

**„Blödsinnig schön“: Die Instrumentation im Impressionismus**  
**Vortrag zur Zentralabitur-Fortbildung März 2022**  
**von Hinnerk Otten**

Das aktuelle Semesterthema „Primat des Klanges: Impressionismus in der Musik“ verlangt für Kurse auf erhöhtem Niveau u.a. folgende Fähigkeiten und Kenntnisse:

- Fähigkeit, impressionistische Musik auch unter dem Aspekt der Instrumentation zu analysieren
- Fähigkeit, eine Instrumentierung von Klaviermusik mit der Zielsetzung einer impressionistischen Klanggestaltung zu entwerfen (in Form eines Particells bzw. durch Eintrag in den Notentext) und das Ergebnis zu erläutern

Als jemand, der den Großteil seiner musikalischen Erfahrungen rezipierend und produzierend mit Orchestermusik verbracht, freue ich mich sehr über diese explizite Forderung nach Analyse und gestalterischem Umgang von bzw. mit der Instrumentation. Leicht ist die Sache sicherlich nicht; aber das soll sie ja auch nicht sein. Ich will im Folgenden versuchen, anhand von Einzelstellen aus den vorgegebenen und aus anderen Stücken einige fachliche Aspekte sowie Probleme und Lösungswege für den Unterricht zu skizzieren. Dass ich dabei teilweise den Umweg über Thomas Mann gehe, geschieht aus Lust und sei mir verziehen<sup>1</sup>.

### **1. Undefinierbare Schönheit: Saint-Saëns *Mon cœur s'ouvre à ta voix***

In Thomas Manns „Doktor Faustus“ trifft sich das gehobene Bürgertum bei dem Papierfabrikanten Bullinger, der stolz seine Schallplattensammlung präsentiert. Es erklingt die Des-Dur-Arie der Dalila („Mon cœur s'ouvre à ta voix“) aus *Samson und Dalila* von Camille Saint-Saëns, ein Stück, das alle Zuhörer in den Bann schlägt. Bullinger selbst bricht das andächtige Schweigen und erklärt: „Blödsinnig schön!“ Eine Einschätzung, der sich schließlich alle anschließen; der Komponist Leverkühn als Experte befindet, dieser Ausdruck sei „hier ganz exakt und nach dem Wortsinn am Platz“<sup>2</sup>.

Die Romanszene ist für sich schon großartig, aber sie verdeutlicht auch einen Aspekt, der uns näher an die Problematik des Semesterthemas und besonders der Frage nach der Instrumentation führt: Es reicht nicht, dass Musik nur schön ist, wir müssen die Schönheit auch analysieren können! Und da gibt es in der Arie der Dalila nicht so vieles, was sich anbietet – keine großen Kontraste, keinen Kontrapunkt, keine thematisch-motivische Arbeit, einen eher konventioneller formaler Aufbau; eine wunderschöne, aber ebenfalls nicht alle Konventionen überwindende Melodieführung und romantische Harmonisierung. Nein, was hier das Besondere ist, das, was die Arie berühmt gemacht hat – das ist der Klang. Genauer: Nicht der Klang, wie er – man vergleiche die Vorgaben des Schwerpunkts – aufgrund besonderer „Tonalität und Melodiebildung“, „Harmonik“, „Metrik / Rhythmik“ oder aufgrund besonderer „formaler Gestaltung“ entsteht, sondern aufgrund der Instrumentation im Zusammenspiel mit der Stimme.

---

<sup>1</sup> Die Anregung dazu verdanke ich Hans Rudolf Vaget, Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik, Frankfurt a.M. 2006.

<sup>2</sup> Thomas Mann, Doktor Faustus, Stuttgart u. München o.J. (1990), S. 597.

