

Alan Belkin, Komponist

Künstlerische Orchestration

Dies ist die dritte Ausgabe meiner Serie von Online-Büchern über musikalische Technik. Die anderen Bücher behandeln Form, Kontrapunkt und Harmonielehre. Alle Hinweise basieren auf meinen eigenen Erfahrungen als Komponist und Lehrer.

Ergänzend könnte mein Online Mini Kurs über Orchestration interessant sein.

Diese Serie ist meinen Lehrer und Freund Marvin Duchow gewidmet, einem der wenigen wahren Gelehrten, ein Musiker mit wahrer Größe und Einfühlungsvermögen; und ein Mann von unübertroffener Freundlichkeit und Großzügigkeit.

Eine Anmerkung zu den musikalischen Beispielen: Alle musikalischen Audio-Beispiele hier sind meine eigenen. Partiturbeispiele sind klingend notiert, obwohl Oktavtranspositionen (Piccoloflöte, Kontrabass, etc.) beibehalten wurden, um Hilfslinien zu vermeiden. Die Partituren wurden verkürzt, und gelegentlich wurden detaillierte Aufführungszeichen weggelassen um Platz zu sparen. Ich habe ebenfalls Beispiele aus dem Standard Repertoire verwendet (gekennzeichnet mit „Repertoire Beispiel“). Unglücklicherweise verhindert das Copyright, Partituren und Audioaufnahmen von diesen zu verwenden: Es wäre unmöglich diese Arbeit kostenlos zur Verfügung zu stellen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Wozu ein weiteres Buch über Orchestration?

Vorüberlegungen

- Hinweise zu den Instrumenten
- Was ist schlechte Orchestrierung?

Grundbegriffe, Teil 1

- Orchestrierung und Form
- Veränderung des Klangs
- Gleichbleibende Strukturen
- Interpretation der Phrasierung
- Orchestration und Dynamik/Lautstärken
- Registrieren
- Farbe
- Klingender oder trockener Klang
- Kräftiger oder dünner Klang; Unisono Verdoppelung
- Ausgewogenheit: gleichbleibend und aufeinanderfolgend

Grundbegriffe, Teil 2

- Musikalische Linien oder Instrumentalteile
- Tonebenen
- Kontrapunktische Orchestration
- Tutti

Zusammenfassung: Was ist gute Orchestration?

Akkordische Orchesterbegleitung

Fazit, Anmerkungen, Literaturliste

Anhang 1: einige pädagogische Ideen

- Particelli als Lehrmittel
- Orchestration lernen durch Repertoire
- Grade von Kontrast
- Orchestersimulation

Anhang 2: Charakterglossar

© Alan Belkin, 2001, 2008. *Das Copyright liegt beim Urheber. Das Material darf kostenlos weitergegeben werden, solange der Name des Autors genannt wird.*

Einleitung: Wozu ein weiteres Buch über Orchestration?

Es existieren bereits verschiedene ausgezeichnete Bücher über Orchestration: Rimsky Korsakovs *Grundlagen der Orchestration* ist heutzutage immer noch genauso aktuell wie zu seiner Veröffentlichungszeit. Die hervorragenden Texte von Piston und Adler verbinden grundlegende Informationen über Instrumente mit nützlichen Hinweisen über deren Kombination.

Koechlin's Monumentalwerk *Traité de l'Orchestration* ist eine Klasse für sich: In seinen vier großen Teilen stellt der Autor eine lebenslange Erfahrung als Orchestrator zur Verfügung und ergründet viele Themen, die nirgendwo sonst behandelt werden. Unsere Arbeit verdankt Koechlin sehr viel.

Keines dieser Bücher behandelt, wie man Orchestration systematisch dazu nutzt, um eine musikalische Aussage zu machen. Dies ist das Thema des Buches, was uns, zusammen mit den anderen Büchern dieser Online-Serie, helfen soll, musikalische Techniken, wie sie andere Menschen hören, zu verstehen.

Rimsky Korsakov schreibt, „Die Instrumentation ist eine Schöpfung und Schaffen kann man nicht lehren“. Die Erfahrung zeigt, dass er recht hat. Wenn die Grundlagen über Instrumente einmal verinnerlicht wurden, ist es schwer, die feineren Züge dieser Kunst zu lehren, jenseits von tatsächlicher Komposition. Das Instrumentieren von Klavier- oder Kammermusik wird oft als Lehrmethode

genutzt, da es nützliche Herausforderungen darstellt, aber diese stellen sich nur in Form einer Übersetzung, nicht aber einer Komposition dar. Wir werden uns an dieser Stelle nicht mit dem Thema der Transkription/Übertragung beschäftigen, weil dieses Thema zur Genüge in anderen Lehrwerken dargestellt wurde, zum Beispiel in Joseph Wagners *Orchestration*.

Was ist Orchestration? Für unsere Zwecke, Orchestration kommt nach der Instrumentation, wo der Student lernt, wie die Instrumente funktionieren und was typisch für sie ist. Das allgemeine Konzept der Orchestration, bestimmte Klangfarben bestimmten Linien zuzuordnen, ist sehr unzureichend. Klangfarbe macht einen wirkungsvollen Teil von musikalischem Charakter aus. Es sinnvoll einzusetzen bedarf viel Wissen über Ebenen, wie man musikalische Fäden kombinieren kann und wie Klangfarbe unsere Wahrnehmung von musikalischer Form verändern kann. Tatsächlich gibt es keinen einzigen Bereich in der Musik, der nicht von Klangfarbe abhängig ist: Es beeinflusst sogar die grundlegendsten harmonischen Übungen. Die Spannung einer Appogiatur wird sich stark verändern, abhängig davon ob sie für Gesang, Streicher oder Klavier geschrieben wurde. Unsere Definition von Orchestration ist hier folgende: Komponieren mit Klangfarben. Wir werden uns meist darauf konzentrieren, wie Orchestration musikalisch gezielt eingesetzt werden kann.

Orchestration ist schwer zu vermitteln. Erstens ist es schwierig, den Studenten Rückmeldung zu Ihrer Arbeit zu geben: Ein echtes Orchester wartet nicht gerade darauf, elementare Übungen auszuprobieren. Zweitens, wenn die Sachen spielbar sind und die Einsätze der Instrumente nicht im Gegensatz zu den Intentionen der Originalkomposition liegen ist es beinahe genauso unmöglich, unfassbar schlecht für Orchester zu schreiben als auch unfassbar genial. Das liegt daran, dass in der historischen Entwicklung des Orchesters meist Wohlklang und flexible Spieltechniken bevorzugt wurden. Die Unzulänglichkeit von schlechten, aber spielbaren Orchestrationen zeigt sich erst über längere Zeitspannen oder bei wiederholtem Anhören. Unklarheit oder Schwerfälligkeit ermüdet das Gehör und die Struktur und Charakter der Arbeit sind nicht abwechslungsreich und undifferenziert.

Natürlich ist das Emulieren des Orchesters am Computer ein nützliches Instrument und die Qualität dessen steigt immer weiter. Aber damit solch eine Simulation wirklich überzeugt, muss der Orchestrator genau wissen, wie die Passage von echten Musikern gespielt klingen würde; die meisten nicht professionellen Simulationen sind unausgewogen und im Detail schlecht ausgearbeitet. Ich werde einige Vorschläge zur Verbesserung von Simulationen machen.

Wie in unseren früheren Bücher werden wir uns hier auf allgemeine Grundsätze konzentrieren statt auf Faustregeln. Da die Orchestrierung so schwer

experimentell zu erlernen ist, scheint dies besonders wichtig. Als Beispiel soll eine allgemeine Faustregel dem Student helfen, große Lücken in der orchestralen Textur zu vermeiden. Zwei Grundsätze gelten hier:

1. Musikalische Elemente in verschiedenen Registern werden nicht auf derselben Tonebene wahrgenommen.
2. Um vollen Klang zu empfinden, benötigt das Gehör eine weitestgehend vollständige Registrierung in allen Bereichen, besonders im Mittelregister.

Durch diese Prinzipien wird klar, warum große Lücken an ruhigen, verspielten Passagen sehr effektiv sein können, in Tutti-situationen aber vermieden werden müssen.

Ein weiterer Vorteil in der Erörterung allgemeiner Grundsätze liegt darin, dass viele unserer Hinweise genauso für elektro-akustische und gemischte Musik gelten, statt sich nur auf traditionelle Besetzungen zu beschränken. Das bedeutet, wir werden uns viele Beispiele aus dem Standard-Repertoire anschauen, damit der Bezug leichter fällt.

Wichtiger Hinweis: Diese Arbeit dient nicht als Ersatz für die obengenannten Texte sondern als Ergänzung.

Vorüberlegungen

Hinweise zu den Instrumenten

Bevor wir mit unserer Diskussion über die Orchestrierung selbst fortfahren, sind ein paar allgemeine Anmerkungen zu den Aufgaben der Orchester-Familien notwendig, ebenso einige spezifische Hinweise darüber, wie sie zu behandeln sind. Wir gehen davon aus, dass jeder Student für Orchestration bereits grundlegende Kenntnisse der Harmonielehre besitzt und damit auch die Grundregeln des vierstimmigen Chorsatzes beherrscht, da der Gesangschor ein guter Anhaltspunkt ist, und man jede Instrumentalabteilung des Orchesters wunderbar damit vergleichen kann. Für Studenten, die mehr mit dem Klavier vertraut sind, soll dies einen Anhaltspunkt darstellen.

Streicher

Wie bei einem Gesangschor bietet die Streicherfamilie eine große Homogenität im Klang und ist in der Lage, alles von der einfachsten monophonen Linie bis zur reichsten Polyphonie spielen. Praktisch alles, was für Chor geeignet ist, wird

auch mit den Streichern gut klingen.

Allerdings verfügen die Streicher über ein viel weiteres Spektrum an klanglichen Möglichkeiten gegenüber dem Chor, welche in einem viel größeren Tonumfang bestehen, ihrer großen Flexibilität, den zahlreichen Artikulationsmöglichkeiten und der Fähigkeit, Akkorde zu spielen.

Anders als beim Schreiben für Gesangschor, gibt es beim Schreiben für Streicher häufig Stimmkreuzungen. Das ermöglicht den tiefen Instrumenten, ab und zu die Hauptmelodie zu spielen und, noch wichtiger, gibt es jeder Instrumentengruppe innerhalb der Abteilung die Möglichkeit, sich frei zu bewegen, was der Fähigkeit von Streichern entgegenkommt, welche einen deutlich größeren Stimmumfang haben als die menschliche Stimme. Da diese Familie klanglich sehr gut zueinander passt, entstehen durch die Stimmkreuzung keinerlei Probleme.

Adagio Symphonique: Zuerst kreuzen die Bratschen die zweiten Geigen und dann übernehmen die ersten und zweiten Geigen die Hauptmelodie. Diese Freiheit des Aussetzens der Stimmen schafft einen Dialog, welcher die Musik intensiviert.

Ein Hinweis über das Pizzicatospiel von Streichern: diese werden am besten als Perkussionseffekte genutzt. Obwohl sie von Streichinstrumenten produziert werden, haben sie keine klangliche Gemeinsamkeit mit gestrichenen Saiten.

Holzbläser

Holzbläser bieten aufgrund ihrer verschiedenen markanten Klangfarben gute Möglichkeiten für Soloeffekte. Es ist eine gute Taktik, jeden Holzbläser als 3 Instrumente in einem zu betrachten: eines mit einer hohen, eines mit einer mittigen und eines mit einer tiefen Klangfarbe. Kombinationen, welche in einem Register gut funktionieren, können in einem anderen merkwürdig wirken. Außerdem ist jeder Holzbläser Teil von einem anderen, unabhängigen Chor: Zum Beispiel sind Klarinetten in der Größe/Tonhöhe von Kontrabass bis Piccolo verfügbar. (Die Doppelblattinstrumente, Oboe, Englisch Horn und Fagott können als eine Familie gesehen werden.)

Es gibt eine qualitative Veränderung des Charakters, wenn eine Linie von zwei oder mehr Instrumenten derselben Familie unisono gespielt wird. Was wichtiger ist als die quantitative Veränderung: Drei Oboen sind nicht einmal doppelt so laut wie eine, aber es entsteht eine Art Choruseffekt, weil es unvermeidbare

Intonationsschwierigkeiten gibt. Eine Linie, welche vom Charakter eine Sololinie ist, wirkt weniger durch Dopplung, was an dem unterschiedlichen Charakter liegt.

Zunächst hören wir diese Melodie für eine Oboe solo, dann für drei Oboen unisono.

Das Hauptproblem beim Schreiben für Holzbläser entsteht, wenn sie für Akkorde benutzt werden, sowohl durch ihre verschiedenen Klangfarben zwischen einzelnen Instrumenten (in verschiedenen Registern) als auch untereinander. Ein typischer Anfängerfehler ist es, einen Akkord mit jeder Note einer anderen Klangfarbe zuzuordnen, z.B. vier verschiedene Klangfarben bei einem Vierklang wären sehr grob. Eine typische Methode, vorgeschlagen von Rimsky Korsakov, stellt das Überlappen und Ineinandergreifen dar, wodurch es schwer wird, zu verifizieren, wer was spielt, man täuscht praktisch das Gehör.

