

Letztendlich geht es in allem um Gesang¹ – dieses prägnante Statement aus dem Jahr 1992 steht wie ein unverrückbares Gesetz über nahezu allen Werken von Hans-Joachim Hespös, aus älterer sowie jüngerer Zeit. Versteht man Gesang zunächst als eine Äußerung der menschlichen Stimme, so verrät bereits ein Blick in das Werkverzeichnis die besondere Nähe des Komponisten zur Stimme – sie findet sich, neben den Werken für das Musiktheater [z. B. *itzo-hux* (1980); *za´ khani* (1984); *ara* (1985/86)], in nahezu allen anderen Gattungen: So gibt es eine Reihe von Stücken für Stimme solo [z.B. *Nai* (1979); *Aref* (1986/94); *TRAS* (1987); *FLIO* (2002)], für mehrere solistische Stimmen [z.B. *...zitate...* (2009); *bing* (2009)], für Chor a cappella [z.B. *NYKAYE*, *BIMBA* (1987); *sla* (1989); *còrogrammi* (1998-2000)], für Stimme und Instrumente [z.B. *Palimpsest* (1970); *Cru* (1985)] – und auch in Orchesterwerken wird die Stimme an exponierter Stelle besetzt. So etwa in *taff – zeitwinde* für Orchester (1985/86). Dort bleibt dem Bassisten, begleitet nur von tiefsten Kontrabassklängen, ein rund siebenminütiger Abgesang vorbehalten, nachdem das Orchester – durch eine lang andauernde und in extremsten Lagen zu spielende Tutti-Passage – gewissermaßen in Trümmern liegt. Überdies subsumiert Hespös insgesamt siebzehn seiner Werke zwischen 1989 und 2002 unter der Gattungsbezeichnung »Stimmenszenen mit Orchester«², von denen einige zusammengenommen die große Oper *iOPAL* bilden. Gesang bedeutet für Hespös indes nicht nur die Äußerung der menschlichen Stimme, sondern ganz wesentliches, existentielles Handeln – darin dem Stoffwechsel des menschlichen Körpers durchaus ähnlich: »komponieren, singen – das gehört für mich zum Leben wie atmen, lieben, denkfühlen, verdauen, lachen, weinen.«³

Dass das 2007 komponierte und 2009 (am 5.12.) durch das RSO Stuttgart (Leitung: Anton Zapf) mit Enikő Ginzery als Solistin uraufgeführte Konzert für Cymbalom und Orchester den Titel *PSALLO* trägt, scheint so ganz folgerichtig eine Entwicklung im Schaffen des Komponisten zu unterstreichen, meint der Titel ursprünglich doch das Spielen auf einer Zither mit Gesangsbegleitung: »psallo, psallí, ere (ψάλλω) auf einem Saiteninstrumente –, insbes. auf der Zither spielen, mit und ohne Gesangsbegleitung [...]«⁴ Und tatsächlich ist die Begleitung des Orchesters als ein großer Gesang zu verstehen: In der langen solistischen Eingangspassage gerät die Solistin nach und nach außer sich: »éclatant – von gesteigerter Intensität – splitternd rasch« heißt es dort in der Partitur.⁵ Wenn der Punkt höchster Virtuosität erreicht ist und das

Gordon Kampe

PSALLO

Überlegungen zum Belcanto im Werk von Hans-Joachim Hespös

Cymbalom als Ausdrucksort nicht mehr auszureichen scheint, wird das Instrument zum Körper der Solistin hin erweitert, indem sie »zwei weit verteilte sehr hohe kurzspitzschreie« auszustoßen hat. Diese Schreie finden ihr klangfarbliches Echo in den »spitzen« Tönen von zwei Trompeten und hohen Holzbläsern. Die Schreie der Solistin ermöglichen eine Erweiterung in den Bereich des Vokalen – erst hier setzt der Gesang des Orchesters mit einer ausladenden Kantilene von Kontrafagott und Tárogató ein. Durch diese klangfarbliche und gestische Verzahnung wird das Orchester zu einer erneuten Ausdehnung des Soloinstruments: Cymbalom und Orchester werden so miteinander verwoben, als vergrößere und unterstreiche das Orchester die Gesten des Cymbaloms wie unter einem Brennglas. Weniger der Wettstreit steht daher im Zentrum, als vielmehr ein singender Organismus, dessen Größe und Ausdehnung sich in ständiger Variation befindet.

