

5

0

0

2

/

5



J A H R B U C H
DER INTERNATIONALEN
EDUARD-TUBIN-GESELLSCHAFT

RAHVUSVAHELISE
EDUARD TUBINA ÜHINGU

A A S T A R A A M A T

J A H R B U C H
DER INTERNATIONALEN
EDUARD-TUBIN-GESELLSCHAFT
RAHVUSVAHELISE
EDUARD TUBINA ÜHINGU
A A S T A R A A M A T

5 / 2005



TALLINN 2005



Rahvusvaheline Eduard Tubina Ühing
International Eduard Tubin Society
Internationale Eduard-Tubin-Gesellschaft

www.kul.ee/emc/ets
www.emic.kul.ee/tubin

Toimetanud / Herausgegeben von Mart Humal & Gerhard Lock
Toimetuskolleegium / Redaktionskollegium: Mart Humal, Margus Pärtlas,
Vardo Rumessen
Nimeregister / Namenregister: Eve Pärnaste
Trükimakett / Layout: Katrin Leismann
Kaanekujundus / Umschlaggestaltung: Tiina Sildre

Ilmub Eesti Teadusfondi ja Eesti Muusikaakadeemia toetusel
Finanziert von der Estnischen Wissenschaftsstiftung und der Estnischen
Musikakademie

© International Eduard Tubin Society, 2005
Published and printed in Estonia

ISSN 1406-7099

INHALT – SISUKORD

Vorwort	7
Eessõna	10
Mart Humal	
Notizen zu den Sinfonien Eduard Tubins	12
Gerhard Lock	
Instrumentation und Klangdesign in Eduard Tubins zweiter Sinfonie	25
Hans-Gunter Lock	
Die zweite Sinfonie und ihr Autograph – Zweifel an der Echtheit des Manuskripts	46
Tomi Mäkelä	
“Eine sehr ernste philosophische Diskussion”. Urbane und imaginierte Räume in Eduard Tubins sechster Sinfonie	60
Arnolds Klotiņš	
Eduard Tubin und der Weg von der Nationalromantik zur Neuen Musik des 20. Jahrhunderts	75
Arnolds Klotiņš	
Eduard Tubin's Latvian Student Remembers. An Interview with Aija Čakste	83
Kroonika – Chronik	
Eduard Tubina helitööde ettekandeid (Aufführungen von Werken Tubins)	87
Eduard Tubina Ühingu muusikaõhtud “Estonia” Talveaias (Musikabende der Tubin-Gesellschaft)	89
Ilmunud raamatud ja heliplaadid (Veröffentlichte Bücher und Tonträger)	90
Artiklid ja arvustused (Artikel und Rezensionen)	90
Namenregister	93

VORWORT

Eduard Tubin wurde am 18. Juni 1905 am Ufer des Peipussees in der Nähe des Dorfes Kallaste geboren. In den Jahren 1920 bis 1926 studierte er am Lehrerseminar in Tartu, ab 1934 gleichzeitig auch an der Höheren Musikschule Tartu bei dem bedeutenden estnischen Komponisten Heino Eller (zunächst Musiktheorie, dann Komposition). Bereits ein Jahr vor dem Abschluss des Studiums, 1930, wurde er zunächst als Korrepetitor, später auch als Dirigent an das Theater "Vanemuine" in Tartu berufen – ein Amt, welches er bis 1944, dem Jahr seiner Emigration als Kriegsflüchtling nach Schweden, inne hatte. Dort arbeitete Tubin fast dreißig Jahre lang (1945–1972) als Restaurator von Partituren älterer Opern und Ballette am Drottningholmer Theater bei Stockholm. Nach einiger Zeit nahm er auch wieder Arbeitskontakte mit der Heimat auf; ab 1961 hat er mehrmals Estland besucht und wohnte den dortigen Uraufführungen seiner Werke bei. Tubin starb am 17. November 1982 in Stockholm.

Zu seinem umfangreichen Erbe gehören zehn Sinfonien, fünf Instrumentalkonzerte und andere Orchesterwerke, zwei Opern – *Barbara von Tisenhusen* (1968) und *Reigi õpetaja* (Der Pfarrer von Reigi, 1971) –, das Ballett *Kratt* (Der Schratt, 1940), das Requiem für die gefallenen Soldaten (1979) und weitere Chor- sowie zahlreiche Kammermusik.

Bereits während seiner Studienzeit interessierte sich Tubin sehr für zeitgenössische Musik. 1938 lernte er während eines Aufenthalts in Budapest die Musik von Bartók und Kodály kennen und setzte sich mit letzterem auch persönlich in Verbindung. Diese Begegnung gab ihm Anregung zu gründlicher Beschäftigung mit estnischer Volksmusik und deren Verwendung in seinem Schaffen (z. B. im ersten estnischen Ballett *Kratt*).

Tubins erstes Werk, das international aufhorchen ließ, war die fünfte Symphonie (1946), die u. a. 1952 in der New Yorker Carnegie Hall und dann auch in Sydney, Bogotá sowie in vielen europäischen Ländern gespielt wurde. Den Weg zur Weltgeltung seiner Musik ebnete jedoch erst in den 1980er Jahren der estnische Dirigent Neeme Järvi.

Unter dessen Leitung wurden fast alle Orchesterwerke Tubins auf Schallplatten eingespielt. Auch die beiden Opern, das Ballett *Kratt*, sowie die Klavier- und Kammermusik sind auf Tonträgern erschienen.¹

Im Oktober 2000 wurde von einigen estnischen, schwedischen und amerikanischen Musikwissenschaftlern und Interpreten in Tartu (Estland) die Internationale Eduard-Tubin-Gesellschaft gegründet. Das Ziel der Gesellschaft ist es, die Musik Tubins zu erforschen und international bekannt zu machen. Schon 2001 erschien das erste Jahrbuch der Gesellschaft, welches sowohl wissenschaftliche Artikel als auch biographisches Material, Erinnerungen und Briefe enthält. Die ersten beiden Jahrbücher erschienen auf Estnisch, die beiden folgenden auf Englisch.

Das vorliegende Jahrbuch ist die erste umfangreichere Publikation zum Leben und Werk Eduard Tubins, die sich an ein deutschsprachiges Publikum richtet. Als Anhang sind ein Interview auf Englisch sowie die traditionelle Chronik der Gesellschaft für das Jahr 2004 (Vardo Rumessen) – letztere enthält u. a. auch Informationen zu Aufführungen der Musik Tubins – auf Estnisch beigefügt.

Der Eröffnungsartikel von Mart Humal basiert auf einem 1989 in Stockholm (10th Conference of Baltic Studies in Scandinavia, 8.–10. Juni) gehaltenen Vortrag; vier weitere (von Gerhard Lock, Hans-Gunter Lock, Tomi Mäkelä und Arnolds Klotiņš) auf Vorträgen, die 2005 zur Internationalen Konferenz „Eduard Tubin 100“ (16.–17. Juni) an der Estnischen Musikakademie in Tallinn gehalten wurden.

Die in diesem Band vertretenen Autoren stammen aus unterschiedlichen Ländern. Einer der Herausgeber, Mart Humal, Professor für Musiktheorie an der Estnischen Musikakademie, ist Mitglied des Präsidiums der Internationalen Eduard-Tubin-Gesellschaft. Sein Artikel gibt einen Überblick über die Sinfonien Tubins, besonderes Augenmerk ist auf die Formbildung gelegt.

Die folgenden drei Artikel behandeln zwei Sinfonien aus verschiedenen Schaffensperioden Tubins. Der Mitherausgeber Gerhard Lock und sein Bruder Hans-Gunter Lock sind aus Deutschland stammende junge Musikwissenschaftler, deren Interesse an der estnischen Musik sie zum Lernen der estnischen Sprache motivierte. Beide haben in Tallinn studiert und leben seitdem in Estland. In ihren Artikeln kommen verschiedene Aspekte der zweiten Sinfonie zur Sprache. Ersterer zeigt Beispiele zur Instrumentation, der dynamischen Entwicklung und zum Klangdesign, letzterer stellt die Authentizität

¹ Folgende Publikationen geben detaillierte Auskunft über das Leben und Schaffen Eduard Tubins (Biographie, Werkverzeichnis, Diskographie): Vardo Rumessen, *Eduard Tubin ja tema aeg – Eduard Tubin and His Time* (Tallinn: Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum – Estonian Theatre and Music Museum, 2005); Vardo Rumessen, „Chronological Summary of Eduard Tubin’s Life“, (*Yearbook of the International Eduard Tubin Society IV*, Tallinn: SE&JS, 2004); Vardo Rumessen, *The Works of Eduard Tubin: Thematic-Bibliographical Catalogue of Works (ETW)* (Tallinn, Stockholm: International Eduard Tubin Society, Gehrmans Musikförlag, 2003); Webseite zu Eduard Tubin (Estnisch und Englisch) <http://www.emic.kul.ee/tubin/>.

des Manuskripts der Sinfonie zur Diskussion. Der Artikel des finnischen Musikwissenschaftlers Tomi Mäkelä, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Magdeburg, ist eine interdisziplinäre Analyse struktureller Ähnlichkeiten zwischen musikalischen und philosophischen "Diskussionen" in der sechsten Sinfonie. Mäkelä stützt sich auf Theorien Simmels und Adornos sowie auf Studien zum Urbanismus.

