

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Clarinetto in Si $\flat$ /B

p

Allegro amabile

Pianoforte

p

4

7

piu p

pp

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

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

Analyses of Arnold Schönberg's *Serenade*, op. 24 and *Wind Quintet*, op. 26 by Alban Berg and Julius Schloß

The Alban Berg Estate in the Austrian National Library houses three compositions by Arnold Schönberg bound together in a single volume. Labeled F21.Berg.170 it contains Schönberg's *Second String Quartet*, op. 10; the *Serenade*, op. 24; and the *Wind Quintet*, op. 26.¹ Accompanying this volume is a row chart for Schönberg's "Sonett," the fourth movement of the *Serenade*.² Throughout this volume are many handwritten annotations and analyses entered onto Schönberg's scores. For example, the analyses written on Schönberg's *Serenade* include form designations and remarks about motivic and thematic structures. The analytical entries on Schönberg's Quintet primarily consist of twelve-tone row counts in colored pencils and comments about the form of the movement.³

Several scholars have previously discussed the contents of F21.Berg.170 and the analytical annotations on Schönberg's *Serenade* and Quintet. Both

I wish to thank the Avenir Foundation and the Hofstra University FRDG for their generous support. I am deeply grateful to Therese Muxeneder and Eike Feß for their expertise and guidance throughout every stage of my research on this topic. A special thanks to Cynthia Leive, David Curtis, Kimberly White, and Joel Natanblut at the McGill University Music Library for allowing me to examine and photograph materials in the Julius Schloss Collection. Thanks also to the staff of the Music Division at the Austrian National Library for being so accommodating. I also wish to acknowledge Regina Busch and Manuel Strauß for their helpful transcriptions of Berg's handwriting and for sharing their materials on Julius Schloß. And a heartfelt thanks to many of my friends and colleagues who were generous of their time and offered helpful comments and suggestions.

1 On the second page of the *Serenade*, Schönberg wrote a dedication to Berg: "Herzlichste Weihnachtswünsche, | Lieber Berg, möge diese | *Serenade* zu einer | *Weihnacht-Musik* | taugen; diesmal | wenigstens. | Dein | Arnold Schönberg | 1924." [Warmest Christmas wishes, Dear Berg, may this *Serenade* be good for Christmas-music; this time at least. Yours Arnold Schönberg 1924].

2 The original and inverted row forms are listed side by side at the top of the page. Transpositions of these two row forms are given below. Reading from top to bottom, the rows are transposed up by semitones (E=I, F=II, ... D♯=XII) and labeled with Roman numerals (I–XII) on both the left and right sides. The row chart was notated in pen on 26-stave paper (J.E.&Co., No. 8a) that was cut in half to only 13 staves. On

the verso side of this paper, the opening melodic line for the first movement (*Marsch*) of the *Serenade* is notated in pencil and bears the description: "op. 24 | I ca 20-tönige Reihe ? | as + b | fehlen!" [op. 24 first movement approx. 20-note row? A_♭ and B_♭ missing!]. The melody for the third movement (*Variationen*) of the *Serenade* is also notated in pencil with its inversion written just below. In the upper right-hand corner of this page is written: "nur der IV. Satz kann als | 12-Ton-Musik bezeichnet werden!" [only the fourth movement [of the *Serenade*] can be described as 12-tone music!].

3 The annotations on the *Second String Quartet*, op. 10 are minimal.

Schönbergs Bedeutung für die aktuelle Kompositionspädagogik

Meine erste Begegnung mit den pädagogischen Schriften Arnold Schönbergs liegt bereits einige Jahre zurück. Meine Klavierlehrerin an der Musikschule hat mir, als ich die Oberstufe besuchte, Schönbergs *Harmonielehre* zur Lektüre empfohlen, deren erster Satz »Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt«¹ mich damals nachhaltig beeindruckte. Seit dieser Zeit begleitet diese Erkenntnis meine Sichtweise von Unterricht und schärft das Bewusstsein dafür, was Lehrende von Lernenden lernen können. Diese Perspektive erweitert das klassische Lehrer-Schüler-Verhältnis in Richtung einer gegenseitigen Bereicherung.

Als ich im Jahr 2000 begann, eine Kompositionsklasse an einer Musikschule aufzubauen, war ich auf der Suche nach geeigneter Unterrichtsliteratur. Im Zuge meiner Recherchen stieß ich auf Schönbergs Buch *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht*.² Auch wenn dieses Werk für meine Zwecke nicht geeignet war, so hat es doch mein Interesse an Schönbergs pädagogischem Wirken geweckt und nach der Begegnung mit der *Harmonielehre* zur Neuentdeckung Schönbergs geführt.

