Gordon Kampe

Farben, Stimmen, Analyse:

Zur Instrumentation Luigi Dallapiccolas

Nichts weniger als ein „Füllhorn des Wohlklangs“ ist für Ulrich Schreiber die Musik von Luigi Dallapiccolas Opus summum, der Oper *Ulisse* (1960-68). Schreiber charakterisiert den Klang der Saxophone als „sinnlich vegetativ“ und hebt die „fahlen Klänge“ der Streicher oder die von Blechbläsern und Schlagzeugern „finster“ kolorierte Hades-Szene hervor.¹ Auch Dietrich Kämper führte bereits exemplarisch aus, dass jede Szene des *Ulisse* ein jeweils „ganz eigenes, unverwechselbares klangfarbliches Gewand“² enthält und richtet daher den Fokus ebenfalls eher auf die koloristischen Elemente, womit er – ungeachtet der unterschiedlichen Schaffensphasen des Komponisten – eine Konstante in der Auseinandersetzung mit Dallapiccolas Instrumentationskunst³ benennt: Denn Ulrich Dibelius sieht ganz ähnliche Aspekte bereits in der *Partita* (1930 bis 1932) angelegt, wenn er den Tonfall der Eingangspassacaglia des frühen Werkes als „dunkeltönend“ beschreibt oder auch das „südländische Melos der solistischen Holzbläser“⁴ des Schlussabschnittes hervorhebt, während Josef Häusler ebenso die „Feinheit in der Nuancierung des klanglichen Details“ konstatiert, die insgesamt, neben italienischen Traditionen und einer Nähe zur Wiener Schule, deutlich auf „impressionistische Einflüsse“⁵ schließen lässt. Friedrich Herzfeld nahm die jüngeren Beobachtungen bezüglich Dallapiccolas Orchesterkolorits bereits in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in der treffenden Formel vorweg: „Als Italiener sucht er das Licht.“⁶ Dallapiccolas virtuoser Umgang mit den klanglichen Möglichkeiten des Orchesters wurde zwar vielfach gewürdigt, abgesehen von einigen analytischen Bemerkungen Dietrich Kämpers⁷ jedoch nicht weiter vertieft. Vielmehr stehen drei Punkte im Zentrum der Auseinandersetzung mit Dallapiccolas Musik: Jenseits der rein kompositionstechnischen oder musikhistorischen Aspekte steht fraglos Dallapiccolas Selbstverständnis als engagierter, der Welt und den Menschen zugewandter Künstler im Vordergrund, dessen „Schaffenskraft“, wie es Josef Häusler exemplarisch formulierte, „sich vorzugsweise an Themen, denen die

¹ Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Das 20. Jahrhundert II*, Kassel 2005, S. 313.

² Dietrich Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Köln 1984, S. 157.

³ Peter Jost stellte bereits die Problematik der unterschiedlichen Definitionen der Begriffe Instrumentation und Orchestration heraus. Ich folge hier weitgehend seinem Vorschlag, bei dem Instrumentation als Disposition der Instrumente integraler Faktor einer Komposition ist und Orchestration die Bezeichnung für die Instrumentation eines bereits bestehenden Werkes meint. Vgl. Peter Jost, *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*, Kassel 2004, S. 11-18.

⁴ Ulrich Dibelius, *Moderne Musik nach 1945*, erw. Neuausgabe München 1998, S. 53.

⁵ Josef Häusler, *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki*, Bremen 1969, S. 150.

⁶ Friedrich Herzfeld, *Musica Nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts*, Berlin 1955, S. 304.

⁷ Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit* (s. Anm. 2), S. 114-116 und 156-157.

Gefährdung des Menschen zugrunde liegt, seine Ohnmacht in den Grenzsituationen von Gefangenschaft, Folter, Versuchung, Tod“ entzünde.⁸

Der Schwerpunkt in der Darstellung kompositorischer Errungenschaften Dallapiccolas liegt zunächst in der Würdigung von dessen individueller Aneignung der Zwölftontechnik sowie der meisterhaften Ausformung traditioneller kontrapunktischer Techniken.⁹ Zudem wird immer wieder die Bedeutung des Vokalen und der kantablen Linie insgesamt hervorgehoben, die zwar nicht im Gegensatz zu den konstruktiven Aspekten in Dallapiccolas Musik selbst gesehen wird, sich jedoch – auch durch ihre grundsätzliche Verbundenheit zur Tradition des Belcanto – deutlich von anderen Vokalwerken insbesondere der Nachkriegsavantgarde unterschied. Dieses Spannungsfeld beschrieb zum einen Hans-Klaus Jungheinrich treffend: „Insgeheim schien auch Dallapiccolas Musik vokal bestimmt – vom Geheimnis der menschlichen Stimme, die nicht restlos in einem instrumentell-vernünftigen Materialbegriff aufgehen konnte.“¹⁰ Friedrich Herzfeld brachte es beinahe süffisant und knapp auf den Punkt: „Obwohl er der Atonalität zuneigt, schreibt er singbare Melodien für die Sänger.“¹¹

Wie angedeutet, hat Dallapiccolas gleichwohl vielgerühmte Instrumentationskunst im Unterschied zu den vorgenannten Aspekten noch keine eingehende Betrachtung erfahren. Womöglich wird in der Auseinandersetzung mit dem Werk Dallapiccolas der Bereich der Instrumentation zuweilen noch immer als ein z.B. der Harmonik nachgeordneter Parameter betrachtet. Carl Dahlhaus monierte ja bereits 1985 das Fehlen¹² einer Theorie der Instrumentation, die „sich nicht in einer Sammlung und ästhetischen Kommentierung koloristischer Effekte“ erschöpft, „sondern im Ernst Theorie und nicht Rezeptbuch sein möchte (...)“.¹³ Daneben hat Dallapiccola im Verhältnis zu Komponisten der Nachkriegsavantgarde unter dem Aspekt des Materialfortschrittes auf dem Gebiet der Instrumentation keine wesentlich neuen Klanglichkeiten erschlossen. Vielleicht findet

⁸ Häusler, *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki* (s. Anm. 5), S. 148.

⁹ Vgl. z.B.: Sandro Perotti, *Iri da iri: Analisi della musica strumentale di Dallapiccola*, Mailand 1988 oder: Raymond Fearn, *The music of Luigi Dallapiccola*, Woodbridge 2003.

¹⁰ Hans-Klaus Jungheinrich, *Unser Musikjahrhundert. Von Richard Strauss zu Wolfgang Rihm*, Salzburg-Wien 1999, S. 229.

¹¹ Friedrich Herzfeld, *Musica Nova* (wie Anm. 6), S. 304. Vgl. dazu auch: Jean-Noël von der Weid, *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 2001, S. 188.

¹² Zur Theorie der Instrumentation vgl. u.a. Jürgen Maehder, *Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes. Zur Kritik des Instrumentationsbegriffes*, Bern 1977; Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Würzburg 2006; Emmanouil Vlitakis, *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey*, Hofheim 2008; Andreas Eichhorn, „Farbe und Kontur. Fünf Annäherungen“, in: *Musica* 44 (1990), S. 284-289 oder: Tomi Mäkelä, „Jenseits von Spalt- und Schmelzklang. Über die Wahrnehmbarkeit von Klangfarbe als Gestus und Mittel der solistisch-linearen Gestaltung“, in: *Systematische Musikwissenschaft IV* (1996), H. 1-2, S. 229-238.

