Rudolf Frisius

Funktionswandel des Fremden

Fett=Zuspielung, *fett kursiv* – **Zitator** (Eingeklammert: entfällt evtl.)

1. Zuspielung: Cage, Bacchanale. CBS CM2S 819. 0'47

Seinerzeit, kurz nach dem Studium bei Arnold Schönberg, schrieb ich entweder Zwölftonmusik oder Schlagzeugmusik. Anfangs versuchte ich, eine Zwölftonmusik zu finden, die afrikanisch klang, aber ich scheiterte.

Mit diesen Worten hat John Cage ironisch auf einige Schwierigkeiten hingewiesen, die sich in Beziehungen zwischen neuer westlicher und traditioneller aussereuropäischer Musik ergeben können.

Seine Komposition Bacchanale

entstand 1940 als Begleitmusik für eine afrikanische Tänzerin.

Der Aufführungsort bot für ein Schlagzeugorchester nicht genügend Platz,

so dass Cage sich mit einem Klavier begnügen musste.

Dieses lieferte aber nicht die gewünschten afrikanischen Klänge.

Deswegen kam Cage auf die Idee, die Klaviertöne zu präparieren.

Durch zwölf Präparationen entstand eine Alternative zur traditionellen Zwölftonmusik:

Die präparierten Töne ließen keine klare Tonhöhenbestimmung mehr zu,

also entfielen auch die konstruktiven Voraussetzungen

einer Zwölftonmusik im bisher bekannten Sinne.

Aussereuropäische Anregungen brachten einen westlichen Komponisten auf die Idee, die westliche Musik aus sich selbst heraus zu erneuern.

2. Zuspielung: Strawinsky, Sacre Stampfrhythmen. Sony SMK 64 109 Danse des adolescents Anfang. Pierre Boulez, Cleveland Orch. 1'24

Musikalischer Fauvismus –

Ablösung tradierter Melodien und Harmonien durch Dissonanzen, als erster Schritt auf dem Wege des Übergangs von der Tonkunst zur Geräuschkunst: Strawinskys virtuos instrumentierte Orchestermusik mit ihren Stampfrhythmen bereitete – als ein in die eigene Vergangenheit zurückprojizierter Kult des Undomestizierten, Wilden -

den Weg zu einer (nicht weniger artifiziellen) atavistisch stilisierten Geräuschmusik – z. B. im Schlagzeugorchester von Edgard Varèse, in *Ionisation*.

3. Zuspielung: Varèse, Ionisation Seitensatz-Thema. Pierre Boulez, Members of the New York Philharmonik. Sony 45 844. 1'01

Spuren eines rhythmisch-bruitistischen Quasi-Exotismus, wie sie schon frühzeitig in Neuer Musik zu finden sind, etwa bei Strawinsky und Varèse – solche Spuren spüren auch in spätere Dekaden, z. B. in den frühen 1980er Jahren zu Wolfgang Rihm.

4. Zuspielung: Rihm, Tutuguri VI, Schlagzeug mit Vokal-Interjektionen. SWR Hänssler Classic CD 93.069 <u>0′54</u> (evtl. nach 7′, 12′30, 18′19 vor Mixturges.) (evtl. Schwarzer und Roter Tanz Anfang

(...) Weg vom Subjekt-Handlungstheater (bezogene Einzelcharaktere) zu einem rituellen Theater, das selbst Subjekt ist (geschüttelte Kollektive).

Konsequenz für die Musik:

Sie kann nicht länger Verknüpfungsfiguration sei,

Arrangement von mehr oder weniger historisch reflektierten Modellen, sondern sie muss (...)

im Rohzustand, als sie selbst, nackt, als Zustand von Musik auf uns kommen. Sie muss Ruf werden.

Mit diesen Worten hat Wolfgang Rihm seine Balletmusik *Tutuguri* beschrieben, die 1980-1982 komponiert worden ist.

Beim Hören der Musik und des Komponisten-Kommentars

könnte sich die Frage stellen,

ob hier ein Ausbruch aus etablierten westlichen Traditionen versucht worden ist – eine Konfrontation des Vertrauten mit dem Fremden,

des Zivilisierten mit dem Wilden

(in welcher Vorstellung auch immer, real erfahren oder künstlerisch imaginiert).

Die perkussive Wucht der Musik könnte den westlichen Hörer vermuten lassen,

hier seien Assoziationen an afrikanische Musik beabsichtigt.

Wie weit verbreitet solche assoziativen Deutungskonventionen verbreitet sein könnten und wie sie sich (real oder fiktiv) objektivieren und verorten lassen, ist nicht leicht zu ermitteln.

Offensichtlich aber ist, dass diese Musik sich deutlich unterscheidet von gängigen Klischees etwa einer international kommerzialisierten afrikanischen Musik.

5. Zuspielung: Hakim Ludin, one world percussion take 14: talking djembe Anf. <u>0'22</u> selected sound 5190, Prod. 1996, LC 2292

Talking Djembe –

Musik aus Klängen und Rhythmen einer in Afrika weit verbreiteten Trommel.

Gespielt wird sie von dem afghanischen Schlagzeuger Hakim Ludin,

der zur Zeit in Karlsruhe lebt.

Sound und Titel des Stückes rufen -

auch bei nicht auf "Weltmusik" spezialisierten Hörern –

Assoziationen an Aussereuropäisches hervor.

Wenn diese Musik auf Tonträgern über Lautsprecher gehört wird,

wird es vielen Hörern allerdings recht schwer gemacht, zu erkennen,

dass der Interpret eigentlich nicht dem Kulturkreis entstammt,

dem die Musik, die er spielt, zuzuordnen ist.

Instrumentalklang und instrumentale Aktion verweisen hier

auf verschiedene kulturelle Kontexte.

Dies könnte die Aufmerksamkeit lenken auf Phänomene,

die sich nicht nur in improvisierter, sondern auch in komponierterer Musik finden lassen

6. Zuspielung: Iannis Xenakis, Okho (1989), Anfang. Trio Le Cercle. MFA WDR Montaigne WDR. Disques Montaigne 78 2002. <u>0'40</u>

Musik für drei afrikanische Djembe-Trommeln – komponiert 1989 in strengen, exakt ausnotierten Rhythmusstrukturen: *Okho* von Iannis Xenakis – Musik einer kompositorisch aufgebrochenen Periodizität, mit unregelmäßig gesetzten Akzenten, sich instrumental verdichtend in einem klar ausartikulierten Steigerungsprozess. Diese Musik kontrastiert deutlich zu leicht vermarkbaren Modellen der Weltmusik.

7. Zuspielung: Soweto String Quartet, Rhythms of Africa, take 3 Imbube: Einleitung + Anfang der Melodie. RCAVictor 74321 68454 2. <u>1'05</u>

Soweto String Quartet - Rhythms of Africa

Unter diesem Titel erschien 1999 eine CD, die in einem Werbe-Aufkleber überschwenglich gefeiert wurde: als erfolgsträchtige Weltmusik:

Africa goes classic - ein gradioser Mix

Holger Wemhoff, Chefmoderator von Klassik Radio, hat mit diesem Lob auf Qualitäten angespielt, die auch im Begleittext rühmend erwähnt werden – z. B. auf Musik-Mixes für jeden Geschmack, in denen sogar brasilianische und karibische Einflüsse identifiziert werden können, verbunden mit einer populären südafrikanischen Melodie.

(<u>The Lion sleeps tonight</u> or <u>Wimoweh</u>: In the djungle, in the mighty djungle...)

In der Mischung afrikanischer und europäischer Klänge und Materialstrukturen zeigen sich Versuche einer interkulturellen Popularisierung, wie man sie auch in enger abgegrenzten Bezirken Neuer Musik finden kann.

8. Zuspielung: Kronos Qartet Pieces of Africa take 1. <u>0'16</u> Dumisano Maraire: Mai Nozipo ("Mother Nozipo") Elektra Nonesuch 7559-79275-2 ZK. LC 0286 (evtl. 1'38 Beginn Ausblende auf Schlagzeug, Ende vor 1'56 Anfang 2. Teil)

Mein Ziel war, das Leben meiner Mutter darzustellen, die 1989 starb. Ich schrieb das Stück in drei Teilen: der erste beschreibt mein Leben mit meiner Mutter auf der Erde (...).

Mit diesen Worten beschreibt Dumisani Maraike, ein 1943 in Zimbabwe geborener Komponist, seine Komposition *Mai Nozipo (Mutter Nozipo)*. Sie ist das Eröffnungsstück einer 1992 produzierten CD des Kronos Quartet, die schon in ihrem Titel ein interkulturell interessiertes Publikum anzusprechen versucht:

Pieces of Africa

Zu dieser 1992 produzierten CD

gibt es einen nicht sehr freundlichen Kommentar von Wolfgang Rihm:

Was hören wir, wenn wir <u>Pieces of Africa</u> hören? Zerstückeltes Afrika ...?

Hier sagt eine Trommel artig: "Urwald",

und ein Streichquartett geradtaktig, choralartig: "Kultur".

Dezent bedeuten die Ebenen einander "Verschmelzung".

Die Trommel verzichtet auf allzu krasse Gewalten,

das Quartett bemüht sich,

keinesfalls komplizierter als ein satztechnisch vereinfachter Dvorak zu klingen.

Trotzdem ist Ironie nicht am Platz.

Gewiß nicht deshalb,

weil es unschicklich wäre, über die afrikanischen Autoren kritisch nachzudenken – welcher Tonsatzlehrer hat ihnen eigentlich den Einheitsstreichquartettsatz verpaßt? -, sondern deshalb verbietet sich Ironie,

weil das Produkt Pieces of Africa genau in dem Moment auftaucht,

wo die Beschäftigung mit dem Fremden

eigentlich dessen Andersheit erkennen und akzeptieren lassen sollte

und nicht zur Maskerade einer scheinhaft vermischenden Airportartistik führen dürfte.

9. Zuspielung: Pieces of Africa, take 6 Obo Addy (geboren 1936 in Accra, Ghana): Wawshishijai (Unser Anfang). Kronos Quartet Elektra Nonesuch 7559-79725-2 0'30

Rihms kritischer Kommentar ist so grundsätzlich gehalten,

dass er sie nicht nur auf ein einzelnes konkretes Stück begrenzen will,

sondern mit denselben Formulierungen

verschiedene Stücke gleichzeitig ins Visier zu nehmen versucht –

nicht nur die Musik von Dumisani Maraike aus Zimbabwe,

die dem Gedenken an die verstorbene Mutter gewidmet ist,

sondern auch die Musik von Obo Addy aus Ghana,

die nach den Angaben des booklets

an dessen Jugend und seinen Vater, einen Medizinmann, erinnern soll.

