



HANSPETER KYBURZ (*1960)

1	Malstrom für großes Orchester in 4 Gruppen (1998)	16:33
2-7	The Voynich Cipher Manuscript für gemischten Chor und Ensemble (1995)	20:13
8-11	Parts für Kammermusikensemble (1994/95)	22:44
TT:		59:15

1 *mit Genehmigung von col legno*
SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg
Hans Zender

2-7 Anna Maria Pammer, soprano
Monika Bair-Ivenz, alto
Wolfgang Isenhardt, tenor
Ernst-Wolfgang Lauer, bass
Klangforum Wien
SWR Vokalensemble Stuttgart
Rupert Huber

8-11 Klangforum Wien
Peter Rundel

Coverfoto: © Betty Freeman, The Lebrecht Collection London

Klangforum Wien

Eva Furrer	flute	3
Christiane Hellmann	flute	2
Markus Deuter	oboe	2, 3
Reinhold Brunner	clarinet	2
Bernhard Zachhuber	clarinet	2, 3
Markus Pferscher	horn	2, 3
Christoph Walder	horn	2, 3
Marco Blaauw	trumpet	2
Erik Kern	trumpet	3
Kurt Körner	trumpet	3
Andreas Eberle	trombone	2, 3
Franz Geroldinger	trombone	3
Pierre-Stéphane Meugé	saxophone	3
Annette Bik	violin	3
Kirsten Harms	violin	2, 3
Sophie Schafleitner	violin	2
Dimitrios Polissidis	viola	2, 3
Andreas Lindenbaum	violoncello	2, 3
Uli Fussenegger	double-bass	3
Rudolf Illavsky	double-bass	2
Christian Horvath	guitar	3
Ulrike Mattanovich	harp	3
Marino Formenti	piano	3
Florian Müller	piano	2
Martin Homann	percussion	2
Stephan Meier	percussion	3
Lukas Schiske	percussion	2, 3
Björn Wilker	percussion	2, 3
Peter Böhm	sound	2, 3

Hans-Peter Jahn

„Unbeschreiblich!...“

Fünf abwegige Annäherungsversuche
an Hanspeter Kyburz

„Ja! Schreiben Sie über Kyburz.“

*„Also gut. Aber was soll ich über Kyburz
schreiben?“*

„Was Sie wollen.“

„Wird er es dann lesen?“

Die Wunder und Geheimnisse innerhalb bedeutender Kompositionen wirken unbegreiflich und können die von ihnen Ergriffenen in einen Wirbel erschreckender oder glückseligmachender Augenblicke hineinziehen. Trotz ihrer oftmals überwältigenden Direktheit zeigen sie weder ihr Intimes noch geben sie sich Blößen zu ihrer Enträtselung.

Blickt man in die vergangenen Jahrhunderte der Musikgeschichte zurück, dann lassen sich solcherart Geheimnisse in vielen Werken ausfindig machen, die Umbrüche im Gefühls- und Erkenntnisleben zaubern und sich doch jeder Beschreibung dieser Wirksamkeiten entziehen. Weder die im Harmonischen und Satztechnischen noch die im Rhythmischen oder Instrumentellen nachweisbaren Kunstwerke lassen sich als die Verantwortlichen dieser Wunder beweisen. Zwischen Affekt und Wirkung auf den Hörer und detailbesessener Analyse derselben klaffen unüberbrückbare Klüften. Sie ähneln den Klüften zwischen wunderlosen und geheimnisgeladenen Werken. Seit geraumer Zeit beanspruchen Komponisten, Exegeten ihres eigenen künstlerischen Tuns zu sein. Wie Pflichtverteidiger

wählen sie mit dem Werkzeug der Sprache in den logisch gestalteten, strukturell offenkundigen Bausteinen des Komponierten, um für die bewusst gesteuerten oder hoffentlich unbewusst sich dadurch hineingeoffenbarten Wunder plädieren zu können. Sie sprechen und schreiben über die Bauweise ihrer komponierten Architekturen, indem sie die Summe der Dachziegel im Verhältnis zu der Anzahl der Fenster als das Allesentscheidende des Hauses begreifen. Noch während die festliche Einweihung zelebriert wird, stürzt es in sich zusammen.

Hanspeter Kyburz' bisher kleines Gesamt-Œuvre dürfte eines von wenigen sein, in welchem Geheimnisse wie Gangster auftreten – fast unauffällig und gefährlich, obschon gerade er einer jener Komponisten ist, welcher über seine Vorgehensweise zu berichten und zu erklären vermag, dass einem im Karussell der aufbrandenden Logismen und technischen Details schwindelig werden kann.

Jörn Peter Hiekel hat als einer der bisher wenigen Kyburz-Essayisten in einer ungemein klugen und äußerst knapp formulierten Überschau¹ über das Werk von Hanspeter Kyburz alles Wesentliche gesagt und dabei gerade auf diesen rabiaten Gegensatz zwischen Wirkung der Werke und theoretischem Überbau seitens des Komponisten sensibel aufmerksam gemacht.

„Schreiben über Kyburz?“

„Ja!“

„Aber doch nicht über die Kompositionen in dieser Edition?!“

„Wunderbar!“

Wie soll man überhaupt noch etwas zur Musik von Kyburz schreiben, wo doch der Komponist in artifiziiellster Leichtigkeit und Schwere sein Werk und dessen Fundamente präzise und vollständig zu beschreiben weiß? Wie etwas schreiben, was ihm im eigenen Tun vielleicht entgangen, ja vielleicht unbewusst von der Inspiration und Intuition in die Hand gedrungen ist?

Mit seinen wenigen Kompositionen, die derzeit überall in Europa erklingen, hat sich Hanspeter Kyburz unter den „Jungen Nicht-mehr-ganz-Jungen“ Begeisterungen und Infragestellungen seitens des Publikums und der komponierenden Kollegen eingeheimt. Einmal abgesehen von den prototypischen Computeranimationen und dem technologischen Kalkül inklusive allen unbegriffenen strukturellen Raffinessen lastet dem über Instrumente oder Sänger zum Klingen Gebrachten der Vorwurf des Allzuglatten, des Perfekt-Geklonten an. Und die nimmermüde Floskel vom „handwerklich Souveränen“ wird eher herablassend vorgebracht, weil dem klingenden Ergebnis Vokabeln wie „schön“ und „brillant“ attestiert werden. Musik, auf höchstem Reflexionsniveau unter Einbeziehung neuester musikphilosophischer und naturphysikalischer Errungenschaften, hätte eher Schocks, eher Ratlosigkeit zu zeitigen denn Mithineingezogensein, Gefangengenommensein von Klangerzählungen, deren Wirkungen auf Regionen unterhalb des Hirns zu zielen verstehen.

*„Wenigstens etwas über „Malstrom“, bitteschön!“
„Das mit Klarinette?“
„Ich bitt' Sie... Donaueschingen... Sonntagnach-*

mittags mit Zender.“

„Kenne ich kaum, habe es nur einmal gehört.“

Ein Coup besonderer Art ist Kyburz mit „Malstrom“, einem Werk für großes Orchester in 4 Gruppen, gelungen. Wenn man der Idee Böses will, so ist dieses Werk nichts anderes als ein Bestes von Programmmusik. Musikalische Nachzeichnung, orchestrales Gemälde einer beeindruckenden Szenerie, die 1841 Edgar Allen Poe in seiner Erzählung schriftstellerisch „vorweggenommen“ hat. Programmmusik eignet ja der Ruf, naturhaft Seiendem die Maske überzustülpen, damit das Signifikante in Verzerrung neuerlich beglückt. Die Moldau ist der wohl bekannteste und populärste Fluss Europas nicht durch sein Sosein, sondern durch den musikalischen Entwurf Friedrich Smetanas. „Die Moldau“ spiegelt in knapster Episodenreihung zurück, was der Fluss selbst zu leisten nicht imstande ist. Wer ihr entlangfährt oder sich von ihr bis an ihr Ende tragen lässt, wird schwerlich jene imaginäre Uferlosigkeit empfinden, die sich in den letzten Takten der Komposition auftut. Dieses „Meer“ ist das Meer schlechthin, und alle Ozeane der Welt können ihm nicht das Wasser reichen.

