

Emmanouil Vlitakis

Funktion und Farbe

Klang und Instrumentation
in ausgewählten Kompositionen
der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts:
Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey

Technische Universität Berlin (D 83)

**Gedruckt mit Unterstützung des
Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT**

Dieser Band erscheint als Band 11
in der Reihe *sinfonia*
Zugleich: Berlin, Technische Universität, Diss. D 83
© Emmanouil Vlitakis
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2008
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
ISBN 978-3-936000-71-9
www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort	9
1 Prolog	11
2 Helmut Lachenmann: <i>Tableau</i> für Orchester (1988)	23
2.1 Einleitung	23
2.2 Kriterien der Analyse	29
2.3 Übergänge und Formgliederung (Kontrast/Verwandtschaft)	42
2.4 Liegeklänge	48
2.5 Fläche (Tenuto-/Liegeklang) – Impuls (Secco-Klang)	52
2.6 Anschlag – Nachklang	58
2.7 Klang – Geräusch (Ton – Tonlosigkeit)	63
2.8 Mixturen	68
3 Pierre Boulez: <i>Notations I–IV</i>, Original und Bearbeitung	73
3.1 Original und Bearbeitung	73
3.2 <i>Notation Nr. 2</i>	77
3.2.1 Das Original	77
3.2.2 Die Orchesterfassung	80
3.3 <i>Notation Nr. 3</i>	90
3.3.1 Das Original	90
3.3.2 Intermezzo. „Auftaktigkeit“ (Einschwingvorgänge)/„Abtaktigkeit“ (Ausschwingvorgänge). Mehr als Figuration? Schaffung eines virtuellen Instrumentariums durch die Instrumentation	91
3.3.3 Die Orchesterfassung, T. 1–17 (i–iii)	94
3.4 <i>Notation Nr. 4</i>	103
3.4.1 Das Original	103
3.4.2 Die Orchesterfassung	105
3.5 <i>Notation Nr. 1</i>	119
3.5.1 Das Original	119
3.5.2 Die Orchesterfassung (T. 1–9)	121
4 György Ligeti: Aspekte des Orchesterwerks	131
4.1 Einleitung	131
4.2 Klangflächen (I. Satz von <i>Apparitions</i>)	132
4.3 Räumliche Aspekte (<i>San Francisco Polyphony</i>)	147

4.3.1	Zum Werk	147
4.3.2	Das Verhältnis Vordergrund–Hintergrund und die Tiefenperspektive des musikalischen Raums	148
4.4	Das Orchester als „Orgel“: das Prinzip der Oktavierung	157
4.4.1	Oktavierung in <i>Atmosphères</i>	158
4.4.2	Oktavierung in <i>Lontano</i> : Oktavierung von melodischen Segmenten	161
4.4.3	Oktavierung als Herauskristallisierung von Zielpunkten (Eckpfeiler)	163
4.4.4	Oktavierung innerhalb von intervallisch-harmonischen Komplexen: das Orchester als virtuelle Orgel.	164
4.5	Mixturklänge.	169
4.5.1	Mixturklänge im Klavierkonzert	172
4.5.2	Mixturklänge im Violinkonzert: Mixtur als modulierte „Resonanz“ des Violinklangs	183
4.6	Die Erweiterung des traditionellen Instrumentalklangs und das Verhältnis Solo-Instrument/Orchester (Violinkonzert)	193
4.6.1	Solo-Violine als begleitende Stimme: Funktionen und Grenzen der „Begleitung“ am Beispiel der Einleitung im I. Satz des Violinkonzerts	194
4.6.2	Solo-Violine als begleitende und führende Stimme zugleich: „Aufspaltung“ der räumlichen Einheit der Instrumentalquelle.	195
4.6.3	Solo-Violine als Gegenstimme: Stimmungs-Welten im II. Satz	196
4.6.4	Solo-Violine als führende Stimme	199
5	Gérard Grisey: <i>Quatre chants pour franchir le seuil</i> (I)	205
5.1	Einleitung	205
5.2	<i>Quatre chants pour franchir le seuil</i>	208
5.3	Das Ensemble im Ensemble: Die Instrumentalgruppe als kompositorische Grundeinheit (Komposition der Besetzung)	209
5.4	Text als auslösendes Moment	212
5.5	Textausdeutende Instrumentation	216
5.5.1	Nebengruppen	216
5.5.2	Hauptgruppe	220
6	Epilog	227
7	Literaturverzeichnis	235

Στην μητέρα μου
και την γυναίκα μου

In memoriam Rainer Cadenbach

Vorwort

Die vorliegende Dissertation wurde im August 2007 an der technischen Universität Berlin, Fakultät I, vorgelegt und am 3. Dezember desselben Jahres verteidigt.

Die ersten Impulse, die mich zur Auseinandersetzung mit Klang und Instrumentation in der zeitgenössischen Kunstmusik geführt haben, stammen aus der Zeit meines Kompositionsstudiums in Berlin, Anfang der 90er Jahre. Während meines Instrumentationsstudiums bei Prof. Marc-André Dalbavie am Pariser Conservatoire entstand dann der Wunsch, Phänomene der Instrumentation in zeitgenössischen Werken detaillierter zu studieren. Marc-André Dalbavie verdanke ich Anregung und Inspiration zu dieser Thematik.

Mein herzlicher Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Christian Martin Schmidt (Technische Universität Berlin). Seine liebevolle Unterstützung und seine wohlwollende Ratschläge waren für das Weiterkommen und Beenden dieser Arbeit unerlässlich. Prof. Dr. Rainer Cadenbach (Universität der Künste Berlin), meinem zweiten Gutachter, danke ich für die familiäre Kolloquium-Atmosphäre und manchen kreativen Widerspruch, der mich dazu gezwungen hat, meine Argumentation zu konsolidieren. Den Kollegen beider Kolloquien sei ebenfalls gedankt: Ihre Kritik hat mir bestimmte Irrwege bewusst gemacht, ihre Zustimmung hat mich beflügelt. Dr. Ralf Alexander Kohler danke ich für seine Hinweise auf wichtige organisatorische Details und seine Ermutigung, das Projekt in Angriff zu nehmen.

