

Dieter A. Nanz

Edgard Varèse

Die Orchesterwerke

Lukas Verlag

Umschlaggestaltung unter Verwendung einer Photographie
von Kathleen Chase (Edgard Varèse im Gespräch mit Gilbert Chase,
Ausschnitt, ca. 1961 oder 1962), by courtesy of Olivia Mattis.

Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung des
Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen
Forschung sowie der Gemeinde Riehen (Schweiz).

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2003
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
<http://www.lukasverlag.com>

Umschlag und Satz: Verlag
Notensatz: Patrick Hirche, Berlin
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg
Bindung: Lüderitz & Bauer, Berlin

Printed in Germany
ISBN 3-931836-90-8

Inhalt

Einleitung	9
I. Die Lehrjahre	13
Musikalische Ausbildung	13
Schola Cantorum	13
Das »Conservatoire«	17
Einflüsse und Begegnungen	24
Wahlverwandtschaften	24
<i>Bartók – Sibelius – Satie – Skrjabin – Ravel</i>	
Vorbilder	29
<i>Debussy – R. Strauß – Strawinsky – Schönberg und Webern – Alte Musik</i>	
Zum Œuvre vor <i>Amériques</i>	36
Die Texte	39
Übersicht	39
<i>Kompilationen – Kategorien – Stil</i>	
Thematik	43
<i>Musik und Geometrie – Neue Klänge – Neuheit – Primitivismus und Einfachheit – Befreiung</i>	
Selbstverständnis und Rezeption	56
Erfolg und Skandal	56
Abstraktion	61
Universalität und Außenseiterposition	63
II. Elemente des Frühstils: Die Erstfassung von <i>Amériques</i>	69
<i>Amériques</i>	69
Zur Entstehung	69
Editionen	70
Der Nachlaß	72
Zum Manuskript	73
Das Manuskript und Curwen	74
Die zwei Fassungen	76
<i>Die Revision – Zur Erstfassung</i>	
Der lineare Stil	81
Melodik	81
<i>Entwickelnde Melodik – Ostinat Melodik – Reduktion – Arabesken</i>	
Linearer Kontrapunkt und andere Techniken der Überlagerung	94
<i>Zweistimmiger Kontrapunkt – Verdichtung – Schichtungen – Klangfelder – Blöcke – Variable Ostinati – Übersicht</i>	

Mittel und Materialien	128
Kernintervalle	128
Diatonik	135
<i>Melodik – Akkorde</i>	
Hexatonik	138
Oktatonik	142
Chromatische Strukturen	147
<i>Chromatische Strukturen – Neutrale Chromatik – Techniken der Verknüpfung – Übersicht</i>	
»Modifikationen der Zeit«	160
Varianten	162
Formdynamik	166
Die Eröffnung	170
Die Gesamtform	177
Übersicht	187
Les Amériques et les Europes	192
Spuren	193
Arnold Schönberg	196
<i>Struktur und Formfunktion – Materialien – Informalität und Verstärkung der Geste – Umgestaltung – Fanfaren, Klangfelder und Expansionen – Übersicht</i>	
Richard Strauß	226
<i>Ein ›Fundgegenstand‹ – Differenzierung des Klangs – Übersicht</i>	
Claude Debussy	248
<i>Wellen – Melodik – Klangschichtung – Zur Formgewinnung – Übersicht</i>	
Igor Strawinsky	279
<i>Das Prinzip des variablen Ostinatos – Klangfeld und Schlagzeug – Schichten – Melos – Tonmaterialien – Elemente der Formbildung – Übersicht</i>	
Neuheit als Transformation	303
Schlußbemerkungen	308
Pluralismus	308
»Befreiung«	311
Elemente des Stils	313
III. Der Personalstil: <i>Arcana</i>	317
<i>Arcana</i>	317
Zur Entstehung	317
Der Nachlaß	319
Zum Manuskript und zum Dokument (3)	319
Bearbeitungen: Eschig, die Dokumente (2) und (4), Colfranc	325

