

Suche nach Wörtern, Suche nach Musik : kompositorischer Umgang mit Texten = A la recherche des mots et des sons : de la façon de composer sur un texte

Autor(en): **Kelterborn, Rudolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 106

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927697>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

SUCHE NACH WÖRTERN, SUCHE NACH MUSIK

VON RUDOLF KELTERBORN

Kompositorischer Umgang mit Texten¹

A la recherche des mots et des sons — De la façon de composer sur un texte

Un aspect s'avère essentiel lorsque Rudolf Kelterborn met en musique un texte: ce dernier doit embrasser toute la variété des sentiments (beauté, tristesse, joie, espoir, douleur, dénuement, etc.) Dès lors, il y a pour le compositeur de multiples façons de composer sur un texte, certaines étant présentées dans cet essai. La variété des auteurs et des types de textes susceptibles d'être mis en musique vient corroborer ce principe universel: dans un esprit de contemporanéité, tous les textes, en particulier les historiques, peuvent devenir musique pour ainsi révéler leur contenu émotionnel.

Für Zuhörerinnen und Zuhörer ist es wohl von marginaler Bedeutung, ob am Anfang des Entstehungsprozesses einer Komposition mehr oder weniger konkrete musikalische Vorstellungen standen, oder ob ein Text den Ausgangspunkt bildete. Aus der Perspektive des Komponisten – und darum geht es hier – bestimmt diese Frage die kompositorische Arbeit massgeblich: Ich kann nach Texten suchen, die musikalische Vorstellungen in mir evozieren; oder ich entwickle musikalische Vorstellungen und suche dann Texte, die diesen musikalischen Vorstellungen entsprechen, die gewissermassen die Musik kommentieren. Die Suche nach Texten und die Entwicklung musikalischer Vorstellungen können ausserdem durch Auflagen bei Kompositionsaufträgen sozusagen von aussen mitbestimmt werden («geistliches» Werk; Komposition mit Texten eines bestimmten Dichters, usw.). Zunächst je ein Beispiel für sehr unterschiedliche Entstehungsprozesse von Kompositionen mit Texten; beide schrieb ich vor rund 40 Jahren.

*Fünf Madrigale für grosses Orchester und zwei Solostimmen*² entstanden 1967/68 im Auftrag von Pro Helvetia (Schweizer Kulturstiftung). Der Kompositionsauftrag war mit keinerlei inhaltlichen Auflagen verbunden. Ich wollte dieses Werk im Andenken an den jung verstorbenen Dirigenten Christian Vöchting schreiben, der meine Musik sehr gefördert hatte. Es schwebte mir eine stark von Licht, Schatten, Helligkeit und Dunkel geprägte Musik vor, wobei von Anfang an die Einbeziehung von zwei Solostimmen feststand. Ich wollte diese Singstimmen textlos (mit Vokalisen) einsetzen – sozusagen sprachlos angesichts der Trauer um den verstorbenen Widmungsträger. Die musikalischen Vorstellungen hatte ich (nicht nur in der fünfsätzigen Anlage sondern bis hin zu vielen auskomponierten Details) schon sehr weitgehend konkretisiert, als ich mit der textlosen Behandlung der Singstimmen nicht mehr weiter wusste: die Vokalisen schienen mir immer unprofiliert, zu wenig artikuliert, unverbundlich. An diesem Punkt begann ich nach Texten zu suchen, nach Texten, die meine Musik sozusagen kommentieren sollten. Ich wählte dann verschiedensprachige Textfragmente von C.-F. Ramuz, Shakespeare, Louise Labé, Trakl und Petrarca. Natürlich konnte ich diese Texte den bereits komponierten Vokalpartien nur ausnahmsweise einfach «unterlegen», ich musste die Stimmen überarbeiten, zum Teil auch neu gestalten. Insgesamt hat sich aber die Komposition durch die späte Einbeziehung von Texten nicht grundlegend verändert. Nur im zweiten Madrigal (Shakespeare-Sonett) ist noch etwas

von der ursprünglichen Idee übrig geblieben: Da singt der Sopran im Duett mit dem Tenor (dessen Stimme mit Text komponiert ist) textlose Vokalisen.

