

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2009)
Heft: 106

Artikel: Sprache, Musik und mediale Differenz : einige Überlegungen zur Ableitung kompositorischer Strukturen aus Sprache = Paroles et musique : deux langages différents : quelques réflexions sur le développement de structures compositionnelles à partir du langage

Autor: Drees, Stefan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927700>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SPRACHE, MUSIK UND MEDIALE DIFFERENZ

VON STEFAN DREES

Einige Überlegungen zur Ableitung kompositorischer Strukturen aus Sprache

Paroles et musique : deux langages différents

Quelques réflexions sur le développement de structures compositionnelles à partir du langage

Depuis quelques temps, la tendance en matière de mise en musique de textes se traduit par une sorte de « traduction simultanée » instrumentale de la déclamation. Une personne parle et peu après, ou en même temps, résonne une transcription instrumentale de ses paroles. Le plus souvent, il ne s'agit bien sûr pas du transfert le plus fidèle possible d'un médium dans un autre, bien au contraire : la situation donnée vit avant tout de la différence entre langage et musique, fait jaillir des étincelles de l'asymétrie entre sémantique et son, et peut ainsi conduire jusqu'à l'extinction du médium de départ — la parole. Stefan Drees propose trois exemples (Rolf Riehm, Stephan Winkler, Oliver Schneller) dans lesquels se manifeste de façon différente une esthétique du frottement entre musique et langage.

1788 formulierte Johann Nikolaus Forkel im ersten Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* eine bedeutsame Vorstellung von Musik als sprachähnlicher Äusserungsform: Indem er Musik analog zur Sprache als «Tonleidenschaftliche[n] Ausdruck eines Gefühls» begriff und beiden kulturellen Äusserungsformen aufgrund dieser Gemeinsamkeit die Fähigkeit zusprach, «auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen [zu] reden»,¹ schuf er eine argumentative Basis für die gedankliche Verknüpfung von sprachlicher und musikalischer Bedeutung. Mit ihr war zugleich die Möglichkeit gegeben, musikalische Bedeutung sowohl über strukturelle Verwandtschaften zwischen Musik und Sprache – nämlich über die Gesetzmässigkeiten von «musikalischer Grammatik» und «musikalischer Rhetorik» – als auch über die Empfindungsfähigkeit des Menschen zu erschliessen. Mittlerweile haben sich die Auffassungen von der Natur sprachlicher Vermittlungsformen und der Funktionsweise verbaler Kommunikation freilich grundlegend verändert, so dass Forkels auf Analogiebildungen basierendes musiktheoretisches Modell längst obsolet geworden ist.² Trotz der Einsicht in die grundlegende mediale Differenz von Musik und Sprache ist letztere allerdings bis heute eine wichtige Inspirationsquelle und ein zentraler Gegenstand dauerhafter musikalischer Auseinandersetzung geblieben: Komponisten haben es in der Vergangenheit immer wieder unternommen, musikalische Strukturen wie Melodik und Rhythmik aus Diktion und/oder Artikulation von Sprache abzuleiten und dadurch eine Anbindung von Semantik an strukturelle Kennzeichen der Musik zumindest nahe gelegt,³ und auch in jüngeren Werken lässt sich vielfach beobachten, dass Sprache im Hinblick auf das Komponieren als Katalysator fungiert. Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden anhand dreier Beispiele skizziert werden, was der Bezug auf Sprachstrukturen für die Musik und ihre Wahrnehmung bedeuten kann.

NARRATIVE PRINZIPIEN: ROLF RIEHM

In Rolf Riehms (geb. 1937) Komposition *aprikosenbäume gibt es, aprikosenbäume gibt es* (2006) für Kontrabassklarinette solo, Violine, Trompete, Violoncello, Posaune und elektronische Zuspielungen⁴ gibt der zugrunde liegende Text der

