

Der Gedanke, Musik auf Texte unterschiedlicher Provenienz sollte auch unterschiedliche Botschaften transportieren, wäre Stravinskij völlig fremd gewesen. In zugespitzter Formulierung schreibt er über die seiner Meinung nach verhängnisvolle Entwicklung des Gesangs: »Wenn er es sich zur Aufgabe macht, den Sinn der Worte auszudrücken, verläßt er den Bereich der Musik und hat nichts mehr mit ihm gemein.«²⁹ Und an anderer Stelle: »Nachahmung [ist] nicht Aufgabe der Musik.«³⁰ Mit einer so zurückgenommenen Idee vom Sinn der Musik entspricht Stravinskij einem alten biblischen Gedanken, der die kanonisierten kirchenmusikalischen Funktionen – Lob Gottes und Erbauung der Gläubigen – elementar übersteigt. Bei Matthäus (18,19) heißt es, wenn zwei (oder mehr) »zusammenklingen« (»symphonésosin« – meist ungenau übertragen: »eines Sinnes sind«), dann stellen sie sich symbolisch-rituell unter Gottes Schutz.

Die Perspektiven des Ritualen und Überindividuellen fügen sich zusammen mit dem Selbstverständnis eines Komponisten, der seine Aufgabe nicht darin sah, zu philosophieren, sondern handwerklich zu arbeiten;³¹ mit einem Verächter der romantischen Kunst-Religion, der aus Widerständen die Kraft bezog, um sich vor den Abgründen der Freiheit zu schützen. Der wandlungsfähige Stravinskij, für den Spiel und Ritual die stärksten Triebkräfte bildeten,³² spielte nicht mit kulturellen Identitäten, er spielte auf seine ganz eigene, universelle Weise mit Materialien, Stilen und Sprachen – vor dem einen Gott.³³

Anne Jostkleigrewé (Lüneburg)

»All material whose essence is not purely musical has no longer any place in a new work.«

Zur Verwendung der Glossolalien in den Vokalwerken von Edgard Varèse im Spiegel der Theatertheorie von Antonin Artaud

Ende 1933 beginnt Edgard Varèse die Komposition von *Ecuatorial*. Mit diesem Vokalwerk wird sein veränderter Umgang mit Text deutlich. Noch 1921, als er an *Offrandes* arbeitet, steht diese Komposition einer traditionellen Gedichtvertonung nahe. In *Ecuatorial* greift Varèse aktiv in seine Textvorlage ein: Er wählt einige wenige Passagen aus den *Leyendas de Guatemala* von Miguel Angel Asturias und erweitert sie durch Glossolalien. Bis zu *Ecuatorial*

29 Stravinskij, *Poetik*, S. 30.

30 Ebd., S. 48.

31 Vgl. ebd., S. 34.

32 Vgl. Theo Hirsbrunner, *Igor Strawinsky in Paris* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1982, S. 170.

33 Für wertvolle Hinweise bin ich Herrn Heribert Tigges dankbar.

finden sich in Varèses Œuvre nur wenige Hinweise, die diese eklatante Veränderung seiner Verwendung von Text andeuten. Obwohl Varèse in *Nocturnal* (1961) nachweislich Vokalisieren nutzt,¹ lässt sich an dieser späteren Vokaltechnik der Einsatz von Glossolalien nicht ableiten, denn hier koppelt er Vokale an Konsonanten. Die Zunahme von semantisch bedeutungslosen Lauten, die Varèse auch »syllables of intensity«² nennt, geht damit über eine übliche Vokalisierenpraxis hinaus. Diese Beobachtung kann daher mit bestehenden hypothetischen Ansätzen nicht hinreichend erläutert werden.³ Der Beitrag, der einen Bericht meiner laufenden Forschungsarbeiten darstellt, rückt daher Varèses veränderten Gebrauch von Sprache in den Mittelpunkt.