Das ist aber genau das Problem: Wir Schulmusikerinnen und -musiker sind ebenso wie Leverkühn und vielleicht auch Bullinger in der Lage, die Harmonik auch funktional zu bestimmen, die Melodik zu analysieren, die Rolle des Rhythmus‘ zielgerichtet zu untersuchen – aber vor dem hochdifferenzierten Instrumentalklang, dann noch im Zusammenspiel mit der Stimme, versagen unsere Analysewerkzeuge. Wir können ihn eigentlich nur *beschreiben*, nicht wirklich *analysieren*. Das haben wir nämlich – ich glaube, so verallgemeinern zu können – schlichtweg nicht gelernt: Weder an der Hochschule (wo zumindest an der Hochschule/Universität der Künste Berlin, an der ich studiert habe, neben den Kompositionsstudenten die Tonmeister die einzigen waren, die sich mit solch komplexen Fragestellungen wirklich auseinandersetzen mussten bis hin zu den Problemen der Obertonverhältnisse bei Instrumentenkopplungen) noch aus den Instrumentationslehren, die sich im deutschsprachigen Raum im Wesentlichen darauf beschränken, Ambitus und besondere Spieltechniken auszuweisen und eventuell charakteristische Beispiele aus der Orchesterliteratur zu liefern. Was dagegen eine echte Analyse der Instrumentation erbringen kann, zeigen in beeindruckender Weise z.B. Ariane Jeßulat anhand von Beispielen von Haydn, Beethoven und Mendelssohn<sup>3</sup> oder Thomas Goss anhand des *Giuoco delle copie* aus Bartóks *Konzert für Orchester*<sup>4</sup>.

Davon sind wir Lehrerinnen und Lehrer weit und unsere Schülerinnen und Schüler noch weiter entfernt. Immerhin werden wir solche Schönheit wie die der Arie (hoffentlich) nicht mehr als minderwertig ansehen und besonders die in der Romanszene implizit mit angesprochene Auffassung einer Überlegenheit der deutschen Musik über die französische, in der der Klang (eventuell) höher gewichtet ist, ablehnen. Dalilas Arie ist schön, nicht „blödsinnig schön“. Und zumindest für den Beginn der Arie möchte ich eine kurze Beschreibung der Instrumentation, die zumindest ansatzweise auch analysiert, hinzufügen:

Eingeleitet und begleitet wird die Arie zunächst von Solostreichern, und zwar jeweils vier Celli, vier Bratschen, vier 2. und vier 1. Geigen. Sie spielen *divisi* im Piano einen Des-Dur-Akkord, in Sechzehnteln pulsierend, und zwar abwechselnd jeweils in ihrer Tonlage, so dass der Akkord im Laufe der ersten zwei Takte von der Tiefe in recht extreme Höhe und zurück wandert. Ab dem dritten Takt setzt zu dieser Begleitung die Solistin (Mezzosopran) ein, einzelne Liegetöne im Pianissimo der Streicher kommen hinzu. Nicht unerwähnt bleiben darf das Pizzicato-Viertel der Kontrabässe im ersten Takt.

Der Effekt ist folgender: Die Solostreicher spielen eine rhythmisch und harmonisch stabile, durch den Wechsel der Tonhöhe aber farblich variierende, gleichsam irisierende Begleitung, zu der nun die Solostimme hinzutritt. Deren Melodie ist von Tonwiederholungen und kleinen Intervallen geprägt; somit ist die Melodie in gewisser Weise das konstante Element, während die Begleitung ihre Farbe ständig wechselt und mal unter, oft aber über der Melodie liegt. Besonders reizvoll ist der Einsatz der Solostreicher: Sie erzeugen (im Unterschied zur Streichergruppe) besonders in der hohen Lage einen kühlen, silbrigen Klang, zu dem die Stimme der Solistin (die Rolle der Dalila kann sogar mit einem Alt besetzt werden) fast automatisch durch ihre Wärme<sup>5</sup> besticht.

---

<sup>3</sup> Ariane Jeßulat, Phantom-Kontrapunkt, in: »Klang«: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 89–105. <https://doi.org/10.31751/p16-07>.

<sup>4</sup> S. *Orchestration Lesson Bartók, Part 1*, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=buoYqHWHqNQ>.

<sup>5</sup> Von „Wärme, Zärtlichkeit, dunkler Glückesklage“ spricht Thomas Mann, a.a.O.

