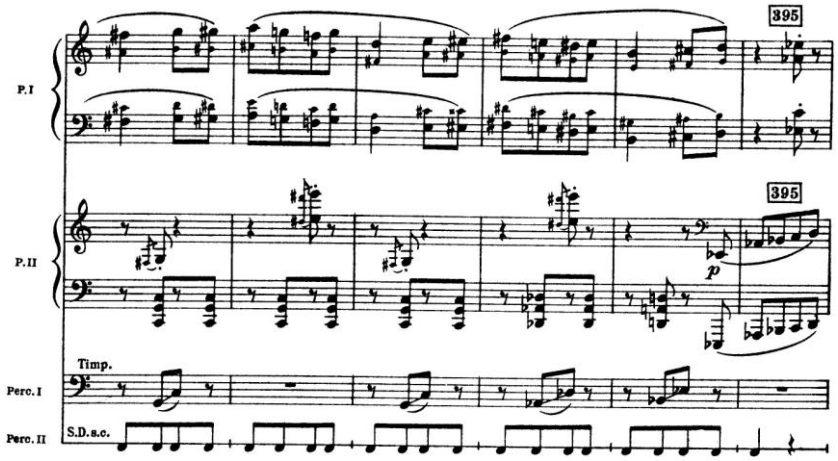
## 3.1. Schlagzeug, Harmonie- und Sonderinstrumente

### 3.1.1. Pauken

Die Pauken sind die ältesten Schlaginstrumente im klassischen Orchester und gehören seit der Barockzeit zum groß besetzten (festlichen) Orchester (meist nur, wenn auch Trompeten verlangt werden). Während sich der Klang durch die Verwendung verschiedener Materialien im Laufe der Jahrhunderte entscheidend verändert hat (in der Barockzeit hatten die Pauken nur eine eher ungefähr wahrnehmbare Tonhöhe), entstand erst im späten 19. Jhd. eine Bauweise, die auch die Spieltechnik bedeutend beeinflusste: die Erfindung der Pedalpauke. Auf ihr können theoretisch echte Melodien im Umfang etwa einer Quinte gespielt werden, d.h. es sind mehr Töne ohne langwieriges Umstimmen verfügbar. Aber auch die Möglichkeit des Glissandos wurde bald von den Komponisten ausgenutzt, hier ein Ausschnitt vom Ende der Sonate für zwei Klaviere und zwei Schlagzeuger (1937) von Béla Bartók:




Da für die Pauke die meisten Schlagzeugpartien existieren und die Schlagtechnik viele Finessen erfordert, spielt der erste Schlagzeuger im Orchester im Allgemeinen keine weiteren Instrumente. Diese Regel schwindet heute jedoch aufgrund der typischen Anforderungen mit vielen Instrumentenwechseln und solistischem Können in modernen Partituren.

Abb.: Béla Bartók, *Sonate für zwei Klavier und zwei Schlagzeuger* (1937), IV. (gegen Ende)

### 3.1.2. Schlaginstrumente mit unbestimmter Tonhöhe

Im 20. Jhd. hat so ziemlich jedes Ding, mit dem man Geräusche erzeugen kann, ins Orchester gefunden. Das fängt bei traditionellen klassischen Schlaginstrumenten wie Kleine Trommel an, führt über ethnische Instrumente aus aller Welt bis hin zu selbstgebastelten Geräten und objets trouvés wie Autofelgen, Stadionhupen etc.

Im 19. und frühen 20.Jhd. jedoch gehörten nur sehr wenige Schlaginstrumente zum Repertoire, neben der Kleinen und Großen Trommel gelegentlich Tamtam, Becken, Triangel, Tambourin und wenige andere. Noch Tschaikowsky schreibt in seiner 6.Symphonie das Tamtam nur *ad libitum* vor (es war wohl noch nicht sehr verbreitet).

Für jedes Instrument wurde ein eigener Spieler beschäftigt – selbst wenn das Becken nur einmal spielte; wie z.B. der einzelne Beckenschlag im langsamen Satz der VII. Symphonie Anton Bruckners in einer nicht endgültigen Fassung.

Noch Strawinskys Feuervogel aus dem Jahre 1910 verwendet 8 Perkussionsinstrumente, die von mindestens 5 Spielern gespielt werden müssen – nicht, weil sie so viel zu tun hätten, sondern weil auf den Höhepunkten eben bis zu 5 Stimmen gleichzeitig erklingen. Hier eine voll instrumentierte Stelle aus der 18. Szene „Danse Infernal" (man beachte nebenbei auch den Luxus von 3 Harfen…) mit Pauken, Triangel, Baskischer Trommel, Becken und Großer Trommel:

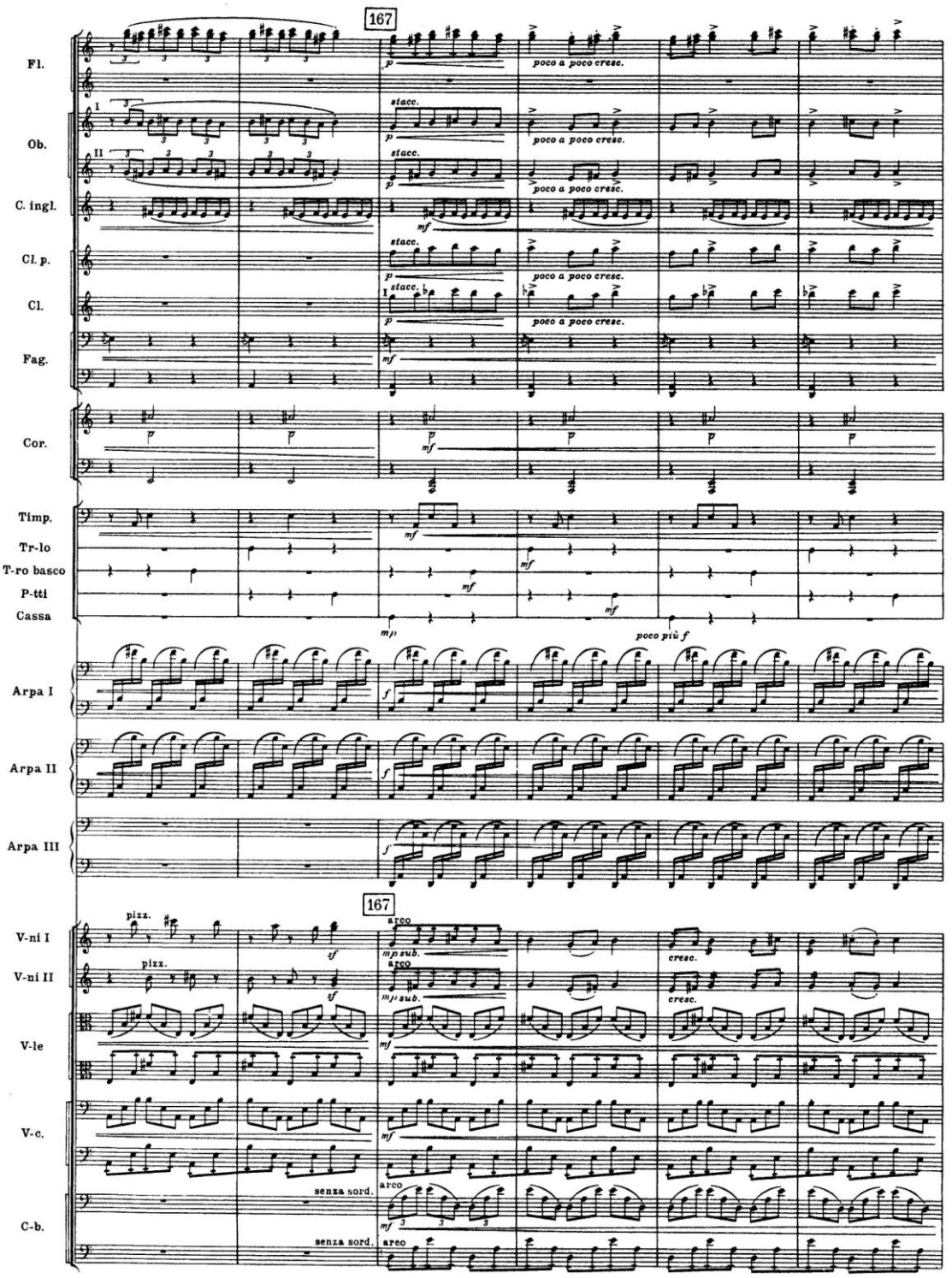



Abb.: Igor Stravinsky, *L'oiseau de feu*, Danse infernale (Schlussabschnitt) 𝄞

Der 1. Weltkrieg bereitete diesem verschwenderischen Orchester-Luxus ein Ende. 1918 machte Strawinsky aus der Musikernot eine Tugend und komponierte seine „Geschichte vom Soldaten" für ein Ensemble von einem Vorleser, drei Schauspielern, einem Tänzer und lediglich sieben Musikern. Erstmals musste der Schlagzeuger ein ganzes Set von Instrumenten gleichzeitig meistern (dass zeitgleich in den USA das erste eigentliche Drumset vom Instrumentenbauer Ludwig hergestellt wurde, konnte Strawinsky nicht wissen). Welche Schwierigkeiten Strawinsky bei der Notation hatte, bezeugt die Schlagzeugstimme der Uraufführung. Die hier verwendeten Instrumente sind zwei Kleine Trommeln, Rührtrommel (mit und ohne Schnarrsaiten), Große Trommel (in der Mitte und am Rand geschlagen) und Becken. An

anderen Stellen kommt lediglich noch eine Triangel hinzu. Wir sehen, dass Strawinsky für jedes Instrument ein eigenes System benutzt und für linke und rechte Hand unterschiedlich halst. Warum er nicht zumindest das längst übliche einlinige System verwendete, ist schleierhaft.

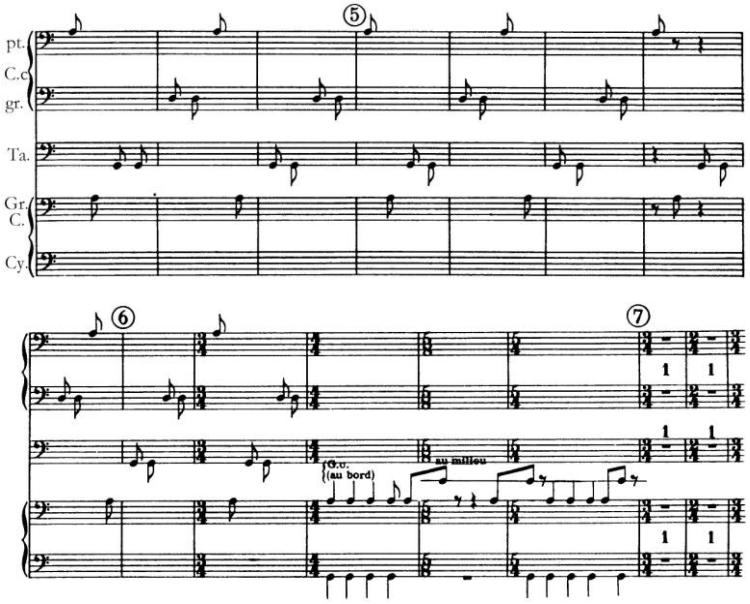



Abb.: Igor Strawinsky, *Histoire du soldat*, Marche triomphale du diable, Schlagzeugstimme 1918

Schon in der Partiturausgabe von 1924 sind zumindest einige Instrumente zusammengefasst, die Schlagzeugpartie wirkt aber immer noch wie ein kleines Orchester.