Für das Korrekturlesen dieser Arbeit bin ich Dr. Markus Böggemann (Universität Potsdam) und Prof. Pascal Decroupet (Université de Nice Sophia Antipolis) zutiefst dankbar. Ihre Hinweise halfen mir, Irrtümer zu verringern und einige Gedanken zu konkretisieren. Zusätzlich sei Herrn Hermann J. Metzler für das Lektorat herzlich gedankt.

Auf institutioneller Ebene möchte ich dem Senat von Berlin (Nafög-Stipendium) und der Paul-Sacher-Stiftung in Basel danken. Die Bekanntschaft mit Dr. Robert Piencikowski und die Fülle des mir von der Stiftung zur Verfügung gestellten Materials waren besonders anregend und hilfreich. Zusätzlich sei den Verlagshäusern Schott und Ricordi für die kostenlose Leihgabe von Partituren (Ligeti, Grisey) gedankt.

Herzlicher Dank gilt auch meiner Frau, Dr. Christiane Siegling-Vlitakis. Ohne ihre kritischen Einwände und ihre dauerhafte Unterstützung wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Ihr und meiner Mutter sei dieses kleine Werk gewidmet.

1. Prolog

La fonctionnalité du timbre ne me semble valide que s' il est lié au langage et à l' articulation du discours par des relations structurales: le timbre, à la fois, explique et masque. Il n' est rien sans le discours; et il peut aussi être tout le discours.¹

Die führenden Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfolgen einige Ideen der Väter- und Großväter-Generationen weiter, gehen aber gleichzeitig ganz neue Wege, und dies in doppelter Hinsicht: einerseits auf der Suche nach einer kompositionstechnischen und ästhetischen Neuorientierung in der geschichtlichen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg, andererseits angespornt von den grundlegend veränderten technischen Bedingungen der Zeit, welche tatsächlich ungeahnte Möglichkeiten der Materialbehandlung anbieten. In dieser Zeit wurden Erkenntnisse aus der Akustik, die durch weiterentwickelte Geräte eine immer feinere physikalische Erkundung des Klangs ermöglicht, zunehmend für das kompositorische Denken fruchtbar gemacht. Auf diese Art konnte eine grundsätzliche Errungenschaft der Moderne, nämlich die „Entidealisierung“, „Entsymbolisierung“ des Materials, welche in der Malerei mit den Impressionisten und in der Musik mit einigen debussyschen Grundgesten manifest wurde, weitergetrieben und radikalisiert werden. Das mikroskopische Betrachten des Inneren der Klangphänomene hat nicht nur das Wissen darüber wesentlich erweitert, es bot gleichzeitig die Möglichkeit, kompositorische Entwicklungen direkt auf klanglichen Geschehnissen aufzubauen. In diesem Sinne ist eine im Vergleich zum 19. Jahrhundert gegenläufige Tendenz zu beobachten²: Damals haben die Komponisten mit ausgeprägtem Klanginstinkt versucht – dem Berliozschen Paradigma folgend –, Instrumentalklänge mit bestimmten Inhalten (Ideen, Seelenzustände, Personencharakterisierung etc.) in Verbindung zu setzen, so dass das Klangliche zunehmend mit Semantik und (oft) auch mit Symbolik gekoppelt wurde – eine Kopplung, welche in bestimmten Fällen sehr eng war. Man denke z.B. an die Verwendung eines Instruments wie des Tamtams; seine Präsenz war entweder mit Schreckens-Momenten oder Todes-Symbolik verbunden. Es dauerte eine Weile, bis das Tamtam als eine symbolisch unbesetzte Klangquelle betrachtet werden konnte. Ein Werk wie Stockhausens *Mikrophonie I*, wo das Tamtam tatsächlich als ein multiples, von sämtlichen Konnotationen befreites Instrument behandelt ist, hätte aus mehreren Gründen nicht früher komponiert werden können.

Meine Untersuchung bestimmter Entwicklungen im Klangdenken nach dem Zweiten Weltkrieg konzentriert sich auf die Orchestermusik (vom Kommentar zu den *Quatre chants pour franchir le seuil (I)* von Gérard Grisey abgesehen).³ Die Orchestermusik steht

1 Boulez 1991, S. 548.

2 S. auch Boulez 1991, S. 542–544.

3 Bei Grisey ging es mir darum, auf Zusammenhänge zwischen Instrumentation und Text hinzuweisen, wobei

ungebrochen im Zentrum des kompositorischen Interesses, wenngleich sich die kompositorisch-ästhetische Neuorientierung teilweise bewusst gegen die Tradition stellte (und die Orchestermusik ist mit einer sehr vielfältigen Tradition ausgestattet, ähnlich wie das Streichquartett, welches unabhängig von den unterschiedlichen ästhetischen Richtungen der komponierten Musik weiterhin eine zentrale Gattung bleibt).