The image shows a page of a musical score for the aria 'Mon cœur s'ouvre à ta voix' from the opera 'Samson et Dalila' by Camille Saint-Saëns. The score is arranged in systems for various instruments and the vocal line. The instruments include Violins I and II, Violas, and Violoncelles/Double Basses. The vocal line is for Dalila. The score features dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), and performance instructions like *Div.* (divisi) and *pizz.* (pizzicato). The vocal line includes the lyrics: 'Mon cœur s'ouvre à ta voix com-me s'ou-vrent les'. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Notenbeispiel 1: Camille Saint-Saëns, Arie der Dalila aus *Samson et Dalila* (ab T.3).

In der Aufnahme mit Elīna Garanča als Dalila und dem Orchestra del Teatro Comunale di Bologna unter Yves Abel klingt das grandios, zauberhaft, betörend<sup>6</sup>. Ganz anders dagegen eine Aufnahme mit Maria Callas unter George Prêtre<sup>7</sup>, wo dieser Effekt nicht im Ansatz zu hören ist (was natürlich nicht an Maria Callas liegt). Der Vergleich dieser Aufnahmen zeigt, dass das, was Instrumentation zu leisten vermag, oftmals in der Partitur trotz differenziertester Notation kaum festgelegt werden kann: Prêtre lässt die Sechzehntel unter dem Bogenvibrato viel kürzer spielen als Abel; evtl. ist die Position des Bogens bei Abel näher am Griffbrett; in jedem Fall phrasiert Abel die einzelnen Sechzehntelgruppen stärker ab... und schon haben wir ein ganz anderes Stück.

## 2. Sprechen über Instrumentation: Ravels zwei *Pavanes*

„Farblich variierende, gleichsam irisierende Begleitung“, „kühler, silbriger Klang“, „Wärme“ – das sind Begriffe, die ich gerade verwendet habe. Ist das noch Beschreibung oder schon Analyse? In jedem Fall zeigt sich, dass wir es im Musikunterricht in ganz besonderer Weise mit einem Sprachproblem zu tun haben, wenn wir über die Instrumentierung reden. Hier fehlen uns die musikeigenen Fachbegriffe, und wir müssen sprachlich in andere Bereiche wechseln – schon der Terminus „Klangfarbe“ zeigt es deutlich.

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=noHQXogDsA0>.

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=nsNMP6\\_Q0Js](https://www.youtube.com/watch?v=nsNMP6_Q0Js).

Mögliche Gegensatzpaare für die Beschreibung bzw. Analyse diskutiert Helga de la Motte-Haber ausführlich<sup>8</sup>; sie können hilfreich sein für die Beschäftigung mit der Fragestellung im Unterricht:

- hart – weich
- scharf – stumpf
- glänzend – matt
- klangvoll – geräuschhaft
- hell – dunkel
- voll – leer
- rau – weich (und andere mehr)

Eindeutigkeit ist hier nicht zu erreichen, das beweist schon das doppelte Auftauchen von „weich“ mit jeweils anderem gegensätzlichen Attribut. Aber immerhin geben solche Begriffspaare Hilfestellung bei der Beschreibung des Höreindrucks – und davon ausgehend auch einer Analyse der Instrumentation.

Ich versuche das zu verdeutlichen anhand der beiden *Pavanes* von Maurice Ravel: Der *Pavane pour une infante défunte* und der *Pavane de la Belle au bois dormant* aus *Ma mère l'oye*.

Die *Pavane pour une infante défunte* beginnt mit einem Hornsolo über einer Begleitung von Pizzicato spielenden Streichern und halbe Noten spielenden Fagotten mit dem 2. Horn. Diese Begleitung ist sehr leise gespielt, in tiefer Lage (zwischen C und g1) und klanglich stark zurückgenommen, besonders durch die vorgeschriebenen Dämpfer in den Streichern. Über diesem eher dunklen und fahlen Klangteppich entfaltet sich nun die Melodie im 1. Horn, die je nach Solist, Dirigent und auch Instrument<sup>9</sup> eher zart und brüchig oder auch warm und „mattgolden“ klingen mag: Stegemann erkennt hier – natürlich mit Bezug zu dem Titel des Stücks - das „Halbdunkel einer vagen Erinnerung an eine längst versunkene Welt“<sup>10</sup>.

