

1. Satz: Molto moderato – Allegro vivace – Allegro jubiloso –
Epilog: Molto moderato
2. Satz: Sehr ruhig, aber frei (senza misura) – Andante ma non troppo –
Tempo I – Allegro vivo – Stretta: Prestissimo possibile

Mein Interesse für die chinesische Kultur reicht bis in die Kindheit zurück.

Ausgelöst wurde es wohl durch das Vorkommen Chinas in Michael Endes Buch „Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer“. Was mir im Gedächtnis haften blieb, war das Gefühl für China als ein fernes, geheimnisvolles Land, das mich ungemein reizte, vielleicht gerade weil in den 60er und 70er Jahren noch keinerlei kulturelle Öffnung erfolgt war, man also nur sehr wenig und das Wenige nur ungenau wusste.

Später kam dann das spezielle Interesse für die chinesische Musik hinzu, zuerst in der Vermittlung durch den Komponisten Giacomo Puccini, der in seiner Oper „Turandot“ bekanntlich nicht nur ein altes chinesisches Märchen zur Vorlage nahm, sondern auch Gongs in das europäische Orchester integrierte und sich um ein – nach damaligem Wissenstand und Bewusstsein – chinesisches Kolorit bemühte. Gongs gehörten von da an und bis heute zu meinen Lieblingsinstrumenten. Sie spielen in meinen Orchesterwerken immer eine große Rolle, wurden gar zum Hauptinstrumentarium in meinem Werk „Vita di San Francesco“ für Orgel und dreizehn Gongs. Später geriet durch das Musikwissenschaftsstudium auch die Beschäftigung mit der traditionellen chinesischen Musik ins Blickfeld.

Die Komposition eines „chinesischen“ Stückes beschäftigte mich gedanklich seit langem. Über zwei „Vorstufen“, die Kompositionen „A Touch of China“ I und II kam ich dann zu dem heute uraufgeführten Werk. Die Anregung dazu kam von George Hanson, der ja ein ausgeprägtes und bekanntes Interesse für das hat, was man heute als so genannte „Weltmusik“ bezeichnet. Im Gespräch betreffend ein neues Stück für das Sinfonieorchester Wuppertal für diese Spielzeit erzählte ich ihm von dem herrlichen Instrument „Zheng“ (oder „Gu Zheng“), einer 21-saitigen großen Wölbzettler, deren technische und klangliche Möglichkeiten ich durch die chinesische Musikerin Chanyuan Zhao kennen gelernt hatte. Und so gingen die Überlegungen rasch in Richtung eines Stückes für dieses Instrument und Symphonieorchester.

Die Aufgabe, ein traditionelles chinesisches Instrument, das über 2500 Jahre alt ist, mit einem modernen europäischen Symphonieorchester zu verknüpfen, schien mir außerordentlich reizvoll. Dabei ging es mir weder darum, die Tradition der Zheng zu negieren, noch darum „chinesische“ Musik zu schreiben. Die Tradition der Zheng akzeptieren heißt natürlich, ihre traditionellen Spieltechniken mit ein zu beziehen. Ich bin kein Freund davon, Instrumente völlig zu verfremden und ihnen „Atypisches“ zu entlocken. Aber natürlich ist es eine interessante Aufgabe, die traditionellen Spieltechniken zu erweitern.

In der traditionellen Spieltechnik der Zheng wird die linke Hand in der Regel bevorzugt für die Beeinflussung der Intonation herangezogen. Die für die chinesische Musik so charakteristische Verwendung von „Mikrointervallen“, also der Gebrauch von Intervallen, die kleiner als eine „kleine Sekunde“ sind, wird nur durch die linke Hand möglich. Die daraus resultierende „Mikrotonalität“ ermöglicht eine ungewöhnliche harmonische Farbigkeit, die der europäischen Musik fremd ist, verwendet sie doch als kleinstes Intervall eben die kleine Sekunde. So kommt in der traditionellen chinesischen Musik dem einzelnen, mikrotonal „gefärbten“ Ton eine große Bedeutung als Ausdrucksträger zu. An dieser Stelle müsste ich ausführlich auf die Verankerung der Musik im alten China in der Philosophie und Weltanschauung eingehen, doch würde das viel zu weit führen.