Dies hängt mit den nahezu unbegrenzten Möglichkeiten zusammen, welche das Medium Orchester mit sich bringt, mit der Modulationsfähigkeit und Vielschichtigkeit des Orchesterklangs, mit der Vielfalt an farblichen Werten sowie deren Kombinationen und wechselseitigen Beziehungen, und nicht zuletzt mit dem hohen Prestige der gesellschaftlichen Institution Orchester. So unterschiedliche Komponisten wie Messiaen, Dutilleux, Lutoslawski, Ligeti, Boulez, Nono, Berio, Stockhausen, Lachenmann, Penderecki, Grisey, Murail, um nur einige Namen zu nennen, konnten exemplarische, höchst individuelle Momente der Orchestermusik artikulieren, und dies trotz der starren Organisationsstruktur und der finanziellen Zwänge, welche mit einem Orchesterapparat zumeist einhergehen. In diesem Sinne ist das Orchester gewissermaßen ein Spiegel der kompositorischen Entwicklungen der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts: „Mehrchörigkeit“ im Sinne einer Teilung in Orchestergruppen mit räumlichen Implikationen; Übertragung bzw. Simulation von klanglichen und (elektro-)akustischen Phänomenen; Wucherung im Sinne von extrem verzweigten, vervielfachten Einzellinien; Musik, die allein aus Klang besteht; Umfunktionieren bzw. Erweiterung des tradierten Klangrepertoires durch eine nuancierte Geräuschhaftigkeit; collageartige Vielschichtigkeit; Virtuosität, Extrovertiertheit und enorme Ausdehnung, aber auch Introvertiertheit und quasi kammermusikalische Intimität. Das sind einige der neu aus dem Orchester gewonnenen Momente, welche teilweise durch eine radikale Umstrukturierung der Orchesterfunktionen, teilweise aber auch durch ein geniales Weiterentwickeln angedeuteter Wege entstanden sind. Gewiss sind bestimmte Entwicklungen, die vor allem die Erweiterung der instrumentalen Spieltechnik und die solistische Beanspruchung der Einzelinstrumente betreffen, leichter in kammermusikalischen Werken zu verfolgen. Im Orchester werden, der größeren Zahl von Musikern entsprechend, individuelle Ansprüche sinngemäß etwas zurückgeschraubt, denn es geht meistens um die breite Wirkung, um Beziehungen zwischen „globalen“ Phänomenen. Einerseits wird dem dadurch entgegengewirkt, dass auch die an die Orchestermusiker gestellten technischen Ansprüche gesteigert werden und dass eine ins Extreme geführte Divisi-Praktik die Verantwortung des Einzelmusikers anders definiert als zuvor. Andererseits bleibt das Orchester der Ort, wo sämtliche Instrumentengruppen sich vereinigen, wobei jedes Orchesterwerk Stellung zu den grundsätzlichen Fragen zu beziehen hat: Was sind die Funktionen der verschiedenen Instrumentengruppen, worin bestehen die Beziehungen zueinander? Bleibt überhaupt das Denken in Instrumentengruppen erhalten oder sind die Grenzen aufgelöst, wobei das Orchester als riesiges „Hyperinstrument“ fungiert? Wie ist das Verhältnis zwischen reiner Farbe und Mischfarbe definiert, also zwischen der

die *Quatre chants pour franchir le seuil* als Griseys einzige Komposition mit Gesangsstimme und Text sich gut zu diesem Zweck eignet.

deutlichen Profilierung des individuellen Instrumentalklangs und der synthetischen Erzeugung von komplexen, zusammengesetzten Klangfarben? Wie wird die Räumlichkeit gestaltet, und zwar die mit klanglichen Mitteln suggerierte Tiefenwirkung (Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund oder auch Auflösung von Räumlichkeit durch klangliche Eindimensionalität) wie auch die räumliche Verteilung von Instrumentengruppen und das Vermeiden der frontalen Disposition? Wie werden die Übergänge zwischen den unterschiedlichen instrumentalen Konstellationen gehandhabt: Sind eher Kontinuität und allmählicher Übergang oder Bruch und schnittartiger, kontrastierender Klangwechsel angestrebt? Wie ist letzten Endes die Bündelung des Orchesterklangs, also der Tuttiklang, aufgebaut? Oder wird er eventuell umgangen?

Die Vielfalt der Fragestellungen wie auch der möglichen Lösungen zeigt den zentralen Wert, den das Orchester weiterhin besitzt: Austragungsort eines Klangdenkens, welches zunehmende Bedeutung im kompositorischen Phänomen erlangt.

Für die Darstellung bestimmter Aspekte der Orchestermusik in der zweiten Hälfte des vorherigen Jahrhunderts habe ich einige Werke ausgewählt, die eine Schlüsselposition innerhalb dieser Entwicklung einnehmen. Die Stücke werden analysiert mit der Zielsetzung, die Prinzipien ihrer (vor allem klanglichen) Organisation zu entschlüsseln und möglicherweise das jeweilige Klangdenken und die damit verbundenen kompositorischen Absichten zu rekonstruieren. Es ist nicht Gegenstand dieser Arbeit, eine durchgehende und erschöpfende Analyse des jeweiligen Werks zu liefern; vielmehr verfolge ich die Absicht, exemplarische Momente der Entwicklung anhand konkreter Beispiele zu diskutieren.

Die Auswahl einiger repräsentativ signifikanter Werke ist naturgemäß keine leichte Aufgabe. So habe ich eine grundsätzliche Einschränkung unternommen, indem ich Werke von oder mit elektroakustischer Musik aus der Untersuchung ausschloss; zwar bleibt die Elektronik ein wichtiger Erneuerungsimpuls für die gesamte Entwicklung, und die Arbeit im Studio ist in vielen der besprochenen Werke mehr als sichtbar. Unter Berücksichtigung der Elektronik gäbe es jedoch keine Möglichkeit, das „Terrain“ einigermaßen überschaubar und beherrschbar zu halten, denn Elektronik bringt ganz andere Voraussetzungen mit sich als das Komponieren für akustische Instrumente.