Dann sieht dieselbe Stelle aus dem finalen „Marche triomphale du diable" so aus:

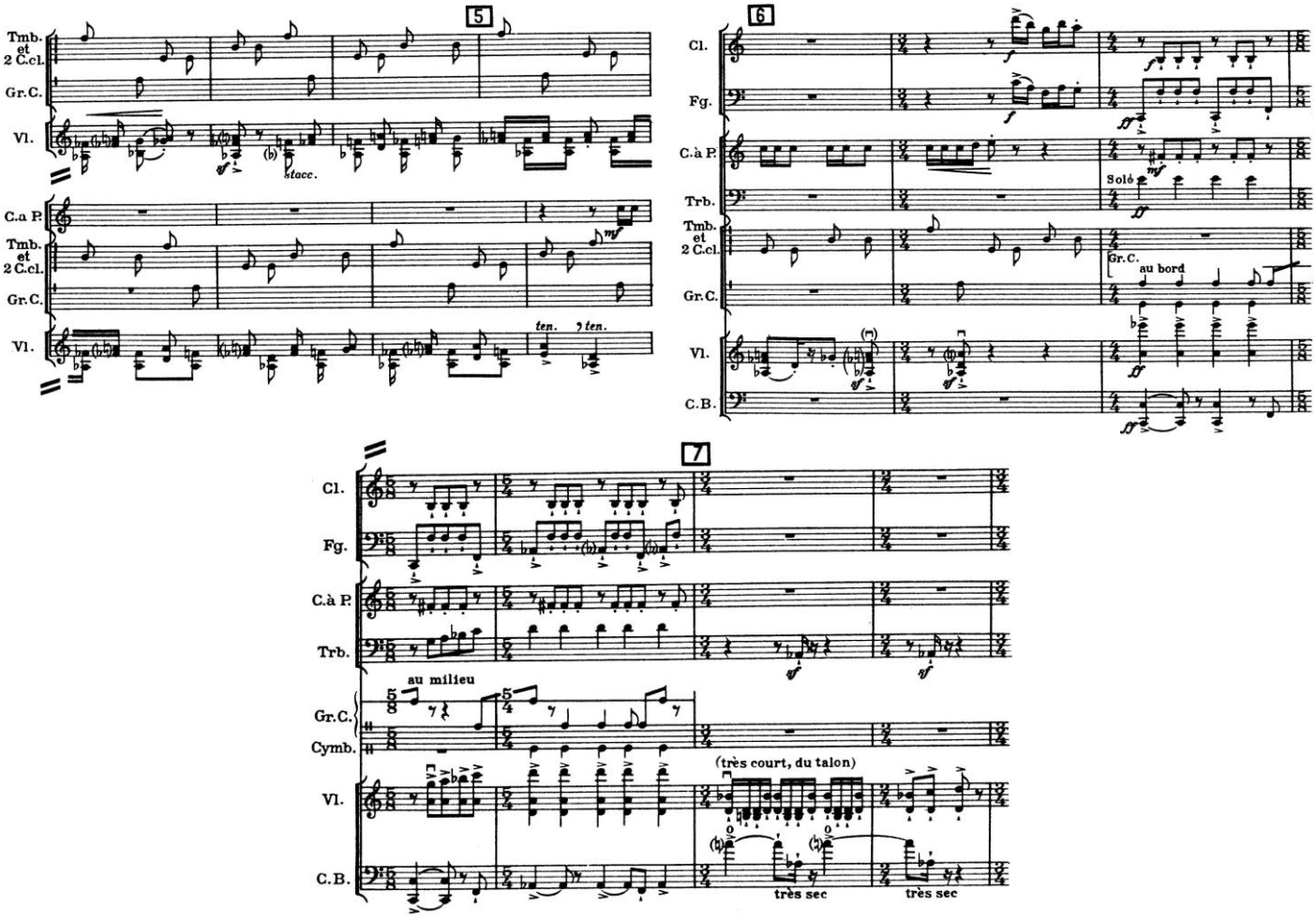



Abb.: Igor Strawinsky, *Histoire du soldat*, Marche triomphale du diable, Partitur Ausgabe 1924

Erst 1987 (!) machte sich der Originalverlag daran, eine lesbare, zeitgemäße Neuausgabe herauszubringen. James Blades, ein Schlagzeuger, der sogar noch mit dem alten Strawinsky gearbeitet hatte, übertrug die Schlagzeug-Partie in ein überschaubares System, ohne an Differenziertheit einzubüßen.

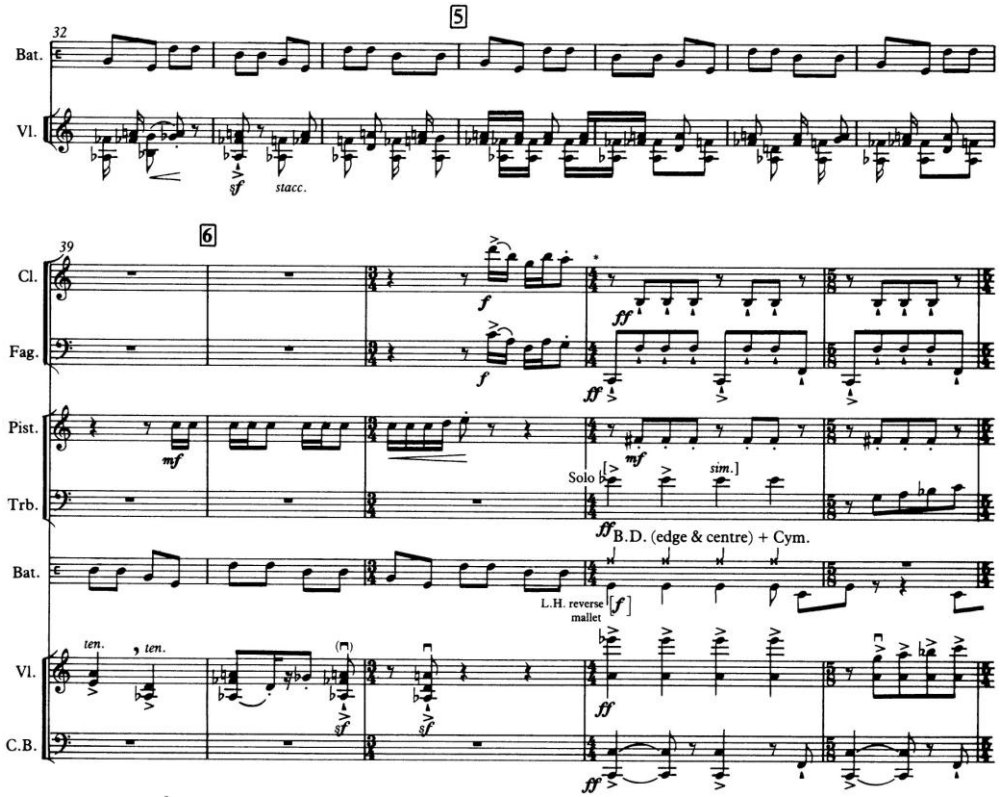
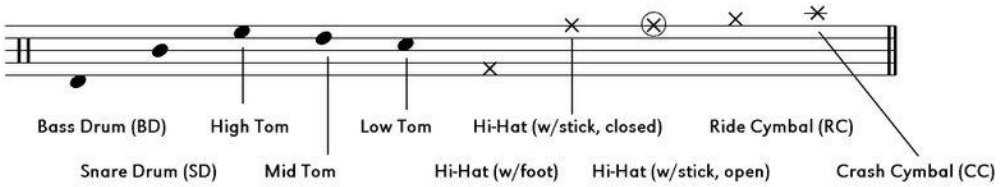



Abb.: Igor Strawinsky, *Histoire du soldat*, Marche triomphale du diable, Partitur Neuausgabe 1987

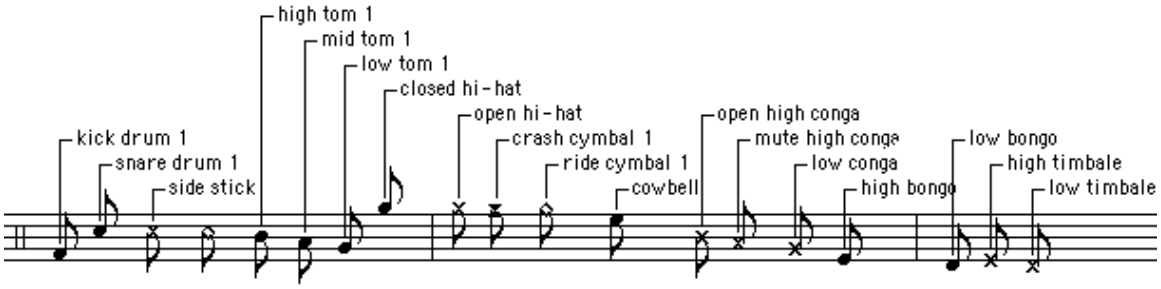
Es hat sich bis heute keine einheitliche Notation für Drumset durchgesetzt (letztendlich wechselt ja auch die Zusammensetzung des Drumsets von Stück zu Stück – genauso kann die Verwendung einer besonderen Spieltechnik Einfluss auf die Notation haben), aber General Midi hat einen Standard geschaffen, der heute von den meisten akzeptiert und verstanden wird. Zu einer klassischen Partitur gehört in jedem Fall eine Legende über Notation, Abkürzungen etc. Bildsymbole, wie wir sie beispielsweise in Hans Werner Henzes „Tristan" finden, sind unübersichtlich und haben sich nicht durchgesetzt.

Eine typische Verteilung im Fünflinien-System sehen wir hier:




Die Verwendung verschiedener Notenköpfe taucht häufig auf.

Eine andere Notationssoftware schlägt folgende Verteilung und Abkürzungen vor:



### 3.1.3. Schlaginstrumente mit bestimmter Tonhöhe

Dazu gehören vor allem das Glockenspiel, alle Mallets (Vibra-, Xylo-, Marimbaphon), aber auch Glocken, Antike Zymbeln, Steel Drum.

Das wahrscheinlich erste Schlaginstrument dieser Kategorie, das im Orchester verwendet wurde, war das Glockenspiel. Gelegentlich waren schon in barocke Orgeln Glockenspiele oder Carillons eingebaut, teils mit echten Glöckchen, teils mit gestimmten Metallplättchen. Das prominenteste frühe orchestrale Beispiel ist in Mozarts „Zauberflöte" zu finden, in der das Glockenspiel neben dem titelgebenden Instrument ein weiteres hilfreiches Zauberwerk darstellt. „Silberglöckchen, Zauberflöten sind zu eurem Schutz vonnöten." Wie man sieht, war schon früher Magie verkaufsfördernd. In diesem Ausschnitt aus dem Finale des 1. Aktes bannt das Glockenspiel den Angriff der Sklaven Monostatos'. 1791 handelte es sich um ein kleines Tasteninstrument, das Mozart als musikalischer Leiter selber spielte.

Die Partituranordnung kommt deshalb zustande, weil das Glockenspiel (vorgeblich) von Papageno auf der Bühne bedient wird, deswegen ist es innerhalb seiner Stimme notiert (in dieser alten Partiturausgabe über den Streicherbässen).

Alle Streicher spielen Pizzicato und verstärken somit den Glöckcheneffekt.

