

Rubén Lúpez Cano

## Stimmen der Städte

Zu den Glockenkonzerten von Llorenç Barber

Für **Faty, Mari,**  
**Silvi, Beto**  
und **AI**

*Wenn der Klang der Glocke davonfliegt,  
bis er sich im bläulichen Dunst der Dämmerung verflüchtigt,  
dann kommen mit den unzähligen Blättern  
die Nacht und der Träumer zurück, der seinem Traum nachgeht.*  
Chinesisches Gedicht

1 Odile Vivier schrieb: »... für Varèse (soll) die Klangfarbe eine Differenzierung der Wellen, der Ebenen und der Volumen bewirken; man könnte es mit der Linie und den Lichteffekten vergleichen, die manchen Zeichnungen räumliche Präzision und Perspektive verleihen.«, Odile Vivier, *Varèse*, Paris 1989, S. 75, ↑

2 *Duel* (1959) – zwei kleine Orchester –, *Strategie Idemant* (1959-62), *Polytope de Montreal* (1967) – vier Orchester. ↑

3 Bis heute haben mehr als fünfzig Konzerte dieser Art in Städten in Deutschland, Italien, Belgien, Österreich, Portugal, Polen, Spanien, Mexiko und Kuba stattgefunden, wobei die Anzahl der Glocken zwischen 15 und 250 betrug. ↑

Die Einbeziehung des Raums in den Kompositionsprozeß ist in der Musik des 20. Jahrhunderts ein immer wiederkehrendes Phänomen, das vor allem in der Venezianischen Mehrchörigkeit, aber ebenso bei Mozart, Spohr, Berlioz oder Wagner auch seine Geschichte hat. Edgard Varèse (1883-1965) vertrat die Auffassung, Musik sei im wesentlichen eine Anhäufung von Klangkörpern und -massen mit spezifischen Formen (Parabeln, Hyperbeln) und Volumen (die immer geometrisch sind), die in den Raum geschickt werden. Sie bewegen sich, so der französisch-nordamerikanische Visionär, in ihm fort, dringen ein, rotieren, prallen ab und stoßen miteinander zusammen, und zwar mit unterschiedlichen und voneinander unabhängigen Geschwindigkeiten.<sup>1</sup> Charles Ives (1874-1954) führte in Werken wie *Unanswered Question, a Cosmic Landscape* (1908) und dem zweiten Satz seiner Vierten Sinfonie (1909-1916) eine Verteilung des Orchesters im Raum durch. Schönberg plante im Zwischenspiel seiner unvollendeten *Jakobsleiter* (ca. 1917) ebenfalls eine räumliche Verteilung der vier Orchestergruppen. In dem schönen, beunruhigenden *Gesang der Jünglinge* (1955-56), dessen Uraufführung im Kölner Dom vorgesehen war, bezieht Karlheinz Stockhausen (1928) die räumliche Verteilung (fünf im Raum verteilte Lautsprechergruppen) erstmals bereits in die Kompositionsverfahren des »integralen Serialismus« mit ein. Diese Arbeit sollte er in Werken wie *Gruppen* (1955-57), *Carré* (1959-60), *Kontakte* (1959-60) und *Sternklang* (1971) fortsetzen, in denen die verschiedenen Instrumentengruppen um das in offenen Räumen oder Konzertsälen plazierte Publikum postiert sind. Iannis Xenakis (1922) beschränkt sich seinerseits in verschiedenen Werken nicht auf die räumliche Verteilung von Orchestergruppen.<sup>2</sup> Der griechisch-französische Komponist entwickelt überdies ein musikalisch-räumliches Konzept, das eher von einer Analogie ausgeht: räumliche Dimensionen, die im wesentlichen architektonischen Projekten entstammen, werden in musikalische Parameter übertragen, und zwar durch die Anwendung einer Reihe von komplizierten mathematischen Methoden, z. B. stochastische Verfahren, Siebe, Gruppentheorie etc. Sein erstes Werk, *Metastaseis* (1953-54), basiert direkt auf grafischen Darstellungen von Flächen, die von hyperbolischen Paraboloiden abgeleitet sind, mit deren Hilfe er zusammen mit dem Architekten Le Corbusier den Philips-Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel (1958) entwarf; in *Pithoprakta* (1955-56) dienen ihm die von Maxwell und Boltzmann entwickelten Gesetze der kinetischen Gastheorie dazu, durch stochastische Verfahren die Makrobewegung der Klangmassen zu komponieren, die sich aus Hunderten von Mikrobewegungen der Höhen und Klangfarben jedes einzelnen Orchesterinstruments zusammensetzen. Als letztes sollen neuere Arbeiten wie die von Gualtiero Dazzi (geb. 1960) genannt werden, der in seinem *Stream* (1993) eine ins Räumliche umgesetzte Version der Poetik der Einstimmigkeit von Giacinto Scelsi vorlegt. Aldo Brizzi (geb. 1960) verwendet in seinen Kompositionen einen Doppler-Effekt, den ein Ton erzeugt, der sich schwindelerregend in jedem der um das Publikum herum plazierte Lautsprecher bewegt.

