

Bärenreiter
Studienbücher
Musik

Peter Jost



Instrumentation

Geschichte und Wandel des Orchesterklanges

Bärenreiter Studienbücher Musik

Herausgegeben von
Silke Leopold
und
Jutta Schmoll-Barthel

Band 13

Peter Jost

Instrumentation

Geschichte und Wandel des Orchesterklanges



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2019

© 2004 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlagabbildung: »Das Orchester« (Gustav Mahler dirigiert
die Wiener Philharmoniker), Gemälde von Max Oppenheimer (1935);

© Foto: akg-images / Erich Lessing; Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien

Einbandgestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand

Lektorat: Diana Rothaug

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7083-9

DBV 147-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
Grundbegriffe	11
Besetzung – Instrumentation – Orchestration	11
Klangfarbe	19
Spaltklang – Schmelzklang	28
Solo – Ripieno – Tutti	34
Werturteile	40
Instrumentarium	47
Historischer Abriss	47
Register – Lage – Umfang	59
Spieltechniken	64
Wandel der Klangstile	69
Wechselwirkung der Faktoren	69
Neuinstrumentierungen	71
Ästhetik	76
Aufführungsrahmen	81
Funktionen	85
Gattungsdifferenzierung	87
Satztechnik	92
Harmonik	96
Dynamik	100
Form	103
Koloristik	106
Verfremdung	109
Analyse	111

Traditionen	114
Idiomatik	114
Nachahmung	121
Symbolik	128
Klangraum und Raumklang	131
Orte und Räumlichkeiten	131
Aufstellungen	135
Raumwirkungen	139
Theorie und Lehre	142
Grundprobleme	142
Stationen der Instrumentationslehre	147
Bibliographie	156
Register	166

Vorwort

»Zu keiner Zeit der Musikgeschichte hat man so viel von der Instrumentation gesprochen, als es heutzutage geschieht.« – Mit dieser Bemerkung eröffnete Hector Berlioz seine berühmte Instrumentationslehre von 1843 und begründete das Phänomen unter anderem mit der »erst neuerdings vor sich gegangenen Entwicklung dieses Kunstzweiges« (Berlioz 1843/44/1864, 1). Dieser »Kunstzweig« hat auch heute, 160 Jahre später, nichts von seiner damaligen Faszination verloren. Mag allenfalls sein, dass man heute weniger aufgeregt, weniger spektakulär von Instrumentation redet, da sie inzwischen ein selbstverständlicher Aspekt bei der Analyse und Interpretation geworden ist. Aktuell ist das Thema auf jeden Fall geblieben, wie nicht zuletzt die große Anzahl von Publikationen aus jüngerer Zeit (vgl. die Bibliographie am Ende des Buches) belegt.

Der im Untertitel enthaltene Begriff »Geschichte« lässt eine chronologisch geordnete Darstellung erwarten, wie sie in anderen Bänden der Studienbuch-Reihe vorliegt. Jedoch zeigte sich bereits in den ersten Entwürfen zu dem vorliegenden Buch, dass ein solches Konzept eine zielstrebige Entwicklung und epochenspezifische Normierung von »Instrumentation« suggeriert, die allenfalls teilweise zutreffen. Die Instrumentation wurde (ähnlich wie die Dynamik) lange Zeit als ein akzidentiellles Phänomen der Komposition angesehen. Dies markiert einen deutlichen Unterschied gegenüber der Betrachtung der historischen Entfaltung einer Gattung oder von Parametern des Tonsatzes wie Melodik, Rhythmik oder Harmonik, bei denen die kompositorische Praxis permanent von einer – mal der Entwicklung hinterher hinkenden, mal sie vorwegnehmenden – Theorie begleitet wurde, so dass die Einzelwerke immer auch an ihrer Position zwischen Norm und Abweichung gemessen werden konnten. Obwohl auf vielfältige Weise mit den anderen Parametern verzahnt, erschien die Instrumentation bis weit ins 19. Jahrhundert hinein als nachgeordnete, nicht mehr zum eigentlichen Kompositionsprozess gehörige Tätigkeit. Eine theoretische Durchdringung der Instrumentation – sei es in spezifischen Instrumentations-, sei es in allgemeinen Kompositionslehren – lässt sich kaum mehr als in Ansätzen beobachten. Insbesondere die mangelnden Abstraktionsmöglichkeiten der klanglichen Dimension des Ton-