Der Essay des Ehrenprofessors der Lettischen Musikakademie, Arnolds Klotiņš, zeigt den Einfluss Tubins auf die Entwicklung der estnischen sinfonischen Musik im Kontext der Kompositionstechniken der Neuen Musik. Er vergleicht Tubin auch mit einigen zeitgenössischen lettischen Komponisten. Darüber hinaus ergänzt ein von Klotiņš geführtes Interview mit einer in Schweden lebenden Tubin-Schülerin, der lettischen Pianistin Aija Čakste, diese Ausgabe.

Die vorliegende Publikation wurde von der Estnischen Wissenschaftsstiftung und der Estnischen Musikakademie finanziert.

Die Herausgeber

INSTRUMENTATION UND KLANGDESIGN IN EDUARD TUBINS ZWEITER SINFONIE

GERHARD LOCK

0. Einleitung

Eduard Tubins zweite Sinfonie, die so genannte "Legendäre", wurde 1937 in Toila und Tartu komponiert. Nicht nur durch ihre eigenständige Harmonik, Rhythmik und Melodik, sondern auch wegen ihrer Instrumentation und ihres Klangdesigns ist sie eine der eindrucksvollsten Werke in Tubins sinfonischem Schaffen. Die zweite Sinfonie ist zudem bekannt für ihre klangfeldartigen Strukturen, welche uns teilweise sogar an Klangflächenmusik der Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre erinnern. Darüber hinaus ist sie unter den zehn vollendeten Sinfonien Tubins diejenige, die formal am wenigsten auf die vom Komponisten sonst überwiegend verfolgten klassischen Traditionen zurückgreift.¹ Ihre Form wird eher als balladenhaft bezeichnet² – ihr werden sogar Merkmale einer sinfonischen Dichtung (allerdings ohne ein vom Komponisten direkt genanntes Sujet) zugesprochen.³ Im Folgenden möchte ich Einblicke geben in die Instrumentation und das Klangdesign der zweiten Sinfonie – ästhetisch-philosophische, formal-dramaturgische oder inhaltlich-semantische Aspekte, darunter die Bedeutung des Untertitels "Die Legendäre", sowie daraus folgende Bezüge auf alte Mythen oder den estnischen Freiheitskampf im 12./13. Jh. bleiben unberücksichtigt, da sie schon vielfach untersucht worden sind (u. a. von Margus Pärtlas, Mart Humal oder

¹ Vgl. Mart Humal (1986), "Märkmeid Eduard Tubina sümfooniateg" [Notizen zu den Sinfonien Eduard Tubins] (*Teater. Muusika. Kino*, 1986/12), S. 30–33. Deutschsprachige gekürzte Fassung siehe vorliegendes Jahrbuch.

² Vgl. Margus Pärtlas, "Legendaarne sümfoonia" ja romantiline ballaadlikkus Eduard Tubina loomingus" [Zur "Legendären Sinfonie" und zu romantischer Balladenhaftigkeit im Schaffen Eduard Tubins] (*Rahvusvahelise Eduard Tubina Aastaraamat I* [Jahrbuch der Internationalen Eduard-Tubins-Gesellschaft I], Tallinn: SE&JS, 2001, S. 46–53).

³ Margus Pärtlas, *Eduard Tubina sümfooniad – teemastik ja vorm* [Die Sinfonien Eduard Tubins – Thematik und Form] (Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia, 1995), S. 19.

Vardo Rumessen).⁴ Mein Interesse gilt solchen Aspekten der Musik – Instrumentation und Klangdesign –, die zwar oft genug verbal formuliert und als wichtig bezeichnet werden, deren Analyse jedoch selten über unscharfe Beschreibungen hinausgeht, da es meist an systematischen Analysemethoden mangelt.

Die zweite Sinfonie ist in letzter Zeit verstärkt Objekt der Analyse geworden, u. a. kann ich hier auf die Arbeit von Hans-Gunter Lock (2000)⁵ verweisen, der neben der Betrachtung des motivisch-thematischen Materials bisher als einziger auch detaillierter auf so genannte „nichtthematische Elemente“ – Ostinati und Klangflächen – sowie auf die Instrumentation der zweiten Sinfonie eingeht. Es ist unbestritten, dass die Untersuchung des motivisch-thematischen Materials und seiner Behandlung, wie wir sie bei H.-G. Lock, aber auch bei Ofelia Tuisk⁶ und besonders in der Untersuchung der Themen und ihrer Quellen in allen zehn Sinfonien Tubins durch Margus Pärtlas (1995)⁷ finden, eine wesentliche Voraussetzung für die weiterführende Analyse von Instrumentation und Klangdesign ist.

Der Untersuchung von Klangaspekten und Dynamik kommt besonders bei Musik des 20. Jhs. eine wesentliche Bedeutung zu, auf deren Notwendigkeit auch Hansgeorg Mühe (1987) hingewiesen hat: „Die Analyse des klanglichen Geschehens einer Komposition darf sich keinesfalls auf die Zusammenklänge beschränken. Neben dem Betrachten der Akkordik (Schichtung und Gefälle) und der Harmonik (Stufengang, Tonalität, Beziehung der Akkorde zum tonalen Zentrum und untereinander, tonale Ausschlagweite, harmonische Dichte) steht gleichberechtigt – in der Musik des 20. Jhs. sogar übergeordnet – die Untersuchung von Klangfarbengestaltung und Dynamik.“⁸

1. Instrumentation und Klangaufbau

Die Bedeutung von Instrumentation geht weit über die Begriffe Orchestration oder Arrangement hinaus. Klangfarbenaspekte sind im Denken vieler Komponisten gleich-

⁴ Siehe Pärtlas, „Legendaarne sümfoonia“; Pärtlas *Eduard Tubina sümfooniad*; Humal, „Märkmeid Eduard Tubina sümfooniatega“; Vardo Rumessen, „Eduard Tubin and symphonic music – Eduard Tubina sümfoonilise muusika – Eduard Tubin und die sinfonische Musik“ (CD-Beiheft *Eduard Tubin – Complete Symphonies: Second Symphony Legendary, Fifth Symphony*, Estonian National Symphony Orchestra, Arvo Volmer. Tampere: Alba Records (ABCD 141), 1998), S. 4–9, 11–16, 18–22.

⁵ Hans-Gunter Lock, *Stilistische Merkmale von Werken Eduard Tubins, dargestellt am Beispiel seiner zweiten Sinfonie*, Diplomarbeit (Leipzig: Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“, 2000, Manuskript).

⁶ Ofelia Tuisk, „Eduard Tubina sümfooniad“ [Die Sinfonien Eduard Tubins] (Unterkapitel im Kapitel „Muusika sümfooniaorkestrile“ [Musik für Sinfonieorchester]), in: *Eesti Muusika II* [Estnische Musik II], Tallinn: Eesti Raamat, 1975, S. 254–266).

⁷ Dies geht auch aus dem Untertitel („Thematik und Form“) des Buches hervor. Siehe Pärtlas, *Eduard Tubina sümfooniad*.