*Musica Spei für Sopran, gemischten Chor und Orgel*³ entstand 1968 im Auftrag von Radio Suisse Romande. Der Kompositionsauftrag legte nicht nur die Besetzung und die ungefähre Aufführungsdauer fest, sondern es wurde auch explizit eine «Adventsmusik» verlangt. Aus meiner weltanschaulichen Position heraus war es mir unmöglich, eine konventionelle, heile Adventsmusik zu schreiben. Ich war der Meinung, dass eine naive Adventsstimmung unerträglich sei, wenn man bedenkt, wie die Menschen mit ihrem Messias umgegangen sind. Deshalb habe ich ins Zentrum des fünfteiligen Werkes einen Satz mit dem Titel *Visiones* gestellt. Dieser Satz ist in drei Schichten komponiert: Die erste Schicht (*attollite portas* ...) ist eine von einem Teil-Chor gesungene, Cantus firmus-ähnliche Linie. Die zweite Schicht (*parvulus enim natus est* ...) ist dem Solo-Sopran anvertraut. In diese auf die Adventszeit bezogenen Schichten brechen nun die schreckhaften Visionen der Peinigung und Kreuzigung Christi ein. Diese Einbrüche, die den Cantus firmus des Teil-Chors und die Melismen des Solosoprans bedrohen und zeitweise zum Verstummen bringen, sind dramatisch angelegt und überlagern sich ihrerseits in mehreren Schichten, die zum Teil aleatorisch gestaltet sind.

Bei dieser Komposition standen also keineswegs musikalische Vorstellungen sondern thematische Vorgaben und – daraus hervorgehend – ein inhaltliches Konzept am Anfang; danach galt es, die (biblischen) Texte zu suchen und damit sowohl eine musikalische Grossform als auch die musikalischen Vorstellungen bis ins Detail zu entwickeln bzw. Phantasie und Einfallskraft zur Weissglut zu bringen ...

ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN TEXT UND MUSIK

Sollen Text und Musik sozusagen kongruent sein – oder müssten sich Text und Musik wenigstens partiell gewissermassen kontrapunktieren? Welche Bilder, die ein Text evoziert, sollen analog in Musik umgesetzt werden? Welche Textbilder soll oder kann die Musik unbeachtet lassen? Kann die Musik einem Textbild sozusagen ein Gegenbild beordnen?

Eine Ballett-Choreographie, bei der jeder rhythmische Impuls, das hörbar pulsierende Metrum, Sforzati, Beschleunigungen und Verlangsamungen, aber auch dynamische

1. Ich beschränke mich hier auf konzertante Musik; die Einbeziehung der Oper, des Musiktheaters, würde den Rahmen dieses Essays sprengen.

2. Erschienen im Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel.

3. Erschienen im Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel.

Abbildung 1:
Rudolf Kelterborn,
«Goethe-Musik» für
Frauenstimme und
acht Instrumente
(2000), Nr. 2,
«Trödelhexe», Beginn.
© Bärenreiter-Verlag
Kassel/Basel

Verläufe der Musik eins zu eins in körperliche Bewegung umgesetzt werden, finde ich langweilig, eindimensional, eigentlich überflüssig.

Genau analog verhält es sich meines Erachtens bei Vokalcompositionen bzw. beim Verhältnis zwischen Text und Musik: Eine Musik, die stets die vom Text evozierten Bilder und «Stimmungen» getreulich mit ihren Mitteln nachzeichnet, ist ja eigentlich überflüssig. Aber wenn es überhaupt keine sinnlich wahrnehmbaren Bezüge zwischen Text und Musik gibt, dann machen sich Unverbindlichkeit und Beliebbarkeit breit. Also plädiere ich (analog zum Falle der Ballett-Choreographie) auch hier für ein spannendes, sich veränderndes Verhältnis. Es kann durchaus Sinn machen, wenn Text und Musik phasenweise völlig kongruent wirken; es muss aber auch zu Spannungen zwischen Text und Musik kommen. Und vor allem: Die Musik sollte immer wieder das zum Ausdruck bringen (manchmal auch nur andeutungsweise), was im Text hintergründig enthalten ist, aber nicht explizit gesagt wird, was gewissermassen zwischen den Zeilen steht.