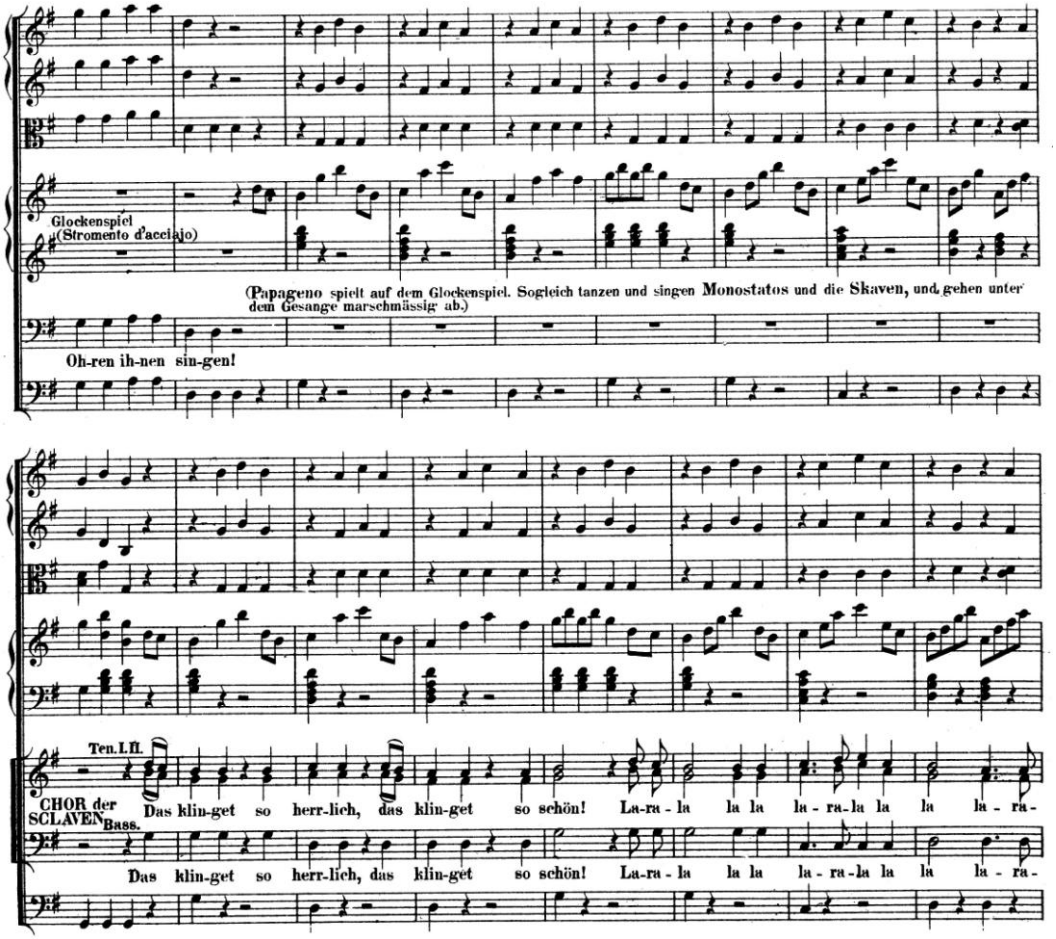



Abb.: W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, I. Akt Finale 17. Auftritt Chor 𝄞

Spätere Glockenspiele wurden offen gebaut, die Metallplättchen wie Klaviertasten angeordnet und mit 2 Schlegeln gespielt.

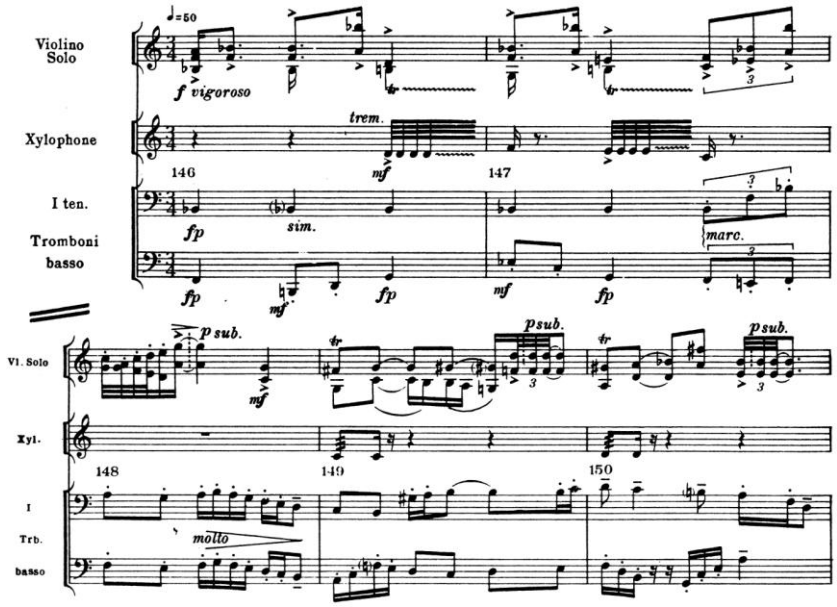
Das Klaviatur-Glockenspiel überlebte vor allem in Frankreich als „Jeu de timbres", für das z.B. Maurice Ravel eine Vorliebe hatte.

Alle Glockenspiele klingen eine Oktave höher als notiert. Genauso die folgenden Instrumente der Stabspiele: Xylophon, Marimba- und Vibraphon.

### 3.1.3.1. Xylophon

Ein im Prinzip uraltes gestimmtes Schlaginstrument ist das Xylophon, das in wechselnden Bauarten und unter verschiedenen Namen (z.B. Hölzernes Gelächter) seit dem 16. Jahrhundert in Tanz- und Militärmusik verwendet wurde. Im Orchester findet es allerdings erst seit der 2. Hälfte des 19. Jhds. Verwendung. Zwei der frühesten Beispiele stammen von Camille Saint Saëns aus den 70er Jahren: Sein Danse macabre für Violine und Orchester und der parodistische Satz „Fossilien" aus dem „Karneval der Tiere". In beiden Fällen wird das strohige, hölzerne Timbre des Xylophons klangmalerisch zur Darstellung von Gerippen benutzt. Der Klang muss damals noch trockener gewesen, da natürlich noch keine Resonanztuben unter den Holzplättchen angebracht waren, die Plättchen waren oft nicht einmal klaviaturartig angeordnet. Auch das heute verlangte virtuose Spiel mit 4 Schlegeln war noch nicht möglich (gespielt wurde mit 2 sogenannten Löffeln). Im Prinzip verwischt die moderne klangvolle Bauart die klangliche Grenze zum Marimbaphon, so dass heute das Xylophon eher eine Art „Sopran-Marimba" darstellt. Im Sinne einer historischen Aufführungspraxis müsste wahrscheinlich in älterer Musik auch auf Instrumente in alter Bauart zurückgegriffen werden.

Die modernen Möglichkeiten in Bezug auf Spieltechnik und Klang nutzen natürlich Partituren des 20. Jhds. Neben Béla Bartóks „Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug" ist vor allen Dingen Dimitri Schostakowitsch zu nennen, der das Xylophon zu parodistischen und dramatischen Zwecken verhältnismäßig oft einsetzte (z.B. im ersten Thema der 4. Symphonie). Hier ein Beispiel des späten Strawinsky, der es immer wieder schaffte, neue Klangkombinationen zu finden.




In dieser „Saraband-Step" aus dem Ballett „Agon" (entstanden 1954-57) verdoppelt das Xylophon tremolierend Töne der Solovioline (und gelegentlich der Posaunen). Die Tremoli im ersten System sind womöglich etwas übernotiert, das zweite System zeigt die allgemein übliche Notation (seltener auch als Triller geschrieben – missverständlich, da das an sich bewegliche Instrument auch echte Triller spielen kann).

Abb.: Igor Strawinsky, *Agon*, Saraband-Step 𝄞

### 3.1.3.2. Mallets

Zu den Mallets (engl. „Schlägel") zählen Marimba- und Vibraphon, die mehr im Jazz benutzt werden, aber bei vielen Avantgarde-Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jhds. beliebt waren. Die Gründe liegen wohl in ihrer runden Klanglichkeit, ihrem großen Umfang und ihrer durch den Jazz ausgereiften virtuosen Spieltechnik, die auch Passagen- und Akkordspiel in gesteigerter Schwierigkeit erlaubt. Als frühes Beispiel sahen wir bereits Alban Bergs Oper „Lulu", in der das Vibraphon leitmotivisch und als Türklingeleffekt eingesetzt wird. Auf der nächsten Seite ein instruktives Beispiel aus den „Requiem Canticles" des 84jährigen Strawinsky. Das Vibra summiert sich hier mit Röhrenglocken und Celesta zu einer Art „Superglocke", ein Effekt, der durch die spezielle Verwendung der Flöten, Hörner und des Klaviers und der Harfe noch verstärkt wird.

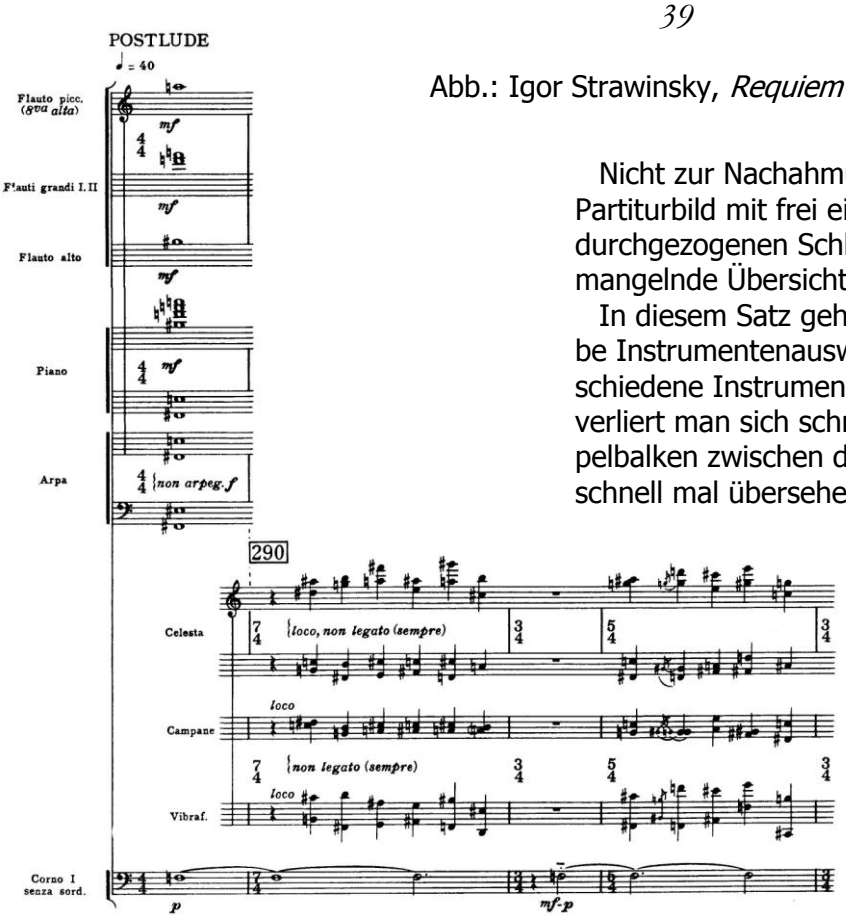



Abb.: Igor Strawinsky, *Requiem Canticles*, Postlude (Beginn) 𝄞

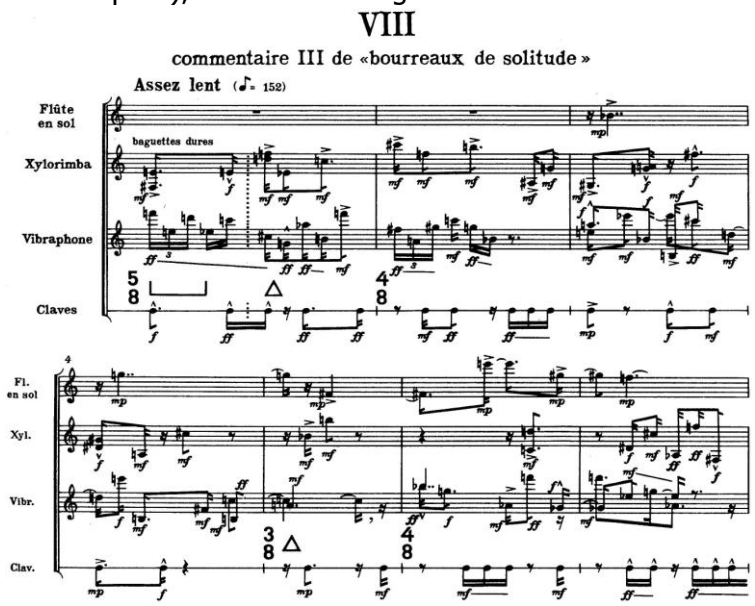
Nicht zur Nachahmung empfohlen ist das schicke Partiturbild mit frei einsetzenden Systemen und durchgezogenen Schlüsseln. Dirigenten beklagen die mangelnde Übersichtlichkeit.

In diesem Satz geht es wohl noch, da immer dieselbe Instrumentenauswahl erklingt, setzen aber verschiedene Instrumente des ganzen Orchesters ein, verliert man sich schnell. Auch die trennenden Doppelbalken zwischen den Systemen werden dann schnell mal übersehen.

In späten Jahren hat wohl Strawinskys Hang zu akkurater Grafik und zur Präsentation seiner Erfindung (ein Notenlinien ziehendes Zeichengerät) über seine Praxisnähe gesiegt. Leider verwenden einige Komponisten dieses schicke Partiturbild, das allerdings in mehrchörigen Werken wie Stockhausens „Gruppen" durchaus wieder sinnvoll ist.

