

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 19 (1999)

Artikel: Arcana von Edgard Varèse
Autor: Nanz, Dieter A.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835179>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Arcana von Edgar Varèse

Dieter A. Nanz

Arcana wurde zwischen 1925 und 1927 in Paris und New York komponiert und ging unter Leopold Stokowski im April 1927 in Philadelphia und New York in Premiere. Die Reaktionen von Publikum und Kritik waren überwiegend positiv. Vollends ein Triumph war die Pariser Premiere 1932 unter Slonimsky. Varèse schrieb 1928: „Vielleicht ist *Arcanes* das Werk, in dem sie wirklich mein Denken finden sollen.“¹ Nach *Amériques*, mit dem die kreativste Phase des Komponisten, die bis in den Beginn der 30er Jahre reicht, beginnt, ist es das zweite und letzte Werk für grosses Orchester. Als umfangreichstes Werk nach dem ‚Erstling‘ *Amériques* ist es vielleicht des Komponisten ‚magnum Opus‘ nicht nur jener Jahre, sondern des gesamten Œuvres. Die Varèse-Literatur ist bis heute vergleichsweise spärlich. Die schlechte Quellenlage mag als erster Grund hierfür gelten: Varèse selbst hat mit *Bourgogne* (1909) die einzige Komposition vernichtet, die vor *Amériques* (1918–1922) entstanden und nicht, wie offenbar das gesamte übrige Frühwerk, einem Lagerhausbrand in Berlin zum Opfer gefallen ist. So fehlen der Forschung (mit Ausnahme des Klavierliedes *Un grand sommeil noir* aus dem Jahr 1906) alle musikalischen Quellen zu den europäischen Jahren des Komponisten. Aber auch die vita ist lückenhaft dokumentiert: Varèse nahm gelegentlich gewisse Retouchen an seiner Biographie vor, und seine Frau Louise hat den zweiten Teil ihrer Varèse-Biographie nicht mehr vollendet. Ferner ist die einzige Edition seiner Texte durch Louise Hirbour – wie Jürg Stenzl nachwies – wissenschaftlich von fragwürdigem Wert.² Vor allem aber bleibt der Nachlass unzugänglich: Der Erbverwalter Chou Wen-Chung hat sein Versprechen, die Quellen freizugeben, sobald sie von ihm selbst gesichtet seien, zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Textes noch nicht eingelöst. Ein zweiter Grund ist wohl die Wirkungsgeschichte: Es hat sich eingebürgert, Varèses Namen mit Begriffen wie „Aussenseiter“ zu assoziieren. Angesichts

1 Interview durch R. Phelps / H. Morane, „Artistes d'avant-garde en Amérique“, in: *Le Figaro Hebdomadaire* (25.7.1928), zit. in: Edgar Varèse / Louise Hirbour, *Ecrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, Paris 1983, S. 55. – „C'est peut-être dans *Arcanes* que vous trouverez vraiment ma pensée.“

2 Jürg Stenzl, „Busonis Sohn: Zur Genese von Varèses Musikästhetik“, in: Helga de La Motte-Haber (Hrsg.), *Edgar Varèse: Die Befreiung des Klangs*, Hofheim 1992, S. 17–27.

seiner unermüdlichen Tätigkeit als Konzertveranstalter und als Gründer eines Orchesters, dreier Komponistenvereinigungen und mehrerer Chöre kann von einem Abseitsstehen allerdings kaum die Rede sein. Als Komponist jedoch umgab sich Varèse, der Selbstmythologisierung nicht abgeneigt, gerne mit einer Aura der Einzigartigkeit. Typisch ist das geradezu napoleonhafte Pathos, das in einer Äusserung zu seinen leiblichen Vorfahren aufscheint: „L'ancêtre, c'est moi.“³ Indes wäre ein Versuch, seine Musik in die Dialektik der beiden ‚offiziellen‘ Hauptströmungen zu integrieren, tatsächlich verfehlt: er verwendete keine Reihentechniken und lehnte den Neoklassizismus vehement ab. Um so mehr sollte seine Position innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts konkret untersucht werden. Im Zusammenhang der Tonhöhenorganisation soll hier das Verhältnis zu Schönberg einer differenzierteren Betrachtung unterzogen werden. Im Mittelpunkt steht aber die Diskussion seiner Beziehungen zu Stil und Ästhetik des frühen Strawinsky: „Es ist heutzutage zum Beispiel sehr interessant, die Werke von Varèse zu hören und zu sehen, wie er seinen eigenen Stil aus den frühen Werken von Strawinsky heraus entwickelte.“⁴ Varèse selbst nahm nur einmal Stellung (1934): „Ich denke, Strawinsky ist erledigt und ich glaube, dass Schönberg viel bedeutender ist.“⁵ Umgekehrt schrieb Strawinsky, nachdem er wie ein Kardinal einem einzigen Werk des Kollegen – *Déserts* – seinen Segen erteilt hatte (plus genau sieben Takten aus *Arcana* ...), dass Varèse der „Brancusi der Musik“ sei⁶ – was offensichtlich ein Pseudokompliment ist. Die Distanznahme war vermutlich auf Seiten von Varèse auch strategisch: „Als ich 1913 in Paris den *Sacre* hörte, fand ich darin nichts Unvertrautes. Alles war schon da, in der primitiven Musik, die ich schon viele Jahre davor gehört und geliebt hatte.“⁷ Die Äusserung stammt aus dem Jahr 1965, als Varèse endlich

3 Louise Varèse, *Varèse; A Looking-glass Diary*, New York 1972, S.23.

4 Elliott Carter/Edward Allen, *Flawed Words and Stubborn Sounds, A Conversation with Elliott Carter*, New York 1971, S.44. – „It's very interesting nowadays, for instance, to hear the works of Varèse and see how he developed his own style out of the early works of Stravinsky.“

5 Interview durch Michael Sperling, „Varèse and Contemporary Music“, in: *Trend 2* (1934), zit. in: Christine Flechtner, *Die Schriften von Edgard Varèse (1883–1965)*, Lizentiatsarbeit Musikwissenschaft, Universität Freiburg/Schweiz 1983, S. 142. Für die dieser Arbeit entnommenen Varèse-Zitate werden je die Originalquelle und in eckigen Klammern die Position bei Flechtner angegeben. – „I think that Stravinsky is finished, and I believe that Schoenberg is of much greater importance.“

6 Igor Strawinsky, *Dialogues and a Diary*, Garden City, New York 1963, S.62.

7 Interview durch Alan Rich, „Varèse is Waiting For the Audience“, in: *New York Herald Tribune* (28.3.1965) [Flechtner 411]. – „When I heard *Le Sacre* in Paris in 1913, I found nothing in it that was unfamiliar. It was all there, in the primitive music I had heard and loved many years before.“

internationale Bekanntheit erworben hatte. Vergleiche mit Strawinsky waren nicht ungewöhnlich. Sie sollten auf diese Weise wohl entkräftet werden. Die Verwendung des Begriffs „primitive Musik“ im obigen Zitat wird aber im Verlauf dieser Studie noch von Bedeutung sein.

Schliesslich beugt sich die Musikwissenschaft vielleicht auch vor Varèses polemischer Ablehnung der Analyse schlechthin: „Analyse ist steril. Musik durch Analyse erklären heisst zersetzen, den Geist des Werkes verstümmeln.“⁸ Diese Haltung weist auf einen Grundwiderspruch seines Denkens. Sie steht in der Linie der Ideologie vom ‚intuitiven Künstler‘ aus dem 19. Jahrhundert. Der formalistische und destruktive Analytiker ist das notwendige Gegenüber eines solchen Künstlers. Impliziert wird der Dualismus von „Form und Inhalt“, vom ‚Leib‘ und von der ‚Seele‘ der Musik: Der Leib kann seziiert werden, die Seele ist unergründlich. ... Nun war aber gerade das Postulat der Einheit von „Form und Inhalt“ für Varèse ein ‚ceterum censeo‘: „Form und Inhalt sind dasselbe.“⁹ Wenn auch das Was („der Inhalt“) und das Wie („die Form“) wohl nicht ganz „ein- und dasselbe“ sind, so soll das Postulat doch daran erinnern, dass zum umfassenden Verständnis des Werkes mehr als technische Analyse nötig ist. Die Untersuchung historischer Bezüge gehört dazu ebenso wie die Frage nach Kompositionsmethode, Ästhetik und Expression. Im folgenden sollen in Kapitel 1 das Material untersucht werden, in den Kapiteln 2 und 3 die Verfahren der Tonhöhen- und der rhythmischen und klanglichen Organisation. Die Kompositionstechniken werden im 4. Kapitel in Beziehung gesetzt zu methodischen und musikalischen Konzepten. Die Resultate dienen im 5. Kapitel als Richtlinien zur Diskussion der Form. Für die Analyse beziehe ich mich auf die endgültige, revidierte Fassung der Partitur von 1960. Textzitate sind zu einem grossen Teil der umfassenden, leider nicht publizierten Kompilation durch Christine Flechtner entnommen.¹⁰

8 Edgar Varèse, *Intégrales* [Programmtext zur Uraufführung] (1.3.1925) [Flechtner 80].
– „I repeat, what I have before written, analysis is sterile. To explain by means of it is to decompose, to mutilate the spirit of the work.“

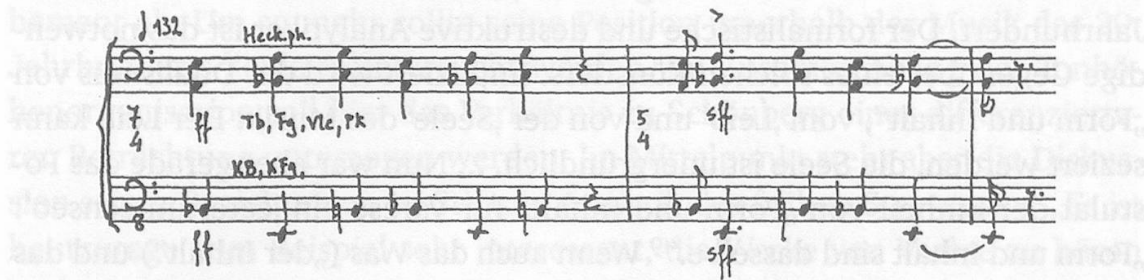
9 Edgar Varèse, „Autobiographical Remarks, dedicated to the memory of Ferruccio Busoni. From a talk Given at Princeton“ (Ms.), *New York Public Library*, 1959 [Flechtner 344].
– „Form and content are one.“

10 Vgl. Anmerkung 5.

1. Das Material und seine Disposition

Neun Elemente verkörpern die materielle Substanz von *Arcana*. Sie werden aufgrund ihrer konsistenten Struktur, ihrer formalen Abgrenzung und wiederholten Verwendung, ihrer Differenzierung in mehrere Elemente und der zentralen Funktion im Kontext als ‚Themen‘ bezeichnet.

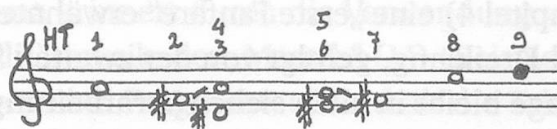
Das erste oder Hauptthema (im folgenden: HT) ist eine ostinate Folge aus steigender kleiner und grosser Sekunde:



Beispiel 1: T. 1f

Die Hauptstimme wird mit Oberquinten eingefärbt. Wichtiger ist die untere Nebenstimme: sie verwischt die melodische Kontur der Hauptstimme und bildet mit Tritonus, Gegenbewegung und grossen Intervallsprüngen ein Kontrastelement. Die Länge der fünf HT-Fragmente in der Eröffnung (T. 1–21) weist mit 12, 3, 13½ und 6 Vierteln ungefähr das Verhältnis einer geometrischen Folge 4:1:4:1:2 auf. Es kehrt im tiefen Register noch acht Mal wieder.¹¹ Die Variantenbildung betrifft die rhythmische Gestaltung, die Einsatztonhöhe, die Art der Sekunden, die Begleitstimmen und die Ausdehnung. Die Einsatzhöhen (Beispiel 2) sind mit einer einzigen Ausnahme im Rahmen einer kleinen-Terz-Struktur geordnet, die vielleicht auf den Ambitus des Themas selbst anspielt. Der letzte Einsatz liegt einen Ganzton höher als der achte und steht so in einem Quintverhältnis zum ersten. Die Einsätze 2–9 bilden drei Gruppen: (2–4) tiefere Lage als 1, Intervallvarianten; (5–7) höchste und tiefste Verarbeitung, ursprüngliche Intervallanordnung; (8–9) höhere Lage als 1, ursprüngliche Intervallanordnung. In den Gruppen 1 und 3 liegt das Tempo um ein Weniges höher. Gruppe 2 steht im Anfangstempo und bildet, ungefähr in der Mitte des Werkes, das Zentrum der Themaverarbeitungen. HT 5 ist eine Vorbereitung zum zentralen Paar 6–7. Dieses ist exakt gleich lang wie die fünf Fragmente der Eröffnung zusammen.

11 T. 50f, 67–72, 114–116, 203–211, 218–224, 225–227, 267–271 und 352f.



Beispiel 2

Zweimal tritt das HT in anderer Textur in den Vordergrund: HT10 und 11 (Beispiele 3a und b). 10 ist eine Charaktervariation als kleiner, lyrischer Exkurs, der als zweite Vorbereitung für 6–7 dient. Die Einsatzhöhe *c* passt in den globalen Plan der kleinen-Terz-Struktur ebenso wie das *dis* in 11. Eine dritte Variante zu dieser Gruppe findet sich in Takt 169 als Erweiterung zu einem einmaligen, lyrischen Element.

Beispiel 3a: T. 142–144

Beispiel 3b: T. 212f

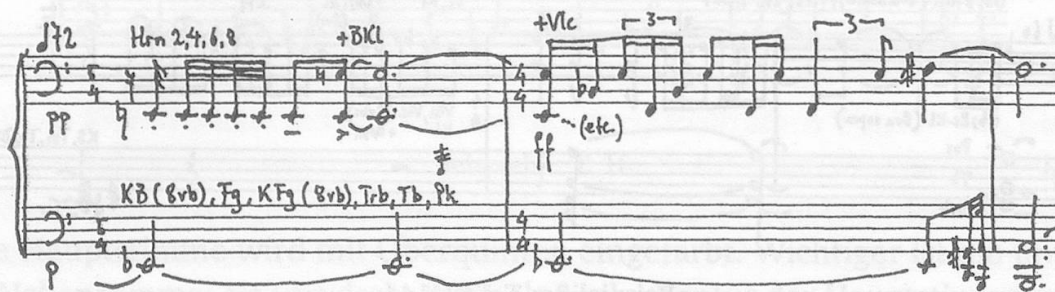
Das zweite Thema besteht aus einem Kern von vier Tönen:

Beispiel 4: T. 20f

Die Gestaltung dieses „ersten Fanfarenthemas“ (F1) ist weniger variabel als die des HT. Es bleibt beinahe ausschliesslich den Trompeten vorbehalten. Auf dieses Thema muss sich Varèse wohl bezogen haben, als er in einem Brief an

seine Frau (siehe Kapitel 4) eine „erste Fanfare“ erwähnte. Das Thema ist ein gebrochener g-Moll-Dreiklang, gefolgt von der zweiten Stufe *a* als Schluss-ton. Die tonale Anlage bleibt in allen sieben Verarbeitungen unverändert.¹² Nach dem g-Moll tritt F1 in den Dreiklängen c, e, e, fis, f und dis auf. In der Disposition der letzten drei Einsätze kann eine strukturelle Verarbeitung der HT-Intervallfolge vermutet werden (*fis–f–dis*), während sich die Terzabstände zwischen den ersten Einsätzen – ein struktureller C-Dur-Dreiklang – auf die Diatonik des Themas selbst beziehen. Wie für das HT gilt auch für F1, dass zwei mittlere Einsätze (5 und 6) unmittelbar benachbart sind und einen formalen Schwerpunkt der Themaverarbeitungen darstellen.

Anders die acht Expositionen des „zweiten Fanfarenthemas“ (F2)¹³:



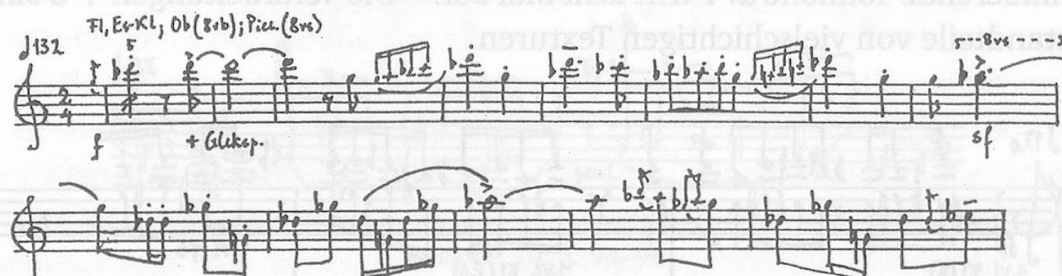
Beispiel 5: T. 32–34

Mit drei Varianten als Hauptgruppe (T. 32–43) liegt das formale Hauptgewicht dieses Themas unmittelbar bei seinem ersten Erscheinen. Die vier ersten Verarbeitungen schliessen eine melodische Fortspinnung ein. Bei 3 wird nur der Themakern verwendet – jedoch wird die in der Antwort der Hörner um eine kleine None nach unten transponierte Umspielung des Zentraltons *g'* bei der vierten Verarbeitung in das Thema selbst integriert. 4 wird durch Hörner und Trompeten gemeinsam vorgetragen. Ferner weist 4 die höchste Lage auf und bildet also einen zweiten formalen Schwerpunkt nach der Hauptgruppe. Die Einsatztöne werden weniger variiert als beim HT und bei F1, doch wird von verschiedenen Registern Gebrauch gemacht: *E–a'–h'*, *e'''–e''–a–g''–a'*.

