

SIKORSKI

magazine

Verfremdung
und Technik

Auf den Spuren
ferner Völker
und ihrer
Instrumente

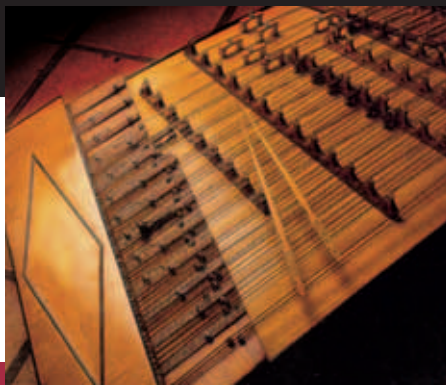
Naturmaterialien:
Wasser
und
Steine



*AUS FERNEN
LÄNDERN,
VON FREMDEN
KULTUREN*

– Musik für nicht alltägliche Instrumente





Das Yangqin ...: Seite 08



Die Erhu ...: Seite 09



Die Zheng ...: Seite 04



Der Ruan ...: Seite 07

CONTENTS

AUF DEN SPUREN FERNER VÖLKER UND IHRER INSTRUMENTE

- 04 China
- 12 Japan
- 13 Vorderer Orient
- 15 Russland
- 17 Südostasien

VERFREMDUNG UND TECHNIK

- 18 „Täuschungsmanöver“
– klassische Instrumente
ahmen Volksinstrumente nach
- 19 Präpariertes Klavier
- 21 Verwandlung klassischer Instrumente
- Das Euphonium

NATURMATERIALIEN: WASSER UND STEINE

- 22 „Wasserspiele“
– Sofia Gubaidulina
und das Aquaphon
- 23 Multimedia mit Steinen
– Tan Duns Werk „The Map“

IMPRESSUM

Quartalsmagazin der SIKORSKI MUSIKVERLAGE
erscheint mind. 4x im Jahr - kostenfrei

VERLAG

Internationale Musikverlage Hans Sikorski
Briefanschrift: 20139 Hamburg,
Paketanschrift: Johnsallee 23, 20148 Hamburg,
Tel: 040 / 41 41 00-0,
Telefax: 040 / 44 94 68,
www.sikorski.de, contact@sikorski.de

Fotonachweis: Chen mit Qin: Friedrich Riehel / Tan Dun: Regine Koerner
Ali-Sade: Sikorski-Archiv / Kantscheli: Priska Ketterer / Firssowa: Sikorski-Archiv

Hinweis: Wo möglich haben wir die Inhaber aller Urheberrechte der Illustrationen
ausfindig gemacht. Sollte dies im Einzelfall nicht ausreichend gelingen oder es zu
Fehlern gekommen sein, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu melden, damit wir
berechtigten Forderungen umgehend nachkommen können.

REDAKTION
Helmut Peters

ARTWORK
zajaczek.com

EDITORIAL

Liebe Leser,

kein Geringerer als der große Dichter Thomas Mann bemerkte einmal: „Die Gewohnheit ist ein Seil. Wir weben jeden Tag einen Faden, und schließlich können wir es nicht mehr zerreißen.“ Der kreative Geist ist ganz explizit an ein solches Weben gewöhnt. Allein er webt nicht unbedingt um des Anknüpfens willen, nicht um Vorhandenes fortzusetzen, er will Neues, Unerhörtes und Unerwartetes schaffen. Zu diesem Zweck durchbrechen viele Autoren stilistische oder kompositionstechnische Vorgaben oder wählen ein exotisches Instrumentarium.

Einige Instrumente, von denen man zum Teil vielleicht noch nie etwas gehört hat, möchten wir Ihnen in diesem Heft ausführlicher vorstellen. Das riesige Gebiet der Volksinstrumente aus Asien oder Russland wird dabei ebenso gestreift wie die vielen Verfremdungen und Eingriffe in den gewohnten Klang klassischer Musikinstrumente, deren Klangspektrum in der Neuen Musik oft zahlreichen Metamorphosen unterworfen ist.

Wir würden uns freuen, wenn wir bei Ihnen die Neugier auf neue, unbekanntere und bereichernde Klänge von Instrumenten wie Aquaphon, Zheng oder Yanggin wecken würden. Gleichzeitig möchten wir Hemmschwellen, die nicht allein in ästhetischer Hinsicht bestehen, sondern auch in Bezug auf schlichte organisatorische Fragen entstehen könnten, reduzieren. Gern ist der Verlag bei der Planung behilflich, z.B. durch die Vermittlung von Interpreten. Wir stehen Ihnen – wie gewohnt – in allen Fragen rund um Ihr Programm mit Rat und Tat zur Seite. Nehmen Sie uns beim Wort!

Dagmar Sikorski
Dr. Axel Sikorski



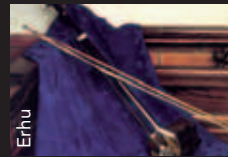
INSTRUMENTE

AQUAPHON	S. 22
BAMBUSFLÖTE	S. 11
BAJAN	S. 15



Bambusflöte

CH'IN	S. 05
DISKLAVIER	S. 06
DUDUKI	S. 18



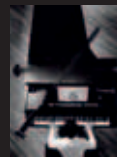
Erhu

ERHU	S. 09
EUPHONIUM	S. 21
GOSCHA NAGARA	S. 13



Pipa

KANUN	S. 13
KOTO	S. 12
NAY	S. 13



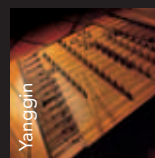
Präpariertes Klavier

PIPA	S. 10
PRÄPARIERTES KLAVIER	S. 19
RUAN	S. 07



Ruan

SHENG	S. 06
TAR	S. 14
THAO	S. 06



Yanggin

UD	S. 14
YANGGIN	S. 08
ZHENG	S. 04

Auf den Spuren ferner Völker

China

Die Musikszene Chinas nimmt eine Sonderstellung in der Entwicklung der zeitgenössischen Musik Asiens ein. Im Gegensatz zu Japan, Vietnam oder auch Korea ist die politische und gesellschaftliche Entwicklung im bevölkerungsreichsten Land der Erde einen anderen Weg gegangen. Ein Komponist wie der aus Peking stammende Xiaoyong Chen berichtet, dass er in seiner Heimat erst spät Zugang zu Notenmaterial westlicher Avantgardisten erhalten habe. Die europäische Moderne wurde in seiner Jugend durch längst verstorbene Komponisten wie Paul Hindemith repräsentiert.

Viele Komponisten dieses allein schon flächenmäßig riesigen Landes, das zudem eine der ältesten Kulturen der Erde repräsentiert, greifen auf Volksinstrumente zurück, die eine Jahrtausende alte Geschichte hinter sich haben. Die Ursprünge chinesischer Volksmusik, die aus Liebes- und Arbeitsliedern entstand, ist dennoch kaum erforscht. Lange vor den Hochkultur-Dynastien Chinas wurde eine Frühform der Hofmusik geschaffen, die ein eigenes Instrumentarium erforderte. Obwohl auch die Chinesen die Oktave in zwölf Töne unterteilen, unterscheidet sich die chinesische Musiktheorie doch erheblich von der abendländischen. Jeder Ton einer pentatonischen Leiter wird nicht durch einen Buchstaben, sondern durch einen Begriff wie „Chang“ (Beratung), „Kong“ (Palast), „Kiao“ (Horn) oder „Yu“ (Flügel) bezeichnet. Mit Hilfe dieser Töne schufen die alten Chinesen ein komplexes System von Modi. In Verbindung mit den 12 Halbtönen der Skala, die sie als Liu bezeichneten, und den fünf gebildeten Modi waren sie in der Lage, sechzig verschiedene Tonarten (Tiao) zu bilden.

Ebenso stringent, wie die Chinesen ihr Tonsystem ordneten, ordneten sie auch ihr reiches, aus Naturmaterialien geschaffenes Instrumentarium. Bis in die Gegenwart gilt die Ordnung chinesischer Instrumente in acht Gruppen, die hierarchisch nach dem Wert des jeweiligen Herstellungsmaterials gebildet wurden: Metall, Stein, Seide, Bambus, Kalebasse, Ton, Leder oder Holz. Häufig sind die gezupften oder gestrichelten Saiteninstrumente, die zum Beispiel

der Seiden-Kategorie zugerechnet werden, und die fast unüberschaubare Vielfalt von Schlaginstrumenten, die heute teilweise auch von der westlichen Avantgarde, dem Jazz und auch der Popmusik verwendet werden. Unter den chinesischen Schlaginstrumenten finden wir Po-chong, Pien-chong, Fang-hiang, der Gong Lo, Yun-lo, die chinesischen Becken Po, die Ling-Glocken sowie die Bronzetrommeln T'ong-ku und die Ledertrommeln Ku.

Interessant ist, dass das für uns meist als typisches Instrument der Spanier betrachtete Kastagnetten-Paar chinesischen Ursprungs ist und dort unter der Bezeichnung „Pei-pan“ neben Holzstäbchen und dem skurril gestalteten Holz-Fisch („Mu-yu“) für rituelle Musik verwendet wird.

Xiaoyong Chen:

- „Circuit“ für Zheng solo (1996)
- Duett für Violine und Zheng (1989)
- „Invisible Landscapes“ für Zheng, Klavier, Schlagzeug und Ensemble (1998)
- „Yang Shen“ für Sopran, drei chinesische Instrumente und Ensemble (2002)
- „Yün“ für Sopran und Ensemble (Flöte, Oboe, Klarinette, Schlagzeug, u.a. Xylophon, Harfe, Zheng, Streichquintett) (1991)

Sofia Gubaidulina:

- „Im Schatten des Baumes“ für Koto, Bass-Koto, Zheng und Orchester (1998)
- *Besprechung unter Japan auf S. 12 in diesem Heft*

Die Zheng ...

... ist ein historisches Saitenzupfinstrument aus China und wird auch Gu, Alt- oder Antik-Zheng genannt. In den vergangenen 2300 Jahren wurde sie sowohl in der Volksmusik als auch im Orchester zur Hofmusik eingesetzt. Auf einen länglichen Korpus werden mehrere Saiten gespannt, deren Anzahl sich von fünf in der frühen Entstehungszeit des Instruments über dreizehn im 6. bis 10. Jahrhundert und später bis sechzehn erhöhte und gegenwärtig einundzwanzig beträgt.

Der einfache Klang des Instruments erinnert an die Harfe, unterscheidet sich von ihr aber wiederum dadurch, dass die Töne durch den Einsatz der linken Hand bis hin zum mikrotonalen Bereich koloriert werden können. Die Zheng erlaubt es, eine Vielzahl von persönlichen emotionalen Haltungen und inneren meditativen Einstellungen auszudrücken. Dabei lässt sich die Tonhöhe durch Vibrati und Glissandi höchst differenziert gestalten.

Die Zheng ist heute beim Publikum ausgesprochen beliebt. Viele Komponisten schreiben sehr gern für dieses Instrument, weil es viele Möglichkeiten sowohl für den musikalischen Ausdruck als auch in technischer Hinsicht bietet. Einer dieser Komponisten ist Xiaoyong Chen, ein heute in Hamburg lebender chinesischer Komponist. Die Reihe seiner Werke für und mit Zheng ist lang. Hier einige Beispiele:

„Circuit“ for Zheng solo (1996)

Die Komposition „Circuit“ für Zheng solo hat Xiaoyong Chen schrittweise in einer für ihn eher untypischen Vorgehensweise erarbeitet. Zunächst entwarf er eine grobe Skizze, die er spielen und aufnehmen ließ. Daraufhin entwickelte er eine zweite Fassung, die er wiederum spielen ließ, um durch weitere Änderungen eine dritte Fassung herzustellen und denselben Evolutionsprozess noch mehrmals zu wiederholen. So kristallisierte sich schließlich nach einigen „Generationen und Transformationen von Skizzen“ ein Ergebnis heraus, das „anders ist, als wenn ich dieses Stück sofort niedergeschrieben hätte - das Werk entstand wie ein Organismus nach

einem langen evolutionären Prozess“ (Chen). Aus anfänglich simplen Formen werden höchst komplexe und farbenreiche Strukturen gebildet, die sich allmählich wieder auflösen - eine Art Kreislauf (circuit). Das Werk wurde für ein Porträtkonzert anlässlich der Verleihung des Bach-Preises der Stadt Hamburg 1996 komponiert und wurde dort von Fengxia Xu uraufgeführt.

Duett für Violine und Zheng (1989)

Xiaoyong Chen verwendet in diesem Werk das jahrtausendealte Instrument seiner Heimat in Verbindung mit der Violine, die gewissermaßen im Zentrum der abendländischen Musikkultur steht. Zu den Besonderheiten des Stückes zählt die subtile Melodik mit ihren permanenten Veränderungen, zeitlichen Dehnungen, Intervallspreizungen, differenzierten dynamischen Unterschieden. Der Rhythmus ist von Sprachphänomenen abgeleitet und teilweise metrisch nicht gebunden. Die mikrotonale und mikrorhythmische Feinstruktur ist hier besonders von Bedeutung.

Chen erläutert: „Für diese Komposition habe ich eine Skala spezifisch für Zheng gestimmt. Sie hat verschiedenartige, nicht temperierte Intervalle, deren Folge sich erst nach zwei Oktaven wiederholt. Diese Skala kann durch Flageolett oktaviert werden und ergibt dann ein mikrotonales Geflecht mit der Ausgangsskala.“

„Invisible Landscapes“ für Zheng, Klavier, Schlagzeug und Ensemble (1998)

Die Komposition gehört zu den populärsten Stücken von Xiaoyong Chen und wurde bereits von der Bremer Kammerphilharmonie auf CD eingespielt. Sie besteht aus drei Hauptteilen und einer Kadenz. In ihnen werden drei gegensätzliche Charaktere nebeneinander gestaltet, die aber zeitlich lose miteinander verknüpft sind.