satzes stellten offenbar für die Emanzipation der Instrumentation zum vollwertigen Kompositionsparameter eine beträchtliche Barriere dar (vgl. dazu das Kapitel »Theorie und Lehre«). Konkret heißt dies: Eine Einteilung des Stoffes nach stilgeschichtlichen Epochen mit der Folge »barocke Instrumentation«, »klassische Instrumentation«, »romantische Instrumentation« oder auch nach bloßen Zeitabschnitten führt zu derart zahlreichen Spezifizierungen (nach Ländern, Gattungen, Komponisten usw.), dass die Norm, die solche Bezeichnungen einschließen, vor lauter Ausnahmen ins Ungreifbare verschwimmt. Lassen sich bei aller Individualität der verschiedenen Einzelwerke doch mit einer gewissen Plausibilität zumindest bis zum Beginn der Neuen Musik Modelle für Gattungen (die »barocke Triosonate«, die »romantische Oper«, das »Lied der Jahrhundertwende« etc.) abstrahieren, so mutet heutzutage ein solches Vorgehen für die Instrumentation kaum noch angemessen an.

Das bedeutet nun keineswegs, dass historisch orientierte Darstellungen von vornherein zum Scheitern verurteilt wären – im Gegenteil, gerade solche durch ihre Differenzierungen so überzeugenden Versuche einer »Geschichte der Instrumentation«, wie sie von Heinz Becker (1964 bzw. Gieseler/Becker/Mayer 1996) vorgelegt wurden, erleichterten die Entscheidung zugunsten einer systematischen Darstellung wie der vorliegenden. Der Vorzug einer systematischen Behandlung besteht nämlich in der Möglichkeit des (in gewissen Grenzen) ungezwungenen Springens zwischen verschiedenen Epochen und Phasen, die für ein so facettenreiches Gebiet wie das der Instrumentation in besonderer Weise ausgeschöpft werden kann. Außerdem scheint die Gefahr, dass notwendigerweise exemplarisch erläuterte Beobachtungen gleichsam unbesehen auf zeitlich benachbarte Werke übertragen werden, um ein Vielfaches geringer. Ohnehin erschließen sich die vielfältigen Aspekte der Instrumentation in einer systematischen Darstellung in stärkerem Maße als in einer historischen, die prinzipiell auf die Nacherzählung geschichtlicher Abläufe angewiesen ist. Selbstverständlich bleiben Benennungen wie »romantische Instrumentation« legitim, wenn sie bestimmte Tendenzen und keine vermeintlichen Normen beschreiben, und des Weiteren sind auch auf diesem Gebiet (zum Teil sogar recht langlebige) Traditionen wirksam, die zu ihrer Erklärung eine geschichtliche Darstellung erforderlich machen. Insofern sollen systematische und historische Methoden nicht gegeneinander ausgespielt werden, sondern sich auf fruchtbare Weise ergänzen. So wenig chronologisch geordnete Abhandlungen auf gewisse, einem besonderen Aspekt gewidmete Querschnitte auf der Zeitachse verzichten können, so wenig eine systematisch orientierte Darstellung auf interne Längsschnitte, namentlich in Bezug auf technische Entwicklungen (vgl. etwa das Kapitel »Instrumentarium«). In diesem Sinne erscheint auch der Untertitel »Geschichte« gerechtfertigt: Auch wenn das primäre Gliederungskriterium nicht der zeitliche Verlauf, sondern Einzelfelder des Gesamtgebietes

tes sind, werden doch, insgesamt gesehen, Bausteine zu einem geschichtlichen Überblick bereit gestellt.