2013 wurde ich eingeladen, an der Kunstuniversität Graz ein Studium der Kompositions- und Musiktheoriepädagogik aufzubauen. Dabei gewann die Beschäftigung mit Schönbergs Unterrichtstätigkeit erneut an Aktualität und wurde zur Faszination. Im Zuge der Recherchen für meine Unterrichtstätigkeit bin ich auf ein sprachliches Bild Schönbergs gestoßen, das mich zum Format einer »Komponierwerkstatt« inspirierte, die 2016 das erste Mal am Arnold Schönberg Center, Wien, stattfand: »[...] könnte man beim Komponieren ebenso zuschauen lassen wie beim Malen, könnte es Komponierateliers geben wie es Malateliers gab [...].«³

1 Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Leipzig, Wien 1911, p. V.

2 Idem: *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht*. Hrsg. von Rudolf Stephan. Wien 1972.

3 Idem: *Harmonielehre*, s. Anm. 1, p. 2.



Abbildung 3: Arbeitsphase mit Interpretinnen im Rahmen der Komponierwerkstatt am Arnold Schönberg Center

Junge Komponistinnen und Komponisten werden eingeladen, sich mit einer Skizze eines Werkes für ein vorgegebenes Instrumentarium um einen Platz für ein Stipendium zu bewerben. Die räumlichen Möglichkeiten am Center – es stehen den jungen Komponierenden zwei getrennte Räume mit je einem Klavier sowie die Bibliothek als »stiller« Arbeitsraum zur Verfügung – ermöglichen eine Konzeption der Werkstatt, die durch einen Wechsel der Gruppengröße eine möglichst individuelle Betreuung bei gleichzeitiger Behandlung gemeinsamer Themen in der Gesamtgruppe erlaubt. Die Werkstatt findet in zwei aufeinander aufbauenden Arbeitsphasen statt.

Im ersten Block erfolgt der Unterricht in der Gesamtgruppe mit allen 6 Stipendiatinnen und Stipendiaten alternierend zu Phasen des Kleingruppenunterrichts, in dem jeweils 3 Stipendiatinnen und Stipendiaten individuellen Arbeitsaufträgen nachgehen, während die anderen 3 Stipendiatinnen und Stipendiaten individuellen Kompositionsunterricht erhalten. In den Kleingruppenphasen stehen neben der Beschäftigung mit dem jeweils eigenen Werk auch Aufgaben zur Entwicklung des Handwerks auf dem Arbeitsprogramm wie z. B. eine für alle gleiche Instrumentationsaufgabe des Klavierstückes op. 19/6 aus der Feder von Arnold Schönberg für die durch die Werkstatt vorgegebene

