Cantàri alla madrigalesca è più ampia di quella dei due quartetti precedenti, pur non essendovi sviluppi tematici.“ Malipiero: *Cantàri*, in: Gatti: *Opera di Malipiero*, S. 245.

⁶¹ Carlo Mosso hat ähnliche Verfahren, die er auf Frescobaldi zurückführt, sogar für *Rispetti e Strambotti*, eigentlich das Musterbeispiel für Malipieros Verweigerung gegenüber motivisch-thematischer Arbeit, nachzuweisen versucht. Vgl. Mosso, Carlo: Lo sviluppo tematico nella musica strumentale di G.F. Malipiero, in: *Musica d'oggi* (1961), S. 11-15.

⁶² Concerto per violino e orchestra. Klavierauszug, Carisch, Mailand 1933.

Sprague-Coolidge gewidmet. Auch die Dauer beider Kompositionen ist vergleichbar. Während eine knappe Viertelstunde für ein Quartett noch nicht allzu ungewöhnlich ist, gehört Malipieros Violinkonzert mit 20 Minuten zu den kürzesten Exponenten seiner Gattung. Der Komponist nennt das Violinkonzert wie alle seine Konzerte „*orazione*“ – Rede:

„Una voce si alza e l’orchestra la segue come moltitudine che ascolta ,colui che ha qualcosa da dire’ o, con più modestia parlando, che vorrebbe dire qualcosa. Certo che nel suo discorso la censura non può intervenire; ogni pensiero può venire espresso e in molti modi. Naturalmente la rettorica, il virtuosismo sono stati evitati come malattia contagiosa.“⁶³

Während sich in den *Cantàri* das madrigalische Element eher als Eindruck eines archaischen Klangs manifestiert, erinnert der freie Fluss der häufig diatonischen Melodik im Violinkonzert stärker an madrigalische Vorbilder. Er orientiert sich nicht an einem strengen Formprinzip, sondern entwickelt sich gleichsam auf der Basis eines Subtextes. Nur selten wird die diatonische Textur dabei durch chromatische Einsprengsel getrübt. Träger dieses Subtextes ist die Melodie, freilich zumeist keine im Sinne des 19. Jahrhunderts. Luigi Colachicchi hat sie als die Basis des musikalischen Diskurses bei Malipiero verstanden. Harmonik, Kontrapunkt und Instrumentation seien Funktionen der Melodik und nicht umgekehrt.⁶⁴

Malipieros Opus vermeidet es ferner, sich an die klassisch-romantische Konzeption eines Solokonzerts anzulehnen. Die Sonatensatzform ist nicht einmal mehr Ahnung. Lediglich die Dreisätzigkeit und die Satzaufteilung in Allegro, Lento und Allegro entspricht den Vorbildern des 19. Jahrhunderts, aber auch dem näher liegenden *Concerto*-Zyklus Vivaldis. Von klassischer Themenexposition, Bithematik oder klarer Funktionstrennung zwischen Solist und Begleitung zu sprechen, ist aber schlicht unmöglich.

Nach den drei Tuttischlägen zu Beginn entspint die Solovioline einen endlos scheinenden Melodiefluss, der vom Orchester umspielt wird. Der Part des Orchesters nimmt jedoch thematisch nicht auf die Vorgaben der Geige Bezug. Wichtige strukturbildende Motive sind nirgends auszumachen. Tonleiterartige Aufwärtsbewegungen (Takt 23-25) fallen ins Auge, sie bleiben jedoch zu uncharakteristisch, um sich zu einem formal bedeutsamen Motiv zu entwickeln. Der 1. Satz hat 129 Takte, aber erst nach 60 Takten verstummt der Solist. Es folgt ein kurzes Zwischenspiel des Orchesters. In Takt 69 tritt die Violine wieder in den musikalischen Dialog ein, ohne ihn noch einmal nennenswert zu unterbrechen. Auch in diesem zweiten Abschnitt lassen sich allenfalls Rudimente bereits vorgestellter Motive erkennen.

Ganz anders verläuft der 2. Satz. Wie Waterhouse bemerkt, ist hier die Melancholie der langsamten Sätze Antonio Vivaldis nicht fern.⁶⁵ Zu diesen meint Malipiero:

⁶³ Malipiero: *Concerto per violino e orchestra* (1952), in: Gatti: *Opera di Malipiero*, S. 238.

⁶⁴ Colacicchi, Luigi: *Sulla melodia di Malipiero*, in: Gatti: *Opera di Malipiero*, S. 133-137, S. 133.

⁶⁵ Waterhouse: *Malipiero*, S. 175.

„Quasi tutti i concerti sono in tre tempi, lento quello centrale talvolta cortissimo, quasi intermezzo per legare il primo e l'ultimo tempo, vivaci. Dal secondo tempo dei concerti si può forse indovinare lo stato d'animo del compositore. Talvolta pare si conceda a malincuore un attimo di riposo, per riprender fiato, tal'altra, quando cioè il secondo tempo è di più vaste proporzioni, si indovina perché al grande Vivaldi, più obbediente fra tutti fu J. S. Bach.“⁶⁶

Nach wie vor ist der 2. Satz des Violinkonzerts von der Diatonik geprägt, der Tonfall entspricht dem neomadrigalischen Charakter des 1. Satzes. Doch der Fluss der weit gespannten Melodien ist deutlich in eine Ritornellform gegliedert. John Waterhouse will hierin eine Anspielung an Vivaldische Ritornellformen erkennen.⁶⁷ Zunächst stellt das Orchester eine lyrische Melodie vor, die mit einem auffallenden ostinaten Terzenmotiv endet, das fortan beharrlich weiter genutzt wird. In Takt 13 nimmt die Violine das vom Orchester eingangs formulierte weit ausgreifende Thema auf und stimmt es über dem Grund des ostinaten Orchestermotivs an. Unverändert wird es bis zum beschließenden Terzenmotiv gespielt. Das Folgende (ab Takt 24) ist eine Art Zwischenspiel, in dem das Terzenmotiv eine dominierende Rolle ausübt. Ab Takt 39 wiederholt das Orchester die gesamte Eingangsmelodie, transponiert um eine übermäßige Sekunde. Anschließend folgt wieder ein Zwischenspiel, erneut eingeleitet durch das ostinate Terzenmotiv. Den weiteren Verlauf bestimmt hingegen ein kleiner Ausschnitt aus dem Hauptthema. In den Takten 44 bis 46 wird eine aufsteigende Tonfolge aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln in Violine und Orchester präsentiert, die sich auf die Takte 16 bis 18 der Solovioline rückbeziehen lässt. Schließlich kehrt das Hauptthema wieder (Takt 56).

Der Satz nimmt innerhalb von Malipieros Instrumentalschaffen der 30er Jahre eine Sonderstellung ein. Anders als die Ecksätze des Konzerts weist er eine größere formale Strenge auf. Bedenkt man, dass Malipiero seinen Schülern immer wieder nahe legte, sich beim *Concerto grosso*, überhaupt bei den Meistern des *Settecento* Anregungen zu holen, muss dieser neobarocke Exkurs Malipieros nicht verwundern.

4.2.3. Motivisch-thematische Analogien – *Epodi e Giambi* (1932)⁶⁸

Massimo Bontempelli beschrieb seinen Eindruck von Malipieros Musik einmal so, dass sie als Ganzes ein einziges großes Werk darstellt.⁶⁹ Bontempellis Aussage regt dazu an, sich die Reihe der hier besprochenen Stücke einmal auf ihre tatsächlichen Zusammenhänge hin anzusehen.

⁶⁶ Malipiero, Gian Francesco: Antonio Vivaldi. Il prete rosso, Mailand 1958, S. 26.

⁶⁷ Waterhouse: Malipiero, S. 175.

⁶⁸ Epodi e giambi. Paritur, Wilhelm Hansen Edition, Leipzig u.a. 1933.

⁶⁹ „Malipiero è uno di quegli autori di cui ciascun numero conta, perchè tutti insieme nella loro serie cronologica costituiscono quasi una sola vasta opera ininterrotta.“ Bontempelli: Malipiero, S. 14.

Epodi e Giambi für Violine, Oboe, Viola und Fagott, vollendet am 5. Juni 1932 in Asolo, enthält Spuren vorangegangener Opera. Der Titel könnte mit „Epoden und Jamben“ übersetzt werden. Er scheint auf die Epoden des Horaz anzuspielen, der seine Dichtung selbst als *Iambi* bezeichnet hat, auch wenn nur ein Teil im jambischen Rhythmus ausgeführt ist. Wie er zu diesem Titel kam und wie er ihn verstanden wissen wollte, dazu äußerte sich Malipiero leider nicht. In seiner kurzen Beschreibung des Werkes erwähnt er, dass dieses Stück in seiner Machart an die Streichquartette erinnere. Darüber hinaus spricht er davon, dass die Mischung der Klangfarben von Blas- und Streichinstrumenten Analogien zu anderen Kammermusikwerken verdunkle. Damit deutet er an, dass es Analogien gibt:

„La forma si avvicina a quella dei quartetti, ma la varietà degli strumenti cambia il colore, anzi i colori, occultando tutte le analogie con le altre mie opere da camera.“⁷⁰

Bereits in den Eröffnungstakten des Stücks entdeckt man eine Reminiszenz an die *Cantàri alla madrigalesca*. In Takt 2 verwendet Malipiero ein Motiv aus zwei Achteln, vier Sechzehnteln (wobei ein Sechzehntel durch eine Pause ersetzt ist) und zwei beschließenden Achteln. Das Motiv dominiert die Takte 2 bis 4. Es gibt die schnelle Grundbewegung vor. Eine ähnliche Funktion übt ein diesem auf verblüffende Weise ähnliches Motiv in der Coda der *Cantàri* aus.

Es gibt noch weitere Korrespondenzen. In Takt 27 spielt die Violine ein charakteristisches Motiv aus Oktav- und Nonsprüngen, zu dem es ein fast identisches Motiv in den *Cantàri* gibt (Takt 363). In beiden Stücken ist das Motiv der Violine anvertraut, beide Male finden sich die Spielanweisungen *strisciando* und *4 Corda*.

Ob die genannten Motive in *Epodi e Giambi* nun absichtlich oder unabsichtlich verwendet wurden, lässt sich nicht zweifelsfrei entscheiden. Die exponierte Position des Eingangsmotivs, auch der verbale Verweis auf die Quartette und verborgene Analogien deutet aber doch darauf hin, dass es sich nicht um Zufälle handelt.

Das erwähnte Coda-Motiv der *Cantàri* haben wir als dem neomadrigalischen Motiv in demselben Werk (Takt 305) verwandt interpretiert. In *Epodi e Giambi* hebt mit Takt 72 ebenfalls eine neomadrigalische Passage an, verblüffenderweise mit einem Motiv, das dem der bereits genannten Stellen verwandt ist. Die Bewegung mit punktierter Viertel und folgenden drei Achteln kann als eine langsame Variante des eingangs benutzten Achtel-Sechzehntelmotivs verstanden werden. Damit ähnelt es dem Codamotiv der *Cantàri* und in noch weit stärkerem Maße dem neomadrigalischen Motiv ab Takt 305 des Streichquartetts. Zwar spart Malipiero an der korrespondierenden Stelle in *Epodi e Giambi* die Ganztonsschritte aus, doch reicht die analoge Geste mit einem folgenden kleinen Terzschritt nach oben, um die Ähnlichkeit

⁷⁰ Malipiero: *Epodi e giambi*, in: Gatti: *Opera di Malipiero*, S. 246.

vollkommen offensichtlich werden zu lassen. Ferner ähneln einander das langsame Metrum (*Lento*) und das kurze *Rallentando*, das beiden Passagen vorangeht. Analog ist natürlich die archaische Harmonik, die Malipiero in *Epodi e Giambi* mit im *unisono* geführten parallelen Quintfortschreitungen (ab Takt 77) geradezu auf die Spitze treibt. Dieses Motiv kehrt weitgehend unverändert zweimal wieder (Takt 147 und 152), einzig das *Tempo lento* ist hier einem *Allegro, non molto mosso pero* gewichen. Mit dieser Tempovorgabe endet in Takt 113 die neomadrigalische Passage der *Epodi e Giambi*.

Mit thematischen Bezügen verbindet Malipiero zwei wichtige, zeitlich nur durch ein Jahr getrennte Kammermusikwerke. Er schafft dadurch einen werkübergreifenden Zusammenhang. Damit entspricht der analytische Befund Bontempellis Ausspruch von der „Einheit in der Kontinuität“ („*unità nella continuità*“) im Werk Malipieros.

4.2.4. Die italienische Sinfonie – *Prima Sinfonia – In 4 tempi come le 4 stagioni* (1933)⁷¹

Quasi andante, sereno

Allegro

Lento, ma non troppo

Allegro, quasi allegretto

„Se i tedeschi hanno scelto la parola italiana *sinfonia* per definire una loro forma musicale, noi italiani non possiamo rinunziare al titolo *sinfonia* quando abbiamo concepito un’opera musicale che non si può chiamare altrimenti dato il suo carattere, la sua forma, ecc., e la cui denominazione risale alla nostra più pura tradizione musicale. Senza alludere alle sinfonie che precedevano le cantate, che troviamo anche ai tempi di Alessandro Stradella e che significavano *Preludi per vari strumenti*, possiamo dire che la *sinfonia italiana* è una forma libera di poema in più parti che si seguono capricciosamente obbedendo soltanto a quelle leggi inafferrabili che l’istinto riconosce e adotta per esprimere un pensiero o un seguito di pensieri musicali.“⁷²

Eine profunde Analyse der 1. Sinfonie hat Beate Thiemann in ihrer Monographie zu den Sinfonien Malipieros durchgeführt. Dabei gilt auch dem poetischen Titel des Werks das Interesse der Autorin. Für bemerkenswert hält sie die Möglichkeit einer Wortgebundenheit der Themen, denn Malipieros Titelwahl spielt nicht etwa auf Antonio Vivaldis *Quattro stagioni* an, sondern auf einen Gedichtzyklus von Antonio Maria Lamberti (1757–1832).⁷³ Thiemann hat ferner gezeigt, dass sich innerhalb der einzelnen Sätze und auch satzübergreifend thematische Bezüge relativ leicht finden lassen, dass eine Wiederaufnahme bereits etablierter Motive nichts

⁷¹ Prima sinfonia. Partitur, Ricordi, Mailand 1948.

⁷² Malipiero, Gian Francesco: Prima Sinfonia, in: Gatti, Guido M. (Hg.): L’opera di Gian Francesco Malipiero, Treviso 1952, S. 229–232, S. 229f.

⁷³ Lamberti, Antonio Maria: La quattro stagioni campestri e cittadine, Venedig 1802, Nachdruck Vicenza 1991.

Ungewöhnliches darstellt. Möglicherweise existieren auch hier werkübergreifende thematische Korrespondenzen.

Im dritten Satz der *Prima sinfonia* benutzt Malipiero an exponierter Stelle ein bereits häufig beschriebenes Motiv. Es setzt sich aus einer Pause, drei Sechzehnteln und zwei folgenden Achteln zusammen (Takt 280). Wir kennen dieses Motiv aus der Coda der *Cantàri* ebenso wie aus dem Violinkonzert (Takt 45f), wo es freilich keine bedeutsame Rolle spielte. Wichtiger ist sein Einsatz zu Beginn von *Epodi e Giambi*, wo es innerhalb der ersten vier Takte die wichtigste motivische Komponente darstellt. In der *Prima Sinfonia* kehrt es wieder, nicht nur kurisorisch, sondern als das bestimmende rhythmische Element der zweiten Hälfte des 3. Satzes. Damit nicht genug, in Augmentation präsentiert es sich auch im 4. Satz (ab Takt 315). Schließlich kehrt es in seiner Reduktion auf den markanten Bewegungsimpuls als Gruppe von vier Sechzehnteln mit anschließendem Achtelpaar ebenfalls wieder (Takt 358). Die musikalische Faktur besteht in den nächsten zehn Takten beinahe aus nichts anderem mehr als aus diesem Motiv.

Wo auch immer die Keimzelle für dieses exemplarisch herausgegriffene Motiv zu suchen ist, ob nun am Beginn der *Cantàri* oder doch in der so bedeutsamen neomonteverdischen Passage desselben Stücks, eines ist wohl bewiesen: im Komponieren Malipieros hat es sich zu einem zentralen Topos mit großer Wirkungsmacht entwickelt. Es regiert nicht mehr nur einige Takte eines Werkbeginns (*Epodi*), sondern ganze Sätze (*Prima sinfonia*). Führt man das Motiv auf die Violenpassage des neomadrigalischen Abschnittes des 3. Streichquartetts zurück, dann vollzieht sich innerhalb der folgenden Instrumentalwerke eine Reduktion seiner Komplexität. Tonsprünge und Schritte werden aufgegeben (Coda/*Cantàri*, *Epodi*, Violinkonzert), das Tempo wird diminuiert, das Motiv auf seine Kernbewegung, den Wechsel zwischen mehreren Sechzehnteln und wenigen Achteln reduziert (*Prima Sinfonia*). Wenngleich es das allgemeine Verständnis von motivisch-thematischer Arbeit kaum erlaubt, dieses Konzept auf den Zusammenhang mehrerer Werke zu übertragen, so kann doch nicht bestritten werden, dass die Werke über eine Substanzverwandtschaft auf der Ebene der Motive und Themen verfügen. Stellt man die verwandten Themen einander gegenüber, so erwecken sie im Verlauf mehrerer Stücke tatsächlich den Eindruck, als seien sie Ergebnis motivisch-thematischen Arbeitens. Damit kettet Malipiero in seiner *ossessione della continuità* (Bontempelli) seine neueren Instrumentalwerke der frühen 30er Jahre aneinander, ohne dass sich die Beziehungen dem Zuhörer klar offenbarten.

Welche Antwort auf die Frage nach dem nationalen Anspruch von Malipieros Musik erlauben diese Befunde? Für Malipiero stellte die Verwendung klassischer Durchführungsprinzipien, also motivisch-thematischer Arbeit, kein Element der zu schaffenden *musica nazionale* dar. Dies war eine sehr persönliche Ansicht, die auf einer starken, durch

vielerlei Ereignisse und Umstände beförderten Ablehnung der deutsch-österreichischen Tradition gründete. An die Stelle der motivisch-thematischen Arbeit, mithin an die Stelle der deutschen Musik, sollte für Malipiero ein Prinzip ähnlich dem Sonatenprinzip Domenico Scarlattis treten: eines, das Themen und Motive unverwandelt, aber kontinuierlich aneinander reiht, ohne aus einem Motiv durch Verwandlung ein anderes zu machen.

Malipiero war der Meinung, eine *musica nazionale* schließe das Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit aus. Die vorliegenden Kompositionen können für diesen Anspruch nicht bürgen. Zumindest in den *Cantàri* sind die Rudimente motivisch-thematischer Arbeit offensichtlich. Es handelt sich eben nicht um bloße Wiederholung, Augmentation oder Diminution von Motiven und Themen. Vielmehr gibt es identifizierbare Stationen im Prozess des Entstehens von einander verwandten Motiven. Und es gibt diese Stationen werkübergreifend. Mag man sie auch nicht für motivisch-thematische Arbeit gelten lassen, sondern ihnen lediglich einen Wert als Substanzverwandtschaften beimessen, so erschaffen sie dennoch die Idee einer virtuellen Großform. Die übergreifenden Zusammenhänge verweisen auf eine höhere, beinahe metaphysische Ebene der motivisch-thematischen Arbeit, die im Einzelwerk nicht erkennbar ist. Malipiero mag dieses Prinzip ablehnen, es erweist sich dennoch als unumgänglich. Das Einzelwerk, etwa das Violinkonzert, das in seiner bisweilen archaischen Tonsprache und dem Fluss seiner diatonischen Melodik Malipieros Vorstellungen einer *musica nazionale* nahe kommt, fügt sich somit wieder in eine Werkgruppe ein, die als Ganze betrachtet das „italienische Prinzip“ in nicht wenigen Momenten negiert.

Das zentrale Motiv, anhand dessen dies nachgewiesen wurde, ließ sich auf eine Keimzelle in der neomonteverdischen Passage der *Cantàri* zurückführen. Dass eine Stelle, die klar erkennbar den von Malipiero so verehrten alten italienischen Meistern ihre Reverenz erweist, zum Ausgangspunkt für Musik wird, die dann durchaus im Sinne der deutsch-österreichischen Tradition weitergedacht wird, kann überraschen. Sollte Malipiero sich der Wiederkehr bestimmter sich ähnelnder Motivik in einander folgenden Werken nicht bewusst gewesen sein, so gilt wohl der Befund, dass er seine Musik für eine *musica nazionale* hielt und dies mit guten Gründen, die etwa in der Strophenanlage oder in der archaischen Harmonik zu finden sind, auch hätte verteidigen können. War er sich aber der Substanzverwandtschaften auf der Ebene von Motiven und Themen doch bewusst, dann erwecken seine Kompositionen der frühen 30er Jahre den Eindruck eines fast subversiven Protestes gegen die nach außen vertretenen Dogmen und das Konzept einer reinen, unverfälschten und sofort erkennbaren *musica nazionale*.

4.3. Ottorino Respighi

Alfredo Casella äußerte sich im Hinblick auf die Sinfonische Dichtung erleichtert, dass er den Verführungen dieser „unitalienischen“ Gattung widerstehen konnte. Er meinte:

„[Il] poema sinfonico [...] non è affatto nostra, ma invece franco-nordica.“⁷⁴

An dieser Gattung kritisierte er alles, was bloß virtuos, ornamental und schließlich musikfremd war. Für Casella war beschreibende Musik niedere Kunst:

„E questo si spiega agevolmente col fatto che la musica è arte essenzialmente astratta, e che non può venir intesa come arte descrittiva se non da musicisti i quali non abbiano di essa musica che una nozione erronea ed inferiore.“⁷⁵

Ottorino Respighi ist bis heute der wichtigste Vertreter des italienischen *Poema sinfonico* geblieben. Keiner der Komponisten der *Generazione dell’80* bediente sich dieser Gattung vergleichbar häufig.⁷⁶ Gerade die so genannte *Triologia romana* mit den Tondichtungen *Fontane di Roma*, *Pini di Roma* und *Feste romane* trug wesentlich zur Assoziation des *Poema sinfonico* mit dem Namen Respighis bei.

Üblicherweise ist die Sinfonische Dichtung einsäitzig, Respighis *Poemi* verbinden hingegen mehrere kurze Sätze zu einem Werk, das durch einen programmatischen Titel zusammengehalten wird. Die formale Anlage seiner großen Sinfonischen Dichtungen ist möglicherweise eine Frucht der Auseinandersetzung mit der Suite. Dafür sprechen einige Indizien. Suiten begegnen in Respighis Schaffen häufig.⁷⁷ Sein erster entsprechender Versuch war eine Suite für Klavier (P 022).⁷⁸ Es folgte eine weitere für Orchester (P 034), die er später noch einmal überarbeitete, wobei er die Satzbezeichnungen änderte (P 051). Die späteren Suiten P 034, P 051, P 057 und P 058 weisen vier Sätze auf, während die früheren Suiten P 041 und P 043 noch zwischen fünf und sechs Sätzen haben. Will man die Herausbildung einer Norm erwägen, so zeigt sich diese in der Viersäzigkeit. Ähnlich der Suite zeichnen sich auch die Sinfonischen Dichtungen durch den Wechsel von kurzen Sätzen unterschiedlichen Charakters aus, wobei nur ein Teil der *Poemi sinfonici* dem viersätzigen Schema folgt: die drei der *Triologia Romana* sowie

⁷⁴ Casella: Segreti, S. 231f.

⁷⁵ Casella, Alfredo: Fascismo e musica, in: *Educazione fascista X* (November 1932), S. 865-872, S. 865f., in: Venedig, Fondo Casella.

⁷⁶ Vgl. Cantù, Alberto: Respighi compositore, Turin 1985, S. 56. Rino Maione widmet in seinem Buch über die sinfonische Dichtung neben Respighi nur noch Franco Alfano (*Eliana*) als einem Exponenten der Generazione dell’Ottanta ein eigenes Kapitel. Vgl. Maione, Rino: Il poema sinfonico. La musica come categoria poetica (da Berlioz a Respighi), Rom 2002, S. 26-33.

⁷⁷ P 022: Suite für Klavier, P 034: Suite in E für Orchester, P 043: Suite für Klavier, P 051: Suite in E für Orchester, P 057: Suite für Streichinstrumente und Flöte, P 058: Suite in C für Streicher und Orgel.

⁷⁸ Grundlage ist das Werkverzeichnis von Podito Pedarra: Catalogo delle composizioni di Ottorino Respighi, in: Battaglia, Elio u.a.: Ottorino Respighi, Turin 1985, S. 326-404.

die *Vetrate di chiesa* (P 150). Das *Trittico Botticelliano* (P 151) und die *Impressioni brasiliiane* (P 153) hingegen haben jeweils drei, *Gli uccelli* (P 154) fünf Sätze.

Alberto Cantù sah Respighis große Tondichtungen in der Tradition der klassischen Sinfonie, der sie vermittels einer viersätzigen Anlage gerecht würden.⁷⁹ Doch weit eher lassen sogar die *Poemi*, die diesem Schema entsprechen, etwa die *Fontane di Roma*, an Respighis vorangehende Suiten und die Serien der jeweils viersätzigen *Antiche danze ed arie* von 1917, 1924 und 1932 denken. Die lose Folge der Sätze der großen *Poemi*, die sich nicht durch einen substantiellen Zusammenhang auszeichnen, sondern vielmehr dem Prinzip der Abwechslung der Satzcharaktere folgen, entspricht dem Typus der von Respighi transkribierten barocken Suiten in stärkerem Maße, als dass sie an geschlossene Sinfonien erinnerte.

Die Genese der Satzbezeichnungen der frühen Suiten Respighis deutet ebenfalls auf die späteren *Poemi sinfonici* hin. Dabei verdienen die Satztitel der Suite P 051 von 1903 im Hinblick auf die Problemstellung Beachtung. Die Sätze tragen nicht mehr nur die Bezeichnungen von Charakterstücken wie *Intermezzo*, *Allegro*, *Badinage*, oder diejenigen barocker Suiten wie *Siciliana*, *Giga*, *Sarabanda*, etc. (P 041), sondern sie sind mit bildhaften, auf reale Situationen und deren Stimmungen verweisenden Überschriften versehen: *Nella foresta*, *Visione*, *Danza*. Die Suite P 051 ist eine Bearbeitung einer älteren Suite (P 034). Dabei wurden die metaphorischen Satzbezeichnungen von Respighi erst in der Zweitfassung hinzugefügt. Auch ein Stück der Suite P 057 trägt einen situationsbezogenen Titel: *Berceuse de Noël*. Respighi beweist damit sein aufkeimendes Interesse an der musikalischen Schilderung einer näher umrissenen Situation. Die Satzbezeichnungen der großen Tondichtungen können als Erweiterung dieses Ansatzes um näher bestimmte metaphorische und situationsbezogene Elemente verstanden werden. So entwickelt Respighi die unterschiedliche Charakteristik der barocken Tanzsätze zu realitätsbezogenen musikalischen Impressionen weiter. Entsprechend zeichnen sich die Sätze einer Tondichtung Respighis nicht durch eine verbindende, vorab entwickelte Dramaturgie aus.⁸⁰ Die Tondichtungen vereinen Stimmungsbilder unterschiedlichen Charakters und gewinnen erst durch einen gemeinsamen Titel scheinbare Geschlossenheit. Damit haben Respighis *Poemi sinfonici* wenig mit den auf literarischen Vorlagen basierenden Tondichtungen eines Richard Strauss oder Franz Liszt gemein.

Erkenntnisse zum Entstehungsprozess der Titel und Programme der *Poemi sinfonici* stützen die Suiten-Hypothese. Denn wie die deskriptiven Titel der Suitensätze, etwa im Falle der Suite P 034, wurden auch die Titel und Programme der Sinfonischen Dichtungen nachträglich

⁷⁹ Vgl. Cantù: Respighi compositore, S. 60.

⁸⁰ Weder die Tondichtungen der *Triologia Romana*, noch die *Vetrate di chiesa*, aber auch nicht das *Trittico Botticelliano*, die *Impressione brasiliiane* oder *Gli Uccelli* beziehen sich auf einen zusammenhängenden literarischen Hintergrund.

entworfen. Für gewöhnlich entstanden programmatiche Kompositionen auf der Basis literarischer Werke oder mit einer klar definierten deskriptiven Intention. Im Falle der Programmmusiken Respighis wird dies sowohl von Elsa Respighi als auch von Claudio Guastalla bestritten. Elsa Respighi betont im Zusammenhang mit dem Entstehungsprozess der *Fontane di Roma*:

„È certo che le Fontane non sono nate da un programma letterario come alcuni vogliono sostener, nè per descrivere ed illustrare quattro tra le più belle fontane romane, ma solamente per appagare una necessità spirituale; e possono dirsi la sintesi dei sentimenti, pensieri, sensazioni percepiti dal Maestro in quei suoi primi mesi di vita romana.“⁸¹

Den Hintergrund dieser Äußerungen bildet die Übersiedlung Respighis im Januar 1913 nach Rom, wo er einen Lehrauftrag für Komposition am *Liceo di Santa Cecilia* annahm.