Lux aeterna für 16-stimmigen Chor a cappella von György Ligeti ist eine wunderbare, beeindruckende Lichtmusik. Das ewige Licht ist sozusagen direkt umgesetzt in ein schier endloses leuchtendes Klingen. Im Text ist nirgends die Rede von Schatten oder Dunkelheit. Aber Ligeti dunkelt die Musik mehrmals in unterschiedlichen Graden ab und lässt sie in einem mittleren Klangregister, sozusagen in einem Schattenbereich, erlöschen. Diese Abdunkelungen bilden allerdings keine Gegenwelt zum Licht-Text; sie sind wohl kaum Ausdruck von existentieller Bedrohung und Not von Menschen (denen ja das ewige Licht leuchten soll) oder von teuflischen Gegenwelten, sondern sie evozieren eher die Schatten eines Kirchenraums, in dem das «Ewige Licht» brennt.

TEXTVERSTÄNDLICHKEIT

Beim Anhören von Ligetis *Lux aeterna* bleibt der Text weitgehend unverständlich. Ich habe noch niemanden getroffen, den das gestört hätte. Man weiss ja, worum es geht. Weiss man es wirklich? Ob sich die Geistlichkeit des Textes ausschliesslich durch die Musik (also auch ohne Kenntnis des Titels und des Textes) mitteilt, ist für mich keineswegs sicher. Ketzerischerweise behaupte ich, dass diese wunderbare Lichtmusik auch zu den folgenden Zeilen von Trakl, die ich im vierten meiner *Fünf Madrigale* verwendet habe, komponiert sein könnte:

Stille leuchtet die Kerze
Im dunklen Zimmer;
Eine silberne Hand
Löschte sie aus;

Windstille, sternlose Nacht.⁴

Verschiedene Grade der Textverständlichkeit sind für mich ein Mittel der kompositorischen Gestaltung und der Text-Interpretation, sowie eine Möglichkeit zu einer subtilen Differenzierung der Text-Musik-Verhältnisse.

GOETHE-MUSIK

Meine *Goethe-Musik* für Frauenstimme und acht Instrumente⁵ entstand im Jahre 2000 im Auftrag der Goethe-Gesellschaft Schweiz. Bei der Anfrage der Auftraggeberin erbat ich mir eine mehrwöchige Bedenkzeit; ausschliesslich Texte von Goethe zu «vertonen», schien mir sehr problematisch. Ich habe dann *Christiane und Goethe. Eine Recherche* von Sigrild Damm (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel-Verlag 1998), *Die Briefe von Goethes Mutter* (ebenda, 1996) und *Goethes Ehe in Briefen* (ebenda, 1989) gelesen; aus dieser faszinierenden Lektüre ergab sich die Einbeziehung von Brief-Passagen von Christiane Vulpius und von Goethes Mutter in meine Komposition.

In den sieben Sätzen gibt es ein breites Spektrum im kompositorischen Umgang mit Texten. Im dritten Satz, in dem Goethes Mutter ihren Sohn in aller Schärfe zurecht weist (Goethe hatte sie gebeten, ihm für seinen vierjährigen Sohn eine Spielzeug-Guillotine zu besorgen!) und in den sensiblen Briefpassagen der Christiane Vulpius an ihren Mann (fünfter Satz) waren die Texte Ausgangspunkt der Musik. Diese Texte werden durchaus direkt in eine weitgehend analoge Musik umgesetzt, die Musik bildet keine Gegenwelt (was ja durchaus denkbar wäre). Auch sind hier die gesungenen Texte weitestgehend verständlich. Um den sehr heftigen Brief von Goethes Mutter zu begreifen, muss man allerdings den Grund ihres Zornausbruchs kennen. Eine entsprechende Anmerkung im Programmheft oder – vielleicht noch besser – ein kurzer Hinweis durch die Sängerin ist unverzichtbar. Im vorangehenden zweiten Satz ist nun allerdings der Auftritt der «Trödelhexe» in Goethes *Faust I* (*Walpurgisnacht*) «vertont»; ein entsetzlich zynischer Text! Man kann also den anschliessenden dritten Satz auch als heftige Reaktion auf diesen Zynismus verstehen. Der Text der Trödelhexe ist in der Behandlung der Singstimme zum Teil geradezu naturalistisch umgesetzt (Sprechen, Flüstern, exaltierte Tongebung); insgesamt aber habe ich versucht, Leiden, Entsetzen, Schmerzen, die durch den zynischen Waffen- und Gift-Markt erwachsen, musikalisch darzustellen: vor allem durch eine extreme Fagottpartie, die vorübergehend die Singstimme (und weitere Instrumente) in ihren Passionato-Ausdruck einzubeziehen vermag. (Abbildung 1)

