

## GERÄUSCH- UND SEELENZUSTÄNDE

Josep-Maria Balanyà

Komposition, Interpretation und Leben sind meiner Ansicht nach drei Elemente, die zu einer einzigen Wesenheit verschmelzen. Wenn ich keinen Flügel zur Hand habe, suche ich nach Alternativen, mit denen ich meine innere Welt ausdrücken kann. Ich mache Musik, weil sie mich belebt und weil ich glaube, dass sie spirituelle Nahrung sowohl für denjenigen ist, der sie macht, als auch für denjenigen, der sie hört. Es gibt keinen anderen Grund.

Was den ästhetischen, künstlerischen und dramatischen Anteil betrifft, so sind dies meiner Arbeit innewohnende Aspekte. Deshalb besteht kein Unterschied zwischen dem Sachverhalt, auf einem Klavier zu spielen und jenem, ein Klangobjekt zu präparieren, auf dem ich dann auf der Bühne spiele, oder das ich verändere oder kaputt mache. Meine Musik ist nicht nur fürs Zuhören gedacht, sondern auch zum Ansehen und Anfassen. Dies ist der Grund dafür, dass sie zu einem Kunstwerk wird, und die Objekte, die bei „Geräusch- und Seelenzustände“ präsentiert werden, sind rein plastische Projektionen meiner Klangwelt.

Diese Installation wurde für deren Ausstellung im MAMT (Museum für Moderne Kunst Tarragona, Anm. des Übers.) entworfen und stellt eine Neuheit dar: die Stücke, die zu anderen Gelegenheiten gespielt wurden, wurden nie zuvor öffentlich so dargeboten, als ob sie Kunstwerke wären, sondern waren bis heute lediglich Klangobjekte/-instrumente, die dazu dienten, Musik zu machen und zu kathartischen Situationen auf einer Bühne zu führen. Die Stücke stellen Elemente dar, die in der Natur zu finden sind, wie bspw. Steine und Wasser (Petraquarium) oder Holz (Bastoni), andere hingegen zeigen Gegenstände, die in einer Stadt anzutreffen sind, wie etwa alte Möbel (Sommier primo), Metalle in Form von Werkzeugen (Glockenspiel), Metalle in Form von geprägten Klangskulpturen (Cinco exteriores ke cuelgan) oder aus wiederverarbeitetem Schrott (Stahlofon), ausgeschlachtete Instrumente (Klavibaltikum, Interior nº uno) und Gerätschaften der Bildenden Künste (Kratzklang). Es handelt sich um Materialien, die verschiedene Texturen und Beschaffenheiten haben, sich in Reichweite befinden, uns umgeben und denen in diesem Zusammenhang eine ungewöhnliche klangliche Behandlung widerfährt.

Die neun Teile, aus denen sich das vorliegende Projekt zusammensetzt, definieren verschiedene Klang- und Geräuschzustände, in welchen sich unsere Seele in ihrem alltäglichen Gang befindet. Klänge, Vibrationen, Schwingungen, die in unserem Körper erzeugt werden oder von außen kommen und unsere Psyche und unsere Rhythmen beeinflussen. Es existiert ein Binom Klang/Realität: dieses Binom ist der alltägliche Motor, der sich in Gang setzt, wenn wir aufstehen, und der sich im Laufe des Tages in dem Maße entfaltet, wie unserem auditiven Archiv Klänge hinzugefügt werden und sich darin überlagern – Klänge, die sich trennen und sich wieder finden und die parallel zur Alltäglichkeit gehen. Am Ende, wenn wir bereits schlafen, gesellen sich diese angeeigneten oder aufgezwungenen Klänge zu unseren Träumen, wo sie weiter wirken, bis wir aufstehen.