Wieder befindet sich die 21-saitige Zheng in ungewöhnlicher Gesellschaft: das Klavier und einige Schlagzeuginstrumente (eine große Trommel, zwei chinesische Trommeln, zwei Woodblocks) werden hier als Hauptinstrumente sowohl solistisch als auch im Duo oder Trio eingesetzt. Sie besitzen völlig unterschiedliche Klangqualitäten, nähern sich aber gelegentlich einander an. Außergewöhnlich ist Chens Verfahren, die Zheng mit neuartigen Spieltechniken zu verbinden, Präparierungen vorzunehmen und perkussive Elemente am Klavier begleitend dazu einzusetzen. Für die Zheng wurden hierbei die Saiten spezifisch gestimmt.

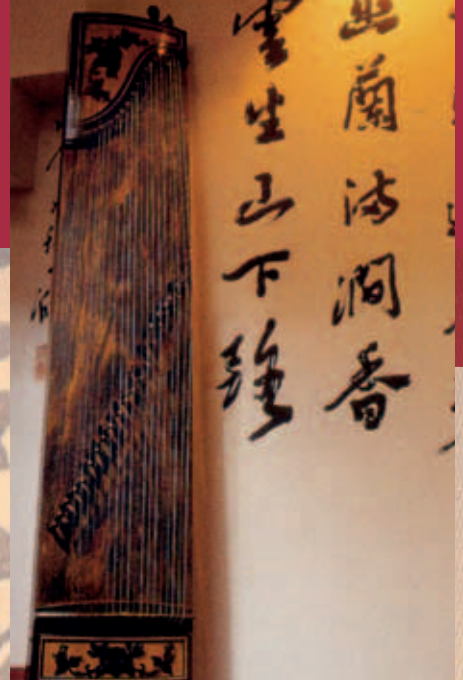
Der Titel „Invisible Landscapes“ bedeutet im Deutschen „Unsichtbare Landschaften“. Er beziehe sich auf eine Vielzahl von Bildausschnitten, sagt Chen, die teils aus der Erinnerung an seine Kindheit und Jugend und teils aus persönlichen mentalen Bildern ohne definierbare Herkunft stammten. Diese Bilder seien unsichtbar, weil sie von rein geistiger, ideeller Natur seien. „Ich will mit dieser Komposition nicht reale Landschaften musikalisch illustrieren, sondern meine inneren Bilder klanglich umsetzen“, erklärt der Komponist. „Diese Musik ist ein Vermittler zwischen meiner Empfindung und dem Hörer - sie soll ihn in die unsichtbare Welt des Hörens jenseits des Konkreten, Sichtbaren und klar Definierbaren einführen.“

„Yün“ für Sopran und 11 Instrumentalisten (1991)

Für sein 1991 komponiertes Werk „Yün“ wählte Xiaoyong Chen einen chinesischen Text aus und unterwarf ihn diversen Metamorphosen. Dabei hat er sich entschlossen, den Text so zu verfremden, dass eine Botschaft nicht mehr zu verstehen und erkennen ist. Auch bei der Aussprache griff er zu ungewöhnlichen Mitteln, indem er die Ausspracheregeln (yün-bai) an der Praxis der Peking-Oper orientiert und nach ästhetischen Gesichtspunkten zur Anwendung bringt. Mit diesem Eingriff in das ursprüngliche Wesen der Sprache wird zum Beispiel aus „Ban“ „buan“, aus „nei“ „nuei“, was zudem noch in extrem langsamem Tempo zu „Bu --- o --- a --- n“, „nu --- ä --- i“ gedehnt wird. Die hierbei neu entstandenen Laute und deren feine Veränderungen spielen musikalisch eine zentrale Rolle im Werkverlauf.

„Die Rekombination des Textes schafft ein Imaginationsfeld“, sagt Chen. Zumindest für einen chinesischen Hörer hätten der neu entstandene Text und die einzelnen neuen Wörter assoziative Bedeutungen und ließen so vor seinem Ohr unterschiedliche Bedeutungsmöglichkeiten eines Wortes entstehen. In dieser Weise sind auch Harmonik, Melodik und Klangfarbe des musikalischen Verlaufs abgeleitet von den neu entwickelten Sprachphänomenen. Chen bemüht sich, diese Sprachelemente quasi in mikrotonale und mikrorhythmische Strukturen zu übersetzen.

Weitere Werke für Zheng:
Tan Dun:
 - „Nan Xiang Zi“ für Xiao und Zheng



Die Zheng

Xiaoyong Chen:
 - „Pien Lü“ für Ch'in solo (1993)

Das Ch'in ...

... gehört zu der großen Gruppe der Griffbrettzithern und hat eine über dreitausend Jahre alte Geschichte hinter sich. Für die Bezeichnung Ch'in finden wir auch Guqin oder Qin. Im Vergleich zu anderen asiatischen Zithern wie der vietnamesischen „Tranh“ oder der ebenfalls aus China stammenden „Guzheng“ fehlen die üblicherweise unter die Saiten geschobenen Holzpyramiden beim Ch'in. Gespielt wird das Ch'in wie eine Gitarre. In der chinesischen Musikgeschichte besitzt das Ch'in eine Sonderstellung nicht zuletzt deshalb, weil für kein anderes Instrument Chinas so viel komponiert wurde. Ch'in-Kompositionen gehören zudem zu den ältesten tradierten Musikhandschriften der Region.

Sonderbarerweise – und das spiegelt sich auch in Xiaoyong Chens Komposition „Pien Lü“ wider – wurde das Ch'in nie in Ensembles benutzt und blieb über die Jahrtausende hinweg ein Soloinstrument. Kein Geringerer als der große Konfuzius war ein Ch'in-Spieler. In der Regel wurde das Instrument auch nur in höheren Gesellschaftsschichten gespielt und galt stets als ein Instrument der Gelehrten, Künstler, Dichter, Philosophen und Herrscher. Ihr außergewöhnlich zarter Klang setzt auch ein bestimmtes Aufführungsumfeld und eine extrem aufmerksame Zuhörerschaft voraus. Aus diesem Grunde wurde es auch viel im Bereich privater Meditation benutzt.

Die Kunst der Ch'in-Musik wurde von der UNESCO in die Reihe der „Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit“ aufgenommen.



„Pien Lü“ für Ch'in solo (1993)

Die Musik des Ch'in nehme, so der Komponist Xiaoyong Chen, besonders durch die Freiräume, die sie dem Denken, der Phantasie und dem Geist zur Entfaltung lasse, gefangen. Sie diene weniger dem Hören als der Meditation. Auch sei sie weniger zum passiven Zuhören geeignet, denn der Spieler sei fast ausschließlich sein eigener Zuhörer. Der Künstler verstehe es, seine geistigen Vorstellungen in Töne zu verwandeln, deren ästhetische Kraft dann wiederum ihn selbst verwandele. Werde dem Zuhörer jedoch bewusst, dass in dieser Musik Momente der Stille und der Klanglosigkeit ebenso wichtig sind wie der Klang, dann sei gewissermaßen die größte Hürde auf dem Weg zum Verständnis genommen.

Der Titel von Chens Komposition „Pien Lü“ bezieht sich auf ein bestimmtes Tonstufensystem. Durch eine mathematische Methode, d.h. durch das Verkürzen und Verlängern der Saiten wird eine Tonreihe gebildet, ähnlich wie die Obertonreihe. Der erste Ton trifft sich aber hier nach sechzig Malen wieder, d.h. es gibt insgesamt fünf Zwölfton-Reihen.

„Die ersten zwölf Töne“, so der Komponist, „werden Zheng Lü (Haupttöne), alle übrigen Pien Lü genannt. In meinem Stück werden nur die sieben leeren Saiten und die dazu gehörigen 56 Flageolets verwendet.“

Xiaoyong Chen sagt weiter über sein Solostück: „Die Musik will durch ihre Konzentration, durch ihr Nach-innen-gekehrt-Sein zum Frieden des Herzens, zur harmonischen Ausgeglichenheit des Menschen sowohl mit sich selbst als auch mit seiner Umwelt führen, gleichsam zu einer Art wunschlosem Erlösungszustand. Das soll genauso für mein Stück gelten.“

Weitere Werke für Ch'in:

Tan Dun:

- „Three Autumns / San Qio“
für Ch'in, Xun und Stimme (1983)

Xiaoyong Chen:
- „Thao“ für Disklavier
und Schlagzeug (1992)

Das Disklavier ...

... ist eine Entwicklung des japanischen Instrumentenherstellers Yamaha und wurde 1986 im internationalen Klaviermarkt eingeführt. Für die zeitgenössische Musik und die Erweiterung des traditionellen Klavierspiels hat es entscheidende Impulse gegeben. Neben seinen außergewöhnlichen akustischen Leistungen ist dies seine geradezu unglaubliche Vielfalt an digitalen Zusatzfunktionen. Im Grunde ist das moderne Disklavier eine Art Weiterentwicklung des vom amerikanischen Komponisten Conlon Nancarrow so revolutionär eingesetzten Player Pianos, eines Klaviers, das mit seine Selbstspielfunktionen dem Komponisten unendliche Möglichkeiten eröffnet. Bei der Wiedergabefunktion sorgen hochsensible Solenoide dafür, dass das Disklavier alle Tasten- und Pedalbewegungen genau so reproduziert, als säße der Pianist selbst am Instrument.

„Thao“ für Disklavier und Schlagzeug (1992)

Das Original-Thao ist ein trommelartiges Musikinstrument, das weder mit einem Schlegel noch mit der Hand geschlagen wird. An einem Handgriff wird die Trommel hin- und hergedreht, und zwei Kügelchen, die an beiden Seiten der Oberfläche des Trommel-Fasses mit je einem Seil befestigt sind, schlagen dann ungleichmäßig auf die Trommelbespannung.

Das „Thao“ wurde zuerst in der Ya-Musik (Gagaku-Musik) rein rituell und später (etwa von Christi Geburt an) in der Yan-Musik am Kaiserhof als eines der wichtigsten Musikinstrumente verwendet. Im Laufe der Zeit verschwand es als Instrument aus dem höfischen Orchester und ist heute nur noch ein Kinderspielzeug oder wird von Gemischtwarenhändlern zum Beispiel als eine Art Glocke verbreitet. Mit Hilfe des Disklaviers und des Schlagzeugs zeichnet Chen ein indirektes Bild des Thao-Klanges nach. Welcher Kontext hinter dieser Komposition stehe, sagt er, würde er gern dem Hörer überlassen. „In chinesischer Lautschrift sollte ‚THAO‘ mit ‚Tao‘ geschrieben werden. Um eine mögliche Verwechslung mit dem Begriff ‚Tao‘ (wie in ‚Taoismus‘) zu vermeiden, habe ich ein ‚h‘ zwischen dem ‚t‘ und dem ‚a‘ eingefügt.“

Xiaoyong Chen:
- „Yang Shen“ für Sopran,
drei chinesische Instrumente
und Ensemble (2002)
- „Du Bai“ für Sheng solo (2003)

Die Sheng ...

... stammt aus der traditionellen chinesischen Musik. Da es sich um ein sogenanntes „Durchschlagungeninstrument“ handelt, wird es den Harmonikainstrumenten zugerechnet. Die Sheng ist eng verwandt mit dem japanischen Instrument „Sho“, das auch als Mundorgel bezeichnet und meist im sakralen Bereich verwendet wird. Mit ihrer dreitausendjährigen Geschichte ist die Sheng ungefähr genauso alt wie die chinesische Ch'in. Auffallend ist, dass die Sheng einen festen Platz in der Sagenwelt Chinas hat. Zu seiner Herkunft und Benutzung gibt es eine Vielzahl von Legenden. Kein Geringerer als der Amerikaner John Cage hat die Sheng in seinen Werken eingesetzt.

Das Instrument ist aus Metall gebaut, hat ein Mundstück und 17, zuweilen auch 21 oder 37 Pfeifen. Alte Shengs wurden aus Bambus gefertigt und unterscheiden sich im Klang und in ihrer diatonischen Stimmung von den modernen Shengs erheblich. Mit Hilfe der Metallpfeifen ist man mittlerweile zu chromatischen Stimmungen übergegangen. Der Klang der Sheng kann recht schrill und durchdringend sein. Wie teilweise bei den Doppelrohrblasinstrumenten des Abendlands, etwa der Oboe oder dem Dudelsack, kann man die Sheng sowohl beim Ein- als auch beim Ausatmen spielen.

„Yang Shen“ für Sopran, drei chinesische Instrumente und Ensemble (2002)

„Yang Shen“ besteht aus fünf Sätzen, die miteinander verknüpft sind, und ist mit Sopran, drei chinesischen Instrumenten (zwei Spieler: Zheng, Sheng und Xun), Flöte, Klarinette, Viola, Violoncello und Schlagzeug besetzt. Alle Musiker produzieren zudem bei Bedarf Geräusche auf verschiedenen großen Flaschen und übernehmen Vokalparts.

Als Grundlage dient ein chinesisches Gedicht mit dem Titel „Bo-zhou“ aus dem Buch „Shijing“ (Buch der Lieder), das zwischen dem 11. und dem 5. Jhd. v. Chr. entstand. Obwohl die Autoren unbekannt sind, wurde es in den letzten zwei Jahrtausenden von vielen wichtigen Literaten und Politikern wegen seiner Mehrdeutigkeit häufig kommentiert. Das zentrale Thema des Textes handelt von der Enttäuschung einer Person, deren hohe Ideale von den Regierenden nicht akzeptiert werden.

Dieser Text zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Stück und wird in originaler Sprache (Chinesisch) gesprochen und gesungen. Einige ins Deutsche übersetzte kurze Texte der Philosophen Lieh-tzu, Laotse, Konfuzius, die um und kurz nach dieser Zeit lebten, wurden in den Haupttext integriert.

Der chinesische Text wird vom Komponisten nicht nur in seiner wörtlichen Bedeutung interpretiert, sondern vor allem musikalisch ausgedeutet. Er wird auf unterschiedliche Art und Weise artikuliert und verfremdet, und die musikalische Sprache der Komposition wechselt stets zwischen Klängen, Geräuschen, Stille und verschiedenen Sprachen. Diese musikalische Vielfalt spiegelt Sinn und Botschaft des Gedichts auf seine Art wider.

