

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Julian Caskel

## Instrumentation als Zitat und Zeichen. Narrative Effekte in Orchesterbearbeitungen

### I. Narrative Timbres

Ein Grundproblem der musikalischen Narrationsforschung ist, dass Musik nicht narrativ ist. Die Erzähltheorie ist in ihren Wurzeln strukturalistisch, aber der Musik fehlen gerade die strukturellen, »grammatischen« Merkmale des Erzählens (wie explizite Erzähler, multiple Jetztzeiten und die Beständigkeit der Denotation). Musikalische Narrativität muss indirekt über einen aus der Musik selbst erzeugten Referenzrahmen abgeleitet werden: Es erzählt nicht der Moment  $x$  eine Begebenheit der Welt, sondern die Relation der Momente  $x_1$  und  $x_2$  verweist darauf, dass ihre Differenz eine erzählenswerte Begebenheit sein könnte: »But how can an instrumental voice appropriate the ›speech‹ of another voice? This can happen only when what the instrument plays has been ›said‹ or played earlier, by someone or something else, in the same piece or a different one, in or outside of music«.<sup>1</sup>

Dies impliziert Repetition als Voraussetzung musikalischer Narration. Andererseits ist eine Strukturierung durch Repetitionen dasjenige medienspezifische Merkmal der Musik, das deren nicht-narrative Qualität zu zementieren scheint. Somit muss diejenige Repetition, die narrativ deutbar ist, immer eine »semantische« Differenz beinhalten. Der Begriff der Distanz ist von zentraler Bedeutung für deren Analyse, denn er erfüllt bereits als Begriff die Bedingung der Gegenwärtigkeit von Identität und Entferntheit. Die Instrumentation hat darum als Analysegegenstand in der Narrationsforschung eine gewisse Bedeutung, denn eine solche Distanznahme kann konzipiert werden als Kombination bewahrter »primärer« musikalischer Parameter (wie der Melodiegestalt) mit abgeänderten »sekundären« Parametern (wie eben der Instrumentation). Distanztheorien musikalischer Narration akzeptieren damit als eine ihrer Bedingungen, dass die imaginären Anfüh-

1 Karol Berger, »*Diegesis and Mimesis. The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation*«, in: *The Journal of Musicology* 12/4 (1994), 424.

rungszeichen, die eine Passage von ihrer Umgebung abgrenzen, auch erst durch diese Abgrenzung erzeugt werden. Narrativität in der Musik ist der bedingte Effekt einer Aktion, die sich zumeist gegen die musikalische Struktur richtet, aber nicht ein bedingender Effekt, der wie in der Literatur allein durch die (grammatikalische) Struktur einen Akteur erzeugt. Aktionstheorien musikalischer Narration sehen die dadurch häufig eher schroffe als subtile Gegensätzlichkeit der Distanzmomente entweder als Ansporn, musikalische Narrativität wieder zu verallgemeinern (da eine »aktionistische« Präsensbindung in der zeitlichen Aufführung in jedem Moment gegeben ist), oder aber als Anzeichen, die Narrativität auf nur wenige Ausnahmefälle weiter zu begrenzen.<sup>2</sup> Distanznahme wird dann im Extremfall zum notwendigen Aussagegehalt und nicht nur zur notwendigen Strukturvorgabe einer *narrating voice*. Erneut scheint aber die herausgestellte spezifische Instrumentalfarbe besonders geeignet, eine solche Akteursqualität zu repräsentieren.

