

Jacobus von Lüttich, Notker Balbulus und Thomas von Aquin über die grundlegenden Ordensartikel Benediktiner, Dominikaner, Franziskaner und Jesuiten bis hin zu den großen Sachartikeln Ars musica, Harmonie, Melodie (begriffsgeschichtlich), Musik sowie Universität und Musik.

Seit 1955 war Heinrich Hüschen Mitglied der Musikgeschichtlichen Kommission für die Herausgabe der Denkmalreihe *Das Erbe deutscher Musik* und seit 1959 Beauftragter der Musikgeschichtlichen Kommission für das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel. Von 1962 bis 1980 gehörte er dem Redaktionskomitee der *Acta musicologica* an. Als erster Deutscher wurde er 1968 mit der Dent-Medaille der Royal Musical Association London ausgezeichnet. Zu seinem fünfzigsten und zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag wurde er mit einer Festschrift geehrt.

So unverkennbar Heinrich Hüschen auf der einen Seite den Typus des stillen, hochsensiblen, mehr in der Zurückgezogenheit wirkenden Gelehrten verkörperte, so sehr liebte er auf der anderen Seite die ausgelassene Geselligkeit der traditionellen Kölner Institutsfeste im Karneval. Er war ein akademischer Lehrer, der Vorlesungen und Seminare sowie die Betreuung seiner Studenten nicht als lästige Pflicht betrachtete, sondern als den Mittelpunkt seiner Tätigkeit. Seine umfassende musikalische und wissenschaftliche Kompetenz, sein Interesse an interdisziplinären Fragestellungen und seine Akribie waren für seine Schüler eine stete Herausforderung. Mit der Lauterkeit seiner Gesinnung, seiner persönlichen Bescheidenheit, seiner selbstlosen Hilfsbereitschaft und seinem hohen wissenschaftlichen Ethos war er ihnen ein Vorbild

Alfredo Casella und Gustav Mahler

von Dietrich Kämper, Köln

„Casella hat uns gelehrt, die Augen offenzuhalten, und er hat uns gelehrt, daß politische Grenzen wenig oder gar nichts mit Kunst zu tun haben“¹ Mit diesen Worten hat Luigi Dallapiccola das Wirken eines Mannes gewürdigt, der zu den einflußreichsten Persönlichkeiten des europäischen Musiklebens im frühen 20. Jahrhundert gehörte. Nicht allein als Pianist, Pädagoge, Schriftsteller und Organisator, sondern auch als Komponist zeichnete sich Alfredo Casella durch internationalen Weitblick und durch eine geradezu proteische Wandlungsfähigkeit aus. Selten hat sich im Werk eines einzigen Musikers eine solche Vielzahl unterschiedlicher, ja gegensätzlicher stilistischer Strömungen und Tendenzen widergespiegelt wie in den Kompositionen dieses Italieners, der erst um 1920, als fast Vierzigjähriger — nach langen Jahren der „peregrinazioni stilistiche“² —, zu vollständiger Assimilation von Fremdeinflüssen und zu

¹ Luigi Dallapiccola, *Casella maestro*, in: ders., *Parole e musica*, hrsg. v. Fiamma Nicolodi, Mailand 1980, S. 337

² Massimo Mila, *Itinerario stilistico*, in: *Alfredo Casella*, hrsg. v. Fedele d'Amico u. Guido M. Gatti, Mailand 1958, S. 32.

endgültiger schöpferischer Eigenständigkeit fand. Den entscheidenden Grund für diesen langwierigen Prozeß der Selbstfindung hat Casella im Vorwort zu seiner Autobiographie selbst genannt: Ziel dieses Lebensberichts sei es, der Nachwelt zu dokumentieren, „in quale duro e difficile ambiente“ die italienischen Komponisten der sog. 1880er Generation sich zu bewähren hatten, um zu ihrem künstlerischen Ziel zu gelangen: „creazione di uno stile ad un tempo italiano per il suo spirito ed attuale per il linguaggio sonoro“³.