Allerdings ist keiner der Komponisten dieser Jahrhundertwende in seiner Poetik des Raums so weit gegangen wie der spanische Komponist Llorenç Barber (geb. 1948), für den der Raum und die freie Fortbewegung und Ausbreitung des Klangs in ihm – ob es sich nun um einen Konzertsaal oder eine ganze Stadt handelt – den eigentlichen Kern der musikalischen Komposition ausmachen. Auf dieser Prämisse basieren seine *Conciertos de Campanas para Ciudades*, denen er sich seit 1988 widmet<sup>3</sup>. Um Barbers musikalisch-räumliche Konzeption zu verstehen, ist es notwendig, zuerst auf die klanglichen Eigenschaften von Glocken einzugehen.

## Zur Ausbreitung des Glockenklangs

4 Dieser Schlagton ist technisch als hume bekannt, seine Stimmung schwingt um die tiefe Oktave des Grundtons. ↑

5 Pedro Elías, So (n)/ar Ciudades, Begleittext zur CD *Concierto para campanarios y espada as de la ciudad de Granada* von Llorenç Barber, S. 3. ↑

6 Eine ganz ähnliche Technik benutzen die Indios des peruanischen Hochlands mit ihren Panflöten, die sie Sikus oder Zampo as nennen. Die modale Tonleiter jedes Stücks ist auf zwei zusammengehörige Panflöten verteilt. Um eine Melodie zu spielen, ist die Mitwirkung von zwei Musikern erforderlich, die sich relativ weit voneinander entfernt im Raum postieren. ↑

7 Allein an dem Vaniloquio Campanero in Cholula/Mexiko nahmen nach offiziellen Angaben mehr als 200 000 Menschen teil. ↑

Jede Glocke, ob sie im Turm einer Kirche hängt oder nicht, hat die grundlegende Aufgabe, jemanden herbeizurufen, der sich in großer Entfernung aufhält. Um Arbeiter herbeizurufen, Schülern Bescheid zu geben, die Gemeinde zusammenzurufen oder Geister anzurufen benötigt die Glocke eine große akustische Reichweite, die es ihr erlaubt, ihren Klang so weit wie möglich dringen zu lassen. Somit sind die großen Entfernungen die natürliche klingliche Dimension der Glocke.