Selbstverständlich soll der vorliegende Band kein Instrumentations-Lehrbuch sein, keine Anleitung und auch keine bloße Beispielsammlung. Vielmehr versucht er, den so vielfältigen und nur schwer übersehbaren Bereich unter einigen wesentlichen Gesichtspunkten in konzentrierter Weise aufzufächern. Der Begriff der Instrumentation ist zwar prinzipiell nicht auf den Orchesterklang beschränkt, aber die Bereiche Kammer- und Vokalmusik (im Sinne des Singstimmeneinsatzes als Klangelement) können hier nur gestreift werden, nicht zuletzt bedingt durch die Umfangsvorgabe (vgl. »Gattungsdifferenzierung« im Kapitel »Funktionen«). Als Studienbuch ist der vorliegende Band didaktisch angelegt und mit Anregungen zum Weiterdenken versehen. Bei der Auswahl der Beispiele musste natürlich auf die Verfügbarkeit der Partituren Rücksicht genommen werden, so dass das »gängige« Repertoire von Oper und Konzert im Mittelpunkt steht und einige in unserem Zusammenhang bedeutende Komponisten (stellvertretend sei hier Giacomo Meyerbeer genannt, von dessen einst weltberühmten Opern kaum Klavierauszüge, geschweige denn Partituren zugänglich sind) leider nur am Rande behandelt werden konnten. Ohnehin wird eine solche Auswahl nicht jedem Benutzer gerecht werden. Das Bemühen, berühmte Passagen bzw. anschauliche Beispiele aus bekannten Werken (oder auch bekannte Instrumentationsanalysen wie diejenige von Theodor W. Adorno zu *Lohengrin*) mit eher unbekannten Kompositionen zu mischen, war jedenfalls die leitende Maxime. Ganz von selbst ergab sich damit ein gewisses Übergewicht von Komponisten, die sich als besonders innovativ für die Instrumentation erwiesen haben – von Monteverdi über die Wiener Klassiker, Berlioz, Wagner, Mahler oder auch Richard Strauss, Debussy, Ravel und die Schönberg-Schule bis hin zu Olivier Messiaen.

Gedankt sei schließlich den Herausgeberinnen der Studienbuch-Reihe, Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel, sowie der Lektorin Diana Rothaug für ihre Anregungen, kritischen Einwände und nicht zuletzt ihre Geduld.

Grundbegriffe

Besetzung – Instrumentation – Orchestration

Nach Hugo Riemanns prägnanter Formulierung versteht man unter »Instrumentation« die »Verteilung der Parte einer Orchester-Komposition auf die einzelnen Instrumente« (*Musik-Lexikon*, Riemann 1882, 414). In zahlreichen nachfolgenden deutschsprachigen Musiklexika wurde diese Definition – sei es als Zitat, sei es in geringfügig abweichender Paraphrasierung – als Ausgangspunkt zu den jeweils folgenden Präzisierungen benutzt. In neueren Definitionen (vgl. Gieseler/Becker/Mayer 1996) wird zusätzlich auf das jeweils auf bestimmte Weise beabsichtigte Zusammenwirken der Instrumente (im Unterschied zum zufälligen oder von äußeren Umständen abhängigen) Wert gelegt. Kaum jemand, der mit Musik bzw. im engeren Sinne mit Orchestermusik zu tun hat, wird der eingangs zitierten Bestimmung widersprechen mögen, und doch stellt sich, wie so oft auf terminologischem Gebiet, das scheinbar so Einfache als äußerst komplex dar. Die sich ergebenden Probleme sind, verallgemeinernd gesprochen, auf den prekären Umstand von Definitionen zurückzuführen, geschichtliche Phänomene, zu denen eben auch »Instrumentation« gehört, in historisch abstrahierende Formulierungen fassen zu müssen.

Zum einen umschließt eine Bestimmung wie die Riemanns nur die technische Seite und vernachlässigt die ästhetische, die aber gerade bei diesem Faktor des Orchestersatzes stärker als bei anderen im Vordergrund steht. Zum anderen klammert eine solche Definition die Frage nach den historischen Grenzen ihres sinnvollen Gebrauchs aus. Nach Jürgen Maehders radikaler Einschränkung des Begriffs auf Musik, deren »Klanggestalt Strukturelement ist, ohne die Tonhöhen an struktureller Bedeutung zu übertreffen« – von diesem Aspekt wird noch ausführlicher die Rede sein –, lässt sich von »Instrumentation« in diesem eigentlichen Sinne nur im Zeitraum etwa des späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert sprechen. Er schlägt deshalb für die Generalbasszeit und frühere Epochen »Besetzung«, allenfalls »Instrumentenverwendung«, für das 20. Jahrhundert »Klang(farben)komposition« vor (Maehder 1982, 177).