⁸ Hansgeorg Mühe, *Musikanalyse* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978), S. 39.

wertig mit den traditionellen Komponenten verankert, in der Musik des 20. Jhs. oft sogar von wesentlicherer Bedeutung. Wir befinden uns damit im Wirkungsfeld der Begriffe Klang bzw. Klangfarbe und Instrumentation, welche allerdings erst mit Beginn des 19. Jhs. an Bedeutung gewinnen und durch verschiedene Schriften und Instrumentationslehren immer stärker ins Bewusstsein der Musikschaffenden rücken.⁹

Nach Walter Gieseler (1996)¹⁰ können wir drei Stufen von Instrumentation beschreiben: (1) Instrumentation bewirkt Fasslichkeit und Deutlichkeit der musikalischen Faktur; (2) Instrumentation ist in einem solch hohen Maße Bestandteil der musikalischen Gesamtidee, dass sie als Eigenwert nicht mehr wahrgenommen, sondern von ihr gleichsam "aufgezehrt" wird; (3) Instrumentation wird als besonderes klangsinnliches Element "komponiert". Die Stufen (1) und (2) sind, so Gieseler, auch traditionell zu finden, neu und wesentlich ist jedoch für die Musik des 20. Jhs. die Stufe (3). Zwar vereinfacht Gieseler hier die von Gieseler, Lombardi und Weyer (1985)¹¹ noch detaillierter ausgeführte Darstellung – d. h. Stufe (1) wurde als Komponieren in "schwarz-weiß" bezeichnet, ohne besondere Klangfarbenabsicht; aus damaliger Stufe (2a) wurde nun Stufe (1), aus (2b) Stufe (2) –, doch diese Änderung zeigt, dass auch Gieseler nun der Ansicht folgt, dass ein Komponieren ohne gedankliche Bindung an bestimmte Instrumente und deren Klangeigenschaften vermutlich zu abstrakt bzw. zu theoretisch ist. Gieseler, Lombardi und Weyer gehen mit ihrer "Instrumentation der Musik des 20. Jahrhunderts" betont vom Standpunkt der Kompositionstechnik aus, ihre Vorgehensweise ist bis heute eine der systematischsten.

1.1 Klangaufbau nach Gieseler, Lombardi und Weyer

Zum Klangaufbau finden wir bei Gieseler, Lombardi und Weyer folgende Systematisierung: (A) Verteilung von Klangfarben auf die Tonhöhe¹² mit den Untergruppen (1) Klanglagen: Schichtung, Überlappung, Kreuzung, Einrahmung; (2) Klangmischung unisono und oktaviert (doppelt und mehrfach); (3) Kombination aus Klangmischung (mit anderen Intervallen). Als zweiten Aspekt nennen die Autoren (B) Dichte des Klangaufbaus.¹³ Klangdichte kann wie folgt definiert werden: (1) nach den Abständen von Intervall zu Intervall in einem Gesamt-Simultanklang; (2) nach dem Gesamtumfang dieses Klanges. Man kann, so Gieseler, Lombardi und Weyer, weite Klangräume eng ausfüllen oder sie in den Innenintervallen weit lassen oder das gleiche bei engen Klangräumen tun. Als dritten Punkt finden wir (C) Klangaufbau und

⁹ Siehe Peter Jost, *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges* (Kassel, 2004), S. 19 ff.; Walter Gieseler, "Instrumentation" (MGG2, Sachteil Bd. 4, 1996), Sp. 911 ff.

¹⁰ Walter Gieseler, "Instrumentation", Sp. 922.

¹¹ Walter Gieseler, Luca Lombardi und Rolf-Dieter Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Celle: Moeck, 1985), S. 3–4.

¹² Gieseler, Lombardi und Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 159, 163.

¹³ Dasselbst, S. 169.

Dynamik¹⁴, dabei nennen die Autoren (1) "objektive" Dynamik (physikalischer Schalldruck und daraus abgeleiteter Schalldruckpegel in dB); 2) "subjektive" Dynamik (vom Spieler oder Hörer eingeschätzte oder empfundene Dynamik) als Möglichkeiten zur Messung bzw. Bestimmung der Dynamik.

1.2 Instrumentation im Spannungsfeld von Horizontale und Vertikale

Neben Gieseler, Lombardi und Weyer haben auch andere Autoren in jüngster Zeit Instrumentation systematischer behandelt, darunter Peter Jost (2004), der als Grundbegriffe neben (1) Besetzung, Instrumentation, Orchestration; (2) Solo, Ripieno, Tutti sowie (3) Klangfarbe auch auf das Begriffspaar (4) Spaltklang–Schmelzklang (nach Arnold Schering 1928) eingeht.¹⁵ Tomi Mäkelä (2004)¹⁶ geht der Problematik von Instrumentation im Spannungsfeld von Formfindung und Klangfarbenpolyphonie nach, damit die Wirksamkeit von Instrumentation bei so genannten Spezialensembles in der Musik der ersten Hälfte des 20. Jhs. aufzeigend. Ludmilla Diatschkowa (2001, russische Originalausgabe 1994) nimmt eine systematische Darstellung der Vertikale und Horizontale als Grundlage für ihre Publikation zur Harmonik des 20. Jhs.¹⁷ eine Untersuchung, die von den bisher genannten Darstellungen die musiktheoretischste ist.

An dieser Stelle kann der historisch-methodische Hintergrund zum Problem der Horizontale und Vertikale nur kurz angerissen werden. Besonders in den 1920er und 1930er Jahren haben sich deutsche Musiktheoretiker und Komponisten sehr ausführlich mit diesen Kategorien und ihrem Zusammenwirken auseinander gesetzt, darunter Sigfrid Karg-Elert¹⁸, Ernst Toch¹⁹, Anton Webern²⁰; Hans Mersmann²¹ und Ernst Kurth²². Einen Einblick dazu bietet die oben genannten Publikation von Mäkelä.²³ Einführende

¹⁴ Daselbst, S. 171.

¹⁵ Jost, *Instrumentation*, S. 28–34.

¹⁶ Tomi Mäkelä, *Klang und Linie von Pierrot lunaire zu Ionisation. Studien zur funktionalen Wechselwirkung von Spezialensemble, Formfindung und Klangfarbenpolyphonie* (Frankfurt/Main, 2004).

¹⁷ Ludmilla Diatschkowa, *Harmonie in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Klaus Lagaly [übers. v. Leonid Glouzberg] (Saarbrücken: Pfau, 2001).

¹⁸ Sigfrid Karg-Elert, *Die Grundlagen der Musiktheorie [Kleine praktische Kompositionslehre] Ein modernes Lehr- und Aufgabenbuch für die Fachausbildung und den Selbstunterricht* (Leipzig: Speka Musikalienverlag, [1920]).

¹⁹ Ernst Toch, *Melodielehre* (Berlin: Hesse, 1923).

²⁰ Siehe Friedhelm Döhl, *Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik und Ästhetik der "Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen"* (München, Salzburg: Katzbichler, 1976).

²¹ Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik* (Berlin: Hesse, 1926).

²² Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie* (Berlin: Max Hesse, 1917/1922).

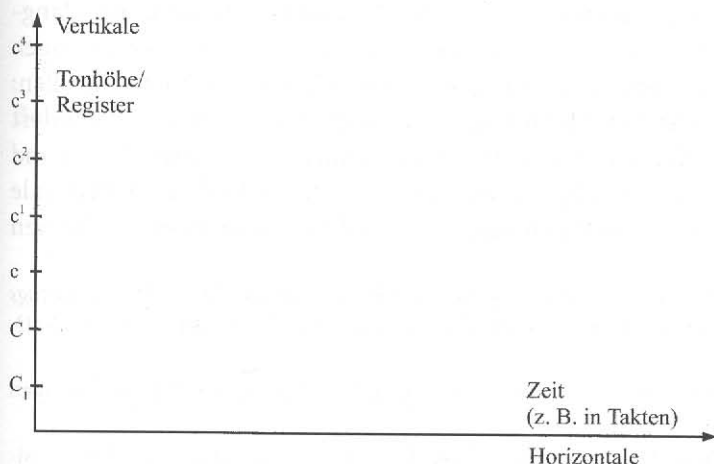
²³ Mäkelä, *Klang und Linie von Pierrot lunaire zu Ionisation*, S. 35–62 (zweites Kapitel – "Linearität und Individuation – Umriss einer Ideengeschichte") und S. 63–82 (drittes Kapitel – "Auf den Spuren der anderen Satztechnik").

Darstellungen zu dieser Thematik finden wir auch im gerade erschienenen Buch "Musiktheorie" (Band 2 des Handbuchs der Systematischen Musikwissenschaft, 2005).²⁴ Unter dem zusammenfassenden Titel "Die Melodische Linie und ihr dynamisches Potential" finden wir dort die Artikel "Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth" von Helga de la Motte-Haber²⁵ und "Polyphonie in der Musik des 20. Jahrhunderts. Die Logik der Linie" von Werner Krützfeldt²⁶, die ebenfalls das Spannungsfeld zwischen Horizontale und Vertikale thematisieren. Auch ich bin der Ansicht, dass bei der Analyse von Musik – und besonders der des 20. und 21. Jhs. – erneut mehr Wert auf die Betrachtung der Horizontale und Vertikale als musiktheoretische Grundkategorien gelegt werden sollte, da sie Musik in einen größeren Zusammenhang der Künste stellen und die Basis für ein umfassendes Verständnis aller Musik der Vergangenheit und Gegenwart bilden können.

