Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2002)

Heft: 75

Artikel: "...Une légère altération de la forme d'une fonction..." : zur Stilentwicklung von Edgard Varèse

Autor: Nanz, Dieter A.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927908

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

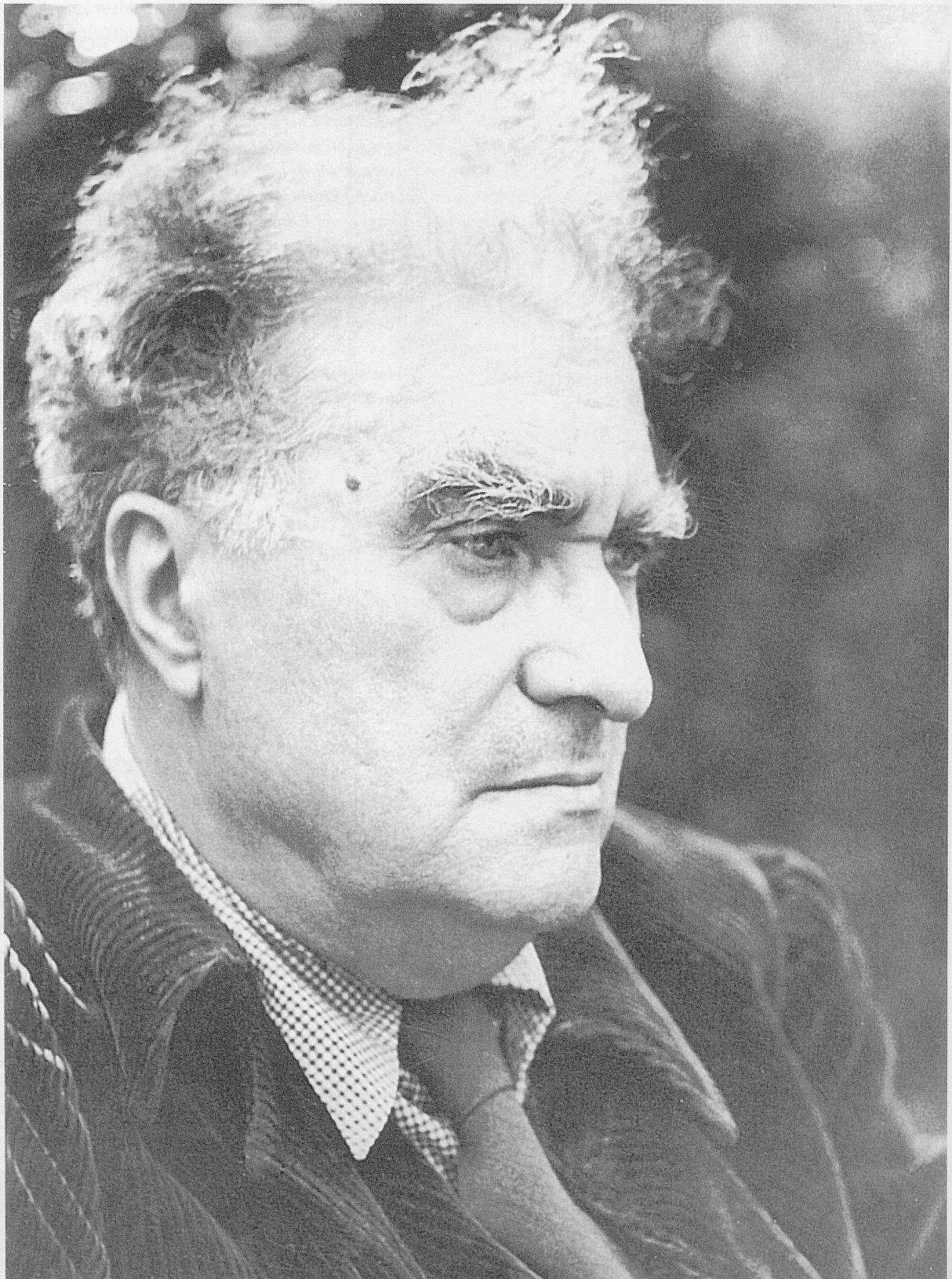
Download PDF: 14.07.2025

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

«... UNE LÉGÈRE ALTÉRATION DE LA FORME D'UNE FONCTION...»

VON DIETER A. NANZ

Zur Stilentwicklung von Edgard Varèse



Edgard Varèse

Während sich vor allem die Werke mit kleinerer Besetzung aus den zwanziger Jahren einen Platz im Konzertleben erobert haben[1] und einige neue CD-Produktionen sein Schaffen mustergültig dokumentieren,[2] bleibt um Edgard Varèse (1883-1965) doch die Aura eines rebellischen Einzelgängers, der in einem grandiosen Rundumschlag mit dem meisten, was als Attribut eines Komponisten gemeinhin für wesentlich angesehen wird, schlicht und einfach Tabula rasa gemacht habe. Diese «Tabula rasa» lässt sich grob auf drei Kernaussagen zuspitzen. Erstens: Varèses Musik habe keine Verbindungen zur Vergangenheit, zweitens: seine Werkbiographie kenne keine Stilentwicklung und drittens: er komponiere systemlos. Dieses Varèse-Bild repräsentiert den Traum von der radikalen Überwindung des Akademismus in der westlichen Musik. Harmonisch fügen sich die rauhen Klangeruptionen namentlich seiner früheren Werke zusammen mit einem kleinen Kanon scharfzüngiger Aphorismen und nicht zuletzt einer aussergewöhnlichen Biographie zum Gesamtbild eines Dissidenten, dessen Thema ‹Befreiung› schlechthin war. In einigen Grundzügen erinnert Varèses Leben ja tatsächlich auch an typische Motive klassischer Heldenepen: der Auszug übers Meer in die Fremde, der Weg der Prüfungen und der Kämpfe mit Feinden, schliesslich der späte Triumph und Ruhm, die Wiederentdeckung in der Heimat und der Tod in einem fernen Land... In den erwähnten Negativformeln von der Befreiung vom akademisch und historisch korrekten Komponisten und Komponieren schwingt deshalb auch jene grosse Bejahung mit, welche Helden auszuzeichnen pflegt: nämlich die Sicherheit des Instinkts.

Inzwischen hat sich das Schibboleth von der «Befreiung des Klangs» aber zu einer Formel eingeschliffen, und es ist anzunehmen, dass die Zeit, in der Varèse auf der Reservebank interessanter, manchmal durchaus auch brauchbarer Abenteurer und Visionäre deponiert werden konnte, allmählich ausläuft. In der entpolarisierten Welt der gegenwärtigen Kunstmusik besteht kaum noch Nachfrage nach jenem ‹troisième homme›, der als alternative Identifikationsfigur vom Dilemma zwischen Strawinsky und Schönberg zu dispensieren versprach.

Im Folgenden sollen anhand gezielter Beispielanalysen an den beiden grossen Eckpfeilern in Varèses Opus, dem frühen *Amériques* (1918-1921) und dem späten *Déserts* (1949-1954) Aspekte der stilistischen Entwicklung aufgezeigt werden. Während der Arbeit an meiner Dissertation[3] hatte ich die Gelegenheit, die Quellenmaterialien im New Yorker Archiv einzusehen. Während zu *Amériques* nur die Reinschrift der ersten Fassung und die Überarbeitungen von 1926 erhalten sind, liegen für *Déserts* (in unvollständiger Form) auch Arbeitsskizzen vor – vielleicht, weil Varèse nun zum ersten Mal die Reinschrift nicht selbst anfertigte. Mit der Vollendung von *Déserts* ging für Varèse eine kompositorische Eiszeit zu Ende, die achtzehn Jahre lang gedauert hatte. Es trifft den Sachverhalt nur ungenügend, wenn als Erklärungsversuch in diesem Zusammenhang zuweilen das Bild einer hochgespannten, von Depressionen gequälten Künstlerpersönlichkeit evoziert wird, die es nicht mehr fertig brachte, auch nur eine Note aufs Papier zu bringen.[4] Auch Varèses eigene, retrospektive Darstellung ist eine Mystifizierung: dass während all dieser Jahre das so ernsthafte wie erfolglose Vorhaben, in einem elektroakustischen Labor einen synthetischen Klangerzeuger zu erfinden, alle anderen Aktivitäten blockiert habe.[5] In Tat und Wahrheit war Varèse einfach kein Vielschreiber. Nicht, dass er langsam oder mühselig komponiert hätte. Anfangs der Zwanziger Jahre, die man als seine eigentlich professionelle Komponistenphase bezeichnen kann, stellte er mit unbeirrbarer Regelmässigkeit Jahr für Jahr, rechtzeitig zur Premiere mit der «International Composers' Guild» (ICG), ein neues Werk bereit. Doch war Varèse nie ausschliesslich Komponist. In jungen Jahren ein begabter Dirigent, wirkte er im Lauf seiner Karriere als Gründer und Leiter von drei Chören, als Gründer und Dirigent eines Sinfonieorchesters, zudem als Veranstalter zeitgenössischer Konzerte in zwei von ihm gegründeten Organisationen und als Initiator eines Komponistenverbandes. Als er 1928 für fünf Jahre aus New York nach Paris zurückkehrte, beschäftigte er sich mit Arthur Honegger mit dem Aufbau einer weiteren Komponistenvereinigung[6] und plante er die Einrichtung einer freien Musikschule, in der die Musik «de toutes races, toutes cultures, toutes périodes et toutes tendances» dokumentiert werden sollte.[7] Der Schlüssel zur Person ist im Streben nach Universalität zu suchen: «I want to encompass everything that is human... from the primitive to the farthest reaches of science.»[8] Varèse war nicht nur selbstkritisch, sondern stand auch der konventionellen Hybris der westlichen Kultur distanziert gegenüber. «Naturellement, les pauvres crétins de blancs croient avoir tout inventé et jugent et condamnent selon leur barèmes et leur conventions», schrieb er 1949 mit typischem Aplomb an seine Tochter.[9] Für den Musiker Varèse zählte nicht so sehr die Aufreihung von Opusnummern, sondern jene durchaus asketische Maxime, die er ursprünglich als Kriterium für die Auswahl von Werken für die Konzertreihe seiner ICG formuliert hatte: «Honesty of purpose».[10]