### SOMMIER PRIMO

Ich erinnere mich daran, dass wir, als ich klein war – vielleicht vier Jahre alt – einen Sprungfederrahmen zu Hause hatten, der gegen eine Wand gelehnt war. Dort hingte ich mehrere Gegenstände hin: Küchenutensilien und andere Gerätschaften. Mit einem kleinen Stock oder einem Bleistift schlug ich den Sprungfederrahmen mit den sich daran befindenden Gegenständen und versetzte die Federn in Bewegung, so dass Klänge und Vibrationen erzeugt wurden.

Da meine Mutter jeden Morgen die Utensilien an sich nahm, um Kochen zu können, fasste ich den Entschluss, mir die exakte Anordnung der Gegenstände am Sprungfederrahmen auf einem Zettel zu notieren, damit ich die tags zuvor entdeckten Klänge wieder hervorbringen konnte; ich schrieb eine Art von „Partitur“. So war es also, dass ich zum Komponisten wurde, und dies war mein erstes Instrument.

Zu meinem siebten Geburtstag kam ein Klavier ins Haus. Dieser Umstand stellte ein außergewöhnliches Ereignis dar und das Instrument verwandelte sich in eine Maschine, mit der ich meinen Erfindungen weiter nachgehen konnte. Nach und nach wurde ich zum Pianisten. Viele Jahre später entdeckte ich, wie ich diese beiden Disziplinen miteinander verbinden konnte und so bringe ich manchmal Gegenstände innerhalb des Klaviers an oder schlage es an, und mitunter entlocke ich einem präparierten Sprungfederrahmen Melodien.

Tatsächlich hat diese Rückkehr zu den Anfängen die Entstehung von mehreren Werken hervorgerufen, wie etwa Sommier primo (Op. 90, 2001), Estudi per a somier i somni (Op. 103, 2002), T'ho duc alego (Op. 110, 2003) und Intrus@ (Op. 112, 2004). Bei den ersten beiden wird der Sprungfederrahmen durch verschiedene, daran hängende Metallgegenstände ergänzt und in senkrechte Lage gebracht. Bei Intrus@ wird der Sprungfederrahmen in horizontale Lage gebracht, doch statt der Gegenstände wird die Aktion eines Körpers einbezogen. Die verwendeten Sprungfederrahmen sind aus Metallmaschenwerk und wurden bereits im 19. Jahrhundert benutzt.

## KRATZKLANG

Trotz der Geschichte des Sprungfederrahmens ist die erste meiner Arbeiten im beruflichen Bereich, die besser zur Definition der experimentellen akustischen Kunst und Performance passt, das Werk Kratzklang Etüde (1998). In diesem Werk lasse ich das Klavier zum ersten Mal beiseite und markiere den Auftakt einer Reihe von Stücken, in denen sich die Klangerforschung eindeutig von ihrem Hauptinstrument löst. Kratzklang Etüde ist ein rhythmisches Werk, das aus sechs Bewegungen besteht und in der Partitur sowohl mit traditionellen als auch solchen Zeichen wiedergegeben wird, die eigens für diesen Anlass erfunden wurden.

## INTERIOR N° UNO

Ein ausgeschlachtetes Klavier ist ziemlich verschieden von einem zerstückelten Kadaver: es birgt weiterhin Leben in sich und kann immer noch klingen. In diesem Fall ist das verwendete „Glied“ die Harfe eines Klaviers, die sich beim Deckel befindet. Die Technik, direkt die Harfe eines Klaviers zu spielen, nennt man 'inside piano'. Interior n° uno (Op. 81, 1999) entstand anlässlich meines Besuchs in einer Klavierreparaturwerkstatt im Norden Deutschlands, in der es verschiedene Instrumente gab, die vollständig in ihre Einzelteile zerlegt waren. In jenem Augenblick wählte ich eine Harfe, weil ich ein Werkzeug wollte, dem ich viele harmonische Klänge entlocken konnte.

