cpo DIGITAL MASTERING

Haus-Joachim Hespos

ENSEMBLE 13

MANFRED REICHERT



Hans-Joachim Hespos (*1938)
Works

1	**dschen (1968)** Hanns-Wilhelm Götzke (Tenor-, Baritone Saxophone) Wolfgang Hock, Dieter Baal, Alfred Böhler, Willy Lehmann, Peter Liehr, Toshio Mizuno (Violin) Joachim Lemme, Sibylle Haass, Wolfgang Roccor (Viola) Martin Hölker, Anette-Brenner-Adorf (Cello) Sigismund Schwieger (Double Bass)	**12'11**
2	**point (1971)** Hans Lemser (Clarinet) Bernd Laukamp (Alto Trombone) Martin Ostertag (Cello) Maria Bergmann (Piano)	**1'42**
3	**für cello solo (1964)** Martin Ostertag (Cello)	**4'01**
4	**conga (1979)** Franz Lang (Conga/Quinto) Hanns-Wilhelm Götzke (Tenor Saxophone) Wolfgang Hock, Willy Lehmann (Violin) Joachim Lemme, Sibylle Haass (Viola) Martin Hölker, Anette-Brenner-Adorf (Cello) Sigismund Schwieger (Double Bass)	**18'20**

5 **profile (1972)** **11'14**
Michael Löckle (Flute)
Helmut Koch (Oboe)
Karl Schlechta (Clarinet, Soprano Saxophone)
Bodo Kunth (Horn)
Bernd Andreas (Bassoon)

6 **harry's musike (1979)** **10'32**
Hans Lemser (Bass Clarinet)

7 **en-kin (1970)** **6'13**
Karl Schlechta (Clarinet)
Hans Lemser (Soprano Saxophone)
Bernd Andres (Bassoon)
Reinhold Friedrich (Flügel Horn)
Sigismund Schwieger (Double Bass)

8 **go (1978)** **6'30**
Helmut Koch (Oboe, Soprano Sarrusophone)
Jochen Grabert (English Horn, Heckelphone)
Bernd Andres (Bassoon, Double Bassoon)
Gunther Joppig (Clarinet, Basset- Horn, Contrabass Sarrusophone)
Hanns-Wilhelm Götzke (Tárogató, Clarinet)
Karl Schlechta (Clarinet)
Bernd Laukamp (Alto Trombone)
Gerhard Georgi (Trombone)
Maria Bergmann (Piano)

T.T.: 71'21

Ensemble 13
Manfred Reichert

...stille – klang – stille...

Der Komponist
Hans-Joachim Hespos

Die vorliegenden Aufnahmen entstanden in Verbindung mit der »Wintermusik '80«, die das ensemble 13 am 22. Februar 1980 im Kongreßhaus Baden-Baden veranstaltete. Anläßlich der »Wintermusik '80« schrieb Wolfgang Schreiber für die Süddeutsche Zeitung vom 8. März 1980 folgenden Artikel:

Die Titel seiner Stücke klingen wie akustische Chiffren und Signale, verschlüsselt, lautmalerisch, kurz und bündig: »dschen«, »stoub«, »splash«, »break«, »SNS«, »KA«, »GO«, »pleuk«. Andere geben scheinbar mehr von sich preis: »keime und male«, »druckspuren ... geschattet«, »zeitweise«, »palimpsest«. Auf jeden Fall ist es schwer – und vielleicht schwerer als bei anderen Komponisten –, die Musik von Hans-Joachim Hespos, einem konsequenten Einzelgänger unter den deutsche Tonsetzern, mit Worten zu beschreiben. Sie hat eine Vorliebe für das plötzliche, überfallartige Hereinbrechen jäher Klangfiguren, die oft durch extreme Inanspruchnahme der Instrumente erzeugt werden, für den kurzen Aufschrei und, dazwischen, das Schweigen während langer und banger Sekunden, sie versetzt den Hörer in Spannung, vielleicht sogar in Angst und Panik, sie sorgt für den blitzartigen Schock, sie verweigert jede Gewöhnung, jede Vertrautheit. Eine deutlichere Sprache schlägt den Musizierenden aus Hespos' Partituren entgegen: Auf der letzten Seite von »GO«, einem Stück für acht Bläser und einen Pianisten, hat der Komponist für jeden Musiker, beim Grundtempo »äußerst rasch«, jeweils individuelle Spielanweisungen parat, die sich, von oben nach unten, wie die Zeilen einer lyrischen Groteske lesen. Niemand hat sprachlich-konkreter, präziser an die Spieler-Phantasie appelliert als Hespos:

verquietscht (Oboe)
in sich schleifig (Englischhorn)
grob gestochert (Fagott)
holpernd verschmiert/breit
verquetscht (Kontrabaß – Sarrusophon)
kreischend verzogen (Klarinette)
versprillt (Tárogató),
scharf gerissen/Knarrend verpreßt/
aufbrüllend (Posaune)
knarrend frullando/wuchtig
geknallte Ansätze (Tuba)
berstend grotesk, fff (Klavier)

»Wintermusik '80« nannte sich die Veranstaltung in Baden-Baden, die das »Ensemble 13« und sein Leiter Manfred Reichert veranstalteten, um einen

Nachmittag und einen Abend lang Musik von Hans-Joachim Hespos vorzuführen: im ganzen neun Stücke von insgesamt 80 Minuten Spieldauer, für deren Produktion man seit Anfang Dezember geprobt hatte. Allein die Komposition »point«, die genau eine Minute und 34 Sekunden dauert, schluckte fünf Stunden Proben- und zwei Stunden Aufnahmezeit. Die Härte der Arbeit, der wochenlange Kampf um Präzision und Nerven – sie standen den Musikern, ihrem Dirigenten und dem Komponisten, dessen Anwesenheit erforderlich war, am Ende deutlich in den Gesichtern geschrieben.