Im Gedicht *Nachtgedanken* von Goethe ist die Rede von der Kälte der Sterne. Diese Kälte der Gestirne, die Herzlosigkeit der göttlich-kosmischen Ordnung, ist mir in verschiedenen Texten begegnet (Dürrenmatt: *Ein Engel kommt nach*

4. Aus: Georg Trakl, *Sommer*, in: ders., *Das dichterische Werk*, München: dtv 1995, S. 74.

5. Erschienen im Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel.

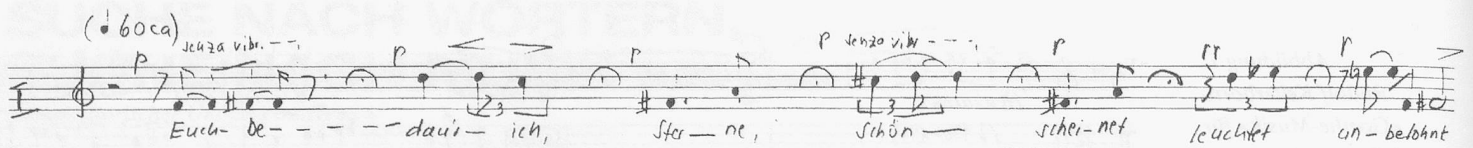


Abbildung 2: Rudolf Kelterborn, «Goethe-Musik» für Frauenstimme und acht Instrumente (2000), Nr. 1, «Nachtgedanken», Singstimme. © Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel

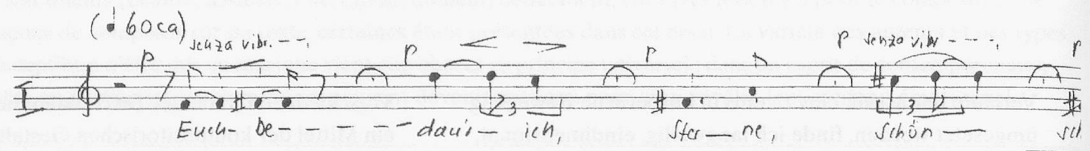


Abbildung 3: Rudolf Kelterborn, «Goethe-Musik» für Frauenstimme und acht Instrumente (2000), Nr. 1, «Nachtgedanken», Klarinette und Violine, Takt 32ff. © Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel

Babylon; Sartre: *Die Fliegen*; Ingeborg Bachmann: *Lieder auf der Flucht*, 15), und sie fasziniert mich immer wieder. Im ersten Satz meiner *Goethe-Musik (Nachtgedanken)* ist diese Kälte durch ein emotionsloses Kreisen von musikalischen Patterns ausgedrückt; die Singstimme ist in dieses System zunächst eingebaut, wobei von den ersten Textzeilen nur die kursiv gesetzten Wörter vertont werden: (Abbildung 2)

Euch bedaur' ich, unglücksel'ge Sterne
 Die ihr schön seid und so herrlich scheint
 Dem bedrängten Schiffer gerne leuchtet,
 Unbelohnt von Göttern und von Menschen:
 Denn ihr liebt nicht, kanntet nie die Liebe!
 Unaufhaltsam führen ew'ge Stunden
 Eure Reihen durch den weiten Himmel.
 Welche Reise habt ihr schon vollendet,
 Seit ich weilend in dem Arm der Liebsten
 Euer und der Mitternacht vergessen!⁶