Andererseits ist der akustische Aufbau einer Glocke äußerst komplex und bizarr. Da sie neben dem Grundton einen Schlagton besitzt und beide eine – nie ganz exakte – Oktave auseinanderliegen<sup>4</sup>, hat die Obertonreihe die Struktur eines Clusters. So wird das Wiederhallen von immer mehr Glocken eine Überlagerung von mehreren Clustern, die, wie der Komponist Pedro Elías sagt, »aus Atmosphères von Ligeti eine Übung für Erstsemester« machen<sup>5</sup>. Wenn alle Glocken eines Kirchturms in festgelegten Rhythmen zu läuten beginnen, konzentriert sich die Klangmasse der Obertöne, die in ständiger Bewegung ist (wie die Moleküle eines Gases), zunächst in den Kuppeln der Kirchen, um sich dann im ganzen urbanen Raum auszubreiten. Die Zuhörer sehen sich von dichten Klangwolken eingehüllt, deren Farbe konstanten Transformationen unterliegt (klangfarbliche Glissandi). Dieser Effekt verwirrt den Zuhörer, bei dem es gelegentlich – sein Gehör und seine Phantasie sind ja angeregt – zu unerwarteten psychoakustischen Effekten kommt. In *Magna Mater* (Madrid/Spanien, 1993) zum Beispiel gab es jemanden, der behauptete, die Orgeln der Kirchen hätten sich dem Glockengeläut angeschlossen. In *Voco Vos* (Puebla/Mexiko, 1993) glaubte eine Indiofrau in dem schrillen Oberton, der in dem Gewölbe, wo die Glocke des Regierungspalastes hängt, hin- und herschaukelte, die Stimme eines Engels zu entdecken.

Mauern und Wände beeinflussen die Ausbreitung des Klangs einer Glocke ebenfalls. Echos und Abpralleffekte machen die Lokalisierung der Klangquelle scheinbar unmöglich, während gleichzeitig die Härte oder Porosität des Steins die akustische Information verstärkt oder absorbiert: häufig klingt ein Glockenturm eine Häusercke weiter am besten, was zur Desorientierung des Zuhörers führt: Wo kommt denn dieser Klang her?

### Räumliche Makrostruktur

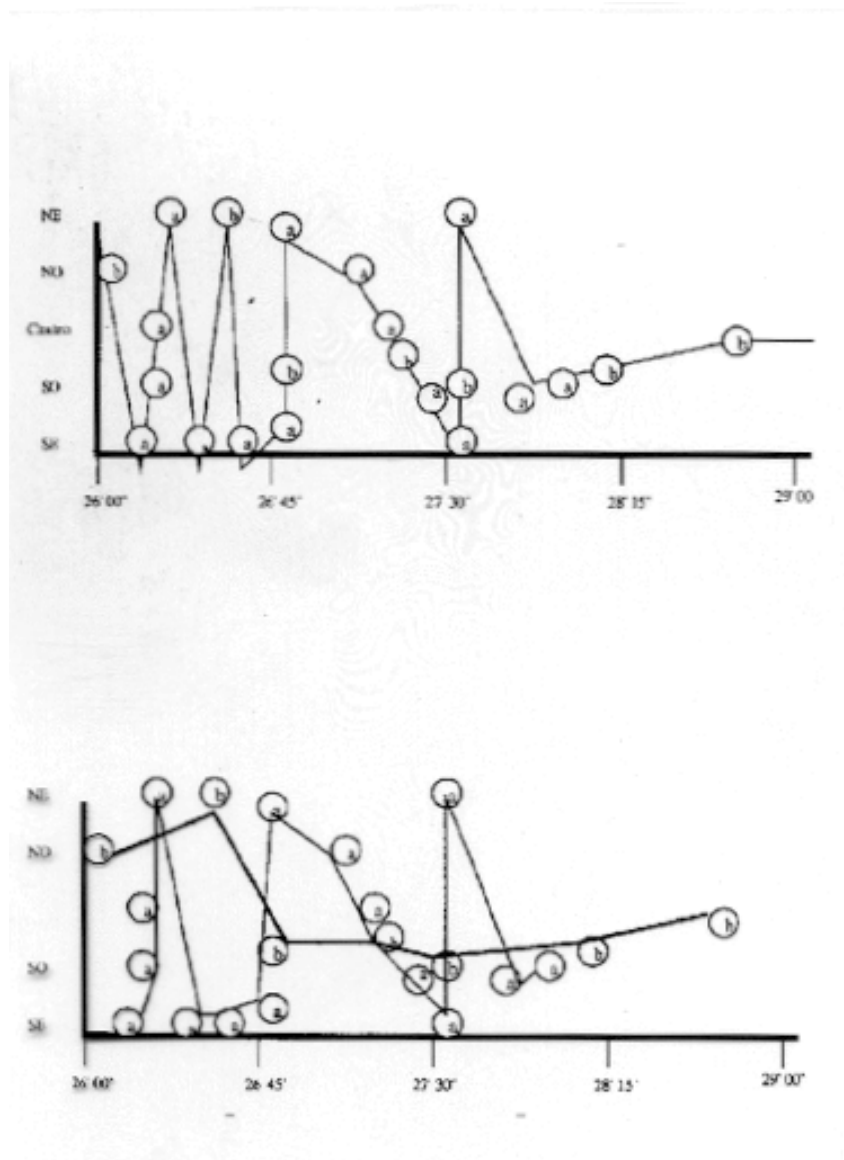
Die Komposition eines Glockenkonzerts setzt ein ernsthaftes, ausführliches Studium der akustischen Bedingungen des urbanen Raums voraus, der zum Klingen gebracht werden soll und darüber hinaus eine individuelle gründliche Analyse der Anordnung und Ausstattung seiner Glockentürme. In der Tat weisen keine zwei Städte dieselbe Anordnung von Klangquellen auf, und auch kein Glockenturm klingt genau wie ein anderer. Jede Stadt wirft spezifische, individuelle Probleme auf.