Nicht viel anders verhält es sich in Kyburz' „Malstrom“. Darin konkurrieren rasende Figuren in allen Orchestergruppen – vielleicht in besonders virtuoser repetitiver Weise im Schlagzeug – mit choralisch aufblühenden und zerstückelten Gesten der Blechbläser. Diese Figuren in ihrer rotierenden Schleuderkraft werden durch die Aufteilung des Orchesters in vier Gruppen durch den Raum gejagt. Unaufhörliche

Nervosität findet selbst in episodischen Ausschweifungen oder stationären Beruhigungen keine Bremse. Mitten im Strudel... hineingepresst in einen treibenden Zylinder als Treibgut, dessen Saugkraft Widerstand bietet... in wildem Kreisen, das alles mit sich reißend blitzschnell Teile von uralten musikalischen Trümmern vergangener Zeiten für immer in ein Chaos von Klangschaum versinken lässt, herrscht die kalte Gischte des Metalls und das dumpfe Röhren des Holzes im Schlagzeug... die zischenden, schwirrenden oder kreischenden Becken und Gueros, vernichtend, zersetzend, dem Sog zutreibend, der Ewiges gebiert und Endliches verschlingt.

Wer Poe's Erzählung mehrmals lesen wird, verliert den anfänglichen Nervenkitzel rasch zugunsten einer Bewunderung über sprachlich zirzensische Akrobatik, die die elementaren Strudelerlebnisse des Fischers im Maul des Malstroms wiedergibt. Wer Kyburz' „Malstrom“ mehrmals hintereinander hört, wird von Mal zu Mal züchtiger nach diesem rauschhaften Schwindel werden.

Wenn kurz vor Ende dieser phantastischen Partitur – und ich finde sie wahrhaft ein erschreckendes Wunder – auf unnachahmliche Weise die vier Tamtams das Ende der Turbulenzen „einschlagen“ und die Violoncelli und Kontrabässe danach noch 12 Takte in tiefen Quartan und Quinten mit Pizzicati tremolieren, dann eröffnet sich ein weiteres Geheimnis dieses Werks, das sich einer illustrativen Deutung demutsvoll beugt und zugleich souverän entzieht. Es könnte wohl das nie mit Bewusstsein zu erfahrende Trichterende des Malstroms meinen, das Unten, wo alles Wirbeln ein ewiges Ende hat, – wenn man denn programmatisch ins Deuten

geriete... oder aber es offenbarte eine Ungeheuerlichkeit im Registerwechsel von Klängen, einen Wechsel, der Kraft seines Kontrastes „Furcht und Erschrecken“ freisetzt, je ungeschützter das Ohr sich selbst vertrauen muss. Ein Wunder schlechthin. Und was Kyburz im letzten Takt ausheckt mit acht rasch hintereinander gespielten Xylorimba- und Vibraphonschlägen, wird trotz aller logischer Bezüglichkeit auf das Vorausgegangene für immer das Geheimnis einer inkommensurablen Komposition bleiben.

„Schreiben Sie, was Sie wollen.“

„Auch nichts über seine Musik?“

„Umso besser.“

„Ich werde nachdenken, obschon... ach...

vielleicht etwas über Muskelbeanspruchung beim Bergsteigen... oder so ähnlich.“

„In Malstrom werden sich, wie ich hoffe, beobachtende Distanz und assoziative Ungeduld gegenseitig ausgleichen“, schreibt Hanspeter Kyburz ins Programmbuch der Donaueschinger Musiktage 1998. Wieder auch hier der Zusammenprall zweier kontrapunktischer Mentalitäten: erkennende Wachheit und emotional unkontrollierte Vibration beim Wahrnehmen des musikalischen Strömens, respektive Fortreibens oder Umherwirbelns eines Orchesterwerks. Rationalität als Mittel zur Distanz? Warum Distanz? Sind nicht die besten Erkenntnisse geboren worden durch unmittelbar in alle menschlichen Sinne eingreifende Erlebnisse gewaltigster Art? „Beobachtende Distanz“ als die überlegen nicht spontane Erfahrung des Hörers (oder des

Komponierenden?) mit sich selbst weckt Erinnerungen an die klassische Maxime, mit welcher Friedrich Schiller die für ihn großartigste Dramenform, die Komödie, besah: *„Ihr Ziel ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über die Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.“*²

Wie aber nützt die hellwache Konstatierung jedes gelebten Augenblicks der Erkenntnis? Kyburz beschränkt sich nicht auf diese einseitige „Hingerissenheit“. „Assoziative Ungeduld“ als die unterlegene, spontane Erfahrung versetzt den Hörer in den Zustand des Hineingerissenseins in die unabwägbareren Abgründe und Überraschungen, die kompositorische Meisterleistungen naturgemäß in sich bergen.

Kyburz' widerstreitende Hoffnung verrät etwas über die Absicht, über ein kalkuliertes Verfahren, mittels dessen der Hörer diese zwei Befindlichkeiten durchlebt. Musik eben nicht als die erdachte Durchdachte allein, sondern als das hingeschlachtete, alle Grenzen der Bravheit durchbrechende und alles mit sich mitreibende Ungetüm. Und der Komponist nicht allein als der kluge Designer und Ingenieur langweiliger Architekturen, sondern als der Dramatiker und Horrorapologet, dessen Vergnügen hüpf, sobald den vielen tausend zuhörenden Ohren unkontrolliert die Membrane flattern.

*„Es darf ein Essay sein, ganz wie Sie wollen.“
„Dann schreibe ich nicht über Kyburz, sondern*

nur über David Lynch.“

„Spannend.“

„Weiß nicht... aber Kyburz wird es vielleicht nicht wundern.“

Besonders bestialische Filmszenen haben die Eigenschaft, unter einem bestimmten Blickwinkel komisch zu sein. Hervorragende Regisseure sind instande, diesen Blickwinkel ihrem Kameramann aufzutragen. In *Fargo*, inszeniert von den Gebrüdern Joel und Etham Coen, färbt sich in einer der Schlusssequenzen ein schneebedeckter Baum immer mehr rot. Dazu ist infernalisches Maschinengeraspel hörbar, bevor man sehen darf, was das Entsetzen erheitert. Da wird ein Mann in einer Holzmaschine verhäckselt und alles, was von ihm übrig bleibt, schleudert die Turbine als rote Flüssigkeit in die Tanne hinein.

Komik erwacht durch den Perspektivenwechsel. In David Lynchs Filmen hat dieser Wechsel sehr viel mit dem Ton zu tun. Vom Wimmern des Kindes in *The Grandmother* über das Greinen und Keuchen des Säuglings in *Eraserhead* hin bis zum erschreckenden Zischen des entzündeten Streichholzes in *Wild at heart* stechen die Töne direkt in die emotionale Befindlichkeit des Zuschauers. Da sie die Szenerie von Personen und Objekten nicht begleiten, sondern für sich stehen, fast isoliert, machen sie ihre ätzenden Wirkungen direkt beim Zuschauer ab. Der blickt mit gewappnetem Auge auf die Leinwand, aber erschreckt wird er durch die Geräuschrätsel, denen in ihrer heimtückischen Arglosigkeit die Unheimlichkeit von stigmatisierter Ruhe anhaftet. Bei Lynchs' Filmen ist durch den Sound alles

schon gesagt, bevor es so richtig los geht. Im Unterbewusstsein lastet das Geräusch auf der Seele des Zuschauers und zappelt erst, wenn die Szene das zuvor Erklungene einlöst. In diesen vorweggenommenen Tönen kondensieren sich die Urzustände menschlichen Seins: Gewalt, Zerstörung, Schmerz, Liebe, Sehnsucht. In Lynchs' Filmen leidet der Ton nicht mehr unter der Tyrannei des Bildes – wie einstmals Jean-Luc Godard konstatierte, der Ton versetzt das Bild in Leidenschaft. Und manchmal, wenn er ins Nirwana des fadenscheinigen Glücks emporklimmt, sich als kitschige Gebärde grotesk in den Vordergrund drängt, kann urplötzlich leitmotivisch ein Moment von Musik das zentrale Geräusch verlängern. Mit dem Auge des Ohres sieht man in die dunkelsten Winkel der Filmszenen Lynchs'. Er macht aus den Zuschauern Infrarotmonster, die alles erkennen dank der subtilen Gewalt der Geräusche.

