

Vlitakis, Emmanouil (2016): Klang als Poetik und Form. Instrumentatorische Beobachtungen und Adornos »unendliche Streicherperspektive« in Maurice Ravels Pavane de la Belle au bois dormant aus *Ma mère l'oye*. ZGMTH 13/1, 31–51.

<https://doi.org/10.31751/880>

© 2016 Emmanouil Vlitakis



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.

eingereicht / submitted: 29/05/2016

angenommen / accepted: 15/09/2016

veröffentlicht / first published: 20/02/2017

zuletzt geändert / last updated: 10/05/2018

# Klang als Poetik und Form

Instrumentatorische Beobachtungen und Adornos »unendliche Streicherperspektive« in Maurice Ravel's *Pavane de la Belle au bois dormant* aus *Ma mère l'oye*

Emmanouil Vlitakis

ABSTRACT: Die Orchesterfassung der *Pavane de la Belle au bois dormant* von Maurice Ravel (1911) wird hier in ihrem Verhältnis zur ursprünglichen Klavierfassung (1910) sowie in ihrer spezifischen Ausgestaltung des Spannungsfelds von Form, Dramaturgie, Poetik und Instrumentation untersucht. Im Anschluss an Gedanken von Carl Dahlhaus und Pierre Boulez wird ein instrumentationsanalytischer Ansatz gewählt, der die verschiedenen Aspekte der Komposition in ihrem Zusammenwirken betrachtet und dabei sowohl ästhetische (*qualitative*) als auch akustische (*quantitative*) Beschreibungen von Klangphänomenen vornimmt. Dabei zeigt sich das Potenzial der Instrumentation, durch die spezifisch gestaltete Transformation des klanglichen Mediums (Klavier – Orchester) eine für die Dramaturgie des Stücks entscheidende Umwandlung des ›Ursprünglichen‹ zu bewirken. Erläutert werden auch didaktische Implikationen dieses instrumentationsanalytischen Ansatzes, der sich als Teil eines geschichtlich-stilistisch basierten Instrumentations(hochschul)unterrichts versteht.

The orchestral version of the *Pavane de la Belle au bois dormant* by Maurice Ravel (1911) is examined here in its relation to the piano version (1910), focussing on the interconnection between form, dramaturgy, poetry and orchestration. Following ideas by Carl Dahlhaus and Pierre Boulez, an analysis of orchestration is proposed that takes into account the interaction between different aspects of composition, aiming at aesthetic (*qualitative*) as well as acoustic (*quantitative*) descriptions of sound phenomena. The orchestration reveals a potential to engender substantial dramaturgical changes to the original version due to a specifically ›designed‹ transformation of the medium (piano – orchestra). The discussion includes didactical implications of the analytical approach to orchestration, which is conceived as part of a historically and stylistically based teaching method of orchestration.

## Einleitung

Im aktuellen musiktheoretischen Diskurs werden instrumentationstechnische Fragen vermehrt im Zusammenhang mit anderen Aspekten kompositorischen Denkens wie Klangfarbe, musikalischem Zusammenhang, Harmonik, Satztechnik oder Form diskutiert.<sup>1</sup> Es scheint Konsens zu sein, dass allein eine holistische Betrachtungsweise der Komplexi-

1 Vgl. Kohlmann 2014; Polth 2014; Vlitakis 2014.

tät bzw. der kompositorischen Relevanz der Instrumentationsthematik gerecht werden kann.<sup>2</sup>

Pierre Boulez unterscheidet zwei Möglichkeiten, die Klangfarbe zu betrachten: einerseits »eine objektive, wissenschaftliche Art, außerhalb der [musikalischen] Sprache [*langage*] und ohne eigentliche ästhetische Kriterien« (quantitativ), andererseits eine »subjektive, künstlerische Art, die die Klangfarbe mithilfe der dazugehörigen ästhetischen und formalen Kriterien als Komponente der [musikalischen] Sprache betrachtet«<sup>3</sup> (qualitativ). Während Boulez die Schwierigkeit thematisiert, das *qualitative* Moment innerhalb der kompositorischen Tätigkeit mit dem *quantitativen* zu verbinden, besitzen wir heutzutage bei unseren instrumentationsanalytischen Ansätzen aufgrund der Fortschritte der Akustik und der Klanganalyse objektive (quantitative) Möglichkeiten, um subjektive (qualitative) Urteile (bzw. »Ahnungen«<sup>4</sup>) über Klangfarbe zu diskutieren. Diese Verbindung wird allerdings (und dies bestätigt immer noch die inzwischen 25 Jahre zurückliegende Boulez'sche Auffassung) in der Praxis der Instrumentationsanalyse ziemlich selten realisiert.<sup>5</sup>

Der folgende Beitrag befasst sich mit dem ersten Stück von Maurice Ravel's Suite *Mère l'oye* in der Orchesterfassung (1911), der die ursprüngliche Klavierfassung zu vier Händen (1910) zu Grunde liegt. Die Tatsache, dass Komponisten, die eine außerordentliche Souveränität und Sensibilität bzw. Fantasie im kompositorischen Umgang mit der Klangfarbe entwickelten (wie neben Ravel etwa Gustav Mahler oder Boulez), immer wieder ihre eigenen Stücke für bzw. mit Klavier zu Orchesterkompositionen bearbeitet oder – im Fall von Boulez – neu komponiert haben, kann für die Instrumentationsanalyse (und nicht zuletzt für die Didaktik der Instrumentation) sehr aufschlussreich sein. Dabei sind zwei Aspekte von Belang, einerseits der technische Prozess der Instrumentierung (d. h. der Ausarbeitung eines »Ursprünglichen« für ein anderes klangliches Medium) und

- 2 Zur Notwendigkeit eines holistischen, »vermittelnden« Ansatzes vgl. u. a. die Ausführungen von Dahlhaus in seinem grundlegenden Text »Zur Theorie der Instrumentation« (Dahlhaus 1985/2001), zum dramaturgisch-ganzheitlichen Potenzial komponierten Klangs die richtungsweisende Wagner-Studie von Tobias Janz (2006), zur Wechselwirkung von Klangfarbe und verschiedenen Aspekten der Komposition Vlitakis 2008.
- 3 »Selon les buts poursuivis, il existe deux manières de considérer le timbre. D'une part, une façon objective, scientifique, hors du langage, sans critère d'esthétique à proprement parler [...]. D'un autre côté, s'impose la façon subjective, artistique, d'aborder le timbre comme composante du langage avec les critères esthétiques et formels qui s'y rapportent« (Boulez 1991, 541; Übersetzung des Verfassers).
- 4 Vgl. Richard Strauss' Vorwort zu der von ihm ergänzten und revidierten Instrumentationslehre von Hector Berlioz (Berlioz 1905, I).
- 5 Zu den Ausnahmen gehören hier die Ansätze von Walter Gieseler, Luca Lombardi und Rolf-Dieter Weyer in ihrer Studie zur Instrumentation (auch wenn die Einzelanalysen dort ziemlich unterschiedlich ausfallen und die akustischen Daten der Instrumente kaum in die Instrumentationsanalysen eingebunden werden; vgl. Gieseler/Lombardi/Weyer 1985), die »morphosyntaktischen« Bestrebungen von Christian Utz (vgl. u. a. Utz/Kleinrath 2011) und etliche Beiträge der IRCAM-Publikation über Klangfarbe (Barrière 1991), darunter Marc-André Dalbavies grundlegende Studie »Pour sortir de l'avant-garde« (1991). Insgesamt geht es aber in Dalbavies Text vorrangig um neue (psycho-)akustische Erkenntnisse und ihre kompositorischen Implikationen, weniger um eine holistische und werkbezogene Instrumentationsanalyse.

andererseits die kompositorische Umwandlung, die durch die medienbedingte Transformation des Komponierten stattfindet. Diese Umwandlung anhand der klanglichen und sonstigen Unterschiede zwischen Klavier- und Orchesterfassung genauer zu beschreiben ist ein Hauptanliegen dieses Aufsatzes. Eine vorrangige Rolle kommt außerdem formalen Aspekten zu, denn Instrumentieren bedeutet primär *In-Form-Setzen* in dem Sinne, dass jede instrumentatorische Entscheidung eine bestimmte Form individuell artikuliert und in manchen Fällen auch (um)interpretiert.<sup>6</sup> Insgesamt wird hier von einer sehr innigen Wechselbeziehung zwischen klanglichem Medium und Form ausgegangen, die treffend von Tobias Janz – in Anlehnung an kunsttheoretische Überlegungen von Niklas Luhmann – so formuliert wird: »sobald die sinnliche Präsenz der Musik einen Informationswert gewinnt, den sie nur dem Kunstwerk, dem komponierten musikalischen Sinn verdankt, wird aus dem vermeintlichen Medium selbst eine Dimension musikalischer Form.«<sup>7</sup>

