

Chinesische Kunstmusik der 1980er Jahre

Aushandlung, Transformation und Transzendenz

von „Eigenem und Fremdem“

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Hannes Jedeck

aus

Hamburg

Bonn 2020

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Martin Aust
(Prüfungsvorsitzender)

Prof. Dr. Tobias Janz
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Michael Friedrich
(Gutachter)

Prof. Dr. Christine Siegert
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 26.06.2019

Vorwort und Danksagung

Wenn Doktoranden die Zeit ihrer Dissertation mit einer weiten Reise vergleichen, kommt es einem bisweilen wie eine leere Floskel vor. Doch gerade im Nachhinein erscheint mir der Vergleich als überaus passend: Einem ausgiebigen Pläneschmieden und vielen Gedanken folgten die ersten Schritte, die ersten Sätze auf dem weißen Papier, nicht ahnend, was alles noch kommen würde, welche Schwierigkeiten und welche Freuden warten würden. Zeitweise schien das Ziel der fertigen Dissertation im Nebel unendlicher Ferne zu verschwinden, dann – oft ohne erkennbare Veränderung – wieder in greifbare Nähe zu rücken. Beides erwies sich letztendlich als trügerisch und so war wohl jeder geplante Schritt ein wichtiger in Richtung der erfolgreichen Promotion.

Zur Metapher passt auch, dass die Zeit, in der ich an der Dissertation gearbeitet habe, von ganz realen Reisetätigkeiten geprägt war. Hierzu zählen die zwei Besuche des erst kürzlich größtenteils an die Universität Heidelberg übertragenen CHIME-Archivs in Leiden, bei denen ich die Freude hatte, Frank Kouwenhoven kennen zu lernen, der mir Zugang zu seiner über Jahrzehnte aufgebauten Sammlung asiatischer Musik und damit zu einem großen Teil des in der Dissertation verwendeten Quellenmaterials verschafft hat. Der riesige Fundus an Interviewtranskriptionen, Partituren und Aufnahmen war gerade für den Beginn meiner Forschung überaus wertvoll.

Zwei weitere Reisen führten mich für längere Zeit nach China. Am Zentralen Konservatorium für Musik war es der Komponist Prof. Jia Guoping, der mich empfangen und mir mit seinen zahlreichen Kontakten zu Komponisten und Kulturschaffenden in Peking viele Türen geöffnet hat. Am Shanghaier Konservatorium gab mir der Musikwissenschaftler Prof. Chen Hongduo wichtige Literaturhinweise und erleichterte mir den Zugang zu vielen chinesischsprachigen Quellen. Die letzte Bekanntschaft verdanke ich Prof. Chen Xiaoyong aus Hamburg, dem an dieser Stelle ebenfalls recht herzlich gedankt sei.

Großer Dank gilt auch und vor allem dem Erstbetreuer meiner Dissertation, Prof. Dr. Tobias Janz, der mir von Anfang an mit Rat und Tat zur Seite stand, mir immer wieder wertvolles Feedback gab und mich dazu ermutigte, mehrere Kapitel meiner Doktorarbeit im Forschungskolloquium vorzustellen. Die Reise nach Taipeh im Rahmen des DFG-

Projekts *Global Modernity / Cultural Regions. Comparing East Asia and Europe within Music History* und der Austausch mit den japanischen, taiwanischen, koreanischen und deutschen Musikwissenschaftlern werden mir stets in sehr guter Erinnerung bleiben.

Daneben gilt mein Dank meinem Zweitgutachter, Prof. Dr. Michael Friedrich, der mich motiviert hat, mit einer Dissertation zu beginnen, mich stets ermuntert und mir in seinen Sprechstunden durch seine Erfahrung und seinen sinologischen Blick immer wieder neue Perspektiven eröffnet hat.

Bedanken möchte ich mich weiterhin bei der *Studienstiftung des deutschen Volkes*, die mir mit einem dreijährigen Stipendium die zeitaufwändige Forschung an diesem besonderen Thema erst ermöglicht hat.

Schließlich bin ich dankbar über die vielen Unterstützer und Weggefährten, die täglich für mich da waren und ohne deren Zuspruch in schwierigen Zeiten ich diese Arbeit nicht hätte fertigstellen können. Mit Anna Vogt, Elena Kirchner, Annika Glaser, Olga Hansen, Jennifer Emmerich, Richard Kuckhoff und Florian Lipp verbinde ich die Zeit in der Staatsbibliothek Berlin, in der wir uns täglich trafen. Die gemeinsamen Schreibwochen am abgeschiedenen Bauernsee in Brandenburg sowie in Lübeck und in Freising waren wohl die konzentriertesten Arbeitsphasen an der Dissertation überhaupt.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei meiner Freundin Sophia Baalman bedanken, die all meine Schwierigkeiten und Bedenken sowie meine Stimmungsschwankungen während der Zeit der Dissertation scheinbar mühelos ausgehalten und mich durch ihr Lachen und ihre fröhliche Art immer wieder auf neue Gedanken gebracht hat.

Heidelberg, 01.12.2019

Vorbemerkungen

Für die Umschrift chinesischer Begriffe wurde in dieser Arbeit das heute international gebräuchliche System *Hanyu pinyin* (*Hanyu pinyin* 汉语拼音) verwendet. Dies gilt sowohl für Namen, Fachbegriffe, Verlage und Bücher als auch für Werktitel. Diese wurden der Verständlichkeit halber zusätzlich ins Deutsche übersetzt. Lediglich dort, wo bereits englische Titel vorhanden waren – wie beispielsweise bei Tan Duns Komposition *On Taoism* (*Daoji* 道极) – wurde auf eine weitere Übersetzung ins Deutsche verzichtet.

Die Namen chinesischer Autoren folgen auch in den Fußnoten der Reihenfolge Nachname, Vorname. Diejenigen Autorennamen, die eine von der *Pinyin*-Umschrift abweichende Schreibweise aufweisen, wie es unter anderem in Taiwan und Hong Kong üblich ist, wurden in ihrer jeweiligen Umschrift übernommen.¹

Bei Zitaten chinesischer Texte und deren Übersetzung ins Deutsche wurde der chinesische Teil vorangestellt, um deutlich zu machen, dass es sich hierbei um die Originalquelle handelt. Dabei wurden – wie auch an allen anderen Stellen der Arbeit – ausnahmslos die in der Volksrepublik China üblichen „Kurzzeichen“ (*jiantizi* 简体字) verwendet.

¹ Zum Beispiel „Liu Ching-chih“ statt „Liu Jingzhi“ oder „Chou Wen-chong“ statt „Zhou Wenzhong“.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Chinesische Kunstmusik – eine Frage der Perspektive.....	12
1.1	Der chinesische Kontext.....	12
1.2	Imaginäre Grenzen?.....	17
1.3	Neue chinesische Musik.....	18
1.4	Perspektiven der bisherigen Forschung.....	21
1.5	Ziel und Aufbau der Dissertation.....	28
2	Die chinesische Kunstmusik der 1980er Jahre: Generationskonflikte, Aushandlungsprozesse und Neubestimmung.....	33
2.1	Die ältere Generation chinesischer Komponisten in den 1980er Jahren.....	33
2.1.1	Historische Voraussetzungen.....	33
2.1.2	Li Yinghais <i>Die Han-chinesischen Skalen und ihre Harmonik</i>	35
2.1.3	Exkurs: Zum Begriff <i>pentatonic romanticism</i>	45
2.1.4	Du Mingxins <i>Violinkonzert (Xiaotiqin xiezouqu 小提琴协奏曲)</i> für Violine und Orchester (1982).....	47
2.1.5	Du Mingxins Position innerhalb der Diskussion um die Zukunft chinesischer Musik in den 1980er Jahren.....	55
2.2	Die jüngere Generation: Chinas „Neue Welle“ (<i>xinchao</i> 新潮).....	57
2.2.1	Wang Anguos Verständnis der <i>xinchao</i>	57
2.2.2	Die <i>xinchao</i> im Diskurs der 1980er Jahre.....	63
2.2.3	Versuch einer chinesischen Perspektive.....	81
2.3	Der Komponist Qu Xiaosong. Vorstellungen chinesischer Natürlichkeit und eklettizistische Ausdeutung musikalischer Sinnhorizonte.....	81
2.3.1	Qu Xiaosong und sein Selbstbild vom „naturverbundenen Komponisten“.....	81
2.3.2	Qu Xiaosongs frühe Werke.....	86
2.3.3	Zwischen chinesischer Volksmusik, George Crumb und Zeichentrickfilm: Neue Perspektiven auf das Ensemblewerk <i>Mong Dong</i> (1984).....	99

2.4	Der Komponist He Xuntian. Individualität und die Frage nach chinesischen Traditionen.....	124
2.4.1	Leben in Sichuan und das Selbstbild vom „individuellen“ Komponisten	124
2.4.2	Die <i>Dabo River Caprice</i> (<i>Dabohe suixiangqu</i> 达勃河随想曲) für chinesisches Orchester (1982): Anknüpfung an eine „erfundene Tradition“?.....	130
2.4.3	<i>Sounds of Nature</i> (<i>Tianlai</i> 天籁) für gemischtes Kammerensemble (1986): Individuelle Instrumentierung und Klangfarbendisposition	145
2.4.4	<i>Four Dreams</i> (<i>Meng size</i> 梦四则) für Orchester und elektrische <i>Erhu</i> (1986): <i>Zhuangzi</i> und das Programm vom „Traum im Traum“.....	166
2.4.5	Fazit: Chinesische Traditionen und kompositorische Individualität	177
2.5	Die Komponistin Chen Yi. Aushandlung kultureller Grenzen.....	179
2.5.1	Auf der Suche nach der „eigenen Sprache“.....	179
2.5.2	Chen Yis frühe Kompositionen: <i>Variations on „Awariguli“</i> für Klavier Solo (1978) und <i>Fisherman's song</i> für Violine und Klavier (1979)	182
2.5.3	<i>Duo Ye</i> 多耶 für Klavier Solo (1984).....	190
2.5.4	Chen Yis Klavierkompositionen als Beispiel für die verschwimmenden kulturellen Grenzen der 1980er Jahre	211
3	Transformation und Überwindung von „Eigenem und Fremdem“	213
4	Abbildungsverzeichnis	217
5	Tabellenverzeichnis.....	219
6	Literaturverzeichnis.....	220

1 Einleitung: Chinesische Kunstmusik – eine Frage der Perspektive

1.1 Der chinesische Kontext

Dass die 1980er Jahre innerhalb der chinesischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eine besondere Stellung einnehmen, hat verschiedene Gründe. Einer der wichtigsten ist wohl, dass sie auf die Zeit der sogenannten „Großen Proletarischen Kulturrevolution“ (1966–1976) folgten, die katastrophale Zustände für Kunstschaffende mit sich brachte und in der „westliche“ Musik bisweilen ebenso wie „traditionelle chinesische“ Musik unterdrückt wurde. Zahlreiche Komponisten litten unter öffentlicher Kritik und Demütigungen.² Hunderttausende Chinesen überlebten die „schwarzen zehn Jahre“ chinesischer Geschichte nicht. Erst mit dem Tod Mao Zedongs 1976 endete die Kulturrevolution, welche sich allem voran durch eine fortdauernde „Mao-Zentriertheit des politischen Systems“³ ausgezeichnet hatte. Es kam zu einem Umbruch, der weite Teile der Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur des Landes – in China spricht man diesbezüglich gar von einem „kulturellen Fieber“ (*wenhua re* 文化热)⁴ – umfasste.⁵

Im Bereich der Musik waren es in den folgenden Jahren nicht nur die bereits etablierten, sondern vor allem die jungen Komponisten der „Neuen Welle“ (*xinchao* 新潮), welche von einem intensivierten Kontakt zum „Westen“ und der allgemeinen „Aufbruchsstimmung“ des Landes profitierten. Der erste Jahrgang an Kompositionsstudenten am wiedereröffneten Pekinger Zentralen Konservatorium für Musik,⁶ bestehend u. a. aus den Schülern Tan Dun (*1957), Qu Xiaosong (*1952), Guo Wenjing (*1956) und Ye Xiaogang (*1955), war in der Breite musikalischen Talents chinaweit

² Vgl. Sheila Melvin/Cai Jindong: Rhapsody in red. How western classical music became Chinese, New York: Algora 2004, S. 225-256. Andere Facetten der „Kultur“ der Kulturrevolution zeigt Barbara Mittler auf. Vgl. Barbara Mittler: A continuous revolution. Making sense of Cultural Revolution culture (= Harvard East Asian monographs, Band 343), Cambridge, Massachusetts: Harvard University Asia Center 2012.

³ Daniel Leese: Die chinesische Kulturrevolution 1966-1976 (= C. H. Beck Wissen, Band 2854), München: Verlag C.H. Beck 2016, S. 89.

⁴ Vgl. Wang Jing: High culture fever. Politics, aesthetics, and ideology in Deng's China, Berkeley: University of California Press 1996.

⁵ Vgl. auch Beate Geist: Die Modernisierung der chinesischen Kultur. Kulturdebatte und kultureller Wandel im China der 80er Jahre (= Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Hamburg, Band 263), Hamburg: Institut für Asienkunde 1996.

⁶ Der Andrang auf die wenigen verfügbaren Studienplätze im Fach Komposition war enorm. Frank Kouwenhoven spricht von mehreren tausend Bewerbern am Zentralen Konservatorium für Musik in den Jahren 1977–1978. Vgl. Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (I). Out of the desert«, in: CHIME (02/1990), S. 58-93, hier S. 59.

einzigartig.⁷ Zwar fehlte es diesen Studenten an einer gründlichen kompositionstechnischen Vorbildung, jedoch hatten sie – anders als ihre Lehrer – während ihrer Kindheit und Jugend zumindest ein westliches und häufig auch ein chinesisches Musikinstrument erlernt.⁸ Am Konservatorium boten sich den jungen chinesischen Komponisten vielfältige künstlerische Entfaltungsmöglichkeiten. So führte das zunehmende Angebot an Aufnahmen und Partituren europäischer, amerikanischer und japanischer Komponisten bei ihnen bald zu einer intensiven Beschäftigung mit den Kompositionstechniken der westlichen Avantgarde, was einer Aufarbeitung der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gleichkam.⁹ Darüber hinaus profitierten sie von den Besuchen zahlreicher ausländischer Komponisten und Lehrer, die in den 1980ern nach China eingeladen wurden (vgl. Kap. 2.2.2.3).

Den Entbehrungen des vorausgehenden Jahrzehnts Rechenschaft tragend, rezipierten die Komponisten der *xinchao* begierig alles, was nach China kam, mit dem Anspruch, der überkommenen Musiksprache der Kulturrevolution eine neue, unverbrauchte entgegenzusetzen. Als richtungweisend gelten in diesem Zusammenhang die Uraufführung von Tan Duns erster Sinfonie *Lisao* 离骚 im Jahr 1980 in Peking¹⁰ sowie ein Konzert am Zentralen Konservatorium für Musik, bei dem hintereinander die Streichquartette Guo Wenjings und Qu Xiaosongs gespielt wurden.¹¹ Die Besucherzahlen übertrafen bei beiden Konzerten alle Erwartungen.

Was die Musik der jungen Komponisten für die chinesischen Konzertbesucher interessant machte, war neben ihrer klanglichen Neuartigkeit durch den Bezug auf die westliche zeitgenössische Musik eine bisher nicht dagewesene Art der Auseinandersetzung mit regionalen Traditionen. Viele der jüngeren Komponisten waren während der

⁷ Vgl. Wang Cizhao (Hg.): 中央音乐学院作曲77级 [Die Kompositionsklasse 77 am Pekinger Zentralen Konservatorium für Musik], Peking: Zhongyang yinyuexueyuan chubanshe 2006.

⁸ Vgl. Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*. Dissertation, Baltimore: University of Maryland 1993, S. 37.

⁹ Siehe Zhu Shirui: *Entstehung und Entwicklung moderner professioneller chinesischer Musik und ihr Verhältnis zum eigenen Erbe und zum westlichen Einfluß (= Berichte aus der Musikwissenschaft)*, Aachen: Shaker 2000, S. 182-192.

¹⁰ Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (I). Out of the desert« (02/1990), S. 66f.

¹¹ Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*, S. 54-55.

Kulturrevolution auf dem Land mit Volksmusik in Berührung gekommen, die sie nun in umgemünzter Form in ihren Werken verarbeitet:

„Most of these youngsters had been sent to the countryside and had experienced folkmusic not on a single field trip arranged by the conservatory but daily for years on end. This first-hand contact with China's rural musical tradition has been a determining factor in the stylistic development of many, but not all, of the composers: tradition in their compositions appears in a different look.“¹²

Die sogenannte „Landverschickung“ der „gebildeten Jugend“ (*zhishi qingnian* 知识青年), zu der die *xinchao*-Generation zählte, begann in den 1950er Jahren und erreichte ihren Höhepunkt in den späten 1960ern. Zwischen 1968 und 1975 wurden 12 Millionen Jugendliche aufs Land geschickt.¹³ Dies war Teil der maoistischen „Umerziehung“ mit dem offiziellen Ziel, dass Jugendliche aus den Städten das Landleben erfahren und von den Bauern lernen sollten. Das Motto „hinauf in die Berge, hinunter in die Dörfer“ (*shangshan xiexiang* 上山下乡) wurde so zum Schicksal einer ganzen Generation. Trotz der teils leidvollen Erfahrungen, welche die Arbeit auf dem Land mit sich brachte, blickten einige der *xinchao*-Komponisten in den 1980er Jahren bereits relativierend auf die Zeit zurück. Tatsächlich entwickelten viele Komponisten durch ihre Erfahrung auf dem Land während der Kulturrevolution ein stärker ausgeprägtes Verhältnis zu den Klängen der Minderheiten in entlegenen Gebieten als jene, die sie nur durch Feldforschung, aus Aufzeichnungen oder durch einzelne Vorführungen kannten. In ihren Werken erfuhren die vielfältigen Musikformen der Landbevölkerung oftmals radikale Neuinterpretationen.

Die konzeptuelle Spannweite in den 1980er Jahren, gerade in Bezug auf den Versuch, „chinesische“ Elemente und Traditionen zu finden und in Kompositionen einzubinden, reichte von Übersetzungen chinesischer Kalligraphie in Musik über die Verwendung chinesischer Schriften und Gedichte bis hin zur Ausarbeitung von Kompositionen auf Basis chinesischer Philosophie und Religion.¹⁴ So erlebte die Beschäftigung mit dem Buddhismus, dem Daoismus oder dem *Yinyang*-System aus dem *Buch der Wandlung*

¹² Barbara Mittler: *Dangerous tunes. The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949* (= *Opera sinologica*, Band 3), Wiesbaden: Harrassowitz 1997, S. 164f.

¹³ Thomas P. Bernstein: *Up to the mountains and down to the villages. The transfer of youth from urban to rural China*, New Haven: Yale University Press 1977, S. 21ff.

¹⁴ Barbara Mittler: *Dangerous tunes*, S. 357-377.

(*Yijing* 易经) eine Wiederbelebung. Um aus alten Schriften musikalisches Material zu generieren, bedurfte es einer nicht unerheblichen Abstraktionsleistung, die paradigmatisch für eine sich verändernde Geisteshaltung in Bezug auf den Prozess des Komponierens selbst stand. Denn Abstraktion, Reflexion und kritisches Hinterfragen waren in der „Feudalautokratie“ unter Mao Zedong auch im Bereich der Kunst lange Zeit unterdrückt worden.

Zu dieser neuen Geisteshaltung in den 1980er Jahren gehörte auch, dass das musikalische Experimentieren und Erforschen eine zunehmend größere Rolle beim Komponieren spielten. Die Entdeckung neuer Instrumente, Ensembleformationen und Aufführungspraktiken zählten dazu ebenso wie die Erprobung neuer Akkordstrukturen, Klangfarben und musikalisch-dramaturgischer Formkonzepte. In dieser Hinsicht lässt sich eine Anlehnung an den westlich geprägten Diskurs zeitgenössischer Musik kaum leugnen, der von der politischen Führung teilweise gefördert, teils eingeschränkt wurde. Zum einen wurden Komponisten unterstützt, die an internationalen Wettbewerben teilnahmen, andererseits wurde die Verbindung der jüngeren Komponisten zu einer „internationalen Avantgarde“ der Musik nicht immer toleriert. Die Grenzen kultureller und insbesondere *politischer* Teilhabe wurden immer noch von der Kommunistischen Partei Chinas bestimmt und vorgegeben. So beendete Deng Xiaopings scharfe Rede vom 30. März 1979 zu den „vier grundlegenden Prinzipien“ die Hoffnung des Westens auf eine chinesische Demokratiebewegung, eine Rede während des 2. Plenums des 12. Zentralkomitees vom 11. Oktober 1983 leitete die „Kampagne gegen geistige Verschmutzung“ (*Qingchu jingshen wuran* 清除精神污染) ein. Diese hatte konkrete Auswirkungen und führte beispielsweise dazu, dass die Werke Tan Duns für ein halbes Jahr nicht öffentlich aufgeführt werden durften.¹⁵ So scheint es, wie Tan Dun lakonisch bemerkt, naiv, anzunehmen, als Komponist in China könnte man gänzlich unpolitisch sein:

„You might not have anything to do with the government, but the government will find you and give you trouble.“¹⁶

¹⁵ Zum innenpolitischen Hintergrund der Kampagne siehe Richard Baum: »The road to Tiananmen. Chinese politics in the 1980s«, in: Roderick MacFarquhar (Hg.), *The politics of China. The eras of Mao and Deng*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 337-467. In Bezug auf Tan Dun siehe Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 51), Stuttgart: Steiner 2002, S. 358.

¹⁶ Zitiert nach: Barbara Mittler: *Dangerous tunes*, S. 53.

Einen weiteren politisch gesetzten Einschnitt stellte die Kampagne gegen die „bürgerliche Liberalisierung“ 1986 und 1987 dar. Sie bewirkte u. a., dass „der stellvertretende Vorsitzende des Chinesischen Schriftstellerverbands Liu Binyan – 30 Jahre nachdem er in der ‚Anti-Rechts Kampagne‘ von 1957 zum ‚extremen Rechten‘ erklärt worden war – erneut wegen ‚Verstößen gegen die Parteistatuten‘ und Propagierung von ‚bürgerlicher Liberalisierung‘ aus der KP Chinas ausgeschlossen [wurde].“¹⁷ Dies waren einige der ersten Vorboten, bevor es im Jahr 1989 am Platz des Himmlischen Friedens in Peking zum „crackdown“ und dem vorläufigen Ende utopischer Freiheitsvisionen kam.¹⁸

Insgesamt kann man jedoch sagen, dass die 1980er Jahre für die Komponisten im Vergleich zu den Jahren vor dem Tod Mao Zedongs eine Zeit der relativen Freiheit bedeuteten. Die Kommunistische Partei unterstützte auf das große Ganze gesehen eine weitaus „autonomere“ Gesellschaftsstruktur, in der Individualität eine neue Stellung einnahm.¹⁹ Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung gelangt auch Zhou Jinmin, der konstatiert:

„The mid eighties was [sic] also a period when individuality was relatively encouraged, and even radical performances in the realm of arts were tolerated to some extent. Although in China there have [sic] never been a period without obstacles to prevent artists from freely expressing themselves, the restrictions in those relatively relaxed years were much less than in any other time.“²⁰

Die Komponisten der *xinchao* waren sich dieser neuen Art der Freiheit durchaus bewusst und erschufen Werke, welche sich in vielerlei Hinsicht von jenen der vorangegangenen Generationen unterschieden und in zahlreichen Konzerten auf internationalen Bühnen zeitgenössischer Kunstmusik aufgeführt wurden.

¹⁷ Thomas Kampen: China vor 25 Jahren: Liu Binyan und die Kampagne gegen „bürgerliche Liberalisierung“, https://www.zo.uni-heidelberg.de/sinologie/shan/nl-archiv/2011_NL54.html#3, zuletzt geprüft am 01.01.2020.

¹⁸ Nach der Niederschlagung der Studentenproteste am *Tian'anmen* Platz 1989 veränderte sich die politische Situation Chinas noch einmal grundlegend und mit ihr die Bedingungen, unter denen künstlerisches Schaffen möglich war. Für eine Übersicht über die Entwicklung chinesischer Musik in den 1990er Jahren vgl. Yiwen Ouyang: *Westernization, Ideology and National Identity in 20th-century Chinese Music*. Dissertation, London 2012, S. 196ff.

¹⁹ Barrett L. McCormick: *Political Reform in Post-Mao China. Democracy and Bureaucracy in a Leninist State*, Berkeley u. a.: University of California Press 1990, S. 191.

²⁰ Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*, S. 122.

1.2 Imaginäre Grenzen?

Wie in anderen asiatischen Ländern begann in China im 20. Jahrhundert eine Fusion westlicher und asiatischer musikalischer Ausdrucksweisen.²¹ Diese Tendenz sollte in den 1980er Jahren eine neue Qualität erreichen. Es mag daher zunächst verlockend erscheinen, sich bei der Beschreibung der chinesischen Kunstmusik darauf zu konzentrieren, an welchen Stellen ein Komponist auf „chinesische Elemente“ zurückgreift und wo „westliche Elemente“ die Werke prägen. Dies fördert jedoch eine dualistische Sichtweise von „Eigenem“ und „Fremdem“, welche der komplexen Situation und den vielschichtigen „Interaktions- und Rückkopplungsbeziehungen“²² nicht gerecht wird. Denn neben dem vermeintlichen „Ost-West-Dualismus“ spielte ebenso die Entwicklung der chinesischen Musik im 20. Jahrhundert eine Rolle, die ihrerseits wieder von einem speziellen Prozess westlicher und chinesischer wechselseitiger Einflussnahme geprägt war.

Dabei ist nicht zu unterschätzen, dass westliche Musik keinesfalls ein homogenes Feld darstellt und gerade auch die Berührung mit asiatischer Musik – man denke nur an die Werke Claude Debussys und später John Cages – diese im 20. Jahrhundert nicht unwesentlich mitgestaltet hat.²³ Repräsentationen des musikalisch „Anderen“ spielten dabei auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Ausprägungen eine Rolle.²⁴

So ist die chinesische Kunstmusik der 1980er Jahre durch eine Vielzahl an Kontexten geprägt, die sich nicht ohne Weiteres durch ein vorgeformtes Schema aus „Eigenem“ und „Fremdem“ beschreiben lassen. Vielmehr ist ein Prozess zu beobachten, innerhalb dessen sich die Grenzen davon, was als „Eigenes“ und „Fremdes“ wahrgenommen wird, beständig verschieben und neu ausgehandelt werden.

²¹ Hee Sook Oh: »Preface«, in: Hee Sook Oh (Hg.), *Contemporary music in East Asia*, Seoul: National University Press 2014, S. I-IX, hier VI.

²² Christian Utz: *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts (= Musik und Klangkultur)*, Bielefeld: transcript 2014, S. 53.

²³ Vgl. Yayoi U. Everett/Frederick Lau (Hg.): *Locating East Asia in Western art music*, Middletown: Wesleyan University Press 2004.

²⁴ Georgina Born/David Hesmondhalgh: »Introduction. On difference, representation and appropriation in music«, in: Georgina Born/David Hesmondhalgh (Hg.), *Western music and its others. Difference, representation, and appropriation in music*, Berkeley: University of California Press 2000, S. 1-58.

1.3 Neue chinesische Musik

In seiner Monographie *Eine kritische Geschichte der neuen Musik Chinas (Zhongguo xinyinyue shilun 中国新音乐史论)*²⁵ verwendet Liu Ching-chih den Terminus *xinyinyue* 新音乐, zu Deutsch „neue Musik“,²⁶ für sämtliche Kompositionen aus China, spätestens nach der Gründung des Instituts für Musik in Peking in den 1920er Jahren.

Liu weist zunächst darauf hin, dass es in China bereits Anfang des 20. Jahrhunderts eine Bewegung für „neue Musik“ gab, die eine Erneuerung der Musik nach westlichem Vorbild angestrebt hatte. Die damaligen Reformer, allen voran Xiao Youmei (1884–1914) und Liu Tianhua (1895–1932), gingen davon aus, dass westliche Musik der chinesischen überlegen war und China eine „neue chinesische Musik“ nach westlichem Vorbild brauchte.²⁷ Tatsächlich war die Einstellung, China müsse vom Westen lernen, unter zahlreichen Intellektuellen im Umfeld der Bewegung des 4. Mai 1919 verbreitet.

²⁵ Der Publikation gingen die Herausgabe zahlreicher Sammelbände voraus: Im Jahr 1986 als Zusammenstellung von Aufsätzen zum Themenfeld „neue chinesische Musik“ konzipiert, erschien die erste wichtige Publikation Liu Ching-chih's unter dem Titel „Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas“. Vgl. Liu Ching-chih (Hg.): 中国新音乐史论集 [Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas], Hong Kong: Xianggang daxue yazhouyanjiuzhongxin 1986. Anschließend edierte Liu 1988 und 1990 jeweils einen Sammelband für die chinesische Musikgeschichte zwischen 1920 und 1945 sowie einen für die Zeit von 1946 bis 1976. Vgl. Liu Ching-chih (Hg.): 中国新音乐史论集 (1920-1945) [Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas (1920-1945)], Hong Kong: Xianggang daxue yazhou yanjiuzhongxin 1988 sowie Liu Ching-chih (Hg.): 中国新音乐史论集 (1946-1976) [Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas (1946-1976)], Hong Kong: Xianggang daxue yazhou yanjiuzhongxin 1990. 1994 erschien in editorischer Zusammenarbeit mit Wu Ganbo eine weitere Aufsatzsammlung zur chinesischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Vgl. Liu Ching-chih/Wu Ganbo (Hg.): 中国新音乐史论集. 国乐思想 [Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas. Die Entwicklung chinesischer Musik], Hong Kong: Xianggang daxue yazhou yanjiuzhongxin 1994. Im Jahr 1998 verfasste Liu dann selbst eine Monographie, die 2009 als überarbeitete und erweiterte Fassung erschien. Vgl. Liu Ching-chih: 中国新音乐史论. 增订版 [Eine Geschichte der neuen Musik Chinas. Erweiterte und überarbeitete Auflage], Hong Kong: Xianggang zhongwen daxue chubanshe 2009. Diese wurde von Caroline Mason 2010 ins Englische übersetzt und herausgegeben. Vgl. Liu Ching-chih: A critical history of new music in China, Hong Kong: The Chinese University Press 2010. Die Seitenangaben beziehen sich im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, auf die neue, englischsprachige Ausgabe.

²⁶ Im englischen Titel der Publikation wiedergegeben als „New Music“.

²⁷ Siehe hierzu etwa Gong Hong-Yu: »Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911-1949«, in: New Zealand Journal of Asian Studies (10/2/2008), S. 38-69 sowie Joys H. Y. Cheung: Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937. Dissertation, Ann Arbor: University of Michigan 2008, S. 182-216.

Später prägte der Musiker und Komponist Lü Ji (1909–2002) den Begriff *xin yinyue* mit einer nochmals leicht abgewandelten Konnotation.²⁸ Ein zentraler Gedanke Lü Jis war, dass China eine eigene, nationale Musik entwickeln müsste,²⁹ um als Nation den Bedrohungen durch die Westmächte und Japan geschlossen entgegenstehen zu können.

Von diesem im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts vorherrschenden Verständnis einer „politisch notwendigen neuen Musik“ grenzt sich Liu Ching-chih allerdings ab:

„The term New Music as proposed by Lü Ji in 1936 described something that in both form and content was primarily political, and in which music was of secondary importance; it was to become a component of the Communist-led new democratic revolution in China.“³⁰

Er selbst vertritt eine andere Auslegung von *xin yinyue*, die er erstmals in einem Aufsatz „Die Einführung europäischer Musik in China“ aus dem Jahr 1985 darlegte.³¹ Darin nennt Liu sechs Kriterien für die Bezeichnung „neue Musik“ in China:

大致来讲，“新音乐”有下述几个特点：

- 一 与中国传统音乐没有直接关系。
- 二 以欧洲十八、十九世纪音乐调性、和声、曲式为基础。
- 三 旋律和节奏基本上是中国，但也有些旋律和伴奏予人以不中不西的感觉。
- 四 前五十年以声乐作品为主；五十年代末开始，器乐与乐队作品数量逐渐增加。
- 五 作品多以知识分子、学生和城市居民为对象，农民和大部分工人还是喜爱传统戏曲和民歌小调。

²⁸ Liu Ching-chih führt hierzu den Aufsatz von Lü Ji: »中国新音乐的展望 [Hoffnungen für die neue Musik Chinas]«, in: *Guangming* (01/05/1936), S. 19-37 an. Ähnliche Positionen wie Lü nahmen Hu Shi (1891–1962) und Chen Duxiu (1879–1942) für den Bereich der Literatur ein.

²⁹ Das chinesische Verständnis neuer Musik Anfang des 20. Jahrhunderts war demnach kaum zu vergleichen mit dem europäischen Begriff der „Neuen Musik“, geprägt von Paul Bekker, der sich vor allem die Erweiterungen der harmonischen, melodischen und rhythmischen Ausprägungen der Musik etwa nach 1910 bezog. Siehe Paul Bekker: *Neue Musik* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 3), Stuttgart u. a.: Deutsche Verlags-Anstalt 1923, S. 85-118. Der Aufsatz „Neue Musik“ stammte aus dem Jahr 1919 und wurde später in den *Gesammelten Schriften* abgedruckt.

³⁰ Liu Ching-chih: *A critical history of new music in China*, S. 9.

³¹ Liu Ching-chih: »欧洲音乐传入中国 [Die Einführung europäischer Musik in China]«, in: Liu Ching-chih (Hg.), *中国新音乐史论集* [Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas], Hong Kong: Xianggang daxue yazhouyanjiuzhongxin 1986, S. 1-14.

六 中国音乐的乐队积极迈向“交响化”，但许多技术细节和音乐效果仍然有待解决。³²

„Allgemein lässt sich sagen, dass die ‚neue Musik‘ folgende Besonderheiten hat:

1. Sie hat keine direkte Beziehung zur traditionellen chinesischen Musik.
2. Die Basis bilden die Tonalität, Harmonik und Form der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts.
3. Obwohl die Melodien und Rhythmen prinzipiell chinesisch sind, gibt es einige der Melodien und Begleitungen, die das Gefühl vermitteln, weder chinesisch noch westlich zu sein.
4. Die vergangenen fünfzig Jahre bestand sie hauptsächlich aus vokaler Musik; erst nach den 1950ern erhöhte sich die Anzahl der Instrumental- und Orchesterstücke nach und nach.
5. Das Zielpublikum für die meisten Werke waren Intellektuelle, Studenten und Stadtbewohner. Die Landbevölkerung und der größere Teil der Arbeiter zogen weiterhin traditionelles Theater und Volkslieder vor.
6. Obwohl Orchester für chinesische Musik sich aktiv in eine ‚symphonische Richtung‘ entwickelt haben, harren viele kompositionstechnische Details und die akustische Wirkung noch einer Lösung.“

Interessant ist der zweite Punkt, in dem es um Harmonik und Form geht. Denn spätestens nach 1976 experimentierten chinesische Komponisten mit neuen Formen harmonischer Strukturierung, die sich nicht mehr auf die „europäische Musik des 18. und 19. Jahrhunderts“ zurückführen ließen. So gilt Liu Ching-chih's Definition von „neuer Musik“ aus China hauptsächlich für die Werke aus der Zeit zwischen etwa 1949 und 1976, für welche die „zeitgenössische westliche Musik“ – bis auf einige wenige Ausnahmen – keine Rolle spielte sowie für jene Werke, die sich auch nach dem Tod Maos an den ästhetischen Prinzipien der frühen Volksrepublikzeit orientierten. In seiner ins Englische übersetzten Monographie *A critical history of new music in China* aus dem Jahr 2010

³² Ebd., S. 1f. Langzeichen im Original.

bekräftigte Liu, dass er an diesen Kriterien aus dem Jahr 1985 weitgehend festgehalten habe.³³

Auch andere Musikhistoriographien aus China, entstanden in den späten 1980er bzw. frühen 1990er Jahren,³⁴ unterscheiden begrifflich nicht kategorial zwischen den Kompositionen vor und jenen nach 1976, sondern betonen vielmehr eine Kontinuität an „neuen“ Kompositionen, die von chinesischen Komponisten hervorgebracht wurden. Dies verwundert ob der drastischen politischen Umbrüche der 1980er Jahre, die in zahlreichen chinesischen Zeitschriftenaufsätzen beschrieben wurden, gibt jedoch auch einen Hinweis darauf, dass bestimmte Strukturen und ästhetische Vorstellungen die Zeit Maos überdauerten.

1.4 Perspektiven der bisherigen Forschung

Die Literatur zur chinesischen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts und insbesondere zu den Komponisten und Werken der 1980er Jahre stellt eine Grundlage bereit, auf der eine weiterführende Forschung sinnvollerweise möglich ist. Schon in den frühen 1990er Jahren wurde verschiedentlich der Versuch unternommen, das vergangene Jahrzehnt chinesischer Musikgeschichte zu fassen und wissenschaftlich einzuordnen.

Als ein Pionier der Erforschung chinesischer Kunstmusik nach der Kulturrevolution kann der niederländische Journalist und Wissenschaftspublizist Frank Kouwenhoven angesehen werden, der mit führenden chinesischen Komponisten persönlich und über Briefverkehr in Kontakt stand und die Entwicklung einer neuen Komponistengeneration in den 1990er Jahren aktiv durch die Zeitschrift *CHIME* einer breiteren Leserschaft zugänglich machte.³⁵

³³ „Fundamentally, my perception of what constitutes New Music has not altered.“ (Liu Ching-chih: A critical history of new music in China, S. 10).

³⁴ Wang Yuhe: 中国近现代音乐史 [Geschichte zeitgenössischer chinesischer Musik], Peking: Renmin yinyue chubanshe 1984; Wang Zhi: 中国现代音乐 1949–1989 [Zeitgenössische Musik Chinas 1949–1989], Peking: Renmin yinyue chubanshe 1991; Liang Maochun: 中国当代音乐 1949-1986 [Zeitgenössische Musik Chinas 1949-1986], Shanghai: Shanghai yinyue xueyuan chubanshe 1993;

³⁵ Vgl. u. a.: Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (I). Out of the desert« (02/1990); Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (II). Madly singing in the mountains«, in: *CHIME* (02/1991), S. 42-75; Frank Kouwenhoven: »Mainland China's New Music (III). The Age of Pluralism«, in: *CHIME* (05/1992), S. 76-134.

Auch Barbara Mittler, die bereits in der Frühphase in der Zeitschrift *CHIME* mehrere Artikel veröffentlichte,³⁶ trug mit ihrer Dissertationsschrift *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*,³⁷ erschienen 1997 im Harrassowitz Verlag, dazu bei, dass die verschiedenen Strömungen „chinesischer“ Musik in Deutschland verstärkt wahrgenommen werden konnten. In dem einschlägigen Werk stellt Mittler fest, dass der Terminus „chinesische Musik“ in der von ihr behandelten Zeit nach 1949 bereits jene Musik miteinschließt, die sich durch den Kontakt zum „Westen“ herausgebildet habe:

„No longer is the term *Chinese Music* reserved for indigenous Chinese traditions. It now also describes a different type of music which emerged under Western influence. This is *New Chinese Music*.“³⁸

Auch wenn die Unterscheidung in „indigene“ Traditionen chinesischer Musik und solche, die von externen Einflüssen geprägt wurde, heute wohl etwas relativierender formuliert werden würde, bleiben doch die zahlreichen wichtigen Klassifikationen, Einordnungen und Beschreibungen einer Situation in China nach 1949, die von politischer Gleichschaltung einerseits und Pluralität der Möglichkeiten andererseits geprägt war.

Selbsterklärtes Ziel der Ausarbeitung ist es, politische Entwicklungen und ihre Auswirkungen auf Musik in drei politischen Umgebungen – der Volksrepublik China, Taiwan und Hong Kong – zu beleuchten und dabei weder den Fehler zu begehen, die Hervorbringungen aus der Welt der Kunst eins zu eins mit politischen Vorgaben gleichzusetzen, noch die Politik als treibende Kraft gänzlich zu ignorieren. In diesem Spannungsfeld bewegt sich denn auch die Publikation, die immer wieder die musikhistorisch-ästhetische Frage danach aufgreift und reflektiert, wie chinesisch und wie neu „neue chinesische Musik“ wirklich sei.³⁹

³⁶ Barbara Mittler: »Two Music Meetings in Hong Kong; Scholars discuss music of Jiang Wenye«, in: *CHIME* (03/1991), S. 38-41; Barbara Mittler: »Twentieth-Century Chinese Compositions in the C.C. Liu Collection«, in: *CHIME* (04/1991), S. 92-95.

³⁷ Barbara Mittler: *Dangerous Tunes*.

³⁸ Ebd., S. 8 (Hervorhebung im Original). Als „traditionell“ Chinesisch betrachtet sie Musikformen der klassischen Gelehrtentradition (wenren 文人), die chinesische Volksmusik, die kultivierte *Yayue* 雅乐 im Kontrast zur populären *Suyue* 俗乐 sowie Ausprägungen der rituellen und religiösen Musik. Als der „neuen chinesischen Musik“ nennt sie jene Werke zugehörig, die sich erst später unter westlichem Einfluss herausgebildet haben.

³⁹ Ebd., eingeführt in der Einleitung auf S. 33 sowie ausgeführt S. 269ff.

Mittler prägte als Beschreibung für den neoromantischen Kompositionsstil nach 1949 den Begriff *pentatonic romanticism*. Dieser Stil wurde von vielen chinesischen Komponisten verwendet, um eine Art „Tradition“ auszudrücken. Letztendlich hat er eine nicht zu unterschätzende politische Wurzel, wurde er von der kommunistischen Regierung doch als „korrekteste Form der Nationalmusik“ proklamiert und gefördert.⁴⁰ Am Stil des *pentatonic romanticism* zeigt Mittler die enge Verzahnung von künstlerischen Bestrebungen, musikalischen Vorstellungen sowie politischen Vorgaben und wiegt sie differenzierend ab.

Daneben stellen die Publikationen Zhou Jinmins⁴¹ und Zhang Ques⁴² beispielhaft zwei Studien aus der frühen Zeit der Beschäftigung mit dem für diese Arbeit relevanten Forschungsfeld dar. Zwar reflektiert Zhou seine wissenschaftlichen Methoden in der Arbeit nicht explizit, doch bieten sein Umgang mit chinesischen Quellen und die detaillierten Beschreibungen der verschiedenen Kontexte, die für die *xinchao*-Komponisten relevant waren, auch heute noch wertvolle Einsichten. Sowohl die Geschichte chinesischer Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts als auch die Werke und Kompositionstechniken der westlichen Musik führt er als Einflüsse an, ohne diese in ihrer Bedeutung gegeneinander auszuspielen.

Zhang Ques Publikation *Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas* aus dem Jahr 1992 unterscheidet noch stärker, als es bei Zhou der Fall ist, zwischen „Chinesischem“ und dem „Westlichem“. Die beiden Pole werden – so ist der Ansatz Zhangs – im Prozess der „Akkulturation“ zusammengeführt. Zhang geht es um die „Übereinstimmungen und Differenzen chinesischer und abendländischer Ausprägungen“, anhand derer die „Eigenartigkeit des Einzelnen“ herausgearbeitet werden soll.⁴³ Diese Art der Gegenüberstellung unterschätzt die Prozesshaftigkeit und die sich immer wieder verschiebenden Grenzen zwischen vermeintlichen Entitäten wie „China“ und „dem Westen“. Nur in Ansätzen ist das zu erkennen, was später im

⁴⁰ Ebd., S. 312.

⁴¹ Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*.

⁴² Zhang Que: *Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas: die musikalische Avantgarde der achtziger Jahre*, Hamburg: Musikalienhandlung Wagner 1992.

⁴³ Ebd., S. 5.

Verständnis von musikalischer Interkulturalität, die eine Form des Dialogs voraussetzt, von Christian Utz umfassend ausgeführt werden sollte.⁴⁴

Zhu Shiruis⁴⁵ Abhandlung *Entstehung und Entwicklung moderner professioneller chinesischer Musik und ihr Verhältnis zum eigenen Erbe und zum westlichen Einfluß* konzentriert sich auf die Veränderungen der chinesischen Musik im 20. Jahrhundert. Dabei geht Zhu von einem „originäre[n] Zustand der chinesischen Musik“ aus, von dem sich die Musik durch „europäischen Einfluss“⁴⁶ wegbewegt habe. Die Vorstellung einer solchen Art der „Authentizität“ wurde besonders in der jüngeren Vergangenheit verstärkt hinterfragt und kritisiert.⁴⁷ Die Kritik richtet sich gegen eine dualistische Gegenüberstellung, die komplexe Wechselwirkungen und sich stets im Wandel befindende Kultur- und Identitätskonzepte simplifiziert und unter dem Label „East meets West“ pauschalisiert.

Verschiedene Ansätze haben sich dieser Problematik gewidmet und unter den Schlagwörtern des Kulturtransfers,⁴⁸ der Verflechtungsgeschichte, reflexiver Globalisierung⁴⁹ und erweiterter und reflektierter Modelle von Transkulturalität⁵⁰ innovative Lösungsvorschläge gefunden. Bei diesen geht es um grenzüberschreitende Prozesse, die über nationale Einheiten hinweg wirken.

Beispielhaft arbeitet Christian Utz am in China berühmten *Jasminblütenlied* (*Molihua* 茉莉花) heraus, wie komplex sich diese Prozesse gestalten können und welche Schlüsse sich daraus ziehen lassen.⁵¹ Utz' Ausführungen reichen von ersten Überlieferungen des *Molihua*-Textes in China bis zur Verwendung einer auf bestimmte Weise harmonisierten

⁴⁴ Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*.

⁴⁵ Zhu Shirui: *Entstehung und Entwicklung moderner professioneller chinesischer Musik und ihr Verhältnis zum eigenen Erbe und zum westlichen Einfluß*.

⁴⁶ Ebd., S. 1.

⁴⁷ Siehe z. B.: Kar F. S. Young: »The Possibility of Authenticity: Sounding Socialist China in the Buddha Machine«, in: Hee Sook Oh (Hg.), *Contemporary music in East Asia*, Seoul: National University Press 2014, S. 267-285.

⁴⁸ Siehe z. B.: Kim Jin-Ah (Hg.): *Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer*, Berlin: Ries & Erler 2014.

⁴⁹ Christian Utz: »Verflechtungen und Reflexionen. Transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945«, in: Jörn P. Hiekel/Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: J. B. Metzler; Imprint: J. B. Metzler 2016, S. 135-154 sowie Christian Utz (Hg.): *Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz* (= *Musik.theorien der Gegenwart*, Band 01), Saarbrücken: Pfau 2007.

⁵⁰ Siehe hierzu die Open Access Publikationen der Reihe „Heidelberg Studies of Transculturality“ des Exzellenzclusters „Asia and Europe in a global context“ unter <http://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/de/publications.html>, zuletzt eingesehen 2017-10-08.

⁵¹ Christian Utz: *Komponieren im Kontext der Globalisierung*, S. 152–164.

Fassung der *Molihua*-Melodie im 20. Jahrhundert in Giacomo Puccinis Oper *Turandot* (1920–24) und später in Tan Duns *Symphony 1997. Heaven – Earth – Mankind* (1997). Utz macht deutlich, dass nicht nur der innerchinesische Kontext, sondern internationale und interkulturelle Querverbindungen bei der geschichtlichen Entwicklung der Melodie eine Rolle spielten und kommt zu dem Schluss, dass Tan Dun mit dem Bezug auf Puccinis Stil des europäischen Exotismus auf jene musikalische Repräsentation europäischer Dominanz aufmerksam machen wollte, die in engem Zusammenhang mit der Geschichte Hong Kongs und der VR China steht. „Eigenes“ und „Fremdes“ verändern hier bei jedem Aufgriff und jeder „Spiegelung“ immer wieder ihre Bedeutung.

Um die Globalisierung der Künste seit den 1980er Jahren geht es in Marie-Hélène Bernards *Les compositeurs chinois au regard de la mondialisation artistique: résider-résonner-résister*.⁵² Sie verwendet, um Vergleiche zwischen den chinesischen Komponisten herstellen zu können, die Begriffe „Residenz“, „Resonanz“ und „Widerstand“, die auf den bildenden Künstler Chen Zhen (1955-2000) zurückgehen:

„Pour comprendre la logique compositionnelle de cette génération de compositeurs chinois, nous avons donc choisi d'emprunter à Chen Zhen 陈箴 (1955-2000) – un plasticien chinois appartenant à la même génération et ayant connu des expériences historiques similaires – les trois concepts qu'il a introduits pour condenser son parcours d'artiste, trois mots en R, ceux de ‚Résidence, Résonance et Résistance‘.“⁵³

Im ersten Teil, „Résidence“, konzentriert sich Bernard auf die verschiedenen Ereignisse im Leben und in der Karriere verschiedener chinesischer Komponisten. Sie stellt sich die Frage, wie man eine Generation erfassen kann, die geographisch so verstreut ist. Welche Rolle spielen Ort und Raum in Zeiten der Globalisierung? Im Hauptteil „Résonance“ geht es ihr um das musikalische Schaffen chinesischer Komponisten, ihre Werke und deren Entstehung. Hier behandelt Bernard die vielfältigen Adaptionen „westlicher“ Kompositionstechniken und Aufgriffe traditioneller chinesischer Musikformen, die im Prozess der Globalisierung resonierend zusammengeführt werden. Der Schlussteil, Résistance, beschreibt genau gegenläufige Tendenzen. Hier betrachtet Bernard, welchen Einfluss das chinesische Wirtschaftswachstum auf die Karriere der

⁵² Marie-Hélène Bernard: *Les compositeurs chinois au regard de la mondialisation artistique: résider-résonner-résister*, Paris: Université Paris-Sorbonne 2011.

⁵³ Ebd., S. 14-15. Langzeichen im Original.

Komponisten hatte, wo es zu Abgrenzung von Diskursen des Westens kommt und eigene Ansätze verfolgt werden, wie beispielsweise das Konzept der Natürlichkeit (*Ziran* 自然) im Bereich der Musik.

Den Begriff der „Moderne“ gemeinsam mit dem Begriff der „Subjektivität“ rückt die taiwanische Musikforscherin Chen Yiwen in ihrer Masterabschlussarbeit *Searching for Modernity and Self-Consciousness: A Study of China's Serious Music in 1980s* (*Zhuixun xiandaixing he ziwo yishi: zhongguo 80 niandai yansu yinyue yanjiu* 追寻现代性和自我意识: 中国 80 年代严肃音乐研究) ins Zentrum ihrer Überlegungen. Dabei betrachtet sie vor allem zwei Gruppen von Akteuren aus dem Bereich der Musik: Musikkritiker und Komponisten, deren Wirken geprägt war von einer durch die Politik der Reform und Öffnung sowie den zunehmenden Kontakt zum Westen in China ausgelöste „Suche nach Moderne und Selbstbewusstsein“. Modernisierung beschreibt sie in den 1980er Jahren als das gemeinsame große „Ziel“ – auch für Akteure der bildenden und der darstellenden Künste sowie aus anderen gesellschaftlichen Bereichen. Sie seien Teil eines übergeordneten Prozesses gewesen, in dem China zunehmend einen Platz als moderne Nation in der Welt für sich beanspruchte.⁵⁴ Dieser Art des Denkens über Modernisierung und „Moderne“ stellt Chen immer wieder die Ausführungen Matei Călinescus entgegen,⁵⁵ der unter einer Kunst der Moderne immer auch Kritik an der Gesellschaft und deren Fortschrittslogiken verstand.

Für die 1980er Jahre erkennt Chen einen neuen Kompositionsstil, der sich von jenem der frühen Komponisten des 20. Jahrhunderts – hier nennt sie Huang Zi, Ma Sicong, Ding Shande und He Lüding –, aber auch jenem der Kulturrevolution, abgrenzt. Dieser neue Stil der *xinchao* Komponisten entwickelte sich nach ihrer Analyse um das Jahr 1983 und hatte über 30 Jahre Bestand:

几乎所有对现代音乐表现兴趣的作曲家都在 1983 年左右初步完成了自己的“演化”。用的新技法衍生出不同的派别与思考模式，发展出各自的音乐风格，使创作成果更为多元。⁵⁶

⁵⁴ Chen Yiwen: 追寻现代性和自我意识: 中国80年代严肃音乐研究 [Searching for Modernity and Self-Consciousness: A Study of China's Serious Music in 1980s], Masterarbeit, National Chi Nan University 2013, S. 6.

⁵⁵ Ebd. S. 20ff. sowie S. 43ff.

⁵⁶ Ebd., S. 77-78. Zitat im Original in Langzeichen.

„Beinahe alle an neuer Musik interessierten Komponisten, die um 1983 ihre ‚Transformation‘ vollendeten, mit neuen Techniken Schulen und Denkrichtungen gründeten sowie ihren individuellen musikalischen Stil entwickelten, trugen dazu bei, dass die hervorgebrachten kompositorischen Ergebnisse sehr vielfältig wurden.“

Maßgebend für die neue Entwicklung und die Behauptung des Stils war nach Chen neben der äußeren Erscheinung neuer Kompositionstechniken eine neue Form der Subjektivität, die nicht etwa eine stärkere Betonung des Ich bedeuten würde, sondern eine größere Bewusstseinsveränderung in Bezug auf das Selbstverständnis des Komponierens und die Rolle von Komponisten (und Musikkritikern) in der Gesellschaft.⁵⁷

Insgesamt werden chinesischsprachige Quellen in vielen Publikationen über chinesische Kunstmusik nicht ausreichend berücksichtigt. Diese sind aber notwendig, um einen Eindruck davon zu bekommen, welche Themen und Begriffe für die chinesischen Forscher und Musikwissenschaftler in Bezug auf das von Bedeutung war, was sie als ihre „eigene“ Musik wahrgenommen haben. Im Sammelband über die „Klasse 77“, herausgegeben vom Musikwissenschaftler und ehemaligen Präsidenten des Pekinger Zentralen Konservatoriums für Musik Wang Cizhao,⁵⁸ zeichnen verschiedene Autoren ein Bild des ersten Jahrgangs im Fach Komposition am Pekinger Zentralen Konservatorium für Musik. Die Hauptquellen für die größtenteils biographischen Beiträge bilden Interviews und Zeitzeugenberichte. Auch in der vorliegenden Dissertation ist es ein wichtiges Anliegen, sich mit den chinesischen Kontexten intensiv auseinanderzusetzen und dessen spezifische Hintergründe zu verstehen. Ein Gefühl für die 1980er Jahre in China kann maßgeblich durch die Rekonstruktion jener Diskussionen entstehen, die innerhalb der Zeitschriften der großen Konservatorien stattfanden.⁵⁹

Zu den wichtigsten zählen in diesem Zusammenhang die Zeitschriften *Zhongyang yinyuexueyuan xuebao* 中央音乐学院学报 des Zentralen Konservatoriums für Musik, die *Yinyue yanjiu* 音乐研究, zu Deutsch „Musikforschung“, sowie die *Renmin yinyue* 人

⁵⁷ Ebd., S. 216ff.

⁵⁸ Wang Cizhao (Hg.): 中央音乐学院作曲77级 [Die Kompositionsklasse 77 am Pekinger Zentralen Konservatorium für Musik].

⁵⁹ Vgl. hierzu auch die Übersicht Bell Yungs über die chinesischen Zeitschriften der 1980er Jahre: Bell Yung: »Chinese Music Journals«, in: CHIME (02/1990), S. 52-57.

民音乐, zu Deutsch etwa „Musik des Volkes“.⁶⁰ Die Diskussionen, welche sich in diesen Zeitschriften entfalten, gilt es ernst zu nehmen. Denn in ihnen bildet sich einerseits ab, was von chinesischen Musikforschern in China als relevant für die eigene Zeit empfunden wurde, andererseits spiegelt sich darin immer auch die allgemeine politische Gemengelage. Dabei sind gerade diejenigen Begriffe und Argumentationsstrukturen interessant, die sich tendenziell von westlicher musikwissenschaftlicher Praxis unterscheiden. Die Beschäftigung mit diesen bedeutet eine Stärkung des *chinesischen* Kontexts und ein Sich-Einlassen auf die ihm innewohnende Logik. Dies bedeutet auch, dass nicht von vornherein jene Kriterien an die chinesische Kunstmusik der 1980er Jahre herangetragen werden, die für westliche Kunstmusik unumstößlich erscheinen. Vielmehr müssen die Rezeptions- und Verstehensmuster berücksichtigt werden, die in den Texten der chinesischen Musikforscher eine Rolle spielen.

Besonders aktiv in den 1980er Jahren war der Musikforscher Wang Anguo. In mehreren Artikeln äußerte er sich zur Situation der *xinchao*-Komponisten, deren Kompositionstechniken und zum Verhältnis zwischen Musik und Gesellschaft bzw. Publikum (vgl. Kap. 2.2.2.1).

Diese und andere Stimmen sollen in der vorliegenden Arbeit wiedergegeben und bei der Besprechung von Komponisten berücksichtigt werden. Denn auch wenn häufig der Vorwurf der politischen Befangenheit chinesischer Autoren als Argument dafür angeführt wird, dass diese in ihrer Aussagekraft weniger stark zu gewichten seien, so bilden sie doch den wichtigsten Teil eines Systems, das es erst einmal zu verstehen gilt, bevor Maßstäbe zugrunde gelegt werden, die mit der Situation Chinas in den 1980er Jahren wenig zu tun haben.

1.5 Ziel und Aufbau der Dissertation

Nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass es bereits einige grundlegende und gewichtige Publikationen gibt, die sich mit der Rezeption asiatischer Musik durch europäische und US-amerikanische Komponisten befasst haben und gleichsam einen „europäischen Blick

⁶⁰ Das Wort *renmin* 人民, wörtlich übersetzt als „Volk“, steht im Chinesischen für „Staatsvolk“ im Sinne der Kommunistischen Partei Chinas und schließt alle „fortschrittlichen Elemente“ im Gegensatz zu den „reaktionären Kräften“ ein.

auf Außereuropa“⁶¹ darzustellen suchten, hat die vorliegende Arbeit das umgekehrte Ziel, durch eine Konzentration auf den chinesischen Kontext der 1980er Jahre die Musikgeschichte Chinas im Verhältnis zur dominierenden europäischen Musikhistoriographie stärker in den Mittelpunkt zu stellen. Es soll dabei jene Perspektive eingenommen werden, die Hijiya-Kirschneireit als „gemäßigten Relationalismus“ bezeichnet. Dieser ist dadurch gekennzeichnet, dass in der Tendenz versucht wird, bestimmte musikalische Phänomene „im Bezugssystem ihrer eigenen Kultur und Epoche“⁶² zu verstehen und sie aus diesem Bezugssystem heraus zu beschreiben.

Ziel der Arbeit ist es somit, die Aufmerksamkeit aus Sicht der „westlichen Musikgeschichte“ auf den Empfängerkontext zu lenken und diesen dadurch in seiner Bedeutung zu stärken. Entscheidend für diese „aufnahmeorientierte Perspektive“ ist „weniger, was originelle Vorlage ist und wie deren Einfluss auf neu entstandene kulturelle Produkte gewertet wird“,⁶³ sondern vielmehr, welche Kontexte für die chinesischen Komponisten im Prozess des Erschaffens ihrer Werke von Bedeutung waren und was sie daraus gemacht haben.

Dazu gehört auch, sich mit jenen Kompositionen auseinanderzusetzen, die zwar im europäischen Musikdiskurs keine hervorgehobene Rolle spielen, da sie bestimmte Merkmale nicht aufweisen, die innerhalb Chinas jedoch als wichtige Werke angesehen werden.

So beginnt die Arbeit mit einer Einführung in die kompositionsästhetischen Hintergründe der älteren Komponistengeneration, von denen viele in den 1950er Jahren in der Sowjetunion ihre musikalische Ausbildung erhalten hatten und die in den 1980er Jahren

⁶¹ Peter Revers: Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 41), Stuttgart: Steiner 1997, S. 5. Vgl. für diesen Ansatz überdies Georgina Born/David Hesmondhalgh (Hg.): *Western music and its others. Difference, representation, and appropriation in music*, Berkeley: University of California Press 2000 sowie Jürgen Osterhammel: »Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860-1930«, in: *Geschichte & Gesellschaft* (38/01/2012), S. 86-132.

⁶² Irmela Hijiya-Kirschneireit: Was heißt: japanische Literatur verstehen? Zur modernen japanischen Literatur und Literaturkritik, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 20-21.

⁶³ Kim Jin-Ah: »Musik und Kulturtransfer. Ideen zu einem musikwissenschaftlichen Forschungsbereich«, in: Kim Jin-Ah (Hg.), *Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer*, Berlin: Ries & Erler 2014, S. 9-56, hier S. 16.

bisweilen ungebrochen an ihrem neoromantischen Kompositionsstil festhielten. Die negative und oftmals pauschalisierende Bewertung jener Kompositionen im „Westen“, deren stilistische Eigenarten als *pentatonic romanticism* bezeichnet werden,⁶⁴ lässt sich anhand verschiedener Publikationen nachvollziehen. Um eine neue Sichtweise auf bestimmte Werke zu ermöglichen, soll eine Quelle aus den 1950er Jahren besprochen werden: die musiktheoretische Schrift *Die Han-chinesischen Skalen und ihre Harmonik* (*Hanzu diaoshi jiqi hesheng* 汉族调式及其和声) von Li Yinghai aus dem Jahr 1959, in der er erstmals eine musiktheoretische Basis für die Verbindung „chinesischer“ Skalen und deren Harmonisierung legt.⁶⁵

Auch nach dem Tod Mao Zedongs verschwand die neoromantische Musik der älteren Komponisten nicht gänzlich von der Bildfläche. Zwar traten an die Seite jener Werke, welche das ästhetische Erbe Maos fortführten, solche hinzu, die verstärkt Elemente der europäischen und US-amerikanischen Avantgardemusik aufgriffen, allerdings spielten letztere im Konzertleben und in musikwissenschaftlichen Diskussionen innerhalb Chinas zunächst eine untergeordnete Rolle. Beispielhaft für den sich fortsetzenden Erfolg neoromantischer Musik in den 1980er Jahren steht das *Violinkonzert* (*Xiaotiqin xiezouqu* 小提琴协奏曲) von Du Mingxin aus dem Jahr 1982, das im „Westen“ so gut wie ignoriert wurde, in dieser Arbeit jedoch in seinen Besonderheiten besprochen werden soll.

Demgegenüber stehen im zweiten größeren Teil der Arbeit die Komponisten der chinesischen *xinchao* im Fokus, die einer Neubetrachtung unter stärkerer Berücksichtigung des chinesischen Kontexts unterzogen werden sollen. Ausgangspunkt dafür ist eine Analyse des chinesischen Diskurses. Die in chinesischen Zeitschriftenaufsätzen vorkommenden Schlüsselbegriffe stellen eine Grundlage bereit für eine Sicht auf die *xinchao*-Komponisten, die sich einer „chinesischen“ Perspektive annähert.⁶⁶ So wird es im einleitenden Teil über die *xinchao*-Komponisten zunächst um

⁶⁴ Barbara Mittler: *Dangerous tunes*, S. 33.

⁶⁵ Li Yinghai: 汉族调式及其和声 [Die Han-chinesischen musikalischen Modi und ihre Harmonik], Shanghai: Shanghai yishu chubanshe 1959.

⁶⁶ Es ist offenkundig, dass es eine solche Perspektive in Reinform ebenso wie eine „chinesische Kultur“ nicht geben kann. Wie durch die vielfältigen Prozesse im 20. Jahrhundert nicht mehr sinnvoll und kategorial zwischen dem „Westen“ und „China“ unterschieden werden kann, kann dies auch nicht für eine Sicht auf Musikgeschichte geschehen. Hier geht es vor allem um Tendenzen und eine neue Art der Schwerpunktsetzung.

die Begriffe der „Individualität“, des „nationalen Stils“, der „Volksmusik“, der „Autonomie“, der „Internationalität“ und der „westlichen Kompositionstechnik“ gehen, welche die chinesischen Diskussionen prägten. Das Begriffsfeld spielt für die Musik der 1980er Jahre insgesamt eine Rolle und wird im Verlauf immer wieder herangezogen.

Im Hauptteil der Arbeit werden darüber hinaus drei Komponisten im Zentrum der Ausarbeitungen stehen: Qu Xiaosong, He Xuntian und Chen Yi. Diese Komponisten verkörpern mit ihren Werken ein breites Spektrum musikalischen Schaffens der 1980er Jahre. Zwar ähnelt sich ihr biographischer Hintergrund insofern, als dass die Kulturrevolution für alle drei ein einschneidendes Moment und eine prägende Phase ihrer musikalischen Entwicklung darstellte, allerdings unterscheiden sie sich in ihrer konkreten musikalischen Erfahrungswelt und ihrem Kompositionsstil stark voneinander. Der Grund dafür, dass der wohl bekannteste Komponist der chinesischen *xinchao*, Tan Dun, nicht in diesem Maße besprochen wird, liegt vor allem darin begründet, dass Christian Utz und andere Autoren die Person Tan Dun und seine Werke bereits ausführlich besprochen haben⁶⁷ und daher der Reiz des Neuen verstärkt in den genannten Komponisten lag. Tatsächlich waren diese für die Entwicklung der chinesischen Avantgardemusik der 1980er Jahre aus musikästhetischer Sicht mindestens ebenso bedeutend wie Tan Dun, auch wenn sie später nicht dieselbe internationale Bekanntheit erlangen konnten.

Qu Xiaosong gibt sich in vielen Interviews als Komponist, der die „Natürlichkeit der Berge“ in seiner Musik auszudrücken vermag. Mit dieser Erzählung positioniert er sich im Kontext der chinesischen Kunstmusik als ein Komponist, der etwas ursprünglich Chinesisches, die chinesische Natur und Volksmusik, in seiner Musik auszudrücken vermag. Natürlichkeit und Volkstümlichkeit waren wiederum – wie man anhand verschiedener Zeitschriftenartikel nachvollziehen kann – wichtige Bewertungskriterien innerhalb des chinesischen Musikdiskurses, die Qu Xiaosong sich dadurch gleichsam selbst zuschrieb. Für sein Hauptwerk *Mong Dong* aus dem Jahr 1984 spielten allerdings noch ganz andere Kontexte eine Rolle, die ebenfalls reflektiert werden müssen, um ein tieferes Verständnis von der Denk- und Arbeitsweise des Komponisten zu gewinnen.

⁶⁷ Vgl. Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 232–486.

He Xuntian hingegen stellt sich selbst vor allem als „individueller“ Komponist dar. Individualität als Kategorie erhielt in den 1980er Jahren – in nicht unerheblichem Maße vorangetrieben durch eine neue Offenheit gegenüber westlichen Einflüssen – Einzug in den chinesischen Musikdiskurs. Auch wenn in den frühen Werken He Xuntians Individualität und Innovation im Sinne einer Abgrenzung gegenüber vorherrschenden Normen nur eine untergeordnete Rolle spielten, so zeigen sich gerade in seinen späteren Kompositionen Ansätze davon, was He Xuntian mit dem Begriff der Individualität in seinen Werken meinte.