12 T. 20–22, 52, 57f, 179–181, 288–294, 295–297 und 331f.

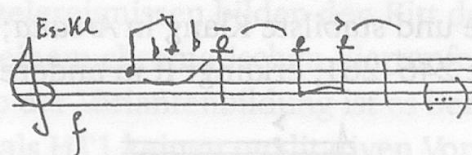
13 T. 32–34, 36f, 39–43, 104–108/112f, 335–337, 361–363 und 427–430.

Das vierte Thema erinnert durch die Verwendung von Piccoli und kleiner Trommel an Militärmusik: der „Marsch“ (M) (Beispiel 6)¹⁴. Die zwei weiteren Verarbeitungen sind Fragmente: 2 enthält die Takte 8, 10/2–11 (plus eine Variante der Schlussformel), 3 eine Variante der Takte 8–10. Mit jeder Wiederaufnahme ist das Tempo leicht verlangsamt. Die Einsatztöne zeigen wiederum eine strukturelle Verarbeitung des HT: *g-as-f*.



Beispiel 6: T. 79–91

Die vor *Arcana* fertiggestellten *Intégrales* beginnen mit dem in Beispiel 7a abgebildeten Motiv. Es wird in Takt 10 weiterentwickelt und findet in ähnlicher Form in *Arcana* Verwendung als „Intégrales“-Thema (I) (Beispiel 7b).¹⁵ Die erste Exposition ist mit zwei Takten Fortspinnung die längste. Von den übrigen sechs sind 2–5 – kurz nach 1 – zu einer Gruppe zusammengefasst; 6 ist, etwa 100 Takte später, eine Variante der Textur (nur mit Piccoli) und – wie 7 – fragmentarisch. Die fünf Haupteinsätze weisen die Zentraltonhöhen *g*, *e*, *b*, *b*, und *b* auf. Die Verwendung eines einzigen Zentraltons und die Instrumentierung (Hörner) verweisen I in die Gruppe der Fanfarenthemen.



Beispiel 7a



Beispiel 7b: T. 98–101

14 T. 79–91, 215–217 und 283f.

15 T. 98–101, 131–137, 147f, 151f, 154–158, 258f und 396f.

Das sechste Thema wird durch seine klangliche Gestalt charakterisiert; die Textur wirkt als bewegliche Klangfläche, die – ähnlich dem HT – einen homogenen Formblock bildet: Das „Textur-Thema“ (T) (Beispiel 8). Die Klangfarbe wird vor allem durch die hohen Streicher und Holzbläser bestimmt. Die Nonen und Septimen des Zusammenklangs verwischen die melodischen Elemente; kleine, schrille Clusters rotieren in schnellem *staccato* um die dominierende Tonhöhe *d*. T tritt acht Mal auf.¹⁶ Die Verarbeitungen 4–8 sind Bestandteile von vielschichtigen Texturen.

Beispiel 8: T. 46–48

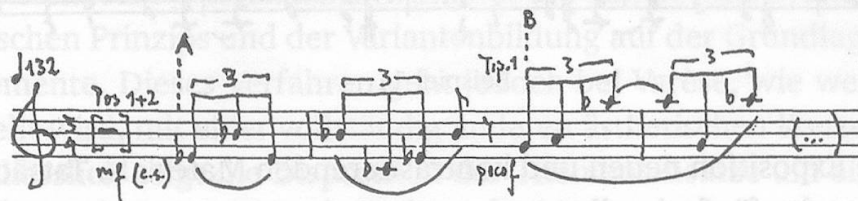
Erst in Takt 23 setzt das Schlagzeug ein. Das erste Motiv wird durch einen Akkord überdeckt, gewinnt jedoch im Verlauf des Werkes prominente Bedeutung als „rhythmisches Motiv“ (R) (Beispiel 9). Diese Holzblock-Impulse sind der charakteristischste und stabilste Klang in *Arcana*; nur einmal, im Streicherostinato der Takte 246–261, erklingt R in anderer Besetzung.

Beispiel 9: T. 23

Die zwei melodischen Motive A und B schliesslich (Beispiel 10) bestehen aus drei Tonhöhen. Sie verdanken ihre Prägnanz den grossen Intervallsprüngen, der Instrumentierung (Es-Klarinette: „shrill“) und der Verwendung als lose

16 T. 46–48, 53–55, 176, 234–237, 256–260, 393f, 410–414 und 418–427.

Einwürfe im Rahmen dünner Texturen. B ist eine Abspaltung aus der Schlussfloskel von F2. Dreimal werden A und B kombiniert zu einem Motivdialog;¹⁷ der oberste Ton von B liegt dann um eine kleine Septime höher als jener von A. Vier A haben als Spitzenton *cis* (3,6,7,9): ähnlich wie F2 und I sind diese Motive eher auf die stabilisierende Wirkung wiederkehrender Elemente hin angelegt als auf Variation.



Beispiel 10: T. 94–96

Dieses summarische Verzeichnis führt zu folgenden Schlüssen: Der Kern des HT, eine Folge von zwei Sekunden, dient als „melodische Basis“ (im Folgenden: MB) von *Arcana*. Sie strukturiert die meisten andern Themen: in F1 wird MB lediglich um einen Ton erweitert (*d*). F2 bringt als Variante die Oktavierung des zweiten Tones (*f*): Motiv B. Auch die melodischen Fortspinnungen in F2 (2,3) sind Verarbeitungen von MB. M ist eine lineare Erweiterung: *g-a-b* → *b-c-des*. Der melodische Gang in I basiert auf MB ebenso wie in T die Umspielung des Zentraltons *d* mit *c* und *b*. Nur A hat also keine Verbindung mit MB; der konstruktive Zusammenhang mit dem HT wird später erläutert. Von zentraler Bedeutung ist MB auch auf der konstruktiven Ebene: mindestens 44 Dreitonmotive in exponierter Lage im untersten oder obersten Register einer Textur, in eine komplexe Textur verwoben oder als Addition von drei Einzelereignissen bilden den Kitt der Konstruktion. Häufig wird das Motiv zu einem chromatischen Viertonfragment erweitert.

Für Varèses Prinzip der Variantenbildung ist es bezeichnend, dass MB in der ersten Gestaltung als HT1 keinen qualitativen Vorrang vor allen folgenden Ausprägungen hat. Form wird nicht aus der Entwicklung des Themas geschaffen. Die Gestaltung der Themavariante ist umgekehrt eine Funktion des musikalischen Zusammenhangs. MB ist also eine an sich abstrakte Figur, die sich gerade deshalb auf unendlich vielfältige, aber immer eindeutige Weise realisieren lässt. Strawinsky hat festgestellt, dass das HT ab Takt 114 (also

17 In T. 94ff, 191ff und 415ff. Die andern A finden sich in T. 117f, 195f, 254f, 364f, 393–395, 397f und 405–409; die andern B in T. 138f, 191–194, 279 und 312–317.

HT4) der „Danse Infernale“ des *Feuervogels* gleiche (Beispiel 11).¹⁸ In HT1 erstreckt sich die Ähnlichkeit sogar auf die Tonhöhen und die obere Nebenstimme. Selbstverständlich betrifft diese Verwandtschaft alle Themenvarianten: dem peinlich genauen und analytischen Denken Strawinskys steht das assoziative von Varèse gegenüber.



Beispiel 11

F2 ist eine Exposition neuen und kontrastierenden Materials. Tatsächlich ist das Element der fünf schnellen und regelmässigen Tonrepetitionen das zweite Grundelement des Werkes, die rhythmische Basis RB. Dieses Kopfmotiv wird 19 mal isoliert verwendet. Auch RB ist in mehreren Themen präsent: im HT und in T als regelmässige rhythmische Abfolgen, in T auch als Umspielung einer zentralen Tonhöhe. Dies gilt auch für I, dem die Wiederholungen des dritten Tons ostinaten Charakter verleihen. Zuerst wird RB aber durch R vorgestellt. Möglicherweise ist Strawinsky hier die Ähnlichkeit mit einem seiner eigenen Motive wegen des klanglichen Unterschieds entgangen: die ersten Einsätze von R erinnern deutlich an die ersten Horn-Einwürfe in der „Danse de la Terre“ des *Sacre du Printemps*.

Als zweites Basisintervall tritt zu den Sekunden im Satz von HT1 der Tritonus (*b–e* melodisch und harmonisch). Er ist das zweite Bindeglied zwischen HT und F2: eine indirekte Verbindung über die untere Begleitstimme des HT und über das Motiv R als Ankündigung von F2. So wird denn in F2 der erste Tritonus (*e–b*) nachdrücklich wiederaufgenommen. Von den übrigen Themen ist der Tritonus für M und für I von Bedeutung: *g–des* ist das Rahmenintervall der Eröffnungsphase von M. Es ergänzt den Basistritonus *e–b* symmetrisch zu der kleinen-Terz-Folge *e–g–b–des*. Dieser zweite Tritonus *des–g* wird im Eingangsmotiv von I chromatisch zu *gis–d* gerückt.

Das HT dient als Träger der „melodischen Basis“, F2 als Träger der „rhythmischen Basis“. Als Exponenten des materiellen Kerns von *Arcana*, sind dies die zwei Hauptthemen. Ihr überaus konventionelles Quintverhältnis (*a–e*) ist kaum ein Zufall. Von den restlichen, sekundären Themen gehört F1 mit dem Zielton *a* zur ersten Themengruppe. T, M und I stellen mit den Unterquinten *d* (Zentralton von T) und *g* (M und I) eine zweite Quintrelation zum ersten Hauptton dar. Der Ton *a* dient – wie sich bestätigen wird – als Zentralton des Werkes insgesamt. In drei benachbarten Einsätzen von I wird diese Zentraltonhöhe (analog zum Tritonus) zu *b* erhöht.

18 Strawinsky, *Dialogues* (Anm. 6), S.60.

Die Verbindung Varèses mit dem Strawinsky der ‚russischer Phase‘ erweist sich zuerst an Analogien auf der Materialebene, an der Verwendung stilisierter melodischer oder rhythmischer Figuren: keines der melodischen Elemente in *Arcana* enthält mehr als fünf Haupttonhöhen. Sie werden eher zu ostinaten Formen als zu Melodien entfaltet. Es sind dies, gemäss Richard Taruskin, typische Merkmale gewisser Genres der russischen Bauernmusik.¹⁹ Ferner besteht eine grundsätzliche Affinität des Kompositionsverfahrens: des thematischen Prinzips und der Variantenbildung auf der Grundlage weniger Basiselemente. Dieses Verfahren geht jedoch bei Varèse, wie weiter unten dargestellt wird, mit einer vollständig anderen ästhetischen Konzeption einher. Schliesslich zeigt die Disposition der Themeneinsätze um eine zentrale Tonhöhe ein Prinzip, das jenem Strawinskys im *Sacre* analog ist; es handelt sich sogar um dieselbe Tonhöhe *a*. Generell ist für Varèses Systematik kennzeichnend, dass die komplexen Gestaltungen des Werkes auf äusserst einfachen Gestalten und Strukturen basieren. Eine Varèse-Schülerin erinnerte sich: „Es könnte etwas ganz Einfaches sein, so, wie er mit den Fingerknöcheln auf Holz klopfte und sagte: ‚Damit kann ich eine ganze Komposition machen‘.“²⁰

2. Zur Tonhöhenorganisation

Die lapidare Diatonik der markantesten Themen bedeutet das Vermeiden einer konsequenten Auffassung von Atonalität. Das HT ist tonal ambivalent: diatonisch ohne funktionale oder tonikale Bestimmung. Vier Mal wird diesem Potential eine eindeutige Form gegeben: zuerst in der Fanfare F1 mit der Erweiterung um einen vierten Ton, der die Figur tonal festlegt; dann in den Takten 57f, wo sich drei weitere tonale Akkordbrechungen mit F1 (fis) überlagern: f, A7 und g; ferner im Motiv der Hörner/Trompeten der Takte 92f (C); schliesslich am ausgeprägtesten am Beginn der ersten Coda (T. 343f) mit dem Aufbau eines diatonischen Feldes (C-Dur) als Harmonisierung der

19 Richard Taruskin, „Russian Folk Melodies in the ‚Rite of Spring‘“, in: *PNM* IV/2 (Frühling/Sommer 1980), S.501–543.

20 Vivian Fine in: Ruth Julius, „Edgard Varèse: An Oral History Project, Some Preliminary Conclusions“, in: *Current Musicology* 25 (1978), S.45. – „It might be something quite simple, like his knocking on wood with his knuckles and saying: ‚From this, I can make a whole composition‘.“

MB *c-d-e*. Andeutungsweise wird auch Oktatonik entfaltet – die Achttonleiter, die durch die regelmässige Unterteilung der Oktave in eine Folge kleiner und grosser Sekunden entsteht und Varèse wohl wiederum von Stravinsky, vielleicht von Liszt oder Ravel her vertraut war.²¹ Namentlich M ist ein oktatonisches Fünften-Fragment (*g* → *des*). Es wird aufgebrochen durch den Ton *ges*, der mit *sf* versehen ist. Ferner ist die Fortspinnung von HT10 eine oktatonische Reihe (*c* → *b*). Sie wird in den Takten 397f in einer Variante wiederverwendet.

Vergrößernd kann festgestellt werden: die horizontale Anlage der Tonhöhen – die melodische Konstruktion – ist diatonisch. Die vertikale Anlage – die harmonische Konstruktion – ist chromatisch. Zur Analyse von Varèses Chromatik müssen die rund 70 Zusammenklänge auf ihre Systematik hin untersucht werden.²² Die Akkorde sind indes meist Resultat sukzessiver Anhäufung; im Folgenden geht es deshalb je um die Konstruktion zusammenhängender Abschnitte. An fünf Beispielanalysen (a)–(e) seien die stiltypischen Verfahren dargestellt.

(a) Der englische Begriff „trichord“, der zuweilen unübersetzt in deutschen Analysen auftaucht, wurde im Hinblick auf Varèse zuerst durch Larry Stempel verwendet.²³ Danach wurde er bei Jonathan W. Bernard zu einer der Säulen seines Analysemodells.²⁴ Vermutlich ist „trichord“ ein Ersatz für die vielleicht zu tonal gebundene „triad“, doch besteht m.E. dennoch kein zwingender Grund, vom einfachen Begriff „Dreiklang“ abzusehen.

Die drei Klänge in Takt 1 (Beispiel 12) dienen als harmonisches Modell, als Basisdreiklänge der Konstruktion. Sie sind nicht nur für *Arcana* typisch. Der zweite Dreiklang ist für Varèses Schaffen vor allem seit *Intégrales* (1925) wichtig. Für das Inventar abstrakter Modelle bleibt die Oktavlage einzelner Töne ausser Betracht. Um so wichtiger sind Oktavversetzungen für die Entwicklung des Materials. Die Bemühung Jonathan W. Bernards allerdings, alle denkbaren Dreitongruppen durch verschiedene Verfahren der „Rotation“ – also der Spiegelung eines oder mehrerer Akkordtöne um einen der andern Töne – von einer Basiskonstellation abzuleiten, ist zweifellos übertrieben:²⁵

21 Vgl. Pieter C. van den Thoon, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven [usw.] 1983.

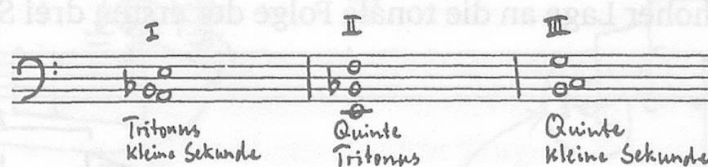
22 Die Rede ist von Klängen mit mehr als drei Tönen; vgl. unten die Ausführungen zu den Basisdreiklängen.

23 Larry Stempel, „Varèses ‚Awkwardness‘ and the Symmetry in the Frame of Twelve Tones: An Analytic Approach“, in: MQ 65 (1979), S.152.