Hans-Joachim Hespos ist im »Avantgarde«-Lager der Nachkriegsmusik seit langem kein Unbekannter mehr, aber er ist – unter Außenseitern – ein Außenseiter geblieben. Er wurde 1938 in Ostfriesland geboren, lernte die Geige, ist als Komponist Autodidakt und lebt heute in Delmenhorst. Er erhält sich seine Unabhängigkeit durch den halbtägigen Schuldienst an einer Versuchsschule. Auch die künstlerische Unabhängigkeit: Ein Komponist, der seine ästhetischen Produkte so unnachgiebig in der Utopie ansiedelt, braucht wohl gerade darum die Basis der Alltagsrealität, um »Überschreiten« (ein Schlüsselwort seiner Ästhetik) real-tatsächlich zu machen. Hespos zitiert auf dem Baden-Badener Programmzettel ein Wort von Artaud, das – gemeinsam mit einem Satz Günter Eichs – den gesellschaftsverändernden Impuls seines Ansatzes durchlässig macht: »Zu einem Punkt anlangen, an dem die Dinge bersten müssen, wenn es einen neuen Aufbruch/Anfang geben soll ... den Geist zu einer Raserei, zu einer Steigerung seiner Energien führen ... die ganze Spanne zwischen Mensch und Instrument.« Und Eich: »Wir wissen, daß die Macht daran interessiert ist, daß alle Kunst die Grenze der Harmlosigkeit nicht überschreite.«

Es macht die spezifische Qualität des Komponisten Hespos aus, daß derlei Kategorien bei ihm nicht als bloßer rhetorischer Anspruch auftreten, sondern konkret in die Stücke eingepflanzt sind. Am sinnfälligsten in seiner Verwendung der Musikwerkzeuge.

»Mensch und Instrument« – das ist insgeheim das Thema all seiner Kompositionen, vor allem zugespitzt: Mensch und Instrument als verschworene Einheit, Mensch im Kampf mit dem Instrument, Mensch an den Grenzen des noch Spielbaren. Das wird in vielem erkennbar: Hespos verlangt vom Musiker schier Unspielbares. In »point« hat er Tumultstellen massierter Bläser kaum

mehr entschlüsselbar und minutiös auskomponiert. In »harry's musike« für Baßklarinette solo fordert er vom Solisten, er solle sein Spiel an einer bestimmten Stelle »ins Häßliche breit verquetschend steigern«. In »conga« für Streichseptett, Conga und Tenorsaxophon schreibt er dem Solobläser am Ende in seinen Part: »kaputt – in sich grob demoliert.« Auch bei großen Orchesterstücken lehnt er Einzelstimmen für die Musikerpulte ab und verlangt statt dessen das Spielen aus den Partituren (weswegen es in den vergangenen Jahren, selbst bei Avantgardeerfahrenen Klangkörpern, immer wieder zu Eklats kam). Er zwingt die Musiker, mit der neuen musikalischen auch eine neue verbale Sprache zu lernen (unter »versprillt« versteht Hespos das Geräusch kochenden Wassers). Er bringt vergessene Instrumente ins Spiel. HansJoachim Hespos tritt mit jenem zentralen und in allen seinen Kompositionen versteckten Postulat auf, das Heinz-Klaus Metzger als »den Einspruch des Subjekts gegen dessen heraufziehende geschichtliche Liquidierung« erkannte.

Es war wieder einmal eine mörderische Hespos-Session, auf die sich da ein Dutzend Orchestermusiker, auf die sich ein auffallend junges Publikum im Foyer des Baden-Badener Kongreßhauses eingelassen hatte. Reichert und der Komponist waren zuvor in die Gymnasien von Rastatt und Mannheim, Gaggenau und Baden-Baden gegangen und hatten mit Nachhilfeunterricht in Sachen Hespos und »neue Musik« das Terrain bereitet; jetzt saßen ganze Schulklassen in der Pause zwischen den Konzertblöcken bei der Diskussion. Er wisse nicht, obwohl er die Stücke oft gespielt habe, »was der Herr Hespos mir mit dieser Musik erzählen will«, meinte sogar einer der Interpreten, und zwei Schüler wollten partout die Instrumente allein ihrem tradierten Gebrauch erhalten wissen (»eine Geige darf nicht kratzen!«).

Für Hespos bedeutet alles Musik, »was über das Ohr geht«, und die Wiederentdeckung verschollener Instrumente – vor allem aus dem Bereich exotischer Schlaginstrumente und der Militärmusik des vorigen Jahrhunderts: das Sarrusophon, halb Fagott, halb Blechblasinstrument, das Heckelphon, das hölzeme Tárogató aus Ungarn; die vielfachen Klarinettenstimmungen –, das alles ist für ihn nicht lostrennbar von der Forderung nach dem »Reichtum des Lebens in seiner vollen Variabilität«. Hespos: »Eine Art notiertes Risiko ist mir lieber als daß jemand sagt, es stimme irgend etwas auf diesem Planeten.« Und wenn

er ein Stück beginne, wisse er nicht, »wo das im nächsten Moment hingeht, wo es endet.« Komponieren als Abenteuer ins Ungewisse, getreu der ästhetischen Radikalität eines Musikers, der lapidar bekennt, Musik sei Wagnis des Menschen. Hespos' Werkkommentare sind Muster an aphoristischer Verknappung der Rede, sind selber, da wo die meisten Komponisten zu langatmigen Exegesen und Rechtfertigungen ansetzen, lyrische Epigramme:

dschen
das erregende ist wie eine offene
schale (schreien, flüstern, singen)

point
nacheinander/zugleich
interferenzen
musik – die vielzüngigkeit von stille

für cello solo
... stille – klang – stille ...
teilhaben an der atmung von
unbekanntem

conga
streichen ... gewürgtes jetzt blasen ...
ermöglichende schwinggebärde
trommeln...'kometenturnen'
(werden – vergehen)

profile
tun, was man sich träumt gänzlich
anderes tun!

harry's musike
spuren kratzen in die große stille

en-kin
das fern-nahe

go
schwankungen von kaum/noch
wir werden im Zentrum der dinge
glücklich sein?

