

TAGE NEUER MUSIK 2002
Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg, Abt.Nürnberg

29. Mai 2002 Martha-Kirche, Königstrasse, 17.00 Uhr

EAST MEETS WEST

Eine Begegnung mit modernen Kompositionen und traditioneller Musik aus
China, Korea und Japan für asiatische und westliche Instrumente mit Gästen
aus China, Korea, Japan, USA und Mitgliedern der Hochschule

Tianhua Liu (1895-1932)

Yuè yè 1930
Erhu

Cord Meijering (1955)

...there is none like thee among the dancers 1999
Kayagûm, Changgu, Flöte und Viola

Yoshizawa Kengyô II (1800-1872)

Haru no Kyoku (trad.)
Koto und Stimme

Volker Blumenthaler (1951)

mao-bi 2002 (UA)
Erhu

Jeff Nichols (1957)

The beams, that thro' the Oriel shine 2001
Kayagûm

PAUSE

Il-Ryun Chung (1964)

Movements in Circles II 1994
Flöte und Gitarre

Vivienne Olive (1950)

The Light of the Mind 2002 (UA)
Erhu

Toshio Hosokawa (1955)

Nocturne 1982
Baß-Koto

Volker Blumenthaler (1951)

ricalda, ricresce, rigonfia 2002 (UA)
Erhu, Cello und Kayagûm

Song GumYon

Sanjo (trad.)
Kayagûm und Changgu

Ausführende:

Jocelyn Clark (Kayagûm)
Il-Ryun Chung (Changgu/Gitarre)
Makiko Goto (Koto/Stimme)
LiuJing (Erhu)

Stefan Hakenberg (Dirigent)
Volker Blumenthaler (Cello)
Larissa Gromotka (Viola)
Andrea Serafim (Flöte)

ZU DEN STÜCKEN

China

„Yuè yè“ (dtsch. Mondnacht) entstand um 1930 und beschreibt die klare Schönheit einer Mondnacht. Alle typischen Spielmöglichkeiten des Instruments werden nach und nach entfaltet. Der Komponist **Tianhua Liu** (1895-1932) hat das Erhuspiel regelrecht revolutioniert. Auf traditioneller Basis entwickelte er eine neue Art des Erhuspiels und einer modernen Spieltechnik. Außerdem ist er dafür verantwortlich, daß das Instrument an den Universitäten gelehrt wird.

Cord Meijering:

„ ... there is none like thee among the dancers ... “

Die Besondere Herausforderung beim Komponieren eines Stückes für Flöte, Viola, Kayagûm und Changgu lag nicht allein in der Tatsache, dass ich es mit einer Kombination aus zwei westlichen und zwei asiatischen Instrumenten zu tun hatte, sondern ebenso in der ganz speziellen kompositorischen Setzweise, die diese Instrumentalbesetzung erfordert.

Seit langem schon interessiert mich das Erleben von Zeit beim Hören von Musik, besonders das Verhältnis von sogenannter gerichteter Zeitwahrnehmung und Tagtraumartigen, kontemplativen, ungerichteten Passagen. Bei der Komposition „*Tu m'hai si piena di dolor la mente*“ für Flöte entdeckte ich, daß es sehr effektiv sein kann, die Harmonik eines Stückes zu limitieren, d.h. in sich selbst kreisen zu lassen (das Duo verwendet nur 6 verschiedene Noten in gleichbleibender Reihenfolge) während die Klanggesten des Stückes den Eindruck erwecken, daß die Musik keineswegs auf der Stelle steht sondern sich spontan aus sich selbst heraus entwickelt.

In meinem Quartett „...there is none like thee among the dancers ...“ wird die fixierte Klangachse vom Kayagûm gespielt. Der Klang der Changgu ist ebenfalls konstant. Während die asiatischen Instrumente Entwicklungen ausschließlich auf gestischer Ebene präsentieren, sind die westlichen Instrumente imstande Entwicklungen im Bereich der Harmonik vorzustellen, da sie alle zwölf Töne (und mehr darüber hinaus) zu ihrer Verfügung haben. Die Spannung in der Komposition basiert auf der andauernden Überlagerung von statischen und sich entwickelnden Passagen.

Den Titel des Stückes entnahm ich dem Gedicht „Dance Figure“ von Ezra Pound. Er bezieht sich in freier, assoziativer Weise auf die Musik. „... there is none like thee among the dancers ...“ entstand im Auftrag des ersten CrossSound Festivals (1999) und wurde im Rahmen dieses Festivals in Juneau (Alaska) uraufgeführt.

Yoshizawa Kengyô II (1808 - 1872)

Yoshizawa ist der Familienname des Komponisten. „Kengyô“ ist der höchste Künstlertitel, der einem Meister verliehen werden kann. Komponisten wie Yoshizawa schufen Werke, die musikalisch an die Klangwelt der alten *gakusô*-Zither anknüpfen und einen feierlich-erhabenen Charakter haben. Die Gesangstexte entstammen dem Repertoire der höfischen *waka*-Poesie der Heian-Zeit (798-1192). **Haru no kyoku** („Ode an den Frühling“) ist Teil einer Reihe von Kompositionen, die ursprünglich für *Stimme* und *koto*, *Kokin no kumi* genannt, komponiert wurden. Der Zyklus besteht aus fünf Stücken: vier Oden an die Jahreszeiten und *Chidori no kyoku* („Lied des Regenpfeifers“). Alle sechs *waka*-Gedichte, die in diesem Stück gesungen werden, sind dem ersten und zweiten Buch (Frühlingslieder) des *Kokin waka shu* entnommen.