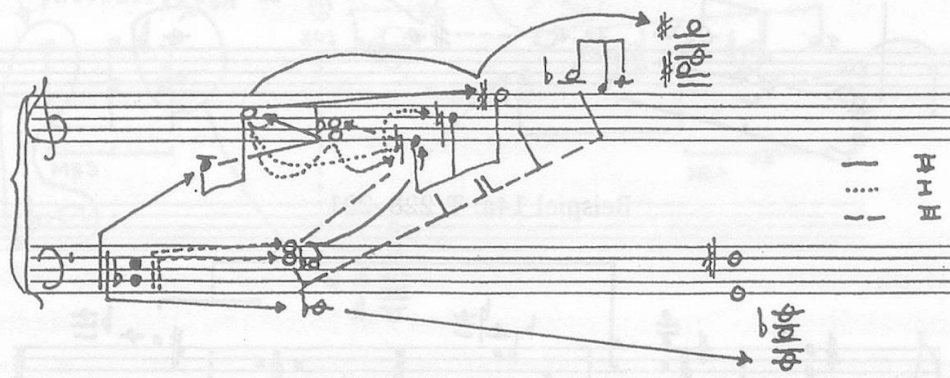
24 Jonathan W. Bernard, *The Music of Edgard Varèse*, New Haven [usw.] 1987.

25 Ebd., S.49.

Varèse dachte beispielsweise für das C-Dur der Coda kaum an eine derartige konstruktive Verbindung. Wohl arbeitete er mit einfachen Verfahren der Akkordvariation, so der Oktavversetzung eines einzelnen Tones. Beweis dafür ist das Motiv A, Resultat einfacher Hochoktavierung des untersten Tons von III in Umkehrung.



Beispiel 12



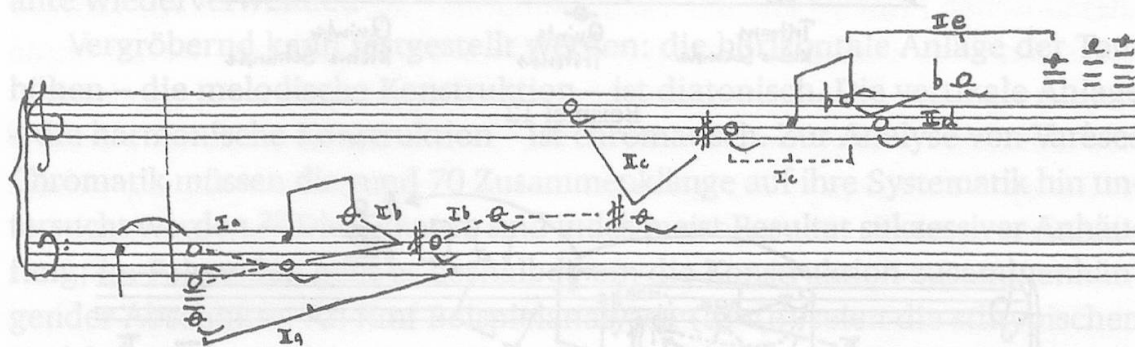
Beispiel 13: T. 155–157

Im Akkordaufbau der Takte 155–157 (Beispiel 13) dient der originale Tritonus *e–b* als Ausgangspunkt der Entwicklung. Er erhält in der Folge vier verschiedene Funktionen durch die Erweiterungen zu II (je mit *h* und *e*) und zu I (je mit *a* und *f*). Das Fragment enthält vier weitere Dreiklänge II und zwei weitere I und wird ausserdem durch zwei zusätzliche systematische Elemente strukturiert: der Folge kleiner Nonen sowohl am unteren wie am oberen Rand (*B–h–c''–cis'''* steigend, *e–Es'–D* und der steigenden Reihe von vier reinen Quinten (*a–e'–h'–fis''–cis'''*) in der Mitte der Textur. Der Spitzenton *cis'''* des Zielklangs ist in beide Reihen integriert. Chromatisch an das *fis''* schliessen die Sekundfolgen des MB-Motivs *b''–g''–a''* der Trompeten an. Der Akkord umfasst 11 Töne; der erste Ton nach dem initiiierenden Tritonus, das *h*, wird ausgespart.

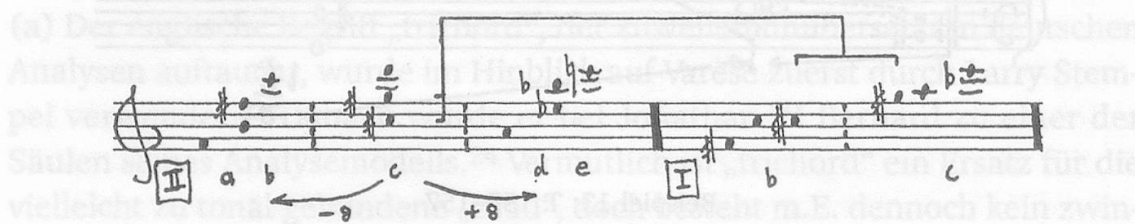
Auf analoge Weise enthalten 43 von 95 Abschnitten von *Arcana*, also knapp die Hälfte, konstruktive Verarbeitungen der Basisdreiklänge aus Takt 1.²⁶ Sie sind das Äquivalent zu MB und RB auf der harmonischen Ebene.

26 Diese Abschnitte stellen kompositionstechnische Formeinheiten dar. Ihre Aufzählung dient statistischen Zwecken und ist für die Formanalyse ohne Bedeutung.

(b) In den Takten 228–231 (Beispiel 14a) setzen alle Töne der chromatischen Totale ausser *g* und *h* einzeln und sukzessiv ein und addieren sich zu einem Zehntonakkord. Ausgespart werden das *e*, der erste Ton, und das *g*. Alle Töne ausser dem *g* werden in Konstellationen der Basisdreiklänge verwendet (Beispiel 14b). Das *e* kehrt im ersten Ton der Schlussfigur *e–a–h* zurück, die in hoher Lage an die tonale Folge der ersten drei Spitzentöne *e–g–c* anknüpft.



Beispiel 14a: T. 228–231



Beispiel 14b

Zwölftonkomplementarität, wie sie hier von allen Teilformen *Arcanas* am deutlichsten angewandt wird, ist ein einfaches Ordnungsprinzip. Es wird mit anderen Verfahren kombiniert: mit Basisdreiklängen, tonalen Assoziationen, einer Motivvariante. Zwölftonkomplementarität wird nur in 17 Abschnitten verwendet. Sie kann also nicht als „normativ“²⁷ bezeichnet werden.

(c) Der Begriff „Projektion“ wird von Varèse auf unsystematische Weise verwendet, jedoch eher zur Beschreibung konkret räumlicher Vorgänge denn innermusikalischer Strukturen. Eine bildhafte Deutung geht auf Bernard zurück²⁸ und findet dann bei Helga de la Motte-Haber extensive Verwendung.²⁹ Konkret geht es allerdings schlicht und einfach um Transposition:

27 Stempel, „Varèses ‚Awkwardness‘“ (Anm. 23), S.151.

28 Bernard, *The Music* (Anm. 24), S.48ff.

29 Helga de la Motte-Haber, *Die Musik von Edgard Varèse*, Fulda 1993.

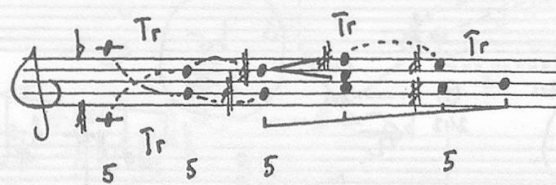
Eine Figur, ein Intervall oder ein Einzelton kehrt innerhalb desselben Zusammenhangs in anderer Gestaltung zurück.³⁰

Beispiel 15a: T. 238–245

Die Passage der Takte 238–245 (Beispiel 15a) hat den Tritonus $a'-es''$ als Ausgangspunkt einer Phase 1. Sie mündet in denselben Tritonus, der – nun melodisch – zwei Oktaven nach oben transponiert wurde. Im tiefen Register wird $a-es$ zweimal je zu den benachbarten grossen Sekunden $des'-g'$ und $H-f$ versetzt. Eine ähnliche Struktur findet sich mit cis''' und f'' nach es'' in der steigenden Bewegung. Das f'' bildet einen zweiten Zusammenhang durch die Transpositionen nach oben (f''') wie nach unten (f). Für die Phase 2 werden die drei zur chromatischen Totale fehlenden Töne c , b und as Rahmentöne. Das b ist Ziel der ersten steigenden Bewegung. Zugleich mit dem b wird der Zentralton a der ersten Phase wieder gesetzt; er stellt mit dem es im tiefen Register eine weitere Transposition des ersten Tritonus dar. Die auffallende Sexte $cis'-a'$ im Auftakt zur steigenden melodischen Linie ist eine Transposition im Komplementärintervall der Anfangsterz $c-as$; die weiteren Begleitöne zur steigenden Linie sind chromatische Progressionen. In der Phase 3

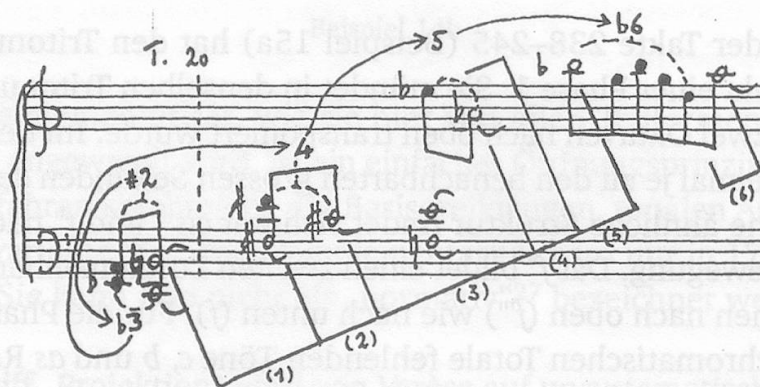
30 Ein anderer Begriff, den Stempel und Bernard zur Systematisierung der Technik zu etablieren versuchen, erwies sich als eine für Varèse zu rigide Kategorie: „Symmetrie“. Er selbst verwendete den Begriff nicht.

werden die Töne As und G vom Anfang der Phase 2 vier Oktaven nach oben, *cis'''* und *cis''''* vom Ende der Phase 2 fünf Oktaven nach unten versetzt. Danach werden *d-g'''* zu *g'-d''* kontrahiert und als solche Ausgangspunkt für die erneut steigende Entwicklung. Diese zeigt, nach momentaner Symmetrie, eine systematische chromatische Bewegung mit der Quinte als harmonischem und dem Tritonus als melodischem Hauptintervall (Beispiel 15b). Die abschliessende Verwendung von MB geht wieder vom Ton *a* aus, wobei die Kontraktion des Motivs zu kleinen Sekunden und die Ausdünnung des Satzes die musikalische Bewegung abbremsen.



Beispiel 15b

Der Ton *a* ist Zentralton der Passage als erster Ton, Ausgangspunkt verschiedener Transpositionsverfahren und Einsatzton von zwei der vier MB-Figuren. Zentraltöne und Transpositionen sind ein beliebtes Gestaltungsmittel. Es wird in 56 Abschnitten zur Anwendung gebracht.



Beispiel 16: T. 20f

(d) In Takt 19 (Beispiel 16) übernehmen die Posaunen das Ostinato des HT. In ihrer Figur wird die kleine Sekunde *a-b* des HT zur grossen Sekunde *a-h*. Der dritte Thematon *c* klingt simultan zum *h*, und der Tritonus liegt unter dem ersten statt dem zweiten Ton: *a-es*. Die Vergrösserung des melodischen Intervalls wird zum Modell für die Passage der Takte 20f.: Simultan zur grossen Sekunde erscheint die kleine Terz *Es-c*. Der vierte Akkordton, *cis'*, wird von der Oberquarte *fis'* angesprungen, und danach ist *es''* ‚Auslöser‘ im Quintabstand für *as'*. Die letzte dieser Figuren ist F1 als erweiterte

Variante, wobei d'' als kleine Sexte zu b'' diese wachsende Intervallreihe fortsetzt, die in abstracto eine Molltonleiter vom Grundton zur sechsten Stufe darstellt. In dieser Passage wird zum ersten Mal der Tritonus $a-es$ als Ausgangspunkt einer Entwicklung verwendet und der Ton a – erster Hauptton des Werkes überhaupt – zum Gegenstand von Oktavtransposition (erster und letzter Ton der Passage). Als Schlussston geht dem a'' ein d' voraus; nach der systematischen Reihe von fünf steigenden Quinten ($h-fis-cis'-as'-es''-b''$) während des Akkordaufbaus ist diese letzte chromatisch mit der fünften verbunden: $es-b \rightarrow a-d$. Der Einsatzton des Themas, b'' , restauriert den zu h mutierten zweiten HT-Ton. Die Öffnung zur grossen Sekunde gab den musikalischen Zweck dieser Passage an: Das Ostinato des HT in der Eröffnung der Takte 1–19 – und sein Alternieren mit dem Akkord der Takte 3f, das längst schon als übergeordnetes ‚Ostinato‘ erfahren wird – wird quasi ‚aufgebrochen‘ und mit reinen Quinten und Diatonik aufgeheilt. Analog konzipierte Varèse die erste Coda (T. 343f).

Die musikalische „Öffnung“ wird mit fünf Mitteln realisiert: der global steigenden Bewegung, der systematischen Vergrösserung der melodischen Intervalle, der Ersetzung des Tritonus (Einsatzintervall) durch reine Quinten, mit der Kontraktion des HT zur Zweitonfigur und abschliessender Expansion zu F1 und schliesslich dem Einmünden in reine Diatonik.

Die Integration der Diatonik ist auf drei Ebenen angelegt: F1 ist integriert in die Reihe der wachsenden melodischen Intervalle, in die Quintenstruktur, und in die chromatische Totale: bis hin zur g-Moll-Fanfare wurden neun Töne verwendet. B , g und d sind die drei zur Zwölftonkomplementarität fehlenden.

Dieses Beispiel demonstriert die Gleichzeitigkeit mehrerer lokaler Systematiken, die konstruktive Verknüpfung zweier Themen, den planmässigen Umgang mit diatonischen Elementen, und schliesslich die musikalische Logik, die der Wahl bestimmter Konstruktionsmittel zugrundeliegt.

(e) Das längste und stabilste Ostinato in *Arcana* (T. 372–384) wird abgestellt wie ein Motor. Nach einem Hiatus leiten die Posaunen den neuen Abschnitt der Takte 385–395 ein (Beispiel 17). Im Anschluss an das Ostinato mit neun Tonhöhen, die den Tonraum ' $F-as''''$ ' in relativ regelmässigen Abständen füllen, ist der neue Abschnitt ein Aufbau in fünf Phasen vom Bassregister aus ($H-b$). Die fallende Bewegung in der zweiten Phase ist, wie davor jene der Posaunen, eine musikalische Figur: ‚Ausatmung‘, Reaktion auf die motorische Bewegung des Ostinatos und den abrupten Stillstand. Entspannung wird dann in Phase 1 mit dem grossen und fallenden melodischen Intervall ($c'-H$) dargestellt, ferner durch Tonwiederholungen in ruhigem Tempo in beiden Phasen. Phase 2 gestaltet ein tiefes Mittelregister ($cis-gis'$) und erweitert die Töne des Orgelpunkts mit gis zu einem ersten chromatischen Viertonfragment: $gis \rightarrow h$; das

MB-Motiv stellt ihm ein zweites in Quintabstand gegenüber: *cis* → *e*. Mit dem *sforzato* auf dem Schlussklang von 2 wird eine Phase 3 ausgelöst: ein plötzlicher Energieausbruch und die Gestaltung des höchsten Registers. Mit dieser Vollendung des Akkordaufbaus beginnt ein *diminuendo* und eine kontinuierliche Ausdünnung des Klangs: wiederum Entspannung. Die ‚Unruhe‘, die im *sforzato* zum Ausbruch kommt, war mit dem dissonanten Klang des Orgelpunkts (*H-A-B*) in Phase 1 schon angekündigt. So definieren drei Klanggruppen je ein Tonhöhenregister und eine Folge von dramatischen Charakteren: Stau, Entspannung, Unruhe, Ausbruch, Entspannung. In Phase 4 setzen die Holzblöcke mit R ein. Sie besetzen den unteren Teil des freien Tonbereichs (*f''-h'*). Die Intensität des Schlagzeugs ist umgekehrt proportional zu jener des Akkords. Sie verhindert den Stillstand der Musik: ‚Entspannung‘ wird bei Varèse nur andeutungsweise formuliert. Die letzte R-Figur ist Auslöser für Phase 5, ein Schlussmotiv als Variante von 3.