Chen Yi, die dritte der Komponisten im Hauptteil der Arbeit, wurde zunächst geprägt durch ihren frühen Kontakt mit westlicher klassischer Musik und das „westliche“ Klavier. Für sie spielte die Internationalisierung, die schon vor den 1980er Jahren in China begonnen hatte, eine wichtige Rolle. An dem Weg der Komponistin und den Kompositionen Chen Yis lässt sich die Unmöglichkeit eindeutiger und unumstößlicher kultureller Zugehörigkeiten im China der 1980er Jahre aufzeigen. Die Kategorien des „Eigenen“ und „Fremden“ sind bei ihr – wie auch bei den anderen Komponisten – kaum eindeutig trennbar, durchlaufen in der Musik selbst Transformationen und werden transzendierend überwunden.

Was die vorliegende Arbeit leisten soll, ist, eine neue Perspektive auf die Kunstmusik der 1980er Jahre bereitzustellen. Durch die Einbeziehung von Primärtexten aus China stellt sie den chinesischen Kontext ins Zentrum. Darüber hinaus zeigt sie die Entwicklungen und Strömungen der chinesischen Kunstmusik, in der das als „Eigenes“ und „Fremdes“ Wahrgenommene beständig erweitert, verschoben, transformiert und letztlich auch überwunden wird.

2 Die chinesische Kunstmusik der 1980er Jahre: Generationskonflikte, Aushandlungsprozesse und Neubestimmung

2.1 Die ältere Generation chinesischer Komponisten in den 1980er Jahren

2.1.1 Historische Voraussetzungen

Bei den vielen Impulsen, die insbesondere von der chinesischen *xinchao* ausgingen, wird häufig die Rolle der älteren Komponisten in den 1980er Jahren übersehen. Wenn im Folgenden von der „älteren Generation“ die Rede ist, so meint dies jene Komponisten, welche in den 1980er Jahren als die bereits Etablierten galten, die an den Konservatorien als Professoren und Lehrkräfte tätig waren und welche die bestehenden Orchester und Opnensembles mit Stücken versorgten. Repräsentativ für sie stehen unter anderem Du Mingxin (*1928), Luo Zhongrong (*1924) und Zhu Jian'er (*1922), die alle in den 1920er Jahren geboren wurden. Die Lebensrealität dieser Komponisten, die sich ihren Weg durch die teils von immensen Schwierigkeiten geprägte chinesische Kulturlandschaft des 20. Jahrhunderts bahnen mussten, unterschied sich in vielen Aspekten stark von jener der jüngeren Generation, welche in den 1980er Jahren erst ihre musikalische Ausbildung begann. So waren die politischen Ereignisse in der Entwicklung des Landes seit den Reformbewegungen um das Jahr 1919 für sie nicht bloß abstrakte Ereignisse, sondern durchlebte Wirklichkeit. Der Zweite Japanisch-Chinesische Krieg 1937–1945, die Gründung der Volksrepublik Chinas 1949, der Große Sprung nach vorn in den 1950er Jahren und schließlich die „Große Proletarische Kulturrevolution“ markierten für sie konkrete Einschnitte in ihrem Leben.

Für die kompositorische Entwicklung der älteren Generation war insbesondere die Beziehung Chinas zur Sowjetunion, dem kommunistischen Nachbarstaat, bedeutsam. Schon in den 1930er Jahren war der aus der Sowjetunion emigrierte Komponist und Pianist Alexander Tscherepnin (1899–1977) eine prägende Figur im Shanghaier Musikleben gewesen.⁶⁸ Später gingen vermehrt chinesische Komponisten in die Sowjetunion, um dort ihre kompositorische Ausbildung anzufangen respektive fortzusetzen. Zhu Jian'er studierte von 1955 bis 1960 am Staatlichen Tschaikowski-

⁶⁸ Vgl. Willi Reich: Alexander Tscherepnin, Bonn: M. P. Belaieff 1970, S. 39-48.

Konservatorium in Moskau. Auch Du Mingxin verbrachte dort vier Jahre. Die Einschreibung an den sowjetischen Konservatorien ermöglichte den chinesischen Komponisten einen Ausbildungsstandard, der deutlich über jenem in China lag. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Komponisten der älteren Generation, die in Moskau studiert hatten, maßgeblich an der Entwicklung jener Musik beteiligt waren, welche später eine zentrale Rolle im kulturpolitischen System Mao Zedongs spielen sollte.⁶⁹

Denn spätestens als 1949 das „neue China“ ausgerufen wurde, folgte das Land dem sowjetischen Ansatz, die Künste verstärkt zu zentralisieren, wofür neben Literatur und Kunst auch eine neue Musik gebraucht wurde.⁷⁰ Die Leitlinien Mao Zedongs, welche er auf dem Yan'an-Forum für Literatur und Kunst im Jahr 1942 vorstellte, hatten zur Folge, dass bald zahlreiche Kompositionen mit pentatonischen Melodien, unterlegt mit westlicher Funktionsharmonik, entstanden. Musik wurde zum Spielball der Politik und viele Kompositionen trugen Überschriften, die direkt mit dem „Kampf für die kommunistische Revolution“ in Verbindung standen wie Wang Yipings (1919–99) *Tanz des tapferen Soldaten* (*Pixiu wuqu* 貔貅舞曲) aus dem Jahr 1954, *Ich bin ein Soldat* (*Wo shi yige bing* 我是一个兵) von Chu Wanghua (*1941) sowie Qu Weis (1917–2002) *Die rote Garde am Honglu See* (*Honglu chiweidui* 洪湖赤卫队).⁷¹ Oder sie bezogen sich auf die Natur und das naturverbundene Landleben, welches in dieser Zeit stark idealisiert wurde. Dazu zählen Ma Sicongs (1912–87) *Lied aus dem Gebirgswald* (*Shanlin zhi ge* 山林之歌), Du Mingxins *Neues Berglied* (*Xin shan'ge* 新山歌) oder Li Huanzhis (1919–2000) *Frühlingsouvertüre* (*Chunjie xuqu* 春节序曲). Im Jahr 1960 schrieb Zhu Jian'er ein Chorwerk mit dem Titel *Verse eines Helden* (*Yingxiong de shipian* 英雄的诗篇), in dem er Passagen aus den Reden Mao Zedongs vertonte. Wie wichtig das der Musik zugrundeliegendes Programm war, zeigt sich an der Tatsache, dass das bekannte *Yellow River Piano Concerto* (*Huanghe gangqin xiezouqu* 黄河钢琴协奏曲) nach seiner

⁶⁹ Vgl. hierzu Barbara Mittler: A continuous revolution, S. 39-128.

⁷⁰ In der *Renmin yinyue* erschien der Artikel des Autors Cong Qun: »展开向苏联音乐学习的热潮 [Entfaltung einer Massenkampagne in Bezug auf das Studium russischer Musik]«, in: *Renmin yinyue* (03/1950), S. 6-10. Darin beschäftigte er sich mit der Frage, inwiefern das sowjetische Modell auf China übertragbar sei.

⁷¹ Dies wurde teilweise musiktheoretisch aufgearbeitet, wie ein Artikel aus den 1950er Jahren zeigt: He Fang: »如何写好战士歌曲 [Wie man gute Soldatenlieder schreibt]«, in: *Renmin yinyue* (01/1950), S. 12-13.

Entstehung 1968/69 teilweise mit einer Projektion von Textpassagen aufgeführt wurde, in denen der „Inhalt“ der einzelnen musikalischen Abschnitte „erklärt“ wurde.⁷²

2.1.2 Li Yinghais *Die Han-chinesischen musikalischen Modi und ihre Harmonik*

Die Harmonisierung von „chinesischen Melodien“ stellte die Komponisten der frühen Volksrepublikzeit vor nicht unerhebliche Schwierigkeiten:

„Die Frage der Harmonik wurde dabei freilich höchst akut, da aus der traditionellen heterophonen Praxis kaum harmonische Modelle zu gewinnen waren. Während frühere Stücke meist – analog zu früheren europäischen Harmonisierungen ostasiatischer Melodien [...] – den chinesischen Melodien einfache dur-moll-tonale Harmonien unterlegten, wurde in den 1950er Jahren eine neue Methode entwickelt, die Wang Zhenya und Li Yinghai als *Hanzu diaoshi hesheng* (»Han-chinesische musikalische Modi und Harmonien«) bezeichneten[.]“⁷³

Tatsächlich waren Wang Zhenya und Li Yinghai Pioniere in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Harmonisierung „chinesischer“ Modi. Li studierte zunächst Komposition am Konservatorium in Nanjing, an dem er 1948 sein Studium abschloss. Weitere Stationen führten ihn über das Konservatorium für Musik in Hunan und das Shanghaier Konservatorium für Musik in den 1980er Jahren nach Peking, wo er Vize-Präsident des China Conservatory of Music wurde. In Peking unterrichtete er u.a. am Zentralen Konservatorium für Musik den später wohl berühmtesten *xinchao*-Komponisten Tan Dun.⁷⁴

Li Yinghais Buch *Die Han-chinesischen musikalischen Modi und ihre Harmonik* (*Hanzu diaoshi jiqi hesheng* 汉族调式及其和声)⁷⁵ aus dem Jahr 1959, das Frank Kouwenhoven als „theoretical basis [...] to create a harmonic language within the realm of pentatonicism itself“⁷⁶ bezeichnete, soll hier detaillierter besprochen werden.

⁷² Zhang Shi-gu: Chinese and Western influences upon piano music in China. Dissertation, Tucson: The University of Arizona 1993, S. 54.

⁷³ Christian Utz: Komponieren im Kontext der Globalisierung, S. 118.

⁷⁴ Christian Utz: Neue Musik und Interkulturalität, S. 350.

⁷⁵ Li Yinghai: 汉族调式及其和声 [Die Han-chinesischen musikalischen Modi und ihre Harmonik].

⁷⁶ Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (II). Madly singing in the mountains« (02/1991), S. 59.

Die musiktheoretische Schrift Lis beleuchtet systematisch die Problematik der Verbindung zwischen Han-chinesischen Skalen⁷⁷ und harmonischen Strukturen und damit „one of the most prominent dilemmas for the twentieth century Chinese composers.“⁷⁸ Als Ziel der Publikation formuliert Li den Anspruch, zur „Entwicklung der chinesischen Musik“ beizutragen.⁷⁹ Dazu sei es notwendig, das Problem einer Harmonik mit chinesischen Charakteristika zu lösen:

民族和声问题，是我国音乐工作者在研究音乐的民族风格时经常涉及到的一个重要问题。解决这个问题必须研究民族固有的调式，而不能照搬西洋传统。汉族是我国的主要民族，音乐文化历史悠久、影响也大，而和声处理上的困难却又最多。因此研究汉族调式及其和声，对发展我国音乐文化具有很大的意义。⁸⁰

„Die Frage der nationalen Harmonik ist eine wichtige Frage, auf welche die in unserem Land mit Musik arbeitenden [Forscher], die den nationalen Stil untersuchen, häufig stoßen. Um das Problem zu lösen, muss man die Skalen untersuchen, die einer nationalen Gruppe ureigen sind und darf nicht westliche Traditionen kopieren. Die Han-Nationalität ist die wichtigste Nationalität unseres Landes. Die Geschichte ihrer Musikkultur ist uralt, ihr Einfluss groß. Trotzdem gibt es [hier] die meisten Schwierigkeiten, die im Bereich der Harmonik auftreten. Daher hat die Erforschung Han-chinesischer Modi und Harmonien für die Entwicklung der Musikkultur unseres Landes eine sehr große Bedeutung.“

Li sieht ein Problem seiner Zeit darin begründet, dass die chinesischen Komponisten bisher lediglich die Harmonielehren der westlichen klassisch-romantischen Epoche herangezogen und diese ohne angemessene Adaptionen auf chinesische Melodien übertragen hätten. Auf diese Weise würde weder die Harmonik noch die Melodik einen

⁷⁷ In der Publikation bleibt Li auf problematische Weise Rechenschaft darüber schuldig, was genau die Musik der „Han-Chinesen“ sei, wie sich diese von anderen Musikformen Chinas unterscheidet und welche Quellen seinen Ausarbeitungen auf dieser „Basis“ zugrunde liegen.

⁷⁸ Nancy Y. Rao: »Hearing pentatonicism through serialism: integrating different traditions in Chinese contemporary music«, in: Perspectives of new music (40/02/2002), S. 190-231, hier S. 192.

⁷⁹ Dabei bezieht sich Li in der Einleitung zu seiner Publikation *Die Han-chinesischen musikalischen Modi und Harmonik* explizit auf Mao Zedongs Yan'an-Reden und verweist darauf, dass Mao in ihnen bereits die Richtung für die Entwicklung der chinesischen Musik vorgegeben habe. Siehe Li Yinghai: 汉族调式及其和声 [Die Han-chinesischen musikalischen Modi und ihre Harmonik], S. 4.

⁸⁰ Ebd., S. 2. Es muss dabei beachtet werden, dass der Terminus *minzu* (民族) sowohl „Nationalität“ und „national“ bedeutet als auch „Ethnie“ bzw. „ethnisch“, so dass von Fall zu Fall abgewogen werden muss, welche Übersetzung der intendierten Bedeutung am nächsten kommt.

gelungenen Eindruck machen, so dass die Frage nach einem überzeugenden chinesischen Nationalstil weiterhin existiere.⁸¹

Im Sinne des Leitspruchs „das Chinesische als Basis, das Westliche zur Anwendung“ (*zhongti xiyong* 中体西用), setzt Li Yinghais Lösung bei den musikalischen Grundbausteinen an. So analysiert er im ersten Teil seiner Publikation zunächst die Besonderheiten der verschiedenen chinesischen Modi und Skalen. Er beginnt mit der Beschaffenheit der grundlegenden pentatonischen Skalen, die sich jeweils durch die verschiedenen Anfangstöne und daraus ergebende unterschiedliche Position der kleinen Terz unterscheiden (in der Abbildung gekennzeichnet durch □□). Die Ausgangstöne *Gong* 宫, *Shang* 商, *Jue* 角, *Zhi* 徵 und *Yu* 羽⁸² bilden die Basis der Skalen. Auf ihnen bauen die fünf Modi (*diaoshi* 调式) auf:

“^”大二度(二律)
“-”小三度(三律)

宫调式: 宫 商 角 徵 羽 宫
商调式: 商 角 徵 羽 宫 商
角调式: 角 徵 羽 宫 商 角
徵调式: 徵 羽 宫 商 角 徵
羽调式: 羽 宫 商 角 徵 羽

Abbildung 1: Die fünf chinesischen Modi (*diaoshi* 调式)⁸³

Wichtig dabei ist, dass die Modi transponierbar sind, dass also auch der *Gong*-Modus auf jedem anderen Ton beginnend möglich ist. Neben den fünftönigen Skalen stellt Li auch siebentönige Skalen vor. Sie entstehen durch verschiedene „Ergänzungstöne“ zu den fünftönigen Modi. Beispielhaft führt er drei Möglichkeiten an, um eine – was die Tonhöhen betrifft – identische diatonische Skala zu bilden.⁸⁴ Die unterschiedliche

⁸¹ Ebd., S. 3.

⁸² In dieser Reihenfolge von oben nach unten aufgeführt in Abbildung 1.

⁸³ Li Yinghai: 汉族调式及其和声 [Die Han-chinesischen musikalischen Modi und ihre Harmonik], S. 9.

⁸⁴ Interessanter Weise verwendet er an dieser Stelle die Tonbezeichnung D, um den Anfangston zu markieren.

Beschaffenheit der drei Skalen mit demselben klingenden Ergebnis ergibt sich wie folgt: Es werden entweder zum fünftönigen *Shang*-Modus auf d (siehe [I] in Abbildung 1) die Töne fis (*bianzhi* 变徵) und h (*biangong* 变宫) ergänzt, im *Zhi*-Modus auf g [II] die Töne fis (*biangong* 变宫) und c (*bian* 变) oder zum *Gong*-Modus auf d [III] die Töne g (*bian* 变) und c (*run* 闰):

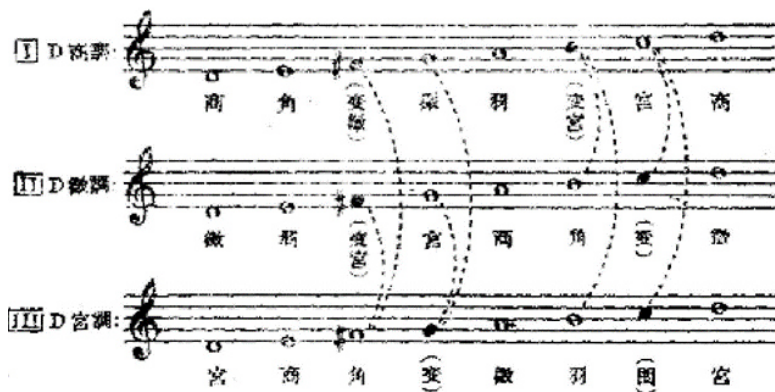


Abbildung 2: Drei erweiterte pentatonische Modi mit dem gleichen klanglichen Ergebnis⁸⁵

Die Abbildung verdeutlicht die Ambivalenz möglicher Zentraltöne innerhalb der Skalen. Dies wird vor allem dann bedeutsam, wenn es in einem zweiten Schritt um die Analyse chinesischer Melodien geht. Denn in ihnen haben die „gleichen“ Töne, abgeleitet aus den verschiedenen Skalen, eine unterschiedliche „Bedeutung“. So konstatiert Li Yinghai, die Beschaffenheit der drei siebentönigen Skalen betreffend, Folgendes:

因为它们五声骨于不同，故不能把“正音”和“偏音”等同起来。这是从听觉上就能解决的，所以我们要了解到七声和五声的这种关系，不要把七声独立地脱离了五声来看，更不能单纯从音阶比较来看调式。⁸⁶

„Weil das Rahmengerüst ihrer fünftönigen Skalen unterschiedlich ist, kann man ihre ‚Haupttöne‘ und ‚Nebentöne‘ nicht gleichsetzen. Diese kann man erst durch sein Hörgefühl [unterscheiden]. Deshalb müssen wir die Art der Beziehung zwischen fünf Tönen und sieben Tönen verstehen und nicht die siebentönige Skala unabhängig von der fünftönigen betrachten. Erst recht kann man nicht aufgrund der Töne auf den [dahinterstehenden] Modus schließen.“

⁸⁵ Li Yinghai: 汉族调式及其和声 [Die Han-chinesischen musikalischen Modi und ihre Harmonik], S. 28.

⁸⁶ Ebd., S. 28-29.

Die Melodien, die jeweils auf den verschiedenen Skalen beruhen, unterscheiden sich in ihren Zentraltönen und melodischen Strebungen. Selbst wenn die Töne identisch sind, werden unterschiedliche Zentraltöne betont.

Im zweiten Teil der musiktheoretischen Schrift stellt Li Yinghai, aufbauend auf den im ersten Abschnitt vorgestellten Skalen, Möglichkeiten vor, wie diese mit Harmonik in Verbindung gebracht werden bzw. wie harmonische Strukturen aus den Skalen selbst abgeleitet werden können. Dabei geht Li systematisch die fünf Modi des Anfangs durch und bildet auf diesen Akkorde. In leicht abgewandelter Reihenfolge, dabei vor allem einem didaktischen Plan folgend, behandelt er die Modi *Yu* 羽, *Gong* 宫, *Shang* 商, *Zhi* 徵 und *Jue* 角. Das westliche Dur-Moll-tonale System sowie die Theorie der Funktionsharmonik dienen ihm bei diesem Unterfangen immer wieder als Bezugsrahmen.

Seine Systematik besteht zunächst darin, Dreiklänge über die einzelnen Töne der siebentönigen Skalen zu schichten. Dies wird im ersten Abschnitt des zweiten Kapitels anhand des auf sieben Töne erweiterten *Yu*-Modus verdeutlicht. Die Grundtöne hier sind a, c, d, e, g. Im traditionellen *Yu*-Modus (*Chuantong yu diaoshi* 传统羽调式) werden diese erweitert um die Töne h und fis, im *Qingyue Yu*-Modus (*Qingyue yu diaoshi* 清乐羽调式) um die Töne h und f, im *Yanyue Yu*-Modus (*Yanyue yu diaoshi* 燕乐羽调式) um die Töne b und f.⁸⁷ Die Dreiklänge, die sich daraus ergeben, unterscheiden sich durch die unterschiedlichen Ergänzungstöne und die daraus resultierenden Unterschiede in der Anordnung kleiner oder großer Terzen:

⁸⁷ Zu sehen in Abbildung 3 (I-III).



Abbildung 3: Erweiterung pentatonischer Skalen und deren Harmonisierung⁸⁸

Dass Li Yinghai von Beginn an die westliche Funktionsharmonik und das sowjetische Stufenmodell als Bezugssysteme im Kopf hatte, zeigt sich daran, dass die I., IV. und V. Stufe der jeweiligen Skalen mit den Funktionsbezeichnungen t, s (S) und d versehen sind. Die Voraussetzungen, unter denen das Funktionssystem in Europa bzw. das Stufenmodell in der Sowjetunion entstanden, werden jedoch nicht weiter reflektiert.

Als Veranschaulichung der Theorie stellt Li Yinghai zahllose Varianten von Akkordverbindungen und Kadenzen vor, die zeigen sollen, wie ein situativ korrekter Umgang mit den aus den Skalen gewonnenen Akkorden aussehen kann. Anhand konkreter Kompositionsbeispiele zeigt Li, wie Melodien aus den jeweiligen Skalen in bestimmten Kompositionen harmonisiert wurden. Zusätzlich gibt er selbst Beispiele, wie die Harmonisierung des Volkslieds *Der seidene Vorhang* (*Xiu chuanglian* 绣窗帘) aus Hebei:

⁸⁸ Li Yinghai: 汉族调式及其和声 [Die Han-chinesischen musikalischen Modi und ihre Harmonik], S. 134.



Abbildung 4: Harmonisierung des Volkslieds *Der seidene Vorhang* (*Xiu chuanglian* 绣窗帘)⁸⁹

Der *Yu*-Modus auf dem Ton *cis* zeigt sich spätestens am Schluss des Liedes mit dem Schlusston *cis* und der Skala *cis, e, fis, gis, h* deutlich. Der Tonvorrat sowohl der Melodie als auch der Begleitung ergibt sich hier ausschließlich aus den fünf Tönen des „reinen“ *Yu*-Modus. Lediglich im drittletzten Takt erweitert der Ton *Ais* den Tonvorrat, um zur Terz der Dominante überzuleiten, und bildet so kurzzeitig einen Akkord, der als Dur-Subdominante gekennzeichnet ist. Die Dominante hingegen bleibt in Moll. An ihr treten die Besonderheiten der Harmonisierung des *Yu*-Modus und mit ihnen einhergehend dessen spezieller „Klang“ zutage. Dabei betont Li, dass es sich bei den Ausführungen lediglich um Möglichkeiten handelt und auch bei den vorgestellten Kadenzten nur um Vorschläge, die keinesfalls als endgültige oder einzig mögliche Versionen angesehen werden sollten.⁹⁰ Immer wieder hebt Li als Besonderheit der chinesischen Melodien und deren Harmonisierung hervor, dass nicht nur die Beziehung zum Grundton ausschlaggebend sei, sondern dass mehrere Töne als gleichberechtigte Zentraltöne dienen können.⁹¹

Insgesamt kann die Publikation Li Yinghais als Versuch gedeutet werden, die Problematik der Verbindung von chinesischen Skalen bzw. den daraus abgeleiteten Melodien mit funktionaler Harmonik zu lösen. Tatsächlich schaffte es Li, das Problem systematisch aufzuarbeiten und dadurch eine Grundlage für die chinesischen Komponisten bereitzustellen.

⁸⁹ Ebd., S. 141.

⁹⁰ Ebd., S. 222.

⁹¹ Ebd., S. 223. Siehe auch die Harmonisierung am Beispiel des Violinkonzerts *Butterfly Lovers*.

Seine Abhandlung ist sicherlich im politischen Kontext seiner Zeit zu betrachten. Nicht ohne Grund spielt das Thema „Nationalmusik“ bei Li eine hervorgehobene Rolle. Was die Bedeutung der Schrift für die kompositorische Entwicklung innerhalb Chinas und deren Verbreitung unter Komponisten betrifft, so gibt es diesbezüglich divergierende Einschätzungen. Christian Utz konstatiert:

„[Li Yinghais] System wurde auch in den Werken für westliche Instrumente auf breiter Basis angewandt und ist in der Musik für die chinesischen Sinfonieorchester in Grundzügen bis zur Gegenwart in Gebrauch, auch wenn chromatische Alterationen seit den 1980er Jahren häufiger eingesetzt wurden.“⁹²

Bei Chan Hing-Yans Artikel in der *Garland Encyclopedia of World Music* heißt es hingegen:

„Li tried to create a harmonic syntax solely within the compass of Chinese modes. His influence was limited to a small group of composers, mostly trained either at the Shanghai Conservatory of Music or at the China Conservatory of Music in Beijing. In actual practice, most composers, including Li, relied on diatonicism and Western harmony.“⁹³

Tatsächlich ist die Verbreitung der Publikation an den großen Konservatorien in Peking und Shanghai, die stets richtungsweisend für die vielen kleineren Institutionen des Landes waren, nicht zu unterschätzen. Lis theoretische Abhandlung ist dort auch heute noch – in der mittlerweile neusten Auflage aus dem Jahr 2001 – den älteren und jungen Komponisten bekannt.

Nicht zuletzt beeinflusste sie, wie auch Chan Hing-Yan nicht unerwähnt lässt,⁹⁴ die Entstehung des in China wohl berühmtesten Violinkonzerts: das *Liang Zhu Violinkonzert* (*Liangzhu xiaotiqin xiezouqu* 梁祝小提琴协奏曲), bekannt als *Butterfly Lovers* von He Zhanhao (*1933) und Chen Gang (*1935), ebenfalls aus dem Jahr 1959. Dieses wurde bald nach seiner Fertigstellung als eine Komposition, welche die „eigene symphonische

⁹² Christian Utz: *Komponieren im Kontext der Globalisierung*, S. 118. Auch heute noch ist das System an den Musikhochschulen Chinas den jüngeren Komponisten unmittelbar bekannt.

⁹³ Chan Hing-Yan: »Syncretic Traditions and Western Idioms: Composers and Works«, in: *The Garland encyclopedia of world music. East Asia. China, Japan, and Korea*, New York: Routledge 2002, S. 345-352, hier S. 348.

⁹⁴ Ebd., S. 349.

Musik“⁹⁵ Chinas repräsentiere, bezeichnet. Das Programm der liebenden Schmetterlinge des Stücks wurde von offizieller Seite vor den zwei weiteren Vorschlägen, „Die ganze Nation bewaffnet“ und „Eine große Produktion von Stahl und Eisen“, welche offensichtlich auf die kommunistische Ideologie der Soldaten und Arbeiter abgestimmt waren, ausgewählt.⁹⁶ Umso erstaunlicher ist, dass die Aufführung des Konzerts während der Kulturrevolution verboten wurde mit der Begründung, es sei zu „westlich“. Der Titel des Stücks bezieht sich auf die Sage von Liang Shanbo und Zhu Yingtai. Es ist eine Liebesgeschichte, in der sich die beiden Liebenden, denen die Heirat verwehrt wird, am Schluss in Schmetterlinge verwandeln und auf diese Weise bis in Ewigkeit vereint bleiben. Im Konzert wird die programmatische Dimension in drei Teilen entfaltet, die man mit „Das Verlieben“, „Verbot der Heirat“ und „Transformation“ beschreiben kann und die somit die Geschichte der Volkssage nachzeichnen. Die dem Konzert zugrunde liegende Sonatenform spiegelt die außermusikalische Dramaturgie wider.⁹⁷ Der Stil des Konzerts mit seinen größtenteils pentatonischen Melodien im reich besetzten Sinfonieorchester ist repräsentativ für den Kompositionsstil während der Maozeit. Besonders interessant in Bezug auf die Erkenntnisse in Li Yinghais *Die Han-chinesischen musikalischen Modi und ihre Harmonien* ist die harmonische Aussetzung des Anfangsthemas des Konzerts. Nach einer kurzen Einleitung durch das Orchester kommt es zum Einsatz der Solovioline, die das erste Thema des Konzerts über 18 Takte in mehreren Wiederholungen ausbreitet. Dabei bleibt die melodische und harmonische Ausrichtung relativ offen. Die Ambiguität hinsichtlich der Grundtonbezogenheit, die Li Yinghai in seiner Publikation beschreibt, wird schnell erkennbar:

⁹⁵ Ju Enhui: »从小提琴协奏曲《梁祝》想到的几个问题 [Einige Fragen ausgehend vom Violinkonzert ‚Butterfly Lovers‘]«, in: Renmin yinyue (07/1962), S. 16-17, hier S. 16. Der Zusatz „symphonisch“ verweist dabei lediglich auf die Besetzung des Orchesters.

⁹⁶ Chien Shan-Ken: *The Butterfly Lovers' Violin Concerto by Zhanhao He and Gang Chen*. Dissertation, Lawrence: University of Kansas 2014, S. 9.

⁹⁷ Vgl. hierzu: Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*, 183ff.

Abbildung 5: He Zhanhao und Chen Gang, *Butterfly Lovers*, Violine und Orchester, T. 12–16

Stört das e im ersten Takt eine funktionsharmonische Deutung mit einer Tonika in G-Dur, bleiben auch die folgenden Takte im Hinblick auf eine Einteilung in Dur und Moll ambivalent. Erst eine Anwendung des Systems Li Yinghais bietet eine plausiblere Interpretation.

So kann man den Anfang als eine Überleitung vom *Gong*-Modus auf G, der eben auch den Ton e beinhaltet, zum *Zhi*-Modus auf dem Ton D deuten. Damit würden sich die für pentatonische Skalen und deren Harmonisierung typischen Sekundreibungen erklären, die auch die „Tonika-Akkorde“ klangfarblich anreichern. Andererseits gibt es durchaus auch eindeutig auf den Prinzipien der Funktionstheorie basierende Akkordverbindungen und die Strebungen der einzelnen Töne der Akkorde, wie sie in der westlichen Theorie des vierstimmigen Satzes gelehrt werden, finden in der Aussetzung Berücksichtigung.

Am *Liang Zhu* Violinkonzert wird deutlich, dass eine reine Konzentration auf einen Grundton in Dur oder Moll der harmonischen Aussetzung nicht gerecht wird. Vielmehr spielen die verschiedenen Zentraltöne der pentatonischen Modi eine Rolle. Die Akkorde, die sich über diese schichten lassen, bilden die Grundlage für die harmonische Begleitstruktur. Hier zeigt sich der besondere Kontext chinesischer Komponisten, den man in der Analyse der Werke berücksichtigen muss.

2.1.3 Exkurs: Zum Begriff *pentatonic romanticism*

Eine Bezeichnung, die sich für die vielen Werke aus der Maozeit etabliert hat, ist der Ausdruck *pentatonic romanticism*. Er geht auf die Sinologin Barbara Mittler zurück, die ihn wie folgt definiert:

„I have coined the expression *pentatonic romanticism* to describe a kind of music employing a harmonic framework reminiscent of the musical language of the late nineteenth century to accompany Chinese pentatonic melodies.“⁹⁸

Mag eine Einordnung des Stils als Verbindung von „chinesischen pentatonischen Melodien“ und „westlicher Harmonik des 19. Jahrhunderts“, wie Barbara Mittler sie vornimmt, zunächst hilfreich sein, um sich im Dickicht musikalischen Schaffens aus dem chinesischen Raum eine Orientierung zu verschaffen, so erscheint eine nachträgliche Differenzierung notwendig.

Unter dem Überbegriff *pentatonic romanticism* werden meist ganz unterschiedliche Werke zusammengefasst und dadurch tendenziell in ihrem historischen und gattungsspezifischen Kontext verkürzt dargestellt. Auch wenn sich der Klangeindruck und der musikalische Gestus von Kompositionen wie dem *Yellow River Piano Concerto* und dem *Butterfly Lovers* Violinkonzert in der Tat ähneln, so bleiben die Spezifika der Werke doch meist unerforscht. Diese können in unterschiedlichen Bereichen zu finden sein: In der Entstehungsgeschichte, dem historischen und soziokulturellen Kontext, in der formalen Anlage oder auch in der klangfarblichen Disposition. Nicht zuletzt bleibt die Frage, *wie genau* chinesische Melodien mit Harmonik unterlegt werden und welche Akkordfolgen bzw. tonartliche Zusammenhänge auf Mikro- und Makroebene dominieren, bei der ersten Einordnung unter der Überschrift *pentatonic romanticism* häufig unbeantwortet.

Ein zweiter problematischer Punkt, der eng mit dem Begriff zusammenhängt, ist die Diskussion um „authentische“ westliche und „authentische“ chinesische Musik. So schreibt beispielsweise Frank Kouwenhoven über die chinesischen Sinfonien des 20. Jahrhunderts:

⁹⁸ Barbara Mittler: *Dangerous tunes*, S. 33.

„The Chinese symphonists succeeded only in adopting the empty shell of the Western symphony, not in mastering its inner logic and harmonic essence. It is no exaggeration to say that they missed out the very backbone of symphonic art.“⁹⁹

Dieser Aussage liegt eine bestimmte Vorstellung über Original und Fälschung sowie über Authentizität und Nicht-Authentizität zugrunde, der sich zahlreiche Komponisten anschließen. Auch Chen Qigang, der 1984 nach Frankreich übersiedelte und dort Schüler von Olivier Messiaen wurde, stellt polemisierend fest:

„Only when I left China, I found out that all those Yellow River Cantatas and Butterfly Violin Concertos were not at all Chinese music. I heard some Hollywood trash and my eyes were opened. Their music was just a cheap replica of such compositions...“¹⁰⁰

Nimmt man diese Haltung ein, dann entsprechen die meisten chinesischen Kompositionen aus der Zeit nach 1949 weder den Kriterien, welche durch die „eigene Tradition“ chinesischer folkloristischer Musik oder der höfischen Gelehrtentradition übermittelt wurden, noch den spezifischen Erwartungen westlicher Kunstmusik – ganz zu schweigen von jenen der Avantgardeästhetik nach dem 2. Weltkrieg. Die Kompositionen werden unter diesem Blickwinkel als „Nachahmungen“ eingestuft. Christian Utz hebt den in seiner Sicht oberflächlichen Charakter des *pentatonic romanticism* hervor,¹⁰¹ den er ebenso wie im musikalischen Exotismus darin begründet sieht, dass die Komponisten sich nicht auf tiefgehende Art und Weise mit den fremden Materialien auseinandersetzen würden.¹⁰² In diesem Sinne stellt die Musik des *pentatonic romanticism*, sofern sie sich nicht primär auf westliche Kunstmusik bezieht, durch ihre Entfernung zur „originalen“ chinesischen Musik eine Art „Selbst-Exotisierung“ dar. Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob im chinesischen Kontext die Kategorien des „Originalen“ und der „Nachahmung“ überhaupt so stark ins Gewicht fallen, wie es im westlichen Kunstmusikdiskurs angenommen wird. Der Frage „Who isn’t faking it?“ nachgehend, kommt z. B. der Hongkonger Musikwissenschaftler und Komponist Samson Young zu dem Schluss: „In the context of contemporary Chinese music, there

⁹⁹ Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (II). Madly singing in the mountains« (02/1991), S. 59.

¹⁰⁰ Chen Qigang zitiert nach Barbara Mittler: *Dangerous tunes*, S. 276.

¹⁰¹ Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 43-49.

¹⁰² Zum Thema des musikalischen Exotismus siehe außerdem: Timothy D. Taylor: *Beyond exoticism. Western music and the world*, Durham u. a.: Duke University Press 2007 und Ralph P. Locke: *Music and the exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.

are even more reasons to be critical of authenticity both as a creative goal and an analytical focus.“¹⁰³

Auch Stefan Menzel plädiert deshalb dafür, die Leistungen u. a. der chinesischen Komponisten differenzierter zu betrachten:

„Kompositionsästhetische Querlinien zum westlichen Exotismus und Archaismus, wie ihn z. B. der Begriff *pentatonic romanticism* voraussetzt, in noch stärkerem Maße aber die Ausweitung dieser Querlinien zu Kausalbeziehungen, verstellen den Blick für die spezifischen kulturästhetischen Voraussetzungen, unter denen die erwähnten Kompositionen versuchten, ein ganzheitliches Wirklichkeitsideal zu entwickeln. Diese Kompositionsmittel – irrelevant, ob sie nun einem Ravel, Smetana oder Dvořák abgeschaut wurden – zeugen von einer ausgeprägten Sensibilität für die Verfassung des zeitgenössischen ästhetischen Bewusstseins.“¹⁰⁴

Bei der Beurteilung „asiatischer“ Kompositionen müssten laut Menzel die zeitgeschichtlichen Voraussetzungen, unter denen diese entstanden sind, stärker berücksichtigt und reflektiert werden. Dabei sollten seiner Meinung nach nicht vorschnell Querverbindungen zu westlichen Komponisten gezogen werden. Diese „Kausalbeziehungen“ sind in der Tat ein Hauptgrund dafür, dass den chinesischen Kompositionen neben dem Aspekt fehlender „Authentizität“ auch das Laster des Verspäteten anhaftet.

Tatsächlich fallen unter die übergeordnete Kategorie des *pentatonic romanticism* ganz unterschiedliche Werke, die es in ihren Besonderheiten und musikästhetischen Prinzipien durchaus wert sind, näher betrachtet zu werden.

2.1.4 Du Mingxins *Violinkonzert (Xiaotiqin xiezouqu 小提琴协奏曲) für Violine und Orchester (1982)*

Zahlreiche Werke der älteren Komponistengeneration überdauerten in den chinesischen Konzertsälen den Tod Mao Zedongs und auch nach 1980 entstanden weitere neue Werke unterschiedlicher Stilrichtungen. In Europa und den USA etwas stärker rezipiert wurden

¹⁰³ Kar F. S. Young: »The Possibility of Authenticity: Sounding Socialist China in the Buddha Machine«, S. 268.

¹⁰⁴ Stefan Menzel: *Hōgaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 87)*, Hildesheim u. a.: Olms 2015, S. 173.

jedoch von den älteren Komponisten nur Luo Zhongrong (*1924) mit seiner Komposition *Lotusblumen pflücken am Flussufer* (*Shejiang cai furong* 涉江采芙蓉) sowie Zhu Jian'er (1922–2017) mit seinen insgesamt zehn Sinfonien.

Dafür, dass gerade diese beiden Komponisten eine besondere Stellung einnehmen, gibt es verschiedene Gründe. Zhu Jian'ers Bekanntheit geht auf seine explizite Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution, die auch im Ausland auf Interesse stieß, zurück. Seine erste Sinfonie ist ein Beispiel für die nach 1976 einsetzende Reflexion der Vergangenheit vieler Künstler und Intellektueller. Vollendet im Jahr 1986 steht Zhu Jian'ers *Erste Sinfonie* stellvertretend für eine Art „Wundensinfonik“,¹⁰⁵ die sich auf künstlerische Weise mit der Zeit der Kulturrevolution auseinandersetzt. Grundlage für Zhus Wirken waren Interviews, die er seit den späten 1970er Jahren mit Arbeitern, Soldaten der Volksbefreiungsarmee, Intellektuellen sowie ehemaligen Kadern geführt und in denen er sie nach ihren Erfahrungen in Bezug auf die Zeit unter Mao Zedong befragt hatte. Das seine Musik prägende „Realismuskonzept“ richtete sich gegen die Vereinnahmung der Kunst durch die Regierung zwischen 1966 und 1976.¹⁰⁶ Die groteske Klangwelt sowie die deutlichen Anklänge an Militärmusik in seiner *Ersten Sinfonie* lassen sich als Anklage gegen ein autoritäres Regime hören und interpretieren. Schon 1979 hatte Zhu mit seiner sinfonischen Fantasie *In memory* an die Opfer der Kulturrevolution erinnern wollen und seinem Werk eine politische Konnotation gegeben.

Der Grund für die Bekanntheit Luo Zhongrongs hingegen ist ein anderer. Luo gilt als erster Komponist Chinas, der ein zwölftöniges Werk im Sinne der Schönberg'schen Dodekaphonie schrieb. Bei Luo waren demnach – anders als bei Zhu – der Gedanke des „Fortschritts“ und die Aneignung eines zentralen Konzepts der austro-germanischen ästhetischen musikalischen Moderne ausschlaggebend für seine spätere Bekanntheit im Ausland. In seinem berühmten Werk *Lotusblumen pflücken am Flussufer* aus dem Jahr 1979 verwendete Luo Zhongrong eine auf pentatonischen Tonfolgen basierende Zwölftonreihe als Ausgangsbasis, so dass der Klangeindruck des Stücks sich letztlich

¹⁰⁵ Vgl. Barbara Mittler: *Dangerous tunes*, S. 97 sowie Jörn P. Hiekel/Christian Utz (Hg.): *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: J. B. Metzler; Imprint: J. B. Metzler 2016, S. 147.

¹⁰⁶ Barbara Mittler: *Dangerous tunes*, S. 98-99. Siehe auch Liu Ching-chih: *A critical history of new music in China*, S. 486ff.

stark von den Werken der Zweiten Wiener Schule unterscheidet.¹⁰⁷ Man kann bei Luo von einer „sinisierten“ Verwendung der Zwölftontechnik sprechen, Liu Ching-chih nennt seine Reihen „pentatonic twelve-tone series“.¹⁰⁸

Durch die einseitige Betonung „politisch-gesellschaftlicher Relevanz“ bei Zhu Jian'er und der fortschrittsorientierten Kompositionstechnik bzw. Adaptionisleistung Luo Zhongrongs bleibt oftmals unerwähnt, dass zahlreiche ältere Komponisten in den 1980er Jahren stilistisch an die Zeit vor 1976 anknüpften. Aufbauend auf die Werke der zurückliegenden Jahrzehnte verfeinerten sie ihre Orchestrierungstechniken, erprobten sich an rhythmischen und harmonischen Aussetzungen sowie an neuen Formmodellen. Allerdings ging ihre musikalische Sprache auch in den 1980er Jahren kaum über das hinaus, was man im weitesten Sinne als neoromantisch bezeichnen kann. Beispielhaft für die Fortführung chinesischer „Traditionslinien“ stehen beinahe alle der in den 1980er Jahren komponierten Violinkonzerte von Komponisten der älteren Generation. Zu ihnen gehören Zong Jiangs *Die Legende des heiligen Rehs* (*Lu huitou chuanqi* 鹿回头传奇) (1980), Hua Hailins (*1939) Violinkonzert *Die Heimatliebe der Dong* (*Dong xiangqing* 侗乡情) (1981) sowie Zhong Xinmings (*1935) Violinkonzert *Beautiful is my homeland* (*Sixiang* 思乡) (1986).

Als Du Mingxin im Jahr 1982 sein Violinkonzert (*Xiaotiqin xiezouqu* 小提琴协奏曲) schrieb, war er bereits ein erfolgreicher Komponist und unterrichtete am Zentralen Konservatorium für Musik in Peking. Er widmete sein Violinkonzert der japanischen Geigerin Takako Nishizaki, die in den USA an der Julliard School of Music unter Joseph Fuchs studiert hatte. Sie war es auch, die das Werk edierte, einstudierte und 1985 in Peking zur Uraufführung brachte.

In der formalen Anlage von drei Sätzen mit der Abfolge schnell, langsam, schnell orientiert sich das Violinkonzert am Modell der europäischen Virtuosenkonzerte des 19. Jahrhunderts. So folgen auf den größtenteils im Tempo *Allegro* gehaltenen Anfangssatz ein mit der Tempobezeichnung *Largo* überschriebener Mittel- und ein als *Allegro Vivo*

¹⁰⁷ Vgl. hierzu Wong Hoi-Yan: »Diversified Twelve-note Techniques in the Music of Luo Zhongrong«, in: *The Musicology Review* (07/2011), S. 161-197.

¹⁰⁸ Liu Ching-chih: *A critical history of new music in China*, S. 492.

gekennzeichneter Schlusssatz. Am Kopfsatz lassen sich die wichtigsten kompositionsästhetischen Prinzipien des Konzerts festmachen. Dieser ist in Sonatensatzform mit einem groß angelegten Durchführungsteil angelegt, innerhalb dessen die Violine eine längere Solokadenz spielt.

Die große Form betrachtend, ergeben sich zwar die Abschnitte der Sonatensatzform anhand des motivisch-thematischen Materials, allerdings stimmen die tonartlichen Beziehungen nicht unbedingt mit jenen der klassischen Sonatensatztheorie überein. Vielmehr geht Du Mingxin recht frei mit den Tonartbeziehungen der größtenteils in Moll gehaltenen Formabschnitte um.

	Einleitung (Larghetto)	Exposition (Allegro)		Durchführung (Allegro und Andante)		Reprise (Allegro)		Coda (Allegro)
		1. Th.	2. Th.	1. Th.	Solo- kadenz 2. Th.	1. Th.	2. Th.	
Ziffer	Anfang–A	A–C	C–E	E–H		H–J	J–L	L– Schluss
Tonart	c	d	c, (f)	fis, c		d	d, (g)	d

Tabelle 1: Formübersicht von Du Mingxins *Violinkonzert* (*Xiaotiqin xiezouqu* 小提琴协奏曲)

Der Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung. Erst danach wird das erste Thema des Violinkonzerts in d-Moll von der Violine – die auch später Trägerin der thematischen Entwicklung ist – vorgestellt:

A
Allegro $\text{♩} = 69$

The image shows a handwritten musical score for a violin and orchestra. It consists of four systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/2 time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The score begins with a violin line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The violin part features a melodic line with some slurs and accents, while the piano part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamics such as 'mf' (mezzo-forte) and 'mp' (mezzo-piano) are indicated throughout the score. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

Abbildung 6: Du Mingxin, *Violinkonzert*, Violine und Orchester, Ziffer A–A+12

Mit der bewegten Streicherbegleitung festigt sich nach dem eher freien Anfang der Violine das Tempo und die Melodielinie der Geige kann sich entfalten. Sie ist gesanglich gehalten und betont die Taktschwerpunkte.

Der einfache Melodieverlauf und die rhythmische Ausarbeitung des 1. Themas mit der stets klaren Betonung des Zieltons *a* knüpfen einerseits an frühere chinesische Violinkonzerte an, andererseits erzeugen der Mollklang und die hin und her pendelnde Violinlinie eine Dramatik, die sich von jener meist uneingeschränkt heiteren Spielweise der Konzerte zur Maozeit unterscheidet.

Das 2. Thema ist geprägt von einem nach innen gerichteten, nachdenklichen Gestus. Erst am Abschluss kommt es zu einem kurzen, rein pentatonischen Anklang, der im Kontext der sonstigen Setzung des 1. und 2. Themas heraussticht. Es ist die Tonfolge $c^1, es^1, f^1, g^1, b^1, f^1$, die man als kurzen Ausschnitt des *Shan*-Modus auf f oder als *Yu*-Modus auf c hören kann.

Abbildung 7: Du Mingxin, *Violinkonzert*, Violine und Orchester, Ziffer C+3–C+16

Die pentatonische Tonfolge lässt die Klangwelt der chinesischen Violinkonzerte aus den 1960er Jahren für einen kurzen Moment in Reinform hervortreten. Die Idee wird im Orchester sogleich aufgegriffen und es entfaltet sich jener Klang, der typisch ist für die chinesischen Sinfonien der Maozeit. Du Mingxin setzt diese „chinesisch“ gehaltenen Phasen gezielt ein, um im weiteren Verlauf der Komposition wohl dosiert Anklänge an

weitere Stile und Kontexte hervortreten zu lassen. Das bewusste Spiel mit musikalischen Stilen und Bildern durch die Instrumentation, Melodik, aber auch durch die variable Setzung der Begleitstimmen, unterscheidet ihn von früheren chinesischen Komponisten, die in dieser Hinsicht eindimensionaler blieben.

In der folgenden Durchführung werden beide Themen variiert. In den obersten Noten der Violinstimme lässt sich bei Ziffer E das 1. Thema heraushören. Dieser filigranen Variation steht eine augmentierte, sehr hoch und gleichzeitig bedrohlich tief gesetzte Variation ab Ziffer F entgegen, bevor Du Mingxin die Musik über statisch wirkende Abschnitte mit dissonanten Akkordballungen in den Blechbläsern zur Geigenkadenz überleitet. Bis zu diesem Zeitpunkt stand das 1. Thema des Violinkonzerts im Zentrum der Variationen in der Durchführung. Das Violinsolo der Kadenz dagegen ist an das nachdenkliche 2. Thema angelehnt. Hier erprobt Du Mingxin verschiedene Spieltechniken der Violine, die sich über Doppelgriffe, rhythmische Variationen, schnelle Läufe und hohe Lagen erstrecken. Diese bleiben jedoch im Rahmen dessen, was spätestens seit Paganini an Violintechniken verbreitet war. Von spieltechnischen Mitteln der Verfremdung, wie sie sich in der westlichen Avantgardemusik nicht zuletzt unter Mitwirkung Helmut Lachenmanns (*1935) etablierten, ist der Stil des Konzerts weit entfernt.

Es folgt bei Ziffer H die Reprise, in der zunächst das 1. Thema in seiner ursprünglichen Gestalt und Tonart wiederkehrt. Die Überleitung in der Geige, die nach dem Schluss auf a^2 in der Exposition zur Quinte d führt, verlegt Du Mingxin in der Reprise ins Nachspiel der Violinen, wodurch der Solovioline nun die Rolle der Begleitung in den auf- und abwärts gerichteten Sechzehntelläufen bleibt:

The image displays a musical score for a violin and orchestra. It consists of six systems of music. The first system shows a violin line with a triplet and a piano accompaniment. The second system features a piano accompaniment with a highlighted section in the right hand. The third system shows a violin line with a highlighted section in the right hand. The fourth system features a piano accompaniment with a highlighted section in the right hand. The fifth system shows a violin line with a highlighted section in the right hand. The sixth system features a piano accompaniment with a highlighted section in the right hand.

Abbildung 8, Du Mingxin, *Violinkonzert*, Violine und Orchester, Ziffer H+6-I

Nach einer Überleitung der Bläser, die wie schon am Anfang durch ihre entrückten, parallel geführten Septakkorde überraschen, beginnt das zweite Thema um einen Ton nach oben gerückt. Dieses Prinzip der Sekundrückung erscheint nicht nur als Beziehung

zwischen den Abschnitten (z. B. zwischen langsamer Einleitung und Exposition), sondern auch innerhalb der Akkordstrukturen des Konzerts, die teilweise als Cluster, teilweise als Quartakkorde, teils als Dur- oder Mollakkorde mit all ihren Tönen „gerückt“ werden.

Das Stück schließt mit einer Coda, in der die Sechzehntelläufe der Violinstimme noch ein letztes Mal hervorbrechen, um schließlich mit einzelnen, kurzen Akkorden in d-Moll, der Tonart des 1. Themas, zu enden.

Das Konzert verdeutlicht Du Mingxins Beherrschung musikalisch-dramaturgischer Entwicklungen sowie ein gereiftes Verständnis für die Rolle der Violine im Zusammenspiel mit dem Sinfonieorchester. Seine harmonische und tonartliche Disposition, in der gelegentlich gewagte Akkorde und Akkordfortschreitungen auftreten – seien es Cluster oder als Ganzes gerückte Septakkorde –, zeugen vom kunstvollen Umgang des Komponisten mit musikalischem Material, das über eine pentatonische Grundstruktur hinausgeht. Dennoch lässt sich insgesamt sagen, dass die musikalische Sprache des Konzerts homogen bleibt und an die Kunstmusiktradition Chinas anknüpft.

Dass Du Mingxin 1982 auf eine Auseinandersetzung mit den Kompositionstechniken und den Prinzipien der westlichen Avantgardemusik nach 1945 verzichtet, verdeutlicht seinen kompositionsästhetischen Standpunkt innerhalb der chinesischen Kunstmusik der 1980er Jahre.

2.1.5 Du Mingxins Position innerhalb der Diskussion um die Zukunft chinesischer Musik in den 1980er Jahren

Im Januar 1987 fand in Peking ein Forum statt, an dem verschiedene Vertreter des Pekinger Zentralen Konservatoriums für Musik teilnahmen und über die Zukunft der chinesischen Musik diskutierten.¹⁰⁹ Die Positionen der Diskussionsteilnehmer wurden später unter dem Titel „Welchen Weg sollte die zeitgenössische Musik Chinas letztendlich gehen?“ in der Zeitschrift *Yinyue yanjiu* 音乐研究 veröffentlicht.¹¹⁰ Insgesamt nahmen 17 führende Vertreter aus dem Bereich der Musik am Forum teil. Die

¹⁰⁹ Zu diesem Zeitpunkt hatten die Komponisten der *xinchao* ihre wichtigsten Werke bereits vollendet.

¹¹⁰ Lan Nan/Yuan Min: »我国现代的音乐创作之路究竟怎么走? [Welchen Weg sollte die zeitgenössische Musik Chinas letztendlich gehen?], in: *Yinyue yanjiu* (02/1987), S. 3-21.

Art der Zusammensetzung reflektierte vor allem die Haltung der mittleren und älteren Komponistengeneration.

Du Mingxin war einer ihrer wichtigsten Stellvertreter, der zum einen als Komponist selbst noch aktiv war und zum anderen mit Qu Xiaosong und Ye Xiaogang zwei äußerst erfolgreiche Schüler der *xinchao*-Generation unterrichtet hatte. Hatte Du Mingxin seine Schüler auf dem Weg neuer Musikkonzepte und atonaler Kompositionsweisen zunächst unterstützt, plädierte er nun im Jahr 1987 – im zweiten Jahr der politischen „Kampagne gegen bürgerliche Liberalisierung“ – für eine gemäßigtere Haltung dem Komponieren gegenüber. So kritisierte er vor allem das fehlende melodische Verständnis der jüngeren Komponisten. Melodik sei in der chinesischen Geschichte die Grundlage der Musik gewesen und die Hinwendung zu anderen Parametern bedeuteten für Du Mingxin einen starken Bruch mit der chinesischen musikalischen Tradition:

我考虑青年作曲家很容易忽略一个相当重要的因素——对旋律的塑造问题。他们不太注重在旋律的技法、深度上下功夫，而更多注重的是音色、结构、节奏等等。旋律在我们中国音乐是占有非常重要的位置的。¹¹¹

„Ich überlege, ob die jungen Komponisten nicht sehr leicht einen wichtigen Faktor vernachlässigen – die Frage nach der Gestaltung von Melodien. Sie schenken melodischen Techniken keine große Beachtung und stecken keine größere Mühe in sie. Stattdessen betonen sie stärker Klangfarben, Struktur, Rhythmus usw. Die Melodie nimmt [aber] in unserer chinesischen Musik eine unglaublich wichtige Stellung ein.“

Weist die Abwendung der jüngeren Generation von einer umfangreichen Auseinandersetzung mit Melodik als primärem musikalischen Parameter für Du bereits in die Richtung fehlenden Traditionsbewusstseins, so meint er, dieses auch in anderen Aspekten bei den jüngeren Komponisten zu erkennen. Insbesondere die kompositionstheoretischen Grundlagen fänden bei ihnen nicht genug Aufmerksamkeit:

我发现有些青年同志有些偏激的想法，他们认为学习传统的技法束缚手脚，因而不太重视基础的、传统的理论学习。¹¹²

„Ich habe festgestellt, dass einige junge Komponisten ein paar extreme Gedanken haben. Sie meinen, dass die Tradition sie behindert. Deshalb

¹¹¹ Ebd., S. 5.

¹¹² Ebd.

kümmern sie sich nicht so sehr um die Grundlagen und das Lernen traditioneller Theorien.“

Zwar förderte er seine Schüler Qu Xiaosong und Ye Xiaogang in der Erkundung neuer klanglicher Möglichkeiten, gleichzeitig stand er später verschiedenen Aspekten einer neuen Musik argwöhnisch gegenüber. Diese Haltung reichte bei ihm so weit, dass er im politischen Umfeld des Jahres 1987 konstatiert, niemand wolle wohl ein Konzert *ausschließlich* mit neuer Musik hören.¹¹³

2.2 Die jüngere Generation: Chinas „Neue Welle“ (*xinchao* 新潮)

2.2.1 Wang Anguos Verständnis der *xinchao*

Die Veränderungen in der kulturellen Welt Chinas wurden seit Mitte der 1980er Jahre von verschiedenen chinesischen Autoren reflektiert. Im Bereich der Musik war es der Musiker, Musikforscher und -pädagoge Wang Anguo, welcher die neuen Entwicklungen unmittelbar nach deren Aufkommen in mehreren Aufsätzen beschrieb.

Wang Anguo wurde 1942 in der Provinz Guizhou geboren. Mit 15 Jahren bestand er die Aufnahmeprüfung an der musikalischen Mittelschule am Institut für Kunst der Universität Guizhou. Dort studierte er nach seinem Schulabschluss zwischen 1957 und 1964 Musik und war anschließend in verschiedenen Rollen – u.a. als praktizierender Musiker, Dirigent und Komponist – im Guizhou Zunyi Musik- und Tanzensemble (*Guizhou zunyi qianjutuan* 贵州遵义黔剧团) tätig. Einer seiner Aufgaben war es, die sog. *Lieder mit Zitaten Mao Zedongs* (*Yulu ge* 语录歌) für die Instrumente des Ensembles zu arrangieren und Skripte für Theateraufführungen zu verfassen.¹¹⁴ Nach Ende der Kulturrevolution nahm er am Konservatorium für Musik in Wuhan ein Masterstudium auf und wurde im Jahr 1982 Lehrbeauftragter für Komposition an der Hunan Normal University. Im Jahr 1985 erfolgte dort die Berufung zum Professor und er übernahm die Leitung des künstlerischen Komitees der Universität. Außerdem wurde er außerordentliches Mitglied der Forschungseinrichtung für Musik des China-Instituts für

¹¹³ Ebd., S. 6.

¹¹⁴ Cai Meng/Xu Hongshuai: »五线谱响人生路。雨润桃李细无声——记音乐理论家、教育家王安国教授 [Musiknoten erklingen als Lebensweg. Der Regen bereichert die Stille der Schüler – Erinnerung an den Musiktheoretiker und -pädagogen Prof. Wang Anguo]«, in: *Journal of Nanjing Arts Institute. Music & Performance* (03/2010), S. 171-174 und 185, hier S. 173.

Kunst-Forschung in Peking (*Zhongguo yishu yanjiu yuanyinyue yanjiusuo* 中国艺术研究院音乐研究所), in der er zur gegenwärtigen Musik Chinas forschte und publizierte.¹¹⁵ 1987 gewann er den ersten Preis ausgeschrieben von der Zeitschrift *Musikwissenschaft Chinas* (*Zhongguo yinyuexue* 中国音乐学) in der Kategorie „Hervorragende Aufsätze junger Wissenschaftler“. Zusätzlich zu seiner Forschungstätigkeit arbeitete er als Editor der Musikzeitung *Renmin yinyue*. 1993 wurde er Professor an der Pekinger Capital Normal University, wo er ein Jahr später die Leitung der Musikabteilung übernahm. In seiner Zeit als Musikforscher veröffentlichte er über 100 Aufsätze in renommierten Musikzeitschriften zur gegenwärtigen Musik Chinas, zur Musik der chinesischen ethnischen Gruppen und zu seinen musikpädagogischen Ansätzen. Sein Verdienst liegt im Nachhinein betrachtet vor allem im raschen Erkennen der Veränderungen der 1980er Jahre und deren treffender Einordnung. So war es nach dem Beginn der Politik der Reform und Öffnung Wang Anguo, der als erstes eine ausgewählte Gruppe an Komponisten als „Neue Welle“ (*xinchao* 新潮) beschrieb, wie Cai Meng von der Capital Normal University in Peking und Xu Hongshuai von der Pekinger Forschungseinrichtung für Pädagogik und Wissenschaft festhalten:

他敏锐地观察到[...]作曲家们对新的音乐观念的探索以及对20世纪以来近现代作曲技法运用的兴趣,并第一次将这种体现音乐创作“新动态”的作品称之为“新潮音乐”。¹¹⁶

„Er nahm scharfsinnig das Interesse der Komponisten wahr gegenüber [...] der Erforschung neuer musikalischer Ansichten und [gegenüber] der Verwendung zeitgenössischer Kompositionstechniken des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Dabei hat er die Werke, die diese Art der ‚neuen Bewegung‘ des Komponierens verkörpern, als erstes als ‚xinchao-Musik‘ bezeichnet.“

Mitte der 1980er Jahre hatten die jüngeren Komponisten nach „zaghaften Anfängen“ einen ersten Höhepunkt ihrer kreativen Ausdruckskraft erreicht.¹¹⁷ Neben Qu

¹¹⁵ Li Yan: »音乐人生与音乐教育。王安国访谈录 [Ein Leben für die Musik und eine Pädagogik für die Musik. Transkription eines Interviews mit Wang Anguo]«, in: *Renmin yinyue* (06/2019), S. 9-13, hier S. 10.

¹¹⁶ Cai Meng/Xu Hongshuai: »五线谱响人生路。雨润桃李细无声——记音乐理论家、教育家王安国教授 [Musiknoten erklingen als Lebensweg. Der Regen bereichert die Stille der Schüler – Erinnerung an den Musiktheoretiker und -pädagogen Prof. Wang Anguo]«, (03/2010), S. 171-174 und 185, hier S. 172-73. Kursivierung durch den Verfasser.

¹¹⁷ Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 316. Utz betont hier vor allem den Unterschied zwischen dem Stil des *pentatonic romanticism* in den frühen Werken und einem avantgardistischen Stil in den späteren Kompositionen.

Xiaosongs *Mong Dong* (1983) entstanden auch Tan Duns *On Taoism (Daoji 道极)* (1986), Chen Yis *Duo Ye 多耶* (1984), Guo Wenjings sinfonische Kantate *Shu Dao Nan 蜀道难* (1987), Ye Xiaogangs zweite Sinfonie *Horizont (Diping xian 地平线)* (1984/85) und Ge Ganrus *Yi Feng 遗风* (1983) für Cello Solo, die allesamt als beispielhafte Werke ihrer Zeit angesehen werden können. Diese Entwicklung beschreibt Wang Anguo in seinem Aufsatz „Rückblick und Reflexion. Untersuchungen zur ‚Neuen Welle‘ im musikalischen Schaffen Chinas“, ¹¹⁸ erschien im Januar 1986 und damit noch vor einer Rede des Kunstwissenschaftlers Gao Minglu, der über eine „neue Welle der Künste“ geschrieben hatte.¹¹⁹

Wang spricht in diesem Aufsatz von einem neuen „Trend“ in den Kompositionen chinesischer Komponisten, den er als „Welle“¹²⁰ bezeichnet:

“潮”，可解释为一定量的动态；“新潮”即可谓新动态。近年来，在我国音乐作品中，日益明显地表现出作曲家们对新的音乐观念的探索及对 20 世纪以来近现代作曲技法的兴趣。这里我把这种创作动态喻之为“潮”[。]¹²¹

„Eine Welle kann man als Dynamik einer bestimmten Menge verstehen; eine neue Dynamik kann man also ‚neue Welle‘ nennen. In den vergangenen Jahren drückten die chinesischen Komponisten in den Werken der Musik unseres Landes ein offensichtliches Interesse an der Erforschung neuer musikalischer Konzepte sowie [an] den Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts aus. Diese neue kompositorische Dynamik bezeichne ich hier als ‚Welle‘[.]“

¹¹⁸ Wang Anguo: »回顾与思考。我国创作“新潮”纵观 [Rückblick und Reflexion. Untersuchungen zur ‚Neuen Welle‘ im musikalischen Schaffen Chinas]«, in: Zhongguo yinyuexue (01/1986), S. 4-15.

¹¹⁹ Auf der Nationalen Konferenz für Ölmalerei am 14. April 1986 sprach Gao Minglu von der „85er Neuen Welle der bildenden Künste“ (*85 Meishu xinchao 85 美术新潮*). Zu den Entwicklungen im Bereich der bildenden Künste Mitte der 80er Jahre vgl. Gao Minglu: *中国当代美术史 1985–1986* [Eine Geschichte der aktuellen chinesischen Kunst 1985–1986], Shanghai: Shanghai renmin chubanshe 1991 sowie Julia F. Andrews/Gao Minglu: »The avant-garde’s challenge to official art«, in: Deborah Davis/Richard Kraus/Barry Naughton et al. (Hg.), *Urban spaces in contemporary China. The potential for autonomy and community in post-Mao China*, Cambridge, New York: Cambridge University Press 1995, S. 221-278.

¹²⁰ Es fällt auf, dass Wang die Bezeichnung chinesische „Avantgarde“ vermied, deren Verwendung während der „Heiß-Kalt“-Politik der chinesischen Regierung möglicherweise noch problematisch war. Der Begriff *xiandaipai* (现代派), welcher sich als „moderne Schule“ und sinngemäß als „Avantgarde“ übersetzen lässt, hatte in den 1980er Jahren mitunter eine negative Konnotation. Siehe hierzu: Wang Jing: *High culture fever*, S. 139 sowie Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*, S. 6f.

¹²¹ Wang Anguo: »回顾与思考。我国创作“新潮”纵观 [Rückblick und Reflexion. Untersuchungen zur ‚Neuen Welle‘ im musikalischen Schaffen Chinas]« (01/1986), S. 4.

Dabei ist festzuhalten, dass Wang zunächst keineswegs nur die Komponisten der jüngeren Generation als *xinchao* bezeichnete. Zwar nennt er diese die „zentrale Kraft“ (*zhuli* 主力) der Bewegung, schließt jedoch in seinen Beispielen explizit auch Werke von Komponisten der mittleren und älteren Generation mit ein. Erst in späteren Aufsätzen wurde der Begriff *xinchao* beinahe ausschließlich auf die in den 1950er Jahren geborene „fünfte Generation chinesischer Komponisten“¹²² angewendet.¹²³

Wangs Aufsatz ist deshalb für eine Aufarbeitung der *xinchao*-Bewegung bedeutsam, weil er eine Reflexion der aktuellen Situation darstellt. So versucht Wang, die Veränderungen der Zeit zunächst detailliert zu beschreiben und zu verstehen. Als drei neue Tendenzen erkennt er in Bezug auf die Musik der frühen 1980er Jahre:

1. ein neues Verhältnis der Musik zur Gesellschaft bzw. dem chinesischen Staat,
2. die Entdeckung von neuen Ausdrucksmitteln auf Basis der westlichen zeitgenössischen Musik und daraus resultierend eine größere musikalische Vielfalt,
3. einen neuen musikalischen Stil, der gleichzeitig mit chinesischer Volksmusik verbunden ist und den „nationalen Geist“ der chinesischen Musik in sich trägt.¹²⁴

Als Vergleichsmaßstab, um das Verhältnis der Musik zur Gesellschaft bzw. dem chinesischen Staat zu beschreiben, zieht Wang immer wieder die Werke aus den Jahren 1950 bis 1970 heran, um davon ausgehend die Transformation der verschiedenen Bereiche musikalischer Kompositionen sowie die veränderte Stellung von Musik im öffentlichen Leben deutlich zu machen. Diese sei über lange Zeit als Mittel der Politik im „revolutionären Kampf“ (*geming douzheng* 革命斗争)¹²⁵ eingesetzt worden und habe unter Mao eine zweckgebundene Rolle eingenommen. Dies sei anders bei den Kompositionen der *xinchao*-Komponisten, deren Werke weniger stark von politischen Zwängen geprägt seien. Als richtungsweisend für das neue Musikverständnis führt Wang

¹²² Liu Xiaowen: »新潮音乐对改革开放以来中国音乐创作的影响 [Der Einfluss der Musik der Neuen Welle auf das musikalische Schaffen in China nach der Politik der Reform und Öffnung]«, in: *Yishu luntan* (01/2013), S. 68.