2. Klangdesign und Klangfelder

Klangdesign (engl. *sonic design*), wurde von Robert Cogan und Pozzi Escot (1976 und 1981)²⁷ als Konzeption der Analyse und des Komponierens entwickelt. Es beruht im Wesentlichen auf der graphischen Neunotation von Musik im Tonhöhen-Zeit-Koordinatensystem, folglich Vertikale und Horizontale als Grundkategorien voraussetzend (Beispiel 1).

Beispiel 1. Horizontale und Vertikale als Grundkategorien der Musik



²⁴ Hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch (Laaber: Laaber, 2005).

²⁵ Dasselbst, S. 283–310.

²⁶ Dasselbst, S. 311–333.

²⁷ Robert Cogan and Pozzi Escot, *Sonic Design: The Nature and Sound of Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1976); Robert Cogan and Pozzi Escot, *Sonic Design: Practice and Problems* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1981).

Ron Weidberg (2003)²⁸ erweiterte Klangdesign, indem er bei der Analyse der Musik von Sibelius die Begriffe "Klangphrase" (*sonic phrase*) und "Klanggruppe" bzw. "Timbregruppe" (*sonic group*) einführte. Klangdesign zeigt als graphische Methode nicht nur Ausdehnung musikalischer Strukturen in Raum und Zeit²⁹, sondern bietet auch Einblicke in die Instrumentation. Dies wird dann möglich, wenn man das Konzept erweitert (1) um die Weidbergschen "Timbregruppen" und "Klangphrasen" und (2) durch die technische Vervollkommenheit der Darstellungsweise um Farbkontraste, Übergangsnuancen oder verschiedene Schraffuren (*Pattern*). Auch die von mir zur Analyse der Musik Lepo Sumeras (1950–2000) angewandte graphische Analysemethode³⁰ stellt eine Weiterentwicklung der Konzeption des Klangdesigns dar, auch wenn das Tonhöhen-Zeit-Koordinatensystem eine der Grundvoraussetzungen überhaupt bei der Mehrzahl der graphischen Analysemethoden ist und auf dem Zusammenhang zwischen Vertikale und Horizontale als Grundkategorien beruht.³¹ Graphische Darstellung habe ich bisher mit dem Ziel angewandt, Musik – d. h. überwiegend Musik des 20. Jhs. – besser verstehen zu können, deren Notation nicht mehr alle Informationen zum Klangbild auf den ersten Blick freigibt, beispielsweise bei Musik in aleatorischem Kontrapunkt (Witold Lutosławski). Auch zur Analyse hochdetailliert notierter Klangflächenstrukturen (György Ligeti's Mikropolyphonie) eignet eine graphische Darstellung. Aber auch bei traditionellen Partituren, bei denen sozusagen alles "genau" notiert ist, bietet die graphische Analyse gerade im Hinblick auf die Instrumentation wertvolle Einblicke. Als Grundlage der graphischen Darstellung von Musik bleibt jedoch die traditionelle Analyse des musikalischen Materials, der Struktur und der Form unersetzbar, da die Interpretation graphischer Bilder auf gerade dieser Grundlage erst sinnvoll möglich wird.

Neben der generellen Kategorisierung in (I) statische und (II) dynamische Klangfelder (bezogen auf die innere Struktur bzw. Fläche) kann man bei beiden (bezogen auf die äußere Struktur bzw. Ambitus und Register) zwei Unterkategorien feststellen: (1) bleibend – Ambitus als Rahmen bleibt fest; (2) veränderlich – Ambitus verändert sich ständig (Vergrößerung, Verkleinerung, das Feld verändert seine äußere Form und wechselt fließend die Register). Im Spannungsfeld von Horizontale und Vertikale können wir unterschiedliche Faktortypen und ihr Verhältnis zueinander bestimmen

²⁸ Ron Weidberg, "Sonic Design in Jean Sibelius's Orchestral Music" (*Sibelius Forum II. Proceedings from The Third International Jean Sibelius Conference, Helsinki, December 7–10, 2000*, Helsinki, 2003, S. 216–226).

²⁹ "Graphing is a way of renotating music that makes vivid its unfolding in space and time" (Cogan and Escot, *Sonic Design*, S. 9).

³⁰ Gerhard Lock, *Muusikaline materjal ja selle käsitus Lepo Sumera Viindas sümfoonias* [Das musikalische Material und seine Behandlung in der fünften Sinfonie von Lepo Sumera]. Magisterarbeit (Tallinn, 2004, Manuskript in der Bibliothek der Estnischen Musikakademie; bei Scripta Musicalia in Tallinn als Buch im Erscheinen begriffen).

³¹ Übersicht über einige graphische Analysemethoden siehe: Gerhard Lock, "Aspekte der Visualisierung und graphischen Analyse von Musik. Die fünfte Sinfonie (1995) von Lepo Sumera" (*Musical Work: Boundaries and Interpretations*, Vilnius, im Erscheinen begriffen). Der Artikel basiert auf meinem Vortrag zur 38. Konferenz der Musikwissenschaftler des Baltikums, Vilnius, 21.–23. Oktober 2004).

(Beispiele 2 und 3). Bei der Definition dynamischer Klangfelder spielt die Integrationsstufe³² der einzelnen Stimmen in die Gesamtfaktur eine wesentliche Rolle (siehe Beispiele 3 und 5(3)).

Beispiel 2. Horizontale und Vertikale als Fakturtypen

Horizontale

Melodie

Kontrapunkt und Polyphonie
(bei Mehrstimmigkeit)

Stimme, Linie, Kontur, Relief

Schematisches Symbol:
Wellenlinie



Vertikale

Harmonie

Akkorde und Klangflächen
(sowie deren Ambitus)

Zusammenklang, Klang, Fläche

Schematisches Symbol:
Rechteck



Beispiel 3. Synthese von Horizontale und Vertikale

Dynamische Klangfelder

Beispiele:

- Mikropolyphonie (Ligeti)
- aleatorischer Kontrapunkt (Lutosławski, Sumera, Tüür)
- Repetitionstechnik (Komponisten der *minimal music*; Sumera, Tüür)

Schematische Symbole



Statische Klangfelder

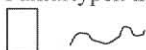
Beispiele:

- stehender Cluster
- stehender Akkord

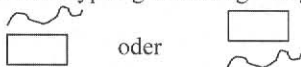


Beispiel 4. Nebeneinander und Überlagerung von Horizontale und Vertikale

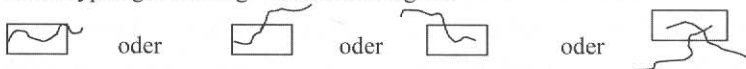
(1) Fakturtypen in zeitlicher Aufeinanderfolge



(2) Fakturtypen gleichzeitig – in getrennten Registern



(3) Fakturtypen gleichzeitig – im selben Register



³² Der Begriff "Integrationsstufe" wurde inspiriert von Tomi Mäkelä "Individuation und Integration von Stimmen" sowie die Eingliederung letzterer in den musikalischen Satz (Mäkelä, *Klang und Linie von Pierrot lunaire zu Ionisation*, S. 36, 76ff.).

Beispiel 5. Übergänge zwischen Horizontale und Vertikale

- (1) Vertikale □ Horizontale



- (2) Horizontale □ Vertikale



- (3) Dynamisches Klangfeld I

- sehr hohe Integrationsstufe polyphonischer Stimmen in die Faktur
- Entstehung von innerlich belebten Klangfeldern



- (4) Dynamisches Klangfeld II

- Klangfelder mit veränderlichem Ambitus, die sich im selben Register kreuzen



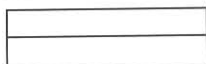
- (5) Dynamisches Klangfeld III

- Klangfelder, die durch Repetitionstechnik entstehen



- (6) Statisches Klangfeld I

- stehender Akkord



- (7) Statisches Klangfeld II

- stehender Cluster



3. Zur Instrumentation der zweiten Sinfonie

In Tubins zweiter Sinfonie finden wir meistens die nach Gieseler so genannte zweite und dritte Stufe von Instrumentation realisiert.³³ Häufig überwiegt die zweite Stufe, nur an Stellen mit außerordentlich deutlicher Klangfeldbildung – Einleitung und Epilog – erreicht Tubin die dritte Stufe (Beispiele 6 und 10–13). Aber auch verschiedene repetitive bzw. ostinate Strukturen, überwiegend im zweiten und dritten Satz – darunter in Sechzehntel-Triolen, Sechzehntel-Quartolen bzw. Quintolen oder Zweiunddreißigsteln parallel geführte schnelle Tonleiterfiguren in den Streicher oder Bläsern (Kaskaden) aufwärts und abwärts, teilweise auch durch figurative Ablösetechnik entstehende

³³ Alle Notenbeispiele und Klangdesign-Bilder beziehen sich auf die Partiturausgabe: Eduard Tubin, *Symphony No. 2. The Legendary* (Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen, 1986).