¹³ Carl Dahlhaus, „Zur Theorie der Instrumentation“, in: *Die Musikforschung* 38 (1985), S. 161-169, hier: S. 161.

Dallapiccolas Name auch daher in den größeren im deutschsprachigen Raum erschienenen Instrumentationslehren, die sich der Musik des 20. Jahrhunderts ganz oder in zumindest Teilen widmen, entweder gar keine¹⁴ oder eine lediglich marginale¹⁵ Erwähnung. Davon, dass die Instrumentation für den Komponisten keineswegs ein nachgeordneter Parameter war, zeugt nicht nur die intensive Auseinandersetzung¹⁶ mit der Instrumentationslehre von Hector Berlioz und Richard Strauss¹⁷ sowie derjenigen von Egon Wellesz¹⁸, die er in den dreißiger Jahren sogar ins Italienische¹⁹ übersetzt hatte. Vielmehr ist das Denken Dallapiccolas ganz grundsätzlich vom Parameter Klang und insbesondere auch von Instrumentalfarben und nicht nur von einem wie auch immer gearteten abstrakten Tonsatz maßgeblich bestimmt. Konsequenterweise ist es daher, wenn sich Dallapiccola etwa gegen jene Komponisten einer extremen Avantgarde richtete, die das Notat der Partitur über das klingende Resultat stellten.²⁰

Klanggedächtnis

Praktisch lässt sich dieses Primat des Klanglichen sogar in Dallapiccolas Edition von Modest Mussorgskijs Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung* (Carish, Mailand 1941) nachvollziehen: In der Partitur zum siebten Stück, dem *Marktplatz von Limoges*, vermerkt Dallapiccola „quasi Corni“ und gibt dem Interpreten so einen Hinweis zur möglichen Klangvorstellung, die hier auf die Orchestration Maurice Ravels hindeutet, in der die hervortretenden 16-tel der Eingangspassage von vier Hörnern gespielt werden. Ähnliche Hinweise zur gewünschten Klanglichkeit gibt Dallapiccola auch in eigenen Werken, wenn er etwa im fünften Satz des Klaviervariationenzyklus *Quaderno musicale di Annalibera* (1952) den Serenadenton („alla Serenata“) durch die Imitation von Violinen bzw. Zupfinstrumenten mit der Vorschrift „quasi pizz.“ zu erreichen trachtet. Mögen diese Beispiele noch dem Bereich des Mimetischen zuzuordnen sein, in dem der Komponist über die verbale Beschreibung an das Klanggedächtnis des Ausführenden appelliert, so ist in zahlreichen Werken ein klangliches

¹⁴ Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959 und insb. Ertuğrul Sevsay, *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel 2005.

¹⁵ Walter Gieseler, Luca Lombardi, Rolf-Dieter Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts. Akustik – Instrumente – Zusammenwirken*, Celle 1984, S. 87.

¹⁶ Dallapiccola verfasste 1970 für die RAI ein fünfteiliges Rundfunk-Manuskript über Berlioz' *Instrumentationslehre*. Vgl. dazu: Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit* (s. Anm. 2), S. 170.

¹⁷ Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905.

¹⁸ Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, 2 Bände, Berlin 1928-1929.

¹⁹ Vgl. Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit* (s. Anm. 2), S. 75.

²⁰ Zit. nach: Hans Nathan, „Luigi Dallapiccola: Fragments from conversations“, in: *The Music Review* 27 (1966), S. 294-312, hier: 299: „In composition the music must always pass through the ear in order to be controlled. On this question not all are in agreement with me today, especially those of the extreme avant-garde who dare to say that what counts above all is the aspect of the written page.“

Weiterreichen, Fortführen und Erinnern von Klangfarben durch die Instrumentalisten gefordert.²¹

Analytische Instrumentation I: Klangfarben-Polyphonie

Exemplarisch für dieses Vorgehen sei das *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* (1956-1957) für Sopran und Kammerorchester dargestellt, in dem sich Elemente seriellen Komponierens niedergeschlagen haben. Um einerseits einer pointillistischen Instrumentation entgegenzuwirken, gleichzeitig aber einen größtmöglichen Wechsel an Klangfarben zu erzielen, schreibt Dallapiccola den Instrumentalisten jeweils vor, welches Instrument auf der horizontalen, melodischen Ebene weiterzuführen ist (z.B. „continuando la Tromba“). Folgt man den entsprechenden „continuando“-Anweisungen, so zeigt sich darüber hinaus auch, dass die Klangfarbenprogressionen zugleich die Organisation der Tonhöhen offenlegt, da die verwendeten 12-Tonreihen umso klarer hervortreten. Insofern kann dieses Beispiel durchaus in der Tradition der „analytischen Instrumentation“ gesehen werden, wie sie Carl Dahlhaus am Beispiel von Anton Weberns Orchestration von Johann Sebastian Bachs *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer* erörterte.²² Die Takte 30 bis 35 z.B. beinhalten eine kurze Passage, in welcher der klangliche Schwerpunkt innerhalb eines vierstimmigen polyphonen Geflechts von den Bläsern zu den Streichern und schließlich wieder zurück wandert: Die 12-Tonreihe erscheint hier in vier unterschiedlichen Reihenformen und wird dabei, einem durchbrochenen Satz gleich, von jeweils drei verschiedenen Instrumenten gespielt, welche die Reihe zwar nicht gleichzeitig, sondern gleichmäßig unterteilen: Der erste Instrumentenwechsel erfolgt nach vier Reihentönen, der nächste Instrumentenwechsel bereits nach zwei Reihentönen, die letzten sechs Reihentöne²³ sind wiederum einem anderen Instrument vorgeschrieben. Die Dreiteilung der Reihe wird unterstützt durch die genaue Organisation der Instrumentenfamilien: In der ersten Reihenhälfte treten drei unterschiedliche Instrumentenfamilien auf, die zweite Reihenhälfte sieht lediglich zwei Instrumentenfamilien vor (Flöte und Streicher), wodurch sich der Fokus am Ende der kurzen Passage klanglich wieder auf die Streicher richtet, welche die folgende Passage dominieren werden. Die

²¹ Theodor W. Adorno forderte bereits während einer Vorlesung bei den Darmstädter Ferienkursen 1966, dass der moderne Instrumentalist jenseits der neuen Spieltechniken auch in der Lage sein müsse, wesentlich differenzierte Farbnuancen in sein Spiel zu integrieren. Vgl. Theodor W. Adorno, „Funktion der Farbe in der Musik (=Vorlesungen bei den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik 1966), in: *Musik-Konzepte Sonderband, Dokumente I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 199, S. 263-312, hier S. 305.

²² Vgl. dazu: Carl Dahlhaus, „Bachs sechsstimmiges *Ricercar* in der Orchestrierung Anton Weberns“, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 197-206.

²³ Bei den Streichern im dritten Abschnitt ist die Reihe nicht komplett, es fehlt der zwölfte Ton.

vierstimmige Polyphonie aus Tonhöhen und Dauern wird hier also im Prinzip von einer dreistimmigen Klangfarben-Polyphonie durchsetzt.