Vergleichbare Äußerungen kennen wir von Claudio Guastalla, der in den *Quaderni* den Entstehungsprozess der Programme der *Pini di Roma* aus seiner Sicht überliefert. Die Gegner der Gattung *Poema sinfonico* bittet er zur Kenntnis zu nehmen, dass er die Programme der *Pini* zusammen mit Respighi verfasst habe, allerdings nachdem die Komposition bereits vollendet war:

„E a chi condanna o disprezza la ‚musica a programma‘ bisognerebbe raccontare altri aneddoti. Non conoscevo Respighi quando compose le Fontane [sic] ma i ‚programmi‘ dei Pini e delle Feste li ho scritti io, dopo compiuta la partitura naturalmente. Pini! Ricordo benissimo: dopo aver ascoltato tutto il poema, al pianoforte, sediamo al lungo tavolo nella stanza all’angolo, lassù in via Nazionale. Io, con la matita in alto, pronto a fissare la parola che mi sembrava più significativa.“⁸²

Ein weiteres Beispiel für diese Vorgehensweise stellen die *Vetrare di chiesa* dar:

„Nel 1925 o 26, non ricordo con certezza, venne un amico a Respighi di sviluppare per orchestra quei preludi sopra melodie gregoriane già da lui composti e pubblicati per piano, aggiungendovene una nuova. Come le intitoleremo queste quattro impressioni sinfoniche? Respighi pensava – non so se fosse un’idea maturata durante la composizione o una parola gettata lì all’improvviso nel conversare – a quattro portali di tempio, non mi piacque: è senza colore. Forse meglio – suggerii – vetrare di chiesa. E questo titolo rimase.“⁸³

Natürlich ist Guastallas Zeugnis auch als Versuch zu sehen, Respighis programmatiche Kompositionen von dem häufig erhobenen Vorwurf, sie seien rein deskriptiven Charakters, frei zu machen. Er hilft ihnen gewissermaßen zum Etikett der „absoluten Musik“, indem er die Ansicht widerlegt, konkrete visuelle oder textliche Inspirationen müssten der Komposition dieser Tondichtungen vorausgegangen sein. Es ist aber nicht einmal von Bedeutung für unsere

⁸¹ Respighi, Elsa: Respighi, S. 99.

⁸² Guastalla, Claudio: Soliloqui, Quaderno I. Ottobre 1932-Marzo 1934, handsch. Exemplar, in: Venedig, Fondo Respighi, S. 6. Die Daten dieser *Soliloqui* (Selbstgespräche) beziehen sich auf den Zeitpunkt der Niederschrift, nicht auf den der Ereignisse. Das Zitat ist auch in Elsa Respighis Biographie überliefert, weist aber signifikante Abweichungen auf, v. a. Ergänzungen, die durch die Autorin selbst hinzugefügt wurden, um gewisse Sachverhalte zu unterstreichen. Vgl. Respighi, Elsa: Respighi, S. 167f.

⁸³ Guastalla: Soliloqui, Quaderno I, S. 8.

Fragestellung, ob die Titel der *Poemi* tatsächlich immer nachträglich entworfen wurden. Entscheidend ist, etwa für die *Vetrate di chiesa*, dass das viersätzige Orchesterwerk aus einem dreisätzigen Klavierwerk hervorging, den *Tre Preludi sopra melodie gregoriane* (1919). Im Falle der *Preludi* haben wir es tatsächlich mit der losen Folge unterschiedlicher Satzcharaktere zu tun, die lediglich mit dynamischen Angaben (*Molto lento*, *Tempestoso*, *Largo*, *Lento*) überschrieben sind. Sie werden zu einer scheinbar geschlossenen Sinfonischen Dichtung zusammengefasst und durch einen vierten „schnellen“ Satz im Sinne einer konsequenten dynamischen Abwechslung erweitert.

Als Fortsetzung der Suite mit ähnlichen Mitteln stehen die Sinfonischen Dichtungen Respighis in der Tradition einer von den Italienern als Teil ihrer Musikgeschichte verstandenen Gattung. Die Transkription der *Antiche danze* und die Neukomposition von Suiten nach barocken Satzmodellen: all das zeigt ein bei Respighi bereits früh vorhandenes Bestreben, an die italienische Musik des *Settecento* anzuschließen. Damit beriefe sich Respighi auf eine ganz andere Tradition, als ihm Casella mit seinen Aussagen unterstellte. Für Respighi, der als Mitglied der *Lega dei cinque* auch gegen den Impressionismus und die deutsche Sinfonik agitierte, war die Sinfonische Dichtung eben keine Gattung mit dezidiert französischen oder deutschen Wurzeln. Respighis Sinfonische Dichtungen waren materiell anders gestaltet als dienjenigen eines Strauss oder Liszt, sie sind eher als Sinfonische Programmsuiten zu verstehen, eine Bezeichnung, die Missverständnisse verhindert und ihr Herkommen aus der Suite deutlich macht. Dieser Typus, der stets als Kombination mehrerer verschiedenartiger Sätze bei Respighi verwirklicht ist, ist für den Komponisten im Widerspruch zu Casellas Ansichten zur Sinfonischen Dichtung *musica nazionale*.

Die *Poemi sinfonici* erfüllen wesentliche Anforderungen, die der Komponist an eine *musica nazionale* stellt, wie sie im 2. Kapitel benannt wurden: *musica antica - musica strumentale - Ottocento - melodramma - canto - melodia - Falstaff - italianità - tradizione*. Das *Poema sinfonico* ist Instrumentalmusik, die in ihrem Herkommen von der Suite an die Tradition der Alten Musik anschließt. Das Traditionsverständnis Respighis schließt dabei die Errungenschaften des 19. Jahrhunderts vor allem im Hinblick auf Instrumentation und Harmonik nicht aus, sondern bedient sich ihrer weiterhin.

In seinem Aufsatz *La musica italiana moderna* sprach Respighi davon, dass sich Musik ihres Nationalcharakters sicher sein müsse. Sie solle zu allererst die Elemente erwägen, die ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nation (Respighi spricht von „razza“) ausweisen, um schließlich zu allen Nationen sprechen und damit universal werden zu können.⁸⁴ Welchen

⁸⁴ Vgl. Respighi, Ottorino: La musica italiana moderna. Conversazione di O. Respighi, 7-seitiges masch. Exemplar mit handsch. Korrekturen von Elsa Respighi, in: Venedig, Fondo Respighi. Auch in: Radiocorriere XI/7 (10.-16.02.1935), S. 4f.

Elements könnte sich Respighis Musik bedienen, das zweifelsfrei für den Nationalcharakter einstünde? Formale Kriterien sind noch relativ offensichtlich. Das *Concerto grosso* war für Respighi nicht weniger italienisch als für seine Kollegen. Im *Concerto a cinque* (1933) schrieb Respighi sein eigenes *Concerto grosso*. Die Bedeutung der Alten Musik für seine Epoche hatte Respighi 1928 mit der Bedeutung der Antike für die Renaissance gleichgesetzt und damit die Wichtigkeit dieses restaurativen Bestrebens für die Gegenwart mit einem einprägsamen Vergleich unterstrichen.⁸⁵

Suite und *Concerto grosso* bildeten nun ideale formale Vorbilder für Respighis eigene Beiträge zu einer *musica nazionale*. Der gregorianische Choral ist darüber hinaus ein wesentliches Element, das diesem Anspruch auf der Ebene der Harmonik sowie auf der Ebene der Motivik und Thematik gerecht werden konnte.

Elsa Respighi berichtet, dass sich Respighi erst nach seiner Hochzeit im Jahre 1919 ernsthaft mit dem gregorianischen Choral zu beschäftigen begann.⁸⁶ Der Kontakt mit dem Choral sei von nachhaltiger Bedeutung für das weitere Komponieren ihres Mannes gewesen, meint Elsa Respighi:

„Grande è stata indubbiamente l'influenza di quel canto nell'arte del Maestro, se in quasi tutti i lavori posteriori al 1920 ci è dato riscontrare echi di musiche gregoriane.“⁸⁷

In der Tat bediente sich Respighi des Chorals nicht nur gelegentlich, sondern ließ die Gregorianik zu einem der wichtigsten Merkmale seines Stils werden.⁸⁸ Mehr oder minder deutliche Spuren gregorianischer Einflüsse finden sich z.B. in: *Belfagor*, *Quartetto dorico*, *Maria egiziaca*, *La fiamma*, *Lauda per la natività del Signore*, *Feste romane* (*Circenses*, *Giubileo*), *Trittico botticelliano* (2. Episode), *Pini di Roma* (*Catacombe*) und im *Concerto gregoriano*. Anders als Malipiero und Casella ging es Respighi aber nicht vordergründig darum, in der Gregorianik Inspiration für eine neue Melodik auf der Basis modaler, scheinbar unverbrauchter

⁸⁵ „Tutto questo non è un movimento di pura e semplice erudizione (vi è anche questo, costituito dalla continua pubblicazione di antiche musiche) ma un ritorno istintivo alle antiche forme, ritorno non dissimile, da quello che si è prodotto tante volte nell'arte italiana e che ha determinato soprattutto quel movimento che prende nome di rinascimento, e che dall'Italia, per il suo carattere di universalità ha potuto irradiarsi in tutta Europa.“ Respighi, Ottorino: Il rinnovamento musicale in Italia, 10-seitiges masch. Exemplar in: Venedig, Fondo Respighi, S. 9f.

⁸⁶ „Eravamo sposati da qualche settimana quando un giorno io chiesi a Ottorino se si fosse mai dedicato allo studio del canto gregoriano. Mi rispose che era cosa che desiderava fare da molto tempo ma gliene era mancata l'occasione. Forte di un diploma a pieni voti preso in questa materia pochi mesi prima, materia che io avevo studiato con particolare passione, mi offrii come maestra: e devo dire che la mia fatica non fu davvero grave. In pochi giorni Respighi aveva imparato tutto quello che io sapevo e molto di più. [...] Non passava giorno che non mi chiedesse di intonare per lui qualche pagina del *Graduale romano*.“ Respighi, Elsa: Ottorino Respighi, Mailand 1954, S. 125.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. Martinotti, Sergio: Respighi tra modernità ed arcaismo, in: Nicolodi: Musica italiana, S. 119. Raffaello de Rensis spricht von „una continuità ideale ed una aspirazione mistica ininterrotta.“ De Rensis, Raffaello: Ottorino Respighi, Turin 1935, S. 39.

Harmonik zu finden.⁸⁹ Immerhin setzte sich Respighi erst als 30-jähriger erfolgreicher Komponist mit dem Thema auseinander, lange nachdem er sich mit Musik des *Seicento* und *Settecento* beschäftigt hatte und lange nach seinen Kollegen. Vielmehr musste Respighi in der Gregorianik die Chance erkannt haben, seiner ohnehin bereits bunten Palette an orchestralen Ausdrucksmöglichkeiten eine weitere Farbe hinzuzufügen, die sich fremdartig, nachgerade orientalisch (was Respighi besonders schätzte), unimpressionistisch und doch auch „modern“ sowie als Element der nationalen Tradition ausnahm.⁹⁰ Als solches bezeichnete er es in seinem bekannten Aufsatz *Il Rinnovamento musicale in Italia*:

„Chi scrive infine, e domanda scusa di doversi citare, non solo ha orchestrato antiche canzoni a liuto ma si è valso di elementi gregoriani, la più antica musica veramente latina.“⁹¹

Um die Identifizierbarkeit dieses Elements zu gewährleisten, riskierte Respighi auch, dass sein Umgang mit der Gregorianik nicht selten akademisch wirkte und klanglich plattitüdenhaft blieb. Während Casella und Malipiero Zitate und eine Art Pseudogregorianik mieden, scheute sich Respighi nicht, authentische und neu erfundene gregorianische Melodien in seine Stücke zu integrieren. Was Sergio Martinotti über die stark vom Choral geprägten *Vetrate di chiesa* sagt, könnte für fast alle Werke Respighis gelten, in denen gregorianische Melodik verwendet wird. Er nennt sie „una sintesi di ingenuità e di raffinatezza.“⁹²

4.3.1. Naivität und Raffiniertheit – *Vetrate di chiesa* (1926)⁹³

- I. *La fuga in Egitto*
- II. *San Michele Arcangelo*
- III. *Il Mattutino di Santa Chiara*
- IV. *San Gregorio Magno*

Die *Vetrate di chiesa* gehen auf eines der wenigen Klavierwerke Respighis zurück. Die *Tre preludi su melodie gregoriane*, die Respighi Alfredo Casella widmete, entstanden in der Phase der ersten, intensiven Auseinandersetzung mit der Gregorianik. Elsa Respighi berichtet:

„I *Tre preludi su melodie gregoriane* per pianoforte furono composti pochi mesi dopo a Capri, nell'estate del 1919 e si può dire che questa composizione rispecchi luminosamente lo stato d'animo di Respighi in quel periodo: gioiosa meraviglia di una revelazione. [...] Mi

⁸⁹ „Per Respighi insomma, al contrario di altri compositori di primo Novecento, il Gregoriano è semplice ‚occasione‘ di linguaggio melodico e armonico, emotivamente e pure coloristicamente intesa, e non strumento idoneo ad aggirare lo ‚stanco sistema tonale maggiore-minore‘ – per dirla con Casella – opponendo così ad esso la scarsa modalità degli antichi cristiani.“ Cantù: Respighi compositore, S. 100f.

⁹⁰ Vgl. a. a. O., S. 120. Vgl. auch: De Rensis: Respighi, S. 39.

⁹¹ Respighi: Rinnovamento, S. 10.

⁹² Martinotti: Gregoriano, in: Bryant: Novecento musicale italiano, S. 105.

⁹³ *Vetrate di chiesa*. Partitur, Mailand, Ricordi 1995.

diceva il Maestro in quei giorni come sarebbe stato bello poter far rivivere, in un nuovo linguaggio di suoni, quelle melodie stupende, cristallizzate nella rigida regola della liturgia cattolica del *Graduale romano*, e riportare a nuova vita il germe indistruttibile dei valori reali e umani in esse contenuti.”⁹⁴

Im Unterschied zum ersten *Preludio* der Klavierfassung steht die eröffnende *Fuga in Egitto* der *Vetrate* im phrygischen Modus, der um einen Ganzton und nicht nur um einen Halbton erniedrigt ist. Dieses Vorgehen ist der besseren Spielbarkeit für die Orchesterinstrumente geschuldet. Das rhythmisierte Thema ist zunächst den Celli anvertraut (Takt 4) und mit der Aufführungsanweisung *ben cantato* versehen. In Takt 13 übernehmen es die Violinen in einer emphatischen, ins Fortissimo gesteigerten hohen Lage. Für die Dauer des Satzes ist die Melodie stets präsent. Ab dem Abschnitt *Meno lento*, der sich nach Dur wendet, benutzt Respighi traditionelle Durchführungstechniken, um dem Thema seine Dominanz zu sichern. Bei *Tempo I* kehrt er mit der Melodie in Flöte und Klarinette wieder zur Normalgestalt des Hauptthemas zurück. Damit ist die gesamte Anlage dreiteilig, wobei der dritte Teil keine Kopie des ersten darstellt, sondern als Reprise das thematische Material aufnimmt und in einer Coda, die mit *Largamente* überschrieben ist, ausklingt. Eine authentische Choralmelodie lässt sich nicht als Vorlage des Hauptthemas identifizieren, vielmehr handelt es sich um Respighis eigene pseudogregorianische Erfindung.

Der zweite Teil *San Michele Arcangelo* stellt ein neues pseudogregorianisches Thema, gespielt von Posaunen und Tuba, in Takt 9 vor. Obwohl in d-Moll, verzichtet Respighi im Thema auf den Leitton Cis und erreicht dadurch die Anmutung eines dorischen Modus. In der ursprünglichen Klavierversion handelte es sich um cis-Moll oder ein um einen Halbton erniedrigtes Dorisch. Auf den ersten Teil, der das von zitternden Streicher- und Holzbläserfiguren begleitete Thema zwischen Blechbläsern und Hörnern hin- und herreichte, folgt ein zweiter im lydischen Modus. Die Instrumentation mit dem Thema in den Hörnern lässt an den Schlussatz von Respighis *Concerto gregoriano* (1921) denken. Das Thema kehrt bei *Tempo I* wieder und wird schließlich in einem kurzen *Lento*-Teil von einer Ferntrompete in D-Dur verklärt (Ziffer 14). Der Finalteil ab Ziffer 15 ist im Unterschied zur Klavierversion von cis-Moll nach D-Dur transponiert worden.

Dreiteilig ist auch der dritte Teil *Mattutino di Santa Chiara*. Drei Flöten und ein Fagott stellen das Hauptthema im dorischen Modus auf A (Takt 2) vor. Ein lichter Abschnitt in Fis-Dur (Takt 28) kann als Teil B angesprochen werden, während sich die Harmonik wieder zum ursprünglichen Dorisch bekennt, wo bei Ziffer 18 der erste Teil codaartig repetiert wird.

Der Schlussteil wurde eigens für die Orchesterfassung neu komponiert. Er ist eine Apotheose des gregorianischen Chorals. Zu einem Zeitpunkt (1926), da Respighi ihm schon eine

⁹⁴ Respighi, Elsa: Respighi, S. 125.

Menge Anregungen verdankte, ist diese Jubelmusik plausibler, als sie es 1919 gewesen wäre. Der Aufbau der *Vetrate di chiesa* und der majestätische Aplob des letzten Teiles *San Gregorio Magno* ist ganz der Struktur der *Pini di Roma* und ihrer finalen *Pini della via Appia* nachempfunden. Damit bleibt sich Respighi zwei Jahre nach dem Welterfolg der *Pini* auf geradezu plakative Weise treu. Gerade in Bezug auf den letzten Satz scheint mir Sergio Martinottis Beschreibung der *Vetrate di chiesa* als ein Exempel für Respighis „Naivität und Raffiniertheit“⁹⁵ besonders treffend.

Erstmals in der Komposition verwendet Respighi nun eine authentische Choralmelodie, die des Glorias der *Missa degli angeli*. Die Hörner intonieren sie von Ferne (Ziffer 20). Eine Dreiteiligkeit der Anlage scheint zu Gunsten einer groß angelegten Klimax mit mehreren Steigerungswellen aufgegeben. Das Thema und damit der gregorianische Choral per se triumphieren ab der *Solenne* vorzutragenden Passage der Orgel, die nur von der großen Trommel begleitet wird. In nuce ist das dreiteilige Schema aber noch vorhanden. Nach der Orgelpassage, die man als Einleitung des zweiten Teiles deuten könnte und der mit einem fast an das Schlussduett aus dem *Rosenkavalier* erinnernden Abschnitt (Ziffer 25) zu Ende geht, folgt wieder eine Reminiszenz an die Einleitung (Ziffer 26), mit der die Überhöhung des Chorals einhergeht.

4.3.2. Musik für Nero – *Feste romane* (1928)⁹⁶

Circenses

Il Giubileo

L’Ottobrata

La Befana

1926 plante Respighi die Komposition einer Sinfonischen Dichtung mit dem Titel *Nerone*, die allerdings nie realisiert wurde. Claudio Guastalla regte ihn nach eigener Aussage zu diesem Werk an, das folgende Teile haben sollte: *L’orgia*, *Il matricidio*, *I cristiani nel circo*, *L’incendio di Roma*.⁹⁷ Guastallas Initiative fiel in das Jahr des ROMA-Projekts der Faschisten, das wir bereits angesprochen haben. Eine kleine, durchaus politisch zu verstehende Randbemerkung, die beim Zitieren Guastallas in Elsa Respighis Biographie offenbar bewusst den veränderten Rahmenbedingungen der 50er Jahre geopfert wurde, sei angemerkt. Guastalla schreibt, dass er

⁹⁵ Martinotti: Gregoriano, in: Bryant: Novecento musicale italiano, S. 105.

⁹⁶ Respighi: *Feste romane*, Partitur Ricordi 473.

⁹⁷ Vgl. Guastalla: Soliloqui, S. 3.

den Titel *Nerone* bewusst auswählte: „Un titolo che fa colpo [sic] in Europa come in America.“⁹⁸ Die für das Projekt komponierte Musik ging nicht verloren: „L’ombra sua ricomparve nel primo tempo delle Feste romane: ,Circenses’ è tutto quel che Respighi aveva scritto di musica per il Nerone.“⁹⁹

Das Programm dieses Teiles lässt nur den Rückschluss zu, dass es sich dabei um den Teil *I cristiani nel circo* gehandelt hat. In *Circenses* findet laut Beschreibung auch ein Auftritt Neros statt, der von der Volksmenge mit „Ave Nero!“ begrüßt wird. Christoph Flamm hat im Falle der *Triologia romana* anhand der Rezeptionsgeschichte aufgezeigt, dass Respighis Werk durchaus im Sinne faschistischer Propagandamusik verstanden wurde.¹⁰⁰ Der Kommentar Guastallas zum nicht komponierten *Nerone* und die Verwendung von Teilen der Musik für die *Circenses* spricht für Respighis überlieferte Naivität in politischen Belangen.

Im Hinblick auf gregorianische Einflüsse wird man in *Circenses* und im zweiten Teil *Giubileo* wieder fündig. *Circenses* hat folgendes „Programm“:

„Der Himmel steht finster über dem Circus Maximus, aber das Volk ist in Feststimmung: ‚Ave Nero!‘. Die eisernen Tore werden geöffnet und alsbald ertönt ein Choral nebst dem Gebrüll wilder Tiere. Die Volksmenge wogt hin und her und erbebt: unverzagt steigt der Gesang der Märtyrer empor, siegt und geht unter im Tumult.“¹⁰¹

Der Choral hat mithin eine klar illustrative Funktion, er ist nicht nur Farbe, sondern steht emblematisch für die bedrohten Christen. Dagegen setzt Respighi höchst wirkungsvoll das dissonante und mit Glissandi durchwirkte „Löwengebrüll“ der Blechbläser. Diese Art der Verwendung des Chorals kennen wir schon aus den *Vetrare di chiesa*. Der Choral gibt nicht das Material für eine Komposition vor, indem er sein Hauptthema darstellt, sondern er ist ein äußerliches Element, das nicht musikalische Struktur bildet. Durch die Verwendung eines Programms kann Respighi die gregorianische Melodie, die keiner wirklichen Veränderung oder Verwandlung unterliegt, als *musica pura* rechtfertigen.

Das römische Sujet, das, wie wir gesehen haben, in der Zeit des Faschismus zu den wichtigen Topoi gehörte, garantierte Respighi, dass man auch den Choral als italienische, wenn nicht gar römische Musik verstehen musste. Zumal Respighi in *Giubileo* den Sieg des römischen Christentums durch die Verwendung der bekannten Ostersequenz *Victimae paschali laudes*

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ A. a. O., S. 5.

¹⁰⁰ Flamm kommt zu dem Ergebnis, dass „Respighis ‚Römische Triologie‘ [...] in ihrer Zeit von vielen tatsächlich explizit oder implizit als musikalisches Sinnbild des faschistischen Italien empfunden [wurde]. [...] Die Botschaft dieser drei sinfonischen Dichtungen war eindeutig: nämlich die Feier des an seiner eigenen Schönheit und Pracht berauschten Italien im Angesicht der Jahrtausende. Diese Botschaft war gewiss nicht an die faschistischen Machthaber gerichtet [...], dafür aber an das ganze Volk, ja die ganze Welt.“ Flamm, Christoph: „Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni“, in: Illiano, Roberto (Hg.): Italian music during the fascist period, Cremona 2004, S. 331-370, S. 363.

bestätigt. Dieser Choral war bereits im 2. Satz des *Concerto gregoriano* Grundlage für prosodische Melodik der Solovioline. Im Gegensatz zu diesem Violinkonzert bleibt er in den *Feste* bloßes Zitat. Im *Concerto* erschien er stark abgewandelt und als wesentliches strukturbildendes Element. Dagegen steht die Melodie in *Giubileo* klar und deutlich vor uns, gespielt von Fagott und Klarinette (Ziffer 8/Takt 9). Die erste Strophe der Sequenz wird in der bekannten Version, die im deutschsprachigen Raum auf *Christ ist erstanden* gesungen wird, vorgetragen. Ab Ziffer 9 handelt es sich lediglich um die Wiedergabe des ersten Verses sowie des beschließenden Kyrie-Rufs (4 Takte vor Ziffer 10). Der Choral bleibt weiter präsent, die Melodik wird nicht verfremdet, jedoch werden die Verszeilen variabel miteinander kombiniert. Neben dem Choral verwendet Respighi eine Reihe archaischer Tonfolgen in Quint-, Quart- und Oktavparallelen in Holzbläsern und Hörnern (Ziffer 11).

Der Choral in *Circenses*, den die Christen singen, ist hingegen wiederum eine Erfindung des Komponisten. Er ertönt *piano* in Streichern, Holzbläsern und dem in den Orchesterklang eingebundenen Klavier erstmals sieben Takte nach Ziffer 3 in einem f-Moll-Teil, wobei Respighi auf den Leitton *e* zugunsten von *es* verzichtet und so die Anmutung des Aeolischen herstellt. Bei zunehmender Konfrontation mit den dissonanten und schrillen Blechbläserpassagen, welche die wilden Tiere darstellen, wird der Choral emphatisch um eine Oktave höher gespielt, bis er schließlich beim neuerlichen Tumult des Fanfarenthemas des Beginns verstummt (Ziffer 6, *Allegro*).

In *Giubileo* wird die Ostersequenz wiederum im Aeolischen vorgetragen und stellt dadurch einen starken Bezug zum Vorangegangenen her. Darüber hinaus lässt sich der Christenchoral in *Circenses* als eine Anspielung an die Sequenz deuten. In den ersten Takten sind bis auf die erste Wechselnote von *Victimae paschali laudes* die übrigen Töne des bekannten Choralthemenkopfes enthalten. Die Durchgangsnoten verfremden diese Anspielung jedoch so stark, dass ihre Wiedererkennbarkeit akustisch nicht gewährleistet ist.

Normalerweise ist Respighis Verfahren in den *Feste* plakativer, indem er den Choral fast ausschließlich als Zitat einsetzt und damit ganz auf den Abbildcharakter der Musik baut. Selbst dort, wo es sich um pseudogregorianische Melodien Respighis und nicht um einen Choral aus dem *Graduale Romanum* handelt, verzichtet der Komponist auf motivisch-thematische Verarbeitung. Für jeden Hörer bleiben die Choralmelodien als solche erkennbar und erfüllen damit Respighis Forderung nach einem Element, das für die bewusste Rückbindung von Musik an die eigene Kultur und Nation einsteht und das dennoch auch universal verstanden werden kann. Das Konzept des instinktiven Erschaffens von *musica nazionale*, wie es Casella und Malipiero vertreten, bestätigt Respighi also weder verbal noch kompositorisch. Indem er auf die

Gregorianik in fast allen Kompositionen nach 1919 zurückgreift, unterstreicht Respighi seinen Anspruch an eine *musica nazionale* mit seiner eigenen Tonkunst.

Die Kritiker bescheinigen ihm Erfolg bei der Verfolgung seines erklärten Ziels, vermittels dieser „italienischen“ Komponenten seiner Musik Universalität zu erringen, wie das Beispiel einer Besprechung der *Feste romane* eines unbekannten Autors in *Il resto del carlino* beweist:

„Se vi è oggi un musicista che, con l'opera propria, rappresenti la musicalità del mondo, tutta la musica del suo tempo, è proprio Respighi. [...] Respighi è il musicista oggi vivente in Europa [...] il quale sia riuscito a raccogliere nella propria musica le voci del mondo estetico da lui vissuto, con maggior ricchezza di mezzi, con più tranquilla fede di sé, con maggior rispetto delle leggi fondamentali immutabili della musica.“¹⁰²

Raffaello de Rensis treibt dieses Urteil in der Besprechung einer Aufführung der *Feste romane* unter Toscanini 1930 in Rom auf die Spitze:

„Le ormai popolari *Feste* non richiedono parole superflue. Ci piace ricordare che questa trasformazione e rinnovazione dello spirito musicale italiano, che riconosce finalmente se stesso e grida al mondo la sua storia millenaria e la eroica vitalità attuale, si deve al Respighi.“¹⁰³

4.3.3. Neobarocke Modernität – *Concerto a cinque* (1933)¹⁰⁴

Moderato – Allegro – Grave

Adagio

Allegro vivo – Allegro moderato – Largo

Das *Concerto a cinque* wurde am 11. Mai 1933 zusammen mit Malipieros *Eaudi e giambe* und dem *Quartetto in re* von Ildebrando Pizzetti in Respighis Villa *I pini* in Gegenwart der Mäzenatin Elizabeth Sprague-Coolidge uraufgeführt. Die Solistenbesetzung des Konzertes ist äußerst ungewöhnlich und ohne Vorbild: Trompete, Violine, Kontrabass, Klavier und Oboe, dazu tritt ein Streichorchester.