The musical score for Example 17, measures 385-393, is presented in three systems. The top system (measures 385-393) features a piano (p) and a forte (f) dynamic, with a 'Phase 1' marking. The middle system (measures 383-393) includes a 'Hörblöcke' (wood blocks) part and a 'Hörpfeife' (whistle) part. The bottom system (measures 383-393) shows a 'Hörpfeife' (whistle) part and a 'Hörpfeife' (whistle) part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 17: T. 385–393

Die anschließende Phase (T. 393–395) besetzt mit der höheren Klanggruppe (hohe Streicher, Trompeten: Sechzehntel) ein noch unbenutztes Register. Eine Variante von T über einer Bassfigur, kombiniert mit einer zweiten Lage (Hörner: Vierteltriolen), ist dieses Fragment mit dem Vorhergehenden ledig-

lich durch RB verbunden. Die Systematik der Tonhöhenorganisation beschränkt sich auf die MB-Figur *as-f-g* im Akkord der Streichergruppe: die Töne stimmten genau überein mit den Tönen des ersten Ostinatos nach der Eröffnung von *Arcana*: Takte 22ff. Eine vollständige Systematisierung der Tonhöhen ist für diesen Abschnitt unmöglich. Zusammenhang beruht auf der Verwendung bekannter Elemente (R, T, MB) und der Wiederverwendung von Haupttonhöhen einer früheren Passage. Formal kennzeichnen sich diese und ähnliche Stellen als Kontrastmomente, die übergangslos, collageartig in eine Umgebung eingefügt werden: Nach dem jähen Ausbruch dieser Takte erklingt wieder – wie davor – RB in den Holzblöcken. Je informeller die interne Organisation eines Abschnitts, desto deutlicher ist seine externe formale Begrenzung als vom Kontext isolierter Einschub.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass gerade in solchen Passagen technische Systematik, welche die Organisation der Tonhöhen in den obigen Beispielen oft auf mehrfache Weise kennzeichnet, nur rudimentär ausgebildet ist: Es handelt sich um die Darstellung eines dramatischen musikalischen Charakters, eines unruhigen Klangostinatos, das mit T eingeführt und hier einer Klimax zugeführt wird, ein Moment von kontrolliertem Chaos, das weder mit chromatischer Totale noch Tontranspositionen ausgebildet wird, sondern mit den Mitteln der rhythmischen Überlagerung und den Vorschlägen der Hörner (nicht in der Reduktion enthalten) – und mit einem Verfahren, das wiederum auf Strawinsky zurückzugehen scheint: der partiellen Verdoppelung einer Linie (durch die Trompeten). Bei Strawinsky finden sich erste Beispiele dafür wiederum in der „Danse de la Terre“ des *Sacre* (Hörner ab Ziff. 75).

Die technische Organisation ist also auch durch die Funktion der Elemente als musikalischer „Figuren“, als Glieder einer Sukzession bestimmter Ausdruckscharaktere bestimmt. Das Beispiel veranschaulicht zudem einen letzten technischen Aspekt von Varèses homophoner Schreibweise: die Gruppierung von Klangeinheiten in verschiedenen Tonhöhenregistern. Für die Wahl der Tonhöhen bediente sich Varèse chromatischer Viertonfragmente (Phase 1 und 2). Typisch ist, dass zur Disposition solcher chromatischer Materialien das einfachste und traditionellste diatonische Intervall gewählt wird: die Quinte.

Nach dieser Darstellung wichtiger Verfahren stellt sich die Frage nach der übergeordneten Systematik. Es ist offensichtlich, dass Versuche, Varèse auf einen Generalnenner zu bringen, also einen umfassenden Kanon materieller Regeln zu konstruieren, der Realität nicht angemessen sind. Sein System ist ein Konglomerat mehrerer Verfahren auf verschiedenen methodischen Ebenen. Auf einer ersten Ebene findet sich als technische Regel die Zwölftonkomplementarität. Sie ist Varèses rigidestes Gestaltungsmittel und wird

vorwiegend in Passagen eines Akkordaufbaus angewendet – Situationen also, in denen es primär um die Akkumulation von Tonhöhen geht. Es handelt sich um ein Mittel der materiellen Kontrolle, von dem allerdings, von allen beobachteten Mitteln, am seltensten Gebrauch gemacht wird. Auf derselben Ebene sind die – weitaus weniger rigiden – Verfahren der systematischen Intervallreihen und der chromatischen Fragmente anzusiedeln. Auf einer zweiten Ebene finden sich Methoden, die nicht so sehr materielle Regeln als vielmehr operationelle Verfahren darstellen; sie finden häufiger Verwendung: Zentraltöne und Transpositionen. Auf quantitative Weise wird ein Zentralton definiert – durch einen Orgelpunkt oder durch die Verwendung desselben Tons am Anfang, Ende oder an andern Schaltstellen einer Organisation –, der als tonale Mitte dient, ohne dass die übrigen Tonhöhen sich systematisch auf ihn beziehen müssen. Dies ist eine Übertragung von Strawinskys Verfahren der Achsentöne auf die freie Chromatik. Zusammen mit der Vorstrukturierung des Materials durch die Basisdreiklänge als harmonischer Bezugspunkte und der MB-Figuren kann Varèse so die materielle, quantitative und operationelle Organisation der Tonhöhen kontrollieren. Die dritte methodische Ebene betrifft die musikalische Funktion eines Elementes. Hier wurde zu analytischen Zwecken zuweilen bildhafte Sprache eingesetzt – nicht unbedingt Varèses eigene Metaphern, sondern einfache, an der Partitur konkret aufgezeigte Funktionsbegriffe: „Auslösen“ und „Abstellen“, „Stau“, „Entspannung“ und „Ausbruch“. In Varèses Musik scheint es – und damit wird dem 4. Kapitel vorgegriffen – wesentlich um die Ausbildung solcher dramatischen Gesten oder „Figuren“ zu gehen. In bestimmten Fällen erweist sich, dass Varèse technische Systematik hinsichtlich der Tonhöhenorganisation entweder nicht nötig hatte oder mied; in der Hierarchie der Organisationsmittel dominieren dann andere Parameter: Rhythmus, Motivik, formale Zusammenhänge und die musikalische Logik der Sukzession von Ausdruckscharakteren.

Die Gesamtheit der Verfahren bildet also ein offenes System: eine Versammlung verschiedener Methoden als Optionen, über deren Verwendung und Kombination von Fall zu Fall pragmatisch entschieden wurde. Dieses Phänomen wurde von Arnold Whittall zur Diskussion gestellt: „Es geht darum, die Kohärenz der Musik aus der Methode zu erkennen, gemäss derer einige Möglichkeiten verworfen, andere ergriffen werden.“³¹ Die Formulierung kann umgekehrt werden: Varèses Methode erhellt auch aus der Bestimmung der musikalischen Funktionszusammenhänge.

31 Arnold Whittall, „Varèse and Organic Athematicism“, in: *MR* XXVII/4 (Nov. 1967). – „The important thing is to recognize the coherence of the music in terms of the way it rejects some possibilities and accepts others.“

Varèses Chromatik wurde in der Besprechung der Pariser Uraufführung von *Arcana* (1932) durch Frédéric Goldbeck als „atonalisme neutre“ beschrieben.³² Gemeint ist wohl, dass seine Konstruktion nicht auf einer einheitlichen Materiallogik beruht, dass eine solche für Varèse auch keine Rolle spielte. Diese pragmatische – und vielleicht typisch französische – Haltung könnte auch den unproblematischen Umgang mit diatonischen Elementen erklären; anders als bei Alban Berg zeugen sie weder von Nostalgie noch von dialektischem Bewusstsein, sondern sind – um die Formel aufzugreifen – gewissermassen „neutrale Diatonik“. Zu Recht wird dieser Ansatz dem emphatischen „atonalisme constructif“ der Schönbergschule gegenübergestellt. Aus historischer Sicht aber ist Varèses Denken jenem von Arnold Schönberg nahe; die kompositorische Problemstellung des frühen zwanzigsten Jahrhunderts – und das Bewusstsein derselben – war ihnen gemeinsam. Auffallend ist, dass beide Komponisten in der Auseinandersetzung mit der Frage der Tonhöhenorganisation dem Begriff „Raum“ zentrale Bedeutung gaben. Schönberg äusserte sich 1935 in einem Vortrag in der University of Southern California folgendermassen:

DER ZWEI- ODER MEHRDIMENSIONALE RAUM, IN DEM MUSIKALISCHE GEDANKEN DARGESTELLT WERDEN, IST EINE EINHEIT. [...] Die gegenseitige Beziehung der Töne regelt die Aufeinanderfolge der Intervalle ebenso wie ihre Vereinigung zu Harmonien; der Rhythmus regelt die Tonfolge ebenso wie die Aufeinanderfolge der Harmonien und organisiert die Phrasierung. Und dies erklärt warum [...] eine Grundreihe (GR) von zwölf Tönen in beiden Dimensionen benutzt werden kann, und zwar als Ganzes oder in Teilen.³³

Nach dem Verzicht auf die funktionale Diatonik als Ordnungsprinzip und die damit verbundene Differenzierung des harmonischen und melodischen Aspekts symbolisiert die Metapher vom Raum die qualitative Einheit der Vertikalen und der Horizontalen. Geheimnisvoll spricht Schönberg darüber hinaus von einem „mehrdimensionalen“ Raum. Kaum zufällig kokettierte Varèse ein Jahr später mit der vierten Dimension: „Wir kennen heute drei Dimensionen in der Musik: eine horizontale, eine vertikale und dynamisches An- und Abschwollen. Ich werde eine vierte hinzufügen: die Klangprojektion [...]“.³⁴ Eine – wenn auch eher groteske – Äusserung von 1923 zeigt, dass

32 Frédéric Goldbeck, „Arcana par Edgard Varèse“, in: *RM* 124 (März 1932), S.218.

33 Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, Leipzig 1989, S.153f.

34 Edgard Varèse, „New Instruments and New Music. From a lecture given at Mary Austin House, Santa Fe 1936“, in: Elliot Schwartz / Barney Childs (Hrsg.), *Contemporary Composers on Contemporary Music* (New York 1967) [Flechtner 161]. – „We have actually three dimensions in music: horizontal, vertical, and dynamic swelling or decreasing. I shall add a fourth, sound projection [...]“.

ihn die Fragestellung schon früh beschäftigt hat: „[...] die Melodielinie ist in unserem Fall oft vertikal und nicht horizontal.“³⁵ Während Schönberg nach der zweiten Dimension geradewegs ins Metaphysische springt und so seinen Raumbegriff eigentlich nicht legitimiert, gibt Varèse eine Deutung der dritten Dimension als der musikalischen Tiefe – der dynamischen Bewegung. Dann aber vermischt sich der rein metaphorische Raumbegriff mit der konkreten Räumlichkeit, der Klangprojektion. Die Anrufung der „vierten Dimension“ für den realen Raum ist von den rhetorischen Moden der Zeit her zu verstehen, kann aber zur systematischen Klärung der Begriffsebenen wenig beitragen. Und so leidet das Varèse-Schrifttum bis heute an einer – vom Komponisten selbst ausgelöst – hypertrophen und unklaren „Raum“-Metaphorik.

Schliesslich beweist die Affinität der Gedanken und der Begriffswelt aber doch, dass beide Komponisten mit derselben Grundfrage konfrontiert waren und ihre Auseinandersetzung sich auf ähnlichen Bahnen bewegte. Dies macht Varèses Respekt vor Schönberg verständlich. Die Polemik gegen das Zwölftonsystem, das er als Formalismus betrachtete, tat dem keinerlei Abbruch. Seine Lösung unterschied sich von jener Schönbergs dahingehend, dass er nicht allein die qualitative Einheit der Horizontalen und Vertikalen zu formalisieren suchte (mit den Mitteln der Basisdreiklänge, der chromatischen Totale, der systematischen Intervallreihen), sondern diese kombinierte mit einer hierarchischen Tonhöhenordnung. Die Grundlegung seiner Organisationen auf Ostinati und Orgelpunkte und die Verwendung von Zentraltönen zeigen zweifellos direkte Einflüsse Strawinskys. Gleichzeitig lebt in dieser Praxis vielleicht die französische Tradition des Fundamentbasses fort. Die Distanzierung vom Zwölftonsystem war demnach nicht nur methodisch, sondern auch inhaltlich begründet: „[Schönbergs] ‚System‘ der Atonalität besteht ganz einfach nicht; es ist ein konzeptueller Irrtum, denn wir fühlen eine Tonalität, mögen wir auch ihre Anwesenheit bestreiten. Es bedarf nicht notwendigerweise einer Tonika mit ihrer Terz und Quinte, um eine Tonalität zu etablieren [...]“.³⁶ Wenn Varèse also durch quantitative und formale Verfahren Zentraltöne herstellt, so kann die zitierte Formel von Goldbeck modifiziert werden: Von Abschnitt zu Abschnitt wird eine ‚modale Atonalität‘ definiert. In Varèses Worten: „Meine Sprache ist

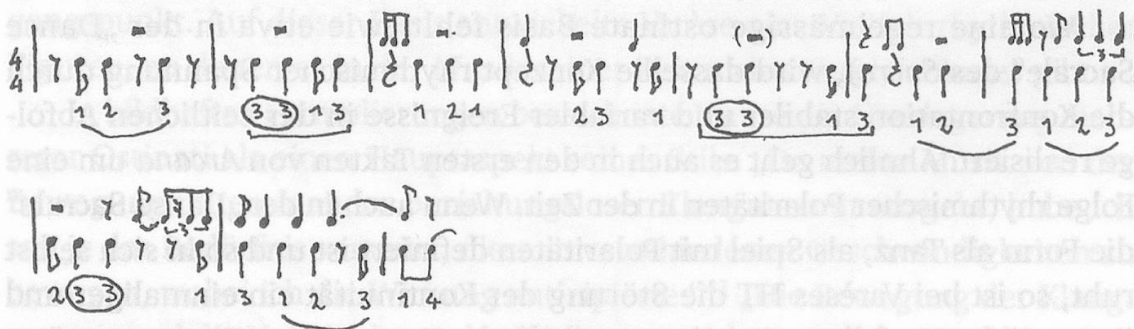
35 Interview in: *The New York Times* (22.12.1923) [Flechner 73]. – „[...] the line in our case is often vertical and not horizontal.“

36 Sperling, „Varèse“ (Anm. 5). – „[Schönberg's] ‚system‘ of atonality simply does not exist; it is a fallacy of thought, for we feel a tonality whether or not we deny its presence. It is not necessary to have a tonic with its third and fifth to establish a tonality [...]“.

natürlicherweise atonal, wenn auch gewisse Themen, gewisse wiederholte Noten Achsen bilden, ähnlich den Tonikas, um welche die Klangmassen sich anzuheften scheinen.“³⁷

3. Zur Organisation des Rhythmus und des Klangs

Der Satz von *Arcana* wird von Ostinati (35) und Orgelpunkten (27) dominiert. Zur Beschreibung des Ostinatostils kann der Begriff des „variablen Ostinatos“ dienen, den Ton de Leeuw im Zusammenhang mit Strawinsky gebrauchte.³⁸ In der Tat ist der Bezug Varèses auf Strawinsky in diesem Fall eindeutig: Die Takte 202–212/2 sind eine Paraphrase vom Beginn der „Danse de la Terre“. Der Vergleich der Detailgestaltung ist aufschlussreich für die Stilanalyse. Die Textur ist bei Varèse, was die erste Schicht betrifft, einfacher als bei Strawinsky: eine Sechzehntelkette der grossen Trommel anstelle der Überlagerung von Sechzehnteln (Pauke) und Vierteltriolen (grosse Trommel) in der „Danse“. Im übrigen sind die Übereinstimmungen beträchtlich: eine Raketenfigur (Strawinsky: Sextolen und Septolen, Varèse: Quintolen und Sextolen) mit anschliessender Viertelpause; ein ostinater Akkord in beinahe identischer Instrumentierung; eine ostinate Linie der tiefen Streicher/Holzbläser (Strawinsky: *fis-gis-b*, Varèse: *g-gis-b*). Sie ist aber bei Strawinsky rhythmisch regelmässig, bei Varèse von Beginn an unregelmässig (Beispiel 18).



Beispiel 18: T. 203–212

37 José André, „Edgard Varèse y la musica di Vanguardia“, in: *La Nacion* (Buenos Aires), 20.4.1930; französisch bei Varèse / Hirbour, *Ecrits* (Anm. 1), S.64. – „Mon langage est naturellement atonal bien que certains thèmes, certains notes répétées, à la manière des toniques, constituent des axes autour desquels les masses sonores semblent s'agglomérer.“

38 Ton de Leeuw, *Muziek van de Twintigste Eeuw*, Houten/Zaventem 1977; deutsch: *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 75.

Strawinskys 3/4-Takt wird akzentuiert, während Varèses 4/4-Takt nicht wahrnehmbar ist. Die unregelmässigen Einwürfe bei Strawinsky (Raketenfigur, ostinater Akkord, melodische Floskel der Holzbläser) beziehen sich also auf ein stabiles metrisches Muster: Die Konfrontation von Regelmass mit „variablen“ ostinaten Akzenten erzeugt rhythmische Spannung. Die Einwürfe stellen ekstatische Rufsignale dar, die unablässigen Repetitionen der Bassfigur die Trance des Tanzes. Varèses Konzept ist abstrakter: „In meinen Werken zum Beispiel entspringt der Rhythmus der simultanen Wechselwirkung unabhängiger Elemente, die in berechneten, aber unregelmässigen Zeitspannen eintreten. Dies entspricht eher dem Konzept des Rhythmus in der Physik und der Philosophie, als einer ‚Abfolge von abwechselnden, gegensätzlichen oder aufeinander bezogenen Zuständen‘.“³⁹ Hier manifestiert sich offensichtlich eine Neigung zu abstraktem Sprachgebrauch. Inhaltlich trifft diese „Definition“ auf die Musik nicht ganz zu, denn das Wechselspiel unregelmässiger Elemente wird im vorliegenden Beispiel auditiv auf den Trommelwirbel bezogen – einem überaus regelmässigen Element. Unmittelbar vor der vielzitierten obigen Äusserung sagt Varèse denn auch: „Der Rhythmus ist das Element der Musik, das dem Werk nicht allein Leben, sondern auch Zusammenhalt gibt. Es ist das Element der Stabilität.“⁴⁰ Während aber bei Strawinsky die regelmässige Pulsation durch das melodische Ostinato zusammen mit Trommel und Pauke getragen wird, so tritt bei Varèse das stabile Element, auf die Trommel reduziert, in den Hintergrund. An die Stelle des einfachen Kontrapunktes ist ein komplizierteres Dreieck getreten; Varèse abstrahiert von Strawinskys Konzept des ‚Tanzes‘.