¹²³ Bemerkenswert ist, dass das Bild der Welle bereits in den 1920er Jahren herangezogen wurde, als Liu Tianhua die Zeitschrift *Neue Welle der Musik* (*xinyue chao* 新乐潮) herausgab.

¹²⁴ Wang Anguo: »回顾与思考。我国创作“新潮”纵观 [Rückblick und Reflexion. Untersuchungen zur ‚Neuen Welle‘ im musikalischen Schaffen Chinas]« (01/1986), S. 6-14.

¹²⁵ Ebd., S. 7.

Anguo die musikästhetischen Schriften Eduard Hanslicks (1825–1904) an, dessen Konzept ästhetisch-autonomer Kunst erst in den 1980er Jahren in der veränderten politischen Umgebung Chinas breiter rezipiert wurde (siehe Kap. 2.2.2.4).

Daneben konzentriert sich Wang vor allem auf die kompositionstechnische Beschaffenheit der „neuen“ Musik. Unter der Überschrift „Ausdrucksmittel. Zur Aufnahme und Verwendung ausländischer zeitgenössischer Kompositionstechniken“ gibt er einen Überblick über die verschiedenen Techniken, welche in den Kompositionen der 1980er Jahre zur Anwendung kamen.¹²⁶ Als Notenbeispiele verwendet er u. a. Qu Xiaosongs *Mong Dong*, Tan Duns *Streichersuite (Laxianyue zuqu 拉弦乐组曲)*, Xu Shuyas *Violinkonzert (Xiaotiqin xiezouqu 小提琴协奏曲)*, aber auch Zhu Jian’ers Tongedicht *Ein Wunder der Naxi (Naxi yiqi 纳西一奇)* und Luo Zhongrongs *Abenddämmerung (Huanghun 黄昏)*, womit er ganz unterschiedliche Genres und stilistisch sehr diverse Kompositionen zusammenbringt. In der Tendenz treten hier dennoch die kompositionstechnischen und musikästhetischen Auswahl- und Bewertungskriterien Wangs zu Tage. Diese orientieren sich an der westlichen Musik seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Nicht zufällig werden zu Beginn des Artikels Arnold Schönberg, Claude Debussy und Béla Bartók als westliche „Referenzpunkte“ genannt, scheinen die Werke dieser Komponisten doch implizit hinter der Auswahl der Beispiele zu stehen. Ergänzend betont Wang im dritten Abschnitt mit der Überschrift „Kompositionsstil. Die Suche nach und Erforschung des nationalen Geistes auf einer relativ hohen ästhetischen Ebene“¹²⁷ die Bedeutung „chinesischer Musik“ für die *xinchao*-Generation. Er sieht die Anknüpfung an einen chinesischen „nationalen Geist“ und dessen Fortführung als Gegengewicht zur „Verwendung westlicher Kompositionstechnik“ als eine der wichtigsten Aufgaben der *xinchao*-Komponisten:

西方近现代作曲技法的借鉴属于形式的范畴，而在作品中对我们民族气质与精神的深入表现，则是新潮作曲家们所共同追求的艺术目的。围绕这一目的，自然就形成了相应的写作风格。¹²⁸

„Die Erfahrungen, die man mit den Kompositionstechniken der westlichen gegenwärtigen Musik gemacht hat, zählen zur Kategorie der Form, aber der tiefe Ausdruck der nationalen Qualität und des

¹²⁶ Ebd., S. 8-13.

¹²⁷ Ebd., S. 13.

¹²⁸ Ebd.

nationalen Geistes in den Werken ist das gemeinsame künstlerische Ziel der *xinchao*-Komponisten. Um dieses eine Ziel herum entsteht naturgemäß ein entsprechend [neuer] kompositorischer Stil.“

Hierbei geht es Wang Anguo vor allem um die Nähe der *xinchao*-Kompositionen zu chinesischen Traditionen. Im Vergleich zu den Kompositionen, die etwa zwischen 1949 und 1978 entstanden sind, stellt Wang einen Abstraktionsprozess fest, der sich darin niederschlägt, dass nicht mehr nur Volksmelodien direkt zitiert werden, sondern in den Werken der 80er Jahre eine „nationale Qualität“¹²⁹ (*minzu qizhi* 民族气质) zum Tragen käme. Wang ist überzeugt davon, dass nur chinesische Komponisten in der Lage seien, diese in ihrer Musik auszudrücken. So steht am Schluss vom Hauptteil seines Aufsatzes die rhetorische Frage:

试想，有哪一位只具有现代作曲技巧而不经学习我们民族音乐的外国作曲家能写出像《风·雅·颂》、《琴曲》这类风格的弦乐四重奏呢？¹³⁰

„Versuchen Sie, sich [Folgendes] vorzustellen: Könnte es einen ausländischen Komponisten geben, der nur westliche Kompositionstechniken verwendet, der nicht das Studium unserer chinesischen Musik durchlaufen hat und der Werke wie [Tan Duns] ‚Feng Ya Song‘, [Zhou Longs] ‚Komposition für Qin‘ oder andere Streichquartette in ähnlichem Stil hätte schreiben können?“

Wangs Artikel und seine Ansichten zur chinesischen Neuen Welle bildeten die Grundlage für darauffolgende Artikel, die an dem Terminus *xinchao* weitgehend festhielten.¹³¹

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd., S. 14. Eine solche Haltung lässt sich bis in die jüngste Vergangenheit nachzeichnen. So heißt es in einer vor kurzem erschienenen Dissertationsschrift: „Die sogenannte Neue chinesische Musik ist so originell, dass keiner ‚von Außerhalb‘ sie zu komponieren vermag, in dem Sinn, dass kein nicht chinesischer Komponist sie erschaffen könnte.“ (Chen Zhao: Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts. Dissertation, Wien: Universität Wien 2013, S. 227)

¹³¹ Vgl. u. a. Ju Qihong: »“新潮”音乐的美学来源与流向 [Ursprung und Richtung der Ästhetik der Musik der ‚Neuen Welle‘]«, in: *Wenyi yanjiu* (01/1988), S. 73-84; Jin Zhaojun: »从“新潮”论争看音乐介质观之分歧 [Verschiedene Sichtweisen auf den Wert von Musik (abgeleitet) aus der Diskussion um die ‚Neue Welle‘]«, in: *Zhongguo yinyuexue* (04/1988), S. 97-101; Qie Wen: »“新潮”音乐——一段特定的历史文化过程 [Die Musik der ‚Neue Welle‘ – Teil eines bestimmten kulturgeschichtlichen Prozesses]«, in: *Yinyue yanjiu* (02/1988), S. 102-103; Dai Jiafang: »面临挑战的反思——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化 [Konfrontiert mit der Herausforderung, noch einmal zu überdenken – Diskussion über Entfremdung und Gegenentfremdung ausgehend von der Musik der Neuen Welle]«, in: *Yinyue yanjiu* (01/1987), S. 44-55; Wang Lisan: »新潮与老根——在香港“第一届中国作曲家乐节”上的专题发言 [Neue Welle und alte Wurzeln – Ein Fachbeitrag zum ‚Ersten Musikfestival chinesischer Komponisten‘ in Hong Kong]«, in: *Zhongguo yinyuexue* (03/1986), S. 28-41.

2.2.2 Die *xinchao* im Diskurs der 1980er Jahre

2.2.2.1 Individualität (*gexing* 个性)

Dass Individualität künstlerischen Schaffens betont und als wichtiges Kriterium für die Gelungenheit von Kompositionen herangezogen wurde, war in China über lange Zeit keine Selbstverständlichkeit. Während der Zeit unter der Führerschaft Maos war vielmehr die Forderung nach einem einheitlichen Stil dominierend. So konstatiert Liu Ching-chih:

„After the publication of Mao’s Talks at the Yan’an Forum on Literature and Art in 1942, ‚composing in a similar style‘ (*gongxing chuanguo*) was like a metal band placed round composers’ heads – and from the 1940s to the 1970s, individuality was neglected or suppressed, and individual style was criticized and punished.“¹³²

Als wichtiges Ereignis im Zusammenhang mit der Einschätzung, in der Zeit zwischen dem Ende des Zweiten Sino-Japanischen Krieges 1939 und der beginnenden Politik der Reform und Öffnung Chinas knapp 40 Jahre später sei musikalische Individualität „kritisiert“ und „bestraft“ worden, nennt Liu Ching-chih die „Yan’an-Reden“ Mao Zedongs aus dem Jahr 1942. Für den Bereich der Musik bedeuteten diese:

1. eine Orientierung an der chinesischen Volksmusik und einen volksliedartigen Charakter musikalischer Kompositionen,
2. Verständlichkeit und einfache Strukturen, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen,
3. einen revolutionären Charakter und revolutionäre Inhalte der Musik mit dem Ziel, eine „einheitliche“ Geisteshaltung Chinas zu fördern.

Schon die Tatsache, dass es bei der Yan’an-Konferenz um einheitliche und möglichst verbindliche Richtlinien ging, welche künstlerische Arbeit an bestimmte Vorgaben binden sollten, macht deutlich, dass Individualität und Pluralität nicht zu den Zielen Maos zählten. Im Vordergrund standen bei der sog. „Ausrichtungskampagne“¹³³ eine

¹³² Liu Ching-chih: A critical history of new music in China, S. 512.

¹³³ Daniel Leese: Die chinesische Kulturrevolution 1966-1976, S. 16.

Orientierung an möglichst breiten Teilen der Bevölkerung und eine „Kunst für die Massen“, wie Mao in seiner zweiten Rede am 23. Mai 1942 herausstellte:

„Unsere Fachleute sollen nicht nur den Kadern, sondern hauptsächlich den Massen dienen. Unsere Fachleute auf dem Gebiet der Literatur müssen ihre Aufmerksamkeit den von den Massen herausgegebenen Wandzeitungen sowie der Reportageliteratur in der Armee und in den Dörfern schenken. Unsere Fachleute auf dem Gebiet der Bühnenkunst müssen ihr Augenmerk den kleinen Spieltruppen in der Armee und in den Dörfern zuwenden. Unsere Fachleute auf dem Gebiet der Musik müssen dem Gesang der Massen Aufmerksamkeit schenken. Unsere Fachleute auf dem Gebiet der bildenden Kunst müssen die Werke der bildenden Kunst beachten, die von den Massen geschaffen werden.“¹³⁴

Die dahinterstehende Logik, welche besagt, dass nur ein massenkompatibler künstlerischer Stil den Ansprüchen der politischen Führung genügt und auch nur dieser einen Wert besitzt, bedeutet in ihrer Konsequenz – unabhängig von der letztendlichen Umsetzbarkeit oder dem konkreten Ergebnis – eine Gleichschaltung künstlerischer Ausdrucksweisen. Das Ideal autonomer Kunst dagegen stand quer zu den Vorstellungen der politischen Führung. Ein großes Problem sah Mao Zedong vor allem in einer fortschreitenden Entfremdung zwischen dem auf Selbstaussdruck ausgerichteten Kunstverständnis der Bourgeoisie und jenem der „Arbeiter, Bauern und Soldaten“:

„[Die Schriftsteller] stehen auf dem Standpunkt des Kleinbürgertums, sie schaffen Werke, die eine Art Selbstporträts von Kleinbürgern sind; davon können wir uns an Hand einer ziemlich großen Anzahl von Werken der Literatur und Kunst überzeugen. In vielen Fällen schenken sie ihre Sympathien vorbehaltlos den Intellektuellen, die aus dem Kleinbürgertum stammen, sie stehen sogar deren Mängeln mitfühlend gegenüber oder preisen sie gar. Aber zu den Massen der Arbeiter, Bauern und Soldaten haben sie kaum Kontakt, sie verstehen und studieren diese Massen nicht, haben keine vertrauten Freunde in deren Reihen und verstehen es nicht, sie zu gestalten.“¹³⁵

Mao fürchtete, dass Kunst so intellektuell werde, dass sie nicht mehr für die von ihm angestrebte „Erziehung der Massen“ geeignet wäre. In dieser auf Massentauglichkeit ausgerichteten Kulturpolitik spielten Individualität und Pluralität eine untergeordnete Rolle.

¹³⁴ Mao Tse-Tung: Reden bei der Aussprache in Yen-an über Literatur und Kunst. Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur 1967, S. 38.

¹³⁵ Ebd., S. 22-23.

Ein weiteres interessantes Argument dafür, dass Individualität nicht betont, sondern tendenziell unterdrückt wurde, zeigt sich in der Tatsache, dass viele Werke aus der Maozeit als „Gruppenkompositionen“ Bekanntheit erlangten. Die einzelnen Komponisten wurden dann gemeinsam als „Autoren“ des Stücks genannt, wobei kaum mehr nachvollziehbar war, welcher Autor welche Abschnitte geschrieben hatte.

Zwei der bekanntesten Konzerte, das bereits besprochene Violinkonzert *Butterfly Lovers* (1959) von He Zhanhao und Chen Gang ebenso wie das Klavierkonzert *Yellow River Piano Concerto* von Yin Chengzong (*1941), Chu Wanghua (*1941), Sheng Lihong (*1926) und Liu Zhuang (1932–2011), fallen in diese Kategorie. Daneben entstanden als Gemeinschaftskompositionen u. a. Liu Tieshans (*1927) und Mao Yuans (*1926) *Tanz der Yao* (*Yaozu wuqu* 瑶族舞曲) aus dem Jahr 1951/55 sowie die Oper *Das rote Frauenbataillon* (*Hongse niangzijun* 红色娘子军) von den Komponisten Du Mingxin (*1928), Wu Zuqiang (*1927), Shi Wanchun (*1936), Wang Yanqiao (*1937) und Dai Hongwei (1935–2011).¹³⁶ Bei diesen Werken wurde die individuelle Leistung dadurch relativiert, dass die Komponisten lediglich als Autorenkollektiv in Erscheinung traten.

Andererseits ist hervorzuheben, dass chinesische Komponisten es immer wieder schafften, auch in repressiven Zeiten die Vorgaben der kommunistischen Führungen durch kreative Lösungen zu umgehen. So weisen zahlreiche Kompositionen der Zeit nach 1949 weitaus komplexere Strukturen auf als jene der 1920er und 1930er Jahre und greifen nicht selten, der Forderung nach Einfachheit und Einheitlichkeit entgegenstehend, ganz unterschiedliche Materialien und Melodien verschiedener Regionen Chinas auf. Einige Komponisten gaben sich durch die Wahl der Titel und Programme nach außen hin konform, setzten aber auf der Ebene der Musik ästhetische Konzepte um, die den – oftmals auch nicht ganz eindeutigen – Forderungen der politischen Führung wenig entsprachen.¹³⁷

¹³⁶ *Das rote Frauenbataillon* erschien 1961 unter der Leitung des Regisseurs Xie Jin (1923–2008) als Film zum gleichnamigen Buch des Autors Liang Xin (1926–2017). Später wurde das Werk für die Bühne adaptiert und 1964 in dieser Form in Peking vom chinesischen Nationalballett uraufgeführt.

¹³⁷ Vgl. Frederick Lau: »Individuality and Political Discourse in Solo ‚Dizi‘ Compositions«, in: *Asian music: journal of the Society for Asian Music* (27/01/1996), S. 133-152.

Mit dem Ende der Ära Maos und dem Aufkommen der „Neuen Welle“ begann sich in den 1980er Jahren die Haltung in Bezug auf künstlerische Individualität merklich zu verändern:

„[T]he real significance of New Wave music lay in the fact that it broke away from *gongxing chuanguo* and produced work which exhibited profound individuality [...]. To European and American musicians, the techniques applied in New Wave music were not new at all, but for mainland Chinese composers and audiences they *were* new and such individuality in music was even newer.“¹³⁸

Der Einschnitt lässt sich mit den politischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit in Zusammenhang bringen:

„Deng’s other policies ultimately forced the Chinese to ask probing questions about the meaning of their national experience and allowed Chinese artists to suggest answers with ever-greater autonomy.“¹³⁹

Die taiwanische Musikforscherin Chen Yiwen sieht hier einen deutlichen Zusammenhang und hebt gleichzeitig die Rolle der chinesischen Akteure hervor:

首先，地理环境与风景在作品中意义与地位之改变，以及逐渐多元的作品情感显示了音乐创作打破「共性」朝向「个人化」，是作曲家发展了自我意识的直接表现。¹⁴⁰

Die durch [die neue] Umgebung und Szenerie [ausgelöste] Veränderung des Sinngehalts und des Stellenwerts von Werken sowie die zunehmende Vielfalt des Gefühls in den Werken – demonstriert durch die Zerstörung des ‚Kollektiven‘ zugunsten von ‚Individualismus‘ [*gerenhua*] – ist vor allen Dingen ein unmittelbarer Ausdruck der Entwicklung von Subjektivität [*ziwoyishi*] der Komponisten.

Tatsächlich spielte die Betonung künstlerischer Individualität und Pluralität unter Deng Xiaoping eine stärkere Rolle. Dies kann man in Dengs Rede auf dem 4. Kongress der chinesischen Schriftsteller und Künstler am 30. Oktober 1979 nachvollziehen, die später

¹³⁸ Liu Ching-chih: A critical history of new music in China, S. 512. Kursivierung im Original.

¹³⁹ Richard C. Kraus: The Party and the Arty in China. The New Politics of Culture, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2004, S. 30.

¹⁴⁰ Chen Yiwen: 追寻现代性和自我意识：中国80年代严肃音乐研究， S. 58.

gar in der Musikzeitschrift *Renmin yinyue* nachgedruckt wurde.¹⁴¹ Sie bildete eine Art Neuverhandlung der Yan'an-Reden.

Zwar übernahm Deng Xiaoping zunächst die generelle Forderung, die Künste hätten das Ziel, den breiten Massen zu dienen:

„We must adhere to the principle put forward by Comrade Mao Zedong – that literature and art should serve the broadest masses and, first of all, the workers, peasants and soldiers.“¹⁴²

Allerdings gab Deng in einigen Punkten eine andere Richtung vor, als es Mao Zedong getan hatte. Allen voran sprach er den Schriftstellern und Künstlern eine größere Eigenverantwortung und damit auch mehr individuelle Entscheidungsfreiheit zu:

„In the production of literature and art, which involves complex mental labor, it is essential that writers and artists follow their own creative spirit. What subjects they should choose for their creative work and how they should deal with those subjects are questions that writers and artists themselves must examine and gradually resolve through practice.“¹⁴³

An anderer Stelle spricht sich Deng Xiaoping für mehr Pluralität und Offenheit für unterschiedliche Stilrichtungen aus, sichert sich durch die Einbeziehung eines Zitats von Lenin gleichzeitig historisch und ideologisch ab:

„We should encourage the unhampered development of different forms and styles in literature and art among exponents of different views and schools of thought. Lenin once said that in literature ,greater scope must undoubtedly be allowed for personal initiative, individual inclination, thought and fantasy, form and content.‘ With the four modernizations as our common objective, the road before literature and art should become broader and broader. Guided by the correct principles for creative work, writers and artists should deal with an ever wider range of themes, increasingly vary their means of expression, and dare to blaze new trails.“¹⁴⁴

¹⁴¹ Deng Xiaoping: »在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞一九七九年十月三十日 [Begrüßungsrede beim 4. Kongress der chinesischen Schriftsteller und Künstler am 30. November 1979]«, in: *Renmin yinyue* (11/1979), S. 2-5.

¹⁴² Rede Deng Xiaopings während des 4. Kongresses der chinesischen Schriftsteller und Künstler am 30. Oktober 1979. Siehe Deng Xiaoping: »Speech Greeting the Fourth Congress of Chinese Writers and Artists, 30 October 1979«. Ins Englische übersetzt durch Robert Maxwell, in: Robert Maxwell (Hg.), *Deng Xiaoping, Speeches and writings*. Second expanded edition, Oxford, New York: Pergamon 1984, S. 78-84, hier S. 81.

¹⁴³ Ebd., S. 83-84.

¹⁴⁴ Ebd., S. 81.

Demgegenüber steht eine Fortführung des Gedankens der „Nützlichkeit“ von Kunst. So hat Individualität bei Deng Xiaoping vor allem deshalb eine positive Konnotation, weil sie für einen modernen Staat von Nutzen ist. Die Hervorhebung und Förderung von Individualität erscheinen hier als Mittel, um international „konkurrenzfähig“ zu werden. Dies zeigt sich in der Rede, die Deng Xiaoping am 18. März 1978 während der Eröffnungszeremonie der nationalen Konferenz der Wissenschaft an die „Arbeiter“ und „Forscher“ des Landes richtete. Darin sprach er explizit von „individuellem Einsatz“ und „Verantwortung“ der chinesischen Elite.¹⁴⁵ Die politische Neuorientierung rief bald auch im Bereich der Musik Resonanz hervor.

So nahm der Begriff der „Individualität“ (*gexing* 个性) auch in den Zeitschriftenartikeln der 1980er Jahre eine wichtige Rolle ein. Dort wurde er zunächst in Verbindung mit „Pluralität“ und „Neuheit“ verwendet. So schreibt Wang Anguo in seinem „Bericht zum Kongress über die neuen Werke der jungen Komponisten“ aus dem Jahr 1986:

近七年来，我国音乐界涌现出一批青年作曲家。他们在继承中外音乐的基础上，以锐意创新的精神，创作了一批个性鲜明、风格新颖的作品。¹⁴⁶

„In den vergangenen sieben Jahren hat die musikalische Welt unseres Landes einige junge Komponisten hervorgebracht. Sie haben auf der Grundlage der Übernahme chinesischer und ausländischer Musik und beständiger Motivation, Neues zu schaffen, einige individuelle und stilistisch neue Werke geschaffen.“

Auch Fan Zuyin betont die Bedeutung von Individualität und bezeichnet sie zusammen mit einer Suche nach Neuem sowie dem Bruch mit Traditionen ein wichtiges Element der *xinchao*-Bewegung:

从 1985 年 12 月在武汉举行的“青年作曲家新作交流会”所表现的作品来看，这一大批在短时间内密集地出现在我国的音乐创作，虽然从题材、体裁、民族风格，到表现意图和技法，直至对音乐的认识和控制，无不异彩纷呈，但它们又体现了一个显著的共同

¹⁴⁵ Deng Xiaoping: »Speech at the Opening Ceremony of the National Conference of Science, 18 March 1978«.

¹⁴⁶ Wang Anguo: »「我们前面的路还很长、很长」青年作曲家新作交流会综述 [„Der Weg, der vor uns liegt, ist noch sehr lang, sehr lang“. Bericht zur Konferenz der neuen Werke junger Komponisten]«, in: Zhongguo yinyuexue (02/1986), S. 117-119. Kursivierung durch den Verfasser.

特征，那就是以创新执着的追求和鲜明突出的个性化，对我国现代音乐的传统规范，作出了勇敢的“反叛”。¹⁴⁷

„Ausgehend von [allem, was] in Werken der ‚Konferenz der jüngeren Komponisten‘ in Wuhan im Dezember 1985 ausgedrückt wird, [lässt sich sagen], dass viele davon innerhalb kurzer Zeit und dicht [aufeinander folgend] unter den chinesischen Kompositionen aufgetaucht sind. [Und] obwohl sie [in Bezug auf] Thematik, Genre, nationalen Stil bis hin zum Ausdruck der [musikalischen] Intention und der Kompositionstechnik, dem [darin enthaltenen] Wissen über Musik und ihrer Kontrolle sehr speziell und brillant sind, haben sie doch eine offensichtliche Gemeinsamkeit. Und zwar die starke Suche nach Neuem und nach Individualität und [auch], dass sie tapfer gegen die Regeln chinesischer traditioneller chinesischer Musik ‚rebellieren‘.“

Die positive Konnotation von Innovation und Individualität als Kriterium für die Kompositionen der *xinchao*-Generation in den 1980er Jahren spiegelt so in groben Zügen die politischen Veränderungen der Zeit wider.

Erst Ende der 1980er Jahre kam es zu einem neuen größeren Umschwung, ausgelöst durch die politische Kampagne gegen die „bürgerliche Liberalisierung“, die in den Jahren 1986 und 1987 das kulturelle Leben in der Volksrepublik dominiert hatte. In dieser Zeit mischten sich vermehrt kritische Stimmen in die Diskussion um musikalische Individualität. Die Musikforscher meinten, eine Entfernung der Musik vom Publikum zu beobachten, die sie negativ beurteilten. Nun betonte auch Wang Anguo, der sich einst sehr für die musikalischen Erkundungen der *xinchao* eingesetzt hatte, dass die neue Musik Chinas das Publikum aus den Augen verloren habe. So konstatiert er 1988:

除少数行家外，一般听众不会让自己的耳朵长时间去承受艰涩的音响实验，不可能有足够的耐心去等着领略[。] [...] 遗憾的是，以个人审美标准代替普适规律的理论与实践[。]¹⁴⁸

„Außer einigen wenigen Experten kann das normale Publikum seine Ohren nicht dazu bringen, über längere Zeit obskure musikalische Experimente auszuhalten, es ist nicht möglich, genug Geduld aufzubringen und darauf zu warten, bis das Publikum [die Musik] schätzt. [...] Das Traurige ist, dass die Kriterien des Einzelnen davon,

¹⁴⁷ Dai Jiafang: »面临挑战的反思——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化 [Konfrontiert mit der Herausforderung, noch einmal zu überdenken – Diskussion über Entfremdung und Gegenentfremdung, ausgehend von der Musik der Neuen Welle] « (01/1987), S. 44.

¹⁴⁸ Wang Anguo: »困·惑·与·困·境——对我国交响音乐创作现状的思考 [Beunruhigt und in einer schwierigen Situation – Überlegungen zur aktuellen Situation des sinfonischen Schaffens in China]«, in: Renmin yinyue (09/1988), S. 6-7, hier S. 6.

was schön ist, die Suche nach Theorie und Praxis universeller Gesetze ersetzt hat.“

Musik sollte vielmehr wieder mehr das Leben aller Schichten der chinesischen Bevölkerung erreichen:

要以“进入群众文化生活”[。][...]谁都知道,艺术作品离不开人民,这是一条铁的定律。但是,“雅俗共赏”的追求 [...]没了[。]¹⁴⁹

„[Die Musik] muss ‚Einzug nehmen in das kulturelle Leben der Massen‘ [...] Jeder weiß, dass die Kunst das Volk nicht verlassen kann, dies ist eine feststehende Regel. Aber eine Suche nach Kunstwerken, welche die ‚einfachen und hochkulturellen [Bürger] gleichermaßen anspricht‘, gab es in den letzten Jahren [...] nicht [.]“

2.2.2.2 Nationaler Stil (*minzu fengge* 民族风格) und Volksmusik (*minjian yinyue* 民间音乐)

Ein weiterer Begriff, der in den Diskussionen der 1980er Jahre um die chinesische *xinchao* häufig fiel, war jener des „nationalen Stils“ (*minzu fengge* 民族风格). Dieser meinte in den chinesischen Diskussionen eine genre- und zeitübergreifende Essenz der chinesischen Musik.¹⁵⁰ Da es in den 1980er Jahren kaum *einen* erkennbaren musikalischen Stil gab, der gleichzeitig die ganze „Nation“ Chinas hätte repräsentieren können – sofern dies in der Geschichte eines Landes jemals hätte möglich sein sollen –, wurde der Terminus des nationalen Stils zumeist als eine erkennbare Verbindung der Kompositionen zu chinesischen Traditionen, Schriften, Musikformen und besonders auch zur Volksmusik (*minjian yinyue* 民间音乐) verwendet. Die Verbindung der *xinchao*-Komponisten zu einem nationalen chinesischen Stil wurde von verschiedenen Autoren diskutiert. So heißt es bei Chen Yun in einem Kommentar in der *Renmin yinyue*:

这股新潮引起了人们的注目,它本身也遇到了许多问题。在所涉及的问题中,他们的作品中还有没有民族风格,还要不要民族风格?他们的作品与传统——特别是民族的革命音乐传统是什么关系?这问题倒是颇为重要的。¹⁵¹

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich im chinesischen Diskurs „Individualität“ und „nationaler Stil“ nicht ausschließen. Siehe hierzu Barbara Mittler: *Dangerous tunes*, S. 391-392.

¹⁵¹ Chen Yun: »路标? 路障? 略论民族风格、革命传统在当前音乐新潮创作中的理论与实践 [Wegweiser? Wegsperrung? Eine Diskussion über Nationalstil und die Tradition der Revolution in Theorie und Praxis in den aktuellen Kompositionen der Neuen Welle]«, in: *Renmin yinyue* (03/1987), S. 42.

„Die Neue Welle hat die Blicke der Menschen auf sich gezogen [und gleichzeitig] hat sie selbst sehr viele Fragen aufgeworfen. Unter diese Fragen [fällt auch], ob ihre Werke noch einen nationalen Stil haben [und] ob man noch einen nationalen Stil möchte? Welche Beziehung haben ihre Werke zur Tradition – speziell zur Tradition der nationalen Revolutionsmusik? Diese Fragen sind äußerst wichtig.“

Zur Frage der Existenz eines nationalen Stils in den 1980er Jahren gab es verschiedene Ansichten. Fan Zuyin vertrat die Auffassung, dass in den neueren Kompositionen durchaus noch nationale Elemente enthalten seien, diese sich jedoch vornehmlich auf die Tradition der Gelehrtenkultur (*wenren wenhua* 文人文化) und weniger auf Volksmusik beziehen würden. So schrieb Fan im Jahr 1987, ebenfalls in der *Renmin yinyue*:

中华民族的精神、气质，究竟主要的是什么，恐怕很难用一两句话表述清楚。不过有一点我以为应该是清楚的：即在不同的时代，民族的精神和气质具有不同的内涵和表现形式。但在前一段的创作中所表现出来的，似乎对古代的比较偏爱，而且比较重视文人文化中那种“空灵”、“飘逸”、“超脱”等气质，却较少去注意现代的、民间的。¹⁵²

„Was der Geist der chinesischen Nation ist und seine Qualität, was letztlich wichtig ist, ist, fürchte ich, schwer in ein, zwei Sätzen klar darzustellen. Aber es gibt etwas, von dem ich annehme, dass es klar sein sollte: nämlich, dass der nationale Geist und [die nationale] Qualität zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Konnotationen hatten und [unterschiedliche] Ausdrucksformen angenommen haben. Aber das, was in den jüngsten Kompositionen zum Ausdruck kommt, scheint [lediglich] das Alte zu mögen und eher ‚Graziöses‘, ‚Elegantes‘, ‚Transzendentes‘ und ähnliche Qualitäten zu betonen. Verhältnismäßig wenig Beachtung wird dagegen dem Gegenwärtigen und dem Folkloristischen geschenkt.“

Fan Zuyin kritisiert, dass viele der *xinchao*-Komponisten sich mit ihren Kompositionen auf Traditionen der höfischen Gelehrtenkultur, wie das Spielen der *Guqin* 古琴 oder Gedichte aus der *Tang*-Dynastie beziehen würden, nicht jedoch auf die chinesische Volksmusik.

Demgegenüber vertraten die meisten chinesischen Autoren die Meinung, dass gerade die Volksmusik und die enge Verbindung zu „natürlichen“ Ausdrucksmitteln einen wichtigen Platz im Schaffen der jüngeren Komponistengeneration einnehmen. Sie waren

¹⁵² Fan Zuyin: »民族性、时代性、可解性及其他 [Nationalcharakter, zeitgenössischer Charakter, Lösbarkeit und Weiteres]«, in: *Renmin yinyue* (04/1987), S. 23-25, hier S. 24.

größtenteils der Ansicht, dass die Verwurzelung der chinesischen Musik in der „chinesischen Erde“ und ein Bezug auf Volkstraditionen eine hervorgehobene Rolle in den Werken der *xinchao* spielten.

Dies verdeutlicht beispielhaft die Position Ju Qihongs in dem Artikel „Ursprung und Richtung der Ästhetik der Musik der Neuen Welle“:

为了追求对于民族风格更深刻更内在的表现,“新潮”作曲家对中原和边远少数民族地区的古典音乐、民间音乐的各个构成要素作了潜心研究,他们在民族旋律、节奏、音色、曲式、音过程、音动势、韵律、意境和总体思维特性等方面有许多独到的发现和创造性的见解,并且能够将这些研究成果自然而有机地融化于自己的作品中。¹⁵³

„Auf der Suche nach einem tieferen und innerlicheren Ausdruck des nationalen Stils haben die Komponisten der ‚Neuen Welle‘ in den zentralen Ebenen und Gebieten der nationalen Minderheiten alle Elemente traditioneller Musik und Volksmusik mit großer Konzentration erforscht, sie haben die Tonleitern der Minderheiten, ihre Rhythmen, Klangfarben, Formen, Prozesse der Tonentwicklung, Kraft der Bewegung der Töne, Metren, die Hintergründe, die Besonderheiten der Denkweise und andere Aspekte [für sich] selbst entdeckt und auf kreative Weise verstanden. Diese Forschungsergebnisse konnten auf natürliche und organische Weise mit ihren eigenen Werken verschmelzen.“

Tatsächlich gibt es einige Gründe dafür, anzunehmen, dass sich die *xinchao* sehr intensiv mit ländlichen, folkloristischen Traditionen beschäftigt hat. Die Auseinandersetzung zeigt sich in ihren Werken in klangfarblichen Dispositionen, der Verwendung spezieller Instrumente, rhythmischer Strukturen oder durch den Aufgriff bestimmter anderer regionalspezifischer Charakteristika. Für die Hinwendung zum Lokalen gibt es verschiedene Gründe. Zu diesen zählen:

1. die biographischen Hintergründe der *xinchao*-Komponisten, von denen viele auf dem Land selbst unterschiedlichste folkloristische Traditionen erlebt hatten,
2. die Abgrenzung gegenüber der „Kultur“ der Kulturrevolution,
3. die Suche nach den chinesischen Wurzeln und nach musikalischer Identität,

¹⁵³ Ju Qihong: »“新潮”音乐的美学来源与流向 [Ursprung und Richtung der Ästhetik der Musik der ‚Neuen Welle‘]« (01/1988), S. 77.

4. die Idealisierung des Landlebens während der Maozeit,
5. die Möglichkeit, folkloristische Ausdrucksweisen mit westlicher zeitgenössischer Musik zu verbinden,
6. der Wunsch nach einer Erfüllung westlicher Vorstellungen von „chinesischer“ zeitgenössischer Musik, verbunden mit der Aussicht, auf dem internationalen Markt zeitgenössischer Musik Fuß zu fassen.

Der auf den ersten Blick offensichtlichste Grund für das Interesse der jüngeren Komponisten an folkloristischen Ausdrucksweisen ist die Zeit der Kulturrevolution und der damit verbundenen Kontakt zur Landbevölkerung.

Rückblickend bildeten die Erfahrungen auf dem Land für viele junge Komponisten die Grundlage einer eigenen musikalischen Sprache und eines Kompositionsstils, der sich häufig im Verlauf des Studiums an den Konservatorien herausbilden sollte. Unmittelbar nach der Kulturrevolution unterschieden sich die Kompositionen, in denen sich z. B. Guo Wenjing, Qu Xiaosong oder Tan Dun mit chinesischer Volksmusik auseinandersetzten, kaum von jenen ihrer Lehrer.¹⁵⁴

Erst mit der Zeit entwickelte sich bei ihnen ein Kompositionsstil, der sich von der musikalischen Tradition der Maozeit abgrenzte. Die „neuen“ Klänge der Musik der Minderheiten, die im Gegensatz zu den Melodien der chinesischen Sinfonik der vorausgegangenen Jahrzehnte als „einfach“ und „roh“ galten, boten in dieser Hinsicht großes Potential.

Die Hinwendung zu Musikformen, die vor allem außerhalb der urbanen Zentren existierten, ging mit einer Idealisierung des Landlebens einher, welches als „naturverbunden“, „rein“ und „einfach“ im Gegensatz zum komplexen, unnatürlichen Leben in den Metropolen aufgefasst wurde. So lässt sich feststellen, dass es in den 1980er Jahren in Teilen zu einer verspäteten Einlösung der maoistischen Anti-Urbanisierungsideologie kam.¹⁵⁵ Ebenso klingt darin die von Mao initiierte Hinwendung zur Ästhetik der Arbeiter, Bauern und Soldaten (*gong nong bing* 工农兵) an.¹⁵⁶ Es ist

¹⁵⁴ Vgl. Christian Utz: Neue Musik und Interkulturalität, S. 338ff.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 347.

¹⁵⁶ Vgl. Zhou Jinmin: New Wave Music in China, S. 49.

somit durchaus paradox zu nennen, dass die *xinchao*-Komponisten einerseits die musikalische Sprache der Kulturrevolution hinter sich lassen wollten, andererseits jedoch zentrale Elemente der Ideologie der Maozeit in umgemünzter Form als Basis für eine neue „chinesische“ Musik dienten.

2.2.2.3 Internationalität (*guoji xing* 国际性) und moderne Technik (*xiandai jifa* 现代技法)

Der Wunsch, auch auf dem Gebiet der Musik international eine führende Rolle zu spielen, kommt in chinesischen Texten aus den 1980er Jahren auf verschiedene Weisen zum Ausdruck. Er zeigt sich beispielsweise in einer intensiven, auch musiktheoretischen Auseinandersetzung mit den Kompositionstechniken der westlichen Avantgarde.¹⁵⁷

Der intensiviertere Kontakt der Konservatorien zu Hochschulen aus dem Ausland ermöglichte es Gastdozenten, Kurse in China anzubieten. Eine Schlüsselrolle kam in diesem Zusammenhang Alexander Goehr (*1932) zu, der im Jahr 1980 in Peking unterrichtete und die Studenten an die ästhetischen und methodischen Prinzipien der Dodekaphonie heranführte. Aber nicht nur Lehrer aus Europa und den USA spielten eine wichtige Rolle, sondern auch jene aus den Nachbarländern Japan und Korea. So gaben am Pekinger Zentralen Konservatorium für Musik neben George Crumb (*1929) und Ivo Malec (*1925) auch Isang Yun (1917–1995), Toru Takemitsu (1930–1996) und Yasushi Akutagawa (1925–1989) Meisterkurse und Seminare.¹⁵⁸ Darüber hinaus war es vor allem Chou Wen-chong (*1923) zu verdanken, dass sich Partituren und Aufnahmen zeitgenössischer Musik in China verbreiteten.¹⁵⁹ Ohne staatlich kontrolliertes Copyright-

¹⁵⁷ Vgl. u. a. Zhu Shirui: »二十世纪西方音乐中的赋格写作·兼谈赋格创作中的继承与创新 [Fugen in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts. Eine Besprechung der Kontinuitäten und Neuerungen innerhalb der Fugenkompositionen]«, in: Zhongyang yinyuexueyuan xuebao (01/1985), S. 12-25; Du Boxing: »十二音体系作曲技法简介 [Eine einfache Erläuterung der Zwölftontechnik]«, in: Jiaoxiang (01/1985), S. 33-46; Su Fu: »再谈创新和探索 [Eine erneute Besprechung dessen, was es bedeutet, etwas Neues zu komponieren und etwas zu erforschen]«, in: Renmin yinyue (09/1983), S. 12-17.

¹⁵⁸ Frank Kouwenhoven: »Composer Tan Dun. The ritual fire dancer of mainland China's new music«, in: China Information (06/03/1991), S. 1-24, hier S. 12.

¹⁵⁹ Zum Wirken Chou Wen-chongs vgl. Peter M. Chang: Chou Wen-chong. The Life and Work of a Contemporary Chinese-born American Composer, Oxford: The Scarecrow Press 2006; Eric C. K. Lai: The music of Chou Wen-chong, Farnham u. a.: Ashgate 2009 sowie Christian Utz: Neue Musik und Interkulturalität, S. 254–281.

System standen Partituren nach ihrer Ankunft in Peking bald auch an anderen Konservatorien zur Verfügung.¹⁶⁰

Die Beherrschung „westlicher“ (*xifang zuoqu jifa* 西方作曲技法) bzw. „moderner“ Kompositionstechniken (*xiandai zuoqu jifa* 现代作曲技法) stand in den frühen Texten über die *xinchao* stellvertretend für die Fähigkeit chinesischer Komponisten, auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik international mithalten zu können. Schon Wang Anguo hatte in seinem richtungsweisenden Aufsatz zur chinesischen *xinchao* eine verstärkte Hinwendung zu neuen Kompositionstechniken gefordert.¹⁶¹ Shu Zechi hingegen steht einer uneingeschränkten Übernahme westlicher Kompositionstechnik und ihrer positiven Rezeption innerhalb Chinas kritisch gegenüber:

当前关于“新潮”的音乐批评[...]光谈技术，不谈艺术，更不谈观念，罗列一串新技术，哪个作品新技术用的多就说好，用得少就说不好。¹⁶²

„Die gegenwärtige Kritik in Bezug auf die ‚xinchao‘ bespricht vor allem die Kompositionstechnik, nicht das Künstlerische und schon gar nicht die Denkweise [der Komponisten]. Es wird [lediglich] eine Reihe neuer Techniken aufgelistet. Die Werke, in denen viele neue Techniken zur Anwendung kommen, werden als gut bezeichnet, diejenigen, welche wenig [neue Technik] verwenden, werden als schlecht bezeichnet.“

Für Shu Zechi liegt die Chance der chinesischen Musik, weltweit wahrgenommen zu werden, vielmehr darin begründet, dass China zu der neuen globalen Pluralität der Musik des 20. Jahrhunderts grundsätzlich etwas Wichtiges beizutragen habe:

二十世纪世界音乐潮流不同于以往任何时代的最大特点是多元、多轨、多向，所有关于本世纪音乐奖走向“大一统”的预言，无论出自多么伟大的音乐家之口，都失灵了。所以“走向世界”也是多元、多轨、多向的。[...] 像贝多芬那样的一个代表一个音乐时期的现象，永远不会出现了。¹⁶³

„Der wichtigste Unterschied zwischen dem weltweiten Trend der Musik im 20. Jahrhundert und jeglichen früheren Epochen ist, dass [die

¹⁶⁰ Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*, S. 104.

¹⁶¹ Wang Anguo: »回顾与思考。我国创作“新潮”纵观 [Rückblick und Reflexion. Untersuchungen zur ‚Neuen Welle‘ im musikalischen Schaffen Chinas]« (01/1986), S. 15.

¹⁶² Shu Zechi: »现代技法与中国现代音乐创作 [Moderne Techniken und das gegenwärtige musikalische Schaffen Chinas]«, in: *Zhongguo yinyuexue* (02/1987), S. 122-133, hier S. 132.

¹⁶³ Ebd.

zu beobachtende] Pluralität, Vielseitigkeit und Multidirektionalität die Prophezeiung – egal von welchem noch so großen Musiker geäußert –, dass die Musik dieses Jahrhunderts auf eine ‚große Einheitlichkeit‘ zulaufen würde, Lügen gestraft hat. Deshalb bedeutet „auf die Welt zuzugehen“ ebenfalls Pluralität, Vielseitigkeit und Multidirektionalität. Ein Phänomen wie Beethoven, der stellvertretend für eine ganze Epoche stand, wird niemals wieder auftauchen.“

Auch Cai Liangyu plädiert in seinem Aufsatz „China muss die Welt kennen – die Welt muss China kennen“ einen auf Gegenseitigkeit ausgerichteten internationalen musikalischen Austausch. Zunächst resümiert er die aktuelle Situation, nämlich, dass bei den meisten Chinesen die Ansicht dominiere, China müsse „vom Westen lernen“ und sich an ihm orientieren:

中国需要认识世界，这是我国全社会和音乐界的普遍要求和呼声。从事外国音乐研究工作的同志责任很大。¹⁶⁴

„China muss die Welt kennen. Dies sind Anspruch und Meinung in unserer ganzen Gesellschaft und in der Welt der Musik. Daher ist die Verantwortung der Genossen sehr groß, welche daran arbeiten, die ausländische Musik zu erforschen.“

Cai stellt zunächst fest, dass die Auseinandersetzung mit westlicher Musikgeschichte in China noch nicht sehr weit fortgeschritten sei:

我们的介绍范围也仍太狭窄，还应扩大，如西方音乐的古代、中世纪、文艺复兴时期还有大量音乐尚未介绍，[...] 对现代音乐的介绍也刚刚开始，有的院校虽已经开设或筹备开设现代音乐课程，但我们的研究水平还很低。¹⁶⁵

„Unser Verständnis ist noch immer zu eng, es müsste weiter werden. Zum Beispiel gibt es in Bezug auf die westliche alte Musik, jene des Mittelalters und der Renaissance [in China] noch viel vorzustellen. [...] Die Einführung von zeitgenössischer Musik hat ebenfalls gerade erst begonnen. Einige Konservatorien und Schulen haben schon begonnen oder beginnen gerade, Stundenpläne mit zeitgenössischer Musik einzurichten, aber unser Forschungsniveau ist noch sehr niedrig.“

Umgekehrt fordert er ein weltweit stärkeres Bewusstsein für chinesische Musik:

世界需要认识中国，这是二十世界发展总趋势的需要，也是中国国际地位增强后的历史必然。在“世界音乐”的总格局中不能缺少

¹⁶⁴ Cai Liangyu: »中国需要认识世界·世界需要认识中国 [China muss die Welt kennen – die Welt muss China kennen]«, in: Zhongguo yinyuexue (03/1986), S. 132-133, hier S. 132.

¹⁶⁵ Ebd.

中国音乐，在“全球音乐”这个小村庄中，中国音乐是重要的一“户”。¹⁶⁶

„Die Welt muss China kennen [lernen], dies ist eine Notwendigkeit der Entwicklung innerhalb des 20. Jahrhunderts. Sie ist überdies eine Notwendigkeit, die in der stärkeren internationalen Stellung Chinas begründet liegt. In der größeren Struktur einer ‚Musik der Welt‘ darf die chinesische Musik nicht fehlen. In dem kleinen Dorf der ‚globalen Musik‘ ist die chinesische Musik eine wichtige ‚Familie‘.“

Die Gründe dafür, dass Chinas Musik den ihr zustehenden Platz in der Welt noch nicht eingenommen habe, sieht Cai darin begründet, dass chinesische Komponisten ihre eigene Musik bisher noch nicht gründlich genug erforscht hätten. Seiner Meinung nach sei vieles der zeitgenössischen westlichen Musik in der traditionellen chinesischen Musik bereits zu finden.¹⁶⁷

Sein Aufsatz verkörpert jene neue Haltung, die China langfristig auch im Bereich der Musik als ebenbürtigen Partner gegenüber Europa und den USA sieht.

2.2.2.4 Autonomie (*zìlǜ* 自律)

Schon in Wang Anguos Artikel über die *xinchao* setzte sich dieser mit der Frage nach der Bedeutung autonomer Musik auseinander. Dort schrieb er:

自律论美学观（其代表人物是 19 世纪的奥地利音乐家汉斯立克）对 20 世纪音乐的发展有着巨大的影响。[...] 我认为，从多数中国作曲家的观念看来，自律论美学的价值并不[...] 在于它分离了音乐与社会的关系，而在于从形式的角度为音乐提出了一种“观念”。¹⁶⁸

„Die ästhetische Sicht der Autonomie (vertreten durch den Musikwissenschaftler Eduard Hanslick im 19. Jahrhundert) hatte einen sehr großen Einfluss auf die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert. [...] Ich denke, wenn man sich die Sichtweise der Mehrheit chinesischer Komponisten anschaut, [kann man sagen,] dass die Bedeutung ästhetischer Autonomie [für sie] nicht darin lag, die Beziehung zwischen Musik und Gesellschaft getrennt zu haben, [...] sondern darin, dass [die ästhetische Autonomie] ausgehend von der Perspektive der musikalischen Form eine Art [neue] ‚Denkweise‘ hervorgebracht hat.“

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd., S. 133.

¹⁶⁸ Wang Anguo: »回顾与思考。我国创作“新潮”纵观 [Rückblick und Reflexion. Untersuchungen zur ‚Neuen Welle‘ im musikalischen Schaffen Chinas]« (01/1986), S. 7.

Zwar mag der Verweis Wang Anguos auf Eduard Hanslick, der über 100 Jahre zuvor sein Hauptwerk *Vom Musikalisch-Schönen*¹⁶⁹ vollendet hatte, zunächst verwundern, im chinesischen Kontext war der Text jedoch ein wichtiger Wegweiser dafür, wie Musik ohne programmatische Titel und ohne direkten Bezug zur Politik reflektiert und verstanden werden konnte. So stand Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* seit den 1960er Jahren in China stellvertretend für die Position autonomer Kunstmusik.¹⁷⁰

Tatsächlich ging es Hanslick in seinem wohl einflussreichsten Werk, bei dem immer der historische Kontext mitberücksichtigt werden muss, um eine Trennung von Musik „an sich“ und ihrer Wirkung. Der Ansatz, die Musik selbst ins Zentrum zu stellen und nicht das „empfindende Subject [sic] zu erforschen“,¹⁷¹ war Mitte des 19. Jahrhunderts eine neue Herangehensweise, die den späteren „Werkbegriff“ in der Musikwissenschaft erst ermöglichte.¹⁷² Für Hanslick besaß Musik als solche eine eigene Schönheit, die keine außermusikalische Ebene benötigte. Sie beruhe vielmehr auf der musikalischen Form „als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begriffslosem Material.“¹⁷³

In China wurden die Ideen Hanslicks im 20. Jahrhundert zunächst weitgehend polemisch besprochen. Einer marxistischen Musikideologie der Länder des Ostblocks folgend konnten die Ideen Hanslicks in China kaum Anklang finden.¹⁷⁴ Einerseits standen die Vorstellungen quer zu den Forderungen der Politik, Kunst habe der Gesellschaft zu dienen und revolutionäre Inhalte zu vermitteln, andererseits schien die Diskrepanz zu traditionellen daoistischen oder konfuzianischen Ansätzen zunächst schwer überwindbar.¹⁷⁵ Erst im liberaleren Klima der 1980er Jahre erfuhren die Texte Eduard

¹⁶⁹ Die Erstausgabe erschien 1954 in Leipzig. Vgl. Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Leipzig: Weigel 1854. Im Folgenden zitiert aus: Dietmar Strauß (Hg.): *Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Teil 1. Historisch-kritische Ausgabe, Mainz u. a.: Schott 1990.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu Liu Ching-chih: *A critical history of new music in China*, S. 474. Im Jahr 1974 hatte es zudem eine „Kampagne gegen absolute Musik“ gegeben (vgl. Barbara Mittler: *Dangerous tunes*, S. 66).

¹⁷¹ Dietmar Strauß (Hg.): *Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Teil 1. Historisch-kritische Ausgabe, S. 22.

¹⁷² Vgl. Richard Klein: *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2014, S. 21-35.

¹⁷³ Dietmar Strauß (Hg.): *Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Teil 1. Historisch-kritische Ausgabe, S. 171.

¹⁷⁴ Zhang Que: *Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas: die musikalische Avantgarde der achtziger Jahre*, S. 48.

¹⁷⁵ Dabei hätte es durchaus Anknüpfungspunkte zwischen daoistischer Ästhetik und den Vorstellungen über absolute Musik geben können. Vgl. Jiang Yimin: „Große Musik ist tonlos“. Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-daoistischen Musikästhetik. Mit einem Ausblick auf die Idee der absoluten Musik

Hanslicks eine Neubewertung. Sie wurden nun positiver rezipiert und es wurde verstärkt versucht, diese mit den „eigenen“ musikphilosophischen Schriften in Einklang zu bringen. In diesem Zusammenhang kann es als ein Verdienst der *xinchao*-Komponisten angesehen werden, dass sie mit ihren Kompositionen selbst die Basis legten für musikphilosophische Überlegungen, die gleichsam im Nachhinein auf die Musik angewendet wurden.

Eine tiefere Diskussion um Hanslick wurde in China ermöglicht durch eine 1980 erschienene Übersetzung des Werks *Vom Musikalisch-Schönen* im Verlag *Renmin yinyue chubanshe*¹⁷⁶ durch Yang Yezhi (1908–2003). Diese war die erste chinesische Ausgabe und stand damit symbolisch für eine musikideologische Öffnung. Ein Jahr später folgten erste Aufsätze in Musikzeitschriften, die sich mit dem Text sowie mit allgemeinen Fragen musikalischer Ästhetik auseinandersetzten.¹⁷⁷

In seinem Aufsatz „Eine Besprechung von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“ aus dem Jahr 1981 relativiert der Musikwissenschaftler Zhang Hongmo (*1926) die scharfe Hanslick-Kritik innerhalb Chinas. Der Großteil der Polemiken sei jeweils auf Basis der vorhergegangenen Aufsätze entstanden, habe sich jedoch nie auf den Primärtext selbst bezogen. Solchen Aufsätzen könne man nur „zur Hälfte Glauben schenken“, müsse sie jedoch auch „zur Hälfte anzweifeln.“¹⁷⁸ Erst durch die Übersetzung von Hanslicks Hauptwerk ins Chinesische sei es möglich, sich aus erster Hand einen Eindruck von seiner Ästhetik zu machen.

in der Musikästhetik der deutschen Frühromantik (=Europäische Hochschulschriften), Bern: Peter Lang 1994, S. 235-256.

¹⁷⁶ Eduard Hanslick: 论音乐的美 [Vom Musikalisch-Schönen]. Ins Chinesische übersetzt durch Yang Yezhi, Peking: Renmin yinyue chubanshe 1980.

¹⁷⁷ Vgl. Zhang Hongmo: »评汉斯立克的《论音乐的美》 [Eine Besprechung von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘]«, in: Zhongyang yinyuexueyuan xuebao (04/1981), S. 12-18; He Gansan: »什么是音乐美学——音乐美学的对象问题初探 [Was ist musikalische Ästhetik – Erste Erforschung der Fragen musikalischer Ästhetik]«, in: Zhongyang yinyuexueyuan xuebao (03/1981), S. 51-57; Mao Yuan: »略论汉斯立克的《论音乐的美》 [Eine Diskussion von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘]«, in: Nanjing yishuxueyuan xuebao (04/1982), S. 90-100; Qiao Lun: »音乐与外部世界的关系 [Die Beziehung zwischen Musik und der äußeren Welt]«, in: Zhongguo yinyuexue (01/1987), S. 70-76; Sun Chuan: »论音乐音高结构的美学基础——兼及“他律论”与“自律论”在音乐音高基因层次的客观融合 [Eine Diskussion der ästhetischen Grundlagen der Tonhöhenstruktur in der Musik – Eine sachliche Zusammenführung von ‚Funktionalität‘ und ‚Autonomie‘ auf der Ebene der Tonhöhen]«, in: Zhongguo yinyuexue (01/1989), S. 19-33.

¹⁷⁸ Zhang Hongmo: »评汉斯立克的《论音乐的美》 [Eine Besprechung von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘]« (04/1981), S. 12.

Der Aufsatz Zhangs war vor dem Hintergrund, dass die Schriften Hanslicks erst in den 1980er Jahren in China einer breiteren Leserschaft zur Verfügung standen, zunächst als „Einführung“ gedacht und durchaus positiv konnotiert. Lediglich am Schluss führt Zhang als Kritik eine mangelnde Gültigkeit der Schrift Hanslicks für „verschiedene Formen und Ausprägungen von Musik in der Geschichte und über kulturelle Grenzen hinweg“¹⁷⁹ an. Hanslick mache Musik, indem er ihre historische Dimension ausblende, zu einem „Baum ohne Wurzeln“, einem „Fluss ohne Quelle.“¹⁸⁰

Zwar fand die Idee autonomer Kunstmusik in den 1980er Jahren allgemein Anklang, doch in der Diskussion um die Ideen Hanslicks wurden immer wieder auch kritische Punkte besprochen. So vertrat der Musikwissenschaftler Shu Zechi die Position, es sei eine Absurdität, dass der Wert von Musik sich aus einer Entfernung von der Realität ergebe. Bei ihm heißt es:

任何艺术都不是自然，但因此认为离现实越远越好，离现实越远价值就越高……却是荒谬的。这就是“单向性思维”的结果。¹⁸¹

„Keine Art von Musik ist natürlich. Aber deshalb anzunehmen, dass sie besser sei, je weiter sie von der Realität entfernt ist, dass sie wertvoller sei, je weiter sie von der Realität entfernt ist...das ist absurd. Das ist das Resultat einer ‚gleichen Denkweise‘.“

Tatsächlich bleibt die Frage offen, inwiefern die Musik der 1980er Jahre als „autonom“ bezeichnet werden kann. Wie schon in den Diskursen um Individualität angedeutet, war die Ausrichtung der Musik am Publikum und ein damit verbundener „Nützlichkeitsgedanke“ aller Liberalisierung zum Trotz noch stark im Denken chinesischer Musikschafter verankert. Dafür stehen auch die vielen Programme und Erklärungen von Musik wie etwa Wang Anguos bildhafte Interpretation von Chen Yis *Duo Ye* (siehe Kap. 2.5.3.2). Man könnte also von einer „relativen Autonomie“ der Musik

¹⁷⁹ Ebd., S. 17f.

¹⁸⁰ Ebd., S. 18.

¹⁸¹ Shu Zechi: »现代技法与中国现代音乐创作 [Moderne Techniken und das gegenwärtige musikalische Schaffen Chinas]« (02/1987). In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Zeng Suijin: »时代•现实•社会责任。当代音乐听众抽样考察报告之一 [Unsere Zeit – aktuelle Situation – Verantwortung gegenüber der Gesellschaft. Ein Bericht über die statistischen Untersuchung zum gegenwärtigen Publikum]«, in: Zhongguo yinyuexue (03/1986), S. 102-103.

sprechen, die sich lediglich im Vergleich zu der stark politisierten Kunst der Jahre zuvor als solche offenbarte.

2.2.3 Versuch einer chinesischen Perspektive

Die aus den chinesischen Debatten der 1980er Jahre entnommenen Begriffe „Individualität“, „nationaler Stil“, „Volksmusik“, „Internationalität“, „moderne“ bzw. „westliche Kompositionstechnik“ und „musikalische Autonomie“ eröffnen einen Bedeutungsraum, der einerseits mit den westlichen Vorstellungen über zeitgenössische Kunstmusik korreliert, teils aber auch abweichende Züge trägt. Das aufgeführte Spektrum, das sich für den chinesischen Kontext noch um die Begriffe „Natürlichkeit“ (*ziran xing* 自然性) oder den komplexen „Traditionsbegriff“ (*chuantong* 传统) erweitern ließe, bildet die Grundlage für die Rezeption der Kompositionen aus den 1980er Jahren innerhalb Chinas. In den Diskussionen spiegelt sich eine Auseinandersetzung mit der chinesischen Vergangenheit, mit den aus dem Ausland übernommenen Werten sowie mit der Frage nach Struktur und Orientierung innerhalb einer zunehmend pluraler und unübersichtlicher werdenden chinesischen Kulturlandschaft.

Wie in diesem Zusammenhang konkrete Kompositionen besprochen wurden und welche weiteren Deutungsmöglichkeiten, die nicht unmittelbar aus den chinesischen Diskussionen hervorgehen, noch möglich sind, soll an Werken von drei Vertretern der chinesischen *xinchao* – Qu Xiaosong, He Xuntian und Chen Yi – vertieft und ausgeführt werden.

2.3 Der Komponist Qu Xiaosong. Vorstellungen chinesischer Natürlichkeit und eklektizistische Ausdeutung musikalischer Sinnhorizonte

2.3.1 Qu Xiaosong und sein Selbstbild vom „naturverbundenen Komponisten“

Wenn im Folgenden einige weitere Stationen, die eine Rolle im Leben Qu Xiaosongs gespielt haben, skizziert und mit verschiedenen Aussagen des Komponisten zusammengeführt werden, dann geschieht dies unter zwei Gesichtspunkten. Zum einen soll untersucht werden, welches Bild Qu von sich selbst vermittelt, zum anderen, wie sich dieses Bild in die vorausgegangene Diskussion um chinesische Kunstmusik in den 1980er

Jahren einfügt. Wo entsprechen sich Diskussion und Selbstdarstellung? Wo gibt es Differenzen? Welchen Realitätsgehalt haben die Selbstzuschreibungen?

Allgemein gehört Qu Xiaosong zur Gruppe der chinesischen Komponisten, die sich ihre ersten musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten weitgehend autodidaktisch aneigneten und für welche die Zeit der Kulturrevolution einen zentralen Einschnitt in ihrem Leben bedeutete. Wie viele Jugendliche aus den Städten wurde auch Qu aufs Land versetzt, um dort eine „Umerziehung“ zu erhalten. Im Jahr 1968, der Hochphase der maoistischen Landverschickungen, wurde er nach Shangtang in der südlichen Provinz Guizhou geschickt, um dort in einer Produktionseinheit landwirtschaftlich tätig zu sein. Zweifellos brachte die Zeit in Shangtang eine spezielle musikalische Umgebung und Geräuschkulisse mit sich, die den musikalischen Horizont Qus beeinflussten. Prägend waren dort zunächst die Musikformen der *Miao* (*miaozu* 苗族), die ein breites Repertoire an Liedern und Gesängen pflegten, das sie während der Arbeit und zu verschiedenen Zeremonien sangen.

Im Rückblick auf die Zeit in Shangtang stellt Qu selbst stets die Verbindung zur Natur und die „natürlichen“ Ausdrucksweisen der Landbevölkerung in den Vordergrund, welche abseits der großen Städte ihre Regionalkultur pflegten:

人们依旧活在昨天。他们用手劳动，而不是机器。一些地区，尤其是深山区，没有电，没有电视，也没有电话，远离现代文明。某种意义上，他们还在原始状态之中。但另一方面，他们离自然更近，离大山更近。¹⁸²

„[In China auf dem Land] leben die Leute noch ein Leben von gestern. Sie arbeiten mit den Händen, es gibt keine Maschinen. In einigen Gebieten, besonders in den Bergen, gibt es noch nicht einmal Strom, kein Fernsehen und kein Telefon. Es ist weit entfernt von der heutigen Kultur. Sie führen ein primitives Leben. Andererseits sind sie in engem Kontakt mit den Bergen und mit der Natur.“

An anderer Stelle hebt Qu in Bezug auf die Natur und seine musikalischen Erfahrungen hervor:

我喜欢山。[...] 在自己搭的窝棚里头守玉米轰野猪，四周原始山林，整日整夜都在里头。晚上很安宁，早上，慢慢鸟叫，空气的

¹⁸² Qu Xiaosong: 音乐闲话 [Plaudern über Musik], Peking: Hainan chubanshe 2010, S. 48.

湿度，虫子的声音，各种各样的声音。[...] 如果没下乡当农民，我到哪里去体会这样的东西？¹⁸³

„Ich mag die Berge: [...] In der selbstgebauten Hütte den Mais vor den Wildschweinen verteidigen, vier Wochen in den Bergwäldern, den ganzen Tag, die ganze Nacht [im Wald] sein. Abends ist es sehr friedlich, morgens beginnen langsam die Vögel zu rufen. Die Feuchtigkeit der Luft, die Geräusche der Insekten und alle möglichen Klänge: Wo hätte ich hingehen sollen, um solche Dinge zu erfahren, wenn ich nicht aufs Land geschickt worden wäre, um als Bauer zu arbeiten.“

Qu bedient sich einer Erzählung über die Vergangenheit, die in China auch in den Diskussionen der 1980er Jahre immer wieder durchschimmert. Es ist die Erzählung von der verlorenen Verbindung der Menschen zu ihrer natürlichen Umgebung, die es in den abgelegenen Gebieten Chinas noch gebe, und von der Unberührtheit der dortigen Musik, die sich ihre Eigenarten weit entfernt vom Einfluss der Regierung bewahrt habe. Damit verklärt Qu in gewissem Maße die Lebensrealität der Landbewohner, für die eine Flucht in die Städte schon bald zu einer realen Alternative werden sollte. Außerdem bleibt zu fragen, inwiefern die ländlichen Musikformen in den 1970er Jahren tatsächlich (noch) jenen „natürlichen“ und von äußeren Einflüssen freien Charakter aufweisen konnten.

Hervorhebenswert in diesem Zusammenhang ist auch, dass Qu sich, nachdem er im Jahr 1972 einen Platz als Geiger im Pekingopernensemble der Provinz Guiyang bekommen hatte, aufmachte, das Landleben hinter sich zu lassen und als Musiker einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen. Mit der „Flucht“ in ein Musikensemble wählte Qu einen nicht untypischen Weg, der allerdings nur jenen wenigen Jugendlichen möglich war, die es geschafft hatten, während oder vor der Kulturrevolution ein Instrument zu erlernen.

Im Pekingopernensemble waren die meisten der aufgeführten Stücke Auszüge aus den Modellstücken (*yangban xi* 样板戏), welche die kulturelle Landschaft während der Kulturrevolution dominierten.¹⁸⁴ Einige lokale Komponisten schrieben darüber hinaus für die Aufführungen der Gruppe Eröffnungswerke und Zwischenspiele. Auch Qu Xiaosong bekam die Möglichkeit, kleinere Musikstücke für die Besetzung der Pekingoperngruppe zu arrangieren und Eigenes zu komponieren:

¹⁸³ Ebd., S. 10.

¹⁸⁴ Barbara Mittler: A continuous revolution, S. 46ff.

我们乐队除了拉一些样板戏，也拉一些贵州作曲家配器的音乐。贵阳市京剧团排新戏，会请一些贵州搞作曲的做音乐。唱腔当然有专人设计，这些音乐学院或者艺术学校出来的专业作曲家们写序曲、间曲，也给唱腔用西式的和声配方上西式管弦乐队，行话叫“配器”，这是“文化大革命”的创举，好歹自由后人评说。[...] 我们乐手奏这些东西，耳朵受罪。与其“认人宰割”，不如自己写东西。于是我们几个年轻人自己写了自已拉，凭感觉，就是这么开始。¹⁸⁵

„In unserem Orchester haben wir außer Yangbanxi auch einige Arrangements von Komponisten aus Guizhou gespielt. Wenn die Pekingopernguppe der Stadt Guiyang neue Stücke eingeübt hat, kam es vor, dass sie einige Komponisten aus Guizhou baten, die Musik [dafür] zu schreiben. Die Arien haben natürlich Profis ausgearbeitet. Diejenigen, die aus den Musikhochschulen oder Kunstschulen kamen, haben die Overtüren und Zwischenspiele geschrieben. Sie haben außerdem die Arien im westlichen Stil eines Orchesters mit verdünnter Harmonik versehen. Im professionellen Jargon hieß dies ‚Orchestrieren‘. Dies war die Pionierarbeit der ‚Kulturrevolution‘. Die Bewertung, ob dies gut oder schlecht war, sollen die späteren Generationen vornehmen. [...] Als wir Musiker diese Sachen spielten, tat es in den Ohren weh. Deshalb [dachten wir], ‚anderen zu erlauben, auf einem rumzutrapeln‘ ist nicht so gut wie selbst Sachen zu schreiben. Daher haben wir wenige jungen Leute angefangen, selbst zu schreiben und [das Komponierte] selbst zu spielen. [Meinem] Gefühl nach hat alles auf diese Weise angefangen.“

Auf diese Weise sammelte er erste Erfahrungen im Instrumentieren, im Umgang mit Partituren und der Analyse von musikalischen Werken. Darüber hinaus gründete er mit anderen Musikern der Pekingopernguppe ein Kammermusikensemble, mit dem er gemeinsam Werke von Beethoven und Schostakowitsch einstudierte – eine Möglichkeit, die es in den regierungsnahen Städten nach 1966 auf diese Weise nicht gegeben hätte. Für Qu bedeuteten diese Erfahrungen den ersten intensiveren Kontakt zur westlichen Kunstmusik.