Keiner dieser Akkorde harmoniert auf die Art und Weise wie ein Streicher- oder Blechbläserakkord. Allerdings sind die gestapelten Anordnungen (# 1 und # 5) die schlimmsten, besonders die dissonante Quarte in der Oboe sticht heraus. Die (verhältnismäßig) besten gemischte Versionen sind die überlappenden (# 2 und # 6).

Beim Schreiben für mehrere Holzblasinstrumente ist die Oboe das Instrument, welche in der gesamten Mischung am ehesten auffällt. Es wird jede Kombination definitiv färben, zum Guten oder zum Schlechten.

Diese zwei Akkorde enthalten exakt dieselben Noten. Der zweite Akkord, mit Oboen ausgesetzt, ist wesentlich schärfer. Beide könnten im richtigen Kontext nützlich sein, aber die Version mit den Oboen hat einen auffälligeren Charakter.

Wenn Holzbläser gleichzeitig bei denselben Tönen wie die Streicher verwendet werden, dienen sie dazu, mehr Lautstärke zu erzeugen ("Breite").

Symphonischer erster Satz: Der Verdoppelung der Holzbläser in den beweglichen Linien der Streicher macht diese breiter und beträchtlich kräftiger.

Manchmal, wenn die Streicher eine Oktave höher verdoppelt werden, erzeugt das Hinzufügen der Holzbläser einen helleren Klang.

Symphonischer dritter Satz: Das Doppeln der zweiten Geige durch die Oboe macht die Stimme klarer und hellt den Klang sie auf.

Wenn Holzbläser auf der gleichen Tonebene wie die Blechbläser verwendet werden, ist deren Aufgabe das Auffüllen der Akkorde in der hohen Lage, da das Doppeln im Unisono praktisch nicht wahrnehmbar ist

Symphonischer erster Satz: Hohe Holzbläser vervollständigen den aufsteigenden Akkord von den Blechbläsern.

Blechbläser

Blechbläser sind homogener als Holzbläser, aber nicht so beweglich. Sie können sowohl eine melodische, rhythmische, kontrapunktische oder harmonische Rolle gleich gut übernehmen. Sie können auch Chorsatz besser darstellen als die Holzbläser, in viel alter Musik, doppelten die Blechbläser, besonders die Posaunen, einfach den Gesang.

Die Hörner sind am besten als Alt-Instrumente gedacht, Anfänger platzieren sie oft zu tief oder zu hoch. Die beste Lage für die Hörner in einer Harmonie sieht wie folgt aus: drei oder vier Hörner, in enger Lage, im Register der Altstimme. Manchmal doppelt das vierte Horn das erste eine Oktave tiefer.

Sinfonie Nr. 5, Finale: Die drei Hörner hier fügen dem Klangbild mehr Fülle hinzu, ohne schwerfällig zu klingen.

Die Hörner sind traditionell in hohe und niedrige „Spezialisten“ aufgeteilt, welche abwechselnd nebeneinander sitzen, d.h. Horn 1 und 3 spielen die hohen Noten, während Horn 2 und 4 die tiefen Töne übernehmen. Während alle Hornspieler mit dem Mittelregister vertraut sind, erfordert das Spielen der Extremlagen ein besonderes Mundstück, welches besondere Anstrengungen und Übung erfordern. Während die "hohen" Hörner nicht so bequem tiefe Töne spielen können, liegen den "tiefen" Hörnern umgekehrt nicht die hohen Noten.

Die tiefsten Töne der Hörner werden am besten nur bei langsamen Pedalpassagen benutzt; sie eignen sich nicht für bewegliche Bass-Linien, welche sie sie scheinbar schwerfällig wirken lassen.

Piston erwähnt, dass der Umgang mit Hörner am besten mit Gedanken an ein Naturinstrument erfolgen sollte, zum Beispiel mit einer Präferenz für offene harmonische Intervalle wie Quinten und Oktaven und generell für diatonische Linien. Dies ist immer noch ein sehr guter Rat.

Sinfonie Nr. 8: Das Beschränken der Hörner auf Oktaven bei längeren Zählzeiten hält die Harmonie transparent.

Obwohl Hörner mittlerweile natürlich chromatische Instrumente sind, ist Beweglichkeit nicht ihre Natur.

Diese Beobachtungen gelten ebenso für Trompeten. (Beachten Sie jedoch, dass Hörner und Trompeten mit ziemlich rasch wiederholten Noten klarkommen können.).

Trompeten klingen in weitem Abstand seltsam leer, Posaunen hingegen klingen sowohl in offenen als auch in geschlossenen Harmonien voll. Posaunen in enger Lage im Bariton Register sind etwas leichter als Hörner, eine nennenswerte Tatsache, wenn man Blechbläser zur Begleitung von Soloinstrumenten oder der menschlichen Stimme nutzen möchte.

Ein Vergleich von Hörnern und Posaunen in diesem Register.

Gedämpfte Blechbläser sollten als eine gesonderte Familie mit eigener Klangfarbe behandelt werden, so sehr unterscheidet sich der Klang von offenen Blechbläsern. Wenn weich geblasen, klingen gedämpfte Blechbläser so ähnlich wie Doppelrohrblattinstrumente; stark geblasen haben sie durch ihren schroffen Klang einen ganz eigenen Charakter.

Schlaginstrumente

Zwar gibt es verschiedene Arten der Klassifizierung von Schlaginstrumenten, aber meist ist es für den Komponisten sehr sinnvoll, sie nach ihrem Klang einzuordnen und sie dann in Familien wie Register und Tonhöhe einzuteilen. Beispielsweise sind Instrumente aus Metall normalerweise "offen", mit einer erheblichen Nachhallzeit und somit nicht gut geeignet für schnelle, präzise Rhythmen. Auf der anderen Seite können sie einen sehr guten Hintergrundteppich liefern. Holzinstrumente sind "trocken"; am besten werden sie dort eingesetzt, wo Klarheit und Definition wichtig sind. Die Eigenschaften von Fellinstrumenten liegen dazwischen: Tief gespielt, können sie ziemlich lang nachhallen und umso höher sie gespielt werden, desto mehr gleicht ihr Sound den hölzernen Perkussionsinstrumenten.

Schlaginstrumente können folgende Aufgaben ausführen:

- Akzent/Betonung

Vergleichen Sie die beiden Versionen von jedem Akkord: Jeder wird zuerst ohne und dann mit Schlaginstrumenten dargestellt. Das Hinzufügen von Schlaginstrumenten schärft die Akzente, indem es Eindringlichkeit und Kraft hinzufügt.

(Repertoire Beispiele) Es gibt unzählige Beispiele für einschneidende Schlussakkorde in der bedeutenden Orchestermusik der klassischen Periode, in welcher die Pauken zur Betonung eingesetzt wurden.

- Melodie

Die Melodie in der Marimba sticht problemlos über den mysteriösen von geteilten Streichern gespielten Akkord heraus.

(Repertoire Beispiel) Schostakowitsch, Symphonie No. 15, Finale, Coda (Probe # 148): Die Pauken präsentieren das Passacaglia Motiv, während andere Schlaginstrumente mit fester Tonhöhe um ihn herumtanzen. Anhaltende Streicherakkorde liefern einen geheimnisvollen Hintergrund.

- Rhythmus

Das Xylophon spielt eine rhythmische Idee.

(Repertoire Beispiel) Bartok, Konzert für Orchester, 2. Satz, Anfang: Die kleine Trommel (ohne Schnarre gespielt) transportiert ein wichtiges rhythmisches Motiv.

- Resonanz

Ohne das leise Tremolo der Becken würde der Klang der Flötenmelodie lückenhaft und leer klingen.

(Repertoire Beispiel) Dallapiccola, Canti di Liberazione, Einleitung: Während eine weitgefächerte Gesangslinie durch die verschiedenen Bereiche des Chores geht, erzeugen leise Beckentremolos einen eindringlichen Hintergrundteppich. Man beachte, dass die Becken nicht nur durchgängig weitertremolieren, sondern in sich überschneidenden Wellen komponiert sind.

- Übergangs-Sound zwischen verschiedenen Lautstärken.

Ohne die diminuierenden Paukenwirbel wäre der Kontrast zwischen den hohen Blechbläsern und den tiefen Streichern viel plötzlicher.

(Repertoire Beispiel) Bruckner, 9. Symphonie, 1. Satz, Takt 75-76: Ein Paukenwirbel, Diminuendo gespielt, bietet einen reibungslosen Übergang zwischen den lauten Tutti, welche vorher kommen und der sehr ruhige Passage, welche folgt.

Als allgemeine Regel gilt, dass Schlaginstrumente in Kombination mit anderen Familien bei denselben Tönen der Musik um sie herum entsprechen sollten.

Die menschliche Stimme

Das Schreiben für Stimmen ist ein zu umfangreiches Thema, als dass es an dieser Stelle detailliert betrachtet werden könnte; stattdessen sollen hier lediglich ein paar Hinweise gegeben werden.

Die Worte müssen so verständlich wie möglich dargestellt werden. Singen verzerrt von Natur aus Worte stark zugunsten von Vokalen; die hauptsächliche Aufgabe von Konsonanten ist die Artikulation.

Der Rhythmus, die Betonung und Kontur der Gesangslinie sollte den Worten folgen, gut ausgesprochen. Sie dürfen übertrieben werden, sollten aber nicht dem Rhythmus und der Kontur der gesprochenen Verbalphrase widersprechen. Es sollte außerdem in Erwägung gezogen werden, dass die Stimme keinen vollen Klang entwickeln kann, wenn Vokale mit geschlossenem Mund geformt werden, wie zum Beispiel das französische "u". (Es ist kein Zufall, dass das italienische "amore" ein wunderbar zu singendes Wort ist!) Deshalb müssen klimatische Passagen um wichtige Worte herum geplant werden, welche der Stimme erlauben, diese so zu singen.

Stimmen brauchen Zeit, um ihren vollen Klang zu entwickeln; daher ist sehr bewegliches und/oder Staccato Schreiben eine seltener, besonderer Effekt.

Mehr als jedes andere Instrument erfordert das Schreiben von Stimmen die hauptsächlichen Benutzung der Mittellage, um Überanstrengung zu vermeiden. Sehr tiefe und (insbesondere) sehr hohe Passagen sollten nur bei besonderen Momenten benutzt werden.

Was ist schlechte Orchestrierung?

Wie bereits erwähnt, ist es eigentlich ziemlich schwierig, eine wirklich schlechte Orchestrierung zu erstellen, sofern die Musik spielbar ist.

Während wir uns hier hauptsächlich auf die positiven Aspekte der künstlerischen Orchestrierung konzentrieren, lohnt es sich, die Hauptkriterien einer schlechten Orchestrierung aufzuzeigen:

- Kraftlosigkeit eines Effektes: Nicht alle zur Verfügung stehenden Mittel zu nutzen um den gewünschten Effekt zu erhalten (z.B. der Versuch, einen perkussiven Effekt zu erzeugen aber nur durch ein paar Holzbläser und ohne

perkussive Klänge zu verwenden); Das Erzeugen widersprüchlicher Gesten (z.B. das Hinzufügen von Instrumenten während eines Diminuendos).

- Akustische Erschöpfung: Übermäßige Benutzung der Extremregister oder sehr herausstechender Farben; Mangel an Abwechslung im harmonischen Gefüge.
- Schwammigkeit: Zu viel Unisono Verdoppelung.
- Schwere: Zu viel Verdoppelung oder Überladung des tiefen Registers.
- Durchgehend trockener Klang ohne Hintergrund Resonanz. (Trockener Klang kann effektiv sein, aber er sollte es nicht generell sein.)
- Unordnung zwischen musikalischen Elementen: Schlecht auseinander zu haltende Tonebenen
- Formale Verwirrung: Änderungen der Klangfarbe an beliebigen Orten, unangebrachte Änderungen welche nicht dem notwendigen Grad des Kontrastes entsprechen.
- Mangel an klarem Charakter.

Grundbegriffe, Teil 1

Orchestrierung und Form

In dieser Reihe von Online-Büchern haben wir wiederholt darauf bestanden, dass alle musikalischen Ausdrücke weitgehend durch ihre Platzierung in der Zeitspanne des Werkes wirken. Künstlerische Orchestrierung muss auch als integraler Bestandteil der musikalischen Form gesehen werden.

Wichtige Punkte, welche in Bezug auf das ganze Werk orchestral geplant werden müssen, umfassen:

- Wechsel des Klangs: Änderungen der Klangfarbe müssen im musikalischen Kontext logisch nachvollziehbar sein. Eine Änderung des Klangs erzeugt eine formale Betonung. Üblicherweise ändert sich der Klang zwischen Phrasen, Abschnitten usw. Innerhalb einer Phrase treten Änderungen in der Orchestration normalerweise nur an signifikanten Momenten auf: bei motivischen Veränderungen, Höhepunkten und Kadenz. Änderungen an anderen Stellen klingen willkürlich.

Vergleichen Sie die erste Version, wo der Wechsel von der Flöte zur Oboe

musikalisch nachvollziehbar ist, mit dem zweiten. Obwohl das lächerlich wirkt, ist dies ein häufiges Problem in Arbeiten von Studenten.

(Repertoire Beispiel) Mozart, Le nozze di Figaro, Ouvertüre, Takt 59-67: Instrumente werden durch den gesamten Satz hinzugefügt, koordiniert mit motivischen Wiederholungen, das Addition (Flöten) erscheint als Imitation.