Es ist nicht von ungefähr, dass Hanspeter Kyburz zu David Lynchs' Arbeit bewundernde Nähe verspürt. Wer sich aufmerksam in die Musik von Kyburz hineinstürzt, sich ihrer süchtig bedient als sei sie Opium, wird durch die Klänge der Musik ins Bild der musikalischen Idee versetzt. Aller seiner Musik wohnt jener Sog inne, den den Zuhörer – wenn dieser nicht immer hellwach ist – im Tumult der Turbulenzen aus sich herausschleudert. Selten hat kalkulierte Musik eine solch verheerende Wirkung. Und doch kann aus gekippter Perspektive solcherart Zustand heiterste Freude entfachen, ganz wie die Komödie, ganz wie die raffiniert getimten Augenblicke des Sounds bei David Lynch, ganz wie in großer Musik, die mittels ihrer Geheimnisse die Hörer packt und rüttelt,

ohne dabei jemals ihr Geheimnis preiszugeben.

1 Jörn Peter Hiekkel, *Über Hanspeter Kyburz*, in Hanspeter Kyburz, *Komponistenprospekt*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1998, Seite 5

2 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, *Sämtliche Werke*, München 1980, Seite 726

Hanspeter Kyburz The Voynich Cipher Manuscript

Das 232 Seiten umfassende „Voynich Cipher Manuscript“ ist in einer bis heute nicht entzifferten Geheimschrift geschrieben: die renommiertesten Dekodierer scheiterten ebenso wie jahrelange computerlinguistische Forschungen, obwohl alle strukturellen Gesichtspunkte auszuschließen scheinen, dass es sich um einen sinnlosen Text handelt. Im 16. Jahrhundert wurde das Manuskript als vermeintliches „Lebenselixier“ zu astronomischen Preisen gehandelt: der deutsche Kaiser Rudolf II. kaufte es für 600 Golddukat von dem berühmten englischen Gelehrten Dr. John Dee, der als Hofastrologe, Geograph, Mathematiker, Nekromant und Spionagechef in einer Person später Shakespeares Modell für Prospero in *The Tempest* wurde.

Die detailliert beschrifteten, phantastischen Illustrationen des Manuskripts zeigen unbekannte Blüten und Gewürze, Nymphen in einem weitverzweigten Netz aus Trichtern und Röhren, seltsame Erfindungen und Sternbilder, die es nicht gibt. Sie suggerieren einen medizinisch-astrologischen Sinn und haben wohl die meisten Forscher bei

ihren Übersetzungsversuchen angeregt. Trotz der positiven Ergebnisse syntaktischer Analysen, der abenteuerlichen Quellengeschichte und der suggestiven Anschaulichkeit der Abbildungen ist es bis heute nicht gelungen, die Bedeutung des Textes und so den Erfahrungshintergrund des Autors zu rekonstruieren. Von den vielen fragmentarischen und spekulativen „Lösungen“, deren Widerlegungen nie lange auf sich warten ließen, habe ich einige Passagen als Textmaterial ausgewählt: Zahlenreihen, die die Sequenz der fremdartigen Buchstaben analysierbar machen sollten, auf diesen aufbauende lateinische und englische Silben- und Wortfolgen usw. Gegenstand der Komposition ist so der Vorgang der Sinnkonstitution, in dem ein hermetisches Material sich auflöst in der doppelten Bewegung des

Übersetzens, welche die vergleichende Annäherung an Vergangenes ebenso erfordert, wie die konstruktive Gestaltung neuer Zusammenhänge. Diese komplexe Dynamik des Übersetzens mit all ihren Unwägbarkeiten spielerisch zu erkunden ist der Grundgedanke des Stückes. An drei zentralen Stellen werden zudem Gedichte von Velimir Chlebnikov in der Übersetzung von Oskar Pastior rezipiert. Chlebnikovs futuristisch-archaisierende „Sternensprache“, die zwischen abstrakten Konstruktionen und etymologischen Verdichtungen oszilliert, erforderte eine „alchemistische, mikrosynthetische Übersetzungsmethode“ (Pastior), die es ermöglichte, Chlebnikovs spracherneuernde Intentionen ebenso auszudrücken, wie seinen Hang zu Geheimnis und poetischer Verschlüsselung.

Drei Gedichte von Velimir Chlebnikov

in der Übersetzung von Oskar Pastior

I
zeitgeschöhn binsgeschülf
uferseet über
da gestein zeitheit liecht
da leichzeit gneislich teit

uferseet unter
zeitgescheit binsgeschöhn
uferseet über
rauschicht geraunt

II
feurott go feurott
dir zum oprass travmphaha
berühmtal ruttafänger
solltu eine rotte freier
feurier mir zugesträuben
feurott go feurott
fleuriote freinis zlugen
eine rotte fleuger feurier
dass aus finster nuner jetzen
feuer reggen bogen schlügen

III
erfahrende

ischuscherbs
ein schtirren
schorb
ischuschtamblns schäm
ischugrollans schwieg
ischublindins schtümm
ischutauppons schein
ischuschuehasts schwieg
ischumühelens schrie
ischudein
ischudeins

Oskar Pastior

Zu den drei Gedichten und zur Art und Weise, Velimir Chlebnikov (1885 – 1922) zu übersetzen

I

Von der Herstellung einer Zeit im Schilfgürtel des Textes. Von der Herstellung eines Raschels in dem aus Zeit geflochtenen Text. Von der einsetzenden Versteinerung in der Abstraktion des Bau- und Bestandteils und vom Übertritt des Raschels in Mythologeme. Vom permutativen Entziffern und vom sukzessiven Fixieren, auch jetzt, in diesem Text, der nachträglich dem Vorgang (m)einer Übersetzung auf die Spur zu kommen sucht. Und Chlebnikovs Wortschöpferspiele mit den Stammsilben „vrem-“ und „kam-“ („zeit“ und „stein“) in einem Geflecht von „sch“-Lauten bringt mich nun „ufersehs“ zum Wort vom Skandalon des Anfangs, dem amorphen Lärm, der selber initial aufgelöst behauptet: Wie kann ich A sagen ohne amorph zu sein. Der Fragegestus des Amorphen verwahrt sich aber, ach, schon gegen die skandalöse Behauptung, Anfang zu sein – das Requisit erhält eine Stimme, bevor es Text ist, indem es Text und Kontext wird. Gneis und Genesis.

II

Invokation, Nominierung, Beschreibung und Beschwörung, Appell. Der Name warnt vor sich selber und seinesgleichen wie vor seiner Aussprechbarkeit, starrt gebannt in den Zeitflug den er markiert – mein „feurott“ ist mot à mot der „zar-bog“ („Feuer-Gott“) Chlebnikovs, dem das Gins Verbum („go“ – troll dich!) ausgelagert wurde: Abdruck und Zeichen wieder („ich war

hier“) dieser lärmenden Sandale, siehe den Ätna, siehe Empedokles. Im Gefolge eine Menge Neu-Zusammenrottung und auch kategoriale Transgression. Aus dem Zeitpunkt „jetzt“ entstehn die personifizierten „jezzen“, aus „nun“ ihre finster personifizierte Art und Weise. Und das geopferte G in seiner widerspüzigen Häufung wird als Gamma gleichzeitig zur Nummer 3 im griechischen, zur 4 im kyrillischen wie zur 7 im lateinischen Alphabet, siehe Glutenskiste oder Gelsenkirchen. Lautes Menetekel einer Neo-Neon-Zukunfts-Zuckung.

III

Vom transitiven Zustand intransitiven Erfahrens als einem sterbenswörtlich Ungenügenden am normativen Denkmuster in unseren Sprachen. Vom Partizip der Gegenwart also als einem sich Entgegenwortenden in dem Bemühen, Tympanon zu sein für ein (noch) ungedachtes Durchlässigwerden der starren Kategorien, sozusagen das Diaphragma für eine nichteuklidische Grammatik. Ein aufbegehrend tuschelndes Bemühen, fast schon ein Zirpen aus befremdlichen Grimassen altertümlicher Vertrautheit. Und auch wie leise sich Streben und Sterben anagrammatisch durchdringen.

... An Chlebnikov – ich war gerade nach Berlin gekommen – reizte mich gerade die Unmöglichkeit, seinen Wortgeflechtem mit einer Sinn-Klang-Rhythmus-Übertragung beizukommen – als Herausforderung, seine poetische Methode, die er als „Sternensprache“ universell theoretisiert, aber den Ableitungs-, Kombinations- und Flexionsmöglichkeiten der russischen Sprache ent-

nommen hatte, auf die im Deutschen anders angelegten Möglichkeiten zu übertragen. Reizvoll auch, weil Peter Urban, 1969, als er sich das Chlebnikovprojekt in den Kopf setzte, vor allem an Autoren, also Selbenschreiber, appellierte...

