

/ Geräusch; Instrumente und Interpreten/Interpretinnen; Klangfarbe; Kompositionstechniken

**Literatur** Aurbacher-Liska, Hanna: Die Stimme in der neuen Musik: Notation und Ausführung erweiterter Gesangstechnik, Wilhelmshaven 2003 ■ Barnett, Bonnie Mara: Aspects of Vocal Multiphonics, San Diego 1972 ■ Bartolozzi, Bruno: New Sounds for Woodwinds, hrsg. v. Reginald Smith Brindle, London 1967 ■ Bok, Henri/Wendel, Eugen: Nouvelles techniques de la clarinette basse, Paris 1989 ■ Caravan, Ronald L.: Preliminary Exercises and Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone, Denver 1980 ■ Dick, Robert: The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques, London 1975 ■ Dörig, Ueli: Saxophone Sound Effects. Circular Breathing, Multiphonics, Altissimo Register Playing, and much more, Boston 2012 ■ Farmer, Gerald: Multiphonics and Other Contemporary Clarinet Techniques, Rochester, New York 1982 ■ Födermayr, Franz: Klangfarbe. IV. Klangfarbe in europäischer Volksmusik und nichteuropäischer Musik, in: MGG2S, Bd. 5 (1996), 159–170 ■ Gallois, Pascal: Die Spieltechnik des Fagotts, Kassel 2009 ■ Hoppe, Georgia Charlotte: Die instrumentale Revolution. Entwicklung, Anwendung und Ästhetik neuer Spieltechniken für Rohrblattinstrumente, Frankfurt a.M. 1992 ■ Jena, Stefan: Multiphonics auf der Querflöte – eine moderne Spieltechnik und ihre Anwendung, in: Mehrstimmigkeit und Heterophonie, hrsg. v. Gernot Gruber, Frankfurt a.M. 2005, 233–277 ■ Kientzy, Daniel: Les sons multiples aux saxophones, Paris 2003 ■ Krassnitzer, Gerhard: Multiphonics für Klarinette mit deutschem System und andere zeitgenössische Spieltechniken, Aachen 2002 ■ Kunkel, Michael: Quasi un attraversamento – Saxophonmehrklänge in Kunst und Forschung von Giorgio Netti, Marcus Weiss und Georg Friedrich Haas, in: Dissonanz 110 (2010), 20–35 ■ Laino, Andrea: Demetrio Stratos e il teatro della voce, Milano 2009 ■ Liebman, Michael: Multiphonics. Neue Möglichkeiten im Cellospiel, in: Das Orchester 49/4 (2001), 14–19 ■ Robert, Jean-Pierre: Des modes de jeu de la contrebasse – un dictionnaire de son / Modes of playing the double bass – a dictionary of sound, Paris 1995 ■ Strauf, Till: »You Don't See the Stitching« – Some Comments on Stylistic Diversity in Rock Using the Example of Jethro Tull, in: Systematic Musicology. Empirical and Theoretical Studies, hrsg. v. Albrecht Schneider und Arne von Ruschkowski, Frankfurt a.M. 2011, 211–232 ■ Veale, Peter/Mahnkopf, Claus-Steffen: Die Spieltechnik der Oboe [1994], Kassel 2001 ■ Weinmann, Karl: Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat »De Inventione Et Usu Musicae«. Historisch-kritische Untersuchung [1917], hrsg. v. Wilhelm Fischer, Tutzing 1961 ■ Weiss, Marcus/Netti, Giorgio: Die Spieltechnik des Saxophons, Kassel 2010

Lukas Haselböck

## Musikalische Logik

Von der griechischen Antike bis ins 20. Jh. wurde in der Musiktheorie immer wieder in unterschiedlichster Weise auf den Begriff »Logik« Bezug genommen (Nowak 2005). Mit dem Übergang zur / Atonalität wurde dieser Terminus weiter modifiziert: Arnold Schönberg versuchte,

musikalische Zusammenhänge jenseits der Dur-Moll-Tonalität gemäß einer »motivischen Logik« (vgl. z.B. Schönbergs Analyse seiner *Vier Lieder* op. 22 für Gesang und Orchester; Schönberg 1932/76, 287) bzw. einer »unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion« (Schönberg 1911/22, 502) zu beschreiben. Zugleich wurde in den Anfängen der Neuen Musik aber auch die Frage akut, ob man den Terminus musikalische Logik auf eine Musik anwenden könne, die nicht mehr im Sinne eines direktionalen Zeitverlaufs konzipiert ist. Theodor W. Adorno argumentierte, durch die Delegation des zusammenhangbildenden Prinzips an die Reihe (in der / Zwölftontechnik) und an den Außenhalt der »Stilprozeduren« (im Neoklassizismus; Adorno 1949/75, 127) seien der sinnliche Nachvollzug »der konkreten Logik des musikalisch Einzelnen« (ebd., 113) und die »faßliche Logik des Oberflächenzusammenhanges« (ebd., 127) weitgehend aufgelöst worden.