Geboren 1883 in Turin, war Casella in einem hochmusikalischen Elternhaus aufgewachsen. Entscheidende Eindrücke vermittelten die Klavierstunden der Mutter, einer ausgebildeten Pianistin, und die häuslichen Kammermusikabende des Vaters, in deren Programmen die Streichquartette Haydns, Mozarts und Beethovens im Mittelpunkt standen. Die Neigung der Eltern galt — höchst ungewöhnlich im Italien des ausgehenden 19. Jahrhunderts — der Sinfonik und Kammermusik; hierin ist ohne Zweifel eine wichtige Erklärung für die späte Hinwendung Casellas zum Musiktheater zu sehen. „La mia prima educazione musicale infatti, fu di natura puramente strumentale e sonatistica, ed è solamente assai più tardi che si sviluppò in me il gusto teatrale“⁴. In dieselbe Richtung wies die Freundschaft des Vaters mit Giuseppe Martucci, der mit der Mehrzahl seiner Kompositionen die instrumentalen Traditionen der italienischen Musikgeschichte fortführte und dessen Konzerte im Turiner Teatro Regio Casella die Begegnung mit dem Klang des modernen Sinfonieorchesters (Beethoven, Wagner) ermöglichten.

Derselbe Martucci, die führende Persönlichkeit im damaligen Turiner Musikleben, gab den Eltern schon frühzeitig den Rat, ihren Sohn zur Fortsetzung seiner Studien ins Ausland zu schicken. In der Tat schienen das allesbeherrschende „ambiente di dilettantismo e di mediocrità spirituale“⁵ sowie vor allem die Unzulänglichkeit der Musikausbildung im Italien jener Jahre keine Zukunftsperspektiven zu bieten. So reisten Mutter und Sohn — dieser hatte soeben das 13. Lebensjahr vollendet — im Jahre 1896 nach Frankreich, um sich hier nach dem Tode des Vaters eine neue Existenz aufzubauen. Für fast zwei Jahrzehnte wurde Paris nun zur zweiten Heimat Casellas. Hier erlebte er den Aufbruch einer Neuen Musik im Jahrzehnt zwischen Debussys *Pelléas* und Strawinskys *Sacre*, hier wurde er als Schüler Gabriel Faurés und in engem Kontakt zum Kreis um Maurice Ravel und die 1910 gegründete „Société Musicale Indépendante“ selbst zum Mitstreiter jener musikalischen Avantgarde, die der französischen Hauptstadt eine führende Rolle im damaligen europäischen Musikleben sicherte.

Für die meisten jungen Musiker aus den süd- oder osteuropäischen Ländern — den Spanier Manuel de Falla, den Rumänen George Enescu und die Ungarn Béla Bartók und Zoltán Kodály — bedeutete die Hinwendung zu Frankreich die einzige Möglichkeit, sich von der um 1900 mehr und mehr als lähmend empfundenen Hegemonie der deutschsprachigen Musikkultur zu befreien. Etwas von dieser „antigermanischen“ Grundstimmung klingt noch in den musikkritischen Artikeln der Florentiner Zeit-

³ A. Casella, *I Segreti della Giara* [Autobiographie], Florenz 1941, S. 7 u. 130.

⁴ Ebda., S. 25, Anm. 1

⁵ Ebda., S. 34.

schrift *La Voce*, in bilderstürmerisch-radikaler Überspitzung auch in den musikalischen Manifesten der Futuristen nach. Im Gegensatz dazu blieb Casella in seiner ästhetischen und kompositorischen Orientierung überraschend vorurteilsfrei, tolerant und weltoffen. Trotz zunehmender Integration in das französische Musikleben — in engem Kontakt zur Kompositionsklasse Faurés und in immer intensiverer freundschaftlicher Verbindung zu Ravel und den „Apaches“ — verschmähte der junge Italiener keineswegs das Studium der zeitgenössischen sinfonischen Musik deutsch-österreichischer Provenienz, insbesondere von Richard Strauss und Gustav Mahler. Damit stellte er sich in deutlichen Gegensatz zu seinen französischen Zeitgenossen, bei denen die Gattungen Sinfonie und Sinfonische Dichtung in nur geringem Ansehen standen und schließlich zu völliger Bedeutungslosigkeit herabsanken.

