

dass Stimmenbezeichnungen und ganze Systeme wegfallen, Kennzeichnungen uneinheitlich und Textunterlegungen nur annäherungsweise sind.

Die (wissenschaftliche) Ausgabe entscheidet sich hier meist pragmatisch, lehnt sich aber doch sehr nah an das Erscheinungsbild der Quelle an und ergänzt nur unbedingt notwendige Angaben (Solo-Tutti-Wechsel, einige Bass-Bezifferungen). Da die Instrumentenbezeichnungen konsequent nur am Anfang der Werke gegeben werden, treten an wenigen Fällen Unklarheiten auf: Wenn ab Takt 231 des vierten *Dixit Dominus* nur einer der beiden völlig gleich geschlüsselten Instrumentalchöre spielt, die Systeme des zweiten hier aber wegfallen, ist unklar, welcher hier spielt (und der kritische Apparat hilft hier auch nicht weiter). Gleiches gilt für das Duo von Sopraninstrumenten in Takt 430ff. Hier hätte man sich Hinweise gewünscht. Die im Vorwort zur Gesamtausgabe

versprochene Diskussion der Gründe für die »mutmaßlich chronologische Reihung« der Werke auf selbe Texte bleibt der Herausgeber in den bislang vorliegenden Bänden schuldig, sie gehört aber sowieso eher in das Werkverzeichnis. Und da Autographe und andere Dokumente fehlen, aus denen sich belastbare Argumente für eine Chronologie ziehen ließen, wäre man hierbei sowieso auf den schlüpfrigen Grund der Stilanalyse mit supponierter »Entwicklung« angewiesen.

Insgesamt ist das Projekt unbedingt zu loben und könnte im besten Falle einmal mehr zeigen, dass Quellendigitalisierungen kein Ersatz für wissenschaftliche Editionen sind, sondern nur eine, freilich unschätzbare, Ergänzung. Wenn von der wissenschaftlichen Seite auch noch manches an den flankierenden Texten zu verbessern wäre, das Repertoire verdient die Aufmerksamkeit von Musikhistorikern und Praktikern gleichermaßen. ◀◀

Klangperspektiven

hg. von Lukas Haselböck

Hofheim: Wolke 2011; 304 S.; ISBN 978-3-936000-81-8

Stefan Drees

Dem Gedanken folgend, dass im Verlauf des 20. Jahrhunderts die Bedeutung des Klanges und der Klangfarbe für Komposition, Interpretation und Rezeption neuer Musik immer deutlicher in den Vordergrund getreten ist und spätestens der sogenannte »perceptual turn« in den Siebzigerjahren zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Klängen geführt hat, strebt Herausgeber Lukas Haselböck mit dem vorliegenden Band ein tiefergehendes Verständnis klanglicher Phänomene an. Basierend auf den Vorträgen, die im Mai 2009 beim Symposium »Klangperspektiven« an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gehalten wurden, sowie ergänzt um neu verfasste bzw. erstmals ins Deutsche übertragene Beiträge, wird die Bedeutung der Klangfarbe aus der

Perspektive unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen eingekreist. Die ersten vier Aufsätze liefern hierfür ein theoretisches Fundament, das generell – und unabhängig von den später aufgeworfenen, auf die kompositorische Praxis bezogenen Fragestellungen – für die Diskussion um das Phänomen des Klangs sehr bedeutsam erscheint: Aus Perspektive der Philosophie befasst sich zunächst Arno Böhler mit dem Zusammenhang zwischen Hören und Denken, indem er, ausgehend von den Fragmenten Heraklits, mit Bezug auf die Schriften Jean-Luc Nancys die Akte des Hörens und Lauschens erkundet. Es folgen drei Aufsätze, die sich dem Thema aus Sichtweise von Musikgeschichte und Analyse annähern: Gianmario Borio richtet, ausgehend von der seriellen und postseriellen Musik, den Blick zurück auf die Vorgeschichte der



