



universität  
wien

# Dissertation

Titel der Dissertation

Einflüsse von kulturellen und historischen  
chinesischen Elementen auf die individuellen  
kompositorischen Tonschöpfungen in der  
chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts

Verfasser

Mag. phil. Zhao Chen

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil. )

Wien, im April 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Dr.-Studium der Philosophie UniStG Musikwissenschaft

Betreuern: Doz. Ao. Univ.-Prof. Dr. Theophil Antonicek



## Vorwort

Dieses Vorwort dient als eine Entschuldigung, zum Jammern und als Vorsatz meine Zukunft betreffend. Diese Dissertation ist – übertragen gesagt – wie ein Baby für mich, allerdings eines, das eine durchaus schwierige Geburt hinter sich hat. Während des Schreibens gab es Phasen, in denen ich mich kaum mehr mit den Inhalten befassen konnte, die ich zu Papier bringen wollte. Ich begann mein „Baby“ und die Arbeit daran zu hassen. Aber am 18. Februar 2013, um 11:25, nach der letzten Korrektur der Conclusio, schlieÙe ich nun meine Augen, lächelnd, und plötzlich liegen alle bisherigen Gedanken bezüglich dieser Dissertation weit zurü ck.

Das Thema dieser Dissertation begann sich nach dem Abschluss meines Magisterstudiums im Jahr 2008 in meinen Gedanken zu formen. Die Idee war ursprünglich um ein Vielfaches größer: Ich wollte beweisen, dass die als Gegenstand für die Dissertation gewählte „Chinesische Musik der Gegenwart“ als „Avantgarde-Musik“ fungiert und damit auch gleichzeitig den Terminus „chinesische Neue Musik“ widerlegen. Mein erster Doktorvater, Prof. Manfred Angerer (\* 15. Oktober 1953 in Pöchlarn in Niederösterreich, † 19. April 2010 in Wien) empfahl mir in der für ihn charakteristischen ironisch-humorvollen Weise: „Schreib doch einen Überblick d’rüber! Die Europäer verstehen diese Musik sowieso nicht.“ Dieser Ausspruch war typisch für Prof. Angerer. Ich erinnere mich beispielsweise daran, dass er in einer Vorlesung, es war in einem Sommersemester und die Temperaturen im Saal nicht gerade als angenehm kühl zu bezeichnen, vor der versammelten Hörschar den Ausspruch tat: „Es ist heiß im Hörsaal, ich werde nicht böse, wenn Ihr nicht anwesend seid. Geht hinaus, genieÙt doch den wunderbaren Sonnenschein!“ Alle Kolleginnen und Kollegen lachten schallend, aber niemand verlieÙ den Hörsaal.

Diese seine humorvolle Empfehlung wurde zur Motivation für mich dafür, dass ich unbedingt – auch des Stolzes wegen – meine ursprüngliche Idee vollenden wollte. Als

Zeitraumen für dieses Dissertationsvorhaben hatte ich mir ein Jahr gesetzt. Die Durchführung verlief schließlich wie bei vielen DissertantInnen: recherchieren, Sekundärliteratur sammeln, Noten und Partituren besorgen etc. Im Laufe der Recherche-Arbeit aber stieß ich auf Schwierigkeiten. Dieses Thema war so umfangreich und unfassbar groß, es blieb mir keine Möglichkeit, mich auf einen speziellen Forschungsschwerpunkt zu konzentrieren, sogar das Vorhaben, einen Überblick über die chinesische Musik der Gegenwart zu geben, hat sich in diesem Rahmen als schier undurchführbar herausgestellt.

Die größte Schwierigkeit war, sich dieser Thematik auf Deutsch und in Europa zu stellen. Wenn man beispielsweise in Europa den Namen J. S. Bach in einer musikwissenschaftlichen Arbeit nennt, braucht man keine Fußnote mit zusätzlichen Erklärungen einzufügen, wer dieser große Komponist der Barockzeit war, in China aber wären an dieser Stelle zusätzlichen Informationen sehr wohl notwendig. Hier in Europa handelt es sich um Allgemeinwissen, das als mehr oder weniger bekannt vorausgesetzt werden kann, für ChinesInnen jedoch muss es fremdartig erscheinen, und umgekehrt gilt dies genauso. Die Schwierigkeit im Vorfeld war also, dass ich viele Sachen für mich oder für ChinesInnen als Allgemeinwissen definiert und als für die Leserin/den Leser bekannt vorausgesetzt habe. Für EuropäerInnen jedoch mussten diese Dinge extra erklärt werden. Das Erklären umfasst nun die ganze Dissertation. Ich begann, mich an Prof. Angerers Ironie zu erinnern und versuchte, das Thema der Dissertation mehr in Richtung „Überblick“ zu lenken. Auch Gedanken, überhaupt ein neues, anderes Thema zu wählen und neu anzufangen, kamen auf. Doch plötzlich traf die Nachricht einer chinesischen Kollegin bei mir ein. Sie lautete: Herr Prof. Angerer ist verstorben.

Diese schockierende Nachricht wurde zur neuerlichen Motivation für mich: Ich musste dieses Thema, das ich mit Herrn Prof. Angerer gemeinsam festgelegt hatte, zu Ende bringen. Geworden ist es ein Überblick über die chinesische Musik der Gegenwart, genauer gesagt über die im 20. Jahrhundert entstandene „chinesische Neue Musik“, die im Vergleich zu der globalisierten und weltweit als „Standard-Form“ anerkannten Musik des Westens meiner Meinung nach eine bemerkenswerte Eigenständigkeit und einen sehr

individuellen Umgang mit musikalischem Material aufweist. Für mich galt es herauszufinden, inwieweit dieses neue Genre der chinesischen Musik als „authentisch“ zu beurteilen ist beziehungsweise zu welchem Anteil die Kompositionsideen tatsächlich als „original chinesisch“ bezeichnet werden können.

Die Selbsterfahrungen, die ich im Rahmen der Recherche über die gegenwärtige chinesische Musik gemacht habe, haben mir schließlich eine Phase der Wissenserneuerung und -erweiterung für mich persönlich und über meine eigenen Kultur und Tradition beschert. Diese hier vorliegende Arbeit dient daher einerseits als eine Zusammenschau dieser in wissenschaftlicher Kleinarbeit erhobenen Fakten, der Herausarbeitung meiner Forschungsthese und der Präsentation meiner diesbezüglich erarbeiteten Ergebnisse, andererseits aber ist sie auch ein Beleg dafür, dass sich der ursprünglich als mein „Vorteil“ empfundene Umstand, dass ich als ein chinesischer Musikwissenschaftler mit chinesischer Musik besser und leichter umgehen würde können als ein Europäer, letztendlich nicht in der Art bestätigt hat, wie angenommen. Ein kleiner Vorteil hat sich aber dennoch insofern ergeben, dass die Forschungslandschaft auf dem Gebiet der chinesischen Musik in Europa noch viele Leerstellen und Freiräume aufweist und daher nur sehr wenig Sekundärliteratur in deutscher oder englischer Sprache diesbezüglich vorhanden ist. Daraus resultiert, dass über 80 % der in dieser Arbeit zitierten Sekundärliteratur auf Chinesisch verfasst wurden. Die Texte, die nur in chinesischer Sprache zugänglich sind, wurden daher, soweit dies zum Verständnis der vorliegenden Arbeit nötig war, vom Autor dieser Dissertation in die deutsche Sprache übersetzt.

In den vergangenen drei Jahren konnte ich mir nicht vorstellen, dass das Vorhaben dieser Dissertation gelingt. Ohne die unzähligen und großartigen Unterstützungen, ohne die tatkräftige Mithilfe meines Lehrers und besten Freundes, Herrn Prof. Sha Jin, im Rahmen der Recherche in China, ohne die Hilfe von Frau Margit Letz, die für das Lektorat des fertigen Textes verantwortlich zeichnet und mein „auf Chinesisch gedachtes“ Deutsch in grammatikalisch richtige Bahnen gelenkt hat, und ohne die seelische und finanzielle Unterstützung meiner Familie wäre das Projekt wahrscheinlich nicht realisierbar gewesen.

Mein ganz besonderer Dank gebührt aber Herrn Prof. Antonicek, der nach dem Ableben von Herrn Prof. Angerer die Betreuung dieser Dissertation nicht nur einfach übernommen hat, sondern mir stets hilfreich zur Seite stand. Vor allem sein Satz: „Ich habe Vertrauen in Sie.“ hat mir immer wieder Kraft gegeben.

Dieser Arbeit entspringt außerdem der Vorsatz beziehungsweise die Zielsetzung, dass ich in meinen zukünftigen Jahren bei dieser Thematik bleiben und mich weiter auf wissenschaftlicher Basis dem Fachgebiet der chinesischen Musik aus europäischer Sicht und der Öffnung und Erschließung derselben für die Forschung wie auch das Publikum dieser Musik hier in Europa widmen möchte. Denn nachdem ich nun das letzte Wort dieser Dissertation zu Papier gebracht habe, kann ich sie nicht mehr hassen, so wie eben niemand sein eigenes Baby hassen kann.

Ich bedanke mich herzlich bei allen, die mir auf jegliche Art und Weise geholfen haben. Sobald diese Arbeit eingereicht ist, werde ich das Grab von Herrn Prof. Angerer besuchen. Ich werde ein Packung chinesische Zigaretten mitnehmen, denn er hat viel geraucht.

Zhao Chen

18. Februar 2013, Wien, 3. Gemeindebezirk

**Im Interesse des Textflusses und der Lesefreundlichkeit werden in der vorliegenden Arbeit nach Möglichkeit geschlechtsunspezifische Termini verwendet. Sollte dies nicht möglich sein, so wird stellvertretend für beide Geschlechter die männliche Form gewählt. Es ist mir aber außerordentlich wichtig zu betonen, dass alle diesbezüglich in Frage kommenden Bezeichnungen durchgehend gleichermaßen die weibliche und die männliche Form miteinschließen, ausgenommen sind lediglich Formulierungen, die sich tatsächlich nur auf ein bestimmtes Geschlecht beziehen.**



# Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	3
Kapitel I.....	13
1.0. Einführung in die Problematik: Fälschung oder Originalität.....	13
1.1. „Europäische Prägung“ versus „Chinesisches Original“: die begrifflichen Unterschiede.....	21
1.1.1. Methodische Vorgehensweisen zur Forschung auf dem Gebiet der Neuen Musik Chinas.....	23
1.1.2. Authentische chinesische Musik geschichtlich betrachtet .....	26
1.1.3. Chinesische kompositorische Richtlinien .....	32
1.1.4. Gongche-Notation: die ungenaue Aufzeichnung von Musik .....	39
1.1.5. Musik und Gedicht: die chinesische Formenlehre.....	42
1.1.6. Die Vielfalt der chinesischen Tonsysteme .....	47
1.1.7. Chinesische musikalische Authentizität.....	50
1.2. Chinesische Musik vor dem Ende der Kulturrevolution: die fragwürdige „Neue“	52
1.2.1. Die Entstehung der Neuen Musik: eine Entwicklung unter politischem Zwang?.....	55
1.2.2. <i>Xue Tang Ye Ge</i> : Schullieder als Vorboten Chinesischer Neuer Musik .....	59
1.2.3. Die Zeit vor der Kulturrevolution: eine aufblühende musikalische Entwicklung .....	65
1.2.4. Avantgardistische Bewegung: die kulturelle Vereinheitlichung in der Kulturrevolution .....	70
1.2.5. Brainstorming: Fort- oder Rückschritt? Avantgardismus in der Kulturrevolution .....	78
Kapitel II.....	81
2.1. Pluralisierte Debatte: Die Begriffsdefinition <i>Neue Musik</i> in China .....	81
2.1.1. Chronologie der chinesischen Musikentwicklung im 20. Jhd.: „Plagiat“, „Imitation“ und „Neuschöpfung“ .....	87
2.1.2. Eine angemessenere Definition: Musik der neuen Strömung .....	94

2.2. Dissonanzen: die Kritik der Neuen Musik .....	100
2.2.1. Die Kritik der Kritiklosigkeit: die Geschichte der Tradition der chinesischen Musikkritik .....	101
2.2.2. „Kontrapunktische“ Meinung: Neue Musik .....	107
2.2.3. Tan Dun vs. Bian Zhushan: Streiterei um Neue Musik .....	111
2.2.4. Musikalische Vergangenheit: Die Debatte um chinesische Tradition .....	114
2.3. Intermezzo: Fälschung oder Original?.....	117
 Kapitel III.....	120
3.1. Eine mögliche Kategorisierung: zeitgenössische chinesische Komponisten im 20. Jahrhundert.....	120
Qü Xiaosong: ein Intellektueller oder ein „Barbar“? .....	125
Chen Qigang: compositeur chinois en France .....	134
Tan Xiaolin: ein musikalischer Dichter .....	145
Guo Wenjing: der anmaßende Künstler aus dem steilen Gebirge.....	150
Chou Wen-Chung: der musikalische Kalligraf .....	160
Chen Yi: Frau, Musik, China .....	168
Ye Xiaogang: ein expressionistischer Impressionist .....	178
Zhou Long: Der moderne intellektuelle Komponist.....	182
Zhao Xiaosheng: Tai Ji und Musik .....	190
Zhu Jianer: der Vater der chinesischen Symphonie .....	203
 Kapitel IV .....	210
4.1. Tan Dun als stellvertretendes Beispiel für das Verhältnis von Nationalität und Individualität .....	210
4.2. Das „Chinesische“ in der Musik: wie und womit .....	218
4.3. Ein kurzer Exkurs über die Rezeptionsgeschichte des zeitgenössischen chinesischen Musikgeschehens: die negative Wahrheit des Musiklebens in China ...	220
4.4. Ein Schlusswort: Fälschung oder Originalität.....	226
 Anhang.....	230
5.1. Werkverzeichnis .....	230
5.2. Umfrage über die Rezeption der westlichen und der chinesischen Musik .....	249

Literaturverzeichnis.....	251
Abstract (Deutsch).....	273
Abstract (English) .....	275
Lebenslauf.....	277



# Kapitel I

## 1.0. Einführung in die Problematik: Fälschung oder Originalität

Egal ob man es glaubt oder nicht: Da wir uns in einer globalisierten Welt befinden, stehen uns unsere Kulturen – sowohl die chinesische, die westliche sowie auch die afrikanische und jegliche andere – nicht mehr „rein“, also in einer „ursprünglichen“ und „unvermischten“ Form zur Verfügung. Die Globalisierung – dieses zunächst hauptsächlich in den Sozialwissenschaften und im wirtschaftspolitischen Bereich verbreitete Wort<sup>1</sup> – erfasst inzwischen nahezu alle Bereiche unseres täglichen Lebens: Yoga Kurse<sup>2</sup> „boomen“ in allen möglichen Formen auf der ganzen Welt, wobei es jedoch nicht mehr zwingend notwendig ist, dass der jeweilige Lehrer indischer Herkunft ist. Auch wenn man von dem „Lokal um die Ecke“ absieht, ist trotzdem nahezu jeder schon einmal mit dem Wort Feng Shui<sup>3</sup> in Berührung gekommen. Schlendert man abends durch die Straßen einer chinesischen Stadt, wird man unweigerlich Zeuge des nahezu täglich zunehmenden Verkehrsaufkommens und den daraus resultierenden Staus – und findet unter den wartenden Kraftfahrzeugen mit Sicherheit viele, die von westlichen Herstellerfirmen wie Audi, BMW etc. stammen. Und sollte einen während eines Japan-Urlaubs einmal das Heimweh packen, so kann man doch voll Zuversicht die Speisekarte des nächstbesten Restaurants studieren, in dem mit hoher Wahrscheinlichkeit entweder französische Champignons angeboten werden oder vielleicht sogar ein „Wiener Schnitzel“ aus Österreich zu haben ist. Selbst der aus Nordchina stammende Autor dieser Dissertation sitzt zum jetzigen Zeitpunkt im 3. Wiener Gemeindebezirk und vervollständigt seine Arbeit auf Deutsch.

