

»Berlin 1909–10« Von Schönberg zu Varèse ... und zurück

Fragmente zu einer transatlantischen Geschichte der »atonalen Moderne«

Zu Beginn von *Amériques* (1918–21/1929) exponiert die Altflöte solo ein archaisierendes Motto. Nach einer kurzen Atempause und vor dem Hintergrund eines perkussiven Harfenostinatos antworten drei kurze melodische Einwürfe des Fagotts auf die Wiederholungen des Flötenmotivs. Durch Beschleunigungen innerhalb des Motivs wird die Spannung bis zu dessen siebter Wiederkehr gesteigert, die ihrerseits aufgrund eines plötzlichen *a tempo* die Funktion einer Reprise annehmen könnte. Stattdessen gipfelt die Phrase im achten Takt kadenzartig in einem durch und durch chromatischen *fortissimo*-Einsatz des restlichen Orchesters. Als Modell für diese Abschlussgeste hat Varèse die Takte 5–6 aus Arnold Schönbergs *Peripetie*, dem vierten der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909) herangezogen. Der Zitatcharakter wird allerdings aufgrund der semantischen Funktion einer *peripeteia* aufgehoben: Durch den dramaturgischen Umschwung und die unwiderrufliche Umkehrung des Verhältnisses zwischen den beiden Protagonisten – Diatonik in der Altflöte und Chromatik im Fagott, wie auch im abschließenden Takt, inszeniert der Komponist außerdem seine eigene musikgeschichtliche *anagnorisis*: den Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, entsprechend jenem »*therapeutic shock*«, den der kräftigende Einfluss [»*invigorating influence*«]¹ des atonalen Schönberg auf die Komponistengeneration seiner Jugend ausgeübt hatte. Die in diesem Satz *in nuce* enthaltene Dialektik erhebt Varèse zum wahren harmonischen Paradigma für sein gesamtes Werk.

1 Edgar Varèse: *Twentieth-Century Tendencies in Music*. 30teilige Vortragsreihe an der Columbia University, Juli–August 1948. Alle hier verwendeten Quellen zu Varèse stehen in seinem Nachlass in der Paul Sacher Stiftung (Basel) der Forschung zur Verfügung. Hier sei für ihre freundliche Unterstützung während

meiner Untersuchung, wie auch für die Genehmigung zum Abdruck der Dokumente insbesondere Felix Meyer und Michèle Noirjean gedankt. Alle Verweise auf Dokumente aus der Sammlung Edgar Varèse sind im Folgenden durch das Kürzel SEV gekennzeichnet.

Als der knapp dreißigjährige Varèse im Sommer 1913 Berlin nach mehr als fünf Jahren nur mit dem Allernötigsten verließ, hinterlegte er wesentliche Teile seines frühen Schaffens in einem Lagerraum.² Was er bei sich trug und vor seiner Übersiedlung nach Amerika Claude Debussy zeigte,³ waren zwei der neuesten Partituren Schönbergs, die heute noch in Varèses Nachlass in Form von zwei Exemplaren der Erstdrucke mit Eintragungen aufbewahrt sind, nämlich die *Drei Klavierstücke* op. 11 und die *Fünf Orchesterstücke* op. 16.⁴

Zweifelsohne sind Varèses erste Kontakte mit Schönbergs Musik Ferruccio Busoni zu verdanken, der den jungen Komponisten ins Berliner Konzert- und Musikleben einführte, dessen neueste Tendenzen, zu denen der seit Herbst 1911 wieder dort lebende Schönberg zählte, er tatkräftig unterstützte. Als regelmäßiger Besucher im Hause Busonis könnte Varèse den faszinierenden brieflichen Austausch zwischen Schönberg und Busoni im Sommer 1909 aus nächster Nähe mitverfolgt haben. So konnte er möglicherweise beobachten, wie sich sein Mentor mit den in Entstehung befindlichen *Drei Klavierstücken* op. 11 auseinandersetzte und am Klavier eine »konzertmäßige Interpretation« des zweiten erarbeitete. 1910 empfahl Busoni dem damals sechzehnjährigen Ernst Schoen, einem Schulfreund seines Sohnes Benvenuto, Varèse als Kompositionslehrer. Dieser unterrichtete zunächst nach der damals weit verbreiteten *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille (Erstausgabe Stuttgart 1907), wechselte jedoch bald zu Schönbergs *Harmonielehre* (Erstausgabe Wien 1911),⁵ über die er wahrscheinlich durch Ferruccio Busoni erfahren hatte.⁶ Darüber hinaus ist auch höchstwahrscheinlich, dass Varèse über die monographische Matinee mit aktuellen Werken des Wiener Meisters am 4. Februar 1912 im Harmonium-Saal in Berlin nicht nur unterrichtet war, sondern mit Busoni zusammen sowohl der Einführung als auch dem Konzert beiwohnte.⁷ Auf diese Gelegenheit muss seine erste Hörerfahrung mit den Sätzen I, II und IV der im Sommer 1909 komponierten *Fünf Orchesterstücke* op. 16 zurückgehen. In Anwesenheit des Autors wurden die als *Drei Orchesterstücke* angekündigten Sätze

2 Vgl. u. a. Heidy Zimmermann: Das verschollene Frühwerk: Fakten und Mutmaßungen, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*. Hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann. Mainz 2006, p. 44–53.

3 Vgl. Odile Vivier: *Varèse*. Paris 1973, p. 21 f. Vivier zitiert nach Edgard Varèse: *Mind Over Music*. Radiointerview mit Fred Grunfeld. WQXR, New York, 13. Dezember 1953.

4 Arnold Schönberg: *Drei Klavierstücke* op. 11. Wien: Universal Edition, N° 2991 (erschieden im Oktober 1910); Arnold Schönberg: *Fünf Orchesterstücke* op. 16. Leipzig: E. F. Peters, N. 3377 (erschieden im April 1912).

5 Fernand Ouellette: *Edgard Varèse*. Paris 1989, p. 53.

6 Über den Abschluss seiner *Harmonielehre* hatte Arnold Schönberg selbst Ferruccio Busoni am 4. September 1910 berichtet; vgl. den entsprechenden Brief

(Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung [Mus. Nachl. F. Busoni B II, 4554] | ASCC ID 169); Digitalisate der Korrespondenz einschließlich Transkriptionen sind abzurufen unter <https://busoni-nachlass.org/> (Zugriff 19.06.2018).

7 Die Anwesenheit Busonis ist in Schönbergs Tagebuch belegt; vgl. Arnold Schönberg: Versuch eines Tagebuchs (1912) (ASSV 7.1.); zitiert nach idem: *Berliner Tagebuch*. Mit einer Hommage vom Herausgeber Josef Rufer. Frankfurt am Main 1974, p. 10.

in einer Fassung für zwei Klaviere achthändig uraufgeführt, eine Version also, welche insbesondere die strukturellen Eigenschaften der Stücke (sowohl morphologisch-syntaktisch als auch harmonisch) in der Vordergrund rückte.⁸ Auch die *Drei Klavierstücke* op. 11 muss Varèse bald danach bei dem Klavier-Abend am 16. Februar 1912 zusammen mit Busonis *Sonatina* gehört haben. Schließlich, ebenfalls dank dem italienischen Pianisten und Komponisten, fand die erste persönliche Begegnung zwischen Schönberg und Varèse anlässlich einer Privat-aufführung des *Pierrot lunaire* am 17. Juni 1913 im Hause Busonis statt.⁹

Obwohl nicht bestimmt werden kann, wann Varèse seine Eintragungen in seinem Exemplar von op. 16 vornahm, belegt die Partitur von *Amériques*, dass eine tiefe, auf einer strukturellen Ebene geführte Auseinandersetzung mit Schönbergs Text spätestens gegen Ende der 1910er Jahre erfolgt war. In der Tat hat die Partituranalyse gezeigt, wie das Schönbergsche Material in diesem ersten amerikanischen Werk Varèses, das von ihm zum »Opus 1« deklariert wurde, eine konstitutive Rolle annimmt. Zum einen bilden sich an seiner Verarbeitung nach dem Prinzip der entwickelnden Variation signifikante formale Zusammenhänge ab; zum anderen ist eine derart hohe Übereinstimmung von kompositorischen Konstruktionsprinzipien vor allem im harmonischen Vokabular zu erkennen, dass jede Grenze zwischen angeeignetem Material und neuem Kontext, die eine Logik des *objet trouvé* stützen würde, verschwindet.¹⁰

Auf den ersten Blick scheint die Anzahl der primären Quellen zur vorliegenden Fragestellung gering zu sein. Zu *Amériques* sind keine Skizzen erhalten, die den Kompositionsprozess nachvollziehen ließen; außerdem hat sich Varèse weder zu seiner Kompositionstechnik, noch zu Schönbergs Harmonik je geäußert. Andererseits enthalten die wenigen Skizzen Schönbergs zu den *Fünf Orchesterstücken* zwar die relevanten Grundgestalten des ganzen Zyklus, jedoch keine expliziten Hinweise auf deren harmonische Konstruktions- oder Verarbeitungsprinzipien.¹¹ Zudem hat auch Schönberg die Frage seiner atonalen Harmonik nirgends theoretisch explizit behandelt.¹² Die rezeptionsgeschichtlich als primäre Quelle zu betrachtenden Eintragungen Varèses in seinem Exemplar

8 Neben op. 16, das von Louis Closson, Louis T. Grünberg, Eduard Steuermann – alle Schüler Busonis – und Anton Webern am Klavier aufgeführt wurde, waren auch Lieder aus op. 2 und 6 sowie die Opera 15, 19 und 20 programmiert. Siehe die Ankündigung sowie das Programm des Konzerts (Arnold Schönberg Center, Wien [Programs 1912] | ASCI CP5512 bzw. CP5513).

9 Vgl. Ferruccio Busoni an Harriet Lanier, Brief vom 18. August 1913; zitiert nach Ferruccio Busoni: *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*. Hrsg. von Martina Weindel.