Obiges Beispiel zeigt auch die mögliche Verwendung von Röhrenglocken (Campane), die klaviaturartig aufgehängt recht virtuos spielbar sind.

Viele Komponisten fordern „Glocken" und meinen dabei den voluminösen Klang von Kirchenglocken, der sich mit den relativ klangschwachen Röhrenglocken nicht erreichen lässt. An gegebenen Stellen (Wagner „Parsifal", Mussorgski-Ravel „Bilder einer Ausstellung", div. Opern), setzt man von größer dimensionierten Plattenglocken über echte Kirchenglocken bis hin zu Aufnahmen und Samplern mittlerweile alles Mögliche ein.

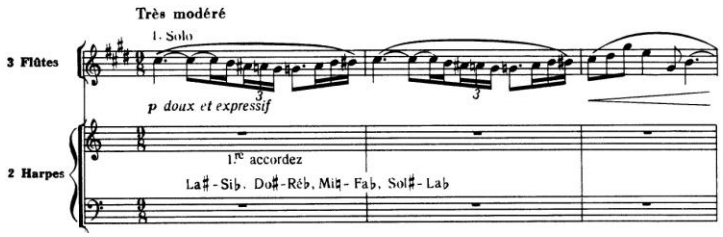



Zuletzt ein typisches Beispiel aus den 50er Jahren des 20. Jhds., das die Vorliebe für Perkussions-instrumente seit dieser Zeit zeigt. An sich ein Kammermusikwerk mit 6 Musikern und Altstimme werden allein 3 Schlagzeuger beschäftigt, davon einer ausschließlich für Xylorimba (also ein großes Xylophon über 3 ½ Oktaven mit Resonanztuben), einer für Vibraphon, einer für den anfallenden Rest (darunter verschiedene Tam-tams, Gongs und Becken, hier Holzstäbe).

Die Haken und Dreiecke über den Claves sind Dirigieranweisungen (2er und 3er), denn solch ein komplexes Stück muss auch bei 3 Spielern dirigiert werden.

Abb.: Pierre Boulez, *Le marteau sans maître* (1953-55), Nr.8 𝄞

### 3.1.4. Harfe



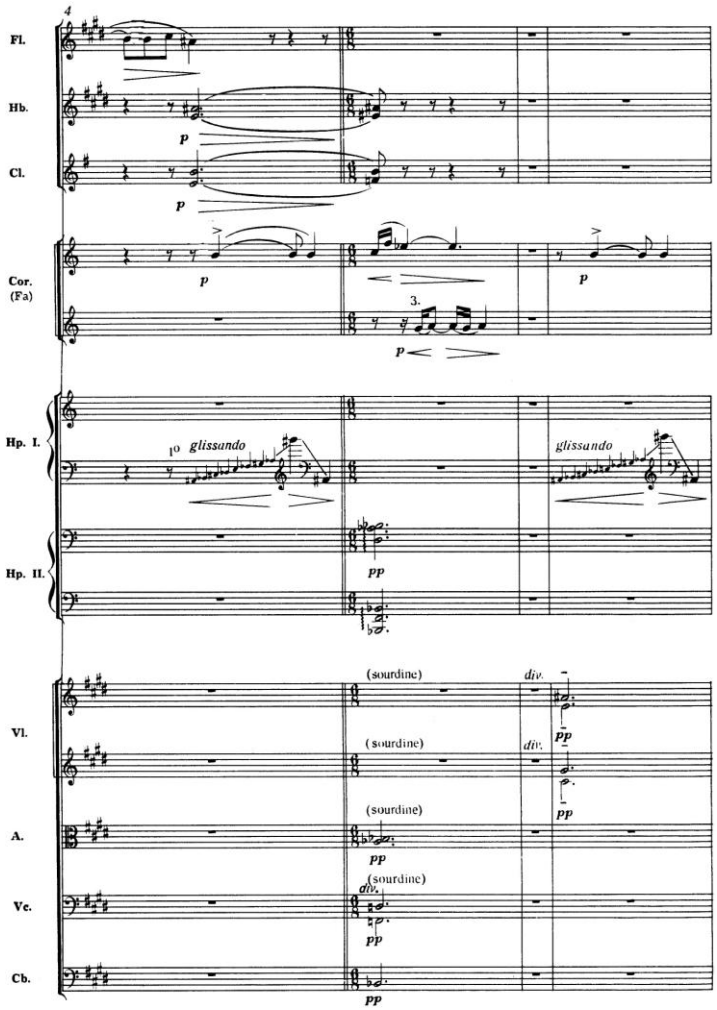




Abb.: Claude Debussy, *Prélude a l'apres midi d'un faune*, Beginn 𝄞

Bis zur heutigen modernen Doppelpedalharfe (die Erfindung des Pariser Instrumentenbauers Sébastien Érard von 1810) war es ein weiter Weg, deswegen sehen ältere tien in den Harfenkonzerten etwa Händels und Mozarts anders aus als moderne und müssen von den Spielern eingerichtet werden.
Etwa seit Berlioz sind Harfenpartien für dalharfen konzipiert. Die beiden ersten Seiten des zweiten Satzes „Un Bal" (im hang) aus der *Symphonie fantastique* zeigen die Verwendung von zwei Harfen, was zwei Gründe hat: zum einen können so alle chromatischen Töne schnell aufeinander folgen, zum andern wird dies häufig auch zur Verstärkung des an sich relativ schwachen Instruments genutzt. Die lung der Chromatik auf zwei Harfen lässt vermuten, dass 1830 noch keine Doppelpedalharfen üblich waren, aber bestimmt eine einfache Pedalharfe.
Seit jeher sind Harfen diatonisch gestimmt, die moderne in Ces-Dur (!). Jedem Ton der Tonleiter (über alle Register) ist ein Pedal zugeordnet, das beim ersten Einrasten die Saite in allen Oktavlagen um einen Halbton erhöht, beim zweiten Einrasten um einen weiteren. So entsteht beim gleichzeitigen ersten Einrasten aller Pedale C-Dur, beim zweiten Cis-Dur. Jedoch sind alle denkbaren Kombinationen möglich. Claude Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune" zeigt eine sehr fantasievolle Einstimmung der sieben Pedale zu einem halbverminderten Septakkord (wobei Debussy seltsamerweise die ganze Partitur hindurch versehentlich eine Saite doppelt bezeichnet, hier A mit ♯ und ♭). Die zweite Harfe löst mit einem B7 ab, was eine Harfe alleine so schnell nicht einstimmen könnte.

Leider überlassen viele Komponisten die Einrichtung der Stimme den Spielerinnen, was bisweilen zu unspielbaren Stellen mit zu viel Chromatik führt; selbst der Vollprofi Richard Wagner hat in seinen Harfenpartien des Rheingoldes missachtet, dass Harfenistinnen nur „vier" Finger pro Hand haben (der kleine Finger erreicht durch die Handhaltung keine spielfähige Position).

Eine einfache und effektive Notation zeigt Béla Bartóks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta": statt die Saiten mit Tonnamen zu bezeichnen, schreibt er einfach die richtigen Vorzeichen in die Stimme – das ist zwar manchmal „orthographischer" Unsinn, aber für die Spieler leicht nachvollziehbar. Hier eine Stelle aus dem zweiten Satz (die Ziffern 3 und 2 unter der Harfenpartie gehören zu einer Analyse).

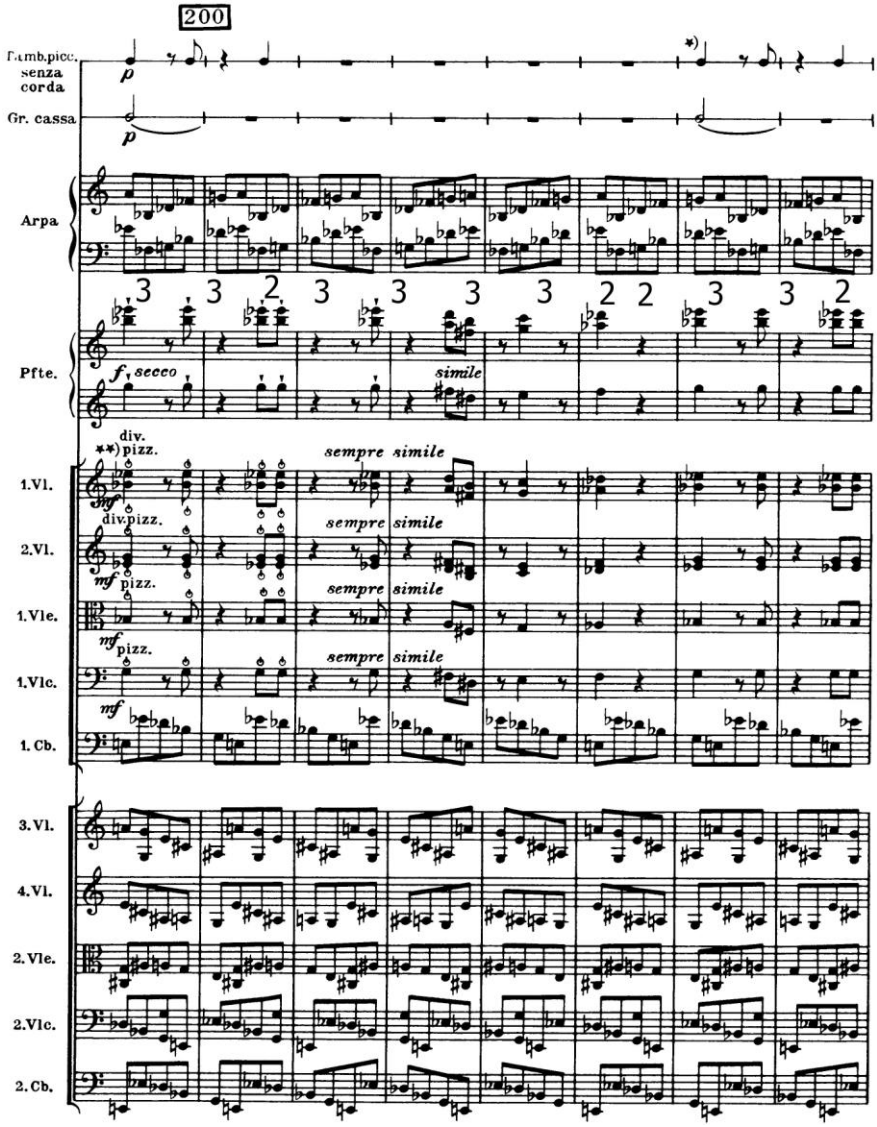



Abb.: Béla Bartók, *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), II. Satz (Ausschnitt)

Die folgende Stelle aus dem dritten Satz zeigt eine spezielle Spieltechnik, das Flageolett, das mit dem Daumen an der Mitte der Saite erzeugt wird. Es erklingt eine Oktave höher. Die Kombination dreier Instrumente mit Glissandi erzeugt einen exquisiten Klangrausch.
Warum Bartók die beiden Tasteninstrumente nicht übereinander angeordnet hat, ist nicht nachvollziehbar – es würde in der Partituranordnung sinnvoller erscheinen.

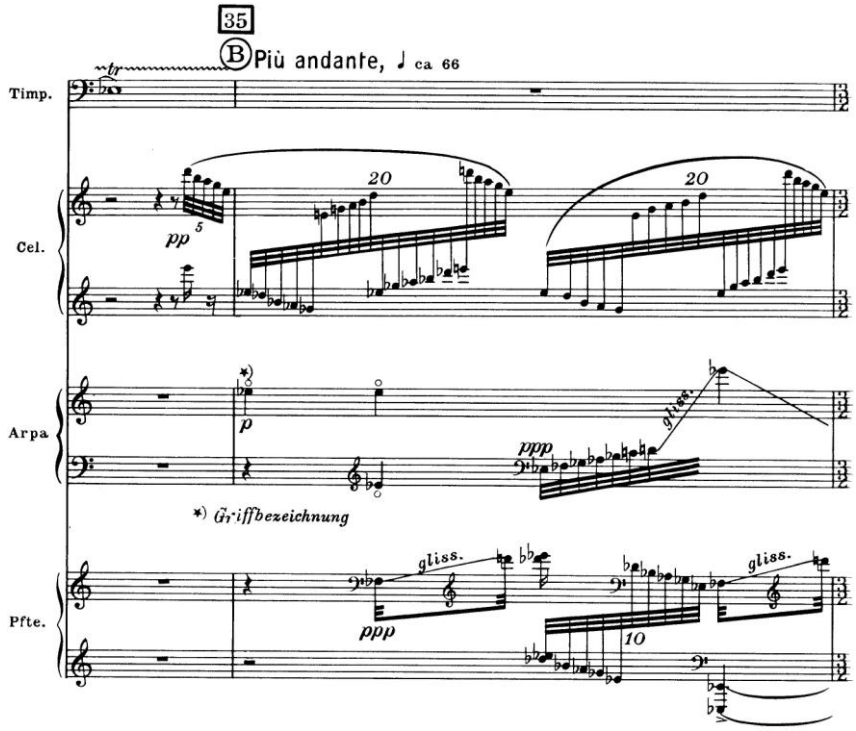



Abb.: Béla Bartók, *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), III. Satz (Ausschnitt) 𝄞

3.1.5. Celesta
3.1.6. Klavier
3.1.7. Orgel und Harmonium

Diese Tasteninstrumente gehören gelegentlich zum großen Orchester, die Celesta seit Mitte des 19.Jhds, Klavier und Harmonium werden erst im 20.Jhd. als Orchester-instrumente eingesetzt.