Der folgende Beitrag erhebt in seinem überschaubaren Umfang natürlich nicht den Anspruch, eine umfassende Theorie der Instrumentation zu formulieren; nichtsdestotrotz versucht er – im Anschluss an grundsätzliche Gedanken von Carl Dahlhaus – prinzipiell aufzuzeigen, wie eine mögliche »Vermittlung« zwischen »heterogenen theoretischen Disziplinen«<sup>8</sup> mit partieller Einbindung von Erkenntnissen aus der Akustik innerhalb einer Einzelanalyse aussehen könnte. Dass das einem solchen Ansatz angemessene Format die Werkanalyse ist, scheint mir selbstverständlich zu sein. Erst im Gesamtzusammenhang eines konkreten Stücks können formale, syntaktische und dramaturgische Aspekte in ihrer klanglichen Gestaltung und ihrer Wechselwirkung adäquat diskutiert werden. Dabei werden auch ästhetische Aussagen aus verschiedenen Publikationen herangezogen, die bestimmte Klangwirkungen plastisch beschreiben und einen Ausblick in die poetologischen Dimensionen der Instrumentation ermöglichen. Diese poetologischen Dimensionen betreffen einerseits eine gewisse Kontextualisierung, ggf. auch Deutung des Instrumentalklangs vor dem Hintergrund des durch den Titel evozierten Märchens. Andererseits geht es darum, den Instrumentalklang in seiner lokalen Wirkung und in seinem Ausdrucksgehalt inklusive seines Assoziationspotenzials zu diskutieren, dem Berlioz'schen Paradigma der ästhetischen Diskussion von Klangfarbe folgend.<sup>9</sup>

6 Unter Form verstehe ich hier die Gliederung einer Komposition in voneinander unterschiedene, aber aufeinander bezogene Abschnitte, und dies sowohl die Mikro- als auch die Makro-Ebene betreffend. Ebenso gemeint ist ein offensichtlich zugrundeliegendes Formmodell (hier: A-B-A-Form). Ferner ist die Beziehung zwischen den durch die Gliederung entstandenen Formabschnitten gemeint, auch wenn im Rahmen dieser kurzen Studie hierauf nicht im Detail eingegangen werden kann.

7 Janz 2006, 14. Zur Beziehung von Klang und Form vgl. weiterhin Janz' grundlegende medientheoretische Ausführungen (ebd., 10–23).

8 Dahlhaus 1985/2001, 326.

9 Janz (2006, 10) konstatiert in der Kompositionsgeschichte seit etwa 1800 eine »fortschreitende[...] künstlerische[...] Entfaltung des klingenden Mediums«, die er zum Teil mit einer »Differenzierung und Entwicklung der Instrumentationstechnik« und mit der von Jürgen Maehder formulierten »Poetisierung der Klangfarben« in Zusammenhang bringt.

## *Pavane de la Belle au bois dormant*

Ravels kleiner Zyklus *Ma mère l'oye* für Klavier zu vier Händen wurde 1910 für zwei Kinder einer befreundeten Familie komponiert, bevor der Komponist eine Orchesterfassung und bald danach eine etwas erweiterte Ballettfassung (beide 1911) schrieb. Den Einzelstücken liegen Märchenerzählungen zugrunde, die Ravel der Sammlung französischer Märchen *Contes de ma mère l'oye* (*Märchen meiner Mutter Gans*) von Charles Perrault (Ende des 17. Jahrhunderts) entnommen hat. Das erste Stück (*Pavane de la Belle au bois dormant* [*Pavane der schlafenden Schönen im Walde*]) basiert auf einem Märchen, das unter dem Titel *Dornröschen* geringfügig verändert auch in die erste Auflage der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm (1812) aufgenommen wurde. Zu den wichtigsten Motiven des Märchens gehören der Todesfluch gegen die neu geborene Prinzessin, die an ihrem 15. Geburtstag durch einen Spindelstich sterben soll, die Umwandlung dieses Todes in einen hundertjährigen Schlaf, der den gesamten Hofstaat mit einschließt, und die glückliche Erlösung der Prinzessin durch den jungen Prinzen, der sie aus dem hundertjährigen Schlaf zu neuem Leben weckt. Die erlösende, verwandelnde Kraft der Liebe ist hier als zentrales Motiv anzusehen, das auch das dem vierten Stück des Zyklus zugrunde liegende Märchen (*Les entretiens de la Belle et de la Bête* [*Die Schöne und das Biest*]) prägt.

Ravel wählte als topischen Referenzpunkt für dieses erste Stück die Pavane aus, einen feierlich-gravitätischen Schreittanz italienischer (oder spanischer) Herkunft aus dem 16. Jahrhundert, der schon im 17. Jahrhundert größtenteils aus der Mode gekommen war. Es versteht sich von selbst, dass es sich bei Ravel um eine stilisierte Bezugnahme handelt, bei der Taktart und (freilich eine gänzlich andere Art von) Modalität an die fernliegende Referenz erinnern. Möglicherweise sind die ›Prinzessinen-Thematik‹ (vgl. auch *Pavane pour une infante defunte* [Klavierfassung 1899; Orchesterfassung 1910]) und der ruhige und edle Charakter des Hoftanzes wie auch die mit der zeitlich unerreichbaren Märchen-Dimension korrespondierende historische Entfernung der Pavane einige Punkte, die Ravel motiviert haben, diese topische Referenz auszuwählen, die auch von seinem Lehrer Gabriel Fauré verwendet wurde (vgl. Faurés *Pavane* op. 50 in fis-Moll [Klavier- und Orchesterfassung 1887]).

Für die Instrumentation werden insgesamt sehr weiche Klangfarben verwendet (etwa Flöten, Klarinetten, Englischhorn, gedämpfte Streicher), die durch niedrige Dynamik (fast ausschließlich *pp* und *p*, nur einmal wird *mf* notiert [Violoncello-Pizzikato in T. 12]), überwiegend gebundene Artikulation, langsames Tempo (Viertel = 58) und breite Verwendung von Orchesterpedal ein Maximum an klanglicher Zartheit und Kontinuität erreichen.

Die Komposition ist auf mehreren Ebenen zyklisch angelegt (vgl. Bsp. 1–4): Ein periodisch gebildeter A-Teil (T. 1–8; 4+4 Takte)<sup>10</sup> kehrt am Ende als Reprise wieder

<sup>10</sup> Etliche Punkte sprechen dafür, den ersten Achtakter als eine Periode zu deuten, die aus satzartig gebauten Halbsätzen besteht. Im Vordersatz kann durchaus von Phrase und Gegenphrase die Rede sein: Der erste Zweitakter entsteht aus der Wiederholung einer eintaktigen Einheit (vgl. hierzu Caplins Ausführungen zur »small presentation«; Caplin 1998, 51), der zweite Zweitakter kontrastiert rhythmisch und durch die Abwärtsführung der Melodie (die dadurch die untere Grenze der plagalen

(A'; T. 13–20), nachdem ein teilweise kontrastierender Viertakter (T. 9–12) als Mittelteil (B) fungiert hat. Die klare Gliederung in fünf Viertakter ist ein weiteres zyklisches Element. Diese Zyklizität bzw. ›Kreisförmigkeit‹ scheint ein von Volker Helbing als »Kreisfigur«<sup>11</sup> bezeichnetes Motiv-Modell Ravel's auf eine höhere formale Ebene zu übertragen. Die grundsätzliche Funktion der Instrumentation besteht nun darin, diese vielfältige formale Kreisförmigkeit<sup>12</sup> zu artikulieren, indem ein zwischen Ähnlichkeit und Verschiedenheit sorgsam austariertes Verhältnis der Klangfarben in den einzelnen Abschnitten sowohl Kontrast als auch Kontinuität herstellt, sodass das zarte, ›schlaftrunkene‹ Gewebe keine Risse aufweist.

## Beginn: Flöten- und ›denaturierte‹ Klänge

Zunächst gestaltet die Instrumentation den Klangraum des Märchens. Die einfache, aber wirkungsvolle Zweistimmigkeit des ersten Viertakters (Bsp. 1, T. 1–4) wird durch zarte Farben ›bekleidet‹: Die (bei Claude Debussy und Ravel gerne verwendete) Flöte in tiefer Lage wird von einem gedämpften Horn begleitet. Hector Berlioz erwähnt in seinem Instrumentationstraktat die Nützlichkeit der tiefen Töne der Flöte »in Harmonien voll ernsten und träumerischen Charakters«<sup>13</sup> und führt Beispiele von Weber und Gluck an. Seitdem ist die exponierte tiefe Lage der Flöte in zahlreichen Fällen zur Darstellung dieser Sphäre des Träumerischen, Schlaftrunkenen usw. herangezogen worden; der Verweis auf die Flöte des Fauns am Anfang von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* mag hier genügen. Die physikalischen Gründe für diese Zuschreibungen liegen wahrscheinlich in der verhältnismäßig obertonarmen und matten Klangfarbe als auch in den recht langen Einschwingvorgängen, also der relativ langsamen, sozusagen ›verschlafenen‹ Ansprache der Töne im tiefen Register der Flöte.<sup>14</sup> Für die mittleren und hohen Register der Flöte

Oktave erreicht). Der Nachsatz kann durchaus als variierte Wiederholung des Vordersatzes gesehen werden: Die motivische Entsprechung ist deutlich, denn die Takte 5–6 verwenden fast unverändert den Rhythmus der Takte 1–2 bei offensichtlicher Spiegelung der melodischen Kontur; die Taktgruppengliederung der Halbsätze ist identisch (2 [1+1] + 2), dabei wird das Konstruktionsprinzip der Wiederholung einer eintaktigen Einheit (T. 1–2 und 5–6) wieder verwendet; dazu kommt harmonisch ein ›Öffnen‹ hin zur Dominante und ein ›Schließen‹ auf der Tonika.