Der kurze theoriegeschichtliche Abriss impliziert zwei triviale analytische Möglichkeiten, im Hinblick auf musikalische Narrativität der Instrumentation Bedeutsamkeit zuzuschreiben: Erstens kann formanalytisch Verschiedenes dennoch gleich instrumentiert sein (was eher einen Aktionseffekt erzeugt, da ein neuer Referenzwert geschaffen wird); zweitens kann Gleiches dennoch verschieden instrumentiert sein (was eher einen Distanzeffekt erzeugt, da die Instrumentation einen vorhandenen Referenzwert umfärbt). In Schuberts *Unvollendeter* zum Beispiel wird die interpolierende Infragestellung der Kadenzen des Hauptthemas (erstmalig in Takt 20f.) auch durch den Instrumentationswechsel unterstrichen. Das Wegfallen dieser harmonischen Interpolation an der formal entsprechenden Stelle der Reprise (in Takt 229f.) wird aber nicht nur durch das Hinzutreten einer neuen sequenzierenden Wendung, welche die Lücke ausfüllt, sondern auch durch den ausbleibenden Instrumentationswechsel hervorgehoben, der eine echohafte Erinnerung an die zu füllende Lücke bewahrt. So entsteht

2 Vgl. zur ersten Option Fred Everett Maus, »Music as Drama«, in: *Music & Meaning*, hrsg. von Jenefer Robinson, Ithaca 1997, 105–130. Die zweite Option wurde wirkungsmächtig vertreten bei Carolyn Abbate, *Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton 1991, 19ff.

der narrative Effekt einer Erzählerinstanz, die in der formalen Repetition durch diese isolierte Interpolation, die eine isolierte Interpolation entfernt, sich kurzzeitig bemerkbar macht und so gleichsam die Möglichkeit eines »anderen Ausgangs« der erzählten Geschichte suggeriert.<sup>3</sup>

Der erste genannte Fall dagegen ließe sich in Beethovens Vierter Symphonie diskutieren, in der die Besonderheit der Instrumentation mit nur einer Flöte genutzt wird, um zwei formale Schlüsselstellen miteinander zu assoziieren. Im ersten Satz wird der Eintritt des Hauptthemas in der Exposition und der Reprise als nur mit der Gewalt des ganzen Orchesters generierbarer Durchbruch inszeniert, während die »falsche Reprise« der Durchführung diesen Kraftaufwand durch die Mühelosigkeit des Themeneintritts in der Soloflöte parodiert. Im zweiten Satz sind die Rollen der instrumentalen Akteure jedoch vertauscht;<sup>4</sup> nun ist es das Orchester-Tutti, das in der Durchführungssektion unerwartet und wie von außen eingeschaltet wird (in Takt 50ff.), während die Soloflöte in Takt 65 die »richtige« Reprise markiert. Im Finale ist der komische Effekt des antizipierten Repriseneintritts dann dadurch verstärkt, dass mit dem Fagott der falsche Solo-Akteur den kommentierenden Effekt nochmals zu wiederholen trachtet.

Orchesterbearbeitungen bieten diesem narrativen Potenzial günstige Bedingungen: Diegetisch voneinander trennbare Ablaufebenen können hier in einem einzelnen Ablaufmoment konzentriert sein, da für dessen parametrische *Layers* schlicht tatsächlich zwei verschiedene Autoren verantwortlich sind. Der von Hans Zender eingeführte Begriff der »komponierten Interpretation«<sup>5</sup> erscheint hierfür glücklich

3 Vgl. zu den Interpolationen Charles Fisk, *Returning Cycles. Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*, Berkeley 2001, 90, sowie zu deren linearer »Handlung« Edward T. Cone, »Schubert's Unfinished Business«, in: *19<sup>th</sup> Century Music* 7/3 (1984), 224ff.

4 Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven. IV. Symphonie B-Dur*, München 1979 (*Meisterwerke der Musik* 20), 11. Dahlhaus beschreibt das Orchesterale als Strukturmoment, aber dieser Strukturbegriff kennt keine orchestralen Akteure (die genannten Momente bleiben in der Analyse eher unberücksichtigt).

