

Semantik in der Musik

Das Spiel mit dem Klang und seiner (Be-)Deutung

Manuel Zolliker

Abstract

Der vorliegende Artikel befasst sich mit der Eindeutigkeit (oder Mehrdeutigkeit) von musikalisch transportierten Inhalten. Musik ist wie die Sprache ein vorwiegend akustisches Phänomen, das von einer Partei ausgedrückt und von einer anderen Partei wahrgenommen und interpretiert wird. Wie kommt unsere Deutung von gehörter Musik zustande? Wie wird Musik von Musiker:innen mit inhaltlicher Bedeutung gefüllt? Diesen Fragen wird anhand der folgenden Themenfelder nachgegangen: Die biografische Bildung von emotionalen Assoziationen mit Musik; die Musiknotation als Versuch des Festhaltens von strukturellen Inhalten der Musik; der Vergleich von Musik und Sprache in ihrem Erwerb und ihrer Funktion; die Eindeutigkeit von Musik in kulturellen Kontexten; Techniken der Filmmusik und Programmmusik, um in der Komposition von Musik aussermusikalische Inhalte darzustellen. Abschliessend werden die Kerngedanken in den Kontext der eigenen musikalischen und pädagogischen Praxis gestellt.

Schlüsselwörter

Semantik, inhaltliche Bedeutung von Musik, Musikpädagogik, kontextuelle Eindeutigkeit von Musik, funktionale Musik

- ⇒ *Titre, chapeau et mots-clés se trouvent en français à la fin de l'article*
- ⇒ *Titolo, riassunto e parole chiave in italiano e in francese alla fine dell'articolo*
- ⇒ *Title, abstract and keywords in English at the end of the article*

Autor

Manuel Zolliker, Winterthur, Pädagogische Hochschule Zürich/Pädagogische Hochschule Schaffhausen
manuel.zolliker@phzh.ch

Copyright Dieser Artikel wird unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Semantik in der Musik

Das Spiel mit dem Klang und seiner (Be-)Deutung

1 Einleitung

Musik spielt im Alltagsleben von vielen Menschen eine grosse Rolle. Wenn wir nicht gerade im Einkaufszentrum, durch eine:n Strassenmusiker:in oder in der Nähe eines die Umgebung beschallenden Ghetto-Blasters passiv mit Musik berieselt werden, dann hören die meisten von uns auch zu verschiedensten Tageszeiten aktiv Musik zur Entspannung, Ablenkung sowie aus kulturellem oder ästhetischem Interesse. Beim Musikhören wie auch beim Selbermusizieren erleben wir immer etwas; Musik lässt uns selten kalt. Wir fühlen Emotionen, Musik löst etwas in uns aus. Sie ist – wie die Sprache – ein Medium, welches stets Inhalte an uns heranträgt oder mit dem wir uns selbst ausdrücken können. Doch was sagt eine bestimmte Musik konkret aus? Was fühlt jemand anderes, wenn er oder sie sich dieselbe Musik wie ich anhört? Nehme ich in einer bestimmten Musik zu jeder Zeit denselben Inhalt wahr? In der Sprachwissenschaft befasst sich das Teilgebiet der *Semantik* mit der Bedeutung bzw. den Inhalten von Worten, Sätzen oder Texten. Über den sprachlichen Gebrauch hinaus beschreibt Semantik auch eine allgemeine Bedeutungslehre, die sich u.a. mit den verschiedenen Beziehungen zwischen einem Zeichen und dem Bezeichneten beschäftigt. Es ist naheliegend, dass musikalische Zeichen über keine universelle, eindeutige Semantik verfügen. Und dennoch ist Musik für die meisten Menschen mit teilweise grossen und als wichtig empfundenen individuellen Bedeutungen gefüllt.

Im vorliegenden Artikel reflektiere ich aus meiner Perspektive als Musiker (Pianist, Komponist und Chorleiter) und Musikpädagoge (Schulmusiker und Dozent für schulpraktische Liedbegleitung) die Fragen nach einer musikalischen Semantik und der Eindeutigkeit von durch Musik transportierten Inhalten. Der Text ist in folgende Themenbereiche gegliedert:

- *Inhaltliche Eindeutigkeit in Musik und Text*: Der referenzielle Charakter von musikalischer Eindeutigkeit durch die Bildung von emotionalen Assoziationen sowie die Musiknotation als Versuch, den akustischen, physikalisch messbaren Inhalt von Musik möglichst objektiv darzustellen.
- *Sich in Musik und Inhalt bewegen*: Der Vergleich von Musik und Sprache in ihrem Erwerb und ihrer Funktion sowie Musik als Form des kulturellen Ausdrucks und der Kommunikation.
- *Komposition – Musikalisches Deuten*: Kompositionstechniken der Filmmusik zur musikalischen Interpretation von Handlung, Emotion und Spannung sowie Programmmusik als musikalische Darstellung eines aussermusikalischen Inhalts.

In einer abschliessenden Synthese zeige ich auf, wie die ausgeführten Gedanken in meiner eigenen musikalischen und musikpädagogischen Praxis zur Anwendung kommen.

Die im Text erwähnten Musikbeispiele werden jeweils von einem QR-Code begleitet, der zu einer entsprechenden Tonaufnahme auf der Musikplattform Spotify führt.