Uns standen die Texte sowohl im Original als auch in einer äußerst gründlichen semantisch-etymologisch-morphologisch-syntaktischen Textanalyse (von Rosemarie Ziegler) zur Verfügung. Einer Zeile Chlebnikovs entsprach oft eine ganze Seite Beschreibung – sie struktural zu entziffern war schon spannend: was da alles innerhalb des Russischen passiert; und was das Deutsche, wenn auch anders, aber analog dazu, an Wort- und Syntagmen-Neubildungsmodalitäten bereithalten könnte, sollte, mußte. Wahrig, Kluge, Dornseiff und andere Wörterbücher halfen mir, deutsche Stammsilbenfamilien, oft bis zum Indoeuropäischen hin, zu durchforsten. Wirkliche Hilfe im einzelnen waren, glaube ich, die Ko- und Tugendbolde meiner durch relative Mehrsprachigkeit, durch ein eklektisches Germanistikstudium und durch die Liebe zu barocker und experimenteller Literatur erworbenen „Aufweichung“ des normativen Denkens – sie gaben Mut. Klanglich war auch einiges zu bewältigen; ich hielt mich lesend ans Original. Einfachstes Russisch – Lebensfunktionen und Arbeitsbereich – hatte ich ja noch im Ohr. So vermute ich, dass sich da einiges überlappte: Chlebnikovs Sprachlabor und privates Seelenlabor; in dem ich mich durch Hinwendung und starke Beschäftigung wohl auch an den archaischen Schichten der Deportationsjahre am Don schadlos halten und ein wenig abstoßen konnte. Ich skizziere

nur die langen Reihungsgebilde (Kraftakte) auf die Stammsilben „lach“, „lieb“ und „mach“ oder auf die Lautmythologien des P (Perun) und des L (Protokoll vom El); andere Kleingebilde – wie diese drei Miniaturen – erforderten eher eine alchemistische, mikrosynthetische, sozusagen „hüpfende“ Strategie des somnambulen Findens relationaler und vektorialer „Offerten“ im Deutschen, die Chlebnikovs unerhört „wahnwitzigem“ Konzept einer universellen „selbstorganisierenden 'hintersinnigen' Laut- oder Vogel- oder Sternen- oder Göttersprache“ (Felix Philipp Ingold) entsprechen: Dort und dann, im Schnitt- und Berührungsmoment des Materials, wenn und wo sich im Grunde jenes „zu ermöglichende“ absolute Gehör präkonisiert, in dem Musik und Sprache gleichermaßen sinnfällig werden. Darum kann ich auch sagen, dass die Arbeit an und mit Chlebnikov stellenweise wie ein Freiheitsrausch war...

Eine CD, auf der Oskar Pastior alle seine Chlebnikov-Übersetzungen selber liest, ist unter dem Titel „Mein Chlebnikov“ im Gertraud Scholz Verlag, Obermichelbach 1993, erschienen.

Hans-Peter Jahn
“Indescribable!...”

Five off-beat attempts at Hanspeter Kyburz

“Yes! Write about Kyburz.”

“Well, ok. But what should I write about Kyburz?”

“Whatever you wish.”

“Will he read it then?”

The marvels and secrets of momentous compositions seem incomprehensible and can draw those enraptured by them into a whirl of dreadful and blissful moments. Although often overwhelmingly direct, they do not reveal their most intimate nor do they drop their guard and permit unravelment.

Looking back at the centuries of musical history, such secrets can be found in numerous works, works which conjure up radical changes in one's emotional and cognitive life while eluding any description of their effects. Neither the artifice of harmony or melody nor the skill in rhythm and instruments can be made accountable for these marvels. Unbridgeable chasms gape between affect and effect on listeners and overscrupulous analysis. They resemble the chasms between lacklustre works and those resplendent with secrets. For some time, composers have been claiming to be the exegetes of their own artistic activity. Just as counsels appointed by the court, they delve into the composition's logically organised, structurally conspicuous building stones to plead the case for the consciously controlled or hopefully unintentionally revealed miracles. They speak and write about the way their composed architecture is built by considering the sum of the shingles relative to the

number of windows as the most decisive feature of the house. Even while the festive inauguration is being celebrated, it collapses in itself.

Hanspeter Kyburz' hitherto small oeuvre appears to be one of the few in which secrets appear as gangsters – almost inconspicuously and dangerously – although he is one of the composers able to give an account of and explain his approach in a way that makes one start to feel giddy in the carousel of upsurging logisms and technical details.

Jörn Peter Hiekel is one of the few Kyburz essayists to have shown all that is essential in a sublimely clever and drastically succinct overview¹ of Hanspeter Kyburz' work, keenly pointing out the crass contrast between the effect of his pieces and the theoretical superstructure of the composer.

“Write about Kyburz?”

“Yes!”

“But not about the compositions in this edition?!”

“Great!”

How can one write anything more about Kyburz' music, considering that the composer knows how to describe his work and its foundations in precise terms and completely in artificial lightness and heaviness? How to write what perhaps has escaped him in his doing, yes perhaps has unconsciously seeped from his inspiration and intuition into his hand?

With his small number of compositions that currently resound in all parts of Europe, Hanspeter Kyburz, as one of the “young not-quite-so-young”, has reaped enthusiasm and scepticism from the audience and composing colleagues. Excepting the prototypical computer animations and the

technological calculation and all accompanying structural refinements, the sounds produced by the instruments or singers are considered guilty of being too smooth, too perfectly cloned. And the untiring platitude of the “sovereign craftsmanship” is put forward almost contemptuously, since the resounding event is attested as being “beautiful” and “brilliant”. Music at its highest level of reflection having recourse to the newest achievements of the philosophy of music and physics would cause shock, befuddlement rather than movement, capture through narrations of sound able to reach the back realms of the brain.

“At least something about ‘Malstrom’, please!”

“The one with clarinets?”

“Come, now ... Donaueschingen ... Sunday afternoon with Zender.”

“I hardly know that, only heard it once.”

An exceptional accomplishment is Kyburz’ “Malstrom”, a piece for a large orchestra in 4 groups. If one chooses to find fault with the idea, this piece is no more than the best of program music. Musical retracing, orchestral paintings of an impressive scenery that Edgar Allen Poe “anticipated” in his narration in 1841. Program music is reputed to cock the mask over the natural being (*naturhaft Seiende*) so that the significant may be gratified again in contortions. The Moldavia is no doubt Europe’s best known and most popular river, not on account of it being thus (*Sosein*), but because of Friedrich Smetanas’ musical sketch. In a highly succinct series of episodes “The Moldau” mirrors what the river is incapable of performing. Whoever travels alongside the river itself or lets

himself be carried all the way to its mouth, will find it difficult to sense the imaginary boundlessness revealed in the final strokes of the composition. This “sea” is the sea per se, and all oceans of the world could not hold a candle to it.

It is quite similar to Kyburz’ “Malstrom”. Raging figurations compete in all orchestral groups – perhaps in a particularly virtuoso repetitive manner in the percussion – with choral-like billowing and choppy gestures of the brass. Due to the division of the orchestra into four groups, these figurations in their rotating centrifugal force are chased through the hall. Incessant nervousness finds no relief even in the episodic digressions or stationary abatements. Engulfed in the whirlpool – pressed into a drifting cylinder as flotsam, whose suction power offers resistance ... in wild circles, that carries away all swiftly sweeping parts of age-old musical rubble sink into a chaos of resounding foam forever, there is cold metal spray and the muffled baying of the percussion wood ... the hissing, whizzing, or screeching cymbals and guerros, destructive, subversive, drifting toward the vortex, bringing forth the eternal and devouring the finite. Whoever reads Poe’s narration several times will quickly lose the initial excitement, which is replaced by an admiration for the linguistic circus acrobatics that display the elementary whirlpool experience of the fisher in the mouth of the maelstrom. Whoever listens to Kyburz’ “Malstrom” several times in a row will become ever more addicted to this ecstatic giddiness every time.

When just before the end of this fantastic suite – and I truly deem it a frightful miracle – the four tam-tams set about “smashing in” the end of the

turbulences, the violoncellos and double basses continuing to quaver on for 12 measures in low quarts and quints with pizzicati, another secret of this piece reveals itself, which both humbly submits to and sublimely escapes any illustrative interpretation. It could be referring to the funnel-like end of the maelstrom which is never consciously experienced, the bottom where all the whirling ends forever – if one were to get caught up in programmatic interpretation ... or referring to an atrocity in the changing register of sounds, a change which by virtue of its contrasts causes “fear and fright”, the less protected the ear must rely on itself. A miracle per se. And what Kyburz cooks up for the last measure with eight succeeding xyloimba and vibraphone beats will remain the secret of an incommensurable composition in spite of all the logical reference to the parts that precede them.