Von der fünften Textzeile an werden die instrumentalen Patterns gewissermassen aufgeweicht; die Singstimme verfestigt sich und blüht auf, und der Text wird immer verständlicher – die Gegenwelt zur Kälte des kosmischen Kreisens, die Welt der Liebe, gewinnt die Oberhand, und am Ende steht ein expressives, gelöstes Duett von Klarinette und Violine. (Abbildung 3)

Im sechsten Satz *Ich denke dein* nehme ich Bezug auf das Lied von Schubert *Nähe des Geliebten*. Das unglaublich kühne, ausdrucksstarke Klavier-Vorspiel, das bei den folgenden Strophen ausgeklammert wird, schildert in zwei dichten, harmonisch höchst komplexen Takten, was hinter dem Text steht, was zur Entstehung dieses Gedichtes geführt haben mag. (Abbildung 4)

Innerhalb des schönen, aber weitgehend affirmativen eigentlichen Liedes gibt es allenfalls einen dezenten Bezug zur textlichen Hell-Dunkel-Welt; aber Schubert geht musikalisch auf keines der zahlreichen, plastischen Bilder des Textes ein. In meiner Vertonung dieses Gedichtes ist diese

Idee Schuberts ins Extreme gesteigert: 30 Takte (von insgesamt 39) sind als rein instrumentale, relativ komplexe Komposition gestaltet, während der strophische, gesungene Teil textlich gerafft und als fast atemloses Rezitativ komponiert ist.

Beim siebten und letzten Satz der *Goethe-Musik* standen intensive musikalische Vorstellungen am Ausgangspunkt: eine klanglich bestimmte, statische, leise Musik, in welche die Singstimme textlos in das Klingen integriert sein sollte. Trotz (nahe liegender) Bedenken angesichts des unvergleichlichen Schubert-Liedes habe ich mich dann doch für das Risiko entschieden und dieses Stück unter den Titel *Über allen Gipfeln ist Ruh* gestellt. Der Sopran singt nur auf die Vokale u, a und i. Ein Detail: Die folgende Wendung ist eine Anspielung auf die *Kirschgarten-Musik* (2. Akt meiner Oper *Der Kirschgarten*), die ihrerseits auf das Anfangsmotiv der Harfe im *Adagio* von Mahlers Symphonie Nr. 5 zurückgreift (Abbildung 5a). Bereits im fünften Satz der *Goethe-Musik (Gedenke mein* – aus dem letzten Brief Christianes an Goethe) erscheint dieses *Kirschgarten-Motiv* gespiegelt (Abbildung 5b).

6. Johann Wolfgang von Goethe, *Nachtgedanken* in: ders., *Werke*, Band 4, Hamburg: Hoffmann und Campe 1956, S. 279.

DIE MUSIKALISCHE INSZENIERUNG EINES GEDICHTS

Im Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Hermann Hesse findet sich das folgende Gedicht von Hermann Hesse:

Skizzenblatt

Kalt knistert der Herbstwind im dünnen Rohr,
 Krähen flattern vom Weidenbaum landeinwärts.
 Einsam steht und rastet am Strande ein alter Mann,
 Spürt den Wind im Haar, die Nacht und nahenden Schnee,
 Blickt vom Schattenufer ins Licht hinüber,
 Wo zwischen Wolke und See ein Streifen
 Fernsten Strandes noch warm im Lichte lächelt:
 Goldenes Jenseits, selig wie Traum und Dichtung.

Abbildung 4:
Franz Schubert,
«Nähe des
Geliebten» op. 5,
Nr. 2, D 162
(1815), Beginn.

Langsam, feierlich mit Anmuth. ♩ = 50.