Bereits vor 1921, als der Siebenunddreissigjährige die Arbeit am Orchesterwerk *Amériques* vollendete, war während vielen Jahren keine Komposition abgeschlossen worden. Letztmals kann mit dem symphonischen Gedicht *Bourgogne* im Jahr 1909 die Fertigstellung eines Werks vermeldet werden. Die Freude am erneuten Gelingen manifestierte sich in

1. *Offrandes* (1921), *Hyperprism* (1922), *Octandre* (1923), *Intégrales* (1924), ferner auch *Ionisation* (1931) und *Density 21.5* (1936).

2. *Varèse, The Complete Recordings*, Royal Concertgebouw/ASKO-Ensemble, Decca 460 208-2, 1998, und: *Edgard Varèse: Arcana, Déserts, Octandre, Offrandes, Intégrales*, Orchestre Nationale de la Radio Polonaise, Naxos 8.554 820 (Naïve), 2000.

3. Dieter A. Nanz, *Die Orchesterwerke von Edgard Varèse: Tradition und Erneuerung*, Diss.phil. Universität Salzburg 2001.

4. Vgl. Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, Paris: Christian Bourgois 1989, S. 132ff.

5. Vgl. Gunther Schuller, «Conversation with Varèse», in: *Perspectives of New Music* 3/2, 1965, S. 32-37.

6. Vgl. Michel Duchesnau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont: Mardaga 1997, S. 109. Der Plan für diese *Ecole de Paris* (!) schloss ferner Arthur Hoérée, Alexandre Tansmann und Vladimir Golschmann ein.

7. Ouellette 1989, S. 111f.

8. Edgard Varèse, *Projet d'œuvre*, Ottawa: National Library of Canada (Typoskriptkopie).

9. *[Brief vom 2. 4. 1949]*, Privatarchiv Olivia Mattis (Kopie).

10. R. M. Knerr, «Russia's Music, Surviving Turmoil, Is Still Supreme, Says Mr. Varèse», in *The New York Herald*, 12. November 1922 (zit. nach Christine Flechtner, *Die Schriften von Edgard Varèse (1883-1965)*, Lizenzarbeit Musikwissenschaft, Universität Freiburg/Schweiz 1983).

offenkundiger Weise in der Titelseite des *Amériques*-Autographs, einer ausserordentlich sorgfältig gestalteten, mit Rotstift ausgeführten Kalligraphie. Der für seine bissigen Sarkasmen bekannte Varèse zeigt hier eine verborgenere Facette seiner Persönlichkeit. Die liebevolle Sorgfalt der Zeichnung hat etwas anrührend Kindliches. In der nicht minder kunstvollen Gestaltung des Autographs von *Arcana* kommt 1926 dann auch ein Element unbeschwerter Verspieltheit hinzu: Nicht einfach «Paracelsus» wird als Autor eines der Partitur vorangestellten Zitats ausgewiesen, sondern «Paracelsus the Great – Monarch of Arcana». Ungefähr 40 Jahre nach *Amériques* beschloss Varèse, alle davor komponierten Werke zu vernichten. Die Durchsicht des Nachlasses hat diesen allgemein bekannten *fait divers*, dessen Erwähnung bisher mit der Hoffnung auf ein zufälliges Überleben einzelner Frühwerke verbunden war, als Faktum bestätigt. *Amériques* wurde durch den Komponisten retrospektiv zum ersten gültigen, ja zum Erstlingswerk aufgewertet.

Zwischen der Musik der ersten Fassung von *Amériques* (1918-1921) und dem späten *Déserts* liegen Welten. Die stilistische Entwicklung von Varèse lässt sich als ein konstantes Streben nach immer weiterer Stilisierung, Vereinfachung und Konzentration der Mittel begreifen. Zahlreiche Stellungnahmen des Komponisten beweisen, dass es sich hierbei um eine bewusste Orientierung handelte, die ihn während seiner ganzen vita als Komponist leitete. Bereits 1922 lässt er verlauten: «We should write [...] in a telegraphic style. We should [...] do nothing by round-about means [...] and try for expressions in the simplest way.»[11] Dieser «telegraphische Stil», so führte er ein Jahr später aus, «impels us to rid ourselves of all the literary rubbish of the nineteenth century [...].»[12] Dem fügt er an – als ob einer Verwechslung mit der antiromantischen Geste der ihm verhassten Neoklassizisten sofort vorgebeugt werden sollte: «All a composer has to do is to feel and convey his sensations to music.»[13] Varèse erweist sich als Ur-Romantiker, der sich seinem Ziel eines unmittelbaren, unverfälschten und essentiellen musikalischen Ausdrucks langsam und unbeirrbar annäherte.

Déserts ist als Kulminationspunkt dieser stilistischen und handwerklichen Entwicklungslinie zu betrachten. An Glockenklang gemahnende Klangflächen aus zwei Quintstapelungen (D-A-e und f'-c''-g'') proklamieren in der Eröffnung des Werks während 13 Takten eine radikal einfache Musik. Gemäss den Erinnerungen des Varèse-Schülers Chou Wen-Chung begann die konkrete Arbeit an der Partitur noch vor Varèses Reise nach Darmstadt im Juli 1950. Die Skizzen lassen vermuten, dass die ersten Fragmente des Werks aber nicht den Anfang, sondern die Takte 32-45 betrafen. Von den ersten 31 Takten bestehen keine Skizzen der ersten Arbeitsphase. Die vier ersten Skizzen wurden auf die Rückseite von Flugblättern notiert, welche für die Mitgliedschaft im «Greater New York Chorus» werben.[14] Dieser Chor war bereits 1946 aufgelöst worden. Vielleicht warteten diese Fragmente also schon während Jahren auf Verwendung. Die Eröffnung des Werks aus reinen Quinten und ohne jegliches Versetzungszeichen ist jedenfalls nach der Rückkehr aus Darmstadt entstanden und demonstriert Unabhängigkeit von dem in Europa vorgefundenen Hang zu chromatischer Komplexität. Zugleich aber setzt Varèse in *Déserts* Verfahren um, die mit den massgeblichen Tendenzen der Avantgarde konvergieren. Diese Schreibweisen stehen für das Interesse an einer genau kontrollierten, sparsamen Diktion. Die interne musikalische Struktur wird Gegenstand minutiöser Detailarbeit. Die in einen 11/4-Takt zusammengefasste Passage von Takt 199 veranschaulicht einen wichtigen Satztypus des Werks: S. Notenbeispiel 1. Jede Stimme trägt einen isolierten Einzelton vor. Dreimal fassen Strichellinien die Töne zu Dreitongruppen zusammen, die je drei Viertel umfassen. Angebundene Nachschlagsnötchen weisen an, dass der Übergang der Einsätze quasi legato sein soll. Jedes Instrument kommt nur einmal zum Einsatz (mit Ausnahme des als Klangausgleich eingesetzten Klaviers). Sicher war dieser punktuelle Satz mit der szenischen Vorstellung der Bühnenaufführung verbunden. Alle drei Gruppen exponieren eine grosse Sexte (plus Oktave), wobei die letze mit g'-e''' die Folge c''-a''' der zentralen eine Quarte nach unten transponiert, während eine Quinte zwischen den Anfangstönen der ersten zwei Gruppen (cis''-fis'') sowie den Tönen 3 und 5 liegt (f-c''). Vor allem aber ist die dritte Gruppe mit den Tönen [g-e-es] der um einen Ganzton hochtransponierte Krebs der ersten [cis-d-f].

Punktueller Satz, eine quasi symmetrische Anlage, akribische Notation einer sparsamen Textur und zugleich die Gestaltung einer organischen Kleinform mit Verdichtung im ‹Mittelteil› und einem vom Vorangehenden abgesetzten Schlussteil: in dreifachem piano kommen hier Varèses Klangfolgen zu einem in sich ruhenden Still-stand. «For me, ‹deserts› is a highly evocative word. It suggests space, solitude, detachment.»[15]

Die Skizzen zeigen, dass Varèse in *Déserts* präkompositorische Dispositionen verwendet hat. Sie betreffen wiederum Dreitongruppen. So wird zur Trompetenfigur g''-es''-fis' in Takt 60 die Notiz «RO 8a» gefügt. Diese Gruppe ist also ein «Retrograd Original», Krebs einer Konstellation 8a. Der Komponist hat sich allerdings vergewissert, dass seine Listen, die mindestens 12 Figuren und ihre kontrapunktischen Varianten enthalten zu haben scheinen, dem begierigen Zugriff der Analytiker entzogen seien. Immerhin, mit dem Ambitus der kleinen None e'''-es' (plus Oktave) und der grossen Terz g'-es' ist die letzte Dreitongruppe in Beispiel 1 Varèses Figur 8a zumindest sehr eng verwandt.