Das lange instrumentale Zwischenspiel *tegoto* zwischen dem vierten und fünften *waka* stammt ursprünglich nicht von Yoshizawa, sondern wurde später durch Matsuzaka Shun'ei (1854-1920) aus Kyoto eingefügt. In der Version dieses Konzerts werden nur die ersten vier *wakas* gesungen, eingerahmt von *maebiki* (Vorspiel) und *tegoto* (Zwischenspiel).

Text:

maebiki
mae-uta

Uguisu no
tani yori izuru
koe nakuba
haru kuru koto wo
tare ka shiramashi

Miyama ni wa
matsu no yuki dani
kienaku ni
miyako wa nobe no
wakana tsumikeri

Translation:

(Vorspiel)
(1.- 4. *waka*, Gesang mit *koto*)

If the bush warbler
Did not sing
From the valleys,
Who would know
The coming of spring?

Though deep in the mountains
Snow still covers the pines,
In the capital
People gather young green shoots
From the fields!

Yononaka ni
taete sakura no
nakariseba
haru no kokoro wa
nodokekaramashi

If the cherry blossom
Were not known
To our world,
Perhaps our hearts would be
Peaceful at spring time.

Koma nabete
iza miniyukan
furusato wa
yuki to nomi koso
hana wa chirurame

On horseback
We go to the old capital
At Nara;
See how the blossoms are scattered
Whiter and deeper than snow!

tegoto

(Zwischenspiel, 5. und 6. *waka* entfallen)

Der *waka* ist ein fünfzeiliges Kurzgedicht, dessen Blüte vor allem in der Heian-Zeit (798-1192) lag. Ein *waka* folgt einer strengen, unumstößlichen Form. Die Oberstrophe umfaßt 5+7+5 Silben, die Unterstrophe 7+7 Silben. Beide Abschnitte enthalten also immer 31 Silben.

Volker Blumenthaler

mao-bi für Erhu Solo 2002

Mao-bi, das sind im Chinesischen die Pinsel eines Malers oder Kaligraphen. Die drei Teile des Zykluses sind musikalische Reflexionen über einige chinesische Maler (Kao Qi-Bei, Tao-Chi und Chu Ta).

No.1 für Kao Qi-Bei (1672-1734) - manche haben diesen Künstler als exzentrische bezeichnet - transformiert seine sehr spezielle Technik mit Fingern und gespaltenen Fingernägeln zu malen. Für heutige Zeitgenossen trägt seine Malerei ausgesprochen moderne, impressionistische Züge. Der physische Aspekt plötzlicher Bewegungsausbrüche, unvermitteltem Innehalten und Sichverlieren in feinsten Verästelungen beeinflusste die kompositorische Idee.

Der Charakter des zweiten Stücks für Tao-chi (1641-1717) ist geprägt von großer Dichte. Tao-chi's Malstil wurde gerühmt wegen seiner „Essenz des Natürlichen“. Er malte nicht die äußere Form eines Bergs, sondern dessen Wesen, seine Essenz.

No.3 ist „Chu-Ta“ betitelt. Chu-Ta war ein Maler während der Ming-Dynastie und lebte von 1642 bis 1705. Seine Zeitgenossen hielten ihn für verrückt, weil er dem Wein sehr intensiv zusprach, während er malte. Aber das klingt auch nach einer Technik, um die Kontrolle des Bewußtseins auszuschalten, denn seine Malerei ist weit entfernt, verrückt oder unkontrolliert zu sein. Sein Stil war ausgesprochen sensibel, sehr individuell und unakademisch. Im Stück erscheinen, wie Farben oder Linien, verschiedene Arten von Glissandos und Triller, die manchmal in einer plötzlichen Geste ausschwingen und sich verflüchtigen. Die Phrasen sind gelegentlich durch lange Pausen unterbrochen ähnlich weißen Flecken auf dem Papier.

Jeff Nicols

The beams, that through the Oriel shine (Strahlen, die durch den Erker fallen) für Kayagûm 2001

„Als Jocelyn Clark mich um ein Stück für Kayagûm bat und mich in die Welt des Kayagûm einführte, fühlte ich ein neues Licht in meine bis dahin gewohnte Klangwelt scheinen. Deshalb dieser Titel, den ich einer Stelle aus einem Tennyson-Gedicht entnommen habe, in der in einem verschlafenen Haus vertraute Gegenstände in den Farben des Prismas sichtbar werden durch Strahlen (beams), die durch ein Portal (oder Erker = oriel) fallen. Der Prozeß der Anverwandlung des Instruments in meine Klangsprache - und durchaus auch umgekehrt - ließ mich viele Aspekte meines kompositorischen Selbstverständnisses neu überdenken, vom chromatischen Raum bis hin zu meiner Vorliebe für ametrische Rhythmen. Jedoch erschien mir die traditionelle Musik für Kayagûm durchaus nicht fremdartig, weil diese Musik ebenfalls mit den Grenzen zwischen metrischer Gleichmäßigkeit und dem Fluß improvisierter Gesten spielt; die traditionelle Pentatonik ist ebenfalls auf hundertfache Weise eingebunden in die charakteristische Ornamentik des Kayagûm. So fühlte ich mich angeregt, meine eigenen Rahmenbedingungen zu erfinden, z.B. durch Umstimmen des Instruments, oder indem ich Elemente der klassischen Stimmung beibehielt, aber einige um einen Halbton veränderte, also ein Ausgangspunkt näher an meiner eigenen Tonsprache, um dann die Nuancen des Instruments selbst diese verwandeln zu lassen. Der Hörer wird sicher einige Echos traditioneller Gesten heraus hören, aber ich glaube die Gegenüberstellung von langsamen und raschen Passagen, von aggressiven und traurigen Stimmungen, paßt zur Natur des Kayagûm. Mein Dank gilt Jocelyn Clark, deren geduldige Bemühungen mir dieses wunderbare Instrument ohne Zweifel mit der Zeit näher brachten.“ (Übersetzung Volker Blumenthaler)

