

Zusammenspiel

Komponieren für außereuropäische Instrumente

In Boston, in den Vereinigten Staaten lebend und angeregt durch persönliche Bekanntschaften, habe ich vor einigen Jahren begonnen, eine Reihe von Stücken wie *Strands* (für Posaune und Koto) oder *Sir Donald* (für Kayagum, Changgu und Barockcello) zu schreiben, deren Instrumentation ostasiatische Instrumente mit einschließt. In den durch diese Stücke ausgelösten Diskussionen bin ich seitdem immer wieder mit der Frage konfrontiert worden: »Wie kannst Du für Instrumente schreiben, deren spiel- und kompositionstechnischen sowie kulturellen Aspekte du nicht kennst?« Angeregt durch diese Diskussionen möchte ich in diesem Artikel einige Aspekte benennen, die mir für solch eine Annäherung und Synthese wichtig erscheinen. Sie sind einerseits kompositionstechnischer Natur, haben andererseits aber auch mit den Klangqualitäten, den Toneigenschaften dieser ostasiatischen Instrumente zu tun wie auch nicht zuletzt mit deren kultureller Verankerung. Denn es sind Instrumente, die zu einer Musizierpraxis gehören und ein Tonsystem nutzen, die mir fremd sind. Ich versuche zu beschreiben, wie ich das kulturelle Umfeld der Spieler beim Komponieren in Erwägung ziehe und wie es seinen Weg in meine Musik findet. Diese Gedanken erscheinen mir von allgemeinem Interesse, weil es heute immer häufiger passiert, daß sich Komponisten, die in einem westlichen kulturellen Kontext aufgewachsen und an westlichen Konservatorien ausgebildet worden sind, besonders in Asien und in den USA die Möglichkeit eröffnet, für Instrumente zu komponieren, die nicht dem klassischen westlichen Instrumentarium zugerechnet werden. Andererseits siedeln sich Musiker aus der ganzen Welt, besonders jene, die an Konservatorien für traditionelle oder nationale asiatische Musik in Ostasien ausgebildet wurden, in Europa oder Amerika an, wo einige von ihnen inzwischen ihre eigenen Schulen gegründet haben.

Da die Welt kleiner und kleiner wird, kommen einige der besten Musiker immer häufiger in einer Weise zusammen, die so vorher nur selten oder gar nicht möglich war. Die den Spielern mitgegebene und von ihnen verinnerlichte kulturelle Identität ist nicht mehr nur, wie innerhalb der idealisiert homogenen

Nationalkulturen Ostasiens und des Westens, Resultat ihrer Zugehörigkeit zu historischen oder aktuellen Gesellschaftsklassen, sondern auch zu verschiedenen nationalen und/oder ethnischen Gruppen, eine Kategorie, die innerhalb Europas bisher nur für einige »exotische« Schlaginstrumente galt. Einige dieser Musiker sind ausschließlich innerhalb einer einzelnen, klar umrissenen, musikalischen Tradition aufgewachsen. Die Kayagumspielerin Ji Aeri, die an der Uraufführung von *Sir Donald* mitgewirkt hat, studierte neben anderen Meistern traditioneller koreanischer Musik auch bei dem Vater moderner Kayagummusik Hwang Byung-ki, dessen neue Kompositionen tief in den mündlich überlieferten Traditionen alter Kayagummusik verwurzelt sind und mit den zeitgenössischen Kompositionen der westlichen Avantgarde wenig zu tun haben. Sie hat sie regelmäßig (ur)aufgeführt und für CD-Veröffentlichungen eingespielt. Phoebe Carrai auf der anderen Seite, für die der Cellopart geschrieben wurde, ist eine Barockmusikspezialistin, die bei Nikolaus Harnoncourt und Reinhard Goebel studiert und gearbeitet hat. Länger als zehn Jahre war sie Mitglied von Goebels Musica Antiqua Köln. Der Changguspieler Kim Woongsik auf der anderen Seite hat, wie viele seiner Schlaginstrumente spielenden Kollegen in anderen Teilen der Erde, aufgrund seiner Auseinandersetzung mit mehr als nur einem musikalischen Repertoire ein heterogeneres, persönlicheres musikalisches Umfeld. Ausgebildet in der sehr spezifischen Kunst der Begleitung für koreanische Volksgenres sowie für traditionelle koreanische Hofmusik ist er einer der gefragtesten Begleiter in Korea. Zugleich aber ist er Mitglied des Trommel-Ensembles Puri, das seine eigene, klar distinguierte Mischung aus koreanischem Samulnori, aus afrikanischem Trommeln und aus Elementen westlicher Popmusik präsentiert.