1. Ich den - - ke dein, wenn mir
2. se - - be dich, wenn auf
3. hö - - re dich, wenn dort
4. bin - - bei dir, du seist

Abbildung 5: Rudolf
Kelterborn, «Goethe-
Musik» für Frauenstimme
und acht Instrumente
(2000):
5a (oben) : Nr. 7, «Über
allen Gipfeln ist Ruh»,
Singstimme, Takt 9,
5b (unten) : Nr. 5,
«Gedenke mein»,
Singstimme, Takt 39.
© Bärenreiter-Verlag
Kassel/Basel

Fest im Auge hält er das leuchtende Bild,
Denkt der Heimat, denkt seiner guten Jahre,
Sieht das Gold erbleichen, sieht es erlöschen,
Wendet sich ab und wandert
Langsam vom Weidenbaum landeinwärts.⁷

Als ich dieses Gedicht las, hatte ich gerade meine *Herbstmusik. 7 Stücke für Orchester* abgeschlossen. Ich habe mir überlegt, ob ich dieses Gedicht sozusagen als Kommentar meiner *Herbstmusik* voranstellen könnte, habe dann aber darauf verzichtet. Der Text hat mich indessen weiter beschäftigt, und im Zusammenhang mit Ideen für ein weiteres «Ensemble-Buch» für Solostimmen und Instrumente, das ich für die Basler Madrigalisten schreiben wollte, bin ich auf ihn zurückgekommen. In den Jahren 2004 und 2005 entstand mein *Ensemble-Buch IV für 17 Stimmen und Instrumental-Ensemble. Eine musikalische Inszenierung des Gedichts «Skizzenblatt» von Hermann Hesse. Weitere Texte von Gryphius, Petrarca, Shakespeare, A.A.v. Haugwitz, Trakl und aus der Bibel*⁸.

In Hesses Gedicht steht ein alter Mann – offenbar ein Flüchtling, ein Emigrant – an einem Seeufer, einsam in Gedanken und Erinnerungen versunken. Meine «musikalische Inszenierung» bestand darin, die im Gedicht äusserst sparsam (oder gar nicht) angedeuteten Gedanken und Gefühle dieses alten Mannes musikalisch auszudrücken, wobei dann diese zunächst autonomen musikalischen Vorstellungen ihrerseits zur Suche nach adäquaten (fragmentarischen) Texten geführt haben. Hesses Text ist in der Komposition immer

Ausgangspunkt bzw. Hintergrund; er wird aber keineswegs vollständig, sondern nur bruchstückhaft verwendet. Die fünf Sätze des Ensemble-Buch IV würde ich folgendermassen charakterisieren:

- I Der einsame Mann «denkt der Heimat»: Musik der Angst, des Leidens, des Entsetzens. Erinnerungen an Krieg, Tod und Zerstörung (Kriegstexte aus der Bibel, von Gryphius und Trakl).
- II Der alte Mann blickt vom Seeufer «ins Licht hinüber», «sieht das Gold erbleichen ...»: Musikalische Licht- und Farbvisionen, Herbstbilder (Texte von Trakl, u. a. *Vorhölle, Verklärter Herbst*).
- III Der alte Mann spürt die Kälte, «die Nacht und nahenden Schnee»: Musik der Nacht, der Kälte, des Todes (Texte von Trakl *Passion, Untergang, Winternacht*).
- IV Der einsame Mann «denkt seiner guten Jahre...»: Erinnerungen an Liebe und Glück; eine Folge von fragmentarischen Madrigalen (Texte u.a. von Petrarca, Shakespeare, v. Haugwitz).
- V Der alte Mann am Strande «wendet sich ab und wandert langsam vom Weidenbaum landeinwärts ...». Der einzige Satz, in dem nur der Hesse-Text verwendet wird. Instrumentale Nachklänge aus den Sätzen I – IV.

Diese «Inhaltsangabe» sollte den Hörerinnen und Hörern (wie bei einer Oper) unbedingt vermittelt werden, im Programmheft oder allenfalls mündlich vor der Aufführung. Sie ist viel wichtiger als die Texte selber, die in diesem Werk nur sporadisch verständlich sind.

7. In: Hermann Hesse, Thomas Mann, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp/Fischer 1975, S. 179.

8. Erschienen im Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel.

Abbildung 6:
 Rudolf
 Kelterborn,
 «ich höre mich»
 – Rondo für
 Sopran, Oboe,
 Cello und
 Klavier mit
 Texten von Ernst
 Jandl (2006),
 Ausschnitte aus
 den Sätzen I, III,
 V und IX.
 © Tre Media
 Edition
 Karlsruhe

I

♩ 44 - 50
 molto flessibile

mf espr.