Vivienne Olive

„The Light of the Mind“ für Erhu Solo 2002

Die Komposition basiert auf einem Gedicht ("The Moon and the Yew Tree") von der amerikanischen Dichterin, Sylvia Plath, das mich seit Jahren verfolgt. Es handelt sich hierbei um das Licht des Vollmondes und die verschiedensten (meist unheimlichen) Stimmungen und Erinnerungen, die durch dieses „kalte, planetenhafte“ Licht in einer Frau wach werden.

Il-Ryun Chung

Movement in Circles II 1994, Duo für Flöte und Gitarre

Der Titel beruht auf dem Konzept der *SamulNori*-Perkussionisten, sich Puls in einer kreisförmigen Bewegung vorzustellen. Die Körper dieser Trommler vollziehen beim Spielen mannigfaltige Kreisbewegungen, die von einer Tanzform herrühren, aus der die Trommelmusik später als eigenständige Kunstform hervorgegangen ist. Der Komposition liegen ebenfalls kreisförmige Bewegungen zugrunde, die sich im Kleinen innerhalb der Rhythmik zeigen und im Großen die formale Struktur bestimmen. Beim Duo ist es ein gleich zu Beginn erscheinender Flageolett-Klang der Gitarre mit einem Ton der Flöte im tiefen Register, auf den das Stück als charakteristischer Kreislaufbeginn immer wieder zurückkehrt, um sich von dort immer anders weiterzuentwickeln und immer andere Facetten zu beleuchten. Der Klang, der bis dahin immer in der Ursprungsgestalt aufgetreten ist, weicht schließlich im Schlußteil auf und macht einen kurze Blüte durch.

Toshio Hosokawa

Nocturne für jushichigen 1982

„Meine erste Komposition für ein traditionelles japanisches Musikinstrument, Nocturne, ist für die 17saitige *koto* (*jushichigen*) geschrieben, die wie das Cello, bei den Streichern das Baßinstrument unter den Zithern darstellt. Sie besitzt, verglichen mit der üblichen 13saitigen *koto*, einen volleren Klang und eine größere Dynamik. Daß ich die Komposition mit Nocturne überschrieben habe, erklärt sich aus meiner Vorstellung einer Musik, die gleichsam mitten in der Stille zwischen den einzelnen Tönen, d.h. im Dunkeln schwebt. Schon in diesem frühen Werk war ich auf eine Musik aus, die die Welt im Innersten des menschlichen Herzens heftig in Schwingung versetzt. Und diese Neigung meiner Musik hat sich bis heute in jeder meiner Kompositionen fortgesetzt.“ (Aus dem Programmbuch der Biennale Neue Musik Hannover 1999, übers. v. Heinz-Dieter Reese)

Volker Blumenthaler

ricalda, ricesce, rigonfia für Erhu, Cello und Kayagûm 2002

Die italienischen Worte meinen „sich erwärmen“ (*ricalda*), „erwachsen“ (*ricresce*) und „sich ausweiten“ (*rigonfia*). Das Stück geht auf ein Solowerk für Kayagum zurück, das auf Anregung Jocelyn Clarks entstand. Die hinzu komponierten Instrumente verändern die ursprüngliche Klangaura völlig. Schwebende Klänge tasten sich in einen stillen Raum vor und spinnen ein feines Netz subtiler Schwingungen und Beziehungen. Es sind Momente einer kreativen Situation mit ungewöhnlichen Instrumenten. Ein respektvoller Blick durch ein Fenster in den Raum der Anderen.

Kayagûm Sanjo der Song-Gumyon-Schule

Sanjo wurde Mitte des 19.Jhds. als Soloinstrumentalform entwickelt aus den mündlich überlieferten, dramatischen Erzähldichtungen, den sog. "*p'ansori*", und aus der "*shinawi*" genannten improvisierten Ensemblesmusik. Es ist eine modale Musik, die auf verschiedenen rhythmischen Zyklen ähnlich dem indischen *Râga* basiert. Es gibt drei Hauptmodi (*jo*), die im *sanjo* benutzt werden, beschrieben in der 1763 entstandenen "Ballade vom östlichen Meer" (übers. v. Dr. Song Bang-Song). Die Sprachbilder beziehen sich auf Ereignisse und Personen der chinesischen Geschichte, aber der musikalischer Zusammenhang ist eindeutig koreanisch.

pyong-jo: In der "Südlichen Halle des Wohlgeruchs" besänftigt der mystische Kaiser Shun (2255-2205 v.Chr.) die Empörung des Volkes mit einem Stück auf der fünfsaitigen *Qin*. Der Modus dieser Klänge muß aufrecht und mild sein.

ujo: General Xiang Yu springt vor Wut brüllend auf sein Pferd, und zehntausend Soldaten erzittern vor Furcht. Transparent und prächtig klingt dieser Modus.