Die Tendenz zur Reduktion und zur Detailarbeit bedeutet also eine Verstärkung des schon immer lebendigen Interesses an systematischer Durchdringung der Konstruktionen. Erstmals finden sich in *Déserts* nun auch vereinzelte streng symmetrische Strukturen. In den Takten 133 und 134 exponieren zwei Schlagzeuggruppen eine exakte Krebsumkehrung: Notenbeispiel 2. Die metrische Struktur (3+4) + (4+3) Schläge enthält zweimal zwei komplementäre Phasen aus je drei Motiven. Die Bedeutung der Zahl 3 bestätigt sich somit auch für den Bereich des Rhythmus – kaum zufällig werden die Gruppen auch mit drei Trommeln und drei Holzblöcken besetzt. Die zwölf Figuren sind so angelegt, dass in jedem durch Strichellinien angedeuteten Segment zwölf Impulse erklingen. Die Sorgfalt der Ausführung wird an Einzelheiten wie jenem Vorschlag der mittleren Holzblöcke in Figur ③ deutlich, der als musikalisch sinnloser Nachschlag im Krebs, nämlich der Figur ③ der Rührtrommel, wegfällt. Im Hinblick auf die Zwölfzahl wird dieser Wegfall in der Figur ⑤ der tiefen Holzblöcke aber systematisch durch einen zusätzlichen Vorschlag kompensiert. Sein Einsatzmoment stimmt beinahe exakt mit jenem des originalen Vorschlags überein. Bei allem Vergnügen an solcherlei Zahlenarbeit (wobei der Vorschlag zur letzten Figur ⑥ die harmonische Zwölfzahl dann doch zur interessanteren 13 ‹aufrundet›) ist auch hier die organische Gestaltung der Formminiatur von besonderem Interesse. Eine regelmässige, statische Sukzession von 12 komplementären Viertelfiguren und -pausen wäre für Varèse undenkbar. Wieder findet eine Verdichtung der symmetrischen Form zur Mitte hin statt. Die Figuren ⑤ umfassen nur 3 Sechzehntel und überlappen sich zudem um einen Sechzehntel mit ③. Diese Verkürzung der Phasen b und b' um je einen Achtel erlaubt es unter Aufrechterhaltung der Symmetrie, auch um die Spiegelachse, also den Taktstrich 134, eine trennende

11. Winthrop P. Tryon, «New Instruments in Orchestra Are Needed, Says Mr. Varèse», in: *The Christian Science Monitor*, 28. August 1922 (Flechtner S. 41f.).

12. Edgard Varèse, «Jérôm' s'en va t'en guerre», in: *The Sackbut* 4, Dezember 1923 (Flechtner S. 69).

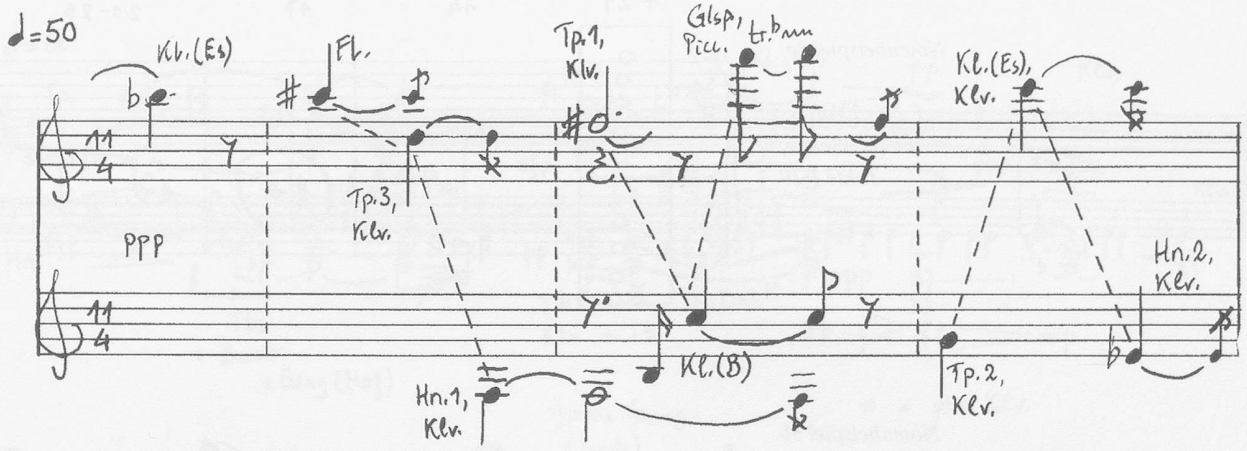
13. *Ibid.*, S. 69.

14. Sie betreffen die Takte 32-45, 47-53, 70-109 und 77-83.

15. Edgard Varèse, *My Titles*, Privatarchiv Olivia Mattis (Typoskriptkopie, 1 Seite).

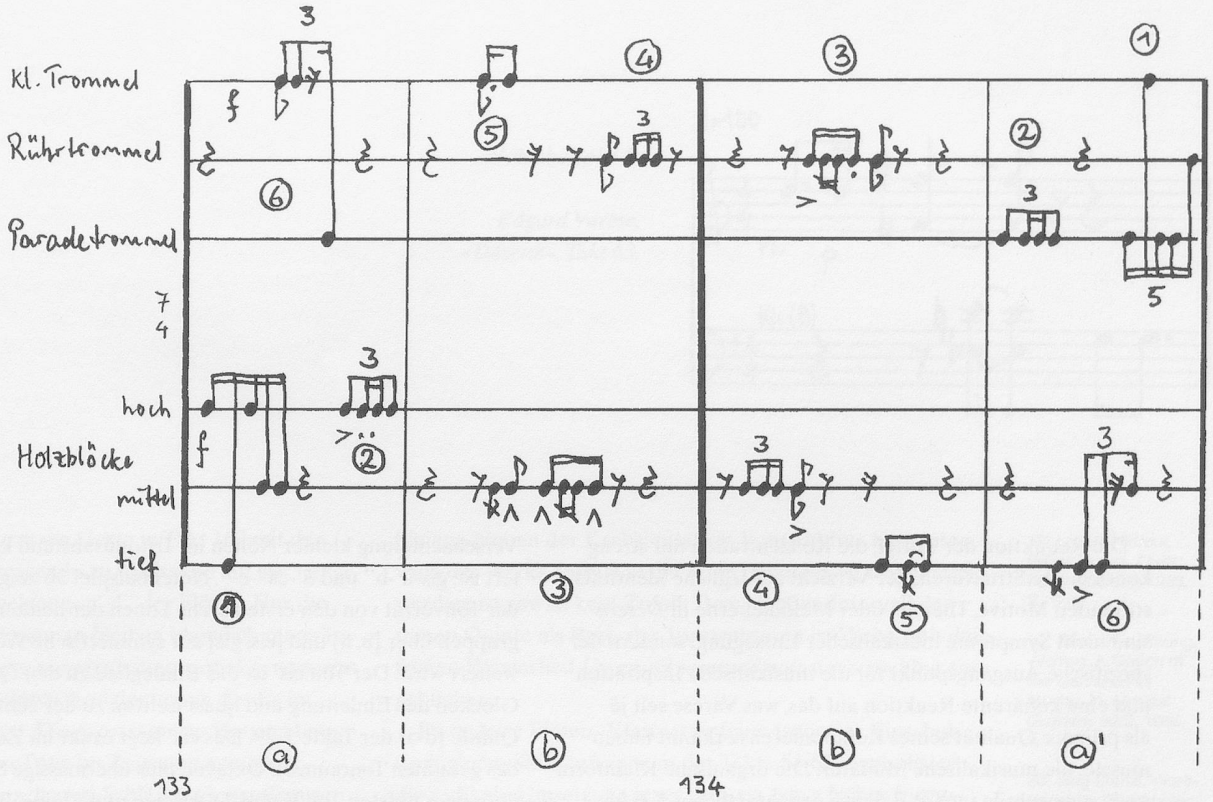
Notenbeispiel 1:

Edgard Varèse, «Déserts», Takt 199



Notenbeispiel 2:

Edgard Varèse, «Déserts», Takte 133-134



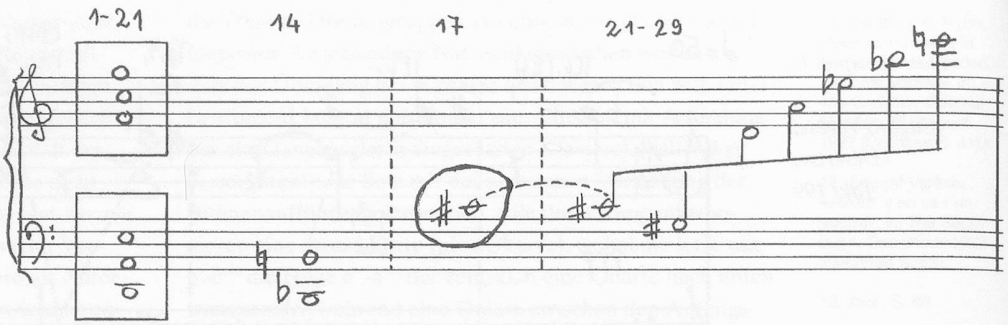
Viertelpause zwischen zwei Gruppen zu disponieren. Die Verdichtung zur Mitte geht einher mit einer stärker linear geprägten Motivform. Umgekehrt wird die metrische Regelmässigkeit der Abfolge in Vierteln in den Aussenseiten des Fragments durch die variable Klang- und Tonhöhengestalt der Figuren ① und ⑥ kompensiert.