[Hinweis auf Tabelle:]

Analytische Instrumentation II: Instrumentation und Struktur

Der Einfluss Arnold Schönbergs und der Wiener Schule lässt sich in Dallapiccolas Werk nicht nur bezüglich der Anwendung und Aneignung der Dodekaphonie nachweisen, sondern auch im Bereich der Instrumentation. Zwar schätze er die „brutale, gellende Klanglichkeit“²⁴ des schönbergischen Orchestersatzes sehr, sie habe aber – mit wenigen Ausnahmen – kaum Eingang in das eigene Schaffen gefunden. So manifestieren sich die Spuren Schönbergs auch nicht in der Vordergründigkeit des großen Orchestertuttis, sondern vielmehr in Ähnlichkeiten bei der Instrumentierung kontrapunktischer Strukturen, wie sie etwa in Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) zu finden sind, einem Werk, das auf den jungen Dallapiccola ohnehin einen entscheidenden Einfluss hatte.²⁵ Beispielhaft dargestellt sei dies anhand des dritten, mit „mosso; scorrevole“ überschriebenen Stückes aus den *Variazioni per orchestra* (1954): Die *Variazioni* gehen zurück auf den bereits erwähnten Klavierzyklus *Quaderno musicale di Annalibera*, erfahren aber durch die Orchestrierung nicht nur eine klangliche Metamorphose, sondern auch eine kompositorische Erweiterung. Die kontrapunktische Faktur des Werkes weist eine gewisse Nähe zu Johann Sebastian Bach auf und auch die Übernahme der Tonbuchstaben BACH an prominenter Stelle kann als Hommage an den großen Kontrapunktiker verstanden werden.²⁶ Das dritte Stück ist ein streng durchgeführter Kanon, der insbesondere auf der Ebene des Rhythmus' einen hohen Komplexitätsgrad aufweist: Die Dauernstruktur der zweiten Stimme wird durch Punktierungen verändert, so dass die kanonische Struktur zwar klar hervortritt, es darüber hinaus insbesondere in der Klavierversion aber auch zu zarten Echowirkungen kommt.²⁷ Um den Kanon klanglich als solchen kenntlich zu machen, trennt Dallapiccola die Kanoneinsätze zunächst in unterschiedliche Klangfarben, zunächst Flöte (1. Stimme), dann Vibraphon (2. Stimme), auf (T. 1-4). Im folgenden Kanonabschnitt, der eine große Terz tiefer beginnt, verschwimmen die Konturen, da die erste Kanonstimme auf halber Strecke die Klangfarbe wechselt (zunächst

²⁴ Zit. nach: Hans Nathan, „Luigi Dallapiccola: Fragments from conversations“ (s. Anm. 20), S. 308: „I am extremely fond of Schönberg's violent, shrill sonority but I use it in my own works only for short moments, with the exception of the *Canti di Liberazioni* and *Il Prigioniero*.“

²⁵ Vgl. Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit* (s. Anm. 2), S. 5.

²⁶ Vgl. Fearn, *The music of Luigi Dallapiccola* (s. Anm. 9), S. 158 f.

²⁷ Raymond Fearn hat bereits darauf hingewiesen, dass Dallapiccola die Technik der „Rhythmen mit hinzugefügten Werten“ von Olivier Messiaen übernommen hat. Vgl. dazu: Fearn, *The music of Luigi Dallapiccola* (s. Anm. 9), S. 161.

Oboe, deren Klang dann von der Klarinette weitergeführt wird, T. 5-8). Auf das Vibraphon folgen nun als zweite Stimme die unisono geführte Celesta und Harfe, die sich durch das Spielen von Flageoletts ohnehin dem Klang der Celesta annähert. Während also die ersten Kanoneinsätze klanglich heterogen besetzt sind (Flöte, Oboe und Klarinette), zeichnen sich die jeweils zweiten Stimmeneinsätze durch homogene Klänge aus (Vibraphon, Harfe und Celesta). Im Verlaufe des kurzen Stückes nimmt die klangliche Verunsicherung zu: Die etablierte Kopplung aus Celesta und Harfen-Flageoletts wird abgebrochen (T. 7) und die Celesta beendet ihren Kanondurchlauf allein. Die nächste Durchführung des Kanons ist nun der Harfe überlassen – allerdings werden einzelne Töne punktuell zunächst vom Vibraphon (c^1 und a^2 , T. 9 und 10) und schließlich auch von der Celesta mitgespielt (b^1 und des^1 T. 12), um klanglich an das vorherige Flageolettspiel der Harfe zu erinnern und die Konturen weiterhin verschwimmen zu lassen.

Dallapiccola legt hier zunächst die kanonische Struktur durch Instrumentation analytisch offen, um direkt im nächsten Moment – ebenfalls durch das Mittel der Instrumentation – die Struktur klanglich wiederum zu verbergen. Eben dieses Spiel mit unterschiedlichen Graden des durch Instrumentation ermöglichten Nachvollzugs kontrapunktischer Strukturen wies Horst Weber bereits in Schönbergs *Pierrot lunaire* nach: „Während Schönberg in Nr. 17 zur Verdeutlichung des Spiegelkanons zwei Instrumente aus unterschiedlichen Familien (...) kombiniert (...), verfährt er im folgenden Stück genau umgekehrt: Im *Mondfleck* werden die Stimmen (...) von gleichartigen Klangfarben repräsentiert, (...) obwohl unterschiedliche Klangfarben in den Stimmenpaaren die Imitation besser verdeutlicht hätten.“²⁸ Dallapiccola übernahm also das schönbergsche Instrumentationsmodell, wandte es freilich mit webernscher Verknappung auf engstem Raume an.

[Hinweis auf Notenbeispiel: Dallapiccola 1]

Bildunterschrift: Luigi Dallapiccola: *Variazioni per orchestra*, Var. III, T. 1-12.

Analytische Instrumentation III: Das Orchesterpedal

In *Quaderno musicale di Annalibera* schreibt Dallapiccola überaus selten den Gebrauch des Pedals vor. Bei einem näheren Blick auf die Partitur der *Variazioni* fällt auf, dass er – daher war zuvor auch die Rede von einer kompositorischen Erweiterung und nicht lediglich von einer Orchestrierung – nicht nur die notierten Töne, sondern die Gesamtheit des Klingenden instrumentiert, folglich muss auch das vorgeschriebene Pedal Auswirkungen auf den

²⁸ Horst Weber, „Schönbergs solistische Instrumentation“, in: *3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: „Arnold Schönberg – Neuerer der Musik“*, hrsg. v. Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1996, S. 102-107, hier: S. 107 f.