Die Celesta wird gerne für süßliche Effekte verwendet (seit ihrem ersten Einsatz 1886 im „Tanz der Zuckerfee" aus Tschaikowskis Nussknacker). Sie erzeugt einen klingelnden, „himmlischen" Klang und transponiert um eine Oktave nach oben.

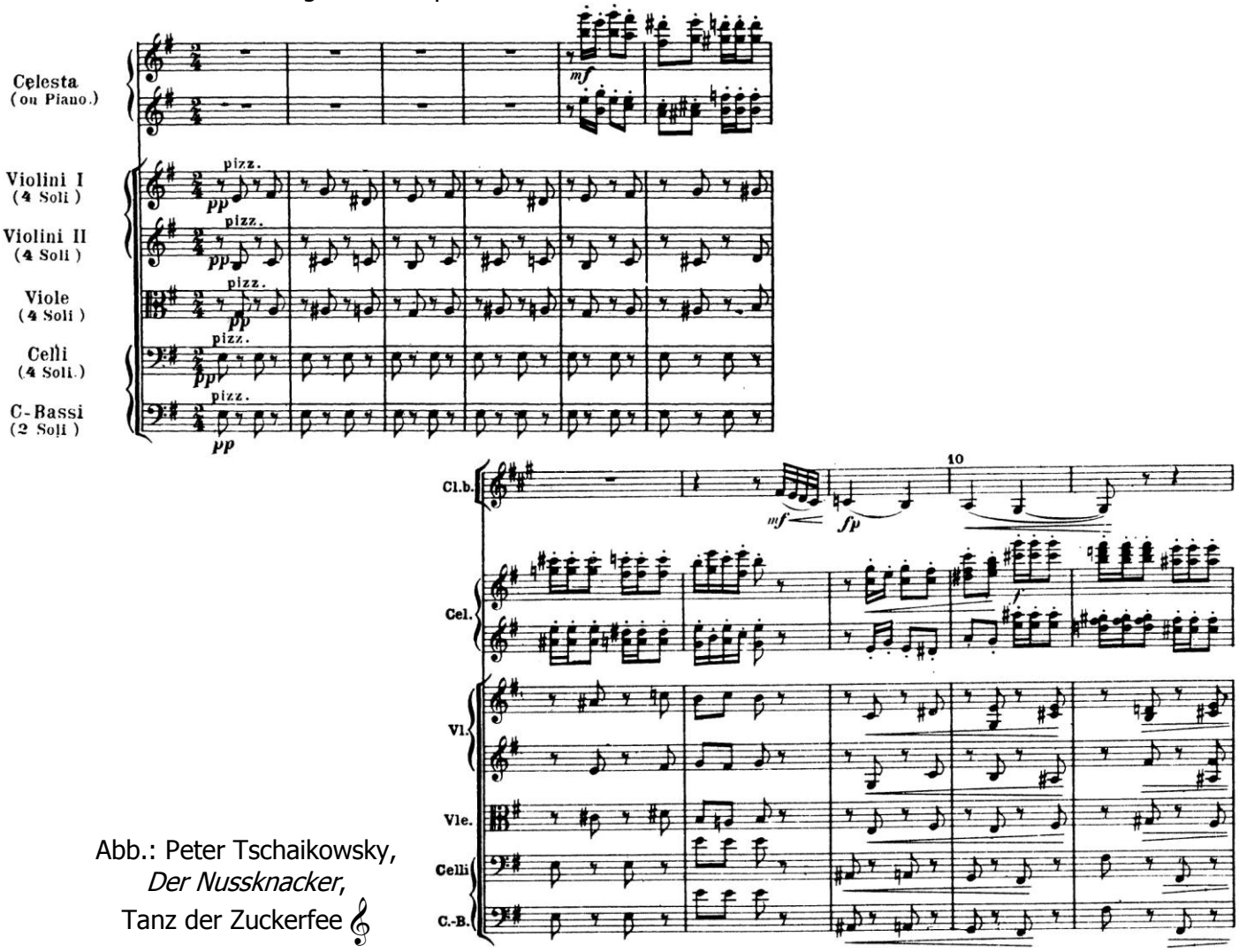



Abb.: Peter Tschaikowsky, *Der Nussknacker*, Tanz der Zuckerfee 𝄞

Wie man sieht, gibt Tschaikowsky alternativ für diese Partie das Klavier an, das dann sicherlich oktaviert gespielt werden müsste. Das Pizzicato der Streicher unterstützt den Spielzeugklang dieser Stelle.

Einer der ersten Einsätze des Klaviers als Orchesterinstrument (im Gegensatz zu Solo- oder Generalbassinstrument) findet sich 1886 in Camille Saint-Saëns „Orgelsymphonie", wo das Klavier als eine Art klangkräftiger Riesenharfe im Scherzo sogar vierhändig eingesetzt wird. Als Harfenersatz fand es wohl schon früher Verwendung. Die vielleicht bekannteste Partie befindet sich in Igor Strawinskys „Petruschka", wo das Klavier nur stellenweise solistisch behandelt wird, ansonsten eher wie ein Perkussionsinstrument. Es wurde in der Folge-

zeit sehr trendy, ein Klavier zur Verstärkung gezupfter oder geschlagener Klänge im Orchester zu verwenden.

Sehr gelegentlich wird auch die (Kirchen-)Orgel in weltlichen Instrumentalwerken als Orchesterinstrument eingesetzt, neben der oben erwähnten „Orgelsymphonie" in Tschaikowskys „Manfred"-Symphonie op.58 (1886) (wahlweise auch Harmonium, dort unterhalb der Partitur notiert) und Richard Strauss' symphonischer Dichtung „Also sprach Zarathustra" (1896).

Das Harmonium kam aus dem Salonorchester, wo es bisweilen Bläser- oder Streichersätze ersetzte, ins meist kleiner besetzte Orchester. Richard Strauss verwendete es in seiner „Ariadne auf Naxos", die Komponisten der zweiten Wiener Schule schrieben zahlreiche Kammerorchester-Arrangements und –Kompositionen mit Harmonium, Paul Hindemith sah eine Partie in seiner Kammermusik op.24/1 dafür vor.

### 3.1.8. Mandoline

Das Beispiel des dritten Stückes aus op.10 von Anton Webern (im Anhang) zeigt eine in sich differenzierte Klangfläche, die neben Harfe und Harmonium auch die Mandoline verwendet, die seit Mahlers VII. Symphonie gelegentlich als Sonderinstrument im Orchester auftaucht. Eine weitere Partie findet sich in Strawinskys Ballett „Agon" aus den 50er Jahren.

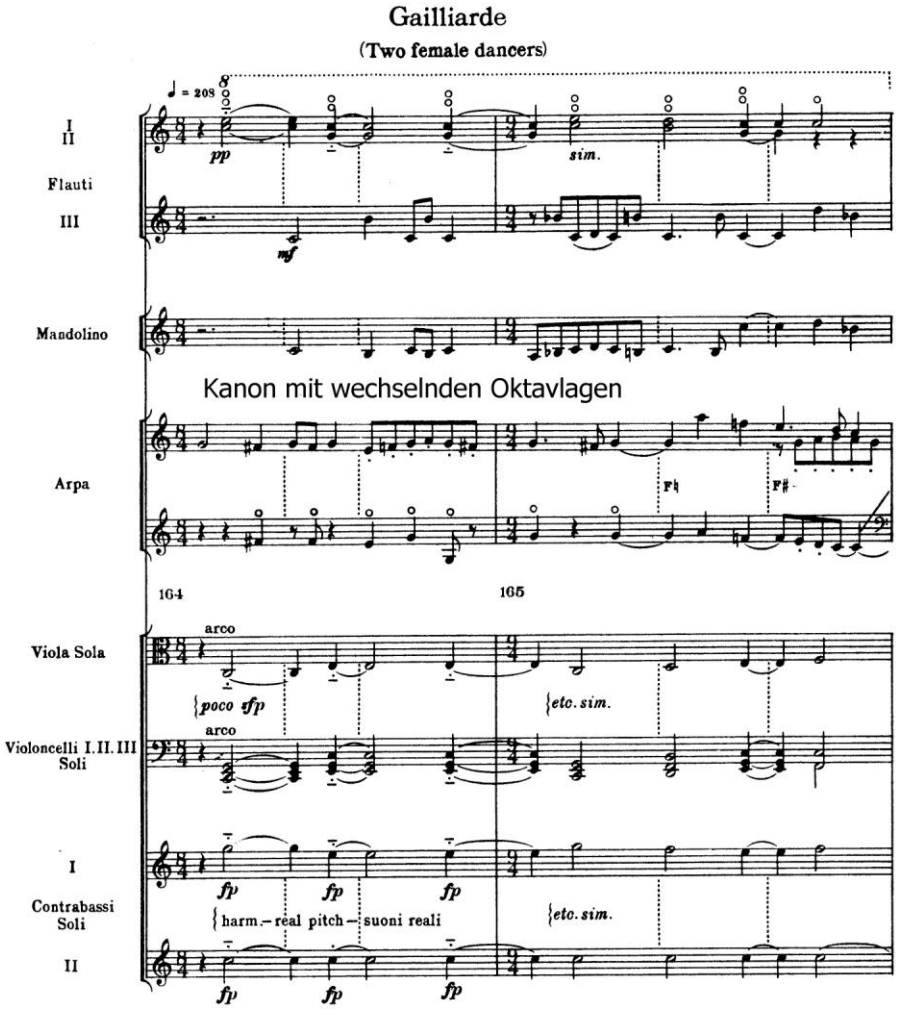



Abb.: Igor Strawinsky, *Agon*, Gailliarde 𝄞

### 3.1.9. Gitarre

Auch die Gitarre findet im 20.Jhd. gelegentlich als Orchesterinstrument in das Ensemble. Berühmtestes Beispiel sind die Nachtmusiken aus Gustav Mahlers VII. Symphonie (Weberns Beispiel bezieht sich deutlich auf Mahlersche Gestik – allerdings nicht auf die Serenadenstimmung, sondern mehr auf den typischen Trauermarsch-Gestus).

### 3.1.10. andere Sonderinstrumente

Hier ist der Platz in der Partitur für andere Sonderinstrumente, die insbesondere in Stücken des 20. Jhds. Verwendung fanden: z.B. elektronische Instrumente wie Onde Martenot bei Olivier Messiaen (Abb. auf der nächsten Seite), das fast klanggleiche Theremin oder Thermenvox, Synthesizer etc.