Beide Arten von Musikern, sowohl die, die innerhalb einer homogenen Musiktradition aufgewachsen sind, als auch die, die musizierend Grenzen zwischen östlichen und westlichen Traditionen überschreiten, fragen Komponisten nach neuen Stücken. Sie mögen damit das Ziel verfolgen, zur Entwicklung des Repertoires ihrer Instrumente beizutragen oder sogar die Schaffung eines solchen Repertoires überhaupt erst anzuregen. Möglicherweise sollen in diesen neuen Kompositionen angemessener, als es in älteren Stücken der Fall ist, Empfindungen der heutigen Welt musikalisch reflektiert werden, um ein zeitgenössisches Publikum überzeugen zu können, das selbst in vieler Hinsicht immer vielschichtiger wird. Für Musiker, die in andere Länder immi-

griert sind, können neue Kompositionen, die Aspekte der Änderung von einem kulturellen Umfeld in einer neuen Qualität zum Ausdruck bringen, ein Mittel zur Erstellung einer neuen musikalischen Identität sein.

Ein anderer Grund, solcherart neue Stücke in Auftrag zu geben, besteht darin, daß Musiker, wenn sie zusammenkommen, immer die Möglichkeit des Spielens im Ensemble erwägen. Immer häufiger jedoch spielen Musiker Instrumente, die nicht Bestandteil der traditionellen Ensembles irgendeiner Kultur sind. Wenn der Richter einer Stadt, ihr Arzt, ihr Mathematiklehrer und ihr Buchhändler zusammenkommen, um gemeinsam zu musizieren, können sie möglicherweise nicht ein traditionelles westliches Streichquartett mehr bilden, wie es vor hundert Jahren in Europa der Fall war. Wenn die Inhaber dieser Positionen heutzutage überhaupt Gelegenheit hatten, eine musikalische Ausbildung zu absolvieren, kann es ohne weiteres vorkommen, daß das entstehende Ensemble aus einer Violine, Erhu, Rebab und möglicherweise einer elektrischen Orgel besteht. Im Bereich der Arbeiterkultur entspricht das vielleicht dem Umstand, daß es an der Zeit zu sein scheint, dem Mandolinorchester eine Ud-Gruppe hinzuzufügen. Wenn es die Aufgabe eines Komponisten ist, auch neue, möglicherweise utopische Lösungen für gesellschaftliche Probleme anzubieten, so ist die Komposition von Stücken, in denen das Zusammenspiel solch unterschiedlicher Instrumente gelingt, eine scheinbar höchst aktuelle Forderung der progressiven Gesellschaft.

In Alaska hatten Jocelyn Clark und ich Gelegenheit, eine Organisation zu gründen, die auf diese Situation reagiert. Der Name der Organisation ist *CrossSound* und ihr Zweck ist es, neue Kompositionen für Musiker aus Südostalaska und darüberhinaus in Auftrag zu geben. In den dort gelegenen, kleinen und oft abgelegenen Gemeinden finden wir auch Musiker, die asiatische Instrumente spielen, die sich danach sehnen, gemeinsam musizieren zu können, für die es aber keine Stücke gibt. In Juneau, Alaskas kleiner Hauptstadt, gibt es zum Beispiel Musiker für westliche Volksinstrumente wie Dulcimer und Mandoline, Koto- und Sitar-Spieler sowie auch solche, die traditionelle westliche Orchesterinstrumente oder Instrumente aus den überall in den USA verbreiteten Blasorchestern spielen.

Eines der jüngsten Stücke, das *CrossSound* in Auftrag gegeben hat, war für die Besetzung Flöte, Horn, Koto, Akkordeon, Erhu, drei Violinen (sehr verschiedener technischer Kapazitäten), Viola, Cello und Kontrabaß. Es gibt nicht viele Komponisten, die bereits für alle