An diesem Klangeindruck ändert sich trotz hinzukommender Instrumente grundsätzlich nichts bis zum sechsten Takt nach A, wo es zu einem Umbruch kommt: Über einem Orgelpunkt in der tiefen Harfe und dem Kontrabass spielen die Holzbläser (ohne Flöte) in relativ hoher Lage – eine Aufhellung der Klangfarbe, ohne dass das „Halbdunkel“ gänzlich verlassen wird.

Der Anfang der *Pavane de la Belle au bois dormant* ist ähnlich gestaltet<sup>11</sup>: Wir haben wieder ein Horn und gedämpfte, pizzicato spielende Streicher (hier nur die Bratschen) am Beginn und

---

<sup>8</sup> Motte-Haber, Helga de la (2020), Phänomenologische und kompositorische Dimensionen des Klangs. Über die Umwertung zentraler Tonsatzparameter und die Aufwertung von Darstellungsmitteln, in: ›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 165–179. <https://doi.org/10.31751/p.12>.

<sup>9</sup> Ich muss gestehen, dass ich Ravels Instrumentationsangabe „Cours simples“ zunächst für einen Witz hielt: Dieses Solo soll mit Naturhorn gespielt werden? Die Vielzahl an gestopften Tönen auch an exponierter Stelle ließ mich stark an der Ernsthaftigkeit der Vorgabe zweifeln. Eine Aufnahme aus Graz unter Mei-Ann Chen zeigt, dass es doch funktionieren kann (<https://www.youtube.com/watch?v=Xx8SVlp5OEM>) und die „Brüchigkeit“ dieses Beginns durch die gestopften Töne sogar intensiviert wird. In aller Regel wurde und wird das Stück aber mit modernem Ventilhorn aufgeführt und auch aufgenommen.

<sup>10</sup> Michael Stegemann, Maurice Ravel, in: A. Csampai u. D. Holland (Hrsg.), Der Konzertführer, Reinbeck bei Hamburg 1987, S. 742-768; Zitat S. 743.

<sup>11</sup> Vgl. zum Folgenden die Analyse von Emmanouil Vlitakis, 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*, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 13/1 (2006), 31–51. <https://doi.org/10.31751/880>.

anschließend (hier schon ab dem fünften Takt) wieder eine deutliche Aufhellung. Im Detail gibt es durchaus Unterschiede: Die Hauptmelodie wird gespielt von einer einzelnen Flöte in eher tiefer Lage, das den Kontrapunkt dazu spielende Horn ist gedämpft und klingt dadurch sehr stark verändert, wie ein Holz- als an ein Blechblasinstrument, und die die Hornstimme doppelnden Bratschen wirken eine perkussive Unterstützung des Kontrapunkts. Ein „Halbdunkel“ wie in der *Pavane pour une infante défunte* hört man hier nicht, dazu ist der zweistimmige Satz zu leicht und in der Tonlage zu hoch; aber der Beginn wirkt in ähnlicher Weise wie eine „vage Erinnerung“: Das gedämpfte Horn vermittelt den Eindruck von „räumlicher (oder auch zeitlicher) Entfernung“<sup>12</sup>, und das Flötensolo in tiefer Lage verdient besondere Beachtung, zumal es uns im *Prélude à l'après-midi d'un faune* wiederbegegnet: Aufgrund der „verhältnismäßig obertonarmen und matten Klangfarbe“ und der „recht langen Einschwingvorgänge“ dient die „exponierte tiefe Lage der Flöte in zahlreichen Fällen zur Darstellung dieser Sphäre des Träumerischen, Schlafrunkenen“<sup>13</sup>.

### 3. Problemfall Oboe: Bizets *Blumenarie* und ein Akkord bei Debussy

Ich komme noch einmal zu Thomas Mann (irgendwo her muss man seine Inspirationen ja nehmen), diesmal aber zum Zauberberg, dessen „Held“ Hans Castorp das Grammophon für sich entdeckt und nach einiger Zeit fünf Lieblingsplatten hat, darunter einen Ausschnitt aus dem zweiten Akt von *Carmen* von Georges Bizet – und Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Dass die inhaltlichen Gründe für diese Auswahl für Thomas Mann eher in der Handlung bzw. im Programm der jeweiligen Stücke liegen als in der deren musikalischer Ausgestaltung, soll mich nicht daran hindern, an diesen Beispielen einen grundlegenden Unterschied der Instrumentation der Impressionisten und der Romantiker davor zu illustrieren.