Weiterhin habe ich zwei zusätzliche Bedingungen gesetzt: Einerseits soll ein Werk oder eine Werkgruppe möglichst viele Aspekte der Orchestermusik und des Klangdenkens zur Diskussion bringen, andererseits sollen sich die entsprechenden Komponisten durch ein verschärftes und primäres Klangdenken auszeichnen, das konstitutiv zum kompositorischen Konzept der jeweiligen Werke gehört und nicht durch eine ungenügend reflektierte Übertragung abstrakter Strukturen in Klang erst im Nachhinein entsteht. Dies ist ein zentraler Aspekt des Komponierens nach dem Zweiten Weltkrieg wie auch der Instrumentation überhaupt: das Nachdenken über die klanglichen Mittel, über das Verhältnis von „Konstruktion und Farbe“⁴; in diesem Sinne ist Materialbehandlung nicht

4 S. Adorno 1999, S. 311–312.

nur Beschäftigung mit Tonhöhen- und Zeitorganisation, sondern vielmehr auch mit klanglicher Materie.

Zur Bestimmung des Schwerpunkts „Klang und Instrumentation“ können vor allem folgende Dimensionen des musikalischen Phänomens herangezogen werden: Klangfarbe, Tonraum (Tonlage), Dynamik und Artikulation. Tonhöhe und Rhythmus beziehen sich sekundär auf die spezifische klangliche Realisierung, denn sie sind von ihr zunächst abstrahierbar: eine in Tonhöhe und Rhythmus fixierte Komposition kann unterschiedlich realisiert werden, sie ist also klanglich neutral.

Der Begriff Klangfarbe wird mit jener spezifischen Klangqualität gekoppelt, welche gleiche Tonhöhen unter gleichen Lautheitsbedingungen voneinander unterscheiden lässt. Dazu zwei Definitionen:

1. *„Klangfarbe ist jene Eigenschaft einer auditorischen Empfindung, nach der ein Zuhörer zwei in gleicher Weise dargebotene Schälle, die dieselbe Lautheit und dieselbe Tonhöhe hervorrufen, als unterschiedlich beurteilen kann. Anmerkung: Die Klangfarbe hängt in erster Linie vom Spektrum des Reizes ab, aber ebenso von der Wellenform, dem Schalldruck, der Lage der Frequenzen im Spektrum und von den zeitlichen Charakteristika des Reizes (ANSI, S. 3.20–1973, American National Standards Institute)*
2. *Klangfarbe ist neben Tonhöhe, Lautstärke und anderen Eigenschaften ein Merkmal der Hörempfindung, das sich mehrdimensional auf verschiedenen Skalen ausdrücken lässt, z.B. hell-dunkel oder scharf-stumpf usw. Die Klangfarbe wird im wesentlichen durch den Verlauf des Spektrums bestimmt (NTG 1704, Nachrichten Technische Gesellschaft 1984)⁵*

Somit kann die Klangfarbe als die „unsichtbarste“, „entmaterialisierteste“ Klangdimension gelten, denn sie wird von der traditionellen Notation nicht erfasst, sondern kann nur mittelbar, durch verbale Angaben angedeutet werden. Die Klangfarbe, der zentrale „klangliche Aspekt“ überhaupt, ist aber auch der am meisten „abhängige“ Faktor des musikalischen Phänomens: Tonlage, Dynamik und Artikulation beeinflussen ihn in besonderer Weise.

Der Einfluss der Tonlage (Register) ist offensichtlich: Der „gleiche“ Ton (z.B. ein *fi*) in den unterschiedlichen Oktavlagen einer Klarinette ist doch ein anderer Klang mit unterschiedlichen Eigenschaften. Instrumentierung beginnt also schon innerhalb eines Instruments mit der Auswahl der Tonlage.

Der Einfluss der Dynamik ist weniger offensichtlich. Ein *forte* bewirkt eine Verlagerung des „Klanggewichts“ eines Spektrums nach oben⁶: Die tieferen Teilfrequenzen verlieren an Dominanz in Vergleich zu den mittleren und hohen, ganz hohe Teiltöne werden erst dann hörbar und verleihen dadurch den Eindruck der Klangschärfe und evtl. der -härte. Ein *piano* dagegen bringt einen grundtönigeren Klang mit wesentlich weniger hohen Teiltönen zustande, wodurch Dunkelheit und Weichheit herrschen. Ein lauter und

5 Zitiert nach MGG, *Klangfarbe*, Sp. 140.

6 S. Mertens 1975, S. 31 (Akustisches Verschiebungsgesetz).

ein leiser Klang sind demzufolge sowohl subjektiv als auch objektiv (also messbar) sehr unterschiedliche Klänge.

Die Artikulation wirkt ebenfalls gestaltend auf die Klangfarbe ein: Legato, Non-Legato, Staccato, Martellato, Tenuto etc. bringen unterschiedliche Klänge und Klangeindrücke hervor.

Nicht zuletzt kann aber auch die Dimension Rhythmus/Tempo klangliche Implikationen haben: Als Beispiel könnte hier eine sehr schnell vorgetragene Figur in tiefster Lage und weichem Ansatz dienen. Die Kombination von tiefer Lage und weichem Ansatz erhöht die Einschwingzeit der Klänge erheblich, so dass in einem solchen Fall eine quasi unartikulierte, eher geräuschhafte Klangfolge entsteht, womit auch ein substantielles Umschlagen eines tonlichen Elements in ein geräuschhaftes stattfindet.