Wilhelmshaven 1999, p. 370. Siehe auch Louise Varèse: *A Looking-Glass Diary*. Band 1: 1883–1928. New York 1972, p. 98f.

10 Eine Diskussion zur Rolle des Schönbergschen Materials in *Amériques* inkl. kritischer Betrachtung der entsprechenden Literatur ist in meiner Dissertation *Figura – Armonia – Forma, Amériques di Edgard Varèse. Un'analisi funzionale*. Ph.D. Diss. Università degli Studi di Roma/Universität Basel 2017 (online: http://edoc.unibas.ch/diss/DissB_12292) nachzulesen.

11 Trotzdem ist es möglich, durch den Vergleich mit der Analyse Verwandtschaften im Material sowie einige allgemeine Vorgehensweisen zurückzuverfolgen. Vgl. insbesondere Elizabeth L. Keathley: Schoenberg's Opus 16/IV: An Examination of the Sketches, in: *Theory and Practice* 17 (1992), p. 67–83.

12 Vgl. Ethan Haimo: Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy, in: *Music Theory Spectrum* 18/2 (Fall 1996), p. 167–199.

von op. 16 bieten aus sich heraus keine unmittelbare Information, weder über das Ziel noch über die technische Natur seiner Eingriffe. Andere Dokumente, die auf den ersten Blick als sekundäre Quellen erscheinen, setzen hingegen einen hermeneutischen Zirkel in Gang, der seinerseits neue Perspektiven für allgemeinere historiographische Fragen eröffnen kann. So gewinnt z. B. Schönbergs retrospektive Selbstanalyse der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22 (1913–1916), die 1932 für den Frankfurter Rundfunk verfasst wurde,¹³ unerwartet an Relevanz. Nicht nur hat der Komponist hier, wenn auch unterschwellig, das Verfahren der entwickelnden Variation ausnahmsweise an einem atonalen Werk erläutert,¹⁴ sondern lässt durch die Betrachtung der morphologischen Entwicklung der Gestalten auch jene Implikationen auf der Ebene der harmonischen Prinzipien durchscheinen, die seine ganze atonale Sprache stützen. Zugleich findet sich auch in Varèses Nachlass eine besondere Quelle, die erst allmählich zur »primären« avancierte. Wenn es auch weder mit einem bestimmten Werk in direkter Verbindung steht noch explizite Hinweise über seine Anwendungsmöglichkeiten in konkreten kompositorischen Situationen enthält, hat sich das sogenannte »Hexachord Diagramm«¹⁵ durch die Inbeziehungsetzung mit den analytischen Resultaten und den anderen erwähnten Dokumenten als eine quasi explizite Formulierung von Varèses harmonischer Theorie durchgesetzt. Besonders vielsagend dabei ist außerdem die Tatsache, dass, obwohl das »Objekt« Diagramm offensichtlich aus späteren Jahren stammt, es durch die von Varèse darauf geschriebene Vordatierung »Berlin 1910« die geographische und chronologische Verortung seiner Idee trägt.¹⁶ Jenseits der Frage eines Prioritätsanspruchs, den der Komponist übrigens nie erhoben hat, benennt er dadurch nicht nur die Wurzeln seiner Geschichte, sondern auch die Natur der Auswirkungen von Schönbergs fortschrittlichsten Errungenschaften auf sein eigenes Schaffen, die er noch in den 1940er Jahren retrospektiv als wahrhaft »healthy challenge«¹⁷ für seine Generation bezeichnete.

13 Arnold Schönberg: Analyse der 4 Orchester Lieder op. 22 (1932) (ASSV 4.1.11.); zitiert nach idem: Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main 1976, p. 286–300 (Gesammelte Schriften 1). Zur Rolle der entwickelnden Variation in op. 22 vgl. Jack Boss: Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music, in: *Music Theory Spectrum* 14/2 (1992), p. 125–149.

14 Wenngleich Schönberg den Begriff der »entwickelnden Variation« bereits in den 1910er Jahren festschrieb, systematisierte

er dessen Verwendung erst in den 1930er Jahren vor allem in Betrachtungen zur tonalen Musik sowie zur Zwölftonkomposition. Vgl. Matthias Schmidt: Art. Entwickelnde Variation, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Entwickelnde_Variation.xml (Zugriff 19.06.2018).

15 Dieses Diagramm wurde erstmals veröffentlicht und besprochen in Chou Wen-chung: *Converging Lives: Sixteen Years with Varèse*, in: *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*. Hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann. Woodbridge 2006, p. 348–360.

16 SEV. Sowohl das Papier als auch die verwendete Tinte verweisen auf eine Entstehung nach Varèses Übersiedlung nach Amerika, im Dezember 1915. Einen Auszug aus diesem Diagramm hat Varèse in einer anderen Quelle mit »1909–10« datiert (transkribiert in: Roger Reynolds: *The Last Word Is: Imagination. A Study of the Spatial Aspects of Varèse's Work*, in: *Perspectives of New Music*, 51/1 [Winter 2013], p. 247).

17 Edgard Varèse: *Twentieth-Century Tendencies in Music*, s. Anm. 1.

1. Die Einheit der musikalischen Gedanken

In seinem Exemplar von Opus 16¹⁸ hebt Varèse u. a. gerade solche Figuren hervor, die Schönberg in seinen Skizzen notiert hatte, und erkennt somit gewissermaßen die »archetypischen Grundgestalten« des Werks. Ein Vergleich mit ähnlichen Figuren in *Amériques* erlaubt, Gemeinsamkeiten wie Differenzen genauer zu benennen.

Die einfachste Gestalt in Schönbergs Skizzen (Abbildung 1a, Mitte; die eigentliche Gestalt besteht aus einem dreitönigen melodischen Aufstieg, dessen Abschluss Schönberg durch einen Zusatzton verstärkt) ist das laut Richard Hoffmann von Schönberg als »springende Fische« bezeichnete Motiv,¹⁹ das in komprimierteren oder ausgedehnteren Varianten hier und da aus dem Kontinuum der Akkordbewegung in *Farben* (Opus 16/3) hervorspringt und beim ersten Erscheinen in seiner prägnantesten Form vorgestellt wird ($f'-e''-g''$, T. 20, Abbildung 1b). Strukturell ist diese Figur aus einem linearen und engen Segment hergeleitet, das ein chromatisches [1] und ein diatonisches [3] Intervall kombiniert²⁰ – eine Intervallzelle, die, wie aus den weiter unten besprochenen Beispielen ersichtlich, in mehreren Stücken Schönbergs als charakteristische harmonische Grundstruktur wiederkehrt. Durch die Permutation von E und F sowie die Oktavtransposition von f'' zu f' wird die Gestalt auf den Raum einer großen None gespreizt ($f'-g''$: [14] = [11] + [3]). Ihre charakteristische Plastizität gewinnt sie dadurch, dass [1] zu [11] »expandiert« wird. Gerade den prominenten diatonischen Charakter des abschließenden melodischen Intervalls $e''-g''$ bricht Schönberg durch den zusätzlich zum letzten Ton erklingenden Akkord, der eine chromatische Schärfung der melodischen Figur bedeutet (drei Varianten von Interval Class 1 und Tritonus, Abbildung 1c). Beim späteren Auftreten der Figur (T. 25 und T. 40) integriert Schönberg das chromatische Element durch Angleichung der Klangfarbe in die Figur selbst, nunmehr aber (wie in der Skizze) auf den höchsten Ton fis'' reduziert.

In seinem Exemplar von op. 16 hebt Varèse nicht nur diese Grundgestalt hervor (in T. 40), sondern auch eine polyphonisch entwickelte Variante (T. 20–21, Kl. Fl/Fl, Abbildung 2a). Strukturell geht letztere auf zwei chromatische Linien aus jeweils drei Tönen zurück, die Schönberg dergestalt über den Tonraum verteilt, dass die drei diatonischen Zusammenklänge [5], [7] und [3] mit den beiden melodischen chromatischen Sprüngen (den zwei expandierten Intervallen <-13> bzw. <-11>) in Dialog treten. Außerdem ersetzt er die kleine

18 S. Anm. 1.

19 Richard Hoffmann an C. F. Peters, 28. April 1967; vgl. Erich Doflein: Schönbergs Opus 16 Nr. 3. Der Mythos der Klangfarbenmelodie, in: *Melos* 36/5 (Mai 1969), p. 211.

20 Die Intervallbezeichnungen beschränken sich auf die Angabe der Halbtonschritte. Ungeordnet erscheinen sie zwischen [], melodisch geordnet zwischen < >.



Abbildung 1a: Arnold Schönberg: *Fünf Orchesterstücke* op. 16, Skizze (Arnold Schönberg Center, Wien [MS16, 1479])



Abbildung 1b: Arnold Schönberg: *Fünf Orchesterstücke* op. 16/3, T. 20, melodischer Auszug

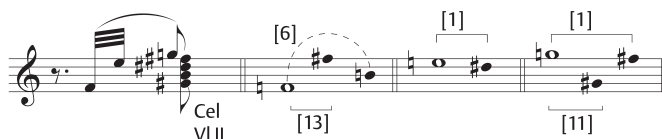


Abbildung 1c: Arnold Schönberg: *Fünf Orchesterstücke* op. 16/3, T. 20

Terz, die das »springende Fische«-Motiv melodisch abschloss, in der oberen Stimme durch eine kleine Sext, in der unteren durch eine große Terz, so dass er einen maximalen Erneuerungsgrad in beiden Parametern (Chromatik und Diatonik) und beiden Dimensionen (horizontal und vertikal) sicherstellt.