diese Instrumente geschrieben haben. Die Komponistin, die bereit war, sich dieser besonderen Herausforderung zu stellen, ist Hiroko Ito. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sie weder für Akkordeon noch für Erhu geschrieben, so daß sie diese Instrumente zunächst studieren mußte, bevor sie mit der Komposition beginnen konnte. Zu einem solchen Studium gehört das Sammeln technischer Daten, wie Tonumfänge, Register, spieltechnische Möglichkeiten, Längen der Bögen oder des Atems, mögliche Dynamik usw. Der interessantere und inspirierendere Teil der Annäherung an ein neues Instrument ist jedoch die Begegnung mit seiner Geschichte und seinem kulturellen Umfeld. Persönlich ziehe ich es vor, mir darüber, wenn möglich, etwas vom Musiker direkt erzählen zu lassen. Denn in seiner Auf-führung werden mein neues Stück und die Traditionen seines Instrumentes zusammenwirken, Wirklichkeit werden. Der Spieler und sein Instrument bilden eine symbiotische Einheit, in der kein Teil ohne den anderen sein kann. Er ist ein Produkt der Tradition seines Instruments und der darauf gespielten Musik. Indem er neue Stücke darauf spielt, verjüngt und erweitert er nicht nur dessen Repertoire, sondern erneuert auch dessen Interpretationstraditionen.

Eine Möglichkeit für einen Komponisten, das musikalische Erbe zu studieren, das ein Spieler mit sich trägt, ist es, ihn zu befragen. Das Ziel dieser Fragen besteht darin, ein persönliches Kompendium des musikalischen Kosmos des Spielers, für den ich schreiben werde, zu erstellen, in welchem die Traditionen und das Repertoire des Instruments nachhallen, während ich gleichzeitig seine Persönlichkeit kennenlernen. Eine andere Möglichkeit, einen Spieler und die für sein Instrument geschriebene Musik kennenzulernen, besteht selbstverständlich im Studium von Aufnahmen und Partituren. Hat man das entsprechende Instrument zur Verfügung und kann darauf spielen und experimentieren, so hilft das dabei, ein kinetisches und körperliches Verständnis von diesem Instrument und der dafür entstandenen Musik zu erhalten. Ich mag es zum Beispiel, die Bewegungen der Finger und der Arme und des ganzen Körpers auszuprobieren, um ein Gespür dafür zu erhalten, wie es ist, auf dem Instrument zu musizieren. Schließlich finde ich es nützlich zu versuchen, darauf zu improvisieren, wobei der Mangel an technischer Fähigkeit überhaupt keine Rolle spielt.

Das Befragen des Spielers, das Studium von Aufnahmen und Partituren und das Experimentieren mit dem Instrument selbst kann schließlich Aufschluß darüber geben, wie das

dem Komponisten bis dahin unbekannte Instrument beim Komponieren auf unterschiedliche musikalische Materialien, Gesten und Ästhetiken reagiert. Eine diatonische Tonleiter zum Beispiel, als musikalisches Grundmaterial, hat auf einem Kayagum einen ganz anderen Klang als auf einem Barockcello. Ein Barockcellist ist ganz daran gewöhnt, diatonisches Material zu spielen. Mit Ausnahme einiger weniger neuer Kompositionen für das Barockcello ist in der Tat alle Musik, die es dafür gibt, diatonischer Natur. Sein Bau und die dafür entwickelte Spieltechnik erlauben einen gleichmäßigen Zugriff zu allen diatonischen Tonhöhenklassen. Obwohl es klangliche Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Griffpositionen und den Registern des Barockcellos gibt, haben alle gegriffenen Töne eine ähnliche Klangqualität und Cellostudenten werden darin ausgebildet, den im diatonischen Kontext »richtigen« Ton zu treffen und ihn stabil zu halten, nicht darin, ihn in irgend einer Weise hinsichtlich der Tonhöhe zu modulieren. Tonhöhenmodulation innerhalb eines Griffes kommt als Vibrato vor, ist aber hinsichtlich des Tonhöhenambitus relativ begrenzt. Als Resultat der Bauweise und Stimmung von Celli resonieren die Tonhöhenklassen von G-Dur und D-Dur mehr als die der Tonarten auf der gegenüberliegenden Seite des Quintenzirkels.