- 11 »Unter Kreisfigur sei hier eine musikalische Bewegungseinheit verstanden (ein Taktmotiv oder eine einfache Phrase), die im Hinblick auf ihre unmittelbare, potentiell mehrfache Wiederholung konzipiert ist – eine Figur also, die in ihren Ausgangspunkt zurück tendiert [...] kurz: deren Kontur (diastematisch und rhythmisch) einer einfachen Schwingungsperiode ähnelt« (Helbing 2008, 3).
- 12 »Kreisbewegung, Wiederholung und allmähliche Veränderung kennzeichnen Ravel's Musik auf nahezu allen strukturellen Ebenen.« (Ebd.)
- 13 Berlioz 1864, 107.
- 14 Meyer (2004, 60) gibt für das Flöten-Staccato in der tiefen Lage (ohne Angabe der musikalischen Dynamik) eine Einschwingzeit von etwa 100 ms (Millisekunden) – also etwa einer Zehntelsekunde – an. Ein weicher Ansatz bewirkt eine noch langsamere Ansprache des Grundtones und wesentlich längere Einschwingzeit der höheren Teiltöne, zusätzlich auch Geräuschfreiheit im Vergleich zu einem angestoßenen Ton (vgl. ebd., 40). All diese akustischen Charakteristika bewirken also eine weiche, reine, dunkle, langsam ›erwachende‹ Klangqualität.

Lent  $\text{♩} = 58$

Flöte 1  
Solo  
Flöte 2  
*pp* *expressif*  
Oboe  
*pp*  
Englischhorn  
2 Klarinetten in B $\flat$   
2<sup>o</sup>  
*pp*  
Fagott  
Solo  
*p*  
Horn in F  
*pp*  
Sourdine  
Harfe  
*pp*  
Violine I  
Violine II  
Viola  
Sourdines  
*pizz.*  
*pp*  
Violoncello  
Sourdines  
*pp*  
Kontrabass 1  
*pp*  
Sourdines  
*pizz.*  
*pp*  
Kontrabass 2  
*pp*  
Prima  
*pp*  
*p*  
Seconda  
*p*  
*pp*

Beispiel 1 (linke Seite): Maurice Ravel, *Pavane de la Belle au bois dormant*, T. 1–8: Orchesterfassung (oben); Fassung für Klavier vierhändig (unten)

(und dadurch für den größten Teil des in der *Pavane* verwendeten Flöten-Tonraums)<sup>15</sup> bringt Nikolaj Rimskij-Korsakov andere Kategorien ins Spiel, indem er in einer »vom psychologischen Standpunkt« aus unternommenen Klangcharakteristik der Flöte in Moll den »Ausdruck der Nuancen einer oberflächlichen und äußerlichen Traurigkeit«<sup>16</sup> attestiert. Mit leicht modifiziertem Vokabular könnte man hier von einer »sublimierten« Traurigkeit sprechen, einer psychologischen Kategorie, die (nicht nur) im Hinblick auf die Märchenwelt des Ravel'schen Komponierens relevant zu sein scheint.

Dass die »expressif« (T. 1) zu spielende Flötenstimme von einem gedämpften Horn begleitet wird, dürfte kaum ein Zufall sein. Eine der »Hauptsphären« des Hornklangs war stets der Wald, der hier schon im Titel als Kulisse beschworen wird. Das Dämpfen des Hornklangs bewirkt dabei vielerlei: leichtere Anpassung an den klanglichen Kontext durch mühelos zu spielendes *pp* und Verzicht auf charakteristische Klangrundung und -schwere, Darstellung von räumlicher (aber auch zeitlicher) Entfernung<sup>17</sup> und dadurch auch einer gewissen räumlichen (und zeitlichen, zugleich quasi psychologischen) »Tiefe«, aber auch schwere Erkennbarkeit des Instruments, bewirkt durch eine gewisse »Konturlosigkeit« des Klangs, die dem Horn nicht zuletzt etwas Flöten- oder Klarinettenähnliches verleiht (vgl. auch das klanglich nahezu »nahtlose« Zusammentreffen des Horns mit der 2. Flöte in Takt 4).<sup>18</sup> Dieser angestimmte »Märchenklang« gewinnt dann durch das perkussive Pizzikato der gedämpften Violen an Reliefwirkung. Diese wiederum entsteht durch das Kontrastierende der Klänge: Relativ lange Ansprache (Flöte, gedämpftes Horn) steht extrem kurzer Ansprache (Viola-Pizzikato)<sup>19</sup> gegenüber, gehaltener Klang perkussivem und »trockenem« Klang<sup>20</sup>, gebundene Artikulation angestoßener Artikulation. Man kann

15 Rimskij-Korsakov (1922, 22) gibt für die Flöte die Oktave  $g^1$ – $g^2$  als mittleres und die darüber liegende Oktave als hohes Register an. Bei anderen Autoren (vgl. z. B. Brinner 1992, 177) ist die tiefe Lage etwas erweitert: Das mittlere Register beginnt demnach ab  $d^2$ , und das hohe ab  $d^3$ .

16 Rimskij-Korsakov 1922, 22.

17 Vgl. auch Rimskij-Korsakov (ebd., 40), der den *p*-Klängen der gedämpften Hörner eine weiche und matte Klangqualität zuschreibt. Die Instrumentationslehren von Charles Widor und vor allem von Rimskij-Korsakov waren laut Alexis Roland-Manuel die Traktate, die Ravel zu Instrumentationsfragen konsultiert hatte (vgl. Martin 1967, 7).

18 Thomas Kabisch (2005, 1347) erwähnt als Prinzip der Instrumentation Ravels eine gewisse Vieldeutigkeit der Klänge, die eine Täuschung der Zuhörer erzielt: »Durch Denaturierung können Klänge miteinander in Verbindung treten oder ineinander übergehen, die als natürliche nur verschieden sind.« Als solche »Denaturierung« kann hier das Dämpfen des Horns im *pp* betrachtet werden.

19 Die Einschwingzeit des Viola-Pizzikatos in diesem Bereich wird von Meyer (bzw. Alois Melka, dem Autor der Studie »Messungen der Klangeinsatzdauer von Musikinstrumenten«, in: *Acustica* 23, 1970, 108–117, aus der Meyer diese Werte zitiert) mit unter 10 ms (also unter einer Hundertstelsekunde) angegeben (vgl. Meyer 2004, 81), ist also extrem kurz – was wiederum eine extrem schnelle Ansprache zur Folge hat – und gehört zur ersten Integrationszeit der Gehörswahrnehmung (vgl. Reuter 2014, 168–170).

20 Das »Trockene« des Pizzikato-Klangs hat wiederum mit der kurzen Ausschwingzeit zu tun, die bei Meyer (bzw. Melka) im *pp* mit 50–150 ms (also maximal mit etwa einer Siebtelsekunde) angegeben wird (vgl. Meyer 2004, 81).

sich das klangliche Verhältnis von Horn und Viola-Pizzikato auch derart vorstellen, dass der Hornklang einen perkussiven, impulsartigen ›Kern‹ bekommt (die ›Kern‹-Metapher hier in Analogie zur Vorstellung einer Frucht verstanden, also ›harter Kern‹ und ›weiches Äußeres‹). Pizzikato und Legato-Bläserklang sind – wie auch in der Akustik beschrieben – stark kontrastierend und verschmelzen in der Hörwahrnehmung keinesfalls zu einer Einheit. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Differenzierung von Rimskij-Korsakov, der das Pizzikato als »wenig ausdrucksfähig« und hauptsächlich als »Element der Farbe«<sup>21</sup> bezeichnet. In dieser Hinsicht bildet das Pizzikato in der *Pavane* eher einen ›distanzierenden‹, ›dornigen‹ Klang-Kontrapunkt zu den melodisch expressiven Stimmen, die es verdoppelt.