Es ist ersichtlich, dass mit Klang eine Wechselwirkung unterschiedlicher Faktoren gemeint ist, wodurch das unverwechselbare Profil einer Komposition entsteht. Die Klangproblematik wird in den Momenten besonders deutlich manifestiert, in denen das wie auch immer entstandene und strukturierte Basismaterial in Kontakt oder Auseinandersetzung mit der Realität der vortragenden Schallquelle tritt. Diese Momente können je nach Situation sehr unterschiedlich sein, hierfür einige Beispiele: Eine Oktave in einem Reihen-Kontext, so wie sie als letzter, nachgeschobener Ton der Reihe im 4. Takt der *1. Notation* von Pierre Boulez erscheint, ist eine Manifestation klanglichen Denkens. Auch in sehr jungen Jahren bleibt Boulez an die Vorschriften einer Theorie nicht sklavisch gebunden bzw. passt sie an die Gegebenheiten des klanglichen Mediums an. Das *ff* im höchsten Klavierregister im Anschluss an einen siebenstimmigen Akkord im mittleren/mittelhohen Register wäre klanglich „lächerlich“ als Einzelton, infolgedessen wird trotz des Oktavverbots oktaviert. Die Tatsache, dass das *b* zunächst ausgelassen (als 12. Ton sollte er streng genommen vor dem Akkord erscheinen) und dann nachgeschoben wird, gibt ein weiteres, tonsatzbedingtes Argument für die akzentuierte Oktavierung.

Das Phänomen Oktave hat angesichts seiner mehr oder minder strengen Tabuisierung in der Nachkriegsavantgarde entweder eine formal oder eine klanglich bedingte Begründung: So sind z.B. die Oktaven in György Ligetis *Lontano* Herauskrystallisierungen von Zielpunkten, welche damit auch formgliedernde Funktion übernehmen und gleichzeitig einen orgelähnlichen Orchesterklang zustande bringen.

Das oktavierende *fis*² der 1. Trompete im 3. Takt von Helmut Lachenmanns *Tableau* hat einen klanglichen Existenzgrund, nämlich den ohnehin sehr präsenten 1. Oberton des *fis*¹-Unisonos zu verstärken sowie Klangschärfe und Brillanz hinzuzufügen. Es ist interessant zu sehen, wie Komponisten, welche von den abstrahierenden seriellen Ordnungen herkommen, klangliche Aspekte integrieren, welche in scheinbarem Widerspruch zu diesen Ordnungen stehen.

Solche Phänomene stellen also den ersten Punkt meiner Untersuchungen dar, nämlich das Moment der Auseinandersetzung zwischen Tonsatz oder kompositorischen Vorformungen des Materials und klanglicher Realisierung.

Einen zweiten Aspekt stellen Phänomene dar, welche rein akustischer/klanglicher Natur sind. Dies sind die Momente, in denen das kompositorische Denken primär vom Klang bzw. von der Schallquelle (Instrument) ausgeht, wobei die Dualität einer tonsatzbedingten Grundstruktur und ihrer klanglichen Realisierung aufgehoben wird. Solche Phänomene sind komplexe, geräuschhafte Klanglichkeiten, welche sich mit den herkömmlichen Mitteln der traditionellen Notation nicht darstellen lassen, denn sie können nicht adäquat durch eine bestimmte Tonhöhe „repräsentiert“ werden. Das ist ein grundsätzlicher, qualitativer Unterschied, denn in dem Moment, wo eine bestimmte Tonhöhe notiert wird, ist auch eine instrumentunabhängige Abstraktion geschaffen, die von unterschiedlichen Instrumenten anders realisiert werden kann. In diesem Fall ist das zentrale und auch gemeinsame Element die Tonhöhe, das periphere und differierende Element die Klangfarbe. Ein Geräusch hat aber keine (dominierende) Tonhöhe sondern „nur“ Klangfarbe, und somit sind die in Griffnotation dargestellten geräuschhaften Klangfarben nicht abstrahierbar, sondern konkrete, in sich geschlossene Einheiten.

Ein weiterer Aspekt betrifft explizit Instrumentationstechniken, also Strategien des Umgangs mit dem Orchester, so wie sie sich in den folgenden Phänomenen manifestieren: Mixturbildungen unterschiedlicher Beschaffenheit, Raum-Suggestierung, formbildende Funktion des Tonraums, Nachklangstypen, Verhältnis von Tonlichkeit und Tonlosigkeit, analytisches Zerlegen und Rekonstruieren von klanglich/-akustischen Phänomenen und vor allem die Beziehung der verschiedenen Klangwerte zueinander.

Zuletzt wird der Zusammenhang von Klangfarbe und Text im Beispiel des *I. Chant* aus den *Quatre Chants pour franchir le seuil* von Gérard Grisey untersucht; gewiss ist dieser Zusammenhang uralte, spätestens seit den Operanfängen um 1600, einer Zeit, da die Komponisten allmählich beginnen, konkreter über Instrumentalfarbe nachzudenken bzw. für verbindlichere Besetzungen zu komponieren. Trotzdem besitzt das Beispiel von Grisey eine gewisse Einmaligkeit: einerseits weil es am Ende einer Nachkriegsentwicklung in der europäischen Kunstmusik steht, einer Entwicklung nämlich, welche anfangs jeden assoziativen/semantisch besetzten Einsatz von Klangfarbe zu liquidieren versuchte; andererseits, weil dieser Einsatz sich nicht nur mit assoziativen Verbindungen begnügt, sondern auch eine zusätzliche Interpretationsebene des Textes ermöglicht.

Zahlreiche Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterscheiden sich deutlich von früheren Paradigmen durch neuartige Ansätze wie den Serialismus, die Übertragung von klanglich-akustischen Phänomenen auf das Orchester unter Einfluss der Arbeit im elektronischen Studio und die tendenzielle Aufwertung der Klangfarbe. Mit Serialismus ist hier zweierlei gemeint: einerseits die konkrete technische Handhabung (also die Übertragung des Reihenprinzips auf die verschiedenen Dimensionen des musikalischen Phänomens) und andererseits das daraus abgeleitete parametrische Denken, welches ebenfalls in nichtseriellen Werken eingesetzt wurde. Sowohl Boulez, Ligeti und Lachenmann wie auch Grisey (für den das seriell geprägte Formdenken von Stockhausen

bezeichnend war) haben sich mit dem Serialismus auseinandergesetzt, auch wenn sie (wie es bei Ligeti und Grisey dezidiert der Fall war) sich in den späteren Jahren davon deutlich distanziert haben.