- Akzente: Momente, welche die besondere Aufmerksamkeit der Zuhörer erregen sollen (siehe das folgende Beispiel unten). Akzente erfordern in der Regel kurz das Hinzufügen eines neuen Klangs oder das Ändern der Spieltechnik auf irgendeine Art und Weise, z.B. mit Hilfe von Doppelgriffen in den Streichern. Die Änderung muss natürlich proportional zum Grad des erforderlichen Akzents erfolgen.

- Kadenz: Strukturelle Betonungen können oft durch einige Änderungen in der Orchestrierung verstärkt werden.

- Fortschreitungen: Fortschreitungen können Impulse und eine Richtung erzeugen, wie im ersten Band dieser Serie besprochen wurde. Typische Beispiele beinhalten:

- Crescendi und Diminuendi (siehe Beispiel unten).
- Allmählich steigende oder fallende Passagen. {
- Fläche wird breiter oder dünner.

- Abstufung der Höhepunkte: Normalerweise sticht ein Höhepunkt, kurz vor dem Schluss, mehr heraus als die anderen. Es ist wichtig, einige einzigartige Quellen aus der Orchesterliteratur an dieser Stelle zu erwähnen.

Das Hinzufügen von pizzicato gespielten Bässen unterstreicht die Kadenz. Sinfonie Nr. 7: Die wichtigste Klimax des Stückes (Takt 309) ist durch extreme Register orchestriert, eine Explosion der rhythmischen Aktivität und Klangfarbe bei den Schlaginstrumenten (Glockenspiel, hängende Becken, Pauken) sowie volle Blechbläser in sich schnell bewegenden Harmonien.

Grad des orchestralen Wechsels

Wie der harmonische Rhythmus, der Grad des harmonischen Wechsels, hat der Grad des orchestralen Wechsels einen großen Einfluss auf die Ausgewogenheit der Musik. Es ist schwer, sie genauso präzise einzuteilen wie den harmonischen Rhythmus, da Veränderungen in der Orchestration in viele Abstufungen von Auffälligkeit vorkommen. Das Hinzufügen einer Unisono Flöte, welche eine Linie in den Violinen doppelt, hat nicht über die gleiche Wirkung wie das Hinzufügen von drei Trompeten, welche Akkorde spielen. Dennoch, die Häufigkeit, in welcher Klangfarben hinzugefügt oder weggenommen werden,

besonders innerhalb einer Phrase, kann dazu beitragen, dass Spannung oder Entspannung entsteht. Solche "Beschleunigungen" und "Verlangsamungen" des Orchesters unterstützen und verbessern die Struktur der Phrasen innerhalb eines Werkes.

Sinfonie Nr. 6, Finale: Nach einem unruhigen Beginn mit erheblichen Veränderungen der Klangfarbe in jedem oder jedem zweiten Takt, setzt sich die Orchestrierung von Takt 11 an ruhiger fort. Dies spiegelt die Ankunft bei einer stabilen Präsentation des Hauptthemas dar, welches nach der Einführung folgt.

(Repertoire Beispiel) Mahler, 4. Symphonie, 2. Satz, Takt 34-46: Von Takt 34-42 sind die Veränderungen der Klangfarbe recht subtil. Doch der Einsatz von gestopften Hörnern in Takt 43, zwei Takte später gefolgt vom Hauptthema übertragen an die Holzbläser (Vorher wurden Streicher gespielt), schafft mehr emotionale Intensität. Im Allgemeinen ist der nervöse Charakter dieses Satzes durch die häufigen, auffallenden Veränderungen der Klangfarbe sehr verstärkt. Vergleichen Sie den Beginn des 3. Satzes, dessen ruhiger Charakter aus dem Übrigbleiben des Streicherchors die ganze Zeit über resultiert.

Grad der Kontinuität/Kontrast der Klangfarbe

Es ist erforderlich, dass der Grad der Änderung der Klangfarbe dem Grad des formalen Kontrastes entspricht: Eine große Zäsur erfordert mehr orchestralen Kontrast als ein neues Motiv innerhalb einer Phrase. Klangfarbe beeinflusst die Wahrnehmung der musikalischen Form stark: Ein zu großer Kontrast wird einen unangemessenen Bruch in der Musik erzeugen; ein zu geringer Kontrast wird die Musik ihrer notwendigen Deutlichkeit berauben. Anfänger verkennen oft den Grad des Kontrastes zwischen aufeinander folgenden Abschnitten. Zwar ist es unmöglich, den Grad von orchestralen Kontrasten mit kompletter Präzision festzulegen, aber wir bieten hier einige Richtlinien für die Bewertung des wahrgenommenen Kontrastes zwischen aufeinanderfolgenden orchestralen Phrasen. Doch zunächst eine wichtige Warnung: Der wahrgenommene Kontrast hängt nicht nur von der Klangfarbe ab, sondern auch von anderen Bestandteilen der Musik wie Register, Artikulation, die Textur, usw.

Um unsere Aufgabe zu vereinfachen, werden wir hier von der einfachsten Fall ausgehen: eine Phrase mit nur einer Klangfarbe, z. B. eine Melodie für Flöte solo. Dies wird uns erlauben, uns auf den Grad des Kontrastes zwischen den Klangfarben zu konzentrieren. Natürlich, umso mehr andere Aspekte der Musik sich gleichzeitig verändern, desto stärker wird der wahrgenommene Kontrast sein.

Hier ist eine grobe, aber nützliche Skala für Kontrast. Wir gehen davon aus, zwei aufeinander folgende Phrasen, welche abgesehen von der Klangfarbe und

der Transposition in jeder Hinsicht identisch sind, dem Register des neuen Instrumentes anzupassen. Die Skala verfügt über fünf Stufen, von einem minimalen Kontrast zu einem maximalen Kontrast. Innerhalb jeder Gruppe sind die Unterschiede nicht signifikant. Zum Zwecke dieser Diskussion werden wir uns auf Streicher, Holzbläser und Blechbläser als "Familien" und Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte mit ihren jeweiligen Hilfsmitteln als "Unterfamilien" beziehen. Generell gilt, dass Klangfarben, welche sich gut mischen lassen, in Akkorden kaum oder keinen Kontrast bilden, wenn sie in Folge gehört werden; Klangfarben jedoch, die sich nicht gut mischen lassen, in Akkorden für stärkere Kontraste sorgen.

Gruppe 1: Kontrast ist nicht wahrnehmbar oder sehr leicht

1. Austausch innerhalb desselben Instruments, zwischen den verschiedenen Registern, z. B. tiefe Flöte/Hohe Flöte (mit Ausnahme der Extremregister).
2. Austausch zwischen benachbarten Mitgliedern der Streicherfamilie.
3. Austausch zwischen Trompeten/Posaunen.

Gruppe 2: leichter bis mäßiger Kontrast

1. Austausch innerhalb derselben Unterfamilie der Holzbläser, z. B. Flöte/Altflöte, Oboe/Englisch Horn, usw.
2. Austausch desselben Instruments oder der Unterfamilie, aber einschließlich der Nutzung von den Extremregistern.
3. Austausch zwischen verschiedenen Mitgliedern der Familie der Holzblasinstrumente, und in Registern, welche sich gut in Akkorden mischen lassen, z. B. Klarinetten/Fagotte im Mittelregister, Flöten/Oboen im hohen Register.
4. Austausch zwischen bestimmten Holz- und Blechblasinstrumenten, wo eine gleichzeitige Mischung gut wäre, z. B. Fagotte/Hörner.
5. Austausch zwischen Horn/Trompete oder Horn/Posaune.

Gruppe 3: Kontrast ist stärker ausgeprägt

1. Austausch zwischen verschiedenen Mitgliedern der Familie der Holzblasinstrumente, welche sich nicht so gut in Akkorden mischen lassen, z. B. tiefe Oboe/tiefe Flöte. Sehr oft wird in solchen Fällen auch die Oboe benutzt.

2. Austausch zwischen Holz- und Blechblasinstrumenten: Kombinationen, welche sich nicht gleichzeitig mischen lassen.

3. Austausch zwischen Holzbläsern und Streichern.

4. Austausch zwischen Blechbläsern und Streichern.

Gruppe 4: Kontrast erzeugt mehr Aufmerksamkeit als die Ähnlichkeit

Der Klang ist vollkommen anderer Natur, z. B. gestrichene Streicher (arco) wechseln mit gezupften Streichern (pizzicato).

Gruppe 5: Kontrast ist ein völliger Austausch; er kann nur einen Aspekt der Phrase verwenden, z. B. Flöte und kleine Trommel: Nur der Rhythmus kann imitiert werden.

Weitere Hinweise:

- Schlaginstrumente können als eine Gruppe der Unterfamilien behandelt werden, wenn die Einteilung der Instrumente in Holzinstrumente, Metallinstrumente, Fellinstrumente, gestimmten und ungestimmten Instrumente erfolgt.
- Pizzicato-Streicher sollte eigentlich als eine Art gestimmte Schlaginstrumente gedacht werden.
- In einer Stelle mit mehr als einer Tonebene, wird der Kontrast vermindert, wenn die Hintergrundebene konstant bleibt, z. B. eine Flötenphrase wird von der Oboe wiederholt, wo beide Phrasen eine identische Streicherbegleitung haben.
- Wenn die Musik gemischte Klangfarben für ein Element verwendet (z.B. eine Unisono Melodie für Oboe und Klarinette im Unisono), ist der Grad des Kontrasts abhängig davon, ob es gemeinsame Elemente zwischen den beiden Mischungen gibt; z. B. werden Oboe + Flöte unisono näher an Oboe + Klarinette unisono klingen als einfach von der Oboe allein zur Klarinette allein zu gehen. Natürlich ist auch die Bedeutung der/des gemeinsamen Elements/e relevant. Man beachte, dass die ausgiebige Verwendung von gemischten Klangfarben die Wirkung größerer formaler Kontraste schmälert, da die Klangfarben, weil sie nicht rein sind, weniger ausgeprägt sind.
- Ein plötzlicher Wechsel von sehr laut bis sehr leise erfordert eine besondere Behandlung. Nach einem Tutti im fortissimo benötigt das Ohr einen Moment, um sich an sehr leise Musik zu gewöhnen; andererseits könnten die ersten leisen

Töne unbemerkt bleiben. Oft werden in solchen Fällen ein oder zwei Instrumente von der Fortissimo Passage für ein paar Takte gehalten, um den abrupten Wechsel etwas abzuschwächen.

Interpretation der Phrasierung

Es ist möglich, die Kontur einer Phrase durch Orchestration zu verbessern. Während das normale Auf und Ab der Musik normalerweise durch sensible Spieler herausgearbeitet wird, gibt es Fälle, in denen der Komponist es für notwendig hält, solche dynamischen Details ausdrücklich vorzuschreiben, sie können auch durch subtile Veränderung der Orchestrierung verstärkt werden. Die beiden häufigsten Fälle sind: Akzente und Höhepunkte: wie oben erwähnt, werden Akzente durch das temporäre Hinzufügen von einem oder mehreren Instrumenten erreicht, oft mit einer perkussiven Spielweise (obwohl manchmal nur ein Hauch von Kontrastfarbe ausreichend sein kann). Normalerweise sollte, was ergänzt wird, im selben Register liegen wie die Hauptlinie, und proportional zu der allgemeinen Dynamik und dem Charakter sein.

Symphonie Nr. 4, erster Satz: Das sfp in Takt 51 ist stark verdeutlicht durch die Anschläge in Achtelnoten in den dritten und vierten Hörnern und den Trompeten.

(Repertoire Beispiel) Beethoven, 7. Symphonie, Finale, 2. Thema, Takt 74 ff.: Die plötzlichen Akzente in dem Hauptmotiv (Streicher) sind viel deutlicher durch die Verstärkung Akkorden von den Holzbläsern.

Crescendi und Diminuendi: Ein Orchester Crescendo wird dadurch erreicht, dass Instrumente in einer gut abgestuften Ordnung hinzugefügt werden und ein Diminuendo durch Subtraktion von ihnen. Es ist besonders wichtig, nicht versehentlich der dynamischen Entwicklung einer Phrase durch Gegensätze zu widersprechen, z. B. durch das Hinzufügen von Instrumenten während eines Diminuendo.

Symphonie Nr. 4, 1. Satz: Das Crescendo wurde durch das Hinzufügen von hohen Oboen und einer Verdickung der Hörner (Takt 135) orchestriert. Auf dem Höhepunkt der Phrase (Takt 136), ein besonderer Akzent resultiert aus dem speziellen Klang der höchsten Register in den Hörnern (Eb), das Hinzufügen einer zusätzlichen Oktave (Bratschen) in den Streichern und den Paukenakkord in Takt 137. Man beachte ebenfalls das Weglassen der Oboen und die Ausdünnung in den Hörnern für die anschließende Diminuendo.

(Repertoire Beispiel) Beethoven, 9. Symphonie, Anfang: Das prächtige Crescendo wird durch die schrittweise Zugabe von Instrumenten erreicht: Violine 1, Kontrabass, Bratsche, Klarinette, Oboe, Flöte, Fagott, usw.

