

Nach unten zupfen heisst pi, nach oben pa

*Jing Yang beherrscht die Pipa virtuos.
Als Komponistin schätzt sie die
spezifischen expressiven Möglichkeiten
der chinesischen Laute, die sich
problemlos in hiesige Musikstile
integrieren lässt.*



Interview: Wolfgang Böhler — Dank ihrem Entdeckergeist bleibt Jing Yang keine Klangnuance der Pipa verborgen. Seit 2003 lebt und arbeitet die vielseitige Musikerin hauptsächlich in der Schweiz.

In Europa haben Zupfinstrumente eher volkstümlichen Charakter. Gitarre, Mandoline, Zither, das sind Instrumente der «einfachen» Leute. Hohen Status haben vor allem Streich- und Tasteninstrumente. Wie ist das in China?

In China gilt das Spielen bestimmter Zupfinstrumente als Zeichen hoher Bildung. Es ist mit höchstem sozialem Ansehen verbunden. Ihr Spiel ist Teil des konfuzianischen Bildungsideals. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Wölbbrettzither Guqin. Für chinesische Gelehrte ist das Spiel der Guqin traditionellerweise obligatorisch. Es gilt als Zeichen hoher Gesinnung und als eine der vier Künste, die jeder Edle beherrschen muss.

Die andern drei?

Die andern drei sind die Kalligrafie, die Malerei und das Brettspiel Go. Wenn man diese vier Fertigkeiten hat, ist man geachtet und findet einen guten Platz in der Gesellschaft. Die Guqin spielt man allerdings nur für sich selber. Wenn jemand das Spiel der Guqin einer Person versteht, dann ist das ein Zeichen für eine sehr enge Freundschaft. Ein solches Verständnis bedeutet menschliche Nähe und lebenslanges gegenseitiges Vertrauen.

Gilt das auch für die Laute Pipa?

Die Pipa wird von den Gelehrten ebenfalls gespielt, sie dient aber eher der Unterhaltung. Ihr Repertoire widerspiegelt auch die Brüche in der sehr hierarchischen chinesischen Gesellschaft: Viele Dichter und Komponisten der Zeit waren einst hoch geachtete Gelehrte, die aus dem System fielen, verbannt wurden oder mit der Korruption der Gesellschaft nicht mehr klarkamen und als Aussen-seiter ausserhalb der Gesellschaft lebten.

Ist das Repertoire der Zupfinstrumente historisch ein komponiertes oder spielte die Improvisation eine Rolle?

Es ist prinzipiell ein komponiertes. Es wurde aber auch improvisiert. In der Improvisation versuchten die Musiker, bestimmte Stimmungen zu erzeugen. Besungen wurden vor allem die Schönheiten der Berge und Flüsse, der Natur im Allgemeinen.

Die neuzeitliche europäische Ästhetik deutet Musik als Prosodie, als Imitation der Sprache.

Chinesische Musik hat ein ganz anderes Verhältnis zur Sprache. Hindert uns das oder unser vollständiges Unverständnis chinesischer Sprachstrukturen daran, einen Zugang zu dieser Musik zu finden?

Da gibt es tatsächlich viele Klischees. Wenn man mir in Europa Kompositionsaufträge gab, erwartete man früher oft von mir, dass ich irgendetwas Pentatonisches abliefern, weil dies den hiesigen Vorstellungen von der Kultur Chinas entspricht. Sicher nicht gerecht wird man der Pipa mit den simplen Vorstellungen von Pentatonik und Einstimmigkeit. Sie kennt eine unglaubliche Vielfalt an Spieltechniken und Effekten. Man kann sie auch problemlos in hiesige Musikstile integrieren: Neue Musik, Alte Musik, Jazz, alles ist möglich. Wir haben das auch

im Rahmen des Festivals «Tage für Musik der Welt» demonstriert, das ich 2017 im Theater Stok in Zürich organisiert habe.

Woher kommen diese Fehleinschätzungen?