Als nach dem Ende der Kulturrevolution 1977 das Zentrale Konservatorium für Musik in Peking wiedereröffnet wurde, war Qu Xiaosong 25 Jahre alt. Er bewarb sich auf ein Hauptfachstudium Komposition mit einer gewissen Vorstellung vom Komponieren und mit der Erfahrung als Musiker im Pekingoperensemble, allerdings ohne jemals Klavier gespielt zu haben. Daher wurde er nach bestandener Prüfung zunächst in die Klasse der Studenten ohne Vorkenntnisse (*baiding ban* 白丁班) eingeteilt. Sein Kompositionslehrer

¹⁸⁵ Qu Xiaosong: 音乐闲话 [Plaudern über Musik], S. 3.

war Du Mingxin (*1928), der in der Konservatoriumswelt Chinas durchaus eine gewichtige Stimme hatte (siehe Kap. 2.1.5). Was Qu Xiaosong von ihm lernen konnte, war vor allem ein Gefühl für Proportionen, auf die der Lehrer größten Wert legte.¹⁸⁶ Dabei ist hervorzuheben, dass Du Mingxin zwar Zeit seines Lebens einem neoromantischen musikalischen Gestus treu blieb, seine Schüler jedoch bei ihren Ausbruchversuchen aus etablierten Bahnen chinesischer Traditionen stets unterstützte. Während der Zeit am Konservatorium stand Qu außerdem in engem Kontakt mit Guo Wenjing und Tan Dun. Mit ihnen verband Qu sowohl die Zeit auf dem Land als auch das damit verbundene Interesse an Volksmusik und vermeintlich „primitiven“ Formen des musikalischen Ausdrucks. Darüber hinaus eröffnete sich für Qu am Zentralen Konservatorium für Musik in Peking innerhalb kürzester Zeit die Welt der europäischen und US-amerikanischen Kunstmusik.¹⁸⁷

Nach seinem Abschluss 1983 lehrte er an seiner Ausbildungsstätte für vier Jahre Komposition. Während dieser Zeit war er Mitherausgeber der *Renmin yinyue* und beteiligt an verschiedenen Filmmusikprojekten, teils gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Liu Suola (*1955). 1989 bekam er über den Kontakt zu Chou Wen-chong die Möglichkeit, in die USA an die Columbia University zu gehen, wo für ihn eine neue Schaffensphase begann.

Es wird deutlich, dass verschiedene Kontexte das Leben Qu Xiaosongs in China prägten. Während seines Lebens als Landarbeiter in Guizhou waren es die besonderen Stimmtechniken der Gesänge der *Miao* und die Klangwelt der Natur, welche seine Hörgewohnheiten bestimmten. Mit der Geige fand Qu Xiaosong seinen Platz im Pekingopernensemble der Provinz Guiyang, wo er die Musik der Modellopern spielen lernte. Später war es das Studium am Pekinger Zentralen Konservatorium, das ihm ein umfangreiches Wissen über westliche klassische Musik vermittelte.

Qu Xiaosong beschreibt sich selbst als naturverbunden und hebt seine Kenntnisse „authentischer“ Formen der chinesischen Musik hervor, die er während seiner Zeit als Landarbeiter selbst kennengelernt hatte. Damit bedient er sich in der Tendenz einer

¹⁸⁶ Ebd., S. 5.

¹⁸⁷ Ebd., S. 7.

Erzählweise, die schon zur Maozeit unter Komponisten weite Verbreitung gefunden hatte, wenn es um die Beschreibung ihrer Verbindung zur chinesischen Natur ging.

2.3.2 Qu Xiaosongs frühe Werke

Während der Zeit am Zentralen Konservatorium für Musik entstanden erste Kompositionen, in denen Qu Xiaosong sich an verschiedenen Besetzungen und Kompositionstechniken erprobte. Die folgende Auflistung zeigt die wichtigsten Werke aus Qus Studentenzeit:

Komposition	Jahr	Besetzung	Besonderheiten
<i>Streichquartett</i> Nr. 1	1980/ 81	Streichquartett	Erste Aufführung 1980 in Peking gemeinsam mit dem Streichquartett von Guo Wenjing in einem Konzert, das als eines der Schlüsselereignisse der <i>xinchao</i> -Bewegung gilt ¹⁸⁸
<i>Berglied</i> (<i>Shan'ge</i> 山歌)	1982	Violoncello und Klavier	Melodische Anlehnung an die <i>shan'ge</i> Berggesänge der <i>Miao</i> ; ausgezeichnet von der „Alexander Tscherepnin Gesellschaft“
<i>Suite</i>	1982	Violoncello Solo	Zwölftonkomposition
<i>The Mountain</i> (<i>Shan yu tufeng</i> 山与土风)	1983	Sinfonieorchester	
<i>Bergmädchen</i> (<i>Shan zhi nü</i> 山之女)	1983	Violine und Orchester	Auseinandersetzung mit dem neoromantischen Kompositionsstil seines Lehrers Du Mingxin

Tabelle 2: Frühe Kompositionen Qu Xiaosongs

Abgesehen von den „sachlichen“ Gattungsbezeichnungen des *Streichquartetts* Nr. 1 und der *Suite* für Solocello verweisen die übrigen Werktitel auf Vorstellungen von Natürlichkeit im weitesten Sinne. Im Titel *Berglied* schwingt eine Hommage an die

¹⁸⁸ Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*, S. 54.

älteren chinesischen Komponisten bzw. ganz konkret an seinen Lehrer Du Mingxin mit, der bereits früher ein *Neues Berglied* (*Xin shan'ge* 新山歌) komponiert hatte. Die Überschrift der Orchestersuite *The Mountain* (*Shan yu tufeng* 山与土风) aus dem Jahr 1983 fügt sich ein in die Reihe von Werken mit bildhaften Titeln:

Largo $\text{♩} = 56$ 交响组曲《山与土风》“The Mountain” 瞿小松
 1983.3.20.

< 1 >

Abbildung 9: Qu Xiaosong, *The Mountain*, Beginn

Diesbezüglich konstatiert Christian Utz:

„Man kann in der chinesischen Tradition von jeher eine starke Neigung zu programmatischen oder illustrierenden Titeln und zu verschiedenen Graden der Symbolisierung außermusikalischer Phänomene in der Musik beobachten, die nach einer kurzen ‚Protestphase‘ gegen diese herkömmlichen Konzepte auch von den jungen Komponisten bald wieder aufgegriffen wurde.“¹⁸⁹

Qu Xiaosongs *Berglied* (*Shan'ge* 山歌) verweist über den Bezug auf Du Mingxin und den „Naturaspekt“ hinaus auf eine Gattung, die in den ländlichen Gebieten Guizhous tatsächlich verbreitet ist. „Berglieder“ sind Gesänge, die zum einen während verschiedener Festlichkeiten, zum anderen bei der Arbeit gesungen werden. Anders jedoch als bei Arbeitsliedern (*haozi* 耗子), bei denen der Rhythmus des Arbeitens die Rhythmik des Gesangs bestimmt, sind Berglieder „individueller“ und die Sänger haben größere Freiheiten im Ausdruck.¹⁹⁰ Sie zeichnen sich aus durch eine sehr direkte, unmittelbare Stimmlichkeit und einen hohen Grad an melodischer und rhythmischer Variabilität. Berglieder sind bis heute in Teilen Südchinas, aber auch weiter im Landesinneren in verschiedenen Ausprägungen ein Bestandteil der Musikkultur der Landbevölkerung.¹⁹¹

Ein weiteres Merkmal neben dem direkten Gesang und der rhythmischen Freiheit in der Bergliedtradition ist die Unterteilung der Lieder in mehrere kurze Phrasen, welche durch Pausen, die zum teils ruckartigen Luftholen genutzt werden, voneinander abgetrennt sind. Nach jeder Unterbrechung setzt der Gesang erneut an, um mit einer leicht variierten Melodie fortzufahren. Einige Zentraltöne dienen dabei als melodisches Gerüst. Am Schluss der Phrasen kommt es häufig zu einem Abfallen der Stimme, wodurch der abschließende Ton markiert wird. Feine mikrotonale Inflektionen innerhalb der Melodien, die sich kaum in einer auf Ganz- und Halbtönen basierenden Notation festhalten lassen, verleihen den Bergliedern ein besonderes Timbre.

¹⁸⁹ Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität*, S. 354.

¹⁹⁰ Qiao Jianzhong: »Folk Song in China«, in: Robert C. Provine/Yoshihiko Tokumaru/J. L. Witzleben (Hg.), *The Garland encyclopedia of world music. East Asia. China, Japan, and Korea*, New York: Routledge 2002, S. 149-156, hier S. 151.

¹⁹¹ Vgl. hierzu weiterführend: Antoinet Schimmelpenninck: *Chinese folk songs and folk singers. Shan'ge traditions in southern Jiangsu*, Leiden: CHIME Foundation 1997.

2.3.2.1 Qu Xiaosongs *Berglied* (*Shan'ge* 山歌) für Violoncello und Klavier (1982)

Im *Berglied* für Cello und Klavier aus dem Jahr 1982 wird deutlich, dass Qu versucht, auf diese Tradition Bezug zu nehmen. So ist die Einleitungspassage des Solocellos mit den Spielanweisungen „einfach“, „klar“ (*danchun de* 单纯地) sowie „non vibrato“ überschrieben, was mit der Direktheit des Gesangs der Berglieder in Verbindung gebracht werden kann. Nicht ein romantischer, warmer Klang war Qus Ziel, sondern ein klarer, direkter Ton, wie er auch den Gesängen der *Miao* zu eigen ist. Dieser Tonfall wird durch die relativ hohe Lage des g¹ auf der a-Saite des Violoncello weiter unterstützt. Ähnlich wie bei den Bergliedern der nationalen Minderheiten im Süden Chinas gibt es auch in Qu Xiaosongs *Berglied* kürzere Phrasen, die sich ablösen und in denen die jeweils vorangegangene Melodie leicht variiert fortgesetzt wird. Im *Berglied* gestaltet sich diese Struktur am Anfang als ein Wechselspiel zwischen Cello- und Klavierpart. Dieser Wechsel ist nach dem traditionellen Prinzip „Du trittst ein, ich gehe hinaus“ (*nijin wochu* 你进我出) bzw. „Du gehst hinaus, ich trete ein“ (*nichu wojin* 你出我进)¹⁹² gestaltet. Dabei ist vor allem der Übergang, die unerwartete Wendung am Schluss der Cellolinie, an dem die Melodie mit einem *Glissando* um einen Halbton nach unten abfällt, typisch für den Gesang der *Miao*.¹⁹³ Der Ton gis¹ in Takt 5 ist hier gleichzeitig Abschluss der Cello- und Ausgangspunkt der folgenden Klavierphrase, welche die Cellomelodie variiert und akkordisch erweitert aufgreift (Partitur S. 1, s. u.). Die Variation der Melodie ruft den Eindruck hervor, diese sei frei improvisiert.

Es finden sich im Werk *Berglied* von Qu Xiaosong allerdings auch viele Elemente, die der musikalischen Welt der *Miao* fremd sind. Die Besetzung für Violoncello und Klavier hat mit der dortigen Lebensrealität kaum etwas gemein. Diese stammt aus der Welt des Konservatoriums in den frühen 1980er Jahren, wo sich viele Studenten an Kammermusikgattungen erprobten, u. a. mit dem Ziel, sich von der großen Sinfonik der Maozeit abzugrenzen.¹⁹⁴ Was *Glissandi* und feine Tonhöhenabweichungen betrifft, steht das Klavier vergleichsweise „starr“ dem Cellopart gegenüber und eignet sich kaum,

¹⁹² Gao Niya: »苗族音乐元素在现代音乐创作中的运用 [Verwendung von Materialien aus der Musik der Miao in zeitgenössischer Musik]«, in: Da wutai (12/2014), S. 160-161, hier: S. 160.

¹⁹³ Chen Kai: »苗族音乐元素在瞿小松两部作品中的运用 [Verwendung von Materialien der Musik der Miao in zwei Werken von Qu Xiaosong]«, in: Beifang yinyue (11/2013), S. 6.

¹⁹⁴ Guo Wenjing schrieb 1982 das Stück *Ba* 巴 für die gleiche Besetzung wie Qu Xiaosongs *Berglied*.

klangliche Allusionen an die Welt der *Miao* hervorzurufen. Im *Berglied* könnte man somit eher von einer Adaption oder einer künstlerischen Interpretation der Berggesänge im Kontext des Pekinger Zentralen Konservatoriums sprechen.

« 山 歌 久 »

瞿小松 1982.5.9

Adagio $\text{♩} = 52$
 单佐世
 non vibrato

Violoncello

Clavier

Abbildung 10: Qu Xiaosong, *Berglied*, Violoncello und Klavier, Beginn

Es zeigt sich somit bereits in diesem frühen Werk Qus ein interessanter Umgang mit „Eigenem“ und „Fremdem“. Denn im Pekinger Kontext waren die musikalischen Praktiken der *Miao* „fremd“, Qu beschreibt sie andererseits als Ausdruck seiner „eigenen“ musikalischen Sprache. Qu Xiaosong hatte im Jahr 1982 in Peking bereits einen Prozess durchlaufen, in dem „Eigenes“ und „Fremdes“ in neue Beziehungen zueinander getreten waren.

2.3.2.2 Qu Xiaosongs *Bergmädchen* (*Shan zhi nü* 山之女) für Violine und Orchester (1983)

Nachdem Qu in seiner *Suite* für Solocello mit Arnold Schönbergs Zwölftontechnik experimentiert hatte, war das Stück *Bergmädchen* einerseits eine Auseinandersetzung mit der Klangsprache der chinesischen Kunstmusiktradition, andererseits mit der westlichen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Qu Xiaosong vollendete das Stück für Violine und Orchester 1983, im Jahr seines Abschlusses am Zentralen Konservatorium. Es manifestieren sich darin bestimmte Kompositionstechniken, die zwar schon in Ansätzen, jedoch nicht in dieser Deutlichkeit im *Berglied* hervorgetreten waren. Diese zeigen sich vor allem in Bezug auf die Variation melodischen Materials, wobei im *Bergmädchen* die harmonische Ausgestaltung und die klangfarbliche Disposition auf eine nochmals intensivierte Beschäftigung mit den Werken der älteren Generation chinesischer Komponisten hindeuten, von welchen er sich ein Jahr später in *Mong Dong* auf radikale Weise lösen sollte.

Das Stück *Bergmädchen* ist eine Art Fantasie für Violine und Orchester und lässt sich in der großen Form in vier Teile gliedern, wobei im letzten Teil das Thema des Anfangs wiederkehrt und somit eine kreisförmige Dramaturgie realisiert wird. Die Abschnitte sind überschrieben mit *Adagio*, *Andantino*, *Moderato* sowie erneut *Adagio* und gehen fließend ineinander über. Anders als Du Mingxin im Kopfsatz seines *Violinkonzerts* stellt Qu Xiaosong also ein langsames Thema ins Zentrum seines ersten größeren Violinstücks. Auffällig ist die Disposition der Abfolge der Tempi, die nicht dem übergeordneten Rhythmus schnell, langsam, schnell folgt, sondern vom langsamen Beginn über einen schnelleren Mittelteil zurück zum *Adagio* des Anfangs führt. Den einzelnen Abschnitten stellt Qu Xiaosong „Klanganweisungen“ voran, die sich einerseits auf den Charakter der

Musik beziehen, andererseits einen programmatischen Charakter besitzen und sich im Zusammenhang mit dem Titel durchaus auf ein „Mädchen aus den Bergen“ beziehen ließen:

Abschnitt	<i>Adagio</i>	<i>Andantino</i>	<i>Moderato</i>	<i>Adagio</i>
Ziffer	1–5	5–6	6–11	11–Schluss
Spielanweisung	„flüchtig“ (<i>piaohu</i> 飘忽) und „sensibel“ (<i>mingan de</i> 敏感地)	„zierlich“, „anmutig“ (<i>qingxiu de</i> 清秀地)	„erwartungsvoll“ (<i>jiqie de</i> 急切地), dann „sehr leidend“ (<i>jiqi tongchu de</i> 极其痛楚地), später „wild“ (<i>yexing de</i> 野性地) und „unruhig“ (<i>youdong bu'an</i> 游动不安)	„melancholisch“, „traurig“ (<i>beitong de</i> 悲痛地)

Tabelle 3: „Klanganweisungen“ in Qu Xiaosongs *Bergmädchen*

Dem Werk steht eine Soloeinleitung der Violine voran. Diese ist in ihrer Aussetzung an die Möglichkeiten und den Klang der *Erhu* 二胡 angelehnt. Der Hinweis *Sul A* zeigt an, dass die e-Saite der Violine nicht verwendet werden soll und somit wie auf der *Erhu* häufige Lagenwechsel erforderlich sind, um die Melodie spielen zu können. Außerdem ist die Melodie der Violine am Anfang auf die Saiten d¹ und a¹ beschränkt, die beiden Saiten, die auch die *Erhu* besitzt. Dabei muss der Violinist unterschiedliche Arten von *Glissandi* realisieren, um auf diese Weise die Linie des Anfangs zu spielen.

Auch sonst ist das erste Solo der Violine in seinem melodischen Verlauf aufschlussreich. Es ist zunächst – bis auf die Töne a¹ und ais¹, die man in diesem Zusammenhang als ergänzend-bereichernde Elemente hören kann – im chinesischen *Jue*-Modus, aufbauend auf dem Ton dis, gehalten. Dabei wird der Grundton der pentatonischen Skala hinausgezögert, bis er in Takt 4 die Phrase vorläufig abschließt. Bis zum dis¹ in Takt 4 lässt sich die Melodielinie auf den zugrundeliegenden pentatonischen Rahmen beziehen, sie pendelt über die leitereigenen Töne zwischen cis² und fis¹, dann zwischen cis² und gis², bis der Zentralton dis² erreicht wird. Die Töne a¹ und ais¹ überschreiten in den kurzen Sechzehntelnoten im ersten und zweiten Takt eine „reine“ Pentatonik.

山之女

— 为小提琴与乐队而作

瞿小松曲

1 Adagio (♩ = 50) 飘忽、敏感地

The image shows the beginning of the first movement of the piece 'The Girl of the Mountain' (山之女) by Qu Xiaosong. The score is written for Violin and Piano. The tempo is Adagio (♩ = 50) and the mood is '飘忽、敏感地' (Ethereal and sensitive). The music is in 4/4 time. The Violin part (Vc.) starts with a *p* dynamic and features a melodic line with various ornaments and phrasing. The Piano part (Pi.) provides harmonic support, starting with a *p* dynamic and including a section marked *rit.* (ritardando) and *a tempo* (return to tempo). The score includes several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The first staff is labeled 'Sul A' and the second staff is also labeled 'Sul A'. The third staff is labeled '2' and the fourth staff is labeled 'Pi'. The fifth staff is labeled 'Vc. div.' and the sixth staff is labeled 'Cor.' (Cornet). The seventh staff is labeled 'Sul A' and the eighth staff is labeled 'Cor.'.

Abbildung 11: Qu Xiaosong, *Bergmädchen*, Violine und Klavier, Beginn

Hatte Qu im *Berglied* die erste musikalische Phrase noch durch ein halbtöniges *Glissando* abwärts zwischen den Tönen a und gis beendet, wie es typisch ist für die Gesänge der *Miao*, so wählte er im Stück *Bergmädchen* einen variierten Weg über eine kurze und zweimal halbtönige Umspielung des cis², um die Melodie eine Sekunde abwärts zu führen:



Abbildung 12: Qu Xiaosong, *Bergmädchen*, Solovioline, T. 4¹⁹⁵

Es ist der Moment, an dem Pentatonik und Diatonik bzw. Chromatik aufeinandertreffen. Der Abschluss der Phrase erscheint in diesem Kontext wie ein selbstreflektives Moment, in dem eine Spannung zwischen Pentatonik und Chromatik pointiert ausgedrückt wird. Das „Abrutschen“ mit *Glissando* am Ende der Berggesänge wird hier künstlerisch erweitert und ein neues Element hält Einzug in die Komposition. Denn im zweiten Einsatz der Violine ab Ziffer 2 durchdringen nun verstärkt und häufiger halbtönige Melodieschritte die Violinlinie.

Zwischen den ersten beiden Violinsoleinsätzen tritt das Orchester mit einem breiten Streicherklang im Hintergrund und einer zwischen dis¹ und fis¹ changierenden Flötenmelodie im Vordergrund ein. Dabei sind die Quartenaakkorde in der Begleitung halbtönig zur Flötenmelodie versetzt, so dass der Streicherhintergrund wie ein Fremdkörper der wiederum im *Jue*-Modus auf dis gehaltenen Flötenlinie gegenübersteht. Dies bestätigt den Eindruck, der schon in der horizontalen Linie der Violine aufkam, nämlich dass am Anfang zwei musikalische Denkweisen, jene des Pentatonischen und des Chromatischen, in eine produktive Spannung zueinander treten.

Im weiteren Verlauf der Komposition kommt es zu ganzen Feldern, in denen dissonante Akkordballungen vorherrschen, die sich wiederum in unterschiedliche Richtungen auflösen. Diese Felder sind meist klangfarbenreich instrumentiert durch Harfe, Flöten, unterschiedliche Blechbläser und Streicher im Hintergrund (so nach Ziffer 3). Mit ihnen geht Qu Xiaosong über das hinaus, was in den Kompositionen der Maozeit zu hören war. Es zeigt sich die neue Hörumgebung am Konservatorium, in der Kompositionen der

¹⁹⁵ Übertragung des Notensatzes – wie auch in den nachfolgenden Stellen aus *Bergmädchen* – aufgrund der schlechten Lesbarkeit des Originalnotensatzes durch den Verfasser.

westlichen Musikgeschichte seit dem frühen 20. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielten. Qu verlässt mit der Komposition *Bergmädchen* teilweise eine homophone Setzung und vertraut auf jene heterophonen Strukturen, die später in *Mong Dong* ganz zur Geltung kommen sollten. Hier sind es die klangfarbenreichen Setzungen und die teils sehr freien Melodieverläufe der Harfe und Piccoloflöte, die dem Stück eine spezielle Note geben und es stilistisch schwer greifbar werden lässt. Als Kontrast zu den Feldern der relativen Unordnung stehen jedoch immer wieder mottohaft kurze Momente, die auf die geordnete Welt pentatonischer Tradition verweisen, etwa wenn die Geigenstimme vor Ziffer 4 mit den Tönen a, h, d, h beruhigend das Ende des *Adagio*-Teils einleitet:



Abbildung 13: Qu Xiaosong, *Bergmädchen*, Solovioline, T. 33–36

In dieser kurzen Phrase ist das Prinzip des Anfangs wiederzuerkennen, in dem sich auch auf horizontaler Ebene pentatonische und chromatisch gedachte Melodielinien gegenüberstehen.

Im folgenden *Andantino* kreist die Violinstimme pendelnd aufwärts, unterlegt von einem entrückten Streicher- und Holzbläserhintergrund, in dem nur ab und zu Elemente der Violinstimme hervortreten. Was an diesem Abschnitt hervortritt, sind die melodischen und rhythmischen Variationen, bei denen sich stets die Betonungen der auf wenige Töne beschränkten Melodie verschieben. Diese sind ein typisches Element der Musiksprache Qus, die sich in allen seinen frühen Werken sowie später in *Mong Dong* finden lassen:

Andantino ♩ = 72

Cl.

Sul E

Abbildung 14: Qu Xiaosong, *Bergmädchen*, Solovioline und Klarinette, T. 58–63

Nach und nach übernehmen die Blechbläser die Führung im Vergleich zum eher streicher- und holzbläserlastigen Anfang. Im *Moderato*-Teil, der mit „wild“ (*yexing de* 野性地), überschrieben ist, beginnt der dramatische Höhepunkt des Werks. Geige und Orchester sind nun gegeneinandergesetzt. Es erklingen schroffe, dissonante Bläserakkorde, die einen starren Rahmen für die wilden Linien und Doppelgriffe in der Geigenstimme bilden:

f mp mf < mp mf < mp f

f mp f mp mf sf

mp

Abbildung 15: Qu Xiaosong, *Bergmädchen*, Solovioline und Blechbläser, T. 109–112

Der *Moderato*-Teil wird beendet durch ein groß angelegtes Zusammenbruchsfeld, währenddessen dissonante Bläserakkorde und eine chaotische Textur in der Musik dominieren. Zwei einzelne Glockenschläge, die als Zäsur dienen, beenden die Überleitung und leiten ein transzendentes Ende des Werks ein. Die Geigenstimme steigt auf und endet über lange Haltenoten auf dem Ton cis³, unterlegt von der Flötenstimme, die wie aus der Ferne das Anfangsthema erklingen lässt. Die musikalische Dramaturgie mit dem transzendenten Schluss zeichnet so in Umrissen die Charakterzüge des Bergmädchens, welche über dem Notentext stehen, nach.

Das Werk zeigt eine „Sensibilität“ Qu Xiaosongs für die soziokulturellen Voraussetzungen der chinesischen 1980er Jahre, in denen die auseinanderdriftenden Ansätze der älteren und jüngeren Generation von Komponisten zu produktiven Spannungen führten. Diese Spannungen und die versuchte Synthese unterschiedlicher Kontexte werden klingend im *Bergmädchen* hörbar.

2.3.2.3 Zusammenfassung: Qu Xiaosongs früher Erfahrungshorizont

Es war eine Reihe von Erfahrungen aus ganz unterschiedlichen Kontexten, die Qu Xiaosong in seinen frühen Werken reflektierte. Das Selbstbild des Komponisten wurde maßgeblich durch die Zeit als Arbeiter in Guizhou konstituiert, in der Qu die vielfältigen Liedtraditionen und besonderen Stimmtechniken der *Miao* kennenlernte. Auch entwickelte er hier jene Vorstellung von musikalischer Natürlichkeit, die eine wichtige Rolle für seine spätere kompositorische Arbeit spielen sollte. Die Klangfarben chinesischer Instrumente aus verschiedenen Formen der Volksmusik waren in Guizhou sicher präsenter als in den urbanen Räumen Pekings oder Shanghais. So sind es die Spieltechniken chinesischer Instrumente, die Qu, wie im *Bergmädchen*, durch eine Anlehnung an den Ton und die Spieltechnik der *Erhu* auf veränderte Weise in seine Werke einfließen ließ. Durch seine Zeit als Violinist im Pekingopernensemble war Qu darüber hinaus vertraut mit den stilistischen Besonderheiten der Modellopern sowie jener Revolutionsmusik, die zwischen 1966 und 1976 die Bühnen Chinas dominierte. Während des Studiums stand einerseits die Auseinandersetzung mit dem Kompositionsstil seines Lehrers Du Mingxin, andererseits aber auch mit Werken der westlichen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts im Zentrum von Qus Aufmerksamkeit.

Nach dem Studium radikalisierte sich Qus Kompositionsstil und er sollte sich zunehmend von jenen Prinzipien emanzipieren, welche die Musik und den Erfahrungshorizont seines einstigen Lehrers Du Mingxin ausgezeichnet hatten.

2.3.3 Zwischen chinesischer Volksmusik, George Crumb und Zeichentrickfilm: Neue Perspektiven auf das Ensemblewerk *Mong Dong* (1984)

Das wohl bekannteste Werk Qu Xiaosongs, welches gleichzeitig zu einer Art Symbol für die neue Musik Chinas wurde, ist die Komposition *Mong Dong* (1984) für gemischtes Kammerensemble und Solo-Bariton. Der Titel des Stücks bleibt in gewisser Weise ambivalent. Einerseits hebt der Komponist hervor, es handle sich um einen abstrakten Werktitel,¹⁹⁶ der durch die lateinischen Buchstaben Anspielungen, Bilder und Geschichten vermeiden solle:

„As to the title, it is actually a title of an untitled work. *Mong Dong*, nothing more than two abstract, mysterious syllables.“¹⁹⁷

Andererseits ist ihm eine gewisse Nähe zum chinesischen Wort „verschwommen“, „unwissend“ (*mengdong* 懵懂) nicht abzusprechen. So grenzt Qu Xiaosong sich mit *Mong Dong* einerseits von der im chinesischen Kontext impliziten Forderung nach programmatischer Musik ab, indem er lateinische Buchstaben benutzt und keine chinesischen Schriftzeichen, andererseits bedient er sie indirekt durch den Bezug zum chinesischen Wort *mengdong*, der als Verweis auf einen von Qu intendierten „primitiven“ Charakter des Werks gedeutet werden kann. *Mong Dong* entstand nach Qus Abschluss am Zentralen Konservatorium für Musik in Peking innerhalb kürzester Zeit – Qu spricht von einem Kompositionszeitraum von unter zwei Wochen.¹⁹⁸ Aufgeführt wurde das Stück unter anderem im Entstehungsjahr 1984 vom „China Central Symphony Orchestra“ unter dem Dirigenten Shao En sowie 1986 während des „Ersten zeitgenössischen Musikfestivals chinesischer Komponisten“ (*Xianggang dangdai shojie*

¹⁹⁶ Interessanterweise erschien unmittelbar neben einer Rezension des Stücks in der *Renmin yinyue* ein kurzer Artikel zum Thema „Musik ohne programmatische Titel“, in dem es um die Frage nach musikalischer Eigenlogik und das „Verstehen“ von Musik ging. Siehe A Cheng: »无标题 [Ohne Titel]«, in: *Renmin yinyue* (06/1986), S. 22.

¹⁹⁷ Qu Xiaosong: *Mong Dong for Voice and Large Chamber Ensemble*, New York u. Hamburg: peermusic 1995, S. 1.

¹⁹⁸ Marie-Hélène Bernard: *Les compositeurs chinois au regard de la mondialisation artistique: résider-résonner-résister*. Dissertation, Paris: Université Paris-Sorbonne 2011, S. 69.

huarenzuoqujia yinyuejie 香港当代首届华人作曲家音乐节) in Hong Kong durch das „Hong Kong Symphony Orchestra“ unter Kenneth Shermehorn und mit Michael Rippon als Solo-Bariton. Später folgten diverse Aufführungen auch außerhalb Chinas.

Verschiedene chinesische Autoren beschäftigten sich seit den 1980er Jahren mit dem Werk, wobei die Schwerpunkte einerseits auf der Kompositionstechnik, andererseits der Verbindung der Musik zu „natürlichen“ und „primitiven“ Ausdrucksmitteln lagen.¹⁹⁹ Zhou Jinmin sollte später in seiner Dissertationsschrift verstärkt auf die Beziehung zum Werk *Ancient Voices of Children* von George Crumb eingehen, zu dem es offensichtliche Parallelen gibt.²⁰⁰ Dabei bleibt allerdings die Frage offen, inwiefern diese Parallelen grundlegend für die Ausarbeitung von *Mong Dong* waren oder ob bei Qu Xiaosong nicht letztlich ganz andere Voraussetzungen und musikästhetische Vorstellungen eine Rolle gespielt haben. Der Zeichentrickfilm *Der wilde Ochse und der Hirte* (*Hanniu yu mutong* 犏牛与牧童),²⁰¹ für den das Stück ursprünglich geschrieben wurde, fügt dem Werk eine weitere Bedeutungsebene hinzu. Der Trickfilm fand allerdings bisher in keiner der Besprechungen eingehende Berücksichtigung. Dies ist umso erstaunlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, wie stark die Wechselwirkungen zwischen Trickfilm und musikalischer Ausgestaltung sind.

Es gilt also, die verschiedenen Kontexte, die *Mong Dong* prägen, zu verstehen und zusammenzuführen. Dazu zählt auch, den „komplexen Erfahrungshintergrund der Xinchao-Generation“²⁰² mitzudenken und das Werk im Kontext seiner Zeit zu begreifen.

¹⁹⁹ Siehe u. a. Si Rui: »《Mong Dong》作曲技法谈 [Untersuchung der Kompositionstechniken in ‚Mong Dong‘]«, in: *Renmin yinyue* (06/1986), S. 23-24; Wang Zhenya: »写在瞿小松交响作品音乐会之后 [Geschrieben nach einem Konzert mit sinfonischen Werken von Qu Xiaosong]«, in: *Renmin yinyue* (06/1986), S. 21-22; Fan Zuyin: »就《Mong Dong》致瞿小松 [Über Qu Xiaosongs ‚Mong Dong‘]«, in: *Zhongyang yinyuexueyuan xuebao* (01/1987), S. 94-97; Wang Anguo: »不再为欧洲艺术增加积累。评瞿小松作品音乐会 [Nicht wieder als Erweiterung europäischer Kunst. Rezension eines Konzerts Qu Xiaosongs]«, in: *Renmin yinyue* (11/1988), S. 14-15; Shang Jiemin: »《Mong Dong》音乐中的自然之美 [Die Schönheit der Natur in der Musik ‚Mong Dongs‘]«, in: *Yinyue tiandi* (04/2006), S. 57; Gu Youmei: »瞿小松及其混合室内乐《Mong Dong》新探 [Neue Untersuchung von Qu Xiaosongs ‚Mong Dong‘ für gemischtes Kammerensemble]«, in: *Xi'an yinyuexueyuan xuebao* (04/2014), S. 43-46; Chen Daming: »瞿小松及混合室内乐《Mong Dong》 [Qu Xiaosongs ‚Mong Dong‘ für gemischtes Kammerensemble]«, in: *Xinghai yinyue xueyuan xuebao* (04/2002), S. 39-41.

²⁰⁰ Vgl. Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*, S. 107ff.

²⁰¹ Verfügbar auf YouTube unter https://www.youtube.com/watch?v=Qyb_c-OcQeE, zuletzt eingesehen am 28.11.2018.

²⁰² Christian Utz: *Komponieren im Kontext der Globalisierung*, S. 59.

2.3.3.1 *Mong Dong* in den chinesischen Zeitschriftenaufsätzen der 1980er Jahre

Die erste Besprechung *Mong Dongs* in der *Renmin yinyue* erfolgte in Form einer Rezension eines Konzerts vom April 1986 durch den Musikwissenschaftler Wang Zhenya,²⁰³ der kurze Zeit zuvor einen Artikel zur Situation der neuen Musik in China veröffentlicht hatte.²⁰⁴ In der Rezension beschreibt er die Musik von *Mong Dong* mit einem bestimmten Repertoire an Begriffen, die auch in späteren Schriften immer wieder zu finden sein sollten und die mit der Beschreibung der Komposition durch Qu Xiaosong selbst weitestgehend deckungsgleich sind:

瞿小松的音乐[...]显得粗犷;会感受到人与自然融合协调的深一层 [...]。²⁰⁵

„Qu Xiaosongs Musik erscheint [...] roh. Man kann [darin] eine harmonische Verschmelzung auf der ersten, tiefen Stufe zwischen Mensch und Natur spüren [...].“

Zwei Dinge werden in dieser kurzen Passage angesprochen, die auch in späteren Besprechungen *Mong Dongs* auftauchen. Zum einen ist es die Betonung von rohen, rauen Klängen in der Musik, welchen jene „eingängige“ Elemente der Melodien und Harmonien der Sinfonik aus der Maozeit gänzlich abgehen, zum anderen die Metapher einer „natürlichen“ Musik, die im Stande ist, eine Verbindung zwischen Mensch und Natur auszudrücken. Diese Natur bezieht sich in diesem Fall weniger auf eine daoistische Vorstellung von Natürlichkeit als vielmehr auf die Natur der Minderheiten in entlegenen Gebieten Chinas und – wie noch zu zeigen sein wird – auf eine archaische Lebenswelt, wie sie in den Bildern des Zeichentrickfilms *Der wilde Ochse und der Hirte* zum Ausdruck gebracht wird.

²⁰³ Am 19.04.1986 fand ein Konzert in Peking statt, bei dem verschiedene Stücke Qu Xiaosongs aufgeführt wurden. Vgl. Wang Zhenya: »写在瞿小松交响作品音乐会之后 [Geschrieben nach einem Konzert mit sinfonischen Werken von Qu Xiaosong]« (06/1986).

²⁰⁴ Wang Zhenya: »现代音乐在中国 [Zeitgenössische Musik in China]«, in: Zhongyang yinyuexueyuan xuebao (04/1986), S. 37-40.

²⁰⁵ Wang Zhenya: »写在瞿小松交响作品音乐会之后 [Geschrieben nach einem Konzert mit sinfonischen Werken von Qu Xiaosong]« (06/1986), S. 21.

Dabei wird das Selbstbild Qu Xiaosongs als Komponist, der das natürliche Leben der Landbevölkerung Guizhous selbst erlebt hat, ungebrochen aufgegriffen und als Teil seiner Musik interpretiert:

[瞿小松]学了课堂上的民族民间音乐，还在生活中学了许多民族民间音乐，也多方面受到民族优秀文化的熏陶，[...]发现这个在大自然中自生自灭的野性灵魂正符合自己 and 大自然融合的追求 [...]。瞿小松在他作品中表现了自己性格的质朴、情感的强烈，有时有那位牧童一样的纯真。²⁰⁶

„[Qu Xiaosong] hat im Unterricht [am Konservatorium] und im Leben selbst sehr viel von der nationalen Volksmusik gelernt und in vielen Aspekten den Einfluss der hervorragenden Nationalkultur erhalten. [...] Das Erlebnis, seiner wilden Seele in der Natur freien Lauf zu lassen, verbindet sich mit der Suche nach einer Verschmelzung mit der Natur. Qu Xiaosong drückt in seinen Werken die Einfachheit, die Gefühlsstärke und die zeitweise Reinheit eines Hirten, seines [eigenen] Charakters, aus.“

Durch die Betonung, dass Qu die musikalischen Ausdrucksweisen der lokalen Volksmusikformen in seiner Zeit als Landarbeiter selbst erfahren habe und diese mit seiner Persönlichkeit natürlicherweise übereinstimmen, wird Qu Xiaosongs Musik bei Wang ein hoher Grad an „Authentizität“ in Bezug auf dessen chinesischen Charakter zugesprochen. Eine weitere Rezension des Konzerts im Jahr 1986 durch Fan Zuyin geht in eine ähnliche Richtung.²⁰⁷ Auch Fan hebt die „Natürlichkeit“ der Musiksprache Qus hervor und betont das Potential *Mong Dongs*, Ausdruck einer neuen Form chinesischer Nationalmusik werden zu können.²⁰⁸

Sehr viel „technischer“ dagegen ist die Besprechung des Stücks durch Si Rui,²⁰⁹ der 1986 in derselben Ausgabe der *Renmin yinyue* erschien wie Wang Zhenyas Text und von der Redaktion möglicherweise als Ergänzung gedacht war.²¹⁰ Darin analysiert Si Rui die aus seiner Sicht wichtigsten kompositionstechnischen Besonderheiten des Werks. Interessant ist zunächst, welche Parameter und welchen Vergleichsmaßstab er seinen Einschätzungen

²⁰⁶ Ebd., S. 21-22.

²⁰⁷ Fan Zuyin: »就《Mong Dong》致瞿小松 [Über Qu Xiaosongs ‚Mong Dong‘]« (01/1987).

²⁰⁸ Ebd., S. 95.

²⁰⁹ Hinter Si Rui verbirgt sich der chinesische Komponist Zhu Sirui, der Autor der Dissertationsschrift *Entstehung und Entwicklung moderner professioneller chinesischer Musik und ihr Verhältnis zum eigenen Erbe und zum westlichen Einfluß*.

²¹⁰ Si Rui: »《Mong Dong》作曲技法谈 [Untersuchung der Kompositionstechniken in ‚Mong Dong‘]« (06/1986).

der kompositorischen Ausarbeitung *Mong Dongs* zugrunde legt. So stellt Si Rui den einzelnen Abschnitten seines Aufsatzes Zitate europäischer und amerikanischer Komponisten bzw. Musikforscher voran, etwa von Aaron Copland, Mosco Carner, Walter Piston und Arnold Schönberg. Wie schon bei Wang Anguo zeigt sich auch in diesem Aufsatz der Versuch, die chinesische Kunstmusik in die Nähe der westlichen Neuen bzw. zeitgenössischen Musik zu rücken. Si betont das Fehlen gesanglicher Melodien und Themen in *Mong Dong* sowie einer Strukturierung der Musik durch Harmonik, was er die „traditionelle“ Methode nennt. „Tradition“ bezieht sich in diesem Falle nicht auf chinesische Volksmusik oder höfische Gelehrtentraditionen, sondern vor allem auch auf chinesische Kunstmusik vor 1976:

《Mong Dong》中，没有一个三度结构或类似传统结构的和弦。 [...]用基本的和声细胞及其变化使声进行获得一种清晰的逻辑性。²¹¹

„In ‚Mong Dong‘ gibt es keine Dreiklangsstrukturen oder ähnliche traditionelle Strukturen und Akkorde. [...] Durch die Verwendung grundlegender harmonischer Zellen und deren Variation entsteht eine [neue], klare Logik.“

Als Besonderheit und neue Form der Strukturierung des Stücks hebt Si Rui die klangfarbliche Disposition hervor. Dabei nennt er vier Punkte, welche aus seiner Sicht zu den speziellen Klangfarben beitragen:

1. die Verwendung klangfarbenreicher chinesischer Instrumente und deren Kombination mit westlichen Instrumenten,
2. die ungewöhnliche Verwendung der Instrumente, z. B. der Einsatz von Holzblasinstrumenten als Rhythmusinstrumente,
3. die Variation der Klangfarben durch Entwicklungen und Kontraste,
4. den Einsatz der menschlichen Stimme am Anfang und in den Instrumentalstimmen.²¹²

Am Schluss erwähnt Si Rui den Zeichentrickfilm, für den *Mong Dong* ursprünglich geschrieben wurde, allerdings ohne auf die Bilder des Films oder das Zusammenspiel von Musik und Bild näher einzugehen. Vielmehr besteht er darauf, wie wichtig es sei, die

²¹¹ Ebd., S. 23.

²¹² Ebd., S. 24.

„den Klängen innewohnende Eigenlogik“ zu verstehen und nachvollziehbar zu machen und betont damit eine kompositionstechnische Analyse des Stücks.

2.3.3.2 *Mong Dong* in Qu Xiaosongs Selbstsicht: Archaik und Naturverbundenheit

Anregungen für das Werk erhielt Qu Xiaosong nach eigenen Aussagen bei einer Reise nach Yunnan, wo die *Cangyuan*-Malereien der *Wa* (*Wazu* 佤族),²¹³ die Relikte einer über 3000 Jahre alten Kultur darstellen, einen bleibenden Eindruck auf ihn machten.²¹⁴ Die Bilder der jagenden Menschen, Dorfkämpfe und Opferszenen auf den Felsen in Yunnan inspirierten ihn zu *Mong Dong*:

„The impulse to write it came from the primitive cliff drawings of the Wa minority people of Cangyuan, Yunan [sic] Province, in southwestern China. Like all primitive art, the cliff drawings of Cangyuan belong to nature, not to civilization. The crude, unstudied, simple, childlike lines of the cliff drawings are permeated with the tranquillity [sic] of primitive man's oneness with nature. This sort of prehistoric serenity moves me deeply.“²¹⁵

Tatsächlich kann man die Idee einer Auseinandersetzung mit der Welt der Natur in *Mong Dong* in verschiedenen Aspekten nachvollziehen. So sind es die Instrumente *Xun* 埙 sowie die *Sanxian* 三线 und *Pipa* 琵琶, die das westliche Kammerensemble, bestehend aus Streichern, Oboe, Flöte, Klavier und Schlagwerk, erweitern. Sie verweisen einerseits auf folkloristische Ausdrucksweisen, denn die *Sanxian* dient in verschiedenen Volksmusikformationen als wichtiges Begleitinstrument, andererseits auf „Elemente des Natürlichen“. So gilt das *Xun* als eines der ältesten Instrumente Chinas, das seinen Ursprung als Wurfgeschoss während der Jagd hatte.

Auch in der Musik zeigen sich Aspekte, die sich in diese Richtung gehend interpretieren lassen. So intoniert am Anfang der Solobariton eine abstrakte Melodielinie, die immer wieder in die Stille der Fermate zurückkehrt und aus ihr heraus neu beginnt. Zwar ist die gesamte Phrase des Anfangs exakt notiert, dennoch wirkt sie sehr frei. Qu Xiaosong hatte

²¹³ Die Cangyuan Malereien in Yunnan wurden im Januar 1965 an der Grenze zu Myanmar entdeckt und gelten als wichtiges Zeugnis einer uralten Zivilisation.

²¹⁴ Siehe Liu Ching-chih: A critical history of new music in China, S. 742.

²¹⁵ Qu Xiaosong: *Mong Dong* for Voice and Large Chamber Ensemble (Partitur), S. 1.

sie zunächst selbst improvisiert, dann aufgenommen und erst in einem letzten Schritt in Notenform aufgezeichnet:

The image shows a musical score for the song 'Mong Dong' by Qu Xiaosong. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Bass Voice' and contains the lyrics 'Ya a Ya a Ya a'. Above this staff is the instruction 'In falsetto, sing peacefully inside the piano.' with dynamic markings *p* and *f*. The middle staff is labeled 'Voice' and contains the lyrics 'ou Ya Ya Ya a ha ou Ya Ya Ya Ya Ya Ya'. The bottom staff is also labeled 'Voice' and contains the lyrics 'ou jong ji jong o yo bia li gong a bia li gong a bia li gong a bia li gong a'. This staff includes dynamic markings *p*, *pp*, and *rit.*

Abbildung 16: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Barriton, Beginn

Die Einleitung kann man ähnlich wie jene im *Berglied* als künstlerische Auseinandersetzung mit den Gesangstraditionen Südchinas hören, mit der zusätzlichen Nähe zu diesen, dass im Falle *Mong Dongs* tatsächlich ein Sänger zum Einsatz kommt. Dieser hat dabei die Anweisung, so zu singen, als habe er nie Gesangsunterricht erhalten, um einen „natürlichen“ Charakter zu imitieren:

在《Mong Dong》里头，我试图避免任何训练有素的西方风格声音，我觉得那是非真实的人声。民歌手不是专业的音乐家，歌唱是他们生活的一部分、生命的一部分，所以声音非常自然。²¹⁶

„In ‚Mong Dong‘ habe ich versucht, jeglichen ausgebildeten westlichen Gesangsstil zu vermeiden. Ich denke, dieser ist nicht die wirkliche Stimme der Menschen. Volksmusiksänger sind keine professionellen Musiker. Singen ist ein Teil ihres [alltäglichen] Lebens, ein Teil ihres Schicksals. Deshalb sind die Klänge sehr natürlich.“

Durch die Kopfstimme, die *Glissandi* und die mikrotonalen Abweichungen wird eine klangliche Nähe zu den Liedern aus Guizhou hervorgerufen. Dass die menschliche Stimme als Ausdrucksmittel in *Mong Dong* eine besondere Rolle spielt, kann ebenfalls auf die zugrundeliegende Idee der Natürlichkeit zurückgeführt werden. Denn neben dem Solobariton haben auch die Streicher Gesangseinlagen. Ihr „Singen“ beschränkt sich

²¹⁶ Qu Xiaosong: 音乐闲话 [Plaudern über Musik], S. 50.

allerdings auf ein „Rufen“ auf unbestimmter Tonhöhe von bestimmten Lauten wie „duan dao chi“, „xiao la sen“, „o hou“ usw., die aneinandergereiht keinen semantischen Sinn ergeben. Teilweise sind es auch frei erfundene Silben:

Abbildung 17: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Percussion, Solo-Bariton, Streicher (als Sänger), T. 150–154

Aus den Gesangsanweisungen am Anfang von *Mong Dong*, dem eruptiven Rufen und Schreien der Instrumentalisten, dem Einsatz des Instruments *Xun* sowie den pulsierenden Rhythmen der Schlaginstrumente entsteht ein Klangbild, das man als urtümliche Feier in enger Verbindung zur Natur interpretieren kann. Diese Deutung prägte nicht nur die chinesische Diskussion von *Mong Dong*, sondern auch spätere Besprechungen im westlichen Kontext.²¹⁷

2.3.3.3 Analyse kompositionstechnischer Besonderheiten

Das Werk *Mong Dong* offenbart in vielerlei Hinsicht eine Fortführung des frühen Kompositionsstils Qu Xiaosongs, in zahlreichen Aspekten löst es sich von diesen jedoch auch auf radikale Weise.

²¹⁷ Vgl. Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (I). Out of the desert« (02/1990), S. 72ff.

Es lässt sich zunächst in mehrere Episoden unterteilen, die partiell durch klare Einschnitte musikalisch voneinander abgrenzbar sind. Im Großen ergibt sich eine vierteilige Form, die sich jeweils noch kleinteiliger untergliedern lässt und in der Einleitung und Schlussteil auf besondere Weise in Beziehung zueinander stehen.

Einleitung (bis T. 19)	Hauptteil I (T. 20-124)	Hauptteil II (T. 125-257)	Schlussteil (T. 258-296)
A	B	C	A'
Einleitung mit Solo-Bariton, Vorstellung von musikalischen Motiven	Verdichtung der musikalischen Textur und verstärkte rhythmische und motivische Variation	Neubeginn; sukzessive Steigerung und erneute Verdichtung der musikalischen Textur	Transformation von motivischem Material des Anfangs

Tabelle 4: Formübersicht von Qu Xiaosongs *Mong Dong*

Der episodenhafte Aufbau kann, wie noch zu zeigen sein wird, auf den zugrundeliegenden Zeichentrickfilm zurückgeführt werden. Es dominieren in den einzelnen Abschnitten unterschiedliche Charaktere, die sich mitunter kontrastierend gegenüberstehen. Bevor detaillierter auf den Film eingegangen wird, soll es in dieser ersten Analyse zunächst darum gehen, kompositionstechnische Besonderheiten herauszuarbeiten und diese in einen Zusammenhang mit der Entwicklung Qus seit seinen ersten Werken am Zentralen Konservatorium in Peking zu stellen.

Ein Grundprinzip der kompositorischen Arbeit Qus stellt die Entwicklung und Variation musikalischer Grundbausteine dar, wobei damit nicht eine strenge motivisch-thematische Arbeit gemeint ist. Vielmehr liegt bei Qu ein spielerischer Umgang mit der Reihenfolge und der Rhythmik einer begrenzten Anzahl von Tönen innerhalb bestimmter Abschnitte vor. Dies lässt sich verdeutlichen am ersten Einsatz der Piccoloflöte, deren Melodielinie über 14 Takte ausschließlich aus den vier halbtönig benachbarten Tönen e, es, d und des besteht:

Abbildung 18: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Piccoloflöte T. 3–10.

Die grundsätzlich chromatischen Tonabstände werden in ihrer Reihenfolge variiert, wobei Qu offensichtlich Tonwiederholungen bzw. das Intervall der Oktave vermeidet. Mit dieser Form der Melodiebildung, die mit einem eingeschränkten Tonvorrat, der hauptsächlich auf Sekunden bzw. in der Oktavierung auf Nonen und Septimen basiert, grenzt sich Qu Xiaosong ab von einer auf Terzen, Quinten und Quartan aufbauenden Musik, wie sie sein Lehrer Du Mingxin geschrieben hatte. In der Flötenlinie kommt es jedoch nicht nur zu einer Variation der Lage und Reihenfolge der Töne, entscheidend ist überdies die rhythmische Veränderung, welche die Linie erfährt. Durch die auskomponierte Beschleunigung von Achteln über Triolen zu Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen kommt es zu einer Verschiebung der Betonungen. Die Überbindungen verschleiern zudem die Taktgrenzen, so dass die Flötenlinie trotz ihrer sehr exakten Notierung einen improvisatorischen Gestus besitzt. Die halbtönige Motivik ist im Folgenden auch die Grundlage für den Beginn des Hauptteils I:

Abbildung 19: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Einsatz der Streicher T. 20–24

Auch später prägt sie das musikalische Geschehen in verschiedenen Stimmen:

Abbildung 20: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Piccoloflöte, Oboe und Klarinette, T. 56–66

Sind es zunächst halbtönige ab- und aufwärts gerichtete Umspielungen, so sind anschließend die Töne dis^3 , d^3 , e^2 ab Takt 63 unter der Piccoloflöte, der Oboe und der Klarinette vertikal aufgeteilt. Hier experimentiert Qu mit verschiedenen Umsetzungen der Idee der Chromatik bzw. Septimen und Nonen, wenn man die Lagen der Stimmen mit bedenkt. Eine verschärfte Ausprägung erfährt diese Idee, wenn ebenfalls im Hauptteil I die Stimmen vierteltönig gegeneinander versetzt starten:

Abbildung 21: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Streicher und Schlagwerk T. 39–43

Eine vierteltönige Schreibweise war in China bis in die 1980er Jahre im Bereich der Kunstmusik quasi inexistent, sie verweist bei Qu daher entweder auf eine Auseinandersetzung mit der westlichen Avantgardemusik oder auf chinesische Volksmusik, in der vierteltönige Reibungen – wengleich nicht auf diese Weise „geplant“ und auskomponiert – keine Seltenheit darstellen.

Innerhalb des Hauptteils I spielt jedoch auch eine zweite motivische Idee eine Rolle. Diese motivische Idee wird zu Beginn in Takt 20 auf der vertikalen Ebene der Stimmen unauffällig eingeführt und findet später, ab Ziffer L, ihre horizontale, melodische Ausprägung in der 1. Piccolostimme. Es ist eine Linie, bestehend aus den Intervallen der großen Sekunde, Quarte und Quinte, die der chromatischen Aussetzung des Anfangs gegenübersteht:

Abbildung 22: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Piccoloflöte, Oboe und Klarinette T. 91–102

Qu Xiaosong verfährt mit der Melodielinie ebenso wie mit jener der Piccoloflöte am Anfang vom Hauptteil I und variiert die Reihenfolge der Töne sowie deren rhythmische Betonung innerhalb der Taktgrenzen. Interessant ist, dass die 2. Piccoloflöte bei ihrem kanonischen Einsatz um einen Halbton von der ersten Stimme abweicht, so dass einerseits die Idee der Halbtönigkeit auch hier erscheint, andererseits die Linie einen stark dissonanten Charakter erhält, der sich im Zusammenklang mit den übrigen Stimmen noch

verstärkt. Zumindest wirkt die Linie der Piccoloflöte durch die sich ergebenden dissonanten Zusammenklänge wie eine groteske Verzerrung jener Pentatonik der älteren Komponisten.

Der Hauptteil II beginnt mit einem klaren Einschnitt und einer Reduzierung auf wenige, nacheinander erklingende Einzeltöne. Im Auskomponieren von Kontrasten zeigt sich ein wichtiges kompositorisches Mittel in *Mong Dong*. Denn dem aufgebracht und hektischen Schluss des Hauptteils I steht nun ein extrem beruhigter, in seiner Klangintensität und musikalischer Komplexität reduzierter Neubeginn gegenüber. Die lose Textur währt jedoch nicht lange. Bald schon verdichtet sie sich wieder und es dominieren die Rhythmusinstrumente sowie die eingangs beschriebenen Rufe der Instrumentalisten.

Dabei bleiben Hauptteil I und II motivisch durchaus verbunden und es finden sich jene Aussetzungen, die den Anfang prägten, variiert und neu kombiniert wieder:

The image shows a musical score for measures 165-169 of the piece 'Mong Dong'. The score is arranged in a system with five staves. The top three staves are for woodwinds: Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The bottom two staves are for percussion: Triangle and Cymbal (hard mallets). The Piccolo part starts at measure 165 with a circled '165' and continues with a melodic line marked *mf*. The Oboe and Clarinet parts also start at measure 165 with a circled '165' and play a similar melodic line. The Triangle part starts at measure 165 with a circled '165' and plays a rhythmic pattern marked *mp*. The Cymbal part starts at measure 165 with a circled '165' and plays a rhythmic pattern marked *p*. The score ends at measure 169 with a boxed 'R'. Dynamics range from *mf* to *fff*. Performance instructions include 'very wild' and 'hard mallets'.

Abbildung 23: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Piccoloflöte, Oboe, Klarinette, Schlagwerk, T. 165–169

Die musikalischen Motive erhalten mitunter eine Verschärfung und Radikalisierung, wie im folgenden Beispiel durch eine hohe Aussetzung der Stimmen sowie die nun vierteltönigen Zusammenklänge:

The image shows a musical score for three string instruments: Violin (Vn.), Viola (Va.), and Cello (Vc.). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five measures. The Violin part features a melodic line with many slurs and ties, and a circled measure number '190' above the fourth measure. The Viola and Cello parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Abbildung 24: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Streicher T. 187–191

Am Schluss kehrt sich die Musik nach dem immer wieder durch rhythmische Verschiebungen und dissonante Überlagerungen geprägten Mittelteil nach innen und die Motive des Anfangs tauchen in veränderter Form noch einmal auf. Wie im *Bergmädchen* beendet Qu Xiaosong auch *Mong Dong* nicht mit einem pompösen, virtuosen Schlussteil. Vielmehr wird die Musik in ihrer Dynamik nach und nach gesenkt, bis sie zum Schluss mit der Stimme Sopran I, die in diesem Fall von der *Pipa*-Spielerin „gesungen“ wird, ausklingt.

Das Werk *Mong Dong* stellte einen großen Entwicklungsschritt Qu Xiaosongs dar. In seiner musikalischen Sprache emanzipiert er sich weitgehend von dem neoromantischen Kompositionsstil seines Lehrers. Dazu zählt auch ein verstärkter Einsatz von Dissonanzen und einer durch komplexe Verschiebungen und Überlagerungen geprägten musikalischen Textur. Kontrastierend begrenzt Qu die Anzahl der Instrumente und die Dichte der Ereignisse zwischenzeitlich immer wieder auf ein Minimum, was das Konzept des Einzeltons und der Stille vorausnimmt, welches in seinen späteren – insbesondere in den USA entstandenen – Werken zu voller Entfaltung kommen sollte.

2.3.3.4 *Mong Dong* und George Crumbs *Ancient Voices of Children*

Ein wichtiger Einflussfaktor bei der Ausgestaltung bestimmter musikalischer Phrasen in *Mong Dong* war das Werk *Ancient Voices of Children* des amerikanischen Komponisten George Crumb. Dieses stellte eine wichtige Inspirationsquelle, möglicherweise sogar die

letztendliche Vorlage für Qu Xiaosongs *Mong Dong* dar. So zeigte schon Zhou Jinmin deutliche Parallelen in Bezug auf Besetzung, Thematik der Kompositionen und Klangcharakteristika der beiden Werke auf,²¹⁸ allerdings ohne die konkreten und dabei durchaus differenten kompositionstechnischen und musikästhetischen Implikationen gründlicher zu beleuchten, die den beiden Kompositionen zugrunde liegen.

Dass die Musik von George Crumb am Pekinger Konservatorium für Musik bekannt gewesen ist, geht aus verschiedenen Quellen hervor. Zhou Jinmin berichtet von einem Besuch des aus New York angereisten Komponisten Chou Wen-chong am Zentralen Konservatorium für Musik im November 1977 – ein Jahr bevor dieser das „Center for U.S.-China Arts Exchange“ gründen sollte. Während dieses Besuchs brachte Chou eine Reihe von Partituren und Aufnahmen in Form von Kassetten mit nach China. Welche Werke es genau waren, die er am Zentralen Konservatorium für Musik in Peking präsentierte, ist nicht bekannt. Allerdings fand im darauffolgenden Jahr eine Vorlesung von Prof. Zhong Zilin statt, der für das Unterrichten „westlicher Musik“ am Konservatorium zuständig war. In dieser orientierte sich Zhong an den Kompositionen, die Chou Wen-chong aus den USA mitgebracht hatte.²¹⁹ Die von Prof. Zhong Zilin in der Vorlesung vorgestellten und kommentierten Werke stellen eine Auswahl amerikanischer Musik seit den 1950er Jahren dar, wobei aus heutiger Sicht zahlreiche wichtige Komponisten und Strömungen unberücksichtigt bleiben. Für einige jüngere Komponisten schien gerade der Kontakt mit der Musik Crumbs einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen zu haben. So war der amerikanische Komponist vielen Studenten bereits bekannt, als er 1983 das Konservatorium für Musik in Wuhan selbst besuchte und dort einen Kompositionskurs gab. Dass gerade George Crumb bei chinesischen Komponisten auf großes Interesse stieß, hat möglicherweise etwas mit der Betonung der Klanglichkeit und Klangfarben zu tun, die ihre Entsprechung in der traditionellen Variation des Einzeltons und dessen Klangfarbe in der chinesischen Musik findet. Was George Crumb mit Qu Xiaosong verbindet, ist zunächst die Vorstellung von Natur als Inspirationsquelle für die eigenen Werke. So hebt Crumb in verschiedenen Interviews seine enge Beziehung

²¹⁸ Vgl. Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*, S. 107-118.

²¹⁹ Vgl. die Auflistung ebd., S. 101.

zur Natur hervor und sieht darin gar einen Lösungsansatz für die bisweilen schwierige Situation zeitgenössischer Musik insgesamt:

„Perhaps many of the perplexing problems of the new music could be put into a new light if we were to reintroduce the ancient idea of music being a reflection of nature.“²²⁰

Auch in *Ancient Voices of Children* spielt die Vorstellung von natürlichen Ausdrucksweisen eine zentrale Rolle. Diese sieht er bereits in den Texten des spanischen Dichters Garcia Lorca angelegt, welche die Grundlage für *Ancient Voices* bilden:

„*Ancient Voices of Children* was composed during the summer of 1970 on commission from the Elizabeth Sprague Coolidge Foundation, while I was in residence at Tanglewood, Massachusetts. This work forms part of an extended cycle of vocal compositions based on the poetry of Federico García Lorca which has absorbed much of my compositional energy over the past eight years. [...] In *Ancient Voices of Children*, as in my earlier Lorca settings, I have sought musical images that enhance and reinforce the powerful yet strangely haunting imagery of Lorca’s poetry. I feel that the essential meaning of this poetry is concerned with the most primary things: life, death, love, the smell of the earth, the sounds of the wind and the sea. These ‚ur-concepts‘ are embodied in a language which is primitive and stark, but which is capable of infinitely subtle nuance.“²²¹

Zhou Jinmin sieht die Parallelen zwischen Qu Xiaosongs *Mong Dong* und Crumbs *Ancient Voices of Children* vor allem in diesen Beschreibungen der Urkonzepte, wie dem Leben, Tod, Liebe, dem Geruch der Erde und den Klängen des Winds und des Meeres.²²² Aber auch musikalisch werden schnell Ähnlichkeiten der beiden Kompositionen deutlich. Wie Qu Xiaosong in *Mong Dong* stellt auch George Crumb in seinem Werk eine Solopartie eines Sängers – hier allerdings einer Sopranistin anstatt eines Bariton – voran. Der Aufforderung „Sing into the piano!“ entspricht in *Mong Dong* die Anweisung „In falsetto, sing peacefully inside the piano“. Allein diese Tatsache scheint eine Verbindung nahelegen. Auch weitere Aspekte zeigen Parallelen auf. So ähnelt sich das Notenbild stark in Bezug auf Agogik, Dynamik und Rhythmik. Schon das erste *Crescendo* und *Decrescendo* scheint identisch zu sein. Die bei George Crumb eingesetzte Schreibweise

²²⁰ George Crumb: »Music: Does it have a future?«, in: The Kenyon Review (02/03/1980), S. 115-122, hier S. 121.

²²¹ George Crumb, »Notes«. Abgedruckt im Programmheft zur Aufführung von *Ancient Voices* durch die Cambiata Soloists in der Hamman Hall, Rice University am 24. Februar 1983, hier: S. 5-6. Privatbesitz des Verfassers.

²²² Zhou Jinmin: New Wave Music in China, S. 107-108.

für ein *Accelerando* durch eine dem *Crescendo*-Zeichen ähnelnde Erweiterung der Notenbalken und auch die Melodieführung mit einer Fermate als Zielpunkt finden ihre Entsprechung bei Qu Xiaosong.

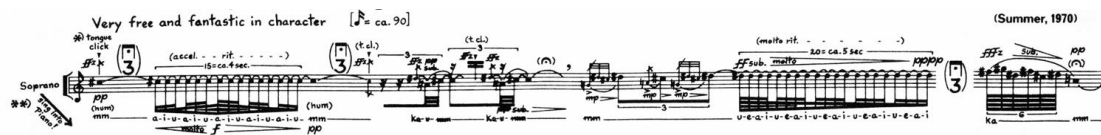


Abbildung 25: George Crumb, *Ancient Voices of Children*, Beginn²²³



Abbildung 26: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Solobariton, Beginn²²⁴

Auch der Text scheint zunächst ähnlich zu sein. Mit den Lauten „mm-a-i-u-a-i-u“ ahmt George Crumb die Sprache eines Jungen nach, die noch nicht ausgereift ist, sondern sich noch im Entwicklungsprozess befindet. Diese ist semantisch noch nicht verständlich, sondern besteht nur aus einzelnen Silben ohne „Sinn“. Durch das Verharren auf dem Ton cis² und den Beginn der Gesangsstimme mit einem Klicklaut wird darüber hinaus deutlich, dass es George Crumb an dieser Stelle um die reine Klanglichkeit der Stimme geht und um die klangfarblichen Veränderungen, die durch die Variation der Silben sowie Dynamik und Agogik entstehen. Erst nach und nach gerät die Melodielinie „in Bewegung“ und andere Töne rund um das cis³ treten hinzu.

²²³ George Crumb: *Ancient Voices of Children* for Soprano, Boy Soprano, Oboe, Mandolin, Harp, Electric Piano, Percussion, Leipzig, London u. a.: Edition Peters 1970.

²²⁴ Notensatz des Erstdrucks in der *Zhongyang yinyuexueyuan xuebao* (Qu Xiaosong: »Mong Dong«, in: *Zhongyang yinyuexueyuan xuebao* (01/1987), S. 103-128). Dieser wurde hier herangezogen, um die „optische“ Ähnlichkeit der Anfänge beider Stücke zu verdeutlichen.

Demgegenüber spielt bei Qu Xiaosong die Bewegung der Stimme von vornherein eine wichtigere Rolle – sei es bei den ersten beiden Tönen die Bewegung durch ein *Glissando* oder die auskomponierte Auf- und Abwärtsbewegung nach der zweiten Fermate.

Abgesehen vom prägnanten Anfang werden im Folgenden weitere thematisch-motivische Parallelen zwischen dem Werk *Ancient Voices of Children* sowie *Mong Dong* deutlich. Bei Ziffer 20 beginnt in *Mong Dong*, wie in der Analyse gezeigt, der Hauptteil I.

Abbildung 27: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Schlagwerk, Streicher, T. 20–24

Die halbtönige Pendelbewegung in den Streichern hat starke Ähnlichkeit mit dem Einsatz des elektrischen Pianos in Crumbs *Ancient Voices of Children*:

Abbildung 28: George Crumb, *Ancient Voices of Children*, Ende des Sologesangs

Im Verlauf der beiden Werke finden sich weitere Parallelen. Die auffälligste ist wohl das Oboensolo im Abschnitt „Dances of the Ancient Earth“ bei George Crumb und im zweiten Teil von *Mong Dong*. Hier entspricht sich die Linie, die möglicherweise auf Gustav Mahlers *Lied von der Erde* zurückgeht, beinahe eins zu eins:

Abbildung 29: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Oboensolo, T. 90–95

Abbildung 30: George Crumb, *Ancient Voices of Children*, Oboensolo

Betrachtet man die vielen Parallelen zwischen den Stücken, dann wird deutlich, dass sich Qu Xiaosong bei seiner Konzeption von Motiven und Klangeffekten bei *Mong Dong* stark an George Crumbs *Ancient Voices of Children* orientiert hat. In beiden Werken nehmen die menschliche Stimme und die Erforschung ihrer klanglichen Möglichkeiten einen wichtigen Raum ein.