---

<sup>1</sup> Vgl. Levitt, Theodore: *The globalization of markets*. In: Harvard Business Review. Heft 3/1983, S. 88–122. Hier zitiert: S. 92; Maren Becker, Stefanie John, Stefan A. Schirm: *Globalisierung und Global Governance*. Kpt. 1.1.1. Was ist Globalisierung. 1. Auflage. Verlag Wilhelm Fink GmbH: Paderborn 2007, S. 13

<sup>2</sup> Vgl. Behanan, Kovoort T.: *Yoga. It's Scientific Basis*. Verlag Dover Publications: New York 1937, S. 1–28

<sup>3</sup> Vgl. Bieler, Andreas: *Feng Shui – Mensch und Raum in Verbindung*. Verlag Books on Demand GmbH: Norderstedt 2005, S. 12

In Bezug auf Kultur – beziehungsweise noch exakter in Bezug auf Musik – spielt die Globalisierung ebenfalls eine große Rolle. Die Musik im 20. Jahrhundert veränderte sich verglichen mit der der vergangenen Jahrhunderte insbesondere dahingehend, dass sie nicht mehr nur in ihrer traditionellen Form und deren ursprünglicher Entwicklung verblieb, sondern sich vorwiegend und zahlreich musikalisches Material zu Eigen machte, das nicht aus der eigenen Kultur stammt. Der berühmte französische Komponist aus der Epoche des Impressionismus, Claude Debussy, lauschte im Jahr 1889 auf der Pariser Weltausstellung fasziniert einem japanischen Gamelan-Ensemble<sup>4</sup> und seiner impressionistischen Tonsprache, die im Vergleich zu ihren Vorläufern bereits sehr „orientalisch“ angehaucht war. Die ersten Spuren indischer Musik hinterließ in Europa die indische „Bajaderen“-Gruppe durch Auftritte in London, Paris und Brüssel im Jahr 1838.<sup>5</sup> Die musikalische Popularität der indischen Kultur erlebte schließlich durch die Popband The Beatles und ihren Hit-Song *Norwegian Wood*, in dem der Gitarrist George Harrison das indische Zupfinstrument Sitar<sup>6</sup> spielt, einen weiteren Höhenflug.<sup>7</sup> Sogar die chinesische Nationalhymne, die im Jahr 1945 von Nie Er komponiert wurde, liegt in der für das Stück bestimmenden Tonart G-Dur, ganz im Sinne der Dur-Moll-Tonalität.

### 义勇军进行曲（国歌）

田汉词  
聂耳曲

(1. 3 5 5 6 5 3. 1 5 5 5 3 1 5 5 5 5 5 1) 0 5

*mf* 起

<sup>4</sup> Siehe Trezise, Simon: *Debussy: La Mer*. 2. Auflage. Cambridge Music Handbooks: Cambridge 2003, S. 10

<sup>5</sup> Vgl. Nazir A. Jairazbhoy, Peter Manuel: *India IV*. In: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12. Macmillan Publishers: London 2001, S. 226

<sup>6</sup> Siehe Danielou, Alain: *Einführung in die indische Musik*. Heinrichshofen's Verlag: Wilhelmshaven 1982, S. 96

<sup>7</sup> Siehe Julien, Oliver: *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*. Verlag Ashgate Publishing Limited: Hampshire 2008, S. 63

1. 1 1. 1 5 6 7 1 1 0 3 1 2 3 5 5 3. 3 1. 3

来，不 愿 做 奴 隶 的 人 们， 把 我 们 的 血 肉， 筑 成 我 们

Bsp.1: Ausschnitt aus der chinesischen Nationalhymne<sup>8</sup>

Die Frage ist, wie man diese globalisierte neue Musik nun definieren oder wissenschaftlich einordnen soll: Gehört sie dem neuen Genre der so genannten „globalisierten Musik“ an oder hängt ihre Zuordnung nach wie vor von ihrer ursprünglichen Herkunft ab? Diese Problematik bezieht sich auf die chinesische Musik als solche sowie auch auf die Fragestellung der hier vorliegenden Arbeit, und zwar insofern, ob die zeitgenössische Musik Chinas, um die es in dieser Dissertation geht, als „original/ursprünglich chinesisch“, oder als „nach westlichem Vorbild gefälscht“ bezeichnet werden darf beziehungsweise muss. Die Beantwortung dieser Frage, nach genauer Untersuchung der Fakten und Beispiele<sup>9</sup>, ist ein Ziel dieser Dissertation, da es nur dann möglich ist, einen Lösungsvorschlag für den Konflikt, wie die gegenwärtige Musik aus China richtig einzuordnen ist, zu erarbeiten: Handelt es sich um die „Chinesische Neue Musik“<sup>10</sup>, um die „Chinesisierte westliche Neue Musik“, oder gar um die „Verwestlichte chinesische Neue Musik“?

Auf der Suche nach möglichen Antworten auf die genannte Frage ist es von großer Bedeutung, sich eingehender mit dem Begriff „Globalisierung“<sup>11</sup> auseinanderzusetzen,

<sup>8</sup> Transkribiert in 5-Linien-Notation von Zhao CHEN, am 22. 12. 2011

<sup>9</sup> Siehe Kapitel II und III

<sup>10</sup> Da unter die Bezeichnung „Neue chinesische Musik“ auch die chinesische Populärmusik der Gegenwart fällt, die vorliegende Arbeit aber in erster Linie auf die sogenannte „E-Musik“ abzielt, wurde der Begriff „Chinesische Neue Musik“ gewählt, da der Begriff „Neue Musik“ eine etablierte Bezeichnung für gegenwärtige „E-Musik“ darstellt. Das Adjektiv „chinesisch“ schließlich erlaubt eine Einschränkung und damit auch Präzisierung des Begriffes, wobei die Klärung der genauen Bedeutung von „chinesisch“ Teil der vorliegenden Arbeit sein wird.

<sup>11</sup> Siehe Rehbein, Boike, Hermann Schwengel: *Theorien der Globalisierung*. UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz 2008, S. 2

denn diese Entwicklungsströmung ist meiner Meinung nach einer der wesentlichsten Aspekte, unter denen sich die chinesische Musik der Gegenwart in ihrer jetzigen Form herausbilden konnte. Der Einfluss der Globalisierung bringt sowohl positive als auch negative Auswirkungen mit sich, welche zwar einerseits für, andererseits jedoch klar überwiegend gegen die Authentizität der chinesischen Zeitgenossen sprechen. Hieraus ergibt sich für mich die folgende Feststellung: Die gegenwärtige chinesische Musik kann nicht mehr ausschließlich als „chinesischen Ursprungs“ bezeichnet werden, in dem Sinn, wie dies noch vor Beginn des 20. Jahrhunderts der Fall gewesen ist.

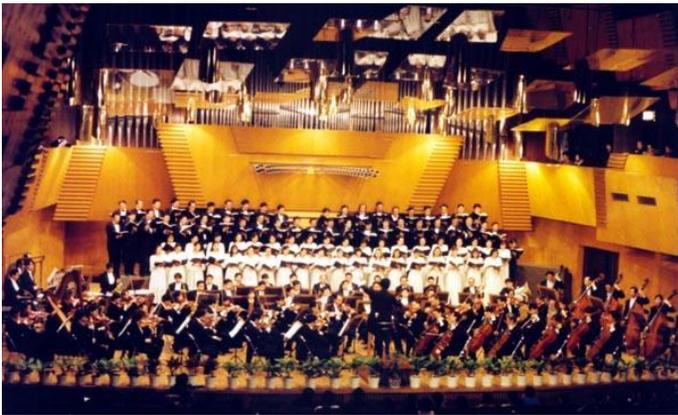


Abb. 1: Das chinesische Opernhaus in Peking

Die oben angeführten Beispiele weisen auf die Entwicklung hin, die die chinesische Musik im 20. Jahrhundert durchlaufen hat, und in welchen Aspekten diese die Entstehung weiterer neuer Werke beeinflusst hat. Die in Abb. 1 wiedergegebene Fotoaufnahme, so unaufregend das Bild für den westlichen Betrachter auf den ersten Blick auch wirken mag, zeigt eine der bedeutsamsten Errungenschaften der Globalisierung im China des 20. Jahrhunderts: das chinesische Opernhaus, welches im Jahr 1952 in Peking erbaut wurde.<sup>12</sup> Vom Baustil her kann es nicht mit einem traditionellen chinesischen Opernhaus verglichen werden, da sämtliche Instrumente beziehungsweise die gesamte orchestrale Besetzung und die räumliche Aufteilung einem westlichen Vorbild entsprechen. Auch die eingebaute Beschallungstechnik und der Bühnenaufbau im Hauptsaal stammen nicht aus China, weil sich Spezialfächer wie Akustik und Musikwissenschaften erst nach dem zweiten Weltkrieg von Europa aus in Richtung China verbreiteten. In Sälen wie diesem

---

<sup>12</sup> Siehe N.N.:URL: <http://www.hudong.com/wiki/中国歌剧院>, besucht am 27. Juli 2011

werden in China sowohl europäische Meisterwerke wie zum Beispiel Stücke von Beethoven, Mozart oder Bach als auch traditionelle chinesische und modernere Stücke aufgeführt. Derartige Konzert- oder Opernhäuser und Theater wie in der obigen Abbildung finden sich heutzutage in fast jeder chinesischen Stadt.<sup>13</sup>



<sup>13</sup> Vgl. Liu Jidian: *Überblick über die Pekingoper*. Verlag People's Music: Peking 1993, S. 67–72

© Copyright by ZHU Jian-er. All rights reserved.  
 The sole agent, SHANGHAI SYMPHONY ORCHESTRA, will handle any matters concern  
 105 Hu Nan Rd. Shanghai 200031, P.R. CHINA.

全部版权  
上海交响

5

Bsp. 2: Zhu Jianer: *Symphony Nr. 1*, Op. 27

Das hier angeführte Notenbeispiel (Bsp. 2) stammt aus Zhu Jianers *Symphonie Nr. 1*, Op. 27<sup>14</sup>, in der der Komponist sowohl die Notationsweise als auch die orchestrale Besetzung, die für westliche Musikwerke üblich ist, verwendet. Sogar sein handgeschriebenes *Copyright*<sup>15</sup>, das am unteren Rand der Abbildung erkennbar ist, entspringt einem europäischen Vorbild. Ein derartiger Kompositionsstil findet sich überwiegend bei Komponisten, die in Kapitel III dieser Arbeit ausführlicher besprochen werden und deren Werke in diesem Zusammenhang auch genauer diskutiert werden.

Bei chinesischer Musik aus dem 20. Jahrhundert verhält es sich mehrheitlich so, dass die Werke zwar von chinesischen Komponisten geschaffen wurden, diese in ihrer stilistischen Arbeitsweise aber stark von den Kompositionstechniken ihrer europäischen Vorgänger und Zeitgenossen beeinflusst waren.

Ein weiterer äußerst wichtiger Effekt der Globalisierung ist die Musikausbildung in China. An den chinesischen Konservatorien können heutzutage – abgesehen von den traditionellen chinesischen Instrumentalfächern – auch alle Studienrichtungen, die in Europa und den USA angeboten werden, belegt werden. Dabei werden im Rahmen jeder angebotenen Studienrichtung die Fächer „Allgemeine Musiklehre“, „Gehörbildung“,

<sup>14</sup> Zhu Jianers *Symphony No. 1*, Op. 27 entstand im März 1986, die Uraufführung war am 18. Mai 1986 beim „Shanghai Spring“-Festival. Es spielte das Shanghai Symphony Orchestra unter dem Dirigenten Chen Xie-yang.

<sup>15</sup> Siehe Khomeriki, Elena: *Urheberrecht und Copyright – Geschichte und Darstellung der Probleme*. Grin-Verlag: Norderstedt 2007, S. 5–11

„Harmonielehre“ und „Kontrapunkt“ aus dem Westen als Pflichtgegenstand unterrichtet (siehe Tab. 1). In ihren Grundzügen wird somit also sowohl die westliche als auch die chinesische Musikgeschichte vermittelt, wobei in der Chinesischen Musikausbildung beide Fachrichtungen in etwa gleich gewichtet werden und keine gegenüber der anderen eine Vormachtstellung genießt.

Nr.	Westliches Instrumentalstudium	Chinesisches Instrumentalstudium
1	Grundlagen des Marxismus	Grundlagen der Lehre von der Moral
2	Englisch	Allgemeine chinesische Geschichte
3	Sport (Männer)	Chinesische Literatur
4	Sport (Frauen)	Englisch
5	Gehörbildung	Sport (Männer)
6	Harmonielehre	Sport (Frauen)
7	Kontrapunkt	Gehörbildung
8	Kammermusik/Orchester	Gehörbildung (Trad. Chin. Musik)
9	Chinesische Musikgeschichte	Musiklehre
10	Westliche Musikgeschichte	Harmonielehre
11		Chin. Kammermusik/Orchester
12		Trad. Chin. Instrumentation
<b>Wahlfächer (gelten für alle Studienrichtungen):</b>		
Chor (2 Sem.); Klavier (2 Sem.); Digitale Musik (2. Sem.); Populäre Musik (1. Sem.); Musik des 21. Jhdts. (1. Sem.); Italienisch (2. Sem.); Trad. Chin. Komposition und Instrumentation (1. Sem.); Jazz-Theorie (1. Sem.); Welt-Musik (2. Sem.); Filmmusik und Soundeffekte (2. Sem.); Analyse literarischer Meisterwerke (1. Sem.); Filmanalyse (1.Sem.); Bewerbungstraining (1. Sem.); Aufführungspraxis (2.Sem.); Europäische Musik im 20. Jhd. (1. Sem.); Ensemblesmusik (2. Sem.); Opern – und Theateranalyse (2. Sem.); Musikmanagement (2. Sem.); Tai Ji (1. Sem.); Tanz (vorwiegend Wiener Walzer) (1. Sem.)		