Das Neuartige war die Unabhängigkeit der Einzelaspekte der musikalischen Sprache (also die Parametrisierung des Materials), welche teilweise als autonome „Regulierungsbereiche“ (Boulez nennt sie Hüllkurven) gelten konnten. So können bei Ligeti bestimmte Bewegungen im Tonraum, bei Grisey Prozesse in der Skala Harmonizität–Inharmonizität etc. durchaus primäre kompositorische Entwicklungen sein.

Ein zweiter Punkt betrifft die Übertragung von klanglich-akustischen Phänomenen auf das Orchester, wobei die Arbeit im elektronischen Studio etliche Erkenntnisse und Arbeitsmethoden lieferte, die als Modelle auch für das Komponieren für akustische Instrumente dienten. Die Studioerfahrung wirkte wie ein Katalysator, denn zum ersten Mal war die Dimension Klangfarbe dadurch „sichtbar“, analysierbar geworden, was auch zur Konsequenz hatte, dass aus einem qualitativen Phänomen, welches nur subjektiv erfasst werden konnte, ein quantitatives und objektives wurde. Hierzu gehören Phänomene wie Spektralanalyse, Ein- und Ausschwingvorgänge, Filterung, Kombinationstöne, Echo, Hall, Klangsynthese etc. In der vorliegenden Arbeit sind zwar Werke mit Elektronik aus der Untersuchung ausgeschlossen, denn diese bilden eine Kategorie für sich. Nichtsdestotrotz bleibt der Einfluss auf das Orchesterdenken wesentlich.

Ein dritter Punkt, welcher teilweise mit den ersten beiden zusammenhängt bzw. daraus resultiert, betrifft die Aufwertung der Klangfarbe im kompositorischen Prozess. In vielen Fällen wird direkt in „Klang“ gedacht bzw. vom klanglichen Phänomen ausgegangen, wobei die Instrumentalquelle kompositorische Implikationen mit sich bringt. Die Konkretion der Lachenmannschen Klänge, die Präzision des Boulezschen Orchesters und die Körperhaftigkeit der Ligetischen Instrumentalschreibweise sind keine peripheren, sondern konstitutive Aspekte. Bei Grisey kommt in den *Quatre Chants* der symbolisch-semantiche Aspekt des Klangs dazu, in scheinbarem Widerspruch zur Modernität und Abstraktion der Sprache dieses Werks.

An dieser Stelle möchte ich einige Aspekte besprechen, die mich zur Auswahl der Stücke bewegen haben.

In der Komposition *Tableau* sind wichtige Aspekte des Orchesterdenkens von Lachenmann klar und übersichtlich formuliert. Im Lachenmannschen Orchester erfolgt eine Erweiterung der tradierten Klanglichkeit durch geräuschhafte, unkonventionell hervorzubringende Klänge, die in sich geschlossene, unabstrahierbare Elemente sind. Es handelt sich nicht mehr um Töne, die je nach Orchestrierung gefärbt werden können, auch nicht um aus Addierung entstehende Klangflächen (Clusters), welche auch unterschiedliche Realisationsmöglichkeiten anbieten. Vielmehr sind hier Klänge wie ein Streichen auf dem Steg, ein durch übermäßigen Druck entstehender verzerrter Streicherklang oder der Luftton eines Blasinstrumente Elemente, welche, wenn sie anders „realisiert“ werden, eine

andere Identität bekommen. In diesem Sinne kann hier von einer gewissen Umwandlung der traditionellen kompositorischen Kategorien gesprochen werden: Der Tonsatz ist von einer Art „Klangsatz“ ersetzt worden, der Primat der Tonhöhe ist durch die Bedeutung und parallele Existenz von geräuschhaften Klangaktionen relativiert, wobei das Verhältnis von Tonlichkeit und Tonlosigkeit das zentrale Spannungsfeld der Komposition ausmacht. Das bedeutet auch eine Auflösung der traditionellen Hierarchie im musikalischen Phänomen: Früher war die „bestimmte Tonhöhe“ das musikalische Element *per se*, es wurde versucht, die (Neben-)Geräusche unmerklich zu machen, der „saubere“ Ton war hohes künstlerisches Klangideal.⁷ Bei Lachenmann sind die Geräusche mindestens so wichtig wie die gewöhnlichen musikalischen Klänge. Es wird versucht, das in den Vordergrund zu stellen, was früher versteckt wurde: „Diese Eigenschaften wie Klangfarbe, Lautstärke usw. klingen also nicht um ihrer selbst willen, sondern sie beschreiben bzw. signalisieren die konkrete Situation: Man hört ihnen an, unter welchen Bedingungen, mit welchen Materialien, mit welchen Energien und gegen welche Widerstände eine Klang- oder Geräusch-Aktion ausgeführt wird.“⁸

Die *Notations* von Boulez bringen eine völlig andere Problematik mit sich: Es könnte eine ganz „klassische“ Instrumentationsaufgabe sein, aus einer Klaviervorlage ein Orchesterstück zu schreiben.⁹ Das war auch der Anfangsgedanke von Boulez, als er Ende der siebziger Jahre mit der Arbeit an diesen Stücken anfang. Bald aber nahm diese Arbeit eine ganz andere Richtung: Aus der einfachen Orchestrierung wurde ein enormer Erweiterungs- und Ausdehnungsmechanismus, der das ursprüngliche Material dem neuen Medium (großes Orchester) anpasste und letztendlich grundsätzlich transformierte, wobei auch eine Interpretation und Neukomposition der Quelle entstand. Das Interesse ist in diesem Fall ein Doppeltes: einerseits die Problematik einer klassischen Instrumentation (wie lässt sich ein Klavierstück in einen Orchestersatz übertragen?); andererseits die eben angesprochene Transformation und Umwandlung, die gerade durch die Beschaffenheit des neuen Mediums (großes Orchester) bedingt ist.