Sopran

ich lie - - - ge bei dir - - - - - dei - - - - ne ar - - - - me

III

♩ ca. 69

p (intenso)

Sopran

ich lie - - ge bei dir, dei - ne ar - me hal - ten mich, dei - ne ar - me

Klavier

5 - 6''

5 - 6''

p

Red *

V

♩ 80 - 84

(ord.)

Oboe

f espr.

Violoncello

f espr.

Sopran

(ord.) *f espr.*

ich lie - ge bei dir, - - - - - dei - ne ar - - me hal - ten mich - - - - dei - ne

IX

♩ 48 - 56

Oboe

pp

niente

Violoncello

con sord.

ppp

pp

pp

Sopran

pp sotto voce

dei - - - - ne ar - - - - me

Klavier

pp molto dolce

pp molto dolce

im Innern des Flügels

mp

Red * Red *

TEXTSTRUKTUR – MUSIKSTRUKTUR

Die Möglichkeit, strukturelle Elemente eines Textes (Versmass, Form, Silbenzahlen, Reime, Buchstaben-Kombinationen usw.) in analoge musikalische Strukturierungen zu transformieren, hat mich intellektuell immer gereizt, aber kompositorisch stringent umgesetzt habe ich derartige Möglichkeiten nie. Bei den Vorsondierungen im Zusammenhang mit einer Anfrage des Ensembles Aequatour (Sopran, Oboe, Cello, Klavier) habe ich mich wieder einmal mit Gedichten Ernst Jandls auseinandergesetzt; vielleicht auch in der unterschwelligen Hoffnung, doch noch in einem Werk eine überzeugende Verknüpfung von sprachlichen mit musikalischen Strukturen entwickeln zu können. Besonders in Bann geschlagen hat mich dabei das folgende Gedicht:

liegen bei dir

Ich liege bei dir. *deine arme halten* mich. *deine arme halten* mehr als ich bin. *deine arme halten*, was ich bin wenn ich bei dir liege und *deine arme* mich *halten*.⁹

Nun ist dieses Gedicht sprachlich offensichtlich streng und komplex strukturiert; «deine Arme halten (mich)» erscheint vier Mal – die Analogie zu einer musikalischen Mini-Rondo-Form stellt sich sofort ein. (Den Refrain bildet der hervorgehobene Satz.) Dass ich diesen Text dann 2006 zum Ausgangspunkt meiner Komposition *ich höre mich – Rondo für Sopran, Oboe, Cello und Klavier mit Texten von Ernst Jandl*¹⁰ genommen habe, hat nun allerdings einen ganz anderen Grund: Es handelt sich um eines der schönsten mir bekannten Liebesgedichte, um einen Text, zu dem mir ganz verschiedene musikalische Umsetzungen eingefallen sind. Von den neun Sätzen von *ich höre mich* verwenden die Sätze I, III, V und IX das Gedicht. So entsteht eine textbezogene übergeordnete Rondo-Form, nicht aber ein musikalisches Rondo: Die erste Fassung des Refrains (I) ist ein expansives, an Melismen reiches Sopran-Solo (mit vereinzelt Cello-Tönen); die zweite Fassung (III) ist ganz syllabisch und tonräumlich eng gehalten, introvertiert, mit spärlichen Klavier-Cello-Klängen; die dritte Fassung (V) ein hoch expressives, polyphon dichtes Trio (Sopran / Oboe / Cello), dessen leise Coda auf Satz III zurückgreift. Die vierte Fassung des Refrains (IX) könnte man als fragmentarische Coda des ganzen Werkes bezeichnen: Vom Refrain-Text erscheint nur noch der Satz «deine arme halten (mich)», der seinerseits – wie wir gesehen haben – innerhalb des Gedichts gewissermassen Refrain-Funktion hat. (Abbildung 6)

In der ganzen Komposition *ich höre mich* ist der kompositorische Umgang mit den Texten von Jandl sehr vielfältig: In Satz IV zum Beispiel (*sekundenhörspiel*) wird der verklemmte Dialog zwischen zwei Männern von zwei Instrumentalisten gemurmelt – weitgehend unverständlich, während die Sopranistin nur einige verfremdete Töne singt; und

Satz VII (*ich höre mich*) ist rein instrumental komponiert (der Text ist sozusagen der stumme Kommentar zur Musik), worauf dann die Singstimme den folgenden dramatischen Satz VIII *appassionato* eröffnet: «du sei taub und der anderen Wort zerschelle ...»