Dieselben strukturellen Prinzipien sind in einer ähnlichen Figur in *Amériques* zu erkennen (T. 492, Abbildung 2b). Nach der fallenden chromatisch expandierten Geste der zwei ersten Töne *g''-c'''* ([5]) in den [7]-Zweiklang *fis'-cis''*, alteriert Varèse das Profil der ursprünglichen Figur, indem er durch die divergierenden melodischen Linien (*cis''-e''* [3] und *fis'-f'* [1]) nicht nur ein strukturelles Merkmal von Schönbergs »Grundgestalt« wieder aufgreift (die melodisch steigende kleine Terz), sondern auch das chromatische Potential durch den vertikal akzentuierten Abschlussklang (*f'-e''* [11]) steigert.

Eine andere melodische Figur aus op. 16, diesmal aus *Peripetie* (T. 18–20, Abbildung 3a), die Schönberg in ihrer Ursprungsform in einem Skizzenbuch notierte (Arnold Schönberg Center, Wien [MS74, Sk779]), weist die gleichen

Kl. Fl. I. II.
Gr. Fl. I. II.

[5] [7] [3]

<-11, -8>
<-13, -4>

<+1, +1>
<-1, -1>

Abbildung 2a: Arnold Schönberg: *Fünf Orchesterstücke* op. 16/3, T. 20–21

Kl. Fl.

[5] [7] [11]

<-11, +3>
<-13, -1>

<+1>
<-1, -1, -1>

Abbildung 2b: Edgard Varèse: *Amériques*, T. 492

strukturellen und morphologischen Besonderheiten auf. Sie besteht aus zwei Teilen, die jeweils den Rahmen einer kleinen Terz ausfüllen, einmal chromatisch und einmal diatonisch. Der zweite Teil kennzeichnet sich durch ein kadenzierendes »auf-ab«-Profil, das das Rahmenintervall der kleinen Terz wie auch die chromatisch fallende Auflösung melodisch in den Vordergrund rückt. Wiederum von einem chromatischen Segment ausgehend nimmt der erste Teil aufgrund von Oktavversetzung, Permutation und Wiederholung des G eine besondere, gebrochene Wellenform an, wobei die durch die Bindebögen angezeigte innere Gliederung beide engen Intervallschritte <-1>, aber auch eine expandierte chromatische Beziehung <+13> hervorhebt. Diese erzeugt durch den sprunghaften Aufstieg nicht nur den dynamischen Höhepunkt der Figur, sondern charakterisiert aufgrund seines expandierten Zickzackprofils auch einen der für Schönbergs atonale Musik kennzeichnenden Figurtypen, der von nachfolgenden Komponisten übernommen und weiterentwickelt wurde.

Gerade diese aussagekräftige Kontur muss Varèse in einer Art fasziniert haben, dass er sie zum Motto bzw. zur Hauptgestalt des Oboensolos für den Beginn von *Octandre* (1923) erhoben hat (Abbildung 3b). Das erste Motiv (T. 1), das anschließend mehrfach variiert wiederholt wird, beruht auf einem chromatischen Segment von vier Tönen, das dergestalt geformt ist, dass es alle drei Präsentationsvarianten der chromatischen Beziehung (<-13, +11, -1>) melodisch ohne jede Ton- bzw. Intervallwiederholung beispielhaft zu Gehör bringt. Bezeichnend ist, dass Varèse als Schlussgruppe seiner ersten Phrase (T. 4–5, Abbildung 3c) eine Motivkombination schafft, die der Schönbergschen

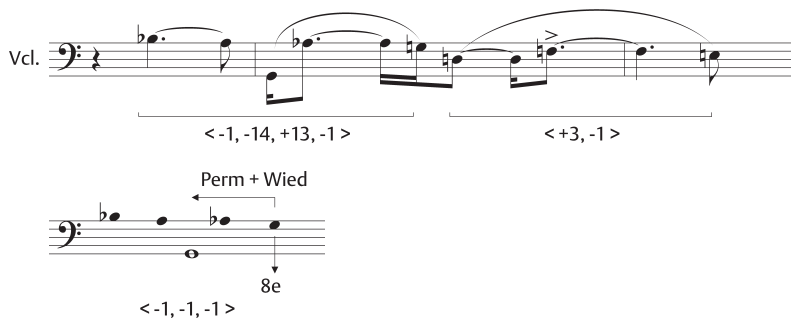


Abbildung 3a: Arnold Schönberg: *Fünf Orchesterstücke* op. 16/4, T. 18–20



Abbildung 3b: Edgard Varèse: *Octandre*, I, T. 1–3



Abbildung 3c: Edgard Varèse: *Octandre*, I, T. 4–6

Vorlage besonders nahe kommt. Zunächst wird das Motiv auf fünf chromatische Töne erweitert, wodurch die expandierten Intervalle wie bei Schönberg durch eine absteigende kleine Sekunde eingerahmt werden (<-1, -13, +11, -1>); daran schließt gleichsam kadenzartig eine weitere Figur an, die das Motiv auf seinen diatonischen Kern reduziert (<+2, -3>). Das anschließende *a'*, das von der ersten Phrase aufgrund seiner Artikulation getrennt ist, setzt die Tendenz zur Vervollständigung des chromatischen Reservoirs fort, welche aber erst mit dem letzten Ton des Solos in T. 9 abgeschlossen wird.

2. Die Dialektik von Gleichem und Erneuerung

In seinen Vorträgen an der Columbia University 1948 führte Varèse die Hauptmerkmale von »Schoenberg's acquisitions« auf das Jahr 1910 und die *Fünf Orchesterstücke* zurück; zu harmonischen Beobachtungen behielt er Stillschweigen, hob im Gegenzug aber den Aspekt der »perpetual variation in the melodic line« hervor, die er folgendermaßen beschrieb:

*the principle melody continually renewing itself, never repeating a figure already heard, unfolding itself from the beginning to the end of the piece (recitative obligato) the instrumentation of the piece varying constantly.*²¹

Nicht in Bezug auf die *Orchesterstücke* op. 16, sondern anlässlich der Radio-Vorstellung seines letzten »atonalen« Werks erläuterte Schönberg das »unbewußte Walten musikalischer Logik«²², bzw. den Wachstums- und Veränderungsprozess eines einzigen Ausgangsmotivs, aus dem eine unbegrenzte Anzahl von Gestalten resultieren kann. Dem Motiv selbst liegt eine abstrakte Idee zugrunde – zwei unterschiedliche Intervalle, ohne vorgegebene Reihenfolge, Richtung oder Tonhöhen –, die sich in konkreten Konturen jeweils anders verwirklicht. Strukturelle und morphologische Aspekte bedingen sich somit *funktional*: Während die harmonische Struktur lediglich den Zusammenhang im Hintergrund sicherstellt, sind es die aus der Grundidee abgeleiteten Entwicklungen, die durch Variation des Gestaltprofils den musikalischen Sinn tragen, bis hin zur resultierenden Gesamtform.

In seinen pädagogischen Schriften zur tonalen Musik richtet Schönberg bezeichnenderweise den Fokus ebenfalls auf folgerichtige motivisch-thematische Ableitungen.²³ Als Merkmale des Zusammenhang stiftenden Motivs zählt Schönberg dort Intervalle und Rhythmen auf, deren Ineinandergreifen eine »memorable shape or contour«²⁴ zur Folge haben soll, die darüber hinaus üblicherweise eine inhärente Harmonik impliziert. Dem Motiv ordnet Schönberg also die Funktion eines Ideenkeims zu, auf den sich alle abgeleiteten musikalischen Figuren beziehen. Gleichzeitig verweist er aber auch darauf, dass die notwendigen Wiederholungen des Motivs nicht zu Monotonie führen dürften, welche letztere es durch Variation aufzuheben gälte.²⁵ In der Tat, so Schönberg an anderer Stelle, könne eine regelgetreue Aneinanderreihung von Akkorden allein keinen musikalischen Sinn vermitteln: Es bedürfe dazu auch spezifischer Beziehung bei der melodischen Gestaltung. Aufgrund der Motivverarbeitung werde musikalischer Zusammenhang auch dann erfahrbar,

21 Edgard Varèse: *Twentieth-Century Tendencies in Music*, s. Anm. 1.

22 Arnold Schönberg: *Analyse der 4 Orchester Lieder* op. 22, s. Anm. 13, p. 287.

23 Arnold Schönberg: *Models for Beginners in Composition: Music Examples, Syllabus, and Glossary*. New York 1943; idem: *Fundamentals of Musical Composition*. Hrsg. von Gerald Strang und Leonard Stein. London 1967.

24 Arnold Schoenberg: *Fundamentals of Musical Composition*, ibidem, p. 8.

25 Ibidem.

wenn die Akkordfolgen komplexer gerieten oder gar, wie in der Atonalität, der harmonisch funktionale Hintergrund verloren gehe.²⁶

Das an *Seraphita* op. 22/1 ausgeführte Beispiel zeigt hingegen, dass Schönberg auch in der Atonalität um harmonischen Zusammenhang bemüht ist. Diesen erreicht er nunmehr durch die Beschränkung auf eine nur aus zwei Intervallen bestehende Struktur (ein chromatisches [1] und ein diatonisches [3] Intervall, jeweils ohne bestimmte Reihenfolge oder Verlaufsrichtung, wie oben zu den Figuren aus op. 16 ausgeführt), inklusive diverser Ableitungen aus einer ersten Konkretisierung dieser Struktur in Form einer Grundgestalt.