## KLAVIBALTIKUM und METALLIKA VESPERTINA

Als ich einmal in Eckernförde (Deutschland) in einer Werkstatt war, in der es kein Klavier gab, schuf ich das Werk Baltikumgedicht 39,1999 (Op. 80, 1999). Als mir die Idee zu dieser Komposition kam, betrug die Temperatur des Meeres an dieser Küste, der Ostsee, 4° C (39,1999° Fahrenheit). Das Werk ist für zwei vertikale Klaviermaschinen, einen alten Computer, einen Drucker, ein Fax- und Kopiergerät mit separater Leitung und ein Telefon mit Nummernvorbahlsmechanismus und separater Leitung geschrieben worden. Aus diesem Werk ging ein weiteres hervor, nur für zwei Klaviere und mit der Originalklaviatur eines der beiden, dessen Titel Metallika vespertina (Op. 85, 2000) lautet, und welches weitaus kathartischer ist. Während das erste der beiden eine hohe rhythmische Präzision und Koordination bei der Kombination der verschiedenen Elemente erfordert, hat Metallika vespertina eine allgemeine Handlung und Form, erlaubt aber eine sehr viel heftigere Entfaltung, die zur kollektiven Katharsis führt, an der das Publikum durch mitfühlenden Reflex beteiligt ist. Das Stück für dieses Werk wird in der Ausstellung gezeigt, und die Klaviermechaniken gehören zum sogenannten Bayonett-Typ und wurden Ende des 19. Jahrhunderts gebaut.

## CINCO EXTERIORES KE CUELGAN

Cinco exteriores ke cuelgan (Op. 93, 2001) markiert den Beginn meiner Zusammenarbeit mit plastischen Künstlern. Ein Bildhauer, der mit auf Müllkippen gefundenen Eisenteilen arbeitete, zeigte mir einige Teile, die Prägereste waren, also das, was nach dem Prägen eines Teils für industrielle Maschinen zurückbleibt. Man könnte sagen, dass es das Negativ des Teils ist. Diese Reste hatte er bearbeitet und geschliffen. Als ich sie zum ersten Mal sah, hatte der Bildhauer sie an den Ästen eines Baums aufgehängt, wo sie hin- und herschwangen wie seltsame Früchte. Es erinnerte mich ein bisschen an das Lied, das Billie Holiday sang, obgleich sie sich auf andere, makabre Früchte bezog. Die schon ein wenig oxidierten Eisenteile hatten eigentümliche und attraktive Formen, sie waren elegant. Er schenkte sie mir und ich begann sofort mit ihnen zu arbeiten. Wenn sie angeschlagen werden, erzeugen sie aufgrund der Güte der Legierung und ihrer Form ziemlich lang anhaltende Vibrationen mit variablen Schwingungen und vielen Klangfarben. Es sind Kunst- und Musikwerke, die vollkommen der Definition von Klangskulptur entsprechen. Es sind Kunstwerke, mit denen man Musik machen kann.

## SOSTA VIETATA: PETRAQUARIUM, BASTONI, STAHLFON, GLOCKENSPIEL

Sosta vietata (Op. 106, 2003) ist eine Suite für Klavier, Tonstreifen und vier neue Objekte. Der Titel bedeutet „Parken verboten“, den ich auf einem Warnschild für Züge geschrieben sah. Parken verboten, nicht halten, weiterfahren. Der Einsatzort zur Vorbereitung dieses Materials war die Stiftung Fondazione Marguerite Arp, in Locarno (Schweiz), wo ich mich sechs Wochen lang aufhielt. Für die Schaffung des Werks untersuchte ich Materialien, die sich in meinem Umfeld befanden: die Skulpturen von Hans Arp, Steine und Wasser des Flusses Maggia, Hölzer aus dem hinter der Stiftung gelegenen Wald, sowie eine enorme Menge Schrott, der sich in einer bereits stillgelegten Reparaturwerkstätte für Züge befand. Bei der Auswahl des Materials dachte ich an die Schaffung von Objekten, die als Schlaginstrumente dienen konnten.