Der Wunsch, nach kompositorischen Anfängen im Bereich des kurzen Klavierstücks (u. a. *Pavane* op. 1, *Toccata* op. 6) sich größeren musikalischen Formen zuzuwenden, führte Casella zu immer intensiverer Auseinandersetzung mit der Sinfonik Mahlers, der zu Recht als der Vollender der großen sinfonischen Tradition des 19. Jahrhunderts in der Nachfolge Ludwig van Beethovens und Anton Bruckners galt. Schon seit Jahren hatte er sich für diesen großen, in Frankreich noch völlig unbekanntem Komponisten begeistert; die Partituren der Mahler-Sinfonien kannte er längst auswendig. Während in seiner ersten Sinfonie (*h*-moll, 1906) noch Einflüsse von Johannes Brahms und Enescu vorherrschten, wurde hinter der zweiten Sinfonie (*c*-moll, 1908/09) der Riesenschatten Mahlers deutlich sichtbar. Auch wenn Casella selbst eine Reihe weiterer Fremdeinflüsse für den sinfonischen Stil dieses Werkes nannte (Strauss, Nikolaj Rimskij-Korsakow, Milij Balakirew)⁶, so erwies sich doch die Orientierung an Mahler als letztlich dominant. Pate stand in diesem Fall vor allem Mahlers *Zweite*, ein Werk, das auch in den späteren Beziehungen Casellas zu dem Wiener Komponisten eine herausragende Rolle spielen sollte. Besonders auffallend ist eine bisher nicht beachtete entstehungsgeschichtliche Parallele zur *Zweiten* Mahlers. Bis in das Jahr 1910 führte das Werkverzeichnis Casellas den ersten Satz seiner zweiten Sinfonie als ein separates Werk unter dem Titel *Prologo per una tragedia* Bezeichnenderweise trug denn auch die sinfonische Endfassung dieser Komposition das von allen Sätzen jüngste Entstehungsdatum: Paris, 2. November 1910⁷. Ähnlich hatte auch Mahler den ersten Satz seiner *Zweiten* ursprünglich als selbständige Sinfonische Dichtung mit dem Titel *Totenfeier* konzipiert, bevor er ihn als Eröffnungssatz in seine *Auferstehungssinfonie* integrierte.

Die Orientierung eines jungen, in Frankreich lebenden italienischen Komponisten an der Sinfonik Mahlers war im frühen 20. Jahrhundert eine ungewöhnliche und höchst überraschende Erscheinung, die sich keinem der gängigen musikgeschichtlichen Klischees einfügen wollte. Casella selbst kam im späteren Rückblick auf diese Jugendjahre zum Bewußtsein, wie sehr er sich damit in scharfen Gegensatz zu den

⁶ Ebda., S. 114.

⁷ Virgilio Bernardoni, *La sinfonia op. 12 e la genesi dell'idea sinfonica nel primo Casella*, Referat beim „Primo incontro di studi del fondo Alfredo Casella“, Venedig, Mai 1992 (Druck in Vorb.).

musikalischen Strömungen seiner französischen Umgebung gestellt hatte. So urteilte Claude Debussy noch 1916 abfällig: „Ne nous essoufflons plus à écrire des symphonies, pour lesquelles nous tendons nos muscles sans résultat bien appréciable. Au besoin, préférons-leur l'opérette“⁸. Casella gab schließlich selbst die Erklärung für seine damalige „Oppositionshaltung“: Obwohl er bereits viele Jahre in Frankreich gelebt und dort auch seine musikalische Ausbildung abgeschlossen habe, sei er doch aufgrund seiner „natura italiana“ schon damals, nicht zuletzt dank der schon früh gewonnenen anti-impressionistischen Grundeinstellung, gegen Einflüsse des französischen Ambiente „immun“ gewesen. In dieser Selbstinterpretation klingt ein wichtiger Grundgedanke der späteren Schriften Casellas an: der Gedanke des Kampfes der 1880er Generation italienischer Komponisten gegen die überholten Positionen des Impressionismus; allein dieser Kampf könne den Weg zu einer wahrhaft modernen und zugleich national-eigenständigen Musiksprache öffnen. Die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus trat bekanntlich erst nach 1910 in ihre entscheidende Phase (Malerei des Kubismus, Arnold Schönbergs Wende zur Atonalität, Strawinskys *Sacre*), und erst 1918 konnte Jean Cocteau mit den bekannten Worten „Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums de la nuit“⁹ das Ende einer ganzen Epoche proklamieren. Umso mehr überrascht es, daß Casella schon vor 1910 in der Orientierung an der Sinfonik Mahlers ein „Gegenmittel“ („antidote“) gegen die impressionistische „Infektion“ zu finden hoffte — eine „Infektion“, die es mit allen Mitteln zu überwinden galt.

Im April 1909 kam es zu einer ersten persönlichen Begegnung zwischen Mahler und Casella. Eine gemeinsame Wiener Bekannte — vermutlich Bertha Zuckermandl, die Schwester Sophie Clemenceaus — hatte das Treffen vermitteln können, da sich Mahler, auf der Rückreise von seiner zweiten Saison an der New Yorker „Met“, für kurze Zeit in Paris aufhielt. Mahler empfing den jungen italienischen Kollegen sehr freundlich und war überrascht und bewegt zugleich, daß dieser seine Sinfonien so gut wie auswendig beherrschte. Casella seinerseits bewahrte seit jener Pariser Begegnung „una delle più nobili impressioni che mi abbia mai prodotto un musicista“¹⁰. Bei aller Vorsicht und Zurückhaltung in seiner späteren Beurteilung dieser „arte potente e geniale ma anche disuguale“ betonte er stets den großen Einfluß Mahlers, vor allem in Fragen der Instrumentation, in der dieser ihm um vieles näherstehe als sein früheres Vorbild Richard Strauss¹¹.