Orchestersatz haben. Dallapiccola wies diesbezüglich selbst auf die Notwendigkeit einer Übertragung des Pedals in das Orchester hin²⁹, wie es Ferruccio Busoni bereits zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts gefordert hatte: „Zuweilen spielt man Klavier ohne Pedal, doch meistens ist der rechte Fuß fortwährend hilfreich, ausfüllend, verbindend tätig: von den ausgesprochenen großen Pedalwirkungen zu schweigen. Dieser ‚rechte Fuß‘ ist auch im Orchester unumgänglich.“³⁰ In den *Variazioni* sind mindestens drei unterschiedliche Formen orchesterlicher Pedalisierung auszumachen, die weit über einen bloßen kolorierenden oder mimetischen Orchestrierungseffekt hinausgehen: 1. Dallapiccola schreibt in der Klavierfassung des oben beschriebenen Kanons eine sehr diskrete Verwendung des Pedals vor.³¹ Die leicht diffuse Klangwirkung des vorsichtigen Pedalgebrauchs überträgt Dallapiccola, indem er auf einem Hängebecken ein dichtes Tremolo mit einem Schwammschlägel spielen lässt. Es entsteht so ein kaum wahrnehmbares weißes Rauschen, das zuweilen die Randfrequenzen der übrigen Instrumente in sich aufnimmt, was wiederum zum Verschimmen der Konturen des Kanons beitragen kann. 2. Neben diesem Geräuschpedal, ist, z.B. im nun aus extremer Nähe zu betrachtenden fünften Stück aus den *Variazioni*, der Serenade, zu erkennen, dass der Komponist auch feinste, durch Pedalisierung hervorgerufene Nuancen in der Phrasierung durch Instrumentierung nachvollzieht. Herausgegriffen wird lediglich der fünfte Takt sowie dessen benachbarte Viertelschläge. Wiederum geht es um einen im Abstand einer Achtel verzahnten Spiegelkanon, der aus zwei Phrasen besteht: Zwei Viertelnoten, gefolgt von drei Achtelnoten mit einer abschließenden Viertelnote. Die Hälfte der Phrase sieht in der Klavierfassung eine Pedalisierung vor, die Viertelnoten in rechter und linker Hand werden vom diffusen Klang des Pedals umhüllt, wodurch die ansonsten so klar hervorstechenden Einzelmomente des lediglich 22-sekündigen Stückes an dieser Stelle für einen kurzen Moment verschwimmen. In der Instrumentierung folgt Dallapiccola der Zweiteilung der Phrase ohne extremen Farbwechsel: In der Oberstimme spielen Oboe, erste und zweite Violinen den ersten Teil (b^2 , ces^2), der zweite Teil ist dem Englischhorn überlassen. Das „Orchesterpedal“ findet sich auf kleinstem Raum in den Stimmen von erster und zweiter Violine. Zum einen gestaltet Dallapiccola die Hüllkurven unterschiedlich: Die Tonhöhen sind zwar identisch, das Decrescendo ist hingegen um eine Viertelnote verschoben. Zum anderen spielt die erste Violine einen Abstrich, die zweite

²⁹ Zit. nach: Hans Nathan, „Luigi Dallapiccola: Fragments from conversations“ (s. Anm. 20), S. 307: „The *Variazioni* held for me one problem, a basic one: to try with certain orchestral procedures to give to the orchestra what Busoni calls the pedal in the orchestra.“

³⁰ Ferruccio Busoni, „Etwas über Instrumentationslehre“, in: ders., *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, S. 73-77, hier S. 76.

³¹ Vgl. Nr. 3: *Contrapunctus primus*: „l’impiego del Pedale sia molto discreto“.

Violine beginnt die Phrase mit einem Aufstrich. Hinzu kommt, dass der ersten Violine auch der erste Ton des zweiten Phrasentons (e^1) vorgeschrieben ist. Folglich ändert sich nicht nur die Abphrasierung, auch der Übergang zum zweiten Phrasenteil wird erheblich weicher gestaltet. Ganz ähnlich intrikat ist auch die zweite Stimme geformt, in der Klangmischungen aus Violoncello und Kontrabass sowie aus Horn und Fagott im Zentrum stehen.

3. Für einen Moment sei das Mikroskop nochmals feiner eingestellt, denn deutlich zeigt sich, dass für Dallapiccola selbst bei einem Werk, das nicht ursprünglich für Orchester gedacht war, Instrumentation wesentlicher Bestandteil der Komposition wird und damit gleichberechtigter struktureller Parameter ist: Neben der Beimischung von weißem Rauschen, der Einflussnahme auf Phrasierung und Verbindung von Phrasen komponiert Dallapiccola auch den Resonanzklang als Folge von Pedalisierung aus. Der Blick richtet sich erneut auf den oben bereits erörterten fünften Takt. In der Klavierversion ist der Beginn der Pedalisierung für das letzte Achtel des vorhergehenden Taktes vorgesehen: Obwohl die große Septime (e^2 - dis^3 , mit kurzem Vorschlag gis^1 - h^1) *staccato* zu spielen ist, reicht die Resonanz des Klanges über den Taktstrich hinaus. Dallapiccola bildet die Klavierresonanz in den *Variazioni* (letzte Achtelnote in T. 4) durch Quartflageoletts in den Violinen (dis^3) und Quintflageoletts in den Violoncelli (a^2) nach, die erst im Verlaufe des fünften Taktes ausklingen. Da sämtliche zwölf Töne im vierten Takt entfaltet wurden, den Beginn dieser Phrase markierte das d^1 in der Harfe, schafft das Orchesterpedal nicht nur einen akustischen Effekt, sondern zugleich eine harmonische Verbindung zum darauffolgenden Takt.

[Hinweis auf Notenbeispiel: Dallapiccola 2]

Bildunterschrift: Luigi Dallapiccola: *Variazioni per orchestra*, Var. V, T. 4-6.

Bereits optisch zeigt die Partitur, insbesondere in der Klavierfassung, eine gewisse Nähe zu formal ähnlich gelagerten Werken Schönbergs oder Weberns. Zwar ist der Klavier- und Orchestersatz im Verhältnis etwa zu Webern noch regelrecht „opulent“. Folgt man allerdings Helmut Lachenmanns Analyse des vierten Stückes aus den *Orchesterstücken op. 10* Weberns, das er als eine „Serenade im Mondschein“³² liest, so ahnt man doch gewisse Ähnlichkeiten zwischen Weberns und Dallapiccolas „Serenaden“. Neben vergleichbaren melodischen Gesten der Streicher³³ und insbesondere der Trommelatacken³⁴ ist schließlich weniger die klangliche bzw. gestische Nähe entscheidend, sondern eine vergleichbare Strenge in der

³² Helmut Lachenmann, „Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten“, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 116-135, hier: S. 123.

³³ Anton von Webern, *Fünf Orchesterstücke* op. 10, Nr. 4 und Luigi Dallapiccola, *Variazioni*, Nr. 5. Vgl. Webern T. 5f. mit Dallapiccola T. 1f.

³⁴ Vgl. Webern, T. 4 mit Dallapiccola T. 3ff.