„Du Bai“ für Sheng solo (2003)

Die Grundidee des Monologes „Du Bai“ für Sheng solo beruht darauf, den Atem bzw. das Ein- und Ausatmen als einen wichtigen Bestandteil des kompositorischen Konzepts zu begreifen. Atempausen dienen der Interpunktion, aber auch dem Wechsel von Parametern sowie der Tonartikulation und organisieren das jeweilige Stück. Bewusst lässt Xiaoyong Chen dem Interpreten seines Werkes große Freiheiten in Form, Dauer und Anordnung der diese Komposition organisierenden rhythmischen Patterns. Er verlangt vom Interpreten jedoch weitestgehende Verinnerlichung und Konzentration bei der Ausführung seines Stückes.

Xiaoyong Chen:
„Speechlessness, Clearness
and Ease“

für Ensemble [Di (Bambusflöte),
Sheng, (Mundorgel), Pipa (Laute),
Ruan (Laute), Yangqin (Hackbrett),
Erhu (Kniegeige), Zheng (Zither
oder chinesische Harfe)
und einige Schlaginstrumente]
(2004)

Der Ruan ...

... ist eine chinesische Kurzhalslaute, also ein Zupfinstrument vergleichbar der Pipa, dessen Geschichte bis zum 3. Jahrhundert v. Chr. zur Zeit der Qin-Dynastie zurückreicht. Der Name des Instruments bezieht sich auf einen seiner großen Virtuosen: Ruan Xian. Der Ruan wird in Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-Lage hergestellt und gespielt und findet im chinesischen Orchester große Beachtung. Zum Anzupfen der Saiten verwendet der Spieler ein Plektrum. In der vergangenen Zeit sind auch diverse Stücke für Ruan solo entstanden.



Der Ruan



Das Yangqin ...

... ist eine chinesische Art des in Europa vor allem in den Balkanländern weit verbreiteten und in der Folklore intensiv eingesetzten Hackbretts.

Die Di ...

... gehört zur Familie chinesischer Holzblasinstrumente und wird aus Bambus gefertigt. In traditioneller und moderner chinesischer Musik wird sie regelmäßig verwendet.

Xiaoyong Chen

Xiaoyong Chen wurde 1955 im chinesischen Beijing geboren. Dort studierte er Komposition am Zentralen Musikkonservatorium und wechselte 1985 nach Hamburg, um ein Aufbaustudium bei György Ligeti an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater zu absolvieren. Er ist Gastprofessor unter anderem in Taiwan, Hong Kong und China. Seit 1987 ist er als Lehrbeauftragter am Asien-Afrika-Institut der Universität Hamburg tätig.

Chen ist fasziniert von der Entstehung und der Entwicklung des einzelnen Tones. Seine Werke haben als Ausgangspunkt oft ein scheinbar einfaches Klangeignis, das von kompositorischer Ausarbeitung noch unberührt scheint. Komponieren ist für Chen eine Kommunikation mit dem Klang, ein Aufspüren seiner noch verborgenen Möglichkeiten. Daher besitzen seine Werke eine Offenheit, bei der sich auch der Komponist nicht a priori darüber im Klaren sein kann, wohin ihn die Musik führt.



Xiaoyong Chen spielt Ch'in

Die Erhu



Weitere Werke
für Erhu und Yangqin:
Tan Dun:
- „Two Verses“ / „Shuang Que“ (1982)
für Erhu und Yangqin

Die Erhu ...

... ist in Europa besser unter der Bezeichnung Kniegeige bekannt. Es handelt sich dabei um ein zweisaitiges chinesisches Streichinstrument ohne Bünde und Griffbrett. Seine Heimat hat die Erhu in Südchina. Der in moderner Zeit abgewandelte Instrumentenname lautete früher Nanhu, wobei die erste Silbe ‚Nan‘ soviel wie Süden oder südlich bedeutet. In historischer Vorzeit wurde die Erhu nicht mit Metall-, sondern mit Seidensaiten bespannt. Die Saiten der Erhu sind in Quinten gestimmt. Der Hals der Erhu ist oft aus Bambus gebaut genau wie der Bogen, dessen aus Rosshaar gespannten Bogenhaare zwischen die Saiten des Instrumentes gespannt werden. Die Erhu wird im Sitzen gespielt, indem der Spieler das Instrument auf die Knie stützt und die Bogenhaare

durch die Saiten zieht. Die Finger der linken Hand berühren dabei die Saiten gleichzeitig. Durch spezielle Spieltechniken können Glissando- und Vibratoeffekte und eine Vielzahl von Flageolettönen erzeugt werden.

„Speechlessness, Cleanness and Ease“ für Ensemble [Di (Bambusflöte), Sheng, (Mundorgel), Pipa (Laute), Ruan (Laute), Yangqin (Hackbrett), Erhu (Kniegeige), Zheng (Zither oder chinesische Harfe) und einige Schlaginstrumente] (2004)

Der englische Titel des Ensemblewerkes bedeutet: „Sprachlosigkeit, Klarheit und Leichtigkeit“. Von der Fassung für gemischtes Kammerorchester hat Xiaoyong Chen 2006 eine Version für 19 Instrumente erstellt, die für das Shanghai New

Ensemble bestimmt war.

Der Titel des Werkes hat zudem eine enge Beziehung zu den chinesischen Bezeichnungen der genannten Begriffe. Sie seien, so der Komponist, einerseits drei Grundstimmungen, die musikalischen Charakteren und Imaginationen entsprechen, andererseits könnten sie wegen der Mehrdeutigkeit jedes Einzelwortes vielseitig assoziiert und verstanden werden.

Einige kurze Zitate aus dem Buch „Laotse“ werden als Laute in ähnlicher Weise ins Ensemble integriert und klanglich weiter verfremdet. Chen: „Die Musik pendelt zwischen Täuschung und Wirklichkeit, zwischen Klängen und Geräuschen, zwischen realen und künstlichen Klangwelten. Diese Komplexität in der Musik mag vergleichbar sein mit meiner Existenz, meiner neuen Identität.“



Tan Dun:
- „Ghost Opera“ für
Streichquartett und Pipa
(1995)

Die Pipa ...

... ist ein wenig jünger als Sheng und Ch'in. Das will aber nicht heißen, dass sie in der alten Musik Chinas etwa eine untergeordnete Rolle gespielt hätte. Im Aufbau ähnelt das Zupfinstrument der Laute des Abendlandes. In China baute man die Pipa aber mit einem birnenartigen, ovalen Korpus, der weit flacher gehalten ist als der Lautenkorpus. Gerade für die Pipa verwendet man besonders kostbare Hölzer wie Mahagoni oder Sandelholz. Die Anzahl der Saiten hat in der langen Geschichte dieses Instrumentes mehrfach gewechselt. Heute hat die Pipa meist vier Saiten aus Stahl, die in temperierter Stimmung in A-E-D-A gestimmt sind und über 24 bis 30 Bünde verlaufen.

Eine Besonderheit der Pipa ist es, dass sie in zwei unterschiedlichen Techniken gespielt werden kann. Bei der „Pi“-Technik schiebt der Spieler den Zeigefinger seiner rechten Hand über die Saiten, beim „Pa“ dagegen den Daumen von links nach rechts. Ein Pipa-Spieler benötigt entweder sehr lange und kräftige eigene Fingernägel oder einen künstlichen Ersatz hierfür. Ein Plektrum kommt nur ganz selten zum Einsatz.

Interessant ist zudem, dass die Musik für Pipa in eigene Repertoirestile unterteilt wird, die verschiedene Stimmungen zum Ausdruck bringen. Der „Wen“-Stil ist verbindlich, teilweise auch folkloristisch, „Wu“ ist kriegerisch gehalten, während unter „Da“ eine suitenartige Satzfolge verstanden wird. Voraussetzung des „Xiao“-Stils ist, dass der Pipa-Spieler solistisch auftritt. Die Pipa erlebte im 20. Jahrhundert und in der aufkeimenden Neuen Musik Chinas eine beispiellose Renaissance. Unter dem Einfluss von Wu Man, Min Xiao-Fen und weiteren zeitgenössischen Komponisten sind zahlreiche neue Solo- und Orchesterstücke für die Pipa entstanden. Mittlerweile hat das Instrument sogar schon in die internationale Rockmusikszene Eingang gefunden. Die amerikanische Band „Incubus“ hat die Pipa wiederholt eingesetzt.

„Ghost Opera“ für Streichquartett und Pipa (1995)

Tan Duns 1995 komponierte „Ghost Opera“ für Streichquartett und Pipa sowie Wasser, Steine, Papier und Metall seien, so Tan Dun, ein Versuch, einen Dialog zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Geist und Natur herzustellen. Das Stück beginnt (und endet) in beklemmender Dunkelheit, aus der die von den Musikern mit Wasser befüllten Schalen erzeugten Wassergeräusche hervordringen. Zunehmend, aber immer noch leise, treten Gongs und aufeinanderschlagende Steine hinzu sowie sukzessive eingeblendete Fragmente aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ sowie chinesischer Volksmusik. Hinter den Musikern oder auf einer Bühne kann mit Hilfe choreographierter Schattenspiele das Stück pantomimisch, also szenisch ausgestaltet werden. Wie so oft bei Tan Dun, verbindet der Komponist irisierende Klänge mit zauberhaften Bildern und/oder multimedialer Erweiterung.

Weitere Werke für Pipa:
Tan Dun:
- Pipa Concerto für Pipa und
chinesisches Orchester (1983)

Tan Dun:
- „Trace Of Bamboo“
für Bambusflöte (1983)

Die Bambusflöte ...

... wird in vielen Regionen dieser Welt gebaut und gespielt. Am bekanntesten ist sicher die japanische Shakuhachi, die wiederum von der nicht minder bekannten chinesischen Xiao abstammt und schon im frühen 8. Jahrhundert n. Chr. nachgewiesen ist. In Japan wurde die Shakuhachi in den berühmten Gagaku-Ensembles verwendet. Der weiche Klang der Bambusflöte erfordert sorgfältiges Blasen und Artikulieren und einen sensiblen Sinn für präzise Tonqualität in extremer Tonhöhe.

Normalerweise wird die Shakuhachi ihrem Namen „Bambusflöte“ gerecht, da sie von Hand aus Bambus gefertigt wird. Mittlerweile gibt es aber auch schon maschinell hergestellte Exemplare aus Kunststoff, die klanglich durchaus akzeptabel sind und dem Bambus gegenüber den Vorteil haben, nicht so schnell zu brechen. In der Popmusik taucht die Shakuhachi ebenso wie ihre chinesische Verwandte Xiao recht oft, aber meist in gesamplter Form auf. Die Songs von Peter Gabriel sind hier ein Beispiel. Nur Roger Waters hat die Shakuhachi wiederholt im Original zum Einsatz gebracht.

Die Xiao nun ist der Urahn der Shakuhachi und wird auch als chinesische Kerbspaltflöte bezeichnet. Traditionell wird sie aus Wurzelbambus hergestellt. Wie der Name schon sagt, wird die Xiao über eine Kerbspalte im Mundstück angeblasen. Im Gegensatz zur japanische Variante ist die Stabilität ihres Tones wesentlich größer. In der chinesischen Musik wird die Xiao gern im Ensemble mit der Griffbrettzither verwendet.

„Trace Of Bamboo“ für Bambusflöte (1983)

Die „Spur des Bambus“, wie der Werktitel suggeriert, durchzieht die chinesische Musik seit Jahrtausenden. Mit seinem Bambusflöten-Solostück will Tan Dun einen Eindruck von der Weite und Unabhängigkeit des chinesischen Riesenreiches vermitteln.

Weitere Werke für Bambusflöte,
Shakuhachi oder Xiao:
Tan Dun:
- „Nan Xiang Zi“ für Xiao und Zheng
(1984)
- „Golden Sparrow“ für zwei
Shakuhachi, eine Biwa, zwei Kotos
und ein Otaiko (1991)



Tan Dun

Tan Dun wurde am 18. August 1957 in Si Mao in der chinesischen Provinz Hunan geboren. Heute lebt er in den Vereinigten Staaten, wo er mit seiner Synthese aus chinesisch-asiatischen Klangfarben und neuen Kompositionstechniken viel Aufsehen erregt hat. Traditionelle Einflüsse seiner Heimat verbindet Tan Dun mit provokativen Techniken der westlichen Avantgarde. Neben Orchester- und Ensemblemusik hat sich international vor allem seine Oper „Marco Polo“ und der Soundtrack zum Film „Tiger & Dragon“ durchgesetzt. Im Jahr 2006 wurde seine Oper „The First Emperor“ unter Leitung von James Levine mit Plácido Domingo in der Titelrolle an der New Yorker Metropolitan Opera uraufgeführt.

Werke für
chinesisches Orchester:
Tan Dun:
- „Snow in June“ für
chinesisches Orchester (1989)
- „Yellow Earth Suite“ für
chinesisches Orchester (1986/90)
- „Drum Poem / Gu Shi“ für
chinesische Trommler (1983)
- „Sky Shadow / Tian Ying“. Suite
für 42 chinesische Fiedeln (1983)
- „Metal Wood Water Fire Earth /
Jin Mu Shuei Huo Tu“. Suite für
chinesische Zupfinstrumente
(1983)



Japan

Sofia Gubaidulina:
- „Im Schatten des Baumes“
für Koto, Bass-Koto, Zheng und
Orchester (1998)

Die Koto ...

... ist eine in Japan entwickelte und mit Seide bespannte Wölbbrettzither, die nach einem antiken chinesischen Vorbild gebaut wurde und in Japan eine ganz andere Tradition entwickelte. Seine erste Blüte hatte das Instrument während der Nara-Zeit (710-793) im Bereich der Gagaku-Musik, der traditionellen Hofmusik des japanischen Kaisers. Von der Koto gibt es grundsätzlich zwei Hauptformen: die 13- und mehrsaitige Koto, die bis zu zwei Meter lang sein kann und oft in der Ensemblesmusik eingesetzt wird, sowie die dem chinesischen Vorbild ähnelnde siebensaitige Koto oder „Ch'in“. Gespielt werden diese Instrumente mit Plektrum und drei Fingern der rechten Hand.

