

**„Uom Raswékje“**

für Sopran und Bariton,  
auf eigene formantengenerierte Phoneme,  
2012, Ergon 45/I, Musikwerknummer 1637

Analyse

Transkription eines Vortrags,  
gehalten am 17. Januar 2013, 20.00 Uhr, an der Musikakademie Basel, Raum 6-348

„Uom Raswékje“. Das sind zwei Worte aus einer Kunstsprache, die aus den Klangformanten der Musik abgeleitet wurde. „Uom“ stellt den sprachlichen Urzustand dar und „Raswékje“ das ausgeformte Sprachstadium.

Hermann von Helmholtz, ein Physiker aus dem 19. Jht., hat eine prinzipielle Verwandtschaft zwischen **instrumentalen Klangfarben und menschlichen Stimmlauten** nachgewiesen.

Dementsprechend müßte es möglich sein, **aus den Formanten der Musik Vokale abzuleiten**, die eine Art **Musik-Sprache** ergeben. Das habe ich in diesem Stück versucht. Mit einiger Übung kann man tatsächlich aus den instrumentalen Klängen die Vokalformanten heraushören. Ob das individuell ist und jemand anderes etwas anderes heraushören würde, weiß ich nicht.

Mit Lautpoesie habe ich mich schon längere Zeit beschäftigt.

**Ausgangspunkt war ein Unbehagen** über die Art, in der in zeitgenössischer Musik Texte vertont wurden. Da wurden semantische Texte genommen und bis zur Unverständlichkeit in einzelne Phoneme zerlegt, weil die Komponisten spürten, daß die ungebrochene Sprachverwendung von semantischen Texten in dieser Musik nicht mehr stimmt.

Warum dann überhaupt noch semantische Texte nehmen, wenn sie nicht zu dieser Musik passen?

Deshalb habe ich versucht, das Textmaterial aus der Musik heraus zu entwickeln, um eine größere **Einheit von Musik und Sprachklang** zu erreichen, als wenn die Texte von außen kommen. Ich suche eine **gegenseitige Durchdringung** von Musik und Textmaterial zu erreichen. Mit der Lautpoesie bewegt sich beides auf der gleichen Ebene des Erfindens. **Ich vertone nicht Texte**, sondern ich erfinde Sprache und Sprachklang zusammen mit der Musik.

Es kann bei der Schaffung lautpoetischer Gedichte nicht darum gehen, bloß **unverbindliche Silbenansammlungen** zu erzeugen. Vielmehr muß so etwas wie eine verbindliche **Sprachgrammatik**, ein **Sprachrhythmus** und eine **Sprachfärbung** vorhanden sein, die dafür sorgen, daß der Text auch eigenständig, losgelöst von der Musik, Bestand hat. In diesem Sinne habe ich in verschiedenen Kunstsprachen und Kunst-Sprachdialekten Lautpoesie geschrieben.

Lautpoesie ist, wie die Musik, eine Art **absolute Sprache** oder **Universalsprache**, die über alle sprachlichen Grenzen hinweg verstanden wird.

Eine weitere Frage, die mich bewegt, lautet: Wäre es nicht möglich, auch **vokale Musik als reine, absolute Musik** zu begreifen? Warum muß sich Vokalmusik immer mit **sprachsemantischem Ballast** auseinandersetzen? Indem sie entweder den Text illustriert, oder indem sie sich gegen den Text wendet oder anderswie damit zu Rande kommen muß.

Was mich interessiert, ist eine Art **absolute Vokalmusik**. D.h.: Eine Vokalmusik, die nicht im Dienste eines semantischen Textes steht, sondern die sich selbst verwirklicht. Da die Semantik des Textes verschwindet, tritt der Sprachklang in den Vordergrund und geht in der Musik auf.

Man kann einwenden, daß semantische Texte durch ihre Botschaft uns zu berühren vermögen. Dem kann man entgegenhalten, daß Lautpoesie in gewisser Weise von den wesentlicheren Dinge spricht, von denen die normale Sprache nicht zu reden vermag.

--

Gehen wir zur Musik und betrachten wir die ersten Takte.

In diesem Stück haben wir eine denkbar einfache Ausgangssituation: ein einziger gehaltener Ton.

Das Spezielle an diesem Ton ist, daß er klanglich nicht stehenbleibt, sondern **permanent umgefärbt** wird, also in Bewegung gesetzt wird. Und dies in einer Art **archaischem Obertongesang**, der, weit weg von klassischem Kunstgesang, für **Zeitlosigkeit** und **Urzustand** steht.