Obwohl sich Hans-Joachim Hespos neuerdings mit dem Musiktheater beschäftigt und, nach dem »Triadischen Ballett« Oskar Schlemmers (1976), im Juni dieses Jahres in Hannover zum erstenmal eine Kurzoper vorstellen will (»spot – ein Aufbruch zum integralen Theater«), hat sich weder an seiner musikalischen Sprache, noch an seiner Musikanschauung durch fast zwei Jahrzehnte hindurch Einschneidendes geändert. Man könnte ihm künstlerischen Stillstand vorwerfen oder aber genausogut behaupten, er sei schon vor fünfzehn Jahren so weit »avant« gewesen, daß er bis heute nicht überholt werden konnte. Seine musikalischen Funde, die kruden oder ein-tönigen Verläufe seiner Stücke tragen das Signum der ästhetischen Destruktion und bilden doch zwingende positive Kraftfelder. Unbeugsam, unberührt durch Modeströmungen, pocht er auf die »Härte des Kunstwerks«, besteht er darauf, daß der

Hörer, durch kein milderndes Zugeständnis weich gemacht, zu ihm sich bemühe. Er selber gab einmal Rat, wie das geschehen, wie (zu ergänzen) Musikkunst-Kommunikation überhaupt vor sich gehen solle: »Hören – zweifeln – immer wieder hören – allmähliches Ertasten. – Quälende Prozesse. – Wahrnehmen – Erfahrungsräume ermöglichen.« Und auf die selbst gestellte Frage »wozu?« zitiert Hespos damals Theodor W. Adorno: »Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.« Zu diesen Dingen steht er wohl noch immer.

...stille – klang – stille...

The Composer Hans-Joachim Hespos

These recordings were made in connection with »Wintermusik '80,« a program presented by Ensemble 13 in the Baden-Baden Convention Hall on 22 February 1980. This presentation occasioned the following article by Wolfgang Schreiber in the Süddeutsche Zeitung of 8 March 1980:

The titles of his pieces often sound like acoustic ciphers and signals, coded, onomatopoetic, short and to the point: »dschen«, »stoub«, »splash«, »break«, »SNS«, »KA«, »GO«, »pleuk«. Others seem to be somewhat less cryptic, »keime und male«, »druckspuren ... geschattet«,»zeitweise«,»palimpsest«. In any case it is difficult – and perhaps more difficult than it is with other composers – to find the words to describe the music of Hans-Joachim Hespos, an uncompromising outsider among today's German composers. His music exhibits a predilection for the sudden attacks and surprise entries of sound figures often taxing the instruments to the extreme, for the momentary scream punctuated by the silence of long and uneasy seconds; it creates suspense for the listeners and perhaps fear and panic as well; it makes for instant shock; it refrains from any sort

of habituation, from any sort of familiarity. The musicians meet with a clearer form of discourse in the composer's scores. On the last page of »GO«, a piece for eight brass instrumentalists and one pianist, Hespos offers separate playing instructions for each musician in addition to the general orientation of the basic »extremely swift« tempo. When read from top to bottom, these instructions resemble what might be lines from the lyrical grotesque. No one has been able to approach Hespos in the verbal concreteness and precision of his appeals to the performing imagination:

verquietscht (oboe)
in sich schleifig (English horn)
grob gestochert (bassoon)
holpernd verschmiert/breit verquetscht (contrabass sarrusophone)
kreischend verzogen (clarinet)
versprillt (tárogató)
scharf gerissen/knarrend verpreßt/ aufbrüllend (trombone)
knarrend frullando/wuchtig geknallte Ansätze (tuba)
berstend grotesk, fff (piano)

»Wintermusik« '80, the Baden-Baden program presented by Ensemble 13 and its director Manfred Reichert, offered an afternoon and evening of music by Hans-Joachim Hespos: nine pieces in all amounting to eighty minutes of playing time. Rehearsals had been held since December in preparation for the concert and recording. The composition »point« of one minute and thirty-four seconds consumed five hours of rehearsal time and two hours of the recording session. The strain of the preparation, the struggle for precision and of nerves waged over a number of weeks – all of this was clearly written on the faces of the musicians, their conductor, and the composer, whose presence had been required.

Although Hans-Joachim Hespos has been a known quantity in the avantgarde camp of postwar music for quite some time now, he has remained an outsider among outsiders. He was born in East Friesland in 1938, received violin instruction and taught himself composition, and currently resides in Delmenhorst. His half-day teaching duties at an experimental school offer him financial independence. And creative independence as well. A composer who is so insistent about the creation of aesthetic products of utopian dimensions no doubt requires everyday reality as a starting point for the realization of »border crossings« (a key term in his aesthetics). In the Baden-Baden program Hespos cites a passage from Artaud which, along with a statement by Günter Eich, reveals that social

change is a motivating force behind his efforts, »To reach a point at which things have to burst if there is to be a new beginning ... to bring the mind into a state of frenzy, to an intensification of its energies ... the whole tension between human and instrument.« And Eich, »We know that the establishment is interested in having all art not cross over the borders of innocuousness.«