„Im Schatten des Baumes“ für
Koto, Bass-Koto, Zheng und
Orchester (1998)

Außermusikalische Bezüge oder Sujets finden wir im Schaffen der russischen Komponistin Sofia Gubaidulina nur außerordentlich selten. Wenn überhaupt, dann haben diese Sujets in der Regel einen Bezug zur jeweiligen Kompositionsstruktur.

Dem Werk „Im Schatten des Baumes“ für Koto, Bass-Koto, Zheng und Orchester, in dem Sofia Gubaidulina japanische und chinesisches Zitherinstrumente solistisch verwendet, wohnt ein musikalisch-kompositorisches Sujet inne. Sowohl die Instrumente des Solisten wie auch das Orchester sind in zwei Gruppen aufgeteilt, wobei die eine um einen Viertelton tiefer gestimmt ist als die andere. So stehen sich im Orchester Streicher I und Streicher II gegenüber. Beim Solisten dagegen ist die Zheng um einen Viertelton tiefer gestimmt als Koto und Bass-Koto. Diese besondere Stimmung ermöglicht es der Komponistin, die Zwölftonfelder beider Gruppen sowohl als entgegengesetzte Klangsphären als auch als „Lichttraum“ und „Schattenraum“ zu behandeln und zu betrachten. Gubaidulina: „Das Spiel mit diesen zwei Räumen (Licht und Schatten) ist der Versuch, sich dem musikalischen Verständnis und der emotionalen Bedeutung des Phänomens Schatten zu nähern.“

Weitere Werke für Koto:

Tan Dun:

- „Golden Sparrow“
für zwei Shakuhachi, eine Biwa,
zwei Kotos und ein Otaiko (1991)

Es gibt große Ähnlichkeiten zwischen dem Instrumentarium Chinas und Japans. Manche Instrumente, wie die japanische Mundorgel, sind nach chinesischen Vorbildern entstanden, manche japanischen Instrumente wiederum fanden Nachahmungen im chinesischen Reich.

Die Musikgeschichte Japans lässt sich bis ins 6. Jahrhundert n. Chr. zurückverfolgen und grob in fünf Epochen unterteilen. In der Frühphase waren die berühmte japanische Wölbbrettzither Koto, diverse Flötenarten, Trommeln und sogenannte Idiophone in Gebrauch. In der zweiten Phase macht sich der chinesische Einfluss in Japan bemerkbar, wo die Aufmerksamkeit besonders auf die höfische Musik des Nachbarn auf dem asiatischen Kontinent gerichtet war. Im Hochmittelalter entwickelte sich in Japan eine von der sogenannten Biwa, einer japanischen Form der Laute, begleitete Gesangsform, die „Heike-Biwa“ genannt wurde. Im Spätmittelalter dann kamen die Shakuhachi-Flöte, weitere Entwicklungen der Koto und die Spießlaute Shamisen hinzu. Nach 1868 dann öffnete sich Japan dem Westen, behielt seine reichen Traditionen, vor allem im Bereich der Gagaku-Musik bis zum heutigen Tage bei.

Vorderer Orient

Die Musik aus den drei Hauptgebieten des islamischen Kulturkreises Arabien, Türkei und Persien, aber auch aus den angrenzenden südrussischen Staaten wird üblicherweise als arabisch-islamische Musik bezeichnet. Dabei allerdings sollte man sehr sorgfältig differenzieren, denn die Musik vor allem des vorislamischen Arabien unterscheidet sich ganz wesentlich von Ländern, die iranischen, hellenischen oder byzantinischen Einflüssen ausgesetzt waren. Die Türkei nimmt ohnehin eine Sonderstellung in diesem Kulturkreis ein. Insbesondere die alte Musik dieser Länder ist im Vergleich zur abendländischen Musikgeschichte von der Besonderheit geprägt, dass sie mündlich tradiert wurde, es also kein kodifiziertes Notationssystem für diese Musik gegeben hat. Vorherrschend ist daher Homophonie und ein überaus freier Umgang mit Melodik und Rhythmik. Eine starke Bindung im komplexen Tonartensystem dieser Länder stellt jedoch die Treue zu traditionellen Mustern dar, die bis heute sogar in der Kunstmusik eine Rolle spielt.

Im Mittelpunkt der arabisch-islamischen Musik steht die Magam- bzw. Mugam-Praxis, wie sie die aserbaidjanische Komponistin Frangis Ali-Sade beispielsweise in ihrem Stück Mugam-Sajahy verwendet. Dahinter verbirgt sich eine eigene modale und tonale Anlage, die durch ein System melodischer Formeln bestimmt wird. Diese Formeln entfalten sich wiederum aus den Stufen eines Tetrachords oder einer Folge von Tetrachorden. Neben der diatonischen und chromatischen Tonleiter wird in dieser Musik auch reger Gebrauch von Dreivierteltönen gemacht.

Das Instrumentarium des arabisch-islamischen Kulturkreises ist schwer zu überblicken, weil in den jeweiligen Ländern eine Vielzahl von individuellen Bezeichnungen für baulich und klanglich eigentlich identische Instrumente kursieren. Vorherrschend sind die beiden Saiteninstrumente „Ud“ und „Kanun“ sowie das Blasinstrument Nay. Unter den Schlaginstrumenten sind die Darabukka und der Duff besonders verbreitet.

Frangis Ali-Sade:

- „Derwisch“ für Violoncello solo, drei aserbaidjanische Volksinstrumente, Violine und Viola (2000)

- „Silk Road“ für Schlagzeug und Kammerorchester (1999)

Nay / Ney ...

... ist ein arabisch-persisch-türkisches Holzblasinstrument und besteht aus einem randgeblasenen, zylindrischen Längsstück aus Rohr oder aus Holz. Der Spieler setzt das Instrument wie eine Panflöte schräg unten an die Lippen und richtet den Luftstrahl an die leicht zugespitzte obere Kante. Das Spiel der Nay erfordert ein langes Training. Eines der ca. acht Grifflöcher dient als Daumenloch und wird für das Überblasen des Tons in höheren Tonlagen verwendet. Mit seinem extrem großen Tonumfang bis zu vier Oktaven hat der Nay eine große Bandbreite. Im Unterschied zu anderen Instrumenten des Vorderen Orients ist der Nay das einzige Volks- und Blasinstrument, das auch zum Ensemble arabischer Kunstmusik zählt.

Das Kanun ...

..., auch Qanun geschrieben, ist eine orientalische Zither. Anders als ihre alpenländische Verwandte wird sie mit Darm- oder Nylonsaiten bespannt. Moderne Kanuns haben sogar Fluorcarbon-Saiten. Der Steg spannt sich über Pergament vergleichbar dem Zupfinstrument Banjo. Bauart und das Pergament-Trommelfell erzeugen den spezifischen Klang der „Orientalischen Zither“.

Das Goscha nagara ...

... ist ein Schlaginstrument aus dem Vorderen Orient, das besonders in der Musik Aserbaidjans große Verbreitung findet. Meist handelt es sich um unterschiedlich große, paukenartige Instrumente aus Ton, über die eine Ledermembran gespannt ist. Zum Schlagen benutzt der Spieler zwei auffallend dünne Schlegel. Oft wird dieses Instrument auch von Frauen zur Begleitung von Tanzmusik gespielt.

„Derwisch“ für Violoncello solo, drei aserbaidjanische Volksinstrumente, Violine und Viola

In Frangis Ali-Sades Komposition „Derwisch“ (Dervisch) für Violoncello solo, drei aserbaidjanische Volksinstrumente, Violine und Viola werden folgende Volksinstrumente dieses Landes verwendet: der Ney, das Kanun und das Goscha nagara, für den der Schlagzeuger auch einen Schlegel mit Bürste zu benutzen hat. In der Musik ist die Verwendung eines Tonbandes mit der Stimme eines Derwischs vorgesehen. Besser noch wäre, wenn man den Derwisch mit einem Live-Sprecher besetzen könnte. Der Text stammt aus einer der bedeutendsten Dichtungen des mittelalterlichen Orients. Geschrieben hat ihn der aserbaidjanische Dichter Nasimi Imadeddin (Nə-si-i-mi), der von 1360 bis zu seiner Hinrichtung im Jahre 1417 lebte. Das verwendete Gedicht ist eine Art Codex der Derwische, der die grundlegenden Postulate des Sufismus darlegt. Den Sprecher-Part dieses Werkes hat bei der Uraufführung der berühmte aserbaidjanische Mugam-Sänger Alim Kasimov interpretiert.

Ali-Sade erklärt: „Stufe für Stufe – durch Entsagung von allen Gütern der Welt, sich auf die eine Idee der geistigen Reinigung, Erleuchtung und Erhöhung konzentrierend – nähert sich der Mensch Gott und wird ihm selbst ähnlich. Für diesen Gedanken – die Ähnlichkeit eines vollkommenen Menschen zu Allah – wurden die Sufis von den Machthabern und Orthodoxen des Islams verfolgt. In der Musik meines Werkes wird Schritt für Schritt die Spannung komprimiert, werden immer neue Grundtöne verschiedener Mugam-Modi (z.B. „Tschargjach – Schuschter“/ „Çaargəh – Süstər“) erschlossen, wodurch eine Atmosphäre einer rituellen Sufi-Handlung entsteht.“

„Silk Road“ für Schlagzeug und Kammerorchester (1999)

Konzert für Schlagzeug und Kammerorchester mit dem vielsagenden Titel „Silk Road“ ist Teil und Kernstück des gleichnamigen Werkzyklus von Frangis Ali-Sade, zu dem auch die Werke „Mirage“, „Oasis“ und „Ask havasi“ gehören. Das Werk, in dem vor allem das Goscha nagara eine tragende Rolle spielt, hat drei mit folgenden Übertiteln überschriebene Sätze: 1. „Klänge der Nacht“ (Sounds of the Night), 2. „Wirbelsturm in der Wüste“ (Tornado in the Desert) und 3. „Sonnenaufgang“ (Sunrise).

Tatsächlich begleitet diese Musik die Vorstellung von einem müden Wanderer, der trotz seiner Erschöpfung nicht einschlafen kann. Seine verborgene Anspannung entlädt sich in einem Wirbelwind, der auf seinem Weg alles hinwegfegt. Der Sturm verursacht Kampf und Leiden, aber auch Reinigung. Im dritten Satz wird die aufregende Nacht allmählich von der Morgendämmerung abgelöst. Die Natur erwacht zu neuem Leben, die Kräfte und Hoffnungen des Menschen erneuern sich.

Insbesondere die Schlaginstrumente dieses Werkes sorgen für die individuelle Prägung jedes einzelnen Satzes. Die Große Trommel zeichnet eindrucksvoll die bedrohlichen Klänge der Nacht, wird aber unmittelbar von zauberhaft irisierenden Glasglöckchen abgelöst, die mit dem klaren Sternenhimmel assoziiert werden können. Auch ein Vibraphon ist besetzt und zeichnet symbolisch die wechselvollen Stimmungen des Wanderers. Der Tornado in der Wüste wird von einem dunkel vibrierenden Gong-Schlag eingeleitet, während der dahinfegende Sturm von einem rasanten Marimbasolo begleitet wird. Schließlich ebbt der Sturm ab, die Sonne geht auf und Beruhigung tritt ein, was Ali-Sade in der Wahl ihres Instrumentariums dem heimatische Volksinstrument Goscha nagara zuordnet.

Frangis Ali-Sade:
- „Mirage“ für Ud (oder Tar)
und Kammerensemble (1997/98)

Der Ud ...

... im Arabischen Oud, im Türkischen auch Ut und im Persischen Barbat genannt und in verschiedenen Transkribierungen wie Aoud oder Ud verbreitet, ist eine Kurzhalslaute, die durch die Mauren in Andalusien und die Kreuzfahrer nach Europa eingeführt und zum Vorbild für die europäische Laute wurde. Der Begriff „Oud“ bedeutet Holz. Entstanden ist diese Bezeichnung, weil die Araber das Instru-

Der Tar ...

... (= persisch: Saite) ist eine Langhalslaute und gilt als Hauptinstrument der Kunstmusik Aserbaidschans und des Irans. Es hat in seiner heutigen Form einen achtförmigen Resonanzkörper aus Maulbeerbaumholz, dessen Vorderseite mit einer feinen Rinderherzbeutelmembran überzogen ist. Der lange massive Hals hat 22 verschiebbare Bündel. Die Besaitung und Stimmung des Tar ist unterschiedlich, es gibt welche mit zwei Saiten (Dutar) und welche mit bis zu 12 Saiten: 6 Melodiesaiten (3 Paare) und 6 Bordunsaiten. Der Tar kann mit einem Bogen gestrichen oder mit einem Plektron gezupft werden. In der Tiefe hat der Tar einen runden, vollen, samtigen Klang, in der Höhe einen hellen, klirrenden. Der Tar wird nicht nur gerne für große zyklische Mugam-Vorträge benutzt, er wird auch im Ensemble und sogar als Begleitinstrument im Sinfonieorchester gespielt.

In Frangis Ali-Sades Klangwelten besteht die Möglichkeit, eines der verwendeten Instrumente aus dem arabisch-islamischen oder aserbaidschanischen Raum gegen ein anderes, mit ihm verwandtes Instrument auszutauschen. Das Werk „Mirage“ für Ud oder Tar und Kammerensemble ist ein gutes Beispiel hierfür.

„Mirage“ für Ud (oder Tar) und Kammerensemble (1997/98)

„Mirage“ für Ud und Kammerensemble entstand 1997/98 im Auftrag des Nieuw Ensemble Amsterdam und ist seinem künstlerischen Direktor Joël Bons gewidmet. Für eine Folgeaufführung bei den Luzerner Musikfestwochen hat die

Komponistin den Part des Ud für Tar transponiert, da der herausragende aserbaidschanische Tar-Spieler Ramiz Gulijew für ein Solo-Rezital und die Aufführung von „Mirage“ gewonnen werden konnte. Eine Bearbeitung des Werkes für Gitarre ist übrigens in Planung.