Solche und ähnliche assoziativen Bedeutungszusammenhänge

dürften sich wohl nur wenigen Hörern aus der Musik selbst erschließen.

Wolfgang Rihm hört stattdessen nur einen Mix

aus gängigen Schlagzeugpattern und konventionellem Streichquartettsatz

(der ja übrigens trotz aller angepaßten tonalen Zahmheit

nicht einmal frei von harmonielehrewidrigen Quintparallelen bleibt);

nur eine einzige Ausnahme lässt Rihm für die CD Pieces of Africa gelten.

Das einzige Stück, zumindest im Ansatz autonom komponierter Musik Stammt von dem südafrikanischen professionellen weißen Komponisten Kevin Volans. White Man sleeps, heißt es Onkel-Tom-haft,

und es ist, wie meist bei Volans,

ein außerordentlich delikat gesezter, handwerklich perfekter, klassizistischer Tonsatz. Mehr nicht, aber auch nicht weniger.

10. Zuspielung: Pieces of Africa, take 7 Kevin Volans: White man sleeps, 1. Satz Anfang Elektra Nonesuch 7559-79275-2. 1'01. (= Kronos White Man sleeps 7559-79163-2 take 1)

White man sleeps (Der weiße Mann schläft):

Diesen Titel des weißen Südafrikaners Kevin Volans

hatte die Schallplattenfirma Elektra Nonesuch

einer interkulturellen Sammel-CD des Kronos Quartet gegeben.

Auf dieser CD waren nicht nur zwei der fünf Sätze

des titelgebenden Opus von Kevin Volans zu hören,

sondern auch Werke von Komponisten aus anderen Ländern –

aus Ungarn (Bartok),

aus den Vereinigten Staaten (Ives, Hassell, Coleman, Johnston)

und schließlich aus China ein 1985 entstandenes Stück

des (1945 in Beijing geborenen) Komponisten Thomas Oboe Lee,

das schon im Titel auf interkulturelles Crossover zielt.

Morango.. almost a tango

11. Zuspielung: Kronos, White man sleeps take 4: Lee, Morango... almost a tango. <u>0'51</u> Elektra Nonesuch 7559-79163-2

Anklänge an südamerikanische Musik –

artikuliert gleichsam mit fremder Zunge.

Tradiertes musikalisches Rollenspiel wird dabei nicht grundsätzlich in Frage gestellt:

Der Streichquartettsatz des Kronos Quartet

respektiert hier – ebenso wie in anderen Aufnahmen –

die Grenzen westlicher Hochkultur-Tradition –

selbst dann, wenn er sich mit Tango-Klängen von Astor Piazzolla verbindet.

12. Zuspielung: Kronos 25 years Disc 2: Ken Benshop, Astor Piazzolla.

Take 5 Anfang 0'57

Prod. 1998. Nonesuch Records 7559-79504-2 (oder evtl.Take 10: Four, for Tango 3'58) Astor Piazzolla, Five Tango Sensations, Nr. 1 Anfang

Musik des Crossover als Weltmusik:

Die Vielfalt des internationalen Musikangebots

ermöglichen durchaus unterschiedliche

Positionsbestimmungen und Infragestellungen kultureller Identität,

die ja nicht nur affirmativ gesetzt, sondern auch in Frage gestellt

oder sogar mehr oder weniger vollständig kaschiert werden kann –

zum Beispiel dann, wenn ein nordamerikanisches Streichquartett

Tango-Allusionen eines chinesischen Komponisten spielt.

Hier – ebenso wie in zahlreichen anderen Aufnahmen des Kronos Quartet –

präsentiert sich der Versuch einer eingängigen Verbindung

vertrauter und exotischer Klangwelten –

ein Versuch, der vielleicht sogar

auf fiktive Verwandlungen des Fremden in angeblich Vertrautes zielt. -

Ganz andere Resultate können sich ergeben,

wenn Musik aus der Fremde, die uns inzwischen weitgehend vertraut geworden ist, mit neuartigen Klängen konfrontiert wird, z. B. in der Elektroakustischen Musik.

13. Zuspieluung: Ferreyra, Siesta blanca Anfang. IMEB Bourges / B. Ferreyra 1'22

Die argentinische Komponistin Beatriz Ferreyra hat 1972 in einem französischen Studio eine elektroakustische Musik komponiert, an deren Anfang ein Tangor von Astor Piazzolla zitiert wird.

Dabei bleibt es aber nicht:

Nach einem Schnitt wechselt das Klangbild und weicht neu produzierten Klängen, mit denen die Komponisten die Atmosphäre des argentinischen Winters einzufangen versucht hat:

Exotische und experimentelle Klänge geraten hier in neuartige Zusammenhänge, in denen Altes und Neues sich wechselseitig in Frage stellen und produktiv durchdringen. Dass solche Wirkungen

auch mit ganz anderen kompositorischen Mitteln erreicht werden können, zeigt eine andere elektroakustische Tango-Komposition, die die Komponistin 2003 produziert hat: *Murmure*. In dieser Musik bilden ihre eigenen Vokalisen die klangliche Grundschicht, und sie begleitet sich mit einer vielschichtigen Textur aufgenommener und verarbeiteter Klänge.

14. Zuspielung: Ferreyra, Murmure Anfang. 29" Aufn. Ferreyra

Musik, in der westliche und nichtwestliche Klänge einander begegnen, hat eine lange Tradition, die von der Instrumentalmusik ausgeht und is zur modernen Studiomusik führt, die die Präsentation und Verarbeitung nichtwestlicher Klänge und Stilmuster auch im originalen Klangbild erlaubt.

15. Zuspielung: The Beatles: Seargent Peppers' Lonley Heart Club Band take 8 EMI CDP 7 46 442 2. Anfang <u>0'59</u> Within you without you Anfang We wer talking – about the space between us all And the people – who hide themselbes behind a wall of illusion (...)

Within You Without You – eine Produktion der Beatles aus dem Jahre 1967. George Harrison singt, begleitet von indischen Instrumenten. Die weltumspannende Idee einer Verbindung verschiedener Kulturen wird deutlich angesprochen in den letzten Worten seines Textes:

When you've seen beyound yourself – then you may find, peace of mind is waiting there - And the time will come when you see we're all one, and life flows on within you and without you.

16. Zuspielung: Within you Schluss ab 4'33(4'45) –Schluss 5'03 <u>0'38</u>. EMI CDP 7 46 442 2. Prod. 1967
When you've seen beyond yourself –
then you may find, peace of mind is waiting there And the time will come when you see
we're all one, and life flows on within you and without you.

Die quasi-indischen Sounds der Beatles artikulieren Weltmusik aus westlicher Perspektive. Sie regen Assoziationen an,

die im Zeitalter der internationalen Massenkommunikation

weltweit verstanden und mit "authentischen" Aufnahmen aussereuropäischer Musik aus damaliger Zeit, vielleicht sogar auch aus neuerer Zeit verglichen werden können – z. B. mit der einer CD,

die Peter Pannke 1991 bei einem Gastkonzert indischer Musiker in Berlin aufgenommen hat:

MASTERS OF RAGA

Kamalesh Maitra – Tabla Tarang, Kumar Bose – Tabla, Laura Patchen – Tanpura; Shri Rag: Alap

17. Zuspielung: Shri Rag, Kamalesh Maitra, Kumar Bose, Laura Patchen (Tabla Tarang, Tabla, Tanpura). Wergo SM 1602-2. LC 6356. 0'52 (evtl. länger)

Kamalesh Maitra spielt historische indische Musik auf der Tabla Tarang, begleitet von Kumas Bose auf der Tabla und von Laura Patechen auf der Tanpura. (Das erste Stück seiner CD *RAGAS ON DRUMS* hat Peter Pannke genauer beschrieben:

Shri Rag ist einer der ältesten und wichtigsten Ragas Nordindiens.

Er wurde schon im Raga Sagara erwähnt,

einem Werk, das vor wahrscheinlich mehr als 2000 Jahren geschrieben wurde.

Seine melodische Kernzelle oszilliert um die kleine Sekunde herum.

Gespielt wird er bei Sonnenuntergang,

aber auch während der Regen- und kalten Jahreszeit.

Sein Charakter ist geheimnisvoll;

Gefühlsmäßig spricht er di nostalgische und gebetsbereit Stimmung des frühen Abends an.

Die Aufnahme beginnt mit einem unbegleiteten Alap (...))

Kamalesh Maitra ist ein indischer Musiker, der seit den 1970er Jahren auch eine internationale Karriere begonnen

und beispielsweise mit George Harrison und Ravi Shankar zusammengearbeitet hat.

Heute lebt er in Berlin.

Seinem Beispiel der Internationalisierung indischer Musik

sind inzwischen auch jüngere indische Musiker gefolgt,

die in westlichen Ländern Konzerte gegeben,

sich dort angesiedelt und sogar mit westlichen Musikern kooperiert haben.

Zu diesen Musikern gehört beispielsweise auch der Sarangi-Spieler Dhruba Ghosh.

Er spielte auf renommierten Festivals Asiens und Europas,

hat 2003 gemeinsam mit Johannes Fritsch ein Konzert in Darmstadt gegeben

und war in demselben Jahre auch

an einem von Sandeep Bhagwati initiierten Kooperationsprojekt

des Ensemble Modern mit indischen Musikern beteiligt.

Seine CD Basant Mukhari ist ein Live-Mitschnitt eines Konzerts.

das 2001 in Paris stattgefunden hat.

18. Zuspielung: Dhruba Ghosh Basant Mukhari take 1 Alaap. Virgin 72 4354221828. 0´54

Indische Musik ist heute international so weit verbreitet.

dass selbst ihre einfachsten musiktheoretischen Grundbegriffe

auch westlichen Hörern bekannt geworden sind -

zumindest insoweit, dass sie mit ihnen nicht selten Hörerwartungen verbinden

(wie bestimmt oder unbestimmt diese auch sein mögen) –

Hörerwartungen, die zumindest so fest umrissen sein können,

dass auch Abweichungen von diesen Erwartungen

als solche erkannt werden können.

Ein solches Spiel mit Erwartungen,

die zunächst geweckt, dann aber nicht erfüllt werden,

hat beispielsweise Mauricio Kagel gespielt.

In seinem Musikprojekt RRRR geht es um Radiomusiken aller Art –

und zugleich um Möglichkeiten radiophoner Übermittlung von Musik,

die verfestigte Hörklischees aufzubrechen versuchen.