In Europa wird die chinesische Musik vielleicht auch vereinfacht wahrgenommen, weil eher vom Klavier her gedacht wird. Der Klavierton lässt sich nach dem Anschlag nicht mehr verändern. Bei Zupfinstrumenten wie der Pipa ist das ganz anders, man kann den Klang auch nach dem Zupfen modulieren.

Wie auf der Gitarre ...

Viel akzentuierter als auf der Gitarre. Weil der Abstand der Saite zum Griffbrett deutlich grösser ist, kann sie nach dem Anzupfen sowohl vertikal als auch horizontal gedehnt werden.

Eine Nachahmung der Prosodie kennt man auf der Gitarre etwa bei den Bluestechniken. Das «Bending», das Ziehen der Saiten zum Erzeugen von Blue Notes, bildet dort die Intonationsmodulationen des Gesangs direkt ab. Wie ist das auf der Pipa?

Es gilt auch für die Pipa. Griffbrett und Saiten der Pipa sind aber komplexer als diejenigen der europäischen Gitarre. Die Grifftechniken in tiefen Lagen unterscheiden sich deutlich von denen in den hohen. In den tiefen Lagen sind die Saiten enger beieinander, in den hohen weiter.

Das betrifft das Spiel der linken Hand. Und die Anschlagstechniken der rechten?

Historisch wurde die Pipa mit einem Plektrum gespielt. In Südchina ist das auch heute noch verbreitet. Der Name bildet das ab: «pi» für das Anzupfen nach unten und «pa» für das Zurückzupfen nach oben: «pi, pa, pi, pa» ahmt lautmalerisch diesen Prozess nach. In der Tang-Dynastie, der Blütezeit des Instruments zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert, bildete sich seine äussere Form aus – unter Einfluss der persischen Laute, die bereits im 3. Jahrhundert über die Seidenstrasse bis nach China gelangte. Es gibt Varianten des Instrumentes in anderen Ländern, etwa die japanische Biwa. Deren Repertoire ist auch stärker mit der Sprache, dem Untermalen von Gesang verbunden, als dasjenige der Pipa. In Ostchina gibt es einen charakteristischen Stil, da spielen die Frauen die Pipa ähnlich wie im Blues, reduziert und fast in der Art von «Licks», kurzen, schematischen Motiven. Heute wird die Pipa mit fünf Plektren gespielt, die an den Fingerkuppen der rechten Hand fixiert werden.

Die Pipa ist ein Fraueninstrument?

Nein. Auch viele Männer spielen sie. In meinem Spiel der Pipa geht es mir um die abstrakten musikalischen Strukturen, um «absolute Musik», wie sie etwa auch für das Solorepertoire des europäischen Klaviers charakteristisch ist. Diese Musik hat sich vom Untermalen eines ausgedeuteten sprachlichen Textes emanzipiert. Die Möglichkeit, auf der Pipa über die Tradition hinauszugehen und mehrstimmig zu spielen, ist auch eine Voraussetzung dafür. Man kann zudem mit verschiedenen Stimmungen – Skordaturen – arbeiten.

Kann man auf dieser Basis Brücken in die westliche Musik schlagen?

Ja. Im 20. Jahrhundert suchten ja auch schon europäische Komponisten neue Inspirationen in den asiatischen Klangwelten ...

Vor allem die Franzosen ...

Nicht nur. Ich denke da etwa auch an Philip Glass oder John Cage. Auch von Stockhausen gibt es Werke, in denen er mit asiatischen Sprachen arbeitet. Im globalisierten 21. Jahrhundert ist die gegenseitige Befruchtung noch viel intensiver geworden.

Im Chinesischen sind Bedeutung und Sprachmelodie gekoppelt. Wenn diese Tonsprache in Musik gesetzt wird, dürfte ein ganz eigener klinglicher und melodischer Kosmos entstehen.