Der Nachsatz (Bsp. 1, T. 5–8) besteht aus einer subtil variierten und angereicherten Wiederholung des Vordersatzes, die auf freier Spiegelung der Hauptstimme, chromatischer Mittelstimme, verschiedenen Liegetonwirkungen und ›Öffnung‹ des Tonraums in beide Richtungen beruht. Wie auch an späteren Übergängen von einem Abschnitt zum nächsten bemüht sich Ravel um die Kontinuität innerhalb des zarten Klanggebildes<sup>22</sup>, wie hier besonders deutlich an der Stimme der 2. Flöte zu erkennen: Das Instrument, das die Hauptstimme des ersten Viertakters gespielt hatte, übernimmt im zweiten Viertakter eine chromatische Mittelstimme. Den syntaktisch-formalen klaren Schnitt verschleiert Ravel mit einem scheinbar ›unlogischen‹ Legato- bzw. Phrasierungsbogen, der das Ende des ersten Abschnitts mit dem Beginn des zweiten nahtlos verbinden soll (was leider in etlichen Aufnahmen keine Beachtung findet!). Ebenso dem Zweck einer klanglichen Überlappung zwischen beiden Halbsätzen dient der vom Kontrabass-Pizzikato ausgelöste Pedalton *e* der 2. Klarinette. Auf der Ebene des klanglichen Vordergrundes sind gleichzeitig Kontrast und Verwandtschaft zu konstatieren: Zwar wird die Hauptstimme weiterhin von der gleichen Instrumentenart gespielt (der großen Flöte), dennoch folgt aus der neuen Tonlage eine deutlich hellere und ›luftigere‹, nach Berlioz »sanft[e]«<sup>23</sup> Klangfarbe. Die reiche Liegetonbildung schließt das *d*<sup>2</sup> in der 1. Oboe ein, in raveltypischer Manier zugleich von der Harfe mit alternierenden Klangfarben gezupft – *ordinario* bzw. als Flageolett, wobei durch die fahle, etwas körperlose und zerbrechliche Klangqualität des Flageoletts ein subtiler Echo-Effekt entsteht. Diese Kopplung Harfe und 1. Oboe ähnelt der zuvor besprochenen Kopplung des Kontrabass-Pizzikatos mit der 2. Klarinette insofern, als jeweils ein Zupftön mit einem ›künstlichen‹ Nachklang versehen wird.<sup>24</sup> Eine weitere Verdichtung der Liegetonwirkung entsteht durch das *E* der Cello und das in der Klavierfassung nicht enthaltene *h* der unteren Kontrabassstimme als Flageolettklang

21 Rimskij-Korsakov 1922, 31.

22 Die Bemühung sowohl um klangliche Kontinuität bei der Artikulation der Formglieder als auch um Expressivität und Zartheit des Klangs ist an allen ›Scharnier-Punkten‹ der Orchesterfassung (T. 4–5, 8, 12–13, 16–17) zu beobachten und führt zu subtilen Veränderungen der rhythmisch-klanglichen Angaben der Klaviervorlage; vgl. z.B. die Synkopierung und abweichende Phrasierung beim Englischhorn (T. 10–11), die sowohl die Tonwiederholung (*h*<sup>1</sup>) vermeidet als auch die synkopierenden Flöten (T. 11–12) vorwegnimmt und stärker ›motiviert‹ bzw. in die Gesamtstruktur integriert. Auch andere Veränderungen betreffen Phrasierung bzw. Artikulation, die oft individuell und instrumentenbedingt gestaltet sind (vgl. z.B. in T. 5–8 bzw. 16–20 die Klaviervorlage und die Stimmen der 1. Flöte und der 1. Violine).

23 Berlioz 1864, 105.

(T. 5–8).<sup>25</sup> Dieser Zusatz – bei Ravel, der in seinen Instrumentationen von Klavierstücken verhältnismäßig sparsam mit Zusätzen umgeht, keine Selbstverständlichkeit – bewirkt hier zweierlei: Klanglich wird durch das Flageolet ein »eigenthümliche[r] Charakter geheimnißvoller Zartheit«<sup>26</sup> erzeugt; harmonisch bewirkt diese »ätherische« Quinte über dem grundierenden *E* eine feine Stabilisierung des Grundtoncharakters dieses Tons und der dominantischen Wirkung des zweiten Viertakters oder – anders betrachtet – eine harmonische Mehrschichtigkeit mit der partiellen Bildung des halbverminderten Septakkords bzw. Mollseptakkords auf *h* über dem dominantischen *E*-Orgelpunkt und die damit verbundene Überlagerung tonaler Funktionen (*d/s*).<sup>27</sup> Durch die hinzugefügte Stimme entsteht darüber hinaus in den Takten 5–8 auf der Ebene des klanglichen Hintergrunds eine sanfte Dezim-Parallelführung zwischen den Kontrabass-Flageolets und der Oboe.

Der A-Teil des Satzes endet in Takt 8 mit dem Erreichen des tonikal Dreiklangs auf der leichten zweiten Taktzeit (im fein abgestuften Gegensatz zu der stabileren [halb-] schweren dritten Taktzeit, auf der die Schlussstonika am Ende des Stücks erreicht wird). Der in weiter Lage gesetzte Dreiklang, der die Anfangstöne (*a-c-e*) der Oberstimme vom Beginn des Stücks vertikal widerhallen lässt, wird in Oboe, 2. Flöte und 2. Klarinette zeitlich gedehnt (bis zur Zählzeit 4 durch eine übergebundene Achtelnote), um eine klangliche Überlappung mit dem Mittelteil zu gewährleisten. Dies betrifft nicht die Streicher, die den Klang mit dem Akkordfundament grundieren; dieser Filterungsprozess lässt die hellere Lage des Mittelteils sich umso plastischer und quasi schwerelos aus dem A-Teil »erheben«.

### Mittelteil: Kontrast und Kontinuität

Der Mittelteil (Bsp. 2) kontrastiert zunächst klanglich: Mit solistischer Klarinette und Englischhorn (T. 8/9) setzen neue Klangfarben ein (die Klarinette war bisher in anderer Funktion [Liegeton] und Tonlage am Klanggeschehen beteiligt, sodass ihr solistischer Einsatz ab Takt 9 klanglich unverbraucht wirkt). Darüber hinaus sind die Abwesenheit von Liegetönen und die starke tonräumliche Einengung deutliche Klangmittel, die den mittleren Viertakter als kontrastierenden B-Teil wirken lassen. Auch der Verzicht auf eine weiterreichende Überlappung, wie sie zwischen erstem und zweitem Viertakter vorliegt

24 In diesem Zusammenhang erfolgt auch eine rhythmische Umformulierung gegenüber der Vorlage: Keine Pulsation des *d*<sup>2</sup> in Viertelnoten findet hier statt, sondern die »wiegende« Halbierung des Taktes durch die Harfe (vgl. Bsp. 1 bzw. Ravel 1910 und Ravel 1932, jeweils T. 5–7).

25 In Ravels Partituren werden Kontrabass-Flageolets in der Regel durch andere Instrumente verdoppelt (ein – seltenes! – Gegenbeispiel dazu liefert eine Stelle aus dem *Prélude à la nuit* der *Rapsodie espagnole*, fünf Takte nach Ziffer 5). Im klanglichen Ergebnis wird allerdings auch das hier angesprochene *h* verdoppelt: Als dritter Teilton des *E* im Cello ist es im Celloklang (vor allem auch in dieser Lage) durchaus wahrnehmbar. Und die Tatsache, dass sich die untere Kontrabassstimme der Takte 5–8 in den Takten 17–20 identisch wiederholt, lässt die Option eines – wie auch immer gearteten Fehlers – als unwahrscheinlich erscheinen.

26 Berlioz 1864, 17. Berlioz bezieht sich zwar hier auf die Flageoletttöne der Violine, nichtsdestotrotz behält diese Charakteristik ihre Gültigkeit insgesamt bei den Streicher-Flageolets, soweit sie im *p* gespielt werden.

27 Zu den harmonischen Aspekten der *Pavane* vgl. Kaminsky 2011, 87–90; Helbing 2008, 70–73.

The image shows a musical score for Maurice Ravel's *Pavane de la Belle au bois dormant*, measures 9-12. The score is arranged for orchestra (top) and four-hand piano (bottom). The orchestral part includes Flute 1 and 2, English Horn, 2 Clarinets in B-flat, Violin II, Viola, Violoncello, Prima, and Seconda. The piano part includes Prima and Seconda. Dynamics include *p*, *mf*, and markings for *Sourdines* and *pizz.*

Beispiel 2: Maurice Ravel, *Pavane de la Belle au bois dormant*, T. 9–12, Orchesterfassung (oben) und Fassung für Klavier vierhändig (unten)

(vgl. T. 4/5, 2. Klarinette), sowie die authentische Ganzschlusswirkung des Taktes 8 verstärken diesen Gliederungsaspekt. Davon abgesehen gibt es aber auch viele Ähnlichkeiten zum Vorhergehenden, vor allem im Vergleich mit dem ersten Viertakter: Zwei führende Blasinstrumente werden hier wie dort vom Streicher-Pizzicato begleitet; prägend ist zunächst ebenso eine zweistimmige Satzstruktur, die sich erst allmählich und ›locker‹ erweitert; schließlich lässt sich die melodische Struktur durchaus als Umformulierung des Anfangsmaterials betrachten, wobei die Wiederholung eines beginnenden Segments, die charakteristische Synkopierung auf der dritten Taktzeit und die insgesamt fallende melodische Bewegung eine starke Verwandtschaft mit dem A-Teil begründen. Diese Verwandtschaft wird auch klanglich unterstützt, einerseits durch das schreitende Streicher-Pizzicato, andererseits durch klangliche Verbindungsglieder. In dieser Hinsicht ist der Einsatz der Oboe in Takt 5 mit dem Liegeton  $d^2$  besser nachvollziehbar als ohne diesen Kontext: Er bereitet den Einsatz des Englischhorns (also eines Mitglieds der gleichen Instrumentenfamilie) vor bzw. stellt einen Zusammenhang mit diesem her; gleichzeitig trägt

die Oboe hier dazu bei, dass der Einsatz der Klarinette in dieser Lage ›aufgespart‹ wird und exklusiv den B-Teil markiert.

