

Enrico Chapela



Photo: Enrico Chapela, © Bernd Uhlig

Der Lärm der Welt – und die Stille danach

Ein Porträt des mexikanischen Komponisten Enrico Chapela
Von Jürgen Otten

Seinen etymologischen Ursprung hat das Wort (wie so viele) im Griechischen: Synkope setzt sich zusammen aus den Begriffen syn (zusammen) und koptein (schlagen). Während in der Medizin eine kurz andauernde Bewusstlosigkeit so definiert wird und die Sprachwissenschaft den Ausfall eines unbetonten Vokals zwischen zwei Konsonanten im Wortinnern damit bezeichnet, hat sich die Synkope in der Musik als eine besonders pointierte Form der rhythmischen Verschachtelung bewährt. Dort, wo man im natürlichen Fluss der Dinge eigentlich einen (also den nächsten) Ton erwarten würde, erklingt dieser noch nicht. Oder ist bereits verfrüht erklingen. Jedenfalls findet eine Verschiebung statt.

Lateinamerikanische Komponisten haben sich dieses Mittels stets reichlich bedient, doch nicht aus Gründen des Effekts: Es ist Teil ihres Verständnisses von Musik. Und so nimmt es wenig Wunder, dass auch im Oeuvre Enrico Chapelas der Synkope eine bestimmende Rolle zukommt. Keines seiner Stücke, mögen sie musikalisch, semantisch oder architektonisch von noch so unterschiedlicher Kontur sein, verzichtet auf die Synkope als stilbildendes oder zumindest zuspitzendes Element. Damit ist zugleich ein weiterer Wesenszug dieser Musik beschrieben: Chapela liebt die Asynchronität, das Ungleichzeitige: das Widerständige.

Erst seit nunmehr zehn Jahren komponiert der 1974 in Mexico City geborene Künstler. Das Fundament legte er mit einer Ausbildung am Centro de Investigación de la Música in seiner Heimatstadt. Weitere Kompositionsstudien führten Chapela nach Paris; wichtige Impulse erhielt er dort vor allem von Horacio Vaggione und José Manuel López López. Beschaut man seine ungemein rasch fortschreitende Entwicklung innerhalb dieses leicht überschaubaren Zeitraums, lässt sich zweierlei konzedieren: einmal ein fulminanter Ausstoß an Werken. Und, damit verbunden, ein stupender Zuwachs an Komplexität in seinen Partituren.

Von Hause aus ist Enrico Chapela Gitarrist. Seinen Niederschlag findet dies in Kompositionen wie Melate Binario für akustische Gitarre oder auch Crucigramma für Streichquartett und Gitarrenquartett. Der großen Form hat sich Chapela erstmals in dem 2003 uraufgeführten symphonischen Poem Ínguesu zugewandt, das zumal durch seine Artistik besticht, aber ebenso sehr durch seine formale und

klangliche Brillanz. Grundlage der Komposition bildet, man höre und staune, ein Fußballspiel. Jedoch nicht irgendeines. Da der Auftrag zu Ínguesu vom Symphonieorchester Carlos Chavez kam, das qua Namen dem bislang bedeutendsten mexikanischen Komponisten huldigt, entschied sich Chapela, der von Chavez' musikalischem Denken sichtlich beeinflusst wurde, dafür, den gleichermaßen heroischen wie historischen Sieg der mexikanischen Fußballmannschaft gegen die Göttersöhne Brasiliens beim Confederationscup 1999 in Mexico City in Töne zu setzen, um, wie er selbst bekennt, ein ultimatives nationales Musikdrama zu schreiben.

Ínguesu, mit einer Dauer von neun Minuten betont konzis – und damit typisch für Chapelas Ästhetik einer (wenn auch völlig anders verklanglichten) webernschen Materialkonzentration – ist eine Partitur der konsequenten Zuspitzung, ein wahres Klang-Drama, das den Charakter eines packenden Fußballspiels in kongenialer Weise widerspiegelt. Transferiert ist elektrisierende Spannung, die mehr und mehr ins Nervös-Neurotische driftet, bald schon schier unaushaltbar wird und die schließlich in eine finale Explosion im dreifachen forte mündet, die durchaus erlöserische Funktionen einnimmt. In seiner perkussiven Energie (Chapela verwendet Pauken und vier Schlagwerke) erinnert (nicht nur) dieses Opus entfernt an Strawinskys Pariser Ballettmusiken, an Sacre, Petruschka und an den Feuervogel. Nur verknüpft sich diese Energie mit Motiven aus der mexikanischen und brasilianischen Volksmusik sowie mit Stadiongesängen, die ein jedes Kind in Mexiko kennt.