Die Pariser Begegnung des Jahres 1909 bildete den Auftakt zu einer Phase mehrjähriger intensiver Propagandaarbeit für das sinfonische Werk Mahlers. Daß dieser am 17. April 1910 im Rahmen der Pariser „Concerts Colonne“ die französische Uraufführung seiner *Zweiten* dirigieren konnte, war in erster Linie den Bemühungen Casellas zu verdanken, der dieses Unternehmen gegen unzählige Widerstände durchsetzen konnte. Überschattet wurde die Aufführung durch das offen bekundete Desinteresse namhafter

⁸ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*. Introduction et notes de François Lesure. Edition revue et augmentée, Paris 1987, S. 268.

⁹ Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, in: *Œuvres complètes de Jean Cocteau*, Bd. 9, Lausanne 1950, S. 26.

¹⁰ Casella, *I Segreti*, S. 126.

¹¹ Ebd., S. 127

französischer Komponisten gegenüber Mahler. Alma Mahler-Werfel berichtet in ihren *Erinnerungen*: „Plötzlich sah ich mitten im zweiten Satz von Mahlers Zweiter Sinfonie, wie Debussy, Dukas und Pierné sich erhoben und weggingen. Dies war deutlich genug . . . Der Erfolg beim Publikum konnte Mahler nicht über die Bitternis hinweghelfen, von den bedeutendsten französischen Komponisten dermaßen mißverstanden, ja mißachtet worden zu sein“¹². Casella hatte wenige Wochen vor dieser Aufführung einen Einführungsartikel veröffentlicht, der das französische Publikum auf die „absolute Freiheit der Form“ sowie „Reichtum und Vielfalt des Einfalls“ der Mahler-Sinfonie vorzubereiten suchte. Dieser Artikel Casellas, der einen Ehrenplatz in der frühen musikkritischen Mahler-Literatur beanspruchen kann, hat nicht zuletzt in der italienischen Mahler-Rezeption des 20. Jahrhunderts große Bedeutung erlangt. Casella erläutert hier insbesondere den Verlauf des ersten Satzes in einer Weise, die den konventionellen Konzertführerstil weit hinter sich läßt und die eine tiefe Einführung in den „gedankenmusikalischen Gang“ der Sinfonie bezeugt. Vor allem der kurze Passus, mit dem er den Anfang der Durchführung des ersten Satzes resümiert, verrät kluges Verständnis für die Idee dieser Musik, die Mahler selbst als „das titanenhafte Ringen eines in der Welt noch befangenen, kolossalen Menschen mit dem Leben und Schicksal“ umschrieben hat: „A poco a poco il furore dell’inizio si placa ed ecco levarsi nei violini il secondo tema in do maggiore. Segue un breve episodio di calma, di sogno, ma di nuovo i bassi sordamente minacciano, seguendo il ritmo del principio. La battaglia ricomincia“¹³.

Noch im gleichen Jahre 1910 entstand Casellas Bearbeitung der *Siebenten* Mahlers für Klavier zu vier Händen. Diese Arbeit Casellas, die vom Verlag einem für die gleiche Besetzung verfertigten Klavierauszug der *Sechsten* durch Alexander von Zemlinsky an die Seite gestellt wurde, hat gleichfalls in der Mahler-Rezeption eine nicht unbedeutende Rolle gespielt. So wurde die Sinfonie in dieser Fassung im ersten Konzert des von Schönberg geleiteten Wiener „Vereins für musikalische Privataufführungen“ am 29. Dezember 1918 gespielt (Pianisten: Eduard Steuermann und Ernst Bachrich). Auch in späteren Konzerten des Vereins, der ja in der Verbreitung neuerer sinfonischer Werke durch vierhändige Klavierfassungen seine besondere Aufgabe sah, stand diese Bearbeitung Casellas noch mehrere Male auf dem Programm¹⁴. Schließlich hat Casella zu der anlässlich von Mahlers 50. Geburtstag von Paul Stefan herausgegebenen Festschrift einen kurzen Beitrag verfaßt, in dem er Mahler als den einzigen Musiker begrüßt, „der die wahre Tragweite der Ode an die Freude erfaßt hat“. Im Mittelpunkt dieser kurzen Grußadresse stehen Sätze, in denen der Italiener ein sehr persönliches Bekenntnis abgelegt: „Die Bekanntschaft mit den Sinfonien Mahlers war das wichtigste und ent-

¹² Alma Mahler-Werfel, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. v. Donald Mitchell, Frankfurt-Berlin-Wien 1980, S. 198f., vgl. auch Henry-Louis de la Grange, *Gustav Mahler Chronique d'une vie*, Bd. III, Paris 1984, S. 685–688.