Die Komponenten dieser Struktur zeigt Schönberg in seinem Vortrag auf, nachdem er die erste Phrase der Klarinette aus ihrem Zusammenhang herausgelöst am Klavier vorspielen lässt (Abbildung 4, Beispiel Nr. 5 – transkribiert zu Beginn von Abbildung 5): zunächst all ihre kleinen Sekunden (Beispiel Nr. 6), anschließend ihre abschließende kleine Terz (Beispiel Nr. 7).²⁷ In Abbildung 5 sind die Beispiele Nr. 5–7 so zueinander in Beziehung gesetzt, dass sämtliche Strukturbeziehungen innerhalb der Klarinettenmelodie aufgezeigt werden, also auch jene kleine Terzen, die Schönberg selbst nicht ausdrücklich hervorhob (in der Abbildung als weiße Notenköpfe). Daraus wird ersichtlich, wie die beiden strukturellen Intervalle regelmäßig alternieren, so dass die gesamte Melodie als Verkettung von sieben unterschiedlichen Aktualisierungen der Grundstruktur [1][3] erscheint (die resultierenden Gestalten sind in Abbildung 5 durch umkreiste Zahlen nummeriert). Ausgehend von der konkreten Referenzgestalt, die Schönberg in Beispiel Nr. 8 einführt, und die hier als »Original₁« bezeichnet wird (<+3, –1>), sowie den Veränderungen, die er in den nachfolgenden Beispielen vorstellt, benennt Abbildung 5 die Ableitungstypen für jede einzelne Dreitonzeile, die auf diese Struktur rückführbar ist. Neben der Originalform zeigt Schönberg im Beispiel Nr. 9 eine Konturveränderung <+3, +1>, die in der vorliegenden Darstellung als Original₂ betrachtet wird und die an ihrer kontinuierlich steigenden Linie im Gegensatz zur gebrochenen Kontur der Originalform erkennbar ist. Aus weiteren Beispielen Schönbergs wird ersichtlich, wie er durch wenige konventionelle kontrapunktische Operationen aus einer einmal gewählten »Urform« neue Gestaltformen im Sinne der entwickelnden Variation gewinnt bzw. welchen Intervallen auf dieser Grundlage eine hierarchische Prominenz zugesprochen wird. Drei Operationen nehmen eine besondere Stellung ein: die Veränderung der Intervallrichtung, indem z. B. <–1> zu <+1> wird (Beispiel Nr. 9), die Umstellung der Intervallfolge (z. B. <+3, –1> wird zu

26 Arnold Schönberg: Probleme der Harmonie (1927) (ASSV 4.1.3.); zitiert nach *Stil und Gedanke*, s. Anm. 13, p. 228.

27 Beispielnennungen in der Form »Beispiel Nr.« verweisen stets auf Schönbergs Text.

The image shows a handwritten musical score for Arnold Schönberg's Op. 22, featuring 14 numbered staves. The staves are labeled with numbers 6 through 14, and each is marked 'Klavier'. The score is written in a complex, atonal style with various accidentals and intervals. Red arrows point from the text on the right to specific musical features on the staves. The text on the right is a German analysis of the score, discussing the relationship between the original and inverted forms of the melody.

besteht aus einer Reihe von Sekundenschritten
 Nr 6 (Klavier)
 an die sich ein kleiner Terzensschritt aufwärts schliesst
 Nr 7 (Klavier)
 In der darauffolgenden Phrase verbinden sich der kleine
 Terzensschritt und der Sekundenschritt zu folgender Gestalt:
 Nr 8 (Klavier)
 Und ähnlich in der dritten Phrase
 Nr 9 (Klavier)
 Hier knüpfte beide male der Terzensschritt an und der Sekundenschritt folgte, in der fünften Phrase aber ist es bereits umgekehrt.
 Nr 10 (Klavier)
 Der Sekundenschritt beginnt a, gis, der Terzensschritt gis, h folgt
 Nr 11 (Klavier)
 Aber noch etwas hat sich entwickelt: der Sekundenschritt h, c hat sich verwandelt in einen Septenschritt h, c, eine neue Gestalt die sofort in der 5ten Phrase als b, h, mit darauf folgenden Terzensschritt h, a, wieder auftaucht. Ein anderes Verfahren des Anschlusses verwendet die 6te Phrase
 Nr 13 (Klavier)
 welche den Beginn der 2ten Phrase
 Nr 13 b
 wieder aufnimmt. Interessant ist noch die 9te Phrase
 Nr 14 (Klavier)
 welche eine deutliche Variation des Anfangs darstellt.
 Nr 14 b (Klavier)

Abbildung 4: Arnold Schönberg: Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22. Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen (Arnold Schönberg Center, Wien [T17.01])

<-1,+3>, wie in Beispiel Nr. 10), sowie die Intervallumkehrung bzw. Oktavversetzung, wodurch z. B. <+1> zu <-11> wird (Beispiel Nr. 11b). Daraus folgt, dass alle Gestalten der Klarinettenmelodie aus den beiden Originalformen abgeleitet werden können. Gestalten 4 und 7 geben das Original₁ bzw. dessen Krebs-Umkehrung (KU₁) wieder, während die Gestalten 1 und 2, die ebenfalls eine gebrochene Kontur aufweisen, als Ableitungen aus Original₁ betrachtet werden können: die erste als Krebs, die zweite als Umkehrung. Außerdem enthalten beide eine zusätzliche Intervallumkehrung (Iu: <+3> wird <-9>), woraus sich die Kürzel K₁(Iu) für Gestalt 1 (<+1, -9>) bzw. U₁(Iu) für Gestalt 2 (<-9, +1>) ergeben. Das von Schönberg angeführte Original₂ erscheint in dieser Melodie selbst zwar nicht, dafür aber fünf Gestaltvarianten, die daraus hervorgegangen sind: Die aufsteigende Gestalt 3 erscheint als Krebs-Umkehrung des Originals₂ (KU₂, <+1, +3>), die fallenden Gestalten 5 und 6 als sein Krebs (K₂, <-1, -3>) bzw. seine Umkehrung (U₂, <-3, -1>). Demzufolge können die bereits dem Original₁ zugeordneten Gestalten 1 und 2 auch als aus Original₂ stammende Ableitungen

Bsp. Nr. 5

Bsp. Nr. 6

Bsp. Nr. 7

Original 1
<+3, -1>

Original 2
<+3, +1>

① $K_1(lu)$
<+1, -9>

② $U_1(lu)$
<-9, +1>

④ O_1
<+3, -1>

⑦ KU_1
<-1, +3>

① $KU_2(Ov)$
<+1, -9>

⑤ K_2
<-1, -3>

② $O_2(Ov+)$
<-9, +1>

⑥ U_2
<-3, -1>

③ KU_2
<+1, +3>

Abbildung 5: Arnold Schönberg: Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22, Beispiele Nr. 5–7

gelesen werden, wenn sie entsprechend der Operation der Oktavversetzung eines Tones (Ov) (wie von Schönberg in Beispiel Nr. 11b ausgeführt) betrachtet werden: die erste als $KU_2(Ov)$ (<+1, -9>), die zweite als $O_2(Ov)$ (<-9, +1>).

Möglichkeiten, um noch entferntere Gestaltvarianten hervorzubringen, zeigt Schönberg in seinen darauffolgenden Beispielen. Hierunter sind auch Prinzipien zu erkennen, die in den zuvor betrachteten Beispielen aus *Peripetie* op. 16/4 und *Amériques* bereits angesprochen wurden, wie z.B. die chromatische Vergrößerung oder Verkleinerung der Intervalle (Beispiel Nr. 20–24, wo z.B. [3] zu [4] bzw. [1] zu [2] vergrößert werden), die Einfügung weiterer Tonhöhen in eine Gestalt (Beispiel Nr. 27–28) bis hin zu den ausgedehnten »Motivketten« (Beispiel 32). Aus diesen entfernteren Bildungen sei insbesondere das Beispiel Nr. 27 herausgegriffen (Abbildung 6), wo Schönberg durch die Operation der Einfügung von zusätzlichen Tönen (die er nicht als unmittelbar aus dem Keim ableitbar vorstellt) in die Originalgestalt₁ <-1, +3> (in Krebs-Umkehrung) eine Figur »erhält«, die nicht nur die expandierten Hauptintervalle

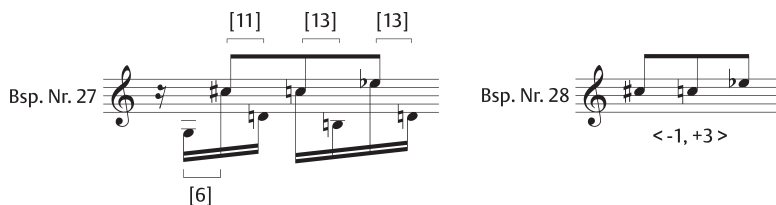


Abbildung 6: Arnold Schönberg: Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22, Beispiele Nr. 27–28

[11] und [13] exponiert, sondern auch das andere Grundintervall dieser Musik, den Tritonus [6], der schon im Beispiel Nr. 13 als »ein anderes Verfahren des Anschlusses« eingeführt worden war, ohne jede Erläuterung über die mögliche Beziehung zum bisherigen strukturellen Keim.

Im letzten Beispiel zu *Seraphita* (Beispiel Nr. 32) zeigt Schönberg eine weitere Anwendungsmöglichkeit der genannten Prinzipien in Form einer Motivkette, in der »das Anfangsmotiv wieder erscheint«.²⁸

3. Die Töne über den Tonraum verteilen

Nachdem sich Busoni über Wochen mit den zwei ersten der *Drei Klavierstücke* op. 11 beschäftigt und darüber mit Schönberg korrespondiert hatte, gestattete er sich nach Erhalt des dritten eine kritische Anmerkung zur Tonsprache dieser Klavierminiaturen und insbesondere zu ihrer Harmonik:

Das dritte Stück, das Sie mir in Ihrem gütigen Vertrauen schicken, ergänzt die beiden vorausgegangenen, ohne neue Seiten aufzuweisen; so will es mir scheinen. Zumal in harmonischer Beziehung verlässt es nicht den beschriebenen Kreis. Die Accordfiguren der großen Septime, der kleinen None – (letztere oft, in Selbsttäuschung, als übermäßige Oktave geschrieben) – kehren immer wieder.²⁹

Entsprechende Beobachtungen über die Rolle der weiten chromatischen Beziehungen als Grundlage des neuen Idioms sind auch in den seltenen Kommentaren zu Varèses Musik enthalten, die einen Einblick in seine harmonische Sprache versuchen. Nach einem Besuch in der Sullivan Street 1948 unterstreicht Hans Heinz Stuckenschmidt 1951 in seiner kritischen Darstellung der Neuen Musik aus der ersten Jahrhunderthälfte dessen Beitrag bei der Suche nach tonsystematischen Alternativen zur Tonalität:

28 Arnold Schönberg: Analyse der 4 Orchester Lieder op. 22, s. Anm. 13, p. 292.

29 Ferruccio Busoni an Arnold Schönberg, 20. August 1909 (The Library of Congress, Washington D. C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 19515).