In der / seriellen Musik der 1950er Jahre wurde der Logikbegriff entweder problematisiert oder aber erweitert und neu interpretiert: So strebte etwa Pierre Boulez einen »logische[n] Zusammenhang zwischen der Gestaltung von Reihenformen und davon abgeleiteten Strukturen« an, der »außerhalb der Gedankenwelt Schönbergs« liege (Boulez 1952/75, 292). Dabei wird nicht eine »Logik des musikalisch Einzelnen«, sondern eine »Logizität« des strukturellen Gesamtgefüges angestrebt. Ob György Ligeti diesen Ansatz im Sinn hatte, als er meinte, eine exakte Beschreibung sei nur bei Methoden angebracht, die »per se auf logischer, arithmetischer oder mathematischer Basis beruhen« (Ligeti 1965/2007, 189), ist fraglich. Möglicherweise dachte er an Iannis Xenakis, der in einigen Werken versuchte, dem Hörer »außerzeitliche« Strukturen (»hors-temps«) im Rahmen einer »symbolischen Logik« zu kommunizieren (z.B. in *Herma* für Klavier, 1960–61; Xenakis 1992, 176; Montague 1995; Helffer 2010, 105). Grundsätzlich besitzt der Begriff musikalische Logik für Ligeti aber eine geringe Relevanz: Von einer Analogie logischer Relationen und musikalisch-zeitlicher Abläufe könne man keinesfalls sprechen. Musikalische Bedeutung und musikalische Logik verhielten sich zu »tatsächlicher Bedeutung und tatsächlicher Logik wie Träume zur Realität«. Zudem sei »jedes Moment eines Werkes [...] auf einer Ebene Element im Bezugssystem der individuellen Form, auf einer höheren Ebene aber Element im umfassenderen Bezugssystem der Geschichte« (Ligeti 1965/2007, 189).

Trotz dieser Skepsis, ob der Begriff musikalische Logik überhaupt relevant sei, wurde er auch noch Ende des 20. und Anfang des 21. Jh.s wiederholt ins Spiel gebracht. Zum einen wurde er mit Überlegungen zur / Wahrnehmung verknüpft. Dies ist im Grunde nicht neu: Bereits Hugo Riemanns These von einer »logischen« Aktivität

des Musikhörens (Riemann 1914/15) und Franz Liszts Forderung, logische Entwicklungen sollten sich mit innerem Erleben verbinden (Liszt 1855/82, 12), verwiesen auf physiologische und psychologische Dimensionen musikalischer Logik. Vergleichbare erwartungspsychologische Aspekte finden sich – auch wenn der Logikbegriff hier nicht explizit erwähnt wird – z. B. in Klaus Hubers Vorstellung der »antizipierten Zeit« (Huber 2009, 131) oder in Hans Zenders Betonung des bewussten Mitvollzugs des Nacheinander »durch Erinnerung und Erwartung« (Zender 1996/98, 11 f.).

Der Eindruck, Zusammenhänge folgten (im weitesten Sinn) »logisch« aufeinander, kann zum anderen auch aus einer musikalisch-gestischen Folgerichtigkeit resultieren – so etwa bei Brian Ferneyhough, der (im Anschluss an Gilles Deleuze) Gesten nicht als ganzheitliche Bedeutungselemente versteht (Cavallotti 2006, 65–72). Gesten gewinnen, so Ferneyhough, erst durch Auflösung und neue Zusammensetzung in die interne Logik eines Werks an Ausdruck. Dem entspricht eine nicht-diskursive, multiperspektivische Logik (Fitch 2013, 342–346). An gestische Aspekte knüpft auch Denis Smalley mit seiner Theorie der Spektromorphologie an: Aus »spektralen Energien«, die auf physische Gesten und auf die zeitlichen Phasen eines Klangs (Anfang-Dauer-Abschluss; vgl. auch Lachenmanns Begriff »Kadenzklang«, Lachenmann 1966/93/96, 3 f.) bezogen werden, leitet er »Kausalität« ab (Smalley 2011, 65).