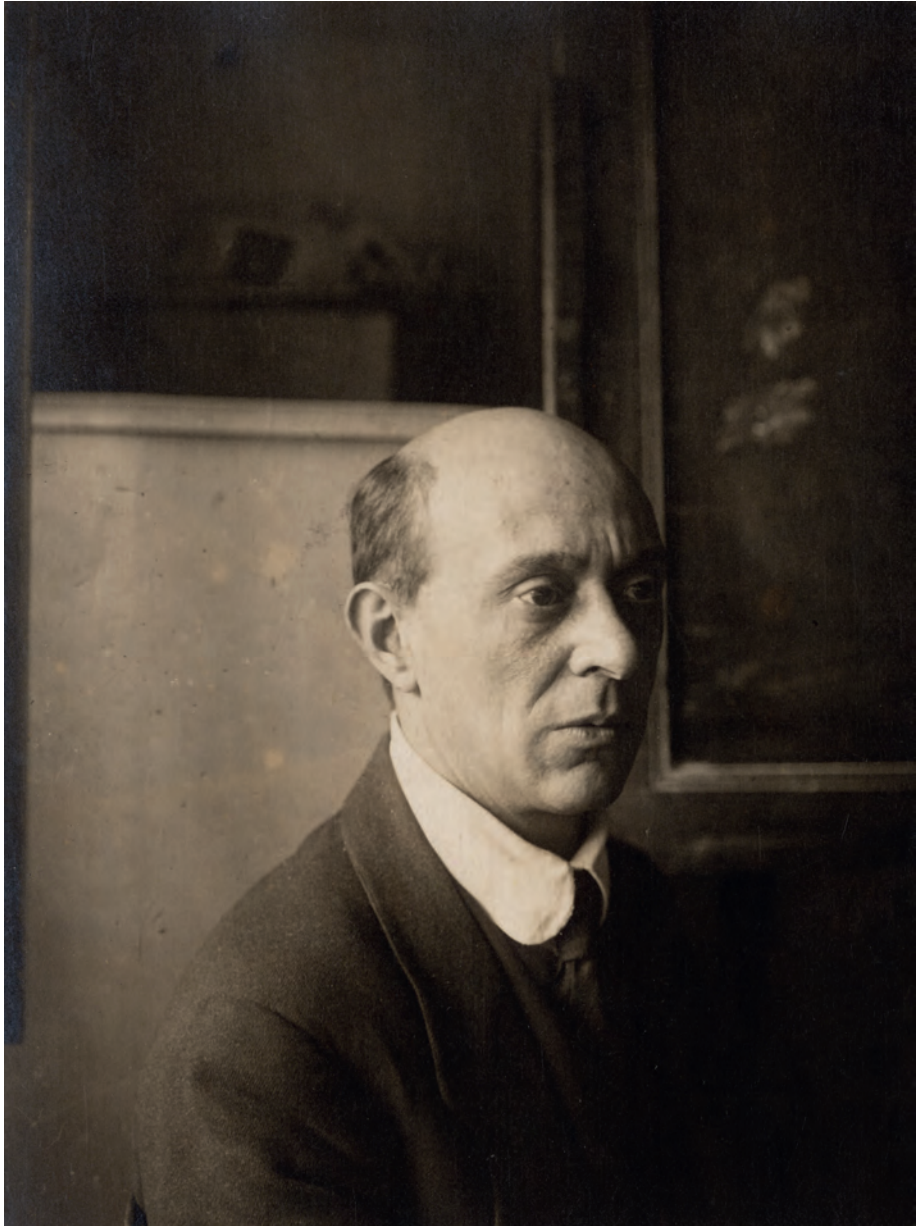


Abbildung 1: Arnold Schönberg, 1920 (Arnold Schönberg Center, Wien | ASCI PH1200)

Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (III)*

Arnold Schönberg teilte mit vielen seiner jüdischen Zeitgenossen im deutschsprachigen Raum die Kollektiverfahrung von »Dissoziation« und »Identitätskrise«¹. Jahrzehntelange Konfrontationen mit Antisemitismus, existenzielle Erfahrungen im Ersten Weltkrieg, weltanschauliche Sinnsuche sowie die ästhetische Erforschung spiritueller Themen in den 1910er Jahren begleiteten den Prozess von Schönbergs Fokussierung auf seine jüdische Identität. Ein Prozess, der zwischen den Polen Konversion (1898), innerer Rekonversion (1921) und schließlich offizieller Rückkehr in die jüdische Religionsgemeinschaft (1933) aufgespannt werden kann. In Notizen zu einer Ansprache, die Schönberg im Oktober 1934 im Kalifornischen Exil hielt, fasste er seine »Lebensgeschichte« in die Stichworte »Assimilant | Nachlassen des Glaubens | Glaube an Cultur | Glaube an Schutz für Leistungen«.² Seine Haltung zum Judentum hatte zwischen 1916 und 1921 eine deutliche Profilierung erfahren, welche nach eigenem Bekunden von einem Zusammengehen elementarer Erkenntnisse angestoßen wurde: Scheitern von Liberalismus, Sozialismus und Pazifismus; »Wahn des Internationalismus«; »Unhaltbarkeit der Assimilationsversuche«;³ Unterschätzung der Macht von Feinden aus inneren jüdischen Reihen; Zersplitterung bzw. Uneinigkeit des Judentums⁴; Abkehr vom Glauben sowie Antisemitismus.

* Der vorliegende Beitrag setzt die im *Journal of the Arnold Schönberg Center* 14/2017 sowie 15/2018 publizierten Teile I und II fort und ist den Jahren 1918 bis 1923 gewidmet. Aufgrund neuer Quellenfunde wird die ursprünglich auf drei Teile konzipierte Beitragsserie in dieser Publikationsreihe in noch unbestimmtem Umfang erweitert.

1 Dagmar Lorenz: *Wiener Moderne*. Stuttgart, Weimar 2007, p. 144 (Sammlung Metzler 290).

2 Arnold Schönberg: Rede am 7. Oktober (1934) (ASSV 6.1.24.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T15.04]). Die Stichworte waren für eine Ansprache vor der MAILAMM-Organisation notiert, die Schönberg schließlich am 9. Oktober 1934 hielt, inhaltlich jedoch noch abänderte: At a reception: Driven into the Paradise (1934) (ASSV 6.2.3.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T18.04]).