Ausformung und Verknüpfung der benutzten Parameter. Folgt man der Definition Lachenmanns, könnte auch dieses kurze fünfte Stück der *Variazioni* insgesamt als Beispiel für Strukturklang gelesen werden, denn dieser „(...) geht von einer Klangvorstellung aus, die – eben als mehrdimensionales Gefüge von Anordnungen – sich nicht als platter akustischer Reiz schnell mitteilt, sondern sich vielmehr erst allmählich erschließt in einem vielschichtigen, vieldeutigen Abtastprozeß an der vorüberziehenden Konstruktion mit ihren charakteristisch aufeinander bezogenen Klangkomponenten.“³⁵

Nachtstücke 1

So wenig wie die *Variazioni* lediglich eine Orchestrierung von *Quaderno musicale di Annalibera* sind, so stellt auch die Oktett-Version der *Piccola Musica Notturna* nicht nur eine reduzierte Fassung dar. Obwohl nur wenige Töne geändert werden, finden sich bezüglich der Instrumentation in manchen Teilen neue Aspekte. Dem 1957 unter der Leitung Hermann Scherchens uraufgeführten Werk hat der Komponist das Gedicht *Noche de verano* von Antonio Machado vorangestellt, das „(...) atmosphärisch eine Sommernacht auf einer mediterranen Piazza (...)“³⁶ beschreibt. Dietrich Kämper arbeitete bereits die fast klangmalerischen Entsprechungen zwischen der Stimmung des Gedichts und den Klangfarben des Werkes heraus. So lassen sich die Glockenklänge der Partitur in Übereinstimmung mit der Turmuhr bringen oder die „geisterhaft-unwirkliche“³⁷ Atmosphäre des Gedichts mit den verfremdeten Klängen der Streicher, Hörner und Trompeten (sul ponticello, tremolo bzw. con sordino.) Aus dieser Perspektive heraus ist es einleuchtend, dass Dallapiccola in Jörg-Peter Mittmanns umfassender Analyse der Reihenstrukturen als „dodekaphoner Impressionist“ bezeichnet und resümierend festgehalten wird: „Dallapiccolas Verdienst ist es, in der Verbindung von Dodekaphonie und poetischer Ausdeutung das semantische Potential der scheinbar so abstrakten kontrapunktischen Techniken der Zwölftonmusik nachhaltig in Erinnerung gerufen zu haben (...).“³⁸ Gelegentlich bleibt es bei der reinen Schilderung und Aufzählung der instrumentatorischen Topoi und möglichen Übereinstimmungen mit den durch das Gedicht evozierten Atmosphären³⁹ – zumal, wenn es entweder um die Erörterung der Klangfarben oder um die Analyse der Reihenstrukturen geht, ohne allerdings das

³⁵ Lachenmann, „Hören ist wehrlos“ (s. Anm. 31), S. 123.

³⁶ Jörg-Peter Mittmann, „Der dodekaphone Impressionist. Zu Luigi Dallapiccolas *Piccola musica notturna*“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/2 (2010), S.135-149, hier: S. 137.

³⁷ Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit* (s. Anm. 2), S. 114.

³⁸ Mittmann, „Der dodekaphone Impressionist“ (s. Anm. 35), S. 148.

³⁹ Auch in der Darstellung des Werkes in den Studien von Sandro Perotti oder Raynold Fearn werden der Instrumentation lediglich atmosphärische Attribute zugeschrieben. Vgl. Perotti, *Iri da iri* (s. Anm. 9), S. 153-156 und Fearn, *The music of Luigi Dallapiccola* (s. Anm. 9), S. 180-185.

klingende Resultat mit einzubeziehen. Dann wird Klangfarbe als Selbstzweck und nicht als „Funktion der Formbildung“⁴⁰ angesehen. Dass sich jedoch klangmalerische Elemente und Form in Dallapiccolas Werk keineswegs ausschließen wird durch ein Vergleich der beiden Versionen der *Piccola musica notturna* offenbar, gerade weil in der reduzierten Version nicht alle Farben des Orchesters zur Verfügung stehen und daher ein Blick auf Substitutionen aufschlussreich ist. Als Muster sei die Wandlungsfähigkeit von Harfe und Celesta dabei herausgegriffen: Dallapiccola kombiniert beide Instrumente in anderen Werken – wiederholt tritt auch das Vibraphon hinzu – so häufig miteinander, dass fast von einer Art „Hyper-Instrument“ gesprochen werden kann.⁴¹ Vorgeprägt wurde diese Kopplung u.a. von wichtigen Bezugspunkten Dallapiccolas: Beispiele finden sich etwa in Maurice Ravels *L'enfant et les sortilèges*, *Rapsodie espagnole*, *Daphnis et Chloé*, und auch Arnold Schönbergs *Herzgewächse op. 20* sieht eine innige Kombination vom Harfe und Celesta vor. In der Orchesterversion der *Piccola musica notturna* wird diese Instrumentenkopplung verhältnismäßig sparsam eingesetzt. Hier überwiegt die Weitergabe von Figuren und gestischen Elementen gegenüber unisono gespielten Passagen. In der reduzierten Version wird die ansonsten so feste Verbindung hingegen fast vollständig aufgehoben, wodurch beide Instrumente eine größere Flexibilität und Individualität gewinnen und unterschiedliche Funktionen⁴² wahrnehmen können: Eine annähernd geräuschhafte Fläche tremolierender Streicher (T. 4) wird von gezupften Akzenten (a¹, als Prime auf D- und leerer A-Saite) durchsetzt. In der Orchesterversion werden diese Akzente von ersten Violinen, den Violoncelli sowie der Harfe gespielt. In der reduzierten Version stehen allerdings weniger Streicher zur Verfügung: Hier ist das a¹ lediglich der Viola und der Harfe gegeben. Um die Klangfarbe eher zu Gunsten eines Pizzikato-Klanges zu formen, ist der Harfe hier die Vorschrift „sulla tavola“ gegeben, wodurch der Klang „Gitarren- oder Banjo-artig, etwas trocken und ein wenig metallisch“⁴³ wird. Augenzwinkernd mag spekuliert werden, ob der Komponist durch diese winzige Änderung den nächtlichen Serenadenton hervorheben wollte, der in Machados Gedicht anklingt. Einige Takte später (T. 21) findet sich die gleiche Vorschrift in der Harfenstimme der Orchesterversion, nicht aber in der reduzierten Version. Was zunächst marginal erscheinen mag, zieht indes eine deutliche und über ein Arrangement hinausgehende Änderung nach sich: Während die Streicher in der Orchesterversion den Ton e¹ unisono „arco“ spielen, die Harfe also das einzige durch das „sulla tavola“-Spiel besonders

⁴⁰ Theodor W. Adorno, „Anweisungen zum Hören neuer Musik“, in: ders., *Komposition für den Film/Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt a. M. 1976/1997 (=Gesammelte Schriften, Bd. 15), S. 188-248, hier: S. 214.

⁴¹ Z.B. in den Opern *Il Prigioniero* und *Ulisse*.

⁴² Neben den hier ausführlich dargestellten Punkten ersetzt die Harfe sogar Pauken und große Trommel (T. 64 f.)