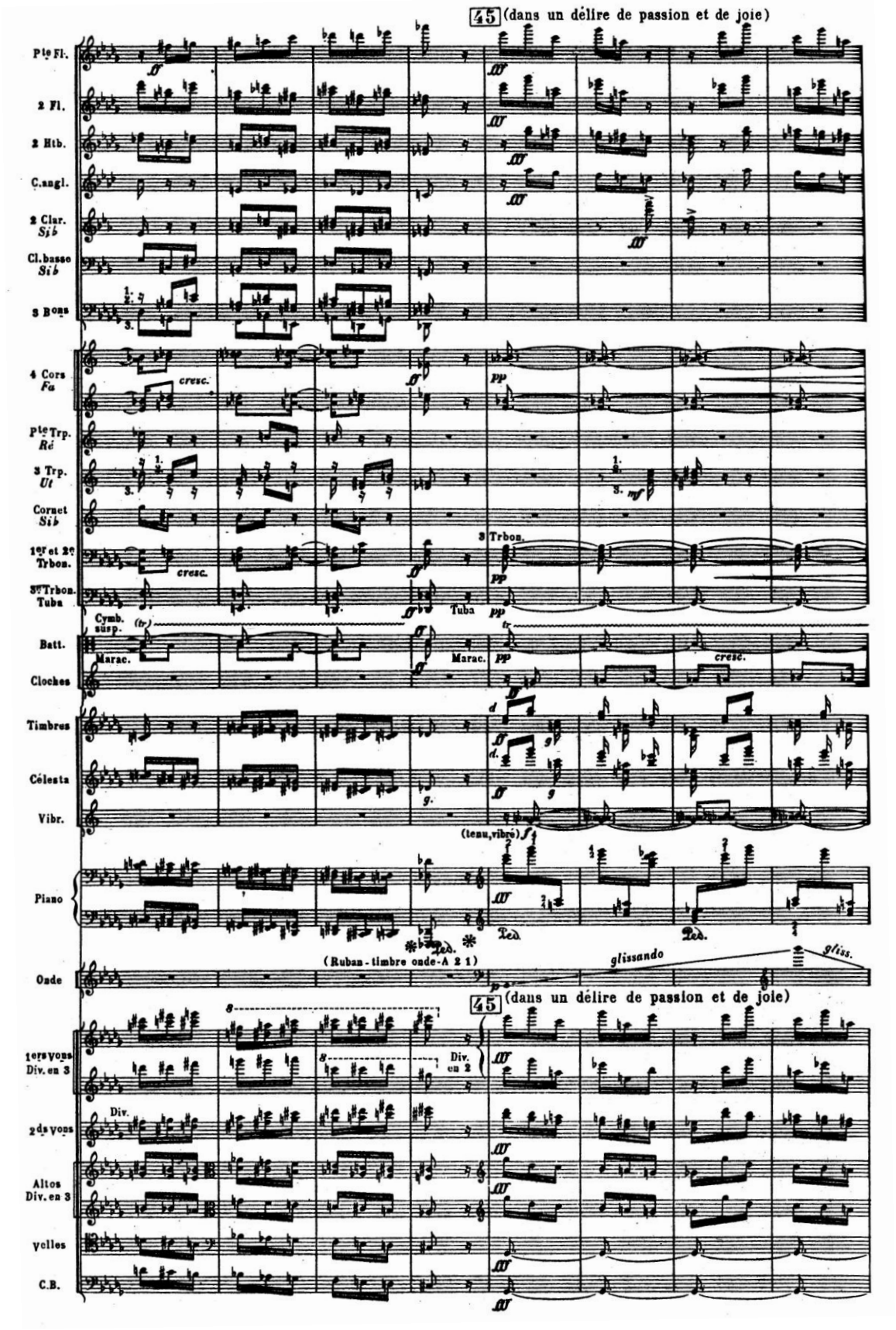



Abb.: Olivier Messiaen, *Turangalîla Symphonie* (1948),
V. Joie du sang des ètoiles (gegen Ende) 𝄞 (bei ca. 5')

Aber auch die graphischen oder verbalen Symbole für eine Tonbandzuspielung werden an dieser Stelle eingefügt. Ein Beispiel aus Hans Werner Henzes Klavierkonzert „Tristan. Preludes für Klavier, Tonbänder und Orchester" aus dem Jahre 1973: siehe Notenanhang - S.87 der Partitur (IV. Satz „Tristan's Folly").

Die Partitur zeigt auch andere Eigenheiten, die gelegentlich im 20. Jhd. auftauchten: Zum einen ist sie durchgängig in C notiert (mit den üblichen Oktavtranspositionen). Die Stimmen werden vom Verlag natürlich in den normalen Transpositionen herausgegeben. In einer Partitur ohne vertraute Harmonik ein sehr Dirigenten- und Leser-freundliches Vorgehen.

Als Vorzeichen werden nur Kreuze benutzt – mit der Begründung, dass alle Halbtöne gleichberechtigt eingesetzt werden, wird folgerichtig auf die Unterscheidung zwischen Bs und Kreuzen verzichtet. Mit dieser etwas schwer lesbaren „Mode" fing wahrscheinlich Stockhausen in den frühen 50er Jahren in seinen seriellen Werken an. Auch Henzes Werk ist in manchen Teilen zwölftönig, so dass die Notation dort angemessen erscheint. Die Grenzen dieser Notationsweise zeigen sich aber z.B. in der Harfenstimme: sie ist richtig gesetzt und spielbar, aber warum nicht die der Harfe gemäßen Vorzeichen verwenden – nur aus Prinzip? So muss die SpielerIn wieder selbst ausknobeln, welche Pedalposition die beste ist. An anderer Stelle zitiert Henze den Anfang der I.Symphonie von Brahms und ersetzt sogar die Vorzeichen des originalen c-Moll durch die enharmonischen Kreuze – brrr…

Daneben zeigt er aber auch andere Satztechniken, die sich in der Notation niederschlagen: Die Holzbläser haben je eine Viertongruppe. Die gezackte Linie dahinter symbolisiert rhythmisch unregelmäßige Wiederholungen dieser Gruppe. Die Klarinette 1, Harfe und Klavier sind senza misura (das heißt ohne Metrum und fixierten Rhythmus) notiert. Man spricht auch von „spatial notation".

Für die Instrumente der Schlagzeuggruppe verwendet Henze Symbole, hier sind Marimba und Vibraphon gemeint. Ich weiß nicht, wie es anderen geht, aber ich muss diese Symbole immer wieder in der Legende im Vorwort nachschlagen… Immerhin verwendet diese Partitur alleine 30 (!) verschiedene Symbole – und nicht alle sind so bildhaft einleuchtend wie das Vibra-Symbol.

Eine andere Henzesche Eigenart ist das Ersetzen von Haltebögen durch waagerechte Striche zwischen den Notenköpfen sowie das Anbringen der Hälse in der Mitte der Notenköpfe – graphisch sehr elegant und durchaus zur Nachahmung geeignet.

Wie man sieht, hat das 20.Jhd. neue Notationsweisen hervorgebracht, die aber nicht immer nur zur Übersichtlichkeit beitragen.

Keine der oben erwähnten Notationsweisen ist allgemeingültig. Das bedeutet, dass das Vorwort einer Partitur im 20.Jhd. zunehmend an Wichtigkeit gewinnt. Man sollte Ausschau halten nach der Angabe, ob die Partitur in C oder transponierend notiert ist. Daraufhin stellt sich zumeist noch die Frage, ob auch an sich oktavierende Instrumente wie Kontrabass oder Piccolo klingend notiert sind – so unpraktisch das ist (Hilfslinien-Dschungel!), selbst das kommt vor (Schönberg op.31 u.a.). Symbole und spezielle Spieltechniken (wie hier die aleatorischen) bedürfen an sich immer einer gesonderten Erklärung.

Einen Überblick gibt das Buch „Das Schriftbild der Neuen Musik" von Erhard Karkoschka (5.Auflage 2004, Moeck-Verlag).

## 4.1. Soloinstrumente, Solostimmen, Chor

Zwischen den Sonderinstrumenten und den Streichern stehen traditionell die Solo-Instrumente und die Sologesangsstimmen, sowie der Chor – falls so zahlreich vorhanden auch in dieser Reihenfolge. Weiter unten werden wir Konzert- und Opernpartituren anschauen.

Eine Sonderwurst brät wie so oft Richard Wagner, seine Gesangsstimmen stehen, Generalbasstradition folgend, über den Streicherbässen.

## 5.1. Streicher

Zur Stimmung und zur Instrumentenkunde der Streicher muss hier wohl nichts Grundlegendes gesagt werden. Das Wichtigste ist zunächst die Orchesteraufstellung:

Heute meist in der international gebräuchlichen, die Streicher von links nach rechts nach Höhe geordnet (die Kontrabässe allerdings in zweiter Reihe hinter den Celli), die Stimmführer jeweils auf Publikumsseite.

Die alte deutsche Aufstellung war allerdings mit den 1. Violinen links, den 2. rechts, Bratschen, Celli in der Mitte, Kontrabässe dahinter. In einigen Orchestergräben ist diese Aufstellung bis heute zu finden, auch historisch orientierte Ensembles pflegen sie – sie hat immerhin bedeutenden Einfluss auf das Klangbild.

In der alten Aufstellung wird der Dialog der hohen Stimmen hervorgehoben (bei breiter verteiltem Klang), in der neuen fällt die Außenkonturierung stärker ins Gewicht. Sicher ist das für den Klang im homogenen Schallfeld egal, aber das Musizieren ist ein anderes.

Im Partiturbild sind die Streicher komplett mit Akkolade verbunden, die beiden Violingruppen zusätzlich mit Klammer. Seitdem Komponisten die Bassinstrumente individuell behandeln (seit dem 19. Jhd.), erhalten auch Celli und Kontrabässe eine Klammer. Sind sie in einem System notiert, deuten häufig verbale Anweisungen (also *Vc* und *Kb* o.ä.) evtl. Teilungen an.

Teilungen von Einzelstimmen werden durch *divisi* und am Ende durch *unisono* angezeigt. *Div. à 2* wird am Pult geteilt, d.h. der Pultführer spielt die obere Stimme. Andere Teilungen werden zwischen den Pulten verteilt. Manchmal gibt auch der Komponist die Teilungen an, etwa wenn er wie im folgenden Fall die komplette Cellogruppe teilt. Allerdings wird man heute kaum noch eine Luxusbesetzung wie zur Jahrhundertwende um 1900 zusammenbekommen: bei vorausgesetzten 16 Celli, rechnet Debussy wohl mit 28 ersten Geigen. Bei der heutigen Orchesterkultur dürften auch die verfügbaren 20-24 1.Violinen und 12 Celli denselben Klang produzieren…

Besonderer Erwähnung bedürfen noch die speziellen Spieltechniken. Die älteste und gebräuchlichste ist wohl das *Tremolo*, das aber nicht mit den Faulenzerzeichen für schnelle, rhythmische Repetitionen verwechselt werden darf. Im Allgemeinen betrachtet man drei Striche (inklusive der regulären Balken!) als unrhythmisches Tremolo, es sei denn, das Grundtempo ist so langsam, dass 32stel wahrnehmbar sein sollen.

Auch dazu ein Beispiel aus La Mer, diesmal aus dem Schlussteil des II. Satzes. Die Streicher unterhalb der 1. Vl spielen hier Sechzehntel, die Staccato-Punkte gelten also für jede repetierte Note!