Aus Platzmangel soll nur von drei räumlich-musikalischen Mitteln die Rede sein, die bei der makrostrukturellen Planung mancher Glockenkonzerte eingesetzt worden sind. Als Beispiele dienen zwei Konzerte, die 1991 bzw. 1993 in Mexiko stattfanden: *Voco vos* beim III. Festival der Polyphonie in Puebla und *Vaniloquio campanero*, das Abschlusskonzert des IGMN-Musikfestes *Welt-Musiktage* in Cholula.

### Räumlicher Kontrapunkt

In einem Glockenkonzert besteht der räumliche Kontrapunkt aus der Gesamtheit der Kompositionsstrategien, die die Wiederholung von musikalischer Information in verschiedenen Bezirken des urbanen Raums zum Ziel haben. Diese Bezirke oder Zonen (Segmente des »großen Orchesters«) werden bestimmt durch das Studium der Verteilung der Klangquellen, der Anordnung der Glockentürme, die in der Lage sind, akustisch miteinander zu kommunizieren, sowie vom Muster einer imaginären Gliederung der Stadt.

Ein und dieselbe musikalische Information, in der Regel präzise rhythmische Gebilde, kann gemäß einem vorher festgelegten Strukturmuster nacheinander in verschiedenen Bezirken der Stadt wiederholt werden. Andererseits kann die Gleichförmigkeit der rhythmischen Gebilde durch freie Improvisationen abgelöst werden, die sequenziell einer festgelegten räumlichen Struktur folgen. Eine kontrapunktisch-räumliche Komposition kann zu äußerst komplexen Mustern führen. Gelegentlich wird die Einbeziehung von mehr als einem rhythmischen Gebilde, die nacheinander in verschiedenen Bezirken kopiert werden, mit einem bizarren Weg (oder bizarren Wegen) des Klangs durch die Stadt kombiniert (Abb. folgende Seite: Räumlicher Kontrapunkt mit zwei rhythmischen Strukturierungen. *Voco Vos*, Puebla/Mexiko 1991; Nordosten[NE], Nordwesten[NO], Südwesten[SO], Südosten[SE]).



Viele Kirchen haben mehr als einen Glockenturm. Das erlaubt die Komposition im Hoquetus. Diese alte kontrapunktische Technik aus dem 13. und 14. Jahrhundert, die die Komponisten der Schule von Notre-Dame begeisterte, besteht darin, in die verschiedenen Stimmen Pausen einzuführen und dadurch den Effekt einer einzigen Melodielinie zu erzeugen, die von mehreren im Raum verteilten Sängern hervorgebracht wird.<sup>6</sup> In einem Glockenkonzert werden Hoquetusse mit den höheren und den tieferen Glocken desselben Glockenturms, mit den Türmen derselben Kirche oder auch, jedoch weniger häufig, mit zwei Kirchen realisiert.