Schon Riemann war allerdings bewusst, dass mit seiner Bestimmung gewisse Voraussetzungen verbunden sind, die keineswegs für die gesamte Musikgeschichte Gültigkeit beanspruchen können. So schrieb Riemann weiter:

»Man muß sich das so denken, daß der Komponist sein Werk zuerst skizziert, d.h. rein musikalisch konzipiert, und ohne Rücksicht auf die Instrumente entwirft und sodann bei der detaillierten Ausarbeitung den einzelnen Instrumenten ihre Parte anweist.«

Wenige Sätze weiter schränkt er das bislang Ausgeführte auf entscheidende Weise ein:

»Seit durch Haydn die Orchesterinstrumente zu selbständigen Individuen geworden sind, deren jedes eine andre Sprache redet, ist es freilich nicht mehr das Rechte, wenn der Komponist erst komponiert und dann instrumentiert; vielmehr muß er sogleich für den vollen Apparat des gewählten Orchesters denken, die Skizze ist also nur eine abreviierte Art der Notierung.«

Der anfangs so eindeutig bestimmte Begriff verliert seine festen Konturen, indem Riemann zwei grundsätzliche Möglichkeiten anspricht, welche als Gegenpole seit dem 19. Jahrhundert zur Debatte stehen, ohne deren Bedeutung weiter auszuführen: 1. Instrumentation als eine der eigentlichen Komposition nachgeordnete Tätigkeit und 2. Instrumentation als kompositorisch integraler Faktor. Auch wenn noch Ferruccio Busoni diese Unterscheidung in etwas anderer Formulierung – »Instrumentierung« eines ursprünglich nur abstrakt musikalischen oder für ein anderes Instrument gedachten Satzes« versus »die vom musikalischen Gedanken geforderte und vorgeschriebene, absolute Orchestration« (1905/1922, 73) – bekräftigte, handelt es sich nur um ein Modell, das in zweifacher Weise in seiner Brauchbarkeit eingeschränkt wird. Zum einen bezieht sich die Dichotomie auf die Entstehung einer Komposition, die keineswegs immer rekonstruiert werden kann, nicht jedoch auf das Werk als solches. Denn der Musik selbst ist nicht oder zumindest nicht immer ihre ursprüngliche oder »eigentliche« Bestimmung für diese oder jene Besetzung anzusehen. Dazu braucht man nur an Werke zu denken, deren Orchester-Bearbeitung populärer als die Originalfassung geworden ist (z. B. Brahms' *Ungarische Tänze*), oder auch an die Fälle, in denen der Komponist von vornherein zwei oder gar mehrere jeweils autonome, für verschiedene Besetzungen bestimmte Versionen vorsah, wie dies etwa bei zahlreichen Liedern von Gustav Mahler (für Klavier bzw. Orchester) der Fall ist. Zum anderen verliert die zur Debatte stehende Unterscheidung für die Kompositionsgeschichte im 20. Jahrhundert durch grundlegend gewandelte Bedingungen – je weiter zur Gegenwart fortschreitend, desto stärker – ihre Aussagefähigkeit.

Wie in anderen Artikeln auch, fiel es Riemann schwer, von den einmal gewählten Formulierungen abzurücken. Für die 7. Auflage seines *Musik-Lexikons* (1909, 646) versah er seine Ausführungen mit einigen wenigen, aber bedeutsamen Veränderungen:

»die Verteilung der Parte einer Orchesterkomposition auf die einzelnen Instrumente, sofern der Komponist sein Werk zuerst skizziert, d.h. rein musikalisch konzipiert [...] – Seit durch Haydn die einzelnen Orchesterinstrumente zu selbständigen Repräsentanten feinsten Ausdrucksnuancen geworden sind, [...] ist es freilich nicht mehr angängig, daß der Komponist erst komponiert und dann instrumentiert; vielmehr muß er sogleich für den vielgliedrigen Apparat des Orchesters denken; die Skizze ist dann bezüglich der I[nstrumentation] eine abrevierte Art der Notierung und wird stets für charakteristische Wirkungen bereits Notizen über die I[nstrumentation] enthalten.«

Mit seiner Neufassung schafft Riemann allerdings mehr Verwirrung als Klarheit. Die Verknüpfung der eigentlichen Definition mit dem Aspekt der nachgeordneten Tätigkeit (»sofern ...«) impliziert, dass der zweite Aspekt (»Seit durch Haydn ...«) konsequenterweise anders benannt werden müsste. Andererseits aber bedeutet »skizzieren« keineswegs – wie zuerst dargelegt –, dass zuerst »komponiert« und dann »instrumentiert« wird, sonst könnte er ja am Ende des Artikels nicht davon sprechen, dass die »Skizze« auch eine »abrevierte Art der Notierung« hinsichtlich der Instrumentation mit entsprechenden Bemerkungen sein könne.