„Mirage“ ist das erste Werk des Zyklus „Silk Road“ von Frangis Ali-Sade. Motto dieser dreiteiligen Werkfolge ist die berühmte Seidenstraße, die sich vielfach in Ali-Sades Bewusstsein eingepägt hat und der sie hiermit eine Art Klanggemälde widmen will. Die Komponistin sagt:

„Die Seidenstraße ist für mich ein Symbol. Sie ist ein Weg, ein Lebensweg, auf dem sich – seit Jahrtausenden – Kulturen, Erfahrungen, Gedankengut, Gefühle, Eindrücke, Klänge begegnet sind, vermischt haben. Transportiert werden diese „lebendigen Dinge“ (nicht nur die für sich genommen „toten“ Handelswaren) von Menschen, einfachen Reisenden, die sich immer wieder auf den Weg machen und sich nicht scheuen, Schwierigkeiten, Gefahren und Leiden auf sich zu nehmen und zu überwinden... Der Weg verändert sich ständig, und er verändert die Menschen. Meine Kompositionen erzählen davon. In „Mirage“ ist die Laute, der Ud oder Tar, der Held, der Reisende, die menschliche Stimme in der Wüste, auf dem endlosen Weg.“

Grundlage des Werkes bilden wie auch bei anderen Beispielen aus Ali-Sades umfangreichem Werkkatalog unter anderem aserbaidschanische Mugams.

Frangis Ali-Sade



Frangis Ali-Sade stammt aus Baku/Aserbaidschan. 1973 bis 1976 war sie Aspirantin bei Kara Karajew, danach unterrichtete sie am Konservatorium bis 1990 Musikgeschichte. Bis 1993 war sie Professorin für Zeitgenössische Musik und Geschichte der Orchesterstile. Seit 1999 nun lebt Ali-Sade vorwiegend in Deutschland. Im November 2000 erhielt sie den Ehrentitel „Volkskünstlerin der Republik Aserbaidschan“. Als Pianistin setzt sich Ali-Sade nachdrücklich für die Werke zeitgenössischer Komponisten der ehemaligen Sowjetunion und Werke der Zweiten Wiener Schule ein.

ment ihrerseits von den Persern übernommen haben, die ihre Lauten mit Holzdecken zu fertigen gewohnt waren. Erstmals schriftlich nachgewiesen ist der Ud seit dem 9. Jahrhundert n. Chr. und war in seiner Frühform viersaitig. Später fügte man eine fünfte Saite hinzu und baut den Ud heute ausschließlich doppelchörig. Der Ud besitzt keine Bündel. In der arabischen Musik wurde er vor allem zur Liebegleitung eingesetzt. Die Armenier und Aserbaidschaner haben das Instrument übernommen und nennen ihn ebenfalls Ud.

Frangis Ali-Sades Kompositionsstil bewegt sich zwischen der traditionellen Musik ihrer Heimat Aserbaidschan und der (teilweise auch experimentellen) Gegenwartsmusik. Zwei Kräfte wirkten in ihr, sagte sie einmal, und aus dem Widerspruch ergebe sich das Neue. Ihr Stil wird beherrscht von einer eigenwilligen Synthese dieser beiden Welten, ein Klangereignis, das von kompositorischer Durchgestaltung noch unberührt scheint. Ali-Sade schafft eine Musik, in der östlich modales Denken mit westlich konstruktivistischem verschmilzt.

Russland

Besonders die Volksmusik Russlands wurzelt im Liedgut der Ostslawen, in das sich in neuerer Zeit Elemente bäuerlicher Musik gemischt haben. Gerade für diese Sparte trennt man in Russland zwischen dem bäuerlichen und dem städtischen Lied, das oft mehrstimmig strukturiert und akkordisch aufgefüllt ist. Für Letzteres wird zur Begleitung oft die siebensaitige Gitarre oder die Balalaika benutzt. Die jüngste Liedform dieses städtischen Liedes ist die Tschastuschka, eine Bezeichnung für vierzeilige Scherzlieder, die der russische Komponist Rodion Shchedrin einmal selbst als Werktitel verwendet hat. Ein Charakteristikum der russischen Musik ist die häufige Schichtung von Terzen und die Instabilität des Grundtons. In früheren Jahrhunderten waren neben der Balalaika auch Doppelflöten (Swirel, Dwoitschatka), Panflöten (Kugikly, Kuwikly, Zewniza), Längsflöten (Dudka, Sopel, Sopilka) sowie die Rad- bzw. Drehleier (Kobsa, Bandura oder Lira) in Gebrauch.

Weit komplizierter als die Entwicklung in der Volksmusik vollzog sich die Entwicklung in der artifiziellen Kirchenmusik Russlands. Bis heute ist die mittelalterliche Kondakarien-Notation der Kathedralen und der mit ihr verbundene Kondakariengesang nicht entschlüsselt. Erst im 17. Jahrhundert – und hier vor allem durch Einwirkung der ukrainischen Gesangsmeister – fand die Einführung der Mehrstimmigkeit und die Nutzung eines Notensystems in fünf Linien mit quadratischer Form der Notenlinien Eingang in die russische Kunstmusik. Im 19. Jahrhundert dann entfalteten sich die Komponistenschulen in St. Petersburg und Moskau, die durchaus verschiedene Stile pflegten. Russland ist ein Vielvölkerstaat, in dem sich die unterschiedlichsten Kulturen begegnen. Weit reicht das Land an seinen südlichen Grenzen und im schier unüberschaubar großen Osten in den asiatischen Kontinent hinein.

Von einer russischen Kunstmusik finden wir erst Anfang des 18. Jahrhunderts frühe Spuren. Hundert Jahre später schuf Michail Glinka erstmals einen russischen Nationalstil. Wie omnipräsent die folkloristischen Einflüsse auch noch im 19. Jahrhundert waren, zeigten die Bemühungen des „Mächtigen Häufleins“, einer Komponistengruppe bestehend aus Alexander Borodin, César Cui, Mili Balakirew, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korssakow. Das 20. Jahrhundert wurde ganz wesentlich von Alexander Skrjabin, Igor Strawinsky, Dmitri Schostakowitsch und Sergej Prokofjew geprägt. Hauptrepräsentanten der russischen Musikkultur in der Schostakowitsch-Nachfolge waren zunächst Dmitri Kabalewski und der Armenier Aram Chatschaturjan und in zweiter Generationsfolge Sofia Gubaidulina, Edison Denissow, Alfred Schnittke und viele andere.

Sofia Gubaidulina:
- „Im Zeichen des Skorpions“. Variationen über sechs Hexachorde für Bajan und Orchester (2003)
- „De profundis“ für Bajan solo (1978)

- „in croce“ für Violoncello und Bajan (1979)
- „Et expecto“. Sonate für Bajan solo (1985)

Das Bajan ...

... ist eine russische Form des chromatischen Knopfakkordeons. Äußerliche Unterschiede zum Akkordeon sind die Gehäusebauform und die Struktur der Stimmplatten.

Normalerweise sind die Stimmzungen eines Bajans gruppenweise auf einer Metallgrundplatte montiert. Der Begriff stammt aus Russland und bezeichnete ursprünglich einen Sängerdichter, der mit dem keltischen Barden oder dem griechischen Rhapsoden vergleichbar ist. Im Unterschied zum Akkordeon ist der Diskant nicht mit Tasten sondern mit Knöpfen besetzt. Benutzt werden die beiden Ausführungen mit B-Griff- bzw. C-Griff-Tastatur.

Die Bezeichnung Bajan kam im Jahre 1903 auf und wurde zunächst auf das Piano-Akkordeon angewendet. In seiner heutigen Bedeutung wird dieser Begriff seit 1907 benutzt. Während das „Petersburger System“ noch eine vierreihige Klaviatur für die rechte Hand aufwies, setzte sich sehr bald das „Moskauer System“ durch, bei dem die gewöhnlich 52 Knöpfe der rechten Klaviatur vergleichbar einer bayerischen Harmonika in drei Reihen angeordnet sind. Eine solche Lage der Knöpfe gewährleistet einen identischen Fingersatz für alle Tonarten, die im Verhältnis einer kleinen Terz zueinander stehen. Der Tonumfang der rechten Klaviatur reicht von b bis c^{'''}.

Auf der linken Klaviatur befinden sich fünf Reihen mit je 20 Knöpfen: Zusatzbässe (eine große Terz höher), Grundbässe, Durdreiklänge, Molldreiklänge und Dominantseptakkorde. Einige Bajane sind mit einer weiteren Knopfreihe ausgerüstet, die es dem Spieler ermöglicht, verminderte Septakkorde zu erzeugen. Die Einzeltöne bzw. Akkorde stehen im Quart-Quintverhältnis übereinander. Das Bajan, so sagt eine seiner bedeutendsten Interpretinnen, die Hannoveraner Professorin Elsbeth Moser, soll blind gespielt werden, das heiße, der Spieler müsse das Instrument so exakt erfühlen lernen, dass er fehlerfrei und problemlos spielen könne.

Die Literatur für Bajan ist mittlerweile enorm angewachsen. Auch durch Anregung vieler bekannter Bajan-Spieler sind neue Werke entstanden, die mit den Möglichkeiten dieses Instrumentes auf vielfältige Weise spielen.

Bajan-Schule von Elsbeth Moser

Die weltbekannte Akkordeonistin und Hochschulprofessorin Elsbeth Moser hat die erste Knopfakkordeon- bzw. Bajanschule nach dem von ihr über Jahrzehnte erprobten Weg veröffentlicht. Ihr Anliegen beschränke sich nicht nur, so die Autorin, auf den Umgang an sich. Vielmehr möchte sie erreichen, „dass die notwendige Theorie, die manchmal etwas schwierig und trocken erscheinen mag, durch die sofortige Umsetzung am Instrument so selbstverständlich wird wie Essen und Trinken.“



ELSBETH MOSER:
DAS KNOPF-
AKKORDEON
C-GRIFF
- Ein systematischer Weg
SIKORSKI 1600

„Im Zeichen des Skorpions“. Variationen über sechs Hexachorde für Bajan und großes Orchester (2003)

Von besonderer Faszination seien für sie all jene Instrumente, sagt Sofia Gubaidulina, die es erlaubten, den Übergang von einer Klangraumdimension in eine andere so zu vollziehen, dass auf der Saite oder Klaviatur keine Veränderung der Fingerposition vorgenommen werden müsse. Ein Terz-Flageolet wird bei einem Streichinstrument ja beispielsweise dadurch erzeugt, dass der Finger die Saite nur leicht berührt. Ersetzt man jedoch diese leichte Berührung durch ein expressives Vibrato, befindet man sich sofort in einer völlig anderen Klangwelt. Dabei bleibt der Finger unverändert an einer Stelle. Es ändert sich nur der Bezug zu diesem Punkt, der Grad der Berührung.

„Diese Besonderheit des Instrumentes machte ich mir beim Bajankonzert zu Nutze: Drei Melodietöne im Einzeltonmanual verwandeln sich hier beim Umschalten in fünf- bzw. siebenstimmige Akkord-Komplexe. Doch am wichtigsten war für mich beim Standardbassmanual eine andere Möglichkeit: Wenn man gleichzeitig zwei Knöpfe drückt, die einem Dur- und einem Molldreiklang entsprechen, und daraufhin die Hand allmählich, ohne die Fingerstellung zu verändern, nach oben oder nach unten über den gesamten Tonraum des Instrumentes verschiebt, so ergeben sich sechs unterschiedliche Hexachorde. Diese sechs Hexachorde verleihen der gesamten Komposition die strukturelle Begründung für Material und Form: Variationen über sechs Hexachorde - so der Untertitel des Werkes.“

Der Titel des Bajankonzertes „Im Zeichen des Skorpions“ ergibt sich aus der Tatsache, dass der Widmungsträger dieses Konzertes, der Bajanist Friedrich Lips, im Sternzeichen des Skorpions geboren wurde. Überdies ist dies auch das Sternzeichen der Komponistin selbst.

„De profundis“ für Bajan solo (1978)

Der Komponist und mit Sofia Gubaidulina befreundete Viktor Suslin weist darauf hin, dass das Bajan traditionell vor allem in der Volksmusik seiner Heimat Russland benutzt und als Instrument der Unterschicht angesehen wurde. Sofia Gubaidulina nun gehört zu den wenigen Komponisten, die dieses Instrument im Bereich der Avantgardemusik in einem ganz anderen Licht sehen. Im Unterschied zur Orgel ist das Bajan ja ein Instrument, das hörbar atmet. Diese durch Auseinanderziehen und Zusammendrücken des Balgs hervorgerufene Eigenschaft deutet Gubaidulina in ihrem Werk „De profundis“ symbolisch. Suslin: „Der Atem als Zeichen des Lebens unterscheidet

das Lebendige vom Toten. Die instrumentale Symbolik, typisch für mehrere Werke Gubaidulinas, wird in ‚De profundis‘ konsequent und kompromisslos verkörpert. ‚De profundis‘ ist die langsame und unaufhaltsame Steigerung vom Röcheln des untersten Bajanregisters bis zu den reinen und zarten Tönen des obersten – ein Aufstieg vom Niedrigsten zum Höchsten (Atem – Weltseele – Sophia/Die Weisheit).“

„Et exspecto“. Sonate für Bajan solo (1985)

Auch das Werk „Et exspecto“ resultiert wie die beiden Werke „De profundis“ und „Sieben Worte“ aus dem Kontakt Sofia Gubaidulinas zum Akkordeonisten Friedrich Lips. In den fünf Teilen der Sonate verwendet Gubaidulina die verschiedensten Ausdrucksmittel dieses Instrumentes: bewegliche und statische Cluster, Ventilklänge, Akkorde unterschiedlicher Art und Wirkung (wie leise Choralklänge und feierlich-hymnische Akkorde), schnelle Passagen, energische Momente, unruhige Tremoli und vieles mehr. „Was die Komponistin an diesem Instrument so sehr fasziniert“, sagt die Musikologin Valentina Cholopowa, „ist dessen Fähigkeit zu atmen, was die Instrumente eines Sinfonieorchesters nicht vermögen. ‚Et exspecto‘ enthält in seinen fünf Teilen diverse Variationen über das Atmen: dynamische und rhythmische sowie klangfarben- und registerbezogene Variationen.“

Sofia Gubaidulina

Sofia Gubaidulina wurde in Tschistopol in der Tatarischen Republik geboren. 1954 beendete sie ihre Ausbildung am Konservatorium von Kasan und setzte bis 1959 ihr Kompositionsstudium bei Nikolai Pejko in Moskau fort. Seit 1963 ist Gubaidulina als freischaffende Komponistin tätig und lebt heute in der Nähe von Hamburg. Sie ist u.a. Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg, erhielt zahlreiche Preise, darunter den japanischen Kaiserpreis Praemium Imperiale und das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland.