Gerade im Kontrast zu der riesigen Orchesterbesetzung der *Feste romane* darf dieses letzte Instrumentalwerk Respighis als der Beweis gelten, wie feinsinnig und durchaus im Sinne einer zeitgemäßen Klanglichkeit des 20. Jahrhunderts der Komponist für kleinere Besetzungen schreiben konnte. Ferner steht es für seine Entwicklung, die sich von dem erfolgreichen Modell der *Triologia romana* entfernte. Auch der vorsichtige und auf Publikumsapplaus so ungemein bedachte Charakter Respighis strebte also durchaus im Widerspruch zu den Aussagen Casellas

¹⁰² N. N.: Didascalie su Respighi, in: *Il resto del carlino* (19.11.1929).

¹⁰³ De Rensis, Raffaello: Il grande successo di Toscanini nel primo concerto all'Augusteo, in: *Il giornale d'Italia* (14.05.1930).

¹⁰⁴ *Concerto a cinque*, Partitur, Ricordi 1934.

in seinen *Segreti* nach Neuem.¹⁰⁵ So ist bei der Betrachtung des Werkkatalogs nach den *Feste* zweierlei festzustellen: zum einen bleibt Respighi bei den Stücken für die Bühne (*Belkis*, *La Fiamma*, *L'Orfeo*, *Lucrezia*) bei den Riesenorchestern, bei einer farbenreichen und überwältigenden Klangsprache.¹⁰⁶ Zum anderen beschränkt er sich aber bei den wenigen reinen Instrumentalwerken (*Suite della tabacchiera*, *Antiche danze III*, *Concerto a cinque*) und vokalen Kammermusiken (*Lauda per la natività del Signore*, *La bella dormente nel bosco*) auf kleinere Besetzungen; die Großinstrumentarien verwendet er nur in echten Transkriptionen (Bach: *Präludium* BWV 532, *Passacaglia*, 3 *Corali*; Rachmaninov: *Étude-tableaux*) und dem stark archaisierenden *Metamorphoseon modi XII* (1930). So ist nach den *Feste* nachgerade eine Konzentration auf die Alte Musik festzustellen. Nur unternimmt es Respighi nun, sie nicht mehr nur als Impression (*Vetrate di chiesa*) oder gar bloß deskriptiv (*Feste romane*) zu verwerten, sondern sie mit kompositorischen Mitteln zur Substanz der Musik zu machen. Die Analyse des *Concerto a cinque* zeigt, dass die Vorbilder der Alten Musik Respighi auch zu intensiver kontrapunktischer Auseinandersetzung anregten. Dieser Aspekt von Respighis „Modernität“ verdiente noch eine intensivere Beschäftigung.

Wennleich die Besetzung des *Concerto a cinque* einem Konzert des *Novecento* Ehre macht, imitiert die Anlage weitgehend das barocke *Concerto grosso* mit seiner dialogisierenden Gegenüberstellung von *Concerto* und *Concertino*.¹⁰⁷ Es ist dies ein Neobarock, der, wie Sergio Martinotti meint, frei ist von aller korrosiven Ironie, wie sie die neoklassizistischen Kompositionen Casellas und Strawinskys entscheidend prägt.¹⁰⁸

Eine der frühesten Diskussionen (1934) des Werks stammt von Respighis Komponistenkollegen Giorgio Federico Ghedini.¹⁰⁹ Ghedini erkennt formalen Variantenreichtum und den häufigen Wechsel der musikalischen Charaktere und sieht darin einen Schritt hin zu typisch italienischen Modellen:

„Col frequente variare di movimenti, col mutare fantasioso di carattere, intessuto com’è di temi varii e contrastanti, il *Concerto a cinque* ci sembra rappresentare un progresso verso ideali più tipicamente italiani.“¹¹⁰

¹⁰⁵ Casella: *Segreti*, S. 282.

¹⁰⁶ *Maria egiziana* (1931) kann hier nicht hinzugezählt werden, da es sich nicht um ein ausgewiesenes Bühnenwerk handelt. Respighi nennt es: *Mistero. Trittico per concerto*. Auch hier ist die Besetzung deutlich gegenüber den *Feste* zurückgenommen.

¹⁰⁷ „Concerti a cinque“ sind in der Musikgeschichte nicht ungewöhnlich: Tomaso Albinoni: „Concerti a cinque“ für Streicher, Op. 2, 1700, op. 5, 1707. In den „Concerti a cinque“, Op. 7, 1715 und Op. 9, 1722 treten Oboen hinzu. Benedetto Marcello: „12 Concerti a cinque con violino e violoncello obbligato“, Op. 1, 1708. Weitere „Concerti a cinque“ schrieben Torelli, Vivaldi, Valentini, etc. Vgl. Piovano, Attilio: *Aspetti morfologici e caratteri linguistici del „Concerto a cinque“ di Ottorino Respighi*, in: *Rivista musicale italiana* (1987), Bd. 1-4, Bd. 1, S. 67-83, Anm. 4.

¹⁰⁸ Martinotti: *Respighi tra modernità*, S. 119.

¹⁰⁹ Vgl. Ghedini, Giorgio Federico: *Nuove composizioni di Ottorino Respighi*, in: *Musica d’oggi* 11 (1934), S. 369-373.

¹¹⁰ A. a. O., S. 369.

Die Analogien zu traditionellen barocken Formen liegen für Ghedini offen. Den ersten bewegten Teil assoziiert er mit einer breit angelegten *Toccata* oder einem *Ricercare*.¹¹¹ „Barock“ wirkt dieser Beginn auch durch den Gebrauch eines Orgelpunktes auf d, gespielt von Klavier, Celli und den Kontrabässen des Orchesters. Darüber wechseln sich aus zwei Noten bestehende Sekund- und Terzschrifte mit Aufwärts- oder Abwärtsbewegungen ab. Der Toccatencharakter wird unterstrichen durch die beschließende Kadenz, die das solistische Klavier ab Ziffer 2 spielt. Es folgt eine ausgedehnte, modulierende Überleitung bis Ziffer 6, wo mit dem *Allegro* wieder thematisch fester Boden beschritten wird. Achtelfolgen, die ihre schnelle Motorik beibehalten, sie vielmehr noch steigern, bestimmen die Bewegung. Der Ton d bleibt präsent, in großen Intervallsprüngen wird er immer wieder erreicht und aufgewertet, indem er als Zweitongruppe mit vorausgehender Achtelpause Motivcharakter erhält. Der Orgelpunkt des Beginns zieht sich damit durch den 1. Satz und verleiht der kleinen und augenscheinlich klangfarblich divergierenden Besetzung mehr Zusammenhalt.

Bei Ziffer 9 findet der *Allegro*-Teil seinen Abschluss. Respighi stellt nun eine Analogie zum Beginn her. Über dem d-Orgelpunkt spielt die Solovioline eine Kadenz, die sich wieder aus den auf- und absteigenden Sekund- und Terzschriften zusammensetzt, die für die toccatenartige Bewegung der Eröffnung gesorgt hatten. Es folgt ein überleitendes *Grave* (Ziffer 10), das klanglich ganz jenen kurzen *Grave*-Sätzen entspricht, wie sie die *Concerti* Vivaldis und vieler barocker Meister prägen.

Ab dem *Adagio* erinnert das *Concerto a cinque* zunächst an ein Oboenkonzert. Über einem gleichmäßig dahinschreitenden Kontrapunkt in den Celli und Bässen, der wie das Thema einer *Passacaglia* anmutet, spielt die solistische Oboe eine reich figurierte Melodie in d-Moll. Mit dem Eintritt der Violine stellt sich dieses Thema als Kanonthema heraus. Mit Ziffer 11 ist diese kanonische Episode allerdings bereits wieder zuende. Doch leiten sich die folgenden Motive, die das Orchester und das solistische Cello vortragen, aus den letzten zwei Takten des Kanons ab. Es handelt sich um eine Bewegung mit drei Sechzehnteln und folgendem Intervallsprung mit zwei Achteln. Drei Takte später kehrt die Kanonmelodie leicht verändert in H-Dur wieder, das Klavier spielt das passacagliaartige Begleithema. Diese kurze Episode moduliert bald nach b-Moll. Eine weitere Modulation führt in ein lichtes Es-Dur (Ziffer 12). Hier ist der barocke Charakter der Komposition einer typisch romantischen *Adagio*-Melodik gewichen, wie Respighi sie durchaus bei Max Bruch hätte kennen lernen können.

Das Klavier übernimmt die Melodik kurzzeitig in Ziffer 14, bevor sie Oboe und Violine noch einmal aufnehmen (Ziffer 15). Bei Tempo I kehrt der Anfang wieder. Das Kanonthema erscheint figuriert im Klavier, dazu tritt das Passacagliathema in der solistischen Oboe, den

¹¹¹ Ebd.

Orchesterbässen und dem Klavier. In den beiden Takten vor Ziffer 17 entspricht das Geschehen wiederum dem bei Ziffer 11. Die Violine spielt noch einmal das unveränderte Kanonthema in d-Moll, bevor der harmonische Boden über langen Haltetönen zu schwanken beginnt und eine Art spätromantisch gefärbte Coda den langsamen Satz beschließt. Obwohl Ghedini an dem ganzen Werk vor allem eine „Libertà formale“ schätzt, lässt sich ohne große Mühe hier eine Großstruktur in traditioneller Dreiteiligkeit feststellen. Der Satz ist monothematisch. Das Mollthema des A-Teils erscheint im B-Teil nach Dur gewendet und kehrt schließlich figuriert und leicht verändert nach diesem wieder. „Barock“ könnte man hier die virtuose Kontrapunktik nennen, die zwischen *Concerto* und *Concertino* nicht unterschiedlich gewichtet, sondern das Thema und seine Motive über das ganze instrumentale Spektrum verteilt. In der klanglichen Anmutung jedoch lässt dieser Satz in seinem Verlauf barocke Vorbilder mehr und mehr hinter sich. Vor allem harmonisch und klangfarblich ist er ab dem Es-Dur-Mittelteil eher neoromantisch als neobarock zu nennen.

Dagegen kehrt Respighi im beschließenden *Allegro vivo* zu einem barockisierenden Grundimpuls zurück, der schon den ersten Satz prägte. Ein punktiertes Thema, das Klavier und Orchestercelli und –bässe vorstellen, bildet die Ausgangsbasis für ein Fugato, in dem *Concertino* und *Concerto* gemeinsam agieren und nicht dialogisieren. Erst zwei Takte nach Ziffer 20 kann man wieder von einem Dialog im Sinne der komplexen kontrapunktischen Arbeit sprechen, wie sie den 2. Satz ausgezeichnet hat. Attilio Piovano hat dieses Thema auf Material aus dem d-Moll Präludium der *Tre preludi per organo* (1910) zurückgeführt.¹¹² Die ersten 33 Takte des Schlussatzes des *Concerto a cinque* sind nichts anderes als die freie Orchesterbearbeitung der ersten 33 Takte des Orgelwerks. Lediglich die markanten Punktierungen hat Respighi in der „Orchesterversion“ neu hinzugefügt. Dieses „neobarocke Thema“¹¹³ reicht Respighi für die kontrapunktische Auseinandersetzung.¹¹⁴

Rhythmisches verändert (Ziffer 21, Klavier, Ziffer 22 Violine solo), diminuiert oder augmentiert bleibt das Thema des Beginns präsent. Als themenfremde Elemente können bis zum *Più vivo*-Teil allenfalls die Haltetöne gelten, die in den Celli und Bässen des *Concerto* auftauchen. Der Abschnitt *Più vivo* ist hingegen neu. Piovano nennt das Figurenwerk des Klaviers „quasi neo-clavicembalistico“¹¹⁵. Motive, die an das Hauptthema erinnern, scheinen immer wieder auf (Ziffer 24, Oboe), während sich die Faktur des Kliversatzes zu rein

¹¹² Vgl. Piovano: Aspetti morfologici, S. 72–75.

¹¹³ Vgl. a. a. O., S. 73.

¹¹⁴ Die Idee, eigene Werke für Orchester zu setzen, kennen wir bereits durch das Beispiel der *Vetrare di chiesa*. Darüber hinaus finden sich in Respighis Werkkatalog eine Reihe von Übertragungen, die allesamt auf barocke (*Gli uccelli, Antiche danze ed arie*) oder immerhin auf Vorbilder des Belcanto (*Rossiniana, Le boutique fantasque*) zurückgehen. Vgl. ebd., Anm. 15.

¹¹⁵ Vgl. a. a. O., S. 75.

pianistischer Virtuosität hin verändert (Ziffer 25). Schließlich kehrt das Hauptthema wieder (Ziffer 27, Trompete), wird von den 1. Violinen übernommen, danach von Celli und Violen. Mehr und mehr verdichtet sich die Struktur. Fünf Takte nach Ziffer 28 ist beinahe die Klangfülle des Gestus des Satzanfangs erreicht.

Ab Ziffer 30 zitiert Respighi die 39 eröffnenden Takte des 1. Satzes des *Concerto a cinque* in variierter Form, doch deutlich wahrnehmbar. Es ist wichtig, dass er das Thema nun in stärker rhythmisierter, punktierter Form vorstellt und es damit dem Hauptthema des Schlussatzes verwandt erklärt. So erreicht Respighi eine ideale Abrundung des *Concerto a cinque*.¹¹⁶ Doch das Ende ist damit noch nicht erreicht. Ein abschließendes *Largo* (Ziffer 31) soll wohl noch einmal als Hommage an barocke Vorbilder verstanden werden. In Orgelwerken J. S. Bachs, die Respighi gut kannte und teilweise für Orchester übertrug, finden sich am Ende der Fugen nicht selten ähnliche *Adagio*-Schlüsse, etwa in der *Toccata* in d-Moll BWV 565 oder der *Passacaglia* in c-Moll, die Respighi 1930 instrumentiert hatte. Die Herkunft weiter Teile des Schlussatzes des *Concerto a cinque* aus einem Orgelwerk lässt diese Assoziation sicher nicht unbegründet erscheinen.

Ließe sich nun auch das *Concerto a cinque* im Sinne Respighis einer *musica nazionale* zuordnen? Folgt man Giorgio Federico Ghedini, wurde das Werk zumindest in diesem Kontext rezipiert. Aber auch die Vorgaben Respighis werden von dem Stück erfüllt. Anstatt der „italienischen“ Gregorianik ist es die Faktur des *Concerto grosso*, die für den Nationalcharakter einsteht. Doch während ein gregorianisches oder pseudogregorianisches Thema in der oberflächlichen Behandlung, die ihm Respighi meist angedeihen ließ, für jedermann leicht rezipierbar war, ist diese strukturelle Dimension weniger offensichtlich. Anleihen aus der italienischen *musica antica* bleiben für Respighi zweifelsohne die Insignien zur Unterstreichung seiner Absichten, eine erkennbare *musica nazionale* zu schaffen. Doch nach der Apotheose seines musikalischen *nazionalismo* in den *Feste romane* verzichtet Respighi fortan auf die plakative Zurschaustellung seiner nationalen Intentionen in den Stücken bis zu seinem Tode. Gäbe es nicht das *Manifesto* von 1932, das wesentlich aus Respighis Feder stammt, man könnte ihn im Angesicht des *Concerto a cinque* beinahe für einen Renegaten halten.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

Fazit

„Il fine nazionale“ war das herausragende künstlerische Movens Respighis, Casellas und Malipieros sowie ihrer italienischen Komponistenkollegen zwischen 1912 und 1938. Schönheit und Originalität ihrer Kunst standen im Dienste des Strebens nach einer „neuen“ italienischen Musik. Aus dem vagen Gefühl eines Unbehagens an der italienischen Musik um 1900 war durch die Schriften Fausto Torrefrancas und Giannotto Bastianellis vor dem ersten Weltkrieg eine Art Ideologie geworden, der sich die jungen Komponisten anschlossen. Dahinter stand auch das Bestreben, die italienische Konkurrenz der international erfolgreichen Opernkomponisten hinter sich zu lassen. Die Diskreditierung ihres Schaffens durch den Vorwurf des „Internazionalismo“ ist auch unter marktstrategischen Gesichtspunkten zu verstehen. Aus dem Übereinkommen vor dem 1. Weltkrieg, was *musica nazionale* schließlich nicht sein sollte – *Verismo*, *melodramma*, *musica internazionale* – erwuchs jedoch keine allgemein geteilte Ansicht darüber, was *musica nazionale* denn eigentlich sein sollte. Ein jeder der drei Komponisten entwickelte Vorstellungen, die wesentlich auf den eigenen musikalischen Konzepten und Erfahrungen beruhten. Viele dieser Konzepte waren im Ausland gereift. Respighi und Casella, in geringerem Maße auch Malipiero, hoben die musikalischen Erfahrungen des Auslandes in ihrer Musik auf. Die Zeitgenossen erkannten dies, spendeten Lob, nicht selten aber auch Häme.

Die Auslandserfahrung profilierte das Verhältnis der Komponisten zur eigenen Nation und ihrer musikalischen Produktion, schärfe Ablehnung oder Zustimmung. Aus dem durchaus vorhandenen Bewusstsein, von ausländischer Musik beeinflusst zu sein, erwuchs ein gesteigerter *nazionalismo* und eine stereotype Verteidigung, die den Zweiflern am Nationalcharakter der eigenen Musik den *Internazionalismo*-Vorwurf machte. 1912 richteten Fausto Torrefranca und Giannotto Bastianelli diesen noch fast ausschließlich gegen den *Verismo* und das *melodramma*. Im Laufe der kommenden beiden Jahrzehnte verselbständigte sich der *Internazionalismo*-Vorwurf. Obwohl die Oper nach und nach wieder als nationale Kunstform rehabilitiert wurde, bewahrte er seine Schlagkraft, indem er gewissermaßen umgewidmet wurde. Einigkeit bestand unter den italienischen Komponisten nämlich in der Ablehnung der Musik Arnold Schönbergs und seiner Anhänger. Die Atonalität wurde als dem italienischen Wesen fremd empfunden, in den Konzertreihen, die Casella damit bestritt, wurde sie mit seinen neoklassischen Werken kontrastiert. Ein Moment der Darstellung der eigenen Überlegenheit wohnt diesem Vorgehen durchaus inne.

Der atonale Modernismo war das einigende Feindbild; benutzte man den *Internazionalismo*-Vorwurf, verstanden alle darunter eine Kritik an dieser musikalischen Richtung. So blieb das Schlagwortreservoir, das aus der frühen *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte bekannt war, bis weit in die 1930er ein Mittel, um die Musik der Gegner zu

diskreditieren. Hinzu kommt, dass die Diskussion um die wahre *musica nazionale* über das Jahr der faschistischen Machtübernahme hinaus lebendig blieb, auch deshalb bewahrte der *Internazionalismo*-Vorwurf seine Schlagkraft. Er ersetzte einen inhaltsleeren Antifaschismus-Vorwurf, dessen Unschärfe der ästhetischen Unentschiedenheit und hegemonialen Kulturpolitik des Regimes geschuldet war. Die gönnerhafte Haltung Mussolinis war auch mit Grund dafür, dass sich die Muster und Schlagworte einer übergeordneten *Nazionalismo-internazionalismo*-Debatte, die 1912 von Torrefrancas und Bastianellis Kritik am *melodramma* ihren Ausgangspunkt nahm, im Faschismus nicht änderten. So unklar dem Faschismus das materielle, künstlerische Korrelat des Gesinnungfaschismus war, so wenig deutlich stand es auch den Musikern selbst vor Augen.

So lag es nahe, die eigenen Schöpfungen als *musica nazionale* auszurufen. In der Manifest-Auseinandersetzung von 1932 verteidigten Casella und Malipiero ihre Musik als italienische, gar als faschistische. Dahinter verbirgt sich ihre Überzeugung, dass es sich dabei natürlich um *musica nazionale* handelt. Die Wege sich dessen zu versichern, waren ganz unterschiedliche. Casella erhob den Anspruch, aus der alten Musik überkommene Formmodelle in seiner neuen Musik wiederzubeleben. Er bewertete diese Restauration als so bedeutsam, dass ihm der Nationalcharakter der harmonische-melodischen Konkretisierung, also der „Inhalt“ der *forme*, nicht mehr so wichtig war. Malipiero suchte den Nationalcharakter zu verwirklichen, indem er auf die klassische, als deutsch empfundene motivisch-thematische Arbeit verzichtete und sich stattdessen an der Kompositionswise eines Domenico Scarlatti orientierte. In der Wiederbelebung barocker oder vorklassischer Formen verwirklichte sich für ihn der nationale Anspruch nicht vollgültig. Malipiero schrieb weiterhin Streichquartette und Sinfonien. Respighi nutzte alte Formen wie die Suite, die er zur Vorlage seiner Sinfonischen Programmsuiten machte. Gleichzeitig erhob Respighi den Anspruch, nationale Musik müsse als solche erkennbar sein. Dies erfüllt er durch die Verwendung des gregorianischen Chorals. Auch Malipiero schätzte ihn als dezidiert italienische Musik, ohne die Melodien jedoch zu zitieren. Vielmehr ist ihm die diatonische Melodik Inspiration für eigene Themen. Respighi hingegen nutzt das Reservoir der Gregorianik freimütig, zitiert unverändert oder erfindet als solche nicht sofort von den Originalen unterscheidbare pseudogregorianische Melodien.

Die Instrumentalwerke der Komponisten aus den 20er- und 30er-Jahren dokumentieren ein bewusstes Bemühen um den Nationalcharakter der Musik, doch offenbaren die Äußerungen und Werke auch Krisen. Malipiero zeigt sich stärker von der deutsch-österreichischen Tradition beeinflusst, als er selbst eingestand. Die motivisch-thematische Arbeit ist aus seinen Stücken keineswegs verschwunden, vielmehr zeigen sich sogar werkübergreifende Substanzverwandtschaften, die an motivisch-thematische Arbeit erinnern. Respighi seinerseits

vermittelte seine nationalen Intentionen zu Beginn der 1930er Jahre subtiler als er es noch in den *Pini di Roma* und vor allem den *Feste romane* getan hatte. Diese Werke stellen mit ihrer glänzenden Oberfläche den Höhepunkt seines musikalischen *nazionalismo* dar. Selbst wenn sie nicht als Glorifizierung des faschistischen Regimes gedacht waren, so wurden sie doch als die Musik eines neuen faschistischen Italien rezipiert. Casella wiederum brauchte sehr lange, um zu einem eigenen Stil zu finden, der sich vom Eklektizismus seiner Pariser Jahre löste.

Es ist erstaunlich und befremdlich zugleich, dass von allen Kompositionen der drei Komponisten allein die als absolut italienische Musik rezipierte *Triologia romana* Respighis bis heute ihren Platz im internationalen Konzertrepertoire behaupten konnte. Nicht einmal die Faschismus-Vorwürfe konnten diesem Erfolg etwas anhaben. Es wäre ein interessantes, wenngleich womöglich politisch unkorrektes Unterfangen, tatsächlich nach der Bedeutung des Nationalcharakters für den Erfolg und das Überleben von Werken zu fragen. Bis zum Erweis des Gegenteils könnten Werke wie die *Triologia romana* jedenfalls Respighis auf den ersten Blick befremdliche Meinung belegen:

„L’arte deve essere prima di tutto espressione [...] del proprio paese. Diventerà poi universale, cioè parlerà al cuore e all’intelletto di tutto il mondo, se avrà forza per esprimere ed esaltare sentimenti fondamentalmente umani e comuni a tutti i popoli.“¹¹⁷

¹¹⁷ Respighi: La musica italiana moderna, Venedig, Fondo Respighi, S. 4.

Anhang¹

Quelle 1

Ottorino Respighi: Il rinnovamento musicale in Italia,
Venedig Fondo Respighi

Può sembrare forse poco adatta la persona di un musicista militante e che abitualmente non si occupa di critica, ad esporre le condizioni della musica contemporanea in Italia. Il fatto tuttavia di aver assistito agli inizi del rinnovamento musicale, essendo stato allievo a Bologna di Giuseppe Martucci, uno dei pionieri di questo rinnovamento, e di avere dopo circa 15 anni, essendo professore di composizione, osservarne da vicino e constatarne i frutti, può dare alle mie parole un valore di documentazione diretta.

Un fenomeno singolare nella storia della musica europea è che l'Italia, la quale nel 700 aveva creato con Antonio Vivaldi e Domenico Scarlatti le forme della musica strumentale moderna, forme che dovevano fiorire rigogliosamente nell'opera di Mozart e Beethoven, nel secolo seguente, sia rimasta si può dire priva di una produzione strumentale. In tutto l'800 i musicisti italiani non coltivano che l'opera in musica, la quale essendo essenzialmente vocale, conservava e poteva conservare il suo carattere monodico e melodico originario. Ogni altra forma era non solo trascurata, ma pareva aliena dal Genio italiano, la cui caratteristica, si riteneva non fosse la nuda e semplice melodia.

Data questa condizione di cose, che si era protratta fino alla seconda metà dell'800, era naturale che prima di tutto si dovesse cercare da qualcuno di riaccostare il pubblico a queste forme abbandonate e misconosciute. L'opera di Giuseppe Martucci, a Napoli e a Bologna, quella di Giovanni Sgambati e di Ettore Pinelli a Roma, è stata perciò soprattutto quella di far conoscere i grandi maestri tedeschi, i quali avevano sviluppato e coltivato specialmente un genere di musica che pure aveva avuto la sua prima fioritura in Italia. Giuseppe Martucci, oltre che un grande pianista è stato un grande direttore di orchestra, Giovanni Sgambati è stato anche egli un interprete, degno allievo di Francesco Listz [sic], il cui soggiorno a Roma non è stato estraneo al nostro rinnovamento musicale, Ettore Pinelli è stato un insigne violinista e l'iniziatore dei primi concerti orchestrali in Italia.

Accanto a questa opera di diffusione e di propaganda i musicisti cui abbiamo citato, cui bisogna aggiungere Luigi Mancinelli interprete dell'opera wagneriana, hanno cercato di fare opera di

¹ In dieser wie in allen folgenden Quellen wurden Rechtschreibung, Zeichen- und Akzentsetzung sowie Unterstreichungen und Kursivierungen der Autoren übernommen. Offensichtliche Tippfehler der Verfasser wurden hingegen ausgebessert. In Bezug auf die Akzente ergibt sich zwangsläufig ein uneinheitliches Bild, da etwa einige *più* andere *piú* schrieben.

creazione, producendo cioè delle composizioni di carattere orchestrale o strumentale, e colmando così il vuoto che era prodotto nella produzione musicale italiana, esclusivamente operistica.

Era inevitabile che facendo questo dovessero inspirarsi principalmente ai modelli di oltre alpe, ai romantici tedeschi soprattutto. Di qui l'accusa di mancanza di italianità a questi musicisti forse più italiani per animo di tutti gli altri, e [è] il fatto che nell'opera in musica soltanto si vedessero conservati quei caratteri di tradizionale italianità: la vena melodica, la passione e l'impeto lirico, che hanno costituito soltanto il fondo grezzo della musica italiana nel periodo più glorioso.

Ma l'azione più efficace questi maestri oltre che con la propaganda l'hanno esercitata con l'insegnamento. La nuova scuola musicale italiana è stata si può dire creata da Giuseppe Martucci, di cui io ricordo con commozione di essere stato allievo e di avere seguito l'insegnamento.

Quando a Bologna noi allievi di composizione avevamo ascoltato quelle mirabili esecuzioni delle sinfonie di Beethoven o dei brani orchestrali dell'opera di Wagner, che l'insigne maestro sapeva dare, noi non desideravamo che di comporre della musica per quel meraviglioso strumento che ha mille voci e mille anime; l'orchestra. E sebbene il miraggio dell'opera o meglio del successo teatrale ci allettasse, e molti non potessero resistere ad esso, per noi l'opera in musica non era che un genere inferiore, e tutti i nostri sforzi non tendevano che a creare della musica strumentale.

Questa produzione risente ancora dei modelli classici. Le suonate, i quartetti, le sinfonie, si ispirano alle forme Beethoveniane, e la maniera di orchestrare a quella di Wagner, ma ciò che importa è che a poco si viene a formare una schiera di compositori, i quali conoscono perfettamente il loro mestiere, e riescono non solo a vincere le ostilità del pubblico ma ad interessarlo.

Il movimento di rifioritura della musica orchestrale agisce parte anche sull'opera in musica. I musicisti della così detta ,giovane scuola' fioriti negli ultimi anni dell'800, Mascagni, Puccini, Catalani, già nelle prime loro opere mostrano una cura dei particolari e una finezza di orchestrazione ben diversa da quella dei loro predecessori, rimasti ancora la prima maniera di Verdi, il quale soltanto, solo della sua generazione, aveva avuto la forza di rinnovarsi e di rifiorire ad ogni primavera. Si può dire insomma che soltanto verso la fine del secolo decimo nono e il principio del nuovo secolo, pochi anni cioè prima della guerra, l'Italia appaia per così dire perfettamente ,attrezzata' e pronta ad entrare in campo con le altre Nazioni.