Petraquarium. Während vieler Tage prüfte ich Steine verschiedener Größen, Güte, Formen und Farben, und deren Klang inner- und außerhalb des Wassers, in Gefäßen, auf Granit, usw. Schließlich entschied ich mich für zwölf Steine, die eine unbestimmte Verfeinerungsskala bildeten. Ich vervollständigte das Objekt, indem ich die Steine in einen Behälter aus Metacrylat legte und sie halb mit Wasser bedeckte.

Bastoni. Aus einem Haufen geschnittenen Holzes wählte ich dreizehn Stücke ähnlicher Länge aus, teilte sie in zwei Gruppen ein, eine mit acht und die andere mit vier Stöckchen. Die erste Gruppe bildet eine Skala mit viel Chromatik: B-C#-D-E-F-G-Ab-A. Die zweite Gruppe bildet eine unvollständige pentatonische Moll-Leiter: D-F-G-A. Bei jeder Gruppe sind die Stöckchen untereinander verbunden. Ich brachte das Objekt innerhalb des Klaviers an, um die Klänge der beiden Instrumente während der Performance kombinieren zu können.

Stahlofon. Installation mit verschiedenen Objekten, allesamt aus Metall: zwölf parallelepipedischen, massiven Stahlstangen unterschiedlicher Länge, die Reste einer Drehbank zum Richten von Zugradachsen waren; Schrauben, Zubehör, Schilder, ein Tisch. Die Stangen bilden eine seltsame Skala: Bb-B-C#-E-F-G-Ab-Bb-B-C-C#-D#, aber darüber hinaus verändern sie die Stimmung je nach ihrer Anordnung und je nach dem Gegenstand, mit dem man sie anschlägt. Darin besteht die Magie des Stahlofons, welches einen Klang ergibt, der im Allgemeinen samtartig ist.

Glockenspiel. In diesem Fall sind die (ebenfalls aus Metall bestehenden) Objekte hohl und werden nicht auf irgendeiner Fläche gelagert sondern aufgehängt. Sie bestehen aus parallelepipedischen Stangen, Rechtecken, zwei Franzosen (Schlüssel) von ungewöhnlicher Größe. All dies ist leichter als die Objekte des Stahlofons und besitzt eine weitaus strahlendere Klangfarbe. Da die Objekte nicht weit voneinander entfernt hängen, ist es möglich, dass die Objekte aneinander stoßen, was dem klanglichen Zufall Tür und Tor öffnet, während sie angeschlagen werden.

Zur selben Zeit, als ich die Objekte herrichtete, sammelte ich Klänge der Umgebung und zeichnete so Klänge des Flusswassers, eines sehr heftigen Sturms, der vor der Stiftung vorbeifahrenden Bergbahn, der Stimmen der Einheimischen, usw. auf. Später wurden die Aufzeichnungen in einem Tonstudio bearbeitet. Am Ende der sechs Wochen gab ich ein Konzert, in welchem das Ergebnis der Arbeit vorgestellt wurde.

Die vier vorgenannten Objekte sind das Ergebnis eines Untersuchungszeitraums, in welchem ich das Klavier in keiner Weise verwendete. Dieser Zeitraum begann im Jahre 1998 mit Kratzklang, und erstreckt sich, im Augenblick, bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt mit Intrus@ (per a somier i cos). Während dieser Zeit sind siebzehn Stücke entstanden (vier davon in Sosta vietata), die ich für Performances und Konzerte verwendet habe. Dieser Werdegang war weder geplant noch beabsichtigt, sondern ist lediglich durch Zufall – oder durch Schicksal – auf natürliche und folgerichtige Weise zu Stande gekommen. Der vorstehende Entwicklungsgang hat mich nun zu dieser Ausstellung geführt, die ich mir ebenso wenig vorstellen konnte, und die einen Wendepunkt in meinem Schaffen darstellt und sozusagen als Ergebnisbericht fungiert, der meine Arbeit hin zu einer anderen Dimension in der Kommunikation mit den Menschen führen kann.