Kyemynjo: Wenn Wang Jiao-Zhun den Han-Hof Richtung Norden verläßt, herrscht Schneegestöber und kalt bläst der Wind. Nun ist der Modus voller Wehmut und Trauer.

An anderer überlieferter Modus ist *kyongdurum*, der die hochmütige Kultiviertheit der Hauptstadt repräsentiert. Dieser *sanjo* beginnt mit sehr langsamen rhythmischen Mustern, die ganz allmählich beschleunigen.

Song Gumyon (1923-1986) wurde im Jahre 1968 zum ersten lebenden Nationaldenkmal für *kayagûm sanjo* ernannt. Die *Song Gumyon-Schule* für *sanjo* ist bekannt für ihren konzentrierten und knappen Ausdruck. Hwang Byong-gi charakterisiert diesen so: "Die wichtigste Charakteristik von Song Gumyon's *sanjo* ist, daß in diesem Klangraum weder die ‚Ecken leer bleiben‘, noch irgendein Platz verschwendet wird. Alles ist dicht gefügt mit Sparsamkeit und Einfachheit." Aus diesem Grund ermöglicht diese Schule für den uneingeweihten Hörer einen guten Einstieg in traditionelle koreanische Volksmusik. Song Gumyon's *sanjo* ist mit über einer Stunde Dauer als einer der zeitlich expansivsten *sanjos* bekannt. Aber heute hören wir daraus nur einen kürzeren Ausschnitt von ca. 15 Minuten Länge.

DIE INSTRUMENTE

Das **Kayagum** wurde vermutlich durch den König Kasil nach dem Modell der chinesischen Wölbrettzither *Zheng* erfunden. Man kann das Instrument bis auf das Jahr 551 n.Chr. zurückverfolgen, als ein Flüchtling aus dem Land Kaya aus Furcht vor Annexion nach Silla floh und dem König das neue Instrument Kayas, ein *Kayagum*, zum Geschenk machte. Es gibt zwei traditionelle Typen des *Kayagum*: das „Hof-Kayagum“ und das „Sanjo-Kayagum“. Typisch für das „Hof-Kayagum“ ist der größere Corpus und die „Widderhörner“ am unteren Ende des Instruments. Das „Sanjo-Kayagum“ wurde vor ca. 100 bis 150 Jahren durch den *Sanjo-Stil* entwickelt (s.a. Ausführungen zu *Kayagum-Sanjo* der Sung-Gumyon-Schule). Die engere Anordnung der Saiten und die kürzere Länge des Instruments erleichtern die schnelleren Passagen des *Sanjo*. Beide Instrumente haben 12 Saiten, deren Material aus Seide besteht, und 12 bewegliche Stege, die wie Füße von Wildgänsen geformt sind. Das *Kayagum* wird gewöhnlich von einer wie ein Stundenglas gebauten Trommel, der *Changgu*, begleitet.

Die **Changgu**, auch *changgo* oder seltener *changgi* genannt, ist eine zwei-fellige Trommel mit einem Korpus geformt wie ein Stundenglas. In den meisten Genres der koreanischen Musik von der höfischen Musik bis zu schamanischen Zeremonien wird sie als Begleitinstrument eingesetzt. Der Korpus ist für gewöhnlich aus *paulonia*-Holz gemacht (es gibt auch Beispiele aus Ton) und rot bemalt bzw. lackiert. Die Enden bestehen aus Fell, die mit Stricken fixiert werden. Um zu begleiten, schlägt man mit einem Bambusstock, *ch'ae* genannt, auf die rechte Seite der Trommel und erzeugt einen *tak*-Klang, mit der Ballen der linken Hand erzeugt man auf dem linken Fell einen *kung*-Klang.

Es gibt nur wenig historische Informationen über die *changgu*. Sie wird auf einer *Silla*-Glocke (57 B.C.- 935 A.D.) wie auch auf einem Steinrelief derselben Epoche abgebildet, ebenso auf einem *Koguryo*-Grabbild (37 B.C.- 935 A.D.). Die erste Handschrift ist nicht vor 1076 überliefert, wo sie als ein Instrument beschrieben wird, das wahrscheinlich beim bäuerlichen Tagwerk benutzt wurde. Fast vierzig Jahre später im Jahr 1114 wurde von zwanzig *changgus* berichtet als Teil eines Geschenks vom chinesischen *Song*-Kaiser an den koreanischen *Koryo*-Hof (918-1392), aber die Herkunft des Instruments bedarf noch weiterer Aufklärung. Ursprünglich *Puk* genannt wurde die *changgu* später in der koreanischen klassischen Musik zur Begleitung vokaler Musik (*P'ansori*) eingesetzt. Wegen ihrer flexiblen Eigenschaft und ihrer Beweglichkeit bei komplexen Rhythmen kommt ihr heute die Rolle des grundlegenden Begleitinstrument in allen Aufführungen zu das Publikum anzufeuern.