Beispielsweise gibt es in diesem Projekt ein Stück mit dem indischen Titel Raga,

das allerdings paradoxer Weise auf einer Orgel gespielt wird.

19. Zuspielung: Mauricio Kagel: raga. Aus: Rrrrr..., Acht Orgelstücke Nr. 1. <u>1'06</u> Gerd Zacher, Orgel. Edition Peters SP 87 169

Weltmusik im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und Produzierbarkeit verfügt über vielfältige Möglichkeiten.

Über Radio, Fernsehen und Film, über Audio- und Videokonserven

lässt Musik aus verschiedenen Ländern und Kontinenten

sich weltweit verbreiten.

Klänge und Musiken aus aller Welt

sind so vielen westlichen und nichtwestlichen Hörern weltweit vertraut,

dass auch klanglich-musikalische Crossover-Kombinationen aus verschiedenen Kulturkreisen weithin vertraut und populär geworden sind.

Wir müssen zurückgehen zu früheren Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts,

wenn wir verstehen wollen,

dass die Voraussetzungen

zu diesem weltweiten klanglich-musikalischen Erfahrungsaustausch

keineswegs von vorneherein gegeben waren,

sondern dass sie sich in einem längeren Prozess erst langsam entwickeln mussten.

20. Zuspielung: Schönberg, op. 27 Nr. 4 Anfang: Der Wunsch des Liebhabers <u>0'16</u> Süßes Mondlicht auf den Pflaumenbäumen. Sony S2K 44 571. CD 2 take 4 Pierre Boulez, BBC Chorus and Orchestra

(20. Zuspielung: Schönberg op. 27 Nr. 4 1. Textzeile)

Arnold Schönberg hat 1925

eine Komposition für vierstimmigen Chor und vier Begleitinstrumente geschrieben, der ein Text des chinesischen Dichters Hung-So-Fan in der Übersetzung von Hans Bethge zu Grunde liegt:

Süßes Mondlicht auf den Pflaumenbäumen in der lauen Nacht, Schenk meinem Mädchen holde Liebesträume in den Schlaf (...)

Zu Beginn der Partitur findet sich eine Ausführungsanweisung, die den Charakter des Textes und seiner Vertonung zu verdeutlichen versucht:

Sehr leicht und zart in Ausdruck und Tempo.

Der Chor wird begleitet von einem Instrumentalensemble, dessen Klangbild manchen Erwartungen eines exotisierenden Klangbildes entsprechen könnte:

Legatotöne von Klarinette und Geige – Gezupfte Töne der Mandoline und des Cellos.

21. Zuspielung: Schönberg: Der Wunsch des Liebhabers op. 27 Nr 4. 1. und 2. Textzeile. Sony S2K 44 571. CD 2 take 4 <u>0'43</u> Süßes Mondlicht auf den Pflaumenbäumen Schenk meinem Mädchen holde Liebesträume in den Schlaf

Dies ist Musik über einen fernöstlichen Text, die beim ersten Höreindruck Affinitäten zu fernöstlichen Klangvorstellungen allenfalls in der Instrumentation erkennen lässt. Wohl wenige Hörer werden leicht heraushören, was Schönberg als konstruktive Grundidee dieser Zwölftonmusik beschrieben hat.

Das Prinzip dieser Arbeit ist, die 12 Töne auf andere Art zusammenzufassen als bloß dadurch, daß die Reihenfolge immer die gleiche bleibt. (...)

22. Zuspielung: Schönberg op. 27 Nr. 4, Vorspiel Anfang: 1. Zwölftonreihe <u>0'05</u> 5 Töne pentatonisch – 5 Töne pentatonisch (andere Skala) – Quinte

Hier besteht ein festes Verhältnis aus 2x5 Tönen (wobei die ersten fünf zu den zweiten fünf im bestimmten Verhältnis stehen).

23. Zuspielung: Schönberg op. 27 Nr. 4 Vorspiel vollständig, Takt 1--2 2x5 Töne + Quinte/Quinte. <u>0'07</u>

Bei genauerem Studium der Partitur lässt sich herausfinden,

dass Schönberg schon in dem kurzen Instrumentalvorspiel deutlich gemacht hat, worauf es ihm ankommt:

Der chinesische Text wird vertont in einer Synthese

aus fernöstlicher Pentatonik und westlicher Zwölftonmusik:

Die Melodie besteht aus 2 pentatonischen Motiven, also insgesamt 10 Tönen.

Die restlichen beiden Töne kommen als harmonische Begleitung

im Quart- oder Quintklang hinzu.

Deutlich wird hier, dass die west-östlichen Bezüge

nicht unmittelbar aus dem konkreten Klangbild sich ergeben,

sondern aus eher abstrakten Strukturierungen des musikalischen Materials.

Wie langsam und schwer zu bewältigen

der (eit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts betretene)

Weg zur Entwicklung zu einer weltweit verbreiteten, allgemein verständlichen Weltmusik letztlich war,

lässt sich sinnfällig erfahren im Rückblick auf Neue Musik früherer Jahrzehnte, die von außereuropäischen Vorstellungen angeregt ist, z. B. von indischer Musik.

24. Zuspielung: Messiaen, Canteyodyaya. Erato ERA 9117, Face 16 take 3. 0'32

In einem 1948 entstandenen Klavierstück verbindet Olivier Messiaen indische Rhythmen mit europäischen Tonstrukturen. Der Name des ersten verwendteten Rhythmus, der auch im späteren Verlauf noch mehrmals rondoartig wiederkehr, ist zugleich der Titel des Stückes:

Canteyodyaya

Wie stark Messiaen hier vom originalen Klangbild indischer Musik abstrahiert, wird deutlich, wenn man seine Komposition vergleicht mit neueren Produktionen, die nichtwestliche Rhythmen im nichtwestlichen Klangbild zu zitieren versuchen – z. B. *African Round* von Hakim Ludin,

Musik über einen afghanischen Rhythmus in reizvoll asymmetrischer Akzent- und Taktstruktur, in der fortwährend wiederholten Gruppierung von 4+3=Schlägen.

25. Zuspielung: Hakim Ludin, one world percussion take 7: Afghan round Anfang. $\underline{1'11}$ selected sound 5190, LC 5190

Olivier Messiaen hat 1948 ein Klavierstück komponiert, das auf indische Musik schon in seinem Titelwort Bezug nimmt:

Canteyodyaya

Dieses Wort bezeichnet einen indischen Rhythmus, den Messiaen gleich in den ersten Takten seines Stückes zu Gehör bringt – allerdings nicht im indischen Kolorit, sondern im westlich-modernen Klaviersatz.

Diesen und andere indische Rhythmen

hatte der junge Messiaen zunächst nicht in Aufführungen indischer Musik kennengelernt, sondern in Notenbeispielen eines französischen Musiklexikons.

Schriftliche Informationen über nichtwestliche Musik haben ihn deswegen interessiert, weil sie bei der Lösung kompositionstechnischer Probleme hilfreich erschienen, die sich im Laufe der Entwicklung westlicher Musik herauskristallisiert hatte -

z. B. Probleme der Entwicklung einer neuen,

vor allem im Bereich des Rhythmus emanzipatorisch erneuerten Musiksprache. Messiaen war einer der ersten.

die auf diesem Wege Ansätze zur Erneuerung des Musikdenkens fanden – und auf diesem Wege sind ihm später viele andere Komponisten gefolgt, beispielsweise seine Schüler Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis und Pierre Henry.

Spuren der Auseinandersetzung mit anderen Kulturkreisen finden finden sich in vielen musikalischen Bereichen der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart - Spuren allerdings, von denen sich nicht immer genau rekonstruieren lässt, von wo sie ausgegangen sind und wohin sie letztlich geführt haben.

26. Zuspielung: Paul Hindemith, Sinfonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber.

2. Satz Anfang: Scherzo Turandot. Edel classics 000082CCC 1'02

(26. Zuspielung: Hindemith, Sinfon. Metamorphosen, take 2 Anf: Turandot. Scherzo Staatskapelle Dresden, Otmar Suitner

Edel classics 0000882CCC, LC 06203) 1'02)

Fremde Musik im vertrauten Klangbild:

Eine alte chinesische Melodie -

als lokalkoloristisches Dekor übernommen von Carl Maria von Weber

in seiner Schauspielmusik zu "Turandot" –

später weiter verarbeitet von Paul Hindemith in seinen

"Sinfonischen Metamorphosen nach Themen von Carl Maria von Weber":

Das ist ein ziemlich kompliziertes Beispiel für Reaktionen auf außereuropäische Musik in Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts.

Warum – so könnte man fragen – hat Hindemith sich hier eigentlich

für eine chinesische Melodie interessiert?

Vielleicht nur deswegen, weil auch Weber dies zuvor getan hatte

und weil Hindemith in seiner hommage an diesen frühromantischen Komponisten

nicht zwischen dessen Originalthemen und dessen Anleihen unterscheiden wollte?

Soll hier die Anpassung exotischer Musik an westlichen Orchesterklang

im Arrangement des Arrangements gleichsam anonymisiert werden,

so dass die fremde chinesische Melodie dann ähnlich klingt

wie eine arrangierte Originalmusik von Weber?

(Ev. Z: Hindemith Metamorphosen (Anfang take 4 Marsch oder take 1 Allegro))

Die altmeisterlich-westlich arrangierte chinesische Musik

könnte Assoziationen zu einer Umkostümierung wecken:

Altchinesische Kostümierung wird durch moderne repräsentative westliche Garderobe ersetzt.

An einer späteren Stelle des Stückes geht die Verkleidung noch weiter:

Zuvor war die Melodie ständig wiederholt und dabei fortwährend umgefärbt worden -

in effektvoll gesteigerten Kolorierungen, ähnlich wie die spanische Melodie in Ravels Bolero; dann aber ändert sich das Bild, und die Musik wird ambivalent:

Das Thema wird verjazzt, und das verjazzte Thema wird fugiert:

Der Chinese im schwarzen Anzug setzt sich einen Cowboyhut auf.

27. Zuspielung: Hindemith Turandot <u>take 2</u> Jazzfugette <u>1'04</u> ab (3'56 Str tief) 4'06 Pos – Rückgang 5'11

"West meets East" – eine unendliche Geschichte, auch im Kontext der Musik.

Es wimmelt von Merkwürdigkeiten und Überraschungen -

und dies nicht nur hier, sondern auch unter dem komplementären Stichwort:

"East meets West".