Wo eine regelmässige ostinate Basis fehlt (wie etwa in der „Danse Sacrale“ des *Sacre*), wird dasselbe Konzept rhythmischer Spannung durch die Konfrontation stabiler und variabler Ereignisse in der zeitlichen Abfolge realisiert. Ähnlich geht es auch in den ersten Takten von *Arcana* um eine Folge rhythmischer Polaritäten in der Zeit. Wenn auch in der „Danse Sacrale“ die Form als Tanz, als Spiel mit Polaritäten definiert ist und so in sich selbst ruht, so ist bei Varèses HT die Störung der Kontinuität ein einmaliger und irreversibler Vorfall – quasi eine musikalische Katastrophe. Eine ungestörte Folge von sechs regelmässigen Impulsen ist die Grenze dessen, was Varèse ohne weitere simultane Elemente zulässt.

39 Edgard Varèse, „Autobiographical Remarks“ (Anm. 9). – „In my own works for instance rhythm derives from the simultaneous interplay of unrelated elements that intervene at calculated, but not regular, time lapses. This corresponds more nearly to the definition of rhythm in physics and philosophy as a ‚succession of alternate and opposite or correlative states‘.“

Das Modell des HT, die „Danse Infernale“, hat in der ersten Phase eine symmetrische Form; beide Halbsätze folgen demselben Muster: Vier Synkopen münden in einen stabilen Ton auf dem dritten Schlag. Bei Varèse gibt es keine solche Pendelbewegung, schon gar nicht in symmetrischer Form. Das dritte HT-Motiv (T. 3) setzt nach einem Hiatus verzögert ein; die Viertelpause motiviert den 7/4-Takt. Ton 1 des Einsatzes ist zum Achtel verkürzt, er holt Rückstand ein und ist Gegenstand erneuter Störung, diesmal von innen her durch den überstürzten Akzent auf Ton 2. Der Hiatus, die Beschleunigung und die zweite Störung nach den sechs regelmässigen Impulsen exemplifizieren unmittelbar mit dem Beginn des Werkes das Konzept: nicht zyklisches Wechselspiel zwischen Metrum und Rhythmus, sondern das ‚Aufbrechen‘ oder ‚Öffnen‘ einer anfänglich gesetzten Stabilität. Vielleicht hatte Varèse, der sich manchmal mit der Manipulation des Antriebs von Plattenspielern beschäftigte, Vergnügen an den akustischen Phänomenen gerade von verkratzen Schelllackscheiben ... Sein rhythmisches Konzept jedenfalls thematisiert den ‚Sprung‘, den Bruch der Kontinuität. Die Stauung im Hiatus von Takt 1 ist die Quelle der rhythmischen Energie für sechzehn Minuten Musik. Die 7/4 von Takt 1 sind sozusagen das ‚Arkanum‘ des Werkes.

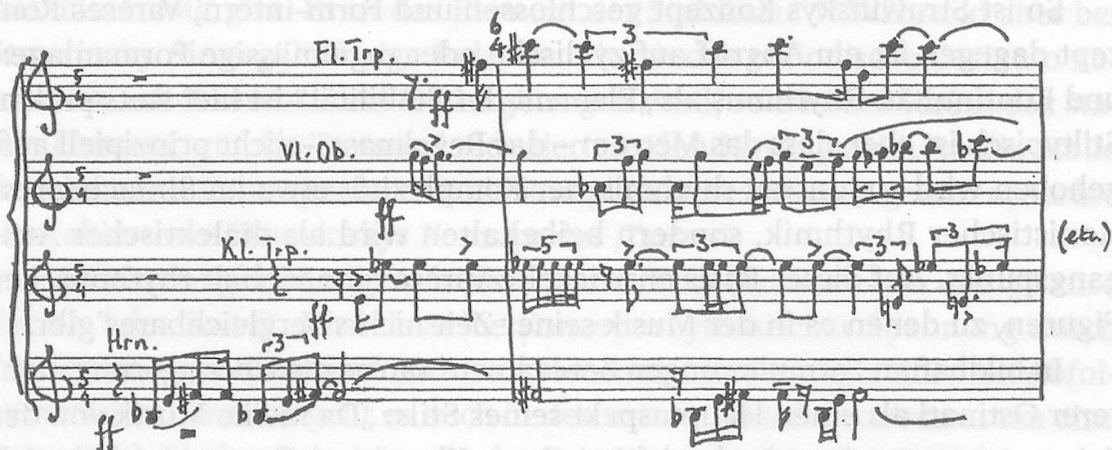
So ist Strawinskys Konzept geschlossen und Form-intern, Varèses Konzept dagegen ist ein Angriff auf zyklische oder regelmässige Formanlagen und Kontinuität. Rhythmus als „Element der Stabilität“ ist hier stets prekär. Stiltypisch ist aber, dass das Metrum – das Regelmass – nicht prinzipiell aufgehoben wird zugunsten rhythmischer Komplexität etwa im Sinne expressionistischer Rhythmik, sondern beibehalten wird als dialektischer Ausgangspunkt. Auf dieser Basis entwickelte Varèse eine Vielfalt rhythmischer Figuren, zu denen es in der Musik seiner Zeit nichts Vergleichbares gibt.

In bildhaften Formulierungen bezeichnete Varèse die Überlagerung mehrerer Ostinati als einen Hauptaspekt seines Stils: „Da meine Musik von der Bewegung untereinander beziehungsloser Klangmassen ausgeht, habe ich seit je das Bedürfnis verspürt, diese in verschiedenen Geschwindigkeiten zu bewegen, wobei ich die Wirkung antizipierte.“⁴¹ „Die Bewegung der Klangmassen und die Verschiebung der Flächen werden in meinem Werk deutlich wahrnehmbar sein und an die Stelle des linearen Kontrapunkts treten. Wenn

40 Ebd. – „Rhythm is the element in music that not only gives life to a work but holds it together. It is the element of stability.“

41 Ebd. – „My music being based on the movement of unrelated sound-masses, I have long felt the need and anticipated the effect of having them move simultaneously at different speeds.“

diese Klangmassen aufeinanderprallen, werden sich scheinbar Phänomene von Durchdringung und Abstossung ereignen.“⁴² Allerdings sind solche Schichtungsverfahren nicht neu; als historisch nächstliegender Bezug kann wiederum Strawinskys *Sacre* erwähnt werden. Die Gegenüberstellung von „linearem Kontrapunkt“ und solch metaphorischen Interaktionen von „Klangmassen“ ist in der Praxis nicht immer evident. So stellt die Passage der Takte 396f (Beispiel 19) zweifellos linearen Kontrapunkt dar. Es handelt sich um die einzige simultane Verarbeitung von vier Themen: Über einem Orgelpunkt 'Gis-A-g' überlagern sich die Themenköpfe von I und von F2, eine Variante des HT sowie A. Rhythmisch eine der komplexesten Überlagerungen in *Arcana*, verwendet jede Stimme nur maximal drei Tonhöhen (bis hin zur Fortspinnung des HT). Varèses Kontrapunkt ist also rhythmisch orientiert. Er beruht auf lokaler Komplementarität. Im Rahmen dieser pragmatischen Arbeitsweise werden „Durchdringung“ und „Abstossung“ inszeniert: „Klangmassen“ durchdringen sich, aber bleiben unvermischt: linearer kann Kontrapunkt wohl kaum sein. Vielleicht auch manifestiert sich in solcher Schreibweise etwas von dem, was Varèse zeitlebens an vor-Bachscher Musik fasziniert hat.



Beispiel 19: T. 396f

Diese pragmatische Methode scheint ein ästhetisches Konzept zu beinhalten, das am Beispiel der ersten Verarbeitungen von F2 beschrieben sei. Der erste Einsatz von F2 ist zugleich die erste Textur in *Arcana* aus mehreren simultanen Lagen (Beispiel 20a). Zuerst wird metrisches Regelmass systematisch verwischt: durch die Synkopen, die Einsätze langer Töne vor dem

42 Edgard Varèse, „New Instruments“ (Anm. 34). – „[...] the movement of sound-masses, of shifting planes, will be clearly perceived in my work, taking the place of the linear counterpoint. When these sound-masses collide, the phenomena of penetration or repulsion will seem to occur.“

Schlag und den 7/8-Takt. Aber in den Takten 32f werden Schläge und sogar die Takte deutlich markiert: während der Exposition der Fanfare F2 herrscht metrische Klarheit. Das blockartige Alternieren der Lagen (1–2, 3–5) und ihre Koppelung (3–5) dient auch der Klangdifferenzierung. Bemerkenswert ist die fortwährende Nuancierung innerhalb der Gruppen, so in 1: Verstärkung der beiden Akzente (T. 28) durch die Celli (Sechzehntel, Achtel) und die geradzahligen Hörner (Sechzehntel, punktierte Viertel), des ersten Akzents zudem durch Fagotte, Becken, Rührtrommel und kleine Trommel, des zweiten durch die tiefen und hohen Tom-Toms sowie Tuba/Basstuba, die fortan fest zu 1 gehören. Der Akzent in Takt 31 wird wieder mit den Celli verstärkt, zudem mit den Posaunen 1/2, den Tom-Toms und der Rührtrommel. Mit dem Akzent von Takt 32 wechselt die Bassklarinette zu den Hörnern der Gruppe 3. Der solide Klang dieser Fanfare wird mit dem letzten Thematon (T. 33: *cis*) durch das Heckelphon, das an die Stelle der Bassklarinette tritt, aufgeweicht. Bis hierhin war F2 rhythmisch, aber auch klanglich stabil; nur der melodische Charakter des zweiten Teils (T. 33) wurde durch die hinzukommenden Celli zusätzlich unterstrichen. Daraus geht hervor, dass die Polarität stabil-unregelmässig auch auf der Ebene der Klanggestaltung realisiert wird. Die Klangdifferenzierung entspricht exakt der Logik der rhythmischen Konstellationen: Stärkster Akzent ist der erste; mit dem zweiten wird die gesamte Klanggruppe 1 verstärkt, und der Zielton von F2 ist Anlass zu einer Veränderung des Timbres.

① Kb, Pk, Ps 3 u. 4, K.Fg, B.Kl

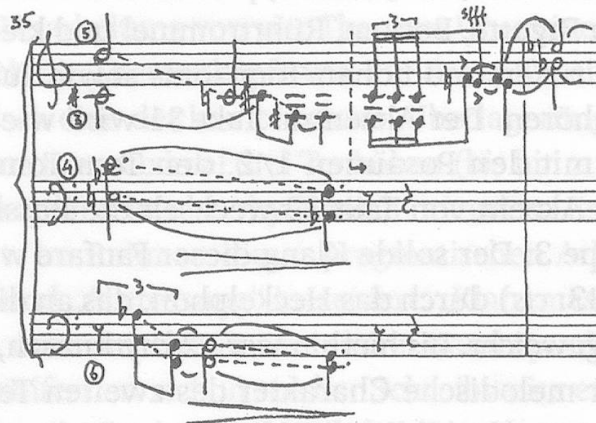
② Schlagzeug

③ Hrn

④ Ps

⑤ EHn, Hrn

Die Detailbesessenheit, mit der Varèse eine solche, an sich einfache Gesamtstruktur differenziert, betrifft stets klangliche und rhythmische Nuancen. Sie scheint durch die Absicht motiviert, dem klingenden Resultat organischen Charakter zu verleihen. Dies wird besonders am Vorgang in Takt 35 deutlich (Beispiel 20b).



Beispiel 20b: T. 35

Hier wird der Tonhöhenverlauf zentral. Alle sechs Stimmen führen einen Sprung nach unten aus, jedoch nicht simultan noch in einer systematisierten rhythmischen Folge, sondern im Gegenteil so, dass die Koordination der fallenden Bewegungen sorgfältig darauf angelegt scheint, informell zu wirken, gleichsam spontan oder improvisiert. Die Einzelteile wirken also zusammen und formen ein einheitlich organisiertes Ganzes, ohne ihren Charakter als selbständige ‚Kräfte‘ einzubüssen. Wenn Varèse, wie oben festgestellt, von Strawinskys Tanz-Konzept abstrahiert, so geht sein eigenes Konzept dahin, musikalische Vorgänge als organisch scheinende Prozesse anzulegen. Die Detailarbeit verwischt die Spuren des Künstlichen.

Im Rahmen dieses sehr offenen Begriffs der „Organisation“ konnte Varèse die funktionelle Differenzierung der Instrumente in solche mit distinkten und solche mit geräuschhaften Tonhöhen aufheben: Die Klänge der Schlaginstrumente sind jenen der melodischen und harmonischen grundsätzlich gleichgestellt als ‚Organe‘ eines Gesamtklangs. Varèses historischer Beitrag zur Emanzipation des Schlagzeugs ist allgemein anerkannt. Die Bedeutung dieses Instrumentariums ist für *Arcana* schon quantitativ augenfällig: Sechs Spieler bedienen 32 (und 21 verschiedene) Instrumente. Ihre Verwendung ist nicht durchwegs revolutionär, vielmehr können die Schlaginstrumente drei verschiedene Funktionen wahrnehmen.

Die erste ist konventionell. Ein Beispiel ist die Passage der Takte 239–241: ein Klimaxaufbau in zweifachem Anschwellen, unterstützt durch Paukenwirbel, dann auch die zwei grossen Trommeln und das tiefe Tom-Tom.

Die Becken akzentuieren ein *sforzato* der Blechbläser in Takt 240. Der Aufbau mündet in einen Akkord (ab T. 242), der mit Gong, hohem Tom-Tom, grosser Trommel und Tamburin verstärkt wird: Hier also dient das Schlagzeug, wie seit je in der Symphonik, der Verstärkung einer Klimax. Mit dem Akkord in Takt 242 beginnt aber eine Passage, in der Schlaginstrumente ein eigenständiges Klangfeld entfalten, ein heterogenes Geflecht aus Geräuschen (bis T. 245). Das Schlagzeug ist hier ein unabhängiges Sub-Orchester: grosse Trommeln (regelmässige Viertel), Tamburin (regelmässige Triolen), Maracas (freie Muster in Sechzehnteln) und Holzblöcke (Triolen, Quintolen). Diese Textur zeigt die bekannte Kombination regelmässiger und unregelmässiger Elemente in relativer Unabhängigkeit; nur die Übernahme der Triolenfiguren (Holzblöcke) durch die kleine Trommel (T. 244) verrät direkte Koordination. Die Funktion von RB für die rhythmische Konstruktion entspricht jener der Zentraltöne auf dem Gebiet der Tonhöhen: RB wirkt quantitativ zentrierend, wobei nicht alle rhythmischen Muster analytisch von dieser Figur abgeleitet sein müssen. Grundsätzlich geht es bei diesen Mustern eher um timbrale als um rhythmische Identitäten und ihre Überlagerung. Die rhythmische Gestaltung unterstützt also lediglich die Herausarbeitung von Klangcharakteren, indem die Instrumente in genauer Übereinstimmung mit ihren technischen Eigenheiten eingesetzt werden: Vorschläge der kleinen Trommel, schnelle Figuren der Holzblöcke, angehaltene Klänge der Tom-Toms und der Gongs, schnelle, aber variable und schmiegsame Figuren der Maracas, Schellenwirbel am Ende der Tamburinfiguren.

Die Schlagzeuggruppe wird demnach nicht primär rhythmisch, sondern als heterogenes Klangfeld entfaltet. In dieser zweiten Funktion als Sub-Orchester und klanglicher Kontrapunkt ist eine Konstellation besonders typisch: Das Schlagzeug übernimmt als treibende Kraft die Energie einer Klimax, in diskontinuierliche Impulse transformiert. Ein Beispiel ist der Akkord in Takt 242. Er wird während vier Takten dynamisch abgebaut, und in die Statik des liegenden Klanges hinein tritt die zunehmende Aktivität der Schlaginstrumente. Dieses Verfahren wird häufig (11 Mal) während *decrescendierenden* Klängen angewendet.