¹³ Alfredo Casella, *Gustav Mahler et sa deuxième symphonie*, in: *S.I.M., Revue musicale mensuelle* 6, 1910, S. 240f., ital. *Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Stagione concertistica 1949–50*, Programmheft zum Konzert am 9. April 1950; Auszüge in deutscher Sprache in: Kurt Blaukopf, *Mahler Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Wien 1976, S. 270; Auszüge in frz. Sprache in: de la Grange, *Gustav Mahler*, S. 685f.

¹⁴ Walter Szmolyan, *Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins*, in: *ÖMZ* 36 (1981), S. 84; ders., *Bemerkungen zum Schönberg-Verein*, ebda., S. 156. — Vgl. ferner Roman Vlad, *Casella: Il trascrittore*, in: *Alfredo Casella*, Mailand 1958, S. 127; Susan M. Filler, *Alfredo Casella and Mahler's Seventh Symphony*, in: *The Seventh Symphony of Gustav Mahler A Symposium* (Paris 1989), hrsg. v. James L. Zychowicz, University of Cincinnati 1990, S. 135–146.



SIEBENTE
SYMPHONIE

VON

GUSTAV MAHLER.

KLAVIERAUSZUG ZU VIER HÄNDEN

ARRANGIERT

VON

ALFREDO
CASELLA.

Eigentum der Verleger für alle Länder
Aufführungsrecht vorbehalten.

ED. BOTE & G. BOCK,
BERLIN W. 8.

Königliche Hofmusikalienhändler
Copyright including right of performance 1909
by Ed Bote & G Bock.

scheidendste Ereignis meiner künstlerischen Bildung, und ich behaupte, daß es nicht erlaubt ist, über die moderne Sinfonie zu sprechen, wenn einem die Schöpfungen Mahlers nicht vertraut sind. Ich meine, daß diese so reiche, so mächtige, so ausdrucksvolle und mannigfaltige Kunst, die selbst die denkgemäße Resultante aus der Kunst Beethovens und Wagners ist, sehr beträchtliche Folgeerscheinungen zeitigen wird, die man jetzt nur mutmaßen kann¹⁵.

Im Jahre 1909 entstanden zwei Orchesterkompositionen Casellas, die der Komponist selbst als Meilensteine auf dem Wege zu einer national-eigenständigen und zugleich modernen italienischen Musiksprache ansah: Die *Suite C-dur* und die Rhapsodie *Italia*. Bei der Suche nach einem Verleger wandte sich der Komponist auch an Gustav Mahler mit der Bitte um Hilfe. Dieser schickte die beiden Casella-Partituren mit einem Empfehlungsschreiben an Emil Hertzka, und so öffneten sich dem außerhalb Frankreichs noch weitgehend unbekanntem Italiener die Tore der renommierten Wiener Universal Edition. Dankbar schrieb Casella an das Verlagshaus: „Je vous retourne le traité signé, et lundi je vous enverrai la partition de la *Suite*. Je suis très content de vous céder mes œuvres, et j'espère que vous en serez récompensé“¹⁶. Der damit gelungene Durchbruch der jungen italienischen Komponistengeneration im internationalen Musikverlagswesen war für Casella ein besonderer Grund lebenslanger Dankbarkeit gegenüber Mahler — umso mehr, als es sich hier um zwei Kompositionen handelte, denen er höchste Bedeutung für die eigene Entwicklung beimaß. Große Genugtuung bereitete ihm der Gedanke, daß die Rhapsodie *Italia*, obwohl in einem ganz vom Impressionismus beherrschten Umfeld entstanden, dennoch zu einem so entschieden anti-impressionistischen Werk geraten war: „Nulla vi è infatti di più lontano dal debussismo di quella architettura già così lineare e monumentale“¹⁷. Mit diesen beiden Orchesterwerken — so resümiert Casella — habe sich in seinem Bewußtsein zum ersten Mal klar und deutlich der einzuschlagende Weg abgezeichnet — jener Weg, der nach langer und mühsamer Suche schließlich zu seinem „stile definitivo“ geführt habe.