Es folgt eine **2. Phrase**, in der sowohl die Lautabfolge, als auch der Rhythmus entwickelt werden. (Die Entwicklung erfolgt ziemlich systematisch, indem jeweils zwischen die Viertel der 1. Phrase eine irrationale rhythmische Figur gesetzt wird, auf der der Vokalwechsel stattfindet. Mit einer Ausnahme: auf dem 3. Viertel von Takt 4 steht kein irrationaler Wert, sondern zwei normale Achtel. Dafür erfahren die irrationalen Werte im folgenden Abschlußtakt der Phrase eine sozusagen „kadenzmäßige“ Verdichtung.)

Die 2. Phrase endet, wie die erste, wieder **geschlossen** auf dem „m“.

Das ist der Einsatzklang des Soprans (in T. 6), der diesen Klang übernimmt und das Einatmen des Baritons überbrückt. Es geht also um den Umgang mit einer musikalischen Problemsituation, dem Atmen, da Sänger, im Gegensatz zu Holzbläsern, nicht **Zirkuläratmung** machen können. Durch das chorische Einsetzen wird eine Art Zirkuläratmung suggeriert.

In der 3. Phrase ab **T. 6** macht der Sopran erste Versuche, selbständig zu werden, sich aus dem permanenten „h“-Klang zu befreien, indem er dem Bariton-„h“ das „c“ entgegengesetzt. Damit wird die Tonhöhenveränderung und gleichzeitig die Ausweitung des Umfangs eingeführt.

In der nächsten Phrase ab **T. 10** werden diese Tonhöhenveränderungen vom Bariton aufgenommen und **im mikrotonalen Bereich mit Vierteltönen** ausdifferenziert. (Die Stabilität des „H“ kommt in den Duo-Takten 11-13 ins Schwanken, bevor das „H“ später im Stück, ab T. 17, allmählich eine Ausweitung erfährt.) Der Sopran muß absolut stabil bleiben und non vibrato singen, damit diese mikrotonalen Reibungen gut wahrnehmbar sind. Da sich der Sopran am Ende dieser Phrase in T. 14 vom gemeinsamen „h“ absetzt und auf dem „c“ stehenbleibt, d.h. auf dem Konflikt beharrt, kann der Dialog vorerst nicht weitergeführt werden und wird abgebrochen.

In **T. 15** antwortet der Bariton auf diese Situation mit der Einführung von etwas Neuem, dem vokalen Geräusch, dem Flüstern. Das ist ein anderes Material, sozusagen ein B-Teil. Es besteht aus Gesprochenem, das gegenüber dem amorphen Anfangsklang rhythmisch prägnant gestaltet ist. Zudem fügen sich die einzelnen Vokale und Phoneme erstmals in diesem Stück zu einer **Art Sprache** zusammen. Es handelt sich um keine praktizierte Sprache, sondern um **Lautpoesie**, also um eine Art künstliche oder künstlerische **absolute Sprache** oder **Universalsprache**. (Vgl. dazu meinen Essay über Lautpoesie.)

Ende **Takt 17** kehren wir zum A-Material zurück. Der Sopran macht sich noch mehr selbständig und steigt vom tiefen Register in die Mittellage. In Takt 18 weitert er den Umfang mit dem „b“ gegen unten aus, im Gegensatz zu vorher, als er das „c“ gegen oben eingeführt hat.

Eine weitere Ausweitung des Umfangs erfolgt durch den Bariton in den **Takten 19 und 20**: Die kurzen Mikrotonglissandi der Takte 10-13 werden jetzt zu einem längeren Glissando mit

einem Umfang von einem Ganzton minus einem Sechstelton erweitert. Der **mikrotonale Aspekt** wird also nicht nur wieder aufgenommen, sondern gleichzeitig vom Vierteltonsystem in den Sechsteltonbereich umgewandelt.

Im **Takt 22** und anfangs Takt 23 vollzieht der Bariton ein auskomponiertes Ritardando, das das nachfolgende Absinken zum Zentralton „h“ vorbereitet.

Und wie in den vorhergehenden Phrasen bewegt sich der Sopran tonhöhenmäßig immer dann, wenn der Bariton stehenbleibt und umgekehrt.

In den **Takten 25 und 26** folgt wieder das B-Material, aber stark transformiert, nicht mehr alle Klänge im gleichen Register, sondern registermäßig gespreizt und dynamisch scharf konturiert.

In **Takt 27** scheinen wir zum A-Material zurückzukehren, aber das ist nur scheinbar so. Der Bariton singt jetzt nicht mehr obertonmäßig gepreßt, sondern genau im Gegenbereich in einer Art rauchigem, luftigem Jazzgesang, gehaucht, mit viel Luft, molto Vibrato. Also ein Gegenklang zum Anfangsklang.