dänischen Dichterin Inger Christensen aus dem Zyklus *alfabet* eine deklamatorische Grundhaltung vor, die in die Musik übernommen wird. Die Charakteristik der poetischen Sprache, nämlich dass sie sich im Spannungsfeld zwischen einer «äusserst formalistischen Aussenkontur und einer geradezu chaotischen semantischen Bewegung, hervorgerufen durch die alphabetisierte Zufälligkeit der Wörter und der von ihnen abhängigen syntaktischen Gefüge», bewegt,⁵ dient dem Komponisten als Ausgangspunkt für eine sprachnahe Umsetzung, die sich als Fortsetzung des Wortgeflechts «in einem anderen Genre» versteht und immer wieder an elektronischen Einspielungen der von Christensen gelesenen Originalteile gebrochen wird. Es gilt also das Prinzip instrumentaler Sprachnähe: Der gestisch konzipierte Kontrabassklarinettenpart fungiert als musikalisches Substitut für die Stimme der Dichterin und die inhaltliche Ebene des Gedichts, die Sprachbedeutung ist in ihm aufgehoben und wird über seine Artikulationsarten simuliert, auch wenn es in semantischer Hinsicht für den Hörer keine Möglichkeit zur Entschlüsselung gibt und das sprachnahe Verhalten des Interpreten qua Notation und Vortragsanweisungen gesteuert wird. Das Problem der Verschriftlichung solch instrumentaler Deklamation löst der Komponist, indem er dem Interpreten gewisse Freiheiten einräumt und eine «rubato»-Notation benutzt, die «von der metrischen Empfindung her wie Viertel, Achtel, Sechzehntel [sic!] usw.» gelesen werden soll, doch entsprechend der jeweils benutzten Notenhalslängen «mit starkem individuellen rubato» auszuführen ist (vgl. Abbildung 1).

Für Riehm ist diese Lösung ein Mittel, den Charakteristika von Christensens Stimme gerecht zu werden und ihnen musikalisch nachzuspüren; die Klarinette setzt also folgerichtig das fort, was man in den elektronisch zugespielten Originalpassagen als individuellen Umgang mit Sprache ohnehin schon wahrnimmt.⁶ Doch obgleich sich Sprachfragmente und Klarinettenpart im Hinblick auf syntaktische und klangliche Organisation ähneln und sich zudem von ihren Anteilen her in etwa die Waage halten, bleibt es nicht bei der Herausarbeitung dieses Ähnlichkeitsverhältnisses. An einer Stelle zeitigt der deklamatorische Instrumentalpart Folgen, nämlich dort, wo die formelhafte Rezitation bei den übrigen

1. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, hrsg. von Othmar Wessely, Bd. 1, Leipzig 1788 (Reprint Akademische Druck- und Verlagsanstalt: Graz 1967), § 2, S. 2.

2. Vgl. dazu etwa Fritz Reckow, «Musik als Sprache». Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells, in: *Musik als Text. Bericht des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 2: *Freie Referate*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Pleblich, Kassel: Bärenreiter 1998, S. 28–33.

3. Vgl. dazu etwa das Beispiel von Franz Liszt, der das Hauptthema seiner *Dante-Sinfonie* aus der Deklamation eines Dante-Verses ableitet, und den Versuch Paul Hindemiths, in seinem Ballett *Hérodiade* (1944) den Inhalt der gleichnamigen Dichtung von Stéphane Mallarmé durch Versenkung der Sprache in den Orchestersatz zu vermitteln. Zu beiden Beispielen siehe Stefan Drees, *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt am Main u.a.: Lang 2007, S. 334–335 und 337–338.

4. Partitur Ricordi Sy. 3603/01, München 2006, CD-Einspielung auf CYBELE SACD 860.701. Die Komposition wurde am 6. Mai 2006 anlässlich der Wittener Tage für neue

Handwritten musical score for three staves (15, 16, 17) with dynamic markings and performance instructions.