Tab. 1: Studienplan 2009–2010, Shanghai Konservatorium <sup>16</sup>

In den letzten Jahren war ein radikaler Zuwachs an High-Tech-Entertainment (Internet, YouTube, TV, iPod, iPad usw.) zu beobachten. Diese Entwicklung erleichtert das

<sup>16</sup> Homepage Konservatorium Shanghai, URL: <http://www.shcmusic.edu.cn/html/ssyd/jxhd/>, heruntergeladen am 28. 8. 2012

schnelle und einfache Kennenlernen fremder Kulturen sowie die Beobachtung und Übernahme von Trends aus verschiedenen Kontinenten ungemein. Laut einer Umfrage<sup>17</sup> in Peking zeichnet – als ein Faktor unter mehreren beteiligten – u. a. auch die vermehrte Globalisierung für eine Veränderung des Musikgeschmacks beziehungsweise der bevorzugten musikalischen Genres, sowohl unter den ausgewiesenen Musikliebhabern und regelmäßigen Konzertbesuchern als auch bei musikalisch eher weniger bewanderten Menschen, verantwortlich: Auf die Frage: „Welche Musik hören Sie gerne?“ geben 75 % der Befragten an, hauptsächlich an chinesischer Pop-Musik interessiert zu sein, die verbleibenden 25 % favorisieren europäische Musik, wobei sich aus diesen 25 % nur jeder Zehnte auf klassische europäische Musik bezieht und die restlichen 9 von 10 Personen lieber europäischen Pop hören. Die Gestaltung chinesischer Pop-Musik basiert jedoch keineswegs auf den traditionellen Elementen der ursprünglichen Musik Chinas, sondern ahmt vorwiegend und so gut wie möglich europäischen oder US-amerikanischen Mainstream-Pop nach. All das bedeutet meiner Meinung nach, dass sich das allgemeine Verständnis des Oberbegriffs „Musik“ in der gegenwärtigen Entwicklung bereits mehr und mehr von der ursprünglichen chinesischen Definition entfernt. Unsere Musik hat sich im Laufe der Zeit entwickelt. Ich zweifle daran, ob dieser Art von „Verwestlichung“ überhaupt etwas Positives abzugewinnen ist – doch die musikalische Globalisierung hat den Markt bereits unaufhaltsam und, wie ich glaube, irreversibel geprägt.

Kehren wir nun zu der Frage zurück, ob die „Chinesische Neue Musik“ eine „Fälschung“ ist oder ob sie doch noch als „original“ bezeichnet werden darf. Wenn die Notation, die Instrumentalbesetzung, die Aufführungspraxis und die allgemeine Definition von Musik sowie ihre Unterhaltungsformen und die notwendige Ausbildung schon zu einem großen Teil aus dem Westen „importiert“ worden sind, ist die daraus entstandene Musik dann noch zur „originalen“ chinesischen Musik zu zählen, oder macht dies bereits gefälschte westliche Musik „made in China“ aus ihr? Die vorliegende Arbeit befasst sich fast ausschließlich mit dieser Problematik. Um den Anspruch auf eine

---

<sup>17</sup> Siehe Anhang 5.2

„Chinesische Neue Musik“ rechtfertigen und untermauern zu können, ist es notwendig, die Adjektive „chinesisch“ und „neu“ im Rahmen dieses Begriffes genau zu untersuchen und zu definieren. Weiters ist es nötig, das Erkennen und Verstehen dafür zu schärfen, ob die Klänge und Harmonien, die in einem Musikstück verwendet werden, lediglich „chinesisch“ anmuten oder ob es sich tatsächlich um „echte“ in China geschaffene Neue Musik handelt.

### 1.1. „Europäische Prägung“ versus „Chinesisches Original“: die begrifflichen Unterschiede

Als der 1882 in Berlin geborene und nach seiner Emigration 1937 in New York verstorbene Dirigent und Musikkritiker Paul Bekker<sup>18</sup>, Freund und Wegbereiter von Persönlichkeiten wie Gustav Mahler, Franz Schreker, Arnold Schönberg und Ernst Krenek, im Jahr 1919 in seinem gleichnamigen Vortrag<sup>19</sup> den Begriff „Neue Musik“<sup>20</sup> prägte und sich bemühte, eine Brücke zwischen der überlieferten Musik und der von ästhetischen Regeln und kompositorischen Prinzipien scheinbar so weit abweichenden zeitgenössischen Musik zu schlagen, wies er darauf hin, dass solche „*Änderungsbestrebungen elementarster Art*“<sup>21</sup> im Grunde eine reiche Tradition besäßen:

*„Nun sind solche Versuche an sich nichts eigentlich Neues, sie lassen sich überall beobachten, wo zwei Zeitalter und zwei Weltanschauungen miteinander kämpfen. Die Melodik der Romantiker ist etwas durchaus anderes als die Melodik der Wiener Klassiker. Als Schumann, Chopin,*

---

<sup>18</sup> Zu Paul Bekkers Leben und Werk vgl. Eichhorn, Andreas: *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*. In: Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 29. Olms: Hildesheim 2003

<sup>19</sup> Paul Bekker: *Neue Musik*. Gesammelte Schriften, Band 3. Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart und Berlin 1923, S. 85–118

<sup>20</sup> Zum Einfluss des Vortrags von Paul Bekker und dem Wandel des Begriffs in den folgenden Jahrzehnten vgl. z. B. Christoph von Blumröder: *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert*. (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 12). Musikverlag Emil Katzschichler: München u. Salzburg 1981

<sup>21</sup> Paul Bekker: *Neue Musik*, zitiert nach [http://de.wikisource.org/wiki/Neue\\_Musik](http://de.wikisource.org/wiki/Neue_Musik)

*Wagner und Liszt auftraten, hat man gerade so gezetert über den Mangel an Melodie, wie heutzutage.*<sup>22</sup>

Tatsächlich war die europäische Musik seit jeher von der Bemühung um eine jeweils „neue“, in Wechselbeziehung zum sich verändernden soziokulturellen und politischen Kontext stehende Formensprache geprägt.<sup>23</sup> Der vielbemühte und häufig diskutierte „Bruch mit traditionellen Hörgewohnheiten“ zieht sich als roter Faden durch die Epochen der Musikgeschichte. Bereits im 14. Jahrhundert bezeichneten die Vertreter der „revolutionären“ mehrstimmigen Vokalmusik ihre eigenen Fortschritte und Weiterentwicklungen stolz als „Ars Nova“ („Neue Kunst“) – nicht, ohne sich verächtlich von allem Bisherigen mit der Bezeichnung „Ars Antiqua“ („Alte Kunst“) abzugrenzen.<sup>24</sup> Die Musikwissenschaft, die Musiktheorie und die Kritiker übernahmen dabei in traditioneller Weise die Klassifizierung der neu hervorgebrachten zeitgenössischen Werke und Werkformen unter der jeweiligen Hervorhebung der „neuen“, „bahnbrechenden“ und „revolutionären“ Elemente derselben. Wie um diese „Tradition der Revolution“ im Nachhinein zu bestätigen und zu untermauern, wurden im 19. Jahrhundert historische Epochen der Musik – meist parallel zu annähernd gleichzeitig stattfindenden revolutionären Vorstößen in der bildenden Kunst – ex post definiert und voneinander anhand von klaren stilistischen Richtlinien in übersichtlicher Abfolge abgegrenzt. Etwas überspitzt formuliert „erfand“ Jacob Burckhardt 1855 die Bezeichnung „Barock“<sup>25</sup> und 1860 den Begriff „Renaissance“<sup>26</sup> für die jeweiligen künstlerischen Zeitalter. Beide Bezeichnungen sind im heutigen Kontext sowohl in der Wissenschaft als auch in der Allgemeinbildung so etabliert, dass ihre Herkunft kaum noch hinterfragt oder auch nur angegeben wird. Am ehesten sorgt noch die Abgrenzung der einzelnen zeitlich aufeinanderfolgenden Epochen zueinander für Diskussionsstoff, insbesondere dann, wenn es schwierig ist, diese klar und eindeutig voneinander abzugrenzen, gehört nun das

---

<sup>22</sup> ebenda

<sup>23</sup> Vgl. Handschin, Jacques: *Musikgeschichte im Überblick*. 5. Auflage. Noetzel: Wilhelmshaven 2001

<sup>24</sup> Vgl. Möller, Hartmut; Rudolf Stephan: *Die Musik des Mittelalters*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 2. Laaber-Verlag: Laaber 1991. Zur Etymologie des Begriffes „Barock“ siehe auch Kapitel II, 2.2 der vorliegenden Arbeit

<sup>25</sup> Vgl. Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Bd. I, 2. Auflage. Verlag von E. A. Seemann: Leipzig 1869, S. 42 u. 770–772

<sup>26</sup> Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. S. 799–807

Tonschaffen eines Komponisten wie Ludwig van Beethoven noch zur Klassik oder ist sie bereits als eine Frühform der Romantik einzustufen?

Diese gängige Methode der Einteilung musikalischer Stilrichtungen soll in der vorliegenden Arbeit keinesfalls Gegenstand kritischer oder gar ironischer Betrachtungen sein. Da jedoch, als Voraussetzung für die noch folgenden Untersuchungen, eine klare Definition von Begriffen wie „Chinesische musikalische Epoche“, „Traditionelle chinesische Musik“ oder „Chinesische Neue Musik“ angestrebt wird, ist auch die Problematik von Epochenbezeichnungen zumindest kurz zu erwähnen. Die Möglichkeit der Einteilung von musikalischen Stilrichtungen wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit spätestens dann wichtig, wenn sich die Vermutung aufdrängt, dass die chinesische Musik des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts weniger „chinesisch“, sondern vielmehr „europäisch“ im Sinne der durchaus fragwürdigen Dichotomie von „europäisch“ und „außereuropäisch“ anmutet.<sup>27</sup>

### **1.1.1. Methodische Vorgehensweisen zur Forschung auf dem Gebiet der Neuen Musik Chinas**

*Das seit dem 14. Jh. sich zunehmend ausprägende Innovationsbewusstsein, das begriffsgeschichtlich mit dem zusehends häufiger und in kürzeren Abständen auftretenden Attribut „neu“ manifest geworden ist, gipfelt im 20. Jh. im spezifischen Begriff „Neue Musik“ und lässt es sinnvoll erscheinen, ihn isoliert zu betrachten, um seine begriffliche Besonderheiten zu erhellen.<sup>28</sup>*

Die so entstandene „Neue Musik“ beinhaltet zahlreiche neue Musikelemente, die im

---

<sup>27</sup> Vgl. dazu v. a. Castro Varela, Mar á do Mar; Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Transscript-Verlag: Bielefeld 2005, S. 1–23

<sup>28</sup> Siehe Christoph von Blumröder: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht..Steiner: Stuttgart 1995, S. 300

Vergleich zu vorherigen Musikstilen eine Art „upgrade“ oder Weiterentwicklung darstellen. Dies gilt sowohl für die Musikwerke an sich, als auch für die Musiktheorie(n) dahinter, die ästhetischen Betrachtungen und auch die Spieltechniken in der Aufführungspraxis. Das bedeutet aber auch, dass die Entstehung der europäischen Neuen Musik in einem engen Zusammenhang mit der dem Ohr bereits vertrauten Musik beziehungsweise der Musik der vorangehenden musikalischen Epochen zu sehen ist.<sup>29</sup> Da es nun auch Ziel der vorliegenden Arbeit ist, eine wissenschaftlich haltbare Definition der Chinesischen Neuen Musik aufzustellen, es es notwendig, sich auch mit ihrer Vorgängerin, der traditionellen chinesischen Musik, näher zu beschäftigen. Christian Utz beschrieb die chinesische Musik folgendermaßen:

*[...] Auch in der chinesischen Tradition gab es nicht die Vorstellung einer „Originellen Schöpfung“ eines einzelnen Komponisten. Komponieren war vielmehr Teil einer umfassenden musikalisch-künstlerischen Praxis, entweder durch mündliche Traditionen überliefert oder, im Falle der Musiker-Gelehrten, mit teils komplizierten Notationsformen (z. B. in der qin-Musik) einhergehend, wobei der Rekomposition eines bestehenden Materialreservoirs entscheidende Bedeutung zukam.<sup>30</sup>*

Utz hat, meiner Meinung nach, mit seiner Aussage, dass es „nicht die Vorstellung einer ‚Originellen Schöpfung‘ eines einzelnen Komponisten“ gibt, durchaus Recht, wenngleich auch dieses Kriterium eher dem westlichen Verständnis für Musik entstammt, da in Europa chinesische Musik zu dem musikwissenschaftlichen Zweig „Ethnomusikologie“ zählt, in dem es per definitionem vorwiegend um „Produkte und Prozesse außereuropäischer Musiktraditionen“<sup>31</sup> geht. Aus chinesischer Perspektive lässt sich dem jedoch nicht zustimmen, da die Wörter „Komponist“ oder „Komposition“ in der

---

<sup>29</sup> Vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich: *Der Begriff des „Neuen“ in der Musik von der Ars Nova bis zur Gegenwart*. In: Report of the Eighth Congress New York 1961, Vol I, Kassel, Basel, London und New York 1961; K. von Fischer: *Das neue in der europäischen Kunstmusik*. In: Beitrag 1974/75, hrsg. v. d. Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel 1974, S. 299–311

<sup>30</sup> Siehe Christian Utz: *Von John Cage Bis Tan Dun*. (= Neue Musik und Interkulturalität, Bd. 51). Verlag Franz Steiner: Stuttgart 2002, S. 215–216

<sup>31</sup> Christensen Dieter: *Einleitung in die Musikethnologie*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Sachteil. Band 6. Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und Metzler: Stuttgart und Weimar 1997, S. 1262–1265, 1267–1270, 1278–1279, 1280–1291

chinesischen Tradition im Vergleich zur westlichen Bedeutung ganz anders konnotiert werden und einen anderen begriffsgeschichtlichen Verlauf genommen haben, geschweige denn das Wort „Rekomposition“ betreffend. Seine Aussage, dass Komponieren „Teil einer umfassenden musikalisch-künstlerischen Praxis“ ist, ist zwar korrekt, es scheint mir aber besser, dies als eine Art „kollektive Komposition“ zu definieren. Im Wesentlichen handelt es sich um das Verhältnis von Komponist und Interpret in China, in dem der Interpret in der chinesischen Musik die Rolle als Reproduzierender spielt, wobei die vermehrte Wichtigkeit dieser Rolle gegenüber der des Komponisten mehrmals in der chinesischen Musikgeschichte betont wird. Wenn der Begriff „Komponist“ anders aufgefasst werden darf, ändert sich dementsprechend auch der Begriff „Komposition“. Im folgenden Kapitel wird diese Thematik ausführlich behandelt und beleuchtet werden.<sup>32</sup> Demzufolge ist chinesische Neue Musik beispielsweise für europäische Musiker auch wesentlich diffiziler nachzuvollziehen und abzuleiten als die europäische zeitgenössische Musik. Auch die Erfassung und Entschlüsselung ihrer Bedeutung gestaltet sich häufig schwierig.