Auch der Sopran macht etwas Anderes, indem er die gehaltenen Klänge von vorher in rhythmisierte Tüpfel aufteilt.

Ende **Takt 29 bis 31** kehren wir zwar zum (gepreßten) **Obertongesang** zurück, aber die beiden Stimmen finden sich erstmals in gleichem Rhythmus zu einer Art Ganztoncluster, d.h. auf einem Unisonoklang, der im Ganzton gespreizt ist. (Gleichrhythmische Blöcke.)

Eine weitere Variante des B-Materials folgt ab **Takt 32**: die Phoneme werden jetzt mit starken Zwerchfellimpulsen scharf und resonanzreich durch den Mundraum gejagt. Sie bleiben aber nach wie vor stimmlos.

Die Generalpause in **Takt 38** markiert den Beginn des 2. Teils des Stückes.

In den **Takten 39-42** erfolgt im Bariton eine halbtönige Umspielung des Zentraltons „h“. Dies ist gleichzeitig eine Variante des B-A-C-H-Kreuz-und-Qual-Motivs.

Mit dem „cis“ in Takt 43 und dem „a“ in T. 45 wird die maximale tonhöhenmäßige (nicht registermäßige) Ausdehnung dieses Teils erreicht, der also nur mit Tönen aus diesem Bereich der großen Terz von „a“ bis „cis“ arbeitet.

Damit wird auch klar, daß **gegenüber der klangfarblichen Verarbeitung des 1. Teils** jetzt im 2. Teil die tonhöhenmäßige Verarbeitung größeres Gewicht erhalten soll. Die Geräuschanteile sind zwar in den ersten paar Takten noch vorhanden – nicht mehr phrasenweise abgesetzt wie vorher, sondern integriert – und stellen damit eine Verbindung zum 1. Teil dar, werden aber in der Folge zugunsten der tonhöhenmäßigen Entwicklung zurückgedrängt.

Diese tonhöhenmäßige Entwicklung erfolgt in drei Phasen.

Die **1. Phase** in den **Takten 46-59** vollzieht eine **Registerentwicklung** und führt, nach einem Beginn in der Mittellage, zuerst im Sopran ab Takt 50 die hohe Lage ein, gefolgt vom Bariton, der ab Takt 54 erstmals die tiefe Lage verläßt. Ein Prozeß, der schließlich in Takt 58 in einer **Lagenvertauschung** zwischen Sopran und Bariton endet: Der Bariton endet in der hohen Falsett-Lage und der Sopran im tiefen Register. Somit liegt der Sopran auch real fast eine Oktave unter dem Bariton, so daß vielleicht für einen Moment nicht mehr klar ist, wer jetzt was singt.

**Zusammenklang**mäßig reiben sich vor allem scharfe und weiche Dissonanzen von Sekund- und Septimenklängen und bilden somit ein stilistisch homogenes Klangfeld. Mit einer Ausnahme: Anfang Takt 55, also annähernd im **goldenen Schnitt** dieser Phrase finden sich beide Stimmen kurz in der Oktave, sinnfälligerweise auf dem Zentralton „h“.

Es gibt in diesem Teil auch eine gewisse **Systematik der Vokalisierung**: der Ton „h“ wird immer mit dem Vokal „a“ vokalisiert, das „c“ mit einem „o“ usw. Nach einer Pause kommt immer das Präfix „u“, bei Tonwechseln ohne Pause stets das Fugen-„m“.

Die **2. Phase, Takte 60 bis 67**, führt rhythmisch bewegtere Figuren ein. Das Tonmaterial bleibt das Gleiche.

Die Sopranstimme bildet zur Baritonstimme eine Art freie Umkehrungsimitation.

Auch der Stimm- und Lagentausch kommt wieder vor, zudem auch Reibeklänge in gemeinsamer, enger hoher Lage.

Die lautpoetische Sprache ist jetzt vollständig entwickelt. Man vermeint ganze Sätze aus einer fremden Sprache zu verstehen. („Raswékje nagaro kara ...“)

Die **3. Phase, Takte 68 bis 73**, beginnt mit einer Art Abspaltung: Die langen Töne werden weggelassen, und es bleiben nur die kurzen bewegten Motive übrig. Wir finden also ähnliche Kompositionstechniken, wie sie auch schon Beethoven angewandt hat.

Allmählich entwickeln sich diese kurzen Motive zu längeren bewegten Phrasen, was in diesem Stück eine neue Situation darstellt.

Es folgt der **3. und letzte Teil des Stückes** in den **Takten 74-105**. Darin wird das bisherige System einerseits scheinbar aufgebrochen, andererseits aber dennoch beibehalten und weiterentwickelt, um den Zusammenhalt zu gewährleisten.