Staff 15: ff f ff \rightarrow mf pp mf \rightarrow ppp ff \rightarrow p \rightarrow ppp

Staff 16: ff \rightarrow p ppp \rightarrow fff \rightarrow ff $[3]$ fff mf ppp $[3]$ \rightarrow mf pp ppp f pp ff ppp

Staff 17: f mf ppp mf pp \rightarrow $pppp$ p ff pp ff f ff ppp mf p pp mp

Annotations:

- "der Schluß-ton"
- Wdh. "Schluß-ton"
- (alle übrigen Noten sind surroundings, Appendices, Vor-Räuspern etc.)
- ♩ 76-80

24/25

Abbildung 2:
Stephan Winkler,
«Von der Natur des
Menschen», S. 52,
Takt 112-115.
© 2005 by
Stephan Winkler

The musical score is for measures 112-115 of Stephan Winkler's «Von der Natur des Menschen». It features a complex orchestration with the following parts: Piccolo (Picc), Eb Horn (Eh), Fagott (Fg), Posaune (Pk), Saxophon (SZ), 2. Geige (2.G), Bratsche (Br), 1. Geige (1.G), and Violoncello (Vc). The music is in 4/4 time, with large numbers 4, 5, and 3 indicating the meter. Dynamics include mp, pp, and mf. The vocal line features the lyrics: "sé en-tre les mains du gouver-nement et il s'e-xerce par un certain".

Artikulations-, Dynamik- und Akzentuierungsangaben, zu denen auch der genaue Text der Dialogpassagen unter den entsprechenden Orchesterstimmen gehört (vgl. Abbildung 2). Darüber hinaus weist er jeder Person eine charakteristische Besetzung zu, um sie klanglich zu charakterisieren und teilt das Orchester hierzu in eine «Chomsky-Band»⁹ und ein «Foucault-Ensemble».¹⁰ Ausserdem integriert er zusätzlich

zwei Schlagzeuger mit wechselnder Gruppenzugehörigkeit, deren Funktion die Darstellung des metrischen Rückgrats ist, indem sie wechselseitig als Taktgeber («Pulsar») das metrische Fundament formulieren oder als Betoner («Begleiter») die nicht auf betonten Taktzeiten liegenden betonten Silben des Dialogs unterstreichen.

Obleich die semantische Ebene des Disputs durch die

9. Besetzung: 2 Flöten, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 4 Hörner, Tuba, (erste) Violinen, Violoncelli, Kontrabässe.

10. Besetzung: 2 Oboen, Englischhorn, 2 Fagotte, 2 Trompeten,

Übertragung der Sprache in Musik verloren geht, zeichnet Winkler also die Wechselrede nach, indem er die Dialogpassagen kompositorisch voneinander abhebt. Aus dem Zwiegespräch wird, auch unterstützt durch die verfremdende Spreizung der originären Transkription, ein musikalisierte Sprachdialog. Dessen zunächst recht einfache Instrumentation – *Condition* beginnt mit einer führenden Violoncello-Deklamation mit Glissando-Begleitung – wird im Laufe des Disputs immer farbiger und vielschichtiger. Die artikulatorisch genaue Nachbildung der Sprache teilt sich dem Hörer – eine exakte Realisierung durch das Orchester vorausgesetzt – unbedingt mit, während der Inhalt jedoch verborgen bleibt. Selbst die Idiomatik beider Sprecher ist aufgrund der Instrumentationswechsel nachvollziehbar. Die reiche Farbpalette des Orchesters ermöglicht dem Komponisten zudem das Hörbarmachen einer dramaturgischen Entwicklung innerhalb des Gesprächs: Der Austausch von Argumenten bleibt zunächst einfach; doch je komplexer die Diskussion wird, desto vielschichtiger werden die von Winkler eingesetzte Instrumentationstechniken und die parallel zu Dialogtranskription ablaufenden Ereignisschichten. Damit teilt sich zumindest ansatzweise etwas vom Inhalt des Disputs mit, denn hier geht es – der Titel des Werkes deutet dies bereits an – um die «Natur des Menschen» und deren genauere Bestimmung durch soziale und gesellschaftliche Kontexte, die sich im Laufe des Gesprächsausschnitts zunehmend als unauflösbares Geflecht miteinander verschränkter Details erweisen, wie auch die deklamatorischen Stimmen immer stärker in ein Netz aus Nebenstimmen eingebettet werden. Dies führt dazu, dass der Hörer – analog zum Gesprächsinhalt – über die Struktur des Komponierten den Steigerungsverlauf des Disputs nachvollziehen kann.¹¹