28. Zuspielung: Yesterday arr. Toru Takemitsu. Franz Halász Gitarre. Bis-CD-1075. take-6 Anfang 0'25

Yesterday revisited:

Ein Song der Beatles,

für Gitarre solo arrangiert von dem japanischen Komponisten Toru Takemitsu, gespielt von dem ungarischen Gitarristen Franz Halász.

Die CD, diese Aufnahme enthält, ist eine Sammlung von Gitarrenstücken Takemitsus.

Neben Arrangements von 12 Songs und von "The Last Waltz"

enthält sie auch mehrere Originalkompositionen,

darunter 4 1987 entstandene Stücke, die der CD ihren Namen gaben:

Alles im Zwielicht (All in Twilight).

All in Twilight

Der kurze dritte Satz ist ein klangschönes, gemäßigt modernes Stück, das wohl nur wenige Hörer mit der Frage beunruhigen dürfte, ob es sich hier um östliche oder westliche Musik handelt.

29. Zuspielung: Toru Takemitsu (1930-1996). BIS-CD-1075 take 3 All in Twilight – Four pieces for guitar (1987). Nr. III. (ohne Titel) vollständig 1'41

Toru Takemitsu wurde 1930 geboren und starb 1996. Das wohl bekannteste Werk aus seiner kompositorischen Frühzeit ist das 1957 entstandene "Requiem" für Streicher.

30. Zuspielung: Takemitsu, Requiem (1957) Anfang. Bis-CD-1078, take 4 0′58

Takemitus Requiem für Streicher ist ein Werk, dessen Tonsprache eher an gemäßigt moderne westliche Komponisten jener Zeit,

z. B. an Hans Werner Henze, erinnern könnte als an originär japanische Musik.

Diese Komposition ist einer von vielen musikalischen Belegen

für einen Funktionswandel des Fremden,

der sich zunächst ausserhalb Europas vollzogen

und vor allem im 20. Jahrhundert erheblich an Bedeutung gewonnen hat,

vor allem im ostasiatischen Raum, zumal in Japan:

Es begann eine nicht nur politische, sondern auch kulturelle Öffnung zum Westen; in zunehmendem Maße begannen die kulturelle Öffentlichkeit und die Künstler sich für westliche Kunst, z. B. für westliche Musik zu interessieren.

Dabei stand zunächst die Aufarbeitung westlicher Einflüsse im Vordergrund, während deren Verbindung mit dem eigenen nichtwestlichen Erbe sich erst in der Folgezeit Schritt für Schritt zu artikulieren begann.

31. Zuspielung: Isang Yun (1917-1995) Reak für Orchester, Anfang Uraufführung Donaueschingen 1966. Capriccio 67 062 Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Stefan Asbury 1'41

1966 wurde in Donaueschingen ein Orchesterstück eines koreanischen Komponisten uraufgeführt: "Reak" von Isang Yun. Das Werk des 1917 geborenen Komponisten war, wie Josef Häusler berichtet, ein großer Erfolg.

Drei Minuten ungeteilten Beifalls. (...)
Die Mehrzahl der Kritiker wertet das Stück
Als den künstlerischen Höhepunkt des Donaueschinger Jahrgangs. (...)

Als kompetentesten Zeugen zitiert Häusler den Musikethnologen Hans Oesch, der in der Baseler "National-Zeitung" das Stück emphatisch gelobt und auch in seiner eigenständigen Ästhetik gewürdigt hat.

Wer die historische Hofmusik Koreas kennt, bemerkt sofort, daß in dieser nach neuesten abendländischen Gestaltungsprinzipien formulierten Musik so etwas wie eine Synthese von Orient und Okzident, ein Stück Weltmusik künstlerisch verwirklicht wurde. Die eigentümliche Klanglichkeit der koreanischen Mundorgel wird durch das Medium des modernen Instrumentariums latent erzeugt. Auch die charakteristischen Peitschen- und Trommelschläge, mit denen koreanische Hofmusik begonnen und interpunktiert wird, sind in Reak zu hören.

Isang Yun gehört in eine Reihe profilierter Komponisten aus verschiedenen Ländern und Kulturkreisen, die im Westen zunächst dadurch bekannt wurden, dass sie sich in renommierten Zentren westlicher Avantgardemusik profilierten. Mit seinem eigenen, zweigeteilten Heimatlande lebt er in heftigen politischen Konflikten, die so weit führten, dass er 1967 vom südkoreanischen Geheimdienst entführt wurde und erst nach mehrjähriger politischer Haft wieder nach Deutschland zurückkehren konnte. Die tiefen Spannungen zwischen Kunst und Gesellschaft, die Yuns Biographie besonders nachhaltig prägdten, haben später jüngere Komponisten in anderer Weise erlebt, und sie haben diese Spannungen, ebenso wie auch Spannungen zwischen östlicher und westlicher Kultur, manchmal mit scheinbar größerer Leichtigkeit zu bewältigen versucht.

32. Zuspielung: Tan Dun: Symphonie 1997. Heaven Earth Mankind Sony SK 63 368 take 5 Jubilation Ausblenden auf Höhepunkt 2´ D⁷ (oder evtl. bis Schrei 3´01) 2´03

Der chinesische Komponist Tan Dun wurde 1957 in Hunan geboren.

Er gehört zu der ersten Generation junger Komponisten,

die nach der Kulturrevolution

gemeinsam in einer kompositorischen Meisterklasse in Peking studierten

und anschließend direkte Kontakte mit westlichen Ländern suchten.

Tan Dun ging 1986 nach New York,

wo er als Stipendiat an der Columbia University studierte

und anschließend als Komponist und Dirigent Karriere machte.

Seiner Musik ist deutlich anzuhören,

dass sie nicht für spezialisierte Avantgarde-Spezialfestivals bestimmt ist,

sondern für ein großes, auch international breit gestreutes Publikum.

Die "Symphony 1997" – ein monumentales vokal-instrumentales Werk

mit den Untertiteln HEAVEN, EARTH und MANKIND komponierte er 1997 anlässlich

der Wiedervereinigung von Hongkong mit dem chinesischen Festland.

Der 5. Satz, der den Titel "Jubilation" führt,

kontrastiert in eingängiger Weise bordunartige Begleitmuster

mit populären chinesischen Melodiefetzen

und Beethovens Melodie zu Schillers "Freude, schöner Götterfunken".

In seiner Oper "Marco Polo",

die 1996 an der Münchener Opernbiennale aufgeführt wurde,

war Tan Dun zuvor noch einen Schritt weiter gegangen:

Er zitiert westliche Musik, die ihrerseits östlichem Denken verbunden ist,

da sie einen fernöstlichen Text verwendet:

"Das Lied von der Erde" von Gustav Mahler.

33. Zuspielung: Tan Dun, Marco Polo. CD 2,

take 13 (1'02) und take 14 Anfang (-0'52, 2. no)

evtl. Weiter (Li Po singt chinesisch zu Mahlers Musik) – <u>2'44</u>

Wenn nur ein Traum... Ein Vogel singt im Baum

Das Libretto zu Tan Duns Marco-Polo-Oper

stammt von dem englischen Musikschriftsteller Paul Griffith.

Im letzten Teil des Stückes, der der Jahreszeit des Herbstes zugeordnet ist,

arrangiert Griffith eine Begegnung zweier Schatten:

Der chinesische Dichter Li Po

trifft den deutsch-jüdischen Komponisten Gustav Mahler.

Westliche und östliche Musiksplitter

sind hier mehr oder weniger unvermittelt aneinander gefügt.

Schließlich kommt es so weit,

dass Li Po Mahlers Instrumentalmusik

mit chinesischem Gesang begleitet.

So artikuliert sich international eingängige,

in ihren kulturellen Symbolen eingängige und leicht verständliche Weltmusik.

(Z: Tan Dun)

Im Bereich der Neuen Musik war das Interesse an außereuropäischer Musik von Anfang an relativ groß –

zu Beginn des Jahrhunderts vor allem bei französischen Komponisten,

in der zweiten Jahrhunderthälfte auch in Festivalprogrammen verschiedener Länder.

Hierfür gab es verschiedene Möglichkeiten -

zunächst vor allem entweder Einladungen nichtwestlicher Musiker

oder Aufführungen nichtwestlicher Komponisten.

In den ersten Jahrzehnten der zweiten Jahrhunderthälfte kam es nur selten vor,

dass nichtwestliche Komponisten auf westlichen Festivals

Musik mit nichtwestlichen Instrumentalisten und Sängern aufführen konnten.

Erst in den 1990er Jahren änderte sich, zumindest in der deutschen Szene, das Bild.

Ein wichtiger Neuansatz war eine Uraufführung auf den Donaueschinger Musiktagen 1995:

Von dem japanischen Komponisten Toshio Hosokawa

kam die erweiterte Neufassung einer Komposition zur Uraufführung,

die erstmals 1986 in Japan erklungen war. Die Donaueschinger Neufassung hieß:

New Seeds of Contemplation - Mandala

In diesem Werk verbindet sich

Musik für japanische Instrumente mit buddhistischem Ritualgesang.

Der 2. Satz führt den Titel "Werden – Frühling".

Im Instrumentalensemble dominiert der Spieler der ryuteki, der japanischen Querflöte.

Die Vokalpartien beschreibt der Komponist mit folgenden Worten:

Die Priester singen <u>Shichi kang san</u> (eine Hymne in chinesischer Sprache auf die vier Weisheiten des Mahavairocana-Buddhas in der Diamant-Sphäre).

34. Zuspielung: aus Hosokawa, New Seeds 2. Teil (ab Einsatz Singstimmen) 1'56

Toshio Hosokawa hat ausdrücklich darauf hingewiesen, dass durch die Einbeziehung japanischer Interpreten und Gestaltungselementen sich andere Verhältnisse der Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret ergeben haben, als sie in westlicher Musik üblich sind. Er schreibt:

Zu diesem Werk existiert eine Partitur, geschrieben auf Notenpapier im westlichen Fönf-Linien-System, aber sie ist nichts weiter als eine Gedächtnisstütze für die Ausführenden.

Ich habe die feinen Melismen, das Gleiten der Töne etc., die die gagaku-Musiker und die buddhistischen Priester ausführen, im Verlauf der Proben, möglichst ohne etwas wegzulassen, übertragen, um die musikalische Gestaltungsweise so, wie sie ist, lebendig zu erhalten. (...) Für dieses Werk gilt der Begriff der individuellen, subjektiven Komposition nicht (...)

(evtl. Z: Hosokawa, New Seeds (u. U. anderer Satz))

In der Frühzeit des 20. Jahrhunderts hatten nur wenige Hörer Gelegenheit,

solche Musik im originalen Klangbild kennenzulernen,

da die Möglichkeiten, zu reisen oder reisende Musiker zu hören,

nur in seltenen Ausnahmefällen gegeben waren.