Allerdings lassen sich in beiden Stücken gänzlich unterschiedliche Konzepte aufzeigen. Ist es bei Qu Xiaosong die Vorstellung der *shan'ge* Berggesänge aus Guizhou, die er in künstlerischer Form verarbeitet, so geht es George Crumb um die Klanglichkeit, und die Veränderung von Klangfarben. Auch auf kompositionstechnischer Ebene sind die Werke kaum vergleichbar. Ist es bei George Crumb die präzise Ausarbeitung von thematischen Motiven, welche die einzelnen Sätze übergreifend verbinden, so ist die Kompositionsweise Qu Xiaosongs deutlich intuitiver. Zwar sind auch bei ihm Variationen in der Musik wichtig, jedoch erfolgen sie meist unmittelbar, direkt und offensichtlich. Crumb hingegen verfolgt einen stärker rational durchdachten Plan thematisch-motivischer Arbeit, der beim Hören selbst nicht unbedingt ersichtlich wird, sondern erst beim genauen Analysieren. Es kann demnach kaum von einer Kopie von *Ancient Voices of Children* durch Qu Xiaosong gesprochen werden. Denn selbst

wenn gewisse Passagen sehr ähnlich klingen, so lassen sich doch grundlegende Unterschiede in den kompositionsästhetischen Grundprämissen feststellen, die sicherlich mit den sehr unterschiedlichen Erfahrungshorizonten der beiden Komponisten zusammenhängen.

2.3.3.5 *Mong Dong im Zeichentrickfilm Der wilde Ochse und der Hirte*

Nach seinem Hochschulabschluss 1983 lebte Qu Xiaosong zunächst zusammen mit seiner Lebensgefährtin Liu Suola in Peking. Diese hatte wie Qu am Zentralen Konservatorium für Musik Komposition studiert, war daneben jedoch vor allem für ihre Werke als Schriftstellerin bekannt geworden. Über sie kam Qu Xiaosong in Kontakt mit anderen Persönlichkeiten der Stadt wie dem Autor Li Tuo (*1939) oder der Regisseurin Zhang Nuanxin (1940–95). Letztere fragte im Jahr 1984 an, ob Qu Xiaosong nicht gemeinsam mit Liu Suola die Musik zum Film *Sacrificed Youth* (*Qingchun ji* 青春祭) schreiben könne. Der Film handelt von einer jungen Chinesin, Li Chun, die während der Kulturrevolution einer Produktionseinheit der *Dai*-Minderheit in den Wäldern von Yunnan zugewiesen wird. Zwar „opfert“ die Protagonistin dem Leben mit den *Dai* ihre Jugend, andererseits stellt der Regisseur die Geschichte so dar, dass sie in Yunnan eine Form von Menschlichkeit erfährt, von der sie während der Kulturrevolution geglaubt hatte, diese sei in China lange verloren gegangen. Letztendlich ist der Film Teil einer in den 1980er Jahren einsetzenden Aufarbeitung der Zeit der Kulturrevolution, in der viele Menschen ähnliche Schicksalsschläge wie die Protagonistin Li Chun hatten ertragen müssen.

In der Musik, die Qu Xiaosong für den Film schrieb, arbeitet Qu mit einfachen Mitteln. Am Anfang sind es von Trommelschlägen und der Flöte *Hulusi* 葫芦丝 begleitete Gesänge, welche die Welt der *Dai* auf musikalische Weise plastisch darstellen. Insgesamt gibt es sehr wenig Musik, meist nur die Geräusche der Umgebung und einige eingespielte Tierlaute. Ab und zu kommentieren langgezogene Einzeltöne die psychische Verfassung Li Chuns, doch insgesamt wollte Qu Xiaosong Abstand nehmen von einem Konzept, das eins zu eins dem emotionalen Verlauf des Films entspricht, sondern vielmehr an einzelnen Stellen subtil musikalisch kommentieren oder interpretieren.

Qu schrieb überdies die Musik zum Film *Pferdedieb* (*Dao ma zei* 盗马贼) von Tian Zhuanghuang, in der er unter anderem die Klänge eines Synthesizers und Chores, aber auch Geräusche des Windes und von raschelndem Papier einsetzte.²²⁵

Auch für *Mong Dong* spielt der Kontext des Films im weiteren Sinne eine Rolle. Denn das Stück war, bis es später als eigenständiges Werk aufgeführt wurde, für den Zeichentrickfilm *Der wilde Ochse und der Hirte* aus dem Jahr 1984 konzipiert. *Mong Dong* ist von Anfang bis zum Ende zu hören und macht einen großen Teil der Wirkung des Trickfilms aus. Produziert wurde *Der wilde Ochse und der Hirte* von dem Regisseur Chen Sanwei. Dieser hatte ein Jahr vor Qu Xiaosong seinen Abschluss an der Filmhochschule in Peking gemacht und sich anschließend auf das Genre des Trickfilms spezialisiert. Als Produktion des „Pekinger Filmstudios für wissenschaftliche Erziehung“ (*Beijing kexue jiaoyu dianying zhipian chang* 北京科学教育电影制片厂) entstand ein Zeichentrickfilm, in dem auf kunstvolle Weise die Geschichte eines Jungen erzählt wird, der einen wilden Ochsen bändigt. Anlass für die Produktion war das Jahr 1985, im chinesischen Tierkreiszeichenkalender das „Jahr des Ochsen“ (*niunian* 牛年). Die Musik von *Mong Dong* geht mit dem Zeichentrickfilm eine Art Symbiose ein. Selbst kleine melodische Bewegungen finden in den Bildern des Cartoons ihre Entsprechung und auch die einzelnen Abschnitte und Episoden des Films stimmen mit denen der Musik überein. Am Anfang wird ein verschwommenes, konturloses Bild gezeigt, die Kamera zoomt näher an den Gegenstand heran und es werden einzelne Striche und grob gezeichnete Menschen erkennbar. Dies könnte ein Verweis auf die Cangyuan-Malereien aus Yunnan sein, die für die Entstehung von *Mong Dong* ausschlaggebend gewesen waren. Dazu erklingt der Gesang des Anfangs von *Mong Dong*. Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass Regisseur und Komponist vermutlich in engem Austausch miteinander gearbeitet haben. Denn die Verbindung archaischer Bilder mit der Musik von *Mong Dong* scheint nicht zufällig entstanden zu sein. Im Folgenden orientieren sich die Zeichnungen des Films an jenen der Cangyuan-Malereien der *Wa*, die Qu Xiaosong Inspirationsquelle für *Mong Dong* genannt hatte. Man vergleiche nur die dreieckig gemalten Oberkörper der Figuren des Cartoons mit jenen der Steinmalereien aus Yunnan:

²²⁵ Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (II). Madly singing in the mountains« (02/1991), S. 67.



Abbildung 31: Steinmalereien der *Wa*-Minderheit²²⁶

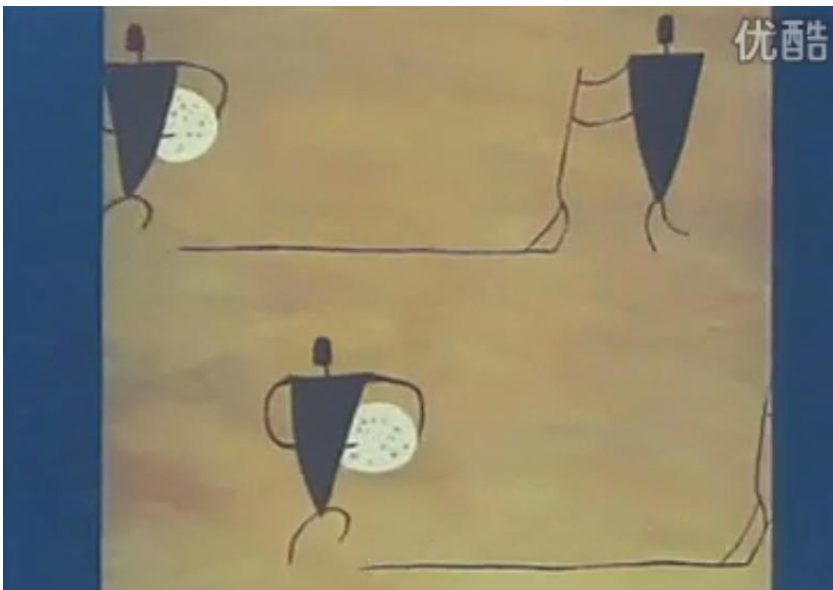


Abbildung 32: Figuren im Zeichentrickfilm *Der wilde Ochse und der Hirte*²²⁷

²²⁶ Dokumentiert wurden die *Cangyuan* Steinmalereien in Yunnan u. a. von der australischen Bradshaw Foundation, die von einer Forschergruppe im Jahr 1992 rund um den britischen Bildhauer John Robinson gegründet wurde (Abbildung online einsehbar unter Bradshaw Foundation, http://www.bradshawfoundation.com/china/vanishing_civilization/page6.php, zuletzt geprüft am 01.01.2020).

²²⁷ Chen Sanwei, 悍牛与牧童 [Der wilde Ochse und der Hirte], 1984, https://www.youtube.com/watch?v=Qyb_c-OcQeE, zuletzt geprüft am 01.10.2020, Bildausschnitt: 1 Minute, 40 Sekunden.

In dem Cartoon wird nach der „Steinmalereien-Einleitung“ ein Dorf dargestellt, in dem die Bewohner ihrer täglichen Arbeit auf dem Feld nachgehen. Alles scheint den gewohnten Verlauf zu nehmen, bis sich ein Ochse von seiner Leine losreißt und damit für Unruhe sorgt. Dies ist im Film und gleichzeitig in der Musik der Beginn eines neuen Abschnitts. In *Mong Dong* produzieren die Streicher rhythmisch unregelmäßig und *Sul Ponticello* gespielt scharfe Sekundreibungen um die Töne d¹, g und gis. Die schnelle, stolpernde Bewegung der Motive passt dabei zur Szenerie des sich losreißenden Ochsen:

The image shows a musical score for measures 20-24. At the top, it is marked 'Perc. 4' and 'Wood block, Tom-toms (hard sticks)'. The tempo is indicated as '♩ = 120'. The string parts are for Violin (Vn.), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The string parts are marked 'sul pont.' and 'mf'. The percussion part has a few notes in measures 20-24. The string parts have a rhythmic pattern of eighth notes with some accents and dynamics like 'mf' and 'ord.'.

Abbildung 33: Qu Xiaosong, *Mong Dong*, Streicher, Takt 20

Auch im Folgenden gibt es immer wieder direkte Verbindungen zwischen Musik und Film. So entsprechen die Schläge auf dem Tom-tom jenen eines Dorfbewohners, der sich dem Kampf mit dem Ochsen stellt, auf seine Brust. Bei der pendelnden Melodie des Oboensolos ab Takt 83 bewegen sich die Dorfbewohner schlängelnd und tanzend und formen so die Melodielinie der Oboe bildhaft nach. Jedem neuen musikalischen Abschnitt entspricht ein Einschnitt und Neubeginn im Film. Als der Ochse die ersten Angriffe der Männer abgewehrt hat, legt er sich zur Ruhe, die Musik wird reduziert auf ein Instrument, die dreisaitige Zither *Sanxian*,²²⁸ die in gemäßigttem Tempo lang ausgehaltene Einzeltöne spielt (vgl. *Mong Dong*, T. 125ff.). Nach einer weiteren wilden Kampfszene mit dem Ochsen und der erneuten Niederlage der Dorfbewohner kommt es zum Auftritt des Helden. Ein Hirte bahnt sich – musikalisch begleitet von einer reinen Quinte in den Celli – seinen Weg zum Ochsen. Er beruhigt ihn mit seinem Auftreten und siegt am Ende, indem er ihm Gras zum Fressen gibt. Am Schluss kommen verschiedene musikalische Motive des Werks *Mong Dong*, die vorher immer wieder in schneller, aufgeregter Form

²²⁸ In der späteren, von *peermusic* herausgegebenen Fassung ersetzt durch „Zupfen im Klavier“.

auftauchen, zur Ruhe. Das Ende ist außerdem geprägt von den urtümlichen Klängen der Vesselflöte *Xun*. Die Musik verklingt mit einem *Diminuendo* hin zum *Pianopianissimo*, was dem Bild des sich mit dem Jungen auf dem Rücken entfernenden Ochsens im Trickfilm entspricht. Es ist eine symbolische Wiedervereinigung zwischen Mensch und Natur. Diese wird im Film durch den Frieden zwischen Ochsens und Jungen dargestellt, in der Musik durch den Einsatz des archaischen Toninstruments *Xun*.

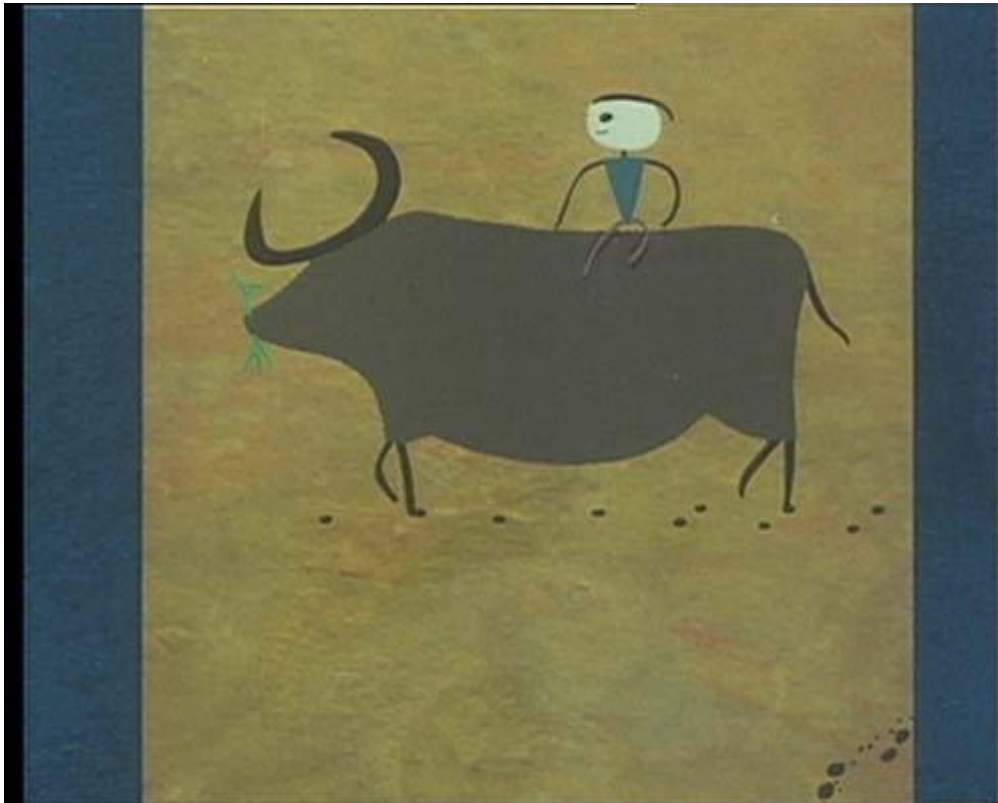


Abbildung 34: Zeichentrickfilm, *Der wilde Ochse und der Hirte*, Schlusszene²²⁹

2.3.3.6 Fazit: Interferierende Kontexte in *Mong Dong*

Das Werk *Mong Dong* von Qu Xiaosong spiegelt die komplexe Situation junger Komponisten in den 1980er Jahren wider. Es ist beeinflusst von dem Erfahrungshintergrund Qu Xiaosongs auf dem Land im Dorf Shantang und den dortigen musikalischen Ausdrucksweisen, die in künstlerischer Form Eingang finden in das Werk. Diese fügen sich ein in eine Klangsprache, die geprägt ist von der Vorstellung archaischer

²²⁹ Chen Sanwei, 犏牛与牧童 [Der wilde Ochse und der Hirte], 1984, https://www.youtube.com/watch?v=Qyb_c-OcQeE, zuletzt geprüft am 01.10.2020.

Ausdrucksweisen. Aber auch die moderne Welt Pekings spielt für *Mong Dong* eine Rolle. Der Film *Der wilde Ochse und der Hirte* zeigt die engen Verflechtungen innerhalb verschiedener künstlerischer Gattungen in Peking. Über Peking hinaus geht der Bezug auf George Crumbs *Ancient Voices of Children*. Dieser Kontext verbindet gleichsam die Welt des Konservatoriums mit einem internationalen Diskurs zeitgenössischer Musik. Dabei vermag es Qu Xiaosong mit seiner Art der rhythmischen und melodischen Variation sowie den besonderen Klangfarben in *Mong Dong* diesem Diskurs eine neue Note hinzuzufügen. Denn über die thematischen Bezüge zu George Crumb hinaus besitzt das Werk eine Struktur, die eklektizistisch ist und die verschiedenen Kontexte des Erfahrungshorizonts Qus zusammenbringt.

So konstatiert Qu Xiaosong in Bezug auf *Mong Dong* – in Kauf nehmend, dass er sich darin von den musikästhetischen Vorstellungen seines Lehrers entfernt:

激烈的〈反传统〉已显得幼稚，而综合的作法比只局限于某种单一的方法或体系更有趣味。²³⁰

„Die heftige Rebellion gegen die Tradition hat sich als naiv herausgestellt. Ein Synkretismus verschiedener Kompositionsmethoden ist im Vergleich zur Beschränkung auf einen einzigen Kompositionsstil oder [ein einziges] Kompositionssystem weitaus interessanter.“

Damit knüpft er an, an die Vorstellung zunehmender Verfügbarkeit unterschiedlichster Musikformen im 20. Jahrhundert, die eine wichtige Voraussetzung für die globalisierte Welt der zeitgenössischen Musik darstellte.

²³⁰ Qu Xiaosong zitiert nach Wang Anguo: »不再为欧洲艺术增加积累。评瞿小松作品音乐会 [Nicht wieder als Erweiterung europäischer Kunst. Rezension eines Konzerts Qu Xiaosongs]« (11/1988), S. 15.

2.4 Der Komponist He Xuntian. Individualität und die Frage nach chinesischen Traditionen

2.4.1 Leben in Sichuan und das Selbstbild vom „individuellen“ Komponisten

Der Komponist He Xuntian unterscheidet sich von den anderen bekannten *xinchao*-Komponisten insofern, als er nach der Kulturrevolution nicht in Peking am wiedereröffneten Zentralen Konservatorium für Musik sein Studium aufnahm. Er blieb in seiner Heimatprovinz und begann am Sichuan Konservatorium für Musik in Chengdu seine Komponistenkarriere.²³¹

Analysiert man die verschiedenen Aussagen He Xuntians, zeigt sich, dass der Drang, „eigene“ Konzepte in Musik umzusetzen und der Wunsch nach Individualität und Originalität in seinen Vorstellungen vom Komponieren stets präsent sind. Mit seinen Ansichten und seinem Ansatz steht er beispielhaft für die auf Erneuerung und Pluralität ausgerichtete Kunst der 1980er Jahre. Dabei sollte jedoch nicht vergessen werden, dass gerade seine frühen Werke von einer Auseinandersetzung mit der Geschichte und Tradition der chinesischen Kunstmusik geprägt waren.

2.4.1.1 He Xuntians früher Erfahrungshorizont

He Xuntian wurde im Jahr 1953 in Suining, einem kleinen Ort im Osten der Provinz Sichuan in der Nähe des *Fujiang* 涪江 geboren, wo er in einfachen Verhältnissen aufwuchs. Einen wichtigen Bezugspunkt bildete für ihn eine nahegelegene christliche Kirchengemeinde,²³² in der er zum ersten Mal eine westliche Orgel sah und hörte. Auch der Kirchenchor und das tägliche Läuten der Kirchenglocken prägten offensichtlich seine frühen Hörerfahrungen:

²³¹ Zur Bedeutung des Ortes, an dem ein Komponist tätig wird – sei es global oder in kleinerem Maßstab auf China bezogen –, vergleiche Marie-Hélène Bernard: *Les compositeurs chinois au regard de la mondialisation artistique: résider-résonner-résister*, S. 25 ff.

²³² Zwar hatten die meisten christlichen Missionare seit der Gründung der Volksrepublik 1949 das Land verlassen müssen, doch gab es in einigen Kleinstädten wie Suining bis zum Ausbruch der „Großen Proletarischen Kulturrevolution“ Christengemeinden, die unter dem Dach der 1954 gegründeten „Chinesischen katholisch-patriotischen Gesellschaft“ (*Zhongguo tianzhu jiaoi guohui* 中国天主教爱国会) organisiert waren.

教堂在隔壁，翻过我家后院的土墙就是教堂，每天听钟声醒来，听钟声入睡[.]²³³

„Die Kirche war nebenan, direkt auf der anderen Seite der Wand vom Hinterhof unserer Wohnung. Jeden Tag hörte ich das Glockengeleit beim Aufwachen und die Glocken, wenn ich schlafen ging[.]“

Die Wirren der „Großen Proletarischen Kulturrevolution“ verhinderten zunächst seinen Plan, eine an das Sichuan Konservatorium für Musik in Chengdu angegliederte Mittelschule mit Schwerpunkt Musik zu besuchen. Zwar wurde He Xuntian nicht aufs Land versetzt, doch war an eine geordnete Fortsetzung seiner Schullaufbahn nicht zu denken.²³⁴

Immerhin konnte er sich im musikalischen Propagandaensemble der Stadt Chongqing weiter mit Musik beschäftigen und komponierte und arrangierte kleinere Stücke für das Ensemble. Nach dem Ende der Kulturrevolution bestand He Xuntian die Aufnahmeprüfung am Sichuan Konservatorium für Musik und wurde Schüler in der Kompositionsklasse von Gao Weijie (*1938), einem der renommiertesten Lehrer seiner Zeit. Im Nachhinein stellte He Xuntian die Situation am Sichuan Konservatorium allerdings als wenig befriedigend dar. So sagt er in einem Interview aus dem Jahr 2003:

到了音乐学院，学的又是老的东西，于是开始寻找自己的写作方式，学院里绝大部分老师都是循规蹈矩的教学法。²³⁵

„Als ich an das [Sichuan] Konservatorium für Musik kam, habe ich wieder nur die alten Sachen gelernt [und] dann begonnen, nach meiner eigenen Schreibweise zu suchen. Die allermeisten Lehrer am Konservatorium haben sich mit ihrem Unterricht an die [althergebrachten] Lehrmethoden gehalten.“

Diese Betonung fehlender Innovation ist gerade für die Zeit der 1980er Jahre kaum haltbar. Nicht wenige andere Komponisten berichten von großen Veränderungen, die es ihnen ermöglichten, an den Konservatorien bis dato vollkommen unbekannte Gebiete der Musikgeschichte zu erkunden und neue Werke kennen zu lernen. So liegt der Grund für He Xuntians Darstellung womöglich vor allem darin, dass er versucht, ein Selbstbild des

²³³ Su Ma: »自己是风格的真正源泉——何训田访谈 [Man ist selbst die wahre Quelle eines Musikstils. Ein Interview mit He Xuntian]«, in: Shucheng (03/2004), S. 40-45, hier S. 42.

²³⁴ Wang Yin: »何训田访谈录 [Aufzeichnung eines Gesprächs mit He Xuntian]«, in: Gehai mingliu (02/2003), S. 22-23, hier S. 22.

²³⁵ Ebd.

„innovativen“ Komponisten, im Gegensatz zu den stagnierenden musikalischen Institutionen, zu zeichnen und sich damit von anderen Komponisten seiner Generation abzugrenzen, die den „Regeln“ der Konservatoriumswelt folgten. Diese Haltung mündet bei ihm in eine Generalkritik gegenüber den staatlichen Konservatorien, die er auf unterschiedliche Weise nach außen trägt:

对于艺术创作而言，多一个学生，就少一个创作者。[...] 学校是让你了解别人怎么做，而不是叫你怎么做，往往是了解别人，最后忘记了自己。²³⁶

„Künstlerisches Schaffen betreffend lässt sich sagen, dass ein Schüler [am Konservatorium] mehr einen Künstler weniger bedeutet. [...] Die Schule bringt einen dazu, zu verstehen, wie andere etwas tun, aber nicht dazu, wie man [selbst] es tut. Nach und nach hat man andere Menschen verstanden und am Schluss sich selbst vergessen.“

An anderer Stelle betont er:

因为你学了知识、他人的知识，掌握了某些方式，了解某些作曲技术，这些东西会掩埋自己，甚至会把这些掩埋自己的东西当成自己的东西，去掉这些东西就是找回自己。²³⁷

„Indem man Wissen erlernt, das Wissen anderer, und einige Methoden begreift, versteht man verschiedene Kompositionstechniken. Diese können das Eigene begraben. Dies kann so weit gehen, dass die Dinge, die das Eigene begraben, zum [scheinbar] Eigenen werden. [Sie] loszuwerden ist daher eine Art Wiederentdeckung des Eigenen.“

In Wirklichkeit war die Zeit während des Studiums am Sichuan Konservatorium für Musik sehr produktiv für He Xuntian und die Erfahrungen, die er mit seinem Lehrer Gao Weijie machte, überaus prägend. Dort schrieb er im Jahr 1982 seine erste größere Komposition, die *Dabo River Caprice* (*Dabohe suixiangqu* 达勃河随想曲) für chinesisches Orchester, in der er sich sowohl mit der neoromantischen Tradition der chinesischen Lehrergeneration als auch mit jener des chinesischen Orchesters auseinandersetzte.

Bekanntheit über China hinaus erlangte He Xuntian noch in den 1980er Jahren mit seinem 1. Streichquartett *Two Earthly Branches* (*Liangge shiceng* 两个时层), welches er 1983

²³⁶ Ebd., S. 23.

²³⁷ Su Ma: »自己是风格的真正源泉——何训田访谈 [Man ist selbst die wahre Quelle eines Musikstils. Ein Interview mit He Xuntian]« (03/2004), S. 41.

vollendete. In diesem Stück verwendete He Xuntian zum ersten Mal sein Kompositionssystem, die RD-Methode (siehe Kap. 2.4.3.4.2). Aufgeführt wurde das Quartett unter anderem 1987 in Dresden, wo es mit dem 3. Preis des deutschen „Carl Maria von Weber Wettbewerbs für Kammermusik“ ausgezeichnet wurde, sowie 1991 in Japan im Rahmen des „Internationalen Musikfestivals Kyoto“.

Sein nächstes größeres Werk, die Sinfonie *Tonal Patterns* (*pingze* 平仄) für Sinfonieorchester aus dem Jahr 1985, war weniger eine Auseinandersetzung mit „tonalen Strukturen“, wie der englische Titel des Stücks vermuten lassen könnte, als vielmehr eine musikalische Ausarbeitung der vier Töne mittelchinesischer Poesie, *pingze* 平仄.

Im selben Jahr wie *Sounds of Nature* (*Tianlai* 天籁) entstand *Four Dreams* (*Meng size* 梦四则) für elektronisch verstärkte *Erhu* 二胡 und Kammerorchester – ein Werk, in dem das Soloinstrument, im Klang elektronisch verfremdet, mit dem Kammerorchester eine spezielle Art der Synthese eingeht und in dem das außermusikalische Programm des Traums auf unterschiedliche musikalische Weise Eingang findet.

Mit seiner Laufbahn als Komponist stand He Xuntian unmittelbar im Kontakt mit der Welt der chinesischen Kunstmusik. Die Stücke aus den 1980er Jahren reflektieren dabei die vielseitigen Ausdrucksweisen des Komponisten in einer Umgebung, welche von einer neu aufkommenden Pluralität und neuen Diversität an Kompositionskonzepten und Kompositionen geprägt war.

2.4.1.2 Zur Individualität He Xuntians: „Lernen, um nicht zu lernen“

In mehreren Interviews betont der Komponist Unabhängigkeit und Individualität als Kategorien in Bezug auf seine Werke und seinen Kompositionsstil. Für ihn bedeutet Komponieren vor allem eine Auseinandersetzung mit sich selbst:

创作是非常个人化的事情,是与内心交谈,不怕孤独。给我支持最大的是勋伯格,从勋伯格那里得到了精神上的支持。从他那里学到的不是作曲法,而是一种自信,更坚定地肯定自己,按照自己的方式去做。²³⁸

²³⁸ Yang Chen: 何训田创作观念与作曲技法 [He Xuntians Kompositionskonzept und Kompositionstechnik], Shanghai: Shanghai Conservatory of Music 2010, S. 22.

„Komponieren ist eine Sache der Individualität, es ist ein Gespräch mit dem [eigenen] Inneren, in dem man die Einsamkeit nicht fürchtet. Derjenige, der mich am meisten unterstützt hat, ist Schönberg. Von Schönberg habe ich eine Unterstützung im Geist erfahren. Es war nicht eine Kompositionstechnik, die ich von ihm gelernt habe, sondern eine Art Selbstvertrauen, unbeirrt sich selbst zu stärken und [die Dinge] mit der eigenen Methode zu tun.“

Interessanterweise nennt He Xuntian in dem Zitat den Komponisten Arnold Schönberg als die Figur, die eine wichtige Bedeutung für ihn hatte, nicht jedoch, weil er sich dessen Zwölftontechnik angeeignet hätte, wie es viele chinesische Komponisten in den 1980er Jahren taten, sondern weil er in ihm einen Komponisten sah, der auch gegen Widerstände seine eigene Kompositionsweise entwickelte und verfolgte. Den Einfluss westlicher Kompositionstechniken auf die chinesische Musik hingegen schätzt He Xuntian kritisch ein:

目前中国所有的音乐学院都是按照西方的方法来进行作曲学的。我自己写音乐倾向于独创性，因为我觉得外面的作曲方式甚至外源的乐器对我都不太合适，我需要用我自己的音乐语言来描述我自己的思想[。]²³⁹

„Gegenwärtig richten sich alle Musikkonservatorien nach der westlichen Technik, wenn es darum geht, das Komponieren zu lehren. Ich selbst schreibe Musik mit unabhängigem Charakter, weil ich denke, dass eine von außen [herangetragene] Kompositionstechnik genau wie von außen [kommende] Instrumente nicht so passend für mich sind. Ich muss meine eigene musikalische Sprache verwenden, um meine eigenen Ideen auszudrücken[.]“

Den Wunsch, künstlerisch individuell wahrgenommen zu werden, sieht Marie-Hélène Bernard als typisch für eine ganze Generation an:

Les jeunes compositeurs vont conserver pendant longtemps cette volonté d'être reconnus sur un plan strictement individuel. Dans les premières années de leur dispersion à travers le monde, cela va les amener à exprimer nettement le refus d'être ramenés à leurs origines chinoises et d'être réunis au nom de cette appartenance.²⁴⁰

²³⁹ Wang Shizhao: »近访何训田 [Ein Gespräch mit He Xuntian]«, in: Shiting jishu (09/1999), S. 64-66, hier S. 64.

²⁴⁰ Marie-Hélène Bernard: Les compositeurs chinois au regard de la mondialisation artistique: résider-résonner-résister, S. 378.

Allerdings vertritt He Xuntian die Auffassung, chinesische Komponisten müssten sowohl ihre „eigene“ Kompositionsweise entdecken als auch auf bestimmte Weise mit „chinesischen Traditionen“ verbunden sein:

创作就是要真诚地表达自己的想法，而这表达的方式又要是中国人自己的方式。作曲的人都学习各种欧美的作曲技术，然而，我学习的目的是为了不用这些已有的技巧，而仅仅只是为了了解人家在做些什么，然后在我自己的创作中排斥这些已有的东西。在此基础上创作出来的东西就是自己的东西了。²⁴¹

„[Musikalisches] Schaffen bedeutet, dass man ehrlich seine eigenen Gedanken [in Musik] ausdrückt. Die Methode, die diese ausdrückt, sollte dabei jene sein, die den Chinesen zu eigen ist. Alle Komponisten lernen verschiedene europäische und amerikanische Techniken. Mein Ziel beim Lernen ist hingegen, die bereits existierenden Techniken nicht zu benutzen, sondern nur zu verstehen, was andere machen. In meinen eigenen Kompositionen verbanne ich diese Dinge, die es bereits gibt. Auf dieser Basis ist das, was ich komponiere, das Eigene.“

In den Ansichten He Xuntians schwingt eine klare Unterscheidung zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ mit, wobei das als von außen kommend wahrgenommene Westliche als „Fremdes“ dargestellt wird. Einer der bekanntesten Sätze He Xuntians lautet „Lernen, um [das Gelernte] nicht zu benutzen“ (*xue shi weile buyong* 学是为了不用), später umformuliert als „Lernen, um nicht zu Lernen“ (*xue shi weile buxue* 学是为了不学).²⁴² Dieser paradoxe Ausspruch fasst einerseits seine Kritik am Ausbildungssystem der Konservatorien zusammen, andererseits ist es ein Appell an die chinesischen Komponisten, dem „Eigenen“ zu vertrauen und ihm größeren Raum zuzusprechen. Was dies konkret bedeuten soll, darüber schweigt der Komponist.

Insgesamt lässt sich durchaus fragen, wie unabhängig He Xuntian wirklich von „äußerem Einfluss“ und dem generellen Trend der Übernahme von Kompositionsansätzen anderer Komponisten war. So war zum einen sein Studium äußerst prägend für seine Entwicklung, zum anderen lässt sich eine konzeptuelle Nähe zu den Werken der westlichen Avantgarde in seinem Schaffen ab ca. 1983 nicht abstreiten.

²⁴¹ Wang Guowei: »学,是为了不用。何训田和他的《梦四则》 [Lernen, um es nicht zu nutzen. He Xuntian und seine Komposition ‚Four Dreams‘], in: *Yinyue shouhaozhe* (04/1993), S. 33-35, hier S. 34.

²⁴² Su Ma: »自己是风格的真正源泉——何训田访谈 [Man ist selbst die wahre Quelle eines Musikstils. Ein Interview mit He Xuntian], in: *Yinyue shouhaozhe* (03/2004), S. 40.

2.4.2 Die *Dabo River Caprice* (*Dabohe suixiangqu* 达勃河随想曲) für chinesisches Orchester (1982): Anknüpfung an eine „erfundene Tradition“?

In Bezug auf die frühen Werke He Xuntians ist festzustellen, dass sich der Komponist in diesen mit verschiedenen Dimensionen der Geschichte chinesischer Kunstmusik auseinandersetzte und der Aspekt der Individualität, gekennzeichnet etwa durch Traditionsbrüche und Abweichungen gegenüber Erwartungshaltungen weniger stark zur Geltung kam. Auch wenn He Xuntian schon während seines Studiums teilweise bestehende kompositorische Praktiken erweiterte und neu interpretierte, so kann doch von einer Loslösung von chinesischen Traditionszusammenhängen oder gar einer „radikalen“ Haltung etwa gegenüber dem Kompositionsstil seines Lehrers Gao Weijie zunächst nicht gesprochen werden. Es scheint vielmehr, als hätten gerade sein Kompositionslehrer und die Umgebung am Sichuan Konservatorium für Musik insgesamt einen größeren Einfluss auf He Xuntian ausgeübt, als es dieser in Interviews im Nachhinein darstellt.

Beispielhaft dafür steht He Xuntians *Dabo River Caprice* (*Dabohe suixiangqu* 达勃河随想曲) für chinesisches Orchester aus dem Jahr 1982. Darin erprobt He Xuntian den Umgang mit einem Ensemble, das verbunden ist mit der chinesischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

2.4.2.1 Besetzung: historischer Hintergrund des chinesischen Orchesters

Die Entwicklung eines – wie es zumeist genannt wird – „modernen chinesischen Volksorchesters“ (*xiandai minzu yuetuan* 现代民族乐团) stellt sich als ein Prozess im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts dar, der entscheidend geprägt war von einer neuen Intensität der Auseinandersetzung Chinas mit den kulturellen Praktiken und Werten des „Westens“.

Ausgangspunkt der ersten chinesischen Orchester war im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts die in Südchina vorherrschende Tradition der Seiden- und Bambusmusik (*Jiangnan sizhu* 江南丝竹). Obwohl traditionell jedes Ensemblemitglied die gleiche Melodie spielte, herrschte ein hoher Grad an individueller Freiheit, was Improvisation betraf sowie die Möglichkeit, kleine Verzierungen einzubringen. Die als „Blumen

hinzufügen“ (*jiahua* 加花) bezeichnete Praxis, bei der die Spieler eigenständig die Melodielinie erweitern und umspielen sollten, ist ein wesentliches Element der Seiden- und Bambusmusik. Durch diese Musizierweise sowie aufgrund der Abweichungen in der Stimmung der einzelnen Instrumente entstand im Zusammenspiel ein farbenreicher, heterophoner Klang.²⁴³

Die Instrumente der Seiden- und Bambusmusik stellten die Grundlage bereit für eine spätere Entwicklung des chinesischen Orchesters. Ausgangspunkt hierfür war in den 1920er Jahren ein Ensemble der „Gesellschaft für eine Verbesserung der Nationalmusik“ (*guoyue gaijin she* 国乐改进社) an der Peking University, welches der Musiker und Musikforscher Liu Tianhua (1895–1932) leitete. Dieser begann, mit Verdopplungen von Instrumenten zu experimentieren und so das Ensemble der Gesellschaft sukzessive zu vergrößern. Dies war im ursprünglichen System der Seiden- und Bambusmusik nicht vorgesehen, da die Tradition der melodischen Verzierungen, *jiahua* 加花, individuell gestaltet wurde und kaum synchron in einer Gruppe der gleichen Instrumente geschehen konnte. Innerhalb des vergrößerten Ensembles etablierte Liu Tianhua die *Erhu* als führendes Melodieinstrument, die fortan in ihrem Status der westlichen Violine ähnelte.

Ein beinahe gleichzeitiger Versuch, ein größeres chinesisches Ensemble zu kreieren, ging von Zheng Jinwen (1872–1935) in Shanghai aus, welcher dort in den 1920er Jahren die Position des Leiters der „Musikalischen Gesellschaft der großen Einheit“ (*Datong yuehui* 大同乐会) innehatte. Seine Idee war es, die Hofmusik aus der *Tang*-Dynastie in China wiedereinzuführen. Dafür kombinierte er Instrumente der Seiden- und Bambusmusik mit alttümlichen Instrumenten wie der *Hulei* 大忽雷, ein zweisaitiges Zupfinstrument, und der *Shuangqin* 双琴.²⁴⁴ Wenngleich mit einer anderen Zielsetzung, verdoppelte auch Zheng Jinwen bestimmte Instrumente seines Ensembles und unterteilte sie vor allem systematisch in Gruppen von Streichern (*xianyue* 弦乐), Zupfinstrumenten (*danboyue* 弹

²⁴³ J. L. Witzleben: »Ensembles: Jiangnan Sizhu«, in: Robert C. Provine/Yoshihiko Tokumaru/J. L. Witzleben (Hg.), *The Garland encyclopedia of world music. East Asia. China, Japan, and Korea*, New York: Routledge 2002, S. 223-226, hier S. 224.

²⁴⁴ Chen Ching-Yi: *Musical Hybridity: Guoyue (National Music) and Chinese Orchestra in Taiwan*. Dissertation, Sheffield: The University of Sheffield 2012, S. 70.

拨乐), Blasinstrumenten (*chuiguanyue* 吹管乐) und Rhythmusinstrumenten (*daguyue* 大鼓乐). Dies sollte zur Basis für eine Orchester-ähnliche Struktur werden.²⁴⁵ Die Stücke, die in diesem Ensemble gespielt wurden, waren zu Beginn Arrangements von bekannten Melodien, wie etwa *Mondlicht über dem Frühlingsfluss* (*Chunjiang huayueye* 春江花月夜).

Darüber hinaus gab es neben dem westlichen Sinfonieorchester und der Seiden- und Bambusmusik weitere Kontexte, welche die Herausbildung des ersten „offiziellen“ chinesischen Orchesters 1935 in Nanjing beeinflussten. In diesem Zusammenhang sind zunächst die Ensembles im russischen Exil in Harbin zu nennen, die teilweise mit einer Besetzung, bestehend aus Mandolinen, Saxophon, Gitarre und einigen chinesischen Instrumenten, auftraten, des Weiteren die verschiedenen Konzerte und Aufführungen durch das „Municipal Orchestra“ im kosmopolitischen Shanghai.²⁴⁶ Auch dem Einfluss der russischen Balalaika-Orchester auf die Herausbildung chinesischer Orchester wäre nachzugehen.

Neben der Duplizierung von Instrumenten, wie sie in Peking durch Liu Tianhua und in Shanghai von Zheng Jinwen vorgenommen wurden, war vor allem deren „Verbesserung“²⁴⁷ ein wichtiger Aspekt für die Entwicklung des chinesischen Orchesters. Im Vergleich zu jenen des westlichen Sinfonieorchesters klangen die chinesischen Instrumente geräuschhaft, weniger klar und – insbesondere die Streichinstrumente – weniger voluminös. Ihr Klangcharakter war zwar den Anforderungen der Seiden- und Bambusmusik dienlich, wo sie zum gewünschten heterophonen Klang beitragen konnten, sie blieben aber hinter den Anforderungen zurück, wenn es um das Verschmelzen zu einer klanglichen Einheit oder die Wiedergabe eines breiteren Tonspektrums innerhalb einer Instrumentengruppe eines sinfonieorchesterähnlichen Klangapparats ging.

²⁴⁵ Traditionell orientierte sich die Einteilung der chinesischen Instrumente an den sog. „acht Klassen“ (*bayin* 八音), welche die Materialien der Instrumente berücksichtigen: Seide (*si* 丝), Bambus (*zhu* 竹), Holz (*mu* 木), Stein (*shi* 石), Metall (*jin* 金), Ton bzw. Erde (*tu* 土), Kürbis (*pao* 匏) und Tierhaut (*ge* 革).

²⁴⁶ Chen Ching-Yi: *Musical Hybridity: Guoyue (National Music) and Chinese Orchestra in Taiwan*, S. 60-62.

²⁴⁷ Dieser Begriff wird hier verwendet als die deutsche Übersetzung des Wortes *gaijin* (改进), was so viel wie „Fortschritt“ oder „Entwicklung“ bedeutet.

Die Modifizierung der Instrumente war zunächst ausgerichtet auf einen klareren Klang, eine einheitliche Stimmung und einen erweiterten Ambitus der Instrumente. Die „Verbesserungen“ begannen in den 1920er Jahren und setzten sich, nachdem im Jahr 1935 an der Zentralen Radiostation Nanjing das erste offizielle chinesische Orchester gegründet worden war, fort bis in die 1970er Jahre. Das Ziel dabei war es, die Klangfülle eines Sinfonieorchesters zu erreichen, gleichzeitig jedoch einen „chinesischen Klang“ beizubehalten. Im chinesischen Orchester der Zentralen Radiostation Nanjing wurden die bisherigen Instrumente vor allem in den tieferen Lagen durch Neuerfindungen ergänzt. Die *Zhonghu* 中胡, *Gehu* 革胡 sowie die *Digehu* 低革胡 traten als größere und dadurch tiefere Varianten der *Erhu* 二胡 der Streichersektion hinzu. Stahlsaiten ersetzten nach und nach die Saiten der Streichinstrumente. Daneben wurde im Bereich der Holzblasinstrumente eine *Dizi* 笛子 mit elf Löchern konstruiert, die in der Lage ist, die gesamte chromatische Scala zu spielen und so in Stücken verschiedener Tonarten einsetzbar ist.²⁴⁸ Die Zupfinstrumente wurden mit Bündeln versehen und so ebenfalls vereinheitlicht. Insgesamt lassen sich die Modifikationen der Instrumente somit als eine Art der Gleichschaltung einerseits und der praktischen Nutzung für einen konzertanten Betrieb andererseits beschreiben. Dies ist insofern interessant, als dass Vereinheitlichung auch zu den anvisierten kulturpolitischen Zielen spätestens nach 1942 zählte. Auch der Anspruch, „vom Westen zu übernehmen, was nützlich ist“, findet seine Entsprechung in der Modifikation der Instrumente und der Herausbildung chinesischer Orchester.²⁴⁹

Zu den typischen Kompositionen bzw. Arrangements für chinesisches Orchester aus der Maozeit zählen etwa *Great happiness* (*Xiyangyang* 喜洋洋), *Year of good fortune* (*Xingfu nian* 幸福年) aus dem Jahr 1960 von Liu Mingyuan (1931–1996) oder der *Fishermen's song of the Eastern Sea* (*Donghai yuge* 东海渔歌) von Gu Guanren (*1942) and Ma Shenglong (1933–2003) aus dem Jahr 1959. Sie unterschieden sich stilistisch nicht unbedingt von jenen anderen beliebten Werken aus den 1950er und 1960er Jahren für westliche Instrumente, allerdings geht mit den chinesischen Instrumenten eine

²⁴⁸ Tsui Yingfai: »Ensembles: The Modern Chinese Orchestra«, in: Robert C. Provine/Yoshihiko Tokumaru/J. L. Witzleben (Hg.), *The Garland encyclopedia of world music. East Asia. China, Japan, and Korea*, New York: Routledge 2002, S. 227-232, hier S. 229.

²⁴⁹ Die Etablierung des Ensembles durch die BCC in Nanjing führte landesweit zu zahlreichen Gründungen von ähnlichen Ensembles sowie zu Kompositionen, welche der größeren Besetzung und dem volleren Klang des Ensembles Rechenschaft trugen.

bestimmte Klangfarbendisposition einher, welche sich auf diese Weise nicht in anderen Ausprägungen der „Revolutionsmusik“ findet.

Die Hybridität des Orchesters und dessen Geschichte zwischen „westlichem Einfluss“ und der Suche nach einer „eigenen“ Musik und einem dafür geeigneten „eigenen“ Klangkörper hat dazu geführt, dass die Bewertung des Ensembles durch verschiedene Autoren stark unterschiedlich ausfällt. Han Kuo-Huang kommt zu dem Schluss, das Ensemble sei eine Fortführung chinesischer Musik und schreibt ihm zu, „both modern and Chinese“ zu sein.²⁵⁰ In die entgegengesetzte Richtung urteilt Frank Kouwenhoven, der über die Musik der für chinesisches Orchester komponierten Stücke schreibt:

„The repertoire of the Chinese orchestras was, and still is, a hotchpotch of Chinoiserie and Western 19th century orchestral music.“²⁵¹

Auch Chen Qing'en kritisiert die neuen musikalischen Idiome, die einen „genuinen folkloristischen Stil“ verwässern würden:

„However, a considerable portion of the modern Chinese orchestra's repertoire comprises works in which folk elements had often become so thoroughly watered down by Western harmonic idioms that genuine folk music styles were either distorted or totally lost all together.“²⁵²

Unter anderem aufgrund der Nivellierung traditionellerer Formen des chinesischen Ensemblespiels bezeichnet Christian Utz das chinesische Orchester als „erfundene Tradition“:

„Arguably the problem of the invented tradition of the Chinese orchestra lies in the fact that its standardization suppresses all those features that constitute traditional Chinese ensemble playing, for instance in the *sizhu*-tradition: multiple and spontaneous simultaneous heterophonic elaboration of a core melody and flowing line rather than a dramatic ‚staging‘ of form, among others.“²⁵³

²⁵⁰ Han Kuo-Huang: »The modern Chinese orchestra«, in: Asian Music (11/1/1979), S. 1-43, hier S. 25.

²⁵¹ Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (I). Out of the desert« (02/1990), S. 82.

²⁵² Chen Qing'en: »The Repertoire of the Modern Chinese Orchestra: Experiment or Falsification?«, in: Helen Woo (Hg.), New Music in China and the C. C. Liu Collection at the University of Hong Kong, Hong Kong: Hong Kong University Press 2005, S. 23-30, hier S. 23.

²⁵³ Christian Utz: »Introduction. Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music since the 1960s and the role of Musicology«, in: Hee Sook Oh (Hg.), Contemporary music in East Asia, Seoul: National Univ. Press 2014, S. 3-30, hier S. 13-14. Hier nimmt Utz Bezug auf das Konzept der „erfundene Tradition“, erstmals prominent vorgestellt in der Aufsatzsammlung Eric Hobsbawms und Terence Rangers

Tatsächlich haben sich die Musizierweise in einem chinesischen Orchester, das zumeist von einem Dirigenten angeleitet wird und bei dem die Instrumentalisten die Musik von Noten ablesen, sowie die musikalische Sprache der für dieses Ensemble geschriebenen Werke im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer weiter entfernt von der Tradition der Seiden- und Bambusmusik. Dem Anspruch entweder der Bewahrung „authentischer“ chinesischer Traditionen oder einer Avantgardeästhetik können Musikformen für chinesisches Orchester selten genügen. Als Ausnahme nennt Christian Utz das Werk *Insect World* von Doming Lam (*1926) aus dem Jahr 1979, das in der Tat andere klangliche Dimensionen des Ensembles auslotet, als die der chinesischen Kompositionen der 1960er Jahre.

Dennoch scheint es gewinnbringend, die innerhalb des chinesischen Kontexts bedeutsamen Werke für chinesisches Orchester genauer zu untersuchen, nicht zuletzt, um das Bild der internationalen Strömungen von Kunstmusik, entstanden durch globale Wechselwirkungen, weiter vervollständigen zu können.²⁵⁴ In dieser Hinsicht ist die *Dabo River Caprice* He Xuntians äußerst aufschlussreich. Dass das Stück in China in den 1980er Jahren als eine sehr gelungene Komposition für chinesisches Orchester angesehen wurde, zeigt unter anderem die Verleihung des 1. Preises beim „3. Nationalen Kompositionswettbewerb“ (*Quanguo disanjie yinyue zuopin pingjiang* 全国第三届音乐作品评奖) 1984 in Peking.²⁵⁵

2.4.2.2 Die *Dabo River Caprice* und ihr bildhaftes Programm

Der Titel des Stücks bezieht sich auf den Namen des *Duobu*-Flusses (*Duobuhe* 夺补河),²⁵⁶ der durch die Provinz Sichuan fließt. Das Werk steht damit im unmittelbaren

(Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hg.): *The invention of tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1992).

²⁵⁴ Dies war eines der proklamierten Ziele des Balzan Musicology Projects *Towards a Global History of Music* (2013-2016), geleitet von Reinhard Strohm. Vgl. Reinhard Strohm (Hg.): *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project (= SOAS Musicology Series)*, London u. a.: Routledge 2018.

²⁵⁵ Zi Yin: »一个古老民族的现代表情——重读何训田《达勃河随想曲》 [Ein moderner Ausdruck des alten Nationalen - Relektüre von He Xuntians ‚Dabo River Caprice‘]«, in: Zhang Hui (Hg.), 乐谭“新绎杯”中国民族管弦乐获奖作品评析 [Besprechung der preisgekrönten Werke für Chinesisches Orchester], Peking: Renmin yinyue chubanshe 2013, S. 53-66, hier S. 54.

²⁵⁶ Im Folgenden *Dabo*-Fluss (*Dabo he* 达勃河), was der in Sichuan umgangssprachlich gebrauchte Name des Flusses ist.

Traditionszusammenhang mit den Kompositionen der 1960er Jahre und der zu dieser Zeit üblichen Verwendung programmatischer, lokalspezifischer Werktitel.

Die frühen chinesischen Rezensionen und Analysen der *Dabo River Caprice* konzentrierten sich vor allem auf die Umsetzung des außermusikalischen Programms des Flusses sowie der Landschaft rund um den *Dabo*-Fluss in der Musik. So heißt es über die *Caprice* in einem Aufsatz von Lan Guangming aus dem Jahr 1983:

是一部取材于四川西北达勃河畔的白马藏族民歌音调描写达勃河地区少数民族民间风俗场景的民族管弦乐作品。[...]主部主题意在描写达勃河畔美丽的黄昏景色。²⁵⁷

„[Sie] ist ein Stück für Volksorchester, das mit seinen Melodien der am nördlichen *Dabo*-Fluss in Sichuan angesiedelten *Baima*-Tibeter das Bild der Gebiete um den Fluss und der dort lebenden Minderheiten nachzeichnet. [...] Die Bedeutung des Hauptthemas liegt darin, die schöne Szenerie der Abenddämmerung am Ufer des *Dabo*-Flusses [musikalisch] zu portraituren.“

Lan Guangmin führt die Melodie des Themas der *Dabo River Caprice* auf ein chinesisches „Trinklied“ (*jiuge* 酒歌) zurück, das unter den am Fluss ansässigen *Baima*-Tibetern (*Baima zangzu* 白马藏族) verbreitet war. Charakteristisch dafür ist vor allem ein Tritonusschritt am Anfang, der in He Xuntians Stück ebenfalls eine prominente Rolle spielt.

Auch in späteren Rezensionen sollte die „bildhafte“ Musiksprache He Xuntians wieder thematisiert werden. Es überwiegen dabei diejenigen Interpretationen, in denen das vermeintliche außermusikalische Programm der Gesänge der *Baima*-Tibeter nachgezeichnet wird. Erst später fand der Musikwissenschaftler Zi Yin in seiner „Neubetrachtung der ‚Dabo River Caprice‘“ zu einer kritischen Haltung gegenüber der unmittelbaren Deutung einer musikalischen „Erzählung“ von der Natur des *Dabo*-Flusses und der Kultur der *Baima*-Tibeter. In seinen Augen ist eine solche unmittelbare Zuschreibung „weit hergeholt“ (*qianqiang fuhui* 牵强附会), gar notwendigerweise ein

²⁵⁷ Lan Guangming: »作品评析。《达勃河随想曲》简析 [Werkbesprechung und -analyse. Eine kursorische Analyse der „Dabo River Caprice“]«, in: Sichuan yinyuexueyuan xuebao /1983), S. 71-73, hier S. 71. Kursivierung durch den Verfasser.

„Missverständnis“ (*wuhui* 误会).²⁵⁸ Stattdessen betont Zi Yin die spieltechnischen Besonderheiten des Stücks, die Klangfarben, in denen er eine Verbindung zur chinesischen folkloristischen Musik sieht, sowie die motivische und dynamische Entwicklung des Stücks.

2.4.2.3 Musikanalytische Überlegungen

Die *Dabo River Caprice* ist ein Werk des Übergangs. Darin erprobt He Xuntian verschiedene kompositorische Techniken wie die Strukturierung von Musik durch Wechsel von Instrumentengruppen und Klangfarben oder auch die chinesische Art der Harmonisierung von Melodien, wie sie sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts herausgebildet hatte. Darüber hinaus ist es sein erstes Werk für die Besetzung des chinesischen Orchesters, dessen spieltechnische und klangfarbliche Möglichkeiten He Xuntian hier ausreizt.

Die im Titel enthaltene Gattungsbezeichnung *Caprice* bezieht sich auf Charakter und Struktur des Stücks. Mit der recht freien Form und dem über weite Strecken lebhaften Gestus, insbesondere in den schnellen Abschnitten, stellt He Xuntian einen Bezug her zur westlichen Tradition der *Capricen* bzw. des *Capriccios* seit dem 19. Jahrhundert.

Das Werk gestaltet sich als eine lockere Folge von abwechselnd langsamen und schnellen Abschnitten, die thematisch-motivisch teilweise miteinander verbunden sind:

²⁵⁸ Zi Yin: »一个古老民族的现代表情——重读何训田《达勃河随想曲》 [Ein moderner Ausdruck des altherwürdigen Nationalen - Relektüre von He Xuntians ‚Dabo River Caprice‘]«, S. 61.

1. Satz

Abschnitt	A	B			A
Tempobezeichnung	<i>Adagio</i>	<i>Allegro vivace</i>			<i>Adagio</i>
Motivisches Material	a	b	c	b	a
Takt	1–44	45–119	120–172	173–196	197–211

2. Satz

Abschnitt	C				D	C
Tempobezeichnung	<i>Allegro</i>				<i>Lento</i>	<i>Allegro</i>
Motivisches Material	d	e	d	e	d'	d
Takt	212–240	241–302	303–323	324–388	389–394	395–416

Im Laufe der Komposition treten verschiedene musikalische Themen auf, welche die Musik für eine bestimmte Zeit dominieren. Diese sind bisweilen „blockartig“ und ohne Übergang aneinandergereiht. So stehen die auf statische Klanglichkeit ausgerichteten langsamen Abschnitte den rhythmisch prägnanten *Allegro*-Abschnitten kontrastierend gegenüber. Das groß besetzte chinesische Orchester mit den unterschiedlichen Sektionen ermöglicht es He Xuntian, besonders in den schnellen Abschnitten zwischen verschiedenen „Registern“ des Orchesters zu wechseln, in den langsamen Teilen dagegen verschiedene Klangschichten aufzubauen.

达勃河随想曲
民族管弦乐

Dabo River Caprice
Chinese Orchestra

何训田
He Xuntian

柔板 (Adagio)

The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are:

- 梆笛 I (Bangdi I)
- 梆笛 II (Bangdi II)
- 曲笛 I (Qudi I)
- 曲笛 II (Qudi II)
- 横箫 I (Hengxiao I)
- 横箫 II (Hengxiao II)
- 高音笙 (Gaoyin Sheng)
- 中音笙 (Zhongyin Sheng)
- 低音笙 (Diyin Sheng)
- 低音管 I (Diyin Guan I)
- 低音管 II (Diyin Guan II)
- 琵琶 I (Pipa I)
- 琵琶 II (Pipa II)
- 扬琴 (Yangqin)
- 中阮 (Zhongruan)
- 大阮 (Daruhan)
- 碰铃 (Pengling)
- 吊钹 (Diao Di)
- 大木鱼 (Da Muyu)
- 沙槌 (Shachu)
- 转鼓 (Zhuangu)
- 排鼓 (Paigu)
- 定音鼓 (Dingyin Gu)
- 颤音琴 (Chanyin Qin)
- 木琴 (Muyin)
- 云锣 (Yunluo)
- 管钟 (Guanzhong)
- 箜篌 (Konghou)
- Folk Soprano (民风女高音)
- Folk Tenor (民风男高音)
- 高胡 (Gao Hu)
- 二胡 (Erhu)
- 中胡 (Zhong Hu)
- 大革胡 (Da Ge Hu)
- 低革胡 (Di Ge Hu)

The score includes various musical notations such as dynamics (ppp), articulation (acc), and performance instructions. The piece is in a slow, lyrical mood as indicated by the 'Adagio' tempo marking.

Abbildung 35: He Xuntian, *Dabo River Caprice*, T. 1-3

1. Satz

In der langsamen Einleitung des Stücks lotet He Xuntian zunächst ohne viel Bewegung in den Stimmen das klangfarbliche Potential des chinesischen Orchesters aus. Die Streichinstrumente bilden ein weiches Klangfundament, auf dem die übrigen Klangereignisse stattfinden können. Hierzu zählen zum einen die *Arpeggios* der harfenähnlichen *Konghou* 箏篌, die den tonartlichen Rahmen des Anfangs markieren, sowie die glockenähnlichen, *unisono* gesetzten Klänge des Vibrafons und der *Yunluo* 云锣. Diese zusammen bilden einen stimmungsvollen Klangraum, der auf dem *c* im Bass und den darüberliegenden Quinten a^1 - d^1 in der *Erhu* und *Zhonghu*-Stimme basiert. Die klaren, hellen Klänge der Metallophone bilden die höchste Klangsicht.

Was die Harmonik betrifft, ist im zweiten Takt mit dem Basston *c* und den Akkorden der *Konghou* 箏篌 ein harmonischer Raum vorgegeben, der für einige Zeit bestehen bleibt. Die Akkorde der *Konghou*, die auf der Skala des *Gong*-Modus und den leitereigenen Tönen *c*-*d*-*e*-*g*-*a* aufbauen, besitzen mit den Sekundreibungen zwischen d^1 und a^1 jene typische Form, die sich aus den zugrundeliegenden pentatonischen Skalen der chinesischen Kunstmusik ergeben:



Abbildung 36: He Xuntian, *Dabo River Caprice*, *Konghou* 箏篌, T. 2

Der Einsatz der Flöte *Hengxiao* 横箫 geht frei mit diesem harmonischen Rahmen um. Ihre Umspielungen der Töne d/dis^2 und a/b^1 erweitern die Skala des *Gong*-Modus halbtönig:



Abbildung 37: He Xuntian, *Dabo River Caprice*, *Hengxiao* 横箫, T. 1-2

Es gibt demnach am Anfang einen stimmungsvollen pentatonischen Raum im Hintergrund, aufbauend auf dem Zentralton *c*, und die Stimme der *Hengxiao* im Vordergrund, die sich mit ihren kurzen Einsätzen frei in diesem Raum bewegt.

Nach der Einleitung, die vor allem der Erzeugung eines ruhigen, fließenden Klanggestus dient, erklingt das erste Thema der *Dabo River Caprice* in der Stimme der *Hengxiao*:



Abbildung 38: He Xuntian, *Dabo River Caprice*, *Hengxiao* 横箫, T. 7–13

Wieder unterscheidet He Xuntian hier in der Art der Setzung zwischen einer Hauptstimme, in der das musikalische Thema erklingt, und verschiedenen Nebenstimmen, die einen Klangraum im Hintergrund erzeugen. Der Hintergrund gestaltet sich hier ebenso wie am Anfang als eine Mischung aus Bassfundament in den Streichern und den arpeggierten Akkorden in der *Konghou*-Stimme.

Abbildung 39: He Xuntian, *Dabo River Caprice*, Streichinstrumente und *Konghou* 箜篌, T. 10–13

Das Thema wird bald in den Streichern *Erhu* und *Zhonghu* in anderen Tonarten fortgesetzt, bevor es später auch in der Stimme des Vibraphons erklingt. So gestaltet He Xuntian die Form am Anfang vor allem durch eine Aneinanderreihung des Themas als Transposition in verschiedenen Stimmen und damit in veränderter klangfarblicher Ausgestaltung:

The image shows a musical score for five string instruments: 高胡 (Gao Hu), 二胡 (Er Hu), 中胡 (Zhong Hu), 大革胡 (Da Ge Hu), and 低革胡 (Di Ge Hu). The score is written in a Western staff system with a treble clef and a 6/8 time signature. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some measures containing triplets and slurs. The dynamics are generally soft, as indicated by the 'mf' markings.

Abbildung 40: He Xuntian, *Dabo River Caprice*, Streichinstrumente, T. 17–22

Dem ruhigen, in leiser Dynamik gehaltenen Anfang mit den Solopartien der verschiedenen Stimmen steht ein zweiter Abschnitt mit einem zweiten Thema gegenüber, das ungleich lebendiger und durch die Dopplung der Instrumente in seinem Charakter wuchtiger erscheint. Der 6/8 Takt und die schnellen punktierten Noten, die in den beteiligten Stimmen parallel geführt sind, verleihen dem zweiten Thema einen dynamischen Vorwärtsdrang:

The image shows a musical score for woodwind and brass instruments: 梆笛 (Bang Di), 曲笛 (Qu Di), 横笛 (Heng Di), 高音笙 (Gao Yin Sheng), 中音笙 (Zhong Yin Sheng), 中音管 (Zhong Yin Guan), and 低音管 II (Di Yin Guan II). The score is marked '活泼的快板 (Allegro vivace)' and includes a rehearsal mark '5' at measure 45. The music is characterized by rapid, dotted rhythms and parallel motion across the instruments, creating a sense of forward momentum. The dynamics are marked 'mf'.

Abbildung 41: He Xuntian, *Dabo River Caprice*, Holzblas- und Zupfinstrumente, T. 45–52

Beim Einsatz des zweiten Themas kommt fast die gesamte Bläsersektion als „Register“ des chinesischen Orchesters zum Einsatz. Nach vier Takten wird die Melodielinie um einen Ganzton abwärts sequenziert und erklingt erneut für vier Takte. Dies erscheint wie ein Nachhall der ersten Phrase, was dieser einen stärkeren Nachdruck verleiht. Die so erzeugten acht Takte werden als Ganzes wiederholt und anschließend in

verschiedenen Lagen durch unterschiedliche Stimmgruppen bzw. Sektionen des Orchesters geführt.

Der Kontrast, der sich zwischen dem stimmungsvollen, ruhigen Anfangsteil und dem dynamisch und rhythmisch berechenbareren zweiten Abschnitt ergibt, ist typisch für die frühe Kompositionsweise He Xuntians, die sich dadurch auszeichnete, dass verschiedene musikalische Abschnitte blockweise aneinandergereiht werden.

2. Satz

Die Reihung von Abschnitten und der Wechsel der Tempi prägt das Stück auch im zweiten Satz. Allerdings sind die im Tempo raschen Abschnitte hier deutlich ausgeweiteter und der langsame Teil (T. 389–394) stellt lediglich ein wenige Takte umfassendes Zwischenspiel dar. Insgesamt fällt am zweiten Satz auf, dass die spieltechnische Virtuosität weit über die Anforderungen hinausgeht, die an Musiker in früheren Werken für chinesisches Orchester gestellt wurden. Die schnellen Sechzehntelläufe, welche die größte spieltechnische Schwierigkeit darstellen, leiten den zweiten Satz in den Streichinstrumenten *Gaohu* und *Erhu* ein. Die übrigen Instrumente spielen punktierte Achtel und Sechzehntel als Begleitung, so dass ein recht strenger rhythmischer Rahmen den virtuosen Läufen Halt gibt:

The image shows a musical score for five string instruments: Gaohu (top), Erhu, Zhonghu, Dabaohu, and Diqinhu (bottom). The score is written in Western staff notation. The Gaohu and Erhu parts feature rapid sixteenth-note runs, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment of dotted eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* and *mf*. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Abbildung 42: He Xuntian, *Dabo River Caprice*, Streichinstrumente, T. 215–220

Dieses Mal wandert das Thema allerdings nicht durch die Stimmen, sondern es bleibt bei dessen Wiederholung in der Stimme der Streicher, was vor allem den spieltechnischen Anforderungen geschuldet ist. Wie im ersten Satz gibt es auch im zweiten Satz ein zweites Thema, das jenem vom Beginn der *Dabo River Caprice* ähnelt:

The image shows a musical score for a Chinese orchestra. It consists of six staves. From top to bottom, they are labeled: 梆笛 I and II (Bangdi), 曲笛 I and II (Qudi), 横笛 I and II (Hengdi), 高音笙 (Gao Yin Sheng), 中音笙 (Zhong Yin Sheng), and 中音管 (Zhong Yin Guan). The score features a melodic line in the top staves, with various dynamics like *mp* and *mf* indicated. The bottom staves provide harmonic support.

Abbildung 43: *Bangdi* 帮笛 und *Zhongyin guan* 中音管, T. 241–248

Dieses bildet die Grundlage für den späteren Einsatz des Volksmusikchores, der offensichtlich ein Novum in der Geschichte der Werke für chinesisches Orchester darstellt. Zumindest heißt es in der Partitur des *Renmin yinyue chubanshe* 人民音乐出版社 in Bezug auf die *Dabo River Caprice*:

首次在民族管弦乐曲中加人大型合唱队。²⁵⁹

„Zum ersten Mal wurde einem Stück für chinesisches Volksorchester ein großer Chor hinzugefügt.“

Die Gesänge der *Baima*-Tibeter, gekennzeichnet durch den Tritonussschritt, erklingen nun „real“ als Gesang in den Stimmen des Chores. Ihre Melodielinie entwickelt sich aus dem zweiten Thema des Satzes und bildet gleichsam eine Reminiszenz an die ersten Einsätze der Flöte *Hengxiao* am Anfang des Stücks:

The image shows a musical score for a folk choir. It consists of two systems of staves. Each system has two staves: 民风女高音 (Folk Female Alto) and 民风男高音 (Folk Male Alto). The score features a melodic line with various dynamics like *mp* and *mf* indicated. The bottom staves provide harmonic support.