E nessuno – mi sia permesso di rilevarlo ancora una volta potrebbe testimoniare questo meglio di chi – avendo seguito tutto il lavoro di preparazione, può come insegnante di composizione constatarne i frutti – vale a dire la perfetta padronanza dei mezzi tecnici più moderni negli allievi di composizione che li rende ormai liberi di poter rivelare il loro temperamento musicale.

Così anche in fatto di musica, è avvenuto quello stesso fenomeno di rinnovamento che si è prodotto nelle altre arti, ed anche in fatto di musica l'influenza dell'Italia non può essere ormai trascurata.

L'istituzione dell'Augsteo, propaggine gloriosa dell'Accademia di S. Cecilia, il moltiplicarsi dei concerti orchestrali anche nelle più piccole città d'Italia, e infine la Corporazione delle nuove musiche, sorta del 1923 per iniziativa di Gabriele D'Annunzio, di Francesco Malipiero e di Alfredo Casella, avente per scopo ,il perfezionamento della cultura italiana in generale e moderna in particolare' documentano quanto interesse e consenso di pubblico accompagnino le manifestazioni della musica strumentale contemporanea una volta trascurata per quella operistica e come i programmi si arricchiscono sempre di più di nomi italiani.

I quali sono così numerosi, che non è facile ricordarle tutte convenientemente, definendo in poche parole le caratteristiche della loro opera.

Ildebrando Pizzetti il cui nome divenne noto in Europa poi per gli Intermezzi composti per la Pisanella di Gabriele D'Annunzio, tende soprattutto a realizzare sul teatro un suo tipo di dramma musicale in cui la parola non costituisca il centro emotivo, ma in cui la musicalità convenga nella espressione verbale. G. F. Malipiero manifesta una sensibilità ed una morbidezza coloristica che ben si può dire veneziana. Alfredo Casella, spirito irrequieto di pianista e direttore di orchestra, organizzatore instancabile cui si deve la diffusione in Italia della musica straniera ed all'estero di quella italiana, è autore di pezzi pianistici orchestrali e vocali, in cui attraverso una certa angolosità e rudezza di espressione si rivela una sensibilità fine e tormentata. Ma accanto a questi tre che sono i musicisti più in vista, e più conosciuti all'estero vi è una pleiade di altri, che non è possibile menzionare particolarmente: Mario Castelnuovo Tedesco, Vincenzo Tommasini, Riccardo Zandonai, Carlo Perinello, Vincenzo Davico, Victor de Sabata, Alberto Gasco, ed ancora dei giovanissimi, come Vittorio Rieti e Mario Labroca, e innumerevoli altri, che appena usciti da conservatori, sulla cui opera futura si possono trarre fin da ora i più lieti auspici.

Quale è si potrà domandare la caratteristica della musicalità italiana contemporanea? Quale il punto di condotta fra tanti temperamenti diversissimi?

Come ha avuto occasione di esprimersi Alfredo Casella in una conferenza tenuta a Parigi nel 1918, se fosse necessario definire in poche parole la nuova musicalità che si disegna attualmente in Italia, mi sembra che essa si caratterizzi ,per una tendenza sostenuta verso un nuovo classicismo destinato a riunire in una armoniosa euritmia tutte le ultime conquiste sonore italiane e straniere. E mi sembra che fin da oggi si comincia a rivelare più presto di noi una musica che differisce nello stesso tempo dall'impressionismo francese, della decadenza straussiana, della primitività strawinskij della cerebralità di Schomberg [sic] della sensualità iberica, nell'audace fantasia di Bartok e Kodaly.'

Effettivamente è così. E per dare un esempio più convincente, si consideri la produzione operistica di Puccini, il musicista forse più rappresentativo, e certo di fama più internazionale che abbia avuto l'Italia in questi ultimi anni. Ebbene, tutti i procedimenti tecnici più recenti, dalle successioni di quinte alle dissonanti più impreparate, ai ritmi più irregolari, tutto quello insomma che è il prodotto della tecnica moderna dal Debussy a Strauss e a Strawinsky [sic], tutti i procedimenti più arditi insomma della tecnica moderna, si possono rintracciare nell'opera di Puccini, ma così completamente assorbiti ed assimilati che spesso non è possibile identificarli e non si cercano di proposito.

Ma non è solo in questo, in questo carattere di ecclettismo, o meglio di cattolicismo, che si riscontra in tutte le manifestazioni dell'arte e del pensiero italiano, tutta l'essenza della musicalità contemporanea. Vi è inoltre una tendenza a ritornare all'antico, proprio nel senso che aveva previsto Giuseppe Verdi, a risalire alle sorgenti stesse della nostra musicalità. G.F. Malipiero è per esempio un profondo conoscitore del 700, la cui delicatezza si rinnova nella sua musica. I. Pizzetti è un perfetto conoscitore dei madrigalisti. V. Tommassini ha mostrato, strumentando le suonate di D. Scarlatti, di comprendere perfettamente il sinfonismo di questo autore. Chi scrive infine, e domanda scusa di doversi citare, non solo ha orchestrato antiche canzoni a liuto ma si è valso di elementi gregoriani, la più antica musica veramente latina per la sua opera *Belfagor* e nel suo quartetto dorico.

Tutto questo non è un movimento di pura e semplice erudizione (vi è anche questo, costituito dalla continua pubblicazione di antiche musiche) ma un ritorno istintivo alle antiche forme, ritorno non dissimile, da quello che si è prodotto tante volte nell'arte italiana e che ha determinato soprattutto quel movimento che prende nome di rinascimento, e che dall'Italia, per il suo carattere di universalità ha potuto irradiarsi in tutta Europa.

Quelle 2

Ottorino Respighi: La musica italiana moderna, Conversazione di O. Respighi,
maschinenschriftliches Original aus Venedig Fondo Respighi ohne handschriftliche
Modifikationen

Amici Americani,

lasciate che così vi chiami. È stata sempre tanto affettuosa la vostra accoglienza, è stata sempre così grande la comprensione che avete avuto per i miei lavori, che io non sò pensare e vedere in voi che dei buoni, veri, cari amici con i quali mi è sommamente gradito trattenermi oggi in una breve conversazione.

Il soggetto sarà dunque: LA MUSICA ITALIANA MODERNA.

Per quanto riguarda la musica sinfonica moderna italiana, poco ho di nuovo da apprendervi poichè quanto di meglio abbiamo fatto in questi ultimi anni in questo campo, voi lo avete conosciuto attraverso le mirabili esecuzioni di Toscanini, Molinari, De Sabata, Serafin e dei vostri migliori Direttori d'orchestra. Le musiche di Pizzetti, Respighi, Castelnuovo-Tedesco, Malipiero, Casella, Tommasini, fanno ormai parte delle vostre meravigliose orchestre, e vi sarete certamente fatti un chiaro concetto della piena efficienza di questa nostra scuola sinfonica, che dopo un lungo periodo di oblio, è rinata splendidamente a nuova vita in questi ultimi 15 anni.

Non di questo dunque vi parlerò, ma di un'altro ramo della musica italiana moderna, ramo sommamente importante e che voi conoscete meno e, permettete che io vi dica forse conoscete male, attraverso quanto si è scritto e detto su questo argomento, ne gli ultimi anni. Parlo dell'Opera italiana moderna.

Tengo a dichiarare subito il mio ottimismo su questo argomento: e non perchè io sia parte interessata o perchè i successi di ,Maria Egiziaca' e di ,La Fiamma' in tutto il mondo mi dispongano ad uno speciale, benevole stato d'animo. No. Questa mia fiducia è data dall'aver seguito giorno per giorno quello che si è fatto in quest'ultimo ventennio.

Possiamo dire, senza eccessivo orgoglio, che il primato dell'Opera lirica spetta ancora all'Italia. Voi che seguite con tanto interesse le manifestazioni artistiche del nostro paese, pensate, per un momento, quanto varia, intensa, ricca è stata la produzione di opere italiane in questi ultimi venti anni. La scuola diremo così dell'Opera verista o borghese come alcuni chiamarla amano, con a capo Puccini e Mascagni, seguiti poi da Zandonai, da Montemezzi, da Alfano (con la Resurrezione) da Riccitelli, da Mulè vanta al suo attivo parecchi lavori di rinomanza mondiale.

Il t[e]atro di I[l]debrando Pizzetti, che quasi per reazione al teatro verista, vuol essere un ritorno al recitar cantando e insieme alla concezione del teatro greco ha dato anch'esso opere di

prim'ordine quali la Fedra, Debora e Jaele, Fra Gherardo. Questa forma di teatro se pur non è riuscita a conquistare le folle, (forse per la voluta costrizione della parte umana e lirica dei personaggi, nella loro espressione musicale) ha però avuto i più larghi consensi della music critica universale, ed ha il merito grandissimo di aver elevato il nostro melodramma a maggiore dignità artistica, e di aver segnato per i giovani una strada che certamente porterà ottimi frutti.

Il teatro che io ho sentito sta, forse, tra quello verista e quello pizzettiano e idealmente si riallaccia al nostro melodramma.

Io penso che il canto deve essere l'espressione del sentimento umano, e che nell'opera in musica esso non può e non deve essere subordinato a nessun'altra cosa. Penso altresì che il Teatro è fatto di contrasti, e di chiaro-scuri, e da qui la necessità di alternare il RECITATIVO, per tutto quanto è azione, movimento, parlato, al CANTO per tutto quanto è emozione, dramma, sentimento umano.

Questa tendenza è del resto oggi largamente seguita e sentita dalle giovani generazioni di musicisti, e io credo che non tarderemo a vedere i benefici effetti di questo ritorno, attraverso forme rinnovate e audaci a quello che è l'essenza e la ragion d'essere del melodramma italiano.

Ne gli ultimi lavori teatrali di LUDOVICO ROCCA con il suo DIBUK, di ANTONIO VERETTI, di CASAVOLA i segni di questo ritorno sono inequivocabili.

A queste tre distin[t]e forme di opera italiana vanno aggiunti gli esperimenti interessantissimi che in questo campo sono stati fatti da CASELLA, da MALIPIERO, da VITTORIO RIETI e da alcuni giovanissimi musicisti.

Questi artisti, ferventi ammiratori di tendenze estremiste di altri paesi europei, con uno spirito internazionalista per eccellenza, essi hanno voluto portare una completa rivoluzione nel teatro italiano.

L'esperimento pur essendo, come dicevo assai interessante e degno della più ampia lode non è riuscito: il pubblico d'Italia e fuori non ha partecipato a questa rivoluzione da 15 anni non ha fatto un passo verso que[s]ta forma di teatro. A mio avviso la ragione dell'incomprensione del pubblico va ricercata proprio in quello spirito internazionalista a cui accennavo dianzi. L'arte, per essere vera, per essere degna di questo nome deve essere l'espressione viva di un'essere umano. La prima qualifica di un individuo è la sua razza a la sua nazionalità, così l'arte deve essere prima di tutto espressione della propria razza, del proprio paese. Diventerà poi universale, cioè parlerà al cuore e all'intelletto di tutto il mondo, se avrà forza per esprimere ed esaltare sentimenti fondamentalmente umani e comuni a tutti i popoli.

Ma, prima di tutto l'arte deve essere nazionale non credo anzi nego assolutamente che possa esistere un'arte internazionale. Chi più tedesco di Bach, di Beethoven, di Wagner chi più italiano di Monteverdi, di Palestrina, di Bellini, di Verdi, e chi più di loro universalmente amati e

compresi? Cosa veramente singolare che dimostra la inesauribile forza della nostra razza è di vedere come attraverso le diverse tendenze notate nella moderna opera italiana il carattere di italianità non viene mai meno. Perchè se italiana è la musica di Puccini e di Mascagni di Giordano e di Zandonai, altrettanto italiana è la musica di Pizzetti e quella di Respighi, e caratteri di italianità si ritrovano anche nelle musiche di Malipiero e di Casella.

Vedete dunque, che il mio ottimismo riguardo l'opera italiana non è infondato e più ve ne convincerete quando vi sarà dato ascoltare nei vostri teatri queste nostre opere.

Poichè io sono sicuro che anche nel vostro pubblico, così musicalmente coltivato, si svilupperà presto un grande interesse per l'opera lirica.

Nel pubblico italiano questo interesse è grandissimo, e si sta studiando la costruzione di nuovi grandissimi teatri di carattere popolare che permettano di offrire alle masse ottimi spettacoli a prezzo bassissimo.

Intanto il nostro Governo sovvenziona con parecchi milioni all'anno Teatri e Stagioni liriche, mantiene scuole di canto per l'avviamento dei giovani al teatro, bandisce concorsi per le opere nuove e ne impone l'esecuzione. Consapevole dell'importanza che la musica ha nella vita di un popolo, il Governo Fascista si è fatto promotore e sostenitore d'iniziative che potranno servire d'esempio ai popoli civili.

Così le MOSTRE REGIONALI, dove in diversi concerti vengono eseguiti le migliori composizioni dei musicisti apparentemente a una determinata regione d'Italia e accortamente scelte.

E poi la MOSTRA NAZIONALE formata da una serie di concerti orchestrali e di musica da camera i di cui programmi sono formati dalle migliori composizioni uscite dalle Mostre regionali, e che rappresentano quanto di meglio si è fatto in Italia durante l'anno.

E ancora IL FESTIVAL MUSICALE INTERNAZIONALE di Venezia e IL MAGGIO FIORENTINO dove tutte le forme, tutte le tendenze sono rappresentate nel migliore dei modi, e che sono ormai conosciute come annoverati tra le più importanti manifestazioni musicali d'Europa.

L'Augusteo che rappresenta la massima istituzione musicale italiana, è anch'esso largamente sovvenzionato dal Governo fascista, e può seguitare, sotto l'illuminata guida di Bernardino Molinari, la magnifica opera di propaganda ininterrottamente seguita da 25 anni a questa parte facendo conoscere quanto di meglio si produce nel campo della musica sinfonica.

All'Augusteo sono nate le mie FONTANE DI ROMA che oggi contano circa 2000 esecuzioni e ,I PINI DI ROMA' che si avvicinano anch'essi al migliaio di esecuzioni.

Fra queste mille però indimenticabile rimane per me quella fatta da Arturo Toscanini nel suo primo concerto alla PHILHARMONICA...

Per completare il quadro della musica italiana mod[e]rna desidero fare un'accenno alla musica da camera che in questi ultimi anni ha preso un particolare sviluppo.

In questo campo i musicisti italiani hanno avuto una benefica Fata che ha incoraggiato e premiato i migliori, e ha fatto conoscere i loro lavori in tutto il mondo. Parlo di Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge che tutti noi amiamo ed ammiriamo profondamente per la magnifica opera da lei svolta a favore della musica da camera.

I Tre Quartetti di Malipiero, la Sonata per Violino, ed il Trio di Pizzetti, IL TRITTICO BOTTICELLIANO e il CONCERTO a 5 di Respighi, il Trio di Alfano e quello di Casella, il Quartetto di Castelnuovo-Tedesco e la Sonata per Flauto e Piano di Pilati, hanno avuto i più larghi consensi di critica e di pubblico ai molti Festivals che Mrs. COOLIDGE ha tenuto nelle capitali d'Europa e nelle principali città de gli Stati uniti, in questi ultimi anni.

Tra i lavori dei più giovani sono da ricordare i due Quartetti di Mario Labroca, i Canti di Strapaese per soprano e undici strumenti di Gian Luca Tocchi, il Quartetto di Jacchino, Le Canzoni infantili di Mortari, un Quintetto di Montani, un Trio di Masetti e ancora ottime composizioni da camera, oltre che orchestrali, hanno dato i giovanissimi Petrassi e Porrino, Dalla Piccola e Nielsen, Massarani ed altri.

Come vedete la giovane scuola italiana è quanto mai numerosa e promettente....

Quelle 3

Ottorino Respighi: La musica italiana moderna, Conversazione di O. Respighi, mit handschriftlichen Verbesserungen und Ergänzungen durch Elsa Respighi. Geänderte Passagen gegenüber dem maschinenschriftlichen Original aus Venedig Fondo Respighi
stehen kursiv

Amici Americani,

lasciate che così vi chiami. È stata sempre tanto affettuosa la vostra accoglienza, è stata sempre così grande la comprensione che avete avuto per i miei lavori, che io non sò pensare e vedere in voi che dei buoni, veri, cari amici con i quali mi è sommamente gradito trattenermi oggi in una breve conversazione.

Il soggetto sarà dunque: LA MUSICA ITALIANA MODERNA.

Per quanto riguarda la musica sinfonica moderna italiana, poco ho di nuovo da apprendervi poichè quanto di meglio abbiamo fatto in questi ultimi anni in questo campo, voi lo avete conosciuto attraverso le mirabili esecuzioni di Toscanini, Molinari, Serafin, De Sabata, e dei vostri migliori Direttori d'orchestra. *Le musiche di Respighi, Pizzetti, Tommasini, Malipiero,*

Casella, Pick-Mangiagalli, sono state eseguite dalle vostre meravigliose orchestre, e vi sarete certamente fatti un chiaro concetto della piena efficienza di questa nostra scuola sinfonica, che dopo un lungo periodo di oblio, è rinata splendidamente a nuova vita in questi ultimi 15 anni.
Non di questo dunque vi parlerò, ma di un'altro ramo della musica italiana moderna, ramo sommamente importante e che voi conoscete meno e, permettete che io vi dica forse conoscete male, attraverso quanto si è scritto e detto su questo argomento, ne gli ultimi anni. Parlo dell'Opera italiana moderna.

Tengo a dichiarare subito il mio ottimismo su questo argomento: e non perchè io sia parte interessata o perchè i successi di *Maria Egiziaca* e di *La Fiamma* e *La campana sommersa* in tutto il mondo mi dispongano ad uno speciale, benevole stato d'animo. *No. Questa mia fiducia è data dall'aver seguito giorno per giorno quello che si è fatto in quest'ultimo ventennio in Italia e ne gli altri paesi.*

Possiamo dire, senza eccessivo orgoglio, che il primato dell'Opera lirica spetta ancora all'Italia. Voi che seguite con tanto interesse le manifestazioni artistiche del nostro paese, pensate, per un momento, quanto varia, intensa, ricca è stata la produzione di opere italiane in questi ultimi venti anni. *La scuola diremo così dell'Opera verista o borghese come alcuni amano chiamarla, con a capo Puccini e Mascagni, Giordano, Cilea seguiti poi da Zandonai, da Montemezzi, da Alfano (con la Resurrezione) vanta al suo attivo parecchi lavori di una certa rinomanza fuori dell'Italia.* Il teatro di I[de]brando Pizzetti, che quasi per reazione al teatro verista, vuol essere un ritorno al recitar cantando e insieme alla *revitazione del teatro greco* ha dato anch'esso opere di prim'ordine quali la Fedra, Debora e Jaele, Fra Gherardo. Questa forma di teatro se pur non è riuscita a conquistare le folle, (forse per la voluta costrizione della parte umana e lirica dei personaggi, nella loro espressione musicale) ha però avuto *i più larghi consensi della critica italiana ed estera*, ed ha il merito grandissimo di aver elevato il nostro melodramma a maggiore dignità artistica, e di aver segnato per i giovani una strada che certamente porterà ottimi frutti.

Il teatro che io ho sentito e voluto sta, forse, tra quello verista e quello pizzettiano e idealmente si riallaccia al nostro melodramma tradizionale.

Io penso che il canto deve essere l'espressione del sentimento umano, e che nell'opera in musica esso non può e non deve essere subordinato a nessun'altra cosa. Penso altresì che il Teatro è fatto di contrasti, e di chiaro-scuri, e da qui la necessità di alternare il RECITATIVO, per tutto quanto è azione, movimento, parlato, al CANTO per tutto quanto è emozione, dramma, sentimento umano.

Questa tendenza è del resto oggi largamente seguita e sentita dalle giovani generazioni di musicisti, e io credo che non tarderemo a vedere i benefici effetti di questo ritorno, attraverso forme rinnovate e audaci a quello che è l'essenza e la ragion d'essere del melodramma italiano.

Ne gli ultimi lavori teatrali di LUDOVICO ROCCA con il suo DIBUK, *di ANTONIO VERETTI i segni di ques[t]o ritorno sono inequivocabili.*

A queste tre distin[t]e forme di opera italiana vanno aggiunti gli esperimenti interessantissimi che in questo campo sono stati fatti da CASELLA, da MALIPIERO, da VITTORIO RIETI e da alcuni giovanissimi musicisti.

Questi artisti, ferventi ammiratori di tendenze estremiste di altri paesi europei, con uno spirito internazionalista per eccellenza, essi hanno voluto portare una completa rivoluzione nel teatro italiano.

L'esperimento pur essendo, come dicevo assai interessante e degno della più ampia lode non è riuscito: il pubblico d'Italia e fuori non ha partecipato a questa rivoluzione da 15 anni non ha fatto *un passo avanti* verso que[s]ta forma di teatro. A mio avviso la ragione *dell'incomprensione e dell'ostilità* del pubblico va ricercata proprio in quello spirito internazionalista a cui accennavo dianzi. L'arte, per essere vera, per essere degna di questo nome deve essere l'espressione viva di un'essere umano. La prima qualifica di un individuo è la sua razza a la sua nazionalità, così l'arte deve essere prima di tutto espressione della propria razza, del proprio paese. Diventerà poi universale, cioè parlerà al cuore e all'intelletto di tutto il mondo, se avrà forza per esprimere ed esaltare sentimenti fondamentalmente umani e comuni a tutti i popoli.

Ma, prima di tutto l'arte deve essere nazionale non credo anzi nego assolutamente che possa esistere un'arte internazionale. Chi più tedesco di Bach, di Beethoven, di Wagner chi più italiano di Monteverdi, di Palestrina, di Bellini, di Verdi, di Puccini, e chi più di loro universalmente amati e compresi? Cosa veramente singolare che dimostra la inesauribile forza della nostra razza è di vedere *come in tutte* le diverse tendenze notate nella moderna opera italiana il carattere di italianità non viene mai meno. Perchè se italiana è la musica di Puccini e di Mascagni di Giordano e di Zandonai, altrettanto italiana è la musica di Pizzetti e quella di Respighi, e caratteri di italianità si ritrovano anche nelle musiche di Malipiero e di Casella.

Vedete dunque, che il mio ottimismo riguardo l'opera italiana non è infondato e più ve ne convincrete quando vi sarà dato ascoltare nei vostri teatri queste nostre opere.

Poichè io sono sicuro che anche nel vostro pubblico, così musicalmente coltivato, si svilupperà presto un grande interesse per l'opera lirica.

Nel pubblico italiano questo interesse è assai grande, e si sta studiando la costruzione di nuovi grandissimi teatri di carattere popolare che permettano di offrire alle masse ottimi spettacoli a prezzo bassissimo.

Intanto il nostro Governo sovvenziona con parecchi milioni all'anno Teatri e Stagioni liriche, mantiene scuole di canto per l'avviamento dei giovani al teatro, bandisce concorsi per le opere nuove e ne impone l'esecuzione. Consapevole dell'importanza che la musica ha nella vita di un

popolo, *il Governo si è fatto promotore* e sostenitore d'iniziative che potranno servire d'esempio ai popoli civili.

Così le MOSTRE REGIONALI, dove in diversi concerti vengono eseguiti le migliori composizioni dei musicisti apparentemente a una determinata regione d'Italia e accortamente scelte.

E poi la MOSTRA NAZIONALE formata da una serie di concerti orchestrali e di musica da camera i di cui programmi sono formati dalle migliori composizioni uscite dalle Mostre regionali, e che rappresentano quanto di meglio si è fatto in Italia durante l'anno.

E ancora IL FESTIVAL MUSICALE INTERNAZIONALE di Venezia e IL MAGGIO FIORENTINO dove tutte le forme, tutte le tendenze sono rappresentate nel migliore dei modi, e che sono ormai conosciute come annoverati tra le più importanti manifestazioni musicali d'Europa.

L'Augsteo che rappresenta la massima istituzione musicale italiana, è anch'esso largamente sovvenzionato dal Governo fascista, e può seguitare, sotto l'illuminata guida di Bernardino Molinari, la magnifica opera di propaganda ininterrottamente seguita da 25 anni a questa parte facendo conoscere quanto di meglio si produce nel campo della musica sinfonica.

All'Augsteo sono nate le mie FONTANE DI ROMA che oggi contano circa 2000 esecuzioni e ,I PINI DI ROMA' che si avvicinano anch'essi al migliaio di esecuzioni.

Fra queste mille però indimenticabile rimane per me quella fatta da Arturo Toscanini nel suo primo concerto alla PHILHARMONICA...

Per completare il quadro della musica italiana mod[e]rna desidero fare un'accenno alla musica da camera che in questi ultimi anni ha preso un particolare sviluppo.

In questo campo i musicisti italiani hanno avuto una benefica Fata che ha incoraggiato e premiato i migliori, e ha fatto conoscere i loro lavori in tutto il mondo. Parlo di Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge che tutti noi amiamo ed ammiriamo profondamente per la magnifica opera da lei svolta a favore della musica da camera.

I Tre Quartetti di Malipiero, la Sonata per Violino, ed il Trio di Pizzetti, IL TRITTICO BOTTICELLIANO e il CONCERTO a 5 di Respighi, il Trio di Alfano e quello di Casella, il Quartetto di Castelnuovo-Tedesco e la Sonata per Flauto e Piano di Pilati, hanno avuto i più larghi consensi di critica e di pubblico ai molti Festivals che Mrs. COOLIDGE ha tenuto nelle capitali d'Europa e nelle principali città de gli Stati uniti, in questi ultimi anni *insieme alle musiche di De Falla, Stravinsky, Debussy, [ein Wort unlesbar], Kodaly*.

Tra i lavori dei più giovani sono da ricordare i due Quartetti di Mario Labroca, i Canti di Strapaese per soprano e undici strumenti di Gian Luca Tocchi, il Quartetto di Jacchino, Le Canzoni infantili di Mortari, un Quintetto di Montani, un Trio di Masetti e ancora ottime

composizioni da camera, oltre che orchestrali, hanno dato i giovanissimi *Petrassi*, *Salviucci* e *Porrino*, *Dalla Piccola* e *Nielsen*, *Massarani* ed altri.

Come vedete la giovane scuola italiana è quanto mai numerosa e promettente....

Quelle 4

La Stampa Torino, 17 Dicembre 1932, Travagli spirituali del nostro tempo.

Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800,

Venedig Fondo Respighi

Con le dichiarazioni che seguono, i musicisti che le sottoscrivono non presumono nè pretendono di assumere pose gladiatorie e atteggiamenti di sedizione. È vero che atti di tal sorta sono sempre riusciti a questo o a questo hanno mirato. Non c'è oggi però in Italia ragione alcuna e clima adeguato per tentativi siffatti. D'altra parte non è del loro costume crear chiesuole e congreghe per questa o quella finalità estetica o costituire cooperative artistiche di mutuo incensamento, e muoversi poi in piccoli plotoni cosiddetti d'avanguardia o reali trincee da espugnare.

Tuttavia, un punto di contatto reale e di comune interesse ci deve essere e c'è veramente fra uomini di buona volontà e di buona fede ai quali non siano indifferenti le sorti artistiche del loro paese. Ammettendolo, salva ogni e più ampia libertà personale in fatto di particolari direttive e concezioni artistiche, non si poteva tardare ad accordarsi per una dimostrazione di fede collettiva. Attendere che il tempo renda giustizia e si giunga automaticamente all'esaltazione della verità contro l'aborrito errore, è pacificarsi in una passività musulmana non consentita dall'epoca nostra. Il chiasso apologetico sui varii specifici artistici che guarirebbero i mali musicali nostri, è oramai troppo e da troppi alimentato. Siamo giunti ad un punto che a non intromettersi per far finire questa gazzarra attesterebbe che non c'è più carità di patria e sentimento virile. Non è da dire che non si sia fatto credito molto, di fiducia e di attesa, a tutti i più audaci tentativi di rivoluzione artistica. Tutti i credi estetici, che dovevano sovvertire i canoni tradizionali, sono stati esposti e praticati.

Il nostro mondo è stato investito, si può dire, da tutte le raffiche dei più avventati concetti avveniristici. La parola d'ordine mirava veramente, infuriando, alla distruzione d'ogni vecchia ed antica idealità artistica. L'arte vagheggiata doveva apparire ed essere in perfetta contraddizione con l'arte sino a ieri sentita e onorata. Qualunque tentativo di rinnovazione era accettato purchè inedito, non importa se ragionevole e logico, se affiorato dall'istinto o divinato dalla mente. Tutto era buono pur che fosse impensato ed impensabile. Cosa ne abbiamo ricavato?

Delle strombazzature atonali e pluritonali, dell'oggettivismo e dell'expressionismo che se n'è fatto, cosa è rimasto?