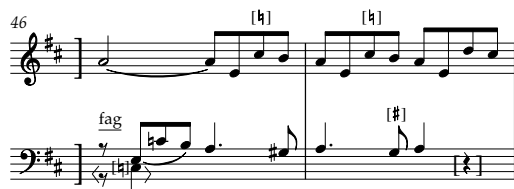
Dass sich der namhafte Musiktheoretiker mit der Erklärung von »Instrumentation« so schwer tat, wird verständlich, wenn man bedenkt, dass die Instrumentation erst nach Überwindung zahlreicher Hindernisse als gleichwertiger Faktor zu Rhythmik, Melodik und Harmonik anerkannt wurde. »Instrumentation ist«, nach Carl Dahlhaus (1989, 233), »eine geschichtlich späte Kategorie. Sie konstituiert sich in dem Augenblick, in dem Komponisten beginnen, die Klangfarbe und die Idiomatik von Instrumenten als essentielles Moment des Tonsatzes zu behandeln«. Zweifellos stellt die Epoche der so genannten »Wiener Klassiker« (Riemann erwähnt ja ausdrücklich Joseph Haydn) einen Wendepunkt in der Bedeutung der Instrumentation für die Orchesterkomposition dar. Nicht von ungefähr datieren auch die ersten Erwähnungen des Begriffs »Instrumentierung« aus dieser Zeit. Mozart, der das Gemeinte in der Regel unter der Bezeichnung »schreiben« oder »ausschreiben« fasste, benutzte im Zusammenhang mit der Komposition der *Zauberflöte* den neuen Ausdruck etwa in seinem Brief an seine Frau vom 2. Juli 1791: »Ich bitte dich sage dem Süßmayer [...], er soll mir vom ersten Akt, von der Introduction an bis zum *Finale*, meine Spart schicken, damit ich instrumentiren kann.« Ein weiteres Mal, wenige Monate später, auf den dritten

Satz des Klarinettenkonzertes KV 622 bezogen: »dann Instrumentierte ich fast das ganze Rondó vom Stadler« (Mozart. Briefe IV 1963, 144 bzw. 157). Allerdings bleiben solche Belege bis zum frühen 19. Jahrhundert recht selten, bei Beethoven beispielsweise ist der Ausdruck nicht nachweisbar. Erstmals lexikalisch greifbar wird der Terminus in Heinrich Christoph Kochs *Kurzgefaßtem Handwörterbuch der Musik* von 1807 (S. 192):

»Instrumentirt, Instrumentirung, bezeichnet die Art, wie der Tonsetzer die zur Begleitung einer Hauptstimme gewählten Instrumente, in Ansehung ihrer Wirkung, oder ihrer mehr oder weniger hervorstechenden Ausarbeitung, behandelt hat.«

Instrumentation wird offensichtlich von Koch im Sinne der erstgenannten Bedeutung, d. h. als eine der Komposition nachgeordnete Tätigkeit verstanden. Damit folgt er nicht nur dem Verständnis, sondern auch der Praxis seiner Zeit. Denn obwohl die Orchesterinstrumente, wie es Riemann formulierte, »durch Haydn zu selbständigen Individuen« wurden, skizzierten die Komponisten noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in aller Regel die musikalische Substanz ihrer Orchesterwerke weitgehend unabhängig von der zunächst noch offenen Frage, welche Parte durch welche Instrumente übernommen werden sollen. Dies zeigen die Skizzen Beethovens genauso wie etwa diejenigen Schumanns. Die Skizzierung der frühen Symphonien Schuberts beschränkt sich gar auf die Notierung der Außenstimmen, d. h. der Stimmen von Violine I und des Basses – ein Kompositionsverfahren, das im Kern der schon zu Lullys Zeiten geübten Praxis (dessen gedruckte Opernpartituren enthalten ebenfalls nur die Außenstimmen des Orchestersatzes) entsprach. Konzeption und Notierung des Gerüstsatzes vollzogen sich demnach noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein zum größten Teil unabhängig von der definitiven Festlegung des Orchesterklanges. Erst mit der Entfaltung des vollständigen Orchestersatzes in der Partiturniederschrift – das, was die Komponisten allgemein mit »Instrumentierung« bezeichneten – wurde die Art des Zusammenwirkens der Instrumente fixiert. Das heißt nun freilich nicht, dass die Komponisten nicht schon bei den ersten Entwürfen zumindest stellenweise bereits ganz präzise Klangvorstellungen gehabt hätten. Als Beispiel mag eine Stelle aus dem 1. Satz von Mozarts Symphonie D-Dur KV 504, der so genannten *Prager Symphonie*, dienen, zu dem sich eine Ausschnittsskizze erhalten hat. Hier sind besonders die Takte 46ff. von Interesse, die in der Partitur den Takten 105ff. entsprechen (vgl. Notenbeispiel **1a** und **1b**).