⁴³ Sevsay, *Handbuch* (s. Anm. 14), S. 223.

prägnante Zupfinstrument ist, ist den Streichern in der reduzierten Version „pizzicato“-Spiel vorgeschrieben. Nur hier jedoch wird der Harfenklang durch die Celesta angereichert, während die Celesta in der Orchesterversion pausiert. Obwohl Dallapiccola den Takt annähernd im Original hätte belassen können, dreht er das Klangbild fast vollständig um. Obendrein nutzt Dallapiccola in beiden Versionen des erörterten Taktes die Möglichkeit enharmonisch verwechelte Töne gleichzeitig auf zwei unterschiedlichen Saiten der Harfe zu notieren, um minimale Farbunterschiede zu erreichen.⁴⁴ Diese klangfarbliche Nuancierung im mikroskopischen Bereich wird durch die Hinzunahme der Celesta im Oktavabstand noch verstärkt – auch durch diese Form der Kopplung entsteht abermals der Eindruck eines Hyper-Instrumentes, dessen Hervortreten an anderen Stellen bewusst vermieden wird. Obwohl Harfe und Celesta in einigen Takten der reduzierten Version pausieren⁴⁵, ihre Partien aus der Orchesterversion also spielen könnten, verzichtet Dallapiccola zunächst auf ihren Einsatz und ermöglicht so, dass die Celesta als jeweils kontrastierend eingesetzte neue Klangfarbe etwa Passagen der Violen (T. 16) oder eines Streicher-Bläser-Mischklanges übernehmen kann (T. 34 und 37).

Diese kurzen Beispiele zeigen exemplarisch auf, wie sehr selbst kleinste Abweichungen im Bereich der Instrumentation – auch wenn es lediglich Griffpositionen der Harfe betrifft – nicht nur die Atmosphäre bedingen, sondern auch die Struktur insgesamt verändern können. Atmosphäre meint in diesem Zusammenhang nicht nur einen diffusen Sammelbegriff, der sich aus emotionalen oder meteorologischen Stimmungen zusammensetzt und häufig bei der Beschreibung von Kunstprodukten herangezogen wird, um ebenso diffuse Eindrücke zu schildern oder die reine Zuschreibung von Eigenschaften, z.B. durch die Verwendung überdeutlicher instrumentatorischer Topoi, zu bezwecken. Atmosphäre meint hier, dass „die Anwesenheit von etwas spürbar“⁴⁶ wird, da sich Struktur und Farbe gegenseitig bedingen.

Nachtstücke 2

Die bislang gewählten – zumeist mikroskopisch kleinen – Beispiele verdeutlichen, mit welcher großer Präzision Dallapiccola zu instrumentieren weiß, und dass Dallapiccola sehr wohl Stimmungen und Atmosphären außermusikalischer Elemente durch die Wahl von

⁴⁴ Hector Berlioz hatte bereits in seiner *Instrumentationslehre* darauf hingewiesen: „Man sollte kaum glauben, welche Ausbeute die großen Harfenspieler aus diesen Doppelsaiten, die sie Synonymen nennen, jetzt zu machen verstehen.“ Vgl. Berlioz, *Instrumentationslehre* (s. Anm. 17), S. 152.

⁴⁵ Z.B. T. 5 (nur Celesta), insbesondere aber T. 8 f., T. 18-20.

⁴⁶ Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt 1995, S. 43.

Klangfarben reflektiert, Instrumentation aber neben Harmonik, Kontrapunkt oder Form als gleichberechtigten Parameter ansieht – worauf Dietrich Kämper ja bereits hingewiesen hat.⁴⁷ *Piccolo musica notturno – Concerto per la notte die Natale dell'anno 1956* – zahlreiche Lieder und Textvertonungen, die den Schatten, die Dämmerung oder den Schlaf besingen⁴⁸. Unabhängig davon, ob diese nächtlichen Assoziationen direkt auf einen Handlungsrahmen verweisen, religiös konnotiert sind oder poetisch motiviert, ganz offenbar hatte Dallapiccola – und unter diesem Aspekt erscheint Jörg-Peter Mittmanns Charakterisierung Dallapiccolas als „dodekaphonen Impressionisten“ ganz treffend – eine Vorliebe für wie auch immer geartete nächtliche Stimmungen und Nachtstücke. So verwundert es nicht, dass nicht nur Dallapiccolas erste Oper, *Volo di notte* (1940), die auf dem Roman Antoine de Saint-Exupéry's basiert, die Nacht im Titel trägt. Auch in seinen weiteren Opern, *Il Prigioniero* (1944-1948) und *Ulisse* (1968) tauchen nächtliche Elemente an prominenter Stelle auf. Mit den *Canti di Prigiona* (1938-1941) und dem Einakter *Il Prigioniero* positionierte sich Dallapiccola erstmals als politisch denkender und handelnder Komponist. Aus diesem Blickwinkel heraus kann der Handlungsrahmen des *Prigioniero*, der Elemente aus den *La torture par l'espérance* von Villiers de l'Isle-Adam und Charles de Costers *La Légende d'Ulenspiegel* enthält, als klares Statement gegen den Faschismus interpretiert werden.⁴⁹ Dieser Lesart widerspricht es nicht, wenn *Il Prigioniero* auch im Zusammenhang mit Beispielen aus der italienischen Oper gebracht wird, gerade auch unter dem Aspekt des aufgewendeten Instrumentariums: Ein politischer Gefangener, Folter, ein (trotz vorherrschender Zwölftontechnik weitgehend diatonisch gehaltenes) Kampflied, Orgel, Glockenklänge, Chöre, geistliche Musik – schließlich die sternklare Nacht, in welcher der Gefangene in Dallapiccolas Oper sich in Freiheit wähnt, nur um schließlich doch noch zur Hinrichtung geführt zu werden: Der anonyme Gefangene ist beinahe wie ein objektivierter Widergänger Mario Cavaradossis aus Giacomo Puccinis *Tosca* (1900) aufzufassen. Neben dem Fehlen einer Liebeserzählung in Dallapiccolas Oper allerdings mit einem weiteren wesentlichen Unterschied: Cavaradossi weiß um seinen baldigen Tod, den er hoffnungslos erwartet.⁵⁰ Dem Gefangenen wird die nahende Freiheit vorgegaukelt – seine letzten Worte sind mit einem fragenden Gestus⁵¹ zu sprechen: „La libertà?“

⁴⁷ Vgl. Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit* (s. Anm. 2), S. 75.

⁴⁸ Vgl. z.B. *Cinque Frammenti die Saffo* (1942), Nr. 1: „Vespro tutti riporti“; Nr. 5: „Io lungamente ho parlato in sogno con Afrodite“ oder: *Partita* (Naenia): „Dormi, fili, dormi mater cantat unigenito“, außerdem: *Sicut umbra...* (1970)

⁴⁹ Vgl. u.a. Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit* (s. Anm. 2), S. 65-79;

⁵⁰ Vgl. die Arie: *E lucevan le stelle*, dort insbesondere 4. T. vor Z. 13: „e muoi disperato!“

⁵¹ Dallapiccola gibt dem Sänger sehr genaue Anweisungen: „con incoscienza; sussurrato. Ma questa volta con tono nettamente interrogativo.“