Oberflächlich gesehen bedeutet das Wort „Musik“<sup>33</sup> sowohl auf Deutsch als auch auf Chinesisch das gleiche – nicht aber, wenn man das Phänomen „Musik“ genauer betrachtet. In diesem Fall bezieht sich der Begriff auf viele verschiedene Ebenen, die heutzutage auch als musikwissenschaftliche Forschungsschwerpunkte gelten: die Musikgeschichte, die Kompositionsweise, die Instrumentation, die Aufführungspraxis, die Wahrnehmung und Aufnahme von Seiten des Zuhörers oder die Funktion und Intention der Musik etc. Dazu sei zunächst ein kurzer Abriss der chinesischen Musik gegeben, der deutlich machen soll, dass es sich bei Musik keinesfalls um ein geschichts- und entwicklungsloses statisches Phänomen handelt, sondern, dass sich die Geschichte und Entwicklung der Musik in einem historischen, philosophischen und ästhetischen

---

<sup>32</sup> Siehe Kpt. 1.1.2.–1.1.6

<sup>33</sup> Etymologisch gesehen wurde das Wort, wie Friedrich Kluge ausführt, bereits im Althochdeutschen, also vor dem 9. Jahrhundert, aus dem lateinischen „(ars) musica“ entlehnt, das wiederum von griechisch „mousiké (téchné)“ abstammt sowie zu Griechisch mousa ‚Muse‘ gehört. Vgl. dazu Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. 23. erweiterte Auflage. De Gruyter: Berlin, New York 1995, S. 576

Kontext abspielt, der sich mit den europäisch geprägten Begriffen nur schwer oder gar nicht charakterisieren lässt.

### 1.1.2. Authentische chinesische Musik geschichtlich betrachtet

Nach europäischem Verständnis wird die in China entstandene fernöstlich klingende Musik als „chinesische Musik“ bezeichnet.<sup>34</sup> Dieses Phänomen kann man mit dem Begriff „Traditionelle chinesische Musik“ erfassen, wobei diese unter anderem die Musik von der Xia Dynastie (27. bis 16. Jh. v. Chr.) bis zur Qing Dynastie (1644 bis 1911) umfasst.<sup>35</sup> Innerhalb dieses Zeitrahmens existierten in China zwei unterschiedlichen Musikgenres: das eine kann als „Mainstream“ oder nach heutiger Definition als „Ernste Musik“ gesehen werden, diese Gattung wird auch „Ya-Musik“ oder „Musik der Eleganz“ bezeichnet. Das andere Genre ist unter der Bezeichnung „Zheng-Musik“ – also als trivialere „Unterhaltungsmusik“ – bekannt.<sup>36</sup>

Als erster Philosoph beschäftigte sich Konfuzius in seinem Werk *Analekten des Konfuzius*<sup>37</sup> mit dem Unterschied zwischen der Ya- und der Zheng-Musik. Im Zuge dessen tätigte er die Aussage: „*Ya-Musik wirkt auf Menschen in einer positiven und gutmütig wirkenden Art und Weise, Zheng-Musik hingegen verursacht Hass und das Verderben der Menschlichkeit.*“<sup>38</sup> Unter Zheng-Musik, der oberflächlicheren Unterhaltungsmusik, verstand Konfuzius allerdings nicht die damalige Volksmusik, sondern er bezog sich mit seiner These auf unkontrolliertes oder unprofessionelles Musizieren ohne logisch zusammenhängende Harmonien.

---

<sup>34</sup> Vgl. Gimm, Martin: *China*. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), Sachteil 2. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Bärenreiter-Verlag: Kassel 1995, S. 695–755.

<sup>35</sup> Vgl. Li Mengde: *Chinesische Musikgeschichte*. Zweite Auflage. Verlag Sichuan Musik: Sichuan 2009, S. 12–17

<sup>36</sup> Chin. 雅乐 ya yue, Ya-Musik; 郑声, zheng sheng, Zheng-Musik

<sup>37</sup> Siehe Sieslack, Janian: *Der konfuzianische Grundbegriff „li“ im Lunyu und seine Beziehung zum Konzept „Ren“*. Verlag GRIN: München 2010. S. 4

<sup>38</sup> Chin.: 放郑声, 远佞人; 郑声淫, 佞人殆 Siehe Liu Baonan: *Begriffsbestimmung der Analekten des Konfuzius*. Band I. 12. Auflage. Hebei Publishing House: Hebei 1986, S. 379

Ya-Musik war zu damaligen Zeiten die Musik des Hofes und diente vor allem zur Untermalung von höfischen Zeremonien, Ritualen oder Festen.<sup>39</sup> Die Ya-Musik spielte in der Philosophie des Konfuzius eine äußerst tragende Rolle. Das veranschaulichten seine Thesen und Überzeugungen, welche Funktionen die Musik innehat:

*Wenn ein Mensch musiziert, wird er sich wohlfühlen; dies ist eine unvermeidliche Reaktion der Menschlichkeit. Menschen sollen nicht ohne Wohlgefühl leben und dies kann nur durch Klangerzeugung und körperliche Bewegung ermöglicht werden [...]. Anhand des Beweises durch den Untergang vorheriger Dynastien weiß man, nur Ya-Musik führt schließlich zu einem richtigen Weg des Lebens [...].<sup>40</sup>*

Nach der Meinung von Konfuzius basiert die Ya-Musik auf der natürlichen Veranlagung des menschlichen Gutseins. Der berühmte Philosoph ist davon überzeugt, durch diese Art von Musik die menschliche Seele reinigen und in Balance halten zu können. Er geht sogar so weit zu sagen, dass es die Ya-Musik schaffen könnte, jeglichen Irrtum aus den Köpfen der Menschheit zu verbannen. Er selbst setzte die Ya-Musik zur Verbreitung seines eigenen philosophischen Gedankenguts ein. Da der Konfuzianismus in China hohes Ansehen genoss und von großer Bedeutung war, wurde gemeinsam mit den philosophischen Lehren auch die Ya-Musik von dieser Zeit an von Epoche zu Epoche weitergetragen und mehr und mehr aufgeführt. Dabei machte sie allerdings keine wesentliche musikalische Entwicklung durch, da sie vorwiegend zu höfisch-klerikalen Zwecken verwendet und somit kaum der breiten Masse des Volkes zugänglich gemacht wurde. Dennoch etablierten sich nach und nach die musikalischen Grundlagen und Traditionen der Ya-Musik in der chinesischen Musik, wie beispielsweise der Einsatz der für sie zur Tradition werden diese Instrumente und die jeweiligen

---

<sup>39</sup> Siehe Xiu Hailin; Li Jiti: *Chinesische Musikgeschichte und Ästhetik*. Verlag Chinese's People: Peking 1999. S. 26–30

<sup>40</sup> Chin.: 夫乐者，乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐，乐则必发于声音，形于动静，而人之道声音动静性术之变尽是矣...先王恶其乱也，故制雅颂之声以道之... Siehe Wang Wenjin: *Begriffsbestimmung des Xu'zi*. Band III. 12. Auflage. Hebei Publishing House: Hebei 1986, S. 231

Besetzungsmöglichkeiten, die spezifischen Tonarten, die Aufführungspraxis, die Spieltechnik und vor allem eine sehr ästhetische Betrachtung der Kunst.<sup>41</sup>

Die Ya-Musik hatte diese dominante Rolle bis zur Han-Dynastie inne – genauer gesagt bis zu jenem Zeitpunkt, an dem die triviale Zheng-Musik – die in späteren Zeiten auch als „Su-Musik“ bezeichnet wurde – in den Vordergrund trat.<sup>42</sup> Nach gesellschaftlichen Regeln und Konventionen war es der Unterhaltungsmusik zwar nicht möglich, in die höfischen Adelskreise Einzug zu halten, da dies sämtlichen konfuzianischen Auflagen widersprochen hätte, doch beim Volk erfreute sich diese „unprofessionellere“ Form der Musik größter Beliebtheit, da für das Spielen und Aufführen der Zheng-Musik kaum Anforderungen an den Musiker gestellt wurden, was ihre Entwicklung und Verbreitung sehr begünstigte. Im Laufe der Zeit häuften sich die künstlerischen Schätze der Su-Musik, die durch das kollektive Schaffen des chinesischen Volkes ständigen Zuwachs und immer mehr Zuspruch erfuhren, sodass nach einiger Zeit auch der Klerus mehr und mehr Gefallen an diesem Genre fand. Der Han-Kaiser Liu Bang<sup>43</sup> war einer der ersten Pioniere auf diesem Gebiet, der versuchte, die Su-Musik in die höfischen Traditionen zu integrieren, indem er die Verwendung diverser Su-Stücke in feierlichen Zeremonien erlaubte:

*Als der Han-Kaiser vorerst die Welt [Anm. des Verf.: China] vereinigte, feierte er gemeinsam mit Völkern und Bediensteten. Er schrieb ein Gedicht<sup>44</sup> namens „Der Wind weht“ und ließ es von 120 Kinder vorsingen. Danach, in der Xiao Hui-Zeit [Anm. des Verf.: ca. 92 vor Chr.] wurde das Lied mit Instrumentalbegleitung gespielt, worin ebenfalls 120 Musiker involviert waren.<sup>45</sup>*

---

<sup>41</sup> Vgl. Shu Ying und Zeng Yuan: *Instrumente aus Dong Zhou*. In: Anekdoten in der Musikgeschichte. Heft 8/1984, S. 23. Hier zitiert: S. 23; Liu Zaisheng: *Antike Musikgeschichte Chinas*. 2. Auflage. People's Music Publishing House: Beijing 2006, S. 54

<sup>42</sup> Vgl. Ban Gu: *Hanshu Liyuezhì*. Bd. XXII. Verlag Zhonghua: Peking 1964, S. 1045

<sup>43</sup> Siehe Xiu Hailin, Li Jiti: *Chinesische Musikgeschichte und Ästhetik*. S. 47–48

<sup>44</sup> In dem Zusammenhang wird „Gedicht“ als Liedtext verstanden. Siehe Kpt. 1.1.4

<sup>45</sup> Chin.: 初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，做“风起”之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛公为原庙，皆令歌儿习吹以相合，常以百二十人为员。 Siehe Ban Gu: *Hanshu Liyuezhì*, Bd. XXII, S. 1045

In diesem aus dem Gedicht des Han-Kaisers geschaffenen Lied *Der Wind weht* ließ der Kaiser in der Xiao Hui-Zeit eine Melodie der zur Su-Musik gehörenden Volkslieder-Art der *Chu-Modi*<sup>46</sup> übernehmen und besetzte anschließend das Lied mit 120 ausführenden Musikern, um es professioneller und vor allem für den Hof geeigneter wirken zu lassen. Ab diesem Zeitpunkt folgten zahlreiche weitere ähnliche Beispiele.<sup>47</sup>

Zweifellos wurde die Vormachtstellung der Ya-Musik durch diese Entwicklung in ihren Grundfesten erschüttert, auf der anderen Seite kam es durch die Integration der Su-Musik endlich zu der so notwendigen Unterbrechung des künstlerischen Entwicklungsstillstandes in der chinesischen Musik. Und auch der musikalische Ansatz der Su-Musik veränderte sich: Wurde diese Gattung ursprünglich entweder als Solo-Rezital oder in Kleingruppen-Besetzungen aufgeführt, so entstanden nun wesentlich größere Formationen und es wurde erstmalig eine Instrumentalbegleitung eingesetzt. In den folgenden Jahren beschränkte sich die Ya-Musik nicht mehr ausschließlich darauf, als höfische Verkaufs- und Vermarktungsstrategie der konfuzianischen Ideologien zu fungieren, sondern vermischte sich in ihrer Aufführungspraxis und Spieltechnik immer mehr mit Elementen aus der Su-Musik, wovon diese in professioneller Hinsicht enorm profitierte.

Abgesehen von all dem trug noch ein wichtiger gesellschaftspolitischer Faktor zur weiteren Entwicklung der chinesischen Musik bei: Durch buddhistische Missionare aus Indien gelangten Elemente aus der indischen und anderer ausländischer Musik nach China. Das damalige Zeitalter war von sozialen Unruhen innerhalb Chinas geprägt und zahllose Bürger wünschten sich sehnsüchtig einen „Hafen des seelischen Friedens“ – was exakt den Angeboten und Versprechungen der buddhistischen Religion entsprach. Auch der vermehrt aufblühende Import-Export-Handel mit Nachbarregionen Chinas (zum

---

<sup>46</sup> chin. 楚韵, ein bestimmtes Genre an Volksliedern, das im Königreich Chu (1042–202 v. Chr.) populär war

<sup>47</sup> Vgl. Qiu Qionsun: *Musikalische Chronologie im antiken China*. Verlag People Music: Peking 1999, S. 185

Beispiel mit dem heutigen Indien, mit Kasachstan, Kyrgyzstan, Tajikistan sowie mit der Mongolei) beschleunigte den kulturellen Austausch enorm.<sup>48</sup>

Im Laufe der Zeit und der Ausbreitung der verschiedenartigen Einflüsse aus fremden Kulturen änderte sich auch die Musik des chinesischen Volkes im Inneren des Landes, der „Han“, da buddhistisches Musikmaterial sowie die „Guizi-Musik“<sup>49</sup> aus den Nachbarregionen Chinas gehäuft zu ihrer ursprünglichen Musik hinzukam. Ab dieser Zeit ist es nicht mehr möglich, die chinesische Musik klar in Ya- und Su-Musik einzuteilen, da die Melodieführung nicht mehr ausschließlich der Pentatonik entspringt, sondern zahlreiche „exotische“ Instrumente nach China importiert und die bis dato überlieferte chinesische Musik auf eine andere Art und Weise umgesetzt werden.<sup>50</sup> Ein wegweisendes Werk ist das Stück *Jie Gu Lu* aus der Tang-Dynastie<sup>51</sup>, das die überwiegend buddhistischen und „exotischen“ Einflüsse in musikalischer und instrumentaler Hinsicht vor allem thematisch sehr anschaulich widerspiegelt. Viele der neuen, „exotischen“ Instrumente wurden später in China übernommen und auf chinesische Art weiterentwickelt. Zahlreiche chinesische Instrumente wurden – zumindest wie sie in ihrer heutigen Form bestehen – von Nachbarregionen Chinas vor allem in Sachen Instrumentenbautechnik wesentlich verbessert, indem Tonumfänge und Klangfarben erweitert und verfeinert wurden. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist u. a. die Pipa (eine Schalenhalslaute), die eines der bedeutendsten chinesischen Zupfinstrumente seit der Qin-Dynastie ist. Sie wurde beispielsweise von ihren ursprünglichen fünf oder sechs Bünden auf 14 oder 16 erweitert, um einen größeren Tonumfang zu erreichen.