2 Inhaltliche Eindeutigkeit in Musik und Text

2.1 Emotionen: Referenzielle Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit

Auch wenn Musik an sich keine universell eindeutigen Inhalte transportieren kann, so können die individuellen, mit bestimmter Musik verknüpften Inhalte durchaus sehr explizit sein. Bei akustischen Reizen besteht – im Gegensatz zu allen anderen Sinnesreizen – eine direkte Verbindung zum limbischen System, unserem Gefühlszentrum (Meier, S. 5). Musik spricht unsere Emotionen immer direkt an. Beim Hören von für uns bedeutungsvoller Musik werden mit den Melodien assoziierte autobiografische Informationen hervorgerufen. Wir erinnern uns an Lebensabschnitte, in denen ein spezifischer Song für uns wichtig war oder an die Umstände, in denen uns der Song zum ersten Mal begegnet ist. Der Sommerhit während der lange erwarteten Reise im Ausland. Das Lied, dessen Text beim Verlust oder der Trennung von einer nahestehenden Person Trost und Kraft gegeben hat. Der Song, der während dem ersten Tanz mit der Partnerin, dem Partner erklungen ist. Mit diesen musikalischen Erinnerungen sind fast immer starke und meistens positive Empfindungen wie Nostalgie verknüpft (Jäncke, 2008, S. 4). Diese Erinnerungen und Emotionen kommen auch dann hervor, wenn wir nur die Musik hören und uns nicht an den Titel oder den Text eines Liedes erinnern.

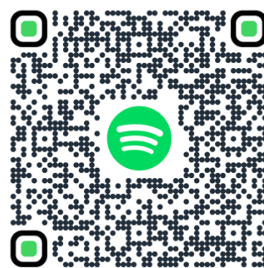
Verschiedene Studien zeigen, dass die Bildung dieser musikalisch-emotionalen Assoziationen im Jugend- und jungen Erwachsenenalter besonders intensiv ist (Bonneville-Roussy et al., 2013, S. 703). Sie bleiben bis ins hohe Alter bestehen und scheinen gegen verschiedenste Formen des Vergessens resistent zu sein (Meier, S. 6). Da diese durch Musik hervorgerufenen Empfindungen sehr stark sein und einen über einen langen Zeitraum begleiten können, lässt sich leicht irrtümlich darauf schliessen, dass diese spezifischen Assoziationen auch von anderen gleichermassen empfunden werden. Die gefühlte Eindeutigkeit ist aber aufgrund ihrer biografischen Entstehung als referenziell und nicht als universell zu bezeichnen; eine andere Person kann mit demselben Song komplett andere Emotionen assoziieren, auch wenn meine eigene Reaktion noch so stark und für mich eindeutig ist.

Ein Teilaspekt der Musik mit vergleichsweise expliziter Eindeutigkeit der transportierten musikalischen Inhalte sind Liedtexte. Dabei ist interessant, wie musikalische und textbasierte Inhalte wahrgenommen und vom Gedächtnis verarbeitet werden. Musikalische Klänge werden wie alle akustischen Reize in einer spezifischen zeitlichen Abfolge wahrgenommen. Um diese Reize entsprechend verarbeiten zu können, werden die einzelnen akustischen Ereignisse vom Arbeitsgedächtnis zu grösseren Einheiten kombiniert, wie z.B. einem rhythmischen Muster oder einer Melodie. Es scheint Überschneidungen darin zu geben, wie das Arbeitsgedächtnis musikalische und verbale Reize verarbeitet (Jäncke, 2008, S. 1–3). Die im musikalischen Gedächtnis gespeicherten Informationen sind relativ abstrakt im Vergleich zum semantischen Gedächtnis. Musik kann auch dann wiedererkannt werden, wenn sich entscheidende musikalische Parameter wie die Instrumentation, die Lautstärke, das Tempo oder die Tonart verändern. Das Gedächtnis erzeugt in beiden Richtungen Assoziationen zwischen Musik und Sprache. So ist es möglich, sich über eine Melodie an einen Textinhalt zu erinnern, was beispielsweise beim ABC-Lied in verschiedenen Sprachregionen im Sprachunterricht genutzt wird.

Während die referenzielle Eindeutigkeit von Musik rein durch individuelle Assoziation zustande kommt, hat die Sprache die Möglichkeit, einen relativ eindeutigen Inhalt zu transportieren. Da Songtexte allerdings meistens der Lyrik angehören und über eine sehr verdichtete Textgestalt mit subjektiven Auffassungen und emotionalen Färbungen verfügen, sind die Möglichkeiten ihrer inhaltlichen Interpretation oft recht weit. Da die Musik selbst zusätzlich von den gesungenen Textinhalten ablenken kann, können durch die Kombination von Songtitel, mehrfach wiederholten Textfragmenten und den durch die musikalisch hervorgerufenen Assoziationen auch Fehlinterpretationen entstehen, die bei näherer Betrachtung des Textes unter Umständen beinahe absurd wirken. So ist der Song Hallelujah von Leonard Cohen seit Jahren ein fester Bestandteil der von Paaren an ihrer Hochzeit gewünschten Musikbeiträge, vermutlich aufgrund des titelgebenden und Refrain-füllenden Wortes «Hallelujah» sowie der als ansprechend empfundenen Melodie und Harmoniefolge des Liedes. Allerdings ist eines der in den Strophen besungenen Motive der Ehebruch in der biblischen Geschichte von David und Batseba – eine interessante Wahl für einen Text, der den Anfang einer Ehe feiern soll. Ein anderes Beispiel ist der Song Born in the U.S.A. von Bruce Springsteen, dessen Refrain mehrfach von amerikanischen Politikern als Hymne auf die Nation verwendet wurde, scheinbar ohne dabei die scharfe Kritik an der amerikanischen Politik und Gesellschaft während und nach dem Vietnamkrieg zu erkennen (Chao, 2015).



Hallelujah



Born in the U.S.A.