The special quality about Hespos as a composer has to do with the fact that for him such categories are more than rhetorical goals, they are embedded in his pieces. And at their most obvious in his use of the tools of the musical trade. »Human and Instrument«: this is the latent theme of all his compositions, especially as reflected under the headings of human and instrument as a conspiratorial union, human versus instrument, and human on the borders of playability. This is apparent in many respects. Hespos demands what is virtually unplayable music from the musician. In »point« he has composed barely decipherable and minute tumult passages of massed brass instruments. In »harry's musike« for bass clarinet solo, he instructs the soloist to intensify his playing to the point of ugliness (»ins Häßliche breit verquetschend steigern«). In »conga« for string septet, conga, and tenor saxophone, he writes of disrepair and demolition at the end of the solo brass part (»kaputt – in sich grob demoliert«). Even in pieces for large orchestra he banishes individual parts from the music stand and requires playing from the whole scores (which is why scandals have occurred in years past, even among orchestras with avant-garde experience). He forces his musicians to learn a new verbal language to go along with the new musical language (for Hespos »versprillt« refers to the sound of boiling water). He includes forgotten musical instruments in the musical process. In all his compositions Hans-Joachim Hespos advances the central postulate identified by Heinz-Klaus Metzger as »the protest of the subject against its own imminent historical liquidation«.

It was another grueling Hespos session in the foyer of the Baden-Baden Convention Hall and with a dozen orchestral musicians and a noticeably young audience. Reichert and the composer had visited the Rastatt, Mannheim, Gaggenau, and Baden-Baden Gymnasien to provide the necessary background on the topics of Hespos and »new music«. And now whole school classes were in attendance at the discussions between the concert presentations. One of the musicians said that even though he had often played the pieces, he still did not know »what Mr.

Hespos is trying to tell me with this music«. Two pupils supported the general maintenance of traditional usage in instrumental matters, »A violin should not make scratching noises!«

For Hespos music is everything perceived by the ear. The rediscovery of instruments which had fallen into oblivion, especially those from the ranks of exotic percussion instruments or the military music of the previous century, is bound up with his calling for a »richness of life in its full variety.« Among these instruments are the sarrusophone (half bassoon, half brass instrument), the heckelphone, the wooden tárogató from Hungary, and various clarinet types. As Hespos has said, »I would rather have a sort of noted risk than to have someone say that things are in order on this planet.« And when he begins a piece, he does so without knowing »where it will lead next, where it will end.« Composing as venturing into the unknown, true to the aesthetic radicality of a musician who sums up his musical creed as human risk-taking. His commentaries on his works are models of the aphoristic abbreviation of discourse. They are lyrical epigrams in an area where most composers engage in longwinded exegesis and self-justification.

dschen
what arouses is like an open covering
(screaming, whispering, singing)

point
in a series / at the same time
interferences
music – the multilinguality of silence

for cello solo
... silence – sound – silence ...
participation in the respiration of
unknown

conga
bowing... choked present
blowing... enabling swing gestures
drumming...'comet sporting'
(coming into being departing)

profile
doing what one dreams of doing
doing something completely different

harry's music pieces
marks scratching into the great silence

en-kin
the far-near

go
reelings of scarcely/still
will we be happy at the center of things?

Although Hespos has recently turned to music theater and intends to present his first short opera (»spot – ein aufbruch zum integralen theater«) in Hannover in

June of this year (after Oskar Schlemmer's *Triadisches Ballett* of 1976), there have been almost no important changes in his musical language or orientation for two decades. One could charge him with artistic standstill or argue just as well that he was so »avant« fifteen years ago that musical developments have not yet overtaken him. His musical discoveries, the crude and single-tone courses of his pieces bear the stamp of aesthetic destruction while forming compelling, positive magnetic fields. Inexorable, unaffected by fashionable trends, Hespos insists on the »harshness of the work of art« and that there shall be no mitigating concessions to soften up, to woo the listener. He himself once suggested how artistic communication should proceed in music, »Hearing – doubting – repeated hearing – gradual groping. – Agonizing processes – perceiving – rendering possible experiential realms.« And in answer to his own question »What for?« Hespos responded at that time with a quotation from Theodor W. Adorno, »Today the form of all artistic utopia is, making things without knowing what they are.« He no doubt continues to abide by such things.

Translated by Susan Marie Praeder

...stille – klang – stille...

Le compositeur Hans-Joachim Hespos

Les enregistrements que nous vous présentons furent réalisés en liaison avec la manifestation «Wintermusik '80» que l'Ensemble 13 organisa le 22 février 1980 à Baden-Baden. Wolfgang Schreiber rédigea l'article suivant pour le «Süddeutsche Zeitung» du 8 mars à propos de cette «Wintermusik '80»:

Les titres de ses morceaux sonnent comme des combinaisons secrètes et des signaux, codés, semblables à des onomatopées, concis: «dschen», «stoub», «splash», «break», «SNS», «KA», «GO», «pleuk». D'autres se livrent apparemment un peu plus: «des germes et des taches», «traces de pression... ombré», «temporairement», «palimpseste». En tout cas il est difficile – et peut-être plus difficile que pour d'autres compositeurs – de décrire avec des mots la musique de Hans-Joachim Hespos, qui demeura conséquemment un solitaire parmi les compositeurs allemands. Elle a une prédilection pour l'irruption de figures sonores brusques, soudaines, qui arrivent par surprise et pour la réalisation desquelles les instruments sont mis à contribution d'une manière extrêmement exigeante, pour le cri strident bref et, entre-temps, le silence, durant de longues secondes chargées

d'inquiétude; elle met l'auditeur dans un état de tension, allant peut-être même jusqu'à l'effrayer et l'affoler, elle veille à lui procurer un choc foudroyant, elle refuse toute accoutumance, toute impression de familiarité.