Um die buddhistische Religion noch bekannter und populärer zu machen, wurden diverse indische Schlaginstrumente nach China importiert, die nicht nur in religiösen Zeremonien,

---

<sup>48</sup> Vgl. Xing Fuquan: *Quelle der buddhistischen künstlerischen Gedanken in China*. Verlag Taiwan Shangwu: Taiwan 1997, S. 41–64

<sup>49</sup> Chin. 龟兹乐, meint die ausländische Musik, also die Musik nicht-chinesischer Herkunft. Diese Bezeichnung wird verwendet für die Musik aus Kasachstan, Kyrgyzstan oder Tajikistan.

<sup>50</sup> Siehe Ding Chengyun: *On The Chinese Ancient Mode Scale*. In: Huangzhong-Journal of Wuhan Music Conservatory. Heft 1/2004, S. 53–59. Hier zitiert: S. 56–58

<sup>51</sup> Chin. 羯鼓录, Autor ist Nan Zhuo aus der Tang-Dynastie (805 n. Chr.). Siehe Nan Zhuo Duan Anjie, Wang Zhuo: *Jie Gu Lu*. 3. Auflage. Verlag klassische Literatur: Peking 1957

sondern auch als neue Instrumente in der chinesischen Musik eingesetzt wurden.<sup>52</sup> Diese Entwicklung setzte sich bis zu jenem Zeitpunkt fort, an dem der Erste Opiumkrieg im 19. Jahrhundert ausbrach und westliche Streitmächte in China einmarschierten. Musikwerke, die nach dem Ausbruch des Opiumkrieges entstanden, sind im Vergleich zu früher komponierten traditionellen chinesischen Stücken zwar in gewisser Weise verändert, die wesentlichen Eigenschaften blieben jedoch erhalten. Obwohl zu der Zeit bis vor Qing-Dynastie bereits zahlreiche aus dem Ausland importierte Musikelemente in die chinesische Musik eingebaut wurden, fand die „neue“ Musik der damaligen Zeit aufgrund der kulturellen Differenzen und der sprachlichen Barrieren nur wenig Gefallen am Kaiserhof. Subjektiv gesehen war das chinesische Kaiserreich stets „chinazentrisch“ orientiert aufgebaut; fremde Kulturen wurden zwar zugelassen, aber deren Gedankengut sowie deren Darstellungsformen durften offiziell nur existieren, wenn sie sich an die chinesische Ideologie anpassten.

Der chinesische Konservatismus war den gedanklichen Strömungen des Konfuzianismus und des Daoismus sehr streng gefolgt, indem Kunst und Kultur nahezu ausschließlich als Machtinstrument zur Erhaltung und Manifestation der vorherrschenden Hierarchien eingesetzt wurden.<sup>53</sup> In Bezug auf Musik forcierten die musikalischen Elemente, die aus fremden Regionen an die chinesische Kultur herangetragen wurden, eine Vervollständigung der bereits vorhandenen Musikformen und ermöglichten so einen noch größeren Varianten- und Facettenreichtum. Wesentlich haben sie jedoch nicht zur Entwicklung beigetragen, da die Machthaber die china-fremde Kunst in erster Linie nicht zur „Integration“ freigaben, sondern diese viel mehr nur zu einer Art „Assimilation“ zugelassen wurde.

Aufgrund unsachgemäß aufbewahrter Noten-Handschriften, unterschiedlicher Notationsweisen<sup>54</sup> und durch die Kulturrevolutionen zerstörter Transkriptionen<sup>55</sup> war es mir bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt leider nicht möglich, originale Musikbeispiele

---

<sup>52</sup> Vgl. Zhao Weiping: *Die Pipa auf der antiken Seidenstraße Chinas*. In: *Musicology in China*. Heft 4/2003, S. 34–48. Hier zitiert: S. 24

<sup>53</sup> Vgl. Li Mingming: *The Study on the Phase of Ancient Chinese Classical Court Music Culture*. Mag.-Arbeit an der Henan-Universität, Studienrichtung Musikwissenschaft: April 2008, S. 22–23 und 39–41

<sup>54</sup> Siehe Ktp.1.1.4

<sup>55</sup> Siehe Ktp 1.2.4

aufzutreiben. Jedoch lässt sich aus diversen erhaltenen Artikeln und Publikationen ableiten, dass die Ya-Musik und die Su-Musik zumindest teilweise den europäischen Definitionen für Ernste Musik und Unterhaltungsmusik<sup>56</sup> (E- und U-Musik) entsprechen: Bei der Ya-Musik dürfte es sich dabei um das chinesische Äquivalent zur europäischen E-Musik handeln, die vom „Geistes-Adel“ akzeptiert wurde und sehr deutlich von der „Musik des breiten Volkes“, der Su-Musik, abgegrenzt war; die frühere Zheng- und spätere Su-Musik war fast ausschließlich zur Unterhaltung gedacht und man benötigte keine besondere musikalische (Aus-) Bildung, um sie zu reproduzieren, was ihren Popularitäts- und Beliebtheitsgrad enorm in die Höhe schnellen ließ.

Jedoch ist das ausschlaggebende Kriterium, das europäische und chinesische Musik voneinander unterscheidet, ihr jeweiliger Entwicklungsprozess: Sowohl die europäische E- als auch die U-Musik entstanden aus der aus den jeweiligen Epochen überlieferten Musik und wurden in neuen Kompositionen stets weiterentwickelt und weitergetragen, ohne dabei ihren charakteristischen Ursprung zu verlieren. Die chinesischen Musikformen „Ya“ und „Su“ sind nach europäischem Maßstab nicht weiterentwickelbar; sie verblieben stets in ihrer vorgegebenen Form und Funktion und die Musik diente fast zu jeder Zeit vor allem anderen Zwecken und Institutionen als ihrer eigenen, ursprünglich zugeordneten Intention („Musik um der Musik Willen“). Es ist durchaus möglich zu behaupten, dass die chinesische Musik nicht das Potential zur Weiterentwicklung besaß und besitzt, weil ihr Entwicklungsprozess nicht dem der westlichen Musik entspricht. Die Beurteilung dieser Sachlage liegt aber bis zu einem gewissen Grad schlicht im Auge des Betrachters.

### 1.1.3. Chinesische kompositorische Richtlinien

In den *Yue Ji* (Classic of Rites) aus den Sammelbänden *Yue Jing*<sup>57</sup> heißt es:

---

<sup>56</sup> Siehe Hausen, Dirk, K. Weill: *Im Kontext der Begriffe E- und U-Musik*. Books on Demand GmbH: Norderstedt 2007, S. 2–8

<sup>57</sup> The Classic of Music (traditional Chinese: 樂經; pinyin: yuè jīng; Wade–Giles: yueh ching) is sometimes referred to as the sixth "Chinese classic text". It was lost by the time of the Han Dynasty. A few traces

*Der Beginn des Einklangs stammt aus dem menschlichen Herzen, das Herz steuert die Änderung des Wesens. [...] Derjenige, der emotional das Herz berührt, erzeugt den Klang: Text in Tönen, so heißt Musik.*<sup>58</sup>

Das Herz und das Wesen bedingen eine harmonische Beziehung zwischen dem objektiven Impuls eines Lebewesens und der subjektiven menschlichen Empfindung. Diese alte Definition weist auf die wesentlichste und äußerst wünschenswerte Betrachtung der traditionellen chinesischen Musik hin: Der Schwerpunkt eines Musikstücks bzw. des Musizierens an sich liegt hauptsächlich auf dem emotionalen Ausdruck im Spiel sowie dem innigen Bedürfnis, dem Publikum innerste und intimste Empfindungen mitzuteilen. Dies ist sowohl für die Musizierenden als auch für die Zuhörer von größter Bedeutung, da beide Seiten nur so in den Genuss kommen, musikalische Wahrheiten, die reine Musik ohne jedweden Selbstzweck und die pure Lust am Musizieren erleben zu dürfen.<sup>59</sup> Diese Werte stellen zum einen einen wesentlichen Teil des Fundaments chinesischer Musikästhetik dar und geben zum anderen auch Einblick in die kompositorischen Richtlinien.

Zhang Shibin, einer der bedeutendsten chinesischen Musikwissenschaftler und Musiktheoretiker, veröffentlichte im Rahmen seiner Forschungen die Musikgeschichte Chinas und Europas betreffend einen Artikel, in dem er schrieb, dass bei chinesischer Musik in erster Linie der Sinn und die tieferliegende Bedeutung, die im Zentrum eines Musikstückes stehen, ausgedrückt werden sollen, während die westliche Musik ihren Fokus eher auf Töne, Klänge und Harmonien lege. Die chinesische Musik sei sehr nahe

---

remain and can be found in other ancient Chinese classics like Zuo Zhuan (左傳), Zhou li ("The Rites of Zhou"), and the Classic of Rites (禮記, Liji). A version preserved in the Classic of Rites (chapter 19, "Yue ji" 樂記) is much dilapidated. Siehe *Wikipedia*, URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Classic\\_of\\_Music](http://en.wikipedia.org/wiki/Classic_of_Music), besucht am 3. Mai 2010.

<sup>58</sup> Chin. "凡音而起，由人心生也，人心之动，物使之然也。"..."凡音者，生人心者也，情动于中，故形于声；声成文，谓之音。" N.N: *Chinesisches Musiklexikon*. 4. Auflage. Verlag Chinese's People Publishing House: Peking 1992, S. 214

<sup>59</sup> Vgl. Wang Yür *The Relation between Heart and Objects in Creation*. In: Art Panorama. Heft 8/2008. S. 28. Hier zitiert: S. 28.

am Gebiet der Philosophie angesiedelt; im Gegensatz dazu müt die westliche Musik eher physik-affin an.<sup>60</sup>

Mit dieser Aussage wollte Zhang Shibin mit Sicherheit keine Kritik anbringen oder etwas in Frage stellen, sondern lediglich seine Meinung darüber äußern, dass die westliche Musik im Vergleich zur chinesischen eher<sup>61</sup> auf besonders reizvolle und komplexe Techniken innerhalb eines Stückes sowie das Gesamtergebnis eines Musikwerkes wert legt: Unter der Verwendung von Kontrapunkt, harmonischen Feinheiten und der mitunter hochkomplexen Struktur eines Werkes wird der gesamte schöpferische Prozess nach klaren Regeln genau vom Komponisten bestimmt.

Chinesische Musik legt das Hauptaugenmerk hingegen auf die emotionale Entfaltung und das völlige Eintauchen des Komponisten und auch des Spielers in ein Werk. Es geht darum, was die Musik aussagt beziehungsweise wie der Musiker das künstlerische Konzept empfindet und wie er mit dem Material spielt. Die meisten traditionellen chinesischen Musikwerke verdanken ihren Titel einem mit der Musik beschriebenen Objekt: Beispiele dafür sind u.a. *Frühlingsmondnacht auf dem Fluss*, ein Werk, das eine berauschte Szene in einer Frühlingsmondnacht wiedergibt, oder das Stück *Pferderennen*<sup>62</sup>, in dem man die geschmeidigen Bewegungen und den Galopp der Tiere körperlich förmlich spüren kann. Im Titel offenbart sich bereits der Leitgedanke des Musikstücks; durch die Interpretation und Umsetzung des Musikers kann das Publikum an den Emotionen teilhaben.

Die oben aufgeführten Fakten geben bereits teilweise Aufschluss über verschiedene chinesische Kompositionsverfahren, mit denen sich u. a. auch das chinesische musik ästhetische Theorie-Werk *Theorie des Imagismus* befasst:

*Imagismus ist sowohl das Subjekt der Kunst an sich als auch die Methode des Kunstschaffens; er bildet sowohl die künstlerische*

---

<sup>60</sup> Vgl. Zhang Shibin: *On Chinese Music Character*. Teil II der Sammelbände zur chinesischen Musikgeschichte. Hrsg. v. Zhang Shibin. The Chinese University Press: Hongkong 1975, S. 454–458

<sup>61</sup> Vermutlich lässt sich Zhang Shibins Aussage hier nicht generell auf alle Epochen gleich anwenden, sondern am ehesten auf Barock und Klassik. In China bedeutet „westliche klassische Musik“ als Überbegriff oft lediglich die Musik bis zum Ende der Klassik sowie den Anfang der Romantik.

<sup>62</sup> Chin. 春江花月夜(*Frühling Mondnacht auf dem Fluss*), 赛马(*Pferd Rennen*)

*Figuration als auch einen festen künstlerischen Stil ab. Der Imagismus fasst eine Art Abstraktion in der Kunsttheorie zusammen und beweist seinen ultimativen Charakter aus der Integration des Objektiven und des Subjektiven; in der Ästhetik stellt er hauptsächlich das tiefste Innere [...]*<sup>63</sup>

Ein einfaches Beispiel kann hier helfen, um sich mit diesen Aussagen eingehender auseinandersetzen zu können und sie folglich auch besser zu verstehen: Ein Komponist entschließt sich, ein Werk über Bambus zu schreiben. Dafür nimmt er den Bambus zuerst visuell wahr, formt und verändert ihn individuell durch seine künstlerische Imagination, wandelt sein dadurch entstandenes Bild im nächsten Schritt in etwas Eigenes, sehr Persönliches um, stellt im Endeffekt kompositorisch via „Nachahmung“ und mit seiner persönlichen Klangsprache eine imaginierte Form des Bambus mit/in seiner Musik dar. Die kompositorische Handhabung und die jeweilige Tonaltäsanwendung dienen nicht der Schaffung des Musikstückes an sich, sondern der musikalischen Beschreibung der Pflanze, ähnlich wie beim Erschaffen einer Skulptur in der bildenden Kunst. Diese Art des künstlerisch-schöpferischen Wirkens ermöglicht die individuelle Entwicklung verschiedener Kunstformen, entspricht aber nur wenig dem europäischen Verständnis von Entwicklung innerhalb eines Musikstückes, bei dem beispielsweise der Tonalität, der Modulationskunst oder der Formenlehre wesentliche Bedeutung beigemessen werden. Die chinesische Musik besitzt jedoch ihre eigenen Schätze, welche eng mit der Kultur beziehungsweise den anderen Kunstformen sowie mit dem philosophischen Hintergrund verwoben sind.

Musik funktioniert als Kommunikationsmittel oder zum Kundtun einer eigenen Meinung in Situationen, in denen man mit sprachlichen Möglichkeiten an seine Grenzen stoßen würde (siehe hierzu auch das wunderschöne Zitat von Victor Hugo: „Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist.“<sup>64</sup>).