HIER UND JETZT

Voraussetzung für die kompositorische Auseinandersetzung mit Texten: Ein Text muss Ausdruck sein der Fülle des Lebens. Fülle des Lebens bedeutet: Schönheit, Trauer, Bedrohung, Glück, Hoffnung, Elend und Schmerz, nicht in der Vergangenheit, nicht in der Zukunft, sondern hier und jetzt.¹¹

POSTSCRIPTUM

Mein neuestes Werk mit Singstimmen habe ich vor einiger Zeit abgeschlossen: *Sechs Epigramme* für Chor, Klarinette und Violoncello (2008). Es handelt sich um ein Auftragswerk für die Basler Madrigalisten und wird am 5. und 6. Juni 2009 in Zürich und Basel uraufgeführt. In dieser Komposition habe ich noch einen für mich neuartigen kompositorischen Umgang mit Texten entwickelt, wenn man überhaupt von «Texten» sprechen mag: Jedes der sechs Epigramme bezieht sich auf eine Dichterin oder einen Dichter, die für meine kompositorische Arbeit seit langem von besonderer Bedeutung sind. Eigentlich hatte ich mir zunächst *textlose* Kompositionen vorgestellt; aber zur profilierten Artikulation der Singstimmen erwiesen sich abstrakte Laut- und Buchstabenkombinationen dann doch als unzureichend. Deshalb habe ich in jedem Epigramm isolierte Wörter (bei Trakl, Petrarca und Shakespeare auch einige Wortkombinationen) verwendet, die meines Erachtens für das betreffende dichterische Werk zum Teil charakteristisch, zum Teil aber auch banal sind, ohne dabei ganze Sätze oder Gedichtzeilen zu zitieren.

- I. Friedrich Dürrenmatt (*Ein Engel kommt nach Babylon*): Nebukadnezar / Babylon / Turm / Andromedanebel / Henker / Antares
- II. Erika Burkart (Gedichte): Licht / Schnee / Nacht / Schatten / Schimmer
- III. Ernst Jandl (Gedichte): ausgemergelt / verkrustet / geschäftig(keit) / zerrissen / mit offenem mund / verspottet / geräusch / stumm / taub / blind / löschen / finsternis
- IV. Georg Trakl (Gedichte): versteinert / Schlaf und Tod / sternlose Nacht / dunkle Gestalt / schwarzer Frost / alter Garten / Gold / kühle Bläue / purpurn / silberne Hand / blauer Fluss / Mohn
- V. Petrarca (*Il canzoniere*): nova beltate / che luce e questa / ombre / oscuratro / begli occhi lucenti / o bel viso / bella man / I cape' d'oro / un vivo sole / ardo / veggghio
- VI. Shakespeare (*Romeo and Juliet*): Come bitter conduct / come death / what's in a name / the mask of night / they will murder thee / o my love / as boundless as the sea

9. Aus: Ernst Jandl, *lechts und rinks. geschichte statements peppermints*, München, dtv/Luchterhand 1997, S. 52.

10. Erschienen in der Tre Media Edition Karlsruhe.

11. Zu dieser Thematik vgl. auch: Hans Oesch, *Fragmentierte Glieder von Tonalität. Musikalische Metaphern im Werk Rudolf Kelterborns*, und: Roman Brotbeck, «Die Stimme, die reine, lichter werdende ...» *Analytische Skizzen zur Beziehung Text-Musik in den Vokalwerken von Rudolf Kelterborn*, beide in: *Rudolf Kelterborn. Komponist, Musikdenker, Vermittler*, hrsg. von Andres Briner, Thomas Gartmann und Felix Meyer, Zürich und Bern: Pro Helvetia/Zytglogge Verlag 1993, S. 13-22 (Oesch) und S. 23-50 (Brotbeck).