5 Vgl. zum Aspekt der Verschiebung der Kompetenzen Hans Zender, *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden

gewählt, da er eine die Narrativität ebenfalls eher verstärkende Statusverschiebung anzeigt. In einem kanonisierten Werk sind die jeweils nächsten kompositorischen Ereignisse dem informierten Hörer bekannt (und niemand bittet bei einem unbekanntem Werk diejenigen, die das Stück schon gehört haben, ihm nicht zu erzählen, wie die Komposition ausgeht). Die Interpretation dieser bekannten Ereignisse im performativen Akt der musikalischen Aufführung hingegen ist demselben Hörer unbekannt. In Orchesterbearbeitungen aber wandert dieser Spannungseffekt zurück auf die Komposition: Die Frage, wie der jeweils nächste Moment »genommen« wird, bezieht sich nun zumindest beim erstmaligen Hören auch auf die Instrumentation und damit auf einen in der Partitur vom Bearbeiter als Teil der Komposition fixierten Aspekt. Die folgenden Beispiele sollen erläutern, wie dieses Hervortreten des Komponisten als Interpret in Orchesterbearbeitungen jene kurzzeitigen Abweichungsmomente erzeugen kann, deren narratives Potenzial auch daran abzulesen wäre, dass die Instrumentation in ihnen eine eigenständige zitathafte oder zeichenhafte Qualität erlangt.

## II. Instrumentation als Zitat

Das musikalische Zitat besitzt in der Neuen Musik einen Standardkontext: Einzelne oder collagierte Zitate tonaler Musik repräsentieren stilistisch den Schein des Bekannten und ästhetisch die Scheinhaftigkeit dieses Bekannten. Der Zitatmoment erscheint so durch die mit ihm evozierten konnotativen Bezugfelder kognitiv anspruchsvoll und doch zugleich durch das »verständlichere« Material auch stilistisch anspruchslos.<sup>6</sup> Das Zitat gehorcht dann zudem einem differenten Syntaxmodell, das der Hierarchie musikalischer Parameter und dem Primat melodischer Gestalthaftigkeit wieder verpflichtet ist – letzteres häufig schon wegen des gewünschten Wiedererkennungseffekts. Der stilistische Gegensatz impliziert daher häufig die formale Mittelstellung des Zitatteils wie in Peter Ruzickas *Metastrofe* oder Bernd Alois

2004, 219: »Nicht einer Willkür des Interpreten wird hier Kredit gegeben, sondern seine Einbindung in kompositorische Disziplin gefordert«.

6 Vgl. Zofia Lissa, »Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats«, in: *Die Musikforschung* 19 (1966), 366f.

## Instrumentation als Zitat und Zeichen

Zimmermanns *Photoptosis*, so dass der ABA-Aufbau auch die formale Fasslichkeit fördert.

The image shows a musical score for Gustav Mahler's Klavierquartett a-Moll, starting at measure 216. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). It includes a 'M' time signature, a tempo/mood marking 'ungeheim rubato u. leidenschaftlich', and a dynamic marking '[ff]'. The score features a first ending bracket and a double bar line with repeat dots.

Abbildung 1: Gustav Mahler, Klavierquartett a-Moll (1876), Takt 216ff.

In Orchesterbearbeitungen dagegen wird eher der Schein des Unbekannten auf ein (häufig kanonisiertes) Werk projiziert und die Gegenwartigkeit der Neuen Musik ist wieder primär den »sekundären« Parametern der instrumentalen Klangfarben zugeordnet. Damit ist unklar, ob die Bearbeiterschicht intendierte Zitate hervortreten lassen kann – eine Instrumentation ist aus juristischer Sicht jenem Arsenal vorindividueller technischer Mittel zugehörig, die als gemeinfrei und daher nicht schutzwürdig klassifiziert werden.<sup>7</sup> Spezifische »Sounds« sind entweder bereits Collage-Effekte (etwa durch Zuspelungen von Tonaufnahmen, Sampling etc.) oder bleiben eher unkonkrete Allusionen bzw. Reminiszenzen. Man wird wohl nur in Einzelfällen Entscheidungen der Instrumentation als Zitat bezeichnen können.<sup>8</sup> Ein besonders prägnantes Beispiel findet sich in Colin Matthews Orchesterfassung des als Zyklusfragment überlieferten Kopfsatzes eines Kla-