AUFLÖSUNG DER SPRACHE IN KLANG: OLIVER SCHNELLER

Der Ansatz, den Oliver Schneller (geb. 1966) in den *Joyce Paraphrases* für Streichquartett und Zuspiegelung (1996/97) verfolgt,¹² unterscheidet sich insofern von beiden bislang skizzierten Konzeptionen, als nicht die Sprache in Verbindung mit dem Sprechakt, sondern deren als spektrale Klangqualitäten erfahrbare Klang den Ausgangspunkt der Musik bildet. Zwar ist auch hier ein auf Analogien gründendes Verfahren erkennbar, denn die Analyse unterschiedlicher Parameter der Stimmqualitäten werden in verschiedene Parameter des Komponierens übertragen und damit auf der untersten Ebene, also dort, wo die Klänge aus bestimmten organischen und/oder mechanischen Produktionsweisen erzeugt werden, simuliert. Zugleich findet dabei jedoch ein Medienwechsel statt, der vom Körper als dem Träger und Erzeuger des Stimmklangs zum Instrument führt, also zu einem dem biologischen Körper äusserlichen Klangerzeuger. Bedeutsam ist die Art der Sprache, die Schneller hier zunächst analytisch abtastet und dann klanglich als Material für die Komposition nutzt: Es handelt sich um das erste der so genannten «Donnerworte» aus *Finnegans Wake* von James Joyce, eine onomatopoeische Wortschöpfung, in der das Wort «Donner» in verschiedenen Sprachen aufbewahrt und klanglich verschachtelt ist.¹³ Diese Wahl entbindet den Komponisten schon vorab davon, auf die Semantik eines Textes reagieren zu müssen, denn stärker noch als die übrigen polyglotten Sprachschöpfungen aus *Finnegans Wake* verkörpern die Donnerworte die musikalisch-klangliche Seite von Joyces Schöpfung. Schneller ist demnach in erster Linie am Sprachklang interessiert – mehr noch: am Klang einer ganz bestimmten

menschlichen Stimme, die ja ihrerseits, in Abhängigkeit von der Nationalität des Sprechers und seiner Eigenart, die literarische Wortschöpfung in gesprochene Sprache umzusetzen, schon einen Akt der Interpretation am Joyceschen Text vollzieht.

Auf Grundlage einer Lesung des Donnerworts durch den irischen Schriftsteller Patrick Healy, die in der ersten Einspielung erklingt,¹⁴ entfalten sich die *Joyce Paraphrases* als kompositorische Umschreibung von dessen Stimmcharakteristik. Insgesamt fünf Varianten, in denen die Lesung nach verschiedenen Prinzipien elektronisch abgetastet wird, folgen dieser Präsentation und gliedern den formalen Ablauf des Werkes. Ihre spektralen Komponenten werden auf das Streichquartett übertragen, wobei jeweils ein bestimmter Aspekt der Klanganalyse im Mittelpunkt steht. Im Grunde handelt es sich also um eine Art Variationsverfahren, bei dem das Ensemble als Resonator für die in den Vordergrund gerückten Qualitäten des Sprachklangs dient. Die originale Joyce-Lesung (Takt 29) ist etwa harmonisch durch ein achtmittiges Streichertremolo unterlegt, das Schneller aus der Stimmharmonik Healys abgeleitet hat. Bei den nachfolgenden fünf Einspielungen handelt es sich um elektronische Transformationen, deren Kennzeichen via Spektralanalyse auf unterschiedliche Weise die Struktur des Quartettsatzes beeinflussen. So ist in der zweiten Einspielung (Takt 85-111) das Donnerwort in einzelne phonetische Komponenten zerlegt, deren spektrale Kennzeichen die akkordische Zusammensetzung der Passage bestimmt, während die dritte Einspielung (Takt 125-148) eine Art kontrapunktische Durchführung anregt. Die vierte Einspielung (Takt 163-216) ist fokussiert auf eine Nachahmung primär klanglicher Aspekte von Sprache, in deren Folge Schneller die zeitliche Dimension des Tonsatzes durch Einfrieren der Klänge betont und damit auch den kompositorischen Mittelpunkt des Werkes markiert – also jenen Ort einer chiasmatischen Anordnung von Sprache und Musik, an dem einerseits die zugespielte Sprache endgültig in Klang umschlägt, an dem andererseits aber auch der Tonsatz mehr und mehr spektrale Kennzeichen von Sprache annimmt (vgl. Abbildung 3). Während sich nämlich in der fünften (Takt 245-276) und sechsten Einspielung (Takt 292-395) und den jeweils folgenden Streicherpassagen der Sprachbezug klanglich verselbstständigt hat, klingen gegen Ende die phonetischen Komponenten des Donnerworts noch einmal in einer rein instrumentalen Umsetzung an (Takt 327-346).¹⁵