2.2 Musiknotation: Vermeintliche strukturelle Eindeutigkeit

Musik hat neben den bisher genannten emotionalen Inhalten auch einen akustischen Inhalt, der physikalisch messbar ist. Wenn die inhaltliche Eindeutigkeit von Musik wegen ihrer individuell-assoziativen Deutung nicht gegeben ist, so lässt sich wenigstens ihre Struktur (mehr oder weniger) objektiv beschreiben. Beim gemeinsamen Musizieren sowie beim Vermitteln von Musik ist es nötig, formal eindeutig über diese strukturellen Inhalte von Musik sprechen zu können. So lassen sich beispielsweise für die instrumentale Begleitung eines gesungenen Liedes wichtige musikalische Parameter objektiv festlegen. Die Töne, aus denen ein zu spielender Dur- oder Moll-Akkord besteht, sind klar definiert. Die Taktart gibt deutlich vor, wie der Grundschatz in betonte und unbetonte Zählzeiten eingeteilt wird. Aber bereits innerhalb dieser definierten Strukturen bestehen Freiheiten und der Zwang zu Entscheidungen, die wiederum von der referenziellen Deutung des Liedes durch den Instrumentalisten oder die Instrumentalistin beeinflusst werden. Wie ordne ich die Töne eines Dreiklangs an? Spiele ich gewisse Töne doppelt? Füge ich weitere Töne hinzu, um bewusst Dissonanz zu erzeugen? Wie ordne ich die Töne dem Grundschatz unter? Spiele ich bewusst nur auf betonte Zeiten oder auch dazwischen? Wie wirkt sich das auf die Interpretation einer Zuhöckerin, eines Zuhörers aus?

Diese Abstufung zwischen struktureller Eindeutigkeit und inhaltlicher Mehrdeutigkeit zeigt sich auch in der modernen westlichen Notenschrift, die historisch gewachsen versucht, die akustischen Inhalte von Musik so eindeutig wie möglich abzubilden. Mit objektiver Klarheit lassen sich nur zwei Eigenschaften des notierten musikalischen Inhaltes festlegen: Die Tonhöhe (physikalisch messbar als Frequenz) und die Tondauer (physikalisch messbar als Zeitintervall). Für beide Parameter ist eine festgelegte Referenz notwendig: Die notierten Tonhöhen stehen in Bezug zu einem Referenzton (z.B. Kammerton a' bei 440 Hz), die notierten Tondauern stehen in Bezug zu einer fixierten Tempoangabe (z.B. Viertelnote = 120 Schläge pro Minute). Bereits der dritte physikalisch messbare musikalische Parameter der Lautstärke (Amplitude) lässt sich durch die Notenschrift nur in ungefähren Tonstärkengraden von sehr leise (pianissimo) bis sehr laut (fortissimo) angeben. Alle weiteren notierten Angaben wie z.B. die Artikulation lassen wiederum gewissen Interpretationsspielraum.

Musikalischer Grundparameter	Physikalische Grösse	Eindeutigkeit in der Notenschrift
Tonhöhe	Frequenz	objektiv
Tondauer	Zeitintervall	objektiv
Lautstärke	Amplitude	subjektiv
(Klangfarbe)	(Spektrum von Frequenzen innerhalb eines Klanges)	subjektiv

Tabelle 1: Eindeutigkeit der musikalischen Grundparameter in der westlichen Musiknotation (eigene Darstellung)

Musikalisches Gestaltungsmittel	Grundparameter
Melodie	Zusammenspiel von Tonhöhenverlauf und Folge von Ton- und Pausendauern
Harmonie	Zusammenklang von mehreren Tonhöhen
Konsonanz und Dissonanz	Frequenzverhältnis zwischen zwei Tonhöhen
Rhythmus	Folge von Tondauern, die sich an einem gleichmässigen Grundschatz orientieren
Tempo	Zeitabstand zwischen gleichmässigen Grundschatzschlägen
Dynamik	Verlauf der Lautstärke
Artikulation und Phrasierung	Mikrodynamische und -rhythmische Gestaltung von einzelnen Tönen innerhalb eines Melodieverlaufes
Form	Anordnung von sich wiederholenden melodischen, harmonischen und rhythmischen Elementen, z.B. Folge von Strophen und Refrain

Tabelle 2: Zuordnung von weiteren musikalischen Gestaltungsmitteln zu den Grundparametern (eigene Darstellung)

Die Art und Weise, wie eine Musikerin oder ein Musiker diese Notenschrift interpretiert, beeinflusst die Wahrnehmung und emotionale Zuordnung der gespielten Musik auf Seite der Zuhörer:innen stark. Es ist (ohne eine grosse Menge von unüblichen Zusatzangaben) kaum möglich, einen musikalischen Inhalt so aufzuschreiben, dass dieser genauso gelesen, wiedergeben und dann auch aufgefasst wird, wie es von der Verfasserin beabsichtigt ist. Und selbst wenn ein Notenschriftsystem entsprechend mit präzisierenden Angaben erweitert wird, bleibt der Interpret, die Interpretin dennoch von den eigenen Hörgewohnheiten und emotionalen Assoziationen zu gewissen musikalischen Inhalten und Spielweisen geprägt und wird mit hoher Wahrscheinlichkeit eine persönliche Färbung in die Performance der entsprechenden Musik einfließen lassen – bewusst oder unbewusst.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Deutung von musikalischem Inhalt immer durch ein Zusammenspiel von referenziellen und strukturellen Komponenten zustande kommt. Die subjektiv erfahrene Bedeutung der Musik wird beeinflusst durch einerseits aussermusikalische Faktoren wie autobiografisch geprägte Emotionen sowie andererseits innermusikalische Faktoren wie Liedtext und messbare musikalische Parameter.

3 Sich in Musik und Inhalt bewegen

3.1 Musik lernen

In der Musikpädagogik wird das Erlernen von Musik gerne mit dem Spracherwerb verglichen (Gordon, 2013, S. 17f.). Dieser Vergleich ist für die Semantik in der Musik von Interesse, da Sprache als zu erlernendes Mittel der Kommunikation an sich ein System ist, bei dem eine hohe inhaltliche Eindeutigkeit ein angestrebtes Ziel ist. Musikalisches Lernen entspricht in dieser Analogie dem Erwerb der Erstsprache, insofern als dass es mit dem Hören und dem darauffolgenden Nachahmen von Gehörtem beginnt. Aus blossen Klängen werden mit der Zeit durch viel Ausprobieren grössere Konstrukte wie Wörter und Sätze, die nicht nur zum Klängen gebracht werden, sondern auch mit Bedeutung gefüllt und in der Lage sind, etwas auszudrücken. Nur wer bereits gelernt hat zu sprechen bzw. zu musizieren, kann dann auch allmählich lernen zu lesen und zu schreiben und schlussendlich damit beginnen, das Regelwerk der Grammatik bzw. Musiktheorie zu verstehen. Entsprechend diesem Vergleich käme auch beim Musiklernen das Improvisieren – analog zum freien Sprechen – noch vor dem Lesen und Schreiben von Musik.