Es geht um das Ideal eines homogenen Orchesterklanges, in dem der charakteristische Klang des einzelnen Instruments zugunsten eines sehr variablen, höchst artifiziellen Mischklanges vermieden wird – sieht man von expliziten Solostellen ab, die es natürlich aus verschiedenen Gründen immer gab. Das ist bei den Streichern, die ja in aller Regel als Gruppe zusammen spielen, weniger spannend (eine Ausnahme ist der oben besprochene Beginn der Saint-Saëns-Arie, der ja von Solostreichern gespielt wird, ohne dass man das so genau hört); bei den Bläsern, die im 19. Jahrhundert eine grundlegend neue Rolle im Orchester erhalten, führt dieses Ideal des Mischklanges unter anderem zu vielfachen Versuchen, durch bauliche Veränderungen eine größere Homogenität zu erreichen. Ein Problemfall bleibt dabei die Oboe und ihre „mangelnde Verschmelzungsfähigkeit“<sup>14</sup>: Während Klarinetten und Hörner sich im Zusammenspiel – auch mit Fagott oder Flöte – hervorragend mischen, dringt der charakteristische Oboenklang leicht in den Vordergrund. Das wird z.B. vermieden, indem man die Oboen „einrahmt“, indem man die Klarinetten im Holzbläsersatz über sie und z.B. die Fagotte darunter setzt, oder indem man eine hohe Oboenstimme mit der Querflöte doppelt – wenn man nicht gleich ganz auf die Oboe verzichtet.

In der *Blumenarie* („La fleur que tu m'avais jetée“) des Don José aus dem 2. Akt von Bizets *Carmen* wird der Sänger über weite Strecken begleitet von Holzbläserakkorden, die in der Hauptsache von je zwei Querflöten und Klarinetten gespielt werden. Selten dürfen auch die Hörner mitspielen. Die Oboe spielt gar nicht, das verwandte Englischhorn, das solistisch und

---

<sup>12</sup> Ebd. S.37.

<sup>13</sup> Ebd. S. 35.

<sup>14</sup> Jürgen Maehder, Instrumentation, in: M. Honneger u. G. Massenkeil (Hrsg.), Das große Lexikon der Musik, Bd. 4, Freiburg 1981, S. 177-184 (Zitat S. 181).

motivisch bedeutend die Arie eingeleitet hat, darf mitunter noch einen Liegeton in tiefer Lage (Achtung: Es transponiert stets eine Quinte tiefer!) hinzufügen.

1. Fl. *pp*

2. Fl. *pp*

Eng.Hr.

Klar. *pp*

Don José *p con amore*

Le fleur que tu m'a - vais je - té - e, Dans ma pri - son m'è - tait res - té - e Flé -

Vc. *ppp*

Kb.

1. Fl.

2. Fl.

Eng.Hr.

Klar. *pp*

Don José

trie et sé - - che, cet - te fleur Gar - dait tou - jours - sa douce o - deur

Vc.

Kb. *pizz.*

*p*

Notenbeispiel 2: Georges Bizet, Arie des Don José aus *Carmen* („Blumenarie“) (ohne Einleitung).

Thomas Mann schreibt dazu: „[...] nun war in der Begleitung aller Instrumentalzauber los, der nur irgend geeignet sein mochte, den Schmerz, die Sehnsucht, die verlorene Zärtlichkeit, die süße Verzweiflung [...] zu malen“<sup>15</sup>. Und genau dieser „Instrumentalzauber“ entsteht m.E., weil Bizet auf die Oboe ganz verzichtet und das Englischhorn so wohl dosiert einsetzt, dass es (von den klaren Solostellen abgesehen) als solches klanglich nicht erkennbar ist – ebenso wenig, wie die Flöten, Klarinetten oder Hörner aus dem Ideal des Mischklanges, der diese Arie prägt, herausstechen.