---

<sup>63</sup> Siehe Luo Yifeng, *Chinesische Musikästhetik der Imagismus*, In: Jiaoxiang-Journal of Xi'an Conservatory of Music. Heft 2/1995, S. 2–5. Hier zitiert: S. 4

<sup>64</sup> Siehe N.N. in: *Die Plauderstube. Eine Sonntagsausgabe zur Erheiterung für Stadt und Land*. Landshut. Jahrgang 1864. S, 175, 176

Zhang Shibin bezeichnete in seinem oben genannten Artikel außerdem die meiste chinesische traditionelle Musik als „impressionistische programmatische Musik“.<sup>65</sup>

In Bezug auf Aufführungspraxis beziehungsweise Spieltechnik gibt es ein Kernkriterium in der chinesischen Musik, welches in Europa zwar ebenso gilt, dem aber andere Bedeutung beigemessen wird: der „Theorie der Yinqiang“<sup>66</sup>, also der „Theorie des musikalischen Akzents“. In dieser Theorie geht es vornehmlich um die Variation der Tonhöhe, der Lautstärke und der Klangfarbe auf ein und demselben Ton. Durch einen notierten musikalischen Akzent entsteht bei korrekter Wiedergabe des Notentextes ein akzentuierter Ton, der vom Interpreten unglaublich variantenreich umgesetzt werden kann.<sup>67</sup> Diese Methode der Komponisten, ihre Vorstellungen von der Interpretation des jeweiligen Werkes anzuzeigen, zieht sich durch die gesamte traditionelle Musikszene Chinas hindurch, unterscheidet sich aber erneut von in Europa üblichen Notationsweisen: Dort ist es häufig so, dass an einer bestimmten Stelle genaue Spielanweisungen exakt in der Notenschrift festgehalten werden (zum Beispiel Angaben wie *glissando*, *vibrato* sowie jegliche musikalische Verzierungen).<sup>68</sup> Obwohl bezüglich der Interpretationsmöglichkeiten im Westen – wie sich insbesondere bei diversen musikwissenschaftlichen Forschungen zu den Werken Johann Sebastian Bachs gezeigt hat, – für den Interpreten durchaus Leerstellen oder Freiräume vorhanden waren, da bei Bach beispielsweise nirgendwo im Notentext festgeschrieben steht, an welchen Stellen man bei der Interpretation einen Triller einfügen, noch wie dieser durchgeführt werden soll, denn das war einerseits dem Interpreten vorbehalten, andererseits auch durch Konventionen bekannt<sup>69</sup>, ist trotzdem festzuhalten, dass wirklich keine Interpretation die Form einer Bach'schen Fuge beziehungsweise einer Invention zerstören wird, denn der Kontrapunkt, die Notenlängen und das Metrum sind stets durch Noten festgeschrieben

---

<sup>65</sup> Vgl. Zhang Shibin: *On Chinese Music Character*, S. 455

<sup>66</sup> Chin. 音腔论 *Theorie der Yinqiang*. Diese wurde von Shen Qia im zweiten *Forum der chinesischen traditionellen Musik* veröffentlicht.

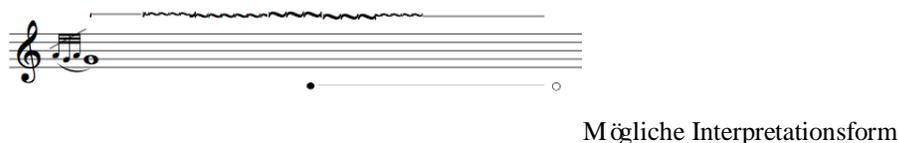
<sup>67</sup> Siehe Shen Qia: *Theorie der Yinqiang-I*. In: *Journal of the Central Conservatory of Music*. Heft 4/1982, S. 13–21. Hier zitiert: S. 13

<sup>68</sup> Siehe Shen Qia: *Theorie der Yinqiang-II*. In: *Journal of the Central Conservatory of Music*. Heft 1/1983, S. 3–12. Hier zitiert: S. 9–12

<sup>69</sup> Siehe Butt, John: *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. Cambridge University Press: USA 1990, S. 9–34

und bilden ein fixes und unumgebares Konstrukt innerhalb von Bachs Musik.

Gemäß der „Ying-Qiang-Theorie“ wird, wie aus dem unten angeführten Beispiel (siehe Bsp. 3) ersichtlich ist, ein Ton im von ihm abweichenden Intervall bis zu einem Ganzton (es könnte auch ein Halbton oder ein Viertelton sein) bezüglich der Frequenzen im Rahmen von interpretatorisch üblichem Vibrato, der Anzahl der Vorhalttöne, der Zwischentöne sowie der Wechseltöne innerhalb dieses Tones oder sogar bezüglich einer vom notierten Ton deutlich unterscheidbaren Länge, Dynamik sowie einer im Rahmen des Metrums variierten Tonhöhe individuell vom jeweiligen Interpreten gestaltet. Wenn jeder oder auch nur beliebige Töne in einem Stück auf diese Art und Weise verarbeitet werden, ändert sich im Endeffekt zweifellos das große Ganze ebenfalls. Diese Variationen lassen sich vielleicht mit verschiedenartigen Dialekten oder Varianten in der deutschen Sprache vergleichen oder verdeutlichen. Obwohl die verwendete Sprache in beiden Fällen Deutsch ist, erkennt oder merkt man leicht die Unterschiede zwischen einem Berliner und einem Tiroler Sprecher, auch wenn beide Hochdeutsch verwenden. Bei der Verwendung von Dialekten ist der Unterschied sowieso ein außerordentlich signifikanter. In der chinesischen Musik bildet sich, um bei diesem Bild zu bleiben, aufgrund von „Dialekt“ oder „Varianten“ bei jedem Interpreten ein individuelles Repertoire bei der Wiedergabe des Notentextes heraus, das ist sogar so individuell, dass die „Grundlage“, also die ursprüngliche Noten, eher nebensächlich behandelt wird und stattdessen die „ausgesprochene“ Version, nämlich die reproduzierende Interpretationsform, dominiert.



Bsp. 3: Beispiel für eine interpretatorische Umsetzung der „Yin-Qiang-Theorie“: notierte Form und mögliche interpretierte Form

Das nächste Beispiel ist für das chinesische Holzblasinstrument Suo Na geschrieben worden<sup>70</sup> und trägt den Titel *Bainiao Chaofeng* („Hunderte Vögel führen zum Phönix“). Die Suo Na imitiert dabei mittels verschiedener Spieltechniken zahlreiche Vogelstimmen. Das Werk, das in das übliche Notationssystem mit fünf Notenlinien transponiert wurde, „ähnelte“ am Papier zwar natürlich den Klängen in einer praktischen Aufführung, doch würde man in einem chinesischen Konzertsaal eine Live-Interpretation des Werkes hören, so wäre man vermutlich verblüfft, wie verhältnismäßig wenig der ursprüngliche Notentext noch mit der Interpretation zu tun hat<sup>71</sup> (siehe Bsp. 4).

The image shows a musical score for the instrument Suo Na. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and then moves to *mf* (mezzo-forte). The second staff continues the melody with a *mf* dynamic. The third staff features a dense, fast passage with a *f* (forte) dynamic, ending with a double bar line and a 2/4 time signature.

Bsp.4: Ausschnitt aus *Bainiao Chaofeng*

Dieses Phänomen gilt in China als Kriterium für die Virtuosität und den Ideenreichtum eines Künstlers. Komponisten legten Tonhöhen und -längen über Jahrhunderte hinweg nicht ganz exakt fest, um den Musikern so ihren so notwendigen interpretatorischen Spielraum zu lassen, wodurch die Werke – vor allem, wenn sie in unterschiedlichen Epochen gespielt wurden – sehr individuell und variantenreich zur Aufführung gebracht wurden. Eine derartige Entwicklung widersprach sämtlichen musikalischen Gesetzen Europas, da dort viel eher die kompositorische Weiterentwicklung als das „Spielen“ mit „altem“ Material zählte. Der wesentliche Unterschied liegt wohl darin, dass die Bedeutung des Wortes „komponieren“ in der westlichen Musikgeschichte völlig anders

<sup>70</sup> Siehe Chen Zhao: *Traditionelle Blasinstrumente im zeitgenössischen chinesischen Musikschaffen*. Magisterarbeit an der Universität Wien, Studienrichtung Musikwissenschaft: Juli 2008, S. 78

<sup>71</sup> Transponiert in 5-Linien-Notation von Zhao CHEN, 20. August 2010

definiert zu sein scheint als in der chinesischen Kultur. In China gestaltet sich der typische Arbeitsprozess an einem Werk so, dass der Komponist seine Stücke in notierter Form vorlegt und der Interpret sie anschließend zum Klingen bringt<sup>72</sup> – jedoch eben nicht exakt so, wie aufgeschrieben. Interessant ist auch, dass der Begriff „Komponist“ in der chinesischen Geschichte lange Zeit so gut wie gar nicht existierte, da die Musik zumeist vollkommen zwanglos im gemeinsamen Musizieren entstand, was sowohl für höfische Ya-Musik als auch für die volksnahe Su-Musik galt. Bereits seit der chinesischen Antike gab es jedoch einen so genannten „Beamten der Musik“, in China „Yue Fu“<sup>73</sup> genannt, der abgesehen von der musikalischen Aufbereitung und Untermalung sämtlicher Zeremonien auch noch mit dem Organisieren von Musikfesten, mit Proben und der Auswahl, Einladung und Schulung der Musiker betraut war. Die Musiker selbst waren namentlich ebenfalls eher unbekannt.<sup>74</sup>

Die Rollen des Komponisten und des Interpreten wurden u. a. aufgrund der fehlenden Präzision des Notentextes auch häufig getauscht, was der Musikwissenschaftler Christian Utz als „Rekomposition“ bezeichnete<sup>75</sup> – denn die damals übliche Notationsweise eröffnete beiden Seiten (sowohl dem ursprünglich schöpferischen als auch dem reproduzierenden Part) ungeahnte Möglichkeiten im Sinne einer individuellen Fortführung (umgangssprachlich im Sinne eines „Weiterkomponierens“).

#### **1.1.4. Gongche-Notation: die ungenaue Aufzeichnung von Musik**

In Bezug auf Instrumentalmusik waren in der alten chinesischen Musikgeschichte vor allem die Spieltechnik und die Aufführungspraxis wichtig. Deshalb spielt die traditionelle chinesische Notationsweise „Gongche Pu“<sup>76</sup> eine ungeheure Rolle. Sie trat erstmals in der Tang-Dynastie in Erscheinung und wurde während der Song-Dynastie immer populärer.

---

<sup>72</sup> Vgl. Holtz, Peter: *Was ist Musik? Subjektive Theorien Musik schaffender Künstler*. Verlag Books on Demand GmbH: Norderstedt 2005, S. 11–23

<sup>73</sup> Chin. 乐府

<sup>74</sup> Siehe Han Guoliang: *Yue Fu in der Han-Dynastie*. In: *Journal of The Henan Shifan University*. Heft 6/2003, S. 93–95. Hier zitiert: S. 93–95

<sup>75</sup> Siehe Kpt. 1.1.1

<sup>76</sup> Chin. 工尺谱. Siehe Chen Zemin: *Gongche Pu-Lehre*. Verlag Renmin: Peking 2004, S. 1–7

„Gongche Pu“ bezog sich ursprünglich auf die Tabulatur eines Zupfinstruments: Jedes Schriftzeichen der Notation bezeichnet eine genaue Zupfbewegung beziehungsweise Haltung. Sie wurde später als standardisierte Notenschrift eingeführt. Systematisch gesehen ähnelt „Gongche Pu“ dem „movable ‚do‘ System“ (Solfège od. Solfeggio)<sup>77</sup>, was bedeutet, dass keine genau festgelegte, absolute Tonhöhe existiert, sondern die Töne lediglich relativ notiert wurden und somit transponierbar sind. Die Gongche-Notation wurde aufgrund der Schriftregel von rechts nach links und von oben nach unten gelesen und kam ohne Hinweise auf die Länge einzelner Töne aus. Die ungefähre Tonhöhe entsprach dem jeweils notierten Schriftzeichen (siehe Tab. 2), die Artikulation wurde durch Punkte neben den Schriftzeichen angegeben: Die einzelnen Punkte im folgenden Notenbeispiel standen beispielsweise für die Wiederholung eines Tones und die Leerstellen zwischen den Strophen bedeuteten eine Atempause oder dienten zum Beenden eines Satzes.

Bsp. 5 (Links): Ausschnitt aus dem Stück *Yu Lianhuan* für Pipa in Gongche-Notation. Bsp. 6(rechts): Transkription der ersten Zeile: 凡凡工，凡凡四，四上四合公四合合

<sup>77</sup> Siehe *Wikipedia*: URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Solfege>, besucht am 12. April 2011

Schriftzeichen	合	四	一	上	尺	工	凡	六	五	乙
Aussprache	<i>he</i>	<i>si</i>	<i>yi</i>	<i>shang</i>	<i>che</i>	<i>gong</i>	<i>fan</i>	<i>liu</i>	<i>wu</i>	<i>yi</i>
Silbe Solfège	in sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la	si
ung. Tonhöhe	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>

Tab. 2: Gongche-Notation

Mittels der Gongche-Notation ist es unmöglich, derart exakt zu notieren, dass bei jeder Interpretation annähernd gleiche Klangbilder entstehen würden.<sup>78</sup> Diese Notationsart bietet zwar kaum spielerische Hinweise, schafft jedoch eine verhältnismäßig große Freiheit bei der Aufführung, sodass es dem Interpreten erlaubt ist, das Stück nach seinem ureigenen Verständnis und mit einer reichen Palette an Emotionen vorzutragen. Dieses freie und ungewöhnlich tolerante Komponisten-Interpreten-Verhältnis kann man aus heutiger Sicht mit einer "begrenzten Aleatorik wie bei Witold Lutoslawski<sup>79</sup> oder vielleicht auch wie die mehr oder weniger freie Wiedergabe einer Jazz-Melodie in einem Themen-Chorus vergleichen, die von der Notation oder von der allgemein bekannten Wiedergabe durch den Komponisten (und seine Band) sowohl in Rhythmik, Melodik wie auch Harmonik abweichen kann und stets die stilistische Handschrift des (guten) Interpreten trägt. Doch „komponieren“ im herkömmlichen Sinne wird in Europa anders definiert, denn es widerspräche dem westlichen Verständnis von Komposition, das „künstlerisch-geistige Eigentum“ des Werkautors durch einen Interpreten derart verfremden, ja beinahe „missbrauchen“ zu lassen, wie es in China üblich zu sein scheint.