### Wirbel von transurbanen Glockenschlägen

Eine Stadt mit klanglichen Mitteln zu durchqueren ist eine unwiderstehliche Versuchung für jemanden, der für urbane Räume komponiert. Barber schreibt schwindelerregende Wirbel, hauptsächlich von Glockenschlägen (Tremoli), die in einer oder zwei Minuten eine ganze Stadt durchqueren. Dabei spürt der Zuhörer, wie der Klang sich ihm langsam aber unaufhaltsam nähert, ihn findet, ihn einhüllt und ihn wieder verläßt, um seinen Weg fortzusetzen. Jede Stadt erfordert ein besonderes Muster des Weges, den der Klang nimmt (Abb. rechts oben: Kathedrale, Transurbane Wirbel von Glockenschlägen. *Voco Vos*, Puebla/Mexiko 1991; unten: Erster und zweiter transurbane Wirbel von Glockenschlägen in Spiralform. *Vaniloquio Campanero*, Cholula/Mexiko, 1993).

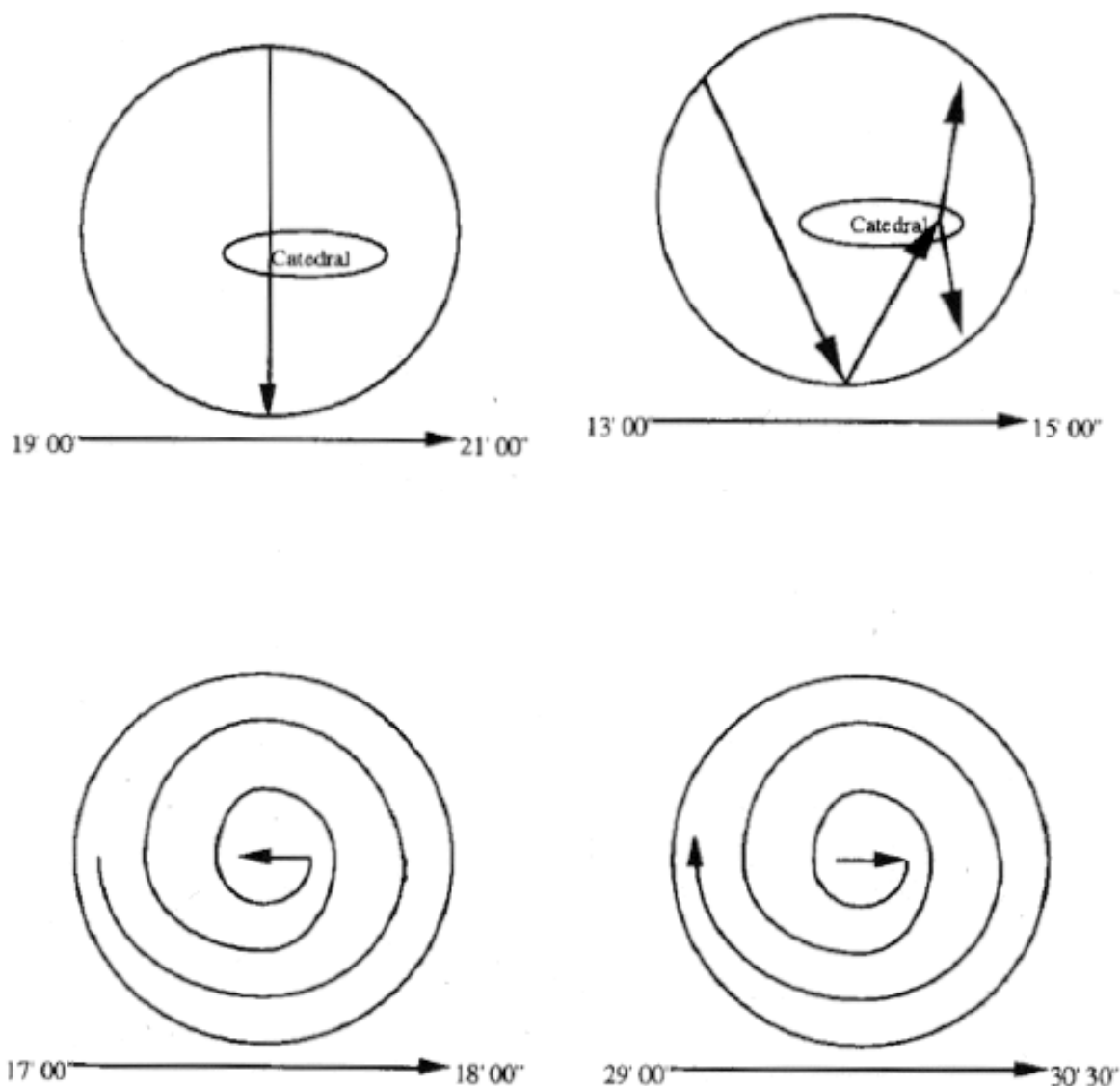
### Räumliche Fugen

Dies ist die Bezeichnung für kontrapunktisch-räumliche Mittel und bedeutet, daß jeder Glockenturm das Thema oder die klangliche Information des vorherigen Turms kopiert, sich dadurch in die Klangmasse einfügt und zum Entwurf des spezifischen Wegs eines Klangs beiträgt. Gelegentlich wird ein und dieselbe Fuge nacheinander in verschiedenen Stadtbezirken wiederholt. Bei anderen Gelegenheiten wird die räumliche Verteilung der Gruppen

von Glockentürmen, die Fugenverläufe umsetzen, in sich wie eine Fuge behandelt. In dieser doppelten Fuge, einer sich überlagernden Fuge oder einer Fuge, deren Thema eine Fuge ist, beginnt jeder Bezirk der Stadt seinen Fugenverlauf, bevor der des vorhergehenden Bezirks zu Ende ist, und zeichnet so einen Makroweg des Klangs durch verschiedene Bezirke.