Klangflächen (Beispiel 7) – erreichen häufig einen sehr hohen Klangfarbengrad. Die zunehmende Dichte der Faktur bewirkt ein Verschmelzen der Stimmen, so dass durch sie die dritte Stufe erreicht wird: „Tubin [...] instrumentiert seine Tutti verdeckter [als Scho-stakowitsch] durch Überlagerung verschiedener Schichten. Deren klare Unterscheidung wird jedoch nicht vom Hörer verlangt, sondern die entstehende Klangmischung [vgl. Klangverschmelzung bzw. Schmelzklang nach Schering – G. L.], deren Strukturiertheit man trotzdem noch teilweise errahnen kann, ist das Ziel der Instrumentierung.“³⁴

Das Prinzip des Überstrahlens der Blechbläser in langen Werten im Tutti schneller Pas-sagen der übrigen Instrumente bzw. die Führung der Trompeten in enger Lage³⁵ finden wir später auch in Lepo Sumeras Sinfonien. Es zeigt die Plastizität des instrumental-orchesterlichen Denkens beider Komponisten und lässt sich als Reliefprinzip beschreiben, bei dem die Blechbläser auf flächigem „Hintergrund“ (der durchaus auch ein dynami-sches Klangfeld sein kann) in langen Werten hervortreten und somit eine individuelle melodisch-rhythmische Kontur bzw. ein Relief bilden. Dem Orchesterklavier kommt in der zweiten Sinfonie eine besondere Rolle zu: Zum einen tritt es solistisch hervor (im mittleren und tiefen Register), zum anderen aber als Klangfarbe in den Orchestertutti. In beiden Fällen finden wir virtuose arpeggioartige Passagen, Akkordbrechungen oder aber schnell wechselnde mehrstimmige Akkorde in unterschiedlichen Lagen.

Der *Attacca*-Übergang zwischen der Coda des ersten und dem Beginn des zweiten Satzes ist ein Beispiel der außerordentlichen Instrumentationskunst Tubins³⁶, bei der das Orchesterklavier zunächst als Klangfarbe, damit nicht-individualisiert innerhalb der Klangfelder anderer Instrumentengruppen geführt wird. Am Ende des ersten Satzes tritt es dann allmählich solistischer und individualisierter hervor – mit einer sich stetig verlangsamenden Linie vom hohen ins tiefe Register herabstürzend, da die zuvor akkordisch-dynamische Klangfläche der Streicher und die die statischen Hörner-akkorde ablösende akordisch-statische Fläche der übrigen Blechbläser in ein abster-bendes *decrecendo* (*morendo*) münden (Beispiele 8 und 14–18). Zu Beginn des zweiten Satzes wird das Klavier dann von der Pauke abgelöst, das Streicherfeld dauert jedoch noch an. Damit findet ein effektvolles Ineinandergreifen der beiden Sätze statt, wie wir es auch in Lepo Sumeras fünfter Sinfonie (1995) finden (dort allerdings zwischen zwei Formteilen, da die Sinfonie einsätzig ist). Diese Stelle zeigt nicht nur eine her-vorragende Instrumentation (Klangfarbenmischungs- und -ablösetechnik, effektvolle Dynamik), sondern auch den Übergang von der Vertikale in die Horizontale in einer Weise, wie es auch für Sumera (in dessen fünfter Sinfonie, dort in umgekehrter Folge) charakteristisch ist.³⁷

³⁴ Siehe H.-G. Lock, *Stilistische Merkmale von Werken Eduard Tubins*, S. 48–49.

³⁵ Daselbst, S. 48.

³⁶ Daselbst, S. 49–50.

³⁷ G. Lock, *Muusikaline materjal ja selle käsitus Lepo Sumera Viendas sümfoonias*, S. 8–10. Dort auch zu Stufen der Individualisierung in Sumeras fünfter Sinfonie (S. 3, 8).

4. Zum Klangaufbau der zweiten Sinfonie

Dem System von Gieseler, Lombardi und Weyer (siehe Unterkapitel 1.1) folgend, finden wir hier alle vier genannten Klanglagen (Schichtung, Überlappung, Kreuzung, Einrahmung) vertreten, wobei an besonders dichten Stellen (volles Orchester mit Orchesterklavier) Klangverschmelzung durch Übereinanderlegen mehrerer Schichten in gleichen Registern entsteht. Klangmischung findet sowohl unisono als auch oktaviert statt. Dies wird vom Komponisten jedoch nur für bestimmte Zwecke der Hervorhebung von individualisierten, reliefartigen Melodien aus Klangfeldern eingesetzt, beispielsweise die Oktavverdoppelung in den ersten und zweiten Violinen, unisono von Solocello und Englischhorn (Beispiele 6 und 1–10). Auch Kombinationen aus Klangmischungen mit anderen Intervallen finden sich in der zweiten Sinfonie, dies sowohl innerhalb einer Timbregruppe (Streicherfeld der Einleitung, Beispiele 6 und 10), als auch zwischen verschiedenen Timbregruppen (Flöten und Klarinetten bzw. hohe Streicher, Beispiel 9).

Zur Dichte des Klangaufbaus: Bei schnellen Passagen in Holzbläsern oder Streichern überwiegt eine enge Klangdichte – d. h. geringe Abstände von Intervall zu Intervall (sowohl horizontal als auch vertikal, d. h. von Stimme zu Stimme). Bei akkordischen Feldern dagegen finden wir sowohl weite als auch engere Abstände. Bei Feldern in Ablösetechnik (in den Streichern, Beispiel 7) ist es eine recht hohe Dichte, ausgelöst durch schnelles Tempo der aufeinander folgenden, wellenhaften Streicherfiguren. Die dynamische Spannbreite in der zweiten Sinfonie ist sehr groß, sie reicht vom sehr leisen *ppp* bis zum sehr lauten *fff*. Diese Spitzen werden in lang gedehnten dynamischen Steigerungs- und Abschwelprozessen erreicht, die zwischen verschiedenen Satzabschnitten, aber beispielsweise auch zwischen dem ersten und zweiten Satz entstehen (Beispiel 8). Die Tubinsche Musik befindet sich in einem ständigen Prozess des Fließens, extreme dynamische Gegensätze direkt nebeneinander sind selten.³⁸ Solch eine Art des Schmelzklanges ist besonders für die zweite Sinfonie Tubins typisch, Parallelen mit Lepo Sumeras Klangbehandlung liegen für mich jedoch auch hier auf der Hand.

³⁸ Siehe H.-G. Lock, *Stilistische Merkmale von Werken Eduard Tubins*, S. 49–50.

Beispiel 6. Erster Satz, S. 5.

Handwritten musical score for the first movement of Edvard Tubbins' Second Symphony, page 5. The score includes parts for Cor Anglais, Clarinet, Fagott, Violoncello, and Double Bass. It features dynamic markings like *molto cresc.*, *ff*, *p*, and *pp*, and a circled '1' indicating a first ending. The bottom section shows piano and double bass parts with *pizz.* and *univ.* markings.

Beispiel 7. Erster Satz, S. 41.

Handwritten musical score for the first movement of Eduard Tubin's Second Symphony, page 41. The score is for a large orchestra and includes parts for Tuba, Trombone, Trumpet, Violin, Viola, Violoncello, Double Bass, and Piano. The tempo is marked *Tranquillamente*. The score is written in G major and 4/4 time. The piano part is marked *ppp* throughout. The score is handwritten and shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 8. Übergang vom ersten zum zweiten Satz, S. 70–72.

A handwritten musical score for orchestra and piano. The score is written on multiple staves. At the top, there are parts for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). Below these are parts for Horns (Con.) and Trumpets (Tr.). Further down are parts for Trombones (Tub. e Tb.), Timpani (Temp), Piano (Piano), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The music features various notes, rests, and dynamic markings such as ppp, pp, f, and sfz. There are also some annotations like "con cordini" and "con corral". The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for the first system of a symphony. The score includes staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (timpani, cymbals). The woodwinds and strings are marked with *molto*. The percussion section includes *molto* and *molto* markings. The score is written in a major key with a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for the second system of a symphony. The score includes staves for timpani (Timp), piano (Piano), violin I (VLI), violin II (VLI), viola (Vlc), cello (Vlc), and double bass (Cb). The piano part is marked with *Piano* and *molto*. The violin I and II parts are marked with *molto*. The viola, cello, and double bass parts are marked with *molto*. The timpani part is marked with *molto*. The score is written in a major key with a 4/4 time signature.