Obwohl in der damaligen Zeit weder komplexe musiktheoretische Stilmittel wie Polyphonie oder Kontrapunkt in die traditionelle chinesische Musik Eingang gefunden hatten, noch eine erweiterter Tonumfang der Instrumente gegeben war<sup>80</sup>, versuchten die Virtuosen unter den Künstlern dennoch, ihre Empfindungen, Gefühlszustände und Emotionen in möglichst großer Spannweite darzustellen, um den Zuhörern den immensen

<sup>78</sup> Vgl. Chen Zemin: *Gongche Pu-Lehre*, S. 3

<sup>79</sup> Siehe Wörner, Karl Heinrich, Lenz Meierott: *Geschichte der Musik: ein Studien- und Nachschlagebuch*. 8. Auflage. Hrsg. v. Lenz Meierott. Vadenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1993, S. 594

<sup>80</sup> Die chinesischen traditionellen Instrumente besitzen üblicherweise zwei Oktaven an Tonumfang.

Ausdruck und die Intention des Stückes zu vermitteln. Die Wahrnehmung und Sensibilität veränderte sich sowohl bei den Musikern als auch beim Publikum mit der Weiterentwicklung der ästhetischen Ansprüche. Man strebte immer mehr nach neuen Spieltechniken oder zumindest nach neuartigen Kombinationen unterschiedlicher Spieltechniken, um bedeutende Musikwerke in etwas „Eigenes“ umwandeln zu können. Dieses freie „Entfaltungsdenken“ beeinflusste eine Vielzahl an in den 1980er-Jahren entstandenen chinesischen Musikstücken wesentlich.

### 1.1.5. Musik und Gedicht: die chinesische Formenlehre

Im Westen arbeiteten einige Komponisten zum Teil Hand in Hand mit Poesie und Lyrik, wie zum Beispiel Franz Schubert in seiner *Winterreise* (Textvorlagen von Wilhelm Müller<sup>81</sup>). Diese Art der Komposition hat auch in der chinesischen Musik eine lange Tradition, denn im alten Reich Chinas wurde die Musik nicht als eigenständiges Kunstgenre, sondern als ein Bestandteil der gesamten Kultur gesehen, weshalb musikalische Werke oftmals in Verbindung mit Tanz oder Lyrik zur Aufführung gebracht wurden.<sup>82</sup> Das Wort für „Gedicht“ besteht im Chinesischen aus den beiden Silben *Shi Ge* (诗歌), wobei *Shi* „Gedicht“, wie es in der heutigen Form bekannt ist, bedeutet. Die zweite Silbe *Ge* steht für „Lieder“, was einigen Aufschluss über die Bedeutung der Musik und den Kontext, in dem sie zu damaligen Zeiten stand, gibt. Kurz umrissen meint *Shi Ge* also, dass Gedichte sowohl in schriftlicher und mündlicher Lyrik als auch in musikalischen Ausdrucksformen umgesetzt werden sollen, was wiederum bedeutet, dass

---

<sup>81</sup> Die *Winterreise* ist ein Liederzyklus, bestehend aus 24 Liedern für Singstimme und Klavier, den Franz Schubert im Herbst 1827, ein Jahr vor seinem Tod, vollendet hat. Der vollständige Titel des Liederzyklus lautet: *Winterreise. Ein Zyklus von Liedern von Wilhelm Müller. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofortes komponiert von Franz Schubert. Op. 89. Erste Abteilung (Lied I–XII). Februar 1827. Zweite Abteilung (Lied XIII–XXIV). Oktober 1827.* Siehe *Wikipedia*, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Winterreise>, besucht am April 2010

<sup>82</sup> Vgl. N.N.: *Chinesisches Musik-Lexikon*, S. 164–180

die Musik einen großen Teil der Lyrik ausmacht, genauso, wie es auch im umgekehrten Sinne der Fall ist.<sup>83</sup>

Das chinesische Buch „Ars poetica“ – *Shijing, Buch der Lieder*<sup>84</sup> ist die älteste und größte Sammlung von Dichtungskunst aus dem antiken China. Der Inhalt bestand ursprünglich aus Liedtexten aus verschiedensten Gebieten Chinas, die zum Teil noch in originaler, schriftlicher Aufzeichnung vorlagen. Das gesamte Werk lässt sich in drei Abschnitte einteilen: Den ersten Teil stellen die so genannten „Feng“ oder „Guofeng“ dar. Darunter versteht man Brauchtumslieder aus 15 verschiedenen Regionen Chinas, die sich inhaltlich mehrheitlich mit dem damaligen Alltagsleben sowie kleineren Liebesgeschichten befassen. Im zweiten Teil steht die Ya-Musik im Mittelpunkt: Kunstlieder und von musikalisch und intellektuell versierten Menschen komponierte so genannte „elegante Lieder“ zeugen von Glanz und Adel in der höfischen Kultur, aber auch von der Warmherzigkeit ihres Heimatlandes. Der dritte Abschnitt trägt den Titel „Songs“. Er enthält hauptsächlich Hymnen oder „Opferlieder“, welche bei Ritualen und zeremoniellen Handlungen aufgeführt wurden. Sie dienten auch der Danksagung an die Vorfahren und gleichzeitig als Ansporn für die nachfolgenden Generationen.<sup>85</sup> Alle Gedichte aus dem „Shijing“ sind gleichzeitig auch Lieder, wobei die lyrischen Zeilen der jeweiligen Gedichte als Liedtexte verwendet werden und sich daher die Formen musikalische Umsetzung oder Rezitation nur noch in ihrer künstlerischen Aufführungsform unterscheiden, nicht jedoch in ihrem Inhalt oder der Intention.

关雎	<i>Guan Ju</i>
关关雎鸠，	<i>Guan guan, ruft der Fischadler,</i>
在河之洲。	<i>Auf der Insel im Fluss;</i>
窈窕淑女，	<i>Lieblich ist diese edle Frau,</i>

---

<sup>83</sup> Vgl. Zhou Zhonghao: *Musicality Transmission and Reproduction in Poetry Translation*. Mag.-Arbeit an der Suzhou-Universität, Studienrichtung Musikwissenschaft: Suzhou 2009, S. 10–18

<sup>84</sup> Die Lied-Gedichte wurden vom 10. Jh. bis zum 7. Jh. v. Chr. von konfuzianischen Lehrern in diesem Buch gesammelt, es besteht aus 305 Gedichten, die nach Kategorien geordnet sind. Siehe Helwig Schmidt-Glintzer: *Geschichte der chinesischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 2. Auflage. C. H. Beck: München 1999, S. 27–35

<sup>85</sup> Vgl. Wang Rui: *The Key Expressive Elements of Chinese Ancient Music and its Social Value*. In: Journal of Shenyang Normal University (Social Science Edition). Heft 4/2009, S.185–187. Hier zitiert: S. 186

君子好逑。

*Eine gute Braut für unseren Herrn.*

参差荇菜，

*Mal länger, mal kürzer wächst die Seemalve,*

左右流之。

*Zu beiden Seiten pflücken wir sie;*

窈窕淑女，

*Lieblich ist diese edle Frau,*

寤寐求之。

*Wachend und schlafend sehnte er sich nach ihr<sup>86</sup>.*

Dies sind zwei Strophen aus dem ersten Lied der Sammlung, welches von einer romantischen Liebesgeschichte erzählt. Nach formellen Aspekten betrachtet definieren Satzbau und Reimschema die Musik bereits sehr genau, indem der Autor vier Silben pro Satz und vier Sätze pro Strophe schreibt, was den musikalischen Rhythmus festlegt. Die dritte Verszeile („*Lieblich ist diese edle Frau*“) ist in allen fünf Strophen des Gedichtes gleich. Musikalisch gesehen bedeutet das eine thematische Wiederholung, bei der entweder das rhythmische oder das melodische Element wiederkehrt um den „Refrain“ des Liedes möglichst eindrücklich und überzeugend zu gestalten.

In der „Shijing“-Liedersammlung finden sich zahlreiche Beispiele dieser Art, die die dichterische und musikalische Struktur eines Werkes in sich vereinen. Der Aufbau der Gedichte unterscheidet sich hauptsächlich in ihrer jeweiligen Thematik: Es gibt Liebesszenen wie die „Ruhige Frau“ *Jing Nü* aus dem Band „Beifeng“, genauso wie die Geschichte einer harmonischen Vereinigung zwischen einem menschlichen Wesen und einem Naturgeschöpf in „Schreiender Hirsch“ *Lu Ming*. Auch der Sinn des alltäglichen Lebens wie in „Das Hölzerne“ *Fa Mu* aus dem Band „Xiao Ya“ wird kritisch beleuchtet.<sup>87</sup> Aufgrund der enormen Komplexität von klassischem Chinesisch würde sogar ein verhältnismäßig einfacher Satz, der aus vier oder fünf Schriftzeichen besteht, mehr ausdrücken, wenn man ihn, anstatt ihn nur laut auszusprechen, mit Hingabe an die Musik und deren Interpretation auf einem Instrument vorspielte.

---

<sup>86</sup> Gedicht Shi Jing – Guanju, chin. 诗经 关雎, aus *shijing – Zhounan*, Bd. I, Siehe Zhu Xi: *Sammlung der Dichtkunst*. Verlag Shanghai: Shanghai 1980, S. 4, zur Übersetzung siehe S. 31.

<sup>87</sup> Vgl. Wang Rui: *The Key Expressive Elements of Chinese Ancient Music and its Social Value*, S. 186

Eine andere bedeutende Lyriksammlung des Autors Qū Yua aus der „Periode der streitenden Mächte“ von 403 bis 221 v. Chr. heißt *Jiu Ge*<sup>88</sup>, zu Deutsch „Die neun Gesänge“. Diese Gedichte fassen die damaligen rituellen Abläufe im Kaiserreich Chu zusammen, die auf einem chinesisch-schamanischen Beschwörungsritual beruhen.<sup>89</sup> Wie bereits der Name des Gedichts vermuten lässt, spannen sich zwischen der Introdution „Östlicher König Taiyi“ *Donghuang Taiyi* und dem Schlussteil „Requiem“ *Lihun* neun lieder ähnliche Sätze.<sup>90</sup>

Die vom Dichter gewählte poetische Ausdrucksweise spiegelt den nahen Bezug zur Musik sehr deutlich wider, indem Interjektionen (siehe den untenstehenden Text und seine Umschrift: „xi“) als rhythmische Füllwörter verwendet werden, die aber keine eigentliche text-tragende Bedeutung haben. Sie dienen ausschließlich als Hilfestellung, den Text in musikalische Sätze und Sinneinheiten gut gliedern zu können.<sup>91</sup>

疏缓节兮安歌	X X X [xi] X X
洞庭波兮木叶下	X X X [xi] X X X
展诗兮会舞	X X [xi] X X

Diese Einschreibungen sind wohl so etwas wie das chinesische Äquivalent zu den europäischen Füllwörtern, die fallweise in Liedtexten oder Gedichten vorkommen, um eine reibungslose sing- und spieltechnische Umsetzung gewährleisten zu können beziehungsweise um das Versschema korrekt auszufüllen. Eine Unterscheidung, ob es sich bei einem derartigen chinesischen Werk nun um ein musikalisches Gedicht oder um poetische, lyrische Musik handelt, halte ich für äußerst schwierig. Im Endeffekt ist eine Differenzierung auch als müßig anzusehen, da im künstlerischen Endergebnis die eine Kategorisierung die andere nicht ausschließt, weil Musik und Poesie gleich schwer

<sup>88</sup> Chin. 九歌, Autor Qū Yuan 屈原

<sup>89</sup> Vgl. Klöpsch, Volker, Müller, Eva: *Lexikon der chinesischen Literatur*. Verlag C. H. Beck: München 2004, S. 61

<sup>90</sup> Vgl. Mi Yongyi: *Literature Research of Musical Characteristic in Jiuge*. In: *Musicology in China*. Heft 2/2007, S. 105–111. Hier zitiert: S. 105–108

<sup>91</sup> Die Musik wird in den „Shenqi Mipu“-Aufzeichnungen beschrieben, die ursprüngliche Quelle der Musiknoten ist nicht mehr auffindbar. Vgl. Mi Yongyi: *Literature Research of Musical Characteristic in Jiuge*, S. 107

gewichtet und in einem ähnlichen Ausmaß beteiligt sind. Diese Konvention der musikalisch-lyrischen Synergie dominiert das Genre bis zum Ende der Dynastie und gilt als wichtiges Merkmal der traditionellen chinesischen Musik:<sup>92</sup>

*Es gab in der früheren Zeit noch keine bestimmten Tonarten, man stimmte zumeist durch den Gesang und nach dem Gefühl. Dies gilt von der Tang- bis zur Yu-Dynastie, die Nachwirkungen erstreckten sich bis in den Ausklang der West Han-Dynastie hinein. Zu Zeiten der West Han-Dynastie popularisierten die Forscher der antiken Musik (Gu'ge) stark, was in der Jin- und in der Wei-Dynastie seinen Höhepunkt erlangte. In der Sui-Dynastie übernahm man die bis dahin erhaltenen Instrumente, Liedersätze und antiken Tonarten in die „Qing Yue“. Der Ausklang reichte bis in die Li-Tang-Dynastie. Etwa in der Mitte der Tang-Dynastie existierten zwar Höfe der antiken Musik (Gu Yue'fu), jedoch war die Anzahl der Aufführungen gering. Der Autor eines Musikwerkes erlangte durch Schaffung von Liedern (Qu'zi) auf der Basis von Gedichten Berühmtheit. Diese Entwicklung der Lieder genoss von der Sui- bis zur Tang-Dynastie großes Ansehen und erlebte eine Phase des Aufschwungs – bis zur heutigen Zeit blühte sie immer mehr auf, so dass wir die Lieder gegenwärtig beinahe im Überfluss vorfinden.<sup>93</sup>*

Es lässt sich unschwer erkennen, dass Musik und Dichtkunst in der chinesischen Kunstgeschichte unter dem Aspekt eines Miteinanders gesehen werden und eigentlich nie einer echten Trennung unterworfen waren. In Gedichten achtete man von Anfang an auf eine musikalisch möglichst gut umsetzbare Gestaltung, wie zum Beispiel auf adäquate Reimschemata, inhaltlich notwendige Wiederholungen und Betonungen sowie auf die generelle Wirkung des großen Ganzen. Dementsprechend wurde dann auch die passende Musik ausgewählt. Im Laufe der einzelnen Epochen entwickelte sich die Lyrik dann sowohl strukturell als auch rhetorisch weiter, stets begleitet von relativ parallel ablaufenden musikalischen Fortschritten. Etwas überspitzt formuliert könnte man die Dichtkunst in der chinesischen Geschichte also als „musikalische

---

<sup>92</sup> Vgl. Shi Fang: *Der Niedergang der Han-Dynastie und die poetischen Verse in der Rhetorik*. In: Cultural View. Heft 2/2010, S. 94–95. Hier zitiert: S. 94–95

<sup>93</sup> Aus *Shiji Chuanxu*, Song-Dynastie, vgl. Shi Fang: *Der Niedergang der Han-Dynastie und die poetischen Verse des Rheologischen*, S. 94

Formenlehre“ bezeichnen. Die Gattung und jeweilige Form der Musik war in gewisser Weise fortwährend von anderen Kunstformen abhängig, was ihre Weiterentwicklung als eigenständiges Kunstgenre zweifellos blockiert hat. Jedoch ist diese Art von Abhängigkeit zugleich auch eine Entwicklungsmöglichkeit im künstlerischen Sinne, da die chinesische Musik als Ausdrucksform des philosophischen und literarischen Hintergrunds ‚China‘ fungiert, was als enorme Inspirationsquelle angesehen werden kann. Auch auf Komponisten der Gegenwart haben diese historischen Begebenheiten großen Einfluss: In zahlreichen modernen chinesischen Werken finden sich immer noch Analogien zu den damals in direkter Zusammenarbeit mit Poeten entstandenen Stücken, was die Neue Musik Chinas im Vergleich zu abendländischen zeitgenössischen Werken „anders“ und einzigartig erscheinen lässt.