Eine Kontinuität der ›schreitenden‹ Pizzikato-Bewegung herzustellen scheint hier Ravel wichtig zu sein, denn er verdoppelt zunächst die Anfangstöne der Mittelstimme (Englischhorn), indem er sie von den 2. Violinen zupfen lässt, bevor die sich im Orchesterraum verlagernden Pizzikato-Klänge (Viola, Cello) die Unterstimme des ursprünglichen Klaviersatzes übernehmen (T. 10–12). Dabei verzichtet er gänzlich auf die Legatoqualität, die dieser Stimme in der Klavierfassung zukam und verstärkt dadurch noch weiter den klanglichen Kontrast zwischen der Bassstimme und den zwei oberen Stimmen: Nicht nur werden sie von Instrumenten unterschiedlicher Gruppen gespielt (Holzblasinstrumente vs. Streicher), sondern auch die Artikulationsformen kontrastieren deutlich (gehaltener Klang vs. perkussiver Pizzikato-Klang). Daraus resultiert nahezu für das gesamte Stück ein durchgehender Pizzikato-Klang, der auch den ersten Viertakter der Reprise mit einschließt.<sup>28</sup>

Insgesamt betrachtet zeigt also der B-Teil des Stücks eine ausgewogene Kombination von Kontinuität und Kontrastwirkung, die dazu führt, dass die Artikulation der Form klar strukturiert ist und trotzdem jeder Abschnitt sich ›logisch‹ aus dem Vorhergehenden entwickelt. In dieser Art wird die eingangs erwähnte Kreisförmigkeit realisiert: Klangliche Kontrastierung markiert den Beginn jedes neuen ›Kreises‹, thematische und klangliche Kontinuität garantieren das Verbleiben innerhalb des ›kreisenden Seins‹. Dadurch lassen sich klangliche oder strukturelle Risse, die mit dem Charakter dieses ›Klangmärchens‹ inkompatibel wären, vermeiden – alles fließt gleichsam ineinander über. In diesem Sinne gestalten die tiefen Flöten am Ende des Mittelteils (T. 11/12) den Übergang zum A'-Teil und bereiten die wieder einsetzende Flötenfarbe vor, zugleich den bereits in der Klavierfassung vorgesehenen Crescendo-Diminuendo-Prozess ausorchestrierend.

## Reprise: Identität und Neu-Kontextualisierung

Der Beginn der Reprise (Bsp. 3) ist durch klangliche und strukturelle Identität der Hauptstimme mit der Hauptstimme des ersten Viertakters (diesmal von der 1. Flöte gespielt) gekennzeichnet. Die Momente der Variation betreffen den Kontext dieser Melodie. Zunächst erfolgt hier eine durch mehrfachen Quintfall (T. 10–13) erreichte Subdominantisierung, die als eine doppelte Terz-Supposition (*a-f-d*) des tonikalen Beginns der Komposition betrachtet werden kann und zu einer komplexeren Terzschichtung (*d<sup>9</sup>*) führt. Dadurch erscheint der erste Viertakter des A'-Teils harmonisch ›offen‹ und anders beleuchtet als der Beginn der Komposition; diese Offenheit mündet dann in eine breite Kadenz (Molldominante – Molltonika) die das Stück abschließt.<sup>29</sup> Weitere Veränderungen

28 Kabisch (2005, 1347) beschreibt in der Verwendung des Pizzikatos in der *Pavane* auch eine gewisse ›Dramaturgie‹: von einem ›Verschatten‹ des sordinierten Horns am Anfang hin zu einer ›Eigenständigkeit‹ im Zusammenhang mit der Bassfunktion im Mittelteil und einem ›Verschwinden‹ »im Innern der Musik« in den zwei abschließenden Viertaktern ist hier die Rede.

29 Besonders interessant scheint mir hier die jeweils unterschiedliche Qualität derselben harmonischen ›Funktion‹ zu sein. Der halbschlüssige (zeit-) und terzlose Klang in Takt 16 ist ›funktional‹ gesehen ebenso eine ›Dominante‹ wie die (erweitert terzgeschichtete) Harmonik der Takte 17–20.2. Diese

können als Konsequenzen vorangegangener Ereignisse betrachtet werden: So begegnet man Elementen des zweiten Viertakters (Liegetonbildung und eine – hier diatonisch – ›kreisende‹ Figur im Englischhorn), aber auch des Mittelteils (das Englischhorn erhält weiterhin eine prominente Rolle und verbindet dadurch klanglich den Mittelteil mit der Reprise<sup>30</sup>). Dieser ›kreisende‹ Terzgang, der gleichzeitig an die Hornstimme des Anfangs (T. 1–2, jeweils zweiter bis vierter Ton), die Hauptstimme in Takt 3 (erste bis dritte Zählzeit) und die Stimme der 2. Flöte aus dem zweiten Viertakter (T. 5–8) denken lässt und dadurch vielfache strukturelle Verbindungen realisiert, erfährt hier eine Intensivierung, denn der viertaktige Legatobogen potenziert das oft erwähnte Prinzip der Kontinuität, indem er frühere, kleingliedrigere Phrasierungen aufhebt und dadurch dem Erreichen des terzlosen Quintklangs auf e (T. 16) eine stärker erlebte ›Auflösungsqualität‹ verleiht.

Im Hinblick auf die klangliche Gestaltung der Hauptstimmen kann man in den Takten 1–16 von einer Art ›Mannigfaltigkeit in der Einheitlichkeit‹ sprechen: tiefe Flöte (T. 1–4), (mittel)hohe Flöte (T. 5–8), Klarinette (T. 9–12), tiefe Flöte (T. 13–16). Die Hauptinstrumente bleiben in der gleichen Instrumentengruppe bzw. auch ›Untergruppe‹: Laut Rimskij-Korsakov besitzen Flöten und Klarinetten »eine Bruststimme und klaren Ton« und bilden damit eine gemeinsame Gruppe innerhalb der Holzblasinstrumente (im Gegensatz zu den »Instrumenten mit näselerde[m] Klang und dunklem Ton«<sup>31</sup>, also Oboe und Fagott). Auch wenn Rimskij-Korsakov diese Klangcharakteristik gleich als »elementar und vereinfacht« etwas relativiert und richtigerweise einschränkt (»macht sich besonders in den mittleren und hohen Registern bemerkbar«<sup>32</sup>), sind Flöten und Klarinetten durchaus klangverwandt<sup>33</sup> und lösen sich gegenseitig in den ersten 16 Takten des Stücks sehr überzeugend ab: Die Klarinette mit dem hellen Ton ihrer Clarinlage wirkt wie eine ›logische‹ Öffnung und Weiterführung des Flötenklangs (T. 9–12) und führt in Takt 13 beinahe nahtlos in den Klang der Flöte zurück.

Der Nachsatz der Reprise (T. 17–20; vgl. Bsp. 4) ist von der Satzstruktur her so gut wie identisch mit dem entsprechenden Abschnitt des A-Teils. Klanglich sind aber gravierende Unterschiede festzustellen, die dem letzten Viertakter des Stücks eine Sonderstellung

erweiterte Terzschichtung und die entstehende harmonische Mehrdeutigkeit der funktionalen Überlagerung (d/s, vgl. Anmerkung 27), ebenso der grundsätzliche Instrumentationswechsel, bewirken allerdings eine derartige Veränderung der erlebten ›Qualität‹ dieser Harmonie, dass jegliche harmonische Redundanz (die normalerweise durch die Wiederholung einer Dominante mit gleichem Basston nach einem Halbschluss entstehen würde) ausgeschlossen bleibt.

30 Das Englischhorn bereichert nicht nur die Ausdruckspalette in der *Pavane* durch seinen ›nostalgischen‹ und ›melancholischen‹ Klangcharakter (vgl. Koechlin 1954, 28; Reuter 2002, 135 f.) sondern bindet durch seinen bestimmenden, formantgeprägten Klang das Klanggeschehen bzw. die Form der Takte 9–16 zusammen. Interessanterweise führt Ravel das Instrument vom ›fremdartigen‹ hohen Register, das durch das Eindringen der Grundtöne in den Bereich des Hauptformanten einen »krassen Wechsel der Klangfarbe« (Reuter 2002, 139) aufweist, in das sehr charakteristische, durch die Resonanzen des Liebesfußes geprägte, ›eigenartige‹ tiefe Register.