Edgar Varèse hat nachweisen können, daß er um 1910 Septimen- und Nonenkonstruktionen vorgenommen hat, die, in die Kompositionspraxis übertragen, eine Art von Gleichgewicht zwischen den 12 Tönen herstellen.³⁰

Einen ausdrücklichen Verweis auf Varèses eigentliches »harmonic system« enthält bereits der erste auf seinen Aussagen aufbauende Kommentar zu *Amériques*:

*in each chord you have, when possible, 12 notes of the chromatic scale. Necessarily, in chords which are sounded by three, four, five, or any number less than a full dozen of instrumental voices, the scale is represented but partially. And yet each chord, to repeat explanations the composer has given me, is built upon the duodecimal idea.*³¹

Einen vergleichbaren Begriff – »*duodecuple-system*,³² using the twelve notes of the octave untrammelled by any feeling of tonality«³² – verwendet der mit Varèse befreundete Komponist Dane Rudhyar im April 1923 in gleich zwei Aufsätzen, der eine zu *Amériques*, der andere zur amerikanischen Erstaufführung von *Pierrot lunaire* am 4. Februar in einem Konzert der von Varèse geleiteten International Composers Guild. Im Falle Schönbergs wird das »*duodecuple system*« als »*a perfect mirror of western civilization*« beschrieben:

*Each note is free. Atonalism, which means tonal anarchy, is the ideal. [...] Rules are needed indeed, for without them riots and chaos would ensue. So seconds and sevenths are disposed in strict order, and each »bread-line« of notes is marshalled adroitly toward some apparent goal, often unattained.*³³

Hinter Rudhyars Formulierung steht die konstruktive Spannung zwischen Freiheit und Planung. Während die Freiheit die Ablehnung vorgegebener Elemente voraussetzt (»*tonal anarchy*«), reicht der neue und stilbildende Faktor (»*seconds and sevenths*«) nicht aus, um eine kohärente Sprache zu formulieren: dazu bedarf es einer strategischen Ordnung (»*marshalled adroitly*«). Was in diesen Belegstellen zur Bedeutung der Chromatik für Varèses Musiksprache unerwähnt bleibt, ist die notwendige Dialektik zwischen Chromatik und Diatonik, will man nicht in eine undifferenzierte harmonische Monotonie verfallen. Gerade zu dieser Fragestellung bergen die obengenannten Quellen, zu Schönberg wie auch zu Varèse, neue Perspektiven.

Da Schönberg sich in seiner Selbstanalyse auf thematische Ableitungen beschränkt hat, betrachtet er die Begleitung in der ersten Phrase aus *Seraphita* selbst nicht. Die in den Akkorden enthaltenen expandierten chromatischen Intervalle (die beiden [13] *g-as'* im ersten Akkord und *fis-g'* im zweiten)

30 Hans Heinz Stuckenschmidt: *Neue Musik*. Berlin 1951, p. 110 (Zwischen den beiden Weltkriegen 2).

31 Winthrop P. Tryon: Edgar Varèse's New Orchestral Work, »*Amériques*«, in: *The Christian Science Monitor* (7. Juli 1923), p. 16.

32 Dane Rudhyar: Varèse and the Music of Fire, in: *The New Pearson's* (April 1923), p. 45 ff.

33 Idem: Schönberg and Musical Anarchism, in: *The Arts* 3/4 (April 1923), p. 268 f.



Abbildung 7a: Arnold Schönberg:
Seraphita op. 22/1, T. 1–2

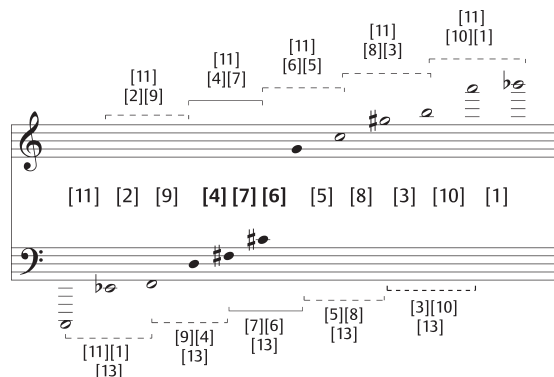


Abbildung 7b: Ausdehnung des zweiten Akkords aus Seraphita, T. 1,
auf das chromatische Reservoir

erscheinen durch einen interpolierten Ton (*h* bzw. *cis'*) jeweils anders unterteilt. Ausgehend von einem chromatischen »Rahmenintervall« werden zwei diatonische Intervalle ($[13] = [4] + [9]$) bzw. ein diatonisches und ein chromatisches Intervall ($[13] = [7] + [6]$) als Resultanten generiert. Die sich so ergebenden Dreiton-Strukturen – oder Trichorde³⁴ – stellen die eigentlichen harmonischen Bausteine dieser Musik dar. Der zweite Akkord enthält eine weitere chromatisch expandierte Beziehung ($d-cis' = [11]$), die durch die gemeinsame Quint mit der oberen $[13]$ in $[4] + [7]$ geteilt wird. Vervollständigt man die hier zu beobachtende Verkettung der Trichorde ($[4] + [7] + [6]$) systematisch im Rahmen des chromatischen Reservoirs, so entsteht eine Struktur, in der darüber hinaus auch kein einziges Intervall wiederholt wird.

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang eine Erinnerung von Nicolas Slonimsky an Varèses Reaktion auf seine Erfindung des »Großmutter-Akkords«, der, so Slonimsky, »contient tous les sons chromatiques et tous les intervalles. [...] quelque chose que personne n'a pu trouver, même pas Schoenberg, ni Alban Berg«, worauf Varèse entgegnete:

*Mais, ce n'est rien! Vous n'auriez pas dû travailler si durement. C'est très facile, je l'ai fait quand j'étais jeune garçon. [...] Vous n'avez qu'à jouer la première note, la dernière, la deuxième, l'avant-dernière, etc. ... puis échelonner les notes sur plusieurs octaves.*³⁵

34 Zur »Trichordal Method« in Varèses Musik siehe Jonathan W. Bernard: *The Music of Edgar Varèse*. New Haven 1987, Kapitel 3.

35 Nicolas Slonimsky: [Edgar Varèse], in: *Varèse, vingt ans après ...* Hrsg. von François Bernard Mâche. Paris 1985 (La Revue musicale, no. 383–385), p. 51 f.

Um Varèses Vorgehensweise zur Herstellung einer solchen »Allintervallreihe« nachzustellen, verbindet man die Töne einer chromatisch aufsteigenden Tonleiter entsprechend der von ihm angegebenen Reihenfolge durch eine kontinuierliche Linie. Es ergibt sich eine spiralartige Fortschreitung von C bis Fis (Abbildung 8), die ihrerseits über den Tonhöhenraum verteilt wird (*échelonner sur plusieurs octaves*), indem man die Spitze Fis in die Höhe »zieht«. So entsteht eine dreidimensionale Spirale, deren »Basis« die Endpunkte der chromatischen Skala, C und H, bilden.

Ein Querschnitt dieser Spirale im Sinne einer Rückprojektion auf das zweidimensionale Blatt entspricht Varèses diagrammatischer Darstellung des »verräumlichten chromatischen Zirkels«³⁶ (Abbildung 9a). Zum einen ist in der äußeren Hülle der Pyramide die ursprüngliche chromatische Tonleiter nach ihrer Verteilung über mehrere Oktaven zu erkennen, deren Verlauf durch den Tonraum sich zyklisch schließt: die ursprünglichen kleinen Sekunden erscheinen links als aufsteigende kleine Nonen [13] (von C, bis *f'''*) und rechts als fallende große Septen [11] (von *fis'''* bis H). Zum anderen verdeutlichen die von Varèse im Diagramm gezeichneten Querlinien nicht nur die aus der Verbindung der beiden Flanken der Pyramide entstehenden Intervalle, sondern tragen weiterhin jene spiralartige Bewegung in sich, durch die er der chromatischen Tonleiter diese besondere Strukturierung sowohl der zwölf »Töne« als auch der elf möglichen Intervalle abgewonnen hat. Durch die Registeranordnung werden die »Töne« zu »Tonhöhen«: stand in der chromatischen Tonleiter ein Tonname noch für eine ganze Klasse von Tonhöhen, so ist die präzise Stellung jeder Tonhöhe in Varèses »Zwölftonklang« ein essentieller und nicht alterierbarer Bestandteil der harmonischen Gesamtstruktur. In dem am unteren linken Rand des Diagramms notierten Zwölftonakkord sind die beiden Flanken der Pyramide zusammengezogen, wobei Varèse aber weiterhin zwischen den aufsteigenden chromatischen Intervallen [13] in schwarz und den fallenden [11] in rot unterscheidet. Dadurch wird einerseits erkennbar, dass innerhalb eines chromatisch expandierten Rahmenintervalls (dessen beide Töne in derselben Farbe erscheinen) jeweils ein weiterer Ton (in der anderen Farbe) interpoliert ist; andererseits wird offensichtlich, dass die Trichorde durch ein gemeinsames Intervall miteinander verkettet sind (Abbildung 9b).

36 Vgl. Federica Di Gasbarro: The Spaced Chromatic Circle. Varèse's Open Harmonic System in a Nutshell, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 31 (2018), p. 24–32.