Orchestration und Dynamik

Es gibt eine wichtige Unterscheidung zwischen absoluter und relativer Dynamik. Jedes Instrument ist in jedem Register zu einem gewissen Grad dynamisch kontrollierbar. Einige Instrumente jedoch können in bestimmten Registern einfach keine absolute sichere Dynamik erreichen. Zum Beispiel wird eine Gruppe von Blechbläsern in ihrem hohen Register niemals sehr leise sein, eine tiefe Flöte kann niemals sehr laut sein. Die beste Regel für einen Anfänger ist: In den Dynamiken orchestrieren statt sie nur schriftlich aufzuführen. Besonders bei dynamischen Extremen gilt es sicherzustellen, dass die Instrumente und die ausgewählten Register förderlich für die benötigte dynamische Ebene sind. Als grobe Orientierung ist hier eine Tabelle, welche zeigt, welche absoluten Dynamiken die verschiedenen Familien erreichen können.

(* Die Klarinette kann leise flüsternd spielen, sofern sie nicht zu hoch gesetzt wird.)

Was in dieser Grafik wichtig ist, sind die dynamischen Extreme. Streicher und bestimmte Schlaginstrumente, (Tam Tam, Becken und die tiefen Trommeln) können praktisch unhörbar starten. Für schiere Kraft hat nichts die Kraft und Auswirkungen wie hohe Blechbläser plus Schlaginstrumente.

Die Notation von Dynamik ist für Anfänger oft problematisch. Ein guter Ansatz ist es, so zu tun, als gäbe es nur vier dynamische Ebenen: *pp*, *mf*, *f* und *ff*. Erstens wird die Passage so orchestriert, dass die gewünschte absolute dynamische Ebene natürlich durch die Wahl von Instrumenten und Register erreicht wird. Zweitens werden Dynamikzeichen als Hinweise benutzt. Es wird ausgewählt, welche der vier oben genannten Dynamiken am besten zu der Passage passt. Drittens sollten mittlere Dynamiken (*mp*, *mf*) als Ausgangspunkte vermieden werden: Das ist, was Spieler tun, wenn überhaupt keine Dynamik notiert ist. Schließlich sollten Anfänger es vermeiden, verschiedene Dynamiken für verschiedene Instrumente zu benutzen; dies erfordert viel Erfahrung: Spieler sehen normalerweise nicht die dynamische Angaben der jeweils anderen Spieler und versuchen normalerweise einen ungefähre Balance zu schaffen, sofern der Dirigent nicht nichts anderes angibt.

Registrieren

Normal

Die Planung des Registers ist unerlässlich für eine gute Orchestrierung, da eine Änderung des Registers nicht nur für Musiker offensichtlich ist. Die meiste Zeit

ist Musik im Mittelbereich des menschlichen Gehörs zentriert (das entspricht dem Register von menschlichen Stimmen). Dies ist zu erwarten, da das menschliche Ohr in diesem Register Tonhöhen leicht unterscheiden kann und keinen Schaden nimmt. Wenn das gewünschte Resultat ist eine gemischte Klangfülle ist, die als eine einzige Tonebene wahrgenommen werden soll, wird das Layout der Musik in diesem Register normalerweise dem der Obertonreihe folgen: breiter im tieferen Bereich und kompakter, umso höher es wird, ohne große Lücken in der Mitte. Solche Lücken neigen dazu, die Klangmasse in getrennte Ebenen aufzuteilen. Auf der anderen Seite können solche Lücken an Stellen angebracht sein, wo Differenzierung notwendig ist, wie in bestimmten Arten von Kontrapunkt.

(Repertoire Beispiel) Mozart 40. Symphonie, 2. Satz, Anfang: Der leise, sanfte Effekt ergibt sich hier zum Teil aus der Nutzung des Mittelregisters der Streicher, in der Regel im Abstand gesetzt (nach dem Tutti im weiten Register, welches den ersten Satz beendet). Man beachte, wie die Registrierung während der Phrase höher wird und ein Gefühl der allmählichen Entwicklung erzeugt.

Hohe oder tiefe Sektionen

Es ist ratsam, nicht die ganze Zeit den gesamten hörbaren Bereich zu füllen: Gelegentliche Passagen im höheren oder tieferen Bereich allein können einen abwechslungsreichen Kontrast und Entlastung für das Ohr bieten.

Symphonie Nr. 8: Die leichte, hohe Passage am Anfang dieses Auszugs macht die anschließende massive Textur, einschließlich tiefer Blechbläser, zu einem wirkungsvollen Kontrast, um einen neuen Abschnitt zu beginnen.

(Repertoire Beispiel) Brahms 4. Symphonie, 3. Satz, Takt 93 ff.: Den normal angelegten Tutti folgend, bietet der Kontrast der tiefen und hohen Akkorde einen einfachen, aber dramatischen Kontrast.

Extreme

Extreme Register sollten nicht ständig genutzt werden; sie ermüden das Ohr. Es ist jedoch normal, für Tutti ein breites Spektrum zu füllen, um mit den Tiefen Fülle und Tiefe und mit den Höhen Brillanz und Kraft hinzuzufügen. Man beachte, dass die Zahl der in den Extremen erforderlichen Instrumente wesentlich kleiner ist als in der Mitte. Zum Beispiel wird auch in einem großen Tutti eine Piccoloflöte in ihrem höchsten Register ohne Schwierigkeiten durchdringen.

Symphonie Nr. 8: Die Piccoloflöte in ihrem höchsten Register, und die Tuba und Kontrabässe in ihren tiefsten Registern sind wichtig für den Effekt der Klimax

dieser Passage. Die Violinen sind auch in ihrem allerhöchsten Register (und erfordern auch sehr gute Spieler). Man beachte ebenfalls die Trompeten und Hörner: Obwohl nicht in ihrem höchsten Register, sie sind sehr hoch gesetzt, wodurch ein Effekt der Intensität und Dehnung erzeugt wird.

Lückenhafte Texturen

Texturen mit großen Lücken können gelegentlich recht wirksam sein, obwohl das Ohr durch diesen Effekt ziemlich schnell müde wird. Dieser Klang funktioniert auch besser bei leiserer Dynamik: Laute Passagen mit Löchern in der Mitte neigen meist dazu, schwach zu klingen.

Variationen für Orchester: Die leeren Abstände zwischen der/den Flöte/n und der Basslinie erzeugt eine sehr charakteristische Farbe in dieser Variation.

(Repertoire Beispiel) Mahler neunte Symphonie, 1. Satz, Takt 382 ff: Ein extrem weit auseinander liegender Kontrapunkt bietet hier eine temporäre Erholung von dem allgemein reichen Orchesterklang.

Registrierte Verläufe

Nicht alle Passagen bleiben in einem Register. Besonders bei der Arbeit zu oder weg von Höhepunkten aus, ist es oft effektiver, Verläufe des Registers zu schaffen, entweder die Verbreiterung von der Mitte aus in beide Richtungen, oder aber indem mehr und mehr hohes oder tiefes Material hinzugefügt wird. Solche Verläufe sind mächtige Quellen für musikalische Richtungsführung.

Variationen für Orchester: Nach der vorangegangenen tiefen Passage, die aufsteigende Harfe und Klarinette (Takt 437) erwecken den Eindruck, als würde man einen Vorhang beiseite ziehen, um etwas Neues zu offenbaren. Das sanfte Becken Crescendo fügt einen geheimnisvollen Hintergrund hinzu.

(Repertoire Beispiel) Brahms, erste Symphonie, 1. Satz, Takt 293-321: Die Intensität dieses Aufbaus kommt teilweise von der schrittweisen Bewegung vom tiefen Mittelregister bis in das hohe Register, beim Höhepunkt (Takt 320).

Farbe

Obwohl es bis jetzt klar sein dürfte, dass Farbe ein nicht so wichtiges Problem in der Orchestrierung ist, wie allgemein angenommen wird, ist Klangvielfalt, die aus formaler und emotionaler Notwendigkeit entsteht, natürlich wichtig. Es gibt zwei wichtige Grundsätze, welche für eine wirksame orchestrale Farbigkeit Bedeutung haben:

- Die Farbe muss den richtigen Charakter haben.
- Die Farbe ist weniger das Ergebnis der exotischen Klangfarben als Neuheit im Rahmen des Stückes. Selbst ein vertrauter Klang wie der einer Oboe kann auffällig und neu wirken, vorausgesetzt sie war für eine Weile nicht zu hören. Deshalb ist Mozarts Orchestrierung immer so frisch, trotz ihrer begrenzten Anzahl von Farben.

Klingender oder trockener Klang

Es ist oft bemerkenswert, dass das Orchester kein Haltepedal hat. Dies hat zwar offensichtlichen Konsequenzen für die Übertragung von Klaviermusik, es weist auch auf ein wichtiges Problem in der Orchestrierung im Allgemeinen hin: Resonanz.

Die Resonanz ist laut Definition ein Teil der Hintergrundebene. In ihrer wörtlichen Bedeutung verweist sie es auf Echo, den Effekt eines "Live"-Raumes. Allerdings kann Resonanz auch bewusst orchestral komponiert und somit individualisiert werden. Obwohl in der Geschichte der Orchestrierung aufwendige Ebenen von Hintergrund Resonanz erst mit dem Verschwinden des Basso Continuo die Norm wurde, zeigt uns bereits Bach (z. B. in verschiedenen Kantaten) Sensibilität für die Art und Weise, wie eine lange gehaltene Note die Textur bereichern kann. Tatsächlich geht er noch weiter, und es gibt zahlreiche Beispiele für solche Noten, welche als Ansatzpunkte für wichtige Linien verwendet wurden. Diese besondere Art des Komponierens mit Resonanz (andere beinhalten Linien, die sich in gehaltene Noten auflösen, und Resonanz, die in Abständen auftritt oder die eine einfache rhythmische Formel enthält) gibt deutlich verfeinerte Möglichkeiten für die Benutzung von anhaltendem Klang im Hintergrund, um die Textur zu bereichern.

(Repertoire Beispiel) Ravel, Valses nobles et sentimentales, Epilog: Die im Hintergrund von den Streichern gehaltenen Noten, ausgeglichen durch sanfte Harfenflagelets, bieten einen schimmernden Ring rund um die Hauptmotive in den Holzbläsern. Diese Auffassung des Hintergrunds als zarte Schwingung ist allgegenwärtig bei Ravel. In der Tat ist Ravels Orchester-Technik oft höchst anspruchsvoll in seiner Behandlung von solch anhaltendem Klang im Hintergrund.

Zwar ist es nicht ratsam, lange ohne anhaltenden Klang zu orchestrieren, gelegentliche trockene Passagen können jedoch außerordentlich wirksam sein. Tatsächlich ist die Unterscheidung zwischen "trockenen" (=rhythmischen) Schlaginstrumenten und "feuchten" (=atmosphärischen) Schlaginstrumenten nützlich für Komponisten, die an der Schaffung von Abwechslung im Charakter interessiert sind. Die Trocken/Feucht-Unterscheidung übersetzt in die

Notwendigkeit der Vielfalt der Artikulation (staccato/legato) aus einer rhythmischen und motivischen Sicht der Dinge.

Symphonie Nr. 3, 1. Satz: Die schwere Staccato Artikulation in Takt 103 ff. ist gebrochen mit der Ankunft von gehaltenen Noten in Takt 110, die eine kontrastierende, legato gespielte Passage einzuführen. Man beachte, wie die ehemalige Artikulation durch den trockenen Klang des Xylophons begleitet wird, wohingegen die anhaltende Töne durch die "nassen" Crash-Becken vorgestellt werden.

Kräftiger oder dünner Klang; Unisono Verdoppelung

Koechlin macht eine nützliche Unterscheidung zwischen Lautheit und Lautstärke: Mit "Lautstärke" bezeichnet er die "Dicke" von einem bestimmten Ton. Zum Beispiel wird ein Horn bei jeder dynamischen Ebene immer dicker, oder "fetter" klingen als eine Geige. Akustisch gesehen scheinen dicke Klänge tendenziell stärkere Grundtöne als dünne Klänge zu haben. Fette Klänge tauchen im Orchester in zweifacher Hinsicht auf: als gewählte Klangfarben (z.B. Französisch Horn, Tuba) und als Ergebnis von Unisono Verdoppelungen.

Symphonischer Satz # 1: Man beachte den viel reicheren, fetteren Klang, wenn die Hörner in Takt 104 einsetzen.

Unison Verdoppelungen lassen sich in zwei Typen unterscheiden: die beteiligten Instrumente können die gleichen oder andere sein. Wenn sie gleich sind, ist die Veränderung von einem zu zwei Instrumenten mehr qualitativ als quantitativ: Es wird mehr Lautstärke statt Lautheit hinzugefügt. Wenn verschiedene Klangfarben beteiligt sind, werden neue Farben erstellt, deren Erfolg vom Charakter des entstehenden Klanges und dessen Angemessenheit im Kontext abhängt. Weil die Übernutzung von Unisono-Verdoppelungen der häufigste Anfängerfehler in der Orchestrierung ist, gilt eine gute elementare Faustregel: Nicht in die Unisono verdoppeln, es sei denn, es herrscht eine bestimmte Notwendigkeit für mehr Lautstärke, oder wenn die besondere Farbe genau das ist, was für den musikalischen Charakter erforderlich ist.