3 Arnold Schönberg an Stephen Wise, Rabbiner an der Free Synagogue in New York, 12. Mai 1934 (American Jewish Archives, Jewish Institute of Religion,

Cincinnati [Stephen S. Wise Collection] | ASCC ID 2688; veröffentlicht in: E. Randol Schoenberg: Arnold Schoenberg and Albert Einstein: Their Relationship and Views on Zionism, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 10/2 (November 1987), p. 134–191, hier p. 162.

4 Vgl. hierzu die Ausführungen Arnold Schönbergs im Zusammenhang eines 1934 in den USA formulierten Programms für eine jüdischen Einheitspartei: Jewish United Party / Parti Unique des Juifs / Jüdische Einheitspartei (1934) (ASSV 6.1.25.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T15.04]).

dass wir uns das besprechen«. Wir kamen am nächsten Tag und die Gemeinderäte waren dort; es ist alles sehr nett gewesen bis auf einen Anwalt von Mattsee [Notar Ernst Graß?], ein Gemeinderat, ein ausgesprochener Deutsch-Nationaler, der uns ziemlich unangenehme Dinge gesagt hatte ... »Was heißt, das ist ein berühmter Mann? Das steht alles in den Zeitungen« ... und solche Sachen. Wir hatten das Schönberg berichtet, und darauf sagte er: »Ich bleibe nicht einen Tag länger hier, wir gehen weg.«

Wir gingen nach Salzburg, wo wir, alle Schüler, die Gäste von Familie Ott waren; [Max] Ott war Bürgermeister von Salzburg – eine hoch gebildete Familie –, der dann auch den Ratschlag gab, nach Traunkirchen zu gehen. [Josef] Rufer wurde vorausgeschickt, und es war alles in Ordnung nach zwei bis drei Tagen. Wir gingen nach Traunkirchen und wurden wirklich großartig empfangen von Baronin [Anka von] Löwenthal [Maroičić] und Baron [Hermann] Roner – die Familie, die großen Anteil an den Steyr-Werken hatte, und Schönberg verbrachte dort eine sehr glückliche Zeit. [...] Er war sehr glücklich, denn er hatte schon in Mattsee gesagt: »Jetzt passiert mir das mit diesen Geschichten, und ich hab' so etwas Wichtiges vor!« Und das war das zweite Mal [Greissle nennt zuvor die *Serenade* op. 24], dass er anscheinend schon ziemlich weit mit der Zwölftonkomposition war.

Felix Greissle: Arnold Schoenberg – Versuch eines Porträts, ohne Datum⁴

Als es in Mattsee zu den antisemitischen Äußerungen der Bürger gegen Schönberg kam, versuchten wir Schüler dagegen – allerdings erfolglos – beim Bürgermeister Abhilfe zu veranlassen.

B. Sommer 1921 im Spiegel der Korrespondenz

Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 4. Juni 1921⁵

Lieber Herr Direktor, ich hatte nicht mehr die Zeit, Sie vor meiner Abreise aufzusuchen, so teile ich Ihnen mit, dass ich vorgestern abends erst angekommen, bereits an der Harmonielehre arbeite und mich auch schon mit der Jakobsleiter zu befassen anfangen. Ich hoffe es wird gut gehen. Einstweilen etwas langsam, aber mein Tempo wächst rasch. [...] Ich grüße Sie herzlichst. Besuchen Sie mich.

⁴ Typoskript, p. 187 (Arnold Schönberg Center, Wien [Felix Greissle Collection]).

⁵ Arnold Schönberg Center, Wien (Universal Edition Collection) | ASCC ID 7046.



Abbildung A1: Mattsee, Villa Nora (The Library of Congress, Washington D.C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 16376)

Arnold Schönberg an die Universal-Edition, 6. Juni 1921⁶

Arnold Schönberg

Mattsee N°56

Salzburg

[...] Ich hoffe sehr bald eine Partie meiner Harmonielehre [...] senden zu können; vielleicht schon Ende dieser Woche. – Hier ist sehr schön. Ich bin sehr zufrieden.

Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky, 6. Juni 1921⁷

Erst vorgestern hier angekommen | kann unmöglich so rasch Reisevorbereitungen treffen. Habe auch dringende Arbeiten.

⁶ Ibidem | ASCC ID 7252.

⁷ The Library of Congress, s. Anm. 2 | ASCC ID 120; veröffentlicht in: Alexander Zemlinsky: *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz*

Schreker. Hrsg. von Horst Weber. Darmstadt 1995, p. 225 (Briefwechsel der Wiener Schule 1). Antwort auf eine kurzfristige Einladung Zemlinskys zur Reise nach Prag anlässlich einer Aufführung der *Gurre-Lieder* am 9. und 10. Juni 1921.