Zweimal wird das als „erste Funktion“ dargestellte konventionelle Verhältnis umgekehrt (T. 182–197 und 371–384). Hier verstärken hinzutretende tonale Instrumente eine Schlagzeugsektion als selbständiger Klanggruppe: Dies ist die dritte Funktion des Schlagzeugs. Das erste dieser Fragmente kann als Keimzelle jenes Projektes betrachtet werden, das vier Jahre nach *Arcana* in *Ionisation* verwirklicht wurde, nämlich die Grundlegung einer Musik auf nicht-distinkten Klängen. Vor *Arcana* waren einige kurze Schlagzeugpassagen in *Hyperprism* (1923) und *Intégrales* (1925) noch nicht als selbständige Einheiten angelegt. „Das Schlagzeug soll sprechen, seine eigenen Pulsationen, seine eigenen Blutsysteme haben. Es soll seine

Kraft dem gesamten Orchester eingeben – wie es in den Batacudas geschieht.“⁴³

Das Ausmass der klanglichen Differenzierung zeigt einen Aspekt von Varèse, der allgemein übertönt wird von seiner Reputation als dem Komponisten, der mit Ausbrüchen orchesterlicher Gewalt zu schockieren wusste – nämlich den Aspekt der Subtilität.

4. Methodische und musikalische Konzepte

„Es ist möglich, dass wir in der zeitgenössischen Musik die Unterstützung eines Bildes oder einer Idee als Ausgangspunkt nötig haben [...].“⁴⁴ Am Anfang der Komposition von *Arcana* stand ein Traum des Komponisten.

Mir träumte von zwei Fanfaren – ich war auf einem Schiff, das sich schwindelerregend, auf offener See, in grossen Kreisen drehte. In der Ferne sah man einen sehr hohen Leuchtturm – und ganz oben einen Engel, und das warst du [seine Frau] – eine Trompete in jeder Hand. Abwechslungsweise: Projektionen aller Farben – rot – grün – gelb – blau und du spieltest die Fanfare Nr. 1 – Trompete in der rechten Hand. Dann wurde der Himmel unvermittelt weissglühend – blendend. Du hobst die linke Hand zum Mund – und die Fanfare Nr. 2 brach los. Und das Boot drehte und schoss dahin und die Folge der Projektionen und Gluten wurde schneller – gesteigert – und die Fanfaren ungeduldiger – und dann erwachte ich – Scheisse –, aber das wird trotzdem in *Arcanes* sein.⁴⁵

Tatsächlich gehören die zwei Fanfaren (F1 und F2) zum materiellen Kern des Werkes. Vermessen wäre es, das Alternieren von glühendem Himmel und Farbprojektionen in der Musik nachzuweisen – aber ein anderes Bild aus

43 Alejo Carpentier, „Edgard Varèse vivant“, in: *Le Nouveau Commerce* 10 (Herbst/Winter 1967); zit bei Varèse / Hirbour, *Ecrits* (Anm. 1), S.64. – „Il faut que la percussion parle, qu'elle ait ses propres pulsations, ses propres systèmes sanguins. Elle doit insuffler sa puissance à l'ensemble de l'orchestre – comme il arrive dans les batacudas.“

44 Winthrop P. Tryon, „New Instruments in Orchestra Are Needed, Says Mr. Varèse“, in: *The Christian Science Monitor* (8.7. 1922) [Flechtner 42] – „Possibly in modern music we require some image or idea as a point of departure [...]“

45 Varèse / Hirbour, *Ecrits* (Anm. 1), S.44. – „J'ai rêvé deux fanfares – j'étais sur un bateau qui tournait en plein océan vertigineusement en grands cercles. Au loin on voyait un phare très haut – et tout en haut, un ange et c'était toi – une trompette dans chaque main. Alternativement: projections de toutes couleurs – rouge-verte-jaune-bleue et tu jouais la Fanfare n° 1 – trompette main droite. Puis brusquement le ciel devenait incandescent-aveuglant. Tu portais ta main gauche à ta bouche – et la Fanfare n°2 éclatait. Et le bateau tournait et filait et les alternances de projections et d'incandescence devenaient plus fréquentes – intensifiées – et les Fanfares plus impatientes – et puis merde, je me suis réveillé mais ça sera quand même dans *Arcanes* [sic].“

dem Traum wird uns weiter unten bei der Deutung des musikalischen Konzeptes wieder begegnen: die „grossen Kreise“.

Zeit lebenswiederholte Varèse in Vorträgen und Interviews einige wesentliche Aspekte seiner Anschauungen. Sie können unter den Globalnennen „Befreiung“ gebracht werden: der Wunsch nach Befreiung der Musik (vom temperierten System) und des Komponisten (von akademischen Formalismen). Beides – die Befreiung der Musik und des Komponisten – erschöpft sich nicht in Varèses (allzu) bekanntem Postulat neuer Instrumente, sondern bedeutete im Gegenteil auch die Rekonstruktion alter – „archaischer“, oder: „primitiver“ – Elemente und Verfahren: die Verfügbarkeit aller Tonhöhen jenseits aller Temperierung, die Verfügbarkeit aller musikalischen Möglichkeiten jenseits geschlossener Systeme. Beschreibungen von archaischen Musikformen erinnern in mehreren Punkten an das bisher über *Arcana* gesagte; auch wird dabei eine Bildsprache verwendet, die an Varèse erinnert: So kennzeichnen sich gemäss Ton de Leeuw „primitive Melodieformen“, in deren Tonsystemen die Intervalle noch nicht fixiert seien, durch den Gebrauch sehr weniger Intervalle und die Verwendung eines Zentraltons.⁴⁶ Solche Melodien werden aufgrund ihres geringen Tonvorrats als „Melodiekerne“ bezeichnet. Ähnlich äussert sich Georg Reichert: „Die Wurzeln der Ostinato-Phänomene liegen freilich tiefer als in Komp[ositions?]kapricen: am ehesten treten sie zutage bei der Befragung vorgeschichtlicher Situationen, wie sie sich im Kinderlied, in der Folklore und im Musikwesen ausser-europ[äischer] Völker vorfinden.“⁴⁷ Und bei der Beschreibung des „primitiven“ Musikers durch de Leeuw treffen wir auf einen von Varèses Lieblingsbegriffen: „Beim Singen bohrt sich der primitive Mensch in einem Ton fest und tastet sich – Intervall für Intervall, ausschliesslich von diesem Ton ausgehend – einen Weg in den ihm unbekannten musikalischen Raum.“⁴⁸ Das ist Varèses Bild von der „Klangprojektion“ sehr nahe: „... ein Gefühl [...] einer Reise in den Raum, für das Ohr wie für das Auge.“⁴⁹ Hier ist „Raum“ mehr als die oben diskutierte Metapher für chromatische Tonhöhenorganisation: suggeriert wird in einem umfassenderen Bild das Entdecken und Definieren eines unbekannten musikalischen Territoriums. Ein anderes „ceterum

Diese Metapher schliesst an Varèses Traumbild der „grossen Kreise“ an. Analog zu den technischen Verfahren handelt es sich um ein offenes Verfahren ohne Implikationen für Ausdehnung, Proportion, Textur und Dynamik. Es weist ferner auch auf den Ausdruckscharakter des Werkes hin: Der Kreis und die Reise sind Begriffe, die sich auf die musikalische Gestaltung beziehen.

46 Leeuw, *Muziek* (Anm. 38), S.162.

47 Georg Reichert, Art. „Ostinato“, in: *MGG* 10, Kassel [usw.] 1962, Sp.453.

48 Leeuw, *Muziek* (Anm. 38), S.161.

49 Edgard Varèse, „New Instruments“ (Anm. 34) [Flechtner 161]. – „[...] a feeling [...] – for the ear as for the eye, [...] of a journey into space.“

censeo“ von Varèse, nämlich sein Postulat von der Neuheit jedes Werkes, meint denn wohl auch weniger die individuelle Einzigartigkeit jedes Werkes – er selbst wäre fern davon, diesem Postulat zu genügen –, als den kreativen Prozess: die jedesmal neue ‚Eroberung‘ einer Musik. Die vom Reichtum geschlossener melodischer oder rhythmischer Entitäten freien musikalischen Gestalten legen im Hinblick auf Form, Inhalte und Entwicklungsmöglichkeiten noch kaum etwas fest: Das HT und F2 – respektive MB und RB – sind, um in der Metapher zu bleiben, „Körper“, die erst durch ihre Konstellationen im Zusammenhang eines Formprozesses Bedeutung erlangen. „Die Klangfarbe, der Timbre erhielten eine vollständig andere Bedeutung als die des Zufälligen, Anekdotischen, Sinnlichen oder Pittoresken; sie würden zu einem Darstellungsmittel ähnlich den verschiedenen Farben, die auf einer Landkarte verschiedene Zonen begrenzen, und so zu einem wesentlichen Bestandteil der Form.“⁵⁰ Varèse vergleicht hier musikalische Elemente – wobei „Klangfarbe“ und „Timbre“ ohne weiteres durch „Melodie“ oder „Rhythmus“ ersetzt werden könnten – mit Gliederungs- und Gestaltungsmitteln einer Landkarte: Die Partitur ist eine musikalische Landkarte. Die Bedeutung des Klangs liegt hier nicht auf derselben Ebene wie Schönbergs Spekulation über die Klangfarbenmelodie als Zukunftsidee: Timbre ersetzt nicht die Funktionen von Tonhöhe und Rhythmus. Die Themen – seien sie, wie im Fall von T, vor allem als Klang definiert – sind kompakte Elemente, mit denen, nach de Leeuw, „ein Weg in den unbekannten musikalischen Raum ertastet“ werden kann. Ihre Bedeutung ist also grundsätzlich von der konstruktiven Funktion einer motivischen Keimzelle oder der formtechnischen Funktion eines Leitmotivs verschieden. Zwischen Material und Methode besteht ein innerer Zusammenhang: zwischen den einfachen Basiselementen und der Konzeption von Musik als Gestaltung eines offenen „Raumes“ mit „Klangkörpern“. In diesem Sinn kann der Begriff „Primitivismus“ zur Beschreibung des methodischen Konzeptes von Varèse dienen: „Die Ideen wandeln sich, und mit ihnen ihr Ausdrucksmittel. Dieselben Elemente und Prinzipien sind in den Werken von heute und denjenigen, die ihnen vorausgegangen sind, wirksam.“⁵¹

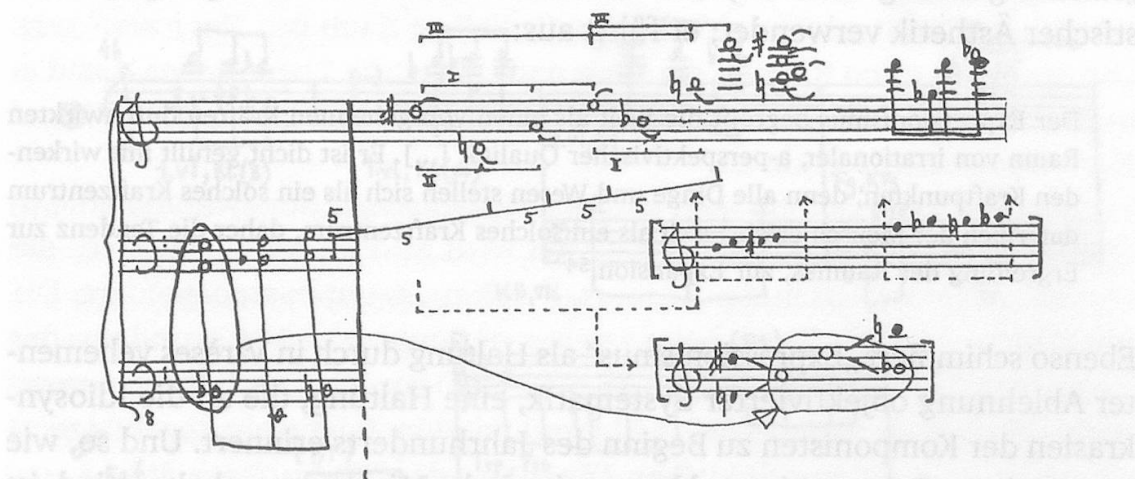
44. Whitrop B. Tryon, „New Instruments in Orchestras Are Needed, Says Mr. Varèse“, in: *The Christian Science Monitor* (1.7. 1922) [The Times 42] – „Possibly in modern music we require some change of idea as a point of departure [...]“

45. Varèse / *Œuvres complètes* (Ann. 1), 3.44 – „J’ai rêvé deux fanfares – j’étais sur un bateau“

50. Ebd. [Flechner162]. – „The role of color or timbre would be completely changed from being incidental, anecdotal, sensual or pittoresque; it would become an agent of delineation, like the different colors on a map separating different areas, and an integral part of form.“

51. Edgard Varèse, „Jérôm’ s’en va-t-en guerre“, in: *The Sackbut* 4 (Dezember 1923) [Flechner 66]. – „Ideas change, and with them their medium of expression. In the works of today and in those that have preceded them, the same elements and principles are common to all.“

Im Rahmen sogenannt „primitiver Melodik“ wird ein Abschluss durch eine kleine melodische Veränderung signalisiert. Varèses Methode ist dem prinzipiell verwandt: im einfachsten Fall – der Veränderung des zweiten Thematones *gis* zu *b* in HT2 – geht es um die Mutation eines einzigen Tones. Mit solchen Veränderungen wird bei Varèse aber auch ein Beginn gesetzt, eine Öffnung zum nächsten Formteil. Das Modell für diese Vorgänge wird wiederum in der Eröffnung (T. 1–4, Beispiel 21) demonstriert: Linearität wird aufgebrochen und geht über in vertikale Expansion. Sie ist verbunden mit einer Aufhellung des Klangs: von Kontrabässen, Celli, Tuben und tiefen Holzbläsern zu Hörnern, Trompeten und hohen Holzbläsern, die, nach dem HT mit Ambitus *E–g*, einen elftönigen Akkord *d'* bis *cis* aufbauen. Wie das Notenbeispiel zeigt, ist diese Entwicklung streng konstruiert und strukturell mit dem HT verbunden.



Beispiel 21: T. 1–4

Arcana enthält 31 Passagen mit vertikalen Expansionen gemäss diesem Modell. Zusammen mit den als Ostinati, Orgelpunkten oder Liegetönen horizontal angelegten Abschnitten unterliegt beinahe das gesamte Werk dieser Logik: dem Prozess des Übergangs von horizontaler Statik zu vertikaler Dynamik. Er kann bildhaft als *Kreis und Öffnung* umschrieben werden. Diese Metapher schliesst an Varèses Traumbild der „grossen Kreise“ an. Analog zu den technischen Verfahren handelt es sich um ein offenes Verfahren ohne Implikationen für Ausdehnung, Proportion, Textur und Dynamik. Es weist ferner auch auf den Ausdrucksgehalt des Werkes hin: Der ‚Kreis und die Öffnung‘ ist das alles dominierende expressive Bild *Arcanas*. Es steht für den Ausdruck von ‚Anstauung und Befreiung‘, von ‚Zwang und Ausbruch‘. Varèse beharrte darauf, dass Musik dem persönlichen Ausdruck des Komponisten diene; was er ablehnte, waren – in Übereinstimmung mit der Tradition der „absoluten Musik“ – konkrete programmatische Konzepte, die Abbildung konkreter Phänomene: „Wir sollten nicht auf Situationen und

Emotionen anspielen“, denn: „wir sollten nichts auf Umwegen tun; wir sollten [...] danach streben, uns auf die einfachste Weise auszudrücken.“⁵² Die Darstellung von solchen „Situationen und Emotionen“ wäre demgemäss nebensächlich und stünde der Expression im Weg. Vielleicht ist die strenge Stilisierung des musikalischen Materials auch in diesem Streben nach Wesentlichkeit begründet, in der Sorge um die Präsenz des Komponisten als Subjekt. „[...] sein Werk drückte seine eigene Persönlichkeit aus“, schrieb Fernand Ouellette, und nannte Varèse den „letzten Romantiker“.⁵³ Eher sollte vielleicht vom „letzten Expressionisten“ die Rede sein: diese Assoziation drängt sich angesichts des Ausdruckswillens auf, der sich in der Beharrlichkeit manifestiert, mit der die Anlage des gesamten Werkes einem einzigen Expressionsmodell dienstbar gemacht wird. Beengtheit und Ausbruch: Die räumliche Metaphorik dieses Modells stimmt genau mit dem Begriff der „Raumergreifung“ überein, den Wil Hofmann zur Darstellung expressionistischer Ästhetik verwendet; er führt aus:

Der Expressionismus begreift die Welt als einen von geheimen Kräften durchwirkten Raum von irrationaler, a-perspektivischer Qualität [...]. Er ist dicht gefüllt mit wirkenden Kraftpunkten, denn alle Dinge und Wesen stellen sich als ein solches Kraftzentrum dar. Auch der Mensch erfährt sich als ein solches Kraftzentrum, daher die Tendenz zur Ergreifung des Raumes, zur Expansion.⁵⁴

Ebenso schimmert „Expressionismus“ als Haltung durch in Varèses vehementer Ablehnung objektivierter Systematik, eine Haltung, die an die Idiosynkrasien der Komponisten zu Beginn des Jahrhunderts erinnert. Und so, wie uns aus jener Zeit vorwiegend kompositorische Miniaturen erhalten sind, ist Varèses Œuvre als Ganzes – mit nur 10 vom Komponisten gutgeheissenen Werken – sozusagen eine „Miniatur“: Die langsame Detailarbeit war der Preis, den er für die Subjektivierung seiner Musik zu zahlen bereit war.