Ausgewogenheit: gleichbleibend und aufeinanderfolgend

Eine verwandte Unterscheidung, welche ebenfalls von Koechlin besprochen wurde, ist die zwischen gleichbleibender Ausgewogenheit und aufeinanderfolgender Ausgewogenheit. Ersteres bezieht sich auf Instrumente, welche in einer Kombination dominieren; zweiteres bezieht sich auf die Ausgewogenheit zwischen aufeinanderfolgenden Klängen. Dies ist vor allem ein Problem beim Übergang von sehr dicken zu sehr dünnen Klängen: Der dünne Klang scheint unangenehm im Gegensatz zum vorherigen Reichtum, obwohl, in

einem anderen Zusammenhang gehört, könnte es sein, dass er überhaupt nicht als störend empfunden wird. Zum Beispiel wird nach einer lauten, vollen Blechbläserpassage eine Oboe durch den Kontrast viel dünner als üblich klingen.

Als erste Herangehensweise der Ausgewogenheit, stellt Rimsky Korsakov viele Faustregeln auf; diese brauchen hier nicht wiederholt zu werden. Wenn alle anderen Dinge gleich sind, (d.h. wenn die Kraft der beteiligten Instrumente einigermassen gleich ist), gibt es hier einige zusätzliche Richtlinien:

- Die oberste Melodie erhält in der Regel die größte Aufmerksamkeit.
- Das Ohr folgt normalerweise Bewegung: Wenn, sagen wir, im Streicher-Chor, alle Teile mit Ausnahme der Bratsche statisch sind, wird sich die Bewegung in der Bratsche abheben.
- Koechlin weist darauf hin, dass zu viel Aktivität ablenken kann: Normalerweise sind Streicher ideal, um die Stimme zu begleiten, aber wenn sie einen kräftigen Kontrapunkt spielen, werden sie die Stimme viel leichter verdecken, als wenn sie gehaltenen Noten spielen würden. Mit anderen Worten, Ausgewogenheit ist nicht nur eine Wahl von Instrumenten und ihrer Funktion, sondern auch von dem, was sie tun.

Grundbegriffe, Teil 2

Musikalischen Linien oder Instrumentalteile

Die Gruppen des Orchesters haben zusammen viele Spieler. All diesen Spielern etwas Interessantes zu tun zu geben, ist eine wichtige Herausforderung in der Orchestrierung. (Strauss, wenn er von Wagner spricht, nennt die Erlangung der "geistigen Teilnahme der Spieler.") Sie können nicht alle ständig im Kontrapunkt spielen; das menschliche Gehör wird schnell müde von solchen dichten Texturen. Auf der anderen Seite klingt eine Orchestrierung mit großen Mengen an Verdoppelungen schwammig und ist für die Spieler uninteressant.

Dieses Problem führt zu einer komplexen Beziehung zwischen Stimmenschreiben und der Orchestrierung, besonders wenn man versucht, (was normal ist, um in erster Linie die Kosten für ein Orchester zu rechtfertigen) alle Spieler einen fairen Zeitanteil einzusetzen.

Bei der Komposition von einem Orchesterstück wird es den Großteil der Zeit klare Melodielinien geben. Es ist normal, zu Beginn der Komposition diese Linien zu skizzieren und schrittweise mit weiteren Details zu füllen: Wenn das Ergebnis einen hörbaren Zusammenhang bildet, ist es am besten, um das Herum

zuarbeiten, was am leichtesten zu hören ist. Jedoch erfordern die beim Übergang von der Skizze zur Orchestrierung widersprüchlichen Forderungen nach Versorgung der Spieler mit genügend unabhängigem, interessantem Material und trotzdem einem für die Hörer nachvollziehbaren Ergebnis eine Herangehensweise, detaillierte Linien herauszuarbeiten, welche nicht das Gehör überfordern. Jederzeit für alle zu schreiben, ist weder wünschenswert noch praktisch; die meiste Zeit spielt nur ein Teil des Orchesters. Durch die Verwendung unterschiedlicher Untergruppen innerhalb des ganzen Ensembles kann der Komponist viele interessante Ebenen erschaffen. So haben alle Spieler eine vernünftige Menge interessantes Material zu spielen, und das Ergebnis ist nicht übermäßig komplex.

(Repertoire Beispiel) Franck, Symphonie, 1. Satz, Takt 171 ff.: Die Passage von Streichern allein hin zu den Klarinetten plus Hörner, zurück zu den Streichern, und dann wieder Holzbläser, jetzt ohne Hörner, bietet eine willkommene Erholung von den vorhergehenden, vollen Texturen.

Umso mehr Instrumente spielen, desto mehr wird der Komponist Verdoppelung verwenden. Jedoch führt allzu häufige wörtliche Verdoppelung zu Schwere und einem eher schwammigen Klang. Es gibt anspruchsvollere Wege zu verdoppeln, welche diese Probleme vermeiden:

- Verdoppelung in anderen Intervallabständen als die Prime: Verdoppelung in Oktaven erlaubt mehr Transparenz der Farbe und füllt auch den musikalischen Raum auf eine interessantere und abwechslungsreiche Art und Weise. Gelegentliche Verdoppelungen in anderen Intervallen, besonders in den höheren Oktaven, können auch interessante synthetische Klangfarben erzeugen (wie Register auf der Orgel).

Symphonie Nr. 6, 2. Satz: Die Marimba spielt ppp, ein zwölftes höher als die Pizzicato Celli, welche p spielen. Die Marimba wird nicht als eigenständige Linie gehört, aber einfache Farben der Klangfarbe des Cellos. (Repertoire Beispiel) Ravel, Bolero, 3 Takte nach der Probe # 8: Das Horn, welches mf spielt, hat hier das Hauptthema und wird zwei Oktaven höher von der Celesta verdoppelt, während zwei Piccolos jeweils eine Duodezime beziehungsweise zwei Oktaven plus eine große Terz höher verdoppeln. Dies ist einer typischen Orgel-Kombination sehr ähnlich (das "Cornet"), welche einen reichen, durchdringenden Ton verleiht.

- Heterophonie: Anstatt wörtlicher Verdoppelung kann jeder Teil eine verzierte Variante basierend auf der gleichen grundlegenden Kontur bekommen. Dies hält die gesamte Struktur deutlich aber lässt auch Individualität zu.

(Repertoire Beispiel) Mozart, Die Hochzeit des Figaro, Ouvertüre, Takt 150 ff.:

Obwohl die höheren Holzbläser und Streicher der gleichen Kontur folgen, halten die Unterschiede zwischen ihnen die Orchestrierung leicht und transparent, auch während einem Tutti.

- Verdoppelung, welche ein Kontrapunkt wird und umgekehrt: Verdoppelung brauchen nicht durch einen Satz oder Abschnitt konsistent zu bleiben. Insbesondere kann ein Instrument eine Phrase als eine Verdoppelung beginnen und irgendwann an einem musikalisch sinnvollen Punkt eine Änderung des Motivs, eine Klimax, eine Kadenz, mehr kontrapunktisch oder umgekehrt werden.

(Repertoire Beispiel) Mendelssohn, 4. Symphonie, 1. Satz, Takt 140-145: Die erste Oboe ändert sich von der einfachen Verdoppelung des Hauptthemas in den Streichern (zusammen mit anderen Holzbläsern) zum Lieferanten von einem subtilen kontrapunktischen Hintergrund.

- Die gleichzeitige Verdoppelung von mehreren anderen Linien: Die Verdoppelung kann sich zwischen verschiedenen Linien bewegen und so neue Linien schaffen, welche jedoch nicht signifikante Polyphonie zu der Textur hinzufügen

(Repertoire Beispiel) Mahler, 9. Symphonie, 1. Satz, Takt 365 ff: Das erste Horn beginnt als ein innerer Kontrapunkt, dann verdoppelt sich das Cello (Takt 368), und bewegt sich dann weiter um die erste Posaune zu doppelten (Takt 369).

- Teilweise Verdoppelung: Verdoppelung kann teilweise stattfinden, d.h. nur von ein paar Hauptmotiven der Phrase, nur der Anfang oder einfach nur das Ende der Phrase. Mit anderen Worten, man verdoppelt nur die Höhepunkte. Die Verdopplung kann dann weggelassen werden, oder Teil des Hintergrundes werden und auf eine gehaltene Note reduziert werden. Das Gegenteil (eine gehaltene Note wird eine Verdoppelung) ist ebenfalls möglich.

(Repertoire Beispiel) Mahler, 4. Symphonie, 1. Satz, Takt 318: Hier beenden die Flöten 3 und 4 abrupt ihre Verdoppelung der ersten Violinen, um den plötzlichen Lautstärkewechsel in den letzteren von einem Crescendo zu einem "p" zu verstärken.

Durch Individualisierung von Verdoppelungen auf diese Weise erzeugt man eine Art Pseudo-Kontrapunkt, statt die Linien einfach mechanisch zu duplizieren; die Gesamtwirkung erzielt mehr Feinheit und Nuance. Die Teile der Spieler sind auch individueller gestaltet und interessanter zu spielen.

Symphonic Movement # 1: Dieses Beispiel veranschaulicht mehrere der obigen Techniken. Die Kontrabässe haben eine vereinfachte Version der Hauptbasslinie

(Heterophonie), und sie hören temporär in Takt 241 2 auf; das Glockenspiel doppelt nur den Anfang der Haupt-Melodie, die von den Violinen und der Flöte/Piccolo gespielt wird, Oboe 1 und 2 wechseln zwischen heterophoner Verdoppelung der Melodie und einem echten Kontrapunkt ab, die Klarinetten haben eine vereinfachte Version der Melodie. Das Gesamtergebnis ist eine reiche, aber nicht schwerfällige Textur.

Tonebenen

Mit "Tonebenen" (D.F. Toveys Begriff) verweisen wir auf ein Instrument oder eine gemischte Gruppe von Instrumenten, die nicht unbedingt von der gleichen Familie sind, aber sich ein rhythmisches Muster teilen. Eine Ebene kann aus einer Linie oder einer massiven Textur bestehen. Gleichzeitige Tonebenen werden durch ihre wahrnehmbare Präsenz unterschieden: Ebenen können mehr oder weniger gleich sein, wie ein kräftiger Kontrapunkt, oder sie können in den Vordergrund (Hauptthema) geraten und verschiedene Abstufungen im Hintergrund bilden: sekundäre kontrapunktische Linien; Figurationen, um Lebhaftigkeit hinzuzufügen; harmonische Fülle; Resonanz.

Wie bereits vorher erwähnt wurde, kann der Hörer nicht für längere Zeit verschiedenen gleichzeitigen musikalischen Strängen die gleiche Aufmerksamkeit widmen. Selbst in kontrapunktischer Musik, springt das Ohr von einem Teil zum anderen, anstatt ständig allen Teilen zu folgen.

Daher muss der Komponist eine klare Vorstellung von der Rolle haben, die jede Tonebene in der Textur innehat, ansonsten wird Verwirrung das Ergebnis sein.

Laut Definition ist eine Tonebene eine gemischte Ansammlung. Innerhalb einer Tonebene wird Mischung durch die Ähnlichkeit von Klangfarbe und Rhythmus erreicht, durch enge Lagen (keine großen Lücken) und Ausgewogenheit (alle Elemente sind etwa gleich stark). Wenn es unterschiedliche Klangfarben gibt, wie bei den Holzbläsern, gibt es spezielle Herangehensweisen, wie enge Überschneidungen, notwendig, um das Ohr auszutricksen, damit das Ergebnis als ein einheitliches Ganzes angenommen wird.

(Repertoire Beispiel) Tschaikowsky 5. Symphonie, 1. Satz, Takt 411 ff: Hier werden die Klarinetten und Oboen zur besseren Mischung in einer klassischen Standardtechnik verzahnt.

Zwischen den Tonebenen ist eine klare Differenzierung unerlässlich. Dies wird durch Kontrast der Register, Klangfarbe, und/oder Rhythmus erreicht.

(Repertoire Beispiel) Beethoven 6. Symphonie, 1. Satz, Takt 97 ff.: Hier steht das Thema klar in den hohen Holzbläsern, während die Streicher tiefer

begleiten.

Tonebenen können gleichwertig (in der Regel nacheinander, wie in einem Dialog) oder hierarchisch arrangiert werden.

Im Falle eines Dialogs zwischen zwei Gleichen, müssen die Ebenen sowohl in Lautheit als auch in Lautstärke ("Dicke") ähnlich sein. Kontrast entsteht durch Farbe, Registrierung und Rhythmus.

(Repertoire Beispiel) Brahms 4. Symphonie, Finale, Takt 81 ff: Ruhige Akkorde in den Streichern wechseln sich mit Akkorden in den sechs Holzbläsern ab. Wären die Streicher lauter gewesen, hätten die Holzbläser vom Hinzufügen von Hörnern profitiert, um eine adäquate Lautstärke zu erreichen.

Im Falle von hierarchischen Ebenen wird jeder Ebene ihre eigenen Merkmale haben, entsprechend seiner wahrnehmbaren Bedeutung. Obwohl mehrere Ebenen im Vordergrund nicht möglich sind, können im Hintergrund viele Ebenen koexistieren.

Vordergrund

Der Vordergrund muss sich von den anderen Elementen abheben. Daher ist er meist lauter, in einer Klangfarbe mit stark charakteristischer Färbung und auffällig platziert (z.B. oben). Beispiele für diese allgemeine Situation gibt es im Überfluss.