Edwin Gordon prägte den Begriff der *Audiation* für die formale Repräsentation von Musik im Gedächtnis; dabei handelt es sich um die Fähigkeit, Musik wie einen sprachlichen Inhalt zu «denken». Audiieren heisst, eine Vorstellung einer Melodie, der Körperreaktion auf einen Rhythmus, des Gefühls eines Akkords oder einer Akkordfolge usw. zu haben, ohne die dazugehörige Bewegung selbst auszuführen oder die Musik an sich zum Klängen zu bringen (Bähr & Schütz, 1997, S. 6). Im Hinblick auf musikalische Semantik könnte man dies auch so formulieren, dass ein formaler musikalischer Inhalt individuell erlebbar gemacht und mit Bedeutung gefüllt werden muss. Beim Aufbau einer mentalen musikalischen Repräsentation geschieht das implizite Erleben – das Entstehen von «Können» – vor dem Verstehen und expliziten Beschreibenkönnen. Dieses prozedurale Wissen oder das «knowing how» kann auch dann noch ausgeführt werden, wenn das deklarative «knowing that» nicht abrufbar ist (Klöppel, S. 117). Daraus leiten sich auch musikpädagogische Grundsätze wie der Ansatz des *Erleben – Erkennen – Benennen* aus der Rhythmik ab (Danuser-Zogg, 2013, S. 19). Das Füllen von musikalischen Inhalten mit individueller Bedeutung erfolgt durch eine direkte, immersive Begegnung mit Musik und nicht durch eine begriffsbasierte Erklärung von musikalischen Konzepten.

Auch in ihrer formalen Struktur scheinen sich Parallelen zwischen Musik und Sprache ziehen zu lassen: Ein Ton entspricht in etwa einer Silbe oder einem stimmlichen Klang, ein Motiv entspricht einem Wort, eine Phrase gleicht einem Teilsatz oder den Worten unter einem Atembogen, und ein Thema kann wie eine Kernaussage oder ein inhaltlicher Abschnitt eines Textes verstanden werden. Auch die musikalischen Grundparameter begegnen uns in der gesprochenen Sprache: Die Sprachmelodie, der Sprachrhythmus und die Lautstärke, mit der etwas gesagt wird, beeinflussen, wie das Gegenüber den ausgesprochenen Inhalt interpretiert. Diese Analogie stösst allerdings auch an ihre Grenzen, wenn es um die praktische Ausführung von Sprache und Musik geht. So hat Sprache in ihrer Anwendung meistens einen stark zweckorientierten Ansatz: Um in einem kulturellen Kontext agieren zu können, ist eine Form von Sprache als Mittel zur Kommunikation unerlässlich (im Gegensatz zur Anwendung von Sprache in künstlerischen und ästhetischen Zusammenhängen, z.B. dem Sprachspiel). Bei der Musik gibt es diese Dringlichkeit nicht; Musik wird

(zumindest heutzutage) viel häufiger zu einem ästhetischen Zweck eingesetzt, als dass sie als eindeutiges Kommunikationsmittel dienen soll.

3.2 Kulturelle und kontextuelle Eindeutigkeit

Auch wenn Musik nicht in expliziten Inhalten, sondern in individuellen Assoziationen «spricht», so bedeutet das dennoch nicht, dass über Musik keine Kommunikation stattfindet. Abgesehen von zweckorientierten musikalischen Kommunikationsformen wie taktgebenden Marschtrommeln oder instrumentalen Warnrufen kann Musik auch in einem künstlerischen Kontext als Mittel des Informationsaustauschs zwischen Akteure:innen funktionieren. Hörgewohnheiten und damit verbundene musikalische Praxen sind neben der individuell biografischen Prägung immer auch kulturell bedingt (Barth, 2000, S. 33). So kann z.B. dieselbe Marschmusik als Kriegsmusik, Dorffestmusik oder beschwingende Spassmusik gespielt und gehört werden. Diese innerhalb eines kulturellen Systems spezifischen Formen von musikalischer Interpretation und Kommunikation sind durch eine etische, aussenstehende Perspektive zwar beobachtbar, aber nur durch eine emische, teilhabende Perspektive ist eine (zumindest annähernde) Eindeutigkeit erlebbar. Wenn ein Musiker, eine Musikerin die Hörgewohnheiten und Kultur eines Publikums ihr Eigen nennt, können durch musikalische Aktionen z.B. körperliche Reaktionen provoziert werden:

- In einem Schlager-Refrain wird das Publikum bei polkamässiger Begleitung vermutlich beginnen, im Takt mitzuklatschen.
- Eine Jazzmusikerin kann in ihrer Improvisation mit einer im entsprechenden kulturellen Kontext oft verwendeten Phrase zum richtigen Zeitpunkt einen musikalischen Witz «erzählen» und das Publikum zum Lachen bringen.

Es gibt auch interaktivere Formen von musikalischer Kommunikation zwischen Musizierenden und Zuhörenden innerhalb gemeinsamer kultureller Kontexte, z.B.:

- Zuhörer:innen tanzen reagierend zu einer gespielten Musik, beeinflussen die Gestaltung dieser Musik allerdings ebenfalls durch die Art und Intensität ihres Tanzes, auf welche die Musiker:innen wiederum reagieren.
- Ein Kirchenmusiker untermalt eine offene Gebetszeit in einer religiösen Feier bewusst mit szenenüblicher Musik und reagiert dabei in der musikalischen Dramaturgie auf die gesprochenen Beiträge. Damit färbt er das Erleben der Teilnehmenden seinerseits emotional und handelt nicht nur reagierend, sondern prägt das Geschehen und möglicherweise indirekt die Wahl der spontan gesprochenen Worte selbst mit.