Die **Koto** ist eine japanische Langzither mit beweglichen Stegen und stammt von der chinesischen Wölbrettzither *Zheng* ab. Man kann sie einer Familie zuordnen, die im ganzen asiatischen Kulturraum zu finden ist. Die *Koto* kam ca. im 7. Jhd. (bestimmte Quellen nennen auch das 5.Jhd.) über die Koreanische Halbinsel von China nach Japan. Der Name „koto“ für dieses Instrument taucht in Japan um 710 (während der Nara- (710 - 794) und der Heian-Periode (794 - 1185) oder auch etwas früher) auf. Die Bedeutung des Wortes „koto“ liegt im Dunkeln. Die Bezeichnung wird zunächst für eine ganze Reihe von Saiteninstrumenten gebraucht: z.B. *so-no-koto* (*so* oder *koto*). Ursprünglich war die *koto* ein Teil des Hofensembles *gagaku*. Später begann sie jedoch über diesen Zusammenhang hinaus ein selbstständiges Leben zu führen. Das 17.Jhd. war eine Zeit, in der die japanische Musik und mit ihr auch die *Koto* zu großer Bedeutung gelangte. Ihre herausragende, zentrale Stellung hat die *Koto* bis zum heutigen Tag in Japan behalten. Das Instrument ist gefertigt aus Paulownia-Holz (*kiri*-Holz) und seine Form soll der Sage nach die Form eines Drachen symbolisieren. Das Corpus ist 180-190 cm lang und 24 cm breit. Ursprünglich waren die 13 Saiten aus Seide gefertigt, heute werden diese jedoch häufig durch Nylon oder Tetron ersetzt. Jede Saite hat einen beweglichen Steg (*ji*) aus Holz oder Elfenbein. Die traditionelle Stimmung ist pentatonisch. Es sind aber andere Stimmungen möglich und in auch Gebrauch. Je nach Bauart des Instruments ist der tiefstmögliche Ton *des*, der höchste *es*³. Üblich ist es, die Position der Stege auch während eines Stücks zu verändern.

Die **Erhu**, wörtlich „zweisaitiges barbarisches Instrument“ wegen ihrer Herkunft aus Zentralasien, besitzt eine 500jährige Geschichte in China. Populär wurde sie während der Sung Dynastie (960-1279). Später in der Ming (1368-1644) und Qing Dynastie (1644-1911) wurden verschiedene Instrumente entwickelt. In moderner Zeit war es besonders der Komponist und Musiker Liu Tianhua (1895 -1932) und sein blinder Zeitgenosse A Bing, die die *Erhu* zu dem heutigen populären Instrument machten.

Obwohl heute eher Metallsaiten im Gebrauch sind, hat die *Erhu* traditionellerweise zwei Saiten aus Seide und gehört daher zur „Seide“-Kategorie der Instrumente in der chinesischen Klangordnung der „acht Töne“: Metall, Stien, Seide, Bambus, Kürbis, Ton, Leder und Holz. In Korea benutzt das Schwesterinstrument der Erhu, die *haegum*, immer noch seidene Saiten.

Die *Erhu* hat einen vertikalen Hals ohne Griffbrett, der durch die Seitenwände des Resonators zur Basis führt. Das Material des Resonators ist aus verschiedenen Hölzern und wird von einer Python-Haut überspannt, die dem Instrument den typischen weinenden Klang verleiht. Der *Erhu* spricht man die größte Nähe zur menschlichen Stimme zu auf Grund ihres weichen und ausdrucksstarken Toncharakters. Der Spieler sitzt für gewöhnlich, die *Erhu* ruht auf einem Schenkel, der mit Roßhaar bespannte Bogen wird horizontal zwischen den Saiten geführt. Niemals wird der Bogen außerhalb wie bei der europäischen Geige geführt.

Der Umfang des Instruments geht im klassischen Repertoire über ca. drei Oktaven. (in zeitgenössischen Kompositionen, so bei „ricalda, ricesce, rigonfia“ von Volker Blumenthaler reicht der Tonumfang sogar bis zum *a*)

Die Saiten sind typischerweise in Quinten *d* und *a* gestimmt, können aber auch tiefer gestimmt werden. Im Chinesischen Orchester, in der Besetzung ungefähr dem westlichen Orchester ähnelnd, wird die Erhu in eine erste und zweite Stimme geteilt. Eine Piccoloversion, die **panhu** oder **yuehu**, wird traditionsgemäß in der Guangzhou-Oper (Kanton) eingesetzt und liegt eine Oktave über einer Erhu. Sie wird im Orchester solistisch eingesetzt und falls erforderlich vom Konzertmeister gespielt. Die **gaohu** klingt eine Quart höher als die Erhu, während die **zhonghu**, in drei Größen vorkommend, die Rolle der „Viola“ spielt. In einigen chinesischen Orchestern, so in Malaysia, werden die Baßstimmen oft vom westlichen Cello und dem Kontrabaß übernommen. Die moderne chinesische Versionen, die **gehu** und die **beidagehu**, werden dagegen in anderen Orchestern eingesetzt.

Verwandt mit der Erhu ist die **jinghu**, die das Hauptbegleitinstrument des Gesangs in der *Beijing-Oper* ist. Sie ähnelt in ihrer Struktur der Erhu, hat aber einen völlig anderen Charakter auf Grund ihrer geringeren Größe und weil sie aus Bambus gefertigt ist. Ihr Ton ist deshalb laut und durchdringend. Es gibt eine fast endlose Liste von mit der Erhu verwandten Instrumenten auch außerhalb Chinas, wie die **zhuiqin** („Pferdeknochen-Geige“), die koreanische **haegum**, die **kokyū** in Japan, die **morin khuur** aus der Mongolei. In Indien, Zentralasien und im mittleren Osten lassen sich weitere Verwandte finden.