### Spektrum räumlich-musikalischer Strukturen

Die makrostrukturelle Verräumlichung ist nichts anderes als ein imaginäres Muster, das einzig und allein dadurch konkretisiert wird, wie jeder Rezipient den Raum akustisch wahrnimmt. Ganz abgesehen von den Variablen Wind und Feuchtigkeit verändert der Standpunkt jedes Zuhörers innerhalb des Konzertraums ein ums andere Mal das ursprüngliche Strukturschema. Wer sich am einen Ende der Stadt befindet hört nicht dieselbe klanglich-räumliche Strukturierung wie jemand, der sich im Zentrum aufhält, genau wie jemand, der sich auf einem Dach niedergelassen hat, nicht dasselbe wahrnimmt wie jemand, der auf dem Asphalt steht.



Ein anderer variabler Faktor kann die räumliche Strukturierung beeinflussen: ein Zuhörer, der beim Hören statt eines festen Standpunkts ein Umhergehen bevorzugt. Dann unterliegt das räumliche Muster, das bereits durch die Anfangsposition des Hörers variiert wird, einer kontinuierlichen Veränderung, je nachdem, wie das Individuum sich fortbewegt und seine Position verändert.

In einem Glockenkonzert  
 nähert sich **Mir** der Klang von rechts,  
 derselbe, der sich nach links von **Dir** entfernt,  
 denn dies**Es** Glockenläuten,  
 das **Wir** gleich hören sollen,

vielleicht habt **Ihr** es schon vergessen.  
Können **Sie** das spüren?

Ein Glockenkonzert ist im wesentlichen ein Ansatz zur musikalischen Strukturierung des Raums, der vielfältige, ja zahllose Möglichkeiten der Konkretisierung in sich birgt.