Der Begriff Raum begegnet uns also auf drei Ebenen: erstens als Metapher für die technische Problemstellung des frühen 20. Jahrhunderts, der chromatischen Tonhöhenorganisation; zweitens als methodisches Leitbild für das Komponieren als dem Entdecken unbekannten musikalischen „Territoriums“; drittens als Modell für die expressive Grundaussage des Werkes,

52 Tryon, „New Instruments“ (Anm. 44) [Flechtner 41f.]. – „We should not hint at situations and emotions; we should do nothing by round-about means; we should [...] try for expressions in the simplest way.“

53 Fernand Ouellette, *Edgard Varèse* (englische Fassung: Derek Goldmann), New York 1968, S.67. – „[...] his work expressed his own personality.“

54 Wil Hofmann, Art. „Expressionismus“, in: MGG 3, Kassel [usw.] 1962, Sp.1660f.

dem Ausbruch aus der Enge in den offenen Raum. Als gemeinsamer Nenner aller drei Ebenen dieser Raummetapher kann der Begriff der „Befreiung“ gesehen werden.

5. Zur Form

Im 2. und 3. Kapitel wurde die Konstruktion einzelner Abschnitte untersucht. Wie werden sie aber miteinander verknüpft? Beispiel 22 zeigt in einer Reduktion das HT2 und F1(2) (T. 50–52), umgeben von den ersten beiden Expositionen von T (T. 46–49 und 53–55).

The musical score for Example 22, T. 46–55, is presented in three staves. Staff 1 (top) shows measures 46–52, with parts for 1. vl, Kl(8), 1. vl, Kl(es), 1. vl, Fl, and Fg, KlF. Staff 2 (middle) shows measures 50–52, with parts for Trp, Pos, and (HT). Staff 3 (bottom) shows measures 53–55, with parts for Fl, 1. vl, Kl(es), Fg, Pos, Vl, and KlB, Vl, Fg, B-Kl, Kl(b). Dynamics include *50 f*, *53-55*, and *52*. The score is in a key with one flat and a common time signature.

Beispiel 22: T. 46–55

Die zentrale Tonhöhe der Takte 46f ist *d*". Es wird nach unten transponiert und Basis der Tritonus-Quart-Akkorde in Takt 49, gefolgt von den Basstönen *G* des Schlussakkords; *g* nimmt das Quintolenostinato der Takte 50f vorweg.

F1 (T. 52) mündet wieder in ein *d* (T. 53), und *d* wird Zentralton des Bassostinatos im folgenden Abschnitt. *d* ist zudem die Basis eines zweiten Quintverhältnisses mit dem obersten Ton *a* des HT (T. 50): Die zweite HT-Exposition spiegelt also die erste. Die Bassfigur in Takt 48 (*e-f*) bildet mit den Pauken/Kontrabässen MB: *e-f-g* (T. 50f), und ein chromatisches Sechstonfragment mit dem HT: *e → a*. Sie expandiert chromatisch nach oben, ab Takt 53 wird die Figur jedoch eine grosse Sekunde nach unten transponiert: *d-es*. Die strukturelle Quinte *d-g* kommt hier in Umkehrung zurück in der Folge der zwei steigenden Quartan *d-g-c* der Posaunenfigur. Diese Quartanfolge knüpft an die Quinte *g'-d''* und das c-Moll von F1 an. Ein erster, struktureller Zusammenhang betrifft also gemeinsame Achsentöne und Quintbeziehungen.

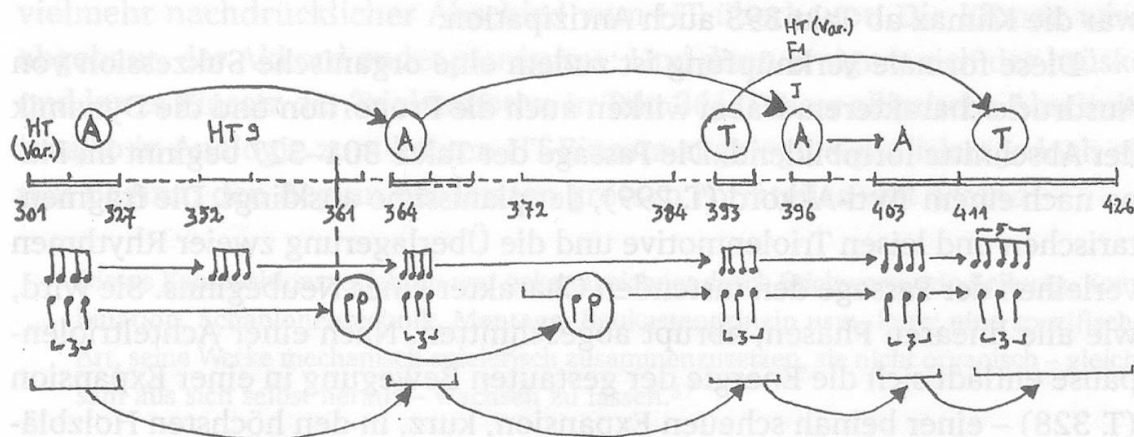
Ein zweiter Zusammenhang wird durch chromatische Verbindungen erzeugt. Das chromatische Fragment wird mit der Öffnung des Ostinatos in Takt 52 um den Ton *b*, im melodischen Dreiklang II um den Ton *h* erweitert. Der Grundton *c* von F1 setzt die Linie nach oben, die Thementöne *d* und *es* nach unten fort. Die Bassfigur der Takte 53ff schliesst also auch an F1 und diese chromatische Linie an.

Eine dritte Beziehung liegt in der Verwandtschaft der zwei Akkorde in Takt 49 und 53. Die Basis *g* des ersten wird im zweiten nach oben, die Dreiklangskonstellation der Töne *es-b-e-h* nach unten transponiert. Die Spitzentöne *f* und *fis* liegen beim zweiten Akkord in der Mitte, und nur das *c* des ersten wird – anschliessend an das c-Moll von F1 – nach oben versetzt zu *cis*. Die Spitzentonfolge *fis'''-as'''* formt mit dem (hier nicht abgebildeten) *a'''* aus Takt 45 MB aus denselben Tönen wie das HT der Takte 50f.

Varèse gestaltete also die Verbindung der Abschnitte mit denselben Methoden wie ihre interne Organisation: Quintrelationen als Basisbeziehung zwischen Zentraltönen, chromatische Beziehungen zwischen Einzelereignissen, Gebrauch von stufenweisen Verbindungen, die MB darstellen. Aufeinanderfolgende Abschnitte zeigen meistens eine chromatische Verschiebung der Haupt- oder Spitzentöne. Diese Technik ist identisch mit derjenigen, die Strawinsky zur Disposition der Themen im *Sacre* verwendete.

Formlogik über grössere Abschnitte entsteht durch die variierte Rückkehr einer Passage. Als Beispiel sei hier in geraffter Form ein Überblick über die Gliederung der Takte 301–398 gegeben (Beispiel 23). Am Schluss dieses Ausschnitts findet sich das im Absatz ‚Kontrapunkt‘ diskutierte Fragment der Takte 396ff (Beispiel 19). Sein wichtigstes Element ist A als letzter und höchster Einsatz. Das Geschehen wird durch einen Orgelpunkt '*Gis-A-g*' getragen. 22 Takte davor (364ff) findet sich A mit genau denselben Tönen (*d''-fis''-cis'''*) über einem Ostinato *g'-as'*. Im zweiten Fall liegt A eine Oktave höher, das Ostinato *g'-as'* wurde gespiegelt und um das *a* erweitert, die Sekunde zur Septime verändert. Zuerst gibt das Ostinato die genaue Mitte

des Tonbereichs von A, im zweiten Fall expandiert der Ambitus zu vier Oktaven plus Quarte. Die erste Passage ist also linear konzipiert, die zweite als Expansion eines Tonraumes, der in Takt 398 schliesslich in ein e''' mündet.



Beispiel 23: T. 301–426

Doch dasselbe Fragment ist schon früher aufgetreten: die Hörner/Bratschen spielen A in den Takten 312–327 eine grosse Sekunde tiefer, aber zum selben Ostinato wie in den Takten 364f. Sie bereichern ein ab Takt 301 exponiertes polyrhythmisches Ostinato (4:3). Dieses Ostinato-Element wird in den Takten 352f mit der letzten Verarbeitung des HT wieder aufgenommen. Nach dem geraden Rhythmus von HT9 werden dann im kürzesten Abschnitt von *Arcana* (T. 361) die Triolen – das ungerade Element des 4:3-Ostinatos – in einer unregelmässigen Variante (Viertel–Halbe) aufgegriffen; ein simultanes Motiv der Hörner/höheren Streicher zitiert seinerseits eine kurze, heftige Konfrontation zweier sukzessiver Klanggruppen in den Takten 171ff, wobei die zweite Figur triolisiert und der ersten überlagert wird. Nach der Passage mit A (T. 364ff) setzt das längste rhythmische Ostinato des Werkes ein: Takte 372–384 (siehe auch Kap. 2e). Varèse überrascht hier, gegen das Ende von *Arcana*, mit einer ausgedehnten Phase ungetrübter rhythmischer Stabilität.

Die letzte Verarbeitung des Hauptthemas ist vorbei. Das lange Ostinato ab Takt 372, eine Reaktion auf die verschiedenen 4:3-Fragmente und Klimax des in Takt 361 flüchtig angezeigten Triolenrhythmus, ist praktisch frei von dem melodischen Element, das das HT kennzeichnete; es signalisiert die Liquidierung des Hauptthemas. Die in Absatz 2e diskutierte Passage der Takte 385–395 (Beispiel 17) erklärt sich als Reaktion auf die Stabilität des langen Ostinatos. Ab T. 393 wird das in Takt 301ff eingeleitete Element der 4:3-Überlagerung einem ersten Höhepunkt zugeleitet. Danach werden nicht nur A, sondern auch F2, I und, als Variante, HT rekapituliert (ab T. 396):

Nachdem also das HT in seiner charakteristischen Gestalt aus dem Werk eliminiert worden ist, passieren die Themen noch einmal Revue – als polyphones Quodlibet. Im Schlussklimax von *Arcana* (T. 411–426) kulminieren, nach dem einfachen rhythmischen Ostinato der Takte 372ff, die polyrhythmischen Ostinati (nun 5:3), als Kombination von T und einer triolischen Lage. Also war die Klimax ab Takt 393 auch Antizipation.

Diese formale Verknüpfung ist zudem eine organische Sukzession von Ausdruckscharakteren. Dabei wirken auch die Proportion und die Dynamik der Abschnitte formbildend. Die Passage der Takte 301–327 beginnt im *Piano* nach einem Tutti-Akkord (T. 299), der *pianissimo* ausklingt. Die fragmentarischen und leisen Triolenmotive und die Überlagerung zweier Rhythmen verleihen der Passage den tastenden Charakter eines Neubeginns. Sie wird, wie alle linearen Phasen, abrupt abgeschnitten. Nach einer Achteltriolenpause entlädt sich die Energie der gestauten Bewegung in einer Expansion (T. 328) – einer beinahe scheuen Expansion, kurz, in den höchsten Holzbläsern. Die „Öffnung des Kreises“ wird in einem zweiten Anlauf fortgesetzt; ein breit angelegter Aufbau führt vom *cis'* bis ins *d'''* (T. 329–333, mit F1) und zu einer heftigen Klimax. Unmittelbar wird eine dritte Klimax – diesmal mit F2 – angefügt (T. 334–337). Dieser dreifache Energieausbruch ist dem zurückhaltenden Charakter des vorhergehenden „Kreises“ nicht proportional. Aber mehr als um die „Öffnung“ geht es hier um die Vorbereitung der Kontrapassage der Takte 338–351: einer Phase der Stille, in welche die ersten Geigen nach dem abgerissenen Klimax-Akkord „*sul ponticello*“ ein ausgehaltenes *h'''* als Echo des Akkord-Spitzentons spielen. Diese leise Passage ist ein Beispiel für jenen Texturtyp in *Arcana*, den Strawinsky positiv hervorzuheben gewillt war: „[...] die besten Dinge in seiner Musik – die ersten sieben Takte von Ziff. 16 in *Arcana*, *Déserts* als Ganzes – gehören zum Besseren in der zeitgenössischen Musik.“⁵⁵ Strawinskys „sieben Takte“ zeigen eine analoge Textur: Ihre Elemente sind äusserst zurückhaltend – *piano*, Einzeltöne, kleine Perkussionsfiguren. Diese Aktionen gestalten einen weiten Tonraum (hier vom 'C der Kontrabässe zum *e'''* der Piccoli) und einen heterogenen Klangraum.⁵⁶

55 Strawinsky, *Dialogues* (Anm. 6), S.62. – „[...] the best things in his music – the first seven measures from no. 16 in *Arcana*, the whole of *Déserts* – are among the better things in contemporary music.“

56 Die übrigen 7 ‚leisen Passagen‘ betreffen T. 130–140, 161–168, 182–197, 262–266, 403–409, 427–433 und 441–446.

Es ist auch Stille vor dem Sturm: Nach beinahe vier Sekunden Generalpause bricht in Takt 352 abrupt das HT9 los. Die Ruhephase war mit sechsundfünfzig Sekunden der längste Formteil des Werkes überhaupt. Die Expansion im Anschluss an das HT ist mit dreizehn Sekunden wiederum zu gewichtig, um lediglich die gut dreieinhalb Sekunden HT zu „öffnen“. Sie ist vielmehr nachdrücklicher Abschied vom HT überhaupt. Die Klimax wird abgebaut, der Akkord endet *pianissimo*: Und dann ereignet sich der bruske und kurze Einsatz der Triolenmotive in Takt 361. Dieser elliptische Abschnitt ist also in Analogie zum letzten HT-Einsatz angelegt, signalisiert jedoch einen Beginn: den Beginn des letzten grossen Formteiles von *Arcana*. –

Dieses Kompositionsverfahren war gekennzeichnet durch Stichworte wie Reihung, Kombination, Schablonentechnik, Montage, Baukastenprinzip usw., kurz: eine spezifische Art, seine Werke mechanisch-spielerisch zusammenzusetzen, sie nicht organisch – gleichsam aus sich selbst heraus – wachsen zu lassen.⁵⁷

Die Rede ist von Strawinsky. Die Kompositionsverfahren von Varèse lassen sich wohl durch dieselben technischen Stichworte kennzeichnen – aber sie sind mit umgekehrten ästhetischen Prämissen verbunden. Von seinen Verfahren gibt die anschauliche Beschreibung seines Arbeitszimmers durch Anaïs Nin eine Vorstellung: „Auf dem Notenpult war immer ein Teil einer Musiknotation. Sie pflegte in einem Revisionszustand zu sein und glich einer Collage aus Fragmenten, die er alle bearbeitet und wieder bearbeitet und verschoben hatte, bis sie eine turmhohe Konstruktion bildeten. [...] Fragmente waren auch ans Brett über seinem Arbeitstisch und an die Wände geheftet [...]“.⁵⁸ Collage- oder Montageteknik wird bei Varèse allerdings gerade mit dem Streben verbunden, die romantische Ästhetik vom organischen Wachstum des Werkes zu restaurieren. Eher als um das ästhetische Spiel mit dem Reiz von Kontrast und Überraschung und die Ironie statischer, blockartiger Assemblagen geht es um die Darstellung logischer Sukzessionen von musikalischen Ereignissen: Varèses Abfolgen sind individuelle Gestaltungen eines bestimmten gestischen Kontextes – als Signale, Ankündigungen oder Reaktionen.

57 Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S.153.

58 Anaïs Nin, „In Memoriam: Edgard Varèse (1883–1965)“, in: *PNM IV/2* (Frühling–Sommer 1966), S.8. – „[...] on the music stand, there was always a piece of musical notations. They were in a state of revision resembling a collage: all fragments which he had arranged and rearranged and displaced until they achieved a towering construction. [...] fragments were also tacked on the board above his worktable, and on the walls [...]“

So besteht Formzusammenhang also auf drei Ebenen. Auf der ersten Ebene erwächst materielle Kohärenz aus Zentraltönen, Basiselementen und Themen. Mehr als die Hälfte der Abschnitte (47) akzentuieren – als Orgelpunkt, Ostinato oder als Ausgangs- und/oder Zielton – die Töne *a* oder *e*, das heisst, die Haupttöne des HT und von F2. Andere Zentraltöne betreffen die ‚Mediante‘ *c* (6) und die Unterquinte *d* (6). Ein typisches Verfahren ist ihre chromatische Verschiebung: 27mal liegt der Nachdruck auf *b*, *es* oder *cis*. Die Themen haben je funktionelle Implikationen: HT und T bilden Ostinati ohne interne Formbestimmung; F2 und I markieren Eröffnungen, F1 Abschlüsse; R liefert Impulse als Kontrapunkt zu liegenden Klängen; A und B haben Signalcharakter. F1, F2 und I können intern selbständige Formen bilden, aber meistens sind sie – wie alle Themen ausser HT und T – Bestandteile einer Form als Varianten zur semantischen Figur „Fanfare“. Die einzige Ausnahmenerscheinung ist M: Einzigartig sind der Unisono-Satz und das ungebrochene Metrum, einzigartig ist auch die Form, eine ausgedehnte und formal geschlossene melodische Konstruktion, die einen musikalischen Kontrast zu den 31 Manifestationen des Konzeptes „Kreis – Öffnung“ bildet. Die anderen Themen sind ‚neutral‘ in dem Sinne, dass sie frei verfügbar sind als Material für Ostinati oder Signale. Ihre Bedeutung als Themen ist also derjenigen des Themas in der klassischen Tradition entgegengesetzt: Während dort aus den Implikationen des Themas Form entwickelt wird, werden die Themen in *Arcana* in spezifische Situationen integriert und entsprechend adaptiert.