Eine zweite melodische Linie schreibt Hespös ebenfalls dem Tárogató vor: Über einer vornehmlich geräuschhaften, von Bläsern dominierten und in sich zerfaserten Fläche erhebt sich eine »ins fast stillstehende zerquert« zu spielende Melodie, die von einer weiteren Melodie der Bassklarinette begleitet wird. Verzahnte Hespös zu Beginn Cymbalom und Orchester mittels klangfarblicher und gestischer Ähnlichkeiten, so greifen hier Melodie und Flächenhintergrund – für Hespös´ Musik m. E. sehr erstaunlich, daher sei es hier kurz erwähnt – diastematisch ineinander: Während die geräuschhafte Fläche durch das Hindurchschimmern einzelner Töne angereichert wird (insbesondere durch das *fis*⁴ der Piccoloflöte zu Beginn der Passage), so nähert sich die Tárogató-Melodie (auf dem Ton *ges*¹ endend) immer wieder dem Geräusch an, ist sie doch mit »leicht verrauschter sonorität« auszuführen.

Das Spielen feinsten Schwankungen in der Klanggestaltung fordert Hespös auch von allen anderen Instrumenten. Gerade diese Hervorhebung nahezu unnotierbarer Nuancen, insbesondere im Bereich der Stimme, brachte Nicolas Schalz im Zusammenhang mit Hespös´ großer Oper *iOPAL* dazu, eine Nähe zum

1 Hans-Joachim Hespös, *...redeZeichen... Texte zur Musik 1969-1999*, hrsg. von R. Eichert und St. Fricke, Saarbrücken 2000, S. 43.

2 Vgl. dazu auch: Eva-Maria Houben: *Stimmenszenen*, in: *Hans-Joachim Hespös, fragmen 19*, Saarbrücken 1998, S. 29-35.

3 Hans-Joachim Hespös, *...redeZeichen...*, S. 27. Zum Begriff Gesang vgl. auch: S. 26-29, 159, 188, 194, 196, 198.

4 Karl Ernst Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Hannover 1918 (Nachdruck Darmstadt 1998), Bd. 2, Sp. 2053.

5 Sämtliche Vortragsanweisungen zit. nach: Hans-Joachim Hespös, *PSALLO*, Partitur, Hespös Eigenverlag Ganderkesee 2007, H 156 E.

6 Vgl. Nicolas Schalz, *Offenes Materialfeld. Anmerkungen zu einem Spätwerk – von Adorno her*, in: *iOPAL*, Programmheft, Staatsoper Hannover, April 2005, S. 6. Vgl. dazu auch: Gordon Kampe, *Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden. Gedanken zum Unzusammenhang in Werken von Hans-Joachim Hespos*, in: *Die Tonkunst* 4 (2010), H. 1, S. 100.

7 Hans-Joachim Hespos, in: *...redeZeichen...*, a.a.O. S. 43.

8 Esteban Arteaga, *Geschichte der italiänischen Oper*. Übersetzt v. Johann Nicolaus Forkel, Leipzig 1789. Nachdruck Hildesheim 1973, S. 333-334.

9 Die Solistin der Uraufführung, Enikő Ginzery, im Gespräch mit dem Autor am 4.12.2009.

10 Vgl.: Hans-Joachim Hespos: *...redeZeichen...*, a.a.O., S. 25.

11 Ebd., S. 196.

12 Susanne Benda: *Nein, diese Suppe ess' ich nicht*, in: Stuttgarter Nachrichten vom 7.12.2009.

13 Ivan Nagel, *Das Unmögliche ist das Richtige*, in: ders.: *Drama und Theater. Von Shakespeare bis Jelinek*, München o.J., S. 179.