KOMPONISTEN

Jeff Nichols, geb.1957, wuchs in Indiana/USA auf. Mit neun Jahren begann er zu komponieren, und bald danach schrieb er Musik, die von Barraqué, Boulez und Stockhausen (Aufnahmen von dieser Musik waren ironischerweise in der örtlichen Bibliothek leichter zu haben als von Werken der Amerikaner Babbitt, Carter und Martino, die in einer späteren Phase seiner Entwicklung einen maßgeblichen Einfluß gewannen). Nichols studierte Komposition und Klavier an den Universitäten von Princeton, Indiana und Harvard. Seine Hauptlehrer waren Milton Babbitt, Earl Kim und Donald Martino. Seine Werke wurden durch viele der besten Neue-Musik-Ensembles in den USA aufgeführt, so auf den Festivals von Aspen, Edinburgh und Taegu, Süd-Korea. Nichols ist ebenfalls tätig als Theoretiker, hielt Vorträge auf den wichtigsten nationalen musiktheoretischen Konferenzen Nordamerikas. Sein theoretisches Werk konzentriert sich auf die Grenzen der Tonalität - auf die Zusammenhänge zwischen klassischen Archetypen und den idiosynkratischen harmonischen Prozessen in der Musik von Beethoven, Schumann und Bartók und vor kurzem hat er Artikel zu Aspekten rhythmischer Strukturen in der Musik von Schönberg, Babbitt und Carter verfaßt.

Nichols erhielt u.a. das Guggenheim Stipendium, einen Auftrag der Fromm Music Foundation und zwei Stipendien der Wellesley Composers Conference. Seine Musik ist bei Theodore Presser und C.F. Peters veröffentlicht. 1990-94 unterrichtete er an der Columbia University. Zur Zeit ist er „associate professor of composition“ an der Harvard University.

Il-Ryun Chung wurde 1964 in Frankfurt a.M. als Kind koreanischer Eltern geboren. Zur Zeit lebt und arbeitet er in Berlin. Erst mit 16 Jahren lernte er als Autodidakt Gitarre. Als er 1984 nach Berlin kam, fand er in Carlo Domeniconi seinen ersten Lehrer für Gitarre und Komposition. Ab 1989 studierte er zunächst bei Prof. Jolyon Brettingham-Smith, später bei Isang Yun bis 1995 Komposition an der Berliner Musikhochschule (HdK). Seine Begegnung mit dem koreanischen Meisterschlagzeuger Kim Duk-Soo war für Chung von großer Bedeutung. Er lehrte ihn das Changguspiel und unterwies ihn auch in koreanischer Schlagzeugmusik.

Von Anfang an steht die Zusammenarbeit zwischen Interpret und Komponist im Zentrum von Chungs Musik. So bildet die Konzerttätigkeit als Gitarrist und Kammermusiker ein integraler Bestandteil der musikalischen Arbeit Chungs. 1992 erhielt er ein Kompositionsstipendium des Berliner Senats; für seine Komposition *Movement in Circles II* für Flöte und Gitarre wurde er 1994 vom Berliner Festival für Gitarre und Kammermusik ausgezeichnet. Zur Zeit arbeitet er an einem Konzert für Samul-Nori und Orchester.

Toshio Hosokawa geboren 1955 in Hiroshima, erhielt als Fünfjähriger ersten Klavierunterricht. Sein Musikstudium begann Hosokawa, der sich zunächst vorwiegend für Kunstmusik westeuropäischer Provenienz interessierte, 1971 an einer für neue Musik aufgeschlossenen Institution in Tokyo. 1976 wechselte er an die Hochschule der Künste Berlin zu Isang Yun (Komposition), Witold Szalonek (Musiktheorie) und Rolf Kuhnert (Klavier). 1983-86 setzte er seine Studien an der Freiburger Musikhochschule bei Klaus Huber (Komposition) und Brian Ferneyhough (Analyse) fort.

Klaus Huber veranlaßte ihn zur eindringlichen Auseinandersetzung mit der traditionellen japanischen Musik: Hosokawa studierte Repertoire, Stilistik und kulturelle Hintergründe der Hofmusik Gagaku; indem er u.a. die Mundorgel *Sho* spielen lernte, erwarb er auch praktische Erfahrungen mit ihren Instrumenten. Seit 1983 Hosokawa strebt eine genuin japanische, gleichwohl durch seine "eigene Stimme" geprägte Musik an. Werke Hosokawas wurden bei fast allen internationalen Festivals sowohl der neuen Musik, aber z. B. auch bei den Salzburger Festspielen aufgeführt. 1989 gründete Hosokawa mit anderen jüngeren Komponisten das "International Contemporary Music Seminar and Festival" Akiyoshidai in Yamagushi, als dessen künstlerischer Leiter er bis 1998 fungierte.