24 *Postenuto assai, grave e funebre*

can recit. in

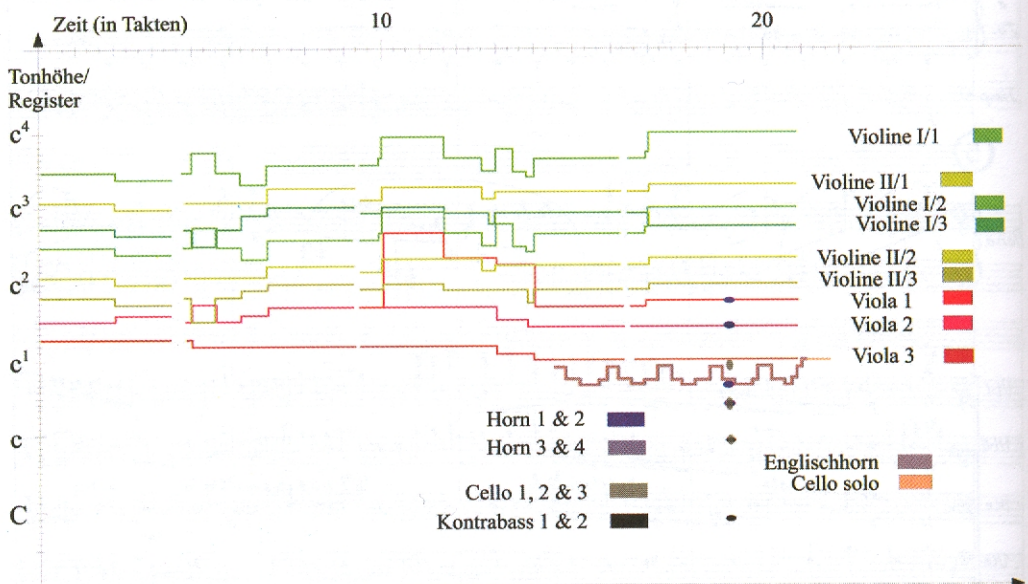
Beispiel 9. Dritter Satz, S. 108.

5. Zum Klangdesign der zweiten Sinfonie

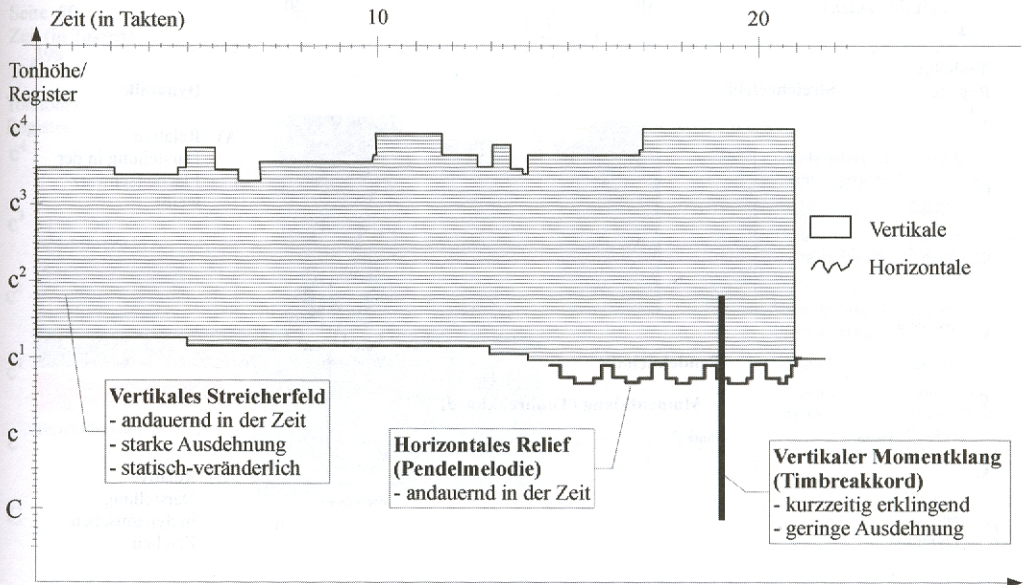
Wie oben schon erwähnt, ist die zweite Sinfonie bekannt für ihre klangfeldartigen Strukturen. Auch wenn wir in der zweiten Sinfonie nicht auf Klangflächen im Sinne der Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre treffen, so ist dieser Begriff durchaus erweiterbar und damit auch anwendbar auf vor dem Zweiten Weltkrieg komponierte Musik. Für meine Analyse definiere ich soviel wie möglich Strukturen als Klangfelder, darunter auch stehende Akkorde (als statische Klangflächen). Besonders die Akkordstruktur der Einleitung (*Légendaire*), des Epilogs oder des Übergangs vom ersten zum zweiten Satz sind funktionsharmonisch nicht mehr klar deutbar, somit bietet sich hier ihre Behandlung als Klangflächenstruktur als sinnvoll an. Auch repetierte Arpeggio- und Ostinatostrukturen weisen eindeutig Klangflächenmerkmale auf. All dies treffen wir später auch in den Sinfonien Lepo Sumeras an, der Eduard Tubin als Symphoniker durchaus ebenbürtig ist. Folgende Klangdesign-Bilder veranschaulichen sowohl instrumentatorisch-dynamische als auch Aspekte von Klangflächen und solche des Verhältnisses zwischen Vertikale und Horizontale.