Ein Blick auf die Ästhetik von Varèse eröffnet die Brisanz der Frage nach dem Einsatz von Glossolalien. Seine Einstellung zur Komposition von Vokalwerken ist von einem Paradoxon geprägt. Während er auf der einen Seite dem Wort »mit seinen geheimen Kräften die führende Rolle«⁴ zuspricht und somit Vokalkompositionen einen ganz eigenen und besonderen Stellenwert einräumt, lehnt er gleichzeitig die Zunahme von außermusikalischen Elementen in seiner Musik ab. Varèses Praxis, an einer Vokalsymphonie mit dem Titel *Espace* zu arbeiten, ohne eine klare Vorstellung von der Textvorlage zu haben, spricht für eine Marginalisierung des Wortes in der Musik.⁵ Musik ist für Varèse frei von deskriptiven Elementen und unterscheidet sich durch ihre besondere Abstraktion von den anderen Künsten, indem sie Vorstellungen freisetzt.⁶ Die Suggestionskraft der Musik führt zum Kern seiner ästhetischen Betrachtungen. Auf dieser Basis postuliert Varèse, dass die Bedeutung der Musik nur in ihr selbst zu suchen sei: »Music being a special form of thought can, I believe, express nothing but itself.«⁷ Er distanziert sich von einer Ausdrucksästhetik und betont die Bedeutung des Sensualen für seine Werke.⁸ Ganz im Sinne des Selbstaushdrucks der Musik wird die Erfahrbarkeit für ihre Wahrnehmung wichtig. Dabei folgt er einem pragmatischen, positivistischen Ansatz: »for music to be heard the listener must be subjected to a physical phenomenon, [...] until a certain disturbance of the atmosphere between him and the instrument has taken place, there can be no music.«⁹ Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass Musik nur über die Körperlichkeit erfahren werden kann. Diese körperliche Erfahrung wird in den Bereich der Emotion übertragen. Ein repräsentatives Moment im Sinne einer begrifflichen oder bildlichen Darstellung ist nicht zentral, da Musik nicht repräsentieren kann. In einer Musik, deren Bedeutung nur in ihr selbst liegen soll, offenbart sich Text als außermusikalisches Moment.

1 Vgl. Edgard Varèse, Skizzen zu *Nocturnal* (Paul Sacher Stiftung Basel, CH Bps).

2 Programmheft zur Uraufführung der *Étude pour Espace*, 20. 4. 1947, Typoskript (CH Bps).

3 Gängige Hypothesen sehen Varèse in diesem Zusammenhang von den Dadaisten (vgl. Olivia Mattis, *Varèse and the Visual Arts*, PhD Diss. Stanford University 1992) und von indianischer Musik beeinflusst (vgl. Grete Wehmeyer, *Edgard Varèse*, Regensburg 1977).

4 *Die Schriften von Edgard Varèse (1883–1965)*, hrsg. von Christine Flechtner, Lic. Phil. Universität Fribourg 1983, S. 288.

5 Vgl. Brief von Varèse an Louise Varèse, 10. 5. 1937, CH Bps.

6 Vgl. *Die Schriften von Edgard Varèse (1883–1965)*, S. 66.

7 Ebd., S. 80.

8 Vgl. ebd., S. 69.

9 Ebd., S. 307.

In Entwürfen zu seinem musiktheatralischen Projekt *The-One-All-Alone* der Jahre 1929 bis 1932 deutet sich diese Konzeption im Hinblick auf Text und Vokalität an. Die Szenarien verweisen auf eine Tendenz, die Varèse in letzter Konsequenz erst nach der Bekanntschaft mit Antonin Artaud internalisiert. In den verschiedenen Projektentwürfen zu *The-One-All-Alone* liegt die Betonung auf der Erfahrbarkeit der Handlung, die die Erfahrbarkeit von Musik spiegelt. Bedrohung und existentielle Angst werden zum übergeordneten Thema. Dabei ist das Unmögliche zentral, es findet Ausdruck in Ekstase, Trance und Traum. Varèse beschwört damit die Macht der Musik über den Menschen und das Menschliche und sieht hier ihre Existenzberechtigung: »Varèse used to say he wanted to make an audience feel the ›powerful joy‹ of an intense terrifying, salutary emotion that would annihilate, at least momentarily, the personal ego, which is the effect of any work of art that reaches the supreme test.«¹⁰ Die Worte, die sich Varèse für dieses Projekt vorstellt, sind zunächst noch recht traditionell. Neben Schreien und Heulen Einzelner oder des Chores gibt es nur wenige Passagen, in denen ein innovativer Umgang mit dem Wort deutlich wird. Im Prolog zu diesem Werk kündigt sich die Aufforderung Varèses an, den Text wie eine musikalische Partitur zu verfassen: »sur plusieurs lignes: sur plusieurs portées«¹¹. Drei Stimmen tragen unterschiedliche Textpassagen zeitgleich vor. Dabei bilden sie zu bestimmten Zeiten Vokal-Einklänge, die Varèse mitunter durch semantisch sinnlose Laute unterstützt.¹² Hier deutet sich die Einbindung des Wortklangs in seine Musik an.