#### JOSEP-MARIA BALANYÀ

Der in Barcelona geborene Künstler beginnt sehr früh mit dem Erlernen des Klavierspiels, experimentiert mit Perkussionsgegenständen, singt im Kirchenchor, spielt später mit Gruppen der Bewegung Música Laietana und zieht Ende der siebziger Jahre in die Schweiz, wo er an der Swiss Jazz School bei Vince Benedetti, Fritz Pauer und Joe Haider Klavierspiel, Arrangements und Komposition studiert. Parallel dazu studiert er musikalische Psychopädagogie am Konservatorium für Musik und Theater in Bern. Danach belegt er Seminare für Komposition, wie das von Helmut Lachenmann, Walter Zimmermann oder Ivan Fedele. Dennoch hat ihn sein Werdegang dazu gebracht, sich einen Namen als Improvisator und Performer zu machen.

Während seines Aufenthaltes in der Schweiz spielt er in verschiedenen Ensembles, für die er zahlreiche Werke verfasst, realisiert verschiedene Radioproduktionen und einige Aufnahmen – darunter eine LP, die seine Hinwendung vom Jazz zur zeitgenössischen Musik widerspiegelt, und nimmt an internationalen Festivals teil. Zwischen 1987 und 1994 verbringt er lange Zeiträume in Mexiko, reist aber auch nach Costa Rica, Venezuela und New York. Auf diesen Reisen führt er eine intensive Forschungsarbeit über Klänge aus der Natur durch, welche er für seine Kompositionsarbeiten verwendet und führt gleichzeitig eine beträchtliche künstlerische Tätigkeit weiter: Konzerte, Vorträge und Meisterklassen an verschiedenen Universitäten wie Mexiko DF und Guadalajara, sowie Radio- und Fernsehproduktionen.

Im Jahre 1989 kehrt er nach Barcelona zurück, wo er damit beginnt, Projekte für mehrere Formationen zu entwerfen. Er komponiert und interpretiert die Musik für ein Theaterstück, das in Paris uraufgeführt wird und unternimmt eine Konzertreise durch Frankreich (1992-1993). 1994 lernt er den Musiker und Toningenieur Walter Quintus (Köln, Deutschland) kennen, mit dem er eine fruchtbare Zusammenarbeit (drei CDs und Konzerte) auf dem Gebiet der in Echtzeit manipulierten elektronischen Musik beginnt. In den Jahren 1995 bis 1997 entfaltet er seine Konzertaktivitäten, Radioproduktionen und Workshops vor allem in Spanien, Deutschland und den Niederlanden.

Seitdem spiegeln seine Werke in zunehmendem Maße nicht allein sein Interesse für den Klang des reinen, präparierten oder manipulierten Instrumentes, sondern vielmehr sein Interesse für die Suche nach Klängen wider, die mit Gegenständen erzeugt werden, welche in den bildenden Künsten verwendet werden. In letzter Zeit hat er im Bereich, den man als experimentelle akustische Kunst und Performance bezeichnen kann, Perkussionswerke für Skulpturen wie die des französischen Künstlers Pierre Wéber, für Gravierwerkzeuge und

für verschiedene präparierte Objekte verfasst. Er arbeitet ebenso mit Laut-Dichtern wie Américo Rodrigues oder Carles Hac-Mor, mit Multimediakünstlern und dem Tanz. Er dirigiert Gruppen und Orchester mit seiner Schaffensweise in Echtzeit.

Sein Werkverzeichnis umfasst 113 Werke. Er hat neun Platten veröffentlicht. An seinen Projekten haben u.a. Musiker wie Claudio Pontiggia, Hans Koch, Joachim Kühn, Michiel Borstlap, Ksenija Lukic mitgewirkt.

Balanyà hat mehrere Künstlerstipendien erhalten: Goethe-Institut Berlin (1996), Land Niedersachsen (Deutschland, 1997), Land Schleswig-Holstein (Deutschland, 1999), Fondazione Marguerite Arp (Locarno, Schweiz, 2003).