italienischen Belcanto zu sehen.⁶ Nimmt man Hespos' bereits angeführtes Diktum »letztendlich geht es in allem um gesang, ganzheitlich um die unterschiede des schwingens«⁷ wörtlich, so erkennt man, aus diesem Blickwinkel heraus betrachtet, in einer Quelle zur italienischen Oper aus dem 18. Jahrhundert erstaunliche Parallelen, die auch auf die Behandlung des Hesposchen Orchesters übertragbar sind: »Die Kunst, die geringsten Gradationen auszudrücken, den Ton aufs feinste abzuheilen, unmerkliche Verschiedenheiten fühlbar zu machen, die Stimme an einander zu hängen, sie abzusetzen, zu verstärken und zu mindern; die Geschwindigkeit, das Feuer, die Stärke, die unerwarteten Ausgänge, [...] sind daher lauter Wunder des italiänischen Himmels [...]«⁸ Das dritte kurze Solo des Tárogató, eine hochvirtuose »flüchtig, von großer atemhektik« und »zerweht/zerstolpert« zu spielende Linie, soll von »balkaneskem drive« geprägt sein. Hier spielt Hespos auf die gemeinsame Verwendung von Cymbalom und Tárogató in ungarischer und rumänischer Volksmusik an. Daneben gibt es auch klanglich Gemeinsamkeiten, sind doch beide Instrumente, verglichen mit den gewöhnlichen Orchesterinstrumenten, immer etwas »neben der Spur«⁹ – selbst Hespos zählt das Tárogató zu den »absonderlichen Rohren«¹⁰.

Jenes von Enikő Ginzery so treffend formulierte Wort vom »neben der Spur«-Sein, kann als Gesang im Hesposchen Sinne gedeutet werden. Denn auch im hauptsächlich von Stillen, Melodien, Akkordfragmenten, zarten Geräuschfeldern und virtuosen Gesten des Cymbaloms bestimmten Klangbild von *PSAL-*

LO gerät einiges immer wieder aus der Spur und wird, wie es etwa in einer Notiz zu Hespos' *ganifita-blues* heißt, »... verwunderung zu neuem gesang –«¹¹. So kippt das Stück unversehens in kurze, szenische Ereignisse um: Die Solistin vertreibt mit einer Fliegenklatsche imaginäre Mücken, spielt Mikado auf ihrem Instrument oder deckt es am Ende des Stückes, beinahe wie in einer liebevollen Abschiedsgeste, gar mit einem Tuch ab. Auch das Orchester gerät unterdessen aus der Spur: In einem »perlessà orchestrale« bezeichneten Abschnitt begleitet es die Solistin mit purer Ratlosigkeit, indem jeder Musiker möglichst ungelenkig seine Spielposition einzunehmen hat, nur um dann für einen recht langen Zeitraum von etwa fünfunddreißig Sekunden fast nichts zu spielen. Und selbst die Harmonik scheint zuweilen aus der Bahn geworfen zu werden: Immer wieder gibt es kurze Momente mit fremd wirkenden Konsonanzen – etwa sehr offen liegende große Sexten und sogar Spuren tonaler Dreiklänge in der Cymbalom-Stimme. Derlei aus der Spur geratene Momente sind nicht, wie eine Rezensentin anlässlich der Uraufführung schrieb, lediglich der »Lust am Neinsagen«¹² geschuldet. Vielmehr reißen sie Löcher »[...] in die Routinen des Denkens und des Lebens, in jene komplette Welt der Erklärungen und Gemeinplätze [...]« und das ist doch eine zentrale Aufgabe von Kunst.¹³ ■

éclatant *von gesteigeter intensität*

splittend rasch

schöff voll imitierend schlegelwechsel

zwei weit verteilte sehr hohe kurzspitz sektele

sec

stiel pizz

gliss-crash

aufkreischig

Ped. -1" 19"

simile

simile andres

stets in halbesch. chroma. mischungen

2

b)

Hans-Joachim Hespos, *PSALLO* für Cymbalom und Orchester. Ausschnitt aus dem Eröffnungssolo des Cymbalom (Hespos Eigenverlag, Ganderkesee 2007, H 156 E)