In meinem Stück wird die oben beschriebene traditionelle Technik dadurch erweitert, dass beide Hände häufig gleichberechtigte „Spielhände“ sind (wie etwa bei der Harfe). Diese Neuerung der Spieltechnik macht das Werk zu einer sehr schweren Aufgabe für die Solisten, die diese Technik in ihrer Hochschulausbildung nicht erlernen, da sie eben nicht der Tradition entspricht. Und die Bedeutung der Tradition ist in China bis heute so groß, dass es schwierig bis unmöglich ist, sie zu durchbrechen.

Das Symphonieorchester wiederum wird ausgehend von den europäischen Traditionen verwendet. Allerdings werden auch diese erweitert. Zum einen geschieht das dadurch, dass einige Male Mikrointervalle

gefordert werden, zum andern durch die Einbeziehung von chinesischen Schlaginstrumenten oder von Instrumenten, die diesen nahe stehen. Zu nennen wären hier vor allem zwei so genannte „Operngongs“, die einen hellen und rauschenden Klang haben, der mit einem Glissando (einem „Heulen“) endet. Aber auch Holzblöcke und Tempelblocks gehören dazu. Außerdem wird ein „Wassergong“ verwendet (ein kleiner Gong wird nach dem Anschlagen ins Wasser getaucht und dadurch in seinem Klang verändert) und ein mit Wasser gefülltes und auf den Ton „Fis“ gestimmtes Glas.

Besondere Aufmerksamkeit musste ich der „Stimmung“ des Instrumentes Zheng widmen. Das Instrument hat 21 Saiten, die sich auf einen Ambitus von ca. 4 Oktaven „verteilen“ lassen. Das heißt, dass pro Oktave nicht sieben Töne, wie in der europäischen Musik, sondern nur fünf zur Verfügung stehen. Daraus resultiert die so genannte „Pentatonik“, die für die chinesische Musik charakteristisch ist. Ist diese Pentatonik so angeordnet, dass sie keine Halbtonschritte enthält, ergibt sich ein Klangbild, das wir heute spontan mit „China“ in Verbindung bringen. Dieses klangliche Idiom ist so abgenutzt, so sehr mit dem Begriff „Kitsch“ besetzt, dass sich sein Gebrauch von vornherein verbietet. Ich musste also eine Stimmung finden, die den natürlichen und nicht veränderbaren Gegebenheiten des Instrumentes Rechnung trägt und trotzdem auf der einen Seite authentisch, quasi „traditionell“ wirkt, auf der anderen Seite aber nicht diese oben erwähnte „kitschige“ China-Assoziation weckt. Diese Stimmung wurde später aus Gründen der Klangoptimierung noch einmal auf Anregung der Solistin des heutigen Abends, Yi Yang, geändert.

Das Werk besteht aus zwei Sätzen, denen jeweils eine Einleitung vorausgeht und die beide von der Zheng beherrscht werden: Beim ersten Mal werden wir in gewisser Weise Zeuge der „Entstehung“ des Klangs der Zheng bzw. der Erweiterung des klanglichen Ambitus, beim zweiten Mal spielt die Zheng ganz solistisch eine große „Kadenz“. Die jeweiligen Hauptteile der Sätze sind sehr stark rhythmisch bestimmt. Während der erste Satz aber wieder zur Ruhe des Anfangs zurückkehrt und diese noch steigert, mündet der zweite in eine rhythmisch und dynamisch aufgeheizte Klimax, in der das Tempo bis zum Äußersten getrieben wird.

So ist eine Musik entstanden, die in der Begegnung zweier grundverschiedener Kulturen einen neuen Ansatzpunkt sucht, eine Musik, die man durchaus als „fröhlich“, als tänzerisch und natürlich sehr rhythmisch bezeichnen kann. Der Titel „Tian yu di – Himmel und Erde“ bezieht sich auf die schon im alten China verbreitete Ansicht, dass das Spiel der Zheng die Geister des Himmels und der Erde bewegen kann.