Mit der Wendung des zweiten Satzthemas nach a-Moll weitet sich die Skizze zur Zweistimmigkeit, um die imitierenden Fagotte, die zu Beginn des zweiten Systems deutlich mit »fag« bezeichnet sind, zu fixieren. Auch wenn die definitive Ausführung der Fagotte an dieser markanten Stelle diastematisch einen etwas



1a Mozart, *Prager Symphonie*, 1. Satz, Skizze, T. 46f. (Übertragung von Ulrich Konrad)

1b Mozart, *Prager Symphonie*, 1. Satz, T. 105f.

anderen Verlauf zeigt, ist deren spezifische Instrumentation Teil der Grundidee dieser Passage, d.h. auch hier gehört ein ganz konkretes klangliches Moment unverkennbar von Anfang an zur Substanz der Komposition. Allerdings dürfen solche Stellen nicht zu dem voreiligen Schluss führen, für Mozart sei die Instrumentation bereits ein integraler Faktor des Komponierens gewesen. Die Untersuchung autographischer Quellen zu seiner Instrumentalmusik ergibt gerade keine eindeutige Position innerhalb der Entwicklung der Instrumentation von funktionaler Unterordnung zu einem substanziellen Eigenwert (vgl. Jost 2003).

So differenziert die Kompositionen im Zeitalter von Klassik und Romantik philologisch und analytisch hinsichtlich des Stellenwertes der Instrumentation auch beurteilt werden müssen, herrscht im Sprachgebrauch der Musiker große Eindeutigkeit bezüglich ihres nachträglichen Charakters. So trug etwa Robert Schumann im Zusammenhang mit der Komposition seiner I. Symphonie am 26. Ja-

nuar 1841 in sein Haushaltbuch ein: »Juchhe! Symphonie fertig!«, einen Tag später jedoch: »Angef.[angen] zu instrumentiren« (Schumann. Haushaltbücher 1982, 173). Demnach sah er sein Werk mit der Notierung der motivisch-thematischen Substanz (in Form eines Particells) bereits als beendet an – die Instrumentierung war eine unverzichtbare, aber doch deutlich nachgeordnete Arbeit. Dies gilt übrigens genauso für Richard Wagner, also für einen nicht zuletzt wegen seiner Instrumentationskunst berühmten Komponisten, und zwar durch das ganze musiktheatralische Schaffen hindurch. So schrieb Wagner beispielsweise am 21. Januar 1836 an seinen Jugendfreund Theodor Apel über *Das Liebesverbot* WWV 38: »Die Composition meiner Oper wurde am Sylvester fertig, ich instrumentire jetzt noch die Nächte hindurch!« (Wagner. Briefe I 1967, 257), bezeichnete aber auch noch am 28. April 1879 in einem Brief an Emil Heckel die »Composition des Parsifal« als »vollendet«, obwohl er zu diesem Zeitpunkt erst den zweiten Gesamtentwurf, die so genannte Orchesterskizze, fertig gestellt hatte (Wagner, Bayreuther Briefe 1912, 287).

Dennoch war der Weg für den Umschwung im 19. Jahrhundert, für die Emanzipation des Faktors Instrumentation, schon Jahrzehnte zuvor insofern bereitet, als sich allmählich eine feste oder zumindest festere Besetzung für die – nach Funktion und Gattungen zu differenzierende – Orchestermusik herauskristallisierte. In Gang gesetzt und gegen Ende des 18. Jahrhunderts beschleunigt wurde dieser Prozess durch mehrere Faktoren:

1. den Aufstieg der Blasinstrumente, bedingt durch deren technische Entwicklung,
2. die Aufgabe der Generalbasspraxis,
3. die stärkere Beachtung und Wertschätzung der Klangfarbe,
4. die quantitative Erweiterung des Orchesterapparates und
5. die verstärkte Zahl von Orchestergründungen im Zusammenhang mit dem Aufschwung des Konzertwesens.