Nel campo musicale, più che altrove, c'è davvero la biblica confusione babelica. Da vent'anni s'accozzano le tendenze più diverse e più disparate in una continua caotica rivoluzione. Siamo ancora alle ,tendenze‘ e agli ,esperimenti‘, e non si sa a quali affermazioni definitive e a quali vie sicure possano condurre.

Il pubblico, frastornato dal clamore di tante mirabolanti apologie, intimidito da tanti, profondissimi e sapientissimi programmi di riforma estetica, non sa più qual voce ascoltare ne qual via seguire, spesso non riesce belle a intendere né a vedere quanto più bramerebbero il suo orecchio e il suo occhio.

D'altra parte, s'è infiltrato nello spirito dei giovani musicisti un senso di comoda ribellione ai canoni secolari e fondamentali dell'arte, e non è fatto men pregiudizievole. La scuola per essi non può dare e non dà nessuna norma che faccia testo artistico. Non ci sono maestri a cui inchinarsi, specie gli ultimi che trionfarano su tutte le platee del mondo.

L'avvenire della musica italiana non par sicuro se non alla coda di tutte le musiche straniere. Al massimo, seguendo anche qui una moda forestiera che fa dell'umanesimo musicale in mancanza di una tradizione da seguire, qualcuno pensa a ruminazioni di nostri lontani secoli musicali. Sopra tutto però, si avversa e si combatte il romanticismo del secolo scorso. Il gran nemico è questo. L'incampo ove si incappa il passo dei nuovi musicisti verrebbe dalle sue fortune. I capolavori di questo secolo rappresenterebbero la zavorra di cui le fantasie musicali del nostro popolo sono cariche e l'impedimento quindi, per innalzarsi nei grandi spazi azzurri scoperti dai modernissimi esploratori.

Ebbene, bisogna che il pubblico si liberi dallo stato di soggezione intellettuale che paralizza i suoi liberi impulsi emotivi. Bisogna affrancare i giovani dall'errore in cui vivono; donar loro il senso della disciplina artistica legittimando ogni libera espansione lirica e tutte le veemenze dalla drammaticità.

Ad essi, in ispecial modo, è indirizzato questo manifesto e non per suscitare grette reazioni ed avversioni misoneiste. Noi sappiamo che il ritmo della vita è un moto in continua propulsione che non s'arresta, quello dell'arte, e che il divenire, quindi, di questa e di quella, è perennemente in atto. Le conquiste dell'una e dell'altra non avvengono a sbalzi: non sono improvvisazioni e creazioni *ab imis fundamentis*. Una catena ideale lega il passato all'avvenire.

Per questo, nulla del nostro passato ci sentiamo di dover rinnegare e rinneghiamo. Nulla di esso è indegno dello spirito artistico della nostra razza, nulla è fuori di esso. I Gabrielli [sic] e i Monteverde, i Palestrina e i Frescobaldi, i Corelli, gli Scarlatti, i Paisiello, i Cimarosa, i Rossini, i Verdi e i Puccini son fronde varie e diverse di uno stesso albero: sono la smagliante fioritura

polivoca della musicalità italiana.

Sissignori. Anche di Verdi e di Puccini amiamo crederci e desideriamo di essere diretta progenie. L'opera lora è fuor dal solco, forse, della tradizione nostra? E questa si conclude davvero con essi, e dopo di essi tutto è da rifare? Non ci spaventa la taccia di retorici e di enfatici che certi estetissimi buttan loro contro. Retorica per retorica, preferiamo quella del sentimento a quella culturale. Siamo contro alla cosiddetta musica oggettiva che come tale non rappresenterebbe che il suono preso a sé, senza l'espressione viva del soffio animatore che lo crea. Siamo contro a quest'arte che non dovrebbe avere e non ha nessun contenuto umano, che non vuole esser e non è che gioco meccanico e arzigogolo cerebrale.

Italiani del nostro tempo, con una guerra vinta - la prima della nostra unità nazionale moderna - con una rivoluzione in atto che rivela ancora una volta l'immortalità del genio italiano e presidia ed avvalora ogni nostra virtù, sentiamo la bellezza del tempo in cui viviamo e vogliamo cantarlo nei suoi momenti tragici come nelle sue infiammate giornate di gloria.

Il romanticismo di ieri, che fu del resto di tutti i grandi nostri, ed è vita in atto, in gioia e in dolore, sarà anche il romanticismo di domani, se è vero che la storia svolge consequenzialmente le proprie fila e non si smarrisce e non segna il passo col mito di Sisifo.

Ottorino Respighi, Giuseppe Mulè, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Alberto Gasco, Alceo Toni, Riccardo Pick-Mangiagalli, Guido Guerrini, Gennaro Napoli, Guido Zuffellato

Quelle 5

Il Resto del Carlino 25 Dicembre 1932, Il manifesto dei musicisti italiani,

Una conversazione col maestro Respighi, Venedig Fondo Respighi

Roma, 24 notte

Intorno al manifesto dei musicisti italiani che, come ognun sa, è stato „lanciato“ in questi giorni nel mondo artistico da dieci illustri nostri compositori e operisti, sono state scritte e dette molte cose. Ciascun lettore, a seconda della propria tendenza o del proprio gusto, ha creduto di poterne interpretare il testo, credendo di scorgere fra le righe dati di fatto, situazioni e perfino nomi d'artisti militanti nel campo avverso che col loro atteggiamento, con la pressione assidua sercitata su uomini e cose che con la musica hanno attinenza, con la reclamizzazione ad oltranza, segnatamente fuori dei confini nazionali, delle loro opere e, peggio ancora, del loro „genere“ che essi esportano col marchio di fabbrica italiano, hanno precluso o, quanto meno, ostacolato il passo a tutti coloro che, bene o male, vero o non vero, si dicono depositarii della nostra tradizione musicale. In altri termini, e tanto per interderci, si è creduto – in buona o in mala fede

lo sa Iddio! – che quel documen[t]o rispecchiasse non già uno stato di fatto insopportabile contro cui un gruppo di musicisti decideva d'insorgere, ma una presa di posizione contro Tizio o contro Caio assertore e portabandiera di quella scuola o chiesuola o cricca, o, addirittura, contro ogni tentativo di novità assegnando ai firmatari del manifesto intenzioni e propositi d'oscurantismo o di passatismo.

Ridotta in questi limiti la questione, attribuendole il carattere d'uno sfogo di serve al pozzo, sarebbe sembrato, più che conveniente, misericordioso dimenticare il manifesto e non parlarne più. Ma le precisazioni che, nel corso d'un amichevole colloquio, ci ha fatto in proposito l'Accademico Ottorino Respighi ha dissipato ogni dubbio e chiarito moventi e finalità del documento, sul quale, in verità nessun dubbio avrebbe dovuto sorgere chè, anche al lettore più svagato e superficiale dovevano risultare evidenti le cause e gli scopi d'una dichiarazione sostanzialmente e formalmente incontrovertibile.

,Siamo giunti al manifesto – ha detto il Maestro – dopo lunga meditazione e in obbedienza d'una legge superiore che regola tutte le espressioni della nostra attività artistica, cioè: il fine nazionale. Chi segue, anche con l'orecchio distratto del dilettante, le così dette ,novità‘ incluse nei programmi delle sale di concerto e nei cartelloni dei teatri lirici, sa che buona parte d'esse sono ispirate e spesso ricalcate su modelli stranieri. Si possono segnalare casi in cui il compositore, massime se giovane, fuorviato da falsi principii e abbagliato da effimeri successi altrui, copre di note un pentagramma non avendo nulla da dire e solo per rendere omaggio a una voga o ad una moda del momento. Si tratta, quindi, d'un malinteso e d'un equivoco pericoloso su cui il nostro manifesto ha voluto richiamare l'attenzione e mettere in guardia tutti, giovani e vecchi, arrivati e non arrivati, insegnanti e allievi. Non era nè è nostra intenzione di condannare questo o quel movimento, questa o quella scuola questa o quella tendenza, ma ci crediamo autorizzati a condannare movimenti scuole e tendenze sempre quando esse, giunte d'oltralpe, prendono stabile dimora nel nostro paese domandando perfino diritto di cittadinanza a tutto danno del nostro patrimonio spirituale e culturale che sarebbe poi la tradizione, cioè il retaggio prezioso e glorioso lasciatoci dai nostri maggiori, da Monteverdi a Puccini. I giovani, sopra tutto, hanno sentito e risentito gli effetti esiziali di questa influenza di mode straniere che s'affermano e s'impongono col miraggio del facile e immediato successo.

Allettati da esempi e da consigli fallaci, essi fanno come certi marinai semplicisti che, col dito umettato di saliva, *sentono* da che parte spira il vento. A seconda del vento, si dichiarano oggettivisti o espressionisti, come un tempo wagneriani o debussysti. Il manifesto, oltre ad essere un atto di fede e di sincerità artistica, vuol essere appunto un grido d'allarme perchè la gioventù venga sottratta ai pericoli dell'errore. Scendendo in campo a viso aperto, abbiamo inteso non già di difendere noi stessi e le nostre opere, ma il carattere d'italianità che non deve mai venir

confuso e annebbiato dai vapori caliginosi che si sprigionano dalle storte e dai lambicchi di laboratori musicali, massime di quelli francesi e tedeschi. E, infine, ci siamo proposti di precisare ben chiaramente che certa merce gabellata fuori come prodotto genuino di quest'Italia politicamente e spiritualmente risorta e rinnovata non è tale, non riflette né l'anima né i gusti dell'Italia d'oggi, non ha nulla di comune col nostro sentimento, anzi deliberatamente se ne allontana per seguire vie traverse e impraticabili in fondo alle quali c'è il salto nel buio.'

Questo, press'a poco, ci ha detto il Maestro intorno al contenuto intenzionale del manifesto la cui lettura, del resto, non sollecitava esegezi e postille esplicative.

In fine della conversazione, a nostra domanda, l'insigne compositore ci ha informato che mentre si appresta a festeggiare la millesima esecuzione dei ,Pini di Roma' è intento a strumentare l'ultimo atto della sua nuova opera *La fiamma* che, con tutta probabilità, sarà rappresentata quest'altro anno. Il libretto, verseggiato da Carlo [sic] Guastalla, è fortemente drammatico e trae lo spunto da una leggenda bizantino-ravennata del VII secolo, da cui, però, l'azione si discosta dando mezzo al poeta d'inventare una vicenda di fantasia, sottraendola da ogni ambiente strettamente storico.

Chi parla più del manifesto, ora che il colloquio s'avvia per sentieri tanto più assoluti e promettenti?

Silvino Mezza

Quelle 6

Un Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800,

Kommentar von Andrea Della Corte, Venedig Fondo Respighi

,Dimostrazione di fede collettiva....salva ogni più ampia libertà personale in fatto di particolari direttive e concezioni artistiche...' così è testualmente definito lo spirito di questo manifesto. I suoi firmatari appartengono infatti a tendenze diverse; di essi qualcuno ha già da parecchi anni realizzato nei vari campi musicali, teatro, concerto sinfonico, concerto da camera, forme distinte e personali, anche ha combattuto per i suoi peculiari ideali dell'arte: Quale sia la ,fede collettiva', che li riunisce solidali, e come e quanto essa sia nettamente antitetica ad altre concezioni e religioni moderne, è chiaro, è noto a chi conosca almeno sommariamente la produzione contemporanea e seguia ciò che frequentemente se ne scrive anche in queste colonne. (Per non ripetere cose dette or non è molto, ricordiamo, scusandoci della citazione, l'articolo *Tempi nuovi*, pubblicato nell'agosto di quest'anno): Essi si professano, in sostanza, romantici (in senso lato), prosecutori dell'ottocento italiano, e pur novatori con carattere nazionale. Da questo punto di vista sarebbe da intendere l'asserzione: ,diretta progenie di Verdi e di Puccini.'

Da quali musicisti essi si distinguono e vogliono distinguersi? Dal Malipiero e dai suoi seguaci, il quale nega l'Ottocento italiano, anzi si appella talvolta a Verdi, e dichiara di mirare a un'estetica edonistica, di , divertimento‘, e in tutto si proclama italianissimo; da tutti gli stranieri, infine, specialmente austriaci e germanici, che negli ultimi trent'anni abbandonarono anche le più trasformate e rinnovate espressioni ottocentesche, e cioè sentimento, tonalità, per tentare e perseguire nuove combinazioni della materia sonora e nuovi orientamenti artistici.

In tali importanti distinzioni il manifesto pecca ci sembra, di precisione. Il che ci ha costretti a fare qualche nome per l'intelligenza della ,dimostrazione‘. Non bisogna dimenticare che gli italiani, e poichè scriviamo in Torino, aggiungiamo, precisando, i torinesi, poco o pochissimo o nulla conoscono della musica moderna, e che compositori, che si dichiarano tradizionalisti, quali il Respighi, il Mulè, il Pizzetti, l'Alfano, restano ignoti, o quasi, al pubblico da teatro, proprio come il Casella e il Malipiero, e soltanto il pubblico della radio e quella dei concerti ne ascoltano, talvolta, qualche opera o qualche pezzo. Tale ignoranza della materia di cui si discorre renderà difficile ai più la intelligenza dei problemi, ai quali il manifesto accenna come può, teoricamente.

In quanto alla ,gazzarra‘, cui pure si accenna, già rilevammo che l'atmosfera sociale economica del momento attuale consente una eccezionale intensità di propaganda, di combattività, di dimostrazioni, come non mai. I novatori se ne giovano quanto possono; il che è umano. Ma le gazzarre, per ripetere la parola del manifesto, quelle dei circoli sostenitori, scemerebbero e si ridurrebbero allo stato di opinione, e ciascuno è padrone di serbare la propria opinione, se le conoscenze dirette s'ampliassero e la cultura si diffonesse, comprendendo, naturalmente, le più diverse manifestazioni. Il pubblico di Coburgo² che l'altra sera, come ha riferito il corrispondente della Stampa ha ascoltato una nuova opera di Malipiero , e l'ha applaudita, conosce oggi qualcosa (bella o brutta che sembri) più d'un altro pubblico; esso, si noti, è un pubblico, il quale attualmente idolatra Verdi e Puccini, ha il palato adusto a tutti i gusti, e certamente sa mettere ciascun'opera e ciascun artista al suo posto storico. Se in Italia, a Torino, si rappresentasse quell'opera di Malipiero, si avrebbe, da una parte, ,gazzarra‘, dall'altra, disinteresse. E questo non è nè progresso nè regresso, è una stasi dannosissima alla cultura nazionale, un pericolo per l'avvenire delle stesse imprese musicali. Soltanto la cultura, orientata in tutti i sensi e in tutti i punti cardinali, può snebbiare l'orizzonte e dare respiro alla vita pratica dell'arte. La capacità critica del pubblico, derivata dalla cultura, guida appunto alla distinzione, alla selezione dei valori artistici. La limitazione delle conoscenze conduce invece al più gretto provincialismo e alla sonnolenza. Questa digressione è più naturale nella penna d'un osservatore di arte e di cultura che in quella di un compositore. E il manifesto riassume soltanto pensieri di compositori.

² Uraufführung von Malipieros 1928 vollendetem dreiteiligem *Il mistero di Venezia (Le aquile di Aquileia, Il finto Arlecchino, I corvi di San Marco)* am 15.12.1932 in Coburg.

Infine, il manifesto esalta il romanticismo. Già dicemmo che si ha da pensare delle qualifiche di ottocentisti, di neo-romantici. Poichè tali locuzioni sembrerebbero accennare alla rinascita del romanticismo in senso storico, le trovo assurde, quanto quella del ‚ritorno al classico‘ e improprie a musicisti quali Bloch, De Falla, Alfano, Dukas, Pizzetti, Respighi, Strauss, e ai molti, che, nati negli ultimi anni dell’800 e nell’900, non si rivelano assertori dell’oggettivismo. A essi converrebbe la più generica classifica di romantici, in quanto che le loro tendenze, in opposizione all’arte divelta dall’anima e fatta gioco dei sensi, affermano la sublimità dell’emozione sentimentale, la liricità spirituale come fonte dell’arte, la complessità dello spirito, e mirano alla cordiale espressione che canta i palpiti dell’umana vita.

Così sia.

,Dimostrazione di fede collettiva‘, affermazione di tradizione italiana, il manifesto è uno sfogo psicologico, è una nota e un accento particolare di quel travaglio che fa ansioso lo spirito di qualsiasi musicista contemporaneo.

a.d.c.

Quelle 7

L’Italia letteraria 8 Gennaio 1933, A Proposito di un Manifesto, Pirandello Librettista,
Venedig Fondo Respighi

A questo mondo ne succedono di così buffe, che nessuno si può meravigliare se parecchi pensano (o hanno già pensato) a mettere in musica Pirandello. Del resto questo è un fatto che diventa sempre più naturale, a mano a mano che diminuisce di credito, anche fra il pubblico più grosso, la leggenda di un Pirandello ‚cerebrale‘ e sofista. Come tutti sanno, quella di poter servire da libretto è sempre stata, per un dramma o una novella, una prova indiretta., ma da non buttarsi via, del fatto che personaggi e vicende si reggono bene in piedi, e non sono soltanto pretesti fittizi per dispute filosofiche.

Parecchie notizie sull’argomento sono circolate in questi ultimi tempi, sui giornali e le bocche della gente; qualche volta anche mescolate ad apprezzamenti del grande scrittore siciliano su questo o quel musicista; e, come succede, non sempre precise e perfettamente coerenti. Non ci è sembrato quindi privo di interesse rivolgerci direttamente a Pirandello in persona per saperne qualche cosa di sicuro; abbiamo colto l’occasione per farci fare un po‘ di storia sulle avventure musicali dei suoi lavori, e magari per avere qualche sentore dei suoi gusti in fatto di musica (glorioso eccezione tra la gran maggioranza degli scrittori italiani, Pirandello non considera la musica come un’arte destinata esclusivamente alla comprensione dei musicisti, delle signorine perbene, e degli abbonati all’Augsteo).

,I miei inizi musicali furono tardi, ma fortunati: capitai in buone mani. È inutile che io stia a raccontarvi che cosa sia *La Giara*, il suo successo ormai consolidato da centinaia d'esecuzioni, e soprattutto la sua importanza, nella musica nostra d'oggi, tengo però a dire che sono molto contento di aver tenuto io a battesimo il lavoro più popolare di un vero musicista italiano.'

,Dunque lei pensa che Casella sia un vero musicista, e per giunta italiano.'

,Naturalmente. Io lo pensavo fin dai tempi de *La Giara*, e anche prima. Ma adesso mi pare che non dovrebb'essere una gran fatica per nessuno di pensarla insieme con me. È proprio strano che ci sia ancora della gente refrattaria a idee oramai tanto ovvie.'

,Stranissimo davvero, Maestro così pare anche a noi.'

,Lasciamo andare. La mia seconda avventura musicale fu con Fernando Liuzzi, che musicò i cori dello *Scamandro*; ricordo ancora il successo grandissimo che ebbe il lavoro all'Accademia dei Fidenti. Liuzzi mi chiese anche, tempo fa il permesso di musicare *La Sagra del Signore della nave*: però credo abbia abbandonato l'idea, perchè è ora occupatissimo nei suoi lavori sul Laudario Cortonese; uguale domanda mi fece anche Franco Casavola: e ancora non so come andrà a finire la cosa. Ma ho anche avuto delle richieste, diciamo così, divertenti, per esempio volevano ridurre a libretto addirittura l'*Enrico IV*'.

,Forse quegli stessi che, come lei ci raccontò una volta, volevano applicargli un lieto fine, facendo sposare Enrico IV e la marchesa Spina?'

,Per lo meno gente della stessa mentalità. Ma del resto anche in Italia m'è successo qualcosa di simile: un professore di conservatorio mi chiese l'autorizzazione a pubblicare l'opera lirica ch'egli aveva già composto sui *Sei personaggi*. Dovetti negargliela, naturalmente; ma mi dispiacque, perchè morivo dalla voglia di conoscere una simile musica: v'immaginate il ,duetto' fra il padre e la figliastra? Ci sarebbe stato da divertirsi davvero.'

,E adesso?'

,Adesso, come sapete tutti, c'è *La Favola del figlio cambiato*, per Malipiero. È il primo vero e proprio libretto ch'io scrivo, giacchè gli altri non erano che riduzioni di lavori preesistenti. Nei miei *Giganti della montagna*, di cui ho scritto per ora solo la prima parte, c'è una compagnia di comici che recita un lavoro, dal titolo, appunto, *La Favola del figlio cambiato*; naturalmente di questa Favola sarebbe bastato scrivere alcune scene. Invece, attraverso il racconto di comuni amici, Malipiero venne a conoscenza del suo soggetto, lo trovò singolarmente adatto al suo temperamento, e mi pregò di stendere interamente il lavoro. L'ammirazione per quello che io stimo il maggior musicista italiano vivente, fece sì che io sospendessi immediatamente di lavorare ai *Giganti* per attendere rapidamente al libretto. E non ho dovuto pentirmene, perchè la musica che Malipiero ha ormai finito in pochi mesi di comporvi, che mi ha eseguito pochi giorni fa, m'è parsa così alta e stupenda come è difficile dire a parole. Invece, in un altro caso ho avuto una

sgradita sorpresa. Sapete, parecchio tempo fa, il maestro Mulè mi chiese l'autorizzazione per mettere in musica *Liola*, non avrei davvero potuto prevedere la sua firma sotto quel tal manifesto che è uscito in questi giorni.'

,È dunque vero quel che pensavamo noi, che lei non si disinteressa della musica come tanti altri scrittori italiani: è arrivato addirittura a leggere il famigerato manifesto?'

,Sicuro che l'ho letto; e vorrei poter sottoscrivere a quattro mani all'articolo che Bontempelli (il quale non se ne disinteressa neanche lui) ha pubblicato giorni fa, dicendo chiaro e tendo quello che pensiamo tutti. Come avrei voluto sottoscrivere a quell'altro articolo del medesimo Bontempelli in cui si parlava di certa critica antimalipieriana nell'unico tono che è possibile usare in simili casi. È straordinaria l'ostinazione di certa gen[te]e contro tutto quello che si fa di vitale; infallibilmente presente in ogni tempo, e sempre con gli stessi rancidi argomenti: lesa tradizione, mancanza d'italiani veri. Poi passa qualche anno, e la gente si accorge quali erano gli italiani veri, e chi aveva davvero capito la parola ,tradizione'. Non c'è troppo da preoccuparsi, anche se si ha il dovere di dire il fatto proprio; i mediocri cadono da sè, col tempo. E del resto non siamo poi in così pochi a capire, anche adesso, la meschinità loro, e la forza di quelli di cui essi non possono tollerare l'esistenza; quelli che contano, sanno troppo bene come stanno le cose.'

,Lei vuol dire insomma che la sua solidarietà non è precisamente coi firmatari del manifesto.'

,Appunto: la mia solidarietà piena e assoluta, è cogli ,altri' che tutti sanno chi siano. Raccontatelo pure dove volete: mi fa grandissimo piacere che si sappia. E noi l'abbiamo raccontato, tanto più che fa piacere anche a noi.'

L.D'A [Lele ossia Lele d'Amico]

Quelle 8

La Sera Milano, 6 Gennaio 1933 Anno XI, Tornei musicali ma non musicabili, Il fenomeno Malipiero-Bontempelli e la „bomba“ del Manifesto, Venedig Fondo Respighi

Un giorno Massimo Bontempelli sparò alcune frasi grosse contro l'Italia musicale d'oggi, la quale, esclusa una minoranza di intelligenti, non tributa i dovuti onori al ,più grande musicista del nostro tempo' al veneziano Malipiero, cioè, la cui musica ,è la più bella, la più importante, la più sostanziosa e nostra e moderna che si scriva oggi nel mondo'.

Cosa che, secondo il Bontempelli, è risaputa dalla sulodata minoranza di italiani intelligenti e da tutti i pubblici del restante globo terraqueo. Ergo: la maggioranza degli italiani è composta di ignoranti.

Nello stesso articolo e un poco più sotto, l'insigne scrittore specificava meglio le sue intenzioni dettate dal desiderio di chiamare gente per bastonare in testa, insieme con lui, quei ,fessi

d'importanza' che cercano ,di tenere indietro a zampate l'uomo di genio'. E le intenzioni, meglio specificate, scoprivano chiaramente il bersaglio, da ricercarsi in un noto critico musicale milanese che aveva detto male di Malipiero e in un suo non meno noto collega, pure della stampa milanese, colpevole di manifestare le stesse opinioni. Per il primo critico, anzi, lo stizzito Accademico suggeriva un rimedio esemplare: ,lo condannerei a dover stare d'ora innanzi, tutte le volte che in una sala fanno della musica di Malipiero, appeso al soffitto per i piedi con la testa in giù: chi sa che, andandogli in tal modo un poco di sangue al cervello, non cominci a capirne qualche cosa'. Solo l'amicizia personale, come'ebbe a dire – bontà sua – l'inesorabile giustiziere, salvava il secondo critico dalla spietata punizione.

Da quel giorno, musica di Malipiero non se ne eseguì a Milano e lo spettacolo di un critico penzoloni dal soffitto di una sala da concerto, non fu possibile gustarlo.

Non ho voglia alcuna di crearmi simpatie a buon mercato nè da parte di quel Malipiero ,che meraviglia il mondo' nè da parte dei suoi giudici milanesi. Se gli torna conto, si difenda ognuno come può; ch'è molto più di gusto e di più sicuro effetto che non il farsi difendere da più o meno illustri penne e pennini. Ma a un certo punto il Bontempelli prende per il bavero tutta la critica musicale milanese, così in blocco, e la definisce ,decrepita, sfiancata, balorda'.

Il giornale sul quale mi onoro di scrivere appartiene alla stampa di Milano. Anch'esso si è occupato e qualche volta me ne occupai io stesso, delle musiche del Malipiero: l'ultima volta, precisamente a proposito della *Pantea*, datasi a Venezia, e in senso tutt'altro che sfavorevole.

Se Bontempelli avesse letto la mia corrispondenza da Venezia, probabilmente avrebbe fatto una non ambita eccezione per la mia niente affatto modesta persona. Dico probabilmente, perchè in quelle cronache Dio mi guardò dall'infilzare più panegirici del bisogno e dal nominare anche solo di sfuggita la paroletta ,genio'; e poi perchè – sempre che lo scrittore si fosse accorto che a Milano si stampa *Il Secolo – La Sera* – in occasione di un concerto di musiche bontempelliane al ,Convegno', spifferai chiaramente la mia opinione in proposito, giudicando l'immature musicista Bontempelli, dai brevi saggi presentati dal Quartetto Poltronieri, non altro che ,una buona promessa per l'avvenire'.

M anche allora, adagio coi genii, sia pure in feluca.

Il maestro Malipiero esprimeva qualche giorno dopo la sua gratitudine all'appassionato Accademico, in una lettera pubblicata su un giornale della sera di Milano. Tutto pareva finito e pacifico nel cuore di quei due grandi amici, senonchè eccoti scoppiare la bombetta del manifesto musicale cosidetto ,romantico'.

Bontempelli, quale Don Chisciotte del Duemila, si allarma, si figura che la bomba l'abbiano gettata tra le sue gambe o meglio tra le gambe – indovinate di chi? – del maestro Malipiero, che sarebbe la sua Dulcinea, è preso da nuovo e furibondo sdegno e parte in quarta velocità, deciso a

seminare il panico, se non la strage, tra le file dei firmatari di quel manifesto: Respighi, Mulè, Pizzetti, Zandonai, Gasco, Toni, Pick-Mangiagalli, Guerrini, Napoli e Zuffellato. ,Non è mai tardi per dire la verità’ – così attacca l’articolo che s’intitola *Calata (ma di che cosa?)*: ,Di brache’, spiegherà a suo tempo lo scrittore.

,Quel manifesto mi ha fatto una impressione disastrosa. Non per quello che dice. È un mediocre articolo provinciale, che ripete vecchie approssimazioni banali: un articolo come se ne vedono molti e non si leggono. Ma questo bisogna leggerlo per via della firme: Tra quei musicisti e affini – (notare quell’evangelico ,affini’) – ci sono, nientemeno, Respighi e Pizzetti’.

E, fatta la storia, anch’essa vecchia e approssimativa, degli atteggiamenti artistici del primo quindicennio del secolo, e di quelli manifestatisi dopo la guerra, gran parte dei quali ultimi non avrebbero tenuto conto nè di guerra nè di rivoluzione, ,come se le donne portassero ancora il busto, se l’ultima parola dell’aviazione fosse Delagrange, il fatto cittadino più importante fossero le elezioni dei deputati. Come se ci fossero ancora le crisi di gabinetto, se matrimoni combinassero le genitrici, se Spencer fosse ancora un filosofo, se l’inaugurazione della stagione della Scala fosse un fatto importante, il bagno rappresentasse un lusso delle case signorili, se una corsa in carrozza costasse una lira; e via via via’.