Mitte 1933 lernt Varèse den Theatertheoretiker Antonin Artaud kennen und bittet ihn, ein Libretto für sein musiktheatralisches Projekt zu verfassen. Über einen Zeitraum von zwei Jahren glaubt er an die Fruchtbarkeit des gemeinsamen Unternehmens. Schnell aber schleichen sich Schwierigkeiten in diese Arbeitsgemeinschaft ein, die durch die räumliche Trennung begünstigt werden, denn Varèse reist schon im Oktober 1933 in die USA zurück. Er erkennt die besonderen Umstände, die Artaud zu einem schwierigen Partner machen und geht mit großer Sensibilität auf ihn ein: »Hope that Artaud will not fail. I think he needs pushing, encouragements, sympathy, love [from] everybody more even on account of his abnormal state.«¹³ Vor seiner Abreise gibt Varèse Artaud ein Szenario, auf dessen Grundlage der Theatertheoretiker das Libretto schreiben soll.¹⁴ Aus dieser Partnerschaft existiert nur das Fragment gebliebene Werk *Il n'y a plus de firmament*. Es soll die Hypothese aufgestellt werden, dass Varèse in Artaud den geeigneten Partner gefunden zu haben meint, der seine Ideen zur Musik im Bereich der Poesie spiegelt. Diese Hypothese stützt sich auf drei Indikatoren: zum einen auf die Beharrlichkeit, mit der Varèse an dieser

10 Louise Varèse, »Varèse-Artaud«, in: *Soundings* 10, hrsg. von Peter Garland, Berkely 1976, ohne Seitenzahlen.

11 *Die Schriften von Edgard Varèse (1883–1965)*, S. 421. Libretto-Entwürfe (in CH Bps) aus dieser Zeit zeigen, dass sich die Musikalisierung der Sprache hier nur auf eine »Partitur« der Sätze bezieht, ohne dass der Sinn oder die Bedeutung dieser Sätze aufgebrochen würde.

12 Vgl. Alejo Carpentier, Robert Desnos und Georges Ribemont-Dessaignes, »Prologue«, Typoskript mit handschriftlichen Anmerkungen von Varèse, um 1929 (CH Bps).

13 Brief von Varèse an Louise Varèse, Barcelona, 9.8.1933 (CH Bps).

14 Vgl. Brief von Varèse an André Jolivet, New York, 17.9.1934, in: *Edgard Varèse – André Jolivet. Correspondence 1933–1965*, hrsg. von Christine Jolivet-Erlith, Genf 2002, S. 101.

Partnerschaft festzuhalten versucht, weiterhin auf die Ähnlichkeit der Konzeptionen beider Künstler und auf den Einsatz einer nicht-repräsentativen Sprache, die Varèse direkt nach seiner Bekanntschaft mit Artaud in *Ecuatorial* umsetzt.

Die Parallelität der Konzeptionen, vor deren Hintergrund sich die Arbeitsgemeinschaft entwickelt, soll hier an zwei Punkten exemplifiziert werden. Der – vielleicht wichtigste – Berührungspunkt liegt in ihren Auffassungen zur Wirkung der Musik bzw. des Theaters auf den Zuhörer. Varèse sieht die Wirkung und Wahrnehmung seiner Musik über die Körperlichkeit gewährleistet und verortet sie daher im Bereich der sensualistischen Wahrnehmung. Bei Artaud finden sich als Grundlage seiner Theatertheorie ähnliche Momente. Artaud will mit dem *Theater der Grausamkeit* nicht nur die bisherige Definition des Theaters über Bord werfen, sondern insbesondere die Darstellung von Aspekten des Lebens in vor-gefertigten Theaterstücken. Artaud möchte das Theater zum Leben selbst machen, in dem, was an ihm nicht darstellbar ist.¹⁵ Damit wird theatralische Kunst »zum ausgezeichneten und privilegierten Ort dieser Dekonstruktion der Nachahmung«¹⁶. Diese Dekonstruktion zum »befreiten Leben« übersteigert Artaud, indem er dem Theater die Möglichkeit zuschreibt, einen vor-subjektiven, vor-individuellen Zustand zu evozieren, der sich in der Grausamkeit offenbart. Artaud will diese Postulate im Hervorrufen von körperlichen, gewaltsamen Bildern umsetzen, die die »Sensibilität des Zuschauers [...] zermalmen und hypnotisieren.«¹⁷ Er strebt daher für das Theater eine »physiologische Sensibilität« an, die Artaud als sein spezifisches Wirkungsvermögen klassifiziert. Es soll sich, in Parallelität zur Konzeption von Musik bei Varèse, nicht unmittelbar an die Ratio richten, »sondern [hat] sich an die Sinne zu richten, [...] [um] zu noch reicheren und fruchtbareren Bezirken der [...] Sensibilität zu gelangen.«¹⁸ Dementsprechend will auch Artaud nicht ein repräsentatives oder illustratives Theater. Beide Künstler geben ihrer Kunst so ein spezifisches Wirkungsvermögen zurück und verorten dies in der körperlichen Sensibilität. Die körperliche Erfahrung steht vor der rationalen Erfahrung und kennzeichnet sich bei beiden durch einen lebendigen Vollzug.