Musiker:innen kommunizieren beim Musizieren auch miteinander über die Musik, sofern die kulturellen Hörgewohnheiten übereinstimmen. So können z.B. bestimmte rhythmische Muster den formalen Ablauf eines Stückes anzeigen oder bei einer offenen Solo-Improvisation erkennen die Mitmusizierenden über den dramaturgischen Verlauf von selbst, wann das Solo zu Ende ist und ein neuer musikalischer Abschnitt beginnt.

4 Komposition – Musikalisches Deuten

4.1 Funktionale Musik als Mittel zur Interpretation aussermusikalischer Inhalte

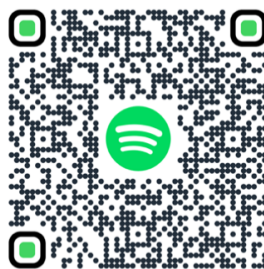
Im Bereich von Film und Theater hat die Musik eine funktionale Rolle. Sie dient hier der semantischen Deutung eines aussermusikalischen Inhalts. Filmmusik erfüllt dabei verschiedene Funktionen (Kloppenburg, 2017, S. 434f.):

- *Syntaktische Funktion:* Die Musik dient der Erleichterung des strukturellen Verstehens von Handlungssträngen.
- *Expressive Funktion:* Die Musik bezweckt eine Intensivierung der Wahrnehmung.
- *Dramaturgische Funktion:* Die Musik unterstützt durch Charakterisierung und Spannungserzeugung die filmische Handlungsdarbietung.

Filmmusik ist im Hinblick auf musikalische Semantik insofern spannend, als dass sie zur Erfüllung der genannten Funktionen versucht, vor einem kulturell diversen Publikum in ihrer Expressivität eindeutig zu sein. Um dies zu erreichen, werden vor allem folgende drei Kompositionstechniken verwendet (Kloppenburg, 2017, S. 430f.):

1. Das Verfahren des *Underscoring* unterstreicht die filmische Handlung dadurch, dass musikalischen Strukturen direkt auf gezeigte Bewegungen reagieren oder in ihrem Ausdruck den dargestellten Emotionen entsprechen. Ersteres wird u.a. durch die musikalische Imitation von mit den Bewegungen assoziierten Geräuschen oder durch eine motorische Parallelität (z.B. in der Bewegungsrichtung einer Melodie oder einer rhythmischen Synchronität) zwischen Musik und Bewegung erzielt. Es kann auch auf kulturelle Klangklischees zurückgegriffen werden: Ein Dudelsack erinnert an Schottland, ein Akkordeon an Paris oder einen Hafen. Eine besonders klischeehafte Form dieses Underscorings ist das sogenannte *Mickey-Mousing*, welches vor allem aus Zeichentrickfilmen der 1930er und 40er Jahre bekannt ist. Um bei der musikalischen Unterstreichung von dargestellten Gefühlen eine möglichst grosse Eindeutigkeit zu erzielen, wird auf eine kulturell-kontextuell gewachsene musikalische Affektlehre zurückgegriffen, die bereits seit der Epoche des Barocks systematisiert wurde.
2. Die *Mood-Technik* versucht auf gleiche Weise, durch eine expressiv möglichst eindeutige Musik eine bestimmte Stimmung bei den Zuschauer:innen auszulösen, allerdings ohne dabei dem gezeigten Geschehen direkt zu folgen. So wird z.B. das Seelenleben eines Charakters oder eine dem Film oder einer einzelnen Szene unterliegende Stimmung musikalisch ausgedeutet.
3. Bei der *Leitmotivik* werden Personen oder Handlungselementen prägnante musikalische Motive zugeordnet; ein musikalischer Inhalt wird mit einer konkreten Bedeutung verknüpft. Ist diese Verbindung bei den Zuschauer:innen einmal etabliert, kann diese Bedeutung über die Musik implizit auch dann abgerufen werden, wenn die entsprechende Person oder das Handlungselement nicht im Bild auftritt.

Musik kann auch ausserhalb eines konkret definierten Rahmens wie der Handlung eines Filmes oder eines Theaterstückes dazu dienen, einen aussermusikalischen Inhalt zu interpretieren. Musik als ästhetisches Ausdrucksmittel kann auch bewusst eingesetzt werden, um eine inhaltliche Ambivalenz zu erzeugen und durch Kontrastierung eine gewünschte Wirkung zu verstärken. Dies ist z.B. bei dem Song *Tears Of A Clown* von Smokey Robinson der Fall: Die musikalischen Gestaltungselemente entsprechen einem «Happy-Feeling-Song», die instrumentalen Zwischenspiele bedienen sich Klischees fröhlicher Zirkusmusik, während der Text hinter diese Fassade und in eine tiefe Traurigkeit blicken lässt.



Tears Of A Clown

4.2 Der Versuch von Musik mit konkreter Bedeutung

Die Idee, aussermusikalische Inhalte durch instrumentale Musik darzustellen, existiert schon deutlich länger als die funktionale Musik in Film und Theater. In der Musiklehre wird dies als *Programmmusik* bezeichnet und steht dem wesentlich grösseren Bereich der *absoluten Musik* gegenüber, dem Ideal einer Instrumentalmusik, die entkoppelt von aussermusikalischen Vorstellungen allein ihrem eigenen Zweck dient (Michels, 2008, S. 143). Beispiele von Programmmusik gehen bis auf die Antike zurück (Neubecker, 1994, S. 45); so habe Sakadas von Argos im sechsten Jahrhundert v. Chr. an den Pythischen Spielen einen Musikwettkampf gewonnen mit der Darbietung einer Komposition, bei der er u.a. das Knirschen von Drachenzähnen in einem Kampf musikalisch wiedergegeben haben soll. Die aussermusikalischen Inhalte dienen in der Programmmusik vor allem als Inspirationsquelle für Komponist:innen; die Fantasie der Zuhörenden soll in eine bestimmte Richtung gelenkt werden. Die Darstellung von Aussermusikalischem geschieht in der Programmmusik durch *Wiedergabe von Höreindrücken* (z.B. tiefer Paukenwirbel zur Darstellung von

Donnergrollen), *tonsymbolische Darstellung von Sinneseindrücken* (z.B. grelle und matte Klänge zur Darstellung von Licht und Dunkelheit) und durch die *Darstellung von Gefühlen und Stimmungen* (z.B. rasche und langsame Bewegung zur Darstellung von Freude und Trauer) (Michels, 2008, S. 143).