Im September 1910 reiste Casella nach München, um der legendären Uraufführung der *Achten* Mahlers, der *Sinfonie der Tausend* beizuwohnen. Ein letztes Mal hatte er hier Gelegenheit zu einem Gespräch mit Mahler. Dieser bekundete seine Absicht, baldmöglichst das New Yorker Amt aufzugeben und an die Wiener Hofoper zurückzukehren. Er verband diese Absicht mit dem Wunsch, Casella als seinen Stellvertreter bzw. Assistenten („sostituto“) nach Wien zu berufen. Der Tod Mahlers vereitelte diese Pläne. Anfang Mai 1911 erfuhr Casella von der Erkrankung Mahlers und von seinem Sanatoriumsaufenthalt in Neuilly. Der sich rapide verschlechternde Gesundheitszustand ließ jedoch eine erneute persönliche Begegnung nicht zu. Ausdrücklich hatte Mahlers Schwiegervater Karl Moll von einem Besuch am Krankenbett abgeraten: „à quoi bon, vous ne verriez qu'un mouriant“¹⁸. Am 11. Mai 1911 wurde Mahler als bereits Todkranker im Orientexpress nach Wien transportiert, wo er am 18. Mai starb.

¹⁵ Gustav Mahler *Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen*, München 1910, S. 89.

¹⁶ Brief Casellas an die Universal Edition, 10. Juni 1910 (Venedig, Fondazione G. Cini, fondo Alfredo Casella)

¹⁷ Casella, *I Segreti*, S. 131

¹⁸ Alfredo Casella's *Festrede beim Mahlerfest in Amsterdam*, in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 418.

Schon unmittelbar nach der Rückkehr aus München im Herbst 1910 hatte Casella den Versuch unternommen, Mahlers *Achte* im Pariser Trocadéro zur Aufführung zu bringen. Dieser Plan wuchs sich schließlich zu dem ehrgeizigen Projekt eines zehnteiligen Konzertzyklus aus: In einer Art „Musterschau“ sollten dem Pariser Publikum ausgewählte Meisterwerke der Sinfonik des 19. und 20. Jahrhunderts vorgestellt werden. Dieser Konzertzyklus, der im Jahre 1911 im Briefwechsel mit der Universal Edition mehrfach Gegenstand der Erörterung war und der unter Casellas alleiniger Leitung stand, sollte nicht zuletzt auch für Mahlers Sinfonien ein Forum bieten. Nach verheißungsvollem Beginn mit Beethovens *Neunter* nahm die Entwicklung jedoch bald einen immer ungünstigeren Verlauf, so daß der Zyklus nach dem fünften Konzert abgebrochen werden mußte¹⁹. Die tiefe Enttäuschung über das Scheitern dieses Projektes bestärkte Casella in der schon länger gehegten Absicht, zum nächstmöglichen Zeitpunkt nach Italien zurückzukehren. Schon das im Pariser *Figaro* erschienene Futuristische Manifest des Jahres 1909 hatte große Hoffnungen auf eine baldige Erneuerung des italienischen Musiklebens in ihm geweckt. Die bevorstehende Gründung des römischen Augusteo schien die daran geknüpften großen Erwartungen zu bestätigen. So nahm das Scheitern des Trocadéro-Projekts letztlich doch noch eine positive Wendung: es entschied über das „definitivo orientamento“ seines Lebens, die Rückkehr in die italienische Heimat²⁰.

Die persönlichen Kontakte zu Mahler und die inzwischen auch vertraglich fixierten Beziehungen zur Wiener Universal Edition ließen Casella schon früh in immer engere Verbindung zum Schüler- und Freundeskreis Mahlers treten. Im März 1912 dirigierte Bruno Walter im römischen Augusteo die von der Universal Edition verlegte *Suite C-dur*. Schon 1910 hatte Willem Mengelberg, der seit 1903 zum engsten Zirkel der Mahler-Pioniere zählte, den jungen italienischen Kollegen nach Amsterdam eingeladen. Hier dirigierte Casella am 1. Dezember 1910 im Concertgebouw die Uraufführung seiner *Zweiten Sinfonie* sowie der *Suite C-dur* und der Rhapsodie *Italia*. In einem Brief an Emil Hertzka berichtete er von dem „très grand succès“ dieses Abends²¹. Auch durch musikkritische Beiträge erfuhr Casella aus dem Kreis der Mahler-Freunde nachhaltige Förderung. Als er im Jahre 1920 Wien besuchte, wurde er von Paul Stefan als ein Musiker begrüßt, der auch in schwieriger Zeit stets internationale Kontakte gepflegt habe und der trotz der engstirnigen Feindbilder des ersten Weltkriegs unbeirrt für Mahler und Schönberg eingetreten sei²².