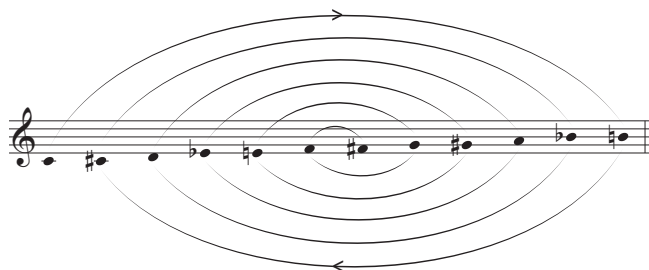


Abbildung 8: Spiralartige Ableitung innerhalb der chromatischen Tonleiter
(aus einem Brief von Edgard Varèse an Nicolas Slonimsky, s. Anm. 35)

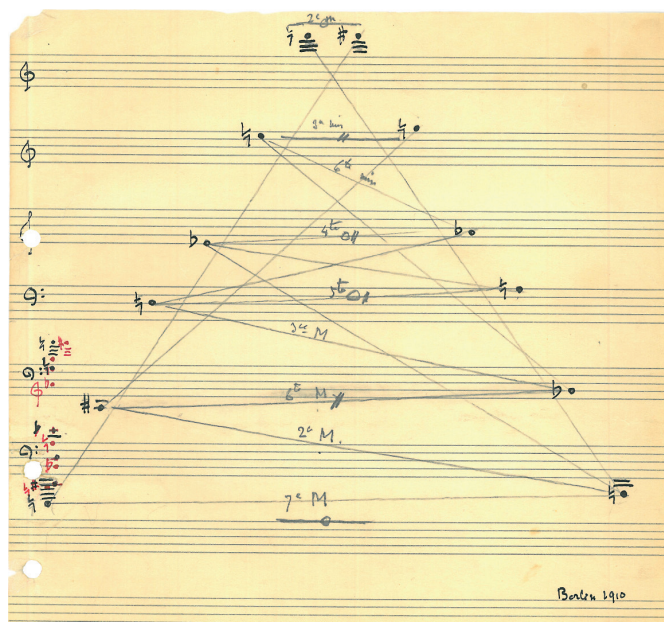


Abbildung 9a: Edgard Varèse: Diagrammatische Darstellung des verräumlichten chromatischen Zirkels
(Paul Sacher Stiftung [Sammlung Edgard Varèse])



Abbildung 9b: Zwölftonakkord aus Edgard Varèses Diagramm mit Analyse der trichordalen Verkettungen
(weiße Noten entsprechen roter Tinte im Original)

Im Kontext seines Gedankengangs zur Zwölftontechnik hatte Stuckenschmidt auch für Varèse geschlussfolgert, alle Töne erschienen in einem »Gleichgewicht«. Man könnte also geneigt sein, das Vorhandensein aller Intervalle in einem einzigen kompakten theoretischen Modell als radikale Konsequenz aus der »Emanzipation der Dissonanz« zu verstehen und somit auf eine qualitative Gleichstellung aller Intervalle schließen. Varèses Verwendung seines »Systems« zeigt hingegen, wie er den theoretischen Raum von gleichwertig nebeneinanderstehenden Intervallen durch den chromatischen Vektor neu ordnet und, in Umkehrung des tonalen Systems, die Diatonik nunmehr als Resultante gemäß den Bedingungen der Chromatik erscheint. Und in der Tat hebt Varèse in seinem Diagramm durch zusätzliche Linien alle weiteren Tritoni hervor (Abbildung 10a), wodurch er diesem Intervall eine herausragende Stellung zuweist. Aus der Teilung der expandierten Intervalle [13] und [11] durch den Tritonus gewinnt er einerseits die Quint [7], andererseits deren Umkehrung, die Quart [5]. Kaskadenartig werden die neu gewonnenen Intervalle ihrerseits Teiler der expandierten Rahmenintervalle, so dass allmählich alle weiteren diatonischen Intervalle entsprechend einer neuen hierarchischen Anordnung hervorgebracht werden (Abbildung 10b), wobei alle in der Abbildung auseinanderstrebenden Intervallpaare unterschiedliche Oktavspreizungen (hochgestellte Zahlen) des Tritonus sind.

4. Ein wenig von sich auf die alte Pflanze übertragen, um eine neue Blüte zu treiben³⁷

Ein Unterschied im Denkansatz zwischen den beiden Komponisten muss hier unterstrichen werden. Bei Schönberg scheint immer eine gewisse »Flexibilität« in der Anpassung der Harmonik an motivisch-thematische Bedingungen erkennbar, so dass am Ende einer Phrase z. B. ein struktureller Ton durch ein expandiertes oder ein enges Intervall erreicht werden kann, gemäß der zu realisierenden phraseologischen Funktion. Da durch die Wahl der Oktavlage die Hintergrundstruktur nicht berührt wird, darf wohl behauptet werden, dass Schönberg weiterhin in Tonhöhenklassen denkt. In Varèses Privilegierung der Vertikalen erscheint eine Melodie hingegen als Projektion der harmonischen Hintergrundstruktur in die Zeit: die auf Klang und Harmonik beruhende Struktur bedeutet eine absolute Referenz, die jenseits aller motivisch-thematischen oder phraseologischen Anforderungen beibehalten werden muss.

37 »[a composer] only grafts a little bit of himself on the old plant [...] to produce a new flower«; Edgard Varèse, aus einem Vortrag an der Princeton University; zitiert

nach idem: The Liberation of Sound, in: *Perspectives of New Music* 5/1 (Fall–Winter 1966), p. 15.

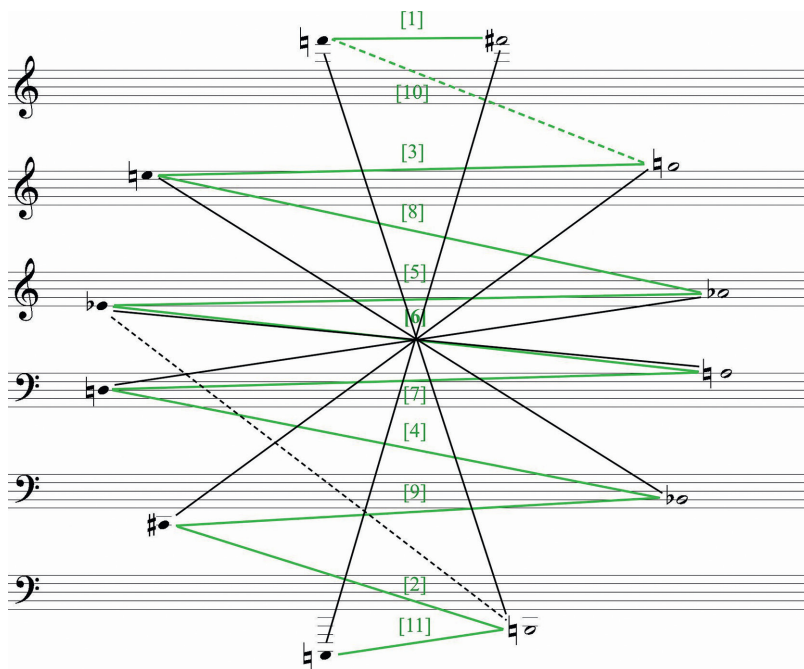


Abbildung 10a: Aufschlüsselung von Varèses Diagramm entsprechend dem verräumlichten chromatischen Zirkel mit Hervorhebung der Tritonusbeziehungen

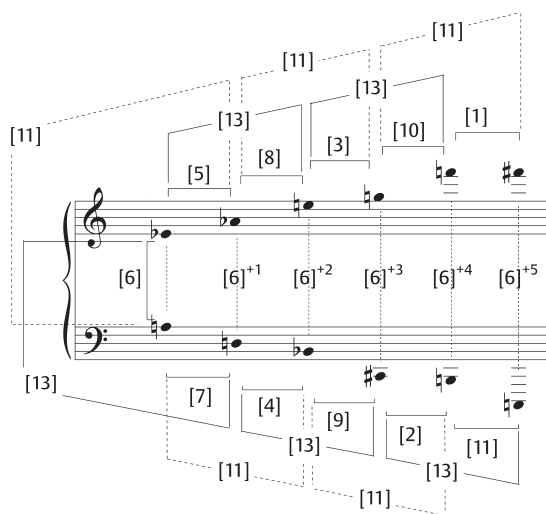


Abbildung 10b: Hierarchische Anordnung der Intervalle im verräumlichten chromatischen Zirkel mit Hervorhebung der trichordalen Verkettungen

fließender

pp

ppp

<-3, -1>

<+13, -11, +13, -11, +13, -11, +13>

[13] [13] [13] [13] [13] [11] [13] [13] [13]

[4] [4] [4] [4] [4] [4] [4] [4]

[9] [9] [9] [9] [9] [7] [9] [9]

[13] [13] [11] [13] [13]

((13))

((4))

((9))

<+1, -3> <+1, -3>

p cresc.

<+13, -11, +13, -11, +13, -11, +13, -11>

<+13, -9, +13>

Abbildung 11: Arnold Schönberg: *Drei Klavierstücke* op. 11/1, T. 34–38

Dass vor allem die vertikale Dimension in Schönbergs Musik, einschließlich der Verknüpfungslogik zwischen den Akkorden, Varèses Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, ist an den Eintragungen abzulesen, die letzterer in seinem Exemplar der *Drei Klavierstücke* op. 11 vorgenommen hat, und die unmittelbar an die erwähnte Anmerkung Busonis zum dritten Stück und die dort waltende Allgegenwart der Septen und Nonen erinnern.