Abbildung 44: He Xuntian, *Dabo River Caprice*, Volkschor, T. 349–362

Der Schluss des Stücks führt zurück zum virtuoson Thema des 2. Satzes. Die Sechzehntelläufe erklingen nun gleichzeitig in der Sektion der Holzbläser, der Zupfinstrumente, der Metallophone und der Streicher, was neben spieltechnischem

²⁵⁹ He Xuntian: *Dabo River Caprice* [*Dabohe suixiang qu* 达勃河随想曲] for Chinese Orchestra, Peking: People's Music Publishing House 2008, S. 64.

Können auch eine ungewöhnliche Koordinierung der Instrumentengruppen erforderlich macht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die *Dabo River Caprice* auszeichnet durch eine Aneinanderreihung kürzerer Abschnitte, die in abwechselnder Dynamik und in variiertem Tempo aufeinander folgen. Zusätzlich ist eine klangfarbliche Variabilität hervorzuheben, die sich dadurch ergibt, dass He Xuntian die Instrumente des chinesischen Orchesters mit ihren klanglichen Besonderheiten geschickt einsetzt und es immer wieder schafft, mit ihnen Passagen unterschiedlicher, teils kontrastierender Stimmungen zu erzeugen. Dabei kommt es mitunter zu holzschnittartigen Wechslen ganzer „Register“ des ihm zur Verfügung stehenden Klangapparats. Schon in diesem frühen Werk zeigt sich somit He Xuntians besonderes Gespür für Klangfarben, Dramatik und die Erzeugung von musikalischen Stimmungen. Es zeigt sich darin aber auch ein Bewusstsein für die Tradition chinesischer Kunstmusik seit den 1960er Jahren. Insbesondere beim Anfang und den einzelnen Klängen des Vibrafons und der *Yunluo* lassen sich Parallelen aufzeigen zur Musik Gao Weijies, der 1981 mit *Bankett im Tempel in Sichuan (Shugongye'an 蜀宫夜宴)*, also in unmittelbarer Nähe zur Entstehungszeit der *Dabo River Caprice*, ebenfalls ein Stück für chinesisches Orchester komponiert hatte.

2.4.3 *Sounds of Nature (Tianlai 天籁)* für gemischtes Kammerensemble (1986): Individuelle Instrumentierung und Klangfarbendisposition

Von der Bindung an ein bereits existentes Ensemble sollte sich He Xuntian in den Folgejahren immer wieder lösen. Die Entdeckung individueller Ausdrucksmöglichkeiten im Bereich der Instrumentation, aber auch der kompositorischen Techniken sowie das gleichzeitige Erforschen chinesischer Traditionen standen dabei im Fokus seiner Aufmerksamkeit. Einen Meilenstein dieser Entwicklung stellt das Werk *Sounds of Nature (Tianlai 天籁)* dar.

2.4.3.1 Vorüberlegungen zum musikalischen Programm: *Zhuangzi* und die „Flöten des Himmels“

Sounds of Nature für gemischtes Kammerensemble entstand im Jahr 1986 nach He Xuntians Studium am Sichuan Konservatorium für Musik. Der Titel ist nicht nur eine

lautmalerische Umschreibung der Klänge der Komposition, er impliziert gleichzeitig einen außermusikalischen Bezug. Denn der Begriff *Tianlai* 天籟 – wörtlich übersetzt als „Flöten des Himmels“²⁶⁰ – zitiert das Buch *Zhuangzi*, das neben dem *Daode jing* die zweite grundlegende Schrift des Daoismus darstellt. Die überlieferte Fassung, welche vom Neo-Daoisten Guo Xiang (?-312 n. Chr.) zusammengestellt wurde, beinhaltet verschiedene Texte, deren Verfasser größtenteils unklar sind.²⁶¹ Im zweiten der inneren Kapitel, „Über die Gleichheit der Dinge“, kommt die auditiv wahrnehmbare Welt zur Sprache. Dort heißt es:

„Der große Klumpen‘ [die Erde], sagte Meister Buntgescheckt, ‚stößt einen Lebensatem aus, den man Wind nennt. Solange er nicht bläst, geschieht nichts. Hebt er jedoch zu blasen an, dann beginnen Myriaden Löcher zu heulen. Hast Du nie sein Seufzen gehört? Die Spalten und Klüfte der aufsteilenden Berge, die Löcher und Hohlräume der riesigen Bäume von hundert Spannen Umfang: Sie sind wie Nasenlöcher, wie Münder, wie Ohren, wie Sockel, wie Becher, wie Mörser, wie die Kuhlen, in denen sich Pfützen und Teiche bilden. Der Wind bläst über sie hinweg und macht das Geräusch von sprudelndem Wasser, von sirrenden Pfeilen, schreiend keuchend, rufend, weinend, lachend, grollend [...]‘

„Die Flöten der Erde‘, sagte Herr Wanderer, ‚sind keine anderen als all jene Höhlungen, die ihr beschrieben habt. Die Flöten des Menschen sind aufgereihte Bambusröhren. Darf ich fragen, was die Flöten des Himmels sind?‘

„Was die Flöten des Himmels angeht‘, sagte Meister Buntgescheckt, ‚so sind sie die Myriaden Töne, die das Blasen des Windes erzeugt, alle *verschieden*, und doch tut er nichts, als die natürlichen Anlagen der Höhlungen selbst zum Vorschein zu bringen. Wozu brauchte es da noch etwas anderes, um sie zum Klingen zu bringen?‘“²⁶²

Die an dieser Stelle im *Zhuangzi* vorgenommene Unterscheidung zwischen den Tönen der Menschen (*renlai* 人籟), den Tönen der Erde (*dilai* 地籟) und jenen des Himmels (*tianlai* 天籟) ist eine in die verschiedenen Dimensionen von Klängen und Musik. Der Begriff *Tian* 天, „Himmel“, verkörpert hier sinngemäß das *Dao*, das immanente, alles

²⁶⁰ *Tian* (Himmel) kann als Synonym für *Dao* verstanden werden. *Lai* (籟) sind die Flöten, die im alten China verbreitet waren. Sinngemäß erscheint eine Übersetzung als „Klänge der Natur“ legitim, da das *Dao* häufig als das Natürliche verstanden wird. Vgl. Graham Parkes: »Human/Nature in Nietzsche and Taoism«, in: J. B. Callicott/Ames. Roger T. (Hg.), *Nature in Asian traditions of thought. Essays in environmental philosophy*, Albany: State University of New York Press 1989, S. 79-98, hier S. 82.

²⁶¹ Die Texte gliedern sich in 33 Unterkapitel, wobei von den inneren Kapiteln 1–7 angenommen wird, dass diese die ältesten sind und somit den Kern des *Zhuangzi* ausmachen.

²⁶² Günter Wohlfart/Stephan Schumacher: *Zhuangzi. Das Buch der daoistischen Weisheit. Auswahl, Einleitung und Anmerkungen von Günter Wohlfart. Übersetzung von Stephan Schumacher*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 45-46.

durchdringende Prinzip. Dieses schließt die natürlichen Klänge der Erde wie die Geräusche des Meeres und des Windes, sowie jene der Menschen, nämlich die durch Instrumente hervorgebrachten Töne, mit ein. Die Musik des Himmels ist eine höhere. „Sie spielt, weil sie spielt, und nur ‚ohne warum‘ werden ihre tonlosen Töne gehört.“²⁶³

Die höchste Form der Musik verkörpert im daoistischen Denken jene, die ohne Absicht existiert und die alles umfassend ist. Sie schließt die zehntausend verschiedene Weisen, die „Myriaden Dinge“, mit ein und ist ganz und gar „natürlich“. Auf dialektische Weise impliziert sie gleichzeitig eine Musik, die nicht gehört werden kann, einen „klanglosen Klang“, der bedingt, dass Himmel und Erde in Harmonie zueinander stehen.²⁶⁴

Kernstück des Auszugs aus dem inneren Kapitel des *Zhuangzi* ist die Frage, die am Schluss des Dialogs zwischen Herrn Wanderer und Meister Buntgescheckt aufgeworfen wird: „Wozu brauchte es da noch etwas anderes, um sie zum Klingen zu bringen?“ Günter Wohlfahrt übersetzt die Stelle mit: „All dies ergibt sich selbst, ‚wer sollte dies betreiben?‘“²⁶⁵ Die Frage impliziert, dass in der daoistischen Vorstellung nicht die höhere Gewalt einer Gottheit den Lauf der Dinge kontrolliert, aber auch, dass es nicht um die unmittelbar wahrnehmbaren Dinge geht. Stattdessen ist alles Teil eines größeren, natürlichen Ganzen. Die Natur wird zur übergeordneten Größe, aus der alles hervorgeht und die alles umfasst. Gleichzeitig zeichnet sie sich dadurch aus, dass sie sich aus sich selbst heraus immer wieder neu erschafft. Ziel des Menschen im daoistischen Sinne ist es daher, Einheit mit der Natur zu erlangen.²⁶⁶

2.4.3.2 He Xuntians Vorstellungen von Natürlichkeit und Spiritualität

Der Komponist He Xuntian ist mit seiner Vorstellung von der Verbindung des Menschen mit einer umfassenden Natur sehr nah am Grundtonus des *Zhuangzi*. So antwortet He, nach seinen ersten Kompositionserfahrungen gefragt:

²⁶³ Ebd., S. 49.

²⁶⁴ Vgl. hierzu: Jiang Yimin: „Große Musik ist tonlos“.

²⁶⁵ Günter Wohlfahrt/Stephan Schumacher: *Zhuangzi*, S. 46.

²⁶⁶ James Miller: »Daoism and Nature«, in: Roger S. Gottlieb (Hg.), *The Oxford handbook of religion and ecology*, Oxford, New York: Oxford University Press 2006, S. 220-235, hier S. 224-229.

没认为是在作曲，自然状态。想写就写，就像饿了吃饭，困了睡觉。²⁶⁷

„Ich habe nicht gedacht, dass ich gerade komponieren würde, es war eine natürliche Haltung. Wenn ich schreiben wollte, habe ich geschrieben, genauso wie man isst, wenn man hungrig ist und wie man schläft, wenn man müde ist.“

In He Xuntians Verständnis ist das Komponieren ein natürlicher Vorgang, der spontan erfolgt. Besondere Anstrengung oder strenge Vorbereitung braucht es für ihn nicht. In diesem Sinne liegt die Natürlichkeit im konkreten Tun, im Akt des Komponierens, der mit dem Leben und Erleben eins ist.

Gleichzeitig war Natur in einem anderen Sinne bedeutsam für He Xuntian, nämlich in Form der ganz konkreten Klänge und Geräusche seiner Umgebung in Sichuan. Diese stellten eine Inspirationsquelle dar, an welche er sich auch später noch erinnern sollte:

喜欢听各种声音。很小就听到隔壁教堂的钟声。那时候，城里的声音也不多 [...]。奇异的声音来自乡间、自然界。于是对暴风雨和雷声特别感兴趣，还有晚上的树木和风声，动物的叫声，植物互相摩擦的声音。去乡下的时候，沿途自然界的一切感觉都很新鲜。²⁶⁸

„Ich mag es, alle möglichen Arten von Klängen zu hören. Als ich klein war, habe ich das Glockengeleut von der benachbarten Kirche gehört. Zu dieser Zeit gab es auch in der Stadt nicht viele Klänge [...]. Die seltsamen Klänge kamen vom Land, aus der Welt der Natur. So war ich besonders an den Geräuschen von Sturm und Donner interessiert oder den Geräuschen von Bäumen und Wind am Abend, den Rufen der Tiere, an den Lauten der Pflanzen, die aneinander rieben. Wenn ich aufs Land fahre, sind auf dem Weg in die Welt der Natur alle Gefühle [wieder] sehr frisch.“

He Xuntian unterscheidet an dieser Stelle zwischen den durch die Menschen hervorgerufenen Klängen und jenen, die von der Natur selbst ausgehen. Anscheinend waren besonders die natürlichen Klänge für seine eigene Hörvorstellung von Bedeutung.

²⁶⁷ Su Mo: 关于童年的对话 [Gespräch über die Kindheit], 2007, www.hexuntian.com/comment/?id=133, zuletzt geprüft am 10.01.2017. Ähnlich äußerte sich Tan Dun in Bezug auf das Erlernen von Musikinstrumenten, welches er ebenfalls als einen „natürlichen“ Vorgang erlebte (vgl. Christian Utz: Neue Musik und Interkulturalität, S. 333).

²⁶⁸ Wang Huang: 何训田访谈录 [Aufzeichnung eines Gesprächs mit He Xuntian], 2000, www.hexuntian.com/comment/?id=131, zuletzt geprüft am 01.10.2020.

Dies verbindet ihn mit Qu Xiaosong, auf den die in den ländlichen Gebieten Chinas erfahrbaren Klänge der Natur ebenfalls einen starken Eindruck gemacht hatten.²⁶⁹

In den beiden Zitaten schwingen zwei Dimensionen und Verstehensweisen von Natürlichkeit mit. Zum einen das konkrete Hörerlebnis in Bezug auf die Klänge der Natur, zum anderen die Idee einer Verbindung zur Natur. Die Vorstellung, beim Komponieren den Prozess nicht mit Willenskraft kontrollieren zu wollen, beinhaltet dabei eine beinahe schon spirituelle Dimension. Tatsächlich existiert in He Xuntians Gedankenwelt eine Verbindung zwischen seinem Tun und einer göttlichen „Natürlichkeit der zehntausend Dinge“, die zwar nicht direkt als daoistisch bezeichnet werden kann, jedoch nah am daoistischen Denken liegt:

所谓上帝就是某种自然的规律，上帝创造万物，不是以任何一个人一个社会的某一个学派的意志来创造，是按照他自己的方式进行，简单地说，是自然的规律。提出“学是为了不学”是与这句话有关系的。²⁷⁰

„Das, was man gemeinhin als Gott bezeichnet, bedeutet eine Art von Naturgesetz. Gott hat die zehntausend Dinge nicht einem bestimmten Menschen, einer bestimmten Gesellschaft oder einer bestimmten Schule folgend erschaffen, sondern er hat sie seiner eigenen Methode folgend gemacht. Einfach gesagt, es sind die Naturgesetze. Als ich vom ‚Lernen, um nicht zu lernen‘ gesprochen habe, hatte das damit zu tun.“

Die Regeln der Natur werden zum höchsten Prinzip He Xuntians, denen er sein Tun unterwirft. Gleichzeitig erklärt er mit ihnen seine ablehnende Haltung gegenüber den Lehrmethoden am Konservatorium, die aus seiner Sicht einer natürlichen Entfaltung des eigenen Ausdrucks entgegenstehen.

2.4.3.3 *Sounds of Nature* als Hörerfahrung

Bevor die konkreten kompositionstechnischen Aspekte der Komposition *Sounds of Nature* analysiert werden, soll an dieser Stelle zunächst der Versuch unternommen werden, sich dem Stück aus einer Haltung der hörenden Wahrnehmung heraus zu nähern,

²⁶⁹ Auch für verschiedene andere asiatische Komponisten spielte die Verbindung zur Natur eine wichtige Rolle. Siehe etwa für den Komponisten Toshio Hosokawa Jörn P. Hiekel: »A Close Relationship between Music and Nature: Concepts of Cultural Identity in the Music of Toshio Hosokawa«, in: Hee Sook Oh (Hg.), *Contemporary music in East Asia*, Seoul: National University Press 2014, S. 167-180.

²⁷⁰ Su Ma: »自己是风格的真正源泉——何训田访谈 [Man ist selbst die wahre Quelle eines Musikstils. Ein Interview mit He Xuntian]« (03/2004), S. 41.

die klangliche Wirkung einzufangen und zu fragen, inwiefern diese Wirkung mit den Textstellen des *Zhuangzi* in Bezug stehen könnte. Dieser Ansatz entspricht dem Anspruch der Komposition insofern, als dass He Xuntian selbst eine intuitive Haltung dem Komponieren gegenüber propagierte.

Hörend erschließt sich *Sounds of Nature* als eine atmosphärisch wirkende und klangfarbenreiche Komposition, in der verschiedene Elemente zum Tragen kommen. Am Anfang sind es die dunklen, sanften Klänge der angeblasenen Tongefäße, die schwebend einen Klanggrund bilden, auf dem kontrastierend die im Vergleich schrillen, pfeifenden Flöten einsetzen. Der Gestus des Stücks bleibt über weite Strecken ruhig und mit wenig Bewegung in den Stimmen. Fließend führen die meist geblasenen Töne ineinander über und lassen so das Bild eines nicht abbrechenden Stromes verschiedener Tonhöhen entstehen. Erst nach etwa der Hälfte der Spieldauer durchdringen prägnantere Schläge der Rhythmusinstrumente das Fließen. Mit ihrer klaren Kontur setzen sie den mäandernden Flächen ein ungleich trockeneres, konkretes Klangbild entgegen. Alle drei Klangdimensionen, die präzise, laute und pointierte Dimension der Schlaginstrumente, die fließende, tiefe Dimension der Aerophone des Anfangs sowie die geisterhaft pfeifenden Flöten durchdringen sich in der Mitte des Stücks und führen in eine bizarre Naturszene, in der womöglich knarrende Äste und heulender Wind lautmalerisch nachgeahmt werden. Eingeleitet von einzelnen Glockenklängen führt die Musik am Schluss, klangfarblich noch einmal gewandelt, zu dem ruhigen, fließenden Gestus des Anfangs zurück und verklingt, als wäre sie ein Ausschnitt einer immer weiterklingenden „Naturmusik“, welche Stille miteinschließt.

In vielerlei Hinsicht lässt sich der Auszug des *Zhuangzi*, in dem es um die „Klänge des Himmels“ (*tianlai* 天籁), jene der „Erde“ und der „Menschen“ geht, als Programm hinter *Sounds of Nature* lesen bzw. das Stück als klangliche Umsetzung des Textes hören. Die unterschiedlich gestimmten Bambusflöten *Dizi* 笛子 verkörpern in diesem Zusammenhang die „aufgereihten Bambusflöten“, wie sie die Menschen verwenden, um ihre Musik zum Klingen zu bringen. In Verbindung mit den angeblasenen Tonkrügen versinnbildlichen ihre pfeifenden Melodielinien das Szenario der Erde, die ihren „Lebensatem“ ausstößt, „den man Wind nennt“. Sie suggerieren die Erfahrungswelt des Windes, seine „Geräusch[e] von sprudelndem Wasser, von sirrenden Pfeilen, schreiend

keuchend, rufend, weinend, lachend, grollend.“ Die Mittel, die He Xuntian dafür einsetzt sind auf- und abwärts strebende, an- und abschwellende Linien und langgezogene Verbindungen zwischen den Tönen, als wollte er dem „natürlichen Moment“ Raum geben, das bisweilen unberechenbar auftritt und so den Effekt des Windes, der über die „Spalten und Klüfte der aufsteilenden Berge, die Löcher und Hohlräume der riesigen Bäume“ hinwegweht, erzeugen.

Die verschiedenen Spielweisen und Ausdrucksformen in *Sounds of Nature* werden vereint durch die Vorstellung von *Tianlai* 天籁, den „Flöten des Himmels“, die all diese enthalten. Sie versinnbildlichen das Getöse der Welt, die Klänge der Menschen und jene alles umfassende Musik, die jedoch nicht hörbar ist, den „tonlosen Klang“.

2.4.3.4 Analytische Überlegungen zur Kompositionsmethode von *Sounds of Nature*

2.4.3.4.1 Modifizierte Instrumente und spezialisierte Besetzung

Doch die Vorstellung von Natürlichkeit und die Verbindung zum daoistischen Text *Zhuangzi* sind nicht die einzigen Aspekte, welche für *Sounds of Nature* von Bedeutung sind. Zwar mit dem Klang des Stücks verbunden, aber letztendlich doch eher auf einer technischen Ebene angesiedelt, bildet die besondere Instrumentation die Grundlage für das Stück. Griff He Xuntian in seiner *Dabo River Caprice* noch auf ein chinesisches Orchester zurück und in seinem ein Jahr später fertiggestellten Stück *Two Earthly Branches* auf ein Streichquartett, also eine Besetzung, die mit der Geschichte europäischer Kunstmusik eng verknüpft ist, stellt *Sounds of Nature* einen Versuch dar, ein ganz neues Ensemble zu erschaffen. So verwendete der Komponist teilweise von ihm selbst erschaffene oder modifizierte Musikinstrumente:

作品中先后出现的 39 件乐器有的是发明的，有的是改制的，用了半年的时间制作乐器。这部作品采用自己发明的一线谱记谱。²⁷¹

„Von den sukzessiv auftretenden neununddreißig Instrumenten sind einige erfunden, einige verändert. Ich habe ein halbes Jahr darauf verwendet, die Instrumente herzustellen. In diesem Werk benutze ich ein selbsterdachtes Notationssystem.“

²⁷¹ Wang Yin: »何训田访谈录 [Aufzeichnung eines Gesprächs mit He Xuntian]« (02/2003), S. 23.

Eine Übersicht über die von ihm verwendeten Instrumente stellt He Xuntian in der Partitur zum Stück bereit:

	Spieler 1	Spieler 2	Spieler 3	Spieler 4	Spieler 5	Spieler 6	Spieler 7
Instr. 1	R1 Chin. Bambus- querflöte <i>Dizi</i>	R3 Chin. Bambus- querflöte <i>Dizi</i>	Tongefäß Nr. 1	Tongefäß Nr. 2	Tongefäß Nr. 3	Tongefäß Nr. 4	Tongefäß Nr. 5
Instr. 2	Kleine u. große Bambus- röhre	Kleine u. mittlere Trommel	Kleine u. große Bambus- klappern	Kleine u. große Holz- trommel	Becken der Sichuan- Oper	Kleine Trommel	Dreisaitige Laute <i>Sanxian</i>
Instr. 3	-	Chin. Bambus- querflöte <i>Dizi</i>	R3 Chin. Zither <i>Zheng</i>	R4 Runde chin. Laute <i>Ruan</i>	Großer chin. Gong	Kleine und große gedämpfte Trommel	Mit Schlangen- haut bezogene Trommel
Instr. 4	-	R2 Chin. Bambus- querflöte <i>Bangdi</i>	-	-	Große Trommel	Vier Bongos	Dünnes Metall
Instr. 5	-	Hängendes Becken	-	-	Hängen- des Becken	Großer chin. Gong	-
Instr. 6	-	-	-	-	-	Glocke	-
Instr. 7	-	-	-	-	-	Metallteile	-

Tabelle 5: Besetzung *Sounds of Nature* (Tianlai 天籁)

Wie aus der Auflistung der Besetzung hervorgeht, ist die Komposition konzipiert für sieben Spieler, so dass jeder der Interpreten im Verlauf des Stücks mehrere Instrumente bedienen muss. Im Zentrum stehen chinesische Flöten in unterschiedlicher Größe, Stimmung und Tonlage: Die *Dizi* 笛子 ist eine traditionelle Querflöte aus Bambus, die in verschiedenen lokalen Opernformationen zum Einsatz kommt. Die *Bangdi* 梆笛, eine Unterkategorie der *Dizi*, findet man vor allem in der südchinesischen Oper.²⁷²

Die Flöten sind im Stück die tragenden Melodieinstrumente. Daneben fällt eine große Anzahl an Rhythmusinstrumenten auf, vor allem unterschiedliche Trommeln, die He Xuntian um Tontöpfe, Gongs und Becken ergänzt. Verschiedene Glocken und Klappern deuten auf ein breites Spektrum an möglichen Spielarten und Klangfarben hin. Dabei überwiegen in der Besetzung spezifisch „chinesische“ Instrumente: Die eingesetzte dreisaitige Laute *Sanxian* 三线, die Zither *Zheng* 箏, das Zupfinstrument *Ruan* 阮, das Becken der Sichuan Oper und der große chinesische Gong stammen aus verschiedenen musikalischen Gattungen und mit ihrem Klang sind ganz unterschiedliche Bedeutungshorizonte verbunden. Auffällig ist, dass keine Streichinstrumente und insgesamt keine „westlichen“ Instrumente zum Einsatz kommen. Hierin spiegelt sich He Xuntians essentialistische Vorstellung, ein chinesischer Komponist solle einerseits seine Individualität entwickeln, sich jedoch gleichzeitig eine „chinesische Basis“ bewahren.²⁷³

Die Zuweisung der Instrumente ist exakt notiert. Werden für die Positionen 5 und 6 reine „Schlagwerker“ benötigt, so sind für die anderen Positionen Generalisten mit vielseitigen instrumentalen Fähigkeiten notwendig. Zunächst erscheint die Zusammenstellung der Instrumente äußerst frei, allerdings wird beim Blick auf die Anordnung der Interpreten auf der Bühne klar, dass sie sich in der Tendenz noch an „traditionellen“ Ensembleformationen orientiert. Auf der Bühne sind vier Ebenen unterschiedlicher Höhe vorgesehen. In den hinteren beiden Reihen befinden sich die Aufführenden 5, 6 und 7. Diese bilden die Rhythmussektion des Ensembles, wobei Spieler 7 zusätzlich noch die *Sanxian* spielt, die traditionell als Begleitinstrument zum

²⁷² Xi Qiang: Chinese music and musical instruments, Shanghai: Shanghai Press/Better Link Press 2011, S. 17.

²⁷³ Wang Guowei: »学,是为了不用。何训田和他的《梦四则》 [Lernen, um es nicht zu nutzen. He Xuntian und seine Komposition ‚Four Dreams‘]« (04/1993), S. 34.

Einsatz kommt. Auf den vorderen beiden Ebenen sind die Spieler 1 bis 4 platziert, die neben den Trommeln auch Melodieinstrumente spielen. Die beiden Flötenspieler befinden sich außen, Spieler 3 und 4 mit der chinesischen Zither und der runden Laute *Ruan* direkt vor dem Publikum. Dies entspricht in etwa der Anordnung in einem chinesischen Orchester.

Durch die Reduzierung der Instrumente und das Verfahren, diese in ihrer Bauweise und ihrer klanglichen Beschaffenheit zu verändern, entsteht ein Spezialensemble mit einer Klangcharakteristik, die nur für das Werk He Xuntians in dieser Form zur Verfügung steht. Hierin kann man eine Art des Experimentierens mit klanglichen Möglichkeiten sehen. Es ist jedoch auch eine Art Absicherung He Xuntians, selbst bis ins Detail Autor des späteren Werks zu sein und dieses auf individuelle Weise selbst gestaltet zu haben. Dies erkannten auch die ersten Kritiker von *Sounds of Nature*, die darin einen größeren Mangel sahen und implizit die Individualität des Komponisten kritisierten:

《天籁》的实验性使它变得如此特殊，乃至演奏它必须依靠特殊的记谱，特制的乐器专门的演奏者和指挥。所有这些在形成它奇异个性的同时，也限制了它作为普通音乐的正常演出。²⁷⁴

„Der experimentelle Charakter von ‚Sounds of Nature‘ macht [das Werk] zu einem besonderen. Darüber hinaus ist man [jedoch auch] auf die besondere Art der Notation, die besonderen Instrumente, spezialisierte Aufführende und einen [spezialisierten] Dirigenten angewiesen. All dies, was die außergewöhnliche Individualität [von Sounds of Nature] ausmacht, beschränkt [die Möglichkeit], dass [das Werk] als normale Musik in einer normalen Aufführung dient.“

2.4.3.4.2 Rationalisierung des Kompositionsprozesses

He Xuntian verwendet in *Sounds of Nature* ein Kompositionssystem, das er selbst als RD-Methode bezeichnet, das „System gleicher Werte“. Dabei geht es um einen Ansatz, bei dem verschiedene Instrumente mit mikrotonal unterschiedlichen Stimmungen²⁷⁵ versehen werden:

„He Xuntian developed a compositional system which even elaborates on the idiosyncrasy [sic] of Chinese instruments. He rebels against the

²⁷⁴ Si Rui: »实验性,任意律,对应法及其它——析《天籁》[Experimente, Skalen nach eigenen Vorstellungen, das korrespondierende Prinzip und Anderes. Analyse von ‚Sounds of Nature‘], in: Renmin yinyue (02/1989), S. 12-13, hier S. 13.

²⁷⁵ Siehe Barbara Mittler: *Dangerous tunes*, S. 172, Fußnote 213.

restriction of the human ear to only hear well-tempered sounds in music.“²⁷⁶

Das R im RD-System steht für den chinesischen Begriff *Renyilü* 任意律, wörtlich übersetzt als „beliebige Skalen“. In He Xuntians System haben diese allerdings keinen beliebigen Charakter, so dass *Renyilü* hier eher die „Skalen aller möglichen Tonhöhen“ meint. Das D hingegen steht für den Ausdruck *Duiyingfa* 对应法, zu Deutsch „korrespondierendes Prinzip“, was die Organisation der Töne im Kompositionsprozess bedeutet. He Xuntian beschreibt die Grundidee hinter den verwendeten Tonhöhen wie folgt:

RD 作曲法包括两个东西, R, 任意律, D, 对应法。[...] 任意律是将人耳可感的任何振动频率的音纳入其中, 纳入音乐的材料。²⁷⁷

„Die RD Kompositionsmethode umfasst zwei Dinge: R, die Skalen, und D, das korrespondierende Prinzip. [...] Die Skalen sind ein Ausschnitt aus allen vom menschlichen Ohr wahrnehmbaren Frequenzen, das Material, das von Menschen als Musik aufgenommen werden kann.“

Wichtig war He Xuntian von Anfang an, dass alle vom menschlichen Ohr wahrgenommenen Tonhöhen für die Konstruktion der Skalen eine Daseinsberechtigung haben. So versuchte er bewusst, über das System der zwölf Töne, das er als starke Einschränkung empfand, hinauszugehen, und mikrotonale Tonabstände in der Musik einzusetzen:

如果十二个音是黑白颜色, 任意律就是各种混合色, 用这些音作为定律的材料, 由于定律法的繁多, 以致使有限的律制扩大到极限。这样为创作提供了最大值的音素材。²⁷⁸

„Wenn die zwölf Töne die Farben schwarz und weiß sind, dann sind die Skalen [*Renyilü*] alle Farben. Wenn man die Tonhöhen als festgelegtes Skalenmaterial einsetzt, dann sind die Möglichkeiten, Skalen zu bilden, sehr vielfältig. Die Begrenzungen der Tonleitern [verringern] sich maximal. Auf diese Weise wird für das Komponieren am meisten wertvolles Material bereitgestellt.“

²⁷⁶ Ebd., S. 331.

²⁷⁷ Wang Yin: »何训田访谈录 [Aufzeichnung eines Gesprächs mit He Xuntian]« (02/2003), S. 23.

²⁷⁸ Ebd.

Als Vorbild für die Idee, sich nicht, wie in China an den Konservatorien bis in die frühen 1980er Jahre hinein üblich, auf zwölf Töne zu beschränken, sah er die Volksmusik Chinas an. Die darin enthaltenen feinen Inflektionen und mikrotonalen Abweichungen von einer temperierten Stimmung empfand er einerseits als Möglichkeit der Überwindung von Traditionen, andererseits auch als Bewahrung einer chinesischen Identität:

„The adherence to twelve fixed tones has impoverished music. [...] In folk and minority music there is a tremendous melodic flexibility, it is impossible to express that type of music properly in a twelve-tone scale.“²⁷⁹

Aus den unbegrenzten Möglichkeiten der Tonhöhen traf He Xuntian in *Sounds of Nature* vor Beginn der „eigentlichen“ Komposition Entscheidungen, die den Tonvorrat des Werkes für bestimmte Instrumente festlegen. Insbesondere sollten einige Instrumente der RD-Methode folgend ihre eigenen Skalen mit individuell festgelegten Tonabständen besitzen. Schon in einer frühen Analyse von *Sounds of Nature* aus dem Jahr 1989 hatte Si Rui darin die eigentliche „Individualität“ des Stücks erkannt:

在《天籁》中，最富实验性和个性特征的是，乐曲律制的安排——作曲家称之为“任意律”，笔者认为实乃多种不同律制的混合使用。²⁸⁰

„In ‚Sounds of Nature‘ ist die Ausarbeitung der Skalen der wichtigste Faktor für den experimentellen Charakter und die Individualität [des Stücks]. Das, was der Komponist als ‚Renyilü‘ bezeichnet, ist, so wie ich es verstehe, die durchmischte Verwendung verschiedener Skalen.“

Demnach unterschied He Xuntian zwischen Skalen mit „regelmäßigen Tonabständen“ (*pingjun lü* 平均律), „unregelmäßigen Tonabständen“ (*bu pingjun lü* 不平均律) und „zufälligen Tonabständen“ (*ouran lü* 偶然律).²⁸¹ Je nach Instrument wurden auf diese Weise unterschiedliche Tonhöhenverläufe der Skalen möglich.

²⁷⁹ He Xuntian zitiert nach Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (I). Out of the desert« (02/1990), S. 80.

²⁸⁰ Si Rui: »实验性,任意律,对应法及其它——析《天籁》 [Experimente, Skalen nach eigenen Vorstellungen, das korrespondierende Prinzip und Anderes. Analyse von ‚Sounds of Nature‘]« (02/1989), S. 12.

²⁸¹ Ebd.

Si Ruis stellt die Skalen zweier Instrumente vor. Diese sind mit R3 und R4 bezeichnet:

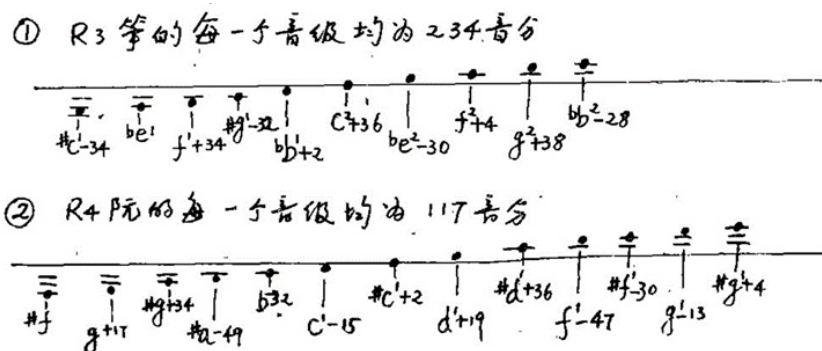


Abbildung 45: Skalen R3 und R4 von *Sounds of Nature*²⁸²

Die erste Skala R3 bezeichnet hier die Töne der Zither *Zheng*, die zweite Skala R4 hingegen die Töne der Laute *Ruan*. Die Tonabstände zwischen den einzelnen Tönen betragen im Falle der Skala R3 234 Cent, im Falle der Skala R4 117 Cent.

Die Skala R3 beginnt beim cis^1-34 Cent und endet bei b^2-28 Cent. In der Mitte befindet sich der Ton c^2+36 Cent, der genau auf der durchgezogenen Linie liegt. Die Skala R4 beginnt beim Ton fis und endet beim Ton gis^1+4 Cent. Bei dieser Skala liegt der Ton cis^1+2 Cent auf der durchgezogenen Linie. Wie in der Übersicht der Instrumente zu sehen, ist es der Spieler 3, der die Instrumente *Zheng* und *Ruan* mit den Skalen R3 und R4 bedient.

Wie eine Abschlussarbeit vom Shanghai Konservatorium zeigt, die von He Xuntian betreut wurde, spielten für andere Instrumente weitere Varianten der Skalenbildung eine Rolle.²⁸³ Die Untersuchung stellt heraus, dass nicht alle Skalen so aufgebaut sind, dass die Abstände zwischen den einzelnen Tönen stets die gleichen bleiben. So werden die Tonabstände der Skala R1 der *Dizi* von Spieler 1 bei jedem Schritt um 13 Cent größer. Die Zahl 13 bezeichnet hier also nicht den Abstand zwischen zwei Tönen, sondern die Erweiterung der Tonhöhenveränderung von einem zum nächsten Ton.²⁸⁴

²⁸² Ebd., S. 13.

²⁸³ Song Ge: 何训田RD作曲法略说 [He Xuntians RD Kompositionsmethode]. Masterarbeit, Shanghai: Shanghai Conservatory of Music 2002.

²⁸⁴ Ebd., S. 15.

Die letzte Stufe der Konstruktion von Skalen besteht laut der Untersuchung in multiplikativen Operationen zur Berechnung des Abstands zwischen zwei Tonabständen. Im Falle der Skala R2 der Bambusflöte *Bangdi* von Spieler 2 erhöht sich der Abstand zwischen zwei Tönen der Skala jeweils um den Faktor 1,27.²⁸⁵

Fest steht, dass He Xuntian unterschiedliche mathematische Operationen verwendet und so Skalen mit regelmäßigen, aber auch mit unregelmäßigen Tonabständen bildet. Zahlen und Zahlenproportionen spielen daher für die Konstruktion des späteren Werks eine wichtige Rolle. Die Skalen wiederum bilden die Grundlage für das Stück *Sounds of Nature* nach dem *Renyiliü*-Prinzip. Durch sie gewinnt das Werk einen individuellen Tonvorrat, aus dem der Komponist He Xuntian schöpfen kann. Es ergibt sich demnach eine interessante Mischung bei He Xuntian durch das Streben nach einem „chinesischen“ Klang einerseits und einer Rationalisierung des Kompositionsvorgangs andererseits.

²⁸⁵ Ebd.

2.4.3.4.3 Individuell gestaltetes Notationssystem

Nicht nur die Instrumente und deren Tonleitern formte He Xuntian nach seinen Bedürfnissen, auch im Bereich der Notation schuf er sich gewissermaßen selbst die Grundlage für das spätere klangliche Resultat. So konstatiert er, die Vorteile dieser Schreibweise hervorhebend:

„Using a one-line notation, it is possible either to be hyper-exact with the help of pitch frequency numbers, or very flexible, depending on what you want.“²⁸⁶

Sounds of Nature
for Seven Performers

HE XUNTIAN

The image shows a musical score for 'Sounds of Nature' by He Xuntian, designed for seven performers. The score is written on seven staves, labeled I through VII. Each staff begins with a circled Greek letter theta (Θ) and a pitch frequency number: I (22°), II (22°), III (16°), IV (18°), V (7°), VI (14°), and VII (6°). The notation is a single-line system where notes are represented by horizontal lines and vertical stems, often with small circles or dots indicating pitch. Dynamic markings such as 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'f' (forte) are used throughout. A box labeled '1' with '70°' and a double bar line is on the left, and a box labeled '2' with '40°' is at the top right. The score is a complex, multi-layered composition with various rhythmic and pitch patterns.

Abbildung 46: He Xuntian, *Sounds of Nature*, Beginn

In der Partitur sind die einzelnen Stimmen der sieben Interpreten untereinander aufgeführt und mit römischen Ziffern von I bis VII versehen. Die Besetzung ist am Schluss der Partitur aufgeführt, wobei Zahlen über den Stimmen bezeichnen, welches Instrument jeweils zum Einsatz kommt. Im Verlauf des Stücks wechseln die Spieler ihre Instrumente, so dass letztlich trotz der begrenzten Anzahl an Interpreten eine große Bandbreite an Instrumentenkombinationen möglich wird.

²⁸⁶ He Xuntian zitiert nach: Frank Kouwenhoven: »Mainland China's new music (I). Out of the desert« (02/1990), S. 80.

In *Sounds of Nature* schafft sich He Xuntian sein eigenes Notationssystem, das teilweise an das westliche anknüpft, teilweise mit anderen Zeichen operiert. Aus der europäischen Notationsweise übernimmt He Xuntian die Hilfslinien, die er zusätzlich zur durchgezogenen Linie verwendet, um eine genaue Tonhöhenangabe zu ermöglichen. Auch Rhythmusangaben durch unterschiedliche Notenhäule sowie Dynamikangaben entsprechen teilweise der europäischen Notationsweise. He Xuntian ergänzt die Partiturangaben durch eine Reihe von Sonderzeichen, auch dann, wenn in der klassischen Notation das gleiche hätte ausgedrückt werden können.

Dabei birgt die Partitur von *Sounds of Nature* neben der Möglichkeit, mit ihrer Hilfe das Werk zum Erklingen zu bringen, eine ganz eigene gestalterische Qualität. Auch andere Komponisten arbeiteten in China in den 1980er Jahren mit graphischen Elementen, wie beispielsweise Tan Dun in seinem Werk *On Taoism*, wo er ähnliche Linien für die Singstimme verwendet wie He Xuntian in *Sounds of Nature*:

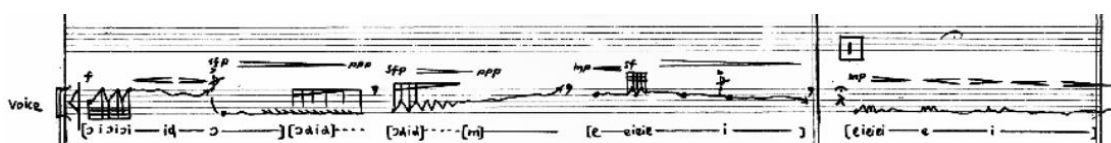


Abbildung 47: Tan Dun, *On Taoism*, Sänger, Beginn

Diese Art der Notation bedingt zweierlei: Dadurch, dass die Notendauern nicht exakt festgelegt sind, haben die Interpreten einen großen gestalterischen Freiraum, der den letztendlichen Eindruck vom Werk nicht unerheblich beeinflusst, andererseits sind die Dauern von Abschnitten und die verwendeten Instrumente exakt notiert. Es deutet sich an, dass freie und festgelegte Elemente für *Sounds of Nature* ein produktives Spannungsfeld bieten.

2.4.3.4.4 Musikalische Analyse von *Sounds of Nature*

Die zeitliche Struktur von *Sounds of Nature* ist sehr klar gegliedert. Einzelne Abschnitte werden in ihrer Dauer in Sekunden angegeben, so dass die Länge der Aufführung gleichbleibt. Zahlen spielen hier, wie bereits für die Konstruktion der Skalen, eine wichtige Rolle. Darüber hinaus gliedert sich die Musik durch die Klangfarben und die abschnittsweise wechselnde Klanglichkeit der unterschiedlichen eingesetzten

Instrumente. Vor allem der vom Schlagwerk dominierte Mittelteil sticht aus dem ansonsten sehr ruhigen Gestus des Stücks heraus:

Formabschnitt	A	B	A'
Ziffer	1–7	7–13	13–Schluss
Dauer (in Sekunden)	285 (70+40+60+45+70)	295 (60+75+10+20+65+30+45)	175 (30+70+50+25)
Hauptinstrumente	Tongefäße, <i>Dizi, Bangdi, Sanxian, Zheng</i>	Schlaginstrumente	<i>Bangdi, Zheng, große Pauke</i>

Tabelle 6: Formale und zeitliche Gliederung von *Sounds of Nature*

Teil A

Zu Beginn lässt sich schnell eine Unterscheidung zwischen „Vordergrund“ und „Hintergrund“ der beteiligten Stimmen ausmachen. Zunächst erzeugen die sukzessiv einsetzenden Spieler 3 bis 7 mit angeblasenen Tonkrügen einen weichen Klang, der als Klanghintergrund dient. Die Einsatzpunkte der Spieler sind kaum wahrnehmbar, ihre Klänge verschwimmen. Gleichzeitig gibt es einen klaren Zeitplan für die Einsätze. Diese sind nach 18, 32, 42 und 48 Sekunden vorgesehen. Dies bedeutet, dass sich die Pause zwischen den Einsätzen jeweils um vier Sekunden verkürzt, also von 18 auf 14, auf 10 und auf 6 Sekunden. Die Dynamik nimmt zusätzlich zur Steigerung durch die Addition einer weiteren Stimme bei jedem neu einsetzenden Spieler um eine Dynamikstufe zu:

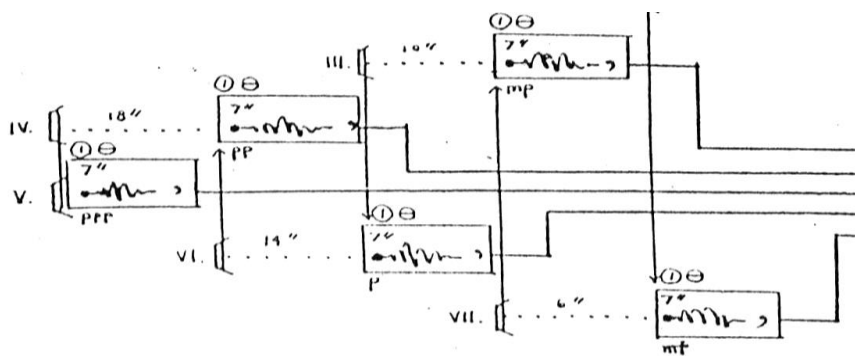


Abbildung 48: He Xuntian, *Sounds of Nature*, angeblasenen Tonkrüge der Spieler 3–7, Partiturseite 1

Eine von den Frequenzen her höhere Klangschicht, die hier als Vordergrund bezeichnet werden soll, da sie sich deutlich von den weichen Klängen der Tongefäße absetzt, beginnt mit dem Einsatz der Flöte *Dizi* bei Ziffer 2. Sie wird markiert mit einem Beckenschlag. Hier zeigt sich He Xuntians Arbeit mit Klangfarben und klangfarblichen Kontrasten als wichtiges kompositorisches Mittel.

Dieser Einsatz der Flöte ist überdies der Moment, an dem jenes Motiv erklingt, das auch im Folgenden jeweils den Beginn eines Formabschnitts markiert. Dieses setzt sich aus drei aneinandergereihten Dreitongruppen und einer abschließenden Note zusammen. Es beginnt mit einer vom Anfangston aufwärts gerichteten Linie, gefolgt von einem pendelnden Mittelteil und schließt mit einer Abwärtsbewegung.

Abbildung 49: He Xuntian, *Sounds of Nature*, *Dizi* 笛子, *Zheng* 箏 und *Sanxian* 三线, Partiturseite 2

Das Erklingen des Motivs bildet die Grundlage für He Xuntians Kompositionsweise des korrespondierenden Prinzips *Duiyingfa* 对应法. Dies bedeutet die Organisation des Materials in der Zeit. Dabei wird das Motiv entweder in der gleichen oder einer anderen Instrumentenstimme mit abweichender Skala wiederholt, oder es erfährt eine Modifikation, die ihrerseits wiederum in der gleichen oder in einer anderen Instrumentenstimme auftreten kann.

Im oben aufgeführten Beispiel (Abbildung 49) wird das Motiv der *Dizi* des Spielers 1 von Spieler 2, der an dieser Stelle ebenfalls die *Dizi* spielt, aufgegriffen. Auf diese Weise entsteht eine polyphone Struktur im Vordergrund mit den tiefen Klängen der Tongefäße im Hintergrund. Dabei ist die zugrundeliegende Tonskala vom *Dizi*-Spieler 1 deutlich höher angelegt als jene von Spieler 2 und die Skala R1 vom *Dizi*-Spieler 1 hat keine

gleichmäßige Steigung. Stattdessen vergrößern sich die Abstände zwischen den einzelnen Tönen stetig. So ist denn auch die Verringerung der Tonabstände zwischen dem Einsatz des Spielers 1 (zwei Stufen auf den Hilfslinien zwischen den ersten beiden Tönen) und dem Einsatz von Spieler 2 im klanglichen Resultat weniger eindeutig, als es das Notenbild suggerieren mag. Das unvorhersehbare Moment wird noch verstärkt durch die Tatsache, dass die aufgeführten Verzierungen kaum exakt wiedergegeben werden können und die genaue Dauer der einzelnen Noten nicht festgelegt ist.

Das Motiv des Anfangs bildet im Folgenden die Grundlage für die Melodien der Flöten, die ab Ziffer 5 abermals kanonisch einsetzen. Eine andere Klangfarbe, die He Xuntian ergänzend zu den meist weichen, kurzzeitig aber auch pfeifend grellen Flöten einsetzt, bilden die metallischen Klänge der angerissenen *Sanxian* von Spieler 7 nach Ziffer 3 (untere Stimme in Abbildung 49). Diese verweisen mit ihren kurzen Noten und der dadurch resultierenden härteren klanglichen Kontur bereits auf den B-Teil, in dem die Rhythmusinstrumente des Ensembles im Mittelpunkt stehen.

Teil B

Spielten schon zu Beginn des Teils A Zahlen bei den Einsätzen der angeblasenen Tonkrüge eine Rolle, so gilt dies ebenso für den kontrastierenden B-Teil. Dort verschiebt sich am Anfang der Abstand zwischen den Einsätzen der Rhythmusinstrumente jeweils um fünf Viertel, die neue Einheit, die He Xuntian nun zusätzlich zu den Sekundenangaben zur Strukturierung der Zeit verwendet. Die Tempovorgabe lautet hier Viertel=156, bei gleichzeitiger Angabe der Abschnittsdauer von 60 Sekunden.

Abbildung 50: He Xuntian, *Sounds of Nature*, Rhythmusinstrumente, Partiturseite 4

Waren es am Beginn der Komposition die weichen Klänge der angeblasenen Tongefäße und der verschieden gestimmten Flöten, so entsprechen diesen nun die kleine und große Holztrommel, eine „mit Schlangenhaut bezogene Trommel“ (*shepigu* 蛇皮鼓) von Spieler 7 sowie weitere Trommeln, die sukzessive einsetzen. Das Prinzip ist das gleiche wie am Anfang der Komposition, doch das klingende Resultat ungleich anders. Das Notenbild ist nun von den als Sechzehntelnoten notierten Rhythmen der verschiedenen Trommeln geprägt.

Die Art, einen neuen Abschnitt kontrastierend mit sich ungeordnet überlagernden Trommelschlägen beginnen zu lassen, erinnert stark an den Mittelteil von *Mong Dong*. Und auch die im Anschluss an die Trommeln einsetzenden statischen Klänge der *Zheng* und *Ruan* sowie die langgezogenen abwärts gerichteten *Glissandi* verweisen auf die Komposition Qu Xiaosongs als Inspirationsquelle. Diese Bezugnahme zeigt, dass sich im Jahr 1986 innerhalb Chinas bereits einige Werke chinesischer Komponisten etabliert hatten oder zumindest *Mong Dong* so bekannt war, dass sich andere Komponisten an dem Stück orientierten.

Mit den Einsätzen der *Zheng* und *Ruan* kehrt das Stück zur Motivik und damit auch der Notation des Anfangs zurück, wobei mit den veränderten Instrumenten, die beide gezupft werden, auch eine neue Klangfarbe einhergeht:

Abbildung 51: He Xuntian, *Sounds of Nature*, Schlaginstrumente, *Zheng* 箏, *Ruan* 阮 und *Dizi* 笛子, Partiturseite 5

Die Tonhöhenorganisation erfolgt analog zu jener am Anfang. Das dreiteilige Motiv wird hier auf die Skalen der *Zheng* und *Ruan* übertragen, wobei die *Sanxian* wieder als ergänzendes Instrument zum Einsatz kommt. Das korrespondierende Prinzip *Duiyingfa* erscheint nun auf doppelte Weise. Zum einen korrespondiert das Motiv in der Stimme der

Ruan mit jenem des Anfangs, zum anderen setzt erneut eine Korrespondenz zwischen den beiden Instrumenten ein.

Der Mittelteil endet mit einzelnen Glockenklingen. Hierin mag man eine Reminiszenz an die Kirchenglocken sehen, die in He Xuntians Jugend nach dessen eigenem Bekunden von prägender Bedeutung waren.

Teil A'

Der Schlussteil von *Sounds of Nature* beginnt erneut mit dem Motiv des Anfangs, auch wenn dieses hörend als solches kaum erkennbar hervortritt:

The image shows a musical score for seven instruments, labeled I through VII. The score is written on a grand staff with seven staves. The instruments are: I. (Flute), II. (Bangdi), III. (Zongzi), IV. (Zongzi), V. (Zongzi), VI. (Zongzi), and VII. (Zongzi). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include: a box labeled '13' with '30'' and 'mf' above it; a box labeled '14' with '70'' above it; a box labeled 'mf' with a circled 'A' below it; and a box labeled 'mf' with a circled 'A' below it. The score also includes a tempo marking '25'' and a dynamic marking 'mf'. The page number '10' is visible in the top right corner.

Abbildung 52: He Xuntian, *Sounds of Nature*, Gesang, *Bangdi* 邦笛, *Zheng* 箏, Partiturseite 10

Es erscheint bei Spieler 2 in der Stimme der *Bangdi*. Anstelle der angeblasenen Tontöpfe, die den Anfang des Stücks markierten, summen am Schluss die Instrumentalisten auf den Silben NI-MO-NO und erzeugen so einen vergleichbar schwebenden musikalischen Hintergrund. Am Schluss verklingen die im *Pianissimo* vorgetragenen an- und abschwellenden, mit weichem Schlägel ausgeführten Wirbel der großen Trommel. Damit vollzieht das Stück eine Dramaturgie der Stille hin zum rhythmisch geprägten, dynamischen Mittelteil, die am Schluss wieder zur Ruhe des Anfangs zurückkehrt.

2.4.3.5 Zwischen daoistischer Freiheit und rationaler Planung

Auffallend an *Sounds of Nature* ist die besondere Verbindung freier und festgelegter Elemente, die sowohl den Kompositionsprozess als auch das klingende Resultat prägen. Jeder Abschnitt ist in seiner zeitlichen Dauer und der Abfolge der Spieler sowie deren

Instrumentation determiniert. Hinzu kommen die präzise festgelegten Skalen für die einzelnen Instrumente.

Diesen Elementen stehen in der graphischen Partitur viele Bezeichnungen gegenüber, die dem Interpreten große Freiheit lassen. Die Verzierungen der Töne, die Übergänge und ihre Dauer sind den Spielern überlassen. So überwiegt im Klang von *Sounds of Nature* ein improvisatorischer Gestus, der im Kontrast zur rational organisierten zeitlichen und dramaturgischen Struktur sowie zur Konstruktion der Skalen und Tonabstände steht. Denn Klangfarben und Klangfarbenwechsel, die im jeweiligen Moment von den Spielern gestaltet werden, überwiegen im Gesamteindruck des Stücks. Die besondere Klanglichkeit verweist auf eine außermusikalische Ebene, in der es um daoistische Vorstellungen von Natürlichkeit sowie der Stille als höchster Form der Musik geht.

2.4.4 *Four Dreams (Meng size 梦四则) für Orchester und elektrische Erhu (1986): Zhuangzi und das Programm vom „Traum im Traum“*

2.4.4.1 Entstehungshintergrund und Besetzung

Anders als im ebenfalls 1986 vollendeten Werk *Sounds of Nature*, kommen die Instrumente des Sinfonieorchesters in *Four Dreams* ohne Modifikationen in ihrer Stimmung und bautechnischen Beschaffenheit aus. Lediglich das Soloinstrument, die elektrische *Erhu*, gestaltete He Xuntian nach seinen eigenen Vorstellungen. Zum einen bedeutet der Zusatz „elektrisch“, dass die *Erhu* über Tonabnehmer, Verstärker und Lautsprechersystem in ihrer Lautstärke der des Sinfonieorchesters angeglichen wird, zum anderen modifizierte He Xuntian den Steg, der maßgeblich für das Obertonspektrum des Instruments verantwortlich ist, durch Metallumwickelungen,²⁸⁷ um nach eigener Aussage die Klangfarbe stärker jener der menschlichen Stimme anzunähern.²⁸⁸

Am Sinfonieorchester, das überaus groß besetzt ist, fällt auf, dass keine Holzblasinstrumente zum Einsatz kommen. Streicher und Blechbläser dominieren den

²⁸⁷ Wang Guowei: »学,是为了不用。何训田和他的《梦四则》 [Lernen, um es nicht zu nutzen. He Xuntian und seine Komposition ‚Four Dreams‘]« (04/1993), S. 34.

²⁸⁸ Vgl. He Xuntian: *Four Dreams [Meng size 梦四则] for Electric Erhu and Orchestra*, Shanghai: People's Music Publishing House 2006, S. 65. Dies ist insofern interessant, als dass auf den ersten Blick weder Metall noch die Wiedergabe über Lautsprecher den gewünschten „natürlichen“ Klangeffekt offensichtlich unterstützen.

Orchesterapparat. Die 24 Violinen unterteilt He ebenso wie die 16 Violoncelli in Sektionen von 1 bis 4, so dass hier 8 Sektionen entstehen. Die 4 Violen und 4 Kontrabässe bestehen jeweils aus Sektionen 1 bis 2, also 4 Sektionen. Insgesamt stehen so 12 unabhängige Stimmen in den Streichern zur Verfügung, was – wie noch zu zeigen sein wird – auf die 12 Töne der chromatischen Tonleiter Bezug nimmt.

2.4.4.2 Der Traum als außermusikalisches Programm

Im Titel des Stücks *Four Dreams* offenbart sich ein außermusikalischer Bezug auf den Traum, der eine zentrale Metapher im Daoismus ist. Die wohl bekannteste Geschichte im *Zhuangzi* setzt sich mit den Themen Traum und Realität auseinander. Es ist die Schmetterlingsfabel, die ebenso wie der Abschnitt über die „Flöten des Himmels“, der für *Sounds of Nature* von Bedeutung ist, auf das zweite der Inneren Kapitel des *Zhuangzi* zurückgeht. Dort heißt es:

„Einst träumte Zhuang Zhou, er sei ein Schmetterling – ein Schmetterling, der glücklich und fröhlich umherflatterte. Er wußte nicht, daß er Zhuang Zhou war. Plötzlich erwachte er und war ganz handgreiflich Zhou. Nun wußte er nicht, ob er Zhou war, der geträumt hatte, ein Schmetterling zu sein, oder ein Schmetterling, der gerade träumte, Zhou zu sein. Es muß aber einen Unterschied zwischen Zhou und dem Schmetterling geben. Dies nennt man die Transformation der Dinge.“²⁸⁹

Der Zustand, in dem der Mensch nicht weiß, ob er träumt oder wach ist, Subjekt oder Objekt, wird als eine wichtige Dimension des Daseins begriffen.²⁹⁰ Zhuangzi verliert das Gefühl für die Grenze zwischen Realität und Traum, was als „Transformation der Dinge“ bezeichnet wird. Ähnliche Gedanken stellt He Xuntian als Grundlage für seine Komposition dar. So beschreibt er in der Partitur zu *Four Dreams* aus dem Jahr 2006 den Inhalt des Werks mit folgenden poetischen Worten:

一梦二梦，梦中梦，梦里梦外，梦套梦，二胡如梦境中的我，管弦乐队似梦境中的你和他。²⁹¹

„Ein Traum, zwei Träume. Ein Traum im Traum. Im Traum, außerhalb des Traums. Ein Traum verbunden mit einem Traum. Die Erhu ist in

²⁸⁹ Günter Wohlfart/Stephan Schumacher: *Zhuangzi*, S. 61.

²⁹⁰ Li Zehou/Maija Samei: *The Chinese aesthetic tradition*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2010, S. 83.

²⁹¹ He Xuntian: *Four Dreams [Meng size 梦四则]* for Electric Erhu and Orchestra, S. 65.

der Traumwelt wie das Ich, das Orchester ist in der Traumwelt wie das Du und Er.“

Wie im *Zhuangzi*, wo hinterfragt wird, ob es der Meister selbst ist, der träumt, oder ob er nicht doch ein Schmetterling sei, so eröffnet auch He Xuntian mit seiner verschleierte Einführung unterschiedliche Bedeutungsebenen und Assoziationsmöglichkeiten zum Träumen und der Frage nach dem Realitätsgehalt der Welt. Doch welche Rolle nimmt die Musik in Bezug zum Gedanken des Traums ein? In welchem Verhältnis stehen die Ebenen zueinander?

Die Bilder, welche ein Komponist bei seiner Komposition möglicherweise im Sinn hatte, stellen im chinesischen Kontext bis heute oftmals die Ausgangsbasis für die musikalische Analyse dar.²⁹² So heißt es bei Wang Guowei:

整部乐[...]的四个乐章，也就是四个梦。[...]梦中与梦外的交替，把人引入到半梦半醒的“真实”中。²⁹³

„Die vier Sätze [...] der Musik sind vier Träume. [...] Der Wechsel zwischen einem Innerhalb des Traums und einem Außerhalb des Traums führt den Menschen in einen Zustand der ‚Realität‘, halb träumend halb erwachend.“

Formulierungen wie „die Klänge unterbrechen erneut den Traum, aber der Träumende wacht nicht auf“,²⁹⁴ bezogen auf den Übergang vom zweiten zum dritten Satz, verdeutlichen weiterhin die bildhaft-erzählende Interpretation des Stücks.

Auch Pian Yundi nimmt die Ausführungen He Xuntians ernst, es handle sich bei den vier Sätzen um Träume, die sich ineinander verweben, und betitelt die Teile der Komposition – ursprünglich lediglich mit I, II, III, IV überschrieben – mit verschiedenen Phasen eines träumenden Protagonisten:

²⁹² Vgl. Pian Yundi: »浅析何训田《梦四则》的电子音乐思维 [Eine Analyse der elektronischen Musik in He Xuntians ‚Four Dreams‘]«, in: *Yanzhi keji* (78/01/2013), S. 40-45; Wang Guowei: »学,是为了不用。何训田和他的《梦四则》 [Lernen, um es nicht zu nutzen. He Xuntian und seine Komposition ‚Four Dreams‘]« (04/1993). Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht Zhang Zeyi: 何训田《梦四则》创作技法初探 [Einführung in die Kompositionstechnik von He Xuntians ‚Four Dreams‘], Shanghai 2009. In diesem Aufsatz steht die Kompositionstechnik und nicht das musikalische Programm im Zentrum.

²⁹³ Wang Guowei: »学,是为了不用。何训田和他的《梦四则》 [Lernen, um es nicht zu nutzen. He Xuntian und seine Komposition ‚Four Dreams‘]« (04/1993), S. 34.

²⁹⁴ Ebd., S. 35.

Traumwelt 1: Eintauchen in den Traum (*rumeng* 入梦)

Traumwelt 2: Versinken im Traum (*chenmeng* 沉梦)

Traumwelt 3: Verweben der Träume (*mimeng* 迷梦)

Traumwelt 4: Kampf im Traum (*doumeng* 斗梦).²⁹⁵

Dabei beschreibt er detailliert, was in den Abschnitten musikalisch passiert und wie dies in Bezug auf das Thema des Traums zu deuten sei. Die nach und nach einsetzenden Cluster im ersten Teil verkörpern bei ihm einen „Menschen, der gerade zu träumen beginnt“, wobei der Traum durch das Soloinstrument *Erhu* repräsentiert werde. Der immer ungeordneter ablaufende zweite Teil stehe für ein tieferes Eintauchen in die Welt des Traums. Im dritten Teil beginnen sich die musikalischen Elemente ineinander zu verweben, es entstehe ein „Traum im Traum“. Der „Hauptinhalt“ in der letzten Episode sei schließlich „der Mensch im Traum“, der sich „abmühe“ und mit widerstreitenden Kräften zu kämpfen habe.²⁹⁶

Die Deutung Pian Yundis gibt einen Hinweis darauf, wie He Xuntians Werk im chinesischen Kontext verstanden wurde. Demgegenüber soll hier ein musikanalytischer Ansatz im Vordergrund stehen, der ausgehend vom Notentext versucht, sich dem Stück zu nähern. Allerdings gilt es auch hier, die programmatische Dimension, die das Werk zweifellos prägt, nicht gänzlich zu vergessen.

2.4.4.3 Cluster, Texturen, Räumlichkeit: musikanalytische Überlegungen

Auffällig an der Komposition aus musikanalytischer Sicht ist die Arbeit mit musikalischen Schichten und unterschiedlichen Texturen, die letztendlich ein räumliches Erleben der Musik mitgestalten und somit eine wichtige Dimension der Aufführung bilden.

²⁹⁵ Vgl. auch im Folgenden: Pian Yundi: »浅析何训田《梦四则》的电子音乐思维 [Eine Analyse der elektronischen Musik in He Xuntians ‚Four Dreams‘]« (78/01/2013), S. 41-42.

²⁹⁶ Ebd., S. 42.

Satz I (T. 1–39)

Der Beginn der Komposition offenbart das kompositionstechnische Konzept He Xuntians. Zum einen wird hier das musikalische Material der Komposition vorgestellt, zum anderen zeigt sich, wie die „eigene Kompositionstechnik“ He Xuntians zur Anwendung kommt. Auf verschiedene Weisen dominiert zu Anfang das Intervall der Sekunde – sowohl horizontal in den Clustern als auch vertikal in der Melodieführung.

Das Stück beginnt mit einem Cluster aus drei kleinen Sekunden. Mit jedem Einsatz einer weiteren Stimmgruppe, die man auch „korrespondierende“ Stimmen nennen könnte, weitet sich die Intervallstruktur über die große Sekunde, Terz und so fort, bis die in 12 Stimmen unterteilten Streicher vor dem Einsatz des Soloinstruments auf dem Intervall des Tritonus angekommen sind, wobei die Stimmen zueinander wieder Sekunden bilden. Hier wird deutlich, warum He Xuntian die Streicher in der Besetzung auf die von ihm vorgenommene Weise unterteilt, denn die 12 Stimmen geben kurz vor dem Einsatz der Solo-*Erhu* exakt zweimal alle zwölf Töne der chromatischen Skala wieder:

* 方框内记谱重复演奏多次。(□ repeat several times.)

Abbildung 53: He Xuntian, *Four Dreams*, Streichinstrumente und elektrische *Erhu* 二胡, T. 7–14

Die einsetzenden Streicher bilden am Anfang einen flirrenden Klangteppich, der sich im Stimmumfang nach und nach ausweitet. Die Lautstärkenentwicklung geschieht einerseits über das additive Prinzip der Stimmichtung, andererseits über die Dynamikangaben. Das Soloinstrument *Erhu* setzt auf dem dynamischen Höhepunkt ein und bildet mit seinem elektrisch verstärkten Klang einen Kontrast zur vorausgegangenen dichten Streichertextur.