Ganz anders dagegen geht Debussy in *Prélude à l'après-midi d'un faune* vor. Zunächst ist natürlich der immense Stellenwert solistischer Passagen in der Komposition zu erwähnen – der Beginn zeugt davon eindringlich, aber im Verlaufe des gesamten Stücks gibt es nur selten

<sup>15</sup> Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt a.M. 1993, S. 889.

Stellen, an denen nicht ein einzelnes Instrument (neben der Flöte besonders die Oboe, die Klarinette und das Horn sowie auf anderer Ebene die Harfe) klar hervortritt (T. 17-20 wären so eine Ausnahme, die die Regel bestätigt). Das ist sicherlich etwas, was für die impressionistische Instrumentation insgesamt von Bedeutung ist (wir finden dasselbe ja auch in den *Pavanes* von Ravel), und der Grund dafür, dass ich an dieser Stelle nicht näher darauf eingehe, liegt eher an der Offenkundigkeit des Phänomens, dass uns im Unterricht vor keine fachlichen oder didaktischen Probleme stellt.

Aber was ich gerade im Vergleich zu Bizet besonders frappierend und „neu“ finde, ist der Akkord von Oboen und Klarinetten in vierten Takt. Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass der Beginn des *Prélude* instrumentationstechnisch in jeder Hinsicht außergewöhnlich ist: Die unbegleitete Soloflöte in der tiefen Lage mit ihrem sehr speziellen Klang, das effektvolle, den gesamten Tonraum umfassende Harfenglissando, die sordinierten Streicher und das charakteristische Horn – und dann ein Akkord von Oboen und Klarinetten, der bei jeder Aufführung, auf jeder Aufnahme ein wenig roh, ungekünstelt (oder auch wenig kunstvoll) erscheint<sup>16</sup>. Ich wage zu behaupten: Ein instrumentationstechnisch beschlagener Komponist der Spätromantik hätte hier das *ais*<sup>1</sup> der 1. Oboe einem anderen Instrument anvertraut, der 2. Flöte oder der Klarinette, so dass es mit dem Schlussston der Soloflöte verschmelzen kann (so wie in Ravels *Pavane de la Belle au bois dormant* der erste Ton im vierten Takt perfekt verschmilzt – tiefe Flöte, gedämpftes Horn und ebenfalls gedämpftes Bratschenpizzicato vereinigen sich auf einem *e*<sup>1</sup>: Hier hören wir nur noch *Klang*, kein Instrument). So aber, mit den exponierten Oboen über den mischfähigen Klarinetten statt unter ihnen, komponiert Debussy entweder ungeschickt (er *zaubert* nicht) – oder er lehnt eben dieses Ideal des Mischklangs ab und vertraut darauf, dass der charakteristische Ton des Einzelinstruments, mag man ihn im Moment auch klar heraushören, über die gesamte Länge eines Stückes nicht primitiv wirkt, sondern ein kunstvolles Ganzes ergibt.

Die Analogie zur bildenden Kunst, wo der Impressionist die Farben nicht auf der Palette vermischt, sondern unvermischt aufträgt, so dass sich der Mischton erst im Auge des Betrachters aus angemessener Entfernung ergibt, liegt auf der Hand – und ist eventuell doch irreführend. Ravel instrumentiert oft genug anders, „mischt“ die Instrumente viel stärker, und auch bei Debussy findet man problemlos Stellen, an denen ein homogener Mischklang erzeugt wird (im *Prélude* z.B. in den bereits erwähnten T. 17-20). Was aber sicherlich ohne Einschränkung gilt, ist im Impressionismus das Ideal des transparenten Orchesterklangs, das in gewissem Gegensatz steht zu dem oben genannten Ziel des homogenen Mischklang, bei dem das Einzelinstrument in seiner Charakteristik zurücktritt und zum Mittel des „Instrumentalzaubers“ wird.