Kennzeichnend für Varèse ist, dass diese Auseinandersetzung mit streng systematischer Struktur im Medium des Schlagzeugs stattfindet. Einige Skizzen, so jene zu den Takten 93-113, legen aus handwerklichen Gründen den Schluss nahe, dass in ihrem Fall die Schlagzeugstimmen gar zuerst komponiert und die Instrumente mit distinkten Tonhöhen allmählich und auf je neu angeklebten Papierstückchen ergänzt wurden. Viele Einzelskizzen präsentieren sich deshalb als wunderliches Konglomerat sorgfältig zusammengeleimter Makulatur – aus den erwähnten Flugblättern, aber auch aufgeschnittenen (mit Poststempel versehenen) Briefumschlägen oder gar braunen Packpapierfragmenten jener Tüten, in denen die New Yorker Snackbars ihre Produkte verkaufen.[16] Die mit einer Extralage verstärkten Lochungen am oberen Rand der Skizzen erinnern daran, dass der Komponist sie an einer Leine über dem Schreibtisch aufzuhängen pflegte. Wenn die edierte Partitur über jedem Takt die Taktzahl vermerkt, so ist dies eine Reminiszenz des Kompositionsprozesses. Das Kaleidoskop von Fragmenten, die in buntem Neben- und Durcheinander um das Schreibpult disponiert waren und die – wie die beiden oben diskutierten Formteile – in sich abgerundete Formminiaturen bilden, wurde in einem zweiten Arbeitsgang mit Rotstift in eine lineare Abfolge gebracht, indem jeder einzelne Takt numeriert und somit gezählt wurde. Auch im definitiven Werk sind vereinzelte Takte (etwa Takt 46) deutlich als nachträglich eingefügte Koppeltakte zwischen zwei separaten Skizzenblättern erkennbar. Die nüchterne Strenge der musikalischen Konstruktion korrespondiert mit einer vollständig informellen, prozessorientierten Arbeitsweise, deren essentieller Bestandteil die Freude an Bastelarbeit mit Leim und Schere an vorgefundenen Papierstückchen war.

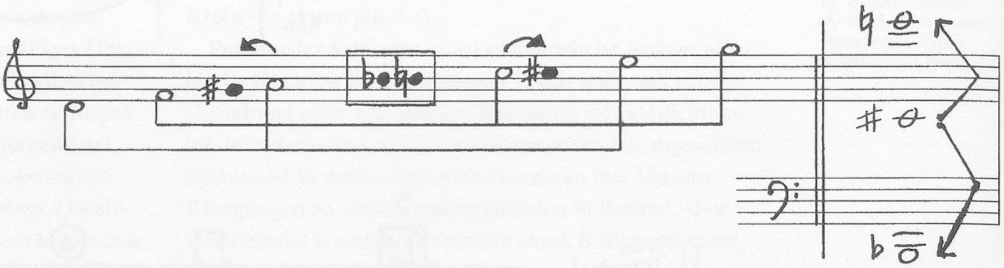
16. Der Poststempel des letzten Fragments aus der ersten Skizzengruppe besagt, dass die Takte 155-164 mit Sicherheit nach dem 15. Dezember 1952 geschrieben wurden. Dass zwischen diesem Fragment und jenem der Takte 93-113, welches den Poststempel vom 2. Januar 1951 trägt, beinahe zwei Jahre liegen, und dass Chou Wen-Chung gemäss einer mündlichen Mitteilung bereits Anfang 1953 mit der Reinschrift begonnen hat, weist auf einen keineswegs linearen Entstehungsprozess des Werks, das im Manuskript 323 Takte umfasste.

Notenbeispiel 3a:

Edgard Varèse, «Déserts», Takte 1-29



Notenbeispiel 3b



Die Reduktion der Mittel, die Konzentration auf streng konstruierte Strukturen, der Verzicht auf jegliche identitätsstiftenden Motive, Themen oder Melodiekerne in *Déserts* sind nicht Symptome musikalischer Entsagung, sondern der spezifische Ausgangspunkt für die musikalische Inspiration und eine kohärente Reaktion auf das, was Varèse seit je als primäre Qualität seines Komponierens erkannt haben musste: die musikalische Miniatur. Die organische Kleinform sucht eine subtile innere Balance gegensätzlicher Kräfte, gezielter Unregelmässigkeiten und Varianten im Bereich der Mikrostruktur.

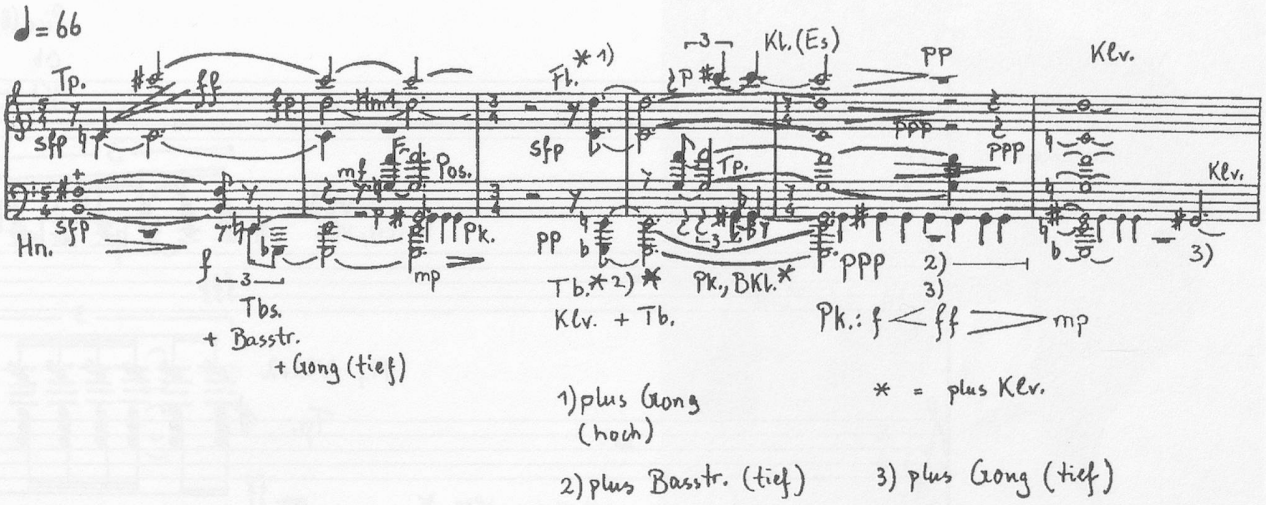
Varèses Territorium sind die Nuancen. Dies soll nicht mit einer Vorliebe für akzidentielle Details verwechselt werden: «Even the most beautiful phrase goes into the discard if it is not structural; if it is only an imaginative vagabond.»[17] Während der Komposition von *Arcana* schrieb er, im Bewusstsein eines «volonté d'acier», an seine Frau: «De plus en plus je me débarrasse de tout le détail. J'ai cependant de belles combinaisons écrites, mais pas encore assez austères.» (Hirbour 1985: 176) *Déserts* repräsentiert ein noch weitergehendes, nicht minder eisernes Streben nach Homogenität und «austérité». Für die Tonhöhenorganisation bedeutet dies die Konzentration auf ein einziges konstitutives Intervall: die kleine None, und zwar in der Verbindung [Quinte + Tritonus]. Die reinen Quintstapelungen der Eröffnung (Notenbeispiel 3a) werden in Takt 14 durch die kleine None B'-H aufgebrochen, einer Transposition der (virtuellen) Spiegelachse b/h der zwei Quintgruppen. Das in Takt 16 erklingende cis' hat Varèse in seinem persönlichen Korrekturexemplar der Partitur umkreist. Es zitiert mit dem H noch einmal eine grosse None und wird zum Ausgangspunkt einer steigenden Expansion des Klangs ab Takt 21, die aus einer systematischen Verschachtelung kleiner Nonen im Tritonusabstand konstruiert ist: gis-a'-b'' und d'-es''-e'''. Notenbeispiel 3b zeigt, wie der Tonvorrat von den ersten sechs Tönen der beiden Quintgruppen über [b, h] und [cis, gis] auf symmetrische Weise erweitert wird. Der Ton cis' ist das Bindeglied zu den Quinten-Glocken der Einleitung und quasi Leitton zu der zentralen Quinte [d-a] der Takte 1-29. Das cis' liegt exakt im Zentrum des gesamten Tonraums: 2 Oktaven plus übermässige Sekunde über dem tiefsten Ton B und 2 Oktaven plus kleine Terz unter dem Spitzenton e'''. Im Anschluss an diese Eröffnungsphase wird sich der Ton [cis] als erster Zentralton des Werks etablieren, der dann auf informelle Weise im Laufe der Form phasenweise um einen Halbton hochversetzt wird bis zum [es] der Schlusstakte. In der Manuskriptfassung mündete das Werk übrigens in einen letzten Akkord aus den Tönen E-g-e''.