Hintergrund

Hintergrund-Ebenen können in zwei Grundtypen eingeteilt werden: Bewegung und Resonanz

Bewegung

Bewegung im Klang ist die Essenz der Musik. Als Kontrapunkt, in Harmonie und tatsächlich, in aller Musik, ist die Kontrolle der Bewegung grundlegend. Orchestration bringt eine andere Dimension in die Frage der Bewegung: Umso mehr sich die Zahl der Instrumente erhöht, wenn alle Instrumente sich auf derselben rhythmischen Ebene bewegen, desto schwerfälliger wird der Effekt. Daher ist es notwendig, auch in einem homophonen Tutti von beliebiger Länge, zumindest für leichte rhythmische Differenzierung zwischen den Teilen und Familien zu sorgen.

Eine interessantere Situation, und eine, welche die Schwere des Orchesters zu eher zu ihrem Vorteil und nicht als Schwäche nutzt, ist das Hinzufügen von

Figuration im Hintergrund in einer sekundären Tonebene. Eine derartige Bewegung belebt die Textur, macht sie etwas leichter, und sorgt für Schattierung, wodurch die gesamte Architektur feiner wird. Viele der größten Meisterleistungen der Orchestrierung können in solchen Situationen gefunden werden, welche kraftvolle, denkwürdige Atmosphären erschaffen: Man denke an den Beginn von Ravels *Daphnis et Chloé*, Wagners *Die Walküre*, und so weiter. Es gibt vier Grundtypen von orchestraler Bewegung, die einfach angewendet oder mit kontrapunktischen Akzenten wie Nebennoten und durchgehenden Noten, Suspensionen, etc. erweitert werden können.

- Triller/Tremolos:

(Repertoire Beispiel) Wagner, Die Walküre, dritter Akt, Anfang: Der „Reiter“-Thema wird durch Triller in den Holzbläsern begleitet, die Energie und Impulse hinzufügen.

- Notenwiederholungen:

(Repertoire Beispiel) Beethoven 5. Symphonie, 2. Satz, Takt 205 (Coda): Das Thema im Fagott wird von wiederholten Akkorden begleitet (im Wechsel mit Pausen, welche den vorläufigen Charakter verstärken) von den Streichern.

- Tonleitern:

(Repertoire Beispiel) Wagner, Die Meistersinger, Ouvertüre, Takt 42, ff: Die Tonleitern in den Streichern (man beachte die vereinfachte Bassstimme) fügt zu dem majestätischen, akkordischen Thema in den Bläsern Vitalität hinzu.

- Akkordbrechungen:

(Repertoire Beispiel) Brahms 3. Symphonie, 3. Satz, Anfang: Eine schöne Streicherbegleitung entsteht aus der Kombination von rockigen Arpeggio Figuren in den Streichern.

Damit diese Arten von Bewegungen erfolgreich sind (im Gegensatz zum vollwertigen, vordergründigen Kontrapunkt), dürfen sie nicht zu viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Sie müssen in einer deutlich schwächeren Tonebene stattfinden. Sie sind meist auf ein oder zwei leicht variierte Motive beschränkt, mit einem hohen Grad an Kohärenz, und dürfen nicht zu viele abwechslungsreiche Klangfarben beinhalten. Oft wird die Begleitung durch Pausen ruhiger gestaltet.

Schnelle orchestrale Bewegungen können auch zur musikalischen Verdeutlichung benutzt werden: Steigende und fallende Passagen können durch

schnelle Läufe oder Tonleitern stark erweitert werden, in Holzbläsern oder Streichern, Harfen-Glissandi, usw., in der grundlegenden Richtung der Passage, solche Bewegungen nehmen bei verschiedenen Instrumenten oft leicht unterschiedliche Formen an, so dass eher ein genereller Impuls erzeugt wird statt dem Verdicken durch die Verdoppelung einer Linie.

(Repertoire Beispiel) Strauss, Die Frau ohne Schatten, 1. Akt, Probe # 6: Ein dünnes Bild von einem aufsteigenden Schatten wird mit Hilfe von verschiedenen gleichzeitig aufsteigenden Figuren erstellt (kombiniert mit gehaltenen Noten für Resonanz).

Diese verschiedenen Arten von Bewegung können auch kombiniert werden:

Variationen für Orchester: Harfe und Celesta spielen filigrane Arpeggioarbeit, mit gelegentlich nicht harmonischen Tönen, während die Flöten dieselbe Harmonie mit wiederholten Akkorden abdecken. Die ersten Violinen fügen durch regelmäßige Triller noch mehr Lebendigkeit hinzu. All dies dient einem reichen Hintergrund für das Hauptthema, in den Hörnern.

Resonanz

Resonanz, die ruhigste aller Ebenen sollte nicht für sich allein erwähnt werden. Deshalb wird es von seinen weichsten Klangfarben geprägt, die langweiligsten Register, und der geringsten Aktivität. Außerdem ist Resonanz in der Regel im gleichen Register wie der Vordergrund, um nicht zu viel Aufmerksamkeit auf sich von etwas wegzuziehen.

Symphonie Nr. 8 (Anfang): Zarte gehaltenen Noten in den Violinen (Flageolets) und Bratschen bieten eine geheimnisvolle Hintergrund Resonanz für das Hauptthema, welches in den Flöten und Fagotten präsentiert wird.

(Repertoire Beispiel) Mozart Symphonie Nr. 41, 1. Satz, Takt 94 ff.: Die stille gehaltene Note in der Oboe liefert eine subtile, aber ergreifende Hintergrund Resonanz für das Streicher Thema.

Oft werden Hintergrund Ebenen für mehr Eleganz aus mehreren Elementen zusammen komponiert. In der Tat ist ein Zeichen für einen erfahrenen Orchestrator die Verfeinerung und Tiefe seiner orchestralen Hintergründe. Natürlich müssen sich die verschiedenen Elemente gegenseitig ergänzen und nicht den Hörer verwirren: Pausen und in Abständen auftretende Motive helfen, Platz für Details zu schaffen, unter Beibehaltung der Klarheit.

Nacht Passagen: Energie und Leichtigkeit ergeben sich aus hohen Trillern in den Holzbläsern und Violinen, kombiniert mit aufsteigenden Tonleitern in den

Klarinetten, welche einen Schwung beisteuern. Die in Abständen auftretenden Fagotte sorgen für sanfte Resonanz im Mittelregister. Die ersten beiden Takte sind jeweils durch einen Pizzicato Akkord und einen Schlag an der Triangel eingestellt. Die Pizzicato-Bratschen und die zweiten Violinen sind als Dialog angeordnet. Die Ankunft des Hauptthemas in den Hörnern wird durch Pauken betont, welche den anfänglichen Rhythmus der Hörner doppeln. Diese vielen Details sind in sich wiederholenden Mustern, in getrennten Registern angeordnet, und durch Pausen eingeteilt, um sie deutlich zu halten.

Kontrapunktische Orchestration

Die größten Schwierigkeiten bei der Orchestrierung im Kontrapunkt sind:

- Das Erreichen eines Gleichgewichtes zwischen den Linien. Vorausgesetzt, alle Linien sind gleich wichtig, ist die einfachste Strategie, alle Linien von derselben Familie spielen zu lassen, oder, wenn ein kräftigerer Klang angemessen ist, Familien: Jede Zeile wird durch eine ähnliche Kombination von Instrumenten verdoppelt.
- Zuordnung der verschiedenen kontrapunktischen Linien zu verschiedenen Farben (rein oder verdoppelt) verlangt, dass die Farben in vergleichbarer Lautheit und Lautstärke gewählt werden. Diese letztere Methode kann für das Ohr anstrengend sein und wird am besten für kurze Passagen verwendet. Es ist besser geeignet für geschichteten Kontrapunkt (siehe in unserem Buch über Kontrapunkt) als für den konsequenten imitativen Kontrapunkt.

(Repertoire Beispiel) Beethoven 7. Symphonie, 2. Satz, Takt 185 ff: Alle Kontrapunkte sind in den Streichern. (Repertoire Beispiel) Mahler, 5. Symphonie, Finale, Probe Nr. 3: Die kontrastierenden Themen sind mehreren Streichern und mehreren hohen Holzbläser zugeordnet. Man beachte den Triller in der Violine, welcher mehr Lebendigkeit hinzufügt.

- Die Klarzeichnung von Eingängen. Im Kontrapunkt mit häufigen imitierenden Eingängen ist es manchmal wirksam, den Anfang eines wichtigen Eingangs als einen Akzent zu behandeln und in gewisser Weise die ersten Töne orchestral aufzuwerten.

(Repertoire Beispiel) Mahler, 5. Symphonie, Finale, Takt 136: Eine Verdoppelung der ersten Töne der Streicher durch das Horn (in einem brillanten Register) hilft, den Anfang eines neuen Abschnitts kenntlich zu machen.

- Integration des Gesamtergebnisses in ein zusammenhängendes Ganzes, und die Vermeidung von Trockenheit. Der barocke Basso Continuo ist (teilweise) eine

Antwort auf die Notwendigkeit hin, kontrapunktische Texturen zu zusammenhängenden Ganzen zusammenzubringen. Während kurze kontrapunktische Passagen in eng verwandten Klangfarben gelegentlich "so wie sie sind" dargestellt werden, ist es normalerweise eine gute Idee, entweder eine vollständige harmonische Tonebene in den Hintergrund hinzuzufügen, insbesondere für das Mittelregister, oder von Zeit zu Zeit ausklingende "Anhängsel" (gehaltene Noten am Ende einer Phrase) hinter den Hauptthemen zu lassen. Dies hilft, allzu trockene Texturen zu vermeiden und schwächt klangliche Müdigkeit ab.

(Repertoire Beispiel) Mahler, 5. Symphonie, 3. Satz, Takt 799: Der kräftige Tutti Kontrapunkt ist in ein reiches Ganzes durch die anhaltenden Posaunenakkorde gezogen.

Symphonie Nr. 6, 1. Satz: Fast alle Linien werden durch reiche, gemischte Klangfarben verdoppelt. Die meisten der doppelnden Instrumente wechseln an wichtigen Stellen in ihren Phrasen die Rolle, um entweder eine andere Linie zu doppeln (z. B. Fagott 1, Takt 112-113) oder um anzuhalten, um einen betonten Eingang zu haben (z.B. Posaunen, Takt 114-115). Manchmal lassen sie eine gehaltene Noten zurück (z.B. Hörner, Takt 115), wodurch Trockenheit vermieden wird.

Das Tutti

Man kann von einem Tutti sprechen, wenn mindestens drei der vier Orchesterfamilien präsent sind. Da die Anzahl der Instrumente in einer solchen Gruppierung unweigerlich die Zahl der real hörbar unterscheidbaren Teile überschreitet, ist die Herausforderung des Schreibens eines Tutti das Erschaffen eines zusammenhängenden, reichhaltigem Ganzen, in dem alle Elemente etwas Sinnvolles beitragen.

Die akustischen Gegebenheiten der orchestralen Balance begrenzen die Anzahl der Möglichkeiten, wie ein Tutti organisiert werden kann. Blechbläser und Schlaginstrumente haben von Natur aus die lautesten Klänge, und bestimmte Kombinationen (z.B. indem die Holzbläser im Mittelregister spielen, wenn alle Blechbläser laut spielen) kann einfach nicht funktionieren. Dadurch kommen wir zu dem paradoxen Schluss, dass umso mehr Instrumente spielen, desto weniger Möglichkeiten gibt es, sie zu kombinieren. Viele zeitgenössische Komponisten werden durch diese Tatsache geleitet und schreiben für das Orchester als eine Versammlung von Kammermusikensembles; manchmal wird dieser Ansatz durch ungewöhnliche räumliche Konfigurationen verstärkt, welche interessante stereophone Effekte erzeugen können. Es ist jedoch meine Überzeugung, dass, wenn man für das Orchester schreibt, dass zumindest eine gewisse Zeit alle Instrumente zusammen spielen sollten.

Gewöhnlich Tutti-Passagen sind laut, aber das gelegentliche, sanfte Tutti (zum Beispiel im ersten Satz von Beethovens 9. Symphonie, Takt 469 ff.) kann auch sehr effektiv sein; darüber hinaus hat der Klang etwas Bedrohliches, wie eine zurückhaltende Großmacht.

Die wichtigsten Formen ein Tutti zu organisieren, sind:

- Jede Familie für sich gesehen vollständig, aber die Details und Stimmführung sind unabhängig. Dies ist die gängigste Methode; es gibt einen satten Sound, ohne Schwammigkeit. (Manchmal werden die Holzbläser und seltener, die Streicher im Mittelregister leergelassen, wenn eine große Blechbläsersektion sehr voll arrangiert wird; sie würden in diesem Register auf keinen Fall über die Blechbläser hörbar sein.) Die gesamte, harmonische Einheit garantiert einen Zusammenhang und die Unterschiede zwischen den Familien sorgt für Farbenreichtum.