Eine weitere Parallele betrifft die Möglichkeit, neue Instrumente einzubinden. Im ersten Manifest des *Théâtre de la Cruauté* legt Artaud die Notwendigkeit ihres Einsatzes im Theater fest. Er will sie nutzen, um »durch die Organe direkt und nachhaltig auf die Sensibilität einzuwirken«¹⁹. Varèse betont mit fast denselben Worten dieses Wirkungsvermögen der Musik. Wie Varèse erkennt Artaud die Erfordernisse von ungewohnten Klängen durch neue Instrumente. Die Erweiterung des Umfangs der Oktave, um unerträgliche Klänge oder Geräusche hervorzubringen, die »verrückt machen«²⁰, ist für Artaud ein wesentlicher Aspekt. Seit 1916 fordert Varèse neue Instrumente, um den abstrakten Klang umzusetzen, den er zum Material der Musik erhebt. Ästhetisch sieht Varèse im Unterschied

15 Vgl. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938), dt. *Das Theater und sein Double*, übers. von Gerd Henniger, München 1996, S. 125.

16 Jaques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 354.

17 Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 88.

18 Ebd., S. 128.

19 Ebd., S. 101.

20 Ebd., S. 102.

zu Artaud von einer Differenzierung zwischen Klang und Geräusch ab und nimmt damit von einer Charakterisierung der Klänge Abstand.

Aufgrund der Ähnlichkeit der Ansätze entwickelt sich die Kooperation beider Künstler, die durch den je Anderen Anregung finden. Varèse ist die Theatertheorie von Artaud bestens bekannt, dies geht aus verschiedenen Briefen hervor, in denen er sie weiterempfiehlt bzw. Artaud bittet, ihm Exemplare seiner Schrift zu schicken, um sie weiterzugeben.²¹ Er kennt das zweite Manifest zu Artauds *Théâtre de la Cruauté* und ist durch die dort anvisierte Themenwahl sowie durch Artauds Aussagen zur Musikalisation der Sprache beeindruckt.²² Die Lesespuren des Komponisten beweisen dies. Die Sprache innerhalb des nicht-repräsentativen, totalen Theaters fasziniert Varèse besonders. Artaud will dem Theater seine eigene Sprache zurückgeben, die es ihr erlaubt, das spezifische Wirkungsvermögen des Theaters einzusetzen. Er erkennt, dass dies nicht durch einen Rückgriff auf »endgültige und geheiligte« Texte geschehen kann, denn das hieße, das Theater dem Text zu unterwerfen. Sprache wird daher als all das verstanden, was fern ab von einer Wörtersprache liegt, als Ausdruck durch Gebärden, Mimik, Intonation und durch szenische Bewegungen, denn Artaud sieht in der Wörtersprache den Starrsinn in der Gleichsetzung von Wort mit Bedeutung am Werk. Nur in der Expansion außerhalb der Wörter kann dem Theater das Wort entrissen werden. Artaud betont anstelle des Diskursiven die stoffliche Seite der Sprache, indem er sich auf ihre außersprachlichen Qualitäten zurückbesinnt: »Und es gäbe noch viel zu sagen über den konkreten Wert der Intonation für das Theater, über die den Wörtern innewohnende Fähigkeit, Musik zu erzeugen, je nach dem, wie sie ausgesprochen werden und unabhängig von ihrem konkreten Sinn, welche Fähigkeit sogar ihrem Sinn zuwiderlaufen kann.«²³ Das Theater wird somit einerseits des Textes beraubt, andererseits aber um die stoffliche, körperliche Seite der Sprache bereichert, die sich in der dissoziierenden, vibratorischen Wirkung auf die Sensibilität zeigt. Artaud will sich einer Sprache bewusst werden, die sich aus Klängen, Schreien und onomatopoetischen Lauten zusammensetzt.²⁴ In Stücken, die Artaud für das *Theater der Grausamkeit* schreibt, manifestiert sich die Sprache jenseits der Diskursivität und Repräsentation in bedeutungslosen Lauten und Silben.²⁵