Les partitions de Hespos confrontent les musiciens à un langage plus précis: sur la dernière page de «GO», un morceau pour huit instrumentistes à vent et un pianiste, le compositeur a préparé à chaque fois pour chaque musicien, dans un tempo de base «extrêmement rapide», des indications de jeu individuelles, qui se lisent de haut en bas, comme les lignes d'une farce lyrique. Seul Hespos a fait appel à la fantaisie des interprètes d'une manière aussi concrète et précise sur le plan du langage:

avec un son grinçant (hautbois)
coulé en soi (cor anglais)
grossièrement creusé (basson)
en cahotant et barbouillé/largement
écrasé (contrebasse-sarrusophone)
en poussant des cris perçants,
grimaçant (clarinette)
avec un bruit d'ébullition (tárogató)
déchiré avec précision/comprimé en
grinçant/en hurlant (trombone)
en faisant des «frullando»
grinçants/des attaques qui explosent
violemment (tuba)
éclatant et grotesque, FFF (piano)

«Wintermusik'80»: tel est le nom de la manifestation organisée par l'Ensemble 13 et son chef Manfred Reichert afin de jouer et de présenter durant un après-midi et une soirée de la musique de Hans-Joachim Hespos: en tout neuf morceaux d'une durée totale de 80 minutes, pour la production desquels on avait répété depuis le début du mois de décembre. La composition «point», qui dure exactement 1 minute et 34 secondes, nécessita à elle seule cinq heures de répétition et deux heures d'enregistrement. A la fin, on pouvait nettement lire sur les visages des musiciens, de leur chef et du compositeur, dont la présence fut nécessaire, la dureté du travail effectué, le combat mené durant des semaines pour parvenir à la précision et les nerfs que ce travail leur avait coûté.

Hans-Joachim Hespos n'est plus, depuis longtemps, un inconnu dans le camp «avant-gardiste» de la musique de l'après-guerre, mais il est resté un solitaire – parmi les solitaires. Il naquit en 1938 dans la Frise Orientale, étudia le violon, acquit sa formation de compositeur en autodidacte et vit aujourd'hui à Delmenhorst. Il conserve son indépendance grâce à l'emploi à mi-temps qu'il occupe dans une école expérimentale. Il en va de même pour son indépendance artistique: un compositeur qui installe ses productions esthétiques de manière si intraitable

dans l'utopie a certainement justement besoin pour cela de se fonder sur la réalité quotidienne pour rendre le «dépassement» (un mot-clef de son esthétique) réel et effectif. Sur le programme de Baden-Baden, Hespos cite des paroles de Artaud qui – avec une phrase de Günter Eich – permettent de percer l'impulsion, visant à transformer la société, qui l'animait au début: «Parvenir à un point auquel les choses doivent éclater, lorsqu'il doit y avoir une nouvelle renaissance/un nouveau début...conduire l'esprit à une frénésie, à une augmentation de ses énergies...tout l'écart qui existe entre l'homme et l'instrument». Et Eich: «Nous savons que le pouvoir a intérêt à ce que aucun art ne dépasse les limites des choses inoffensives.»

Ce qui fait la qualité spécifique du compositeur Hespos c'est que de tels concepts ne s'avèrent pas être chez lui une simple revendication rhétorique, mais qu'ils sont concrètement insérés dans les morceaux. C'est dans sa manière d'utiliser les instruments de musique que cela est le plus évident.

«L'homme et l'instrument» – c'est le thème secret de toutes ses compositions, surtout de manière exacerbée: l'homme et l'instrument qui se liguent pour faire corps, l'homme dans sa lutte avec l'instrument, l'homme aux limites de ce qui est encore jouable. Cela est perceptible à de nombreux niveaux: Hespos exige du musicien des choses qui sont presque irréalisables. Dans «point» il a composé jusque dans les moindres détails, d'une manière presque i,déchiffrable et minutieuse, des passages de «vacarme» dans lesquels les instruments à vent sont concentrés. Dans «harry's musike» pour clarinette basse solo, il exige du soliste qu'à un certain endroit, il «intensifie son jeu en l'écrasant largement pour le rendre laid». Dans «Conga», un morceau pour septuor à cordes, conga et saxophone ténor, il écrit à la fin de la partie de l'instrument à vent solo: «kaputt – en soi grossièrement démoli». Même pour les grands morceaux orchestraux il refuse que les musiciens des différents pupitres lisent sur des parties séparées et ,au lieu de cela, il exige qu'ils jouent à partir des partitions (c'est pourquoi dans les dernières années il y eut continuellement des éclats, même au sein des orchestres possédant une certaine expérience de la musique d'avant-garde). Il oblige les musiciens à apprendre également, en plus du nouveau langage musical, un nouveau langage verbal (par le terme «versprillt», Hespos entend le bruit de l'eau portée à ébullition). Il met en jeu des instruments oubliés. Hans-Joachim Hespos se présente avec ce postulat fondamental,

qui est caché dans toutes ses compositions, dans lequel Heinz-Klaus Metzger discerna «l'objection faite par l'individu à la liquidation historique croissante dont il fait l'objet».

C'est à nouveau dans une session explosive consacrée à Hespos que s'étaient embarqués une douzaine de musiciens d'orchestre et un public étonnamment jeune, dans le foyer du Palais des Congrès de Baden-Baden. Reichert et le compositeur s'étaient auparavant rendus dans les lycées de Rastatt et Mannheim, Gaggenau et Baden-Baden et ils avaient préparé le terrain en organisant des cours d'introduction sur la musique de Hespos et la «musique moderne»; à présent les élèves de classes entières étaient présents, durant la pause entre les blocs formant ce concert, pour prendre part à la discussion. Un des interprètes affirma même que bien qu'il ait souvent joué les morceaux «il ne savait pas ce que Monsieur Hespos voulait lui dire avec cette musique» et deux élèves voulaient à tout prix que l' on continue à employer les instruments selon la manière traditionnelle («un violon ne doit pas grincer!»). Pour Hespos, tout ce «qui passe par l'oreille» est de la musique tout comme la redécouverte d'instruments qui avaient disparu – surtout dans le domaine des instruments à percussion exotiques et de la musique militaire du siècle précédent: le sarrusophone, moitié basson, moitié cuivre, le heckelphone, le tarogato en bois de Hongrie; les multiples accords de la clarinette –, tout cela est pour lui inséparable de l'exigence de la «richesse de la vie dans son entière variabilité». Hespos: «je préfère une sorte de risque noté plutôt que d'entendre quelqu'un dire que quelque chose irait bien sur cette planète». Et lorsqu'il entame un morceau il ne sait pas «vers quoi il tend dans l'instant suivant, où cela se termine.» La composition vécue comme une aventure dans l'incertain, en accord avec l'extrémisme esthétique d'un musicien qui reconnaît d'une manière lapidaire que la musique est une entreprise hasardeuse de l'homme. Les commentaires de Hespos au sujet de ses oeuvres sont un modèle de raréfaction aphoristique du langage, ils sont eux-mêmes, là où la plupart des compositeurs entament de longues exégèses et des justifications, des épigrammes lyriques:

dschen
ce qui est excitant est comme une coquille ouverte (crier, murmurer, chanter)

point
l'un après l'autre/en même temps
interférences
musique – les nombreuses langues du silence

pour violoncelle solo
... stille – klang – stille ...
participer à la respiration de l'inconnu

conga
effleurer... jouer à présent en faisant entendre un son étranglé... faire un mouvement vibratoire qui offre des possibilités tambouriner...«gymnastique des comètes» (devenir disparaître)

profile
faire ce dont on rêve
faire quelque chose de complètement différent

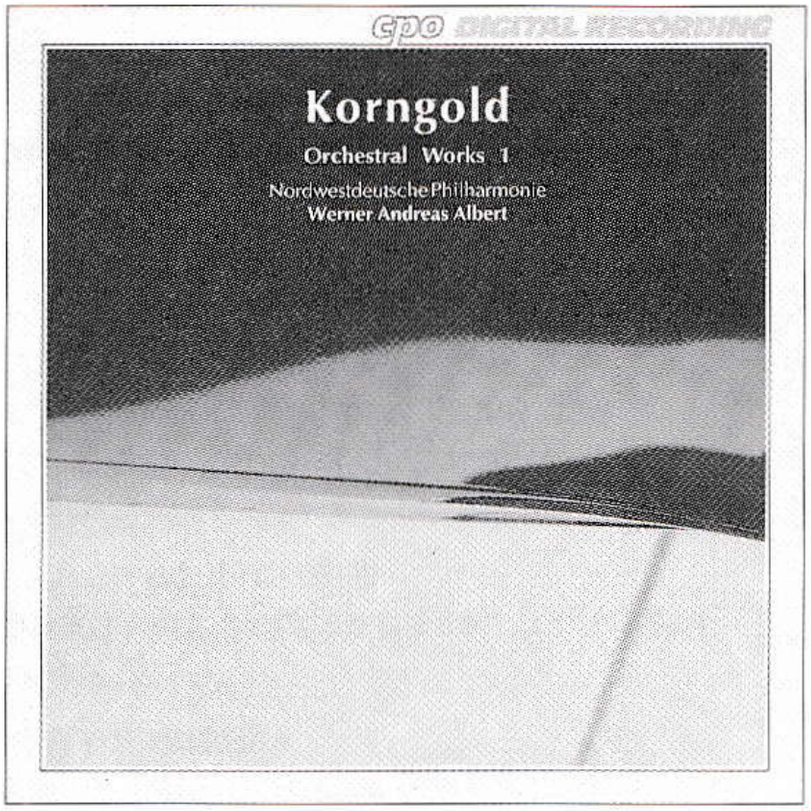
harry's musike
gratter pour faire des traces dans le long silence

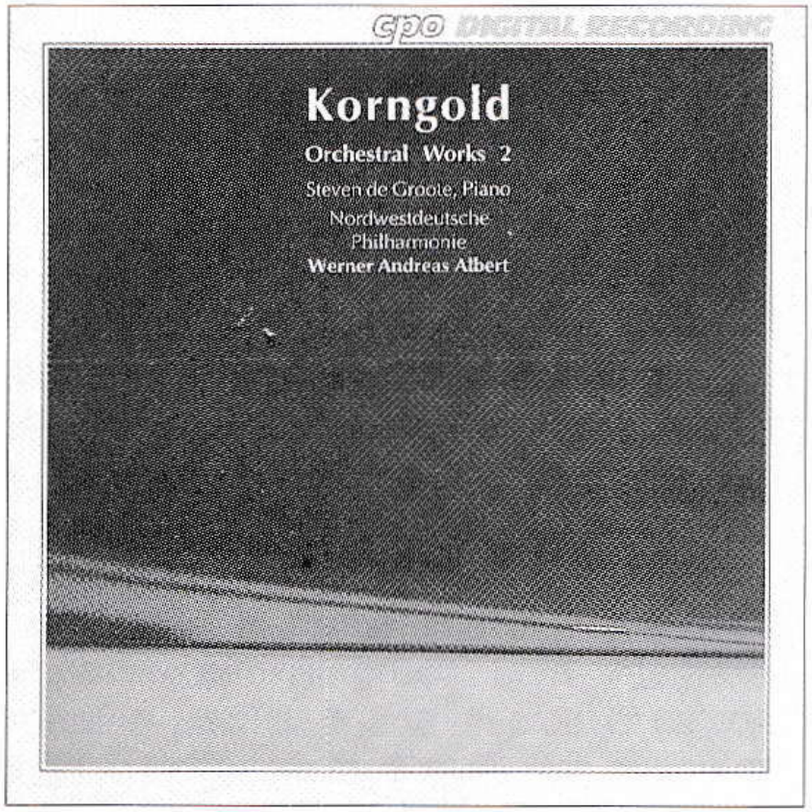
en-kin
la notion loin – près

go
oscillations de l'à peine/serons-nous
nous aussi heureux au coeur des choses?