#### 4. Orchesterbesetzung und französische Instrumentation

---

<sup>16</sup> In der Aufnahme des BPO unter Claudio Abbado fällt das nicht auf – nach dem sehr präsenten Flötensolo setzen Oboen und Klarinetten so verdächtig leise ein, dass ich hier die Kunst der Tonmeister zu vernehmen glaube ([https://www.youtube.com/watch?v=aCphwVnD\\_hM](https://www.youtube.com/watch?v=aCphwVnD_hM)). In allen anderen mir bekannten Aufnahmen fällt der Akkord aus dem Rahmen.

Die Auffassung, es sei ein Merkmal des Impressionismus, dass die Orchesterbesetzung im Vergleich zur (spät)romantischen Musik kleiner und „minimalistischer“<sup>17</sup> sei, ist verlockend: Ein Blick auf die erste Seite der Partitur, und schon kann ein Merkmal abgehakt werden.

Ganz so einfach ist es aber leider nicht: Impressionistische Werke wie Debussys *La mer* oder Ravels *La valse* unterscheiden sich in dieser Hinsicht nicht von Richard Strauss' *Don Juan* oder Rachmaninows *Die Toteninsel*; lediglich die Riesenbesetzungen, wie wir sie bei Mahler oder den späteren Tondichtungen von Richard Strauss finden, werden nicht übernommen (und bleiben m.E. zeitlich und räumlich ein eng begrenztes Phänomen im deutschsprachigen Raum um die Jahrhundertwende).

Zudem erscheint es mir nicht sinnvoll, Werke ganz unterschiedlicher Gattung miteinander zu vergleichen: Das *Prélude à l'après-midi d'un faune* sollte doch wohl eher mit Wagners *Siegfried-Idyll* als mit der *Götterdämmerung*, die *Pavanes* von Ravel eher mit einem Stück aus der Suite *Der Bürger als Edelmann* von Strauss als mit dessen *Alpensinfonie* verglichen werden. Dann relativieren sich die Unterschiede ziemlich schnell.

Entscheidender also als die rein quantitative Betrachtung der Orchesterbesetzung ist der genauere Blick auf die Verwendung der Instrumente, und hier zeigen sich klare Tendenzen und Neuerungen in den impressionistischen Werken, von denen zwei bereits angesprochen wurden: Die extrem häufigen solistischen Passagen und die Transparenz des Orchesterklangs. Der erste Punkt erklärt sich eigentlich von selbst und kann anhand des *Prélude à l'après-midi d'un faune* hervorragend gezeigt werden; der zweite verdient an dieser Stelle eine etwas genauere Betrachtung.

Transparenz und Durchhörbarkeit des Orchestersatzes wird erzielt zum einen durch eine Reduzierung der gleichzeitig spielenden Instrumente (bis hin zum Extremfall der ersten Takte des *Prélude à l'après-midi d'un faune*), die sich eher als an der Besetzung eines Stücks an den vielen Pausen in den einzelnen Stimmen erkennen lässt; und sie wird erzielt durch konsequente Abdämpfung der eher begleitenden Stimmen (sichtbar natürlich an den vorgeschriebenen Dämpfern, aber auch an Dynamikvorgaben, Reduzierung der Spielenden bei den Streichern und Vermeidung „verdickender“ Instrumentation z.B. durch die Hörner).

Transparenz ist m.E. aber auch ein Merkmal französischer Orchestermusik schon vor dem Impressionismus, und offenbar gibt es hier einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Ideal des deutschen Orchesterklangs (warm und eher dunkel) und dem französischen (hell und durchhörbar). Das lässt sich bis hinein in verschiedene Traditionen des Instrumentenbaus beobachten, z.B. bei dem Fagott, bei dem sich in Frankreich der eher näselnde, aber auch virtuos-leichte Ton des Barockfagotts erhalten hat, während im deutschsprachigen Raum die Entwicklung hin zu einem runden, mischfähigem Ton ging; oder auch bei den Hörnern und Trompeten, die in Frankreich enger mensuriert sind und dadurch heller klingen als ihre klanglich dunkleren deutschen Verwandten. In den heutigen, international geleiteten, besetzten und agierenden Spitzenorchestern, von deren Aufnahmen wir alle geprägt sind, sind diese Unterschiede allerdings kaum noch hörbar.