31 Rimskij-Korsakov 1922, 17.

32 Ebd.

33 Für beide Instrumente ist charakteristisch, dass sie keine klangbestimmende Formantbildung aufweisen (vgl. Gieseler/Lombardi/Weyer 1985, 57 und 63), womit eine gewisse Klangverwandtschaft (und die Einteilung von Rimskij-Korsakov) akustisch bestätigt wird. Zur Korrelation von Klangverwandtschaft und Formantbildung vgl. u. a. Reuter 2002, 25.

The image displays a musical score for Maurice Ravel's *Pavane de la Belle au bois dormant*, measures 13-16. The score is presented in two parts: an orchestral arrangement (top) and a four-hand piano arrangement (bottom). The orchestral part includes parts for Flöte 1 (Solo), Flöte 2, Englischhorn, 2 Klarinetten in Bb, Horn in F, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabass I, Prima, and Seconda. The piano arrangement is for two hands. Dynamics include piano (*p*) and *arco* for the cello. The score shows a transition from woodwinds and strings to a piano-dominated texture.

Beispiel 3: Maurice Ravel, *Pavane de la Belle au bois dormant*, T. 13–16, Orchesterfassung (oben) und Fassung für Klavier vierhändig (unten)

verleihen. Die bisher dominierenden Blasinstrumente erklingen nicht mehr, Saiteninstrumente übernehmen das gesamte Geschehen, wobei die Streicher, die bisher nur untergeordnete Materialien gespielt (oder durch Pizzikato sich klanglich sehr zurückgehalten) hatten, nun auch das thematische Material intonieren (dies ist überhaupt der erste bzw. einzige Einsatz der 1. Violinen im Stück). Darüber hinaus ist hier der formale Übergang (T. 16/17) durch einen auffälligen Instrumentationskontrast gestaltet: Allein die Celli mit ihrem gestrichenen *e* sorgen für ein Minimum an klanglicher Kontinuität zwischen den

Flöte 1

2 Klarinetten in Bb

Harfe *pp*

Violine I *pp* arco

Violine II *pp* arco

Viola *pp* Div.

Violoncello *pp* arco

Kontrabass 1 *pp*

Kontrabass 2 *pp*

Prima *pp*

Seconda *pp*

Sourdines

Rall.

Beispiel 4: Maurice Ravel, *Pavane de la Belle au bois dormant*, T. 17–20, Orchesterfassung (oben) und Fassung für Klavier vierhändig (unten)

Viertaktern (ferner auch das Kontrabass-Pizzicato in Takt 16 durch seine Verbindung zum gezupften Harfenklang in den Takten 17–20). Ohne diese Verbindungsglieder wäre hier ein klanglicher Bruch vorhanden, der klangästhetisch innerhalb dieses poetologisch-kompositorischen Kontextes höchst überraschend wäre.

Gleichwohl haben wir es in diesem letzten Viertakter der Orchesterfassung mit einem instrumentatorischen ›Moduswechsel‹ zu tun: Die geschlossene Erscheinung

der chorisch besetzten Streichergruppe, womit auch der Orchesterklang ›nach vorne‹ kommt, beendet den bisherigen kammermusikalischen, locker gefügten Klang zugunsten einer ›symphonischen‹ Klangwirkung. Es stellt sich hier die Frage, inwieweit die Klangarchitektur des Stücks explizit auf dieses Schlussmoment hin konzipiert ist. Um diese Frage zu klären, wird im Folgenden der letzte Viertakter in seiner Funktion und Wirkung genauer untersucht.<sup>34</sup>

### Epilog: die »unendliche Streicherperspektive« (Kreisförmigkeit *und* lineare Dramaturgie?)

Berlioz beschreibt in Hinsicht auf die Violine die Tonart a-Moll als »ziemlich hellklingend, sanft, traurig, ziemlich edel«<sup>35</sup> und schreibt den chorisch besetzten Violinen bei zarten und langsamen Melodien eine durch andere Instrumente unerreichbare »durchdringende Zartheit einiger zwanzig Quinten [d. h. E-Saiten]«<sup>36</sup> zu, wobei der Gebrauch des Dämpfers zusätzlich einen »traurigen, geheimnißvollen, sanften Ausdruck«<sup>37</sup> bewirken kann. Riemann bezeichnet den Ausdruck der Streichinstrumente als ein »Abbild des innersten Empfindens«, als »innerliches Schauen, Ahnen, Denken« und stellt ihn dadurch dem Ausdruck der Bläser, der als »Reden« und »offenes Aussprechen«<sup>38</sup> beschrieben wird, kontrastierend gegenüber. Adolf Bernhard Marx konstatiert, dass der Beiklang des reibenden Bogens sich bei vielfacher Besetzung vermindert, insoweit »reinigt und verklärt sich [das Instrument] gleichsam«<sup>39</sup>. Theodor W. Adorno schließlich sieht das »moderne« Moment des klassischen Orchesters in dem, was er »unendliche[ ] Streicherperspektive« nennt, den Zustand, »daß jeder einzelne Streicherton über sich hinausweist, mehr ist, als er an Ort und Stelle ist, und gewissermaßen den Klangraum in ein Unendliches eröffnet: ein Endliches als Bild eines Unendlichen, oder als Einheit des Endlichen mit dem Unendlichen«<sup>40</sup>. Zusammenfassend lässt sich vor dem Hintergrund dieser Zuschreibungen formulieren, der Ravels *Pavane* abschließende Streicherklang vermittele ›innerste Empfindung‹ (sozusagen die subjektive Auswirkung der in den Takten 1–16 dargestellten ›Rede‹ der Blasinstrumente), ›Geheimnisvolles‹, ›durchdringende Zartheit‹ und eine ›Einheit des Endlichen mit dem Unendlichen‹, wodurch Ravel uns am Ende des ersten Stücks seiner Suite in die Unendlichkeit von Zeit und Raum der Märchenwelt überführe.

34 Durch diese grundlegende instrumentatorische Entscheidung entstehen auch Querverbindungen zu der Dramaturgie des gesamten Zyklus: Der Streicherklang am Ende der *Pavane* kann als Öffnung zum Anfang von Nr. 2 *Petit Poucet* gehört werden und auch als Vorausnahme des abschließenden 5. Satzes (*Jardin féérique*), in dem zum ersten Mal der Streicher- und insgesamt der ›symphonische‹ Klang dominiert und seine ›Krönung‹ im apothetischen Tutti am Ende erreicht.

35 Berlioz 1864, 28.

36 Ebd.

37 Ebd., 20.

38 Riemann 1902, 83 (vgl. Hesselager 2004, 33).

39 Marx (1863, 37) erklärt dieses Phänomen mit einem Hinweis auf die »akustische[.] Erfahrung«, wonach »der schwächere Beiklang [des reibenden Bogens; Anmerkung des Verfassers] durch den stärkern Hauptklang verzehrt wird«.

40 Adorno 1966/2014, 464f.

Interessanterweise ist das schreitende, die Zeit strukturierende Streicher-Pizzikato hier zum ersten Mal genauso wie der Bläserklang ausgelassen; das auf ›zeitlose‹ Liegetöne der tiefen Streicher gebettete thematische Material der Violinen lässt sich als Symbol der Verklärtheit und Unendlichkeit der Märchendimension auffassen, die Ravel in dieser Qualität *nur* in der Orchesterfassung realisieren kann.

Die klangliche Verwandlung, die mit dem abschließenden Streicherklang der *Pavane* einhergeht, scheint Schlüssel- und Zielpunkt der gesamten Klangdramaturgie des Stücks zu sein und realisiert eine scheinbar widersprüchliche Errungenschaft, denn sie ist Zielpunkt *innerhalb* der eingangs erwähnten Kreisförmigkeit. Die Kreisförmigkeit wird dadurch gewährleistet, dass das motivisch-thematische Material das gleiche bleibt. Die gleichzeitig wirkende lineare Dramaturgie ist eine Leistung der Instrumentation: Auch ein ›naives‹, unvoreingenommenes Hören verfehlt nicht den Eindruck, dass die Musik am Ende ihre ›Mitte‹, ihr eigentliches Ziel erreicht (und das Märchen seinen Erlösungspunkt?). Dieses Ziel hat wiederum seinen eigenen Platz in der Dramaturgie des Stücks, man kann diesen nicht verschieben, ohne die gesamte Dramaturgie zu verändern. Indem dieser Klang als Ende auftritt, löst er die Kreisförmigkeit aus ihrem ›Schicksal‹ der unendlichen Wiederholung im Sinne einer »Einheit des Endlichen mit dem Unendlichen«.