Symphonie Nr. 5, Finale: Die Streicher spielen die äußeren Teile in Oktaven. Der Bass wird durch die Fagotte, und auch in der Pauke (mit ein paar Verschiebungen der Oktave) verdoppelt, während die höheren Holzbläser die Harmonie über den Hörnern auffüllen. Man beachte, dass die Trompeten und die höchsten Holzbläser Linien haben, welche nicht das gleiche ist wie die Streichermelodie: Diese Anordnung sorgt für ein volleres Ergebnis als wörtliche Verdoppelung. Posaunen und Hörner haben die volle Harmonie, im mittleren/tiefen Register. Becken, Tam Tam und große Trommel kennzeichnen wichtige Akzente.

(Repertoire Beispiel) Wagner, Die Meistersinger, Prelude, Anfang: Jede Familie hat eine unabhängige Stimmführung. Obwohl die Holzbläser anfangen, die Hauptmelodie in den Violinen zu doppeln, fügen sie bereits ab Takt 7 ihre eigenen Details hinzu.

- Jedes musikalische Element ist einer anderen Familie zugeordnet, oder einer Kombination von Familien. Diese Methode hat den Vorteil, dass sich jedes musikalische Element durch Klangfarbe eindeutig von anderen unterscheidet.

Symphonie Nr. 6, Finale: Während die Blechbläser ein wichtiges harmonisches Motiv spielen, zusammen mit seiner Diminution, bewegen sich die Streicher und Holzbläser schneller und nervös in Achtelnoten. Diese Verdoppelung ist notwendig, um sicherzustellen, dass diese Idee in die Blechbläserakkorde eindringen wird.

(Repertoire Beispiel) Tschaikowsky, 5. Symphonie, Finale, Takt 474 ff: Während die Streicher die Hauptmelodie in Oktaven spielen, liefern die Hörner und

Holzbläser zwei wichtige, kontrapunktische Begleitungen. Die Begleitung mit wiederholten Noten liegt in den unteren Blechbläsern und Kontrabässen.

Die dritte Methode ist einfach buchstäblich alle Teile in jeder Familie zu doppeln. Während diese Methode gelegentlich für kurze, kräftige Passagen verwendet wird, klingt sie in der Regel schwerfällig und schwammig.

Orchesterbegleitung

Wenn es als Begleitung für einen vokalen oder instrumentalen Solisten eingesetzt wird, besteht das Hauptproblem darin, das Orchester vollständig zu nutzen, ohne den Solisten zu übertönen. Wenn das Orchester zu oft auf vorsichtiges Gemurmel im Hintergrund reduziert wird, ist die allgemeine Wirkung schwach.

Die Grundsätze für die Verwendung des Orchesters als Begleitung sind wie folgt:

- Man nutze den Solisten so oft wie möglich als Kontrast, ob als Klangfarbe (z.B. Violine solo gegen die Holzbläser), des Registers (z.B. die Begleitung von ein Cello-Solo nur mit hohen Streichern), oder im Rhythmus (z.B. indem die Solo-Linie deutlich aktiver ist als die Begleitung).

Klavierkonzert: Das Klavier hat die schnellsten Notenwerten und seine Läufe decken die gesamte Bandbreite des Orchesters ab. Zwar ist es nicht stark genug, um hier zu dominieren, aber die schiere Intensität der Aktivität gibt dem Klavier genügend Aufmerksamkeit. Die sfp-Dynamik der gehaltenen Noten im Orchester helfen dem Klavier, durchzukommen. (Repertoire Beispiel) Beethoven, Violinkonzert, 1. Bewegung, Takt 102 ff.: ein kleines Bläserensemble begleitet die (sehr hohe) Violine.

- Man verdünnt das Orchester durch Auflockern der Textur mit häufigen Pausen, gezupften oder staccato gespielten Bässen. Man beschränkt die gehaltenen Noten in der Begleitung auf stumpfe oder schwache Register.

Violinkonzert: Der Solist sticht hier leicht heraus. Die anhaltende Harmonie in den Bratschen ist in einem anderen, gedeckten Register, die Akkorde im Vibraphon klingen nicht aus, und sind tiefer als die vom Solisten platziert. Der Kontrapunkt der Klarinette, während er im gleichen Register wie die Solo-Violine liegt, unterscheidet sich durch seine Farbe und wird unterbrochen durch Pausen. Der Bass ist sehr leicht: Cello-Pizzicato.

(Repertoire Beispiel) Prokofjew, 2. Violinkonzert, 1. Satz, Takt 171 ff.: Man beachte die kurzen Pausen in den Holzbläsern und in den tiefen

Streichermotiven, sowie auch die anderen Streicher, welche pizzicato spielen.

- Man hält die Beziehung zwischen Orchester und Solist abwechslungsreich und flüssig: Manchmal verwendet man Dialog, manchmal begleiten jeder die andere Seite.

Klavierkonzert: Der Solist hat zunächst einen Dialog mit den hohen Holzbläsern und dem Xylophon. Doch beim zweiten Mal spielen die Blechbläser mit einem Kontrapunkt während der Phrase des Solisten weiter. Das Pizzicato schärft die Anschläge auf dem Klavier in Takt 316, und fügt dem folgenden Blechbläserkontrapunkt mehr Kraft zu.

- Wenn viel Energie notwendig ist, stellen die Solisten eine Abwechslung zum Orchester dar: Das erzeugt die Illusion einer Konfrontation zwischen zwei Gleichwertigen.

Violinkonzert: Der Teil der Solo-Violine wird durch laute Orchesterakkorde unterbrochen, was den Eindruck eines lebendigen Kampfes zwischen Solist und Orchester erzeugt.

(Repertoire Beispiel) Beethoven 5. Klavierkonzert, 1 Satz., Takt 304 ff..

- Um Magerkeit im Orchestersatz zu vermeiden, wird Reichtum durch mehrere Ebenen geschaffen, auch wenn jede Ebene nur aus wenigen Noten besteht.

Klavierkonzert: Ein sehr luftige Dialog zwischen Piccolo und Klavier wird durch sanft gehaltene Noten in den Violinen angereichert. Das Glockenspiel löst die gehaltenen Noten aus und lenkt die Aufmerksamkeit auf sie.

(Repertoire Beispiel) Bizet, Carmen, 1. Akt, Szene 1, fünf Takte nach dem Ende des Eingangschorals (Andante un poco): Kurze Streicherakkorde begleiten die hohen Violinen in einer leichten Triolenfigur, und einen einfachen Holzbläser Kontrapunkt in halben Noten. Der Effekt ist sehr deutlich, aber auch sehr transparent.

Wenn die menschliche Stimme begleitet wird, sind eventuell einige Verdoppelungen der Solo-Linie erforderlich, aus Gründen der Balance, Intonation oder Farbe. Generell ist diese Verdoppelung in der Oktave weniger aufdringlich in der Oktave als Unisono. In der Oper tritt jedoch die Unisono Verdoppelung etwas häufiger auf; dies kann teilweise durch die Tatsache erklärt werden, dass sich das Orchester in einem Graben befindet, während die Stimmen auf der Bühne sind. Weder aufwändige Verzierungen noch Passagen, in denen detailliertes Wortverständnis notwendig ist, sollten verdoppelt werden: Verdoppelung verdunkelt Details, und taucht in die für eine klare Rede

notwendige Konsonanten ein.

(Repertoire Beispiel) Puccini, Tosca, 2. Akt, Vissi d'arte: Sanfte Streicherakkorde begleiten die Gesangslinie; die 1. Violinen doppeln die Stimme. Wenn die Stimme jedoch Notenwiederholungen hat, werden die Streicher vereinfacht.

Zusammenfassung: Was ist gut Orchestrierung?

Wir sind nun bereit, eine Checkliste mit Kriterien für eine gute Orchestrierung bereitzustellen, welche unserer Liste über die Merkmale der schlechten Orchestrierung ergänzt.

Gute Orchestrierung muss:

- formal Sinn ergeben: Änderungen der Orchestrierung müssen an geeigneten Stellen auftauchen, entsprechend dem Grad des Kontrastes.
- für ausreichende Vielfalt und Frische der Farben sorgen, um Interesse zu erzeugen.
- die Phrasierung verbessern.
- sicherstellen die Klarheit der verschiedenen musikalischen Elemente sicherstellen: Jedes Element sollte hörbar sein.
- sicherstellen, dass jedes Element etwas Individuelles beiträgt, was Richard Strauss (in Bezug auf Wagners polyphonen Stil, im Vorwort seiner Revision von Berlioz' Abhandlung) die "geistige Teilnahme des Spielers " nennt.
- so leicht spielbar wie möglich sein und immer mit einfachsten Mitteln den gewünschten Effekt erzeugen.
- einen vollen Klang erzeugen (in der Regel durch mehrere Tonebenen).
- eine klare Linie verfolgen.
- das ganze Ensemble effektiv nutzen.

Fazit

Die wichtigste Schlussfolgerung unserer Studie über die Orchestrierung lautet, dass Orchestrierung jeden Aspekt der Musik hervorheben und verbessern kann. Sobald es für den Komponisten zur Gewohnheit wird, darüber nachzudenken,

wie Klangfarbe wichtige formale Stellen kennzeichnen und bereichern kann und den Blick gezielter auf die rhythmische Struktur lenken kann und die Details von Harmonie und Kontrapunkt bereichern kann, wird Orchestrierung zu dem, was es sein sollte, um eine größtmögliche künstlerische Wirkung zu erzielen: ein integraler Bestandteil der Komposition selbst.

Danksagungen

Verschiedene Menschen haben wesentlich zu diesem Buch beigetragen haben. Guillaume Jodoin hat den Text sorgfältig und intelligent auf Fehler durchsucht, immer sachdienliche Fragen stellend. Marc André Bougie hat wertvolle Beispiele vorgeschlagen. Mein Kollege Sylvain Caron nahm sich großzügig Zeit, um den Text zu lesen und konstruktive Kommentare abzugeben. Daniel Barkley half mir freundlicherweise mit einigen Partiturbeispielen.

Bibliographie (Anm. d. Übersetzers: die Titel sind alle im englischen Original belassen)

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton and Co., 1982.

Berlioz, Hector. *Treatise on Instrumentation*. New York: Edwin F. Kalmus, 1945.

Brindle, Reginald Smith. *Contemporary Percussion*. London: Oxford University Press, 1975.

Carse, Adam. *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.

Forsyth, Cecil. *Orchestration*. London: Macmillan, 1974.

Gevaert, F. A. *Cours Méthodique d'Orchestration*. Paris: Henri Lemoine, 1890. (?)

Green, Elisabeth. *Orchestral Bowings and Routines*. Ann Arbor, Michigan: Campus Publishers, 1983.

Koehlin, *Traité de l'Orchestration* (4 volumes). Paris: Max Eschig, 1955. (?)

Liebowitz, René, and Maguire, Jan. *Thinking for Orchestra*. New York: G. Schirmer, 1960.

Mathews, Paul (editor). *Orchestration: An Anthology of Writings*. New York: Routledge, 2006.

Mckay, *Creative Orchestration*. Boston: Allyn and Bacon, 1969.

Piston, Walter. *Orchestration*. New York: W. W. Norton and Co., 1955.

Reed, H. Owen, and Joel T. Leach. *Scoring for Percussion*. New York: Belwin Mills Publishing, 1978.

Read, Gardner. *Orchestral Combinations*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2004.

Read, Gardner. *Thesaurus of Orchestral Devices*.

Read, Gardner. *Style and Orchestration*. New York: Schirmer Books, 1979.

Rimsky Korsakov. *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.

Rogers, Bernard. *The Art of Orchestration*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1970.

Schoenberg, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

Tovey, Donald Francis. *The Forms of Music*. New York: Meridian Books, 1963.

Wellesz, Egon. *Die Neue Instrumentation* (2 volumes), Berlin: Max Hesses Verlag, 1928.

Anhang: Einige pädagogische Ideen

- Beispiele von einem Charakter Glossar

Bis jetzt wird klar sein, dass künstlerische Orchestrierung musikalische Form und Charakter ausdrückt und verdeutlicht. Um dem Studenten Hilfe zu geben, über musikalischen Charakter nachzudenken, kann nützlich sein, ein "Charakter Glossar" zusammenzustellen. Die Idee ist, jedes orchestrale Beispiel aufzulisten, welches dazu beitragen kann, einen vorgegebenen Still zu kreieren. Obwohl keine einzige Passage alle von ihnen nutzen wird, fördert diese Methode das Denken über musikalischen Charakter, wenn es darum geht, beim Orchestrieren Entscheidungen zu treffen.

In Anlage 2 finden Sie ein Beispiel für ein solches Glossar.

- Man erstelle Particelli als Lehrmittel

Ein Problem in der Lehre der Orchestrierung ist, dass die Transkription von bestehender Musik dem Studenten nie die Möglichkeit gibt, einen kompletten Orchestersatz allein zu erschaffen. Eine nützliche Lösung, als ein Zwischenschritt zwischen Transkription und Komposition ist es, Particelli zu erstellen ("Skelette"), welche die Studenten aussetzen müssen, was oft zu unterschiedlichen Lösungen führt. Ein Skelett besteht aus einer oder zwei melodischen Phrasen und einem bezifferten Bass. Der Student muss sich für einen Charakter, ein Tempo, eine Dynamik, wohin die Melodie platziert werden soll, wie man in der Harmonie füllen muss, welche Art von Begleitung ergänzt werden müssen, usw. entscheiden.