“Write whatever you want.”

“Even if it’s not about music?”

“So much the better.”

“I will think about it, although ... ah ... perhaps something on the use of muscles when climbing mountains ... or something similar.”

Hanspeter Kyburz writes in the program of Donaueschinger Musiktage in 1998. Here again, the collision of two contra-point mentalities: recognizing awakens and emotionally uncontrolled vibration when perceiving the musical streams, or rather the frenzy and whirling about of an orchestral piece. Rationality as a means to distance? Why distance? Are not the best insights born of experiences of the most momentous nature that directly

affect all human senses? “Observant distance” as the listener’s (or the composer’s) supreme, non-spontaneous experience of the self is reminiscent of the classical maxim with which Friedrich Schiller qualified the most fabulous dramatic form, the comedy: *“Its aim is identical with the highest mankind strives for, that is being free of passion, always lucid, always calm, and to look inside oneself, to find more fortuity than fate wherever one looks and to laugh more for incongruity than rage or weep for malice.”*²

But what use is wide-awake recognition of every experienced moment of insight? Kyburz does not confine himself to this one-sided “harebrained enrapturement” (.....). “Associative impatience” as the inferior, spontaneous experience thrusts the listener into a state of being drawn into the immeasurable abysses and surprises inherent to compositional masterpieces.

Kyburz’ conflicting hope reveals something of the purpose, of a calculating procedure, by whose means the listener lives through these two states of minds. Music precisely not as the thought-up thought-through alone, but as the slaughtered monster that breaks all bounds of goodness and sweeps everything away with it. And the composer not only as the clever designer and engineer of boring architectures, but as the dramatist and horror apologist whose joy leaps as soon as the membranes of many thousands of listening ears flutter uncontrollably.

“It could be an essay, whatever you like.”

“Then I won’t write about Kyburz, but only about David Lynch.”

“Exciting.”

"Don't know ... but Kyburz might not be suprised."

Particularly brutal film scenes have the tendency to be funny when seen from a certain angle. Brilliant directors are able to instruct their cameraman to shoot at this angle. In *Fargo*, directed by the brothers Joel and Etham Coen, a snow-covered tree gradually turns red in the closing sequence. An infernal machine rattle is heard before one is permitted to see what tickles the dismay. A man is being cut up by a timber machine and all that is left of him is hurled into the pine as red liquid. The humour is born of the change in perspective. In David Lynch's films, this change has a lot to do with the sound. From the whimpering of the child in *The Grandmother* and the whining and whooping of the infant in *Eraserhead* to the frightening hiss of the lit match in *Wild at heart*, the sounds cause a pang directly in the viewer's emotional state-of-mind. Since the sounds do not accompany the scenery composed of persons and objects but stand for themselves, almost isolated, they have a direct caustic effect on the viewer. The viewer looks at the screen with prepared eyes, but fright is caused by the noise riddles, which in their insidious innocence are reminiscent of the eeriness of stigmatized calm. In Lynch's films everything is said by the sounds alone before the action begins. In the unconscious the sound bears heavily on the viewer's soul and wriggles only after the scene resolves the preceding sound. These anticipatory sounds retain the condensate of the primeval condition of humankind: violence, destruction, pain, love, yearning. In Lynch's films the sound is no longer subject to the tyranny of the image –

as Jean-Luc Godard once remarked –, the sound transforms the image into passion. And sometimes, when it climbs into the nirvana heights of threadbare happiness, grotesquely pressing forward as a kitschy gesture, a moment of music can unexpectedly prolong the central sound as leitmotif. With the ear's eye one sees into the darkest nooks of Lynch's film scenes. He turns the viewers into infrared monsters who recognize all on account of the sounds' subtle force.

It is not a coincidence that Hanspeter Kyburz admires and feels so close to David Lynch's work. Whoever plunges attentively into Kyburz' music and fervently enjoys it as if it were opium will be borne into the image of the musical idea by the sounds of music. All his music has the drawing power that in the tumult of turbulences hurls out the listener – if the listener is not always wide awake. Rarely does calculated music have such a devastating effect. And still a state of most cheerful happiness can be kindled from a tilted perspective of this kind, as in a comedy, just like the well-timed moments of sound with David Lynch, as in great music which takes hold of and shakes the listener using its secrets, all the while never actually revealing its secret.

1 Jörn Peter Hiekel, *Über Hanspeter Kyburz*, in Hanspeter Kyburz, *Komponistenprospekt*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1998, page 5

2 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, *Sämtliche Werke*, Munich 1980, page 726

171 Sopran und Alt:
wie ein Schrei!

172 Sopran und Alt: exultanter, beschaffter, fröhlicher
(Markenhuber, Hebenstockel)

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

The Voynich Cipher Manuscript, Takt 236ff © 1995 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Hanspeter Kyburz The Voynich Cipher Manuscript

The Voynich Cipher Manuscript comprises 232 pages of a secret script that up to the present time has not yet been deciphered. The most renowned codecrackers and years of computer-aided linguistic research have failed to find an answer, even though all structural aspects of the text would seem to rule out the possibility that it might in fact be devoid of any sense. In the 16th century, the manuscript was sold as supposedly revealing the “elixir of life”, and reached astronomical prices. The German Emperor Rudolf II bought it for 600 gold ducats from the famous English scholar John Dee, who as court astrologer, geographer, mathematician, necromancer and spymaster all in one was later to serve as the inspiration for Shakespeare's Prospero in *The Tempest*.

From out of the fragmentary, speculative “solutions” (none of which had to wait long to be disproved) I have selected several passages: rows of numbers that are supposed to allow one to analyse the strange letters used in the manuscript; rows of Latin and English syllables, words derived from these number rows, and so on. The subject of this composition is thus the process of making sense, in that hermetic material is dissolved in the two-way movement created by translation – that is, in which the comparative convergence with what is past is demanded just as much as the constructive shaping of new connections. The basic idea of this piece is the playful reconnoitring of the complex dynamics involved in the process of translation, together with all their imponderables.

Furthermore, poems by Velimir Chlebnikov (in the translation by Oskar Pastior) are recited at three central points of the work. Chlebnikov's futuristic-archaic “star language” that oscillates between abstract construction and etymological compression demanded an “alchemistic, microsynthetic method of translation” (Pastior) that made it possible to express both Chlebnikov's intention to renew language and his tendency to secretiveness and poetic codes.

Hans-Peter Jahn « Indescriptible ! »

Cinq manières déroutantes d'aborder Hanspeter Kyburz

« *Oui, écrivez sur Kyburz !* »

« *Bon, d'accord. Mais, ... que dois-je écrire sur Kyburz ?* »

« *Ce que vous voulez.* »

« *Est-ce qu'il le lira alors ?* »

Les miracles et mystères recelés par les compositions éminentes agissent de manière insaisissable, produisent des effets incompréhensibles et ont le pouvoir d'entraîner les auditeurs captivés dans un tourbillon d'expériences, de terreur ou de béatitude. Malgré leur accablante franchise, elles ne laissent entrevoir leur secrète intimité, ni ne se dévoilent au point de permettre le déchiffrement de leur énigme.

Si l'on se penche sur l'histoire de la musique au cours des siècles passés, on peut trouver de tels mystères dans grand nombre d'œuvres : celles qui

usent de sortilèges pour bouleverser les sens et l'entendement mais résistent à la conceptualisation, voire la description de ces mécanismes. Cette énigme des effets ne s'explique empiriquement ni par les dimensions d'ordre harmonique ou mélodique des oeuvres, ni par le registre rythmique ou celui de l'instrumentation. Entre l'émotivité vécue par l'auditeur et l'analyse forcenée de ces mêmes effets, il existe un clivage insurmontable, semblable au gouffre séparant les œuvres dénuées de tout merveilleux de celles chargées de mystère. Depuis un certain temps déjà, les compositeurs s'érigent en exégètes de leur propre production artistique. Comme s'il s'agissait d'un exercice imposé, ils fouillent dans les structures logiques des compositions, les disséquant avec l'outil du langage : Alors que les évidences structurales de leur musique sautent aux yeux, ils cherchent ainsi, tels des avocats commis d'office, à donner des preuves que le miracle des effets serait intentionnel et rationnellement organisé, ou bien qu'il proviendrait de l'inconscient et se matérialiserait dans l'œuvre telle une épiphanie. Leurs discours et écrits sur la méthode de construction de leurs architectures composées s'apparentent à une perspective selon laquelle la clé de voûte de la conception architecturale serait la proportion arithmétique entre le nombre de tuiles sur le toit et le nombre de fenêtres. Mais un tel édifice s'écroule au moment-même de l'inauguration solennelle. L'œuvre jusqu'alors peu prolifique d'Hanspeter Kyburz doit appartenir au groupe restreint de celles dans lesquelles les énigmes entrent en scène comme des gangsters, presque imperceptibles mais dangereux. Pourtant, fait rare parmi les

compositeurs, Kyburz est à même de décrire et expliquer sa manière de travailler, de sorte que la richesse de son langage, le tourbillon des logismes fougueux et le carrousel des détails techniques en viennent presque à donner le vertige.