Darstellungsart	Beispiele
Wiedergabe von Höreindrücken: Akustische Imitation von assoziativen Geräuschen und Klängen (vgl. Filmmusik Underscoring).	<ul style="list-style-type: none"> - Donnergrollen: tiefer, lauter Paukenwirbel - Vogelstimmen: im hohen Register trillernde Holzblasinstrumente - Jagdszenen: Waldhorn-Fanfaren
Tonsymbolische Darstellung (Tonmalerei): Musikalisches Abbilden von visuellen Eindrücken (vgl. Underscoring). Bei nichtsinlichen Inhalten: Zuordnen von festgelegten Tonfiguren zu einem aussermusikalischen Inhalt (vgl. Leitmotivik).	<ul style="list-style-type: none"> - Bewegung: anlaufen und anhalten, langsam und schnell, auf- und abwärtsgerichtete Melodien, nähern und entfernen durch lauter und leiser werden - Licht: Hell und Dunkel durch grelle und matte Klänge - Passus duriusculus: Chromatisch absteigende Tonfigur als Ausdruck des Schmerzes
Darstellung von Gefühlen und Stimmungen (Stimmungsmalerei): Assoziative Übersetzung von Gefühlszuständen in musikalische Zeichen (vgl. Mood-Technik). Für die inhaltliche Eindeutigkeit der Musik ist eine verbalisierte Angabe nötig.	<ul style="list-style-type: none"> - Freude durch rasche Bewegung und helle Klänge - Trauer durch langsame Bewegung und dunkle Klänge

Tabelle 3: Darstellungsarten von aussermusikalischen Inhalten in der Programmmusik (eigene Darstellung)

Während die aussermusikalischen Inhalte in erster Linie die Komponist:innen inspirieren und sie grundsätzlich frei sind in ihrem assoziativen musikalischen Darstellen des Inhaltes, so trägt programmatische Musik in einem kulturellen Kontext auch zu kollektiver musikalischer Bedeutungsbildung bei, wie dies z.B. bei der genannten musikalischen Affektlehre oder bei der Filmmusik zu gesellschaftlich relevanten Filmen der Fall ist.

5 Synthese

Im Folgenden zeige ich auf, wie einige der Kernaussagen dieses Artikels in meiner eigenen Praxis als Musiker und Musikpädagoge zur Anwendung kommen.

Musik spricht unsere Emotionen immer direkt an und die Bildung musikalisch-emotionalen Assoziationen ist im Jugend- und jungen Erwachsenenalter besonders intensiv: Musik hat ein unglaubliches Potential, dem Unterricht eine emotionale Färbung zu geben. Wenn Musik im Unterricht nur als Anschauungsobjekt eines zu vermittelnden Lerninhaltes zum Einsatz kommt, dann bleibt eine grosse, bereichernde und entdeckenswerte Welt für die Schüler:innen unerschlossen. Musik ist immer – egal ob im Unterricht oder sonst wo – ein emotionales Erleben, welches zu bewegen, begeistern und berühren vermag. Wenn im Unterricht echte musikalische Momente entstehen, kann dies enorme Auswirkungen auf die Motivation der Lernenden haben. Das hat auch einen sozialen Aspekt: Solche starken Momente, die gemeinsam erlebt wurden, wirken sich auf den Gruppenzusammenhalt wie auch auf die Beziehung zwischen Lehrperson und Lernenden aus. Insbesondere Lehrpersonen, die mit Schüler:innen im Jugendalter unterwegs sind, sollten sich dieser stark identitätsbildenden Komponente von Musik bewusst sein.

Musik ruft assoziierte autobiografische Informationen hervor und Musik ist ein Ausdrucksmittel kultureller Identität: In einem kulturellen Kontext wie einer Schulklasse mit gemeinsamen Erlebnissen, einer Generation mit gemeinsamen Radio-Hits oder einer Interessensgemeinschaft mit gemeinsamem Liedgut wie z.B. einer Kirchgemeinde, kann dieses Wissen genutzt werden, um über die Musik mit dem Publikum bzw. der

Gruppe in Kontakt zu treten. Je besser ich als Musiker:in meine Zuhörer:innen oder meine Mitmusiker:innen und ihre Hör- bzw. Musiziergewohnheiten kenne, desto einfacher wird über die Musik eine zwar nicht sehr explizite, dafür auf einer tiefgründigen Ebene anregenden Kommunikation mit ihnen möglich. Zusätzlich ist es wichtig, dass ich als Lehrperson oder Musiker:in mir dessen bewusst bin, dass ich durch das Auswählen von Hörbeispielen oder Musikstücken sowie das eigene Musizieren und Improvisieren im Unterricht oder auf der Bühne aktiv an der Bildung von emotionalen Assoziationen meiner Klasse oder meines Publikums beteiligt bin. Diese Assoziationen von Musik mit Emotion bleiben unter Umständen lebenslang bestehen.

Eine Melodie kann dabei helfen, sich an einen Text bzw. einen Inhalt zu erinnern: Lieder und Musik sollen fächerübergreifend eingesetzt werden, auch ausserhalb des Musikunterrichts.