In China gibt es aber viele Sprachen und jede Sprache hat eine eigene Tonalität. Bekannt ist in der Regel, dass die chinesischen Sprachen Tonsprachen sind, das heisst, wie Sie richtig sagen, dass die Bedeutung je nach Sprachmelodie ändert. Kaum bekannt ist allerdings, dass dieses Verhältnis in verschiedenen Sprachen immer wieder anders ist. Es gibt also eine grosse Vielfalt an Tonalitäten. Ein weiterer charakteristischer Unterschied zwischen chinesischen und westlichen Sprachen ist die Anzahl Silben pro Wort. Im Chinesischen ist eine Silbe ein Wort. Das beeinflusst natürlich auch die musikalische Melodik.

Kann es sein, dass der Zugang zur chinesischen Musik für Europäer schwierig ist, weil sie generell sehr hochfrequent ist? Tiefere Töne lassen sich stärker beleben als hohe. Und je tiefer der Ton, desto reichhaltiger ist ja auch das Obertonspektrum und desto komplexer der Klang. Der Puls, der «Groove» der europäischen Musik, kommt vom Bass. Für unsere Ohren tönt chinesische Musik hingegen tendenziell dünn und filigran, eher körperlos und damit scheinbar wenig differenziert im Ausdruck.

Vielleicht ist das so. Es gibt in China aber auch Zupfinstrumente, die im Bassbereich angesiedelt sind. Ich habe auch Kompositionen, die – etwa im Zusammenspiel mit einer elektrischen Gitarre – Groove entwickeln. Man muss das Verhältnis von Tonlage und Expressivität relativieren. Die Geige bietet ja auch mehr Ausdrucksmöglichkeiten als der Kontrabass. Ich habe Musik geschrieben für Pipa und Streichquartett, die mir interessanter scheint als etwa eine Kombination von Klavier mit Streichquartett. Der Klavierton ist nicht so modulationsfähig wie derjenige der Streicher. Die Pipa tritt da viel stärker in einen differenzierten expressiven Dialog. Die Arbeit an einem neueren Stück in dieser Besetzung, das den Titel *Identity* trägt und sich mit den verschiedenen Identitäten beschäftigt, die wir alle haben, hat mich auch befreit: Es hat mich zu kreativen Prinzipien geführt, die nicht mehr auf kulturellen Klischees oder Prägungen basieren, sondern generell auf menschlichen Ausdrucksprinzipien. Die Pipa ist für mich heute einfach eine Klangquelle mit spezifischen expressiven Möglichkeiten und weniger Botschafterin einer bestimmten historischen Klangkultur.

Es ist vielleicht auch eine Frage der Hörpsychologie. Man entwickelt mit der Zeit ein Ohr für Feinheiten. Europäische Ohren sind

dementsprechend nicht so geschult, um die differenzierte Expressivität der chinesischen Musik wahrzunehmen und zu schätzen.

Vielleicht unterscheiden sich die beiden etwa so wie Grüntee und Kaffee?

Haben Sie auch schon mal versucht, die Pipa zu elektrifizieren?

Ja, aber das Resultat war enttäuschend. Das Instrument tönt dann einfach wie eine elektrische Gitarre, die Eigenheiten gehen verloren. Es lohnt sich also nicht. Die elektrifizierten Instrumente der westlichen Musik arbeiten mit Filtern und Hüllkurveneffekten, die das Obertonspektrum verändern. Beim Spiel der Pipa kommt der Ausdruck eher von der Differenziertheit des Spiels mit der linken Hand, das heisst dem Spielen mit der Intonation. Wenn man elektrische Klänge will, kann man einfach eine elektrische Gitarre benutzen. Mich interessiert aber vor allem, wie ich die unverwechselbaren klanglichen und spieltechnischen Eigenheiten der Pipa mit anderen Klängen kombinieren kann.

Finden Sie da kreative Partner in der westlichen Kunstmusik?