Der 1914 ausbrechende erste Weltkrieg hatte tiefe Gräben in die kulturellen Wechselbeziehungen zwischen den romanischen und den germanischen Ländern Europas gerissen. Unüberhörbar antigermanische Akzente in vielen Artikeln Debussys²³ bereiteten das Klima für die Gründung einer „Nationalen Liga zur Verteidigung der franzö-

¹⁹ Casella, *I Segreti*, S. 141

²⁰ Ebda., S. 142.

²¹ Brief Casellas an Emil Hertzka, 11. Dezember 1910 (Venedig, Fondazione G. Cini, fondo Alfredo Casella).

²² Paul Stefan, *Ravel und Casella*, in: *Der Merker* 11 (1920), S. 467–470; ders., *Alfredo Casella — unser Gast*, in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 546f.

²³ C. Debussy, *Monsieur Croche*, Stuttgart 1974, S. 231 (Artikel vom 11. März 1915): „Das Glück unserer Waffen muß seinen unmittelbaren Widerhall im nächsten Kapitel der Geschichte unserer Kunst finden; wir müssen endlich begreifen, daß der Sieg dem französischen Musikbewußtsein die notwendige Befreiung bringt“

sischen Musik", die kulturelle Autarkie, gepaart mit latenter Fremdenfeindlichkeit, auf ihre Fahnen schrieb. Im Gegensatz dazu hat sich Casella auch während dieser Jahre seine Toleranz und Offenheit bewahrt, hierin geistig verwandt dem ihm befreundeten Maurice Ravel, der seinen Beitritt zur „Nationalen Liga" beharrlich verweigerte: „Es wäre . . . gefährlich für die französischen Komponisten, systematisch die Produktion ihrer ausländischen Kollegen zu ignorieren und so eine Art nationaler Sippschaft zu bilden. Unsere Tonkunst, gegenwärtig so reich, würde bald entarten und sich in veralteten Formeln einengen. Für mich bedeutet es wenig, daß zum Beispiel Herr Schönberg österreichischer Nationalität ist. Er ist darum nicht weniger ein Musiker von hohem Wert, dessen hochinteressante Forschungen einen glücklichen Einfluß auf gewisse alliierte Musiker und bis zu uns gehabt haben"²⁴ Es war und blieb Casellas feste Überzeugung — auch seine Rückkehr nach Italien im Jahre 1915 änderte daran nichts —, daß wahre Kunst nur im Geiste internationaler Zusammenarbeit gedeihen könne, ohne ängstliche Rücksichtnahme auf nationale Grenzen. „La bellezza non conosce patria . . . Anzi si può dire che il concetto di bellezza è ‚eterno‘ e quello di patria ‚transitorio‘ . . ."²⁵

Ein wichtiger Beitrag zur Wiederaussöhnung der ehemals verfeindeten Nationen Europas war das Amsterdamer Mahlerfest des Jahres 1920, geleitet von dem Mahler schon zu Lebzeiten eng verbundenen Dirigenten Willem Mengelberg. Niemand anderem als Alfredo Casella fiel die ehrenvolle Aufgabe zu, vor den hier versammelten internationalen Gästen die Festrede zu halten. Erleichtert darüber, daß die Bezeichnungen „alliés, ennemis et neutres" nun endlich bedeutungslos geworden seien, resümierte Casella in dieser in Französisch vorgetragenen Ansprache noch einmal seine Beziehungen zu Mahler. Als Antwort auf die Frage, wie denn ein junger italienischer Komponist die von der eigenen so grundverschiedene Kunst Mahlers verstehen und lieben könne, gab Casella eine kurze Skizze der musikalischen Entwicklung der Jahrzehnte seit 1890. Während Deutschland, gebeugt von der gewaltigen Last seiner großen Musikgeschichte, und auch Italien, das seine Kräfte einseitig auf die Entwicklung des Musiktheaters konzentriert habe, mehr und mehr in den Hintergrund getreten seien, habe Europa das Aufblühen einer jungen russischen (Modest Mussorgskij) und französischen Musik (Debussy) erlebt; in beiden habe sich ein Ausweg aus der Krise der Jahrhundertwende gezeigt. Zu den bisherigen drei musikalischen Komponenten Rhythmus, Melodie und Harmonie sei eine außerordentlich wichtige vierte hinzugetreten: die Klangfarbe. Gerade in diesem Punkt sei Mahler — trotz der schweren Erblast, die er auf seinen Schultern trage — zu einem „frère aîné" der neuen Komponistengeneration geworden: als „le merveilleux poète des timbres, le génial inventeur des nouvelles sonorités, le chercheur inlassable des rapports sonores inconnus"²⁶ Hierin — so Casella — sehe er die eigentliche Größe Mahlers, weniger in bestimmten „préoccupations philosophiques" in der Nachfolge einer Ästhetik der „Tondichtung".