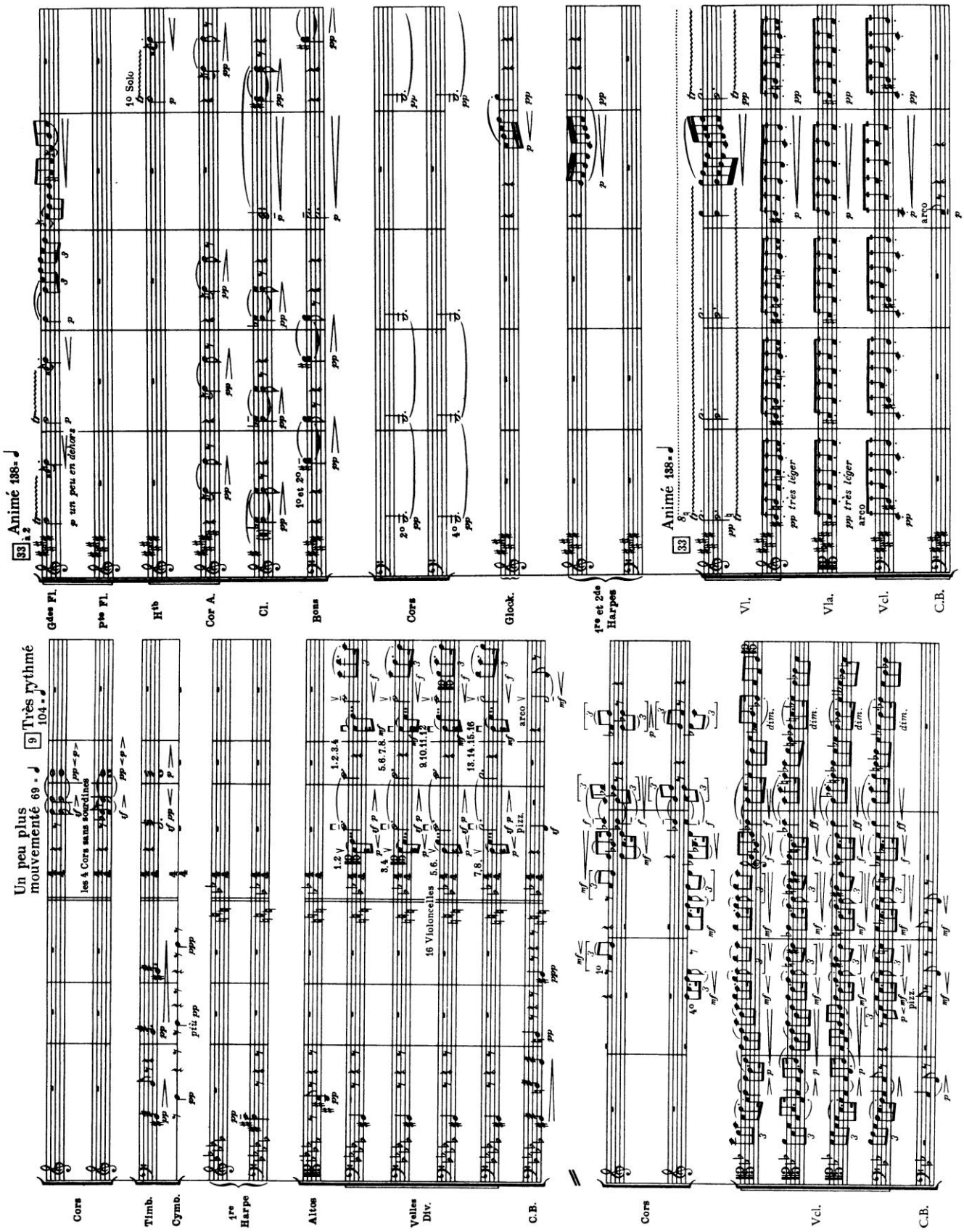
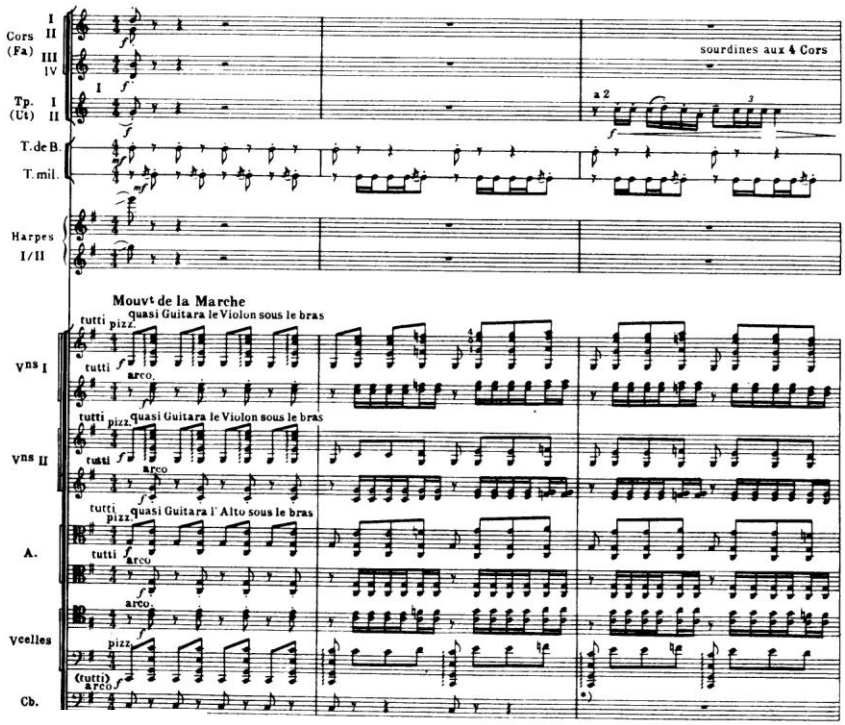



Abb.: Claude Debussy, *La Mer*, I. Satz (unten)
Abb.: Claude Debussy, *La Mer*, III. Satz (oben)

Zur anderen gebräuchlichen besonderen Spieltechnik, dem Pizzicato, muss nicht viel gesagt werden, nur auf einen Sonderfall des *pizz* sei hingewiesen, ebenfalls bei Debussy zu finden (und in der Folge bei anderen Komponisten, z.B. Bartók, Musik für Saiteninstrumente, IV. Satz): als Gitarrenimitat wird nicht gezupft, sondern über alle Saiten geschlagen, Debussy möchte sogar, dass die Instrumente gitarrenartig gehalten werden, was sicherlich eher für die Optik eine Rolle spielt. Der Ausschnitt stammt aus dem Finale der Orchestersuite „Ibéria":




Das spezielle Bartók-Pizzicato war schon im Partituraussschnitt auf S.26 zu sehen. Die angerissene Saite soll hierbei mit einem Knall auf das Griffbrett zurückschlagen. Je tiefer die Saite und das Instrument, umso besser der Effekt. Das von Bartók vorgeschlagene Zeichen ⏻ hat sich allgemein durchgesetzt.

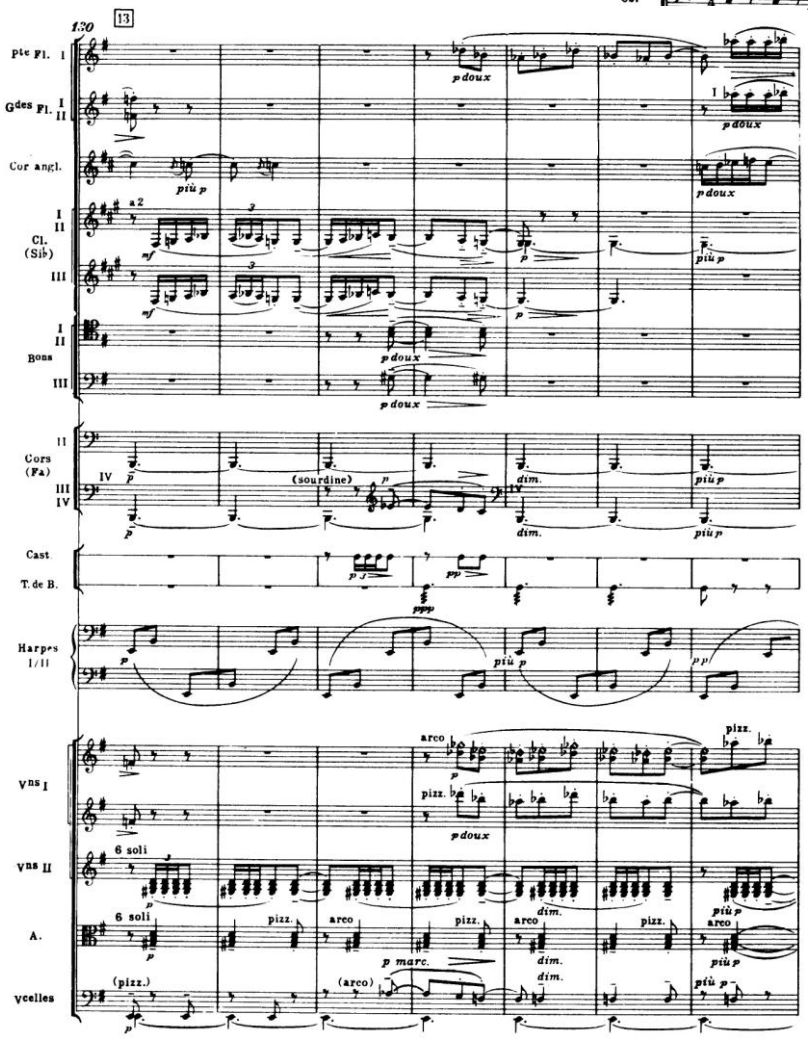



Abb. oben: Claude Debussy, *Images: Ibéria* (1906-09), III. Le matin d'un jour de fête (Beginn des Schlussteils) 𝄞

Abb. links: Claude Debussy, *Images: Ibéria* (1906-09), I. Par les rues et par les chemins (Ausschnitt) 𝄞

Eine andere, häufig eingesetzte Spieltechnik, bedarf eingehenderer Betrachtung: das Flageolett. Man unterscheidet prinzipiell das natürliche, das auf dem Knotenpunkt einer leeren Saite erzeugt wird und das künstliche, bei dem der kleine Finger der Greifhand einen Knotenpunkt über dem gegriffenen Ton erzeugt. Falls der Komponist nicht lediglich die resultierende Tonhöhe schreibt (was nur selten vorkommt), hat sich folgende Notation wie im I. Satz aus Debussys „Ibéria" eingebürgert: eine diamantene Note gibt den künstlichen Knotenpunkt an, meist wie hier eine Quarte über dem gegriffenen Ton. Die resultierende Tonhöhe ist zwei Oktaven über dem Gegriffenen.

Man genieße die Alchemie dieser Instrumentation: die Piccoloflöte verdoppelt das resultierende Flageolett der 1. Vl, die 2. Vl verdoppelt mit *pizz* eine Oktave tiefer. Das Ergebnis ist ein Glöckcheneffekt, der wirkungsvoll von den Hörnern, Harfen und tiefen Streichern unterstützt wird.

Wesentlich verwirrender ist die Situation bei der Notation natürlicher Flageolette. Hier existieren mehrere Schreibweisen nebeneinander. Die einfachste ist sicherlich die der künstlichen entsprechende: Man notiert die leere Saite und den Knotenpunkt als Diamantnote. Häufig sieht man auch einfach den klingenden Ton mit dem Flageolett-Kreis (eigentlich eine Null) darüber. Beim Oktav- und gelegentlich Duodezimflageolett sicherlich ebenfalls eine sehr sinnvolle Notation. Bei einigen Franzosen ist allerdings auch folgende Notation üblich: unter Angabe der Saite (oder auch nicht…) wird nur der Knotenpunkt als Diamantnote angegeben. Zwei Nachteile: 1. Wenn der Komponist, wie auch hier, verschiedene Knotenpunkte benutzt, muss man immer wieder nachrechnen. 2. Der Notenwert ist nicht eindeutig erkennbar. Die Beispiele stammen aus der Suite „Le Tombeau de Couperin" von Maurice Ravel:

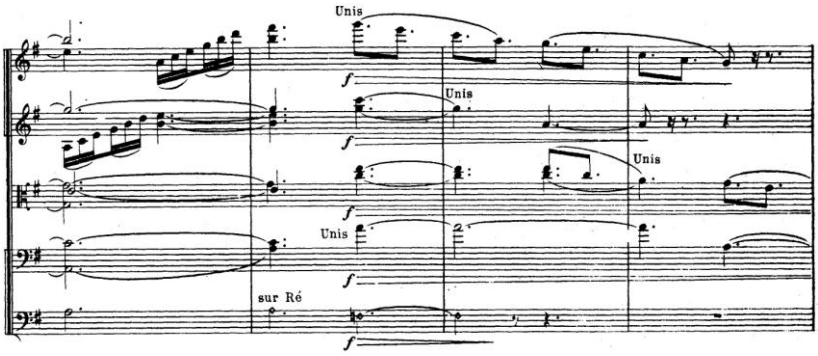



Abb.: Maurice Ravel, *Le tombeau de Couperin*, I. Prélude

Der Kontrabass erzeugt in diesem Beispiel aus dem I. Satz zuerst ein A, eine Oktave über dem Knotenpunkt (3.Teilton), dann ein A zwei Oktaven über der leeren D-Saite (6.Teilton).