Wenn Sofia Gubaidulina auf Grund ihrer Erziehung dem russischen Kulturkreis zuzurechnen ist, so spielt ihre tatarische Abstammung in ihrem Schaffen eine wichtige Rolle. Dies verbindet sie mit Einflüssen der europäischen und amerikanischen Avantgarde. Typisch für ihr Schaffen ist das nahezu vollständige Fehlen von absoluter Musik. „Als Ideal betrachte ich ein solches Verhältnis zur Tradition und zu neuen Kompositionsmitteln, bei dem der Künstler alle Mittel – sowohl neue als auch traditionelle – beherrscht, so, als schenke er weder den einen noch den anderen Beachtung.“

Südostasien

Mit Südostasien verbinden wir zunächst einmal die Vorstellung meditativer Musik, komplexer, bis zur Ekstase führender Trommelrhythmen in den buddhistischen Tempeln oder indisch beeinflusster irriternder Klänge der Sitar. Das wirkliche Spektrum ist jedoch viel breiter. Indonesien, mit dem wir uns hier näher beschäftigen wollen, bildet heute eine politische Einheit, obwohl es von Seiten seiner Bevölkerung und seiner Kultur eine außergewöhnliche Vielfalt aufweist. Zu Indonesien gehören die Sundainseln, Java und Bali als die bekanntesten Regionen. Typisch für die javanische Musik ist das Gamelan-Orchester, das gewöhnlich folgende Instrumente umfasst: Saron, Slentem und Gendèr (Metallophon-Arten), Gambang (mehroktaviges Xylophon), Gong, Kempul (Gongs), Kendang, Ketipung und Tjiblon (zweifellige Trommeln), Rabab (Spießlaute) und Suling (Bambusflöte).

Rolf Liebermann:

- „Medea“. Oper in drei Akten von Ursula Haas für Orchester und javanischen Gamelan-Slendro (1998)

3,3,3,3 – 4,3,3,1 – Pk, Schl (4 Spieler), Streicher –

Bühnenmusik: Javanischer Gamelan-Slendro; (ca. 16 Spieler)
Hinweis: Die Oper kann auch ohne Beteiligung eines Gamelan-Orchesters aufgeführt werden.

Gamelan-Orchester ...

... ist ein stehender Begriff für eine sehr vielfältige Instrumentalgruppe. Gamelan ist sowohl die Bezeichnung für eine indonesische Musikrichtung als auch für das hierfür verwendete Instrumentarium, das zumeist aus einem Ensemble besteht. Gamelan-Musik ist in den unterschiedlichsten Stilrichtungen mit jeweils eigenem Instrumentarium und Stimmungen vor allem auf Java und Bali verbreitet. Das Instrumentarium besteht hauptsächlich aus Metallophonen, Gongs und Trommeln. Flöten und südostasiatische Lauten werden nach Bedarf hinzugenommen. Ebenso die menschliche Stimme, die im Gamelan-Orchester nicht zwingend besetzt sein muss. Die Gamelanmusik entfaltet sich über einer Kernmelodie, die meist von den Metallophonen gespielt wird. Diese Kernmelodie mit verschiedenen Patterns wird von den anderen Musikern umspielt und ausgeziert. Dabei sind die Verarbeitungsformen geradezu uner-schöpflich.



Gamelan-Orchester aus der Liebermann-Oper

Weitere Werke für indonesisches Gamelan-Orchester:

Tan Dun:

- „Crossings“ für indonesisches Gamelan, chinesische Instrumente und Vokalisation (1988)

Gamelan-Musik wird oft zu religiösen Feiern, beim Tanz, Puppentheater oder dem berühmten indonesischen Schattenspiel vorgetragen. Kein Geringerer als der Impressionist Claude Debussy zeigte sich bei der Weltausstellung 1889 in Paris fasziniert von den Möglichkeiten eines Gamelan-Ensembles.

„Freispruch für Medea“. Oper in zwei Akten (3 Bilder) von Ursula Haas für Orchesters und javanischen Gamelan-Slendro (1998)

Die Handlung der Oper „Freispruch für Medea“ zerfällt in zwei Teile, die zeitlich zwanzig Jahre voneinander getrennt sind.

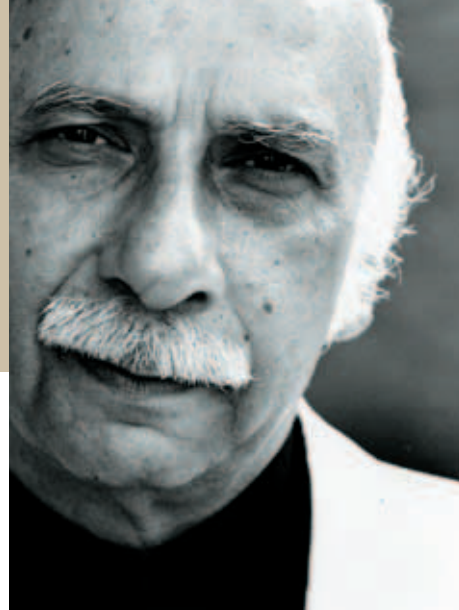
Rolf Liebermann

Am 2. Januar 1999 verstarb Rolf Liebermann nach langer Krankheit im Alter von 88 Jahren in Paris. Vier Jahre zuvor war seine letzte Oper „Medea“ in Hamburg als ein Auftragswerk der Hamburgischen Staatsoper zur Uraufführung gelangt. Blickt man auf die frühen 30er Jahre zurück, so begegnet man dem gebürtigen Schweizer als Chanson-Komponisten und Mitwirkenden von Cabaret-Veranstaltungen, der damals auch die künstlerische Bekanntheit mit Liselotte Wilke machte, der späteren legendären Lale Andersen. Nach dem Krieg war Liebermann 15 Jahre lang Assistent von Hermann Scherchen, davon 5 Jahre als Tonmeister am Studio Zürich. Darüber hinaus machte er hier die für seinen weiteren Weg einflussreiche Bekanntheit Heinrich Strobel.

1957 ging Liebermann dann nach Hamburg als Leiter der Hauptabteilung Musik beim Norddeutschen Rundfunk. Zwei Jahre später war er Intendant der Hamburgischen Staatsoper und bekleidete damit eine Position, die er bis 1973 innehaben sollte. Danach trat Liebermann eine Intendantanz an der Pariser Oper an und versuchte die Hamburger Erfolge gleichsam auf das Pariser Terrain zu übertragen. 1980 kehrte er nach Deutschland zurück, um 1985 bis 1988 erneut in Hamburg die Intendantentätigkeit an der Staatsoper fortzusetzen. Bereits in seiner ersten Hamburger Phase, aber auch in den 80er Jahren bemühte er sich darum, die Oper aus ihrem elitären Selbstverständnis zu lösen. Die Bühnenkunst dürfe nicht einer zahlungskräftigen Oberschicht vorbehalten sein, sie dürfe sich schon gar nicht mit überhöhten Eintrittspreisen jungen Leuten verschließen.

Zu Beginn steht die archaische Welt Kolchis, wo Medea gerade eine wilde Entmannung ihres eigenen Bruders als Opferung vornehmen will. Jason und die Argonauten brechen in diese Welt ein, reißen das begehrte Goldene Vlies an sich und vergewaltigen die Frauen. Medea wird das Opfer des brutalen Jason, dem sie jedoch zugetan ist und nach Griechenland folgt. Der zweite Akt der Oper stellt eine im Wesen völlig veränderte Medea vor. Jasons Liebe, wenn sie überhaupt jemals bestand, ist inzwischen erloschen. An ihre Stelle tritt ein junger Apollon-Priester namens Kreon, dem sich Jason nähert. Nach Medeas Mord kommt es zum offenen Konflikt, zur Auseinandersetzung zwischen Jason und Medea.

Verfremdung und Technik



Täuschungsmanöver – klassische Instrumente ahmen Volksinstrumente nach

Verfremdung von gewohnten Klängen, Verfremdung von Strukturen, die sich verfestigt haben und einer Lockerung, wenn nicht Auflösung bedürfen, ist ein oft anzutreffendes Verfahren zeitgenössischer Komponisten. Nicht selten versuchen es Komponisten, mit Hilfe des traditionellen, ihnen zur Verfügung stehenden Instrumentariums Klänge und Charaktere fremder Instrumente zu kopieren. In der Romantik war es schon üblich, beispielsweise die Hirtenflöte durch ein Englischhorn zu ersetzen oder das Zupfen auf einer zarten Mandoline durch Streicherpizzicati anzudeuten. In der Avantgardemusik hat sich dieses Vokabular um ein Vielfaches erweitert.

Gija Kantscheli:
- „... à la Duduki“ für
Blechbläserquintett
und Orchester (1996)

Der Duduki ...

... ist ein zylindrisches Blechblasinstrument, das äußerlich einer Oboe ähnelt. Es hat eine weiche, warme, lyrische und dabei intensive Tongebung..

- „... à la Duduki“ für
Blechbläserquintett
und Orchester (1996)

Auf Grund seiner Klangqualitäten, so sagt der georgische Komponist Gija Kantscheli, assoziiere er mit dem Duduki die eigentlich nicht existente Klangfarbe der menschlichen Seele. „Langsame Improvisationen vor dem Hintergrund eines gedehnten Orgelpunktes (zwei Spieler) erzeugen eine einzigartige Atmosphäre von Trauer, Einsamkeit und Hoffnung“, sagt der Komponist. Die Besetzung des Werkes (Blechbläserquintett und Orchester) ist

ungewöhnlich, da ein solistisch besetztes Bläserensemble höchst selten in Gegenüberstellung zu eine traditionellen symphonischen Orchester anzutreffen ist. Auch der Titel, der auf das traditionelle armenisch-georgisches Volksinstrument verweist, überrascht zunächst. Doch betrachtet man das recht umfangreiche Schaffen Kantschelis genauer, stößt man nicht selten auf Anklänge georgischer Folklore in seiner Musik, die von weitgefasster Melodik, repetierenden Motivfloskeln und heftigen dynamischen Wechseln geprägt ist. Die solistischen Blechbläser dieses Werkes intonieren und phrasieren teilweise frei und werfen mehrfach gebrochene rhythmische Floskeln ein, die den improvisatorischen Charakter des Duduki-Spiels nachahmen.

„Die Gegenüberstellung von Modalität und Tonalität“, erläutert Kantscheli, „von orientalischen Elementen und klassischer Harmonie, der charakteristische Klang von gedämpften Blech- und Holzbläsern im Vergleich zu den langsam ‚dahinkriechenden‘ Streichern – all dies erzeugt gleichsam den Nährboden für das Erscheinen des ‚Moments der Gemeinsamkeit‘, jenes unwiederholbaren Zustandes, der alle Zuhörer im Saal vereint ... wengleich nur für einen einzigen Augenblick.“

Gija Kantscheli

Gija Kantscheli wurde in der georgischen Hauptstadt Tbilissi geboren. Von 1959 bis 1963 studierte er am dortigen Konservatorium bei I. I. Tuskija. Nach seinem Examen war er als freischaffender Komponist tätig. Von 1971 an war Kantscheli musikalischer Leiter des Rustaweli-Theaters in Tbilissi. Der Komponist ließ sich 1991 in Berlin nieder, wo er ein Stipendium des DAAD erhielt. 1995 wurde er Composer-in-residence der Königlichen Flämischen Philharmonie in Antwerpen, wo er seitdem lebt. Nachdem Kantscheli in den sechziger Jahren als Komponist der „sowjetischen Avantgarde“ begonnen hatte, erarbeitete er sich seitdem zielstrebig einen eigenen musikalischen Stil. Kantschelis Klangwelt besitzt etwas ungemein Natürliches, als richteten sich die Töne und Strukturen nicht nach Gesetzen von Polyphonie, Akkordverbindung, Sequenz und Alteration etwa, sondern allein nach emotionalen Gesichtspunkten wie Steigerung und Spannung, Erregung und Ruhe.

Tan Dun:
- „Seven Desires On Pipa“
für Gitarre (2000)

„Seven Desires On Pipa“ für Gitarre

Tan Duns „Seven Desires On Pipa“ für Gitarre beruht auf dem zuvor entstandenen, der Gitarristin Sharon Isbin gewidmeten Gitarrenkonzert „Yi 2“. Der Komponist hat es im Jahr 2000 selbst zusammengestellt und arrangiert. Mit Hilfe diverser auf der Gitarre produzierter Echowirkungen, Fußstampfen, Flamenco-Elementen und Anlehnungen an die traditionellen Musik Chinas versucht Tan Dun, das Klangidiom der Pipa zu berühren.

Frangis Ali-Sade:

- Music for Piano für präpariertes Klavier (1987/1997)
- „Apsheron Quintet“ für präpariertes Klavier und Streichquartett (2001)
- „Drei Aquarelle“. Vokalzyklus für Sopran, Flöte und präpariertes Klavier auf Verse der aserbajdschischen Dichterin Nigjar Rafibeyli (1987)
- „Habil-sajahy“ (Im Stil von Habil) für Violoncello und präpariertes Klavier
- „Sabah“ für Violine, Violoncello, Pipa und präpariertes Klavier

Alfred Schnittke:

- Concerto grosso I für 2 Soloviolen, Cembalo, präpariertes Klavier und Streicher (1977)

Präpariertes Klavier

Das präparierte Klavier

... geht auf eine im Jahr 1949 von John Cage erfundene und in vielen seiner Kompositionen praktizierte Technik zurück, mit deren Hilfe die Saiten des Klaviers mit Gegenständen wie Radiergummis, Nägel, Papier oder anderes bestückt und wie der Begriff eben sagt für ungewohnte Klänge „vorbereitet“ werden.