²⁴ Zitiert nach Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk*, Frankfurt/M. 1966, S. 207f.; vgl. auch Stefan, *Ravel und Casella*.

²⁵ A. Casella, *La nuova musicalità italiana*, in: *Ars Nova* II/2, Januar 1918, S. 3 (Reprint Neapel 1992, hrsg. v. Francesca Petrocchi).

²⁶ *Festrede beim Mahlerfest in Amsterdam*, S. 418.

Casellas Begegnung mit der Sinfonik Mahlers ist mehr als nur eine der vielen Stationen der „peregrinazioni stilistiche“, die der italienische Komponist in seiner Jugendzeit durchlief. Den Einfluß Mahlers lediglich als ein weiteres Beispiel für die proteische Assimilationsfähigkeit Casellas zu verbuchen, wäre zweifellos eine unzureichende Interpretation. Sicher steht auch die Beziehung zu Mahler im Zusammenhang mit der bekannten Maxime Casellas, ein junger italienischer Musiker müsse „ogni conquista tecnica straniera“ sorgfältig studieren und sich aneignen, bevor er seine individuelle Persönlichkeit entfalten könne. Doch geht die Orientierung an Mahler in ihrer Bedeutung weit über die Funktion eines solchen „Initiationsritus“ hinaus. Die Amsterdamer Festrede, gehalten zu einem Zeitpunkt, an dem Casella bereits seinen „stile definitivo“ gefunden hatte, beweist eine dauerhafte, über den musikgeschichtlichen Augenblick hinausreichende Wertschätzung des großen Wiener Sinfonikers. Und so war es sicher mehr als die bloße Höflichkeit eines Geburtstagsgrußes, als Casella 1910 schrieb: „Die Bekanntschaft mit den Sinfonien Mahlers war das wichtigste Ereignis meiner künstlerischen Bildung . . .“.

Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert

von Peter Jost, München

Seit längerem gilt Hector Berlioz als derjenige Komponist, der erstmals der Instrumentation den Rang des kompositorisch Substantiellen verlieh. Von französischer Seite wird dies insbesondere für die Symphonie, die nach allgemeiner Anschauung angesehenste und anspruchsvollste Gattung der Instrumentalmusik, hervorgehoben. Und so schwingt in der nachfolgenden Formulierung Georges Migots, mit der Berlioz zum ersten Symphoniker im eigentlichen Wortsinn erklärt wird, ein unüberhörbarer Ton von Nationalstolz mit, der im verständlichen Bemühen fußt, dem auch in Frankreich übermächtig wirkenden „Beethoven-Erlebnis“ eine eigenständige, französische Traditionslinie entgegenzustellen:

„Mit Berlioz, in seiner *Symphonie fantastique*, ist die Symphonie endgültig zu einem Werk geworden, das nur noch mit dem Orchester ausgeführt werden kann, denn es war Berlioz, der es als erster gewagt hat, ausschließlich orchestral mit allen instrumentalen Klangfarben, die als Ausdrucksmittel benutzt werden, zu denken“¹

¹ „C'est avec Berlioz, en sa *Symphonie fantastique*, que la symphonie est vraiment devenue définitivement une oeuvre ne pouvant être exécutée autrement qu'à l'orchestre, car c'est Berlioz qui, le premier, a osé penser uniquement orchestre avec tous les timbres instrumentaux utilisés, eux aussi, comme moyens expressifs“ (Georges Migot, *Lexique de quelques termes utilisés en musique avec des commentaires et des développements pouvant servir à la compréhension de cet art*, Paris 1946, S. 210), Migot selbst hinterließ als Komponist insgesamt dreizehn Symphonien. — Diese eigene Traditionslinie wurde trotz der radikal neuen Form der *Symphonie fantastique* im Zuge der Beethoven-Rezeption begründet, da sich Berlioz' symphonisches Hauptwerk als Dokument seiner Beethoven-Auseinandersetzung, speziell mit der *Eroica*, interpretieren läßt, wie zuletzt Carl Dahlhaus nochmals unterstrich (*Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien*, in *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 228 ff.).