Zwar gab es damals schon Möglichkeiten,

diese Musik auf Tonträgern festzuhalten;

aber diese Möglichkeiten waren technisch noch ziemlich unvollkommen und ergaben oft nur

ein durch Verzerrungen und Störgeräusche stark beeinträchtigtes Klangbild.

Japanische Hofmusik, wie sie später Hosokawa in seine "New Seeds" einbezogen hat,

können wir auch in einer Aufnahme aus dem Jahre 1911 kennen lernen -

allerdings nur mit den damals wohl noch unvermeidlichen Qualitätsmängeln.

35. Z: Etenraku-Musik historische Aufnahme 1911. Wergo Koll. Berlin. CD 1, take 10 WER Museum Collction Berlin LC 06356 $\underline{0'34}$

Deutlicher erkennbar wird das authentische Klangbild in einer Aufnahme des Stückes aus neuerer Zeit.

36. **Z:** Gagaku-Musik Etenraku Anfang, aus Stockhausen: Einführung in Telemusik in: Frisius, SWR Musik kommentiert Telemusik <u>1'13</u>

Diese Aufnahme hat Karlheinz Stockhausen verwendet,

als er 1966 in Tokio seine elektroakustische Komposition "Telemusik" realisierte:

Im dritten Abschnitt des Stückes wird sie vorbereitet durch Trommelschläge und erscheint dann –

allerdings nicht im originalen Klangbild, sondern elektronisch verfremdet,

wie in einer künstlich nachgestellten und stilisierten transkontinentalen Radioübertragung.

37. Zuspielung: Stockhausen, Telemusik Teil 3 mit Etenraku $\underline{34^{\prime\prime}}$ aus Sendung Frisius

Telemusik ist die erste Komposition,

in der Stockhausen Musik aus verschiedenen Kulturkreisen

im originalen Klangbild verwendet hat -

allerdings nicht auf der Basis einer Partitur, die live aufgeführt werden müsste,

sondern auf der Basis authentischer Musikaufnahmen,

die für die Verarbeitung im elektronischen Studio

ausgewählt, montiert und technisch verarbeitet wurden.

Erst 1977, anläßlich eines erneuten Aufenthalts in Japan,

hat Stockhausen eine Partitur für live zu spielende Instrumente

der japanischen Hofmusik Gagagu komponiert:

Die Ballettmusik Der Jahreslauf.

In der damals in Japan uraufgeführten Fassung für japanische Instrumente

ist das Werk allerdings heute nicht öffentlich zugänglich.

Wir kennen es nur in einer 1979 entstandenen Version für europäische Instrumente,

die das nichtwestliche Klangbild mit westlichen Instrumenten zu erreichen versucht.

38. Z: Stockhausen, Der Jahreslauf, Anfang Hauptteil (entspr. CD-GA take 2) 1'37

Der Jahreslauf ist ein Zwitterwerk.

Einerseits spielen nichtwestliche Klangvorstellungen hier eine wichtige Rolle.

Andererseits zitiert Stockhausen hier auch aus eigenen Werken,

die in ihrer ursprünglichen Fassung eigentlich für europäische Instrumente bestimmt waren und die nun gleichsam im exotischen Klangbild variiert und dabei "entwestlicht" werden.

39. Z: Stockhausen, Der Jahreslauf Zitat Inori(-Formel) (entspr. CD-GA take 17) 1'07

Die Melodie, die Stockhausen hier 1977

mit japanischem Melodie- und Schlagzeugkolorit zitiert,

stammt eigentlich aus einem Orchesterstück,

das drei Jahre zuvor in Donaueschingen, Paris und London

herausgebracht worden war:

Inori.

Der Titel ist japanisch; er bedeutet: Anbetungen.

Das Klangbild ist das des stark besetzten westlichen Symphonieorchesters modifiziert allenfalls durch einige exotische Erweiterungen im Schlagzeug.

40. Z: Stockhausen, Inori Präsenz (Harmonie Anfang) (entspr. CD-GA take 14) 1'16

Die Haupt-Melodie des Orchesterstückes Inori,

die sogenannte Melodie-Formel dieser Komposition,

ist eine von drei Melodien.

die Stockhausen in seiner Ballettmusik Der Jahreslauf

zitiert und im Zitat japanisch koloriert hat.

Das Miteinander dieser Melodien,

die ursprünglich unabhängig voneinander entstanden waren,

hat der Komponist seitdem durch eine Kompositionstechnik ersetzt,

in der alle musikalischen Konstellationen

sich aus einer im voraus auskonstruierten

Überlagerung von drei Melodien ergeben,

einer sogenannten "Superformel".

Diese Superformel ist die kompositorische Keimzelle

eines Zyklus von sieben Opern,

mit dem Stockhausen 1977 begonnen hat

und der auch in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends noch nicht abgeschlossen ist.

Eines der ersten Teilstücke dieser Oper setzt Tendenzen fort,

die sich zuvor in der Ballettmusik *Der Jahreslauf* erstmals abgezeichnet hatten:

Die Technik der Variation mit wechselnden exotischen Klangbildern

wendet Stockhausen auch in diesem Trompetenkonzert an.

Verschiedene Klangbilder erscheinen als Stationen einer Reise des Protagonisten Michael – einer Reise, deren Stationen der Komponist

teils der eigenen Biographie, teils der Biographie von Jesus entnommen hat.

Der häusliche CD-Hörer

kann die Anfänge verschiedener Stationen leicht miteinander vergleichen,

da der Komponist sie durch Indizes markiert hat.

Dabei kann allerdings deutlich werden,

dass die Allgegenwart der einheitlichen melodischen Konstruktion

stärker in Erscheinung tritt als die Varianten unterschiedlicher Kulturkreise –

z. B. von Amerika, Japan und Indien.

(Z: Stockhausen, Michaels Reise. Stations-Anfänge Amerika, Japan, Indien)

In der Musik Karlheinz Stockhausens –

besonders in seinem Spätwerk, dem Opernzyklus Licht -

wird Vertrautes ebenso wie Fremdes in dem Sinne umfunktioniert,

dass es in eine vorgegebene musikalische Konstruktion eingepasst

oder umgekehrt aus dieser abgeleitet wird.

So artikuliert sich eine spezifische Konzeption von Weltmusik als Personalstil:

Stockhausens Melodieformeln sind allgegenwärtig in allen musikalischen Details und in allen multikulturellen Differenzierungen.

Dadurch unterscheidet sie sich von anderen Konzeptionen,

die entweder pluralistisch angelegt sind

oder sich auf bestimmte Teilbereiche des Fremden konzentrieren.

Beispiele für die erste Variante, für multikulturellen Pluralismus,

finden sich in vielen Bereichen der Tonbandmusik.

Beispiele für die zweite Variante, die im Extremfall

zu bikulturellen Konzeptionen oder sogar zum heterokulturellen Monismus führen kann,

lassen sich in neueren Werken von Klaus Huber finden:

in seiner produktiven Auseinandersetzung mit Theorie und Praxis arabischer Musik.

Eine solche Auseinandersetzung mit Musik eines anderen Kulturkreises kann zur dezidierten Annäherung an Fremdes führen, auch zur Reduzierung personalstilistischer Spezifika. Eines der ersten Beispiele für diese neuere Entwicklung im oeuvre Hubers ist eine Komposition, die 1995 auf den Wittener Tagen für neue Kammermusik uraufgeführt worden ist.

Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen.

In diesem Werk verbinden sich westliche und nichtwestliche Instrumente mit nichtwestlichem Gesang und nichtwestlicher Rezitation.

41. Z: Huber, Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen. CD Witten/WDR

Wenn wir versuchen, in der musikalischen Auseinandersetzung mit anderen Kulturkreisen Vertrautes und Fremdes klar voneinander zu unterscheiden, können wir auf nicht unbeträchtliche Schwierigkeiten stoßen:
Wissen wir denn wirklich so genau, was uns in welcher Hinsicht fremd ist?
Können wir das scheinbar Fremde vom tatsächlich Fremden unterscheiden – oder auch das scheinbar Vertraute vom tatsächlich Vertrauten?
Wie erkennen wir das Fremde im Vertrauten oder das Vertraute im Fremden?
Können wir das Fremde verstehen, ohne dabei – zumindest im ersten Schritt – zunächst von uns vertraut erscheinenden Kategorien auszugehen und insofern das Fremde als Fremdes zunächst zurückzudrängen?
Oder – um die Frage anders zu wenden – können wir uns dem Fremden nähern, ohne dabei zunächst der Gefahr der Klischeebildung zu entgehen?
Wer schützt uns davor, Fremdes zu verwechseln mit unseren eigenen Trugbildern dieses Fremden?

(Z: Debussy, Pagodes)

Es gibt westliche Musik, die die Phantasie des Hörers auf nichtwestliche Kulturkreise zu lenken versucht – und dies gleichsam in standardisierter Weise, so dass auch Musik eines anderen Komponisten, die vergleichbare Mittel verwendet, ähnliche Assoziationen zu wecken vermag.

42. : Ravel, La Princesse des Pagodes (evtl. 4händige Klavierfassung) Anfang 0'30

An welchen außereuropäischen Kulturkreis erinnert diese Klaviermusik? Wie ist es möglich, dass ein in westlicher Klaviermusik geschulter Hörer auch ohne weitere Vorkenntnisse Assoziationen rekonstruieren kann, die der Komponist nach eigenem Bekunden evozieren wollte -

nämlich die Assoziationen chinesischer Musik?

Liegt dies tatsächlich nur daran, dass

(nicht nur Claude Debussy, der Autor des ersten Beispiels, sondern auch)

Maurice Ravel (der Komponist des zweiten Beispiels)

in einem vierhändigen Klavierstück für Kinder

hier eine Tonleiter verwendet, die viele westliche Hörer für typisch chinesisch halten – nämlich die pentatonische Tonleiter

(die man auf einem westlichen Tasteninstrument leicht dadurch erzielt,

dass man ausschließlich auf den schwarzen Tasten spielt)?

Genügt dies, oder brauchen wir zusätzliche aussermusikalische Informationen,

um den vom Komponisten vorgestellten chinesischen Kontext zu erraten,

z. B. die Kenntnis des Werktitels?

Der Titel lautet: "La Princesse des Pagodes" (Die Prinzessin der Pagoden).

Wer diesen Titel und ein kurzes Zitat aus dem genannten Mädchen

in den Noten oder in einer Werkeinführung findet,

kann versuchen, der so gesetzten Assoziationsspur zu folgen –

aber was beweist dies und was hört er dann?