E constatato come la musica – a differenza della letteratura, i cui artisti credettero che in un mondo tutto cambiato potesse ancora servire il verismo pseudoscientifico, il psicologismo biascicato, l’estetismo cafone, tutte le formule su cui l’Ottocento era morto; a differenza della pittura in cui, pure avendo i nuovi atteggiamenti tecnici fatto maggior presa, un certo numero di pittori, ,intendendo che non si poteva continuare all’infinito a ripetere del futurismo-cubismo, ecc., e non riuscendo a immaginare l’arte nuova, si sono rimessi a fare l’Accademia di Belle Arti’ – constatato come la musica pareva rimasta immune da così grosso sproposito, in quanto la lingua creata dai tentativi dei primi quindici anni costituiva ,quella convenzione espressiva accettata e necessaria, quell’idioma del tempo, di cui ognuno doveva fabbricare il proprio linguaggio, se aveva idee da esprimere; ma che il manifesto dei dieci, invece, ,se dovesse avere qualche effetto (ma non ne avrà alcuno) non farebbe che portare a una vana rimasticazione di vecchie forme senza contenuto, cioè pseudo-forme’, dando luogo a un ,verdismo dello stesso valore ch’ebbe il petrarchismo’, Bontempelli si dispiace che proprio Respighi e Pizzetti si facciano dire queste cose vecchie.

,Era meglio – dice loro – mettere la firma sotto ad altre opere musicali, (alle *Fontane*, ai *Pini*, a *Debora*) invece che sotto la prosa di qualche criticotto, che ha bisogno del vostro avallo per non so che scopo meschinamente polemico’. Eravate scontenti di voi stessi? Ma non era perciò il caso di buttare la colpa addosso a tutta un’epoca che non andava coinvolta nel vostro scoramento. ,Non avevate – continua l’Accademico dopo aver mollato il sorgozzone al ,criticotto’ che non la

pensa come lui – non avevate che guardarvi intorno. Ecco, una volta ancora, qualcuno s’è dimenticato di Malipiero. Se ve ne foste ricordati – quando il cirticotto ci metteva il foglio sotto e implorava la firma – avreste veduto che là, nei *Cantari alla madrigalesca*, nel *Mistero di Venezia*, c’è la soluzione attuata di tutto il problema che fu vostro. Malipiero, senza cedere di un palmo, ha dato l’esempio della creazione nuova, ottenuta con tutti i mezzi creati dalla rivoluzione. L’esempio di Malipiero basta da solo a buttar giù tutte le pinzocherie di quel vostro pezzo di carta. Ecco musica novissima, che la tradizione si incaricherà lei di raccogliere e innestare nella sua catena fluente... Mando un abbraccio di cuore a Casella, ecc., ecc.; ma la musica nuova d’Italia, Malipiero e Casella in testa, ecc., ecc.’.

Questa volta il ‚grazie‘ di Malipiero a Bontempelli non è ancora comparso sui fogli cittadini. Sempre di Malipiero è invece comparsa su *L’Italia Letteraria* una lettera aperta al maestro Respighi, ove lo scrivente protesta una sviscerata amicizia per l’autore di *Belfagor*, capolista dei dieci firmatari, afferma che chi ha commentato il Manifesto, ammette che esso tendeva a colpire soprattutto lui e i suoi seguaci, di ciò è superbo, ha riso nel leggerlo (sarà soddisfatto Respighi) ne ha riconosciuto l’autore e si domanda (qui sarà soddisfatto Bontempelli) perchè mai il promotore del manifesto non si sia rivolto anche a lui, Malipiero, per ottenere la sua firma. Si dichiara molto sereno ma non sa terminare senza pizzicare le natiche, in segno di disprezzo, ai ‚critici di malafede o acciecati dalla passione‘. Anche lui.

Questo odio alla critica per il solo fatto che non è dello stesso parere è grottesco, ridicolo, puerile, sfacciato e interessato. I misteriosi veleni e strali della critica, sono come le fole del nonno: fanno paura soltanto ai bimbi e ai vecchi, non agli uomini gagliardi che se ne infischiano o meglio non se ne commuovono.

La cassa cranica sorda, il cuore marcio o spento, quelli si che fanno paura così ai musicisti come ai letterati. Perchè c’è stata la Guerra, c’è stata la Rivoluzione, ma anche nell’attuale mondo ‚tutto cambiato dentro e fuori‘ e ‚senza le crisi di gabinetto‘ quegli organi delicati del nostro pensiero non s’è trovato di poterli riparare se guasti, raddrizzare se storti.

Bontempelli non sa che ai giovani musicisti del Novecento – tali non per l’etichetta, ma per la data di nascita – non interessa affatto la barbosa questione del linguaggio, dell’idioma, della convenzione espressiva accettata come la più confacente al tempo, come la più confacente cioè alle donne senza il busto e senza l’ovaia, alle teorie di Freud, alla importanza della vasca da bagno. Alla generazione ormai matura e che a diciotto anni faceva la guerra interessano invece le *idee* in qualsivoglia linguaggio espresse, e naturalmente lo spirito, il sentimento che quelle idee sottintendono e che non si possono alimentare o modificare o inventare spendendo cinque lire invece che una per una corsa in carrozzella.

Il bagno, Eccellenza, è buono per la pelle e non per ciò che vi sta sotto e se uno scivolone sulla neve mi fa passare le ruote della carrozzella sulla pancia, qualunque sia la tariffa io dico ,ahi' collo stesso accento che usava il secolo passato. Tradurre quell'accento in arte, ecco il problema, risolto il quale il pubblico accorrerà e mi porterà all'infermeria; se no, mi lascerà al mio destino nella poltiglia stradale.

Senza avere l'aria di far le virgole al famoso manifesto che ha forse un esclusivo valore di mònito specialmente diretto alle classi giovani, sempre più disorientate dalle discordanti voci degli imbonitori e incitate pertanto a tenere gli occhi rivolti in avanti ma le orecchie tese all'indietro, a imparare, a studiare, a lavorare senza preoccuparsi di indovinare a quale gruppo sia opportuno accodarsi, a quale chiesuola genuflettersi, sarà bene ricordare a tutti indistintamente i ,patres familias', firmatari del manifesto, commentatori e genii non ancora compresi, che da venti e più anni essi stanno liberamente dividendosi la pelle dell'orso teatrale e concertistico, ovunque, senza misericordia per il prossimo e senza aver dimostrato – ad eccezione di pochissimi – di sapere camminare con gambe che non siano quelle del gerarca compaesano, del direttore d'orchestra tipo Malibran, del consigliere di banca influente, dell'editore messo in sospetto d'aver speso male i soldi.

Decine e decine di compositori che conosco, fanno intanto la musica a vuoto o non la scrivono per lo schifo delle umilianti anticamere e degli scappellamenti cui è giocoforza si sottopongano affinchè una loro lirica di tre versi sia stampata o eseguita in pubblico. Costoro sì che han ragione di sorridere quando vedono misconoscere o dimenticare un Mascagni, ad esempio, che ha i polmoni di bronzo, da parte di quei messeri che vogliono mettersi al suo posto coi risultati che sappiamo. Proprio dagli sconosciuti, affermo, è da aspettarsi la musica (non nuova, non vecchia, musica e basta) se si permetterà che si affaccino una buona volta alla ribalta, tutta occupata finora e da troppi lustri, da un'allegra scopola di sperimentatori dalle molte vite e dai discreti proventi. L'epoca dei disastrati esperimenti ha da essere finita perchè è durata fino alla nausea. I carneadi volontari e involontari hanno assistito, ripeto, per vent'anni – compresi, o signori artisti, quelli della trincea – al fuoco di fila dei tentativi per ,passare'; vi hanno assistito con infinita pazienza e con animo benevolo, da veri certosini. Oramai la discriminazione dei valori è compiuta e al posto a sedere hanno diritto solo i musicisti che sono realmente ,passati', che camminano cioè senza che i loro passi costino le centinaia di migliaia di lire.

Franco Abbiati

Quelle 9

Il Brennero 18 Gennaio 1933 A. XI, Dopo il manifesto dei musicisti, Uno contro dieci in una prosa allegra, Venedig Fondo Respighi

Abbiamo sottomano le bozze di stampa della rivista Brescia dalle quali riportiamo integralmente il ‚Contromanifesto‘.

Nell’Italia fascista e rivoluzionaria che oggi ha il volto dei suoi avanguardisti e dei suoi giovani fascisti, in questa Italia che aderisce senza timore all’epoca del cemento armato, del vetro, dell’alluminio, della Schneider [sic] e di ogni più ardita impresa, sorge a un tratto, sorda e irritante, la voce di alcuni stroncati, temperamenti nostalgici e superficiali.

Noi rigettiamo questa voce che ha il tipico timbro non già del passato, ma di ‚un‘ passato contro il quale abbiamo sempre combattuto! Il manifesto stampato in questi giorni da gente sospetta in difesa di certo romanticismo ottocentesco che nell’arte come nel costume del popolo italiano, è stato già sbaragliato dal fascismo, va tenuto come un raro documento di meschinità. Firmatari sono uomini nati tutti nel secolo scorso, dove ancora permangono, la più parte mediocri come musicisti appena canzonettisti alcuni, e alcuni altri pseudo-valori. Una intuizione cui dobbiamo non poche vittorie, ci aveva sempre tenuti guardinghi e piuttosto diffidenti di fronte a Pizzetti, mentre in Respighi avevamo già da molti anni scoperto un abile revisore di antichi capolavori e null’altro nel migliore dei casi. I rimanenti (Mulè, Zandonai, Zuffelato, Gasco, Toni, Pick-Mangiagalli, Guerrini, G. Napoli) non possiamo prenderli in considerazione. Tutti uniti, sono degni del manifesto che hanno firmato. Timidi come artisti, inconcludenti come autori, essi vedono il pubblico tenersi costantemente lontano dalle loro opere, e, più non potendo resistere al sogno di una platea laudente, si precipitano essi stessi incontro alla folla con le lusinghe di un consenso incondizionato alla maggioranza. Così facendo, essi non hanno tradito, ma si sono finalmente traditi. Era ora. Noi adesso potremo occuparci comodamente di essi, ben sicuri di non spargere sangue innocente. Le intenzioni del loro manifesto sono chiarissime. Fra il grande passato e il grande avvenire della musica italiana, era riuscito a innestarsi un periodo in cui la corruzione del gusto, la mediocrità dilettantesca, la consistenza non di rado volgare delle opere, avevano trovato una adesione calorosa nel popolino, attraverso modelli pregni di un cinismo e di una disonestà non comuni. Gli autori, buttata alla ortiche la pesante divisa della verità che avrebbe loro imposto la fatica di un compito e di una fede da sostenere, si sono resi responsabili di un decadimento artistico riscontrabile soltanto nel medio-evo, tutti presi come erano dalla fregola di piacere al pubblico, di null’altro preoccupati che di accontentare il circo nelle sue voglie più basse, di tutto dimentichi tranne che del trionfo plateale. ‚Piacere al pubblico‘ fu la

loro nuova divisa per la quale giunsero a compromessi di ogni genere. Non più dunque il maestro che guida gli scolari, ma gli scolari che impongono una condotta al maestro.

Tanto sovvertimento – che si verificava in precisa congiunzione con i moti anarchici, con la babele dei partiti, con l'epoca d'oro del parlamentarismo – non poteva non essere travolto dalle forze della intelligenza italiana ed europea, sorte in questi ultimi quindici anni. Nella musica (come nella pittura e nell'architettura) il maestro riprese il suo posto sulla cattedra e gli scolari ritornano nei loro banchi. Di fronte a questo ristabilirsi dell'ordine e quindi della normale funzione artistica, ecco ora i nuovi sovvertitori che insorgono in nome del passato che è da essi lontanissimo, in nome di un romanticismo domenicale defunto, in nome di una tradizione italiana dalla quale essi per fortuna sono avulsi. Rappresentanti di una idea musicale freneticizzante e superficiale che in politica corrisponde al liberal-nazionalismo dei borghesi di anteguerra. Essi temono soprattutto che il pubblico, questo loro eterno padrone, possa orientarsi verso il '700 o verso il '900, ossia affrancarsi dall'ultimo ottocento (zona dalla quale in fondo provengono) per rientrare – o indietro o avanti – nel solco della vera tradizione. Se il pubblico riuscisse veramente a compiere questo salto, essi rimarrebbero per sempre smascherati e poichè molti indizi esistono che fanno apparire probabile questo nuovo orientamento della gente italiana, eccoli riunirsi in fretta, redigere un manifesto e starnazzare sui giornali la loro protesta contro il nuovo ordine intellettuale che sta per nascere anche in Italia, pura restituzione di spiritualità ch'essi chiamano con disprezzo ,oggettiva‘, ossia quella che vive splendidamente in sè stessa e per sè stessa, senza il bisogno di tratti umani e terreni, quella che nulla chiede ai nostri piccoli affari di cuore, per spaziare liberamente in ben più diverse sfere.

Ed è in nome del melodrammone che essi parlano, quello che è sempre un ottimo conduttore di volgarità artistica, di trionfi plateali e di zecchini d'oro: quello che nato nella Francia – culla di ogni democrazia – è stato trapiantato in Italia da corifei socialistoidi dotati del necessario ingegnazzo, e infine fatto passare come autentica e sola espressione della tradizione musicale italiana! Tutto sta in questo abbaglio. La nostra tradizione ha avuto anch'essa autori d'opera, ma che autori! Essi si chiamarono soprattutto Bellini, soprattutto Donizetti; ma di questi due cari geni, cui la gioventù moderna tributa commosse attestazioni di affetto e di ammirazione, nel manifesto non si fanno neanche i nomi mentre la spa valderia giunge fino al punto di affermare che Puccini è una ,fronda‘ dell'albero Palestrina, Frescobaldi, Corelli: qui si conta, è evidente, soltanto sulla ignoranza del pubblico.

Abituati alle approssimazioni superficiali e alle frasi convenzionali che non sostano fatica, i firmatari del manifesto palesano il loro nazional-liberalismo musicale perfino nella stilistica: essi adoperano espressioni come ,carità di patria‘ in luogo di ,amor patrio‘, ,far credito‘ termine bottegaio in luogo di ,aver fiducia‘, ,mirabolante‘ invece di ,straordinario‘, consequenzialmente‘,

altro parolone per significare di ‚seguito‘. Ma la tecnica del ragionamento ancora tradisce in essi oscure provenienze demagogiche: da gente abile che sa strizzare l’occhio, essi si mettono subito dalla parte del pubblico per dargli a intendere di volerlo difendere nei suoi diritti, mentre invece non fanno che difendere il proprio personale interesse. E per meglio riuscire nel giochetto, avvalorano con calde approvazioni gli errori in cui è caduto il pubblico ai nostri giorni, facendogli credere di essere, in proposito, della medesima opinione. Ecco il passo forse più subdolo di tutto il manifesto. ‚L’arte vagheggiata doveva apparire ed essere in perfetta contraddizione con l’arte sino a ieri sentita e onorata‘. Questo luogo comune cui più non prestano fede nemmeno i maestri di banda, servirà ai firmatari del manifesto per accaparrarsi il consenso del popolino musicale. Ma il pubblico musicale italiano, che non è più quello esistente al tempo di Sgambati e di Martucci e che incomincia ad essere dotato del necessario discernimento non ha abboccato alla trappola che gli è stata tesa. In quanto a noi, desideriamo rimettere soprattutto una cosa al suo giusto posto. I firmatari di un manifesto così democratico e così demagogico, parlano a un tratto anche in nome della Rivoluzione fascista. Questo no, non lo possiamo tollerare. Essi possono riuscire a gabellare il pubblico con derivazioni tipo Palestrina-Puccini (!), ma per via di pensiero fascista non potranno mai infinocchiare noi, che della rivoluzione siamo moschettieri intransigenti.

Giovani fascisti che siete nei conservatori o che state edificando la vostra coltura: tenete d’occhio i firmatari del manifesto musicale, e se li incontrerete ancora camuffati da intellettuali fascisti, fate il vostro dovere, come noi, per ora, abbiamo fatto il nostro.

Carlo Belli

Quelle 10

Il Brennero 18 gennaio 1933, XI, Kommentar von Pino Donati zum *Contromanifesto*
von Carlo Belli, Venedig Fondo Respighi

Se qui sopra non fosse ben chiara la firma di quegli che ha ideato il ‚contromanifesto‘, il sottoscritto non saprebbe certo pensare che ad una romanza briaca di un fischiatissimo autore. Invece, se la memoria non ci tradisce, il signor Carlo Belli non figura fra i musicisti italiani. È un giornalista, infelice e irriverente qui, poichè si lancia, come appare, contro chi non merita davvero la sua ingiuria gratuita.

Ora a noi. – La risposta al manifesto ‚dei dieci‘ poteva esser data, vuoi da un Accademico, vuoi da un musicista, vuoi da un critico musicale. Non ammettiamo però che un qualunque nome lanci fango contro chi merita invece il massimo rispetto!

Per questo, Carlo Belli è fuori strada, e quando vuol demolire, e quando vuol atteggiarsi a ‚paladino‘ della musica del futuro. Demolisce senza colpire direttamente la sostanza, senza affrontare apertamente le persone, confondendo e generalizzando per arrivare ad una conclusione animosa, nella quale si legge ch’egli ha rinnegato quelle che sono creazioni vere e proprie, per le quali i dieci firmatari del manifesto hanno conseguito il prestigio che li onora. È a lui che chiediamo se la sua diffidenza per Pizzetti non sia invece autentica incomprensione dell’arte di Ildebrando da Parma: lui che invitiamo al *mea culpa* quando tira in ballo i canzonettisti – che qui c’entrano come i famosi cavoli a merenda – e dove pianta la testa contro il muro col negare ad Ottorino Respighi una personalità e a Riccardo Zandonai una arte geniale e completa.

Gli altri, quelli che il signor Belli non si degna di prendere in considerazione? Sono dei musicisti che il signor Belli, evidentemente, non ha conosciuto che in questi ultimi giorni, e solo di nome. È oltre modo spassoso quindi che se la prenda, così, per la voglia matta di sparare un razzo con degli artisti ai quali in Italia e all’Estero si fa tanto di saluto. Voglia piuttosto considerare, con un po‘ di discernimento, quanto ha affermato con un acuto che rompe... i lampadari, come un ‚do‘ di petto di una qualunque fiaba tenorile. L’arte musicale italiana, l’arte che i ‚dieci‘ difendono, è quella ch’egli non può digerire o è forse la meritata fama del suo concittadino Riccardo Zandonai, e quella di Respighi, che gli dan fastidio?

Crede egli di non riconoscere in Puccini, in Zandonai, in Pick-Mangiagalli, in Mulè, la discendenza di Bellini e Donizetti, e di Verdi? Dico del maestro Giuseppe Verdi che al ‚melodrammone‘ si è permesso di aggiungere una commedioletta come il ‚Falstaff‘ e un capolavorino come l’‚Otello‘. Ci sarebbe anche, se non erro, un certo Gioacchino Rossini che chiederebbe un posticino nelle citazioni del Belli: o che il Belli lo includa nella squadra dei ‚corifei socialistoidi dotati del necessario ingegnazzo‘? In ogni modo il decadimento artistico da medio-evo che l’autore del contromanifesto va scoprendo, non è che un suo sogno, un brutto sogno, dovuto certamente ad un cattivo funzionamento del suo apparato digerente. Si curi, si curi, e vedrà ben più chiaro!

Il suo ‚sogno‘ infatti può essere bellamente confutato con fatti, con opere, e non con ciancia; basta seguire da gentiluomini, da moschettieri intransigenti, l’attività dei musicisti che il Belli cita, giudicandoli a modo suo. La voce di questi ‚stroncati‘ è sincera, non subdola, non demagogica come il Belli dice: i ‚dieci‘, e Mascagni, e Giordano, e Perosi, hanno scritto qualche cosa che, senza dubbio resisterà al tempo ben più di codesto contromanifesto pseudointellettuale.

Come si possa giungere poi ad affermare e difendere un’arte della quale non si conosce ancora la semente, io non so spiegare. Doveva almeno il signor Belli illuminarci meglio in questo particolare, poichè dal tono del suo contromanifesto potremmo arguire e illuderci che egli tenga

nascosto e pronto un fanciullo-prodigio, o addirittura il ‚superuomo‘ dell’arte musicale del Novecento.

Sarà vero, ma io non oso credere, perchè sono convinto che è tanto facile buttar fuori la voce e stroncare, quanto è difficile scrivere un po‘ di musica che dica qualche cosa.

Suvvia, produca lei, per favore, signor Belli, un *pezzettino*! Vedremo se in musica saprà fare una buona rivoluzione: e se il suo ‚nuovo‘ ci farà cambiare di pensiero sia egli allora il benedetto.

Noi giovani, noi che non sputiamo in faccia ai nostri maestri, siamo altrettanto fiduciosi, come lo è il signor Belli nel domani. Ma riconosciamo eziandio che in Italia certi *parti cerebrali* non attaccano: qui ci vuole cuore, sensibilità, vita. Non solamente artificio.

La trappola, il signor Belli, se l’è tesa per suo conto, misconoscendo lo spirito latino che si ravviva nella Rivoluzione Fascista, dalla quale sono usciti valorizzati appunto ben quattro dei firmatari del manifesto. Vuol dire che hanno pur fatto qualche cosa che va più in là della demagogia e della suonata parolaia di un demolitore al quale domandiamo soltanto una creazione che si uguagli alle minori di coloro che il ‚compositore‘ Carlo Belli viene stroncando con tanta competenza.

Creazione che aspetteremo per un pezzo giacche sinora lo stroncatore non offre che un misero spartito di parole nelle quali affoga purtroppo anche la sua ‚intuizione‘ della quale nel contromanifesto non v’è la più piccola traccia. Forse ‚l’intuizione vittoriosa‘ sarà giunta in ritardo, quando ormai il razzo-sorpresa era bell’e spedito.

Pino Donati

Quelle 11

Italia Letteraria 25 Dicembre 1932 Anno XI, Lettera aperta a S. E. Respighi,
Venedig Fondo Respighi

Caro Ottorino,

fra pochi mesi son trent’anni che ci conosciamo. Mai una nube è venuta a turbare i nostri buoni rapporti d’amicizia. Appunto perchè ti conosco sono convinto che non avrai sacrificato del tuo tempo a leggere *i commenti* dei giornali al *manifesto dei musicisti Italiani per la tradizione dell’arte romantica dell’800*, che porta in testa la tua firma.

Chi l’ha commentato ha ammesso senz’altro che il manifesto tende a colpire soprattutto me e i miei ‚seguaci‘! Sono certo che questi ‚commenti‘ non ti faranno piacere; perciò mi affretto a dichiararti che la mia amicizia per te, anzichè vacillare, s’è fatta più salda che mai.

Il manifesto, grazie ai commenti, dovrebbe ,insuperbirmi“ (Orazio sol contro Toscana tutta!) ma se ti confesso che mi ha fatto soltanto ridere devi credermi, come mi crederai se ti assicuro che ho riconosciuto ,dallo stile‘ il vero autore... Una domanda vorrei rivolgerti: non hai pensato che il promotore del manifesto avrebbe dovuto rivolgersi a me per ottenere anche la mia firma? Egli dice: ,i Gabrielli e i Monteverdi, i Palestrina e i Frescobaldi, i Corelli, gli Scarlatti, i Paisiello, i Cimarosa, i Rossini, i Verdi e i Puccini son fronde varie diverse di uno stesso albero: sono la smagliante fioritura polivoca della musicalità italiana.“

Finalmente! È un trionfo per me raccogliere il frutto della mia lunga e ostinata propaganda: i Rossini i Verdi e i Puccini, musicisti dell’Ottocento, non sono la sola nostra tradizione, ma questa risale ai Gabrielli, ai Monteverdi, ai Palestrina, ai Frescobaldi, ai Corelli, ai due Scarlatti, ecc. ecc. Sia lodato Iddio, sono stato esaudito; però non vedo come e dove siano in pericolo i musicisti italiani dell’Ottocento.

I cartelloni dei teatri d’Italia sono pieni di Verdi, Verdi, Puccini, Puccini, Donizetti, Verdi, Verdi, Verdi, Puccini, Puccini, Rossini, Verdi, Verdi, Verdi, Verdi, Puccini e anche all'estero, specialmente in Germania, Verdi e Puccini sono i più rappresentati. E allora?

Io comprendo lo scopo del manifesto, e ciò mi turba: perchè vorrei sempre cooperare, come ho fatto colla mia edizione di tutte le opere di Monteverdi o cercando di interpretare per Orchestra opere dello stesso Monteverdi, o di Frescobaldi, o di Bassani, o di Stradella, o di Geminiani, o di Cimarosa, al trionfo della grande arte musicale italiana.

Ti prego, illuminami, e perdona questa lettera noiosa.

Ho anche l’impressione che i meno eseguiti tra i firmatari del manifesto se la prendano coi nemici dell’arte romantica italiana, perchè non hanno il coraggio di prendersela coi musicisti che occupano nove decimi dei cartelloni dei teatri d’Italia. Tu sai quanto io ami tenermi al corrente di tutto il movimento musicale; ebbene, non riesco a scoprire chi ,butti contro Verdi e Puccini la taccia di rettorici e di enfatici.‘ Se il grande patriottismo ha fatto perdere all’autore del manifesto il senso della realtà, io vorrei invitare tutti i musicisti d’Italia a commentarlo e dire se ne han capito gli scopi. Credi a me, qualora da noi si rappresentassero di più il tuo ,*Belfagor*‘, la tua ,*Campana sommersa*‘, la ,*Danai*‘ di Mulè, ,*La leggenda delle sette torri*‘ e anche ,*Debora e Jael*‘ ciò significherebbe che l’interesse per i musicisti contemporanei non è spento e che c’è posto per tutti: certi foruncoli scoppierebbero allora senza provocare pericolose infezioni.

In quanto a me, con una passeggiata nel mio giardino, ammirando cavoli autentici e animali veri, ho ritrovato il buon umore. Sono convinto che anche tu nella tua bella casa, fra i tuoi pini, non avrai perduto la serenità.

Tu lo sai quanto grande sia la mia fiducia nel pubblico italiano, forse più grande del mio disprezzo per i critici di malafede o acciecati dalla ,passione‘; perciò la mia fiducia nell’avvenire

della musica italiana è sconfinata: certo fra poco il cielo si rassurerà e gli intrusi chiuderan bottega.

Stringendoti la mano ti invio i miei più cord[i]ali saluti.

G. Francesco Malipiero

Quelle 12

Brief vom 24.01.1933 von Gian Francesco Malipiero an Ottorino Respighi,
Venedig Fondo Respighi

Mio caro Ottorino, ho ricevuto la lettera degna di te e di noi.

Quando scendendo dal treno a Vicenza (venivo dalla Germania) per un caso (ti assicuro che mai l'acquisto) spesi quattro soldi per 'La stampa' di Torino, lessi, nel viaggio Vicenza – Asolo, il manifesto e il commento di Della Corte: si ammetteva che era diretto contro di me e contro Casella. Pensai in automobile la lettera aperta che pubblicai sull'Italia letteraria, perchè se il manifesto mi lasciava indifferente, mi dispiaceva che ci fosse la tua firma e perciò volevo evitare che qualche buon amico potesse approfittare dell'occasione per guastare la nostra buona amicizia. Ecco tutto, cioè no, voglio dirti ancora che conoscendoti ero convinto che tu avevi firmato in buona fede, senza pensare che ci potessero essere discussioni antipatiche ed ero convinto che tu non sapevi lo scopo vero del manifesto ideato dal buon Toni, che farà il Toni finchè vivrà. Ti racconterò il retroscena quando ci vedremo, desidero che ora tu sappia che io ho rifiutato di prendere parte all'organizzazione di un contromanifesto e che la mia volontà di aver soltanto pubblicamente dimostrato che 'resto tuo amico' e che del resto non me ne curo, ha portato come conseguenza che la contromanifestazione (che ritenevo ridicola) non ebbe più luogo. Ecco quanto volevo dirti sinceramente e la notizia del Concerto Coolidge a casa tua è per me la più grande soddisfazione dopo quello che è accaduto. Non potrei far altro che abbracciarti in questo momento per dirti quello che sento. Sono stanco, tanto stanco mio caro Ottorino, quello che è troppo è troppo. Ti racconterò quello che ho dovuto subire in questi ultimi tempi e allora comprenderai anche meglio il mio bisogno di pace.

Ritengo che saremo a Roma nella prima metà di febbraio, spero voi pure ci sarete e se parleremo del manifesto ti prego non ritenermi obbligato a dirmi della tua buona fede, mi offenderesti.

Ti assicuro che ti conosco e che so la verità. Ti racconterò soltanto il retroscena spassosissimo e che ti farà ridere. Tu non puoi saperlo, io invece lo conosco perchè qualche volta il diavolo fa le pentole ma non il coperchio.

Mia moglie ha ,i semi dei pomodoro' (sic) promessi a tua moglie. Ve li porteremo in febbraio, se però voi non ci foste, avvertitemi che ve li spedirò. Osseguì a tua moglie e contrali saluti anche da mia moglie.