Der bisherige Zentralton „h“ wird (im Bariton) durch das „es“ ersetzt.

Es kommen jetzt zwar praktisch alle Töne vor (Zielton „gis“ fehlt), aber die Töne werden wiederum in eine enge Beziehung zueinander gesetzt.

Dieser Teil gliedert sich formal in **zwei kontrastierende Abschnitte, T. 74-91 und 91-Schluß**, und jeder Abschnitt ist wieder in einzelne Phrasen aufgeteilt.

In der **1. Phrase, T. 74-76**, bewegt sich der Bariton kaum. Demgegenüber macht der Sopran weite Sprünge und hebt sich somit deutlich ab.

Die Phrasen der beiden Stimmen überlappen sich jetzt sehr oft.

So zieht der Sopran seine sehr tiefen Töne der 2. Phrase vor und überbrückt damit die Phrasenpause Ende T. 76 / Anfang T. 77.

Dasselbe tut er mit dem B-Material in den T. 79-81.

Der Sopran bringt also innerhalb des gegebenen stilistischen Umfelds drei gegensätzliche Materialtypen und endet mit einem langen gehaltenen Ton in der 4. Phrase T. 82-86.

Demgegenüber bleibt der Bariton im gleichen Materialtyp und entwickelt verschiedene Formen und Konturen von sehr langsamen Glissandi, womit der **mikrotonale** Bereich durchschritten wird. Die beiden Stimmen heben sich also stark voneinander ab.

Die **Mikrotonalität** erfährt in aufgelöster, approximativer Form mit Pfeilflexionen, statt mit Viertelton- oder Sechsteltonzeichen nochmals eine andere Ausprägung. Somit existieren in diesem Stück drei mikrotonale Systeme nebeneinander: Vierteltönigkeit, Sechsteltönigkeit und Approximation.

Einzig in der **letzten Phrase dieses ersten Abschnittes Ende T. 86 bis T. 91** findet eine gewisse rhythmische Angleichung der beiden Stimmen statt, analog zum T. 30 im 1. Teil, und schließt damit den 1. Abschnitt ab.

Im **2. Abschnitt, T. 92-102** steigert sich der Bariton in eine Art virtuosen Rap, ein rhythmisierter Sprechgesang, während der Sopran den Hintergrund mit speziellen Stimmbandknatter-Klängen gestaltet.

Der Ausklang der T. 103-104 verliert sich ganz im Stimmbandknattern und damit im Geräusch.

--

Zusammenfassung:

Das Stück beginnt sozusagen in einem Urzustand, gewissermaßen aus einer Eintonzelle, mit einer allmählichen Ausweitung nur bis zur großen Terz. Dann folgt der rhythmisierte Sprechgesang, der sich in vokalen Randgeräuschen verliert. Dies ergibt in gewisser Weise einen klassischen Entwicklungsbogen. Es handelt von Sprachfindung und Sprachverlust.

Wir machen jedes Jahr u.a. im Herbst eine Tournee mit dem Duo und im Frühjahr eine Tournee mit dem größeren Ensemble Polysono. In den letzten Jahren habe ich versucht, die Stücke, die ich für beide Tourneen komponierte, musikalisch miteinander zu verbinden, und zwar in immer wieder anderen Konstellationen. Somit wird die Musik in immer wieder anderer Gestalt und Zusammensetzung beleuchtet.

--

Instrumentierung in „Uom Raswékje Nadak“:

- Phrase 1, T. 1/2: nur tonloses Spiel (sozusagen ein Zustand *vor* der Musik)
- Phrase 2, T. 2-6: ätherische Klänge, schwebend
- Phrase 3, T. 6-10: Konzentration auf die Reibung mit dem Zusatzton „c“
- Phrase 4, T. 10-14: Tonhöhenfluktuationen
- B-Material, T. 15-17: Klaviereinsatz
- bei den nächsten beiden Phrasen, T. 17-24: Obertonspektrum, das sich bei der 2. Phrase allmählich verstimmt
- T. 25/26: alle finden in Vokalklängen zusammen: die Instrumente nehmen Töne aus den Gesangsstimmen und färben diese anders ein.
- T. 27-29: die Rhythmisierungen des Soprans werden in den Instrumenten fortgeführt
- T. 32-37: Duo Bariton-Schlagzeug
- T. 39-59: versch. instrumentale Einfärbungen der Gesangsstimmen
- T. 60-67: ein quasi polyphones, orchestrales Umspielen der beiden Gesangsstimmen
- T. 68-73: analog zum Gesang eine Verdünnung der Struktur