Musik kann so starke individuelle Assoziationen wecken, dass trotz eines Liedtextes ein Song unterschiedlich verstanden wird: Dies kann ein sehr spannender Anknüpfungspunkt sein, um mit Schülerinnen und Schülern über Musik, ihre Wirkung und Interpretation sowie die eigene ästhetische und kulturelle Wahrnehmung ins Gespräch zu kommen. Dies ermöglicht eigenes musikalisches und kulturelles Ausdrücken und Interagieren.

Die westliche Musiknotation als Versuch, Musik möglichst eindeutig abzubilden, der nur in einzelnen musikalischen Parametern gelingt und Spielraum für Interpretation lässt: Der Versuch, gehörte oder selbst erfundene Musik mit einem eigenen grafischen System festzuhalten, lehrt einen viel über den Aufbau der jeweiligen Musik selbst. Über welche Parameter verfügt Musik überhaupt, was nehme ich wahr? Welche der Parameter sind in dieser spezifischen Musik vordergründig und wie können sie verständlich dargestellt werden? Welche Eigenschaften können bewusst den Notenlesenden zur eigenen Interpretation überlassen werden? Diese Übung ist insbesondere spannend mit Kindern, die die westliche Notenschrift noch nicht erlernt haben und ermöglicht auch der Lehrperson selbst, immer wieder neue Perspektiven auf Musik und deren Wahrnehmung zu gewinnen. Ausserdem lohnt es sich, als Musiker:in ein Bewusstsein dafür zu bewahren, dass notierte Musik immer eine eigene Interpretationsleistung verlangt. Dies darf sich auch auf diejenigen Parameter der Musik ausweiten, die durch eine Notation mehr oder weniger eindeutig festgehalten sind: Ob z.B. die gespielten Tonhöhen den notierten genau entsprechen, muss je nach Kontext und Absicht nicht zwingend ein Massstab für «richtig» oder «falsch» sein, sowohl auf der Bühne als auch im Unterricht. Je nach Situation kann es sogar sinnvoll sein, Noten zu verändern, wenn z.B. ein Lied in der notierten Tonlage für eine Schulklasse nicht singbar ist.

Beim Lernen von Musik kommt das «knowing how» vor dem «knowing that»: Unsere Lernkultur ist (immer noch) stark geprägt von dem Gedanken «Zuerst muss ich etwas verstehen, dann kann ich es tun». Der Musikunterricht eignet sich besonders gut, diese Reihenfolge umzukehren. Ich kann zuerst etwas tun, etwas erleben, eine emotionale Erfahrung machen, bevor ich den gemachten Weg analysiere, Zusammenhänge erkenne und deklaratives Wissen aufbaue. Das praktische Musizieren mit Instrumenten und der Stimme, das Musikhören, das Bewegen des Körpers ermöglicht ein ganzheitliches Lernen mit mehreren Sinnen. Der Gedanke «Improvisieren noch vor dem Lesen und Schreiben» kann ein wunderbarer Boden für ein Klima des konsequenzentlasteten Ausprobierens (als Weiterführung des fehlertoleranten Klimas) sein.

Kompositionstechniken der Filmmusik und der Programmmusik: Musik ist einerseits ein starkes Ausdrucksmittel für mich selbst als fühlendes und denkendes Wesen, andererseits will ich durch die Musik auch in anderen etwas auslösen und mit ihnen in Kontakt treten. Die Auseinandersetzung mit den Kompositionstechniken trägt viel dazu bei, als Musiker:in zu verstehen, wie die von mir erzeugte Musik von anderen wahrgenommen wird. Programmmusik bietet sich ausserdem besonders gut an, um im Unterricht formale Eigenschaften der Musik zu behandeln, da es sich um eine sehr konkrete Form der Musik handelt, die versucht, etwas aussermusikalisches möglichst erkennbar darzustellen.

6 Schlusswort

Zum Abschluss möchte ich einen Perspektivenwechsel vornehmen. Es ist nicht nur die Musik, die sich einer expliziten Eindeutigkeit ihrer transportierten Inhalte entzieht. Auch sprachliche Kommunikation ist nicht immer eindeutig. Vielleicht, ja sogar wahrscheinlich gehen Ihnen beim Lesen dieses Text ganz andere Gedanken durch den Kopf als mir beim Verfassen. Aufgrund Ihrer persönlichen Erfahrungen und Ihres spezifischen Vorwissens werden Sie individuell angeregt und empfinden bestimmt nicht genau dieselbe Auswahl aus den behandelten Themenbereichen als besonders interessante Schwerpunkte wie ich als Autor.

Sprache will mitunter auch ganz bewusst mehr als nur zweckorientiert kommunizieren; das Spiel mit durch die Stimme erzeugten Klängen, die an Sprache sowie an andere Klangphänomene erinnern, kann sehr lustvoll sein. So befreit sich die Sprache im folgenden an Dadaismus grenzenden Gedicht von Christian Morgenstern selbst von definierten Bedeutungen und bedient sich – schon fast auf musikalische Art und Weise – der Klangmalerei. Vielleicht lesen Sie das Gedicht einmal laut und expressiv (in gemütlichem Tempo und ohne Angst vor falsch ausgesprochenen Worten) und genießen dabei die kreativen Laute und die Fantasiewelten, die sich durch die Klangassoziationen eröffnen.

Das große Lalula

Kroklokwapfi? Semememi!

Seiokronto -- prafriplö:

Bifzi, bafzi; hulalemi

quasti bast bo ...

Lalu lalu lalu lalu la!

Hontraruru miromente

zasku zes rü rü?

Enpente, leiolente

klekwapufzi lü?

Lalu lalu lalu lalu la!

Simarar kos malzipempu

silzuzankunkrei (;):!

Marjomar dos: Quempu Lempu

Siri Suri Sei []!

Lalu lalu lalu lalu la!