Auf der zweiten Ebene beruht der musikalische Zusammenhang auf der Logik der Abfolgen. Die Proportionen der Abschnitte und ihre dynamische Gestaltung sind von Bedeutung für die Formgebung. Im Rahmen der „organischen Folge“ von Ereignissen werden gestische Vorgänge dargestellt, deren Verknüpfung eine dramatische Logik herstellt: Auslösung, Störung oder Echo; Vorbereitung, Aufbau, Unterbrechung, Stasis, Öffnung, Entkrampfung ... Diese Wirkung der musikalischen Entwicklungen und Interaktionen korrespondiert mit dem Prozesscharakter der Arbeitsweise.

Auf der dritten Ebene ist die Kohärenz des musikalischen Ausdrucks in der Abfolge von horizontalen „Kreisen“ und vertikalen „Öffnungen“ offensichtlich. Der Ausdruck von Stasis und Ausbruch wiederholt sich in Varianten und Verästelungen. Wenn das HT als „Material für ein Ostinato ohne interne Formbestimmung“ beschrieben wurde, dann ist *Arcana* als Ganzes seine Entsprechung im Grossen: ein gigantisches Ostinato – ein „Kreis“ – aus der Abfolge von Manifestationen eines einzigen expressiven Konzeptes. Diese Kohärenz ist die Stärke und die Schwäche des Werkes. Die Kreise im Innern des Werkes öffnen sich, aber der Kreis des Werkes bleibt geschlossen. Die Dynamik der Einzelformen und ihrer Verknüpfung wird durch die Statik des Werkganzen nivelliert. Die Expansionen transportieren Spannung

lediglich in ein anderes Medium, nicht in Entspannung. Und stationäre Spannung wird nicht als Spannung erlebt, sondern als Zustand: als Unruhe. So geht die Umsetzung des expressiven „Bildes“ in *Arcana* einher mit einem Verlust musikalischer Dynamik auf der Ebene des Werkganzen.

Dennoch ist im Bereich der ersten und zweiten Ebene ein globales Formkonzept vorhanden. Evident ist die Unterteilung auf der kleinräumigsten Ebene; die einzelnen Abschnitte sind deutlich voneinander geschieden. Sie bilden technische Einheiten als selbständige Organisationen und Bedeutungseinheiten (z.B. Modell „Kreis-Öffnung“ T. 1f und 3f). Eine grössräumigere Zusammenfassung kann sich an den Themenverarbeitungen orientieren: Die Takte 46–78 enthalten die zwei ersten Wiederverwertungen des HT, ferner T als eigentliche Introduction der Klimaxpassagen und die erste Wiederverwendung von F2; es kann hier von einer ‚Reprise‘ der Hauptthemen die Rede sein. Danach erscheint das letzte grosse Thema (I) mit M als Signal für den Beginn einer neuen Phase der Grossform. Die ‚Reprise‘ betrifft also den Abschluss eines ersten Hauptteils: Takte 1–78.

Der weitere Verlauf ist formal weniger schlüssig. Das HT zeigt – wie aus den Analysen hervorgegangen ist – nicht immer den Beginn eines Formteils an; diese Annahme ist eine notorische Vereinfachung beinahe aller bisherigen Formanalysen. Als Kriterium bleiben die Formzäsuren. Beim Abschluss von Hauptteil 1 ist M eine musikalische Zäsur. Danach geht es um Kontraste und Unterbrechungen: Stärker noch als die Generalpause in Takt 162 wirkt der dynamische Kontrast ab Takt 130, erste ‚leise Passage‘ nach bislang kräftigster Klimax. Diese zwei Einschnitte stehen zur Verfügung für Unterteilungsversuche, deren Aussagekraft aber zum mindesten als willkürlich betrachtet werden müsste. Ein zweiter Hauptteil muss also negativ definiert werden als die Summe der Musik von Takt 79 bis zu dem nach dem letzten HT beginnenden Schlussteil: T. 79–360. Dieser dritte oder Schlussteil wird mit dem oben diskutierten Triolenmotiv (T. 361) als Nachfolger des HT eröffnet und schliesst vor den beiden Codae⁵⁹ mit der als Echo angelegten letzten Exposition von F2: ⁶⁰ T. 361–433.

Die Eröffnung (T. 1–21) bildet einen Block aus scharf getrennten Fragmenten. Danach werden die Übergänge differenzierter herausgearbeitet. Der Verzicht auf solche Nuancierung in den Abfolgen der Eröffnung verleiht ihr einen soliden und bestimmten Charakter. Die Collagetechnik am Beginn des Werkes und die individuelle Detailarbeit an den Übergängen in der weiteren Entwicklung von *Arcana* exemplifiziert die Entwicklung des Stils vom

59 T. 434–439 und 440–445.

60 T. 427–433.

„Ausgangspunkt Strawinsky“ zum Personalstil in der Formanlage des Werkes. Der erste Hauptteil zeichnet sich durch schnellen Formrhythmus aus: So enthalten die ersten 50 Sekunden von *Arcana* nicht weniger als 10, die letzten 6 Minuten vor der Coda (T. 301–433) nur 28 distinkte Abschnitte. Dies bedeutet eine sechsfache Verlangsamung des Formrhythmus. Ein erstes globales Konzept ist also die Expansion der Formen.

Ein zweites betrifft die Eliminierung des HT und seinen Ersatz durch die rhythmischen Ostinati. Mit der Gruppe HT6–8 (T. 218–276) und den anschliessenden Expansionen ist der Gegenstand „HT“ wesentlich abgeschlossen. Diese HT-Phase markiert ungefähr die Mitte des Werkes um die achte Minute. Von den andern charakteristischen Themen spielt I ab Takt 260 keine Rolle mehr. Schlussphase von F1 sind die Takte 288–298. Nur die Motive (A, B und R) bleiben präsent – und F2 als Schlussfanfare. Global verdrängen also grossräumige lineare Passagen die charakteristischen Themen. Varèse scheint einem Prinzip zu folgen, das er schon 1922 formuliert hat: „[...] unsere Neigung, denke ich, ist es, so vorzugehen, dass das Bild oder die Idee im Werk selbst aufgesogen und durch den Schaffensprozess eliminiert wird.“⁶¹

Schluss

Die Entwicklung des Stils „aus den frühen Werken Strawinskys“ gemäss der eingangs zitierten Äusserung von Elliott Carter wurde anhand einer Diskussion von sechs technischen, methodischen und stilistischen Aspekten rekonstruiert: des thematischen Prinzips, der Verwendung von einfachen Basiselementen und der Methode der Variantenbildung, der Prinzipien des variablen Ostinatos und der tonalen Achsen, und schliesslich der Formtechnik. Während aber der *Sacre* aus einem Dreiklang (kleine Terz + grosse Sekunde) entwickelt wird, liegen der Konstruktion von *Arcana* nicht nur ein melodisches Basiselement (ebenfalls aus zwei Intervallen) und drei Dreiklänge, sondern auch eine rhythmische Figur zugrunde. Die Verwendung eines rhythmischen Basiselementes ist eine charakteristische Entwicklung von Varèse. R, als schnelle Repetition von fünf Impulsen, ist typisch für sein gesamtes Œuvre.

61 Tryon, „New Instruments“ (Anm. 44) [Flechtner 42]. – „[...] our tendency, I think, is to let the image or the idea become absorbed in the work itself and eliminated through the process of invention.“

Die Kompositionsverfahren konstituieren ein offenes System, weil sie – erstens – eher methodische Prinzipien als materielle Regeln festlegen und weil – zweitens – ihre Vielfalt ein pragmatisches Vorgehen der Auswahl mit sich bringt. Ein gemeinsamer Nenner der Verfahren ist das Prinzip zentrifugaler Entwicklung aus einfachen Kernelementen. Dies trifft auf die thematische Arbeitsweise ebenso zu wie auf die Tonhöhenorganisation um Zentraltöne; auf die Gestaltung komplexer Rhythmen in Relation mit regelmässigen metrischen Polen ebenso wie auf die Expansion der Teilformen im Verlauf des Werkes. Varèse verwehrt sich gegen das Klischee der ‚Systemlosigkeit‘: „Es gibt eine Menge absurdes Gerede über das Fehlen von Form oder Methode in der neuen Musik. Sie ist ebenso sehr Gegenstand von Plan und logischer Entwicklung wie die alten Meister.“⁶² Vorsicht ist also geboten gegenüber emphatischen Erklärungen wie: „Es gibt keine Methode, die systematisch angewendet wird.“⁶³ oder: „Die Forderung des Einklangs zwischen den Elementen und der künstlerischen Technik macht ein System des Komponierens unmöglich.“⁶⁴

Die offene Systematik dient der Realisierung von organischen musikalischen Entwicklungen. Diese wiederum enthalten ein expressives Konzept: das ‚Aufbrechen‘ statischer Situationen in eine ‚Öffnung‘ des Klangbildes, der Dynamik, des Tonhöhenspektrums, der rhythmischen Fixiertheit. Notwendigerweise ist dieses Modell für ein individuelles Werk einmalig und stellt als solches auch eine Grenze dar. Die Vermutung sei gewagt, dass Varèses viel diskutierte kreative Krise ab den 30er Jahren mit dem Dilemma zusammenhängen könnte, das ein solch subjektiver Ansatz mit sich bringen mochte. Auch mag die Krise mit dem grundsätzlichen Bekenntnis zur Ideologie vom vollendeten und geschlossenen Opus zusammenhängen: „[...] wenn ich schliesslich ein Werk präsentiere, ist es kein Experiment – es ist ein fertiges Produkt.“⁶⁵ Offensichtlich steht ein solcher Werkbegriff im Widerstreit mit der Offenheit und Prozessorientiertheit dieser Systematik. Indes war der

62 Interview in *The New York Times* (Anm. 35). – „There is a lot of absurd talk about there being no form or method in the new music. It is just as much subject to plan and logical development as the [sic] old masters [...].“

63 David Harold Cox, *The Music of Edgard Varèse*, Ph. D. diss., University of Birmingham 1976, S.114. – „There is no method applied systematically.“

64 La Motte-Haber, *Die Musik* (Anm. 29), S.250.

65 Chou Wen-Chung, „Varèse: A Sketch of the Man and his Music“, in: *MQ* 52 (April 1966), S.163. – „[...] when I finally present a work, it is not an experiment – it is a finished product.“

Versuch, diese Ideologie aufzubrechen, ein Brennpunkt von Varèses Lebensprojekt in Gestalt der – letztlich unrealisierten – Pläne für gigantische multimediale Spektakel unter den Arbeitstiteln *L'Astronome* und *Espace*, an denen er nach der Vollendung von *Arcana* bis gegen Ende der 40er Jahre arbeitete.

Der geschlossene Werkbegriff, das Bekenntnis zur Expression und das Streben nach einem organischen Werkganzen: Diese drei Positionen charakterisieren Varèse als Romantiker und Expressionisten. Innerhalb des Werkes als einem ‚gefrorenen Prozess‘ ist die Stereotypie in der expressiven Anlage problematisch. Als Generalnenner für *Arcana* bleibt neben der Ebene der Expression die ästhetische Ebene der Klangdifferenzierung: des ‚Klangs‘ als ästhetischer Formel. Das Problem wurde schon früh durch Heinz-Klaus Metzger erkannt: „Die historische Innervation Varèses gilt dem Zustand des musikalischen Stoffes, nicht der Formbildung, dem eigentlichen Komponieren.“⁶⁶ In *Arcana* korrespondiert der Widerspruch zwischen der expressiven und der abstrakt-ästhetischen Ebene mit der Gegenüberstellung der einzelnen Momente und des Werkganzen. Je nach Blickwinkel ergeben sich so in der Rezeption diametral entgegengesetzte Standpunkte: „Man könnte Varèse als Klangformalisten betrachten.“⁶⁷ oder aber: „Varèse ist zu Beethoven-haft, zu emotional.“⁶⁸

„Klangformalist“ oder „... zu emotional“: ein Ansatz zur Synthese in der Musik sind Varèses ‚leise Passagen‘. Diese freien Texturen – frei von thematischen Verbindungen und von der Kausalität „Kreis-Öffnung“ – sind von musikalischen Ereignissen beinahe unberührte Klangräume, ähnlich gewissen Zeichnungen Giacomettis, bei denen wenige feine Bleistiftstriche eine Form eher ahnen lassen als abbilden, wodurch der Hintergrund – das weiße Papier, der Klangraum – immens und tief wird. Sie bilden in *Arcana* beinahe den einzigen inhaltlichen Kontrast, einzige Phasen von Entkrampfung: reine Luft und Stille nach dem Gewitter. Hier knüpfte Varèse im Spätwerk *Déserts* (1949–1954) an. Und 1960 ergänzte er *Arcana* um eine zweite Coda: Nicht mehr das triumphale C-Dur der ersten, sondern eine letzte dieser ‚leisen Passagen‘ beschliesst nun das Werk.

66 Heinz-Klaus Metzger, „Hommage à Edgard Varèse“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 2, Mainz 1959, S.58.

67 Henry Weinberg in: Julius, *Edgard Varèse* (Anm. 20), S.43. – „One could regard Varèse as a formalist in sound.“

68 Pierre Boulez gemäß einem mündlichen Bericht von Earle Brown in: Ebd., S.47. – „Varèse is too Beethovenian, too emotional.“

Arcana ist ein Schlüsselwerk zum Verständnis der Situation des 20. Jahrhunderts. So deutlich der Personalstil von Varèse sich innerhalb des historischen Kontextes entwickelt, so deutlich spiegelt *Arcana* die historische Problematik der Verbindung von „Form und Inhalt“, nach der der Komponist – wie das Zitat in der Einleitung belegt – strebte: von Ästhetik und Ausdruck, Objektivierung und Subjektivität. Auf der methodischen Ebene bleibt als Erungenschaft Varèses der Versuch eines „offenen Kompositionssystems“. Es ermöglichte Verbindungen alter und neuer Elemente und Verfahren, und Verbindungen einfacher und komplexer Materialien und Strukturen: „Ich glaube, dass sich heute die Musik insgesamt in einer Übergangsperiode befindet, und dass ihr eine neue Primitivität eignen wird. Mit Primitivität meine ich einen Beginn, eine Neuheit – so, wie Beethoven, indem er sich von der Vergangenheit losriss, primitiv war.“⁶⁹

in seinem Urteil gnadenlos: Zwar sei es dessen Verdienst gewesen, die Werke Schönbergs, Bergs und Weberns im Paris der Nachkriegszeit vermittelt zu haben, seine schulmeisterlichen Analysen hätten der seriellen Musik jedoch eher geschadet als genützt:

Leibowitz, pour la musique sérielle, c'était le pire académisme, bien plus dangereux pour elle que l'académisme tonal ne l'a jamais été pour l'écriture et la musique tonales.²

... après Messiaen, qui avait tout de même une approche organique et historique des chœurs, chez Leibowitz, c'était au contraire très mécanique. Pour les Variations de Schönberg, en particulier, cela devenait vraiment ce que l'appelle une analyse comptable en compte de 1 à 12, avec les renversements de la série, etc. Il y avait très peu, premièrement, de souci esthétique et deuxièmement de souci organique.³

Zu Leibowitz' kompositorischem Schaffen findet sich bei Boulez kein Kommentar.

Die wissenschaftliche Literatur zu Pierre Boulez hat dessen Sicht übernommen. Leibowitz wird meist nur beiläufig erwähnt, wobei das Bild des

1 Der Text entspricht seinem Vortrag, der innerhalb des Forums der 78. Hauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft am 29. November 1997 in Bern gehalten wurde. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus meiner Lizenzarbeit *La discipline dodécaphonique: Untersuchungen zu René Leibowitz' Rezeption später Werke Anna Weberns*, die 1996 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel

69 Sperling, „Varèse“ (Anm. 5) [Flechtner 143]. – „I believe that all music today is transitional, and that there will be a new primitiveness in it. By primitiveness I mean a beginning, a newness – in the sense that Beethoven, breaking away from the past, was primitive.“ in: Jean Borys, *Le chant de l'homme*, Paris 1993, S. 38.

2 in: Jean Borys, *Le chant de l'homme*, Paris 1993, S. 38.

3 in: Jean Borys, *Le chant de l'homme*, Paris 1993, S. 38.