(Z: Ravel: La Princesse des Pagodes 4händig, Anfang des Mittelteils)

Erkennt ein Hörer oder z. B. ein junger Klavierspieler,

der Werktitel und Einleitungszitat kennt,

hier tatsächlich Chinesisches -

oder nur dessen Klischees, die, wenn überhaupt,

nur für mehr oder weniger unkundige westliche Hörer wirksam sein können?

Wenn dies tatsächlich der Fall sein sollte,

dann sollte man sich gleichwohl davor hüten,

dies mit allzu einfachen Argumenten zu erklären.

Ein solches gefährlich einfaches Argument wäre der Hinweis,

hier käme eine bestimmte Tonleiter vor, die oft als typisch chinesisch angesehen wird:

Die pentatonische Tonleiter.

Tatsächlich wird diese Tonleiter oft in musikalischen Chinoiserien verwendet –

beispielsweise nicht nur von Ravel in seinem chinesischen Märchenstück,

sondern auch von Claude Debussy in seinem Klavierstück "Pagodes".

Beim ersten Hören erscheint die Musik, die von dieser Tonleiter Gebrauch macht, hier glaubwürdig plausibel.

Z: Debussy, Pagodes (Anfang kurz)

Es mag sein, dass diese Musik

für viele westliche Hörer einigermaßen glaubwürdig chinesisch klingt.

Das liegt aber keineswegs allein an der hier verwendeten pentatonischen Tonleiter.

Um dies zu verstehen, braucht man nur zu prüfen,

wie derselbe Komponist, Claude Debussy,

dieselbe Tonleiter

anderwärts in seiner Musik verwendet –

z. B. in seinem Klavierstück "Voiles",

wo sie an zentraler Stelle eingeführt

und danach wieder in ganz anderen, fremdartigen Tonkonstellationen verschwindet – in denselben Konstellationen übrigens, aus denen sie zuvor herausgewachsen war.

Z: Debussy, Voiles: Ganztonleiter – Pentatonik – Ganztonleiter

Diese Musik entfernt sich von den Traditionen älterer westlicher Kunstmusik bald in die eine, bald in die andere Richtung:

Pentatonik, als vituoses Arpeggio-Spiel auf den schwarzen Tasten,

hört man nur in einem kurzen Ausbruch an zentraler Stelle;

vorher und nachher sind komplexe Melodie- und Akkordbildungen zu hören, die aus der Ganztonleiter abgeleitet sind.

Wenn in diesem Stück nach Spuren eines musikalischen Exotismus gefragt wird, dann wird allerdings kaum jemals

von den kurzen, rasch aufschießenden pentatonischen Tonkaskaden gesprochen, sondern vielmehr von den ruhig fließenden ganztönigen Passagen.

Manches spricht dafür, sie zu deuten als Spuren anderer musikexotischer Einflüsse, nämlich aus der indonesischen Gamelan-Musik.

Z: Gamelan-Musik 1900. Wergo

Schon zu Debussys Lebzeiten, um 1900, ließ sich fernöstliche Musik auf Tonträgern aufnehmen.

Die technischen Bedingungen waren damals aber noch so unvollkommen, dass das originale Klangbild stark verzerrt und von Störgeräuschen verdeckt wurde. Solche Aufnahmen lassen allenfalls erahnen,

wie die Gamelan-Musik geklungen haben könnte,

die der junge Debussy zuvor auf der Pariser Weltausstellung live gehört hatte.

Es sollte lange dauern, bis Tondokumente sich stärker der live-Qualität näherten.

Noch späteren Aufnahmen, z. B. von Gamelan-Musik aus dem Jahre 1923,

lassen in dieser Hinsicht vieles zu wünschen übrig.

Z: Gamelan-Musik 1923

Erst in neueren Aufnahmen tritt deutlicher hervor, was in historischen Aufnahmen und auch in Klavier-Imitationen aus der Frühzeit des 20. Jahrhunderts noch nicht hinreichend klar in Erscheinung treten konnte: Das authentische Klangbild aussereuropäischer Musik.

Z: Gamelan-Musik 1981

Exotisierende Klaviermusik kann, wenn sie sich mit konventionellen Spieltechniken begnügt, nicht dem originalen Klangbild aussereuropäischer Musik näher kommen, sondernnur mit ziemlich abstrakten Affinitäten arbeiten,

z. B. mit bestimmten im Westen als exotisch geltenden Skalen.

Das Klangbild der Klaviermusik bleibt aber auch im Kontext solcher Skalen unverkennbar westlich,

und ihre Ausrichtung auf nichtwestliche Musikkulturen erschliesst sich deswegen leichter in der musiktheoretischen Analyse als im unmittelbaren Höreindruck.

Exotisierende Klaviermusik kann so zum unfreiwilligen Beleg dafür werden, wie schwierig in westlicher Musik ein einigermaßen glaubwürdiger Exotismus sein kann; Womöglich entspricht sie eher vorgeprägten Klischees als der klanglichen Wirklichkeit. Dies führt an Fragen nicht nur an ältere, sondern auch an neuere Klaviermusik:

Woran erkennen wir, ob eine exotisierende Klaviermusik etwas mit China zu tun haben soll oder nicht? Ist es tatsächlich möglich, dass ein so typisch westliches Instrument wie das Klavier sich zur Darstellung chinesischer – oder auch nur pseudo-chinesischer Musik eignet?

Z: Lachenmann: Falscher Chinese

Helmut Lachenmann hat ein Klavierstück für Kinder geschrieben, dem er einen pseudo-exotischen Titel gab: "Falscher Chinese". Auch in diesem Stück stellt sich die Frage: Geht es hier einem westlichen Komponisten tatsächlich um die Auseinandersetzung mit Fremdem – oder vielleicht doch eher um die Auseinandersetzung mit bestimmten Klischeevorstellungen über eine fremde Kultur, wie sie unter westlichen Hörern, sogar unter westlichen Kindern weit verbreitet sein dürften?

Sind diese Klischees so stark,

dass sie sogar mit einem westlichen (der chinesischen Musik durchaus inkompatiblen)

Instrument wie dem Klavier

durchaus glaubwürdig dargestellt werden können?

Wie immer man diese Frage beantworten mag:

Es ist meistens nicht gerade einfach,

einer Klaviermusik anzuhören, ob sie etwas mit fernöstlicher Musik zu tun hat oder nicht.

Z: Lachenmann, Akiko

Ein kurzes Klavierstück von Helmut Lachenmann heisst Akiko.

Geschrieben ist es für seine Tochter, die Tochter einer japanischen Mutter.

Der Hörer, der dies weiss, könnte deswegen versucht sein,

die kurze pentatonische Melodiewendung, die sich am Ende dieses Stückes findet, auf dieses Wissen zu beziehen.

Allerdings kann offen bleiben, ob und inwieweit dieses biographische Vorwissen dem Verständnis der Musik näher bringt.

Die Tonleiter, die hier zitiert wird,

ist ja also solche keineswegs eindeutig mit bestimmten Assoziationen verknüpft: Sie spielt eine wichtige Rolle nicht nur in hoch entwickelter fernöstlicher Musik, sondern auch in populärer Musik fernöstlicher oder anderer Provenienz – und in der westlichen Musik ist sie, spätensten seit Carl Orff und seinem Schulwerk, überdies mit dem Klischee elementarer musikalischer Kindlichkeit behaftet, wie es auch in einem Klavierstück für Kinder als passend erscheinen könnte.

Solche und ähnliche assoziativen Mehrdeutigkeiten

passen vielleicht besser zu Lachenmanns Musik als voreilige eindeutige Klassifizierungen.

Abstraktes, musiktheoretisch benennbares Material

sperrt sich hier wie anderwärts in seiner Musik häufig gegen unkritisch-eindeutige Rezeption.

Nur dann, wenn er seine Musik sich direkt

neuartigen Klangfarben und Spieltechniken zuwendet,

können neuartige, von Klischees unbelastete

Affinitäten auch zu aussereuropäischer Musik deutlich werden –

z. B. in einem Klavierstück, das als "instrumentale musique concrète"

ein traditionelles Instrument westlicher Hochkultur

maskiert in Imitationen eines populären lateinamerikanischen Schlaginstrumentes.

Darauf verweist schon der Titel dieses Klavierstückes: Guero.

Z: Lachenmann Guero

Musik im Dialog zwischen verschiedenen Kulturkreisen –

Musik als komponierter Funktionswandel des Fremden:

Diese und ähnliche Stichworte können darauf verweisen,

dass heute bestimmte Abgrenzungen, die bisher als selbstverständlich galten, fragwürdig geworden sind.

Es ist schwieriger geworden, klar zu unterscheiden

zwischen bekannten und unbekannten, zwischen vertrauten und fremden Klängen -

oder auch zwischen vertrauter und fremder Musik,

zwischen Kompositionen und Komponisten aus der Heimat oder aus der Fremde.

Chen: Klavierstück: Conversation between e and f

Aus: Four pieces for Piano (from the Diary I) (1996), Nr. 3

CD Invisible Landscapes, Radio Bremen, take 8

Der chinesische Komponist Xiaoyong Chen, der seit 1987 in Hamburg lebt, hat ein Klavierstück komponiert, das von zwei Tönen beherrscht wird: e und f. Es könnte dem nicht vorinformierten westlichen Hörer schwer fallen, dieses Stück sogleich als Werk eines chinesischen Komponisten zu identifizieren. Wer sich in neuerer westlicher Musik ein wenig auskennt, könnte allerdings bei dieser Musik an den Anfang eines berühmten Stückes denken, das ein westlicher Komponist schrieb, bei dem Chen studiert hat: an den Anfang des Cellokonzerts von György Ligeti.

Ligeti: Cellokonzert Anfang

das Nikolaus A. Huber

Das Cellokonzert von György Ligeti ist ein wichtiges Beispiel für neue musikalische Ansätze in den 1960er Jahren, die sich vom Strukturdenken der seriellen Musik lösen und sich öffnen zu einer freieren prozesshaften Gestaltung, die dem unmittelbaren Höreindruck leichter zugänglich ist. Ligeti konnte, als er 1966 sein Cellokonzert komponierte, damals sicherlich nicht ahnen, dass drei Jahrzehnte später ein chinesischer Komponist eine in manchen Details der seinen ähnliche Musik schreiben würde. Xiaoyong Chen, der schon in China eine Partitur von Ligetis Orchesterstück "Atmosphères" entdeckt hatte und einige Jahre danach, im Jahre 1987, als Student zu Ligeti nach Hamburg gegangen war, hat später darauf hingewiesen, dass der Anklang seines kurzen Klavierstückes an das Cellokonzert seines Lehrers ihm zur Entstehungszeit seines Klavierstückes nicht bewusst war ebenso wenig wie der Anklang an ein anderes Stück über die Töne e und f,

Evtl. O-Ton Chen (aus Darmstädter Komponistengespräch mit Frisius)

in den Jahren 1965 und 1966 (also fast gleichzeitig mit Ligeti) komponiert hat.