Man kann bei diesen Stücken gewiss von einer französischen Tradition sprechen. Damit sind Elemente wie Klarheit und Transparenz, Brillanz und Virtuosität, Schwerelosigkeit, klangliche Präzision, reichhaltige Harmonik und nicht zuletzt eine gewisse Eleganz (sowohl im Auge (Notenbild) wie auch im Ohr!) angedeutet. Zu diesen eher allgemeinen Charakteristika kommen spezifische Boulezsche Momente. Besonders dominierend ist hier der bereits angesprochene Aspekt der „Wucherung“, d.h. die Ausdehnung, Erweiterung, Vervielfachung der Elemente und ihre „Verästelungen“, ein unbändiges, quasi besessenes Wachstum. Von der technisch-kompositorischen Seite her gesehen stellt sich die Frage nach den Strategien der Verarbeitung des ursprünglichen Materials, welche zu der

7 Dies war mit Sicherheit einer der Gründe, die zur Aufnahme der Pauke als einziges ebenbürtiges Schlaginstrument in der Hierarchie der Orchesterinstrumente geführt haben.

8 Lachenmann 1996, S. 381.

9 Es existiert sogar eine Orchestrierung der Klavierstücke aus dem Jahre 1946 (Paul Sacher Stiftung), welche tatsächlich dem klassischen Charakter der Übertragung einer Klaviermusik aufs Orchester entspricht.

Metamorphose der Klavierminiaturen in einen „universellen“ Orchesterklang führten. Diese Strategien wiederum stehen in direktem Verhältnis zu dem Medium Orchester, zu seiner Struktur, seiner Beschaffenheit und seinen immanenten Tendenzen. Dass der Wagner-Dirigent Boulez dabei auch auf bestimmte Aspekte des wagnerschen Orchesters reagiert, ist offensichtlich.¹⁰

Ein weiterer Punkt betrifft Boulez' Erfahrung im IRCAM. Boulez hat sein Institut als einen Ort entworfen und realisiert, in dem Akustik und Musik, Forschung und Komposition in wechselseitiger Beziehung ausgeübt werden können, denn er hat frühzeitig die Herausforderungen eines zeitgemäßen Komponierens in Zusammenhang mit wissenschaftlichen Gebieten (vor allem der Linguistik und der Informationstheorie) erkannt. Er sah also in der Komposition ein globales Phänomen, welches auf die Höhe der Erkenntnisse der Zeit zu bringen wäre. Diese globale, vielfältige Auseinandersetzung mit dem Komponieren, vor allem aber die Einbeziehung von akustischen Erkenntnissen macht den Unterschied zwischen dem Boulez der Klavier-*Notations* und dem Boulez der Orchesterfassung aus. Das, was auf das Orchester der *Notations* projiziert wird, ist nicht einfach der Tonsatz der Klavierstücke, sondern die klangliche Vielfalt, die sich hinter der Oberfläche des Notierten verbirgt. In diesem Sinne stellt der Orchestersatz der *Notations* eine analytische Zerlegung von klanglichen/akustischen Phänomenen (wie z.B. spektrale Beschaffenheit, Ein- und Ausschwingvorgänge, Echo, Nachklang etc.) und ihre vielfältige kompositorische Ausarbeitung durch das Orchester dar.

Nicht zuletzt markieren die *Notations* eine gewisse Grenze der klanglichen Differenzierung des Orchesters wie auch der Wahrnehmung des Rezipienten: Die extreme Teilung der Streicher, die Dichte der Linien sowie der klanglichen und strukturellen Beziehungen erreichen einen Höhepunkt, der sowohl die Aufführungskapazität eines Orchesters wie auch den Wahrnehmungsapparat des Zuhörers besonders beanspruchen.

Das Spezifische im Orchesterwerk Ligetis liegt in der großen stilistischen Bandbreite, die von einer hohen handwerklichen Qualität und einer ästhetischen Offenheit zeugt. Zu den zentralen Aspekten seines Orchesterwerks gehören die Suggestierung von Raum (teilweise durch klangliche Tiefenwirkung), die formbildende Funktion des Tonraums (vor allem bei den „statischen“ Partituren der 60er Jahre), der unterschiedliche Gebrauch von Mixturen (von der Mixtur als harmonisch-klanglichem Objekt bis zur Mixtur als „erweiterter Resonanz“ des Instrumentalklangs) und insgesamt die zentrale Bedeutung der Klangfarbe sowohl bei den ausschließlich aus „Klang“ bestehenden Kompositionen wie *Atmosphères* wie auch bei den „traditionelleren“ Konzerten der letzten Jahrzehnte.

10 „Die orchestrale Satzweise des Rings fällt durch ihre extreme Virtuosität auf – kein anderes Werk Wagners ist ihm in dieser Hinsicht überlegen. Der Ring in seiner dramatischen Komplexität ist das ‚versatilste‘ Werk (im englischen Sinn des Wortes); es erfordert eine Mannigfaltigkeit von Ausdrucksvarianten, so oftmals eine außergewöhnliche Behendigkeit, Brillanz und Klarheit. [...] Die Phantasie bei der Anwendung und Verteilung der Klangfarben, die Aufteilung der Instrumentengruppen widerlegen in jedem Augenblick die Legende von einem ‚breitigen‘ Wagner.“ Boulez 1981, S. 23.