Ja. Wer die Klanglichkeit der Pipa sehr gut spürt, ist zum Beispiel der Schlagzeuger Pierre Favre, mit dem ich Projekte realisiert habe. Er versteht die Reichhaltigkeit des Klanges, mit der nach dem Anschlagen respektive dem Einschwingvorgang gear-

beitet werden kann. Der Klang der Pipa ist sehr klar definiert. Er setzt sich auch gegen Streicher problemlos durch.

Mit Begegnungen aussereuropäischer Musik und westlicher Stile ist es so eine Sache: Jazz scheint in der Regel andere Stile aufzusaugen, das Resultat tönt dann einfach nach Jazz, vielleicht etwas exotisch parfümiert. Die Neue Musik scheint eine grössere Sensibilität für Klanglichkeit und Texturen zu haben. Vielleicht auch, weil sie, ähnlich wie chinesische, nicht so körperlich gedacht ist wie Jazz oder Pop. Kommt dies Kombinationen mit chinesischer Musik nicht auch entgegen?

Es ist neu, dass die Pipa auch im Konzertsaal gespielt wird – in und ausserhalb Chinas. Wie Sie bereits erwähnt haben, ermöglicht die Neue Musik zuvor nicht gekannte Hörerlebnisse. Ich habe das zuletzt im Berner Münster mit einer Komposition von Daniel Glaus für Chor und Orchester und in der Tonhalle Maag mit Werken von Cornelius Cardew erlebt. Beide schufen einzigartige Klangwelten, die unsere Alltagserfahrungen mit neuen Hörweisen verbinden.

Sie verstehen sich als Vertreterin der Neuen Musik?

Ohne die Neue Musik hätte ich als traditionelle chinesische Instrumentalsolistin und Komponistin

in den letzten zwanzig Jahren nicht die Chance gehabt, weltweit tätig zu sein. Dieses Jahr hatte ich Konzerte und Vorlesungen in Hong Kong, Macau, Beijing, Xi'an, Shanghai und Honolulu – mit Neuer Musik für Pipa mit Streichern, mit westlichen Instrumental- und Vokalensembles.

Ich habe aber auch mit Jazzmusikern zusammengearbeitet, zum Beispiel den Pianisten Hans Feigenwinter und Michel Wintsch, den Gitarristen Christy Doran und Philipp Schaufelberger, dem Schlagzeuger Norbert Pfammatter, dem Saxophonisten Daniel Schnyder, den Bassisten Rätus Flisch und Bänz Oester, aber auch mit dem Aargauer Pianisten Christoph Baumann. Diese Kooperationen waren alle sehr anregend. Die Zusammenarbeit mit Schweizer Musikern ist allgemein sehr angenehm, gerade weil sie nicht so sehr in Schubladen denken und die Musik nicht danach beurteilen, ob sie jetzt diesem oder jenem Stilideal entspricht. Sie sind ästhetisch sehr offen.

Das scheint in den Genen der Schweizer zu sein. Das Land ist ja eine Ansammlung von Minderheiten, die sich gegenseitig mehr oder weniger leben lassen. Das prägt dann auch das Musikleben: Man gibt allem eine Chance und freut sich über Brückenschläge.

Da gibt es sogar für mich einen Platz. Es freut mich, dass ich hier eine Plattform haben und zu dieser Vielfalt etwas beitragen kann. Vielen Dank!

« Pi » vers le bas, « pa » vers le haut

Résumé: J.-D. Humair — Jing Yang est une virtuose du pipa, ce luth chinois dont elle apprécie les possibilités expressives en tant qu'interprète, mais aussi en tant que compositrice. Elle vit et travaille en Suisse depuis 2003. Si en Europe, les instruments à cordes pincés sont souvent folkloriques (mandoline, cithare, etc.), en Chine certains d'entre eux sont associés au plus haut prestige social. Leur jeu fait partie de l'idéal éducatif confucéen. C'est le cas en particulier du guqin, un instrument de la famille des cithares qui selon la tradition est obligatoire pour les érudits chinois. Il est un des quatre arts que chaque noble doit maîtriser (avec la calligraphie, la peinture et le jeu de go). Et cet instrument ne se joue en principe que pour soi, pas devant une audience.