Diese Faktoren führten in ihrem Zusammenwirken zu einer zunehmenden Individualisierung und Differenzierung des Tonsatzes und damit auch zu einer zunehmenden Einschränkung des Anteils von fakultativ eingesetzten Instrumenten. Diese verfestigte Besetzung wurde und wird immer noch häufig als »klassisches Orchester« bezeichnet. Gemeint ist eine Zusammensetzung aus Streichquintett (Violine I und II, Bratsche, Violoncello und Kontrabass) in nicht normierter Zahl sowie jeweils zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken. Fragwürdig ist der Begriff allerdings nicht nur wegen seiner inhaltlichen und zeitlichen Generalisierung – eine solche Besetzung bezieht sich de facto ausschließlich auf das symphonische Orchester und auf den Zeitraum um 1800 –, sondern er impliziert auch, dass alle Abweichungen einzig auf eine der-

artige Standardbesetzung als imaginäre Norm zu beziehen sind, dass also das dritte Horn in Beethovens III. Symphonie oder Posaunen, Kontrafagott und Piccoloflöte in seiner V. als Erweiterungen des klassischen Orchesters anzusehen sind. Der idealtypische Charakter eines solchen »klassischen« Orchesters ergibt sich aus den Besetzungen der späten Symphonien Haydns. Von den insgesamt 12 *Londoner Symphonien*, Werken, für die Haydn im Hinblick auf die angegebene »Normalbesetzung« eigentlich keine Abstriche hätte machen müssen, entsprechen nur vier der Besetzung des »klassischen Orchesters«. So richtig die Behauptung von der definitiven Aufnahme eines Klarinettenpaares in das symphonische Orchester im ausgehenden 18. Jahrhundert grundsätzlich auch sein mag – sie sagt für den konkreten Fall, selbst bei einem »Klassiker« wie Haydn, nichts aus: Klarinetten finden sich nur in den Symphonien Nr. 99, 100 (2. Satz), 101, 103 und 104. Unbestreitbar ist jedoch, dass die frühere Abhängigkeit der Besetzung vom geographischen Raum und ihren Traditionen in allen Gattungsfeldern – Symphonik, Kirchen- und Bühnenmusik – abnahm. Dadurch brauchten die Komponisten immer weniger Rücksicht auf das vorhandene Instrumentarium zu nehmen, und folgerichtig erhielt die Instrumentation geradezu zwangsläufig einen zuvor unbekannten Stellenwert.

So offenkundig der Zusammenhang zwischen Instrumentation bzw. Orchestration und Besetzung ist, so schwer erscheint es, die gegenseitige Abgrenzung plausibel auszudrücken. Noch schwieriger wird es, wenn »Orchestration« gleichzeitig zur sprachlichen Verbreitung von »Instrumentation« als konkurrierender Begriff hinzutritt. Im englischen und französischen Sprachraum werden beide Begriffe synonym behandelt, im deutschen bislang nicht allgemein verbindlich unterschieden. Zweifellos beansprucht »Instrumentation« gegenüber »Orchestration« eine umfassendere Geltung, da ja der Begriff »Instrumentation« auch bei kleineren Besetzungen bis hin zur Kammermusik durchaus sinnvoll angewandt werden kann. Im Anschluss an Überlegungen von Wilibald Gurlitt versuchte Hans Bartenstein 1939 (S. 2) die drei Grundtermini anhand ihres Verhältnisses zur Klangfarbe voneinander abzuheben. Demnach sei

- ▶ »Instrumentation (Instrumentierung)«:
»die Verwendung der Klangfarbe als eigenständiger Ausdruckswert«,
- ▶ »Orchestration (Orchestrierung)«:
»die Verwendung der Klangfarbe als Strukturwert« und
- ▶ »Besetzung (ad-libitum-Besetzung)«:
»stellt die Verwendung der Klangfarbe frei, gibt höchstens Hinweise auf allgemeine Farbwechsel«.

Aus heutiger Sicht lassen sich gegen eine derartige Abgrenzung zahlreiche Einwände vorbringen. Ist ein »Strukturwert« ohne jeden »Ausdruckswert« vorstellbar