Nach den vertikal ausgerichteten Clustern verkörpert die *Erhu* eine neue musikalische Textur und Klangfarbendisposition. Die in den Clustern vertikal aufgefächerte chromatische Skala erscheint in der *Erhu*-Stimme als zwölfstönige Tonabfolge h^1 - ais^1 - c^2 - f^1 - e^1 - ges^2 - cis^2 - d^2 - a^1 - g^2 - as^2 gleichsam vertikal. Diese spielt sie zunächst als Solo ohne Begleitung, was den kontrastierenden Effekt verstärkt:

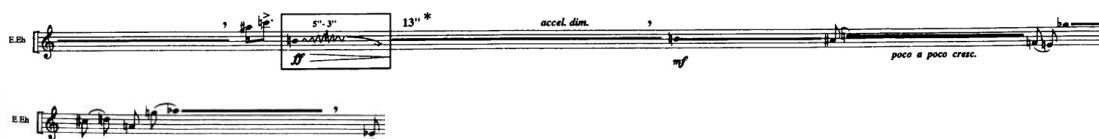


Abbildung 54: He Xuntian, *Four Dreams*, elektrische *Erhu*, T. 14

Der so entstandene Tonvorrat wird zwar nicht streng im Sinne der 12-Ton Technik verarbeitet, die unmittelbar anschließende zweite Zwölftonabfolge ist jedoch in ihrer Struktur ähnlich wie die erste aufgebaut. Beide bestehen aus vier Dreiergruppen, die mit zunächst zweimal abwärts und dann zweimal aufwärts gerichteten Sekundschritten beginnen:

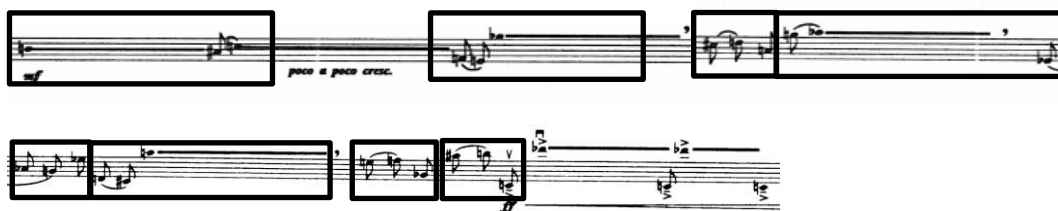


Abbildung 55: He Xuntian, *Four Dreams*, elektrische *Erhu*, T. 14

Damit enthält die vertikale *Erhu*-Melodielinie ebenso zweimal alle 12 Töne der chromatischen Skala wie das abschließende horizontale Cluster der vorausgegangenen Streichersektion. Die chromatische Skala war somit der Ausgangspunkt für die unterschiedlichen Texturen – vertikal, systematisch aufgebaut und verdichtet im

Orchester, horizontal, relativ frei gestaltet und mit einer neuen Klanglichkeit in der *Erhu*-Stimme.

Die Idee der Chromatik wird in der *Erhu*-Stimme fortgesetzt und variiert in Form von Sprüngen zwischen den Tönen c^1 und des^3 , die mit den hinzutretenden Tönen e^2 und es^3 wieder einen chromatischen Raum aufspannen, der durch die Lage der Töne über mehrere Oktaven eine durchbrochenere Textur bildet, als es bei den chromatischen Schichtungen des Anfangs der Fall war.

Der erste Satz endet mit einer Überlagerung von *Erhu*-Klängen und Orchester, wobei nun auch die Bläser versetzt einsetzen und mit ihnen eine neue Stufe der Intensität und klanglichen Schärfe erreicht wird.

Satz II (T. 40–158)

Wie Pian Yundi in seiner sehr bildhaften Analyse von *Four Dreams* feststellt, folgt auf den tendenziell geschlossenen Beginn des Stücks ein „chaotischer“ zweiter Satz. Dies stimmt allerdings nur teilweise. Denn auch der zweite Satz folgt einer festgelegten Ordnung und ist lediglich am Anfang in seiner musikalischen Textur loser und fragmentierter auskomponiert.

War die Idee im ersten Satz, dass sich die Stimmen überlagern und zu dichten Klangtexturen verweben, so scheint im zweiten Satz zunächst der gegenteilige Ansatz vorzuherrschen, nämlich, dass die Stimmen keinen durchgehenden Klang erzeugen, sondern diese als Einzelereignisse wahrgenommen werden:

Abbildung 56: He Xuntian, *Four Dreams*, Streichinstrumente, T. 50–56

Es bleibt jedoch das Prinzip erhalten, dass die Streicher eine klangliche Textur bilden, über welche die *Erhu* einsetzt. Mit dem Ausklingen des *Erhu*-Solos zwischen Takt 102 bis 104 beginnen sich gar wieder die dichten Cluster des Anfangs aufzubauen.

An dieser Stelle zeigt sich, wie He Xuntian – stets mit einer kurzen Übergangsphase – Klangschichten einführt und „auslaufen“ lässt. Durch die vergleichsweise sanften Übergänge und die langsame Addition von Stimmen innerhalb der Klangschichten erzeugt er einen tendenziell „fließenden“ Klanggestus.

Abbildung 57: He Xuntian, *Four Dreams*, elektrische *Erhu* 二胡 und Streichinstrumente, Takt 100–105

Diese Kompositionsweise bringt die Möglichkeit mit sich, immer neue Kombinationen an Klangschichten zu bilden, die für klangliche Abwechslung sorgen. Dies tut He Xuntian, wenn er den Clustern in den tiefen Streichern eine Variation der „Einzelereignisse“ vom

Anfang des 2. Satzes entgegenstellt. Hier überlagern sich musikalische Texturen, die zuvor eigenständig aufgetreten sind.

Abbildung 58: He Xuntian, *Four Dreams*, Streichinstrumente, T. 122–129

Wie schon zwischen dem ersten und zweiten Satz, wo einzelne, regelmäßige Viertelschläge auf der großen Trommel den Satzübergang markierten, so bleibt auch zwischen dem zweiten und dritten Satz eine einzelne Stimme der Rhythmussektion übrig – in diesem Fall eine im *Tremolo* angeschlagene Triangel –, die den Übergang markiert. Die Reduzierung auf eine einzige verbleibende Stimme am Schluss bzw. Anfang eines Satzes ermöglicht musikalisch-dramaturgisch ein erneutes Anschwellen der Stimmen, was im Folgenden wieder geschieht.

Satz III (T. 159–237)

Der dritte Satz wirkt in seiner Klanglichkeit insgesamt entrückt und bietet wenig fassliche Passagen. Dafür sind insbesondere die im *Piano* bis *Pianopianissimo* gehaltenen Klänge in den tiefen Streichern verantwortlich, welche dem Satz ein solides Klangfundament verweigern. Zwar ist die Kompositionsweise ähnlich wie in den vorangegangenen Sätzen, das klangliche Resultat jedoch ein gänzlich anderes. Dafür ist einerseits der düstere, aber wenig greifbare Klang der tiefen Streicher am Anfang des Satzes verantwortlich, zum anderen die sich aus vereinzelt Ereignissen zusammensetzende Sektion der Aerophone,

die mit ihrem hellen Klang den tiefen Streichern ein kontrastierendes Element gegenüberstellen:

The image shows a page of a musical score for strings and aerophones. The staves are labeled on the left as follows: Campi, Cel., Tr., Vln., Camp., Tpt., Flut., Tam-t., G.c., Timp. I, Timp. II, E.B., Vln. I, Vln. II, Vln. III, Vln. IV, Vla. I, Vla. II, Vcl. I, Vcl. II, Vcl. III, Vcl. IV, Ch. I, and Ch. II. The top four staves (Campi, Cel., Tr., Vln.) contain musical notation with various dynamics and markings such as 'pp', 'poco a poco cresc.', and 'p'. The lower staves (Vln. III-IV, Vla. I-II, Vcl. I-IV, Ch. I-II) also contain musical notation with dynamics like 'p' and 'ppp'. The score is written in a standard musical notation style with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Abbildung 59: He Xuntian, *Four Dreams*, Streichinstrumente und Aerophone, T. 187–192

Die erzeugten Texturen sind jenen der anderen Sätze zwar ähnlich, die Instrumentation und klangfarbliche Disposition setzt sich jedoch von ihnen ab.

Satz IV (238–378)

Als Gegenentwurf zum düsteren, wenig greifbaren dritten Satz gibt sich das Finale, in dem sich die Streicher von mittleren schnell in die höchsten Lagen schrauben und so ein sirrender Klang vorherrscht. Durch das gleichzeitige Hinabsinken der Bässe entsteht ein spezieller Klangeffekt:

Abbildung 60: He Xuntian, *Four Dreams*, Streichinstrumente, T. 267–270

Die Dramatik des Schlussteils speist sich im Folgenden aus einem Kampf um die Vorherrschaft zwischen der elektrischen *Erhu* und dem Orchesterapparat. Letzterer erlangt durch die bisweilen wilden Abschnitte, die aus polyrhythmischen Überlagerungen, dynamischen Steigerungen und scharfen Bläserereinsätzen bestehen, die Oberhand. Immer stärker übertönt er die „den Traum verkörpernde *Erhu*“, die ab T. 321 auf einem einzelnen Ton verharrt, bis die einzelnen Klänge des Tubafons und verschiedener Glocken die Auseinandersetzung zu einem vorläufigen Ende führt:

Abbildung 61: He Xuntian, *Four Dreams*, Tubafon und Glocken, T. 340–345

Ein letztes Mal verschafft sich anschließend die chaotische, dramatische Klangwelt Geltung, bevor nach dem angedeuteten Klang eines den Träumenden aufrüttelnden Weckers die Musik gänzlich in die Sphäre des realen Lebens gerissen wird.

Heftige, ruckartige Atemgeräusche am Schluss führen die Musik gleichsam hinein in die „reale Welt“ und verleihen der Komposition die Wirkung einer Theateraufführung, in der das Programm des (endenden) Traums real hörbarer und erfahrbarer Teil der Musik wird.

2.4.4.4 Klangschichten, Verfremdung und musikalisches Programm

Die verschiedenen kompositionstechnischen Mittel, wie die Schichtung von Klangflächen durch additive Prinzipien, die Bildung von Clustern und die Organisation der Musik durch Klangfarbenwechsel machen einen wichtigen Teil von *Four Dreams* aus. Dabei sind es insbesondere die Wechsel der Instrumentation und das Verhältnis von *Erhu* und Orchester, welche sich für die Dramaturgie des Stücks verantwortlich zeigen. He Xuntians Umgang mit der chinesischen *Erhu* offenbart den Wunsch des Komponisten nach neuen, originellen Klängen, die gleichzeitig mit der chinesischen Tradition verbunden sind. Durch die Verfremdung der *Erhu* erzeugt er einen Klang, der gegenüber den sich meist aus mehreren Stimmen zusammensetzenden anderen Texturen heraussticht. Die Einbindung einer Zwölftonfolge als Ausgangsbasis der *Erhu*-Stimme ist in diesem Zusammenhang kein Zufall. Sie ist He Xuntians Antwort auf die Frage der „Harmonisierung chinesischer Musik“ (vgl. Kap. 2.1.2).

Die Verbindung zur chinesischen Komponistentradition zeigt sich im Aufgriff eines musikalischen Programms, das auf das Buch *Zhuangzi* verweist. Die einzelnen Sätze der Komposition lassen sich programmatisch hören als mehrere Episoden, beginnend mit einem einschlafenden Menschen, der am Ende gar – in der Komposition dargestellt durch heftige Atemgeräusche – „real“ im Werk erscheint. Realität und Traum durchdringen sich auf ebenso wundersame Weise, wie es im *Zhuangzi* der Fall ist. So vermischen sich in den Schlusstakten des Werks Traum und Realität.

2.4.5 Fazit: Chinesische Traditionen und kompositorische Individualität

Auf die Kompositionen He Xuntians aus den 1980er Jahren blickend lässt sich feststellen, dass ausgehend von der *Dabo River Caprice* aus dem Jahr 1982 bis zu *Sounds of Nature* und *Four Dreams* von 1986 eine Entwicklung geschah, die sich zum einen in einer selbstbewussteren Haltung gegenüber den Werken der älteren Generation chinesischer

Komponisten zeigte, zum anderen in einer individuellen Gestaltung der Instrumenten- und Klangfarbendisposition der Stücke.

Ist die *Dabo River Caprice* noch sehr an die neoromantische Klangsprache von Gao Weijie angelehnt, so zeigt sich der Bezug auf chinesische Traditionen in *Sounds of Nature* und *Four Dreams* auf einer tieferen Ebene. Hier ist es die Einbeziehung daoistischer Vorstellung von Musik und Natürlichkeit, welche die Stücke prägt. In *Sounds of Nature* werden diese hörbar in den Einsätzen der verschiedenen Flötenstimmen, die sich auf das daoistische Buch *Zhuangzi* beziehen lassen. Die Verbindung spielt sich hier nicht mehr auf einer rein klanglichen, sondern auf einer konzeptuellen Ebene ab.

Die stete Bestrebung He Xuntians, individuelle und originelle Werke zu schaffen, zeigt sich vor allem in den späteren Werken der 1980er Jahre. Am auffälligsten ist sie wohl in der Komposition *Sounds of Nature*, die der Komponist seiner eigenen „RD-Methode“ folgend komponierte. Insbesondere die Konstruktion der Skalen und die Modifikation der Musikinstrumente zeugen von dem Versuch, sich von bereits Existierendem abzugrenzen und etwas noch nicht Dagewesenes zu erschaffen. Hier zeigt sich der Wunsch nach „Widerstand“, den auch Marie-Hélène Bernard²⁹⁷ als ein wichtiges Kennzeichen für eine ganze Generation chinesischer Komponisten herausstellt. Dabei ist sicherlich zu relativieren, dass dies ohne Bezugspersonen und Vorbilder geschah, wie es der Komponist in Interviews darstellt.

Denn insgesamt fügen sich die Werke He Xuntians ein in die Strömungen der kulturellen Welt der 1980er Jahre in China, innerhalb derer Individualität und Pluralität einerseits, gleichzeitig aber auch eine Wiederentdeckung chinesischer Traditionen – u. a. des Daoismus – eine wichtige Rolle spielten.

²⁹⁷ Marie-Hélène Bernard: Les compositeurs chinois au regard de la mondialisation artistique: résider-résonner-résister, S. 375ff.

2.5 Die Komponistin Chen Yi. Aushandlung kultureller Grenzen

2.5.1 Auf der Suche nach der „eigenen Sprache“

Eine Besonderheit der Komponistin Chen Yi (*1953) zeigt sich in der Tatsache, dass sie im Vergleich zu den anderen Komponisten der *xinchao*-Generation bereits sehr früh eine systematische und umfassende Ausbildung im Bereich der westlichen klassischen Musik erfuhr. Schenkt man den Interviews der Komponistin sowie den Schriften Glauben, die sie selbst verfasst hat, so war die Klassische Musik ein wichtiger, wenn nicht gar dominierender Aspekt ihres frühen musikalischen Erfahrungshorizonts. In ihrer Kindheit erhielt sie Geigen- und Klavierunterricht, zu Hause wurden Schallplatten von Jascha Heifetz und Fritz Kreisler gehört.

„My parents were medical doctors who loved classical Western music, and they raised me to love music and to be trained as a musician. I admired tremendously all of great classical composers, and was deeply moved when I listened to their music[.]“²⁹⁸

Als Chen Yi im Jahr 1968 von ihrer Heimatstadt Guangzhou zur Landarbeit in die Provinz Guangdong geschickt und wie Qu Xiaosong und andere *xinchao*-Komponisten Teil der maoistischen Umerziehungspolitik wurde, gab sie sich nach außen konform und spielte Revolutionslieder auf der Geige. In ihrem Zimmer jedoch übte sie mit Dämpfer Werke der westlichen Violinliteratur.²⁹⁹ Die Geschichte, dass westliche Musik der Komponistin innerhalb der Kulturrevolution einen Rückzugsort bot und Revolutionslieder für sie lediglich ein Mittel zum Zweck darstellten, wird ergänzt in der Schilderung Chen Yis, auf dem Land zu ihrer „eigenen“ musikalischen Sprache gefunden zu haben:

„Actually it’s the first time for me to realize that this is my native language! It’s not classical. It’s not Mozart! [...] It’s not Beethoven that I’m used to. Then I started to realize that I should find my own voice. After all this working a patch of ground, hard working with farmers, living together and going to mountains, I realized that I have to think into my cultural roots very deeply in order to find my own voice, to have a unique language to speak in.“³⁰⁰

²⁹⁸ John de Clef Piñeiro/Chen Yi: An Interview with Chen Yi, 2001, hsumusic.blogspot.com/2012/04/chen-yi-interview-these-are-excerpts.html, zuletzt geprüft am 01.10.2020, S. 1.

²⁹⁹ Shen Chia-Ching: The Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi. Dissertation, Tallahassee: Florida State University 2011, S. 6.

³⁰⁰ Bruce Duffie/Chen Yi: Composer Chen Yi. A Conversation with Bruce Duffie, 2005, www.bruceduffie.com/chenyi.html, zuletzt geprüft am 01.10.2020.

Als wichtiges Element neben der Wiederentdeckung ihrer „kulturellen Wurzeln“ betont Chen Yi den Wunsch nach Individualität verbunden mit dem Bild der „eigenen Sprache“ und der „eigenen Stimme“. Ihre Aussagen hinsichtlich einer „chinesischen Basis“ ähneln jenen He Xuntians:

中国音乐文化是最重要的，因为它是我的“母语”。我讲究作曲家要用自己最熟悉的语言去说话，而母语是我能最敏锐、最迅速而且最深入地去理解的东西。³⁰¹

„Die chinesische Musikkultur ist am allerwichtigsten, weil sie meine ‚Muttersprache‘ ist. Ich lege großen Wert darauf, dass Komponisten die Sprache verwenden, die ihnen beim Sprechen am vertrautesten ist. Denn in der Muttersprache kann ich am feinsten, am schnellsten und am tiefstehendsten Dinge verstehen.“

Wie schon bei He Xuntian lässt sich auch bei Chen Yi hinterfragen, inwiefern die Unterscheidung in „eigene“ und „fremde“ Musikpraktiken, welche die Komponisten vornimmt, stichhaltig ist. Schließlich zählten sowohl die klassische Musik als auch die Volksmusik zu jenen Hörerfahrungen, die sie in ihrer Jugend machte. Spätestens in ihren Kompositionen sollte sich zeigen, dass die beiden „Pole“, die sie in ihren Interviews betont, sich kaum sinnvoll trennen lassen.

Wie für viele Musiker, die ihr Instrument überdurchschnittlich gut beherrschten, ergab sich auch für Chen Yi auf dem Land bald die Möglichkeit, sich einer lokalen Operngruppe anzuschließen. 1970 wurde sie Konzertmeisterin des Pekingopernensembles der Stadt Guangzhou und schrieb dort wie Qu Xiaosong eigene Arrangements, lernte verschiedene Instrumente zu spielen, wie die Laute *Ruan*, und setzte sich mit der Machart der Modellopern auseinander.³⁰² Erst 1977 verließ sie die Gruppe, um am Zentralen Konservatorium für Musik in Peking an der Aufnahmeprüfung für das Fach Komposition teilzunehmen. Sie wurde Schülerin in der Klasse Wu Zuqiangs (*1927), einem der erfolgreichsten Komponisten der älteren chinesischen Generation. Dieser hatte in Russland studiert und war in China bekannt geworden durch seine *Pipa*- und *Erhu*-

³⁰¹ Hu Jingbo: »关于陈怡和她的创作及教学 (上) [Chen Yis Kompositionen und ihr Unterricht (I)]«, in: Shenyang yinyuexueyuan xuebao (03/2007), S. 138-142, hier S. 140.

³⁰² Li Songwen: East meets West. Nationalistic elements in selected piano solo works of Chen Yi, Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services 2006, S. 17-18.

Konzerte.³⁰³ Später sollte Chen Yi zusätzlich am Unterricht Alexander Goehrs teilnehmen, wo sie die Musik und die Kompositionstechniken der Zweiten Wiener Schule kennenlernte. Zwar war der Kompositionsunterricht am Konservatorium sehr wertvoll für die junge Komponistin, in späteren Interviews wie jenem mit John de Clef Piñeiro aus dem Jahr 2001 betonte sie jedoch vor allem die intensive Auseinandersetzung mit chinesischer Volksmusik, die sie gemeinsam mit ihren Kommilitonen in den Semesterferien auf Ausflügen in die ländlichen Regionen Chinas selbst erfahren hatte:

„We had to collect folk materials from more than 20 provinces and 50 ethnic groups associated with diverse styles, structures, melodies, textures, languages, stage settings and instrumentations. We also made a field trip to the countryside at the end of each school year, and had to bring back a detailed report of the folk songs collected.“³⁰⁴

Daneben nennt sie das Studium lokaler Opernformen:

„Because we do have systematical training of Chinese traditional music as well, we have forty different categories to train our composition students. This includes folk songs that would cover the whole country — different provinces, different styles and minority groups — and you’ve got to memorize all of them. You sing two stanzas at least of each piece in dialect. Then you also have opera. The opera includes singing, reciting, acting, lighting, mask, make-up, costumes, everything. Then for a short time there is a kind of musical story-telling in which you can find the half-speech, half-singing kind of style, like the Schoenberg style.“³⁰⁵

In der Betonung der Verwendung von Volksmusik und jener der „ethnischen Gruppen“ mag durchaus eine ideologische Komponente liegen. Denn die Zitate drücken – ob bewusst oder unbewusst – eine Orientierung an der chinesischen Kulturpolitik aus, welche die chinesischen „nationalen Minderheiten“ häufig als Ausdruck der Vielfalt Chinas weltweit propagierte. Im Jahr 1986 machte Chen Yi als erste Frau in China ihren Masterabschluss im Fach Komposition und siedelte unter Mithilfe Chou Wen-chongs in die USA über, wo sie an der Columbia University ihr Studium fortsetzte und mit dem Titel Doctor of Musical Arts (D.M.A) abschloss.

³⁰³ Xiang He: Selected works for violin and piano by Chen Yi. Western influences on the development of her compositional style. Dissertation, Lincoln, Nebraska: The University of Nebraska 2010.

³⁰⁴ John de Clef Piñeiro/Chen Yi: An Interview with Chen Yi, 2001, hsumusic.blogspot.com/2012/04/chen-yi-interview-these-are-excerpts.html, zuletzt geprüft am 01.10.2020, S. 1.

³⁰⁵ Bruce Duffie/Chen Yi: Composer Chen Yi, 2005, www.bruceduffie.com/chenyi.html, zuletzt geprüft am 01.10.2020.

2.5.2 Chen Yis frühe Kompositionen: *Variations on „Awariguli“* für Klavier Solo (1978) und *Fisherman's song* für Violine und Klavier (1979)

Aufgrund des besonderen Lebenswegs der Komponistin und ihres musikalischen Erfahrungshorizonts wurde die Musik Chen Yis häufig unter dem Aspekt der Synthese von westlichen und chinesischen Elementen erforscht. Dabei bleibt jedoch zumeist die Annahme bestehen, für Chen Yi sei die chinesische Musik die „eigene“ und die westliche Musik die „fremde“. Diese Zuweisung ist bei Chen Yi allerdings nicht unbedingt haltbar. Denn Chen Yi gehörte von Kind an zu jener kulturellen Schicht, für welche die Musik des Westens nicht etwas Fremdes, weit Entferntes darstellte, sondern das, was zur „eigenen“ musikalischen Sprache zunächst unmittelbar dazugehörte. Klassische Klaviermusik prägte ihren frühen Erfahrungshorizont und das Klavier hatte in China bereits einen Akkulturationsprozess durchlaufen.³⁰⁶ Die „chinesische“ Musik hingegen, die sie während der Kulturrevolution kennen lernte, stellte zunächst eine Irritation dar, bevor die Komponistin diese in ihre Art zu musizieren und zu komponieren aufnahm. Es soll daher an dieser Stelle nachvollzogen werden, inwiefern in den Klavierkompositionen Chen Yis eindeutige kulturelle Zuweisungen überhaupt sinnvoll sind. Wie bereits erwähnt, nahm das Klavier in der Jugendzeit Chen Yis eine hervorgehobene Stellung ein. Und auch als Studentin am Zentralen Konservatorium für Musik in Peking griff sie immer wieder darauf zurück. Eines der ersten Werke, die dort entstanden, war im Jahr 1978 die Komposition *Variations on „Awariguli“* für Soloklavier. Der ungewöhnliche Titel des Stücks bezieht sich auf einen Gesang der Uiguren aus der Provinz Xinjiang, wo das Volkslied „Awariguli“ 阿瓦日古丽 weit verbreitet ist. Darin wird ein Mädchen besungen, welches von außergewöhnlicher Schönheit und Anmut ist. Chen Yi zog die Melodie des Liebesliedes heran, um sich in neun Variationen damit auseinanderzusetzen. Das uigurische Volkslied, welches am Anfang zitiert wird, stellte für die gesamte Komposition die Ausgangsbasis dar:

³⁰⁶ Vgl. Wei Ting'ge: »我国钢琴音乐创作的发展 [Entwicklung der Klaviermusik Chinas]«, in: *Yinyue yanjiu* (02/1983), S. 40-51; Richard C. Kraus: *Pianos and politics in China. Middle-class ambitions and the struggle over western music*, New York: Oxford University Press 1989; Chen Xi: *Chinese piano music. An approach to performance*. Dissertation, Baton Rouge: Louisiana State University 2012.

Variations on “Awariguli”

for Piano

CHEN YI

Duration: c. 9'

THEME Andante (♩ = 66)

The musical score for the Theme is written for piano in 2/4 time, marked Andante with a tempo of 66 beats per minute. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand with a *mf dolce* dynamic and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-10) continues the melody and bass line, with a repeat sign at the end of measure 10. The key signature is two sharps (F# and C#).

The musical score for Variation I is written for piano in 2/4 time, marked Allegro with a tempo of 120 beats per minute. It consists of two systems of music. The first system (measures 17-22) features a melody in the right hand with a *mf spinato* dynamic and a bass line in the left hand marked *legato*. The second system (measures 23-28) continues the melody and bass line, with a repeat sign at the end of measure 28. The key signature is two sharps (F# and C#).

© 2011 by Theodore Presser Company
110-41790

All Rights Reserved
Printed in U.S.A.

International Copyright Secured

Unauthorized copying, arranging, adapting, recording, or digital storage or transmission is an infringement of copyright. Infringers are liable under the law.

Abbildung 62: Chen Yi, *Variations on „Awariguli“*, Klavier, T. 1–28³⁰⁷

³⁰⁷ Chen Yi: *Variations on „Awariguli“* for Piano, King of Prussia: Theodore Presser 2011.



Abbildung 63: Ursprüngliche Melodie des Awariguli-Themas³⁰⁸

Im Vergleich zur ursprünglichen Awariguli-Melodie erfährt das Thema bei Chen Yi gewisse Veränderungen. Diese spiegeln ihren frühen Umgang mit folkloristischen Materialien wider. Es fällt auf, dass Chen Yi die ursprünglich in einem Dreiertakt gehaltene Melodie in einem regelmäßigen Zwei-Halbe-Takt aussetzt. Gleichzeitig glättet sie die unregelmäßigen Längenverhältnisse der Phrasen durch gleichbleibende viertaktige Melodiebögen. Die ersten vier Takte, in denen das Awariguli-Thema melodisch bis auf kleine Abweichungen exakt übernommen wird, festigen den Ton h als Zentralton der zugrundeliegenden Skala auf h-Dorisch. Nach dem ersten Schluss auf der Quinte fis entwickelt sich die Melodie in der zweiten Hälfte durch arpeggierte Akkorde, welche der Melodie einen entrückt-schwebenden Charakter verleihen. Durch die schnellere Bewegung und die höhere Aussetzung erfährt die zweite Hälfte des Themas einen Höhepunkt, der in dieser Form nicht in der ursprünglichen Awariguli-Melodie angelegt ist. Die Komponistin unterwirft hier bereits früh das Thema ihrer eigenen musikalischen Dramaturgie. Demgegenüber interpretiert Qing Nadia Feeken die Anfangstakte als besonders „nah“ an der originalen „Szenerie“ des Volksliedes, was sie daran festmacht, dass Chen Yi die Oberstimme parallel zur unteren in der zweiten Oktave führt und mit minimaler Begleitung aussetzt.³⁰⁹ Hierbei ignoriert Feeken jene Modifikationen, die das Thema in seiner Form und in seinem Charakter merklich verändern.

In den Variationen des Awariguli-Themas erprobt Chen Yi im Anschluss verschiedene Kompositionstechniken und Stilrichtungen, wobei der Grundgestus an die Klavierstücke

³⁰⁸ Diese ist in der Publikation Qing Nadia Feekens in westlicher Notation abgedruckt. Siehe Qing N. Feeken: *The complete solo piano works of Chen Yi. A recording, analysis, and interpretation.* Dissertation, Tempe: Arizona State University 2012, S. 10. Die Version basiert auf einer in chinesischer Tabulatur niedergeschriebenen Version des Awariguli Liedes. Online verfügbar unter www.tom163.net/yuepuku/gequyuepu/yueyoushangchuan/200605/5543.html, zuletzt geprüft am 01.10.2020.

³⁰⁹ Qing N. Feeken: *The complete solo piano works of Chen Yi*, S. 9.

Chu Wanghuas (*1941), einem der Pioniere chinesischer Klaviermusik seit der Gründung der Volksrepublik China, anschließt.³¹⁰ Die ersten drei Variationen gehen fließend ineinander über. Das Thema erscheint hier in den vielfältigen Umspielungen der linken und rechten Hand. Diesem Anfang steht Variation 4, die von choralartigen Kadenzen geprägt ist, kontrastierend gegenüber:

VAR. IV Sostenuto (♩ = 60) *sva.*.....

95 *mf con forza* *sf* *sva.* *red.* *

98 *sva.* *red.* *

Abbildung 64: Chen Yi, *Variations on „Awariguli“*, Klavier, T. 95–100

Nachdem die Akkordstrukturen und Texturen in der fünften Variation an Komplexität zugenommen haben, sticht im Gesamtverlauf der *Variations on „Awariguli“* vor allem die sechste Variation hervor, in der drei Stimmen fugativ nacheinander einsetzen. Die Verwendung der Fugentechnik ist insofern interessant, als dass sie einerseits auf barocke Formen der Polyphonie verweist, andererseits der Heterophonie chinesischer Volksmusik nähersteht als ein homophoner Satz mit Hauptstimme und Begleitung. Variation 7 bis 8 sind in einem tänzerischen Stil gehalten, bevor Variation 9 zur Coda überleitet, welche etwas überraschend im Stile eines großen, romantischen Klavierkonzerts endet. Insgesamt ist das Werk geprägt durch vielfältige stilistische Anspielungen, eine große rhythmische Variabilität und Chen Yis besonderen Sinn für die Klangfarben des Klaviers. Es zeigt sich der vertraute Umgang der Komponistin mit dem Klavierrepertoire, das sie auf vielfältige Weise in ihre Variationen einfließen lässt.

³¹⁰ Vgl. hierzu Li Shu: A study of the piano works of Chu Wanghua, with an emphasis on *Six Preludes*. Dissertation, Kansas City: University of Kansas 2015.

Während ihres zweiten Semesters am Zentralen Konservatorium für Musik begann Chen Yi mit der Arbeit an einer weiteren Komposition, in der das Klavier eine wichtige Rolle spielen sollte. *Fisherman's song* für Violine mit Klavierbegleitung bezieht sich einerseits auf die chinesische folkloristische Tradition des Fischerliedes im Allgemeinen, andererseits auf Li Zilis (*1938) *Fisherman's harvest song* (*Fengshou yuge* 丰收渔歌) aus dem Jahr 1973. Das Stück Lis, das zunächst für Sologeige geschrieben und später durch Hong Bici um eine Klavierbegleitung ergänzt worden war, diente als musikalische Vorlage für Chen Yis eigene Ausarbeitung. Für diese ist der besondere Kontext vom Werk Li Zilis nicht unwichtig.³¹¹

Das Programm der Fischer, die aufs Meer ziehen und zurück auf dem Festland ihren Fang feiern, erfüllte die Vorgaben Maos, nach welchen Kunst mit dem Leben der Arbeiter in Kontakt stehen sollte. Musikalisch bedient die lautmalerische Darstellung der Meereswellen durch an- und abschwellende Dynamik sowie *Arpeggios* in der Klavierstimme die Forderung nach einer bildhaften und eingängigen Musiksprache. Und auch der tänzerische Mittelteil von Li Zilis *Fisherman's harvest song* mit seinem ungetrübt positiven musikalischen Gestus fügt sich ein in die Reihe von Kompositionen aus der Kulturrevolution, die wie die Modellstücke ein positives Bild der chinesischen Gesellschaft und des Arbeitslebens auf dem Land verkörpern sollten:

„The themes were adapted from folk or revolutionary songs, the title explicitly emphasized optimistic revolutionary spirits, and the plots were closely related to the people's daily activities and were presented by the instrumental works in the simple ,narrative structure‘.“³¹²

³¹¹ Vgl. Xiang He: Selected works for violin and piano by Chen Yi, S. 26-44.

³¹² Ebd., S. 18.

丰收渔歌

李自立曲 (1973年)
洪必慈伴奏

钢琴

广阔、热情地

中速、稍自由地

广泛、热情地

中速、稍自由地

accel. rit. accel.

pp p

Abbildung 65: Li Zili, *Fisherman's harvest song* (*Fengshou yuge* 丰收渔歌), Violine und Klavier, Beginn

Chen Yi stand dieser Art der Revolutionsmusik – zumindest in der frühen Zeit ihres Studiums – nicht abgeneigt gegenüber. Tatsächlich vermied sie es auch später, eine scharfe Trennung zwischen dem neoromantischen Stil der Revolutionsmusik und vermeintlich „authentischerer“ chinesischer Volksmusik vorzunehmen.

Wie bei vielen chinesischen Komponisten der *xinchao*-Generation waren auch bei Chen Yi die frühen Kompositionen Auseinandersetzungen mit dem neoromantischen Stil der älteren Generation. So lassen sich einige Ähnlichkeiten zwischen dem *Fisherman's song* Chen Yis und jenem Li Zilis herausarbeiten. Beide Kompositionen basieren auf dem *Zhi*-Modus mit dem Zentralton e und der pentatonischen Skala e-fis-a-h-cis. Außerdem setzen sowohl Chen Yi als auch Li Zili charakteristische *Flageolett*-Töne auf der E-Saite der Violine ein. Auch die lautmalerische Umsetzung der Wellen des Meeres als *argeggio* gespielte Begleitfiguren verbinden die beiden Kompositionen.

Jene Bereiche, in denen Chen Yis „Fischerlied“ über das Li Zilis hinausgeht, lassen sich vor allem in der formalen Anlage festmachen, die bei Chen Yi deutlich komplexer ist als jene bei Li Zili.³¹³ Auch in den technischen Anforderungen geht das Werk Chen Yis über jenes Li Zilis hinaus. Dies ist nicht unwesentlich den spieltechnischen Fertigkeiten der Komponistin selbst geschuldet, die am Zentralen Konservatorium für Musik sowohl eine Zulassung zum Hauptfachstudium der künstlerischen Ausbildung erhalten hatte als auch für das Fach Komposition.

³¹³ Vgl. ebd., S. 31-42.

Fisherman's Song

for Violin and Piano

CHEN YI

Duration: c. 4'

Violin

Piano

R.H. L.H.

mf *sim.*

9

17

24

mp

p

Più mosso (♩ = 76)

© 1999 by Theodore Presser Co.
114-40950

All Rights Reserved
Printed in U.S.A.

International Copyright Secured

Unauthorized copying, arranging, adapting, recording, or digital storage or transmission is an infringement of copyright. Infringers are liable under the law.

Abbildung 66: Chen Yi, *Fisherman's Song*, Violine und Klavier, Beginn³¹⁴

³¹⁴ Chen Yi: *Fisherman's Song* for Violin and Piano, King of Prussia: Theodore Presser 1999.

2.5.3 *Duo Ye* 多耶 für Klavier Solo (1984)

2.5.3.1 Entstehungshintergrund von *Duo Ye*

Standen *Variations on „Awariguli“* und *Fisherman's song* noch im Zeichen der Kunstmusik der älteren Generation chinesischer Komponisten, so stellt *Duo Ye* eine neue Stufe der Emanzipation Chen Yis von früheren Vorbildern dar. *Duo Ye* entstand im Jahr 1984 am Zentralen Konservatorium für Musik in Peking, während Chen Yi sich noch in ihrem Masterstudium befand. Es wurde in Peking von ihrer Schwester Chen Min uraufgeführt und 1985 mit dem ersten Preis des „4. Nationalen Chinesischen Kompositionswettbewerbs“ (*Quanguo disijie yinyuezuopin bisai* 全国第四届音乐作品比赛) in der Kategorie „Klavier Solo“ ausgezeichnet. Ausgangspunkt der Komposition war eine Feldforschungsreise der Komponistin nach Guizhou, wo Chen Yi die Musik der Volksgruppe *Dong* (*Dongzu* 侗族) untersuchte. Von ihrem Aufenthalt in Guizhou war Chen Yi eine Zeremonie in prägender Erinnerung geblieben:

质朴的广西侗族同胞跳起了欢乐的“多耶”来迎接远方北京来的客人，这热烈的场面和激动的心情怎能叫人忘怀呢？！³¹⁵

„Die einfachen Landsmänner der *Dong*-Ethnie in Guangxi kamen angelaufen, um mit ‚Duo Ye‘ den Gast, der aus dem weit entfernten Peking gekommen war, zu begrüßen. Wie könnte man diese lebhafteste Szene und aufregende Stimmung vergessen?!“

Später beschrieb sie in der Zeitschrift *Current Musicology* die Szenerie einer Feier, die um ein Feuer herum stattfand:

„Duo Ye is a form of age-old traditional song and dance of the Dong minority nationality in the Guangxi Zhuang Autonomous Region of China. In Duo Ye, people stand in a circle with a bonfire in the center, and dance in slow steps toward one direction while singing a short phrase – ‚Ya Duo Ye‘ – in chorus, in response to a lead singer (often the tribune of a village), who stands aside and extemporizes the words of a song made with improvised short tunes, extending a warm welcome to guests or for celebrating a happy occasion.“³¹⁶

³¹⁵ Wang Anguo: »《多耶》与陈怡 [‚Duo Ye‘ und Chen Yi]«, in: *Renmin yinyue* (07/1986), S. 22-23, hier S. 22.

³¹⁶ Chen Yi: »Tradition and Creation.«, in: *Current Musicology* (67-68/2002), S. 59-72, hier S. 60-61.

In der Komposition setzte sich Chen Yi auf vielseitige Weise mit dem „Ya Duo Ye“-Thema der *Dong*-Minderheit auseinander und band es in eine musikalische Sprache ein, die innerhalb Chinas als „modern“, aber gleichzeitig auch als Fortführung der chinesischen Klaviermusiktradition aufgefasst wurde.³¹⁷ Dies mag der Grund dafür gewesen sein, dass *Duo Ye*, anders als Tan Duns Streichquartett *Feng Ya Song* 风雅颂, nicht Opfer der „Kampagne gegen Geistige Verschmutzung“ wurde:

„In 1984, whereas *Feng Ya Song* was attacked for its ‚defective‘ factors, Chen Yi’s *Duo Ye* was praised. Because *Duo Ye* grows out of folksongs, dance, and traditional ensemble but with creative uses of twentieth-century techniques, *Duo Ye* has been accepted by the judges of the National Piano Composition Competition and by music critics as a model balancing of traditional and modern elements.“³¹⁸

Tatsächlich war *Duo Ye* in China sehr erfolgreich und sollte sowohl innerhalb als auch außerhalb Chinas vielmals aufgeführt werden.³¹⁹ Im Jahr 1985 erweiterte Chen Yi das ursprünglich für Klavier geschriebene Werk für die Instrumente eines Kammerorchesters und 1987 für die Besetzung eines Sinfonieorchesters. Darüber hinaus existiert seit 1995 eine Version des Stücks für *Pipa*.

2.5.3.2 Frühe Quellen: Wang Anguos Interpretation von *Duo Ye* aus dem Jahr 1986

Angesichts der Vielzahl an Sekundärliteratur, die bereits zu *Duo Ye* entstanden ist,³²⁰ ist es verwunderlich, dass jene Quellen, die dem Werk offensichtlich am nächsten stehen, bisher nicht gründlicher untersucht und in die Besprechung des Werks eingebunden wurden. Sie sollten am Anfang der Diskussion um *Duo Ye* stehen, denn sie zeigen, wie

³¹⁷Vgl. hierzu: Wang Anguo: »《多耶》与陈怡 [„Duo Ye“ und Chen Yi]« (07/1986), S. 22.

³¹⁸ Li Xiaole: *Chen Yi’s Piano Music. Chinese Aesthetics and Western Models*. Dissertation, Hawaii: University of Hawaii 2003, S. 156.

³¹⁹ Für eine Auflistung der Aufführungsorte siehe ebd., S. 219.

³²⁰ Shen Chia-Ching: *The Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi*, S. 39-54; Qing N. Feeken: *The complete solo piano works of Chen Yi*, S. 104-107; Li Xiaole: *Chen Yi’s Piano Music. Chinese Aesthetics and Western Models*, S. 153-216; Li Songwen: *East meets West*, S. 31-44; Monica Kang: *Post-tonal affinities in piano works of Bartok, Chen, and Crumb* (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, Band 48), Frankfurt am Main: PL Academic Research, Imprint of Peter Lang GmbH 2016; Lai Yun-Hui: *The analysis and interpretation of three selected piano pieces by Chen Yi. Duo Ye, Ba Ban, Ji-Dong-Nuo*. Dissertation, Baton Rouge: Louisiana State University 2017, S. 14-36; Zhang Que: *Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas: die musikalische Avantgarde der achtziger Jahre*, 100ff.; Wendy W.-K. Lee: »Chinese Musical Influences, Western Structural Techniques. The Compositional Design of Chen Yi’s *Duo Ye*«, in: *iSCI: The Composer's Perspective* (01/2009), S. 1-5.

die Komposition im Lichte ihrer Zeit wahrgenommen wurde. Dies heißt nicht, dass den frühen Schriften eine monopolistische Deutungshoheit zugeschrieben werden soll und weiterführende Reflexionen unergiebig wären. Allerdings sollen sie hier erst erfolgen, nachdem die frühen Schriften aufgearbeitet wurden.

Die wohl erste relevante Quelle zu *Duo Ye* ist ein Aufsatz Wang Anguos aus dem Jahr 1986.³²¹ Darin betont Wang drei Punkte, welche Chen Yis *Duo Ye* auszeichneten:

1. die „musikalische Sprache“, welche der chinesischen Sprache der Komponistin entspricht,
2. die musikalische Anknüpfung an folkloristische Traditionen und die Verbindung zur „chinesischen Erde“,
3. das Programm des Werks, das einerseits auf die Welt der *Dong*-Minderheit, andererseits auf jene der Pekingoper verweist.

Die Vorstellung Chen Yis, dass Musik erst dann gelungen ist, wenn ein Komponist bzw. eine Komponistin in der eigenen Sprache spricht, greift Wang Anguo am Anfang seines Artikels auf. So schreibt er über seine Begegnung mit Chen Yi:

那清亮的略带广东口音的普通话和爽朗的笑容，就表露了她热情、乐观、朴实、明丽的性格。而这些与我在听赏《多耶》时所感验到的音乐气质是一致的。³²²

„Das klare, mit einem leichten Akzent aus Guangzhou gesprochene Chinesisch [Chen Yis] und ihr offenes Lachen zeigen unmittelbar ihren herzlichen, optimistischen, einfachen und hellen Charakter. Diese musikalischen Qualitäten stimmen direkt mit dem überein, was ich in *Duo Ye* gehört habe.“

Wang Anguo bezieht also Chen Yis Art zu sprechen unmittelbar auf den Höreindruck von *Duo Ye*. Dies zeigt zum einen, wie stark in seinem Denken Komponistin und Werk eine Einheit bilden, zum anderen, dass Wang von einer musikalischen „Erzählweise“ ausgeht, die sprachähnlich ist. Diese musikalische Sprache sei bei Chen Yi verwurzelt in der chinesischen „Erde“³²³ und sowohl geprägt durch ihre Zeit im

³²¹ Wang Anguo: »《多耶》与陈怡 [„Duo Ye“ und Chen Yi]« (07/1986).

³²² Ebd., S. 22.

³²³ Ebd.

Pekingoperensemble als auch durch den Kontakt mit den nationalen Minderheiten auf dem Land:

她不仅背唱民歌和戏曲唱段，还力图深入理解民族艺术的优异之处。因此，她的作品与民族音乐传统有着密不可分的血缘关系。³²⁴

„Sie kann nicht nur Volkslieder und Opernarien auswendig singen, sie ist auch äußerst bemüht, die Besonderheiten der nationalen Kunst tief zu verstehen. Daher haben ihre Stücke und die Traditionen der Nationalmusik eine nicht trennbare verwandtschaftliche Beziehung.“

In diesem Zusammenhang führt Wang den Einsatz des aus der Volksmusik stammenden Prinzips der „Summe der Acht“ (*yuheba* 鱼合八) an, ohne jedoch näher darauf einzugehen, an welchen Stellen dieses Prinzip im Stück *Duo Ye* auftritt.

Lediglich zwei Notenbeispiele präsentiert Wang, um die beiden sich gegenüberstehenden Themen der Komposition zu illustrieren. Das erste Notenbeispiel ist der Anfang, das musikalische Thema, das auf die *Dong*-Minderheit zurückgeht, als zweites Beispiel zeigt Wang ein Thema aus dem Mittelteil des Stücks, das seinen Ursprung in der Musik der Pekingoper hat. Dies deutet Wang programmatisch: Der Anfang der Komposition repräsentiert den „Ya Duo Ye“ Gesang der *Dong*-Minderheit, das im *Adagio*-Teil hinzutretende Pekingoperthema die Welt Pekings.³²⁵ Übertragen stehen die Themen für die Begegnung eines aus Peking angereisten Gastes in Guizhou. Diese Deutung entspricht jener Chen Yis, wie sie sie im Aufsatz „Tradition and Creation“ später selbst festhält.³²⁶

Der Artikel Wang Anguos bietet so einen wertvollen Einblick in die musikästhetische Denkweise der 1980er Jahre in China. Diese war verknüpft mit Bildern, Programmen und der Vorstellung einer Einheit zwischen Komponistin und Werk. Dass das Stück Chen Yis jedoch auch noch andere Deutungen zulässt, zeigen die späteren Publikationen zu *Duo Ye*, die darüberhinausgehende Verknüpfungen offenlegen.

³²⁴ Ebd., S. 23.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Chen Yi: »Tradition and Creation.« (67-68/2002), S. 61.

2.5.3.3 Spätere Schriften: *Duo Ye* als Beispiel einer Synthese „westlicher Technik“ und „chinesischer Prinzipien“

Nach den ersten Deutungsversuchen von *Duo Ye* in den 1980er Jahren entstand über die Zeit eine Fülle an Sekundärliteratur, die sich produktiv mit Chen Yi im Allgemeinen und *Duo Ye* im Speziellen auseinandersetzte. Der Aspekt der Synthese „westlicher“ und „chinesischer“ Kompositionsmittel bildete dabei häufig den Ausgangspunkt der Überlegungen. Besonders ausgeprägt ist dieser in der Dissertation Li Xiaoles *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models*.³²⁷ Li versucht, die chinesischen und die westlichen Elemente und Einflüsse in *Duo Ye* deutlich zu trennen.

Dazu zählt Li auf der „chinesischen“ Seite die Philosophie und die Verwendung des *Yin* und *Yang*-Prinzips (*yinyang* 阴阳), die Idee von Natürlichkeit und Spontaneität sowie das chinesische Konzept von *Yue* 乐, welches übersetzt „Musik“ bedeutet, aber nicht nur Musik, sondern alle Künste umfassen kann. Schließlich führt sie die „bildhafte Denkweise“ (*xingxiang siwei* 形象思维) Chen Yis beim Komponieren von *Duo Ye* an, die typisch sei für die Werke chinesischer Komponisten.

Als „westlichen“ Einfluss nennt Li vor allem die Komponisten Béla Bartók und Igor Strawinsky. Dabei greift sie in der Analyse meist Passagen heraus und ordnet sie jeweils der einen oder der anderen Seite zu. So schreibt Li Xiaole über einen rhythmischen Abschnitt im *Allegro*-Teil:

„The rhythms in the second part of the Allegro feature a hemiola (eighth triplet in the treble part against two eighths in the bass part mm. 30-31) and syncopated dotted rhythms (mm. 47-49). The hemiola resembles a hemiola passage in Stravinsky's *Rite of Spring*; the syncopated and dotted rhythms present the patterns in Chinese percussion ensembles“.³²⁸

Auf diese Weise nebeneinandergestellt wirken die Zuschreibungen leicht eindimensional, denn die *Hemiolen* und die *Synkopen* betreffend wären sicher auch andere Vorbilder denkbar gewesen als Strawinsky und chinesische Schlagzeugensembles. So verfolgt die Arbeit zwar das Ziel, in *Duo Ye* Formen der Synthese „östlicher“ und

³²⁷ Li Xiaole: *Chen Yi's Piano Music. Chinese Aesthetics and Western Models*.

³²⁸ Ebd., S. 189.

„westlicher“ Elemente aufzudecken, sie bleibt jedoch meist auf der Ebene des Benennens und Zuordnens stehen.

Einen Schwerpunkt auf die chinesischen Einflüsse setzt Shen Chia-Chings Arbeit *The Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi*. Darin werden ebenfalls zunächst grundlegende Prinzipien chinesischer Musik herausgestellt, um sie anschließend mit den Kompositionen Chen Yis *Duo Ye* und *Ba Ban* 八版 aus dem Jahr 1999 in Verbindung zu bringen. Die Analyse beinhaltet neben Prinzipien der Melodiebildung, Harmonik und Notation auch musikphilosophische Aspekte, wie die Verbindung der Musik zum *Buch der Riten* (*Liji* 礼记) und dem *Buch der Lieder* (*Shijing* 诗经). Shen Chia-Ching legt den Fokus also bewusst auf *chinesische* Ausdrucksweisen in den Werken Chen Yis und weniger auf den Aspekt einer möglicherweise vorherrschenden Form der Synthese.

Lai Yun-Hui bespricht *Duo Ye* aus der Perspektive des (Klavier-)Interpreten bzw. der Klavierinterpretin.³²⁹ Lai berücksichtigt ausdrücklich spieltechnische Aspekte des Stücks und bespricht im Detail die Bewegungsabläufe und pianistischen Schwierigkeiten einzelner Abschnitte. Aber auch die „klassische“ musikalische Analyse im zweiten Teil ist aufschlussreich. Darin bezieht Lai sich auf motivische Verwandtschaften, Zahlenverhältnisse sowie weitere kompositionstechnische Besonderheiten. Ihre Analyse trägt übersichtlich die bis dahin verfügbaren, unmittelbar am Notentext orientierten musikanalytischen Überlegungen zusammen und erweitert diese um einige neue Gedanken.

Abschließend sei darüber hinaus noch die musikalische Analyse Li Songwens erwähnt, die auf Tonhöhenklassen, *pitch-class sets*, zurückgreift und so intervallische Strukturen, die dem Werk zugrunde liegen, numerisch abbildet.³³⁰

Bei den bisherigen Schriften zu *Duo Ye* fehlt es jedoch bisweilen an Kontextualisierungen, das heißt an einer stärkeren Berücksichtigung der zeithistorischen Umstände, unter denen

³²⁹ Lai Yun-Hui: The analysis and interpretation of three selected piano pieces by Chen Yi, S. 14-36.

³³⁰ Li Songwen: East meets West, S. 31ff.

Duo Ye entstanden ist, und einer überzeugenden Deutung der Integration musikalischer Prinzipien der Musik der *Dong*.

2.5.3.4 Musikalische Analyse

Anhand des Notentextes von *Duo Ye* lassen sich einige kompositionstechnische und strukturelle Prinzipien aufzeigen, welche Aufschluss über Chen Yis Denken als Komponistin geben, ohne dabei in Plattitüden wie „Ost trifft West“ verfallen zu müssen. Die Prinzipien umfassen insbesondere

1. die Entwicklung der Musik aus motivischen Zellen heraus, die für das gesamte Stück von Bedeutung sind,
2. die äußerst variabel gestaltete Rhythmik und Metrik,
3. die rationale Strukturierung von bestimmten Abschnitten des Werkes, häufig durch die Anwendung von Zahlenproportionen.

Zunächst ist festzuhalten, dass die musikalische Form des Stücks uneindeutig ist. Sie wurde bisher als Annäherung an die Sonatenform,³³¹ „sectional form“³³² oder auch rhapsodische Form³³³ beschrieben. Folgende Übersicht zeigt das Stück unter Berücksichtigung der Tempovorgaben der Komponistin, die bis auf den Anfang mit den formalen Einschnitten identisch sind:

Abschnitt	A	B	C	D	E	F	G
Takt	1-27	28-70	71-72	73-114	115	116-133	134-178
Tempo-angabe	<i>Largo, Allegro</i>	(weiterhin) <i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Vivo con animato</i>

Tabelle 7: Formübersicht von Chen Yis *Duo Ye*

³³¹ Ebd., S. 32; Wendy W.-K. Lee: »Chinese Musical Influences, Western Structural Techniques. The Compositional Design of Chen Yi's *Duo Ye*« (01/2009), S. 3.

³³² Qing N. Feeken: The complete solo piano works of Chen Yi, S. 23.

³³³ Li Xiaole: Chen Yi's Piano Music. Chinese Aesthetics and Western Models, S. 185ff.

Tatsächlich lassen sich die einzelnen Abschnitte von *Duo Ye* einfügen in das Modell der Sonatenform mit den Abschnitten A und B als Exposition, C und D als Durchführung, dem Abschnitt E als Rückführung, F als Reprise und G als Coda.³³⁴ Allerdings passt der Einsatz des Pekingopernthemas in Sektion C nicht besonders gut zu dieser Deutung, da an dieser Stelle in der Sonatensatzform kein neues Thema vorgesehen ist. Das Thema lässt sich zwar aus den thematisch-motivischen Elementen des Anfangs ableiten und würde damit das Kriterium einer Durchführung als verarbeitendes, entwickelndes Moment im Mittelteil der Komposition erfüllen, dieses besitzt allerdings auch eine ausgeprägte Eigenständigkeit, was einer Deutung als Beginn der Durchführung eher entgegensteht. Sinnvoll erscheint es, von einem an die Sonatenform angelehnten, sektionalen Formmodell auszugehen, wie es Shen Chia-Ching tut.³³⁵

2.5.3.4.1 Thematisch-motivische Variationen und Entwicklungen

Musikalisch auffallend an *Duo Ye* ist zunächst die konsequente thematisch-motivische Entwicklung, die von einer motivischen Zelle am Anfang ausgeht. Die „Ursprungszelle“ besteht aus dem Intervall der kleinen Terz e¹-cis¹. Sie wird jedoch sogleich erweitert zu einer Dreitongruppe, bestehend aus einer nun aufwärts gerichteten kleinen Terz und großer Sekunde (d-e-g). Diese beiden Tongruppen nennt Chen Yi selbst „Material a“ und „b“.³³⁶

³³⁴ Li Songwen: East meets West, S. 32.

³³⁵ Shen Chia-Ching: The Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi, S. 42 Dabei wird thematisches Material relativ frei in den unterschiedlichen Sektionen verwendet.

³³⁶ Chen Yi: »Tradition and Creation.« (67-68/2002), S. 61.

Duo Ye

for Piano

CHEN YI

Duration: c.6'

Abbildung 67: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, Beginn³³⁷

Material a und b stammen aus der „Ya Duo Ye“-Melodie der *Dong*-Minderheit, die Chen Yi auf einer Feldforschungsreise in Guizhou aufgezeichnet hatte. Auch in dieser zeigt sich eine Variation von Material b (fis¹-e¹-cis¹) als Weiterführung von Material a (kleine Terz e¹-cis¹):

Abbildung 68: „Ya Duo Ye“-Melodie³³⁸

Li Songwen bezeichnet das, was die Komponistin selbst „Material b“ nennt als *pitch class set* 0-2-5 mit den Tönen d-e-g als P-0 Form und sieht darin die motivische Basis des Stücks angelegt.³³⁹ Tatsächlich lässt sich dieses Material in unterschiedlichen Ausprägungen und Varianten über das gesamte Werk hinweg nachverfolgen. Am Anfang

³³⁷ Chen Yi: *Duo Ye* for Piano, King of Prussia: Theodore Presser 2000.

³³⁸ Abbildung Chen Yi: »Tradition and Creation.« (67-68/2002), S. 61.

³³⁹ Li Songwen: *East meets West*, S. 32.

kommt es beinahe in jedem Takt vor. Varianten bilden hier etwa der Krebs der Töne (T. 3), Transponierungen (T. 13), Alterierung einzelner Töne (T. 9–10), Umkehrungen der Intervalle, wie die von oben kommende große Sekunde fis^1-e^1 statt d^1-e^1 (T. 10) und derlei mehr. In komprimierter und kombinierter Form finden sich einige Möglichkeiten in Takt 12:



Abbildung 69: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, T. 8-12

Hier befindet sich in der unteren Stimme eine vertikale Schichtung von Material b mit den Tönen H-cis-e plus A als Erweiterung. In der rechten Hand erscheinen horizontal die Töne $g^1-e^1-d^1$ als Krebs des Motivs. Auch die Konzentration auf die Intervalle der kleinen Terz und der Sekunde ist hier zu erkennen.

Im Abschnitt B erscheint das motivische Material des Anfangs vor allem in verschiedenen rhythmischen und dynamischen Ausprägungen. Außerdem kommt es häufig zu einer Umkehr der Reihenfolge, in welcher die Töne erscheinen und zu kleinen Abweichungen der Intervalle. So erscheint Material b in Takt 28 nicht als $g^2-f^2d^2$, sondern $g^2-fis^2d^2$. In der horizontalen Linie ab Takt 30 sind zweiter und dritter Ton des Motivs vertauscht, in Takt 32 die erste und zweite Note:



Abbildung 70: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier T. 27–34

In Abschnitt C bildet sich aus dem Motiv gar ein ganz neues Thema, das Chen Yi selbst als Material c bezeichnet:³⁴⁰

³⁴⁰ Chen Yi: »Tradition and Creation.« (67-68/2002), S. 62.

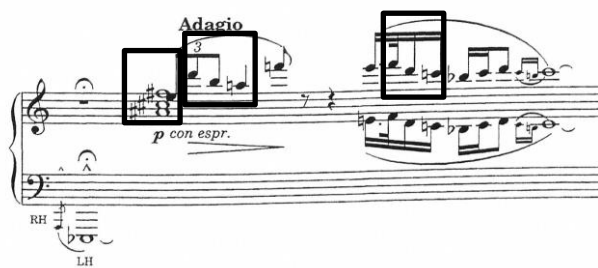


Abbildung 71: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, T. 71, „Pekingoperthema“

Auch hier bildet das Motiv des Anfangs einen integralen Bestandteil sowohl in seiner horizontalen als auch in seiner vertikalen Ausprägung. Auf der dramaturgisch-programmatischen Ebene gelingt Chen Yi hiermit eine Verbindung der klanglichen Welt Guizhous, die mit dem Zitat am Anfang aufgerufen wird, und der Welt Pekings, denn Material c ist an eine Melodie der Pekingoper angelehnt.

Die Art des Komponierens, in der ein „Grundmotiv“ variiert wird, bringt für das gesamte Stück einen gewissen motivischen Zusammenhalt mit sich und bis zum Ende von Abschnitt C herrscht ein weitgehend homogenes Klangbild vor.

Dies ändert sich ab Abschnitt D, wo auf der motivischen Ebene nun eine sich taktweise wiederholende Zwölftonabfolge C-des-b-fis-g-F-a-es¹-D-e-h-gis beginnt,³⁴¹ die die Motive des Anfangs zunächst zu verlassen scheint. Tatsächlich erklingt jedoch auch innerhalb der zwölftönigen Linie im Bass das Anfangsmotiv durch.

Auch in der Oberstimme prägt es die Melodie von Abschnitt D, allerdings verfremdet durch die markante Rhythmik, die Dehnung der mittleren Note d³ und die Oktavierung der ersten Note e²:



Abbildung 72: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, T. 73–76

³⁴¹ In der Verbindung von Pekingoperthema und Zwölftonabfolge sieht Li Xiaole eine Synthese westlicher und chinesischer musikalischer Ausdrucksweisen. Siehe Li Xiaole: *Chen Yi's Piano Music. Chinese Aesthetics and Western Models*, S. 204.

Innerhalb des von Zerfallsprozessen geprägten Abschnitts kommt es in den höheren Stimmen, die jeweils mit der kleinen Terz beginnen, zu zahlreichen Reminiszenzen an den Anfang. Interessant ist vor allem der reprisenhafte Einsatz des Anfangs in Abschnitt F, wo das Wechselspiel der Stimmen harmonisch erweitert und in überdimensionaler und gewichtiger Form wiederkehrt:

The image displays a musical score for the piece 'Duo Ye' by Chen Yi. It features three systems of music. The top system is a piano part with a 'Meno mosso' tempo marking and a 'ff' dynamic. It includes a triplet of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The middle system is a vocal line with the lyrics '„Ya Duo Ye“' in a box. A specific melodic phrase is highlighted with a black box. The bottom system continues the piano accompaniment with complex rhythmic patterns and chords.

Abbildung 73: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, T. 116–123

Im Wechsel zwischen rechter und linker Hand des Klaviers knüpft Chen Yi an die „Ya Duo Ye“ Melodie des Anfangs an. Es ist jedoch keine notengetreue Reprise, sondern vielmehr eine weitere Variation, die mit den über mehrere Oktaven reichenden Akkorden einen wuchtigen Charakter besitzt.

Daraus entwickelt sich der furiose Schlussteil des Stücks, in dessen Sechzehntelnoten man immer wieder das Material b des Anfangs durchhören kann. Zum Schluss von *Duo Ye* erscheint noch einmal verklärend das Pekingoperthema, welches von der „Urzelle“ des Anfangs, der kleinen Terz, zu einem abrupten Ende geführt wird:

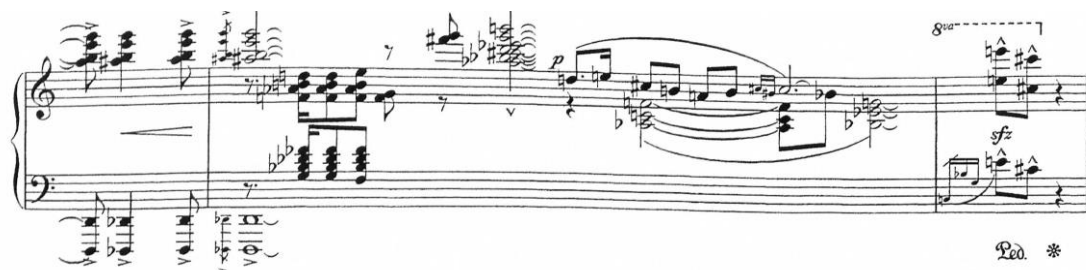


Abbildung 74: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, Schluss

2.5.3.4.2 *Rhythmik und Metrik*

Die rhythmische und metrische Ebene ist im Werk Chen Yis mit den zahlreichen Taktwechseln, den synkopischen und polyrhythmischen Elementen sehr variabel gestaltet. Sie verleiht dem Stück seinen tänzerischen und oftmals nach vorne drängenden Charakter. Die rhythmische Ebene dient bei Chen Yi unter anderem dazu, Passagen der Ordnung bzw. Unordnung sowie der Beschleunigung bzw. Verlangsamung zu erzeugen. Schon am Anfang setzt Chen Yi die Sopranstimme und die antwortende Stimme in der linken Hand nicht nur rhythmisch unterschiedlich aus, sie wechselt auch stets zwischen einem langsamen und einem schnellen Tempo.³⁴² Hinzu kommen die rasch aufeinander folgenden Wechsel der Taktart, die in der chinesischen Klaviermusik bis dahin unüblich waren.

Wie auf der melodisch-motivischen Ebene werden am Anfang einige Elemente vorgestellt, die prägend für die rhythmische Ausgestaltung des gesamten Stücks sind. So ist es der Wechsel aus kurzer und langer Note, der die Terz des Anfangs markiert und auch in späteren Einsätzen in variierten Relationen wieder vorkommt:

³⁴² Li Songwen: *East meets West*, S. 40.



Abbildung 75: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, T. 27–42.

Im Verlauf kommt es zu Diminutionen der einzelnen Notenwerte und einer Veränderung des Verhältnisses zwischen kurzer und langer Note im Vergleich zum Beginn, wo das Verhältnis 1:2 ist.

Ein weiteres Element des Anfangs sind die sich verschiebenden Akzente innerhalb der Zählzeiten der Takte. Diese kommen später zumeist in jenen Passagen vor, in denen Sechzehntelläufe das Notenbild prägen, wie in der Coda am Schluss des Stücks. Dort wird in der Bassstimme jedes sechste Sechzehntel betont, wohingegen sich die rechte Hand nach den Taktschwerpunkten des zwei-Viertel-Takts richtet:



Abbildung 76: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, T. 150–160

Ein wichtiges Moment der Komposition sind Beschleunigungen und Verlangsamungen der „rhythmischen Bewegung“. Beschleunigung wird häufig durch eine Veränderung von „geraden“ zu „ungeraden“ Rhythmen erzeugt. So ruft der Einsatz der Triolen in T. 30

bzw. Sechstolen in T. 69 gleichsam eine Beschleunigung der musikalischen Bewegung hervor. Im Falle der Sechstolen erscheint der anschließend kontrastierende *Adagio*-Teil mit dem Pekingoperthema umso ruhiger und tatsächlich „aus einer anderen musikalischen Welt“:

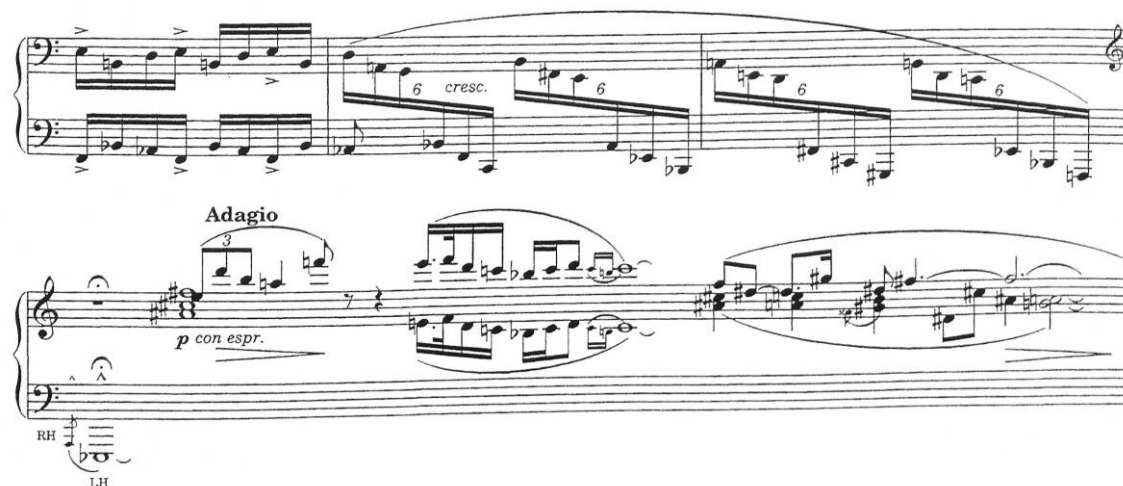


Abbildung 77: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, T. 68–71

Auch der Wechsel zwischen rhythmisch geordneten und ungeordneten Abschnitten prägt das Stück. Abschnitte, die in rechter und linker Hand parallel und rhythmisch „geordnet“ beginnen, verschieben sich über die Zeit, so dass interessante neue rhythmische Kombinationen und Überlagerungen entstehen.

Die Art, in der Chen Yi die Überlagerungen und Verschiebungen einsetzt, war bis in die 1980er Jahre hinein in China unüblich. *Duo Ye* vereint sowohl tänzerische, nach vorne drängende als auch statische, zurückgenommene Abschnitte.