Il tuo aff.mo G.Francesco Malipiero, Asolo (Treviso) 24 1 1933

Rileggo la tua lettera: tu dici che sei lieto che io (dal manifesto) abbia potuto trarne vantaggio! Che vantaggio? Se tu sapessi le mie perenni difficoltà e il mio disgusto per la lotta senza fine comprenderesti quali sono le mie aspirazioni.

Quelle 13

Brief vom Dez. 1932 oder Jan. 1933 von Alfredo Casella an Giuseppe Mulé

(Seiten 2 u. 3., Seite 1 ist verschollen), Venedig Fondo Casella

Purtroppo, non pare che il Sindacato abbia poi seguito il monito Suo. Da quel giorno infatti, si è aggravata quella campagna polemica e diffamatoria della quale ho parlato cominciando questa lettera. Si sarebbe potuto pensare che il Sindacato avrebbe trovato in questa polemica (la quale non ha nessuna carattere artistica ma è unicamente ispirata da interessi e rancori personali) una eccellente occasione di esercitare uno dei più alti doveri pei quali il Sindacato sia stato creato, voglio dire la difesa di un musicista qualsiasi contro la calunnia e la diffamazione.

Invece non solamente il Sindacato si è astenuto da qualunque intervento atto a far cessare quella indecorosa campagna, ma ha anzi indetto pochi giorni fa una riunione del Direttorio Nazionale, la quale si è risolta in un vero e clamoroso processo svoltosi (naturalmente senza che mi fosse possibile difendermi almeno colla mia parola) contro la mia opera di fascista e di artista italiano.

Questa seduta ha servito a dimostrare definitivamente come il Sindacato abbia ormai abbandonato quella nobile e saggia nostra politica artistica che ho poco fa ricordata e che erigeva a principio sacrosanto ed assoluto il rispetto reciproco degli artisti. Ed è contemporaneamente stato dimostrato come il Direttorio del Sindacato (cosa che era del resto prevedibile da una pezzo data la sua formazione) abbia finalmente preso posizione contro una importante frazione dei suoi iscritti, associandosi apertamente alla campagna giornalistica che da lunghe settimane ne denigra l'opera artistica e soprattutto ne diffama l'azione di fascisti e di italiani.

In questi condizioni, e finchè mi troverò di fronte al Sindacato in simile posizione di ,accusato', credo mio elementare dovere di appartarmi dalla vita sindacale. Ho dunque l'onore di pregarLa di volere accettare le mie dimissioni da membro della Commissione ordinatrice della prossima Rassegna Nazionale Sindacale nonchè di membro del Direttorio del Sindacato interprovinciale del Lazio. Assieme a molti altri musicisti, attendo da Lei, Presidente, quella azione che valga a ricondurre il nostro Sindacato sulla ,diritta via', la quale non può essere altra che (faccio mie le

parole della Sua nobilissima recente ,Consegna'): ,serenità, obiettività, posizione al disopra delle correnti, contro i monopoli e contro gli ,assalti alla diligenza', rispetto allo sforzo di ciascuno ed alla sovrana gerarchia degli ingegni, e finalmente, come unica ,tendenza', il raggiungimento dell'universale attraverso l'italianità. E posso assicurarLa, Onorevole; che non sarà certamente da parte della nostra frazione che Ella troverà il benchè minimo ostacolo alla realizzazione di questo programma di azione ideale, il quale è identico a quello precisamente che da tanti anni anima e guida la nostra opera di musicisti e di gregari fascisti.

Accolga, Onorevole, i sensi del mio più devoto ossequio. Alfredo Casella

Quelle 14

Brief von Gian Francesco Malipiero an Alfredo Casella vom 03.01.1933,
Venedig Fondo Casella

Carissimo,

Ieri, cinque minuti prima che partisse la posta ti ho scritto in tutta fretta perchè sentivo di aver fatto male non rispondendo alla tua lettera. Ho riflettuto ancora e ti assicuro che il manifesto è ormai liquidato, anche quello che mi ha detto il Duce lo conferma. Io sono sempre pronto a battermi, lo ho dimostrato, ma detesto il ridicolo e la cosa è ormai entrata nella fase risolutiva, cioè è morta per consunzione.

Riprendendo le ostilità ora, temo che si farebbe una magra figura. Questo è il mio timore, cioè il ridicolo. La mia lettera a Respighi ha fatto il suo effetto perchè io conosco Respighi e se ha firmato, lo ha fatto senza riflettere, come han firmato gli altri, meno gli ineseguiti. L'unico che potrebbe pagar cara la cosa è Mulè, segretario dei Mostri sindacati, ma il tuo posto a Santa Cecilia? Pensaci seriamente e se trovi un pretesto per scrivere canzonando gli autori del manifesto credo che sarà il meglio che tu possa fare.

Ti prego di credermi e di non giudicarmi male. Preso alla sprovvista posso fare delle sciocchezze, cioè dei grandi gesti, ma quando ho il tempo per riflettere vedo giusto: il tuo intervento ORA deve essere come di uno che se ne ride e che non ignora quello che è stato già scritto, cioè nella mia lettera, e da Bontempelli e da Della Corte e da Labroca. Ecco quanto io penso di possa fare, non annoverarmi fra i vigliacchi.

Tanti saluti ancora e affettuossissime. Il tuo Asolo (Treviso) 3/1/1933

Gian Francesco Malipiero

Quelle 15

Brief von Alfredo Casella an Gian Francesco Malipiero vom 08.01.1933,
Venedig Fondo Casella

Domenica

Carissimo,

sono lieto di dirti che l'assemblea generale dell'Accademia di S. Cecilia ti ha nominato stamane accademico effettivo. Io avevo proposto la cosa a San Martino il quale ne era rimasto entusiasta. Abbiamo preperato il terreno e così tu sei stato presentato stamane da Molinari, Corti e Respighi (io mi ero ritirato da parte per non aver l'aria del compare!!!)

La cosa è andata benissimo, e quelli fra i vecchi puzzolenti ruderii accademici (parlo dei professori che hanno tentato di silurarti) sono rimasti fregati. Adesso ti consiglio di mandare un telegramma di ringraziamento a San Martino.

E poi una letterina amichevole al Conte Paolo Blumenstihl (I, via Vittoria Colonna), il quale si è comportato nei riguardi tuoi come un vero amico. Bisogna che il piccolo incidente sorte fra di voi per il concerto Coolidge venga dimenticato anche da parte tua. Scrivi questa lettera mi farai piacere. Mi rallegro con te e ti abbraccio. Io parto martedì sera alle 23:10.

Tuo

Alfredo Casella

Quelle 16

Alfredo Casella: Parliamo chiaro (Frühjahr 1933), Venedig Fondo Casella

Parliamo chiaro

Lettera aperta a S. E. Ottorino Respighi, all'on. Giuseppe Mulè, Commissario straordinario del Sindacato Nazionale Musicisti, ai Maestri Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Alberto Gasco, Alceo Toni, Riccardo Pick-Mangiagalli, Guido Guerrini, Gennaro Napoli, Guido Zuffellato.

Egregi amici,

Di ritorno in Italia da un viaggio all'estero, ho letto con vivissima attenzione il 'Manifesto' da voi firmato e pubblicato pochi giorni[i] addietro, come pure ho preso visione colla massima cura delle 'precisazioni' che Ottorino Respighi ha fatto seguire a quella pubblicazione a mezzo del Resto

del Carlino in data 25 dicembre u.s. A dir il vero, della ‚gestazione’ di quel manifesto già ero stato avvertito privatamente sin dal settembre u.s. da un illustre musicista che si era rifiutato di firmarlo, e quindi questo ‚fulmine’ non è affatto – almeno per quanto riguarda – caduto a ciel sereno. Sono noti gli scopi di quella dichiarazione, la quale tende a dividere nettamente il campo musicale italiano in due parti, l’una che afferma la sua fede nel romanticismo come nella unica salvezza della musica nostra, e l’altra che di questo romanticismo rappresenterebbe la negazione. Non è affatto mia intenzione – per oggi almeno – di entrare in merito di simile atteggiamento. Tale discussione – se dovrà avvenire problematica del resto, perchè la faccenda del romanticismo e dell’antimedesimo è ormai superata da un pezzo e non interessa più nessuno – potrà se mai avvenire più oltre; Allo stato presente delle cose però, il documento vostro (come giustamente rilevò fra altri, Andrea della Corte nella Stampa del 17/12 u.s.) non pecca per eccessiva chiarezza. Ma soprattutto contiene frasi ed affermazioni di indubbia gravità e certo non adatte a recare nel campo musicale nostro quella serenità e quella fraternità di spiriti che dovrebbero essere – oggi più che mai – una condizione di fatto indispensabile per il raggiungimento di quelle finalità supreme patrie che i sottoscrittori del manifesto pretendono voler conseguire. Nel manifesto in questione infatti, si parla di „musica nazionale in pericolo”, di „abborriti errori da fuggarsi mediante l’espiazione della verità” di „biblica confusione” che regnerebbe nella musica nostra, di una „gazzarra” tale infine da necessitare l’intervento di taluni uomini di volontà e di fede in veste di salvatori dell’arte italica (i quali naturalmente sarebbero poi i firmatari del manifesto). Si dice ancora nel medesimo documento, che tutto si è fatto negli ultimi venti anni per sconvolgere la tradizione e sostituire ad essa uno [unlesbar] insieme di ‚credi’ estetici nuovi ad ogni costo. Vi si afferma poi che il pubblico non sa più dove battere il capo. Si proclama che l’atonalità e la politonalità a nulla hanno servito, riducendole a fenomeni di scarsa importanza. Si scrive più oltre che i giovani sono oggi ribelli ad ogni autorità e che non rispettano nessun maestro. Si bandisce infine – per chiudere il pezzo – la crociata della retorica del sentimento (?) [sic] contrapposta a quella della cultura (???) [sic] e si dichiara che l’unica strada capace di rimettere le cose a posto è quella del ritorno al romanticismo dei nostri padri. Queste sono – in sostanza – le idee fondamentali del manifesto cosiddetto ‚dei dieci’.

Le precisazioni fornite al Resto del Carlino da Ottorino Respighi, mentre da una parte assicurano dell’intenzione dei firmatari di non voler alludere a nessun musicista in particolare, contengono però non poche affermazioni che – lungi dall’attenuare il carattere di violenza accusatrice del manifesto, – aggravano senz’altro. Voglio in particolare modo accennare al passo dell’intervista nella quale Respighi dice testualmente quanto segue: ‚Ci siamo proposti di precisare ben chiaramente che certa merce gabellata fuori come prodotto genuino di quest’Italia politicamente e spiritualmente risorta e rinnovata non è tale, non riflette nè l’anima nè i gusti

dell'Italia d'oggi, non ha nulla di comune col nostro sentimento, anzi deliberatamente se ne allontana per seguire vie traverse e impraticabili in fondo alle quali c'è il salto nel buio.'

Ora, letto il manifesto e le postille respighiane, una conclusione balza evidente alla mente dell',uomo della strada'. Ed è questa: l'arte musicale italiana si trova a mal partito ed in uno stato di confusione deplorevole, e questo esclusivamente per opera di alcuni musicisti i quali abbandonando volontariamente ogni tradizione nostra, si sarebbero quindi posti agli ordini dello straniero, adottando più o meno supinamente qualsiasi moda giunta d'oltrealpe. Ed a questi musicisti farebbe seguito una discreta quantità di giovani disgraziati, formanti una massa ribelle ed anarchica. Non solo: ma quei musicisti sarebbero persino riusciti – mediante un diabolico lavoro di astuta organizzazione e di furbesca accanita propaganda, a far credere all'estero che la ,merce' loro sia autenticamente italiana, mentre in realtà si tratterebbe di ben altro. Ecco – più o meno – le idee che potrà farsi il predetto ,uomo della strada' dopo letti il manifesto e l'intervista bolognese.

Tanto il manifesto quanto le precisazioni di Respighi, affermano più volte di non aver voluto mirare a questo o a quell'altro musicista, ma di voler puramente rimanere sul terreno del generico e dell'impersonale, limitandosi unicamente all'indicazione di certe tendenze deprecabili perchè antinazionali. Però, è ovvio che non vi è tendenza la quale non facci capo ad un individuo responsabile. E – nel caso presente – è stato immediatamente rilevato da ognuno che, per quanto si siano gelosamente taciuti in nomi dei due principali compositori che il manifesto intendeva mirare – quei nomi erano assai facilmente riconoscibili per quelli di G. Francesco Malipiero e del sottoscritto (evidenza posta appunto in luce per opera (fra altri) di Andrea della Corte nel precitato commento de La Stampa). E questa intenzione di colpire essenzialmente ed inequivocabilmente quei due maestri risulta del resto dal fatto che essi sono stati accuratamente esclusi dalla firma del documento.

Ora siccome le accuse formulate dal manifesto verso Malipiero e verso di me sono di una gravità tale da dover determinare presso gli ,accusati' una linea di condotta conforme alla importanza del caso; e siccome, d'altra parte, se i firmatari del manifesto sono in grado di provare che altri musicisti loro conterranei hanno realmente fatto opera di truffa e di alta disonestà artistica e patriottica gabellando e diffondendo per italiana la loro merce all'estero, vanno in tal caso non solamente identificati quei maestri, ma anche e soprattutto additati al disprezzo del mondo musicale: dato tutto ciò, credo indispensabile di porre ai firmatari del manifesto il seguente quesito:

,CHI SONO I MUSICISTI (ED ANCHE I LORO PRINCIPALI SEGUACI) AI QUALI ALLUDONO TANTO IL NOTO MANIFESTO QUANTO L'INTERVISTA RESPIGHIANA, E CONTRO I QUALI È STATO REDATTO QUEL DOCUMENTO

DESTINATO A PORLI IN ISTATO DI ACCUSA DI FRONTE ALL'OPINIONE PUBBLICA?’

(aggiungo, per evitare ulteriori perdite di tempo, di sapere che i nomi mio e di Malipiero figuravano per extenso nella redazione originale del documento, e che ne vennero poi ingenuamente tolti, non si sa proprio il perchè)

Chi accusa, ha il dovere di andare fino in fondo (tanto più, quando, come nel caso presente, si agisce per fini nazionali e quindi superiori alle persone). Sono certo quindi che la vostra risposta, firmatari del manifesto, saprà essere quella di gente che usa combattere a viso aperto, coi fatti in mano, e senza por di mezzo inutili forme.

È altamente doloroso per me il dover indirizzare la presente lettera ad un gruppo di persone fra le quali conto (non osò ancora dire: ,contavo’) parecchi amici. Ma aggiungo anche che attendo la vostra risposta colla serenità e colla ferma tranquillità di chi ha la coscienza a posto verso l’arte e verso la patria, e che può tenere la fronte alta dinanzi a chiunque. In attesa dunque di quella vostra risposta, vi stringo la mano.

Alfredo Casella

Danksagungen

Ich möchte an dieser Stelle zuerst jenem deutschen Musikwissenschaftsstudenten aus Aachen danken, der mich vor mehr als fünf Jahren während meines Studienaufenthaltes an der *Università degli Studi di Padova* auf Ottorino Respighi und seinen in der *Fondazione Giorgio Cini* in Venedig bewahrten Nachlass aufmerksam machte. Leider kenne ich seinen Namen nicht. Zweifelsohne weckte das kurze Gespräch meine Neugier und mein Interesse für die wenig beachtete italienische Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dem sich letztlich auch diese Dissertation verdankt.

In Folge gilt mein Dank meinem Doktorvater Prof. Dr. Wolfgang Horn vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg, der mir von meiner Magisterarbeit an kollegiales Vertrauen schenkte und zuletzt nicht müde wurde, meine Dissertation immer wieder einer intensiven Lektüre zu unterziehen.

Ferner möchte ich Prof. Giovanni Morelli, Direktor des *Istituto per la Musica* in der *Fondazione Giorgio Cini* in Venedig danken. Im persönlichen Gespräch mit ihm kristallisierte sich das Thema dieser Arbeit heraus. Darüber hinaus versorgte mich Prof. Morelli unbürokratisch und unentgeltlich mit dem von mir angeforderten Material aus den Nachlässen der drei Komponisten, wenn ich nicht selbst nach Venedig reisen konnte.

Meine wichtigsten Stützen waren allerdings Hannes Zinnbauer und Andrea Potzler, die mir nicht nur ihren freundschaftlichen, philosophischen und technischen Rat zu teil werden ließen, sondern sich kompetent und akribisch der Korrektur meines Manuskriptes widmeten.

Schließlich soll mein Dank meinen Eltern Sebastian und Siglinde Vitzthum gelten, die nie an meinen Plänen zweifelten und mir stets größtes Vertrauen entgegenbrachten.

Regensburg, im Dezember 2007

Thomas Vitzthum

Literatur

Quellen

Briefe

(chronologisch, die Seitenangaben beziehen sich auf das Manuskript)

- Gian Francesco Malipiero an Gabriele d'Annunzio, 14.06.1911, in: Bianchi: Carteggio, S. 50-52 52
- Malipiero und Alfredo Casella an Pizzetti, 27.03.1913, in: Pizzetti, Bruno: Pizzetti, S. 108 48
- Ferruccio Busoni an Malipiero, 1913, zit. in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 365f. 49
- Casella an Ildebrando Pizzetti, 21.02.1914, in: Venedig, Fondo Casella, S. 2 72
- Casella an Malipiero, 05.07.1914, zit. in: Malipiero: Filo d'Arianna, S. 163 55
- Casella an Malipiero, 18.10.1914, in: Venedig Fondo Casella. Auch in:
Malipiero: Filo d'Arianna, S. 165 80
- Busoni an Arrigo Serato, 17.10.1915, zit. in: Casella: Segreti, S. 171f. 34
- Malipiero an Pizzetti, 30.12.1915, in: Pizzetti, Bruno: Pizzetti, S. 152 21
- Malipiero an Guido M. Gatti, 23.03.1918, zit. in: Palandri: Carteggio, S. 30 51
- Malipiero an Gatti, 08.04.1918, zit. in: Palandri: Carteggio, S. 31 51
- Malipiero an Pizzetti, 20.01.1919, in: Pizzetti, Bruno: Pizzetti, S. 172 120
- Malipiero an Gatti, 05.08.1919, in: Palandri: Carteggio, S. 49 109
- Malipiero an Gatti, 14.10.1919, in: Palandri: Carteggio, S. 50 112
- Malipiero an Gatti, 12.08.1920, in: Palandri: Carteggio, S. 66-68 107
- Malipiero an Gatti, 05.10.1921, in: Palandri: Carteggio, S. 103 117
- Malipiero an Gatti, 02.01.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 108 118
- Gatti an Malipiero, 07.01.1922, in: Palandri, Carteggio, S. 109 118
- Malipiero an Gatti, 10.01.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 110 119
- Gatti an Malipiero, 17.01.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 112 121
- Malipiero an Gatti, 22.01.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 114f. 121
- Pizzetti an Gatti, 25.02.1922, in: Il pianoforte 3 (1922), S. 98 121
- Gatti an Malipiero, 13.03.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 121 122
- Malipiero an Gatti, 30.03.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 122 122
- Malipiero an Gatti, 02.04.1922, in: Palandri: Carteggio, S. 124 122
- Malipiero an Gatti, 01.06.1923, in: Palandri: Carteggio, S. 143 34
- Busoni an Casella, 21.07.1923, zit. in: Gusti, S. 259f. 35

- D'Annunzio an Pizzetti, 24.01.1924, in: Pizzetti, Bruno: Pizzetti, S. 208	122
- Casella an Pizzetti, 03.04.1924, in: Pizzetti, Bruno: Pizzetti, S. 209	120
- Malipiero an Gatti, 06.04.1924, in: Palandri: Carteggio, S. 156	120
- Malipiero an Casella, 19.12.1924, in: Venedig, Fondo Casella. S. 1-4	120
- Malipiero an Casella, 24.07.1927, in: Venedig, Fondo Casella. S. 1-6	77
- Malipiero an Casella, 28.09.1928, in: Venedig, Fondo Casella	77
- Malipiero an Casella, 17.03.1929, zit. in: Nicolodi, Fiamma: I „ritorni” e il mito dell'antico, in: Chigiana 37 (1980), S. 15-34, S. 29	181
- Malipiero an d'Annunzio, 20.05.1929, in: Bianchi: Carteggio, S. 127-129	86
- Alceo Toni an Ottorino Respighi, 20.09.1932, in: Venedig, Fondo Respighi	130
- Toni an Respighi, 24.09.1932, in: Venedig, Fondo Respighi	129
- Giovanni Papini an Respighi, 18.12.1932, in: Venedig, Fondo Respighi, zit. auch in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 270	155
- Malipiero an Casella, 21.12.1932, in: Venedig, Fondo Casella	156
- Casella an Giuseppe Mulè [Dez/Jan. 1932/33], o. D., S. 1 fehlt, in: Venedig, Fondo Casella, S. 2f.	158
- Casella an Malipiero, 01.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi	157
- Malipiero an Respighi, 03.01.1933, zit. in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 268	154
- Malipiero an Casella, 03.01.1933, in: Venedig, Fondo Casella	159
- Casella an Malipiero, 08.01.1933, in: Venedig, Fondo Casella	159
- Malipiero an Casella, 09.01.1933, in: Venedig, Fondo Casella	159
- Casella an Respighi, 10.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi	151
- Papini an Respighi, 11.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi, zit. auch in: Respighi, Elsa: Respighi, S. 270f.	155
- Toni an Respighi, 16.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi	133
- Toni an Respighi, 18.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi	134
- Pizzetti an Casella, 19.01.1933, in: Pizzetti, Bruno: Pizzetti, S. 237	131
- Respighi an Malipiero, 22.01.1933, in: Venedig, Fondo Malipiero	154
- Toni an Respighi, 23.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi	135
- Malipiero an Respighi, 24.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi	155
- Casella an Respighi, 28.01.1933, in: Venedig, Fondo Respighi	151
- Malipiero an Casella, 02.02.1933, in: Venedig, Fondo Casella. Auch zit. in: Nicolodi: Musica italiana, S. 148	158
- Casella an Respighi, 21.02.1933, in: Venedig, Fondo Respighi	152
- Toni an Elsa Respighi, 25.02.1933, in: Venedig, Fondo Respighi	135

- Casella an Respighi, 08.03.1933, in: Venedig, Fondo Casella.....	152
- Luigi Rognini an Casella, 03.07.1934, in: Misuraca: Rognoni e Casella. Carteggio, S. 82f.....	161
- Casella an Benito Mussolini, 23.12.1937, in: Venedig Fondo Casella.....	82
- Malipiero an Gatti, 28.12.1941, zit. in: Palandri: Carteggio, S. 375.....	47
- Malipiero an Luigi Dallapiccola, 20.11.1970, in: Nicolodi: Luigi Dallapiccola, S. 104f.....	46

Texte, Vorträge, Zeitungsartikel

Alfredo Casella

- Giannotto Bastianelli, La crisi musicale europea, in: Revue musicale SIM (März 1913), S. 41, zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 287f.
- La saison 1912-13, in: L'homme libre (30.06.1913), S. 2, zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 297
- Le crépuscule du Franckisme, in: L'homme libre (11.08.1913), zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 302f., S. 302
- L'avenir musical de l'Italie, in: L'homme libre (08.09.1913)
- Saint-Saëns et les jeunes, in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 282f.
- Le concert Monteverdi à la Schola, L'homme libre (04.05.1914), S. 2, zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 365
- Arte e patria, in: Musica (25.01.1916)
- La nuova musicalità italiana, in: La riforma musicale IV (1917)
- Il risveglio musicale italiano, in: Il pianoforte (März 1921), zit. in: Pestalozza: Antologia, S. 593-595
- Alfredo Casella difende la giovane scuola italiana, in: Musica d'oggi V (Februar 1923)
- Contributo ad un nuovo stile musicale nostro, in: La prora (März 1924)
- Della nuova coscienza musicale italiana (1925), in: Venedig Fondo Casella. S. 1-20
- Scarlattiana, in: Anbruch XI (1929), Nr. 1, S. 26-28
- 21+26, Venedig 2001, Erstveröffentlichung Rom u. Mailand 1931
- Della nostra attuale „posizione” musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea (1930), in: ders.: 21+26, S. 13-19
- Proemio, in: ders.: 21+26, S. 1-10
- Lettera aperta ad André Suarès, in: ders.: 21+26, S. 130-134
- La reazione italiana, in: ders.: 21+26, S. 40-42

- Fascismo e musica, in: *Educazione fascista* X (November 1932), S. 865-872
- Passaggi a livello, in: *La tribuna* (15.11.1932)
- The future of italian music and its purpose, in: *Musical courier* (24.12.1932)
- Parliamo chiaro, maschinenschriftliches Exemplar mit handschriftlichen Korrekturen des Autors, in: Venedig, Fondo Casella, S. 1-4
- Musica italiana di ieri e di oggi, in: *L'Italia letteraria* (26.03.1933), zit. in: Nicolodi: *Musica italiana*, S. 149
- Scambi musicali, in: *Atti del primo congresso internazionale di musica*, Firenze 30 aprile – 4 maggio 1933, Florenz 1935
- Riflessioni e confessioni, in: *Quadrivio* (25.02.1934), S. 5-6
- La musica del Novecento vista dal M. Alfredo Casella, in: *Il resto del carlino* (04.06.1935)
- I segreti della giara, Florenz 1941
- Il linguaggio di G. F. Malipiero, in: *Opera di Malipiero*, S. 127-132. Erstveröffentlichung in: *La rassegna musicale* (Feb./März 1942)

Gian Francesco Malipiero

- La sinfonia italiana dell'avenire, in: *Rivista musicale italiana* 19 (1912), S. 727-737, Neudruck in: *Malipiero. Scrittura e critica*, S. 100-109
- Orchestra e orchestrazione, in: *Rivista musicale italiana* 24 (1917), S. 89-120
- Musica, arte astratta (1918), in: Alberti: „C'era una volta un musicista”, S. 8-11
- L'orchestra, Bologna 1920
- I conservatori, in: *Il pianoforte* Nr. 12 (1921), zit. in: Pestalozza: *Antologia*, S. 595-600
- Lettera apertissima a Ildebrando Pizzetti da Parma, in: Palandri: *Carteggio*, S. 111
- Risposta alla „Lettera aperta” di Ildebrando Pizzetti, in: Pestalozza: *Antologia*, S. 606f.
- Prefazione, *I Profeti di Babilonia*, Mailand 1924
- Domenico Scarlatti (1927), in: *Filo d'Arianna*, S. 112-117
- An meinen Freund Casella, in: *Zu Casellas Aufsatz „Scarlattiana“*, Anbruch XI (1929), S. 81
- Vocabolario italiano della critica musicale, in: *L'Ambrosiano* X/137 e X/143 (10. u. 18.06.1931), S. 3 (in beiden Fällen), Neudruck in: Muraro: *Malipiero. Scrittura e critica*, S. 112-119
- De Profundis, in: *L'Ambrosiano* X/298 (16.12.1931), S. 3, Neudruck in: Muraro: *Malipiero. Scrittura e Critica*, S. 120-125
- Lettera aperta a S. E. Respighi, *L'Italia letteraria* (25.12.1932), in: Venedig, Fondo Respighi

- Ai giovani musicisti, in: Scenario 3 (März 1934), S. 113-114
- Del contrappunto e della composizione (1942), in: Bontempelli: Malipiero, S. 181-186
- La pietra del bando, Montebelluna 1990, Neudruck der Ausg. Venedig 1945
- Da „La pietra del bando”, in: Gatti: Opera di Malipiero, S. 285-323
- Risveglio: primavera 1945, in: Filo d’Arianna, S. 128-135
- A Madama Euterpe (nach 1945), in: Filo d’Arianna, S. 199-202
- Una voce nel deserto, in: Filo d’Arianna, S. 254-257
- Cossì va lo mondo, Mailand 1946
- Antonio Vivaldi. Il prete rosso, Mailand 1958
- Il filo d’Arianna, Turin 1966

Ottorino Respighi

- La musica nei conservatori, in: Harmonia (1913), S. 26f.
- Respighi, Ottorino u. Luciani, Sebastiano A.: Orpheus. Iniziazione musicale. Storia della musica, Florenz 1925
- Marionettes as seen by an Italian, in: Modern music 32 (1926), S. 17-20
- Respighi on Bloch, in: Musical America (29.12.1928), S. 10
- Il rinnovamento musicale in Italia, 10-seitiges masch. Exemplar in: Venedig, Fondo Respighi
- La musica italiana moderna. Conversazione di O. Respighi, 7-seitiges masch. Exemplar mit handsch. Korrekturen von Elsa Respighi, in: Venedig, Fondo Respighi. Auch in: Radiocorriere XI/7 (10.-16.02.1935)
- Il manifesto dei musicisti italiani. Una conversazione col maestro Respighi, Il resto del carlino (25.12.1932), in: Venedig, Fondo Respighi