5.1 Klangdesign-Bilder I: Erster Satz (Einleitung)

Beispiel 10. Übersicht über die Instrumentation

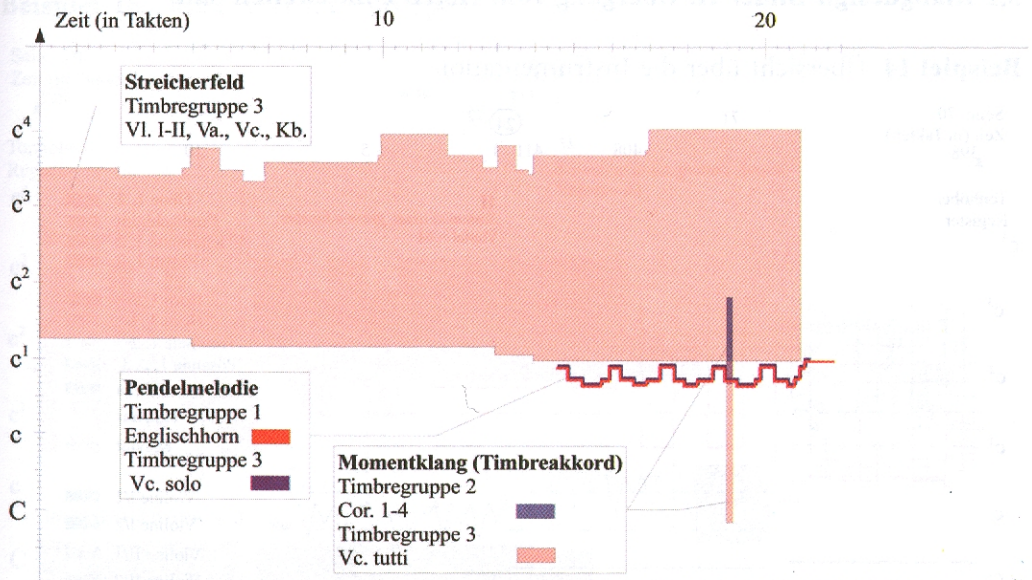


Beispiel 11. Klangflächenstruktur



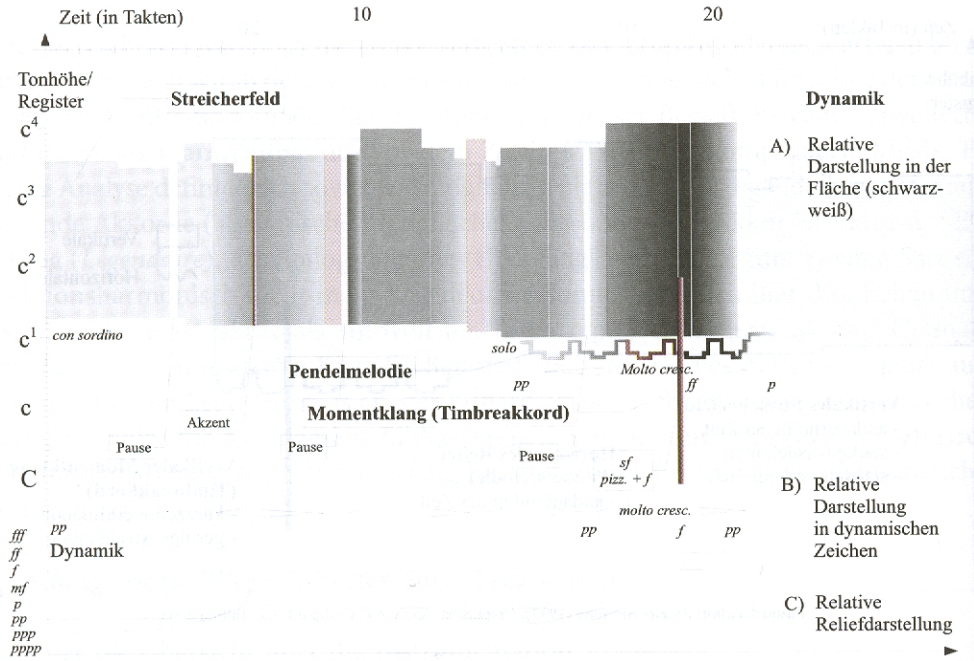
Eduard Tubin: Zweite Sinfonie (1937), Graphische Analyse © Gerhard Lock, Tallinn 2005

Beispiel 12. Timbregruppen



Eduard Tubin: Zweite Sinfonie (1937), Graphische Analyse © Gerhard Lock, Tallinn 2005

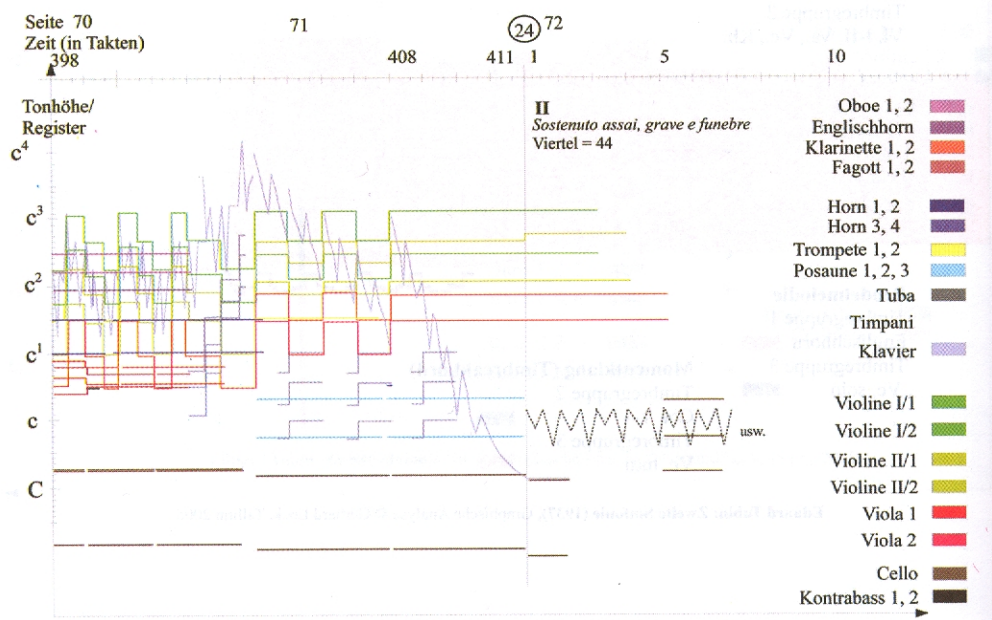
Beispiel 13. Dynamik



Eduard Tubin: Zweite Sinfonie (1937), Graphische Analyse © Gerhard Lock, Tallinn 2005

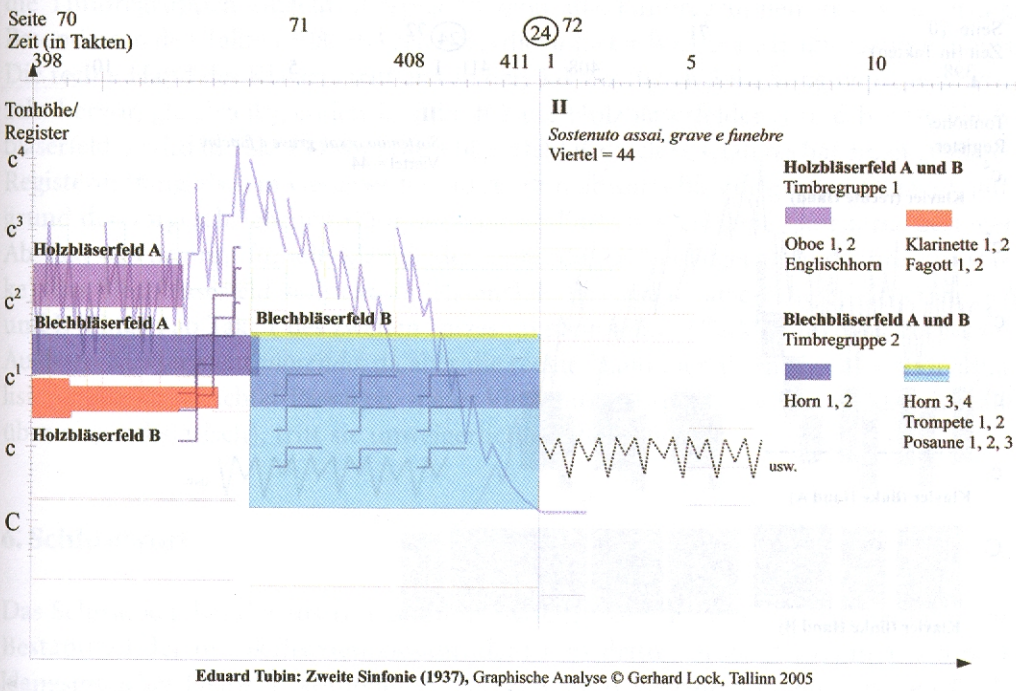
5.2 Klangdesign-Bilder II: Übergang vom ersten zum zweiten Satz

Beispiel 14. Übersicht über die Instrumentation

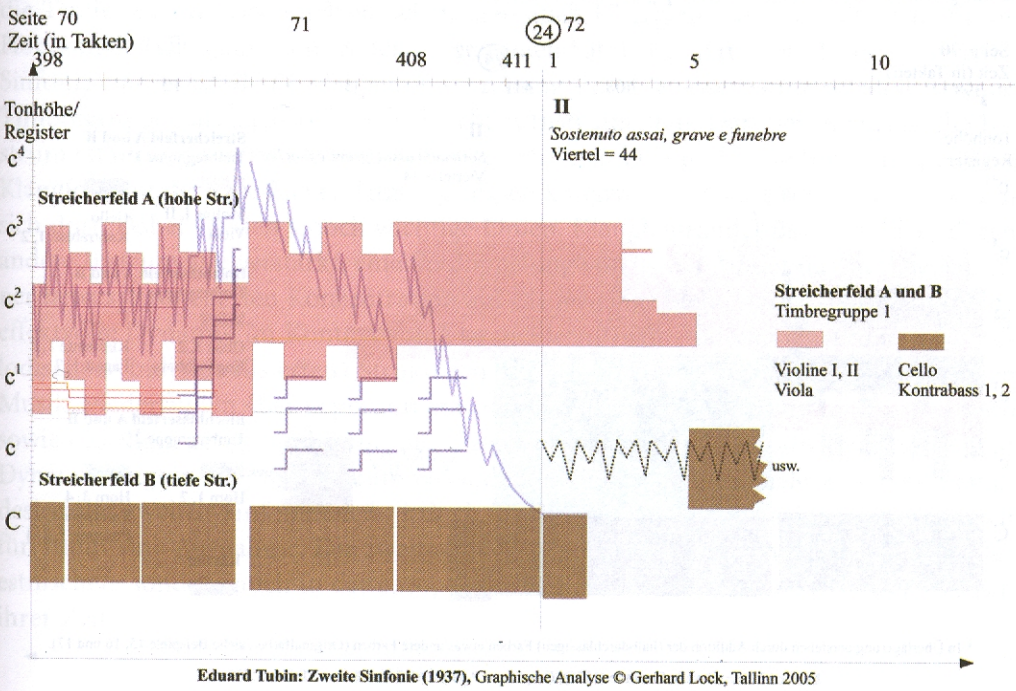


Eduard Tubin: Zweite Sinfonie (1937), Graphische Analyse © Gerhard Lock, Tallinn 2005