Die Themen und ihre Disposition	334
Themen und Motive	334
Querverbindungen	340
Inventar der Themenvarianten	341
Strukturelle Bedeutung der Basiselemente	348
Aspekte der Systematik	356
Integration von Diatonik und Chromatik	356
Vier Beispielanalysen	363
<i>Ein Akkordaufbau – Komplementäre Chromatik – Transpositionen – Ereignislogik</i>	
Expansion	376
Stasis und Öffnung	376
Form als Organismus und als Montage	380
Globale Struktur	389
<i>Übergeordneter Zusammenhang – Dauer und Kontrast – Formalisierungen – Die Form von »Arcana« und von »Amériques«</i>	
Zum Personalstil	401
Stilisierung und Ausdruck	401
<i>Arcana</i> und Strawinsky	402
Zum Begriff des »Raums«	410
<i>Kompositionstechnik – Methodik – Expression</i>	
Antiklimax	416
Schlußbemerkungen	421
IV. Der Spätstil: <i>Déserts</i>	425
Vorgeschichte und Entstehung	425
Von <i>Arcana</i> zu <i>Déserts</i>	425
<i>Von Indianern und Wüsten – Multimediale Konzepte – Die Funktion des Chors – Neue Klänge und Raumkonstellationen – »Espace« als Steinbruch</i>	
Entstehung des instrumentalen Teils	444
Skizzen, Manuskript, Edition	446
Der Nachlaß	446
Die Skizzen der Dokumentengruppe (11)	447
Das Manuskript und die Edition	458
<i>Das Manuskript und Varèses nachträgliche Eintragungen – Vom Manuskript zur Edition – Fünf kompositorische Eingriffe</i>	
Zu den Tonbandinterpolationen	471
Die instrumentalen Teile und die Interpolationen	471
Entstehung	472
<i>Tonbandmusik und Film – Arbeit mit Tonband</i>	
Zur Gestalt der Interpolationen	476

Einheit der Struktur	480
Von Takt 41 zu Takt 1	480
Symmetrien und andere Konstruktionsmittel	485
<i>Symmetrische Konstellationen – Intervallreihen, konstitutive Intervalle und Zentraltöne – Chromatik</i>	
Bewegtheit und Statik	499
Klangmodulation und Mischung	499
<i>Differenzierung des Klangverlaufs – Mischung – Das Klavier – Timbre – Punktuelle Schreibweise</i>	
Zum Gebrauch der Dynamik	511
<i>Gegenläufige Dynamik – Ostinat Zonen</i>	
Geräusch und Ton	519
<i>Integration der Klänge – Funktionen des Schlagzeugs</i>	
Zusammenhang	529
Tonale Anordnung und Motivik	529
<i>Zentraltöne – Motivische Elemente</i>	
Tendenzen des Satzbaus	540
<i>Die Texturtypen und ihre Relativierung – Das Prinzip der Wiederholung</i>	
Zum späten Stil	552
Homogenität	552
Konstruktive Tendenzen	554
Stasis und Skandal	556
Schlußbetrachtungen	559
Zur Entstehung des Stils	559
Zur Entwicklung des Stils	561
Konstanten und allgemeine Charakteristiken	563
Ausblick	
Anhang	
Quellennachweis	570
Liste der zitierten Literatur	573

Einleitung

Mein Interesse an Varèse geht auf Hörerlebnisse wie auch auf Erfahrungen mit seiner Musik als Flötist zurück: Eindrücke von außergewöhnlicher akustischer Wucht und zugleich äußerster klanglicher Subtilität. Die vorliegende Untersuchung kreist um zwei übergeordnete Themenbereiche. Der eine betrifft die kompositorische Systematik. Die Beschäftigung mit seinen Partituren hat ergeben, daß Varèse sich der Verwendung von geschlossenen Systemen — oder Systemen, die auf rein technischer Ebene formalisierbar sind — zu entziehen versuchte. Um so mehr stellt sich die Frage nach der globalen Systematik des Varèsischen Komponierens. Die Analysen versuchen, eine Fixierung auf vorgefaßte inhaltliche Hypothesen so weit als möglich zu vermeiden. Im Sinne einer »analyse neutre« (Nattiez 1975: 60) gehen sie von der Observation aus und inventarisieren die Phänomene, um zu einer vergleichenden Systematisierung und Interpretation zu gelangen. Diese soll in eine Zusammenschau der Kompositionstechniken und Verfahren, der Konzepte und der Ästhetik münden. Die stiltypischen Elemente werden anhand ausgewählter und detaillierter Beispielanalysen vorgestellt: »L'analyse, suffisamment poussée, d'un fragment, d'une œuvre, d'un ensemble d'œuvres [...] devrait permettre de dégager des structures musicales qui sont homologues d'autres structures [...]; c'est dans ce rapport d'homologie que se dévoile le «sens» d'une œuvre musicale.« (Ruwet 1972: 14)

Teil II über *Amériques* gibt als Präsentation der Thematik und der Untersuchungsmethode eine ausführliche Darstellung aller Aspekte und ist deshalb der umfangreichste Teil der Untersuchung. Die Teile III und IV über *Arcana* und *Déserts* vertiefen und präzisieren die Befunde der Analyse von *Amériques*. Sie konzentrieren sich auf die Spezifika dieser Werke.

Da die analytische Literatur auch durch die Prägnanz von Varèses verbalen Stellungnahmen und durch die Besonderheiten der Wirkungsgeschichte geprägt wurde, wird den Analysen in Teil I eine Auseinandersetzung mit Varèses Werdegang, seinen Texten, seiner Selbstdarstellung und Rezeption vorangestellt. Sie soll objektivierend dazu beitragen, die Beschäftigung mit der Musik von bereits konventionellen Elementen der (Selbst-)Mythologisierung — um vorwegnehmend Varèses Kernbegriff zu verwenden — zu »befreien«.