Klangkomposition bei Komponisten wie Claude Debussy und Arnold Schönberg und auf den damit verschränkten Funktionswandel der Klangfarbe. Mit seiner Studie zur *Spektromorphologie in der Instrumentalmusik* versucht Dennis Smaley anschließend, der Differenz zwischen kompositorisch Ausgeführten und dem vom Hörer im Wahrnehmungsprozess entschlüsselten Klangresultat gerecht zu werden. An seine während der vergangenen Jahrzehnte in unterschiedlichen Sprachen erschienenen Arbeiten anknüpfend, wendet er hier einen aus der Praxis des akusmatischen Komponierens abgeleiteten Klangfarbenbegriff an, der jedoch dann an seine Grenzen stößt, wenn man das klangliche Ereignis nicht allein von der Hörwahrnehmung her, sondern auch von gestischen und damit visuellen Verläufen her denkt. Einem ähnlichen Problem widmen sich Christian Utz und Dieter Kleinrath mit ihrer Untersuchung zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in den Klangorganisationen bei Edgard Varèse, Giacinto Scelsi und Helmut Lachenmann. Ihr Versuch, »partiturbasierte Analysen klanglicher Strukturen und deren spektrale Klangstruktur ineinander zu denken und damit einen Aspekt im Verhältnis von Struktur und Wahrnehmung zu präzisieren« (S. 76), verweist nicht nur auf analysierend nicht mehr nachvollziehbare Strukturzusammenhänge, sondern macht darüber hinaus auch deutlich, wie stark sich unterschiedliche Interpretationen auf das Klangergebnis auswirken können.

Aufbauend auf den hier formulierten Überlegungen befassen sich die übrigen Beiträge des Bandes mit der kompositorischen Praxis und der Auseinandersetzung mit ihr. Fokussiert auf eine ästhetisch möglichst vielseitige Auswahl von Komponisten (Tristan Murail, Hugues Dufourt, Philippe Manoury, Jonathan Herve, Chaya Czernowin und Germán Toro Pérez), deren individuelle Strategien im Umgang mit Klang und Klangfarbe hier exemplarisch für die Arbeit vieler anderer stehen, hat der Herausgeber diesen Teil einer dialogischen Struktur unterworfen, innerhalb der jeweils eine Primärquelle – ein Essay oder Vortrag aus der Feder des jeweiligen Komponisten selbst oder ein Gespräch mit ihm – einer wissenschaftlich-analytischen Auseinandersetzung mit seiner Arbeit

gegenübergestellt ist. Dass die zur Rate gezogenen Primärquellen dabei mitunter bereits älteren Datums sind (wie etwa Hugue Dufourts zu diesem Zweck erstmals aus dem Französischen übersetzter zentraler Text *Tonhöhe und Klangfarbe* aus dem Jahr 1988), lässt die Auswahl zugleich als Stadien einer historischen Entwicklung erscheinen, die ihre Spuren im aktuellen Komponieren hinterlassen hat. Zudem ist der Grad der Ausführlichkeit sehr unterschiedlich und reicht von einer eher stichpunktartigen Erfassung bestimmter Phänomene (etwa in Jonathan Harveys Essay *Spektralismus* von 2001) bis zu ausgedehnten analytischen Darlegungen (wie jenen Tristan Murails in dem Aufsatz *Die Revolution der komplexen Klänge*). Analog hierzu weisen auch die kommentierenden Beiträge unterschiedliche Schwerpunktsetzungen auf: Während beispielsweise Jenas Aufsatz einige grundsätzliche Arbeitsweisen der Komponistin Chaya Czernowin aufdeckt, macht Rozalie Hirs in ihrer ausführlichen Studie zu Tristan Murails Komposition *Le Lac* unmissverständlich deutlich, dass das Sprechen und Schreiben über entsprechende klangliche Phänomene für den heutigen Musikwissenschaftler oder Musiktheoretiker nur dann sinnvoll erfolgen kann, wenn es auch an das Wissen um jene technologischen Grundlagen gekoppelt ist, die dem Komponisten sowohl eine computergestützte Analyse der Zusammensetzung und Beschaffenheit von Klängen wie auch den hiervon ausgehenden schriftlosen, am Computer erarbeiteten Vollzug der Werkentstehung erlauben. Viele Aufsätze – auch die erwähnten Beiträge von Utz / Kleinrath und Smalley – formulieren daher über das eigentliche Thema des Buches hinaus auch ein anspruchsvolles Anliegen an diejenigen Forscherinnen und Forscher, die sich zukünftig mit einer ähnlichen Materie befassen möchten. Damit stellen sie sich dankenswerter Weise gegen das substanzlose feuilletonistische Geplapper, dem das Schreiben über die Probleme zeitgenössischer Musik heute so häufig verfällt, weil den Autorinnen und Autoren der Mut fehlt, sich das notwendigen Grundlagenwissen anzueignen, das sie letzten Endes erst dazu befähigen kann, genauere Aussagen über die gewählten Gegenstände zu treffen. ◀◀