Auf dem Kayagum dagegen mit einer traditionellen Stimmung (klingend G-c-d-g-a-c'-d'-e'-g'-a'-c''-d'') hat diatonisches Material mindestens zwei sehr unterschiedliche Klänge. Die pentatonische Stimmung bedeutet, daß es Noten in der diatonischen Tonleiter gibt, die durch das Herunterdrücken der Saite mit der linken Hand erzeugt werden müssen. Im Kayagum Sanjo, der mehrsätzigen Hauptform traditioneller Kayagum-Musik, ist dieses Herunterdrücken, um die Tonhöhe einer Saite zu modulieren, allgemein üblich. Die genaue Stimmung der Saiten für Sanjo nutzt diese Technik sogar in besonderer Weise, indem sie jede Saite, die beim Spielen heruntergedrückt wird, soweit »zu tief« stimmt, daß das einfache Auflegen des Fingers, mit dem die Saite niedergedrückt wird, den Ausgleich herstellt. Beim Sanjovortrag findet auf einer spezifischen Saite immer eine spezifische Tonhöhenmodulation statt. In zeitgenössischen Stücken jedoch werden die Saiten temperiert gestimmt, damit das Spielen von temperierten Intervallen und Akkorden möglich wird. Der Klang der Noten, die durch das Herunterdrücken einer Saite erzeugt werden, ist anders, als der der offenen Saiten, weil der Tonhöheninhalt der Klänge der niedergedrückten Saiten wegen des Fehlens eines Griffbrettes weniger sta-

bil ist. Die offenen Saiten dagegen klingen statisch. Aus praktischen Gründen schließt die Schwierigkeit, durch Niederdrücken erzeugte Noten richtig zu intonieren, eine Anzahl von Tonhöhenfolgen und Akkorden in Abhängigkeit vom Tempo aus. Zwei aufeinanderfolgende, durch Niederdrücken erzeugte Noten zu spielen, ist zum Beispiel sehr schwierig. Ohne eine offene Saite zwischen den durch Niederdrücken erzeugten Tonhöhen ist die Intonation von diesen zwei Noten abenteuerlich. Es ist wie das Spielen eines Akkordes auf einem Cello, in dem keine der Noten auf einer offenen Saite gespielt werden kann; zu viele Finger müssen die richtige Position für eine korrekte Intonation finden und es gibt keine Note, die, als offene Saite gespielt, als objektive Referenz für das Ohr dienen kann.

Diese technischen Aspekte des Spielens von diatonischem Material auf dem Kayagum und auf dem Cello sind nicht nur rein technischer Natur, sondern sie haben auch mit den Ästhetiken der unterschiedlichen Musikulturen und mit den Spielern und ihren unterschiedlichen musikalischen Interpretationsweisen zu tun. Ästhetisch hat der einem Klang innewohnende Tonhöheninhalt für einen Kayagumspieler eine andere Bedeutung als für einen Barockcellisten. Sehr vereinfacht gesagt ist der Raum um eine Tonhöhe in einer pentatonischen Tonleiter etwas weiter als innerhalb diatonischer Tonleitern, um mehr Raum für Modulationen durch das Spielen von Vibrati und Portamenti zu haben. Die gleiche Tonhöhe innerhalb einer diatonischen Tonleiter auf dem Cello steckt gewissermaßen in einer engeren Tasche und wird folglich durch ein weniger weites Vibrato moduliert, so daß sein Tonhöheninhalt nicht verlorengeht. Im Gegensatz zum Cello, wo hinsichtlich des Tonumfangs weiter ausholende Verzierungen Note für Note ausgeschrieben und »ausgespielt« werden, werden auf dem Kayagum die Töne von Verzierungen und Vorschlägen häufig mit Glissandi verbunden. Die hier ange deutete besondere Beziehung der Instrumente zu musikalischen Materialien sind direkte Ausprägungen des kulturellen Erbes der Instrumente und das Komponieren dafür ist folglich eine Kommunikation mit diesem Erbe. Das ist immer der Fall, einerlei, ob das kulturelle Erbe des Spielers, für den ich schreibe, mir bereits vertraut oder noch neu ist.

Diese Kommunikation mit dem kulturellen Erbe der Spieler/Instrumente ist kompositorisch und kompositionsästhetisch auf neue Arten interessant, wenn die Instrumente eines Ensembles unterschiedlichen Kulturen zugehören. Bei der Komposition von *Sir Donald* zum Beispiel hatte ich zur Tonhöhen-

organisation eine chromatische harmonische Progression geplant. Da sowohl für das Kayagum als auch für das Barockcello chromatisches Material problematisch ist, habe ich die harmonische Progression in Tongruppen aufgefächert, die ausschließlich dem einen oder dem anderen oder beiden Instrumenten zugeordnet sind, so daß eine Art von Poli(a)tonalität entstehen konnte. Dadurch war es möglich, für beide Instrumente jeweils typischere melodische Ausdrücke zu komponieren, ohne notwendigerweise auf harmonische Reibungen zu verzichten.