Der zweite Themenbereich betrifft Varèses Verbindung mit der musikalischen Tradition. »Wie ein monolithischer Block«, so Klaus

Angermann, rage Varèses Schaffen »aus der Musiklandschaft des 20. Jahrhunderts heraus«. (1996: 9) Dieses Bild zeigt, daß eine solche Sonderstellung unbedingt auch eine Position über der »Landschaft« wäre. Differenzierter schreibt Jürg Stenzl zum Topos von Varèses Besonderheit: »Ohne System, ohne Didaktik, und, vor allem, ohne ökonomischen, institutionalisierten Unterbau, nur bezogen auf den eigenwilligen Komponisten Varèse, der 1950 kurzfristig in Kranichstein weilte und sicherlich kein ausgesprochener Pädagoge war, blieb dieses Schaffen – [...] bis heute, und ganz besonders im deutschen Sprachraum – abseits liegen.« (Stenzl 1980a: 146) Dem darf hinzugefügt werden, daß dieses Schaffen im französischen Sprachraum noch weiter im Abseits blieb. Noch im Jahr 1992 konnte geäußert werden, daß die Beschäftigung mit Varèse das Privileg eines »abenteuerlichen Blicks in Neuland« genieße. (La Motte-Haber 1992: 9) Für das Œuvre selbst blieb die Frage bisher weitgehend unbeantwortet, welchen Platz es innerhalb der musikhistorischen Kontinuität einnehme. Einleitend geht es in Teil I deshalb darum, zu klären, welche Werke und welche Komponistenpersönlichkeiten Varèse in der Zeit zwischen 1904 und 1915 konkret kannte. Diese Jahre zwischen der Übersiedlung nach Paris und der Emigration nach New York können als Lehrjahre betrachtet werden, welche die Entfaltung des Stils prägen mußten. Namentlich in Teil II soll dann aufgrund von vergleichenden Analysen versucht werden, Werke, Komponisten und stilistische Strömungen anzuweisen, die bedeutsam für die Stilgenese waren. Die Originalität von Varèses Musik und die Bedeutung seiner Konzepte soll aus der analytischen Diskussion ihrer konkreten Beziehungen zu und ihrer Gemeinsamkeiten mit jener anderer Repräsentanten der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts heraus erhellt werden.

Nicht nur gegenüber der »Neuen Musik«, sondern auch als Werkkorpus an sich wird Varèses Œuvre zuweilen als »monolithischer Block« aufgefaßt; so schrieb Jonathan W. Bernard bereits in der Einleitung seiner Studie, daß »style and method« ab *Hyperprism* (1922) ein für allemal fixiert seien. (1987: XIV) Mit der Auswahl von drei repräsentativen Werken aus verschiedenen Schaffensperioden soll hier der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich innerhalb des Werks eine Stilentwicklung rekonstruieren läßt. *Amériques*, *Arca-na* und *Déserts* wurden als »repräsentativ« betrachtet, weil es sich erstens sowohl hinsichtlich der Dauer als auch der Besetzung um Varèses umfangreichste Werke handelt, und zweitens, weil jedes dieser Werke – wie in den einleitenden Kapiteln der Teile II, III und IV dargestellt wird – eine Schlüsselfunktion in der Werkbiographie einnimmt.

Mit den quellenkritischen Kapiteln am Anfang der Teile II, III und IV sollen Informationen zur Verfügung gestellt werden, die bislang unzugänglich waren. Es war im Rahmen des vorliegenden Forschungsprojektes möglich, das von Varèse hinterlassene Quellenmaterial zu den drei erwähnten Werken erstmals der Forschung zugänglich zu machen. Zu den entsprechenden Kapiteln in den Teilen II–IV sei festgestellt, daß sie nicht den chronologischen Ausgangspunkt der Analysen darstellen konnten, sondern aus Gründen der Terminabsprache mit dem Nachlaßverwalter Chou Wen-Chung zu einem Zeitpunkt stattfanden, an dem die Arbeit bereits in einem fortgeschrittenen Stadium war. Dies bedeutete für das Konzept der Untersuchung aber keinen Nachteil: Die Fragestellung richtete sich grundsätzlich und primär auf eine detaillierte Analyse der fertigen Partituren. Diesem Ansatz entsprach es denn auch, den Informationen des Quellenstudiums die sekundäre Rolle der Nuancierung und Präzisierung der Analysen zuzuweisen. Ferner muß betont werden, daß die zur Verfügung stehende Zeit es nicht erlaubte, ein definitives und umfassendes Quellenstudium zu betreiben. Die hervorgestellten Angaben sind also als vorläufig und partiell zu betrachten.

Genf, im Juli 2002

Dieter A. Nanz