Dans un essai extrêmement concis et d'une rare intelligence¹, Jörn Peter Hiekel, jusqu'à présent un des seuls à avoir écrit sur Hanspeter Kyburz, a exprimé l'essentiel sur l'œuvre. A cette occasion, il souligne avec beaucoup de finesse cet antagonisme farouche entre l'effet qu'exercent ces œuvres chez les auditeurs et la superstructure théorique échafaudée par le compositeur.

« *Ecrire sur Kyburz ?* »

« *Oui !* »

« *Mais pas sur les oeuvres de cette édition !* »

« *Magnifique !* »

Comment est-il possible d'écrire encore quoi que ce soit sur la musique de Kyburz, puisque le compositeur lui-même sait comment décrire son œuvre et ses fondements en termes précis et complets, avec une légèreté et une gravité des plus artificielles ? Comment écrire sur ce qui pourrait peut-être lui avoir échappé dans son activité, qui pourrait peut-être avoir transpiré inconsciemment de l'inspiration et l'intuition jusque dans l'écriture ?

Avec ses quelques œuvres qui résonnent actuellement partout en Europe, Hanspeter Kyburz a recueilli d'une part l'enthousiasme des « jeunes plus-tout-à-fait-jeunes », mais aussi le questionnement critique de la part du public et de ses collègues compositeurs. Même si l'on fait abstraction des animations expérimentales par ordinateurs et de l'intention technologique avec tous les

raffinements structurels d'usage, le reproche du trop lisse, du trop parfaitement cloné, pèse sur ces sonorités instrumentales ou vocales. Quand le produit sonore est, selon témoins, affublé de qualificatifs tels « beau » et « brillant », on profère, presque hautainement, la platitude, tant (ab)usée mais toujours utilisée, de la « liberté souveraine en matière de création ». Nul doute que les narrations sonores qui visent à exercer leur influence sur l'hypothalamus attirent, créent un engagement, la participation, voire l'envoûtement. Mais d'une musique du plus haut niveau de réflexion intellectuelle (incluant les dernières innovations de l'épistémologie musicale et de la physique scientifique), on attendrait qu'elle déclenche plutôt l'étonnement, le choc ou la perplexité.

« Au moins quelque chose sur Malstrom, s'il vous plaît ! »

« Celle avec la clarinette ? »

« Je vous en prie... Donaueschingen ... dimanche après-midi, avec Zender. »

« Je connais à peine, ... je ne l'ai entendu qu'une fois. »

Avec « Malstrom », une œuvre pour orchestre en quatre groupes, Kyburz a réussi un coup extraordinaire. Si l'on voulait chercher la faille dans l'idée de fond, cette œuvre ne serait rien d'autre qu'un « best-off » de musique à programme. Une copie musicale, la peinture orchestrale d'un décor théâtral impressionnant, quasiment « anticipée » littérairement par Edgar Allen Poe, dans sa nouvelle de 1841. On dit souvent que le propre de la musique descriptive serait dans ce qu'elle masque le réel à son état naturel pour que son signifiant,

distordu, procure un bonheur nouveau. C'est par le portrait musical qu'en fait Bedrich Smetana dans *La Moldau* et non par ce qu'elle est en elle-même, que la Moldau est sans doute le fleuve le plus connu et le plus populaire d'Europe. *La Moldau* reflète en une série très concise d'épisodes ce que le fleuve lui-même n'est pas en mesure de projeter. Qui le longe ou se laisse porter par ses flots jusqu'à l'embouchure aura des difficultés à ressentir cette infinitude de l'espace, sans berges ni bornes, transmise dans les dernières mesures de l'œuvre. Et « la Mer » est la mer en soi : toutes les eaux de tous les océans du monde ne peuvent atteindre sa plénitude à elle.

Le « Malstrom » de Kyburz n'est pas très différent dans sa structure. Des figures frénetiques dans les groupes d'orchestre (peut-être sous une forme répétitive particulièrement virtuose aux percussions) y rivalisent avec un gestuel de choral, à la fois expansif et fragmentant aux cuivres. De par la division de l'orchestre en 4 sous-groupes, ces figures sont chassées à travers l'espace dans un mouvement centrifuge rotatoire. Même durant des phases d'égarement épisodiques ou d'apaisement stationnaires, une nervosité constante est en marche. Au cœur-même de ce mouvement giratoire, comprimé en un cylindre flottant, règnent l'écume froide du métal et le roulement sourd du bois des percussions. Ce noyau de débris est la force d'attraction et de cohésion au centre d'une circulation furieuse qui engouffre des fragments musicaux ataviques, les submerge aussitôt qu'il sont apparus, et les fait disparaître à jamais dans un chaos sonore bouillonnant. Les sifflements, frémissements et cris des bassins et guerros y sont

décomposés, anéantis, et précipités vers l'œil de ce tourbillon qui procréé l'infini, donne naissance à l'éternel et dévore le fini, avale le contingent.

A la lecture et relecture du récit de Poe, le suspense initial fait rapidement place à un émerveillement admiratif face à l'acrobatie linguistique ludique avec laquelle sont représentées les aventures du pêcheur dans le tourbillon du Malstrom. À écouter plusieurs fois de suite le « Malstrom » de Kyburz, on s'adonne toujours plus à la dépendance générée par l'ivresse que procure le vertige de ce tourbillon. Quand, peu avant la fin de cette partition fantastique (et je trouve qu'elle est véritablement une merveille terrifiante), les quatre tam-tams « marquent le coup » de la fin des turbulences de manière inimitable et les violoncelles et les contrebasses jouent encore pendant 12 mesures des trémolos de quartes et quintes en pizzicato, c'est alors que se dévoile un autre secret de cette œuvre, secret qui se prête avec humilité à une interprétation descriptive et l'esquive pourtant souverainement. Il se peut qu'il signifie l'aboutissement ultime, pour toujours inaccessible à la conscience, du tourbillon-entonnoir du Malstrom : la Profondeur où tout tournoiement cesse à jamais... Mais cela serait peut-être une dérive vers une interprétation descriptive ... Ou bien : peut-être met-il en relief une monstruosité dans le changement des registres sonores, une transition d'un tel contraste qu'elle déchaîne « terreur et horreur », d'autant plus que l'écoute sans défense est son seul et unique point de référence. Une merveille exemplaire ! Et ces huit battements de xylorimba et de vibraphone joués en séquence rapide dans la dernière mesure : une surprise que nous offre Kyburz, un

tour de main magique qui, malgré sa référence logique à ce qui précède dans la pièce, demeurera pour toujours le secret d'une composition incommensurable.

« Écrivez ce que vous voulez. »

« Même si rien ne porte sur sa musique ? »

« Tant mieux. »

« Je vais réfléchir, mais ... eh bien... peut-être quelque chose sur la fatigue musculaire et l'alpinisme... ou autre chose de ce genre. »

« J'espère qu'il y aura dans Malstrom un équilibre entre la distance observatrice et l'impatience participative », écrit Hanspeter Kyburz dans le programme des Donaueschinger Musiktage 1998. De nouveau, l'entrechoc de deux mentalités contrapuntique : le discernement ou la vibration émotive et incontrôlée lors de la perception du flux musical d'une œuvre orchestrale, de son emballement ou tourbillonnement. La rationalité serait-elle l'outil de la distanciation ? Pourquoi de la distance ? Les connaissances les plus riches n'ont-elles pas été le fruit d'expériences monumentales influant sans intermédiaire sur tous les sens humains ? La notion de « distance observatrice » en tant qu'expérience réfléchie (non spontanée) de l'auditeur (ou du compositeur ?) et en tant qu'expérience avec lui-même, fait écho à la maxime classique de Friedrich Schiller, qui considérait la comédie comme la forme la plus géniale du drame : *« Son but est à l'égal du but ultime vers lequel l'être humain se doit de tendre : l'exemption de passions ; la clarté et la tranquillité du regard porté sur soi-même ; l'attention de percevoir partout le contingent plutôt que le prédestiné ; et rire*

des inepties plutôt que de gronder ou pleurer les méchancetés. »²

Mais comment la présence éveillée et consciente de chaque instant vécu peut-elle enrichir la connaissance ? Kyburz ne se limite pas à cette « dévotion cérébrale » unidimensionnelle. « L'impatience participative », c'est-à-dire l'expérience spontanée primaire, saisit l'auditeur, l'emporte et le transporte vers les profondeurs indéfinissables et imprévisibles que les chef-d'œuvres de la composition recèlent par nature.