Vivienne Olive wurde 1950 in London geboren, wo sie bis 1968 Klavier (privat) und am Trinity College of Music Cembalo, Orgel und Musiktheorie studierte. 1969-71 Musikstudium an der Universität York und danach Kompositionsstudien bei Bernard Rands (York 1971/72), Ranco Donatoni (Mailand 1972-74), Roman Haubenstock-Ramati (Wien 1974/75) und Klaus Huber (Freiburg 1975-78). 1975 Promovierung im Fach Komposition an der Universität York. Außerdem: 1976-78 Cembolastudium an der Freiburger Musikhochschule bei Stanislav Heller, 1978 Hochschulreifepfprüfung. Kompositionsstipendien von Department of Education and Science, London und dem DAAD, u.a. Stuttgarter Förderpreis, 1.Preis der Stadt Hameln, Auszeichnung der Stuttgarter Bachakademie. Kompositionsaufträge: u.a. Bayerischer Rundfunk, Süddeutscher Rundfunk, Berliner Radio, Stadt Glasgow, Stadt Berlin, British Arts Council, Scottish Arts Council, Townsville Civic Theatre (Australien), verschiedene professionelle Ensembles und Solisten. Verschiedene Publikationen im Bereich der Musiktheorie (Harmonielehre, Analyse). Regelmäßige Gastdozenturen in Australien (1993-95 an der University of Ballarat und der James Cook University of North Queensland). Dozentin für Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg.

Cord Meijering. Der niederländische Komponist, 1955 in Esens (BRD) geboren, lebt heute in Darmstadt. Nach Studien in Gitarre bei Olaf Van Gonnissen und Komposition bei Dietrich Boekle und Johannes G. Fritsch folgte in den Jahren 1983-86 ein Studium in der Meisterklasse von Hans Werner Henze in Köln. Meijering

beschloß seine Ausbildung als Meisterschüler und Stipendiat an der ehemals Ostberliner Akademie der Künste bei Hans Jürgen Wenzel (1990-92). 1985 erhielt er beim Kompositionswettbewerb der Landeshauptstadt Stuttgart eine Fördergabe für seine Orchesterkomposition *the voice of the winter*, 1987 eine Anerkennung beim internationalen Kompositionswettbewerb "Hambacher Preis" für das Streichtrio *.....bewegt...*. 1991 wurde Meijering als Stipendiat der MacDowell Inc. New York zu einem Arbeitsaufenthalt nach Peterborough N.H. USA eingeladen. 1994 Einladung zu den 37. Internationalen Ferienkursen in Darmstadt. Meijering ist sowohl als Dozent für Musiktheorie und als auch in der Leitung an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt tätig, bis 2000 war er ebenfalls Dozent für Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg.

Volker Blumenthaler, geb. 1951 in Mannheim. Studium von Violoncello, Tonsatz und Komposition in Mannheim und Köln (Komposition bei Hans Vogt und Jürg Baur). Ab 1979 Lehrauftrag für Theorie an der Kölner Musikhochschule, 1989/90 Gastvorlesungen an der National Chia Tung University Hsinchu/Taiwan, ab 1992 Dozent für Komposition und Theorie an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg, seit 1993 regelmäßige Kommentare für die Sendung *Neue Musik kommentiert* des SWR Baden-Baden, 1994/95 Kompositionsworkshops am National Institut of the Arts in Taipei/Taiwan, 1997 Gastvorlesung an der University of Harvard Cambridge/USA (über die Kammeroper *Jason und Medea / Schwarz überwölbt Rot*), Publikation: *Streifzüge* - Werkkommentare zur Neuen Musik, PFAU-Verlag Saarbrücken 2000

1982 Stipendiat der Deutschen Akademie *Villa Massimo* Rom und Förderpreis der Stadt Stuttgart, 1987 Bernd-Alois-Zimmermann Stipendium der Stadt Köln und Preis des „Concours International de Composition Musicale Opera&Ballet Genève“,

Zu Blumenthalers Musik schrieb Jörg Krämer 1998 im Bayerischen Rundfunk: „Die Kraft der Utopien scheint heute stark nachgelassen zu haben. In den Zeiten der ‚Postmoderne‘ gelten Utopien bestenfalls als ideologieverdächtige Relikte der großen ‚Meta-Erzählungen‘ (J.-F. Lyotard) der Vergangenheit. Freilich kommt keine Musik, die mehr sein will als funktionelle akustische Kulisse, ohne utopisches Denken aus; alle ernst zunehmende Musik baut Gegenwelten auf, bricht auf in neue Ordnungen. Um dieses Spannungsverhältnis kreist das Werk des Komponisten Volker Blumenthaler. Seine Musik folgt weder den ausgetretenen Pfaden der etablierten Trends neuer Musik, noch schließt sie sich den postmodernen Belanglosigkeiten des ‚anything goes‘ an. Auf eine ganz eigene Weise stellt sich Blumenthaler dem Zerfall der gesellschaftlichen und künstlerischen Utopien.“

GASTMUSIKER

KAYAGŪM: Jocelyn Clark wurde in Juneau, der heutigen Hauptstadt des US-Staates Alaska, geboren. Nach ihrem High-School-Abschluß 1987 verbrachte sie ein Jahr in Japan und entdeckte dort ihr Interesse für nicht-westliche Musik. Mit 18 Jahren begann sie daher Koto an der Sawai Koto Academy der Wesleyan University zu studieren. Ab 1990 studierte sie Zheng an der Nanjing Academy for the Arts in China und setzte diese Studien in den folgenden Jahren bei Wang Changyuan in New York City fort. Zwischen 1992 und 1995 erhielt sie ein Stipendium, um am National Classical Music Institute in Seoul ein Studium traditioneller koreanischer Musik auf der Kayagŭm zu absolvieren. Zur Zeit ist sie Doktorandin (Ph.D) der Harvard University in Boston, wo sie eine Reihe von Konzerten mit traditioneller und moderner Kompositionen für ostasiatische Instrumente veranstaltete. Jocelyn Clark tritt neben ihrer solistischen Tätigkeit regelmäßig mit dem Wang Changyuan Zheng Art Ensemble of New York und dem Sawai Koto Ensemble of New York auf. Zuletzt erhielt sie den „Seonam Foundation Fellowship for the 2000-2001 academic year“, um in Korea ihre Studien der traditionellen koreanischen Musik weiter vervollkommen zu können.