Z: Huber: Information über die Töne e und f

Musik, die von wenigen Tönen ausgeht,

gibt es in verschiedenen Epochen und Kulturkreisen.

Seit dem 20. Jahrhundert hat sich der Stellenwert dieser Musik verändert.

Zwar gibt es auch dann noch Anknüpfungen

an prozesshaft organisches Musikdenken im Geiste der Romantik,

d. h. die allmähliche Verwandlung weniger Töne in ein reicheres Tonkontinuum;

in diese post- oder neoromantische Tradition

gehört auch Ligetis Cellokonzert

(auch mit seinen unverhüllten Allusionen an die erste Symphonie von Gustav Mahler).

Bei Xiaoyong Chen aber ist von solchen romantischen Traditionen nichts mehr zu spüren – auch nichts von virtuoser kompositorischer Rafinesse im Umgang mit wenigen Tönen, wie man sie bei Nikolaus A. Huber findet.

Chen behandelt einzelne Töne oder Tonkonstellationen

weniger als unselbständige Teilmomente von Formprozessen,

sondern vielmehr als selbständige Elemente,

als elementare statische Darstellung von Formzuständen.

(Evtl. O-Ton Chen über statisch-selbständige Elemente) (oder evtl. entsprechender Werkkommentar)

Die meditative Verselbständigung einzelner Kklangereignisse artikuliert sich bei Xiaoyong Chen oft in der Konzentration auf wenige Töne, die sich wiederholen oder auch, in wechselnden Lagen oder chromatischen Umfärbungen, minimal verändern.

Beispiele hierfür finden sich nicht nur in Solostücken, sondern auch in Kompositionen für kleinere Instrumentalensembles, beispielsweise zu Beginn des 1996 entstandenen Werkes *Evapora*.

Z: Evapora 1

(über chromatisch umkreisten Quintklang). CD Invisible Landscapes take 1 Anfang

Statik und Dynamik haben in der Musik von Xiaoyong Chen einen neuen Stellenwert bekommen.

Im Vergleich seiner Kompositionen mit Werken seines einstigen Lehrers György Ligeti zeigt sich eine eigentümliche Ambivalenz zwischen Nähe und Ferne.

Affinitäten zwischen Schüler und Lehrer zeigen sich am ehesten dann,

wenn solche und ähnliche Ambivalenzen ausdrücklich auskomponiert sind -

z. B. Ambivalenzen zwischen im Detail bewegten,

im größeren Kontext aber statisch pendelnden und kreisenden Tongruppen,

wie sie sich nicht nur bei Ligeti finden, sondern auch bei Chen -

etwa im zweiten Satz seines Ensemblestückes Evapora.

Z: Chen: Evapora 2. CD Invisible Landscapes take 2 Anfang

Wenn Komponisten aus anderen Kulturkreisen, z. B. chinesische Komponisten, für westliche Instrumente schreiben,

dann kann es geschehen,

dass das westliche Klangbild dem westlichen Hörer

das Verständnis nicht-westlicher kompositorischer Ansätze erschwert.

Dies zeigt sich auch bei Xiaoyong Chen.

Wenn er für Klavier oder Standardensembles in konventionellen Spieltechniken schreibt, ist sein kompositorisches Profil

manchmal schwieriger zu erkennen als in anderen Besetzungen –

schwieriger sogar als ein einer anderen "westlichen" Standardbesetzung,

mit dem er schon 1987 in einem wichtigen westlichen Musikzentrum verheißungsvoll debütiert hat:

1987 wurde auf den Donaueschinger Musiktagen sein erstes Streichquartett uraufgeführt:

Musik, in der ein westliches Instrumentalensemble radikal umfunktioniert wird

in einer neuartigen, farbenreichen Musik, deren Impetus

bis in feinste gleitende Veränderungen der einzelnen Töne hineindringt.

Chen: 1. Streichquartett (Aufnahme Donaueschingen 1987)

 $Xiaoyong\ Chen\ hat-in\ ebenso\ unaufdring licher\ wie\ nachhaltiger\ Weise-$

1987 in Donaueschingen Akzente gesetzt,

die damals im avantgardistischen Musikleben durchaus ungewöhnlich waren.

Die Musik, die er damals schrieb,

entsprach weder den Erwartungsklischees westlicher Avantgardehörer

noch den Vorstellungen, die westliche Hörer sich von fernöstlicher Musik machten.

Affinitäten zur Musik seines damaligen Lehrers ließ diese Musik nicht erkennen.

Stattdessen präsentierte sich hier chinesische Musik,

die nicht nur das traditionelle musikalische Image ihres eigenen Kulturkreises in Frage stellte, sondern auch die Grundlagen des tradierten abendländischen Musikdenkens:

Musik jenseits einfacher quasi-exotischer Tonmuster

ebenso wie jenseits avantgardistischer

oder vielleicht auch postavantgardistischer Ablaufsmuster

Der kompositorische Neuansatz

reicht bis in die elementarsten Grundvoraussetzungen des Musikdenkens hinein –

bis zum einzelnen Ton.

Dieser Ton ist in Chens Musikdenken grundsätzlich anders definiert als in westlicher Musik:

Nicht als Element eines abstrakt strukturierten Tonsystems,

sondern als weitgehend selbständiges Klangphänomen.

Neue Klang- und Formwirkungen, die 1987 im ersten Streichquartett

noch detailliert in westlicher Notation fixiert waren,

hat Xiaoyong Chen später auf andere Weise zu erreichen versucht:

In der Reduktion auf Solostücke oder kleine Ensembles mit chinesischen Musikern,

in neuartigen Modellen der Kooperation zwischen Komponist und Interpret

sowie unter Einbeziehung improvisatorischer Verfahren.

Eines der ersten Stücke, das diesen Neuansatz deutlich dokumentiert,

ist das 1996 entstandene Solostück Circuit.

Z: Circuit für Cheng solo (1996)

Xiaoyong hat genauer beschrieben, dass schon der Entstehungsprozess dieses Solostückes einen Neuanfang markiert.

Circuit ... für Cheng Solo

entstand schrittweise in einer für mich eher untypischen Arbeitsweise.

Nach der Fertigung einer am Anfang groben Skizze

ließ ich es spielen und gleichzeitig aufnehmen.

Diese Skizze wurde dann geändert und weiter entwickelt.

Auch die zweite Fassung wurde gespielt und dann weiter geändert, usw.

Dieser Prozeß der Evolution

durch mehrere Generationen von Skizzen und Transformationen

brachte ein Ergebnis, das anders ist, als hätte ich dieses Stück gleich niedergeschrieben – das Werk entstand wie ein Organismus nach einem langen evolutionären Prozess.

Aus anfänglich simplen Formen

Wurden höchst komplexe und farbenreiche Strukturen gebildet, die sich allmählich wieder auflösen – wie ein Kreislauf (circuit).

In der 2002 entstandenen Komposition xi – fusion III

Für Zheng, Stimme, Shen, Xun und Klangschalen

hat Chen das Verfahren der experimentellen Zusammenarbeit

zwischen Komponist und Interpret

von der Solomusik auf ein kleines Ensemble übertragen

und hierbei neben instrumentalen auch vokale Klänge einbezogen,

so dass sich auch in den klanglichen Details überraschende Innovationen ergeben konnten.

Z: Chen, xi – fusion nr. 3, 2002

Wenn Komponisten, die aus nicht-westlichen Kulturkreisen stammen,

für westliche Instrumente schreiben, können sich durchaus unterschiedliche Resultate ergeben je nachdem, wie intensiv und seit wann sie schon in ihrem eigenen Kulturkreis

mit westlicher Musik in Berührung gekommen sind

und welche Affinitäten die von ihnen gewählten westlichen Besetzungen

zu nicht-westlichen Klang- und Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen.

In Einzelfällen kann es sogar möglich sein,

dass westliche Instrumente quasi-exotisch umfunktioniert werden

wie z. B. bei Toshio Hosokawa, der das Akkordeon

ähnlich verwendet wie ein fernöstliches Sho -

z. B. in der Komposition In die Tiefe der Zeit,

die der Komponist ursprünglich für Cello, Akkordeon und Streicher geschrieben hat und die er später umarbeitete für Viola und Akkordeon.

Z: Evtl. Hosokawa: In die Tiefe der Zeit.Fass. Viola und Akkordeon. BIS-CD-929. Take 1

Auch in der Musik Toshio Hosokawas finden sich wichtige Beispiele für Werke in kleinen nichtwestlichen Besetzungen,

z. B. die 1999 entstandene Komposition Koto-uta für Stimme und Koto.

Z: Hosokawa, Koto-uta 1999. col legno 1CD 20057 take 6

Beispiele für die interkulturelle

Umfunktionierung bestimmter Instrumente und Instrumentalbesetzungen finden sich nicht nur bei Komponisten aus nichtwestlichen Kulturkreisen wie Hosokawa oder Chen,

sondern auch, mit umgekehrten Vorzeichen, bei westlichen Komponisten – z. B. als pseudojapanische Musik mit westlichem Instrumentalensemble in den 1963 entstandenen "Sept Haikai" von Olivier Messiaen. In einem Satz dieses Zyklus versucht Messiaen, die Klangwirkungen der japanischen Hofmusik Gagaku mit westlichen Instrumenten zu imitieren.

Z: Messiaen: Sept Haikai, Gagaku

Die Frage könnte sich stellen, ob und inwieweit Werke,

die in so enger Zusammenarbeit zwischen Komponist und Interpret entstanden sind, unlöslich verbunden bleiben nicht nur mit dem Instrument, für das sie geschrieben sind, sondern auch mit der Person des Uraufführungs-Interpreten.

Diese Frage wurde aktuell, als im April 2003 das Werk mit einer anderen Solistin in Darmstadt erneut aufgeführt wurde.

Sie verweist auf Veränderungen des Musikdenkens und der musikalischen Praxis, in denen das Rollenverständnis von Komponist und Interpret erneut zur Diskussion steht und neue Lösungen sich abzuzeichnen scheinen,

die sich grundsätzlich unterscheiden von früheren Neuansätzen

z. B. in der aleatorisch komponierten oder frei improvisierten Musik.