Ces espoirs juxtaposés nous font entrevoir un tant soit peu l'intention de Kyburz et le plan du procédé choisi, à l'aide duquel l'auditeur vit ces deux formes de sentiments existentiels. La musique n'est donc pas seulement réflexion du prémédité mais aussi ce monstre spontanément abattu qui brise toutes les conventions de sagesse et emporte tout sur son passage. Et le compositeur n'est pas seulement le savant concepteur et l'ingénieur d'objets d'architecture ennuyeuse, mais un dramaturge et apologiste de l'horreur, dont le cœur saute de joie dès lors que les tympanes de milliers d'auditeurs commencent à vibrer de manière incontrôlée.

« *Cela peut être un essai, c'est comme vous voulez.* »

« *Alors, je n'écrirai pas sur Kyburz, mais exclusivement sur David Lynch.* »

« *Passionnant.* »

« *J' sais pas ... mais Kyburz n'en sera peut-être pas étonné.* »

Les scènes de films particulièrement brutales ont, vues sous un certain angle, tendance à paraître comiques. Les réalisateurs de grande envergure

sont capables d'imposer cette perspective à leur cameraman. Dans une des séquences finales de *Fargo*, film réalisé par les frères Joel et Etham Coen, on voit un arbre enneigé devenir de plus en plus rouge. Simultanément, on entend un affreux bruit de scie électrique. Finalement, on a le droit de voir. Horreur titillante : un homme est déchiqueté dans un hache-bois, et ce qui reste de lui est recraché par la turbine sous forme de liquide rouge, qui asperge le sapin.

Le changement de perspective fait émerger le comique. Dans les films de David Lynch, cette mutation est fortement associée à la trame sonore. Ce sont les sonorités qui percent et pénètrent directement les sentiments et l'émotivité des spectateurs : gémissements de l'enfant dans *The Grandmother*, pleurnichements et halètements d'un nourrisson dans *Eraserhead*, grésillement effrayant d'une allumette craquée dans *Wild at heart*. Comme ils ne sont pas des accompagnements associés au déroulement visuel de scènes montrant des personnes et des objets, mais sont là, pour et en eux-mêmes, seuls et isolés, leur effet corrosif s'exerce directement sur le spectateur. Celui-ci a les yeux rivés sur l'écran, armé qu'il est à se protéger des images, mais ce sont les énigmatiques sonorités qui déclenchent la peur : l'apparente absence de danger est une sinistre sournoiserie qui respire un silence stigmatisé. Dans les films de Lynch, avant-même que le récit ne déferle, tout est déjà exprimé dans la bande sonore. L'inconscient du spectateur est immobilisé sous le poids du son ; sa psyché ne fonctionne, ne s'ébranle que quand le visuel (dé)livre et libère la signification de ce qui a été entendu auparavant. Dans ces antici

pations par le truchement des sons se sédimentent les formes primordiales de l'existence humaine : la violence, la destruction, la douleur, l'amour, le désir. Comme l'a constaté autrefois Jean-Luc Godard, dans les films de Lynch, le son n'est plus à la merci de la tyrannie de l'image, il rend l'image passionnée. Et parfois, quand le son s'élève vers le nirvana d'un faux bonheur, quand il se transforme en séquence de mièvrerie grotesque et se projette au premier plan, un passage musical peut soudainement venir prolonger le bruitage central comme un leitmotiv. La perspicacité de l'oreille peut alors percer les coins les plus sombres des scènes de films de Lynch. Il transforme les spectateurs en monstres : grâce au pouvoir subtil des sons, ils sont capables de perception à l'infrarouge. Ce n'est pas un hasard si Hanspeter Kyburz ressent une grande affinité et admiration pour le travail de David Lynch. Qui se plonge attentivement dans la musique de Kyburz et s'en sert comme de l'opium, est transporté par les sons vers la perception de l'image de l'idée musicale, de l'imagination musicale. Inhérente à toute sa musique, il y a cette force d'attraction qui saisit l'auditeur, surtout s'il n'est pas dans un état d'éveil conscient constant, et qui l'arrache à lui-même dans un tumulte de turbulences. Il est rare qu'une musique préméditée produise des effets si dévastateurs. Et pourtant, dans une perspective à angle quelque peu oblique, un tel état de choses peut générer une joie des plus hilares : tout comme dans le cas de la comédie, tout comme, chez David Lynch, dans les passages de sonorités ajustés selon un timing raffiné ; tout comme dans la Grande musique qui passages de sonorités ajustés selon un timing

raffiné ; tout comme dans la Grande musique qui saisit l'auditeur et le secoue avec ses énigmes, sans jamais révéler son secret.

1 Jörn Peter Hiekel, « *Über Hanspeter Kyburz* » in « Hanspeter Kyburz », Information sur le compositeur, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1998, p. 5

2 Friedrich Schiller, « *Über naive und sentimentalische Dichtung* », in *Sämtliche Werke*, Munich 1980, p.726

Hanspeter Kyburz **The Voynich Cipher Manuscript**

Le « Voynich Cipher Manuscript » comporte 232 pages rédigées dans un code cryptographique demeuré non-élucidé jusqu'à nos jours. Toutes les analyses des traits structurels semblent exclure l'hypothèse selon laquelle il s'agirait d'un texte intentionnellement dépourvu de sens. Pourtant, les cryptanalystes les plus réputés ont achoppé, de même que de longues recherches linguistiques par ordinateur. Au 16ème siècle, ce manuscrit valait des sommes astronomiques, car il était censé recéler l'Élixir de longue vie. L'empereur germanique Rodolphe II l'acheta au prix de 600 ducats d'or au célèbre savant anglais, le docteur John Dee (à la fois astrologue de cour, géographe, mathématicien, nécromancien et maître-espion, et pris plus tard comme modèle du personnage de Prospero dans *La Tempête* de Shakespeare). Les illustrations du manuscrit, fantastiques et copieusement annotées, présentent des images de fleurs et d'épices inconnues, de nymphes dans un réseau large et complexe composé de tuyaux et

d'entonnoirs, d'étranges inventions et des cartes astronomiques de constellations inexistantes. Ce matériel visuel suggère des significations d'ordre médical et astrologique et a sans doute donné une orientation aux tentatives de traductions à la plupart des chercheurs. Mais en dépit de résultats prometteurs des analyses syntaxiques, de l'étude de son histoire bibliographique peu commune, et de la complexité suggestive des images, il est resté à cette date impossible d'établir la signification du texte et de reconstruire les détails biographiques et les sources d'inspiration de l'auteur. Les hypothétiques « succès de déchiffrement » ont été nombreux : tous fragmentaires et spéculatifs, leur réfutation ne s'est jamais fait longtemps attendre.

C'est parmi ces décodages que j'ai sélectionné quelques passages et constitué un corpus textuel composé de séries de chiffres numériques. Ces séries devaient permettre l'analyse des séquences de lettres énigmatiques, d'en déduire des enchaînements de syllabes, ensuite de mots (en latin

et en anglais), etc. La thématique, le sujet de la composition, est donc le processus de constitution de sens : le corpus hermétique se dissout dans un double mouvement, car la traduction exige autant la référence et la dépendance au passé dans l'approche comparative, que l'ouverture et l'indépendance, dans la formation et construction de nouvelles interrelations. L'idée fondamentale de la pièce est d'explorer, de jouer avec cette dynamique complexe de l'acte de traduction et de tous ses impondérables.

A trois endroits cruciaux, le chœur récite en outre des poèmes de Velimir Chlebnikov, dans la traduction allemande d'Oskar Pastior. La « langue des étoiles » de Chlebnikov est à la fois futuriste et archaisante, oscillant entre constructions abstraites et condensations étymologiques. Elle exige une « méthode de traduction alchimique, micro-synthétique » (Pastior) qui permette d'exprimer et les intentions de réformation langagière de Chlebnikov et son penchant pour l'énigme et l'hermétisme poétique.