7 Vgl. etwa Tim Reinfeld, *Der Schutz von Rhythmen im Urheberrecht*, Göttingen 2006, 79.

8 Vgl. dazu mit nicht ganz unproblematischen Beispielen Peter J. Burkholder, »The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field«, in: *Notes* 50/3 (1994), 865.

vierquartetts von Gustav Mahler.<sup>9</sup> Für die Orchestrierung ist die vor der Coda eingeschaltete und in der üblichen Weise über den Quartsextakkord eingeführte Instrumentalkadenz problematisch. Matthews dehnt jedoch die im Partiturvorwort geäußerte Intention, einzig in dieser Passage von Mahlers Notentext abzuweichen, auf den einleitenden Akkord aus (und stellt sich damit gegen seine andere Aussage, keinen Vorschein der Symphonien in dem frühen Studienwerk wahrzunehmen): Die Instrumentation mit der in den ausgehaltenen Blechbläserklang herein schlagenden Pauke erscheint als recht deutliches Zitat der Orchestertexturen aus dem Finalsatz der Sechsten Symphonie Mahlers.

Eine einfache Deutung des Sachverhalts hätte darauf zu verweisen, dass damit auf die gemeinsame Tonart a-Moll der beiden Werke angespielt wird. Ergänzend könnte man auch darauf verweisen, dass dem leise verklingenden Ende des Satzes so eine wirkungsvollere Schlussqualität verliehen werden soll: Tatsächlich zielt Matthews durch die tiefen Register, Tamtam-Schläge und das abgesetzte finale Pizzicato darauf, den Schluss möglichst »tragisch« und endgültig klingen zu lassen. Dies aber macht eine narrative Deutung zulässig, in der Bearbeitung und Eigenkomposition als Spielfelder des zeitgenössischen Komponisten sich gegenseitig zu kommentieren scheinen. In einem Stück mit einer Spieldauer von knapp über zehn Minuten, das als beinahe einziges von Mahler jener Positionierung am Beginn eines Konzertabends nicht widerspricht, die umgekehrt heute der Stammpplatz des zeitgenössischen Stücks ist, wird ein Schluss zitiert, der dieser Anfangsposition umso deutlicher widerspricht. Matthews Interpolation dieses Schlussklangs ließe sich somit als subtiler Protest des heutigen Komponisten gegen seine Nischenposition im Konzertablauf hören. Die dabei entstehende Zitatqualität der Instrumentation kann präziser beschrieben werden, wenn man den Distanz- und den Aktionsaspekt voneinander trennt: Die ausgeführte Aktion ist nicht nur quantitativ (durch die stärkere Besetzung), sondern auch qualitativ abgeändert (von einem vorläufigen in einen »endgültigen« Schluss); eine Distanzierung vom übrigen Satzverlauf entsteht dadurch jedoch eigentlich

9 Die Partitur ist 2009 bei Faber Music erschienen, eine Aufnahme im Jahr 2011 (RCO-Live CD 1011).

## Instrumentation als Zitat und Zeichen

nicht, da zum Beispiel die Coda die evozierte Idee einer veränderten Schlussqualität tatsächlich einzulösen versucht.