Bien que Hans-Joachim Hespos travaille depuis peu sur le théâtre musical et qu'après le «Triadisches Ballett» d'Oskar Schlemmer (1976) il envisage de présenter pour la première fois à Hannover, au mois de juin prochain, un mini opéra («spot – ein Aufbruch zum integralen Theater»), son langage musical et sa conception de la musique n'ont pas connu, au cours de presque deux décennies, de changement radical. On pourrait lui reprocher une certaine stagnation musicale mais, peut-être, tout aussi bien affirmer qu'il y a quinze ans il était déjà tellement en «avance» que jusqu'à présent il ne put être dépassé. Ses trouvailles musicales, les développements rudes ou bien monotones de ses morceaux portent le signe de la destruction esthétique et constituent cependant des champs d'énergie positifs convaincants. Inflexible, resté en dehors des courants de la mode, il revendique la «dureté de l'oeuvre d'art» et exige que l'auditeur se donne la peine de venir à lui, sans avoir été amené à céder par une concession lui procurant un soulagement. Il donna lui-même un jour son avis sur la manière dont cela devait se dérouler, comment (pour compléter cette idée) la relation art musical-communication doit en somme se passer: «Ecouter – douter – toujours réécouter – toucher et sentir peu à peu. Opérations torturantes. – Percevoir – Rendre possibles des espaces d'expérience». Et en réponse à la question «dans quel but?» qu'il avait lui-même posée, Hespos cita alors Theodor W. Adorno: «Aujourd'hui la forme de toute utopie artistique est: Faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont.» C'est encore pour de telles choses qu'il s'engage aujourd'hui.

Traduction: Sylvie Gomez





Also available from CPO :

Erich Wolfgang Korngold
(1897-1957)

Orchestral Works Vol. 1

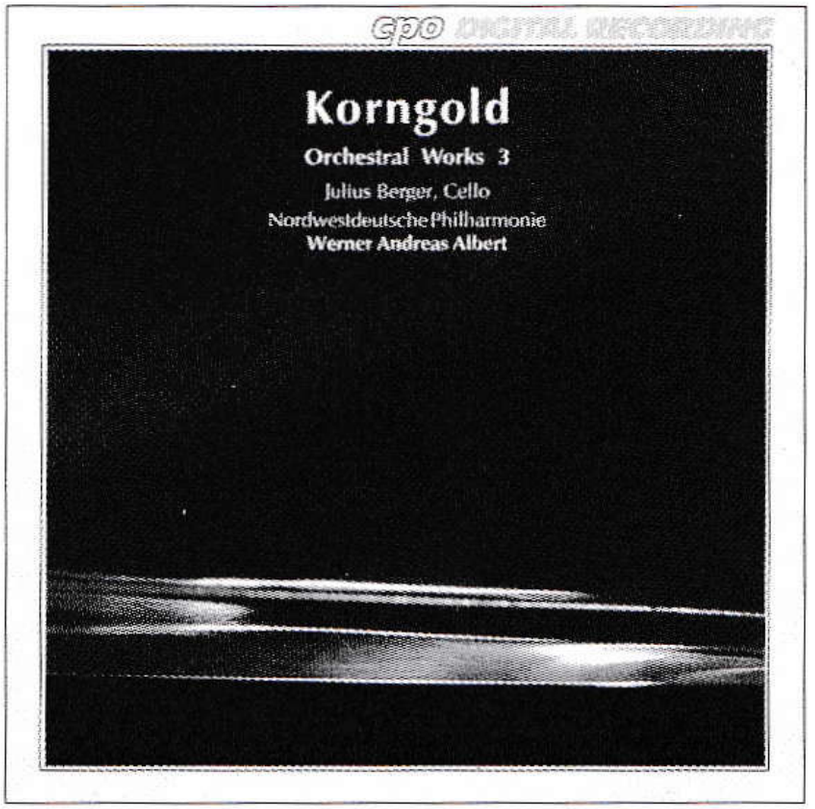
Der Schneemann (Prelude, Serenade & Entracte; 1908); Schauspiel Overtüre op.4; Sinfonietta op.5
Nordwestdeutsche Philharmonie,
Werner Andreas Albert
CPO 999 037-2 (ADD/DDD, 85-90)

Orchestral Works Vol. 2

Much ado about nothing op. 11; Sursum Corda op. 13; Concerto for piano left hand and orchestra op. 17
Steven de Groote, Piano;
Nordwestdeutsche Philharmonie,
Werner Andreas Albert
CPO 999 046-2 (DDD,88/89)