## Divergierende Momente und Mehrdeutigkeit

Diese Instrumentationsweise, die klanglich den Nachsatz des A'-Teils so stark vom Rest der Komposition abhebt, hat eine Funktion nicht nur für die poetologische, sondern auch für die formale Ebene. Es gibt etliche Gesichtspunkte, die dafür sprechen, die Takte 9–16 als eine Einheit zu sehen und den letzten Viertakter als einen transzendierenden, epilogartigen Abschluss. Diese Sichtweise begünstigen die durch das Englischhorn bzw. durch den dominierenden Bläserklang wie auch durch das Streicher-Pizzikato hergestellte Kontinuität zwischen dem B-Teil und dem ersten Viertakter des A'-Teils, die tonale Instabilität dieses Vordersatzes durch seine Subdominantisierung<sup>41</sup>, das Alternieren eines Orchesterklangs *ohne* und *mit* Liegetonbildung in den Takten 1–4 und 5–8 bzw. 9–12 und 13–16, das aufgrund der Analogie eine Gesamtgliederung in 8+8(+4) Takte nahelegt, und vor allem der mächtige Instrumentationskontrast des Streichersatzes am Ende, der den Nachsatz sich klanglich verselbstständigen lässt. Insoweit gerät die eingangs augenscheinlich so klare formale Gliederung A (T. 1–8), B (T. 9–12) und A' (T. 13–18), ebenso die harmonische Gliederung in 8+12<sup>42</sup> ins Wanken. Eine eindeutige Entscheidung zugunsten einer definitiven Gliederung scheint hier kaum möglich, denn die drei für die formale Gliederung konstitutiven Momente Phrasenstruktur (8+4+8), Harmonik

41 Kaminsky (2011, 88) erkennt in seiner Analyse der Klavierfassung der *Pavane de la Belle au bois dormant* einen »lack of alignment between the formal structure – the small ternary form of 8+4+8 bars – and the tonal progression of 8+12 bars«. Aufgrund der Überlagerung von harmonischen Funktionen (s/t und d/s) konstatiert er eine »noncongruence between the formal articulation and the tonal structure. In this way, Ravel, working with formal and tonal norms, subverts their normativeness by rewiring their connections, thereby creating a unique structural process.« (ebd., 90)

42 Vgl. Anmerkung 27.

(8 + 12) und Klang (8 + 8 + 4) gehen in dieser Hinsicht divergierende Wege und verleihen dem Ganzen eine unterschwellige Mehrdeutigkeit.

Wir können jedoch versuchen, diese drei Momente, die getrennte Wege zu gehen scheinen und formale Mehrdeutigkeit verursachen, in ihrem Zusammenwirken zu betrachten. Thematisch gesehen haben wir es mit einer klaren A-B-A'-Gliederung zu tun. Die Harmonik bewirkt, dass das Reprisesmoment seine harmonische Stabilität (respektive Plakativität) verliert, wodurch die Reprise mit dem Mittelteil zu einer Einheit zusammenwächst. Die Instrumentation der Orchesterfassung greift dieses Irritationsmoment auf und verstärkt es, indem sie den letzten Viertakter gleichsam ›abheben‹ lässt, sodass dieser zum dramaturgischen Zielpunkt der ganzen Komposition avanciert. Hätte Ravel den Einsatz der Streicher schon in Takt 13 gebracht, dann wäre dadurch die formale Geschlossenheit der letzten acht Takte und somit die Eindeutigkeit des A-B-A'-Schemas hergestellt zuungunsten des harmonischen Moments. In diesem Fall wäre die gravierende instrumentatorische Entscheidung des Streichersatzes in Korrelation zur thematischen Wiederholung so gewichtig und repressenfestigend, dass die harmonische Umdeutung der Takte 13 bis 16 wie eine untergeordnete ›dekorative‹ Variation wirken würde. Ravel beschließt aber, die in der Klavierfassung angelegte Veränderung des A'-Teils gegenüber dem A-Teil ›auszukomponieren‹ (genauer: ›auszuorchestrieren‹), indem er den zweiten Viertakter der Reprise vom ersten Viertakter klanglich entkoppelt, und zieht somit die Konsequenzen aus der formalen Öffnung der Reprise durch die Subdominantisierung. In diesem Sinne zeigt sich die Orchesterfassung als eine entscheidende Umwandlung, nämlich als endgültige Realisierung dessen, was in der ursprünglichen Klavierfassung bereits angelegt war.

Es scheint sich hier das Adorno'sche Diktum zu bestätigen, dass »Ravel [...] der Meister von klingenden Masken [ist]. Kein Stück aus seiner Hand ist buchstäblich gemeint, wie es dasteht«<sup>43</sup>. Ich verstehe dieses Diktum nicht nur im Sinne einer wie auch immer gearteten hermeneutischen Werkdeutung, sondern ebenso als Hinweis auf die Mehrdeutigkeit, das subtile Auseinanderstreben immanent musikalischer Kategorien, wie es im Vorangegangenen ersichtlich wurde. Die Instrumentation zeigt sich dabei als ein der Phrasenstruktur und der Harmonik (mindestens) gleichgewichtiges kompositorisches Moment. Nicht nur erfüllt sie die musikalischen Inhalte mit spezifischem, unverwechselbarem Ausdruck (manchmal eben durch schwer erkennbaren, ›maskiert-denaturierten‹ Klang) und artikuliert bzw. gestaltet sie die Form mit, sondern sie ist auch fähig, formale bzw. harmonische Spannungen und Mehrdeutigkeiten umzuinterpretieren. So gesehen erweist sich die (alles andere als selten anzutreffende) Auffassung, dass die »geschliffene[...] Orchestrierung« Ravels »eine Art Perfektionierung der Mittel« ist, die »werkunspecifisch zu sein [scheint]« und »merkwürdig stereotyp [ist]«<sup>44</sup>, selbst als klischeehaft und unzutreffend. Die fehlende Einsicht in die formalen und poetologischen Implikationen der stark individualisierten und satztechnisch bedingten Instrumentation Ravels sowie eine unreflektierte Haftung an der klanglichen Oberfläche verkennen die Vielschichtigkeit des Ravel'schen Klangs.

43 Adorno 1930/82, 60.

44 So der Flötist und Komponist Walter Feldmann, zitiert nach Hirsbrunner 2008, 110.

## Fazit und Ausblick auf instrumentationsdidaktische Fragen

Im analytischen Umgang mit der Orchesterfassung der *Pavane de la Belle au bois dormant* bzw. mit dem Verhältnis zwischen dieser Fassung und der Originalfassung für Klavier zu vier Händen und im Anschluss an systematische Gedanken von Carl Dahlhaus und Pierre Boulez zur Instrumentationstheorie wurden harmonische, motivisch-thematische, formale, dramaturgische und poetologische Aspekte der Komposition in ihrem Zusammenwirken betrachtet, wobei auch akustische Eigenschaften von Instrumenten zur Interpretation bestimmter Klangwirkungen herangezogen wurden. Es zeigte sich, dass Ravel die in fünf Viertaktern zyklisch gegliederte Form instrumentatorisch klar strukturiert, indem die klangliche Gestaltung jedes Viertakters eine innere Geschlossenheit und auch ein jeweils anderes Hauptinstrument (tiefe Flöte – (mittel)hohe Flöte – Klarinette – tiefe Flöte – 1. Violine) aufweist. Gleichzeitig, so wurde demonstriert, bemüht sich der Komponist um klangliche – hier auch außermusikalisch bedingte – Kontinuität, indem er die Viertakter durch klangliche Überlappungen bei den Übergängen nahtlos und sanft miteinander verbindet. Etliche feine Veränderungen gegenüber dem Original wurden vor dem Hintergrund der Bemühung um klangliche Kontinuität interpretiert.

Darüber hinaus wurde die kompositorisch-ästhetische Dimension der Umwandlung, die in der Orchesterfassung stattfindet, deutlich gemacht: Durch Ravels grundsätzliche, womöglich durch Ereignisse auf der harmonischen Ebene motivierte Entscheidung, den letzten Viertakter in geschlossenem Streichersatz (plus Harfe) erklingen zu lassen und damit zum ersten Mal in diesem Stück einen ›symphonischen‹ Klang zu erzielen, entsteht eine dramaturgische und poetologische Verschiebung gegenüber der Klavierfassung, denn dadurch gewinnen die letzten Takte des Stücks – zusätzlich zu ihrer rein syntaktisch bedingten Schlussfunktion – die Qualität eines ›verklärenden‹ Zielpunktes, die poetologisch als ein Hinführen in die ›unendliche Märchendimension‹ gedeutet wurde (die Musik hat am Ende des Stücks gewissermaßen ihren eigentlichen, für den weiteren Verlauf der Suite bedeutsamen Ort erreicht). Die Erkenntnis dieser wesentlichen Funktion der Instrumentation lässt Auffassungen einer lediglich virtuos ›geschliffenen Orchestrierung‹ Ravels, die ›werkunspezifisch‹ sei, unzutreffend erscheinen.