Mit Artaud wird Varèse bewusst, dass er die musikalischen Aspekte der Sprache für seine Musik nutzen kann. Direkt nach seiner ersten Auseinandersetzung mit Artaud 1933 dekonstruiert Varèse seine Textvorlagen verstärkt, indem er sie »zusammenschneidet« und gleichzeitig um Laute erweitert. Mit der Öffnung der Worte vom Logischen und Diskursiven hin zum Körperlichen, Affektiven wird die Sprache durch Intonation, Rhythmik und Intensität des einzelnen Wortes in den Zusammenhang der Musik gerückt und

21 Vgl. Brief von Varèse an Joe Freeman, New York, 27.1.1934 (US-COS) und Brief von Varèse an Antonin Artaud, 28.12.1935 (CH Bps).

22 Vgl. Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté. Deuxième Manifest*, Fontenay-aux-Roses 1933 (Harry Ransom Center, Univ. of Texas, Austin). Es handelt sich hierbei um das persönliche Exemplar des Komponisten, anhand dessen Markierungen man sein Leseinteresse ablesen kann.

23 Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 49.

24 Vgl. ebd., S. 96.

25 Vgl. Antonin Artaud, *Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit*, übers. von Elena Kapralik, München 2002.

erhält so vielfältige Bedeutungsebenen. Varèse kann nun den außermusikalischen Fremdkörper eines Textes über die Betonung seiner musikalischen Qualitäten zum musikalischen Material erheben. Letztlich wird Varèse in seinen Vokalwerken Textvorlagen immer stärker dekonstruieren. *Ecuatorial* stellt in dieser Hinsicht den Beginn seiner Versuche dar, Sprache in Musik zu integrieren. Die Einflussnahme der artaudschen Theatertheorie soll im Folgenden an der *Étude pour Espace* (1947) exemplifiziert werden, da es sich hierbei um die einzige Komposition handelt, die aus dem antizipierten musiktheatralischen und dem nachfolgenden chorsymphonischen Projekt hervorgegangen ist.

In den wenigen Aussagen zu *Espace*, die sich auf die Verwendung von Vokalität beziehen, finden sich erste Hinweise auf einen Einfluss von Artaud. 1941 schreibt Varèse: »Chorus is to be used to the full extent of its possibilities: singing, laughing, humming, yelling, chanting, mumbling, hammered declamation, etc.«²⁶ Es zeichnet sich hier ein veränderter Einsatz des Textes ab, dessen Wortfragmente musikalischen Tönen ähnlich eingesetzt werden sollen: »words poundingly repeated like hammer blows or throbbing in an underground ostinato, stubborn and ritualistic.«²⁷

Die *Étude pour Espace*²⁸ ist Varèses erstes Vokalwerk, das ohne einen inhaltlich kohärenten Sinn auskommt. Varèse stellt einige Sätze verschiedener Autoren zusammen: Aus Kenneth Patchens *The Journal of Albion Moonlight*, aus *Temblor de Cielo* (Erdbeben) von Vicente Huidobro und einem Satz des mittelalterlichen Dichters Johannes vom Kreuz. Sie sind größtenteils so gewählt, dass ihre einzelnen Segmente leicht zu permutieren sind. Varèse setzt ihnen aufwendige Laut- und Silbenfolgen entgegen, die er einer Sprache nachempfunden: »The choral text of Mr. Varèse's work is made up of verses from three different poets together with words he has coined, composed of what he calls »syllables of intensity«.²⁹ Er verwendet die nach Worten geformten Glossolalien wie eine intelligible und kohärente Sprache. Da er mit einer Lautfolge den Vokalpart seiner *Étude* beginnen lässt, kann eine inhaltliche Deutung der Glossolalien, wie dies zum Teil noch für *Ecuatorial* möglich ist, nicht vorgenommen werden. Insbesondere der Begriff »syllables of intensity« weist darauf hin, dass Varèse Laute nicht hernimmt, um irgendeine Bedeutung zu unterstreichen. Sie wirken in ihrer Intensität und zeichnen sich durch ihre Klangeigenschaften aus. Weiterhin gibt der Komponist exakt an, welche stimmlichen Klangqualitäten er sich vorstellt, die die Klangfarbe einzelner Passagen erheblich voneinander differenziert. Varèse bezieht damit Erkenntnisse zur Bildung von Formanten ein. Sprache wird unter rein rhythmisch-klanglichen Aspekten eingesetzt, so dass er einige Jahre später verlautbart: »if sometimes I want to use the voice, I need words, not for their signification, but for what they will give when masticating them for the formant in the throat.«³⁰ Sätze werden permutiert und in unterschiedlichen Kombinationen dargestellt. Ein Schwerpunkt liegt hier auf einem eher gesprochenen, dafür aber äußerst