Es überrascht nicht, dass in diesem Spätwerk ein Formprinzip zu extensiver Anwendung kommt, das in früheren Werken kaum vorzufinden ist: die variierende Wiederholung eines Formteils. Die Teilformen sind nun nicht mehr zielgerichtete, in ein Nachfolgeereignis überschäumende Aktionen, sondern ruhen statisch in sich selbst. Die Bewegung wird ins Innere der Einheiten zurückgenommen. In den Takten 169-173 wird eine zweitaktige Konstellation in einer rhythmischen und klanglichen Variante wiederholt: Notenbeispiel 4. Nur die Quinte H-fis der Hörner, eine Überlappung mit dem Vorhergehenden, wird in Takt 172 nicht zitiert. Der erste und letzte Ton, c' und Gis, bleiben in der Variante als Rahmentöne stationär. Der Spitzenton cis''' wird in der Wiederholung an den Schluss verschoben, vom zweiten zum zweitletzten Ton. So wird der Akzent auf der melodischen kleinen None (plus Oktave) c'-cis''' in Takt 172 durch die harmonische grosse

17. David Ewen, *American Composers Today*, New York: H. W. Wilson 1949, S. 250.

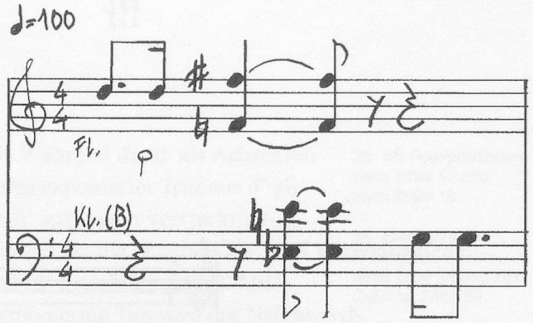
Notenbeispiel 4:

Edgard Varèse, «Déserts», Takte 169-174.



Notenbeispiel 5:

Edgard Varèse, «Déserts», Takt 63.



None c'-d'' ersetzt. Der grossen Geste in Takt 169 mit den Trompeten und einem crescendo zu fortissimo auf cis''' folgt die Statik des leisen Liegeklangs c'-d'' der Flöten. Nur die Basstöne E und Es der Posaunen bleiben klanglich unverändert, werden aber von forte auf pianissimo zurückgenommen und, ähnlich den Flöten, durch Antizipationen des Es im Klavier simultan exponiert. Die grossräumige Entwicklung der ersten Variante, deren Töne im Zeitraum von acht Vierteln einsetzen, wird nach zwei Schlägen Generalpause auf knapp drei Viertel zusammengedrängt und durch die Verdoppelungen des Klaviers klanglich homogenisiert. Dem Charakter eines leisen, kondensierten Echos widerspricht einzig das forte der Pauke, die mit den zwei Impulsen von Takt 172 die regelmässigen Impulse zum Liegeklang initiiert, der während elf Schlägen ausklingt.

Solche variierenden Wiederholungen sind in *Déserts* nicht mehr, wie es etwa in *Arcana* der Fall war, dramatische Techniken des Spannungsstaus. Sie repräsentieren den ästhetischen Hintergrund des ganzen Werkes, dessen überwiegend leise, in sich verharrende Teilformen aus der Stille herauswachsen und wieder in sie zurückkehren. 1954, nach Abschluss von *Déserts,* gab der Komponist eine der seltenen ausführlichen Stellungnahmen zu seinen konkreten kompositorischen Prozeduren. Darin steht: «[...] imaginez des séries de variations où les transformations proviendraient d'une légère altération de la forme d'une fonction, ou bien de la transposition d'une fonction dans une autre [...].»[18]

Die kleine Kreuzfigur von Takt 63 (Notenbeispiel 5) stellt die konzise Strenge des Stils gleichsam in graphisch versinnbildlichter Form dar: ein exakter Krebs mit Spiegelpunkt auf der Taktmitte zwischen den Innentönen e' und f', um den die Flötenfigur quasi um 180° gedreht wird. Dass die zwei kleinen Nonen der Krebsimitation, konstruktive Kernintervalle des Werks, formal in die reine Quinte d''-g eingebettet werden, ist gewiss kein Zufall: Dem stabilen Intervall der reinen Quinte als Basis der Tonstrukturen ist Varèse seit dem frühen Klavierlied *Un grand sommeil noir* unverrückbar treu geblieben.

Diese leise Flöten-/Klarinettenfigur, isolierter Einschub nach einem Skizzenfragment der Takte 54-62, symbolisiert die radikale Umsetzung jener dreissig Jahre früher formulierten Maxime des «telegraphisches Stils». Hier gibt es keine «round-about means» des Ausdrucks mehr, die «austérité» der Struktur ist unübertreffbar.

Chou Wen-Chung schrieb über Varèse: «In the application of the system [der Zwölftontechnik, d. Verf.] by Webern – one composer of our time he truly admired – he found ‹remarkable possibilities of expansion, new points of departure›.»[19] Die Beobachtung, dass Varèse in *Déserts* das Konzept hatte, durch geringfügige Nuancierungen aus Gleichem Neues zu erzeugen, macht die innere Verbindung zu Anton Webern offenkundig. Jürg Stenzl schrieb im Anschluss an seine Analyse der Takte 41-45, dass es mit Blick auf «die zwölftönige Anlage von zwölf Vierteln Dauer in Form eines Spiegelkanons schwer falle, «nicht an Webern zu denken».[20] Und genau in diese kurze Passage mündet das früheste Skizzenfragment, das erst noch auf einen seit 1946 obsoleten Chor-Werbezettel notiert wurde. Dass dem 1945 verstorbenen Webern kurz nach seinem Tod mit einem auf Takt 45 endenden symmetrischen Kanon eine Hommage erteilt wurde, erscheint durchaus plausibel.

Die den beiden Komponisten gemeinsame Tendenz zur Reduktion impliziert die Strategie, auf dem Weg der Abstraktion von Melodik, Thematik, periodischer Rhythmik und

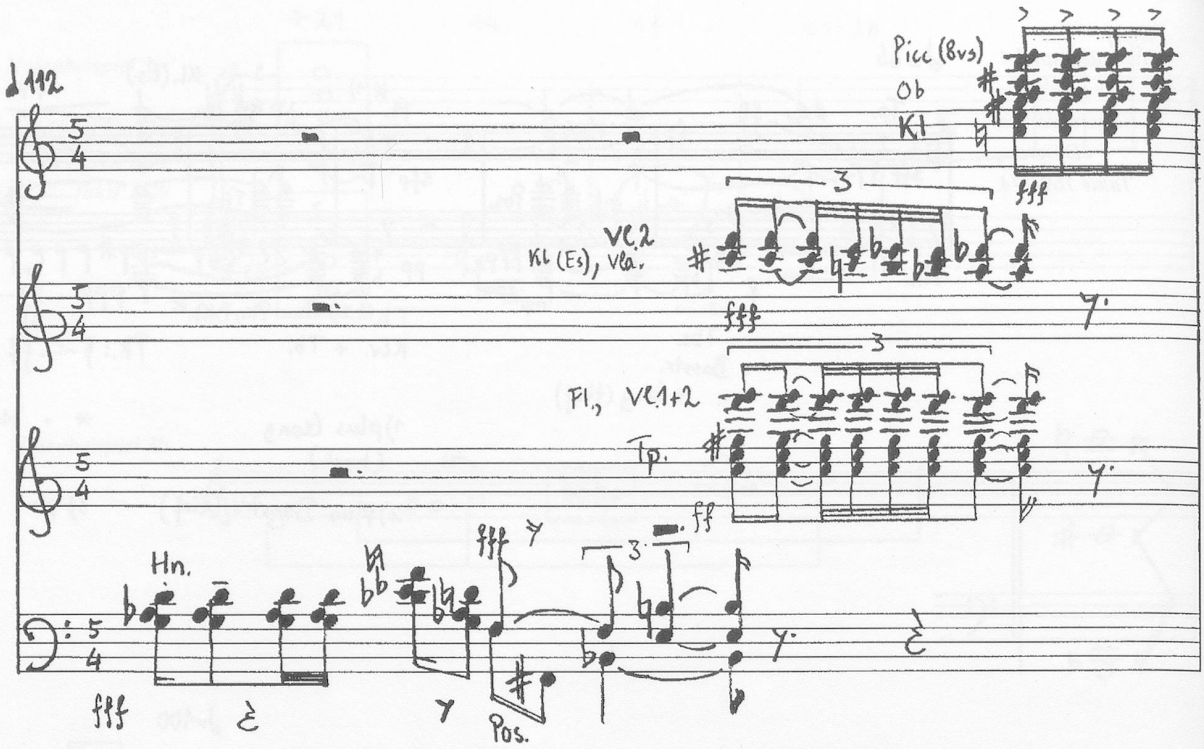
18. Louise Hirbour, *Edgar Varèse. Ecrits*; Paris: Bourgois 1983, S. 128.