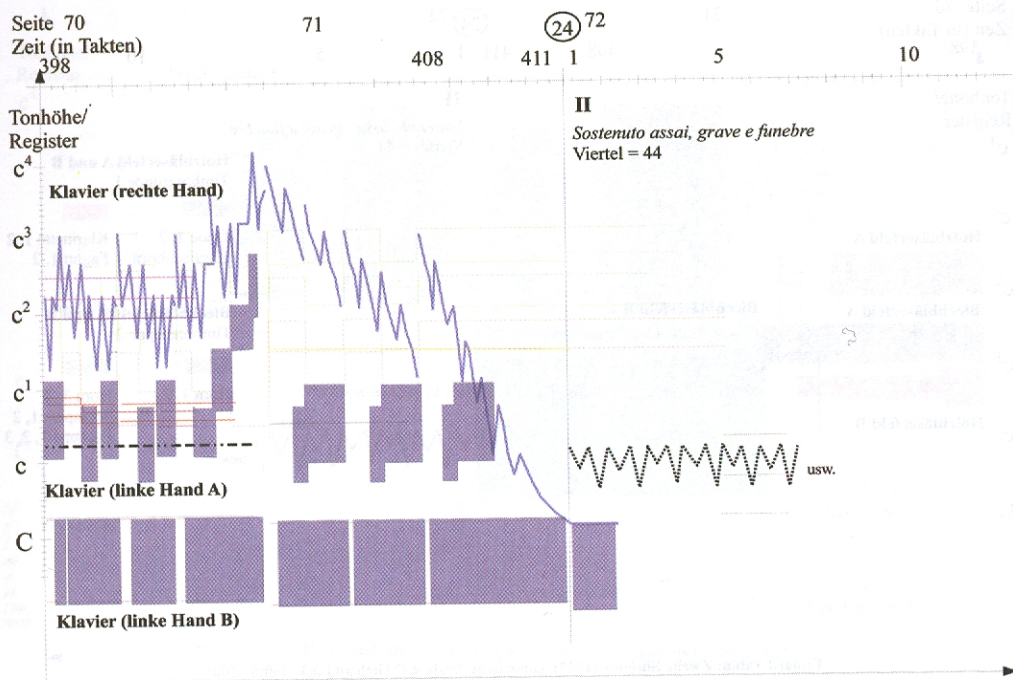
Beispiel 15. Bläser-Timbreguppen



Beispiel 16. Streicher-Timbreguppen

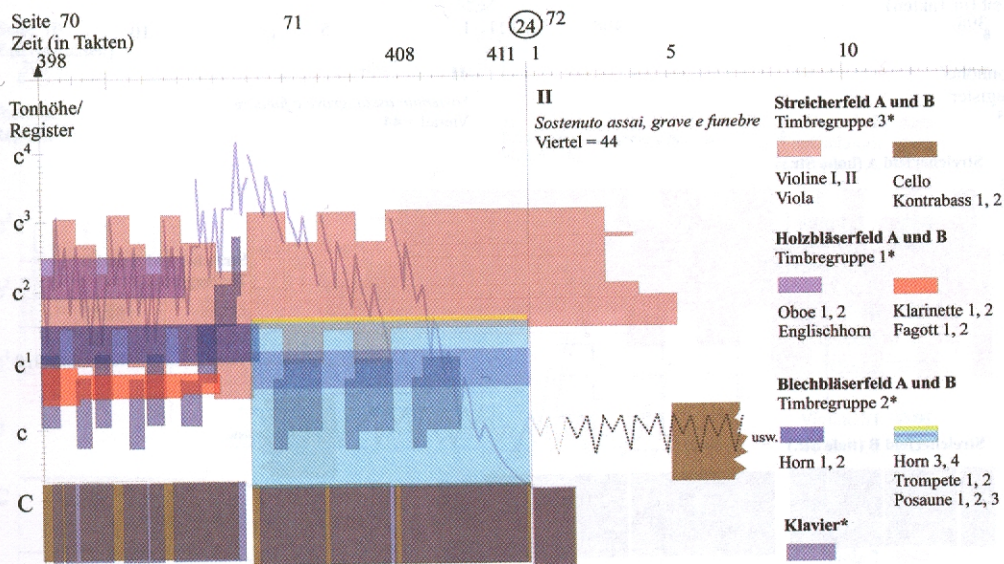


Beispiel 17. Klavier-Timbregruppe



Eduard Tubin: Zweite Sinfonie (1937), Graphische Analyse © Gerhard Lock, Tallinn 2005

Beispiel 18. Alle Timbreguppen in Übersicht



* In Überlagerung entstehen durch Addition der (halbdurchlässigen) Farben etwas andere Farben (Originalfarben siehe Beispiele 15, 16 und 17).

Eduard Tubin: Zweite Sinfonie (1937), Graphische Analyse © Gerhard Lock, Tallinn 2005

Beispiel 14 ist eine Übersicht über die Instrumentation. Die Beispiele 15, 16 und 17 zeigen die Timbregruppen einzeln. Beispiel 18 zeigt alle Timbregruppen in Überlagerung. Besonders in den Takten 398–103 zeigt dies die hohe Dichte der Instrumentation Tubins. Die rechte Hand des Klaviers tritt erst in den Takten 402–405 im höheren Register einzeln hervor, gleichzeitig enden in Takt 402 die Holzbläserfelder A und B. Das Blechbläserfeld A wird in Takt 404 vom Blechbläserfeld B abgelöst, letzteres hat einen größeren Registerumfang als sein Geschwisterfeld A (nun abwärts bis zur großen Oktave), aufgrund der vorgeschriebenen Dämpfer (*con sordini*) ist auch seine Lautstärke geringer. Ab Takt 408 beginnt für alle Klangfelder *morendo* (sie verringern rapide ihre Lautstärke), das Blechbläserfeld verlischt im letzten Takt des ersten Satzes. Die Streicherfelder A und B klingen ab Takt 1 des zweiten Satzes im *pppp* weiter (Verklammerung der Sätze). Auch im Klavier steht *morendo*, da aber die rechte Hand hier als einzige eine individualisierte Struktur (Achtel-Passagen, später Viertelnoten) spielt (die Klangfelder sind alle überwiegend statisch), tritt sie unweigerlich als Relief hervor.

6. Schlusswort

Das Schwanken bei der Instrumentation zwischen zweiter Stufe (Instrumentation als Bestandteil der musikalischen Gesamtidee) und dritter Stufe (Instrumentation als klangsinnliches Element "komponiert" verweist auf das Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, in welchem Tubin sich zweifelsohne mit seiner zweiten Sinfonie bewegt. Die Behandlung der Vertikale und Horizontale beinhaltet in der zweiten Sinfonie die Tendenz zum Verschmelzen, wir finden auch Übergänge von der Vertikale in die Horizontale (Übergang vom ersten zum zweiten Satz). Tubin beherrscht in der zweiten Sinfonie eine meisterhafte Klangfarbenmischungs- und -ablösetechnik sowohl zwischen Timbregruppen als auch zwischen einzelnen Instrumenten. Darüber hinaus ist die Instrumentation geprägt von einer teilweise extremen Dichte der Faktur, d. h., mehrere Klangfelder unterschiedlicher Timbregruppen klingen im selben Register oder kreuzen sich dort. Dabei werden jedoch wichtige Linien, Klangfeldränder usw. geschickt durch andere Instrumente verstärkt, eine Verdoppelung von Tönen findet nur im Dienste einer bewusst gesteuerten Konzentration auf die jeweilige Stelle statt. Dazu kommt eine effektvolle Dynamik im Kontext von Klangfeldern (nicht-individualisierten) und melodischen (individualisierten) Strukturen, die wir so erst viel später in der estnischen Musik wiederfinden (bei Lepo Sumera oder Erkki-Sven Tüür). Die Instrumentation sowie das Klangdesign und somit das Zusammenwirken von Melodik, Harmonik und Dynamik zeigt in der zweiten Sinfonie eindeutig Tubinsche Merkmale. Solch ein Klangdesign der zweiten Sinfonie bleibt jedoch für die estnische Musik seiner Zeit und auch für Tubin eine Ausnahme. Die zweite Sinfonie Eduard Tubins gehört nicht nur in der estnischen, sondern auch in der europäischen Musik zu den eindrucksvollsten Werken ihrer Zeit.