Zweck dieses Verfahrens ist es, Mehrklänge, Flageolettöne oder perkussive Klänge zu erzeugen. Nachdem sich auch der von György Ligeti als einer der bedeutendsten Neuerer der amerikanischen Musik bezeichnete Conlon Nancarrow mit dem präparierten Klavier beschäftigt und seinem eigenen Verfahren des mechanischen Klaviers, des sogenannten „Player Pianos“, untergeordnet hat, sind Kompositionen für präpariertes Klavier heute kaum mehr eine Seltenheit.

„Wenn man Partituren für präpariertes Klavier betrachtet, sieht alles traditionell aus“, erläutert die große Spezialistin für das präparierte Klavier Margaret Leng Tan, „das Revolutionäre verbirgt sich aber im Detail.“ So wie ein Cembalist sich seine Kiele selber schneidet, basteln die Interpreten von Werken für präpariertes Klavier ihre Gegenstände selber zurecht.

Music for Piano für präpariertes Klavier (1987/97)

Die „Music for Piano“ ist ein kurzes, sehr expressives Werk, in dem sich amerikanische Avantgarde und die Tradition Aserbaidschans gleichsam verbinden. Die Komponistin übernimmt von John Cage die Idee des „prepared piano“ und erzeugt Klänge bzw. Klangfarben, wie sie für die östliche Musikkultur charakteristisch sind. Sie meint sogar, dass Cage mit dem präparierten Klavier eher zufällig zu einer Annäherung an orientalische Klangvorstellungen gelangt sei, während sie nun ganz bewusst den umgekehrten Weg gehe, indem sie das europäische Instrument in ihre musikalische Tradition einbindet.

„Apheron Quintet“ für präpariertes Klavier und Streichquartett (2001)

Das ungewöhnlich, weil mit präpariertem Klavier besetzte Klavierquintett von Frangis Ali-Sade entstand im Auftrag von Alta Tingle und Gregory G. Minshall für das Kronos Quartett. Die erste Geige wird zudem elektrisch verstärkt. Die musikalischen Intonationen in diesem Werk basieren wie so oft bei dieser Komponistin aus Aserbaidtschan auf verschiedenen Modi des Mugam.

Auch hier gibt es außermusikalische Anregungen, die Frangis Ali-Sade bei der Komposition des zweisätzigen Werkes geleitet haben. Der erste Satz, „Tactile Time“ überschrieben, spielt auf die aserbaidtschanische Küste am Kaspischen Meer und andere Natureindrücke des Landes an, während im zweiten Satz „Reverse Time“ die Zeit gleichsam rückwärts läuft und die Eindrücke langsam „am dunkelblauen Horizont ausgegossen im flammend-roten Sonnenuntergang ertrinken.“

exempla nova

264

frangis ali-sade
franghiz ali-zadeh
music for piano
(1989/1997)

jelena firssowa
elena firsova
elegie - elegy
(1979, op. 21)
für klavier / for piano

edition sikorski 1964

In diesen drei Sätzen findet ein Prozess statt, der als stiller Dialog zwischen Singstimme und Flöte beginnt, sich zu bewegter Deklamation steigert und in von der Flöte virtuos umspielten Kantilenen gipfelt. Einen Gegenpol bildet dazu das in drei Sätzen eingebaute präparierte Klavier, das „mit seiner leisen Dynamik durchaus an Minimal Music erinnern mag, aber ebenso in östlichen Vorstellungen von zyklischer, in sich kreisender Zeit wurzelt.

„Habil-sajahy“ (Im Stil von Habil) für Violoncello und präpariertes Klavier (1979)

„Habil-sajahy“ ist eine einsätzliche Komposition, inspiriert von der Kunst des berühmten und in Aserbaidtschan verehrten Interpreten und Virtuosen auf der Kemantscha Habil Alijew. Das Stück entfaltet sich in mehreren Etappen, in deren klanglicher Entwicklung die Traditionen der Mugam-Kunst Aserbaidtschans (der professionellen Musik mündlicher Überlieferung) eine wesentliche Rolle spielen. Die scheinbar freie, improvisatorische Form hat ihren Ursprung in der beim Mugam-Vortrag üblichen Abfolge erzählender Abschnitte (Rhapsodie, Rezitativ) und Tanzeinlagen. Das Melodie-Modell, welches der Komposition in weiten Teilen zugrunde liegt, basiert auf dem 4. Hauptmodus „Tschargjach“, dem in der Mugam-Tradition ein leidenschaftlich-erregter Stimmungsgehalt innewohnt. Mit verschiedenen Mitteln der Klangerzeugung werden in „Habil-sajahy“ bei den europäischen Instrumenten Violoncello und Klavier die Klangfarben der Nationalinstrumente imitiert: Das Cello übernimmt den Part der „Kemantscha“ (Stachelfidel), das Klavier klingt mal wie die Langhalslaute „Tar“ oder die Kurzhalslaute „Ud“ (durch Zupfen der Saiten mit und ohne Plektron), mal wie der „Däf“, eine Art Schellentrommel (durch tremolo und Streichen über die Saiten mit einem Gummistäbchen) oder wie das kleine, tönere Paukenpaar „Gosch-nagara“ (durch Klopfen auf den Flügeldeckel).

„Sabah“ für Violine, Violoncello, Pipa und präpariertes Klavier (2003)

Schon immer habe sie die Möglichkeit interessiert, nationale Volksinstrumente und klassische europäische Instrumente in einem einzigen interpretatorischen Apparat zu vereinen, sagt Ali-Sade. Die Mischung ungewöhnlicher Klangfarben, die Kombination der temperierten mit der nicht temperierten Stimmung, das Suchen nach einer klanglichen und dynamischen Balance zwischen Instrumenten mit unterschiedlichen virtuos Möglichkeiten – all dies seien verlockende Aufgaben für einen Komponisten.

In „Sabah“ kombiniert Ali-Sade das klassische Klaviertrio (Violine, Violoncello, Klavier) mit dem chinesischen Nationalinstrument Pipa. Die Klangfarbe eines jeden europäischen Instruments wird verfremdet, so dass im Zusammenklang mit den anderen Instrumenten gewissermaßen ein exotisches Ensemble entsteht. Der Flügel stellt hierbei eine ganze Gruppe aserbaidtschanischer Schlaginstrumente (nagara, gosha-nagara, daf) sowie Zupfinstrumente (tar, saz) dar; die Violine repräsentiert mit verschiedenen Effekten das aserbaidtschanische Streichinstrument Kemantscha (kamancha), das Cello das Blasinstrument Balaman und das Zupfinstrument Kanun (kanon). Verbindungsglied zwischen diesen Klangfarben ist die Pipa, die in ihrer natürlichen Klangfarbe erklingt.

Der Charakter des Werkes spiegelt sich im Titel „Sabah“ wider, einem Wort, das verschiedene Bedeutungen in sich vereinigt: „Morgen“ (morning), „morgen“ (tomorrow) und „in Zukunft“. In der Musik wird ein Zustand des Erwartens ausgedrückt – das Warten auf den baldigen Sonnenaufgang, einen neuen Tag, die Erneuerung des Lebens und der Gefühle.“

Alfred Schnittke: Concerto grosso I für 2 Soloviolen, Cembalo, präpariertes Klavier und Streicher (1977)

Auf die in diesem Werk angewandte Form des barocken Concerto grosso griff Schnittke in seinem Schaffen insgesamt sechs Mal zurück. Das konzertierende Prinzip und die Andeutung barocker Motive hatte er aber auch schon einmal im zweiten Satz seiner Sinfonie Nr. 1 erprobt. Die Besetzung des Werkes entspricht genau der barocken Musizierpraxis. Dem Concertino mit zwei Violinen und Cembalo - die Besetzung einer barocken Triosonate - steht als Concerto das Streichorchester gegenüber. Die Tempi der vier Hauptteile „Preludio“, „Toccata“, „Recitativo“ und „Rondo“ entsprechen der Satzfolge „schnell-langsam-schnell-langsam“ der barocken Sonata da chiesa. Für die Präparierung des Klaviers verlangt Schnittke den Einsatz von Münzen zwischen den Saiten des Flügels.



„Drei Aquarelle“ (1987). Vokalzyklus für Sopran, Flöte und präpariertes Klavier auf Verse der aserbaidtschanischen Dichterin Nigjar Rafibejli (1987)

Bei Frangis Ali-Sades Komposition „Drei Aquarelle“ handelt es sich um ein mehrsätziges, in Bogenform angelegtes Werk, in dem drei vokale Teile als selbständige Episoden auftreten. In ihnen werden Momente aus dem Lebenszyklus einer jungen Frau reflektiert. Die Komponistin charakterisiert die vokalen Sätze als „1. Die Narzisse – die leicht verletzlichen zarten Gefühle der Jugend, 2. Der Bootsmann – die spielerische Eleganz und Koketterie einer jungen verliebten Frau, 3. Erwartung – Vorgefühl und leidenschaftliches Sehnen nach Liebe auf der Schwelle zur Reife.“

Alfred Schnittke

Alfred Schnittke wurde 1934 in Engels, der Hauptstadt der damaligen Wolgadeutschen Republik (heute Gebiet Saratow, Zentralrussland), geboren. Seine Mutter, Maria Vogel, war hier Deutschlehrerin, sein Vater, Harry Schnittke, ein in Frankfurt am Main geborener jüdischer Journalist und Übersetzer. Schnittkes musikalische Ausbildung begann 1946 in Wien, wo der Vater für zwei Jahre bei einer Zeitung arbeitete. Er erhielt Klavierunterricht, erlebte Opern- und Konzertaufführungen und unternahm erste Kompositionsversuche. Seit 1948 in Moskau wohnhaft, absolvierte Schnittke zuerst eine Ausbildung als Chordirigent. Von 1953 bis 1958 studierte er am Moskauer Konservatorium Komposition und Kontrapunkt (bei Jewgeni Golubew) sowie Instrumentation (bei Nikolai Rakow). Wesentliche Anregungen erhielt er durch den in Moskau lebenden Webern-Schüler Philipp Herschkowitsch. Schon während einer dreijährigen Aspiran-

tur trat Schnittke mit einem reichen kompositorischen Schaffen hervor, das später in stärkerem Maße durch Verwendung älterer Stilmittel (Polystilistik) geprägt war.

Von 1962 bis 1972 war er als Lehrer für Instrumentation am Moskauer Konservatorium tätig. Seit dieser Zeit veröffentlichte er zahlreiche musiktheoretische Arbeiten (über Probleme der zeitgenössischen Musik). Seit 1975 werden Schnittkes Werke bei allen wichtigen Festivals der Neuen Musik gespielt, in den achtziger Jahren fanden sie Eingang in die Konzertprogramme führender internationaler Kulturorchester. Seinem Schaffen gewidmete Festivals und zyklische Aufführungen seiner Werke fanden u.a. in Moskau, Stockholm, London, Huddersfield, Wien, Berlin, Turin, Luzern, Hamburg und Köln statt. Schnittke, der von 1989 bis 1994 als Professor an der Hamburger Musikhochschule Komposition unterrichtete, ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London sowie der Freien Akademie der Künste in Hamburg,

Mitglied der Königlichen Schwedischen Akademie für Musik in Stockholm, der Akademie der Künste in Berlin, der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München und der American Academy of Arts and Letters, New York.

Zahlreiche, zum Teil hochdotierte Preise belegen die Wertschätzung, die Alfred Schnittke in der Musikwelt genoss. So wurde ihm im Jahr 1991 der Österreichische Staatspreis zuerkannt, im darauf folgenden Jahr erhielt er in Tokio den renommierten Praemium Imperiale und 1993 den Russischen Kulturpreis sowie den Bach-Preis der Hansestadt Hamburg. Noch im Juni 1998 wurde Schnittke anlässlich der Uraufführung seiner 9. Sinfonie in Moskau mit dem hochdotierten Slawa-Gloria-Preis ausgezeichnet.

In den letzten Lebensjahren von schwerer Krankheit gezeichnet, verstarb Schnittke am 3. August 1998.

Verwandlung klassischer Instrumente

- das Euphonium als Sonderform der tiefen Blechblasinstrumente

Jelena Firssowa:
- „Euphonisms“
für Euphonium und Klavier (2003)

Das Euphonium ...

... ist ein tiefes Blechblasinstrument, das man auf den ersten Blick vielleicht für eine Tuba halten würde. Das Euphonium aber, dessen Name sich vom griechischen „wohlklingend“ herleitet, gehört wegen seiner konischen Mensur zur Familie der BÜgelhörner. Es ist in C oder B gestimmt und wird in Helikon-, Tuba- oder Trompetenform wie ein Baritonhorn mit weiter konischer Bohrung und vier bis fünf Ventilen gebaut. 1843 soll es von Kapellmeister Sommer und dem Instrumentenbauer und Namensgeber des Saxophons Adolphe Sax in Weimar erfunden worden sein. Damals trug das Instrument noch den italienischen Namen „corno basso cromatico“. Allergrößter Beliebtheit erfreute sich das Euphonium wegen seines tiefen und weichen Klanges (es klingt eine Oktave tiefer als eine Trompete) in der französischen Musikszene. Das Euphonium hat einen der klassischen Posaune entsprechenden Tonumfang und wird auch oft von Posaunisten geblasen. Neben seiner Verwendung in der Kunstmusik wird das Euphonium besonders in den Blaskapellen oft als Soloinstrument eingesetzt. Trotz seiner Nähe zur Posaune ist der Klangcharakter des Euphoniums doch ein ganz anderer: es klingt nicht ganz so hart wie eine Posaune und kommt in seiner wei-

chen Klanggebung auch dem Waldhorn sehr nah. Kein Geringerer als Gustav Holst hat dem Euphonium in seinem mehrteiligen Orchesterwerk „Die Planeten“ wundervolle Solopassagen gewidmet.