Dieser Beitrag verfolgt indirekt auch instrumentationsdidaktische Ziele. Er geht von der für eine Didaktik der Instrumentation grundlegenden Überzeugung aus, dass die Artikulation, und damit auch Interpretation der Form eines Musikstücks am Ausgangspunkt jedes Instrumentationsprozesses stehen sollte, denn nahezu jede instrumentatorische Entscheidung bringt Konsequenzen für die Formwahrnehmung des Hörers mit sich, wobei der Gesamtkomplex dieser Konsequenzen die Dramaturgie eines jeden Stücks erheblich beeinflusst.

Die Unterrichtserfahrung zeigt, dass es nachhaltiger und beharrlicher Arbeit bedarf, will man Studierende dazu motivieren, nicht (nur) die zu lokalen Zusammenhängen ›passenden‹ Instrumente bzw. Instrumentenkombinationen zu (er)finden, sondern eher zu versuchen, den Gesamtzusammenhang zu erkennen und einen dramaturgischen Gestaltungswillen zu entwickeln. Diese Fähigkeit kann m.E. bis zu einem hohen Grad dadurch erreicht werden, dass in der Instrumentationsanalyse repräsentativer Werke aus verschiedenen Stilepochen primär auf funktionale, formale und dramaturgische Ge-

sichtspunkte hingewiesen wird (was leider in den Instrumentationslehren, die eher vom ›lokalen‹ Agens, also vom Instrument aus operieren, viel zu selten der Fall ist). In diesem Zusammenhang scheint mir der Ansatz eines geschichtlich-stilistisch basierten Instrumentationsunterrichts, ähnlich wie ihn Jörn Arnecke (2014) skizziert hat (und wie ihn der Autor seit 2003 an der Universität der Künste Berlin praktiziert), unerlässlich. Abgesehen von einem instrumentationstechnischen Einblick in die Geschichte und Entwicklung der Orchestermusik und einem wissenschaftlich belastbaren, historisch informierten Umgang mit Aufgabenlösungen (beides trainiert durch den Vergleich mit Originalpartituren, die zum Teil von den Studierenden in Form von Particells usw. instrumentiert wurden), erfährt man auf diesem Weg Instrumentation als stilistisch-kompositorisch bedingte Disziplin, die geschichtlicher Wandlung unterworfen ist und auf differenzierten, aus der jeweiligen kompositorischen Immanenz abgeleiteten Kriterien basiert. Zu den Hauptaufgaben der Lehrperson gehört dann u. a. die Unterscheidung zwischen Stellen, die unterschiedliche Möglichkeiten der Instrumentation innerhalb eines bestimmten stilistisch-kompositorischen Kontextes anbieten, und solchen, die aus unterschiedlichen Gründen (instrumentationstechnisch, formal, klangästhetisch usw.) keine Alternativen zuzulassen scheinen. In der erklärenden Diskussion mit den Studierenden und im Hinblick auf eine holistische Betrachtungsweise der Instrumentation, die verschiedene Aspekte in ihrer Wechselwirkung berücksichtigen sollte, kann man sich dann daran versuchen, »den Tonsatz als konkretes – zusammengewachsenes – Resultat von Wechselwirkungen statt als Summierung von Teilmomenten von voneinander isolierten, heterogenen theoretischen Disziplinen«<sup>45</sup> kenntlich zu machen.

Um die formalen und auch dramaturgischen Implikationen des Instrumentierens adäquat beurteilen zu können, ist eine präzise, nach Möglichkeit auch durch Erkenntnisse aus der Akustik gestützte Betrachtung der Klangwirkung musikalischer Ereignisse und vor allem der formbildenden Wechselbeziehung zwischen Kontrast und Verwandtschaft bzw. Kontinuität vonnöten. Diese bipolare Betrachtungsweise (Kontrast/Verwandtschaft) kann sowohl in Bezug auf die Form als Ganzes als auch in Bezug auf die rein klangliche Gestaltung (›Instrumentation‹) angewendet werden und insofern auch den Grad von Kongruenz bzw. Inkongruenz zwischen beiden Ebenen thematisieren. Auf diesen Erkenntnissen beruht eine Auffassung der Instrumentationsanalyse, die primär die (im Großen wie im Kleinen) formartikulierende Wirkung der Instrumentation wie auch auf die Funktionalität der einzelnen Instrumente innerhalb des kompositorischen Gesamtgefüges fokussiert und dadurch die innere Logik des Zusammenhangs zwischen Klang und Struktur zu beleuchten versucht.

45 Dahlhaus 1985/2001, 326.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1930/82), »Ravel«, in: ders., *Moments musicaux* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 60–65.
- (1966/2014), »Funktion der Farbe in der Musik«, in: ders., *Kranichsteiner Vorlesungen* (= *Nachgelassene Schriften*, Abteilung IV, Bd. 17), hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz, Berlin: Suhrkamp, 447–540.
- Arnecke, Jörn (2014), »Im Spannungsfeld zwischen Handwerksregel und Klangvorstellung: Instrumentation als Hochschullehrgang«, *ZGMTH* 11/1, 75–87. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/793> (20.2.2017)
- Barrière, Jean-Baptiste (Hg.) (1991), *Le timbre. Métaphore pour la composition*, Paris: Bourgois.
- Berlioz, Hector (1864), *Instrumentationslehre*, übersetzt von Alfred Dörrfel, Leipzig: Heinze.
- (1905), *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig: Peters.
- Boulez, Pierre (1991), »Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage«, in: *Le timbre. Métaphore pour la composition*, hg. von Jean-Baptiste Barrière, Paris: Bourgois, 541–549.
- Brinner, Ermanno (1992), *Reclams Musikinstrumentenführer*, 2. Auflage, Stuttgart: Reclam.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1985/2001), »Zur Theorie der Instrumentation«, in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik II* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 2), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2001, 326–335.
- Dalbavie, Marc-André (1991), »Pour sortir de l'avant-garde«, in: *Le timbre. Métaphore pour la composition*, hg. von Jean-Baptiste Barrière, Paris: Bourgois, 303–334.
- Gieseler, Walter / Luca Lombardi / Rolf-Dieter Weyer (1985), *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts. Akustik – Instrumente – Zusammenwirken*, Celle: Moeck.
- Helbing, Volker (2008), *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*, Bd. 1, Hildesheim: Olms.
- Hesselager, Jens (2004), *Making Sense of Sounds. Nineteenth- and Twentieth-Century Ideas on Instrumentation*, Frederiksberg: Dansk Musik Tidsskrifts Forlag.
- Hirsbrunner, Theo (2008), »Ravel heute«, *ZGMTH* 5/1, 109–119. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/275> (20.2.2017)
- Janz, Tobias (2006), *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kabisch, Thomas (2005), »Ravel, Maurice«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personen-Teil Bd. 13, Kassel: Bärenreiter, 1329–1361.
- Kaminsky, Peter (2011), »Ravel's Approach to Formal Process. Comparisons and Contexts«, in: *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, hg. von Peter Kaminsky, Suffolk: Boydell & Brewer, 85–110.

- Koechlin, Charles (1954), *Traité de l'orchestration*, Bd. 1, Paris: Eschig.
- Kohlmann, Johannes (2014), »Klangfarbe und musikalischer Zusammenhang. Beobachtungen zum Orchestersatz Richard Wagners«, *ZGMTH* 11/1, 11–35. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/777> (20.2.2017)
- Martin, Jörg Christian (1967), *Die Instrumentation von Maurice Ravel*, Phil. Diss., Universität Mainz.
- Marx, Adolf Bernhard (1863): *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 2 [1859], 2. Auflage, Berlin: Janke.
- Meyer, Jürgen (2004), *Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten* [1972], 5. Auflage, Bergkirchen: Bochinsky.
- Polth, Michael (2014), »Zum Verhältnis von Harmonik und Instrumentation ›vor Wagner«, *ZGMTH* 11/1, 37–61. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/778> (20.2.2017)
- Ravel, Maurice (1910), *Ma mère l'oye. 5 Pièces enfantines pour Piano à quatre mains*, Paris: Durand.
- (1932), *Ma mère l'oye. 5 Pièces enfantines (1908–1911)*, Orchesterfassung [1912], Paris: Durand.
- Reuter, Christoph (2002), *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung*, Frankfurt a. M.: Lang.
- (2014), »Der Zuhörer«, in: *Musikalische Akustik*, hg. von Christoph Reuter und Wolfgang Auhagen, Laaber: Laaber, 161–194.
- Riemann, Hugo (1902), *Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren)*, Leipzig: Hesse.
- Rimskij-Korsakov, Nikolaj (1922), *Grundlagen der Orchestration* [1913], übersetzt von Alexander Elukhen, Berlin: Russischer Musikverlag.
- Utz, Christian / Dieter Kleinrath (2011), »Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik«, in: *Klangperspektiven*, hg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke, 73–102.
- Vlitakis, Emmanouil (2008), *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey*, Hofheim: Wolke.
- (2014), »Beobachtungen zum Verhältnis von Form und Instrumentation am Beispiel des Menuetts aus W. A. Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550«, *ZGMTH* 11/1, 63–73. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/792> (20.2.2017)