Schließlich – und ich hoffe, ich begeben mich hier nicht auf zu glatten Boden – gibt es wohl auch so etwas wie eine nationaltypische Neigung für bestimmte Instrumente, die sich dann natürlich in einer so französisch geprägten Epoche wie dem Impressionismus auch auswirkt. Besonders lässt sich das am Beispiel der Flöte und Harfe sehen; diese Instrumente spielen in

---

<sup>17</sup> So bei wikipedia (s.v. Impressionismus): „[...] dass die Orchester minimalistischer aufgebaut sind, im Vergleich zu den im Laufe der Zeit immer größer und pompöser werdenden Orchestern der romantischen Musik.“ ([https://de.wikipedia.org/wiki/Impressionismus\\_%28Musik%29](https://de.wikipedia.org/wiki/Impressionismus_%28Musik%29); Abruf vom 21.2.22).

fast allen mir bekannten impressionistischen Werken eine herausragende Rolle, während im deutschsprachigen Raum die Flöte sicherlich nicht vor den anderen Holzbläsern rangiert und die Harfe oft genug gar nicht eingesetzt wird. Dass wir es hier durchaus mit einem historisch gewachsenen Phänomen zu tun haben, zeigt sich schon viel früher als im Impressionismus, wenn man Wolfgang Hildesheimers Mozart-Biografie in dieser Hinsicht vertrauen darf: „Für sie [gemeint ist die Tochter des Herzogs de Guines] [...] schrieb er [Mozart] denn auch das Konzert für Flöte und Harfe in C-Dur (K 297c), für zwei Instrumente mithin, zu denen er keine Beziehung hatte; und entsprechend der inzwischen manifesten Abneigung gegen Spieler und Instrumente ist das Konzert denn auch eines seiner nichtssagenden Werke dieser Periode geworden“<sup>18</sup>. Flöten- oder Harfenkonzerte von bedeutenden deutschsprachigen Komponisten des 19. Jahrhunderts gibt es nicht, wohl aber von Saint-Saëns, und in der Kammermusik tauchen die beiden Instrumente prominent auf bei Debussy und Ravel, aber auch bei Ibert, Fauré oder Milhaud; im deutschsprachigen Raum sehe ich keine Entsprechungen von dieser Relevanz<sup>19</sup>. – Es gibt also, abgesehen von bauartbedingten Unterschieden wie beim Fagott, auch eine Differenz in Besetzungsfragen, die zu einem „französischen“ Klangbild im Orchester führen, das dann auch für den Impressionismus von Bedeutung ist.

## 5. Fazit

Ich fasse zusammen und hoffe, dabei das Wesentliche für den Unterricht zu benennen:

- Die Analyse von Instrumentation ist nicht trivial und besteht aus mehr als der Aufzählung der beteiligten Instrumente und Spielarten.
- Das Fachvokabular für die Analyse von Klängen muss aus musikfremden Bereichen entlehnt werden – Farbe, Temperatur, Aggregatzustand...
- Problematisch bei der Analyse von Instrumentation kann sich erweisen, dass ihre Wirkung nicht nur von den komponierten Noten, sondern auch von der Umsetzung durch die Interpreten abhängt.
- Die wesentliche Eigenschaft der impressionistischen Instrumentation ist die Transparenz, die in Gegensatz steht zum Ideal des homogenen Mischklangs in der Romantik.
- Einige Besonderheiten der Instrumentation impressionistischer Orchesterwerke sind eher Merkmal einer nationalen Tradition als der Epoche.

---

<sup>18</sup> Wolfgang Hildesheimer, Mozart, Berlin (Ost) 1980, S. 109.

<sup>19</sup> Es ist hier nicht der Platz, um das auszuführen, aber sicherlich spielt die große Bedeutung der Harfe für die französische Musik auch eine Rolle in Debussys Klavierwerken, in denen wir so viele „Harfeneffekte“ wie Arpeggios oder Glissandi finden – selbst die Bassstimme in *Voiles* mit dem repetierten Achtel-B kann man sich gut als Harfenstimme vorstellen.