Das konkrete, präzise Nachdenken über das instrumentale Medium, gefördert von der Synästhesie, bringt ein eigenständiges, prägnantes Klangbild zustande, und dies auch in den Momenten, wo man denkt, Traditionelles zu entdecken. Denn auch in einem Werk wie dem Horntrio ist ein vollkommen neuer, typisch Ligetischer „Grundklang“ zu hören, der unverwechselbar ist. Entscheidend dabei ist die Art, für Horn, Klavier und Violine zu komponieren, die ihren Ausgangspunkt in den spezifischen Eigenschaften des jeweiligen Instruments hat (nicht zufällig versammelt Ligeti hier die Instrumente, denen er später seine Konzertkompositionen widmet). Die resultierende Neuartigkeit entsteht durch ein vertieftes Wissen und eine intensive Auseinandersetzung mit der geistigen und physischen Komplexität des Instrumentalspiels.

Die Arbeit ist so konzipiert, dass die vier großen Kapitel (Lachenmann, Boulez, Ligeti, Grisey) in weitere Kapitel untergliedert werden. In diesen Unterkapiteln werden – der Spezifik der Thematik entsprechend – bestimmte Partitur-Ausschnitte detailliert besprochen; daher empfiehlt sich die Lektüre in Zusammenhang mit den analysierten Partituren. Die regelmäßig erscheinenden Zusammenfassungen haben die Funktion, den Blick aus dem Detail wieder auf das Allgemeine zu lenken und bestimmte Erkenntnisse in Kürze darzustellen.

Das Lachenmann-Kapitel befasst sich mit Kriterien und Aspekten, welche für die Analyse von musikalischen Objekten relevant sind. Diese Aspekte werden anhand von Beispielen aus *Tableau* erläutert. Der – gewissermaßen theoretische – Ansatz rechtfertigt die Position dieses Kapitels am Anfang des Hauptteils der Arbeit.

Das Kapitel zu *Notations* fokussiert auf die Beziehung der Klaviervorlage zu den Orchesterstücken: Einer Besprechung des Klavierstücks folgt das entsprechende Orchesterstück, die spezifischen Aspekte werden meistens in die Unterkapitel integriert.

Bei Ligeti werden die Hauptbereiche (Tonraum und räumliche Aspekte, Oktavierung, Mixturen, Verhältnis von Solo-Instrument zum Orchester) in Zusammenhang mit Werkauschnitten gebracht (von *Apparitions* bis zum Violinkonzert). Aufgrund der Vielfalt der Schwerpunkte und der Techniken ist dieses Kapitel das umfangreichste der Arbeit.

Das Grisey-Kapitel wird durch eine kurze Einführung in die spektrale Musik und Erläuterungen zu einigen Grundbegriffen eröffnet. Darauf folgend werden einige Aspekte des *I. Chant* diskutiert, in denen die Komposition der Besetzung und die textausdeutende Funktion der Instrumentation dargelegt werden.

Zum Schluss, nach der Betrachtung einiger Werke, die exemplarische Momente der Komposition der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darstellen, ergibt sich die Frage nach der Wirkung der Klangfarbe in dem veränderten kompositorischen Kontext. Zweifellos kann konstatiert werden, dass die klangliche Dimension im gesamten 20. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielte und dem Komponieren ganz neue Wege geöffnet hat. Dies lässt sich unter anderem damit begründen, dass sie jahrhundertlang eine untergeordnete Dimension war.¹¹ Die „Emanzipation des Klangs“ war zusammen mit der „Emanzipation des

11 Eine ähnliche Entwicklung haben auch die Schlaginstrumente durchgemacht, von den „Lärmmachern“ frühe-

Geräusches“, welche der „Emanzipation der Dissonanz“ gefolgt ist, die letzte „Emanzipation“ überhaupt im kompositorischen 20. Jahrhundert. Emanzipation bedeutet hier Selbstständigkeit, freier Umgang mit dem Phänomen, und wie bei jedem entsprechenden Prozess sind sowohl Chancen wie auch Probleme damit verbunden. Einerseits wird ermöglicht, dass ein lokaler Faktor – hier eben die klangliche Dimension – weiterentwickelt und verfeinert wird. Dies führt zu neuen Zusammenhängen und qualitativ veränderten Werken und Werkbegriffen, auch durch die Verschiebung von gewohnten Hierarchien innerhalb des kompositorischen Phänomens. Auf der anderen Seite lauert die Gefahr der Beliebigkeit und der Gleichgültigkeit, der Neutralisierung von dem, was freigesetzt wurde. Beide Tendenzen lassen sich durch Beispiele belegen, den Entwicklungen nach der „Emanzipation der Dissonanz“ nicht unähnlich: Es entstanden sowohl Werke mit farbigem und vielfältiger Harmonik, wobei die „Befreiung“ des Zusammenklangs quantitativ wie qualitativ neue Formen und Zusammenhänge ermöglicht hat, wie auch Werke, die die Organisation der Tonhöhen zu einem verarmten, undifferenzierten und belanglosen Faktor degradiert haben. Selbstverständlich gilt auch hier, dass eine Entwicklung weder „gut“ noch „schlecht“ sein kann, sondern davon abhängt, was einzelne Komponisten daraus machen.

Ein grundlegendes Anliegen dieser Arbeit besteht darin, Elemente zur Diskussion zu stellen, welche einerseits eine Entwicklungsperspektive haben und andererseits für ein vertieftes Klangdenken konstitutiv sind. Daraus resultiert die doppelte Zielsetzung, das bisher Komponierte unter dem Aspekt von Klang und Instrumentation differenzierter wahrzunehmen und seine Entwicklungsmöglichkeiten zu erkennen. Eine zusammenfassende Diskussion der Erkenntnisse sowie der dargelegten Fragestellungen wird dann im Abschlusskapitel stattfinden (Epilog).

rer Zeiten zu einer vielfältigen, ausdifferenzierten Instrumentengruppe (man denke auch an die schlagzeugtypische Unterscheidung zwischen bestimmter und unbestimmter Tonhöhe, welche im Laufe des vorigen Jahrhunderts kompositorische Relevanz erlangt hat).