2.5.3.4.3 Zahlenverhältnisse als strukturierende Elemente

In *Duo Ye* bezog sich Chen Yi auf Prinzipien aus traditionellen Formen chinesischer Musik, ohne die im ursprünglichen Kontext damit verbundenen Klangcharakteristika zwangsläufig zu übernehmen. Zwei traditionelle chinesische Grundprinzipien sind in *Duo Ye* vorherrschend: Das Prinzip der „Goldenen Olive“ (*jin ganlan* 金橄榄) sowie das Prinzip „Summe der Acht“ (*yuheba* 鱼合八), das punktuell ebenfalls in Qu Xiaosongs *Mong Dong* und Luo Zhongrongs *Zweitem Streichquartett* aus dem Jahr 1985

Verwendung fand.³⁴³ Beide Prinzipien bauen auf einer Art der Symmetrie auf, die sich auf zwei oder mehrere Abschnitte der Musik bezieht. Das Prinzip der „Summe der Acht“ besagt, dass bei zwei Stimmen im Wechsel die Summe der Zählheiten der beiden Stimmen immer dieselbe Zahl ergibt, in diesem Fall 8. Mögliche Kombinationen, um die „Summe der Acht“ zu erreichen, wären beispielsweise 1+7, 3+5 oder 6+2:

Zählheit 1	Zählheit 2	Summe
1	7	8
2	6	8
3	5	8
4	4	8
5	3	8
6	2	8
7	1	8

Tabelle 8: Prinzip der „Summe der Acht“

Chen Yi setzte dieses Prinzip an verschiedenen Stellen in *Duo Ye* ein, wenn Stimmen im Wechsel spielen. Dies ist am Anfang des Stücks der Fall, wo die Summe der Viertelheiten zwischen rechter und linker Hand jeweils 11 ergibt:

³⁴³ Vgl. Frank Kouwenhoven: »Mainland China's New Music (III). The Age of Pluralism« (05/1992), S. 83-85.

Duo Ye
for Piano

CHEN YI

Duration: c.6' 3 + 8 6 + 5

Largo (♩ = 40) *ad lib.* **Allegro** (♩ = 120) *ad lib.* **in tempo**

8 + 3

Abbildung 78: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, T. 1–16

Im Verlauf des Stücks finden sich verschiedene weitere Stellen, an denen Zahlenverhältnisse eine Rolle spielen. Insbesondere das Prinzip der „Goldenen Olive“, das eine Sonderform der „Summe der Acht“ darstellt, lässt sich an einigen Stellen nachweisen. Das Prinzip besagt, dass die Zählheiten in der Summe zunächst zunehmen, dann wieder abnehmen, so dass man sich die Form einer Olive mit einer „dicken“ Mitte dabei vorstellen kann.

Dieses Prinzip findet sich in *Duo Ye* im Abschnitt B ab Takt 72 in der Bassstimme wieder.³⁴⁴

³⁴⁴ Vgl. Lai Yun-Hui: The analysis and interpretation of three selected piano pieces by Chen Yi, S. 27.

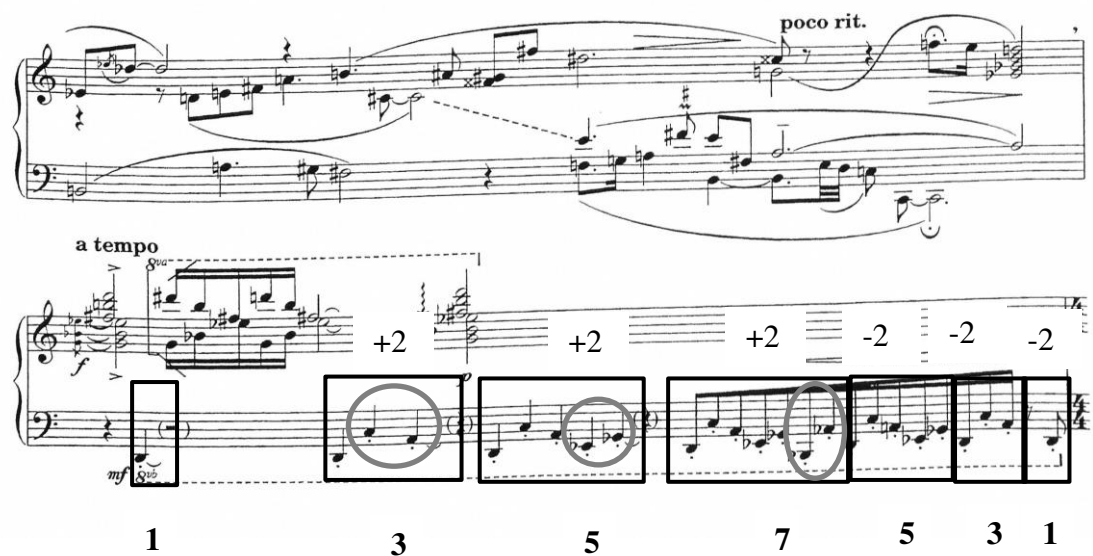


Abbildung 79: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, T. 71–72³⁴⁵

Das Prinzip der „Goldenen Olive“ an dieser Stelle lässt sich in Tabellenform wie folgt abbilden:

Zähleinheit 1	Zähleinheit 2	Summe
1	0	1
1	2	3
3	2	5
5	2	7
3	2	5
1	2	3
1	0	1

Tabelle 9: Prinzip der „Goldenen Olive“

Gleichzeitig findet bei Chen Yi eine auskomponierte Beschleunigung statt, die ihren Höhepunkt nicht bei den 7 Zähleinheiten in der Mitte der „Goldenen Olive“ erreicht, sondern im letzten Drittel der Phrase.

Ein anderes Beispiel für den Einsatz von Zahlen und Proportionen findet sich in Abschnitt D, wo die Oberstimme an Zähleinheiten abnimmt, während die Unterstimme zunimmt. Gleichzeitig ist die Summe der Zähleinheiten der Ober- und Unterstimme abnehmend:

³⁴⁵ Siehe auch: Shen Chia-Ching: *The Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi*, S. 48.

The image shows a musical score for the piano piece 'Duo Ye' by Chen Yi. It consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The score is annotated with several boxes and numbers representing rhythmic units. At the top, a sequence of boxes contains the numbers 7, 2,5, 5, and 3, with plus signs between them. Below the right-hand staff, there are boxes containing the numbers 3, 4, 1, and 5, also with plus signs. The left-hand staff has several measures boxed in, with some containing the number 3. Dynamics markings include 'rit.' (ritardando), 'Meno mosso', and 'ff' (fortissimo). There are also markings for 'Rit.' and 'L.' (Lento) in the right-hand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Abbildung 80: Chen Yi, *Duo Ye*, Klavier, T. 116-119³⁴⁶

In Tabellenform zeigt sich deutlich die abnehmende Gesamtsumme der Zählheiten der im Wechsel gehaltenen Stimmen:

Zählheit 1	Zählheit 2	Summe
7	2,5	9,5
5	3	8
3	4	7
1	5	6

Tabelle 10: In der Summe abnehmende Zahlenkombinationen

Verschiedene weitere Zahlenverhältnisse in *Duo Ye* sind bekannt,³⁴⁷ allerdings wurden diese vor allem als Beispiel für die Verwendung „chinesischer Elemente“ in der Musik Chen Yis angeführt.

Tatsächlich verwendete Chen Yi die Zahlenproportionen als Formvorlagen, in die sie alle möglichen Materialien einfügen konnte. Damit löste sie sich von dem ursprünglichen Klang der chinesischen Volksmusik, übernahm jedoch ein wesentliches Element daraus – die Zahlenproportionen – zur Generierung von Strukturen, die auch im Kontext ihrer Klavierkomposition *Duo Ye* anwendbar waren. Durch die Verwendung der Proportionen

³⁴⁶ Siehe ebd., S. 52.

³⁴⁷ In jüngster Vergangenheit zusammengefasst durch Lai Yun-Hui: The analysis and interpretation of three selected piano pieces by Chen Yi, S. 14-36.

zwischen den Stimmen erzeugte sie eine Struktur, die einerseits die zeitliche Dauer festlegte, in ihrer konkreten Ausgestaltung hingegen frei blieb. Diese Art der Abstraktion war im Kontext chinesischer Kunstmusik bis dahin selten anzutreffen und zeugt von einem gereiften Verständnis sowohl der chinesischen Volksmusik als auch der Kompositionsmethoden der westlichen Avantgarde – man erinnere sich nur an die Arbeit mit Zahlenverhältnissen in den späten Werken Sofia Gubaidulinas.

2.5.3.5 Deutung: Erklingende, erzählende oder strukturierende Volksmusik

In *Duo Ye* lassen sich verschiedene Ebenen der Rezeption folkloristischer chinesischer Musik aufzeigen. Dabei zeugt Chen Yis Umgang mit den Materialien von einer deutlichen Abstraktionsleistung. In einem Interview betont Chen Yi:

„I did not directly use the ready-made Chinese traditional musical materials or tunes, but found the interest, enjoyment and characteristics from them. I applied a new point of view and new compositional techniques to create new music.“³⁴⁸

Dies bekräftigend konstatiert auch Zhang Que:

„Der Versuch der chinesischen Avantgarde, zum unverfremdeten Volkstümlichen, nämlich zum Ursprünglichen zurückzuführen, zielt nicht, wie bislang gewöhnlich, auf eine präzisere Wiedergabe des Originalen ab, sondern vielmehr auf dessen aktivierende neue Entdeckung und Aktualisierung.“³⁴⁹

Tatsächlich lässt sich Chen Yis Umgang mit folkloristischem Material als „Entdeckung und Aktualisierung“ trefflich beschreiben. Man könnte auch von einer „Interpretation“ durch die Komponistin im Kontext des Pekinger Konservatoriums sprechen. Dies geschieht in *Duo Ye* auf verschiedene Weise:

1. durch die Übertragung der „Ya Duo Ye“-Melodie auf das Klavier mit der Konsequenz einer klanglichen, aber auch kontextuellen Umdeutung,
2. durch die Verwendung der „Ya Duo Ye“-Melodie als motivisches Material, das immer wieder neu variiert erscheint,

³⁴⁸ Chen Yi zitiert nach: Shen Chia-Ching: *The Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi*, S. 21.

³⁴⁹ Zhang Que: *Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas: die musikalische Avantgarde der achtziger Jahre*, S. 95.

3. durch die Arbeit mit aus der Volksmusik abgeleiteten Zahlenverhältnissen als Prinzip der Erzeugung von Strukturen.

Ist bei Qu Xiaosongs Einsatz der menschlichen Stimme in *Mong Dong* eine klangfarbliche Annäherung an die Gesänge aus Südchina festzustellen, so fehlt dem Bezug Chen Yis in *Duo Ye* jene klangliche Unmittelbarkeit. Mit der Wahl des Klaviers setzte Chen Yi vor Beginn der Komposition gewisse Grenzen innerhalb eines Möglichkeitenraums.

Zwar betonen einige Rezensenten die akkurate Übertragung bestimmter chinesischer Elemente auf das Instrument Klavier,³⁵⁰ was die Klangfarben und die Wiedergabe von Zwischentönen betrifft, dabei verkennen diese jedoch, dass das Klavier in *Duo Ye* eine Annäherung an die klangliche Welt der Volksmusik kaum leisten kann. Die feinen *Glissandi* und melodische Schwankungen des „Ya Duo Ye“-Liedes sowie die speziellen Klangfarben der Pekingoper sind in der Klavierfassung in das temperierte System des Instruments eingepasst. Um sich der chinesischen Volksmusik bzw. der Pekingoper auf einer abstrakten Ebene anzunähern, musste Chen Yi auf andere Mittel zurückgreifen. So kompensiert am Anfang die rhythmische und metrische Ebene des Stücks jene melodische „Zähmung“ des volkstümlichen Gesangs, wozu die häufigen Takt- und Tempowechsel, die unregelmäßigen Akzente, aber auch der häufige Einsatz synkopischer und sich gegeneinander verschiebender Rhythmen zählen, die sich auch in der chinesischen Volksmusik finden lassen.

Auf der anderen Seite bietet das Klavier Möglichkeiten, die ein Volksmusikensemble nicht bereitzustellen vermag. Durch die Anknüpfung an den im Westen vertrauten Klang des Instruments, das auch in China in den 1980er Jahren bereits an Popularität gewonnen hatte, konnte Chen Yi ein breiteres Publikum erreichen und auf internationale Aufführungen hoffen. Dabei war sie nicht angewiesen auf ein ganzes Ensemble oder asiatische Instrumentalisten.

Als zweiter Aspekt, der Chen Yis Interpretation von Volksmusik zeigt, soll die Verwendung der „Ya Duo Ye“-Melodie als musikalisches Material angeführt werden. In

³⁵⁰ Wendy W.-K. Lee: »Chinese Musical Influences, Western Structural Techniques. The Compositional Design of Chen Yi's *Duo Ye*« (01/2009), S. 4.

Duo Ye zitierte die Komponistin dieses nicht als Ganzes in seiner ursprünglichen Form, sondern setzte es stückweise – gleichsam über den Umweg einer zweiten Stimme – zusammen.

Aus der Melodie verwendete Chen Yi in der Komposition nur eine „Abkürzung“, das „Material b“, das die melodische Essenz des Stücks in sich trägt. Dieses setzte sie in *Duo Ye* vielfältigen Variationen aus und ließ es in verschiedenen Formen auftreten, so dass ihr Umgang damit auf die thematisch-motivische Arbeit westlicher Kunstmusik verweist. Dies unterscheidet *Duo Ye* gleichzeitig von früheren Klavierkompositionen aus China, in welchen die Übernahme folkloristischer Elemente zumeist bedeutete, eine längere pentatonische Melodie auszubreiten und in westliche funktionsharmonische Strukturen einzubinden.

Auch ihr Umgang mit den Zahlenverhältnissen der verschiedenen Formen chinesischer Volksmusik unterscheidet Chen Yi von früheren chinesischen Komponisten. Die Prinzipien der „Goldenen Olive“ und der „Summe der Acht“ bilden einen Rahmen, der es Chen Yi ermöglicht, unterschiedliche Materialien und musikalische Motive darin einzupassen, ohne dass der strukturelle Zusammenhalt verloren geht. Die Formen der Volksmusik dienen ihr als strukturbildendes Prinzip, das nicht an die klangliche Ausprägung der Volksmusik, sondern an dahinterstehende Logiken anknüpft.

2.5.4 Chen Yis Klavierkompositionen als Beispiel für die verschwimmenden kulturellen Grenzen der 1980er Jahre

Innerhalb der späten 1970er bis in die mittleren 1980er Jahre lässt sich eine Entwicklung der Kompositionsprinzipien und musikästhetischen Vorstellungen Chen Yis feststellen. Waren die frühen Werke der Komponistin noch angelehnt an die musikalische Sprache der Revolutionsstücke, die Chen Yi während ihrer Zeit im Pekingopernensemble kennen lernte, so zeigte sich spätestens in *Duo Ye* ein individuellerer Umgang mit chinesischen musikalischen Traditionen, sowohl mit jener der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts als auch mit der chinesischen Volksmusik. Das Klavier diente Chen Yi dabei als Instrument, auf dem sie sich von Kindheit an auszudrücken vermochte. Anders als bei Qu Xiaosong, der am Zentralen Konservatorium für Musik in Peking das Klavierspiel von Grund auf erlernen musste, gehörte es von Beginn an zum musikalischen Erfahrungshorizont Chen

Yis. In den 1980er Jahren war die Komponistin Teil einer neuen bürgerlichen Klasse Chinas, für die das Klavier ein wichtiges Repräsentationsobjekt darstellte.

Chen Yis Hauptwerke der 1970er und 1980er Jahre für Klavier stellen die Grenzen von „Eigenem“ und „Fremdem“ in Frage. Sie waren Teil einer Entwicklung, in der das Klavier in China vermehrt als das „Eigene“, „Vertraute“ wahrgenommen wurde, die Ethnien hingegen als das zwar *eigentlich* kulturell Nähere, aber zumindest in den Städten doch zunehmend „Fremde“, „Andere“.

Chen Yi als Komponistin und ihre Werke sind Ausdruck dieser beginnenden Verschiebung und Teil eines größeren Trends, der dadurch gekennzeichnet war, dass sich weltweit betrachtet „Zentrum“ und „Peripherie“, „Kern“ und „Rand“ zunehmend schwerer benennen ließen.³⁵¹

³⁵¹ Björn Heile: »Weltmusik and the globalization of New Music«, in: Björn Heile (Hg.), *The modernist legacy. Essays on new music*, Burlington, VT: Ashgate 2009, S. 152-182, hier S. 154.

3 Transformation und Überwindung von „Eigenem und Fremdem“

Es zeigen sich bei den drei für diese Arbeit zentralen Komponisten Qu Xiaosong, He Xuntian und Chen Yi sowie in den Diskussionen eine Reihe von Prozessen, die – auch auf politischer Ebene – stellvertretend für größere Entwicklungen Chinas stehen.³⁵² Die Komponisten befinden sich in den 1980er Jahren nicht – wie häufig verkürzt dargestellt – in einem dualistischen Spannungsfeld, in dem sich „Ost“ und „West“ sowie „Tradition“ und „Moderne“ wie Gegensätze gegenüberstehen,³⁵³ sondern in einer weitaus komplexeren Situation, in welcher Lokales und Globales auf neue Weise ineinandergreifen und verschiedene Kontexte sich kaum noch sinnvoll voneinander trennen lassen.³⁵⁴

Diese Entwicklung zeichnete sich in China schon im Verlauf des 20. Jahrhunderts ab. So war die neoromantische Musik der Maozeit bereits gekennzeichnet durch spezifische Formen der Synthese europäischer und chinesischer Musikformen, wodurch die Frage nach „eigenen“ und „fremden“ Traditionen nicht erst für die *xinchao*-Komponisten schwer beantwortbar wurde. Die neoromantische Musik der Lehrergeneration an den Konservatorien gehörte für die *xinchao*-Komponisten der 1980er Jahre ebenso zum „eigenen“ Erfahrungshorizont wie die Musik von Johannes Brahms oder die vielfältigen Genres chinesischer Volksmusik.

Wenig beachtet wurde bisher die Tatsache, dass gerade die neoromantische Musik der Maozeit bisweilen ungebrochen in die 1980er Jahre hineinreichte. So lässt sich am *Violinkonzert* Du Mingxins aus dem Jahr 1982 nachvollziehen, auf welche Weise die ältere Generation in der Lage war, mit dem Genre und den vielen „westlichen“ Vorbildern

³⁵² Auf politischer Ebene seien hier nochmals die „Kampagne gegen geistige Verschmutzung“ 1983 sowie die „Kampagne gegen bürgerliche Liberalisierung“ 1986 und 1987 genannt, die jeweils die Ergebnisse der Diskussionen in den musikalischen Zeitschriften massiv beeinflussten.

³⁵³ Vgl. hierzu: Frederick Lau: »Fusion or fission. The paradox and politics of contemporary Chinese avant-garde music«, in: Yayoi U. Everett/Frederick Lau (Hg.), *Locating East Asia in Western art music*, Middletown: Wesleyan University Press 2004, S. 23-29. Lau plädiert für die verstärkte Berücksichtigung sozialer Kontexte und kulturpolitischer Hintergründe bei der musikalischen Analyse von Kompositionen, insbesondere bei jenen aus dem asiatischen Raum.

³⁵⁴ Dies drückte bereits Robert Robertson prominent aus in seiner Wortneuschöpfung der „Glokalisierung“. Siehe Roland Robertson: »Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«, in: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 192-220.

der klassisch-romantischen Musik einerseits und der unmittelbar zurückliegenden chinesischen Vergangenheit andererseits umzugehen.

Die neoromantischen Werke bilden den Schlüssel für ein ganzheitliches Verständnis der chinesischen Kunstmusik und erweitern auf interessante Weise einen global dominierenden musikalischen Kanon „Klassischer Musik“. ³⁵⁵ An ihnen zeigt sich überdies eine Form der Kontinuität, welche die Zäsuren, Brüche und Erneuerungen der Zeit nach 1976 überdauerte.

Erst die *xinchao*-Komponisten vermochten es, dieses Erbe künstlerisch zu erneuern. Denn was die jüngeren Komponisten, nachdem sie sich ein Stück weit von ihren Lehrern abgegrenzt hatten, auszeichnete, war eine neue kompositorische Radikalität. Experimente mit der menschlichen Stimme, mit verschiedenen Kompositionstechniken und der Mut zum „Unverfälschten“ prägten ihre Werke nach 1983.

Das Ensemblewerk *Mong Dong* von Qu Xiaosong ist ein Beispiel für die neue Art des Radikalismus und Eklektizismus, wie sie sich bei ihnen in den 1980er Jahren herausbildete. Es ist geprägt von unterschiedlichen lokalen und globalen Kontexten, die Verweise reichen, wie diese Arbeit zeigt, von der Musik George Crumbs – und damit der westlichen Avantgardemusik – über die Stimmhaftigkeit der Gesänge der nationalen Minderheit *Miao* bis hin zur Pekinger Filmwelt. Zwar legte der Komponist selbst in der Darstellung seiner Werke den Fokus vor allem auf den Aspekt „natürlicher“ Ausdrucksweisen und auf die Verbindung *Mong Dongs* zur Musik der *Miao* und prägte damit eine „chinesische“ Erzählweise, allerdings ist es vor allem das Zusammenspiel der verschiedenen Kontexte in *Mong Dong*, welches das Werk bedeutsam werden lässt für die chinesische Kunstmusik der 1980er Jahre. Lokale und globale Kontexte vermischen sich untrennbar im Entstehungsprozess und in der letztendlichen Gestalt des Werks.

Tatsächlich hielten alle drei der in dieser Arbeit thematisierten *xinchao*-Komponisten in ihren Interviews größtenteils an einer gedanklichen Trennung von „Eigenem“ und „Fremdem“ fest, in ihren Werken hingegen transzendierten sie diese vermeintlichen

³⁵⁵ Für eine kritische Reflexion des „klassischen“ Kanons vgl. Klaus Pietschmann/Melanie Wald: Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte: ein Handbuch, München: edition text+kritik 2013.

Entitäten. Hieran zeigt sich die Leistung von Kunst als Reflexionsmedium, innerhalb dessen Essentialismen auf einer tiefen Ebene hinterfragt werden, Grenzen verschwimmen und Neues geschaffen werden kann. Möglicherweise konnten gerade im Medium Musik die Themen kultureller Differenz und Transkulturalität verhandelt und damit das ausgedrückt werden, was auf der Ebene der Sprache – aufgrund ihrer stärkeren Unmittelbarkeit – von den Komponisten nicht gesagt werden konnte, wollte oder durfte.

Ende der 1980er Jahre, die gleichzeitig den zeitlichen Rahmen dieser Arbeit markieren, gingen viele Komponisten ins Ausland und sollten nicht mehr dauerhaft nach China zurückkehren. Damit begann ein neuer Abschnitt der „chinesischen“ Kunstmusik, der im erweiterten „globalen Kontext“ noch einmal ganz neue Dimensionen kultureller Verflechtung und Durchdringung mit sich brachte.

4 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Die fünf chinesischen Modi (<i>diao shi</i> 调式).....	37
Abbildung 2: Drei erweiterte pentatonische Modi mit dem gleichen klanglichen Ergebnis	38
Abbildung 3: Erweiterung pentatonischer Skalen und deren Harmonisierung	40
Abbildung 4: Harmonisierung des Volkslieds <i>Der seidene Vorhang</i> (<i>Xiu chuanglian</i> 绣窗帘)	41
Abbildung 5: He Zhanhao und Chen Gang, <i>Butterfly Lovers</i> , Violine und Orchester, T. 12–16	44
Abbildung 6: Du Mingxin, <i>Violinkonzert</i> , Violine und Orchester, Ziffer A–A+12.....	51
Abbildung 7: Du Mingxin, <i>Violinkonzert</i> , Violine und Orchester, Ziffer C+3–C+16...	52
Abbildung 8, Du Mingxin, <i>Violinkonzert</i> , Violine und Orchester, Ziffer H+6–I	54
Abbildung 9: Qu Xiaosong, <i>The Mountain</i> , Beginn.....	88
Abbildung 10: Qu Xiaosong, <i>Berglied</i> , Violoncello und Klavier, Beginn	91
Abbildung 11: Qu Xiaosong, <i>Bergmädchen</i> , Violine und Klavier, Beginn	94
Abbildung 12: Qu Xiaosong, <i>Bergmädchen</i> , Solovioline, T. 4.....	95
Abbildung 13: Qu Xiaosong, <i>Bergmädchen</i> , Solovioline, T. 33–36.....	96
Abbildung 14: Qu Xiaosong, <i>Bergmädchen</i> , Solovioline und Klarinette, T. 58–63.....	97
Abbildung 15: Qu Xiaosong, <i>Bergmädchen</i> , Solovioline und Blechbläser, T. 109–112	97
Abbildung 16: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Bariton, Beginn.....	105
Abbildung 17: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Percussion, Solo-Bariton, Streicher (als Sänger), T. 150–154	106
Abbildung 18: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Piccoloflöte T. 3–10.....	108
Abbildung 19: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Einsatz der Streicher T. 20–24.....	108
Abbildung 20: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Piccoloflöte, Oboe und Klarinette, T. 56–66.....	109
Abbildung 21: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Streicher und Schlagwerk T. 39–43.....	109
Abbildung 22: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Piccoloflöte, Oboe und Klarinette T. 91–102.....	110
Abbildung 23: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Piccoloflöte, Oboe, Klarinette, Schlagwerk, T. 165–169	111
Abbildung 24: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Streicher T. 187–191.....	112
Abbildung 25: George Crumb, <i>Ancient Voices of Children</i> , Beginn	115
Abbildung 26: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Solobariton, Beginn	115
Abbildung 27: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Schlagwerk, Streicher, T. 20–24.....	116
Abbildung 28: George Crumb, <i>Ancient Voices of Children</i> , Ende des Sologesangs ...	116
Abbildung 29: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Oboensolo, T. 90–95.....	117
Abbildung 30: George Crumb, <i>Ancient Voices of Children</i> , Oboensolo	117
Abbildung 31: Steinmalereien der <i>Wa-Minderheit</i>	120
Abbildung 32: Figuren im Zeichentrickfilm <i>Der wilde Ochse und der Hirte</i>	120
Abbildung 33: Qu Xiaosong, <i>Mong Dong</i> , Streicher, Takt 20.....	121
Abbildung 34: Zeichentrickfilm, <i>Der wilde Ochse und der Hirte</i> , Schlusszene	122
Abbildung 35: He Xuntian, <i>Dabo River Caprice</i> , T. 1–3.....	139
Abbildung 36: He Xuntian, <i>Dabo River Caprice</i> , <i>Konghou</i> 箜篌, T. 2.....	140
Abbildung 37: He He Xuntian, <i>Dabo River Caprice</i> , <i>Hengxiao</i> 横箫, T. 1–2	140
Abbildung 38: He Xuntian, <i>Dabo River Caprice</i> , <i>Hengxiao</i> 横箫, T. 7–13	141

Abbildung 39: He Xuntian, <i>Dabo River Caprice</i> , Streichinstrumente und <i>Konghou</i> 箜篌, T. 10–13	141
Abbildung 40: He Xuntian, <i>Dabo River Caprice</i> , Streichinstrumente, T. 17–22	142
Abbildung 41: He Xuntian, <i>Dabo River Caprice</i> , Holzblas- und Zupfinstrumente, T. 45–52	142
Abbildung 42: He Xuntian, <i>Dabo River Caprice</i> , Streichinstrumente, T. 215–220	143
Abbildung 43: <i>Bangdi</i> 帮笛 und <i>Zhongyin guan</i> 中音管, T. 241–248.....	144
Abbildung 44: He Xuntian, <i>Dabo River Caprice</i> , Volkschor, T. 349–362.....	144
Abbildung 45: Skalen R3 und R4 von <i>Sounds of Nature</i>	157
Abbildung 46: He Xuntian, <i>Sounds of Nature</i> , Beginn	159
Abbildung 47: Tan Dun, <i>On Taoism</i> , Sänger, Beginn.....	160
Abbildung 48: He Xuntian, <i>Sounds of Nature</i> , angeblasenen Tonkrüge der Spieler 3–7, Partiturseite 1	161
Abbildung 49: He Xuntian, <i>Sounds of Nature</i> , <i>Dizi</i> 笛子, <i>Zheng</i> 箏 und <i>Sanxian</i> 三线, Partiturseite 2.....	162
Abbildung 50: He Xuntian, <i>Sounds of Nature</i> , Rhythmusinstrumente, Partiturseite 4	163
Abbildung 51: He Xuntian, <i>Sounds of Nature</i> , Schlaginstrumente, <i>Zheng</i> 箏, <i>Ruan</i> 阮 und <i>Dizi</i> 笛子, Partiturseite 5	164
Abbildung 52: He Xuntian, <i>Sounds of Nature</i> , Gesang, <i>Bangdi</i> 邦笛, <i>Zheng</i> 箏, Partiturseite 10.....	165
Abbildung 53: He Xuntian, <i>Four Dreams</i> , Streichinstrumente und elektrische <i>Erhu</i> 二 胡, T. 7–14.....	170
Abbildung 54: He Xuntian, <i>Four Dreams</i> , elektrische <i>Erhu</i> , T. 14	171
Abbildung 55: He Xuntian, <i>Four Dreams</i> , elektrische <i>Erhu</i> , T. 14.....	171
Abbildung 56: He Xuntian, <i>Four Dreams</i> , Streichinstrumente, T. 50–56	173
Abbildung 57: He Xuntian, <i>Four Dreams</i> , elektrische <i>Erhu</i> 二胡 und Sreichinstrumente, Takt 100–105.....	173
Abbildung 58: He Xuntian, <i>Four Dreams</i> , Streichinstrumente, T. 122–129	174
Abbildung 59: He Xuntian, <i>Four Dreams</i> , Streichinstrumente und Aerophone, T. 187–192	175
Abbildung 60: He Xuntian, <i>Four Dreams</i> , Streichinstrumente, T. 267–270	176
Abbildung 61: He Xuntian, <i>Four Dreams</i> , Tubafon und Glocken, T. 340–345	176
Abbildung 62: Chen Yi, <i>Variations on „Awariguli“</i> , Klavier, T. 1–28.....	183
Abbildung 63: Ursprüngliche Melodie des Awariguli-Themas	184
Abbildung 64: Chen Yi, <i>Variations on „Awariguli“</i> , Klavier, T. 95–100.....	185
Abbildung 65: Li Zili, <i>Fisherman’s harvest song (Fengshou yuge</i> 丰收渔歌), Violine und Klavier, Beginn.....	187
Abbildung 66: Chen Yi, <i>Fisherman’s Song</i> , Violine und Klavier, Beginn.....	189
Abbildung 67: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, Beginn	198
Abbildung 68: „Ya Duo Ye“-Melodie	198
Abbildung 69: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, T. 8–12.....	199
Abbildung 70: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier T. 27–34	199
Abbildung 71: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, T. 71, „Pekingoperthema“	200
Abbildung 72: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, T. 73–76	200
Abbildung 73: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, T. 116–123	201
Abbildung 74: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, Schluss	202
Abbildung 75: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, T. 27–42.	203

Abbildung 76: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, T. 150–160	203
Abbildung 77: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, T. 68–71	204
Abbildung 78: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, T. 1–16	206
Abbildung 79: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, T. 71–72	207
Abbildung 80: Chen Yi, <i>Duo Ye</i> , Klavier, T. 116–119	208

5 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Formübersicht von Du Mingxins <i>Violinkonzert (Xiaotiqin xiezouqu 小提琴协奏曲)</i>	50
Tabelle 2: Frühe Kompositionen Qu Xiaosongs	86
Tabelle 3: „Klanganweisungen“ in Qu Xiaosongs <i>Bergmädchen</i>	93
Tabelle 4: Formübersicht von Qu Xiaosongs <i>Mong Dong</i>	107
Tabelle 5: Besetzung <i>Sounds of Nature (Tianlai 天籁)</i>	152
Tabelle 6: Formale und zeitliche Gliederung von <i>Sounds of Nature</i>	161
Tabelle 7: Formübersicht von Chen Yis <i>Duo Ye</i>	196
Tabelle 8: Prinzip der „Summe der Acht“	205
Tabelle 9: Prinzip der „Goldenen Olive“	207
Tabelle 10: In der Summe abnehmende Zahlenkombinationen	208

6 Literaturverzeichnis

6.1 Deutsch- und englischsprachige Quellen

- Andrews, Julia F./Gao Minglu: »The avant-garde's challenge to official art«, in: Deborah Davis/Richard Kraus/Barry Naughton et al. (Hg.), *Urban spaces in contemporary China. The potential for autonomy and community in post-Mao China*, Cambridge, New York: Cambridge University Press 1995, S. 221-278.
- Baum, Richard: »The road to Tiananmen. Chinese politics in the 1980s«, in: Roderick MacFarquhar (Hg.), *The politics of China. The eras of Mao and Deng*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 337-467.
- Beck, Ulrich (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.
- Bekker, Paul: *Neue Musik (= Gesammelte Schriften, Bd. 3)*, Stuttgart u. a.: Deutsche Verlags-Anstalt 1923.
- Bernard, Marie-Hélène: *Les compositeurs chinois au regard de la mondialisation artistique: résider-résonner-résister*, Paris: Université Paris-Sorbonne 2011.
- Bernstein, Thomas P.: *Up to the mountains and down to the villages. The transfer of youth from urban to rural China*, New Haven: Yale University Press 1977.
- Born, Georgina/Hesmondhalgh, David: »Introduction. On difference, representation and appropriation in music«, in: Georgina Born/David Hesmondhalgh (Hg.), *Western music and its others. Difference, representation, and appropriation in music*, Berkeley: University of California Press 2000, S. 1-58.
- : *Western music and its others. Difference, representation, and appropriation in music*, Berkeley: University of California Press 2000.
- Callicott, J. B./Ames. Roger T. (Hg.): *Nature in Asian traditions of thought. Essays in environmental philosophy (= SUNY series in philosophy and biology)*, Albany: State University of New York Press 1989.
- Chan Hing-Yan: »Syncretic Traditions and Western Idioms: Composers and Works«, in: *The Garland encyclopedia of world music. East Asia. China, Japan, and Korea*, New York: Routledge 2002, S. 345-352.
- Chang, Peter M.: *Chou Wen-chong. The Life and Work of a Contemporary Chinese-born American Composer*, Oxford: The Scarecrow Press 2006.
- Chen Ching-Yi: *Musical Hybridity: Guoyue (National Music) and Chinese Orchestra in Taiwan*, Sheffield: The University of Sheffield 2012.

- Chen Qing'en: »The Repertoire of the Modern Chinese Orchestra: Experiment or Falsification?«, in: Helen Woo (Hg.), *New Music in China and the C. C. Liu Collection at the University of Hong Kong*, Hong Kong: Hong Kong University Press 2005, S. 23-30.
- Chen Xi: *Chinese Piano Music. An Approach to Performance*, Baton Rouge: Louisiana State University 2012.
- Chen Yi: »Tradition and Creation.«, in: *Current Musicology* (67-68/2002), S. 59-72.
- Chen Zhao: *Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien: Universität Wien 2013.
- Cheung, Joys H. Y.: *Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918-1937*, Ann Arbor: University of Michigan 2008.
- Chien Shan-Ken: *The Butterfly Lovers' Violin Concerto by Zhanhao He and Gang Chen*, Lawrence: University of Kansas 2014.
- Crumb, George: »Music: Does it have a future?«, in: *The Kenyon Review* (02/03/1980), S. 115-122.
- Davis, Deborah/Kraus, Richard/Naughton, Barry et al. (Hg.): *Urban Spaces in Contemporary China. The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China* (= Woodrow Wilson Center series), Cambridge, New York: Cambridge University Press 1995.
- Deng Xiaoping: »Speech at the Opening Ceremony of the National Conference of Science, 18 March 1978«. Ins Englische übersetzt durch Robert Maxwell, in: Robert Maxwell (Hg.), *Deng Xiaoping. Speeches and Writings. Second expanded edition*, Oxford, New York: Pergamon 1984, S. 40-53.
- : »Speech Greeting the Fourth Congress of Chinese Writers and Artists, 30 October 1979«. Ins Englische übersetzt durch Robert Maxwell, in: Robert Maxwell (Hg.), *Deng Xiaoping. Speeches and writings. Second expanded edition*, Oxford, New York: Pergamon 1984, S. 78-84.
- Everett, Yayoi U./Lau, Frederick (Hg.): *Locating East Asia in Western art music*, Middletown: Wesleyan Univeristy Press 2004.
- Feeken, Qing N.: *The complete solo piano works of Chen Yi. A recording, analysis, and interpretation*, Tempe: Arizona State University 2012.

- Geist, Beate: Die Modernisierung der chinesischen Kultur. Kulturdebatte und kultureller Wandel im China der 80er Jahre (= Mitteilungen des Instituts für Asienkunde Hamburg, Band 263), Hamburg: Institut für Asienkunde 1996.
- Gong Hong-Yu: »Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911-1949«, in: *New Zealand Journal of Asian Studies* (10/2/2008), S. 38-69.
- Gottlieb, Roger S. (Hg.): *The Oxford handbook of religion and ecology*, Oxford, New York: Oxford University Press 2006.
- Han Kuo-Huang: »The modern Chinese orchestra«, in: *Asian Music* (11/1/1979), S. 1-43.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: Weigel 1854.
- Heile, Björn (Hg.): *The modernist legacy. Essays on new music*, Burlington, VT: Ashgate 2009.
- : »Weltmusik and the globalization of New Music«, in: Björn Heile (Hg.), *The modernist legacy. Essays on new music*, Burlington, VT: Ashgate 2009, S. 152-182.
- Hiekel, Jörn P.: »A Close Relationship between Music and Nature: Concepts of Cultural Identity in the Music of Toshio Hosokawa«, in: Oh, Hee Sook (Hg.), *Contemporary music in East Asia*, Seoul: National University Press 2014, S. 167-180.
- Hiekel, Jörn P./Utz, Christian (Hg.): *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: J. B. Metzler; Imprint: J. B. Metzler 2016.
- Hijiya-Kirschner, Irmela: *Was heißt: japanische Literatur verstehen? Zur modernen japanischen Literatur und Literaturkritik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.): *The invention of tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.
- Jiang Yimin: „Große Musik ist tonlos“. Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-daoistischen Musikästhetik. Mit einem Ausblick auf die Idee der absoluten Musik in der Musikästhetik der deutschen Frühromantik (=Europäische Hochschulschriften), Bern: Peter Lang 1994.
- Kang, Monica: *Post-tonal affinities in piano works of Bartok, Chen, and Crumb* (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, Band 48), Frankfurt am Main: PL Academic Research, Imprint of Peter Lang GmbH 2016.
- Kim Jin-Ah (Hg.): *Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer*, Berlin: Ries & Erler 2014.

- : »Musik und Kulturtransfer. Ideen zu einem musikwissenschaftlichen Forschungsbereich«, in: Kim Jin-Ah (Hg.), *Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer*, Berlin: Ries & Erler 2014, S. 9-56.
- Klein, Richard: *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2014.
- Kouwenhoven, Frank: »Mainland China's new music (I). Out of the desert«, in: *CHIME* (02/1990), S. 58-93.
- : »Composer Tan Dun. The ritual fire dancer of mainland China's new music«, in: *China Information* (06/03/1991), S. 1-24.
- : »Mainland China's new music (II). Madly singing in the mountains«, in: *CHIME* (02/1991), S. 42-75.
- : »Mainland China's New Music (III). The Age of Pluralism«, in: *CHIME* (05/1992), S. 76-134.
- Kraus, Richard C.: *Pianos and politics in China. Middle-class ambitions and the struggle over western music*, New York: Oxford University Press 1989.
- : *The Party and the Arty in China. The New Politics of Culture*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2004.
- Lai, Eric C. K.: *The music of Chou Wen-chong*, Farnham u. a.: Ashgate 2009.
- Lai Yun-Hui: *The analysis and interpretation of three selected piano pieces by Chen Yi. Duo Ye, Ba Ban, Ji-Dong-Nuo*, Baton Rouge: Louisiana State University 2017.
- Lau, Frederick: »Individuality and Political Discourse in Solo ‚Dizi‘ Compositions«, in: *Asian music: journal of the Society for Asian Music* (27/01/1996), S. 133-152.
- : »Fusion or fission. The paradox and politics of contemporary Chinese avant-garde music«, in: Yayoi U. Everett/Frederick Lau (Hg.), *Locating East Asia in Western art music*, Middletown: Wesleyan University Press 2004, S. 23-29.
- Lee, Wendy W.-K.: »Chinese Musical Influences, Western Structural Techniques. The Compositional Design of Chen Yi's *Duo Ye*«, in: *iSCI: The Composer's Perspective* (01/2009), S. 1-5.
- Leese, Daniel: *Die chinesische Kulturrevolution 1966-1976* (= C. H. Beck Wissen, Band 2854), München: Verlag C.H. Beck 2016.
- Li Shu: *A study of the piano works of Chu Wanghua, with an emphasis on Six Preludes*, Kansas City: University of Kansas 2015.

- Li Songwen: East meets West. Nationalistic elements in selected piano solo works of Chen Yi, Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services 2006.
- Li Xiaole: Chen Yi's Piano Music. Chinese Aesthetics and Western Models, Hawaii: University of Hawaii 2003.
- Li Yan: »音乐人生与音乐教育。王安国访谈录 [Ein Leben für die Musik und eine Pädagogik für die Musik. Transkription eines Interviews mit Wang Anguo]«, in: *Renmin yinyue* (06/2019), S. 9-13.
- Li Zehou/Samei, Maija: The Chinese aesthetic tradition, Honolulu: University of Hawai'i Press 2010.
- Liu Ching-chih: A critical history of new music in China, Hong Kong: The Chinese University Press 2010.
- Locke, Ralph P.: Music and the exotic from the Renaissance to Mozart, Cambridge: Cambridge University Press 2015.
- MacFarquhar, Roderick (Hg.): The politics of China. The eras of Mao and Deng, Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Mao Tse-Tung: Reden bei der Aussprache in Yenan über Literatur und Kunst. Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur 1967.
- Maxwell, Robert (Hg.): Deng Xiaoping. Speeches and writings. Second expanded edition (= Leaders of the world), Oxford, New York: Pergamon 1984.
- McCormick, Barrett L.: Political Reform in Post-Mao China. Democracy and Bureaucracy in a Leninist State, Berkeley u. a.: University of California Press 1990.
- Melvin, Sheila/Cai Jindong: Rhapsody in red. How western classical music became Chinese, New York: Algora 2004.
- Menzel, Stefan: Hōgaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 87), Hildesheim u. a.: Olms 2015.
- Miller, James: »Daoism and Nature«, in: Roger S. Gottlieb (Hg.), The Oxford handbook of religion and ecology, Oxford, New York: Oxford University Press 2006, S. 220-235.
- Mittler, Barbara: Dangerous tunes. The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949 (= Opera sinologica, Band 3), Wiesbaden: Harrassowitz 1997.

- : A continuous revolution. Making sense of Cultural Revolution culture (= Harvard East Asian monographs, Band 343), Cambridge, Massachusetts: Harvard University Asia Center 2012.
- Oh, Hee Sook (Hg.): Contemporary music in East Asia, Seoul: National University Press 2014.
- : »Preface«, in: Oh, Hee Sook (Hg.), Contemporary music in East Asia, Seoul: National University Press 2014, S. I-IX.
- Osterhammel, Jürgen: »Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860-1930«, in: Geschichte & Gesellschaft (38/01/2012), S. 86-132.
- Parkes, Graham: »Human/Nature in Nietzsche and Taoism«, in: J. B. Callicott/Ames. Roger T. (Hg.), Nature in Asian traditions of thought. Essays in environmental philosophy, Albany: State University of New York Press 1989, S. 79-98.
- Pietschmann, Klaus/Wald, Melanie: Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte: ein Handbuch, München: edition text+kritik 2013.
- Provine, Robert C./Tokumaru, Yoshihiko/Witzleben, J. L. (Hg.): The Garland encyclopedia of world music. East Asia. China, Japan, and Korea (= The Garland encyclopedia of world music, Band 07), New York: Routledge 2002.
- Qiao Jianzhong: »Folk Song in China«, in: Robert C. Provine/Yoshihiko Tokumaru/J. L. Witzleben (Hg.), The Garland encyclopedia of world music. East Asia. China, Japan, and Korea, New York: Routledge 2002, S. 149-156.
- Rao, Nancy Y.: »Hearing pentatonicism through serialism: integrating different traditions in Chinese contemporary music«, in: Perspectives of new music (40/02/2002), S. 190-231.
- Reich, Willi: Alexander Tcherepnin, Bonn: M. P. Belaieff 1970.
- Revers, Peter: Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 41), Stuttgart: Steiner 1997.
- Robertson, Roland: »Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«, in: Ulrich Beck (Hg.), Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 192-220.
- Schimmelpenninck, Antoinet: Chinese folk songs and folk singers. Shan'ge traditions in southern Jiangsu, Leiden: CHIME Foundation 1997.

- Shen Chia-Ching: *The Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi*, Tallahassee: Florida State University 2011.
- Strauß, Dietmar (Hg.): *Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Teil 1. Historisch-kritische Ausgabe*, Mainz u. a.: Schott 1990.
- Strohm, Reinhard (Hg.): *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project (= SOAS Musicology Series)*, London u. a.: Routledge 2018.
- Taylor, Timothy D.: *Beyond exoticism. Western music and the world*, Durham u. a.: Duke University Press 2007.
- Tsui Yingfai: »Ensembles: The Modern Chinese Orchestra«, in: Robert C. Provine/Yoshihiko Tokumaru/J. L. Witzleben (Hg.), *The Garland encyclopedia of world music. East Asia. China, Japan, and Korea*, New York: Routledge 2002, S. 227-232.
- Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 51)*, Stuttgart: Steiner 2002.
- : *Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz (= Musik.theorien der Gegenwart, Band 01)*, Saarbrücken: Pfau 2007.
- : »Introduction. Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music since the 1960s and the role of Musicology«, in: Hee Sook Oh (Hg.), *Contemporary music in East Asia*, Seoul: National Univ. Press 2014, S. 3-30.
- : *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts (= Musik und Klangkultur)*, Bielefeld: transcript 2014.
- : »Verflechtungen und Reflexionen. Transnationale Tendenzen neuer Musik seit 1945«, in: Jörn P. Hiekel/Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: J. B. Metzler; Imprint: J. B. Metzler 2016, S. 135-154.
- Wang Jing: *High culture fever. Politics, aesthetics, and ideology in Deng's China*, Berkeley: University of California Press 1996.
- Witzleben, J. L.: »Ensembles: Jiangnan Sizhu«, in: Robert C. Provine/Yoshihiko Tokumaru/J. L. Witzleben (Hg.), *The Garland encyclopedia of world music. East Asia. China, Japan, and Korea*, New York: Routledge 2002, S. 223-226.
- Wohlfart, Günter/Schumacher, Stephan: *Zhuangzi. Das Buch der daoistischen Weisheit*, Stuttgart: Reclam 2003.

- Wong Hoi-Yan: »Diversified Twelve-note Techniques in the Music of Luo Zhongrong«, in: *The Musicology Review* (07/2011), S. 161-197.
- Woo, Helen (Hg.): *New Music in China and the C. C. Liu Collection at the University of Hong Kong*, Hong Kong: Hong Kong University Press 2005.
- Xi Qiang: *Chinese music and musical instruments*, Shanghai: Shanghai Press/Better Link Press 2011.
- Xiang He: *Selected works for violin and piano by Chen Yi. Western influences on the development of her compositional style*, Lincoln, Nebraska: The University of Nebraska 2010.
- Yiwen Ouyang: *Westernization, Ideology and National Identity in 20th-century Chinese Music*, London 2012.
- Young, Kar F. S.: »The Possibility of Authenticity: Sounding Socialist China in the Buddha Machine«, in: Hee Sook Oh (Hg.), *Contemporary music in East Asia*, Seoul: National University Press 2014, S. 267-285.
- Yung, Bell: »Chinese Music Journals«, in: *CHIME* (02/1990), S. 52-57.
- Zhang Que: *Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas: die musikalische Avantgarde der achtziger Jahre*, Hamburg: Musikalienhandlung Wagner 1992.
- Zhang Shi-gu: *Chinese and Western influences upon piano music in China*, Tucson: The University of Arizona 1993.
- Zhou Jinmin: *New Wave Music in China*. Baltimore: University of Maryland 1993.
- Zhu Shirui: *Entstehung und Entwicklung moderner professioneller chinesischer Musik und ihr Verhältnis zum eigenen Erbe und zum westlichen Einfluß (= Berichte aus der Musikwissenschaft)*, Aachen: Shaker 2000.

6.2 Chinesischsprachige Quellen

- A Cheng: »无标题 [Ohne Titel]«, in: *Renmin yinyue* (06/1986), S. 22.
- Cai Meng/Xu Hongshuai: »五线谱响人生路。雨润桃李细无声——记音乐理论家、教育家王安国教授 [Musiknoten erklingen als Lebensweg. Der Regen bereichert die Stille der Schüler – Erinnerung an den Musiktheoretiker und -pädagogen Prof. Wang Anguo]«, in: *Journal of Nanjing Arts Institute. Music & Performance* (03/2010), S. 171-174 und 185.

- Cai Liangyu: »中国需要认识世界·世界需要认识中国 [China muss die Welt kennen – die Welt muss China kennen]«, in: Zhongguo yinyuexue (03/1986), S. 132-133.
- Chen Daming: »瞿小松及混合室内乐《MongDong》 [Qu Xiaosongs ‚Mong Dong‘ für gemischtes Kammerensemble]«, in: Xinghai yinyue xueyuan xuebao (04/2002), S. 39-41.
- Chen Kai: »苗族音乐元素在瞿小松两部作品中的运用 [Verwendung von Materialien der Musik der Miao in zwei Werken von Qu Xiaosong]«, in: Beifang yinyue (11/2013), S. 6.
- Chen Yiwen: 追寻现代性和自我意识：中国 80 年代严肃音乐研究 [Searching for Modernity and Self-Consciousness: A Study of China's Serious Music in 1980s], Masterarbeit, National Chi Nan University 2013.
- Chen Yun: »路标？路障？略论民族风格、革命传统在当前音乐新潮创作中的理论与实践 [Wegweiser? Wegsperrung? Eine Diskussion über Nationalstil und die Tradition der Revolution in Theorie und Praxis in den aktuellen Kompositionen der Neuen Welle]«, in: Renmin yinyue (03/1987), S. 42.
- Cong Qun: »展开向苏联音乐学习的热潮 [Entfaltung einer Massenkampagne in Bezug auf das Studium russischer Musik]«, in: Renmin yinyue (03/1950), S. 6-10.
- Dai Jiafang: »面临挑战的反思——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化 [Konfrontiert mit der Herausforderung, noch einmal zu überdenken – Diskussion über Entfremdung und Gegenentfremdung, ausgehend von der Musik der Neuen Welle]«, in: Yinyue yanjiu (01/1987), S. 44-55.
- Deng Xiaoping: »在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞一九七九年十月三十日 [Begrüßungsrede beim 4. Kongress der chinesischen Schriftsteller und Künstler am 13. November 1979]«, in: Renmin yinyue (11/1979), S. 2-5.
- Du Boxing: »十二音体系作曲技法简介 [Eine einfache Erläuterung der Zwölftontechnik]«, in: Jiaoxiang (01/1985), S. 33-46.
- Fan Zuyin: »就《Mong Dong》致瞿小松 [Über Qu Xiaosongs ‚Mong Dong‘]«, in: Zhongyang yinyuexueyuan xuebao (01/1987), S. 94-97.
- : »民族性、时代性、可解性及其他 [Nationalcharakter, zeitgenössischer Charakter, Lösbarkeit und Weiteres]«, in: Renmin yinyue (04/1987), S. 23-25.

- Gao Minglu: 中国当代美术史 1985–1986 [*Eine Geschichte der aktuellen chinesischen Kunst 1985–1986*], Shanghai: Shanghai renmin chubanshe 1991.
- Gao Niya: »苗族音乐元素在现代音乐创作中的运用 [Verwendung von Materialien aus der Musik der Miao in zeitgenössischer Musik]«, in: Da wutai (12/2014), S. 160-161.
- Gu Youmei: »瞿小松及其混合室内乐《Mong Dong》新探 [Neue Untersuchung von Qu Xiaosongs ‚Mong Dong‘ für gemischtes Kammerensemble]«, in: Xi’an yinyuexueyuan xuebao (04/2014), S. 43-46.
- Hanslick, Eduard: 论音乐的美 [Vom Musikalisch-Schönen], Peking: Renmin yinyue chubanshe 1980.
- He Fang: »如何写好战士歌曲 [Wie man gute Soldatenlieder schreibt]«, in: Renmin yinyue (01/1950), S. 12-13.
- He Gansan: »什么是音乐美学——音乐美学的对象问题初探 [Was ist musikalische Ästhetik – Erste Erforschung der Fragen musikalischer Ästhetik]«, in: Zhongyang yinyuexueyuan xuebao (03/1981), S. 51-57.
- Hu Jingbo: »关于陈怡和她的创作及教学（上） [Chen Yis Kompositionen und ihr Unterricht (I)]«, in: Shenyang yinyuexueyuan xuebao (03/2007), S. 138-142.
- Jin Zhaojun: »从“新潮”论争看音乐介质观之分歧 [Verschiedene Sichtweisen auf den Wert von Musik (abgeleitet) aus der Diskussion um die ‚Neue Welle‘]«, in: Zhongguo yinyuexue (04/1988), S. 97-101.
- Ju Enhui: »从小提琴协奏曲《梁祝》想到的几个问题 [Einige Fragen ausgehend vom Violinkonzert ‚Butterfly Lovers‘]«, in: Renmin yinyue (07/1962), S. 16-17.
- Ju Qihong: »“新潮”音乐的美学来源与流向 [Ursprung und Richtung der Ästhetik der Musik der ‚Neuen Welle‘]«, in: Wenyi yanjiu (01/1988), S. 73-84.
- Lan Guangming: »作品评析。《达勃河随想曲》简析 [Werkbesprechung und -analyse. Eine kursorische Analyse der ‚Dabo River Caprice‘]«, in: Sichuan yinyuexueyuan xuebao /1983), S. 71-73.
- Lan Nan/Yuan Min: »我国现代的音乐创作之路究竟怎么走？ [Welchen Weg sollte die zeitgenössische Musik Chinas letztendlich gehen?]«, in: Yinyue yanjiu (02/1987), S. 3-21.

- Li Yinghai: 汉族调式及其和声 [Die Han-chinesischen musikalischen Modi und ihre Harmonik], Shanghai: Shanghai yishu chubanshe 1959.
- Liang Maochun: 中国当代音乐 1949-1986 [Zeitgenössische Musik Chinas 1949-1986], Shanghai: Shanghai yinyue xueyuan chubanshe 1993.
- Liu Ching-chih (Hg.): 中国新音乐史论集 [Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas], Hong Kong: Xianggang daxue yazhouyanjiuzhongxin 1986.
- : »欧洲音乐传入中国 [Die Einführung europäischer Musik in China]«, in: Liu Ching-chih (Hg.), 中国新音乐史论集 [Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas], Hong Kong: Xianggang daxue yazhouyanjiuzhongxin 1986, S. 1-14.
- : 中国新音乐史论集（1920-1945） [Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas (1920-1945)], Hong Kong: Xianggang daxue yazhouyanjiuzhongxin 1988.
- : 中国新音乐史论集（1946-1976） [Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas (1946-1976)], Hong Kong: Xianggang daxue yazhouyanjiuzhongxin 1990.
- : 中国新音乐史论。增订版 [Eine Geschichte der neuen Musik Chinas. Erweiterte und überarbeitete Auflage], Hong Kong: Xianggang zhongwen daxue chubanshe 2009.
- Liu Ching-chih/Wu Ganbo (Hg.): 中国新音乐试论集。国乐思想 [Aufsatzsammlung zur Geschichte der neuen Musik Chinas. Die Entwicklung chinesischer Musik], Hong Kong: Xianggang daxue yazhouyanjiuzhongxin 1994.
- Liu Xiaowen: »新潮音乐对改革开放以来中国音乐创作的影响 [Der Einfluss der Musik der Neuen Welle auf das musikalische Schaffen in China nach der Politik der Reform und Öffnung]«, in: Yishu luntan (01/2013), S. 68.
- Lü Ji: »中国新音乐的展望 [Hoffnungen für die neue Musik Chinas]«, in: Guangming (01/05/1936), S. 19-37.
- Mao Yuan: »略论汉斯立克的《论音乐的美》 [Eine Diskussion von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘]«, in: Nanjing yishuxueyuan xuebao (04/1982), S. 90-100.
- Pian Yundi: »浅析何训田《梦四则》的电子音乐思维 [Eine Analyse der elektronischen Musik in He Xuntians ‚Four Dreams‘]«, in: Yanzhi keji (78/01/2013), S. 40-45.

- Qiao Lun: »音乐与外部世界的关系 [Die Beziehung zwischen Musik und der äußeren Welt]«, in: Zhongguo yinyuexue (01/1987), S. 70-76.
- Qie Wen: »“新潮”音乐——一段特定的历史文化过程 [Die Musik der ‚Neue Welle‘ – Teil eines bestimmten kulturgeschichtlichen Prozesses]«, in: Yinyue yanjiu (02/1988), S. 102-103.
- Qu Xiaosong: »Mong Dong«, in: Zhongyang yinyuexueyuan xuebao (01/1987), S. 103-128.
- : 音乐闲话 [Plaudern über Musik], Peking: Hainan chubanshe 2010.
- Shang Jiemin: »《Mong Dong》音乐中的自然之美 [Die Schönheit der Natur in der Musik ‚Mong Dongs‘]«, in: Yinyue tiandi (04/2006), S. 57.
- Shu Zechi: »现代技法与中国现代音乐创作 [Moderne Techniken und das gegenwärtige musikalische Schaffen Chinas]«, in: Zhongguo yinyuexue (02/1987), S. 122-133.
- Si Rui: »《Mong Dong》作曲技法谈 [Untersuchung der Kompositionstechniken in ‚Mong Dong‘]«, in: Renmin yinyue (06/1986), S. 23-24.
- : »实验性,任意律,对应法及其它——析《天籁》 [Experimente, Skalen nach eigenen Vorstellungen, das korrespondierende Prinzip und Anderes. Analyse von ‚Sounds of Nature‘]«, in: Renmin yinyue (02/1989), S. 12-13.
- Song Ge: 何训田 RD 作曲法略说 [He Xuntians RD Kompositionsmethode], Shanghai: Shanghai Conservatory of Music 2002.
- Su Fu: »再谈创新和探索 [Eine erneute Besprechung dessen, was es bedeutet, etwas Neues zu komponieren und etwas zu erforschen]«, in: Renmin yinyue (09/1983), S. 12-17.
- Su Ma: »自己是风格的真正源泉——何训田访谈 [Man ist selbst die wahre Quelle eines Musikstils. Ein Interview mit He Xuntian]«, in: Shucheng (03/2004), S. 40-45.
- Sun Chuan: »论音乐音高结构的美学基础——兼及“他律论”与“自律论”在音乐音高基因层次的客观融合 [Eine Diskussion der ästhetischen Grundlagen der Tonhöhenstruktur in der Musik – Eine sachliche Zusammenführung von ‚Funktionalität‘ und ‚Autonomie‘ auf der Ebene der Tonhöhen]«, in: Zhongguo yinyuexue (01/1989), S. 19-33.
- Wang Anguo: »《多耶》与陈怡 [‚Duo Ye‘ und Chen Yi]«, in: Renmin yinyue (07/1986), S. 22-23.

- : »「我们前面的路还很长、很长」青年作曲家新作交流会综述 [„Der Weg, der vor uns liegt, ist noch sehr lang, sehr lang“. Bericht zur Konferenz der neuen Werke junger Komponisten]«, in: Zhongguo yinyuexue (02/1986), S. 117-119.
- : »回顾与思考。我国创作“新潮”纵观 [Rückblick und Reflexion. Untersuchungen zur ‚Neuen Welle‘ im musikalischen Schaffen Chinas]«, in: Zhongguo yinyuexue (01/1986), S. 4-15.
- : »不再为欧洲艺术增加积累。评瞿小松作品音乐会 [Nicht wieder als Erweiterung europäischer Kunst. Rezension eines Konzerts Qu Xiaosongs]«, in: Renmin yinyue (11/1988), S. 14-15.
- : »困·惑·与·困·境——对我国交响音乐创作现状的思考 [Beunruhigt und in einer schwierigen Situation – Überlegungen zur aktuellen Situation des sinfonischen Schaffens in China]«, in: Renmin yinyue (09/1988), S. 6-7.
- : »“新潮”作品研究随感 [Gedanken zur Erforschung der Werke der ‚Neuen Welle‘]«, in: Zhongguo yinyuexue (02/1988), S. 12-14.
- Wang Cizhao (Hg.): 中央音乐学院作曲 77 级 [Die Kompositionsklasse 77 am Pekinger Zentralen Konservatorium für Musik], Peking: Zhongyang yinyuexueyuan chubanshe 2006.
- Wang Guowei: »学,是为了不用。何训田和他的《梦四则》 [Lernen, um es nicht zu nutzen. He Xuntian und seine Komposition ‚Four Dreams‘]«, in: Yinyue shouhaozhe (04/1993), S. 33-35.
- Wang Lisan: »新潮与老根——在香港“第一届中国作曲家乐节”上的专题发言 [Neue Welle und alte Wurzeln – Ein Fachbeitrag zum ‚Ersten Musikfestival chinesischer Komponisten‘ in Hong Kong]«, in: Zhongguo yinyuexue (03/1986), S. 28-41.
- Wang Shizhao: »近访何训田 [Ein Gespräch mit He Xuntian]«, in: Shiting jishu (09/1999), S. 64-66.
- Wang Yin: »何训田访谈录 [Aufzeichnung eines Gesprächs mit He Xuntian]«, in: Gehai mingliu (02/2003), S. 22-23.
- Wang Yuhe: 中国近现代音乐史 [Geschichte zeitgenössischer chinesischer Musik], Peking: Renmin yinyue chubanshe 1984.
- Wang Zhenya: »写在瞿小松交响作品音乐会之后 [Geschrieben nach einem Konzert mit sinfonischen Werken von Qu Xiaosong]«, in: Renmin yinyue (06/1986), S. 21-22.

- : »现代音乐在中国 [Zeitgenössische Musik in China]«, in: Zhongyang yinyuexueyuan xuebao (04/1986), S. 37-40.
- Wang Zhi: 中国现代音乐 1949–1989 [Zeitgenössische Musik Chinas 1949–1989], Peking: Renmin yinyue chubanshe 1991.
- Wei Ting'ge: »我国钢琴音乐创作的发展 [Entwicklung der Klaviermusik Chinas]«, in: Yinyue yanjiu (02/1983), S. 40-51.
- Yang Chen: 何训田创作观念与作曲技法 [He Xuntians Kompositions-konzept und Kompositionstechnik], Shanghai: Shanghai Conservatory of Music 2010.
- Zeng Sujin: »时代·现实·社会责任。当代音乐听众抽样考察报告之一 [Unsere Zeit – aktuelle Situation – Verantwortung gegenüber der Gesellschaft. Ein Bericht über die statistischen Untersuchung zum gegenwärtigen Publikum]«, in: Zhongguo yinyuexue (03/1986), S. 102-103.
- Zhang Hongmo: »评汉斯立克的《论音乐的美》 [Eine Besprechung von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘]«, in: Zhongyang yinyuexueyuan xuebao (04/1981), S. 12-18.
- Zhang Hui (Hg.): 乐谭“新绎杯”中国民族管弦乐获奖作品评析 [Besprechung der preisgekrönten Werke für Chinesisches Orchester], Peking: Renmin yinyue chubanshe 2013.
- Zhang Zeyi: 何训田《梦四则》创作技法初探 [Einführung in die Kompositionstechnik von He Xuntians ‚Four Dreams‘], Shanghai 2009.
- Zhu Shirui: »二十世纪西方音乐中的赋格写作·兼谈赋格创作中的继承与创新 [Fugen in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts. Eine Besprechung der Kontinuitäten und Neuerungen innerhalb der Fugenkompositionen]«, in: Zhongyang yinyuexueyuan xuebao (01/1985), S. 12-25.
- Zi Yin: »一个古老民族的现代表情——重读何训田《达勃河随想曲》 [Ein moderner Ausdruck des alten Nationalen - Relektüre von He Xuntians ‚Dabo River Caprice‘]«, in: Zhang Hui (Hg.), 乐谭“新绎杯”中国民族管弦乐获奖作品评析 [Besprechung der preisgekrönten Werke für Chinesisches Orchester], Peking: Renmin yinyue chubanshe 2013, S. 53-66.

6.3 Internetquellen

Awariguli-Melodie,

www.tom163.net/yuepuku/gequyuepu/yueyoushangchuan/200605/5543.html, zuletzt geprüft am 01.01.2020.

Bradshaw Foundation, Cangyuan Rock Paintings, 1985,

http://www.bradshawfoundation.com/china/vanishing_civilization/page6.php, zuletzt eingesehen am 01.01.2020.

Chen Sanwei, 悍牛与牧童 [Der wilde Ochse und der Hirte], 1984,

https://www.youtube.com/watch?v=Qyb_c-OcQeE, zuletzt geprüft am 01.10.2020.

Duffie, Bruce/Chen Yi: Composer Chen Yi. A Conversation with Bruce Duffie, 2005,

www.bruceduffie.com/chenyi.html, zuletzt geprüft am 01.01.2020.

Kampen, Thomas: China vor 25 Jahren: Liu Binyan und die Kampagne gegen

„bürgerliche Liberalisierung“, https://www.zo.uni-heidelberg.de/sinologie/shan/nl-archiv/2011_NL54.html#3, zuletzt geprüft am 01.01.2020.

Piñeiro, John de Clef/Chen Yi: An Interview with Chen Yi, 2001,

hsumusic.blogspot.com/2012/04/chen-yi-interview-these-are-excerpts.html, zuletzt geprüft am 01.01.2020.

Su Mo: 关于童年的对话 [Gespräch über die Kindheit], 2007,

www.hexuntian.com/comment/?id=133, zuletzt geprüft am 01.01.2020.

Wang Huang: 何训田访谈录 [Aufzeichnung eines Gesprächs mit He Xuntian], 2000,

www.hexuntian.com/comment/?id=131, zuletzt geprüft am 01.01.2020.

6.4 Musikalien

Chen Yi: Fisherman's Song for Violin and Piano, King of Prussia: Theodore Presser 1999.

—: Duo Ye for Piano, King of Prussia: Theodore Presser 2000.

—: Variations on „Awariguli“ for Piano, King of Prussia: Theodore Presser 2011.

Crumb, George: Ancient Voices of Children for Soprano, Boy Soprano, Oboe, Mandolin, Harp, Electric Piano, Percussion, Leipzig, London u. a.: Edition Peters 1970.

He Xuntian: Four Dreams [*Meng size* 梦四则] for Electric Erhu and Orchestra, Shanghai: People's Music Publishing House 2006.

—: Dabo River Caprice [*Dabohe suixiang qu* 达勃河随想曲] for Chinese Orchestra, Peking: People's Music Publishing House 2008.

Qu Xiaosong: Mong Dong for Voice and Large Chamber Ensemble, New York u.
Hamburg: peermusic 1995.