26 *Die Schriften von Edgard Varèse (1883–1965)*, S. 232.

27 Ebd.

28 Die Partiturreinschrift mit handschriftlichen Korrekturen von Varèse liegt in CH Bps.

29 Programmheft zur Uraufführung der *Étude pour Espace*, Typoskript (CH Bps).

30 Edgard Varèse im Interview mit Gilbert Chase, 1961, unveröffentlicht. Die Transkription wurde mir freundlicherweise von Olivia Mattis überlassen (Privatarchiv Mattis). Mattis deutet diese Aussage im Hinblick auf Varèses Beeinflussung durch den Dadaismus; vgl. Mattis, *Varèse and the Visual Arts*, S. 133.

rhythmischen Vortrag. Auch wenn der Rhythmus nicht immer dem Sprachrhythmus entgegensteht, erschwert er die Textverständlichkeit erheblich. Dies ist umso erstaunlicher, als der Rhythmus immer von Klavier oder Perkussionsgruppe verstärkt wird. Auch die Kopplung von intelligiblen Worten und Glossolalien steht der Verständlichkeit entgegen. Varèse schafft so zwischen den Glossolalien und der Sprache eine Skala von abnehmender bzw. zunehmender Sprachverständlichkeit.

Die Bedeutung einzelner Worte und Sätze wird zugunsten ihrer Klanglichkeit aufgegeben. Varèse setzt Sprache konsequent unter den Aspekten Rhythmus, Tonhöhe und Intensität ein und verwendet sie nicht mehr ausschließlich um ihrer Diskursivität willen, sondern als musikalisches Mittel. Die Stimme wird zu einem Instrument und die Sprache zu ihrer Klangfarbe: »La voix humaine est un instrument merveilleux.«³¹ Durch seinen konsequent musikalisierenden Einsatz von Text – auch durch die Erweiterung mit Glossolalien – ermöglicht er, diesen außermusikalischen Fremdkörper in seine Konzeption von Musik einzubinden und sich an sie verlieren zu lassen. Ungeachtet anderer Einflüsse, die Varèse womöglich zur Verwendung von Glossolalien und zu seinem Umgang mit Text anregen, erscheint Artaud als wichtige Quelle. Die Theatertheorie wird für Varèse zum Initialmoment seiner Auseinandersetzung mit Text in der Musik. Mehr noch ist sie der Schlüssel, der es Varèse erlaubt, Sprache der Musik einzuverleiben.

Stefan Keym (Leipzig)

Tendenzen nationaler Identitätsbildung in der polnischen Symphonik am Beispiel von Zygmunt Noskowski und Karol Szymanowski

Im Frühjahr 1920, kurz nach seiner Rückkehr in den wieder errichteten polnischen Staat, veröffentlichte Karol Szymanowski (1882–1937) einen Aufsatz, in dem er eine überaus kritische Bilanz der bisherigen Entwicklung der polnischen Musik zog.¹ Europäisches Niveau habe einzig Frédéric Chopin erreicht, der jedoch ein isoliertes Phänomen geblieben sei. Eine eigenständige nationale Musiktradition habe sich in Polen – anders als in Tschechien und Russland – nicht entwickelt. Besonders scharf ging Szymanowski mit der Generation seiner Lehrer ins Gericht: Sie hätten einerseits die Schaffung einer »nationalen polnischen Musik« zu einem Dogma und einer patriotischen Pflicht erklärt, sich jedoch andererseits in ihren

³¹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris 1970, S. 63.

¹ Karol Szymanowski, »Bemerkungen zu zeitgenössischen Auffassungen über die polnische Musik« (1920), in: *Begegnung mit Karol Szymanowski*, hrsg. und übers. von Ilona Reinhold, Leipzig 1982, S. 219–234.