Noch unübersichtlicher ist das Beispiel aus dem III: Satz, Ménuet, wieder so eine typisch französische Alchemie, die hier eine traumartige Atmosphäre erzeugt: Während Vl.2 und Vla. noch das Thema des Trios spielen, erklingt in der Oboe schon wieder das da capo des Menuetts, das Ganze über dem delikat instrumentierten Bordunbass der Hörner, Harfe und tiefen Streicher.

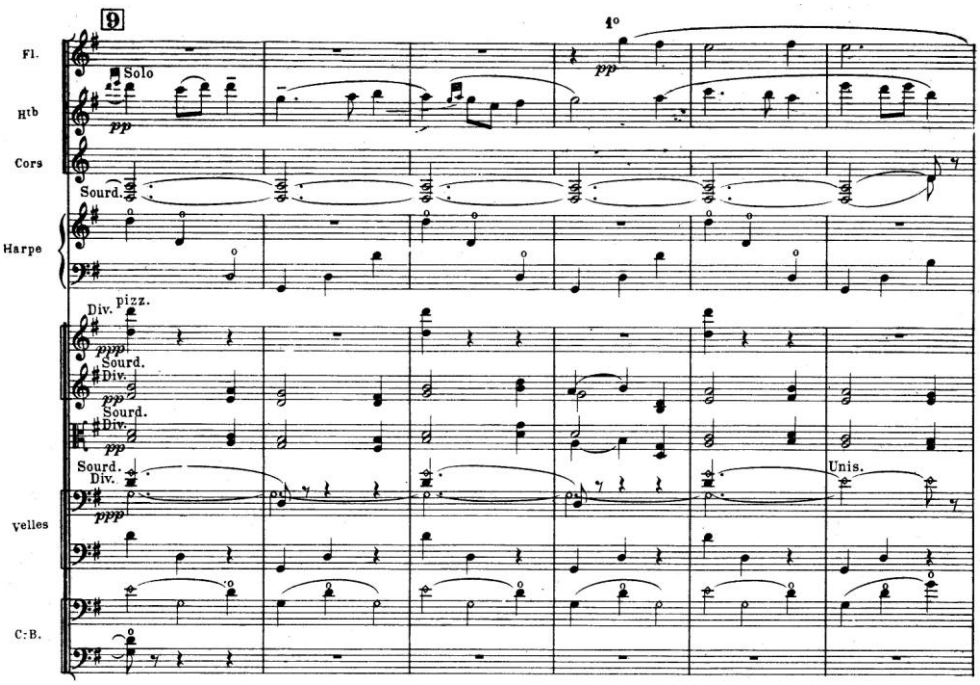



Abb.: Maurice Ravel, *Le tombeau de Couperin*, III. Ménuet 𝄞 (bei ca.3')

Die eindeutigste, aber etwas überladene Notation war in der Zweiten Wiener Schule üblich: Knotenpunkt als Diamantnote, resultierende Tonhöhe mit kleinem Notenkopf (sogar in Klammern), bei künstlichen Flageoletten zusätzlich mit Greifton.

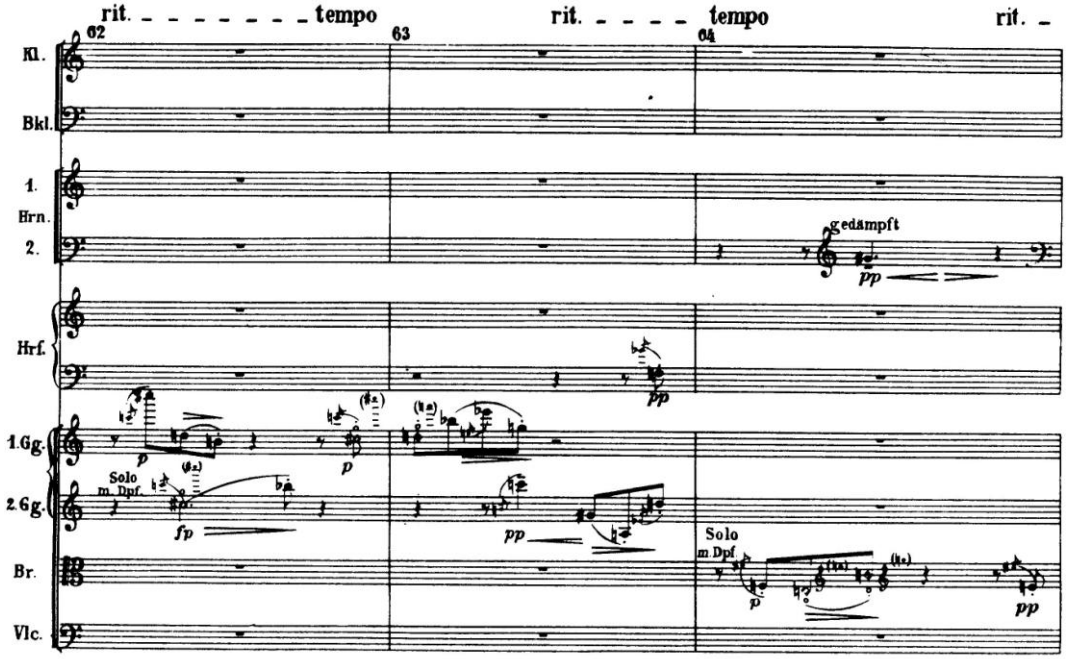
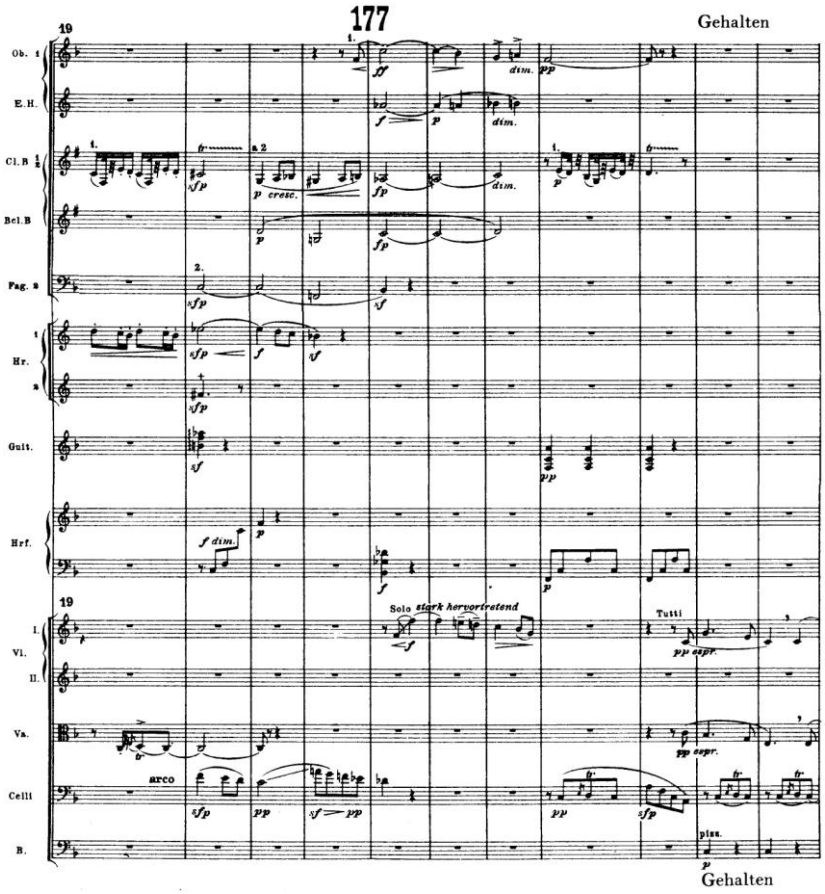



Abb.: Anton Webern, *Symphonie op.21*, gegen Ende des I. Satzes




Eine weitere Spieltechnik verdient in unserem Rahmen Erwähnung: ein Strich oder eine gewellte Linie zwischen zwei Notenköpfen (seltener auch über den Notenköpfen) bedeutet Portamento oder Glissando.

Ersteres ist das „schmachtende" Hinübergleiten des Fingers in die neue Lage, das sozusagen in letzter Sekunde stattfindet und dynamisch meist etwas versteckt wird. In älteren Partituren bis zum beginnenden 20.Jhd. ist mit dem Strich fast immer diese Spieltechnik gemeint. Gustav Mahler allerdings beginnt schon zu spezifizieren. Verlangt ein Komponist explizit ein ausführliches Glissando, wird bisweilen eine chromatische Tonleiter mit der zusätzlichen Anweisung *gliss.* notiert – so z.B. in Richard Strauss' „Till Eulenspiegel".

Abb.: Gustav Mahler, *Symphonie Nr.VII*, IV. Nachtmusik (Ausschnitt) 𝄞

Das echte Glissando, das idealerweise über die gesamte Länge der Note ausgeführt wird und nicht versteckt wird, kommt erst in neueren Partituren ab etwa Bartók vor.

Oben ein typisches Beispiel für das schmachtende Portamento: die zweite Nachtmusik (IV. Satz) aus Mahlers VII. Symphonie, das ritornellartig wiederkehrende Serenadenmotiv wird echt wienerisch dahingeseufzt (Ausschnitt vom Beginn).

Béla Bartók hingegen setzt das Glissando in seinem Konzert für Orchester von 1945 hier parodistisch ein. Im IV.Satz wird ein Ufa-Schlager auf groteske Art und Weise zitiert („Heut geh ich ins Maxim") und von einem Holzbläser-Gelächter beendet, das vom Glissando der hohen Streicher verstärkt wird (T.101ff):

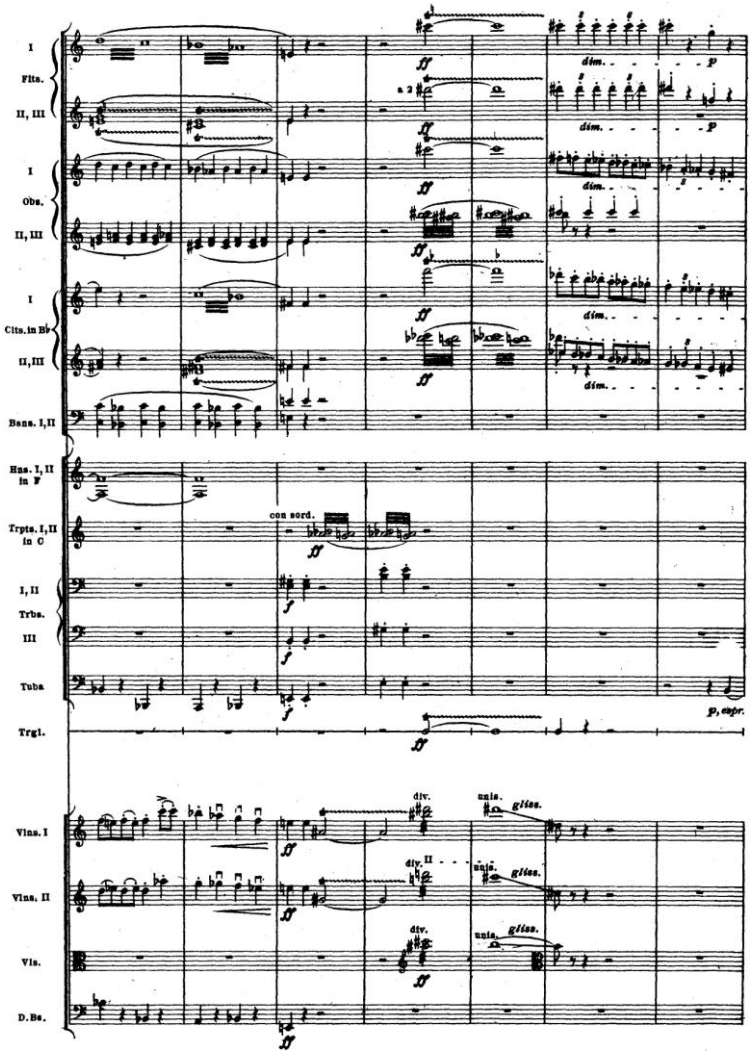



Abb.: Béla Bartók, *Konzert für Orchester* (1945), IV. Intermezzo interrotto (Ausschnitt) 𝄞

Im späteren 20.Jhd. wurden verschiedene Notationsformen für das Glissando ausprobiert, von denen aber keine so allgemein üblich wurde, dass sie ohne entsprechendes Vorwort eingesetzt werden kann.