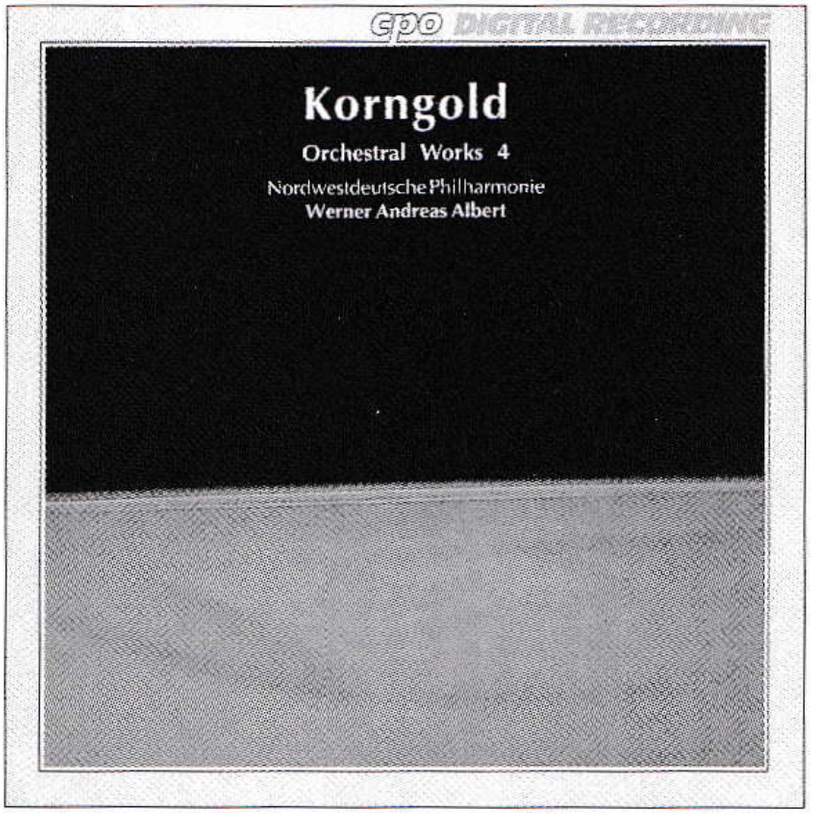
Orchestral Works Vol. 3

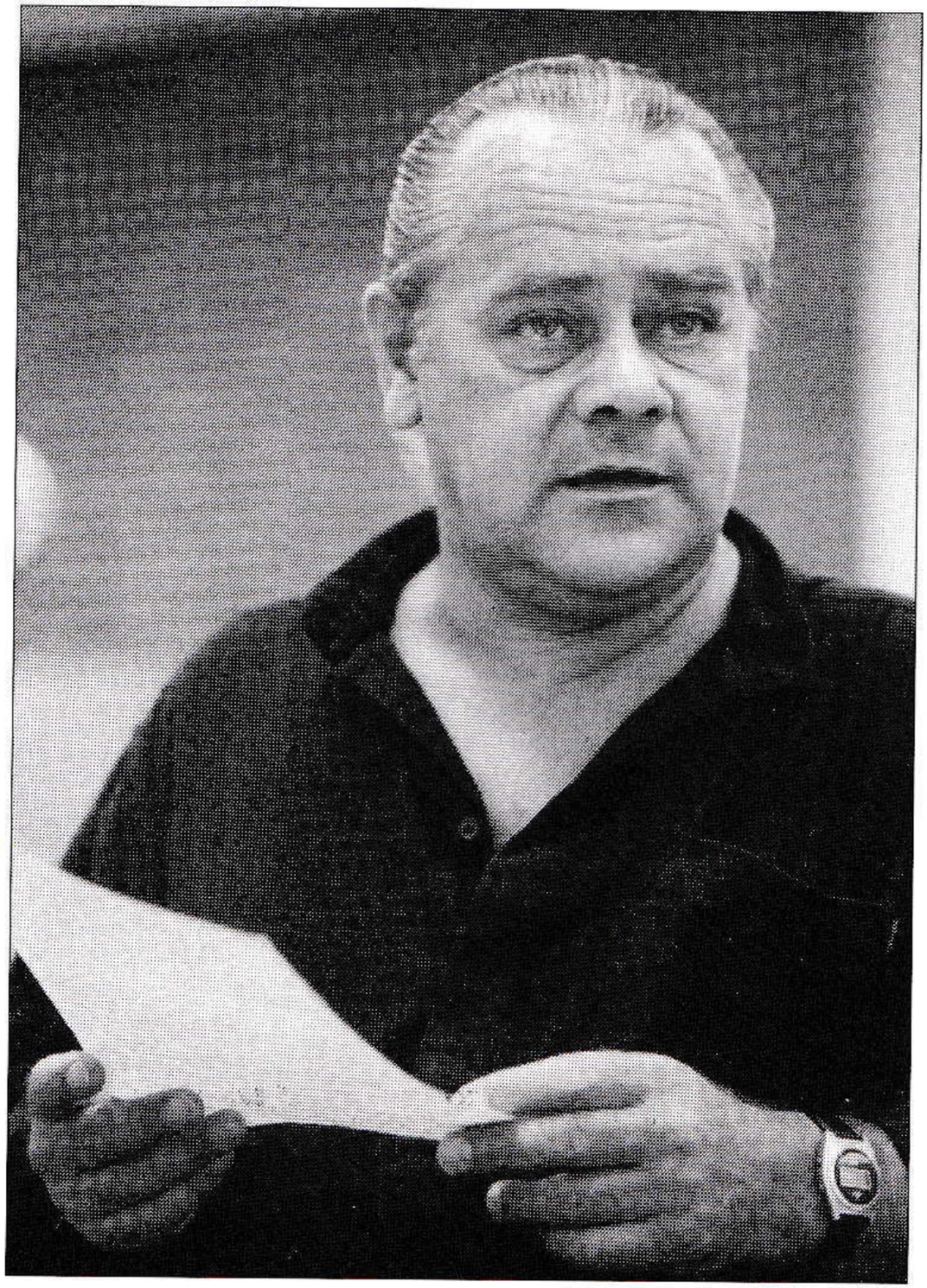
Baby Serenade op. 24; Cello Concerto op. 37; Symphonic Serenade op. 39
Julius Berger, Cello;
Nordwestdeutsche Philharmonie,
Werner Andreas Albert
CPO 999 077-2 (DDD,89-91)



Orchestral Works Vol. 4

Symphony op. 40; Theme and Variations op. 42; Straussiana (1953)
Nordwestdeutsche Philharmonie,
Werner Andreas Albert
CPO 999 146-2 (ADD/DDD,87-90)
Gramophone 10/91: " ... the overall impression left by this devoted four-disc survey is of an exceptionally gifted composer whom the musical world has been too ready to snub or to ignore. Full marks throughout the set for sensible and informative notes, well translated."





Hans-Joachim Hespos

CPO 999 052-2