Varèses erste Anzeichnung entspricht bezeichnenderweise dem Beginn eines neuen Abschnitts (op. 11/1, T. 34–38, Abbildung 11), in dem die Chromatik erstmals im Stück in beiden Stimmen sehr stark hervorgehoben wird. In der Bassstimme alternieren die expandierten Beziehungen [11] und [13], während in der oberen Stimme gebrochene [9][4] Trichorde erklingen. Phraseologisch handelt es sich um einen Satz, bestehend aus einem Grundgedanken, dessen variiertem Wiederholung sowie anschließender Entwicklungsphrase. Zum einen schrumpfen die [13]-Trichorde ([9][4]) jeweils auf dem letzten Akkord einer Phrase gleichsam kadenzartig zu einem [11]-Trichord ([7][4]), wobei das

+13 >
< +7, +6, +7 >

Abbildung 12: Arnold Schönberg: *Drei Klavierstücke* op. 11/3, T. 18–19

für diese Passage charakteristische diatonische Intervall der großen Terz als gemeinsamer Faktor die Einheit verbürgt. Zum anderen wird in der motivischen Verdichtung der Entwicklungsphrase (T. 38) melodisch jene Intervallzelle ($\langle -3, -1 \rangle$) hervorgehoben, die zuvor bereits die Transposition der Trichorde innerhalb jeder Einheit regelte (wie zu Beginn des Grundgedankens, später durch Permutation oder gar Intervallspreizung variiert).

Die im dritten Stück angestrichene Passage (T. 18–19, Abbildung 12) weist besonders dichte Akkordstrukturen auf, deren Trichorde ($[11] = [7][4]$ und $[8][3]$ bzw. $[13] = [8][5]$ und $[7][6]$) die Dialektik zwischen Diatonik (für die hier Quinten, Quartan und Terzen stehen) und Chromatik in maximaler Spannung austragen. Dabei handelt es sich gerade um die zentralen Trichorde in Varèses Diagramm, um die eigentlichen Referenzpunkte seines harmonischen Denkens, die durch ständigen Wechsel der Rahmenintervalle $[11]$ und $[13]$ bzw. deren variable Unterteilung sowohl Zusammenhang als auch harmonischen Reichtum garantieren.

Im Gegensatz zu den Vertikalstrukturen scheinen Schönbergs Melodien oft noch von diatonischen und direkten engen chromatischen Intervallen bestimmt, die sowohl den lyrischen Charakter als auch den Gestus der kadenziellen Auflösung beibehalten – selbst wenn sie auch indirekte oder direkte expandierte chromatische Intervalle für Momente besonders expressiver Spannung verwenden. Die Permanenz einer gewissen »tonalen« Gestik, die sich am wahrnehmbarsten in der horizontalen Dimension ausdrückt, kann als Motor

für Varèses »korrigierende Eingriffe« gedeutet werden, so wie sie in seinen Exemplaren von Schönbergschen Partituren, und vornehmlich von op. 16, erscheinen.

In den *Orchesterstücken* ist eine erste Typologie von Figuren zu erkennen, die gerade von engen und chromatischen Intervallen bestimmt ist und ein weiches Wellenprofil vorweist. Varèses Korrekturvorgang besteht darin, tonale Anklänge zu tilgen und diese Figuren seinen harmonischen und morphologischen Prinzipien anzupassen, insbesondere durch die Ersetzung von engen chromatischen Intervallen durch expandierte, wie bei Ziffer 13 des ersten Stückes (Abbildung 13a). Durch Abwandlung des letzten Intervalls wird die Tonwiederholung in derselben Lage gestrichen und das ursprüngliche aufsteigende Profil wiederhergestellt (T. 102–103, Abbildung 13b).

Ein anderes Prinzip gilt der Erhöhung des chromatischen Potentials durch Eliminierung von engen Beziehungen, Tonwiederholungen und Oktavverhältnissen. Zwei Takte nach Ziffer 13 z. B. ersetzt Varèse in Schönbergs Figur die Oktave $a''-a'$ durch die große Sept $a''-b'$ (T. 105, Abbildung 13c). Außerdem wird durch Tonumstellung sichergestellt, dass keine direkte kleine Sekunde mehr erklingt und dass die Figur mit dem charakteristischen expandierten Intervall schließt.

Das Wiederherstellen der spannungsgeladenen gebrochenen und nach oben geöffneten Geste stellt einen weiteren Beweggrund für Varèses Eingreifen dar. Schönbergs Melodie bei Ziffer 5 des zweiten Satzes (T. 39–41, Abbildung 13d) besteht aus einem zweimal (leicht modifiziert) wiederholten Modul aus engen chromatischen Intervallen. Varèse zerbricht sowohl die Motivwiederholung als auch das weiche Profil der engen Intervalle ($f''-e''$ und $c'''-h''$) und erhält so eine für ihn »idiomatische« Gestalt, die harmonisch aus zwei ineinander verschachtelten Trichorden gleicher Struktur ($[11] = [7][4]$) besteht, wobei das diatonische Intervall $[4]$ zuerst als Teiler des chromatischen Rahmenintervalls ($<+11, -4>$) erscheint und dann nach außen rotiert (Unfolding³⁸, $<+11, +4>$).

Auf der anderen Seite »erkennt« Varèse in Schönbergs op. 16 gerade jene Figuren, die durch ihr gebrochenes Profil und die Aufeinanderfolge von melodischen Trichorden sowie von expandierten chromatischen Intervallen seine Fantasie besonders beflügeln. Auch wenn diese Figuren in der Partitur von op. 16 nur am Rand oder gar nicht hervorgehoben werden, begegnen gerade sie in Varèses eigenen Partituren wieder und avancieren dort durch Anpassung an sein »System« zu wahren Topoi seiner Musik. So zum Beispiel die Anfangsfigur aus *Peripetie* in *Amériques* (T. 19–22) und in *Hyperprism* (T. 19).

38 Unfolding meint hier ein vom inneren des Trichords nach außen gekipptes Intervall; vgl. Jonathan W. Bernard: *The Music of Edgard Varèse*, s. Anm. 34, p. 73–77.

15

13

Mit

Kl. Fl. I. II.

Gr. Fl. I. II.

I. II.

Ob.

III.

Engl. H.

Kl. I. II. in A

Kl. III. in D

Kbkl. in A

Fag. I. II. III.

Kfag.

I. II.

Hr. in F.

III. IV.

I. II.

Trp. in B.

III.

I. II.

Pos.

III. IV.

Hrfo.

I.

Viol.

II.

Viola.

Viollo.

Kb.

Edition Peters.

13

9663

Abbildung 13a: Arnold Schönberg: *Fünf Orchesterstücke* op. 16, p. 15. Exemplar aus dem Nachlass Edgard Varèse, mit handschriftlichen Eintragungen (Paul Sacher Stiftung, Basel [Sammlung Edgard Varèse])



Abbildung 13b: Arnold Schönberg:
Fünf Orchesterstücke op. 16/1,
T. 102–103



Abbildung 13c: Arnold Schönberg:
Fünf Orchesterstücke op. 16/1,
T. 105, mit Varèses Korrektur

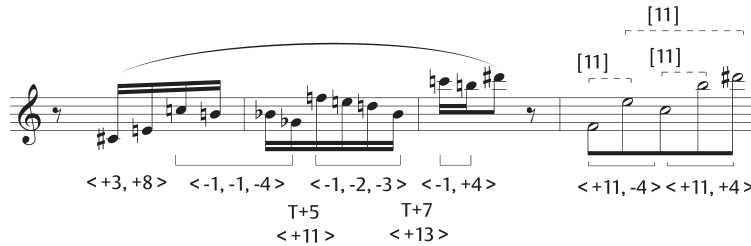


Abbildung 13d: Arnold Schönberg: *Fünf Orchesterstücke* op. 16/2, T. 39–41, mit Varèses Korrektur

Die Grundstruktur von Schönbergs Figur (Abbildung 14a) besteht aus zwei durch das zentrale diatonische Intervall [8] verbundenen Trichorden. Der aufsteigende [11]-Trichord (<+3, +8>) wird nach dem Verbindungsintervall durch zwei auseinanderstrebende Motive vervollständigt, die in den abschließenden Akkord münden. Dessen äußere Töne vervollständigen die Figur zu weiteren Trichorden: ein gebrochenes Motiv in Klarinette I (<-5, +11>), in der der strukturelle Tritonus nur indirekt erscheint (in B notiert: *fis'-h'-eis'*, [5][6] = [11]), sowie ein kontinuierlich absteigender [13]-Trichord in Fagott III (*a'-e'-gis*, <-5, -8>).

Varèse verändert diese Figur in *Amérique* nur leicht, ohne ihre charakteristische Kontur anzutasten. Durch die Eliminierung der Intervallwiederholung werden die zwei komplementären Trichorde nunmehr durch einen zentralen Ton b'' verkettet: [11] = [8][3] und [13] = [5][8] (letzterer melodisch ausgedrückt als <-5, +13>). Durch seine »Korrektur« verstärkt Varèse zwei Merkmale, die potentiell bereits in den beiden Stimmen aus Schönbergs Figur angelegt waren. Erstens endet die Figur bei Varèse mit maximaler Spannung (wie bei Schönberg in Klarinette I); zweitens verwendet er als zweiten Teil der Figur einen [13]-Trichord (wie Schönberg in Fagott III) und schafft dadurch eine harmonische Komplementarität zum ersten Teil der Figur ([11]-Trichord). Auf diese Weise erhält Varèse eine Figur ohne jede melodisch direkte Intervallwiederholung, die äußerst kompakt und zusammenhängend wirkt (Abbildung 14b).