Insbesondere in dieser letzten Szene macht Dallapiccola von dem oben erwähnten „Hyper-Instrument“ exzessiven Gebrauch: Zwei Harfen, Celesta und Vibraphon bilden die Grundfarbe des Instruments, dem zuweilen noch Klavier und Xylorimba als Schattierungsmöglichkeit beigegeben werden. In der Oper wird diesem „Instrument“ eine recht eindeutige Funktion zugeordnet. Deutlich wird dies im Zusammenhang mit dem Text auf die Worte „Die Sterne! Der Himmel! Das ist meine Rettung!“ Dort (T. 877) setzt Dallapiccola unverkennbar auf die erste Zählzeit einen synchronen Einsatz von Harfen, Vibraphon, Celesta, Glocken und Klavier mit den letzten acht Tönen der „Reihe des Gebets“, woraus eine semantische Aufladung des Instrumentalklanges resultiert.⁵² Um die melodischen Qualitäten des achttönigen Klanges (Reihentöne 4-12, der fünfte Reihenton wird im folgenden Takt nachgeliefert) trotz seines simultanen Erklings nicht zu verlieren, unterstreicht Dallapiccola die wesentlichen Intervalle durch ihre Instrumentation. So lässt der Komponist insbesondere die Tritoni $a^{1/2} - dis^{1/2}$ und $c^{2/3} - fis^{2/3}$ in Vibraphon und Celesta deutlich hervortreten, wobei der Hochtönen fis^3 noch durch einen kaum hörbaren Flageoletschimmer der ersten Violinen unterstützt wird. Obwohl in extremer Tiefe ebenfalls kaum mehr wahrnehmbar, arbeitet Dallapiccola auch dort das Tritonusintervall hervor, so in den Harfen und dem Klavier ($E_2 - B_2$ und $Des_2 - G_2$). Auch an anderer Stelle (T. 860-871) ist die semantische Konnotation unüberhörbar: Der Gefangene, der erstaunt Luft und Licht wahrnimmt, ist ins Freie gelangt: „Ein weiter Garten unter einem mit Sternen übersäten Himmel.“⁵³ Sein vorsichtiges Tasten und Hoffen wird gestisch durch den Klang von Harfen, Celesta und Vibraphon nachgezeichnet, die hier nicht synchron einsetzen, sondern sich auf der horizontalen Ebene sukzessive zu einem Gesamtklang formen. So, wie sich das vermeintliche Glück des Gefangenen über die wiedererlangte Freiheit ekstatisch steigert, so steigert sich auch der Einsatz des „Hyper-Instrumentes“: Akkorde des Klaviers in höchster Lage vermischen sich mit den Glissandi der Harfen und Skalenausschnitten von Celesta und Vibraphon zu einem rauschhaften Komplex, der den Assoziationsraum von Freiheit, Hoffnung, Gebet, Sternenhimmel füllt und unter diesem Aspekt von Ferne an eine ähnlich instrumentierte Passage denken lässt – der *Musica coelestis* aus Gustav Mahlers *Symphonie Nr. 8*. Doch die zunächst eindeutige Bedeutungszuweisung gerät am Ende ins Wanken: Kurz bevor sich dem Gefangenen die Falle offenbart, ihn der Großinquisitor „mit großer Zärtlichkeit bei der Hand nimmt“⁵⁴ und zur Exekution führt, erklingt die Reihe des Gebets in zunächst aufwärts und

⁵² Dallapiccola hatte die Reihen und deren Bedeutung noch vor der Uraufführung in einem Vortrag erörtert. Vgl. Luigi Dallapiccola, „Notes sur mon opéra“, in: *Polyphonie* 1 (1947), S. 139-142, hier S. 139.

⁵³ Vgl. T. 859: „Un vasto giardino, sotto il cielo stellato.“

⁵⁴ Vgl. T. 921: „Con estrema dolcezza prende per mano il Prigioniero e muove con lui qualche passo.“

schließlich abwärts gerichteter Bewegung sehr deutlich in Harfen, Celesta, Klavier und Vibraphon. Die Bedeutung bleibt an dieser Stelle ungewiss – ist es ein Dankgebet des Gefangenen, des Großinquisitors oder des versammelten Chores? Am Ende der Oper löst sich der Gesamtklang des „Hyper-Instrumentes“ nach und nach auf – es bleiben nur seine Schatten übrig: In die Resonanzklänge der Harfen, des Klaviers und des Vibraphons (durch Pedalisierung), mischt sich eine pendelnde Triolenbewegung (kleine Sekunde $c^3 - des^3$) in der Celesta, die von der Piccoloflöte sowie von zunächst drei, zwei und schließlich nur noch einer Violine unterstützt wird, bis drei Tamtams den Gesamtklang übernehmen, um die Oper mit einem künstlichen Nachhall beenden.⁵⁵ Durchdrangen und bedingten sich in den vorangegangenen Beispielen aus dem Bereich der Instrumentalmusik die harmonische, rhythmische Struktur und die Instrumentalfarbe gegenseitig, so tritt im Musiktheater naturgemäß eine weitere Ebene hinzu.

So haben die knappen Beispiele aus dem *Prigioniero* offenbart, dass Dallapiccola durch die Kombination von Instrumentalfarben zwar die dramaturgisch erforderliche Klangumgebung präzise gestaltet, zugleich aber durch Verschiebungen von Bedeutungszuweisungen eindeutige Interpretationen vermeidet. Auch hier ist Instrumentation also eigenständiger Parameter und keinesfalls bloße Kolorierung der Bühnenergebnisse durch besonders nuancierte Instrumentaleffekte.

Stimme

Während Dallapiccolas Orchesterbehandlung im *Prigioniero* noch relativ deutlich Spuren der bereits geschilderten Werke und Komponisten aufweist und die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Zwölftontechnik noch längst nicht beendet ist, weist der *Ulisse* insbesondere durch seine zahlreichen Selbstzitate eher Spuren aus dem eigenen Leben des Komponisten auf.⁵⁶ Dallapiccola erweitert auch im *Ulisse* nicht die spieltechnischen Möglichkeiten, die zum Zeitpunkt der Komposition zur Verfügung gestanden hätten, schafft aber dennoch einen genuinen *Ulisse*-Klang. Für diesen spezifischen Klang ist nicht zuletzt die von Dietrich Kämper erörterte „unterschiedliche, ganz individuelle orchestrale Färbung der einzelnen Teile“⁵⁷ verantwortlich. Je nach dramaturgischer Notwendigkeit versteht Dallapiccola es, eine Szene in kürzester Zeit in andere Instrumentalfarben zu tauchen. Häufig

⁵⁵ Ob bewusst oder unbewusst: Gerade durch die Pendelbewegung der Celesta und das verlöschende Ende stellt Dallapiccola eine klangliche Nähe zum Ende von Alban Bergs *Wozzeck* (1925) her. In Bergs Celesta-Stimme kommt übrigens, so wie zuweilen auch in der Celesta-Stimme des *Prigioniero*, dem Tritonus-Intervall eine bedeutende Rolle zu.

⁵⁶ Vgl. Julia van Hees, *Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk Ulisse. Untersuchungen zu Werk und Werkgenese*, Kassel 1994, S. 171-185.