In einem Glockenkonzert wird die schematische Einbahnigkeit des Kommunikationsprozesses von einer vielseitigen, komplexen und fruchtbaren Beziehung zwischen den drei wesentlichen Elementen abgelöst, die in jedem Prozeß künstlerischer Kommunikation eine Rolle spielen: der Schöpfer, der Zuhörer und das Werk. Diese besondere Kommunikationssituation ist nichts anderes als die Folge einer großen Freiheit beim Umgang mit der musikalischen Information, die der Komponist dem Publikum bietet. Allerdings muß man sich diese Freiheit erarbeiten. In einem Glockenkonzert muß man umhergehen, man muß die Musik mit wachen Ohren und Beinen suchen, man muß die Fallstricke des Windes und der Feuchtigkeit umgehen und man muß gegen die kämpfen, die um keinen Preis auf die Errungenschaften der Zivilisation verzichten wollen und sich weigern, aus dem Auto zu steigen oder den Fernseher auszuschalten. Ein Glockenkonzert ist ein Unternehmen mit einem ephemeren Ertrag, eine flüchtige Wiederbegegnung mit der Stimme der Städte, die wir selbst seit Jahrhunderten zum Schweigen gebracht haben.

### **Glockenkonzerte kontra Raummusik**

Den Zuschauer innerhalb eines an sich schon Klaustrophobie verursachenden Konzertsaals mit Orchestergruppen zu umringen heißt, einen ästhetischen Hinterhalt zu legen, der das Publikum in die Enge treiben, es entwaffnen und ihm ein Entrinnen unmöglich machen will. Andererseits: Laute in elektronische Apparate zu verbannen, um den Raum in Stereophonie oder Quadrophonie (das spielt keine Rolle) zu erleben, wird immer eine blasse Reduzierung, eine unvollständige Nachahmung der großen Vielfalt von Möglichkeiten der Ausbreitung bleiben, die der Klang in einem *realen* Raum hat. In Anbetracht der musikalisch-räumlichen, reduktionistischen Poetiken ist Barbers Ansatz das einzige ästhetische Unternehmen, das es wagt, Klänge auf die Straße zu werfen, damit sie sich frei im Raum bewegen und ausbreiten können, ohne weitere Einschränkung als ihre eigene klangliche Natur und die akustischen Möglichkeiten der Umgebung. Es ist ein riskanter Ansatz: er geht davon aus, daß der Komponist damit einverstanden ist, sich dem akustischen Willen der Stadt unterzuordnen (der wiederum von den Variablen Wind und Feuchtigkeit beeinflusst wird). Er geht überdies davon aus, daß der Komponist auf eine absolute, diktatorische Kontrolle über das musikalische Werk verzichtet. Barber schlägt dem Zuhörer aktive Beteiligung vor, indem er ihm die Möglichkeit eröffnet, bewußt oder unbewußt die Struktur des musikalischen Werks zu modifizieren.

Als pluralistische, offene Musik stellen die Glockenkonzerte von Barber ohne Zweifel das meistgehörte musikalisch-räumliche Werk aller Zeiten dar. Mehr als eine Million Zuschauer<sup>2</sup>, die an diesen Konzerten teilgenommen haben, haben ein Konzept »zeitgenössischer Musik« entdeckt, das alle begeistert, anzieht und einhüllt: den Ästheten ebenso wie den Landarbeiter, den Metaphysiker ebenso wie den metamundanisierten Indio, den Eingeweihten ebenso wie den ahnungslosen Passanten.

Mexiko – Zapatistischer Frühling (7.4.95)

### **Biographische Anmerkung**

Lorenç Barber, Komponist, Musikwissenschaftler und Instrumentalist, kam in Aiello de Malferit, Valencia/Spanien zur Welt. Ausgehend vom Minimalismus und Konzeptualismus entwickelte er andere, innovative Arten, Musik zu machen, mit Projekten wie *Actum*, *Erratum Ensemble* (Stimme, Glocken und Synthesizer), dem *Taller de Musica Mundana* (laut Robert Ashley »eine der wichtigsten Erfahrungen der europäischen neuen Musik«) und *Flatus Vocis* (Text als Musik). Durch seine einzigartigen Interpretationen mit einem eigentümlichen »tragbaren Glockenturm« kam er mit der Welt der Glocken in Berührung und mit der Möglichkeit, Konzerte mit ihnen zu veranstalten.

(Übersetzung: Ilse Layer)