Literatur

- Bähr, J. & Schütz, V. (1997). Voraussetzungen zum musikalischen Lernen: Ein Interview mit Wilfried Gruhn. *Arbeitskreis für Schulmusik Magazin*, 4/1997, 3-10.
- Barth, D. (2000): Zum Kulturbegriff in der Interkulturellen Musikpädagogik. In N. Knolle (Hrsg.), *Kultureller Wandel und Musikpädagogik* (S. 27–50). Essen: Die Blaue Eule.
- Bonneville-Roussy, A., Rentfrow, P. J., Xu, M. & Potter, J. (2013). Music through the Ages: Trends in musical engagement and preferences from adolescence through middle adulthood. *Journal of Personality and Social Psychology*, 105(4), 703–717.
- Chao, E. (2015, 8. Juli). Stop Using My Song: 35 Artists Who Fought Politicians Over Their Music. *Rolling Stone*. Abgerufen am 29. September 2023, von <https://www.rollingstone.com/politics/politics-lists/stop-using-my-song-35-artists-who-fought-politicians-over-their-music-75611/>
- Danuser-Zogg, E. (2013). *Musik und Bewegung: Struktur und Dynamik der Unterrichtsgestaltung* (3. Aufl.). St. Augustin: Academia.
- Gordon, E. E. (2013). *Music Learning Theory for Newborn and Young Children* (4. Aufl.). Chicago: GIA Publications.
- Jäncke, L. (2008). Music, memory and emotion. *Journal of Biology*, Volume 7, Article 21.
- Klöppel, Renate (1998). Üben ja – aber wie? In G. Mantel (Hrsg.), *Ungenutzte Potentiale: Wege zu konstruktivem Üben* (S. 116-130). Mainz: Schott.
- Kloppenburger, J. (2017). Musik im Film. In G. Rötter (Hrsg.), *Handbuch funktionale Musik* (S. 429–456). Wiesbaden: Springer.
- Meier, S. (o.D.). *Aus den Quellen der Erinnerung die Gegenwart speisen. Validierende Musiktherapie mit dementen Menschen* (Fachvortrag). Musiktherapieausbildung-Siegen. Abgerufen am 29. September 2023, von http://musiktherapieausbildung-siegen.de/wp-content/uploads/2014/07/DOC_fachvortrag_meier-sabine.pdf
- Michels, U. (2008). *Dtv-Atlas Musik: Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Dtv.
- Neubecker, A. J. (1994). *Altgriechische Musik: Eine Einführung* (2. Aufl.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Autor

Manuel Zolliker ist Schulmusiker, Jazzpianist und Chorleiter. Er studierte Jazzklavier und Schulmusik II an der Zürcher Hochschule der Künste. Derzeit unterrichtet er als Dozent für Schulpraktische Liedbegleitung Musik an den Pädagogischen Hochschulen Schaffhausen und Zürich. Daneben ist er als Korrepetitor, Pianist und Komponist in verschiedenen Projekten aktiv und arbeitet freiberuflich als Notenlayouter und Kirchenmusiker.

Dieser Beitrag wurde in der Nummer 1/2024 von leseforum.ch veröffentlicht.

La sémantique dans la musique

Le jeu avec le son et son interprétation

Manuel Zolliker

Résumé

Le présent article traite de l'univocité (ou de l'ambiguïté) des contenus véhiculés par la musique. Tout comme le langage, la musique est un phénomène essentiellement acoustique, exprimé par une partie et perçu et interprété par une autre partie du corps. Comment se fait notre interprétation de la musique que nous entendons ? Quel est le sens construit par les musiciens ? Ces questions seront discutées selon ces thématiques : la formation biographique d'associations émotionnelles avec la musique ; la notation musicale comme tentative de fixation des contenus structurels de la musique ; la comparaison de la musique et du langage dans leur acquisition et leur fonction ; l'unité de la musique dans des contextes culturels ; les techniques de musique de film et de musique à programme pour représenter des contenus extra-musicaux dans la composition de musique. Enfin, les idées clés seront replacées dans le contexte de la pratique musicale et de la pédagogie personnelle.

Mots-clés

Sémantique, signification du contenu de la musique, pédagogie musicale, unicité contextuelle de la musique, musique fonctionnelle

Cet article a été publié dans le numéro 1/2024 de forumlecture.ch

La semantica nella musica

Il gioco con il suono e la sua importanza e interpretazione

Manuel Zolliker

Riassunto

Questo articolo si occupa dell'univocità (o dell'ambiguità) dei contenuti veicolati dalla musica. La musica, come il linguaggio, è un fenomeno prevalentemente acustico che viene espresso da una parte e percepito e interpretato da un'altra. Come nasce la nostra interpretazione della musica ascoltata? In che modo la musica viene riempita di significato dai musicisti? Queste domande vengono esplorate sulla base dei seguenti ambiti tematici: la formazione biografica delle associazioni emotive con la musica; la notazione musicale come tentativo di catturare i contenuti strutturali della musica; il confronto tra musica e linguaggio nella loro acquisizione e funzione; l'unicità della musica nei contesti culturali; le tecniche della musica cinematografica e della musica da programma per rappresentare contenuti extra-musicali nella composizione della musica. Infine, le idee fondamentali sono collocate nel contesto della pratica musicale e pedagogica dell'autore.

Parole chiave

semantica, significato contenutistico della musica, pedagogia musicale, univocità contestuale della musica, musica funzionale

Questo articolo è stato pubblicato nel numero 1/2024 di forumlettura.ch

Semantics in music

Playing with sound and meanings(s)

Manuel Zolliker

Abstracts

This article explores how content conveyed by music can be unambiguous (or not). Like language, music is a predominantly acoustic phenomenon which is expressed by one party before being received and interpreted by another. How do we interpret the music we hear? How do musicians fill music with meaning? These questions will be explored in the context of the following topic areas: The biographical shaping of emotional associations with music; musical notation as an attempt to capture its structural content; the comparison of music /language acquisition and function; the unambiguity of music in cultural contexts; and techniques used in music for film and television to depict content which goes beyond music. Lastly, the central insights will be applied to the context of individual practices in music and pedagogy.

Keywords

semantics, music content, music education, contextual unambiguity of music, functional music

This article was published in the 1/2024 issue of leseforum.ch