Le pipa, lui, est également joué par les savants, mais il a plutôt un rôle de divertissement. Son répertoire reflète aussi les cassures dans la société chinoise hiérarchisée : de nombreux poètes qui ont écrit pour cet instrument ont été des savants très respectés qui pour une raison ou une autre se sont éloignés du système, en ont été bannis ou ont choisi de vivre en dehors de la société.

Recréer la beauté de la nature

Son répertoire est essentiellement composé, avec une part laissée à l'improvisation dans laquelle les musiciens tentent de recréer la beauté des montagnes, des rivières ou de la nature en général. Mais les Occidentaux ont beaucoup de clichés par rapport à la musique chinoise. Jing Yang se rappelle qu'au

début en Europe, quand on lui commandait une œuvre, on s'attendait à ce qu'elle compose des monodies pentatoniques. Mais son instrument permet beaucoup plus que cela. Il est aussi à l'aise dans la musique contemporaine, la musique ancienne, le jazz. Par rapport à la guitare, les cordes du pipa sont plus éloignées du manche, ce qui permet de les étirer verticalement ou horizontalement et de créer ainsi d'innombrables nuances. Les cordes graves sont aussi plus rapprochées entre elles que les aiguës, ce qui rend le jeu très différent d'une guitare.

L'influence du luth persan

Historiquement, le pipa était joué avec un plectre et son nom vient du son qu'il produit : « pi » quand on pince la corde vers le bas et « pa » quand on la pince vers le haut. L'instrument vit son apogée sous la dynastie Tang, entre les 7^e et 9^e siècles, et c'est aussi à cette époque qu'il se développe sous l'influence du luth persan, qui a atteint la Chine par la route de la soie. Dans l'Est de la Chine, il existe un style caractéristique du pipa qui ressemble au blues, basé sur de courts motifs schématiques, des riffs en quelque sorte. Aujourd'hui, le pipa se joue avec cinq plectres, fixés au bout de chaque doigt de la main droite.

Et si les compositeurs asiatiques tissent des ponts vers la musique occidentale, le contraire est vrai aussi depuis le 20^e siècle avec de nombreux compositeurs français, mais aussi Philip Glass, John Cage, Stockhausen. Cette fertilisation croisée s'est accentuée au 21^e siècle.

En Chine, plusieurs langues coexistent, et ce sont des langues tonales : la signification d'un mot change en fonction de la mélodie de la parole. Ce qu'on sait peu ici, c'est que ce rapport entre le ton et la signification est différent d'une langue chinoise à une autre. Il existe donc une grande variété de tonalités. Une autre distinction entre orient et occident est le nombre de syllabes par mot. En chinois, une syllabe est un mot. Cette approche différente de la langue influence grandement la composition musicale.

Une dernière différence réside dans la gamme de fréquences : la musique chinoise favorise les sons aigus, elle peut nous sembler fragile et filiforme à nous qui sommes habitués à un groove qui vient des basses. Mais Jing Yang dit s'être familiarisée aussi à notre perception musicale, qu'elle compare à la différence entre le thé vert et le café.

D'ailleurs, elle a aussi essayé d'électrifier son pipa, mais le résultat lui a paru décevant, trop proche de la guitare électrique. En revanche, elle aime combiner son instrument avec d'autres sons. Elle a travaillé notamment avec le batteur Pierre Favre, ainsi qu'avec plusieurs musiciens de jazz, Hans Feigenwinter, Michel Wintsch, Christy Doran, Philipp Schaufelberger, entre autres. La collaboration avec les musiciens suisses est selon elle très agréable, parce qu'ils ne pensent pas trop en termes de tiroirs et qu'ils ne jugent pas la musique en fonction de sa correspondance avec tel ou tel style. Ils sont esthétiquement très ouverts. Elle aime pouvoir contribuer à cette diversité.