Interessanterweise ist aufgrund der verschiedenen Klangcharakteristiken und der verschiedenen Tonhörensensibilität der Spieler die Benutzung chromatischer Dissonanzen zwischen Kayagum und Cello nicht ohne Probleme. Ein Halbtonintervall zwischen beiden Instrumenten wirkt nur dann als nicht einfach falsch intoniert, wenn es entsprechend vorbereitet wird, sich zum Beispiel schrittweise aus einem Unisono ergibt. In *Sir Donald* habe ich diesen Umstand in einer Unisonopassage thematisiert, in der das Cello ein h repetiert, während das Kayagum, auf dem das h ja als leere Saite nicht vorkommt, gleichzeitig zwei h im unisono repetiert. Es entsteht ein ständiges Changieren um ein grobes Zentrum »h«, denn der Kayagumspieler versucht, immer genauer zwei herunterzudrückende Saiten zu »stimmen« während die Cellistin versucht, sich anzupassen. Auf klanglicher Ebene gibt es zwischen den Seidensaiten des Kayagum, den Darmsaiten des Barockcello und den Trommelfellen des Changgu unermeßlich viele Möglichkeiten für neue Kombinationen, besonders, wenn, wie in diesem Fall, noch leicht erweiterte Spieltechniken hinzukommen. Die Vielzahl klanglicher Schnittpunkte zwischen den drei Instrumenten haben mich dazu geführt, den Anfang von *Sir Donald* wie eine Maskerade zu komponieren, in der sich die Instrumente zunächst so instrumentenfremd verhalten, daß man sie für andere Instrumente nehmen könnte. Besonders, wenn die Instrumente noch nicht gut bekannt sind, wird man innerhalb der ersten Minute des Stückes nicht leicht sagen können, welches Instrument denn gerade spielt. Beim Komponieren ging es mir darum, Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Instrumente zu erkunden und ihre Unterschiedlichkeiten im Zusammenklang zuzulassen und kompositionstechnisch zu ermöglichen.

Während des Komponierens, Probens und Vortragens gewinnen Spieler und Komponisten neue Ansichten von sich selbst durch das Umdefinieren des ihnen bekannten musikalischen Verhaltens in der Begegnung miteinander.

der Zuhörer oder Spieler, die in der Lage sind, Sinn aus dem zu ziehen, was sie zum ersten Mal hören, können an den überraschendsten Orten dieser Erde auftauchen. Außerdem ist die Faszination von Ausdrücken in fremden Sprachen, die wir nicht direkt verstehen können, aber die unsere Sinne direkt ansprechen, urmusikalisch und trifft genauso auf jede Musik zu, die wir noch nicht gehört haben, sei es neu komponierte oder uns einfach bisher fremde.

Komponieren für Musiker mit fremdem kulturellen Hintergrund erfordert notwendigerweise, sich mit dem musikalischen Ausdrucksradius der Spieler vertraut zu machen. Auf dieser Grundlage kann man seine eigene Musik komponieren, sogar ohne die Bedeutungen und Referenzen des möglicherweise benutzten musikalischen Ausdrucks innerhalb ihres eigenen kulturellen Umfeldes völlig zu verstehen. Es ist die Aufgabe des Komponisten, ein neues Instrument in aussagefähiger musikalischer Weise so in die Komposition mit einzubeziehen, daß es auf natürliche Weise aus seiner eigenen kompositorischen Entwicklung herauswächst.

Diese individuelle Entwicklung des Komponisten ist ebenso wie diejenige des Spielers ständigen Veränderungen unterworfen und beide beeinflussen sich gegenseitig. Bereits beim zweiten Mal, wenn ein Spieler und ein Komponist, die sich zunächst fremd waren, zusammenarbeiten, sind ihre kulturellen Hintergründe anders, als die, die sie im Anfang ihrer ersten Zusammenarbeit hatten, und der Komponist muß den kulturellen Hintergrund des Spielers, von dem er inzwischen selbst ein Teil geworden ist, neu in Betracht ziehen. ■

Stefan Hakenberg's Komposition Sir Donald ist als mp3 unter http://artists.mp3s.com/artist_song/1327/1327249.html zum Anhören oder kostenlosen Herunterladen erhältlich.