Hier könnte sich ein Gegenpol entwickeln zu den Leitvorstellungen streng und eindeutig fixierter Musik,

wie sie beispielsweise in der Frühzeit des 20. Jahrhunderts

für mechanische Musikinstrumente, z. B. mechanische Klaviere, komponiert worden ist und wie sie neuerdings sich auf dem Computerflügel realisieren lässt – als vollständig mechanisierte Musik,

die sich weitgehend zu lösen scheint aus den musikpraktischen Konventionen einer westlichen oder auch nichtwestlichen Musiktradition.

Umso schwieriger wird es dem Hörer solcher mechanisierten Klaviermusik, herauszufinden, ob es sich hier um westliche oder um nichtwestliche Musik handelt.

Z: Pei-Yu Shih: Studie für Computerklavier (und/oder evtl. für Klavier und Computerklavier)

Was hören wir in digitalisierter Klaviermusik der taiwanesischen, derzeit in Karlsruhe lebenden Komponistin Pei-Yu Shih,

z. B. in einer ihrer Studien für Computerklavier? Unterscheidet diese Musik sich von Musik für Computerklavier, die wir von westlichen Komponisten oder Komponistinnen kennen? (z. B. von Sabine Schäfer)?

(evtl. Z: Studie für Computerklavier von Sabine Schäfer) entfällt

Auch im oeuvre von Pei-Yu Shih lässt sich beobachten, dass Werke für westliche Instrumente sich wesentlich unterscheiden können von Werken für nichtwestliche Instrumente und Interpreten.

Schon beim Vergleich der Partituren wird deutlich, dass die Komponistin für taiwanesische Interpreten oft viel anspruchsvoller schreibt als für westliche Interpreten, wie sie sie derzeit etwa unter ihren Mitstudenten an der Musikhochschule Karlsruhe finden kann.

So erklärt es sich, dass Pei-Yu Shih ihre bisher weitestgehenden Neuerungen nicht im Bereich der Instrumental- und Vokalmusik realisiert hat, sondern im Bereich der Elektroakustischen Musik:

In zwei Kompositionen,

die im Computermusikstudio an der Musikhochschule Karlsruhe entstanden sind. Die erste dieser beiden Kompositionen verwendet als klangliche Basis eine Instrumentalkomposition für eine gemischt chinesisch-westliche Besetzung: "Besides" für Pipa (chinesische Laute) und Klavier.

Diese Komposition entwickelt sich, ausgehend von tiefen Klavier-Clustern und von den leeren Saiten der Pipa, in fortwährenden, teilweise sich überlagernden Prozessen

(Shih: Besides für Pipa und Klavier, Partitur S. 1 (2 Acc-Rit-Prozesse)) entfällt

des Beschleunigens und Verlangsamens, des Wachsens und Abnehmens.

Diese Instrumentalmusik hat Pei-Yu Shih später elektroakustisch transformiert in die Computermusik "Ausserdem".

Z: Shih: Ausserdem Anfang (entsprechend Besides, aber wegen Einschubs länger)

Ein zweites Werk für Computermusik trägt den Titel "Chi". In diesem mehrkanaligen Werk sind Aufnahmen chinesischer Instrumente verarbeitet. Es entwickelt sich, fast unhörbar leise beginnend, in einem weit ausladenden klanglichen und räumlichen Formprozeß.

Z: Shih: Chi Ausschnitt (zwischen ca. 10' und 13'05 – vor leisem Schluss ausblenden)

Versuche, musikalkisch Fremdes umzufunktionieren, müssen sich nicht unbedingt an Idealen der "high fidelity" und der wissenschaftlich-dokumentarischen Genauigkeit orientieren, sondern sie können stattdessen auch diametral entgegengesetzte Positionen markieren – beispielsweise in inszenierten Fakes.

Z: Kagel, Ein Aufnahmezustand – Ethno-Fake (Kassette Athenäum)

Ion Mauricio Kagels erstem Hörspiel gibt es eine Szene, die vorführt, wie im Hörspielstudio eine musikethnologische Fälschung produziert wird: Der Schlagzeuger Christoph Caskel probiert, spielt und singt. Kagel hatte dieses Hörspiel so erarbeitet, dass die mItwirkenden zunächst denken sollten, es würde nur geprobt, während sie in Wirklichkeit schon aufgenommen wurden. So ergaben sich überraschende Situationen jenseits eines im Voraus fixierbaren Drehbuches. In der Studiopraxis wurden so Techniken der Fälschung erprobt, die später noch weiter ausgebaut werden konnten – z. B. in Bereichen, die Kagel ironisch als "musikwissenschaftliche Dichtung" bezeichnet hat. 1979 entwickelte Kagel hieraus die Idee einer vollständig fiktiven KompositionF:

Blue's Blue – Eine musik-ethnologische Rekonstruktion

Der Komponist "fakt" hier auf verschiedenen Ebenen: Nicht nur als historischer Bluessänger, sondern auch als Geräuschemacher, der mit geschabten Streichhölzern die Störgeräusche vortäuscht, die bei der Wiedergabe uralter Schallplatten entstehen.

Z: Kagel, Blue's Blue

Blue's Blue ist Musik über den fiktiven Blues-Pionier John Blue, dessen von Kagel gefälschter Schallplattengesang dem Publikum vorgeführt, im späteren Verlauf des Stückes auch von Live-Musikern begleitet wird. Hierzu schreibt Kagel:

Das Resultat ist tatsächlich kaum vorhersehbar. Es wird imitativ improvisiert und mit den gegebenen Elementen weitergsponnen.

Kagel fiktiver Blues ist eine Spezialstudie über allgemeinere Fragestellungen: Er funktioniert Fremdes um, indem er Abgrenzungen zwischen Faktischem und Fiktivem, ja sogar zwischen Professionalität und Dilettantismus in Frage stellt. In *Exotica* beispielsweise lässt er professionelle Instrumentalinterpreten auf Instrumenten spielen, die sie nicht beherrschen, und überdies dazu singen.

Z: Kagel, Exotica DGG

Exotica ist eine

in der Abfolge der Abschnitte und in der Detailgestaltung variable Komposition: Unbestimmtheit aus auskomponierte Ambiguität.

Z: Kagel, Exotica DGG

Versuche der fiktionalen Auseinandersetzung mit dem Fremden finden sich nicht nur seit den 1970er Jahren bei Mauricio Kagel, sondern neuerdings auch bei dem deutsch-indischen Komponisten Sandeep Bhagwati. In seinem Hörspiel *Die Gesänge der Ghat Biwa* schildert er eine fiktive Forschungsreise zu einem fiktiven Volksstamm, dessen Besonderheiten ein wenig an die Merkwürdigkeiten der avantgardistischen Musikszene erinnern. So entsteht eine Kunst der authentischen Fiktion. Fremdes wird umfunktioniert zur Aufhebung überkommener Klischees des Fremden.

Z: Die Musik der Ghat Biwa Ritual (Schluss)

In seinem Hörspiel *Die Musik der Ghat Biwa* schildert Sandeep Bhagwati eine fiktive Forschungsreise zu einem fiktiven Volksstamm. Fiktionen der Vergangenheit werden musikalisch illustriert mit modernen Klängen, die viele heutige Hörer ohne Schwierigkeiten in assoziative Nähe zu Fiktionen zu bringen vermögen – auf Phantasievorstellungen der Zukunft oder auch einer imaginären Vergangenheit: Das fingierte Fremde artikuliert sich in Computerklängen.

Z: Die Musik der Ghat Biwa Computerklänge

Im fiktiven Spannungsfeld zwischen Vertrautem und Fremden Artikulieren sich zweideutige Klangsymbole.

Z: Ghat Biwa Vogel

Sandeep Bhagwati produziert Musik und Hörkunst der Umfunktionierung des Fremden: Die fiktive Darstellung des Fremden wird zur Enthüllung fiktiver Klischees dessen, was uns angeblich fremd ist.

Z: Ghat Biwa Anfang

Altes und Neues – Vertrautes und Fremdes:

Beide Gegensatzpaare hängen in paradoxer Weise zusammen.

Neue Musik, die ihren Namen verdient,

kann anregen auch zu produktiver Kritik an scheinbar unvermeidlichen Antithesen – zur Suche nach dem Fremden im scheinbar Vertrauten

oder auch an dem tatsächlich Vertrauten im scheinbar Fremden.

Der Begriff des Fremden erscheint dabei oft relativ und insoweit wenig aussagekräftig:

Fremd ist Neue Musik für den Liebhaber populärer Klassik –

oder umgekehrt oft auch populäre Musik für einen orthodoxen Avantgarde-Spezialisten.

Klarer konturiert könnte die Problematik "fremder" Musik dann erscheinen,

wenn sie eingegrenzt wird auf die Auseinandersetzung mit "fremden" Kulturen:

Altvertraute Gegensätze

z. B. zwischen exklusivem Eurozentrismus und vereinnahmendem Exotismus

beginnen an Bedeutung zu verlieren in einer Welt

der Globalisierung, der kulturellen Durchdringung,

der zunehmenden Enthierarchisierung und Multidirektionalität

im interkulturellen Erfahrungsaustausch.

Mehr und mehr verstärkt sich das Interesse an kulturellen Begegnungen,

bei denen sich nicht mehr zweifelsfrei abgrenzen lässt,

wer wen wo aufsucht oder beeinflusst.

Die Palette der Interdependenzen beginnt sich zu erweitern und auszudifferenzieren:

Von exotisierenden musikalischen Anleihen in "klassischer" und "klassisch-moderner" Musik

bis zur interkulturellen Aufbrechung abendländischer Denkansätze –

oder andererseits bis zu integrativer Öffnung anderer Musikkulturen

für westliche (auch Neue) Musik;

von optimistischen Versuchen "originalgetreuer" Adaption und Integration

(z. B. in Collagen und "Intermodulationen" elektroakustischer Musik)

zur produktiv-skeptischen Gestaltung musikethnologischer Fiktionen

(in durchaus heterogenen "postmodernen" Ansätzen

etwa einerseits bei Mauricio Kagel, andererseits bei Sandeep Bhagwati).

Immer deutlicher wird, dass es keine uniformierenden Patentlösungen mehr gibt:

"Weltmusik" kann sich völlig unterschiedlich artikulieren –

je nachdem, ob und wie in ihr eine musikalische Kultur sich für eine andere öffnet,

etwa westliche Musik für Anregungen beispielsweise

aus Südamerika oder Arabien, aus Fernost oder Utopia.