Die Instrumentation als Zitat erscheint assoziativ den Aktionstheorien der Narration mehr zugeneigt. Dies bestätigt sich in der Idee eines bewusst verspäteten Zitats, die Hans Zender in seinem Werk *Dialog mit Haydn* verwirklicht.<sup>10</sup> Das Stück basiert – für den Hörer leicht erkennbar – auf dem »Paukenschlag«-Thema von Haydns Sinfonie Hob. I: 94. Zenders nicht zitathafte, sondern mit dem Eigenmaterial verflochtene Verwendung des Themas ermöglicht eine spätere zitathafte Referenz auf dessen zunächst ausgeklammerte komische Pointierung. Die Referenz erfolgt zudem in abgewandelter Form, da der eigentliche Effekt (die unerwarteten Orchesterschläge, zum Cluster verdichtet) und dessen ursprüngliche Instrumentation (die Paukensoli ab Z. 37) hintereinander erklingen. Dieser performative Moment repräsentiert durch den etablierten Kontext auf Haydns Werk den ungewöhnlichen Fall eines beinahe eine Hörererwartung einlösenden Zitates. Die häufig nur durch motivische Splitter oder Gemeinplätze gewährte Bezugnahme auf Haydns Vorlage wird nochmals wirkungsvoll in einem Zitatmoment verdichtet, der zugleich das zerstörerische Potenzial der zitierten Geste dazu nutzt, diese Konkretisierung quasi an sich selbst zerschellen zu lassen.

### III. Instrumentation als Zeichen

Von den vorhandenen Zeichentheorien hat Peirces dreigliedriges Modell aus Ikon, Index und Symbol sich für die Musikwissenschaft als besonders fruchtbar erwiesen. Von den drei Zeichentypen erweist sich der Index dabei allerdings als weniger fruchtbar. Der Grund hierfür dürfte sein, dass die den Index kennzeichnende Bedingung der Präsenz bzw. der Nähe des Signifikats zwar *mit* Klängen (wie bei der Pausenklingel), aber nur schwer *in* Klängen erfüllbar ist (wenn man innersyntaktische Referenzen wie die Kadenz als Index des Schlusses ausklammert). Die Möglichkeit ikonischer Instrumentationseffekte erscheint unzweifelhaft, und symbolische Zuschreibungen sind Bestandteil von

<sup>10</sup> Die Partitur ist 1983 bei Bote & Bock erschienen, eine Aufnahme im Jahr 1993 (HM CD 1076-2).



Instrumentationslehren. Der Index-Verweis hingegen impliziert im Kontext eines musikalischen Werks eben dieses musikalische Werk als seinen möglichen Kontext (oder zumindest eine interne Referenz von Musik auf Musik).<sup>11</sup> Als Index zu bezeichnen wären daher vor allem Referenzen auf musikalische Sachverhalte »an und für sich«. Also könnte in einer Orchesterbearbeitung der zeichenhafte Verweis auf das Bearbeitet-Sein an und für sich als Index gelten.

Abbildung 2: Carl Nielsen, Symphonie Nr. 6 *Sinfonia Semplice*, 4. Satz, Takt 161ff.

Ein Beispiel hierfür findet sich in der reduzierten Kammerfassung von Carl Niensens *Sinfonia Semplice*, die der dänische Komponist Hans Abrahamsen erstellt hat.<sup>12</sup> Der in die Variationen des Finalsatzes integrierte Walzer ist bei Nielsen dem Streicherblock und damit einer traditionellen Art der Instrumentierung zugewiesen; bei Abrahamsen dagegen wird dieser Walzer solistisch vom Klavier ausgeführt. Diese »defekte« Instrumentierung wirkt wie ein nicht ganz verputzter Gebäudeteil und lässt den Charakter einer Bearbeitung kurzzeitig stärker hervortreten. Dennoch liegt hinsichtlich des Aktionsaspekts keine Differenz vor. Bei Nielsen erhalten die Streicher den Walzer gleichsam als Dankeschön zur Erholung nach den in den vorherigen Variationen zu bewältigenden Figurationen und diese werden – weit typischer bei

11 Vgl. dazu eine Erläuterung, die den Index als Typus weiter fasst, aber auf genau dieses Kriterium zurückführt, bei Raymond Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington 2006, 28.