Der eingangs über die Einspielung gewährte Bezug zur Sprache wird also gegen Ende hin immer abstrakter, d. h. Schneller reagiert auf die Musikalisierung, die der Joyceschen Sprache inhärent ist und unterstützt dies durch zunehmende Integration der elektronisch modifizierten Einspielungen in das klangliche Gesamtergebnis. Dem entspricht die Anweisung des Komponisten, durch elektronische Verstärkung des Ensembles – und damit durch Veränderung seines natürlichen Klangs – den Eindruck einer Verschmelzung von Stimme und Ensemble zu erzeugen.¹⁶ Sprache dient hier also zwar gleichfalls noch als Anregung, die sich auf bestimmte kompositorische Gestaltungsweisen auswirkt, doch unterscheidet sich Schnellers Konzept von dem der beiden zuvor erläuterten Kompositionen: Während diese sich am Verlauf einer Sprachvorlage orientieren, benutzt Schneller die immer wieder unter neuen Gesichtspunkten analysierten Sprachklänge als organisatorisches Prinzip für die Verlaufsform der Musik. Indem er die fragliche Passage wiederholt unter verschiedenen Aspekten einer Lektüre unterzieht und dabei jeweils andere Aspekte ihres inhärenten Klangs in den Vordergrund

3 Posaunen, Pauken, (zweite) Violinen, Violoncello.

11. Für weitere Methoden der instrumentalen «Simultanübersetzung» sprachlicher Deklamation bestimmter Sprecherpersönlichkeiten vgl. etwa Peter Ablinger, *Voices and Piano* für Klavier und CD (seit 1998) und die Saul Williams-Stücke von Thomas Kessler: „said the shotgun to the head“ für Sprecher, Sprecherchor und Orchester (2003) und *NGH WHT* für Sprecher und Streichquartett (2006/07).

12. Die Komposition wurde am 16. Juli 1998 im Catherine Cornell Theater auf der Insel Martha's Vineyard (Massachusetts, USA) vom Whitman String Quartet uraufgeführt. Auch Oliver Schneller sei herzlich für die Bereitstellung der unpublizierten Partitur sowie für den fruchtbaren Gedankenaustausch zu diesem Thema gedankt.

13. «Bababadalgha ragtakamminarronn konnbronntonnerronn tuonnthunntrovarrhou nawnskawntooohoo hoordenenthurnuk», vgl. James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Penguin 1992, S. 3, Z. 15-17, als Webversionen zugänglich in Finnegans Web (<http://www.trentu.ca/faculty/jjoyce/fw.htm>) sowie in Finnegans Web & Wiki (<http://www.finnegansweb.com/>).

14. Die Aufnahme stammt aus: James Joyce's *Finnegans Wake*: A Reading by Patrick Healy, Dublin: The Lilliput Press 1995.

15. Der Rhythmus dieser «Spektral-Sprachakkorde» (Oliver Schneller) ist zwar genau transkribiert, doch erscheinen die Phoneme in einer anderen Reihenfolge als in Healys eingangs eingespieltem Textvortrag.

16. So heisst es im Vorwort zur Partitur: «To achieve a coherent dynamic level the quartet should be lightly amplified even if the tape is not playing and brought up as the tape gain increases.» Hierfür schreibt Schneller vier Kondensatormikrofone vor und schlägt zudem vor, den abgenommenen Klang – in Abhängigkeit vom Aufführungsraum – mit einem leichten Nachhall von 1,5 bis 2,5 Sekunden zu versehen.

