

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. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.05.2025

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!] usf.» 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 $\rightarrow$ mf pp $\rightarrow$ $pppp$ p ff $\rightarrow$ pp $\rightarrow$ ff f ff ppp mf p pp mp $\rightarrow$

Annotations:

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

Staff 18: pp ff pp fff p ff p ff ppp $\rightarrow$ fff $\rightarrow$ ppp

Tempo: $\text{♩ } 76-80$

24/25

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

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

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 raghtakaminnarronn 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.