CHANGGU (s. Il-Ryun Chung)

KOTO: Makiko Goto, geb. 1963 in Tokyo. Koto-Studium in der Sawai Schule. 1986 zog Frau Goto nach Hawaii, wo sie am Ethnic Music Department der University of Hawaii unterrichtete und dort den Studienzweig Sawai Koto School begründete. Seit 1992 lebt Makiko Goto in den Niederlanden. In ihren Konzerten spielt sie sowohl traditionelle wie auch zeitgenössische Musik auf der Koto, der 17-saitigen Bass Koto und auf der 21-saitigen Koto. Sie konzertiert oft gemeinsam mit westlichen Instrumentalisten und spielt Solokonzerte für Koto und Orchester. Gelegentlich spielt Makiko Goto bei verschiedenen Festivals zeitgenössische und traditionelle Musik: 12. Sommerkurs für junge Komponisten in Polen, Gaudeamus (Amsterdam), Konsert Hus Oslo, Japanese Culture Center (Rom), Japanisches Kulturinstitut (Köln, WDR), Festival de creation musicale (Maison de Radio France, Paris), 20. Internationales Festival zeitgenössischer Musik (Salzburg), Bienale Neue Musik (Hannover), 40. Internationale Ferienkurse (Darmstadt), Bach Nacht (München, Gasteig), Sawai Koto School Concert (New York, Washington D.C.), Border Crossing (Toronto), Konservatorium Moskau, Theatre des Champs-Elysees und Theatre de la Ville (Paris) etc.

ERHU: Liu Jing, geb. 1964 in Nanjing, Jiangsu Province, China. Mit vier Jahren lernte sie traditionellen chinesischen Tanz. 1972 begann sie dann Erhu zu studieren, zuerst bei Professor Gan Tao und dann bei Professor Zhang Rui. Unter der Anleitung von Professor Gan spezialisierte sich Liu Jing auf den „Jiangnan sizü“-Stil. 1987 trat sie in das Nanjing College of Art ein und schloß dort 1990 mit Auszeichnung ab. Seit 1991 ist sie Mitglied des Orchesters des Opern- und Tanztheaters in Jiangsu. 1995 und 1997 errang sie je einen zweiten Preis beim „Jiangsu Instrumental Music and Dance Competition“ und beim Nationalen Erhu-Wettbewerb, 1999 spielte sie anlässlich der Übergabefeierlichkeiten Macaos an China. Tourneen führten sie nach Taiwan, Frankreich und in die USA. Beim CrossSound Festival in Juneau/Alaska 2000 führte sie Werke u.a. von Hiroko Ito, Alexandra Gardiner und Volker Blumenthaler auf.

Stefan Hakenberg, geb.1960, stammt aus Wuppertal und lebt nun in Juneau, Alaska. Sein Kompositionskatalog umfasst Werke für eine Vielzahl unterschiedlicher Medien, von Solostücken zu Bühnenwerken zu interaktiven Multimediainstallationen. Seine anfänglichen Beiträge zu den alternativen Kulturprojekten seines Lehrers Hans Werner HENZE führten ihn später zur Entwicklung eigener Projekte, wie "Der Kinderkreuzzug" für die Kölner Oper. So wurde das Komponieren in Zusammenarbeit mit Amateurkomponisten, sowie die Integration von Musikern aus dem Volksmusikbereich und später, in den USA, von außereuropäischer Herkunft besonders prägend für HAKENBERGs künstlerisches Denken. Seine sich vor diesem Hintergrund ständig weiterentwickelnde, überraschend innovative Musik wurde von Kollegen und der Presse als "höchst originell, dramatisch und einprägsam" und "starke musikalische Ausdrücke in dicht-kontrapunktischem Stil erzeugend" bezeichnet. Bei neueren Kompositionen werden häufig die "bizarren Instrumentalkombinationen" hervorgehoben, in denen mehrere kulturelle Grenzen gleichzeitig überschritten werden.

HAKENBERG hat zunächst in Köln Komposition bei Hans Werner HENZE studiert. Später erhielt er einen Ph.D. der Harvard University, wo er bei Mario DAVIDOVSKY und Bernard RANDES studierte. Weitere Stipendien führten ihn nach Tanglewood, wo er bei Oliver KNUSSEN, Aspen, wo er bei John HARBISON, und Fontainebleau, wo er bei Betsy JOLAS studierte.

Stefan Hakenbergs Komposition „*Nachmittag eines Gärtners*“ mußte wegen eines schweren Unfalls der Akkordeonistin Daniela Hofmann leider kurzfristig aus dem Programm genommen werden.

Mitglieder der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg, Abt.Nürnberg

Larissa Gromotka, geb. 1976 in Neustadt a. d. Waldnaab. Ihr Violastudium begann sie 1995 an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg, Abt.Nürnberg bei Dr. Hans Kohlhase. Sie ist Preisträgerin verschiedener Nürnberger Musikwettbewerbe.

Andrea Serafim studiert an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg, Abt.Nürnberg Flöte bei Marcos Fregnani.

Volker Blumenthaler, Cello, siehe unter Komponisten

(Gestaltung und recherche: Volker Blumenthaler)