„Euphonisms“ op. 108 für Euphonium und Klavier (2003)

Die Komposition für das Euphonium entstand im November 2003 im Auftrag der Park Lane Group und stellt einen Zyklus von vier kurzen Stücken dar. Der erste Satz Moderato wird von einem Fünfton-Modus für das Euphonium und einem Siebenton-Modus für das Klavier bestimmt. Im weiteren Verlauf des Werkes tauschen die Instrumente diese Modi. Der zweite Satz, ein überaus lebendiger Vivo-Satz, durchläuft in beiden Instrumenten die ganze Zwölftonskala. Es gehe ihr nicht unbedingt nur um einen Dialog zwischen den beiden Instrumenten, sagt Jelena Firssowa, sondern auch um das Spiel mit einer individuellen harmonischen Sprache.

Weitere Werke für Euphonium:
Gustav Holst:
- „Die Planeten“. Sinfonische Suite für Orchester op. 32 (1916)

Jelena Firssowa

Jelena Firssowa (*1950) wurde am Moskauer Konservatorium bei Alexander Pirumow (Komposition) und Juri Cholopow (Analyse) ausgebildet. 1975 kam es zum Kontakt mit Edison Denissow, der seinerseits die Bekanntschaft mit Philipp Herschkowitsch, einem von Wien nach Moskau emigrierten Webern-Schüler, herstellte. Jelena Firssowa lebt mittlerweile mit ihrer Familie als Dozentin und freischaffende Komponistin in Großbritannien.

Durch umfangreiche und vielseitige Studien von 1970 bis 1988 erreichte Firssowa eine sichere Beherrschung zeitgenössischer Kompositionstechniken, die keineswegs einseitig einer Stilistik verpflichtet sind. Firssowa entwickelt die Ideen der Zweiten Wiener Schule weiter, sie behandelt die Strenge der Zwölftonmusik aber frei, lässt in der Reihenbildung absichtlich konsonant empfundene Klänge zu und legt besonderen Wert auf melodische Motive.

Naturmaterialien: Wasser und Steine

Wasserspiele

- Sofia Gubaidulina und das Aquaphon

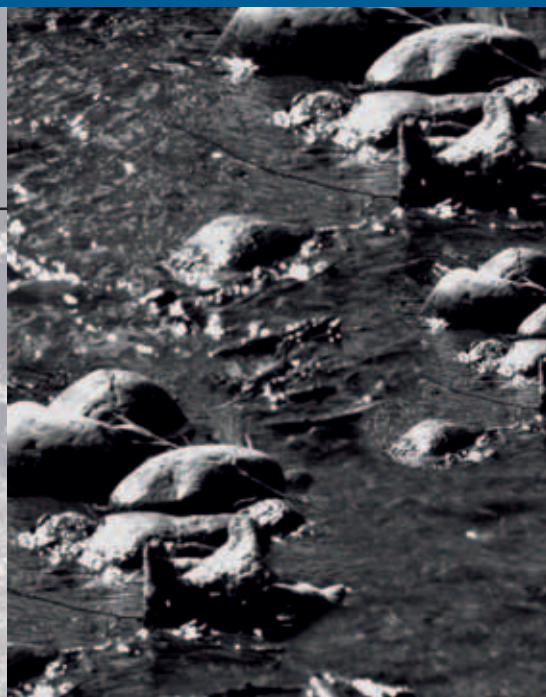
Sofia Gubaidulinas Interesse für Instrumente unterschiedlichster Herkunft reicht bis in die 1970er Jahre in Moskau zurück. Hier trafen sich Gubaidulina und ihr Freund und Kollege Viktor Suslin bei dem Komponisten Vyacheslav Artyomov, der in seiner Einzimmerwohnung ein ganzes Arsenal von Instrumenten zusammengetragen hatte, darunter die seltene usbekisch-tadschikische Dutár. „Die Zeiten waren schwierig“, erinnert sich Gubaidulina, „wir mussten uns zusammen tun, zusammenarbeiten und gegen die Umgebung kämpfen. So trafen wir uns ziemlich häufig, manchmal mit Schnittke und anderen Komponisten. Und bei einem solchen Treffen begann unser Improvisieren.“ Aus dem Improvisationsverbund erwuchs die Gruppe „Astraea“, die ihr Fortleben unter wechselnden Teilnehmern bis zum heutigen Tage sichern konnte. Nicht weniger Interesse als für „exotische“ Instrumente bringt Gubaidulina übrigens jedem einzelnen Instrument der abendländischen Musik und des traditionellen Orchesters entgegen.

Das Aquaphon ...

... ähnelt einem merkwürdig verzierten, mit Wasser gefüllten Weihrauchgefäß. Sein Klang ist obertönig und sehr eigenwillig und setzt sich stark vom schimmernden Streichinstrumentenklang ab. Bei dem Namen Aquaphon handelt es sich um den latinisierten Namen eines von dem Multimediakünstler Richard A. Waters in Amerika Ende der 1960er Jahre erfundenen Instruments mit der Bezeichnung „Waterphone“. Sofia Gubaidulina wurde Ende der 90er Jahre bei einem USA-Besuch auf das Instrument aufmerksam und erwarb sogleich zwei Exemplare, die sich weiterhin in ihrem Besitz befinden und bei Bedarf für Aufführungen ausgeliehen werden. Bisher hat sie Aquaphone (jeweils a due) in zwei Werken eingesetzt: „Johannes-Ostern“ (Teil des Oratoriums „Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes“) (2001) und „Am Rande des Abgrunds“ für sieben Violoncelli und zwei Aquaphone (2002). Bei Sofia Gubaidulina werden die äußeren Metallstäbe, nachdem das Instrument mit Wasser befüllt worden ist, mit einem Kontrabassbogen gestrichen, wobei das Instrument leicht hin und her bewegt wird.

„Am Rande des Abgrunds“ für sieben Violoncelli und zwei Aquaphone (Waterphones) (2002)

Der Begriff „Abgrund“ – so sagt Gubaidulina über ihr 2002 komponiertes Werk – stehe hier für die Zone zwischen Griffbrett und Steg eines Streichinstrumentes. Vom Klang her ist dies das höchste Register des Instrumentes. Als gelte es, diesen sensiblen Bereich tastend und prüfend zu umkreisen, um ihn endlich greifbar, konkreter machen zu können, nähert sich die Komponistin mit den unterschiedlichsten Mitteln dieser Region. Gubaidulina: „Das Streben zu diesem Klangbereich bestimmt auch die musikalische Entwicklung in diesem Werk: Zunächst nähern wir uns dem höchsten Register durch Doppelflageolet-Pizzicati. Dann geht es ‚arco‘ zu tremolierenden Doppelflageoletts über. Schließlich wird das höchste Register ‚arco espressivo‘ erreicht.“ „Am Rande des Abgrunds“ für sieben Violoncelli und zwei Aquaphone (Waterphones) ist in dreierlei Hinsicht außergewöhnlich für die bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Werke der Komponistin. Zum ersten gehört es in die Reihe der Kompositionen, die einen übergeordneten Bezug zu religiösen Themen



Sofia Gubaidulina:
- „Am Rande des Abgrunds“
für sieben Violoncelli und zwei
Aquaphone (Waterphones) (2002)

wie so oft bei ihr nicht ausdrücklich herstellen lassen. Zum anderen ist es mit Blick auf die beiden in der Neuen Musik durchaus selten benutzten Aquaphone Ausdruck der Experimentierfreudigkeit einer Komponistin, die sich aktiv und sehr bewusst mit den Klangwelten ostasiatischer und anderer Kulturen auseinandersetzt. Schließlich und drittens ist im Vergleich zu den vorher entstandenen Werken der Komponistin noch die Besetzung von sieben Violoncelli auffallend. Wir treffen solch größere Spieleranzahlen, insbesondere wenn es um ein und dasselbe Instrument geht, bei Gubaidulina kaum, ist die Komponistin doch gerade im Bereich der Kammermusik eine Vertreterin von Verdichtung und Ausdünnung. Doch nicht die Anzahl der Instrumente, sondern die Art und Weise, wie sie in diesem Werk eingesetzt werden, verursacht die geheimnisvolle, entrückte Atmosphäre des Stücks, die auch durch die zarten Aquaphone noch verstärkt wird. Die einsätzig komponierte Musik gliedert sich in sieben Abschnitte. Die Form bezeichnet Gubaidulina als eine zweiteilige Periode, umrahmt von einer Einleitung und einem Epilog.

Multimedia mit Steinen – Tan Duns Werk „The Map“

Auf einzigartige Weise gelingt es dem chinesisch-amerikanischen Komponisten Tan Dun in seinem Multimedia-Werk „The Map“, mit Klang- und optischen Mitteln einen Eindruck von seiner Heimat zu vermitteln. Dabei kommen auch Naturmaterialien zum Einsatz wie beispielsweise Steine, die Tan Dun seine Schlagzeuger aneinanderschlagen lässt.

Tan Dun:
- „The Map“. Concerto
für Violoncello, Video
und Orchester (2002)

„The Map“. Concerto für Violoncello, Video und Orchester (2002)

Als einen Wanderer zwischen den Welten kann man ihn nur noch eingeschränkt bezeichnen, denn Tan Dun ist lange schon in der Aufmerksamkeit eines internationalen Publikums angekommen, in Ost und West, ja auf allen Seiten dieses Globus. Seine Musik ist verbindend, bewegend und glaubhaft genau wie er selbst. Er erzählt in einer fremden und doch vertrauten Sprache und überwindet kulturelle und ideologische Barrieren mühelos, auch wenn es um Grenzauflösung zwischen Popkultur und elitärer Avantgarde geht. Im China Maos ist er groß geworden, hat im Reisfeld das Leben an der Basis kennen gelernt, und nach seiner Emigration in die USA Mitte der 80er Jahre im Sturzflug die Strömungen Neuer Musik adaptiert. Oft und gern leitet der Dirigent, Komponist und für seine Filmmusik „Tiger and Dragon“ mit einem Oscar ausgezeichnete Weltstar seine Werke höchstpersönlich.

Faszinierend klingt in Tan Duns Multimedia-Werk „The Map“ der metallisch schimmernde Streichergrund, die Bitonalität der Bläser und die an chinesische Folklore angelehnten Glissando-Nähte zwischen den fremdartig geformten Cello-Tönen des Solisten. Nahezu alles kommt vor in dieser Musik: ein per Video abgebildeter und zu hörender Chinese, der durch Blasen auf einem Baumblatt Töne erzeugte, die das Orchester mit Es-Klarinette, Flexaton und heißer Luft durch Blechbläser-Trichter imitiert und variiert. Dann kreuzen die Schlagzeuger ihre Schlegel und lassen ein Hölzchen-Gewitter über die Hörer hereinbrechen, das nur ein Vorspiel für ihren Auftritt als Steintrommler sein soll. Das klingt zuweilen wie das Schlagen der Zunge gegen den Gaumen oder – wenn Steine gerieben werden – wie das Rollen einer Roulettekugel.

Weitere Werke für
Naturmaterialien bzw. Steine:

Tan Dun:

- „Ghost Opera“ für
Streichquartett und Pipa
(u.a. auch mit Steinen) (1995)
- „Water Passion after St. Matthew“
für Sopran, Bariton, Chor und
Kammerensemble (2000)

Weitere Werke für Aquaphone:
Sofia Gubaidulina:
- „Passion und Auferstehung Jesu
Christi“ – daraus: 2. Teil
„Johannes-Ostern“ für Sopran,
Tenor, Bariton, Bass, zwei Chöre,
Orgel und Orchester
(u.a. mit Aquaphon) (2001)

Frangis Ali-Sade:

„Habil-sajahy“ für Violoncello und Klavier
SIK 1856
„In Search Of ...“ für Streichquartett
SIK 8549
Konzert für Marimba und Streichorchester
SIK 1999
„Mugam-sajahy“ für Streichquartett mit Schlaginstrumenten und Synthesizer
SIK 1963
„Oyan!“ für Violoncello solo
SIK 8542
„Sabah“ für Violine, Pipa, Violoncello und präpariertes Klavier
SIK 8523
Sonate Nr. 1 (in memoriam Alban Berg) für Klavier
SIK 1982
Music for Piano / zusammen mit Elegie für Klavier von Jelena Firssowa
SIK 1964

**exempla
nova**

**- die Druckausgabenreihe
für Neue Musik**

Xiaoyong Chen:

Diary I. 7 Miniaturen für Klavier
SIK 8514
Diary II. 2 Stücke für Klavier
SIK 8515
„Evapora“ für Flöte, Oboe (Klarinette), Klavier, Violine und Violoncello
SIK 8517
„Interlaced Landscapes“ für Orchester
SIK 8500
„Invisible Landscapes“ für Zheng, Schlagzeug, Klavier und Ensemble
SIK 8512
„Static And Rotation“ für Gitarre solo
SIK 8501
Streichquartett Nr. 2
SIK 8520
„Warp“ für Kammerorchester
SIK 8516

Sofia Gubaidulina:

„De profundis“ für Akkordeon
SIK 6895
„Et expecto“. Sonate für Akkordeon
SIK 6896
„Sieben Worte“ für Violoncello, Bajan und Streicher
SIK 1827
„Silenzio“. 5 Stücke für Bajan, Violine und Violoncello
SIK 1942

Gija Kantscheli:

„Time ... And Again“ / „Rag-Gidon-Time“ für Streichtrio
SIK 1990
„Abii ne viderem“. Fassung für Streichorchester, Klavier, Bassgitarre und Solo-Viola
SIK 1929
Klavierquartett „In l'istesso tempo“ für Klavierquartett
SIK 6908
„Statt eines Tangos“ für Violine, Bandoneon, Klavier und Kontrabass
SIK 1979
Sinfonie Nr. 5 für Orchester
SIK 6921 (TP)
Sinfonie Nr. 7 „Epilog“ für Orchester
SIK 1865
„Valse Boston“ für Klavier und Streicher
SIK 1893