Sonstige

- Adorno, Theodor W.: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: Zeitschrift für Sozialforschung 1 (1932), S. 103 – 124, Neudruck in: Gesammelte Schriften, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1984, S. 729-777
- Alberti, Carmelo (Hg.): Gian Francesco Malipiero „C’era una volta un musicista”, Costabissara 2003
- Applegate, Celia u. Potter, Pamela (Hg.): Music & German National Identity, Chicago u. London 2002
- Appolonio, Umbro: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln 1972, S. 33-36

- - Art. „Torchi“, in: Musica. Enciclopedia della musica Garzanti, o. O. 1996, unveränderter Nachdruck 2001, S. 905
- - Art. „Smareglia“, in: Musica. Enciclopedia della musica Garzanti, o. O. 1996, unveränderter Nachdruck 2001, S. 829
- Bagnoli, Stefano (Hg.): Il teatro musicale di Ottorino Respighi. Critiche e recensioni italiane, Venedig o. J.
- Barbon, Antonio: Aspetti della privacy di un dittatore. Mussolini e i musicisti del suo tempo, Mailand 2000
- Bartsch, Ingo: Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus, Berlin 1977
- Bastianelli, Giannotto: La crisi musicale europea (1912), Neudruck Florenz 1976
- ----: La situazione della musica italiana modernissima dopo la grande guerra, in: Donadoni: Giannotto Bastianelli, S. 77-96
- Battaglia, Elio u.a.: Ottorino Respighi, Turin 1985
- Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek 1966
- Belli, Carlo: Contromanifesto. Uno contro dieci in una prosa allegra, Il brennero (18.01.1933), in: Venedig, Fondo Respighi
- Berg, Alban: Briefe an seine Frau, München 1965
- Bernardoni, Virgilio: Genesi dell'idea sinfonica nel primo Casella, in: Morelli: Anni di apprendistato, S. 101-127
- Bianchi, Chiara (Hg.): Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938), Clusone 1997
- Biguzzi, Stefano: L'orchestra del duce, Turin 2003
- Bontempelli, Massimo: La Calata, La gazzetta del popolo (30.12.1932), in: ders.: Passione imcompiuta, S. 412-415
- ----: Gian Francesco Malipiero, Mailand 1942
- ----: Passione imcompiuta – Scritti sulla musica 1910-1950, Mailand 1959
- Bottai, Giuseppe: Outcome of the fascist art inquiry, in: Schnapp: Primer of Italian Fascism, S. 233-241, S. 234. Zit aus: Critica Fascista (15.02.1927), S. 61-64. Übersetzung von Barbara Spackman, Jennifer Roberts und Elizabeth Macintosh, revidiert von Jeffrey Schnapp
- Bragaglia, Leonardo; Respighi, Elsa: Il teatro di Respighi. Opere, balli e balletti, Rom 1978

- Brugnoli, Attilio: Proposta di riforma nell'indirizzo pedagogico e nell'ordinamento degli istituti musicali in Italia, in: *La vita musicale dell'Italia d'oggi. Atti del primo congresso italiano di musica*, Torino, 11-16 ottobre 1921, Turin 1924, S. 154-170
- ----: Istituzione di una università musicale in Roma, in: *La vita musicale*, S. 178-182
- ----: La musica pianistica italiana dalle origini al 900, Turin u.a. 1932
- Bryant, David (Hg.): *Il Novecento musicale italiano. Tra neoclassicismo e neogoticismo*, Florenz 1988
- Calabretto, Roberto: *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, Florenz 1997
- ----: Ansie del nuovo e vagheggiamenti dell'antico nel giovane Casella a Parigi, in: De Santis, Mila (Hg.): *Casella e l'Europa*, S. 19-42
- Cantù, Alberto: *Respighi compositore*, Turin 1985
- Cattelan, Paolo (Hg.): *Malipiero Maderna 1973-1993*, Florenz 2000
- ----: Alle origini di un nuovo sinfonismo novecentesco: Il „frammento sinfonico”, in: Morelli: *Anni di apprendistato*, S. 187-205
- ----: Il pavone e il principe degli scacciatori alla fiera degli indolenti, in: *Retroscena di „Acciaio”*. Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero, Florenz 1993, S. 127-152
- Coady, Robert: Aus einem Pamphlet der American Tradition League, in: Munson, Gorham B: *The skyscraper primitives*, in: *The Guardian* 1/5 (März 1925), S. 174, zit. in: Oja: *Making music modern*, S. 238
- Colacicchi, Luigi: Sulla melodia di Malipiero, in: Gatti: *Opera di Malipiero*, S. 133-137
- Colajanni, Anna R. (Hg.): *I concerti. La raccolta dei programmi*, in: De Santis: *Catalogo del Fondo Casella*, Bd. II, S. 217-290
- Contarino, Rosario: *Il primo Marzocco 1896-1900*, Bologna 1982
- Conti, Francesca Romana: Letteratura per le note. Gli scritti critici di Alfredo Casella, in: De Santis: *Catalogo del Fondo Casella*, Bd. II, S. 3-41
- Danuser, Hermann: Reclaiming national traditions and the idea of „-ana” works, in: Cook, Nicholas; Anthony Pople (Hg.): *The Cambridge history of twentieth-century music*, Cambridge 2004, S. 270-274
- Cumar, Raffaele: Rispetti e strambotti, Stornelli e ballate, Cantari alla madrigalesca, in: Bontempelli, Massimo (Hg.): *G. Francesco Malipiero*, Mailand 1942, S. 75-77
- Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften. 19. Jahrhundert I und II*, herausg. v. Hermann Danuser, Laaber 2002/2003
- D'Amico, Fedele u. Gatti, Guido M. (Hg.): *Alfredo Casella*, Mailand 1958

- ----: Situazione di Ottorino Respighi (1879-1979), in: Battaglia: Ottorino Respighi, S. 107-116
- ----: Un ragazzino all'Augsteo, Turin 1991
- De Angelis, Marcello (Hg.): Giannotto Bastianelli: Gli scherzi di Saturno. Carteggio 1907-1927, Lucca 1991
- ----: Note sul melodramma, la musica pura e l'Europa in Giannotto Bastianelli, in: Nicolodi: Musica italiana, 1981, S. 261-277
- Degrada, Francesco: La „Generazione dell'80“ e il mito della musica italiana, in: Nicolodi: Musica italiana, 1981, S. 83-96
- De la Motte-Haber, Helga (Hg.): Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991
- ----: Nationalstil und nationale Haltung, in: dies. (Hg.): Nationaler Stil, S. 45-53
- Della Corte, Andrea: Un manifesto degli musicisti italiani, La stampa (17.12.1932), in: Venedig, Fondo Respighi
- Dent, Edvard: Ferruccio Busoni, London 1974
- ----: Pläne für Salzburg, in: Anbruch V (1923), S. 84f.
- De Rensis, Raffaello: Il grande successo di Toscanini nel primo concerto all'Augsteo, in: Il giornale d'Italia (14.05.1930)
- ----: Ottorino Respighi, Turin u.a. 1935
- De Santis, Mila (Hg.): Alfredo Casella e l'Europa, Chigiana XLIV (2003)
- ---- u.a. (Hg.): Catalogo critico del Fondo Alfredo Casella, Bd. I-III, Florenz 1992
- Dipper, Christof (Hg.): Faschismus und Faschismen im Vergleich. Festschrift für Wolfgang Schieder zum 60. Geburtstag, Vierow bei Greifswald 1998
- Donadoni, Miriam Omodeo (Hg.): Giannotto Bastianelli. La musica pura. Commentari musicali e altri scritti, Florenz 1974
- Donati, Pino: Uno contro dieci in una prosa allegra, in: Il brennero (18.01.1933), in: Venedig, Fondo Respighi
- D'Indy, Vincent: Rede anlässlich der Eröffnung der Schola Cantorum am 02.11.1900, in: D'Indy, Vincent: La Schola Cantorum. Son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925, Paris 1927, S. 60-71
- Döhring, Sieghart: Puccinis „Italianità“, in: De la Motte-Haber: Nationaler Stil, S. 122-131
- Einstein, Alfred: Nationale und universale Musik, in: ders.: Nationale und universale Musik. Neue Essays, Zürich u. Stuttgart 1958, S. 230-243
- Elberfeld, Guido: Die Kunstlieder Ottorino Respighis, Frankfurt a. M. 2000

- Ferré, Susan Ingrid: The organ works of Ottorino Respighi together with three recitals of selected works, o. O. 1979
- Fetting, Hugo: Die Geschichte der Deutschen Staatsoper, Berlin 1955
- Flamm, Christoph: „Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni“, in: Illiano, Roberto (Hg.): Italian music during the fascist period, Cremona 2004, S. 331-370
- Gabriele, Vincenzo: Il concetto di cultura in Giovanni Gentile, in: www.mondomani.org/mneme/avg04.htm
- Garin, Eugenio (Hg.): Giovanni Gentile. Opere filosofiche, Mailand 1991
- Garrera, Giuseppe (Hg.): Malipiero, Gian Francesco. La pietra del bando, Montebelluna 1990
- Gasco, Alberto: Nuove musiche italiane, in: La tribuna (13.03.1917)
- Gatti, Guido M.: G. Francesco Malipiero, in: Il pianoforte Nr. 5 (1925), in: Pestalozza: Antologia, S. 643-653
- ----: Puccini, in: Il pianoforte (15.08.1929), S. 257-276
- ----: Aspetti della situazione musicale in Italia, in: Pestalozza: Antologia, S. 176-183
- ---- (Hg.): L'opera di Gian Francesco Malipiero, Treviso 1952
- Gauthier-Villars, Henry: L'Italianisme, in: Le courrier musical VIII (1905), Nr. 11, S. 330-333
- Ghedini, Giorgio Federico: Nuove composizioni di Ottorino Respighi, in: Musica d'oggi 11 (1934), S. 369-373
- Gentile, Emilio: „La Voce“ e l'età giolittiana, Mailand 1972
- Gentile, Giovanni: Che cosa è il fascismo, Florenz 1926
- ----: Il fascismo nella cultura, in: Che cosa è il fascismo, S. 95-116
- ----: Il mio liberalismo, in: Che cosa è il fascismo, S. 119-122
- ----: La tradizione liberale italiana, in: Che cosa è il fascismo, S. 125-135
- ----: Dal liberalismo al fascismo, in: Che cosa è il fascismo, S. 171-177
- ----: Fascismo e cultura, Mailand 1928
- ----: Lavoro e cultura, in: Fascismo e cultura, S. 16-37
- ----: Discorso inaugurale dell'istituto nazionale fascista di cultura, in: Fascismo e cultura, S. 44-66
- ----: Continuando, in: Fascismo e cultura, S. 70-75
- ----: L'enciclopedia italiana e il fascismo, in: Fascismo e cultura, S. 110-115
- ----: Parole ai giovani, in: Fascismo e cultura, S. 141-145
- ----: Opere complete di Giovanni Gentile. Cavallera, Hervé A. (Hg.): Politica e cultura, Bd. 2, Florenz 1991

- ----: Sulla concezione dello stato fascista, in: *Politica e cultura*, Bd. 2, S. 39-52
- ----: Lo stato e la libertà, in: *Politica e cultura*, Bd. 2, S. 53-56
- ----: Stato e cultura, in: *Politica e cultura*, Bd. 2, S. 57-61
- Gentili, Sandro: *Trionfo e crisi del modello dannunziano: Il Marzocco*, Angelo Conti, Dino Campana, Florenz 1981
- Gigli, Giacomo: *Diario romano (1608-1670)*, Rom 1958
- Guastalla, Claudio: *Quaderno Respighi I*, handsch. Biographie Ottorino Respighis in drei Oktavheften, o. J. in: Venedig, Fondo Respighi
- ----: *Soliloqui, Quaderno I. Ottobre 1932-Marzo 1934*, handsch. Exemplar, in: Venedig, Fondo Respighi
- Guiramand, A.: *Le snobisme et la mode en musique*, in: *Le monde musical* (1909)
- Gullace, Giovanni: Translator's introduction, in: Giovanni Gentile: *The philosophy of art*, übersetzt von Giovanni Gullace, London 1972, S. XI-C
- Hart, Brian J.: *The symphony in theory and practice in France: 1900 – 1914*, Ann Arbor 1994
- Hinz, Manfred: *Die Zukunft der Katastrophe*, Berlin und New York 1985
- Jost, Peter: *Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert*, *Die Musikforschung* 47 (1994), S. 127-157
- Kahane, Martine: *Die Oper*, in: *Paris. Belle Epoque 1880-1914*, Recklinghausen 1994, S. 109-120
- Kämper, Dietrich: *L'opera per pianoforte di Alfredo Casella negli anni di apprendistato*, in: Morelli: *Anni di apprendistato*, S. 257-266
- Keller, Marcello Sorice: „A bent for aphorisms”: Some remarks about music and about his own music by Gian Francesco Malipiero, in: *The music review* 39 (1978), S. 231-239
- Kirchmeyer, Helmut: *Igor Strawinsky: Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild*, Regensburg 1958
- Kretzschmar, Hermann: *Monteverdi's Incoronazione di Poppea*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1894), S. 483-530
- Labroca, Mario: *Vita e musica nell'Italia nuova*, in: Pestalozza: *Antologia*, S. 233-237. Erstveröffentlichung in: *La rassegna musicale* I (1934)
- Lamberti, Antonio Maria: *La quattro stagioni campestri e cittadine*, Vicenza 1991
- Langevin, Paul-Gilbert: *Musiciens de France: la génération des grands symphonistes*, Paris 1979
- Lill, Rudolf: *Geschichte Italiens vom 16. Jahrhundert bis zu den Anfängen des Faschismus*, Darmstadt 1980

- Lippman, Edward: A history of western musical aesthetics, Lincoln u.a. 1994, S. 393-436
- Lualdi, Adriano: Il rinnovamento musicale italiano, in: Quaderni dell'istituto nazionale fascista di cultura, Mailand u. Rom 1931, Serie 3, S. 4-5
<http://www.rodoni.ch/malipiero/adrianolualdi/lualdicasella.html>
- ----: Viaggio musicale in Europa, Mailand 1929
- ----: Viaggio musicale in Italia, Mailand 1927
- Maillard, Jean u. Francine: Vincent d'Indy: le maître et sa musique; la Schola Cantorum, Paris 1994
- Manifest der „Lega dei cinque“: Bastianelli, Giannotto: Per un nuovo risorgimento, in: Le cronache letterarie II (02.07.1911) Nr. 63, S. 3
- Mantelli, Brunello: Kurze Geschichte des italienischen Faschismus, Berlin 1998
- Martinotti, Sergio: Ottocento strumentale italiano, Bologna 1972
- ----: „Gregoriano“, „romano“, „italiano“: tre declinazioni della nuova musica, in: Bryant: Novecento musicale italiano, S. 95-117
- ----: Respighi tra modernità ed arcaismo, in: Nicolodi: Musica italiana, S. 111-124
- Mastrigli, Leopoldo: La musica nel secolo XX, Rom 1889
- Meier, Albert; Hollmer, Heide (Hg.): Johann Gottfried Herder: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789, München 2003
- Messinis, Mario (Hg.): Omaggio a Malipiero, Florenz 1977
- Meyerowitz, Jan: Con Respighi, in: Bryant: Novecento, S. 23-31
- Mila, Massimo: Itinerario stilistico 1901-1942, in: Alfredo Casella, 1958, S. 31-55
- ----: Breve storia della musica, Turin 1966
- Misuraca, Pietro (Hg.): Luigi Rognoni e Alfredo Casella. Il carteggio (1934-1946) e gli scritti di Rognoni su Casella (1935-1958), Lucca 2005
- Mompellio, Federico: In memoria di Fausto Torrefranca, in: Acta Musicologica, Bd. 28 (Jan. - Mar. 1956), S. 9-11
- Morazzoni, Anna Maria: Der Schönberg-Kreis und Italien. Die Polemik gegen Casellas Aufsatz über „Scalattiana“, in: Stephan, Rudolf u. Wiesmann, Ingrid (Hg.): Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“ (Wien, Juni 1984), Wien 1986, S. 75-82
- Morelli, Giovanni (Hg.): Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi, Florenz 1994
- Mortari, Virgilio: La crisi del sistema temperato e i problemi del linguaggio musicale, in: Atti del 5. Congresso di musica, Florenz 1948, S. 33-34

- Mosso, Carlo: Lo sviluppo tematico nella musica strumentale di G. F. Malipiero, in: *Musica d'oggi* (1961), S. 11-15
- Muraro, Maria Teresa (Hg.): Malipiero. Scrittura e critica, Florenz 1984
- Mussolini, Benito (In Zusammenarbeit mit Giovanni Gentile): Foundations and doctrine of fascism (1932), anonyme Übersetzung revidiert von Jeffrey Schnapp, in: Schnapp: Primer of Italian fascism, S. 46-74
- N. N.: „Semirama“ del m. Respighi al teatro comunale di Bologna, *Il corriere della sera* (21.12.1910), Faksimile in: Bagnoli: Il teatro di Respighi, S. 16
- N. N. Musique moderne Italienne, „Le guide du concert“, 1913, S. 250, zit. in: Calabretto: Anni di Parigi, S. 84
- N. N.: Didascalie su Respighi, in: *Il resto del carlino* (19.11.1929)
- N. N.: Il fenomeno Malipiero-Bontempelli e la „bomba“ del manifesto, *La sera* (06.01.1933), in: Venedig, Fondo Respighi
- Nataletti, Giorgio: Alfredo Casella, in: *Quadrivio* (25. 2. 1934)
- Naumann-Morrison, Donald: Influences of impressionist tonality on selected works of Delius, Griffes, Falla and Respighi. Based on the concept developed by Robert Muller, o. O. 1960
- Nectoux, Jean-Michel: Das Musikleben im Paris des Fin de Siècle, in: *Paris. Belle Epoque 1880-1914*, Recklinghausen 1994, S. 95-109
- Nicolodi, Fiamma: Gusti e tendenze del Novecento musicale italiano, Florenz 1982
- ----: L'opera verista a Parigi: una „querelle“ musicale a confronto, in: dies.: *Gusti*, S. 1-66
- ---- (Hg.): Luigi Dallapiccola: saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia, Mailand 1975
- ----: Nationalistische Aspekte im Mythos von der „Alten Musik“ in Italien und Frankreich, in: De la Motte-Haber: *Nationaler Stil*, S. 102-121
- ----: I „ritorni“ e il mito dell'antico, in: *Chigiana* 37 (1980), S. 15-34
- ---- (Hg.): *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80.* Ausstellungskatalog, Florenz 1980
- ----: *Musica italiana del primo Novecento. „La Generazione dell'80“*, Florenz 1981
- ----: *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984
- ----: *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Rom 1990
- ----: Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre, in: dies.: *Musica italiana*, 1981, S. 141-203
- Noller, Joachim: „La favola del figlio cambiato“ von L. Pirandello und G. F. Malipiero. Ein kulturelles Fanal der Dreißiger Jahre, Venedig 1991

- ----: Malipiero: una poetica e un'estetica, *Rivista italiana di musicologia* 26 (1991), S. 35-57
- Nolte, Ernst: *Die faschistischen Bewegungen: die Krise des liberalen Systems und die Entwicklung der Faschismen*, München 1966
- Oja, Carol J.: *Making music modern*, Oxford 2003
- Orbaan, Johannes A. F.: *Documenti sul barocco in Roma*, Rom 1920
- Palandri, Cecilia (Hg.): *Gian Francesco Malipiero. Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, Florenz 1997
- Papa, Emilio R.: *Fascismo e cultura*, Venedig u. Padua 1974
- Patorni-Casadesus, Régina: *Souvenirs d'une claveciniste. Ma famille Casadesus*, Paris 1962
- Pedarra, Podito: *Catalogo delle composizioni di Ottorino Respighi*, in: Battaglia: *Ottorino Respighi*, S. 326-404
- Pestalozza, Luigi (Hg.): *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, *Quaderni di musica/realtà* 3 (1984)
- ---- (Hg.): *La rassegna musicale. Antologia*, Mailand 1966
- Petrassi, Goffredo: Intervento, in: Nicolodi: *Musica italiana*, 1981, S. 279
- Piccardi, Carlo: *La musica italiana verso il fascismo*, in: *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000. Festschrift für Dietrich Kämper*, Köln-Rheinkassel 2001, S. 111-120
- Piovano, Attilio: Aspetti morfologici e caratteri linguistici del „Concerto a cinque” di Ottorino Respighi, in: *Rivista musicale italiana* (1987), Bd. 1-4, S. 67-83
- Pirandello Librettista, L’Italia letteraria (08.01.1933), in: Venedig, Fondo Respighi
- Pizzetti, Bruno (Hg.): *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, Parma 1980
- Pizzetti, Ildebrando: Parole di un musicista italiano ai „confreres” d’oltr’Alpe, in: *Il Marzocco* Nr. 43 (1913)
- ----: Di Arnold Schönberg e di altre cose, in: ders.: *Intermezzi*, S. 173-189
- ----: Gli istituti musicali italiani, in: *La vita musicale dell’Italia d’oggi. Atti del primo congresso italiano di musica*, Torino 11-16 ottobre 1921, Turin 1924, S. 78-86
- ----: *Intermezzi critici*, Florenz 1921
- ----: *La musica italiana dell’Ottocento*, Turin 1947, Neudruck Parma 1988
- ----: L’infezione musicale ottocentesca. Lettera aperta a G. Francesco Malipiero, in: *Il Pianoforte* Nr. 2 (1922), S. 7-10
- ----: *Musicisti contemporanei*, Mailand 1914
- Plantinga, Leon: *La musica romantica*, Mailand 1989

- Prezzolini, Giuseppe: Fascismo e Futurismo, Il Secolo vom 3. 7. 1923, in: De Maria, Luciano (Hg.): Per conoscere Marinetti e il futurismo, Mailand 4. erweiterte Aufl. 1981, S. 286-291
- Principe, Quirino: Musica degenerata: una piccola storia fra roghi millenari, in: *Musica viva* 10/11 (1993)
- Prosniz, Adolf: Compendium der Musikgeschichte 1600-1750, Wien 1900
- Prunières, Henry: G. Francesco Malipiero, in: Gatti: *Opera di Malipiero*, S. 40-60
- ----: G. Francesco Malipiero, in: *La revue musicale*, Bd. 8, Nr. 3 (Januar 1927), S. 5-25
- Respighi, Elsa: Ottorino Respighi, Mailand 1954
- Robin, Colette: Les années d'apprentissage d'Alfredo Casella au conservatoire national de musique de Paris (1896-1902), in: Morelli: *Anni di apprendistato*, S. 217-228
- Rosselli, John: Music and nationalism in Italy, in: White: *Musical constructions of nationalism*, S. 181-193
- Sablich, Sergio: Malipiero e Busoni: un incontro personale e fra concezioni del teatro, in: Pestalozza: *Malipiero e le nuove forme*, S. 150-163
- Sachs, Harvey: *Music in fascist Italy*, London 1988
- Salvetti, Guido: Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano, in: *Rivista italiana di musicologia* XXXV (2000), S. 107-134
- ----: Premessa, in: Morelli: *Anni di apprendistato*, S. VII-XIV
- Scherliess, Volker: Konzert, Concerto grosso, Italien, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 5, 2. neub. Aufl., Kassel u.a. 1996, S. 642-645
- Schattenfroh, Sebastian: *Die Staatsphilosophie Giovanni Gentiles und die Versuche ihrer Verwirklichung im faschistischen Italien*, Frankfurt/Main 1999
- Schmitz-Gundlach, Esther: *Musikästhetische Konzepte des italienischen Futurismus und ihre Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts*, München 2007
- Schnapp, Jeffrey T. (Hg.): *A primer of Italian fascism*, Lincoln u.a. 2000
- Schwartz, Manuela: Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal, Sinzig 1999, S. 1-120
- Skoldberg, Phyllis L.: *The String Quartets of Ottorino Respighi*, o. O. 1967
- Spaude, Edelgard: Schlagwort „Nationale Musik“ – berechtigt oder berüchtigt?, in: Loos, Helmut u. Keym, Stefan (Hg.): *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*. Konferenzbericht Leipzig 2002, Leipzig 2004, S. 540-550

- Spini, Daniele: Ottorino Respighi (1879-1936) Profilo biografico, in: Battaglia: Ottorino Respighi, S. 7-84
- Stargardt-Wolff, Edith: Wegbereiter großer Musiker, Berlin 1954
- Starke, Susanne: Vom „dubbio tonale“ zur „chiarificazione definitiva“. Der Weg des Komponisten Alfredo Casella, Kassel 2000
- Statistischer Bericht über das Conservatorium f. Musik u. darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde Wien 1898/99, Wien 1899
- Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): Futurismus 1909-1917, Düsseldorf 1974
- Stenzl, Jürg: Nationalistische Selbststilisierung: Alfredo Casella, in: De la Motte-Haber: Nationaler Stil, S. 132-146
- ----: Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono, Buren 1990
- Stone, Marla: The patron state, Princeton 1998
- Taruskin, Richard: Nationalism, in: Sadie, Stanley (Hg.): The new Grove dictionary of music an musicians, London 2002, Bd. 17, S. 689-706
- Thiemann, Beate: Die Sinfonien Gian Francesco Malipieros, Kassel 2001
- Thurn, Martin: „Feste und Proteste“. Über das nationale Prinzip der Organisation der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ nach 1922, in: Loos, Helmut u. Keym, Stefan: Nationale Musik im 20. Jahrhundert, Leipzig 2004, S. 457-470
- Tittel, Ernst: Die Wiener Musikhochschule, Wien 1967
- Torrefranca, Fausto: Giacomo Puccini e l'opera internazionale, Turin 1912
- Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800, La stampa (17.12.1932), in: Venedig, Fondo Respighi
- Unverricht, Hubert u. Eisen, Cliff: Serenade, in: Sadie, Stanley (Hg.): The new Grove dictonary of music an musicians, London 2002, Bd. 23, S.112-113
- Uras, Lara Sonja: Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945, Lucca 2003
- Vinay, Gianfranco: Rilettura e revisione critica dei capitoli parigini dei „Segreti“, in: Morelli: Anni di Apprendistato, S. 89-100
- Vlad, Roman: Riflessi della dodecafonia in Casella, Malipiero e Ghedini, in: La rassegna musicale (März 1957)
- Walter, Michael: Music of seriousness and commitment: the 1930s and beyond, in: Cook, Nicholas; Anthony Pople (Hg.): The Cambridge history of twentieth-century music, Cambridge 2004, S. 286-306
- Waterhouse, John C. G.: Continuità stilistica di Casella, in: Nicolodi: Musica italiana, 1981, S. 63-80

- ----: Verso la „Seconda Maniera”. Casella e l'avanguardia internazionale del primo Novecento, in: Morelli: Anni di apprendistato, S. 175-186
- ----: Gian Francesco Malipiero. The life, times and music of a wayward genius 1882-1973, Amsterdam 1999
- ----: G. F. Malipiero e la dodecafonia, in: Cattelan: Malipiero Maderna, S. 135-147
- White, Harry u. Murphy, Michael (Hg.): Musical constructions of nationalism. Essays on the history and ideology of european musical culture 1800-1945, Cork 2001
- Wiel, Taddeo: I codici musicali contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia, Venedig 1888
- Wolff, Hellmuth Christian: Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900-1950, Bonn 1978
- Zanetti, Roberto: La musica italiana nel Novecento, 3 Bde. Busto Arsizio 1985
- ----: Apporti intellettuali alla rinascenza strumentale italiana, in: Musica italiana, Bd. 1, S. 155-176
- ----: Le vicende musicali italiane all'epoca della Grande Guerra, in: Musica italiana, Bd. 1, S. 349-388
- ----: Lo stato della cultura musicale in Italia, in: ders.: Musica italiana, Bd. 1, S. 32-51
- ----: Prodromi della rinascita strumentale, in: ders.: Musica italiana, Bd. 1, S. 127-132
- ----: Tra sinfonia e poema sinfonico, in: ders.: Musica italiana, Bd. 1, S. 133-146

Notenausgaben

Alfredo Casella

- Concerto in la minore, op. 48, Partitur, Universal-Edition, Wien u. Leipzig 1929, Nachdruck Musikproduktion Höflich, München 2002
- Serenata. Partitur, Philharmonia, Wien 1929
- Scarlattiana. Partitur, Universal-Edition, Wien u. Leipzig 1927, Nachdruck Musikproduktion Höflich, München 2002
- Concerto romano. Partitur, Druck der handschriftlichen Partitur durch die Universal Edition o. J., Nachdruck Musikproduktion Höflich 2005

Gian Francesco Malipiero

- Cantàri alla madrigalesca. Partitur, Otto Heinrich Noetzel Verlage, Wilhelmshaven u.a. 1931
- Concerto per violino e orchestra. Klavierauszug, Carisch, Mailand 1933
- Epodi e giambi. Partitur, Wilhelm Hansen Edition, Leipzig u.a. 1933

- Prima sinfonia. Partitur, Ricordi, Mailand 1948

Ottorino Respighi

- Vetrare di chiesa. Partitur, Mailand, Ricordi 1995
- Feste Romane. Partitur, Mailand, Ricordi 1986
- Concerto a cinque, Partitur, Ricordi 1934