12 Notenmaterial zu dieser Fassung ist bei Edition Wilhelm Hansen erhältlich.

einer Einrichtung mit reduzierter Besetzung – bei Abrahamsen ebenfalls bereits vom Klavier übernommen. Ein Distanzeffekt aber ist kaum zu leugnen. Zu verweisen wäre auf jene Tradition der unerwarteten Emergenz des Continuo-Klangs aus dem Ensembleklang, die Susan McClary im Blick auf Bachs *Brandenburgisches Konzert* Nr. 5<sup>13</sup> beschrieben hat und die im Finale von Haydns Sinfonie Hob. I: 98 als komischer Effekt genutzt wird.

Als »indexikalische Instrumentation« (bzw. als bewusste Referenz auf den Vorgang des musikalischen Bearbeitens) kann man diesen Moment auch deswegen bezeichnen, weil der Klavierklang gegenüber Niensens Orchesteroriginal in paradoxer und dadurch potenziell als Einschaltung eines Erzählers wahrnehmbarer Weise den Assoziationsraum sowohl nach vorne als auch nach hinten weitet: Als Referenz auf die Trivialmusik und den Salonwalzer des 19. Jahrhunderts steht der Klavierklang – ähnlich wie in Weills *Mahagonny* oder Bergs *Wozzeck* – für eine vormoderne Zeit; eher weiter modernisiert würde Nielsen dagegen vermittlels der Referenz auf die eigentümliche und klavierlastige Klangästhetik von Schönbergs »Verein für musikalische Privataufführungen«. Der Kompositionsauftrag hinterlässt so erneut Spuren in der Komposition: Eine elitäre Aufführungsästhetik, die Werke der Öffentlichkeit entziehen möchte, schreibt sich heute fort mit dem Ziel, für Kammerensembles durch die Einrichtung sinfonischer Werke neue Öffentlichkeitsräume zu erschließen.

Der narrative Effekt bleibt aber stets an die Zusatzbedingung gebunden, dass die Analyse strukturnegativ zunächst die Distanz zu einem etablierten Kontext bestimmen muss, um dann eben diese Distanz als Instanz einer Erzählhaltung oder Erzählerfigur wahrnehmen zu können. Zeichenhafte oder zitathafte Qualitäten der Instrumentation hingegen etablieren sich natürlich auch unabhängig von dieser Zusatzbedingung: So instrumentiert Hans Zender die Melodie des *Prélude Des pas sur la neige* von Claude Debussy mit dem Englischhorn, Colin Matthews dagegen verwendet in seiner Orchesterfassung das Saxophon. Beide Instrumente verbindet eine ikonisch-symbolische Refe-

13 Vgl. Susan McClary, »The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year«, in: *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, hrsg. von Richard Leppert, Cambridge 1987, 20–41.

renz auf einen klagenden Tonfall (dieselbe Wahlmöglichkeit bestimmt auch die verschiedenen Instrumentierungen des Klavierstücks *Das alte Schloss* in Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung*); stärker indexikalisch durch den Verweis auf Ravels bekannte Fassung wäre dagegen die Instrumentation von Matthews. Die Heranziehung von Bearbeitungen könnte sich jedoch über den begrenzten Raum eines kurzen Artikels hinaus als sinnvoller methodischer Weg für die musikalische Narrationsforschung erweisen: Eine etablierte Theorie mit einem begrenzten Repertoire und ein zunehmend als Forschungsgegenstand etabliertes Repertoire, dem jedoch noch eine Theorie zu fehlen scheint, würden so zusammengeführt.

© 2015 Julian Caskel (j.caskel@arcor.de)

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Caskel, Julian (2015), »Instrumentation als Zitat und Zeichen. Narrative Effekte in Orchesterbearbeitungen« [Instrumentation as Quotation and Sign: Narrative Effects in Orchestral Arrangements], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 267–276. <https://doi.org/10.31751/p.152>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 20. Jahrhundert; 20th century; Gustav Mahler; Instrumentation; instrumentation; music and narrative; musical arrangements; Musik und Narration; musikalische Bearbeitungen; Musikphilosophie; philosophy of music

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015