$< +3, +8, +8, -5, +11 >$

$< +3, +8, +8, -5, -8 >$

Abbildung 14a: Arnold Schönberg:
Fünf Orchesterstücke op. 16/4, T. 1–2

$< +8, +3, -5, +13 >$

Abbildung 14b: Edgard Varèse:
Amérique, T. 19–20

Ein letztes Beispiel erläutert, wie Varèse aus Schönbergs Figuren nicht nur deren Essenz herausfiltert, sondern wie er aus ihnen einen kohärenten und einheitlichen Zusammenhang komponiert. Die siebentönige Figur der Klarinettenmelodie aus *Peripetie* (T. 10–13, Abbildung 15a), verarbeitet Varèse indem er die fallende Schlusswendung streicht und das übriggebliebene fünftönige Modul durch Wiederholung und Variation zu einer längeren Passage ausdehnt. Dieses Modul (Abbildung 15b) besteht aus zwei verketteten Dreitonfiguren. Auf das eröffnende chromatische Intervall $g-as'$ $<+13>$ folgt ein erstes diatonisches Intervall $<-8>$ in gegenläufiger Richtung, so dass das zweite [5] indirekt resultiert. Nach dem gemeinsamen c' folgen mit den aufsteigenden Intervallen $<+5>$ und $<+6>$ die beiden Teilkomponenten des »diatonisierten Trichords« unmittelbar aufeinander, während sich diesmal das Rahmenintervall [11] indirekt ergibt. Die texturale Ausdehnung des Moduls (*Amérique*, T. 317–328, Auszug in Abbildung 15c) erreicht Varèse auf ökonomischste Weise dadurch, dass er den in seiner Mitte anzutreffenden Tritonus ($c'-fis'$) als quasi permanenten Hintergrund setzt, von dem sich die Wiederholungen und Verarbeitungen des vollständigen Moduls im Vordergrund immer wieder absetzen.



Abbildung 15a: Arnold Schönberg: *Fünf Orchesterstücke* op. 16/4, T. 10–13

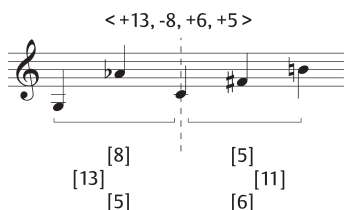


Abbildung 15b: Strukturanalyse des fünftönigen Moduls

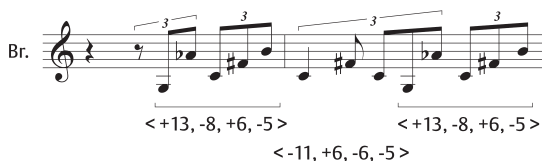


Abbildung 15c: Edgard Varèse: *Amérique*, T. 327–328, Beginn der texturalen Ausdehnung des Moduls

5. Kollektiver Ausdruck eines neuen Jahrhunderts

Aus historischer Perspektive ist Schönberg einer der ersten Komponisten, die den entscheidenden Schritt hinaus aus der Tonalität gemacht haben: Wenn in der tonalen Harmonik die Chromatik eine Möglichkeit darstellt, den diatonischen Rahmen zu erweitern (Chromatik also als Funktion der Diatonik), hebt er in der Tat diese bislang gültige Hierarchie auf und führt sie in seiner »Emanzipation der Dissonanz« zu einer funktionalen Gleichberechtigung. Gerade die Art und Weise, wie er intuitiv mit den Mitteln der Diatonik und Chromatik komponiert, hat die Aufmerksamkeit der nachfolgenden Komponistengeneration auf sich gezogen, so dass seine Errungenschaften für Varèse sowie einige andere Komponisten dieser Zeit (man denke z. B. an Anton Webern in Europa und Carl Ruggles in Amerika) einen Ausgangspunkt darstellten. Gerade über besagte funktionale Gleichberechtigung von Diatonik und Chromatik geht Varèse aber hinaus, indem er die große Septime und kleine None förmlich zu den Gerüstklängen seines Systems macht und dadurch die Primärrolle der treibenden

Kraft auf die expandierte Chromatik überträgt. Während die Diatonik zunächst bloß als »Resultante« erscheint, enthüllt sie sich aber in Wahrheit als jene *conditio sine qua non*, die durch feine Abstufungen der Färbung Variabilität und Vielfalt garantiert. Da die Verwendungsmöglichkeiten dieser »resultierenden« Intervalle die vielseitige Gestaltbarkeit innerhalb des Systems konkretisieren, verstärkt die Diatonik das Potential der Chromatik.³⁹ Die bildbaren Gestalten tragen hier eine ganz bestimmte »Klanglichkeit« in sich, die durch die konkrete, reale Intervalldisposition im Raum bedingt ist.

Als erste Konsequenz ergibt sich die Frage, ob die Herausbildung eines solchen Klangdenkens, unabhängig von Kompositionstechniken oder -stilen, womöglich eine wirkliche »langue« des *atonalen Komponierens* darstellen kann, das sich als klar umschriebenes Feld aus der Vielzahl der Möglichkeiten heraushebt, *post-tonal* zu komponieren. Als zweite Konsequenz bringt das Bewusstsein der besonderen Rolle von Schönbergs Schritt andere Komponisten dazu, sein Geschichtsbild in Frage zu stellen, demzufolge die »freie Atonalität« nicht als eigenständige Phase der Musikgeschichte, sondern als Vorstufe zur Zwölftontechnik anzusehen ist, in der die Lösung der verbliebenen Probleme erst erreicht wurde.⁴⁰ Vor diesem Hintergrund bietet sich »der Fall Varèse« als Grundlage für eine historiographische Konstruktion an, in der die Atonalität gerade als autonome Sprachform mit eigener Entwicklung besteht. Ein solcher Alternativvorschlag hätte aber zur Bedingung, die übliche im Wesentlichen auf Europa zentrierte Perspektive zu erweitern und sie hin zu einer »transatlantischen Moderne« zu öffnen, vergleichbar dem, was sich zeitgleich in den bildenden Künsten ereignete. Solche Art von »dynamischer Moderne«, die sich in den 1920er Jahren in New York entwickelt hat und die besonders bestrebt war, die großen Initialzündungen aus der Vorkriegszeit, namentlich *Le Sacre du printemps* und *Pierrot lunaire*, fortzusetzen, steht aber im Widerspruch zu der Polarisierung zwischen Schönberg und Strawinsky, die sich in der Geschichtsschreibung allmählich herausgebildet hat und die sich in der Reduktion auf die Gegenüberstellung von Zwölftonkomposition und Neoklassizismus im Bewusstsein kristallisiert hat. Dass aus europäischer Sicht Varèse lange Zeit, wie Hermann Danuser kritisch anmerkt, als »Unzeitgemäßer am Rande des historischen Prozesses der neuen Musik, dessen Stammplätze die »Klassiker der Moderne« Schönberg und Strawinsky besetzt hielten«⁴¹, verstanden wurde, stellt nur einen Aspekt des Problems dar. Berücksichtigt man jedoch

39 Eine ähnliche Gewichtsverlagerung hin zur strukturellen Chromatik inkl. der färbenden Qualitäten der Diatonik hat Henri Pousseur ab der Mitte der 1950er Jahre vorgenommen; vgl. idem: Die organische Chromatik Anton Weberns,

in: *die Reihe* 2 (1955), p. 56–65; sowie Zur Methodik, in: *die Reihe* 3 (1957), p. 46–88.

40 Ausführlich diskutiert in *Composition with Twelve Tones* (1941/46) (ASSV 4.1.31.).

41 Hermann Danuser: Mythos Varèse, in: *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, s. Anm. 2, p. 423.

die eigenständige Musikgeschichtsschreibung innerhalb der »amerikanischen Ultramoderne«, dann verschiebt sich das Bild grundlegend. Bedeutungsvoll ist in dieser Hinsicht die Darstellung, die Dane Rudhyar 1926 zur Situation der musikalischen Aktualität bietet:

The old European music, just before the war, was mortally assailed by two works: Schoenberg's Pierrot Lunaire and Stravinsky's Sacre du Printemps. The former dissolved it; the latter crushed and hammered it. After this there remained nothing for the Europeans to do but turn back to the past [...] European musicians are hypnotizing themselves into the belief that tonality means salvation and that a return to the seventeenth century, to the old forms and old patterns, will recreate the musical Paradise [...] Schoenberg's group are [sic] also identified with the past in their rule-ordained music. What remains? [...] The dawn is manifest in the persons of a few young American composers under thirty and of one or two elders who are striving, from coast to coast, to articulate new sounds which shall correspond to the new spirituality of the era in which we live.⁴²

Der gleiche Tenor bestimmt noch Varèses historische Darstellung in seinen Vorträgen aus dem Jahre 1939, wo er den Neoklassizismus Strawinskys als »one of the most deplorable trends of music today – the impotent return to the formulas of the past«⁴³ abqualifiziert. »When music or any art begins to look back over its shoulder« – behauptete er noch 1948 – »it is because it is out of touch with reality. It refuses to face the problems of its own day«.⁴⁴ Von der »healthy challenge«, den die rhythmischen Errungenschaften Strawinskys im *Sacre* und Schönbergs Atonalität für die jungen Komponisten bedeutet hatten, war nur noch wenig zu spüren. Als Weiterführung des Wegs, den Schönbergs Atonalität gezeigt hatte, und als Distanzierung von den »gefährlichen« stabilisierenden Tendenzen der Zwischenkriegszeit, nimmt also die Moderne in Amerika zumindest bis zum Ende der 1920er Jahre die Rolle eines ungebrochenen Kontinuitätsstrangs der europäischen Vorkriegsmoderne an, der darüber hinaus eine neue Überlegung zum klanglichen Phänomen an sich bot. Weit entfernt davon, eine bloße Marginalie in der Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts zu sein, kehrt gerade die atonale »Klanglichkeit« in unterschiedlichen Formen, sowohl als Konsequenz aus der amerikanischen wie aus der europäischen Tradition, im kompositorischen Denken der 1950er Jahre eindrücklich wieder.

42 Dane Rudhyar: A New Conception of Music, in: *Forum* 76/6 (1926), p. 892–901.

43 Edgard Varèse: Vortrag an der University of Southern California, Los Angeles, 1939; zitiert nach Chou Wen-chung: Varèse: A Sketch of the Man and His Music, in: *Musical Quarterly* 52/2 (April 1966), p. 156.

44 Edgard Varèse: *Twentieth-Century Tendencies in Music*, s. Anm. 1.