19. Chou Wen-Chung, «Varèse: A Sketch of the Man and His Music», in: *Musical Quarterly* 52/2, 1966, S. 156.

20. Jürg Stenzl, «Varèsiana», in: *Hamburger Jahrbuch der Musikwissenschaft* 4, 1980, S. 162.

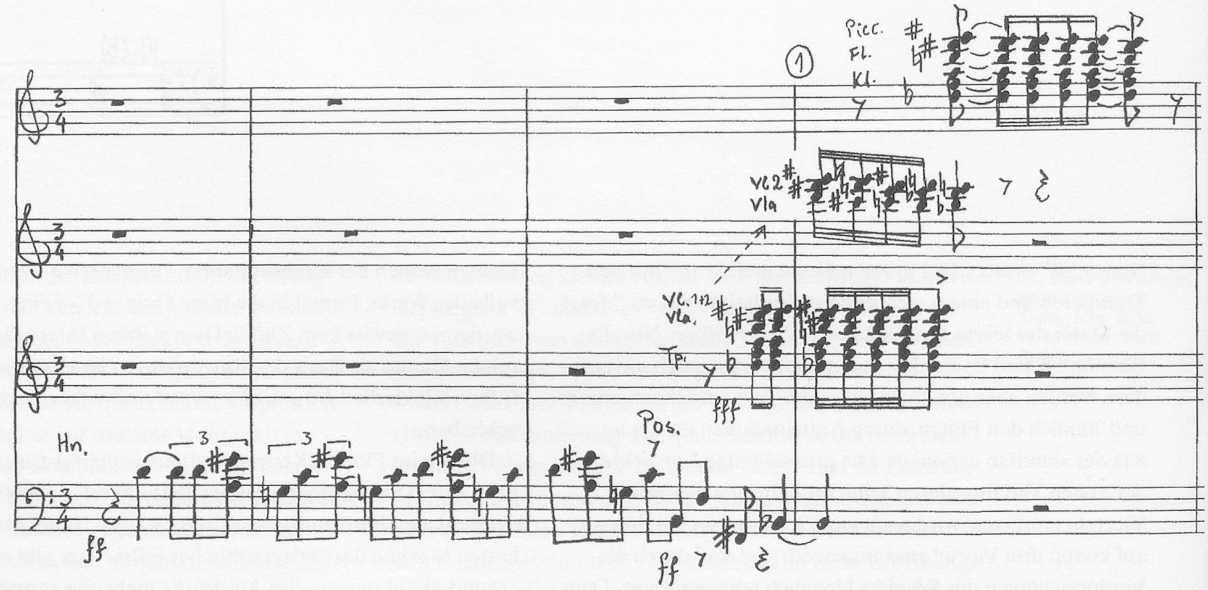
Notenbeispiel 6:

Edgard Varèse, «Amériques», Ziffer 1.



Notenbeispiel 7:

Arnold Schönberg, «Fünf Orchesterstücke» op. 16, Nr. 4 ("Peripetie"), Takte 267-270.



prozesshaft aktiven, funktionalen Formereignissen durch eine umfassende Strukturierung System und Prozess, beziehungsweise Gesetz und Gestalt, zur Übereinstimmung zu bringen. «In Weberns Nomos-Theorem ist nicht nur der Begriff des Reihengesetzes aufgehoben, sondern auch jener der Gestalt, definiert als rhythmisch/diastematische und durch Intervallrelationen geprägte Gestalt».[21] Varèses Affinität zum späten Webern mag mit der Beobachtung zusammenhängen, dass letzterer tendenziell die strenge Systematik, der er sich verpflichtet sah, von Innen her aufhob und so die ‹reine Struktur› dem ‹reinen Prozess› annäherte. Bei Varèse allerdings sind strenge, umfassend systematische Passagen stets ein Fluchtpunkt diverser konstruktiver Linien, deren anderes Ende weitgehende Informalität eines heuristischen, durch rein lokale Strukturen geprägten Satzes ist. Dieses Spannungsfeld ist das eigentliche Charakteristikum für Varèses Komponieren – aber keineswegs für jenes von Webern. Zwischen den streng systematischen instrumentalen Fragmenten in *Déserts* entfalten sich weit informellere Klangphänomene als in allen früheren Werken – nämlich die Tonbandinterpolationen.

Am Anfang von Varèses Opus steht *Amériques*. Nochmals 17 Jahre vor dessen Vollendung, nämlich am 28. April 1904, hörte der Einundzwanzigjährige in einem Konzert der Turiner «Società dei Concerti» unter Camille Chevillard erstmals Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*.[22] Der Eindruck dieser Musik war kolossal, und kurz darauf brach Varèse nach Paris auf, um schon im Herbst desselben Jahres Kompositionsstudien an der Schola Cantorum zu beginnen.[23] Die chromatischen Wellenfiguren der Streicher in der Eröffnungsphase von *Amériques* (2 Takte vor Ziffer 4) entstammen unmittelbar Debussys *Martyre de Saint Sébastien* (Ziffer 29). In *Amériques* kehrt diese Passage noch dreimal, in enormer Vergrösserung, zurück und ist somit eine Säule der Formanlage.[24] Ähnliches gilt für das Klangfeld von Ziffer 9,[25] das direkt an Ziffer 56 von *Pelléas et Mélisande* anschliesst.

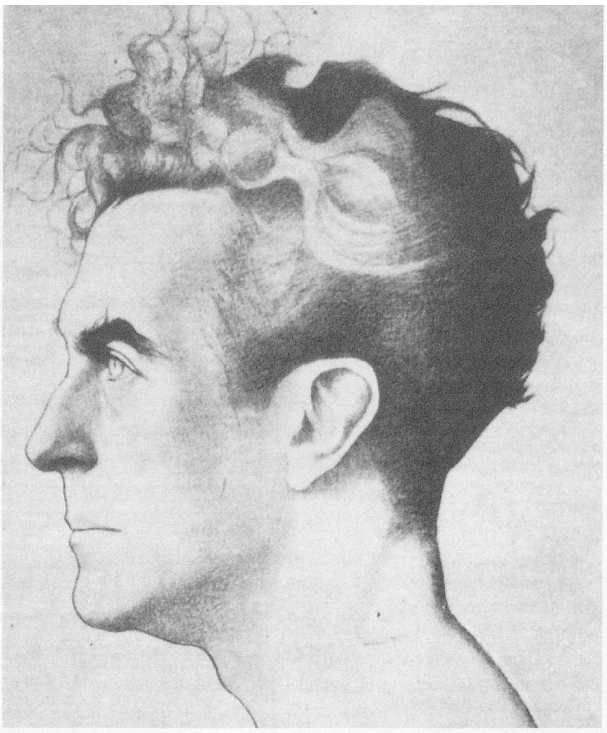
Während die Verarbeitung einer Passage aus *Don Quixote* von Richard Strauss – dem chronologisch zweiten grossen

21. Barbara Zuber, *Gesetz und Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München: Musikprint 1995 (Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts; 1), S.327.

22. David Sovani, *Giuseppe Depanis e la Società dei Concerti. Musica a Torino fra Ottocento e Novecento*, Turin: Centro Studi Piemontesi 1988 (Il Gridelino; 6), S. 197.

23. Louise Varèse, *Varèse. A Looking-Glass Diary*, New York: Norton 1972, S. 138.

24. Bei Ziffer 14, 5 Takte nach Ziffer 17 und 2 Takte nach Ziffer 48 der Erstfassung.



Joseph Stella: Edgard Varèse, 1921 (Baltimore Museum of Art)

Vorbild und vermutlichen Hauptmotiv der um 1907 durchaus aussergewöhnlichen Übersiedlung des Franzosen Varèse nach Berlin – in der zweiten Fassung des Werks von 1926 ersatzlos gestrichen wurde,[26] wurden die Akkordblöcke in Strauss' *Salome* (Ziffer 149) zur Grundlage eines weiteren Kernelementes der Form auch in der revidierten Fassung von *Amériques:* Erstmals nach Ziffer 11 exponiert, bilden die dynamisch extrem an- und abschwellenden, blockhaften Akkorde nach einer Reprise bei Ziffer 21 einen zentralen Teil der Schlussklimax ab Ziffer 43.

Es erweist sich, dass gerade die Anfangsphase von *Amériques* ein Kaleidoskop von Referenzen und Erinnerungen an prägende Vorbilder darstellt. Heterogenität ist die Devise. Die ostinate Flötenmelodie der Eröffnung wäre ohne das *Prélude*-Erlebnis wohl kaum denkbar, und zugleich verweisen Harfe und Fagott ebenso deutlich an Strawinskys *Sacre du printemps*[27] wie die Fagottfloskel 4 Takte vor Ziffer 4.[28] Die Liste solcher Beispiele konkreter Partiturtransformationen liesse sich fortsetzen. Ausser einer Hommage an Ravel[29] betreffen alle wichtigen Partiturverweise Debussy, Strauss, Strawinsky und Schönberg. Während Strawinsky in diesem «frühen» Werk nur am Rande, beinahe anekdotisch in Erscheinung tritt, konzentrieren sich in der Werkeröffnung Referenzen an Arnold Schönberg, dessen Vorbildfunktion für Varèse bisher nur ungenügend hervorgehoben wurde.