⁵⁷ Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit* (s. Anm. 2), S. 157.

finden sich daher auch längere Aussparungen von ganzen Instrumentengruppen, damit diese dann bei Bedarf als besonders kontrastierendes Element eingesetzt werden können.⁵⁸

Dallapiccola „färbt“ so zwar fast jede Szene individuell ein, eindeutige Klangsymbole oder instrumentatorische Topoi finden sich allerdings sehr selten. Lediglich wenn das Meer als Assoziationsraum im Vordergrund ist, scheint ein mimetisches Moment durch: Dann erklingt zuweilen ein mehrstimmiges weißes Rauschen, das von bis zu sechs unterschiedlich großen Becken hervorgebracht wird.⁵⁹

Neben der Gestaltung dieser dramaturgisch geforderten Instrumentalfarben, der Verschmelzung einzelner Farben zu regelrechten „Hyper-Instrumenten“ und dem Offenlegen struktureller Details durch die oben ausführlich dargestellten Möglichkeiten einer analytischen Instrumentation ist, wie eingangs erörtert, der Einsatz von Stimme ein wesentlicher Punkt in Dallapiccolas Werk. Folgt man Walter Gieseler, Luca Lombardi und Rolf-Dieter Weyer, so kann die menschliche Stimme „nur dann vollgültig als Instrumentationselement wirken, wenn sie weniger zur Übermittlung von gesungenen oder (gelegentlich auch) gesprochenen Texten, sondern vornehmlich wegen ihrer klanglichen Eigenschaften eingesetzt wird.“⁶⁰ Eine Instrumentationsanalyse, die die Stimme ins Zentrum stellt, muss daher insbesondere das sie tragende Orchester betrachten und aufzeigen, wie Dallapiccola die gesangliche Linie überhaupt ermöglicht. Anhand einiger Beispiele aus dem *Ulisse* sei dieser Frage abschließend nachgegangen, da hier wie in nur wenigen anderen Werken der europäischen Nachkriegsavantgarde ein strukturell hochkomplexer Tonsatz auf eine ausgeprägte Kantabilität trifft. In der Verteilung der Stimmfächer auf die handelnden Figuren sowie in der Komposition der dem Text folgenden Vokalgesten lehnt sich Dallapiccola weitgehend an die Tradition an. Deutlich wird das bereits in der ersten Gegenüberstellung von Kalypso und Nausikaa im Prolog zum ersten Akt: Während die Partie der Kalypso, die gezeichnet ist von großen Intervallsprüngen und emotionalen Ausbrüchen, einen eher dunkler timbrierten, dramatischeren Sopran nahelegt, verlangt die von Koloraturen durchsetzte Partie der „mädchenhaften Erscheinung“⁶¹ Nausikaa einen hohen Sopran. Entscheidender als die Gestaltung der Stimmen jedoch ist, dass auch das Orchester an vielen Stellen als „singender Organismus“ verstanden werden kann, aus dem sich die Gesangslinie ergibt, der die Linie trägt oder verschlingt. – „Für die menschliche Stimme gilt wie für alle

⁵⁸ Vgl. insbesondere die Szenen 2-4 des ersten Aktes.

⁵⁹ Vgl. z.B. *Intermezzo sinfonico*: Posidone, 2 T. vor. Z. 95. – Eine ganz ähnliche Textur findet sich auch in Luigi Nonos *Cori di Didone* (1958). Nono „vertont“ hier das Gedicht *Finale* aus Giuseppe Ungarettis *La Terra Promessa*, in dem es ebenfalls das Meer im Zentrum steht: „Senza i sogni, incolore campo è il mare / Il mare.“ Vgl. Giuseppe Ungaretti, *Gedichte*, Übertragung von Ingeborg Bachmann, Frankfurt a. M., 1961, S. 148.

⁶⁰ Gieseler, Lombardi, Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts* (s. Anm. 15), S. 237.

⁶¹ van Hees, *Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk Ulisse* (s. Anm. 56), S. 261.

Instrumente die gleiche akustische Grundvoraussetzung. Danach hat jeder Klang einen Ein- und Ausschwingvorgang und einen zeitlich dazwischen liegenden stationären Klanganteil.⁶² In Kalypsos erstem Monolog⁶³ etwa, überträgt Dallapiccola diesen physikalischen Vorgang auf das ganze Orchester: Sukzessive entfaltet sich dort ein Klang, der zunächst von den Violinen ausgeht, sich für eine kurze Dauer auf das Streichertutti ausdehnt, um sich schließlich wieder auszudünnen und mit den Violinen endet. Eine ähnliche Textur ist gleichzeitig, aber über eine größere Strecke Harfe, Celesta, einem Horn sowie den Holzbläsern vorgeschrieben. Zieht man entlang der jeweiligen Einsätze Linien in die Partitur, ergibt sich ein Gebilde, das an eine grafische Übertragung von Ein- und Ausschwingvorgängen erinnert. Kalypsos Gesangslinie beginnt und endet innerhalb dieses instrumentalen Vorgangs. Metaphorisch gesprochen ist es fast so, als atme das Orchester für die Stimme ein und auch wieder aus. Keinesfalls kommt es hier also zur traditionellen Rollenverteilung zwischen Gesangsstimme und Begleitung, da das Orchester sehr viel enger mit der Stimme verzahnt wird. Ein weiteres, in dieser Form sehr häufig auftretendes Beispiel für die Verschränkung zwischen Stimme und Orchester findet sich wenige Takte später: Dort⁶⁴ singt Kalypso eine vornehmlich aus kleinen und großen Sekunden bestehende melodische Phrase in hoher Lage. Der Streichersatz folgt dem Rhythmus der Stimme unisono. In der Mitte der kurzen Phrase kommt es, einem Hoquetus gleich, innerhalb von Kalypsos Oktavlage zu Auslassungen: Das Orchester trägt zunächst die Stimme, lässt sie sich entfalten und nimmt sie am Ende wieder auf. An anderen Stellen wird die Stimme von Klangfarben getragen, die sich dem Charakter der jeweiligen Linie annähern: So wird Nausikaas dauerhaft in hoher Lage erzählter Traum maßgeblich von Flöten, Vibraphon, Harfe, Celesta und irisierenden Flageolettklängen der Kontrabässe grundiert, wodurch einerseits die Farbe der Stimme insgesamt aufgehellt wird. Andererseits ermöglichen häufig konstante Instrumentalkopplungen auch eine Präsenz des Vokalen im Orchester, wenn die Stimme eigentlich schweigt.

Dallapiccolas *Ulisse* ist aus diesem Blickwinkel heraus betrachtet – jenseits von den mit dem Begriff verbundenen Manierismen der Operntradition vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert – eine regelrechte „Belcanto“-Oper, denn wann immer die gesangliche Linie von großer Bedeutung ist, ermöglicht der Komponist ihre Entfaltung durch den Orchestersatz. Dass Instrumentation konstant zu den elementaren Parametern in Luigi Dallapiccolas Schaffen gehört, wurde anhand einiger zuweilen mikroskopischer Details erörtert. Ohne Vorbilder zu verleugnen oder Neuerungen unbedingt integrieren zu müssen, ist Dallapiccolas

⁶² Gieseler, Lombardi, Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts* (s. Anm. 15), S. 238.

⁶³ Vgl. Prolog, T. 15-22.

⁶⁴ Vgl. Prolog, T. 50-53 oder T. 72-75.

orchestrales Klangbild unverkennbar. Und es ist eben nicht nur, wie oben ausführlich dargestellt, geprägt von der Kenntnis diverser fein ausgehörter Klangfarben, sondern insbesondere – um das zu Beginn zitierte Bonmot Ulrich Schreibers aufzunehmen – von einem „Füllhorn an Möglichkeiten.“