Hanspeter Kyburz

Geboren 1960 in Lagos/Nigeria als Sohn von Schweizer Eltern. Kompositionsstudium in Graz bei A. Dobrowolsky und Gösta Neuwirth, ab 1982 in Berlin, später bei Hans Zender in Frankfurt. Studium der Musikwissenschaft bei Carl Dahlhaus, Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin. 1990 Boris-Blacher-Kompositionspreis, 1994 Schneider-Schott-Preis, 1996 Förderpreis der Akademie der Künste Berlin. Seit 1997 ist Hanspeter Kyburz Professor für Komposition an der Hochschule für Musik Berlin.

Was born of Swiss parents in Lagos/Nigeria in 1960. Studied composition with A. Dobrowolsky and Gösta Neuwirth in Graz and from 1982 onwards in Berlin, later with Hans Zender in Frankfurt. In Berlin he also studied musicology with Carl Dahlhaus, and history of art and philosophy. In 1990 he won the Boris Blacher Composition Prize, Schneider-Schott-Prize in 1994, Furtherance Prize of the Academy of Arts in Berlin in 1996. Since 1997 Hanspeter Kyburz is professor of composition at the Hochschule für Musik in Berlin.

Né de parents suisses à Lagos/Nigéria en 1960. Études de composition avec A. Dobrowolsky et Gösta Neuwirth, à Graz ; puis à partir de 1982 à Berlin ; avec Hans Zender, à Francfort. Etudes de musicologie auprès de Carl Dahlhaus et d'Histoire de l'art et de philosophie à Berlin. Il a obtenu de nombreux prix : le Prix de composition Boris Blacher (1990), Prix Schneider-Schott (1994), Prix d'encouragement de l'Académie des Arts de Berlin (1996). Depuis 1997, Hanspeter Kyburz est

professeur de composition au Conservatoire de musique de Berlin.

Hans Zender

Geboren 1936 in Wiesbaden/BRD. Meisterklassenabschluß in Klavier, Dirigieren und Komposition. Von 1984-1987 Generalmusikdirektor von Hamburg sowie der Hamburgischen Staatsoper. Seit 1988 ist Hans Zender Professor für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt/Main.

Was born in Wiesbaden/Germany in 1936. He graduated in piano, conducting and composition. He worked as musical director at Hamburg as well as at the Hamburg State Opera from 1984 to 1987. Since 1988, Hans Zender has been professor of composition at the State Academy for Music and Interpretative Arts in Frankfurt/Main.

Né en 1936 à Wiesbaden/Allemagne. Il a suivi un cursus de classes supérieures en piano, direction et composition. Il a occupé de 1984 à 1987 la fonction de directeur musical à Hambourg ainsi qu'à l'Opéra d'Etat de Hambourg. Depuis 1988, Hans Zender enseigne en tant que professeur de composition à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Francfort/Main.

Rupert Huber

1953 in Oberösterreich geboren. Studium am Mozarteum Salzburg sowie in Paris. Leitet seit 1990 das SWR Vokalensemble Stuttgart.

Was born in 1953 in Upper Austria and studied at the Mozarteum in Salzburg and also in Paris. Since 1990 he has been conductor of the SWR Stuttgart Vocal Ensemble.

Né en 1953 en Haute-Autriche, il a étudié au Mozarteum de Salzburg et à Paris. Dirige depuis 1990 l'Ensemble Vocal de la SWR à Stuttgart.

Peter Rundel

Geboren 1958 in Friedrichshafen/BRD. Studium der Violine in Köln, Hannover und New York, Komposition bei Jack Brimberg, Dirigieren bei Michael Gielen und Peter Eötvös. Ständige Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern, dem ensemble recherche und dem Klangforum Wien.

Was born in Friedrichshafen/Germany in 1958 and studied violin in Cologne, Hannover and New York, composition with Jack Brimberg and then conducting with Michael Gielen and Peter Eötvös. Collaborated on a permanent basis with Ensemble Modern, ensemble recherche and Klangforum Wien.

Né an 1958 à Friedrichshafen/Allemagne, il a étudié le violon à Cologne, Hanovre et New York, ainsi que la composition avec Jack Brimberg, puis la direction avec Michael Gielen et Peter Eötvös. Collaboration régulière avec l'Ensemble Modern, l'ensemble recherche ainsi que le Klangforum Wien.

SWR Vokalensemble Stuttgart

1946 mit 12 Mitgliedern gegründet, bildet der Chor heute ein Ensemble von 36 hauptberuflichen Vokalist:innen.

Originally formed with 12 members in 1946 the Choir is today an ensemble of 36 full-time vocal soloists.

Créé en 1946 et composé à l'origine de douze choristes, le chœur est aujourd'hui un ensemble de trente-six chanteurs et chanteuses professionnels.

SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

1946 gegründet, seit 1950 jährlich Gastkonzerte bei den Donaueschinger Musiktagen. Als Nachfolger des seit 1986 tätigen Michael Gielen übernahm Sylvain Cambreling 1999 die Position des Chefdirigenten.

Founded in 1946, the orchestra soon became known also abroad, particularly from 1950 onwards by the annual concerts performed at the Donaueschingen Music Festival. By 1999, Sylvain Cambreling has been appointed chief conductor as successor of Michael Gielen, who had held this position since 1986.

Fondé en 1946, l'orchestre se produit chaque année depuis 1950 dans le cadre du Festival de Donaueschingen. En 1999, Sylvain Cambreling a succédé en tant que premier chef d'orchestre à

Michael Gielen, qui exerçait cette fonction depuis 1986.

Klangforum Wien

Das Klangforum Wien wurde 1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet. Es ist ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Das Klangforum gibt Konzerte weltweit. Zu Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen kommen zahlreiche CD-Einspielungen.

Founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. A democratic forum with a core of 24 members. Worldwide concerts, music theatre, film, TV productions and CD-recordings.

Cet ensemble de solistes qui se consacre avant tout à la musique contemporaine a été fondé en 1985 par Beat Furrer. Il se veut plate-forme démocratique axée autour d'un noyau de 24 membres. Le Klangforum Wien a effectué des tournées dans le monde entier ; il a participé à des productions de musique de scène, de film et productions télévisées. Le Klangforum Wien a à son actif de nombreux enregistrements sur disques compacts.

Sämtliche Künstler-Biographien sind auf der KAIROS-Web-site unter **www.kairos-music.com** nachzulesen. / All artist biographies are available for perusal on the KAIROS Web site at **www.kairos-music.com**. / Toutes les biographies des artistes peuvent être consultées sur le site internet de KAIROS à l'adresse suivante : **www.kairos-music.com**

*English translations by
BrainStorm translations & interpretation
Traductions françaises : Christian Kristen*

MISATO MOCHIZUKI

Si bleu, si calme
All that is including me
Chimera
Intermezzi I
La chambre claire

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012402KAI

WOLFGANG RIHM

Klavierstücke 7, 5, 4, 2, 1

Bernhard Wambach
0012372KAI

GEORG FRIEDRICH HAAS

Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...
„ ... Einklang freier Wesen ...“
Nacht-Schatten
„ ...“

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling
0012352KAI

JOHANNES MARIA STAUD

A map is not the territory
Bewegungen
Polygon. Musik für Klavier und Orchester
Black Moon
Berenice. Lied vom Verschwinden

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling · Emilio Pomàrico
RSO Wien · Bertrand de Billy
0012392KAI

GIACINTO SCELSI

Action Music N° 1
Suite N° 8

Bernhard Wambach
0012312KAI

OLGA NEUWIRTH

Clinamen / Nodus
Construction in Space

LSO · Pierre Boulez
Klangforum Wien
Emilio Pomàrico
0012302KAI

HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den
Schwefelhölzern
Musik mit Bildern

Staatsoper Stuttgart
Lothar Zagrosek
0012282KAI

OLGA NEUWIRTH

Bählamms Fest
Musiktheater in 13 Bildern
nach Leonora Carrington

Klangforum Wien
Johannes Kalitzke
0012342KAI

**NEUE MUSIK
KOMMENTIERT**

Einführung in die
Neue Musik

0011012KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© 2000 © 2003 KAIROS Produktion
www.kairos-music.com
e-mail: kairos@kairos-music.com

KAIROS