Die Partiturziffer 1 von *Amériques* kennzeichnet einen ersten Einbruch in die Stereotypie der bereits sieben Mal exponierten Flötenmelodie: Notenbeispiel 6. Diese abrupte, bis ins g'''' aufschiessende Klangexplosion ist eine minutiöse Verarbeitung eines Fragments aus der «Peripetie» von Schönbergs *Fünf Orchesterstücken* op. 16 (Takte 267-270: Notenbeispiel 7). Der Schönbergsche Takt 270 ist mit der Ziffer 1 versehen. Es kann kein Zufall sein, dass Varèse in *Amériques* diese erste neue Musik nach der einleitenden Melodie ebenfalls mit der Ziffer 1 versieht. Damit wird dem Wiener Meister der neuen Musik eine ebenso explizite wie kabbalistische Ehrenbezeugung gemacht.

Der Detailvergleich zeigt kleine Veränderungen. Varèse komprimiert das Fragment von elf auf fünf Viertel, indem die Hornstimme auf eine fanfarenartige Geste reduziert wird, deren schroffe Kürze einen Kontrast zum breiten Melisma der Altflöte darstellt. Während das d' als Achsenton erhalten bleibt, wird Schönbergs exponierter Tritonus d'-gis' im harmonischen Tritonus as-d' sozusagen versteckt zugunsten der melodischen Quinte d'-a', die ebenfalls als Transposition aus dem Vorbild (d'-a) aufzufassen ist. Mit dem Ton g als weiterem umdisponierten Ton wird der Nachdruck wiederum auf eine quintenbetonte Struktur gelegt. Ein ähnlich spielerisches Durcheinanderwürfeln der Töne ist auch der anschliessenden Überleitungsfigur der Posaunen eigen, wobei Schönbergs Anfangston H an den Schluss der Tonfolge verlegt wird. Auch hier wird ein Tritonus gemildert (f-h), diesmal, indem nachträglich eine «Auflösung» in die reine Quinte h-e hinzukomponiert wird. In der dritten und vierten Phase, also bei Schönbergs Ziffer 1, verstärkt Varèse den aggressiven Klangcharakter, indem die Es-Klarinetten die zweiten, die Flöten die ersten Geigen sekundieren und indem die (wenig effiziente) Verdoppelung der Trompetenstimme durch die Bratschen gestrichen wird. Im letzten Fragment schliesslich ersetzt die Oboe den Flötenklang, und die Piccolostimme wird hochoktaviert. Entgegen diesen Klangverschärfungen dünnt Varèse die Tonsubstanz aus: Die fallende chromatische Figur beschränkt sich auf die parallele grosse Terz. Die Klimaxwirkung der Schlussfigur wird dann aber durch das zusätzliche a'' der Oboen erhöht; es steigert den Dissonanzgehalt des Klangs und erweitert den oberen Teil des Schlussakkords zu einem zweiten übermässigen Dreiklang. Vor allem aber werden die beiden letzten Figuren um einen Halbton tieftransponiert; das Vorangehende bleibt auf der ursprünglichen Tonhöhe. So wird eine übergeordnete Oktavbeziehung hergestellt: Der tiefste erste Ton des Abschnitts, das g der Hörner, ist nun mit dem höchsten und letzten, dem g'''' der Piccoli, identisch.

Dieser Einwurf wird noch zweimal (bei Ziffer 6 und 3 Takte nach Ziffer 19) reexponiert, gehört also zur Grundsubstanz des Werks. Varèse stellt ein sorgfältiges Partiturstudium Schönbergs unter Beweis: Bereits in der polyphonen Stelle nach Ziffer 2 erklingt wieder ein transformiertes Schönberg-Zitat. Interessanter Weise bilden die Trillerfiguren ab Takt 5 nach Ziffer 2, unmittelbar aus der Barcarole *Heimfahrt* des *Pierrot lunaire* op. 21 stammend (Takt 25), diesmal den *Abschluss* einer Formeinheit (Notenbeispiele 8 und 9). Die

25. Mit Reexpositionen nach Ziffer 17 und nach Ziffer 18.

26. Erstfassung von *Amériques*, 6 Takte nach Ziffer 28 und *Don Quixote*, Ziffer 50.

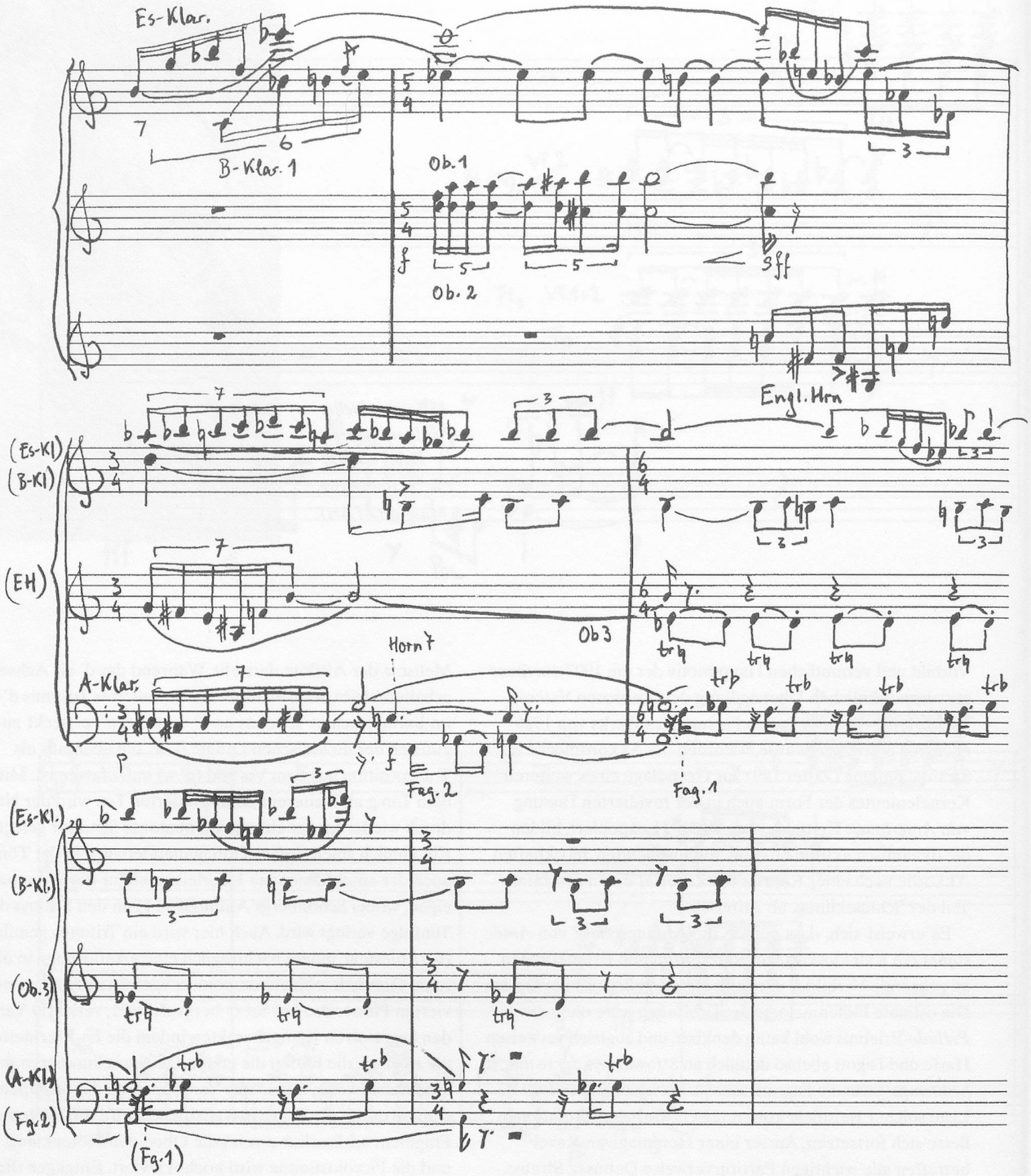
27. 2. Teil, «Action rituelle des ancêtres», nach Ziffer 129.

28. «Introduction» zu Teil 2 des *Sacre*, vor Ziffer 85.

29. Die Referenz an *Ma mère l'Oye* (Zf. 5) findet sich ebenfalls ganz am Anfang von *Amériques*: Ziffer 3. Diese Passage wird später nicht weiterverwendet. Dass Varèse aber mit den Streicher-Flageolett-Tönen, -Glissandi und -Tremoli des «Petit poucet» den Namen Ravel sozusagen in die Überschrift des Werks hineinnimmt, ist ein persönliches Bekenntnis.