- Lernen Orchestrierung aus dem Repertoire

Beim Studium des Orchester-Repertoires benötigt der Student auch bewährte Modelle als Ausgangspunkt. Komponisten wie Mahler und Ravel, so wunderbare Orchesterleiter sind, sind nicht für Anfänger geeignet, da

ihre Texturen oft sehr vielfältig und komplex sind.

Ein ausgezeichnete Startpunkt ist Mendelssohn: Seine Orchestrierung ist klassisch in Geist, ökonomisch, einfach und immer effektiv. Mendelssohns Stimmführung ist nachvollziehbar, seine Orchestrierung ist perfekt ausbalanciert, und seine Figuration ist fantasievoll, aber nicht überladen.

Tschaikowsky ist der nächste logische Schritt, technisch ähnlich wie Mendelssohn, aber mit einem größeren Orchester. Wieder ist die Orchestrierung wirksam, klar und leicht verständlich.

Bizets Carmen ist ein grundlegender Text für Orchestrierung mit Stimmen.

Mozart, obwohl er ein kleineres Orchester als Mendelssohn verwendet, hat komplexere und verfeinerte Methoden der Stimmführung, und deshalb sollte er letzterem folgen, statt voranzugehen. Beethoven führt viele neue orchestrale Ideen ein, und richtig verstanden, wird sein Konzept für die Orchestrierung die Raffinesse des Studenten sehr verstärken.

Fortgeschrittene Orchestrierung beginnt mit Wagner, insbesondere dem Reichtum seiner Orchesterpolyphonie als Norm, und wie er die erweiterten Orchesterfamilien nutzt.

Wenn diese Modelle assimiliert wurden, ist der Student für die komplexeren Orchestrierungen von Ravel, Mahler, Strauss, usw. vorbereitet. Die erweiterten Spielweisen des zwanzigsten Jahrhunderts können nützlich sein, aber ihre Verwendung folgt dennoch den hier aufgezählten Grundsätzen.

Maßstäbe für Kontrast

Ein wichtiges pädagogisches Instrument im Unterricht aller musikalischer Disziplinen ist der Einsatz von bewährten, hörbaren "Maßstäben". Damit ist gemeint, den Studenten zu ermutigen, die Auswirkungen der verschiedenen musikalischen Effekten in der Reihenfolge ihrer Intensität einzuordnen. Dies fördert das Urteilsvermögen und ein differenziertes Hören. Zum Beispiel, anstatt einfach nur sagen, dass eine Klangfarbe "zu dramatischen wechselt", versuchen sie alle anhand einer Skala von Kontrast zwischen Klangfarben zu vergleichen. Selbst eine Skala mit nur vier oder fünf Ebenen kann sehr nützlich sein. Man versuche zu bestimmen, welche Elemente die Wirkungskraft bestimmen; dies hilft auch bei der Suche nach klanglichen Unterschieden, welche für einen bestimmten Stil nützlich sind.

Orchestersimulation

Jüngste Fortschritte in der Computer-Technologie haben eine ziemlich realistische Simulation des Orchesters es möglich gemacht. Solche Simulationen sind in der Filmmusik sehr verbreitet und können ein wertvolles pädagogisches Werkzeug sein, da die Studenten nur selten ausreichenden Zugang zu echten Ensembles haben. Auch erlaubt die Simulation leichter das Lernen von Fehlern als mit einem echten Ensemble, wo die reine Arbeit zum Umschreiben und dem Drucken der korrigierten Notenblätter das sofortige Ausprobieren von alternativen Versionen unmöglich macht.

Es gibt jedoch einige Vorbehalte:

- Simulation ist kein Ersatz für das Hören von echten Orchestern. In der Tat, ohne viel Wissen und Erfahrung mit realen Ensembles ist eine gute Simulation unmöglich.
- Insbesondere, die Ausgewogenheit zwischen elektronischen Quellen ähnelt realen Ensembles überhaupt nicht und muss entsprechend angepasst werden.
- Simulation wird keine schlechte Musikalität ausgleichen. In der Tat, die erste Voraussetzung für eine gute Simulation ist es, jede Rolle in Echtzeit zu spielen, in einem Musikalischen, phrasierten Art und Weise. Gute Fähigkeiten auf dem Klavier sind unerlässlich. Dies ist der einzige Weg zu einem natürlich klingenden Resultat.
- Die Simulation eines Orchesters ist einfacher als eine Kammer- oder Solo-Simulation, da die einzelnen Instrumente weniger oft allein gehört werden, und Mängel in den Klängen weniger auffällig sind.
- Wo es das Budget erlaubt, können Simulationen sehr durch die Aufnahme von den wichtigsten Teilen mit echten Instrumenten verbessert werden und synthetische Klänge dazu nutzen, den Rest damit zu füllen.
- Die Simulation der menschlichen Stimme ist derzeit nicht zufriedenstellend.

Meine eigene Erfahrung ist, dass ein gutes Orchester immer spannender ist als eine gute Simulation, jedoch eine gute Simulation oft besser klingt als ein schlechtes Orchester.

Zwar macht es keinen Sinn, hier spezielle Maschinen für die Simulation zu empfehlen (das ändert sich immer noch viel zu schnell), einige Ratschläge, um realistische Ergebnisse mit jeder Orchesterfamilie zu bekommen, kann von Nutzen sein.

- Streicher: Verwenden Sie unterschiedliche Sounds für jede Abteilung, und

nicht nur einen gattungsmäßigen Streicherpatch. Für jede Abteilung besteht ein minimaler Bedarf für ein Patch mit einem schnellen Attack und einen mit einem langsameren Attack. Da Streicher, wenn sie legato spielen, niemals absolut synchron sind, sollten die Noten leicht überlappt werden. Akkorde sollten leicht arpeggiert werden. Lange Noten sollten sich in der Regel dynamisch etwas entwickeln (wird oft mit MIDI-Controller # 7 realisiert).

- Holzblasinstrumente: Solo-Holzbläser benötigen ein besonders ausdrucksvolles Spiel. Es gilt sicherzustellen, dass die gewählten Dynamiken und Artikulationen zum Instrument passen.
- Blechbläser: Diese Gruppe ist am schwersten zu simulieren, da sich die Klangfarbe der Blechbläser öfter bei ihrer riesigen dynamischen Bandbreite ändert, als dies bei anderen Klängen der Fall ist. Es ist wesentlich, verschiedene Samples für unterschiedliche dynamischen Stufen zu haben, und auch einige Wege zur Schaffung von natürlichen Crescendi und Diminuendi. Bis zu einem gewissen Grad kann dies angenähert werden, indem ein lauter Blechbläserklang genommen wird und ein Filter programmiert wird, sich zu öffnen, je nachdem, wie ein MIDI-Controller gebraucht wird. Auch die Resonanz, welche zwischen Blechblasinstrumenten in einem echten Ensemble erzeugt wird (das Metall jedes Instruments vibriert leicht in Harmonie mit den anderen, die um es herum spielen) ist sehr markant und erzeugt starke durchschlagende Effekte, welche den Klang erheblich anreichern. Um diesen Effekt zu simulieren, kann ein leichter Chorus auf die Blechbläsergruppen angewandt werden.
- Schließlich ist die Simulation immer realistischer gestaltet durch eine räumliche Verteilung der Instrumente, welche die normale Sitzordnung des Orchesters imitiert.

Anlage 2: Eine orchestrales Charakter Glossar

Einleitung

Das Ziel dieses Glossars ist es, dem Orchestringsanfänger einen bestimmten Umgang mit sein Handwerk zu zeigen. Sobald er weiß, wie man effektiv und idiomatisch für Instrumente schreibt, und wenn er einmal die Grundsätze der Orchester-Balance und wie Orchestrings mit musikalischen Form interagiert, verstanden hat, ist es die Aufgabe des Orchestrators, die am besten geeignete Klangkombinationen für gegebene musikalische Situationen herauszusuchen. Diese Auswahl wurde hauptsächlich bezogen auf musikalischen Charakter erstellt. In diesem Glossar gibt es eine Liste von charakteristischen Worten und orchestrale Vorschläge, wie sich diese ausdrücken lassen.

Mehrere wesentliche Vorbehalte

Character Worte sind ungefähre Angaben. Ein Wort wie "lyrisch" kann für viele verschiedene Emotionen stehen, von denen jede etwas anders orchestriert werden würde. Vereinfachend gebraucht, können die hier angegebenen Kombinationen leicht zu Klischees werden. Klischees verlieren schnell ihre Wirkung und können sogar unangemessen komisch klingen. (Man denke an die Tremoli von verminderten Akkorden, welche in Stummfilmen Gefahr signalisieren.) Das Beste ist, ein Glossar wie dieses als Ausgangspunkt zu nutzen und nicht als ein Rezeptbuch. Orchestration ist nicht der einzige Aspekt des musikalischen Charakters. Andere Aspekte der Musik, wie Harmonie, Tempo, Rhythmus, usw., sind gleichermaßen wichtig. Zum Beispiel, die Einträge weiter unten unter "erschreckend" und "brillant" sind recht ähnlich; die daraus resultierende Wirkung hängt stark von der Art der eingesetzten Harmonie ab. Es ist wichtig, nach allen Aspekten der Musik für ihr expressives Potential zu schauen. Tatsächlich könnte man machen ähnliche Glossare für diese anderen musikalischen Dimensionen machen. Der Komponist muss sich jeder verfügbaren Ressource bedienen um den gewünschten Charakter zu erzeugen. Ein Merkmal von schwacher Musik ist die Art, wie bestimmte Aspekte der Musik nichts beitragen, oder sogar von dem gewünschten Effekt ablenken.

Charaktere

Leuchtend

Dieser Charakter erfordert zwei Elemente: einen weichen Hintergrund, normalerweise ausklingende Streicher, und ein weiteres Element, um „Licht“ hinzuzufügen:

- weiche, mittelhohe Trompeten oder Hörner.
- Flöten, mittelhoch, nicht zu laut.
- Berührungen von hohen Metallschlaginstrumenten (z.B. hängende Becken, Glockenspiel), wieder nicht zu laut.

Geheimnisvoll

Geheimnisvolles entsteht durch einen Mangel an Klarheit. Entsprechende Klänge beinhalten sehr empfindliche Hintergrund Resonanz (ausklingender Klang) und/oder sehr leise Bewegungen, die nicht zu dicht angeordnet sind:

- gedämpfte Streicher.

- Streicher Flagolets.
- Tiefe Flöten.

Bedrohlich

Bestimmte Klänge, oft leise beginnend und dann ein Crescendo erzeugend, evozieren natürliche Bedrohungen (z. B. Erdbeben, Vulkanausbrüche) sind sehr wirksam:

- Tiefe Schlaginstrumente: Tremoli oder rhythmische Muster, eine fast archaische, bedrohliche Wirkung.
- Tiefe, eng beieinander liegende Streicher und/oder Holzbläser, gedämpfte Blechbläser.
- Extrem Tiefe Klänge, weich: Tam Tam, große Trommel.

Erschreckend, wütend, wild

- Laute und durchdringende Klänge, die oft tierischen Schreien ähneln, hart und schrill:
- Hohe, dissonante Holzbläser und/oder Blechbläser, vielleicht in eindringlichen Tonwiederholungen oder Trillern.
- Hohe, trockene Schlaginstrumente (z.B. ein lautes Xylophon), tremolierende Becken-Crescendi.

Brillant

Oft wird eine gewisse Virtuosität vorgeschlagen, Geschwindigkeit:

- Blechbläser in ihren jeweiligen hohen Registern, offene Intervalle, in schneller Figuration, z.B. Tonwiederholungen, Triller.
- Blechbläser Crescendi.
- Schnelle, aufsteigende Linien in den Streichern, Holzbläser.

Prächtig, voll, triumphierend

Benötigt eine Menge an Instrumenten, was auf Großzügigkeit und Reichhaltigkeit hindeutet: Tutti, mit ausklingenden Blechbläsern, in enger Lage im oberen Mittelregister (vor allem die Hörner, im Bereich der Altstimme), zusammen mit hohen Streichern, in Oktaven.

Dramatisch

Plötzliche Kontraste in Register, Klangfarbe und Dynamik.

Beerdigung

Schwere, schleppende Klänge, welche an einen Trauermarsch erinnern:

- Tiefes Register: Blechbläser und Holzbläser spielen langsam.
- Pauke oder große Trommel spielen punktierte Rhythmen.

Verspielt, witzig

Der Schlüssel hier ist Leichtigkeit, es sei denn, eine groteske Wirkung ist erwünscht:

- Viele Pausen.
- Hohe, staccato gespielte Klänge.
- Man vermeide anhaltende Töne bei den Blechbläsern.
- Pizzicato.
- Fagott staccato.
- Karikatur (grotesk): Instrumente spielen passagenweise für andere Instrumente charakteristische Klänge, z.B. spielt eine Tuba eine komische Linie, die normalerweise für das Fagott geschrieben würde.

Traurig, melancholisch, ergreifend

Oft zeigt ein Einzelner (solo) Wehklagen, oder Entmutigung, Schwäche:

- Langsame, ausklingende Streicher in tiefem Register.
- Solo Holzbläser (besonders Oboe oder Klarinette), oder niedrige Flöte, über ausklingende Saiten.

© Alan Belkin, 2001, 2008. Das Copyright liegt beim Urheber. Das Material darf kostenlos weitergegeben werden, solange der Name des Autors genannt wird.