Dem Eindruck des Folkloristischen (und damit womöglich Affirmativen) tritt die Musik durch ein hohes Maß an verfeinerten (poly)rhythmischen Strukturen entgegen. Chapela, das wird hier evident, ist ein Meister der Dramaturgie. Und nicht nur in dieser kaleidoskopisch schillernden symphonischen Dichtung, sondern genuin darf für seine Musik gelten, was Adorno weiland über den späten Beethoven schrieb: dass nämlich diesen Stücken das Prinzip der prozessoralen Schumpfung eingeschrieben sei. Das Material wird nicht mehr lang und breit ausgeführt und durchgeführt, es stellt sich in gebündelter Form dar.

Die daraus resultierende atmosphärische Dichte in Chapelas Kompositionen wird noch befördert durch den Prozess der Kristallisierung. Nicht unähnlich der nordamerikanischen minimal music, verwendet Chapela wenige (in sich fest gefügte) Motive als patterns, die das Spiel-Feld „bevölkern“. Immer wieder tauchen diese Motive im musikalischen Raum auf, und bilden sie zugleich gewissermaßen das Gerüst, das diesen Raum zusammenhält. Von Leitmotiven im Sinne einer spätromantischen (oder gar Wagnerischen) Anschauung zu sprechen, verbietet sich allerdings allein schon deswegen, weil diesen Motiven in ihrer Faktur weit weniger ein melodisches Illusionspotential denn vielmehr der rhythmische Geist der zeitgenössischen Moderne eignet.

Der Blick des mexikanischen Komponisten weitet sich innerhalb dieses Denkens auch über die Grenzen der sogenannten E-Musik hinaus. Ein Werk wie Irrational Music ist, zumal mit den bei Chapela stilimmanenten rhythmischen Verschränkungen und Überblendungen, erkennbar archaisch-vitalistisch gefügt. Doch ebenso unverkennbar sind – insbesondere in der hochgradig expressiven (und teilweise hochgradig aggressiven) Suite La nato es neta für Rocktrio und akustisches Quintett – die Einflüsse einer Ästhetik zu spüren, wie sie etwa der

amerikanische Experimentalist John Zorn verkörpert. Gleichfalls evident ist – sowohl in Irrational Music als auch in S.O.S. für Kammerensemble von 2005 – die Neigung zu clusterartigen Strukturen, die sich aus expandergleich auseinander gezogenen und wieder kontrahierenden Glissandi und Multiphonics speisen, dabei aber auf ein dialogisches Verfahren gründen. Die finesse de esprit liegt hierbei in der Wahrnehmung durch den Hörer: Das scheinbar Chaotisch-Floskelhafte, klanglich indifferent Scheinende entpuppt sich beim Blick in die Partitur als das konsequent verfochtene Prinzip einer kanonischen Imitation. Es empfiehlt sich daher, wie bei jeder präzise organisierten Musik, ein genaues, affektiv-analytisches strukturelles Hören.

Vor überraschenden Wendungen, die oberflächlich wie Störungen der Organik wirken, bei genauerer Analyse aber als präzise ausgeklügelte, dramaturgisch begründete Manöver erkennbar werden, ist man gleichwohl nicht gefeit. Im bereits erwähnten Stück S.O.S. etwa sind die Entwicklungsprozesse mehrfach unterbrochen. Und etabliert sich plötzlich, gegen alle bisher waltende klangliche Härte, ein melancholischer Melos, der anmutet wie ein Antiphon der Empfindsamkeit. Chapela wählt die Kombination solcher habituell divergenter Klangmodelle bewusst. Sein Wollen geht dahin, den Lärm der Welt (der vom alltäglich anschwellenden Lärm seiner Heimatstadt Mexico City wohl nicht nur ein Mal übertroffen wird) ebenso zu komponieren wie die Stille danach und davor: die Hoffnung auf das Dazwischen. Das Wort vom Klang-Körper gewinnt in seinen Werken so eine ganz direkte, fassbare Bedeutung. Denn diese Klang-Körper, sie vibrieren so stark, dass man nicht umhin kann, sich ihrer Faszination hinzugeben.