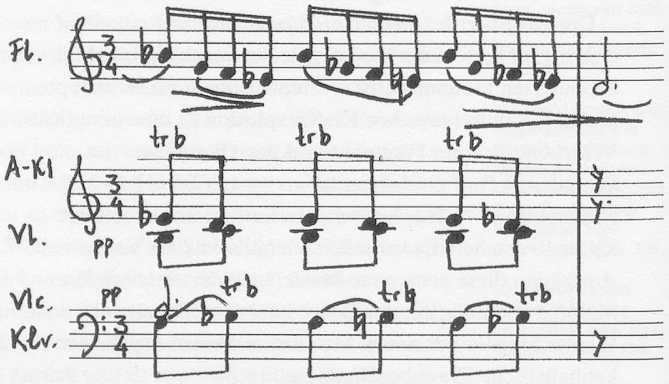
Notenbeispiel 8:

Edgard Varèse, «Amériques», Takte 3-7 nach Ziffer 2.



Notenbeispiel 9:

Arnold Schönberg, «Pierrot lunaire» op. 21, Nr. 20 («Heimfahrt»), Takt 25



homorhythmische Gestaltung bei Schönberg wird bei Varèse durch die freie Linienführung der Es-Klarinette und den variablen Rhythmus der B-Klarinette vermieden. Sein Tempo ist wesentlich höher als jenes des Vorbilds, wobei das Fragment von drei auf neun Viertel ausgedehnt wird. In der Wahl der Tonhöhen aber bleibt Varèse nahe beim Modell. Geringfügige Abweichungen bestätigen die Gewissenhaftigkeit des Kopierens; so wird das fes' in Schönbergs Flötenstimme in einer Motivvariante zum Schlusston fes''' der Es-Klarinette, ähnlich, wie das g des Klaviers bei Varèse im Schlusstakt der A-Klarinette erscheint.

Das frühe Einpendeln von Varèses Es-Klarinette in einen von Tiefalterationen dominierten Tonbereich weist darauf, dass *Pierrot* in diesem Abschnitt von vornherein eingeplant war. Auch die Oboen und die B-Klarinette zielen mit cis'', h'' und es'', d'' von Anfang an auf die Ostinati h-c' und es'-d'. Wenn so das Stimmengeflecht dieser Passage auf den Ausklang hin konzipiert war, so ist auch die solistische Besetzung ein direkter Verweis auf Schönberg. Die originale «Barcarole» umschaukelt in der Flöte einen tonalen Bereich Es-Dur und mit tieferen Lage einen mit Vorhalten versehenen D-Dominantseptimakkord. Die tonalen Assoziationen funktionieren, genau wie bei Varèse, als Ausklang und Beruhigung während einer Schlussphase. Bei Schönberg aber verwischen die Alterationen des ges zu g (Klavier) und des d' zu des' (Klarinette) sowie die Varianten der Flötenfigur den tonalen Bezug. Gegenüber dieser Neigung zu ständiger Fluktuation gibt Varèse einer linearen, stabilen Gestaltung den Vorzug. Die Tonvorräte der tieferen Stimmen sind konstant, und die Klarinettenfiguren werden um eine zugunsten des Liegetons b'' reduziert. Varèses Tendenz zum Beharren bedeutet eine Abwendung vom strukturellen Komponieren mit Tönen; die Tonhöhen werden zu Teilfunktionen eines Formzusammenhangs instrumentalisiert. Die chromatisch fluktuierenden Tonhöhenveränderungen Schönbergs werden aus dem Innern des Ostinatos entfernt und an das Ende verschoben. So wird ein zweiphasiger Formverlauf hergestellt, der zuerst lineare Statik darstellt, um danach – durch die Veränderung der Tonhöhen – in eine quasi kadenzierende Schlussfigur einzumünden: fes''' (Es-Klarinette) und g (A-Klarinette). Umgekehrt erfährt der Rhythmus eine komplexere Gestaltung. Schönbergs streng metrisch gebundene Rhythmen werden zu ametrischen Gebärden, die innermusikalische Vorgänge wie Verdichtung, Spannungsstau und Auflösung darstellen: siehe etwa das «Zerbröckeln» der B-Klarinettenfigur. Solche scheinbar improvisierten Verlaufsformen, solche artifizielle Spontaneität der Rhythmen bilden das eigentliche Agens des Formprozesses.

Bereits in den 2 Takten vor Ziffer 6 von *Amériques* macht Schönberg seine nächste Aufwartung,[30] und der nächste Fund aus den *Fünf Orchesterstücken* folgt in den 4 Takten vor Ziffer 7[31] – einer wahren Schatzkiste für den jungen Varèse. Auch der eintaktige Block von Ziffer 4 lässt dieses Werk anklingen.[32] Alle diese Parallelstellen überstehen die Revision des Werks unbeschadet; sie sind am Anfang von *Amériques* lokalisiert und haben im weiteren Formverlauf wichtige Funktionen.

1921 liefert Varèse ein Werk, das von panchromatischer, «atonaler» Schreibweise auf so selbstverständliche Weise Gebrauch macht, dass noch nie auch nur gefragt wurde, wo er eine solche gelernt haben könnte. Das frühe Klavierlied *Un grand sommeil noir* von 1906 ist davon ebenso weit entfernt wie – den Zeitungsberichten indirekt zu entnehmen – das symphonische Gedicht *Bourgogne* (1907-1908). Ganz offensichtlich hat sich Varèse in den Jahren nach 1910 intensiv mit Schönberg auseinandergesetzt. Dass diese Auseinandersetzung für den weitgehend als Autodidakten zu betrachtenden Komponisten mit der Verfertigung kompositorischer Studien, Partiturtransformationen und Übungen verbunden war, darf vermutet werden. In *Amériques*, dessen Grundmaterialien vermutlich auf diese Jahre zurückgehen, ging es Varèse nicht um die Demonstration kreativer Originalität auf der Ebene des kompositorischen Einfalls. Die Subjektivität als herkömmliche Legitimation eines Werks manifestiert sich vielmehr in der Kunst der Integration zahlloser autonomer Fragmente, deren Charakter hybrider nicht sein könnte. Varèses Interesse gilt der Verknüpfung und Konfrontation dieser Teilformen durch subtile konstruktive Verbindungen, Vorbereitungen, Echos und Überlagerungen sowie durch ihre Einbindung in einen dynamischen Verlauf eines ganz spezifischen formalen Puzzles. Mit milder Übertreibung kann gesagt werden, dass in den ersten Formphasen kein einziger Einfall von Varèse selbst stammt. Dieser Umstand wird aber nicht als Intention hervorgehoben; der Hörer fühlt sich vage an etwas erinnert, hört aber genuinen Varèse. «Zitiert» wird hier in keiner Weise – und schon gar nicht ironisch. Mit gezielten, minimen Varianten wird ein neues, in sich logisches Klanguniversum gestaltet: «There are no modern nor ancient works but only those which live in the present.»[33] Das meint auch die Gegenwart von Musik im subjektiven Sinn für den Komponisten. Varèses *Amerikas* sind die Zusammenfassung der «Europas», die ihn geprägt haben, eine Summe, die den persönlichen Abstand erst hervorbrachte und den Blick auf Europa zum Rückblick werden liess. «Honesty of purpose» ist auch biographische Authentizität. Von diesem monumentalen und befreienden Ausbruch musikalischer Vitalität ausgehend wird Varèse systematisch die Stilisierung und Vereinheitlichung seiner Ausdrucksmittel betreiben. Gerade die Partiturvergleiche zu *Amériques* haben aber gezeigt, dass die Aufmerksamkeit für die «leichte Veränderung» der Struktur, die nuancierte Variantenbildung, das Herstellen von präzisen Mikro-Spannungsverläufen im Rahmen musikalischer Miniaturen eine Konstante in seinem Opus darstellt. Diese Essenz des persönlichen Stils wird im Lauf seiner Entwicklung gleichsam aus sekundären Topoi herausgeschält. Über Varèses Projekt könnte als Motto jener Ausruf von Debussy gestellt werden: «Cherchons à obtenir une musique plus nue!»[34]

Mehr und mehr entpuppt sich der grosse Einzelgänger als einer, der sich mit seiner konkreten stilhistorischen Verwurzelung ausserordentlich intensiv auseinandergesetzt hat, dessen Musik sich durch subtile Logik systematischer Konstruktionen auszeichnet und dessen Stilentwicklung sich als ein kohärentes musikalisches Projekt darstellt. Nicht, dass Varèse nun posthum zum braven Komponisten umgemodelt werden sollte – aber der (durchaus akademische) Traum von der «Tabula rasa» greift zu kurz. Gerne wird sein berühmter Ausruf (aus dem Kalifornien-Vortrag von 1939) zitiert: «The very basis of creative work is irreverence!»[35] Was damit auch gemeint war, drückte Varèse in der weniger bekannten Fortsetzung aus: «The very basis of creative work is experimentation, bold experimentation. You have only to turn to the revered past for the corroboration of my contention.»

30. Mit der «Peripetie» aus den *Fünf Orchesterstücken* op. 16, Takte 265f.

31. «Vorgefühle», Takte 73-77.

32. «Vergangenes», Takt 177.

33. Edgard Varèse, «Jérôm' s'en va-t-en guerre» (Flechtner S. 66).

34. Claude Debussy, «Concerts Colonne — Société des concerts», in: *S.I.M.*, 1. November 1913 (zit. nach: Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris: Gallimard 1971, S. 247).

35. Edgard Varèse, «Freedom for Music» [Vortrag an der University of Southern California, Los Angeles, 1939], in: Gilbert Chase (Hrsg.), *The American Composer Speaks*, Louisiana State University Press 1966 (Flechtner 218).