Ob sich das für die Musik des 20. Jh.s wesentliche Paradigma des  $\nearrow$  Klangs mit der Vorstellung einer musikalischen Logik zusammendenken lässt, ist ungewiss. In den Schlusszeilen seiner *Harmonielehre* (1911) betrachtete Schönberg jene »Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt« analog zur Logik einer »Klangfarbenmelodie« (Schönberg 1911/22, 503). Was damit genau gemeint ist, bleibt aber letztlich offen (Schmidt 1996). In den 1970er Jahren strebten Komponisten wie Gérard Grisey oder Tristan Murail danach, durch Ringmodulationsprozesse und Obertoninteraktionen Abfolgen von Klängen zu etablieren, denen eine sowohl »biomorphe« als auch »technomorphe« Logik zugrunde liegt (Wilson 1988; Haselböck 2013;  $\nearrow$  Spektralmusik).

Grundsätzlich ist der Begriff musikalische Logik dort, wo der Werkbegriff unterminiert oder zur Gänze abgeschafft ist (so bei John Cage) kaum noch anzuwenden. Insbesondere im Zusammenhang mit tonalen Systemen ist er jedoch bis heute für die Theorie europäischer Kunstmusik partiell relevant und wurde zum Teil – etwa im Sinne einer der europäischen Tradition entgegengesetzten »anti-kausalen« Logik – auch in synoptischen Theorien außereuropäischer Musik angewandt (Maceda 1986).

$\nearrow$  Atonalität / Posttonalität / Tonalität; Form; Harmonik / Poyphonie; Musikalische Syntax; Musiktheorie

**Literatur** Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik [1949] (Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a. M. 1975 ■ Boulez, Pierre: Schönberg ist tot [1952], in: Anhaltspunkte. Essays, hrsg. v. Josef Häusler, Kassel 1975, 288–296 ■ Cavallotti, Pietro: Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey, Schliengen 2006 ■ Fitch, Lois: Brian Ferneyhough, Bristol 2013 ■ Haselböck, Lukas: Zur Klangfarbenlogik bei Schönberg, Grisey und Murail, in: Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jh.s (musik.theorien der gegenwart 6), hrsg. v. Christian Utz, Saarbrücken 2013, 137–162 ■ Helffer, Claude: On *Herma, Erikhton*, and others, in: Performing Xenakis, hrsg. v. Sharon Kanach, New York 2010, 99–114 ■ Huber, Klaus: Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim 2009 ■ Lachenmann, Helmut: Klangtypen der neuen Musik [1966/93], in: Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 1996, 1–20 ■ Ligeti, György: Form in der neuen Musik [1965], in: Gesammelte Schriften, Bd. 1, hrsg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007, 185–199 ■ Liszt, Franz: Berlioz und seine »Harold-Symphonie« [1855], in: Gesammelte Schriften 4, hrsg. v. Luise Ramann, Leipzig 1882, 3–102 ■ Maceda, José: A Concept of Time in a Music of Southeast Asia (A Preliminary Account), in: Ethnomusicology 30/1 (1986), 11–53 ■ Montague, Eugene: The Limits of Logic: Structure and Aesthetics in Xenakis's *Herma* [1995], <http://www.ex-tempore.org/montague> (24. 8. 2015) ■ Nowak, Adolf: Die Idee der musikalischen Logik um 1900, in: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen, hrsg. v. Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, Wien 1993, 641–649 ■ ders.: Musikalische Logik, in: HmT 38 (2005) ■ Riemann, Hugo: Ideen zu einer »Lehre von den Tonvorstellungen«, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 21/22 (1914/15), 1–26 ■ Schmidt, Christian Martin: Für Schönberg sind Klangfarbenmelodien immer eine Zukunftsmusik geblieben, in: Arnold Schönberg – Neuerer der Musik. Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, hrsg. v. Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1996, 108–113 ■ Schönberg, Arnold: Harmonielehre [1911], Wien <sup>3</sup>1922 ■ ders.: Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22 [1932], in: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (Gesammelte Schriften 1), hrsg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, 286–300 ■ Smalley, Denis: Klang, Morphologien, Spektren. Spektromorphologie in der Instrumentalmusik, in: Klangperspektiven, hrsg. v. Lukas Haselböck, Hofheim 2011, 45–71 ■ Wilson, Peter Niklas: Unterwegs zu einer »Ökologie der Klänge«: Gérard Griseys *Partiels* und die Ästhetik der Groupe de l'itinéraire, in: Melos 2 (1988), 33–55 ■ Xenakis, Iannis: Formalized Music, New York 1992 ■ Zender, Hans: Wir steigen niemals in denselben Fluß. Wie Musikhören sich wandelt [1996], Freiburg <sup>3</sup>1998

Lukas Haselböck