### 1.1.6. Die Vielfalt der chinesischen Tonsysteme

Die üblicherweise verwendeten Tonsysteme in der traditionellen chinesischen Musik bauen auf der (chinesischen) Pentatonik auf.

Die frühesten Aufzeichnungen über ihre Entstehung gehen bis ins Jahr 1056 v. Chr. zurück und stehen in Zusammenhang mit dem Kaiser *Zhoujing* und der Astrologie. Inhaltlich ging es in diesen Texten um die Positionen der Sterne am Himmel und um Wahrsagerei, doch die „Qilü“, die sieben Modi, wurden im Zuge dessen ebenfalls definiert.<sup>94</sup> Die sieben Modi entsprechen jeweils den folgenden Tönen aus der Pentatonik:



Bsp. 7: chinesische Pentatonik: Huangzhong als Tonhöhe Gong (C), Taizu als Shang (D), Guxi als Jue (E) Linzhong als Zhi (G). Nanlü als Yu (A), Yingzhong als variierter Gong („alteriertes“ C), Huobin als variiertes Zhi („alteriertes“ G).<sup>95 96</sup>

<sup>94</sup> Siehe Qiu Qiongsun: *Transkription des chronologischen Musikartikels aus dem antiken China*. Bd. 1. Verlag Beijing Publishing Group: Beijing 1999, S. 12

<sup>95</sup> Siehe Qiu Qiongsun: *Transkription des chronologischen Musikartikels aus dem antiken China*, S. 188

Die ursprüngliche Form der chinesischen Pentatonik basiert auf vier reinen Quinten, deren Töne in denselben Oktavraum verlegt (transponiert) wurden. Es ergibt sich also annähernd die Tonfolge C, D, E, G, A mit den Intervallen Ganzton, Ganzton, kleine Terz, Ganzton. Diese auf diesem Schema aufbauende Tonleiter konnte wiederum auf zwölf verschiedenen Tönen im Halbtonabstand (wobei die Halbtöne nur ungefähr denen einer europäischen chromatischen Tonleiter entsprechen) aufgebaut (12 Grundtonstufen, auch bezeichnet als die „12 Lü“) werden, wobei jeder Ton der auf diesen Grundtonstufen (der Grundton heißt auf Chinesisch „Kung“) aufgebauten Tonfolgen durch eine Umkehrung der Tonfolge wiederum einen eigenen Tonleiter-Modus ergeben kann (5 Modi). Insgesamt bedeutet das ein System von 60 pentatonischen Leitern (12 Grundstufen mal jeweils 5 Modi). Es entsteht also ein sehr komplexes musikalisches System. Da aber die Skalen, wie gesagt, auf reinen Quinten (und nicht auf einer wie im Westen heutzutage gebräuchlichen wohltemperierten oder etwa einer gleichstufigen Stimmung) beruhen, werden die Terzen der jeweiligen Tonleitern von westlichen Hörern quasi als Dissonanz empfunden.<sup>97</sup>

音名	频率
宫	261.63Hz
商	294.34Hz
角	331.15Hz
清角	348.83Hz
徵	392.45 Hz
羽	441.53Hz
变宫	496.74Hz

Tab 3: Auflistung der Leitertöne nach ihrer Schwingungszahl, gemessen in Hertz (Hz): Gong, 宫 (C), Shang 商 (D), Jue 角(E), Qing Jue 清角 („alteriertes“ E, also F/Fis), Zhi 徵(G), Yu 羽(A), Bian Gong 变宫 („alteriertes“ C, also H/B)

<sup>96</sup> Die Übertragung in mit „( )“ gekennzeichnete Tonhöhen entspricht keinesfalls der exakten Tonhöhe nach europäisch temperierter Stimmung, da die chinesische Stimmung nach reinen Quinten geregelt war. Die Übertragung mit C, D, E, G, A dient als Hilfe zur Vorstellung der ungefähren Tonhöhe.

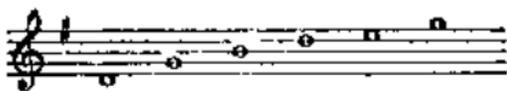
<sup>97</sup> Vgl. Ding Chengyun: *On The Chinese Ancient Mode Scale*. S. 53–59; vgl. auch wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/pentatonik>, besucht am 13. März 2013 bzw. [http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische\\_Tonleitern](http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Tonleitern), besucht am 13. März 2013

Die traditionelle chinesische Musik ist größtenteils homophon aufgebaut, chinesische Orchester oder Ensembles wollten auf diese Art und Weise die Lautstärke beziehungsweise spezielle und für sie typische Klangfarben intensivieren. In seltenen Fällen kommt neben Unisono-Stellen auch eine Quart- und Quint-Harmonisierung vor.<sup>98</sup> Im Vergleich zu europäischer Musik klingt dies in jedem Fall zumindest ungewöhnlich. Die kompositorische Vorliebe für Homophonie stammt übrigens aus dem konfuzianischen Gedankengut über Harmonien. Konfuzius zufolge gehörte die enharmonische Musik zur Zheng-Musik, welche die Menschen ins Verderben führe<sup>99</sup>; weiters ging die Akzeptanz der damaligen Chinesen wohl nicht so weit, dass sie auch polyphone Musik hätten annehmen und genießen können.

Abgesehen von dem standardisierten Tonsystem der Pentatonik gab es im damaligen China noch aus regionalen Gebieten stammende andere Modi und diverse Tonarten aus der volkstümlichen Musik:



Bsp. 8: Skala aus dem Volkslied *Shanbei*



Bsp. 8a: Skala aus Hunan



Bsp. 8b: Das musikalische Genre *Huagu*

<sup>98</sup> Vgl. Xi Zhenguan: *Harmonielehre in der Tang-Dynastie, Teil II*. In: Jiaoxiang-Journal of Xi'an Conservatory of Music. Heft 2/1993, S. 11–13. Hier zitiert: S. 11

<sup>99</sup> Vgl. Qiu Qionsun: *Transkription des chronologischen Musikartikels aus dem antiken China*, S. 92



Bsp. 8c: Tonart Han aus Yunnan<sup>100</sup>

In der chinesischen Musikgeschichte gibt es im Vergleich zur abendländischen Musik so gut wie keine melodischen und harmonischen Entwicklungen. Die chinesische Musik wurde im Laufe der Zeit zwar mehr und mehr vervollständigt, eine Emanzipation von der vorherrschenden Harmonie- und Formenlehre gelang jedoch zu keinem Zeitpunkt. Die Entwicklung der abendländischen Kirchentonarten zur Dur- und Moll-Tonalität vollzog sich also beispielsweise abseits von China.<sup>101</sup>

In der heutigen Zeit haben moderne chinesische Komponisten die Freiheit, selbst zu erforschen, wie anders die chinesische Musik in ihrer ursprünglichen Form klang, und zu selektieren, welche Anteile davon sie in ihr eigenes kompositorisches Schaffen übernehmen möchten und welche nicht. Durch eine Kombination aus traditionell chinesischer, europäischer und ihrer eigenen, ganz individuellen Art der Komposition entsteht eine neue „Sprache der Musik“, die China zu einer immer bedeutenderen Position unter den Musikmetropolen verhilft.

### 1.1.7. Chinesische musikalische Authentizität

Zusammengefasst betrachtet, war die traditionelle chinesische Musik stark vom kulturellen und philosophischen Hintergrund des Staates abhängig, wodurch sie sich kaum selbstständig entwickeln konnte. Das derartige „programmatische“ Musikschaffen

---

<sup>100</sup> Siehe N.N.: *He Lüting über chinesische Pentatonik und volkstümliche Tonarten*. In: Sammelband der Artikel zu He Lüting. Verlag Peking Publishing House: Peking 1981, S. 114-134. Hier zitiert: S. 114–120.

<sup>101</sup> Vgl. Bekker, Wilhelm Paul: *Harmonik und Tonalität: Grundlagen einer neuen Musiktheorie*. Verlag Peter Lang: Frankfurt am Main 2009, S. 35–51

der damaligen Zeit beruhte stark auf dem reichen hintergrundbedingten Inhalt, der vor allem den Ausdruck und die Emotionen eines Werkes in den Vordergrund rückte.

Unter dem Aspekt dieses so einflussreichen Hintergrundes (zum Beispiel diverse unterschiedliche Kunstformen und vor allem die Philosophie) betrachtet, ist es leicht zu verstehen, dass die chinesische Musik primär nicht als Unterhaltungsform und Entertainment diente, sondern überwiegend zur Verbreitung von gesellschaftspolitischem Gedankengut oder auch zur „Missionierung“ genutzt wurde.

Ohne Zweifel verlief die Musikgeschichte Chinas in wesentlichen Punkten anders als die der abendländische Kunst: Diese oben aufgezeigten Differenzen nehmen bereits die Schlussfolgerung vorweg, dass es wissenschaftlich vertretbar ist, zu behaupten, dass sich auch die traditionelle Musik Chinas völlig anders darstellt als die aus Europa oder Amerika. Die chinesische Kunst ist von einer nicht zu verwechselnden Individualität. Ihre Entwicklung ist jedoch weder als „richtig“, noch als „falsch“ zu bezeichnen, sie ist ausschließlich „anders“ als in Europa verlaufen.

Falls die chinesische gegenwärtige Musik Bezüge zu einer derartigen traditionellen chinesischen Musik hat, welche total unterschiedlich zu jeglicher westlicher Musik ist, kann man bereits feststellen, dass solche Musik im Vergleich zum Westen „neu“ ist und über eine eigene Authentizität verfügt. Sobald Kompositionen Elemente beinhalten, die nirgendwo sonst als in China vorzufinden sind, oder die zumindest ursprünglich aus dem chinesischen Reich stammen, darf diese Art Neuer Musik als chinesische Musik bezeichnet werden. Bevor die chinesische Musik die Gelegenheit hatte, sich wirklich zu entfalten und auch weiterzuentwickeln, gab es aus politischen Gründen einige unschöne Intermezzi, beginnend mit dem Ersten Opiumkrieg. Bis zum Ende der Kulturrevolution, die politisch als höchst zwiespältig einzustufen ist, entstand im Vergleich zur traditionellen chinesischen Musik auch bereits „neues“ Material. Ob diese in dieser Zeit entstandene Musik jedoch als „Chinesische Neue Musik“ definiert werden sollte, ist fraglich.

## 1.2. Chinesische Musik vor dem Ende der Kulturrevolution: die fragwürdige „Neue“

Der bereits skizzierte, hier vorliegende Konflikt, wie Musik der Gegenwart bezeichnet werden kann, wird auch in „Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG) in dem Artikel „Neue Musik“ angesprochen:

*Was Neue Musik sei, lässt sich nicht terminologisch definieren, sondern nur begrifflich explizieren und historisch deuten.*<sup>102</sup>

Folgt man dieser Meinung, dann ist festzustellen, dass noch keine genaue terminologische Definition für die Einordnung unserer gegenwärtigen, sich permanent weiterentwickelnden Musik möglich ist. Dies gilt ebenfalls für die heutige „Neue Musik“: Wir befinden uns stets in einer unvollendeten Epoche, die noch keinen spezifischen, allgemein gültigen Namen trägt. Auch Bach hätte sich nie als „Barock-Komponist“ bezeichnen können, nicht zuletzt deshalb, weil der Begriff „Barock“ ja erst weit nach Bachs Tod als Epochenbegriff geprägt worden ist. Und so verhält es sich natürlich nicht nur in Europa, sondern auch in China.

Eine Möglichkeit, mit dieser Situation umzugehen, ist – wie es auch die MGG empfiehlt –, sich an den historischen und begrifflichen Aspekten zu orientieren. Um die Authentizität der chinesischen Neuen Musik zu untermauern und letztendlich zu „beweisen“, war China von jeher bereit, auch einigen Aufwand zu betreiben: Seit der Jahrhundertwende (beziehungsweise seit dem frühen 20. Jahrhundert) bemühen sich zahlreiche chinesische Musiktheoretiker, Musikwissenschaftler und Komponisten, die Klassifizierung und Einschätzung der chinesischen Musik auf einen richtigen Weg zu führen und die bisherigen musikalischen Errungenschaften zu kategorisieren. Sie versuchten stets, der chinesischen Musik eine Weiterentwicklung zu ermöglichen, indem sie sich für einen adäquaten Aufführungsrahmen von chinesischen Werken einsetzten, um sie an die globalen, zeitgenössischen Bedürfnisse heranzuführen und sie auch einem

---

<sup>102</sup> Danuser, Hermann: *Neue Musik*. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Siebenter Band. 2. Auflage. Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und Metzler : Kassel/Stuttgart 1997, S. 75–87. Hier zitiert: S. 75

größeren, internationalen Publikum zugänglich zu machen. Die Suche nach Gemeinsamkeiten mit der westlichen Musik war – obwohl teilweise ähnliche Entstehungsdaten vorliegen – bisher jedoch noch nicht von Erfolg gekrönt.

Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über das musikgeschichtliche Geschehen im China des 20. Jahrhunderts gegeben:

Am Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte China die „4. Mai-Bewegung“<sup>103</sup> und damit einen Zusammenschluss vieler Intellektueller mit dem Ziel, westliche Werte wie Demokratie, Gleichheit und Freiheit in China einzuführen. Auch westliche Errungenschaften aus Wissenschaft und Technik sollten übernommen werden. In gerade diese Zeit fiel auch die erstmalige Veröffentlichung einer Definition der „Neuen Musik“ durch den berühmten deutschen Dirigenten Paul Bekker.<sup>104</sup> Als schließlich John Cage mit seiner Aleatorik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weltweite Triumphe gefeiert hatte<sup>105</sup>, erlebten die Chinesen allerdings eine erbarmungslose „Umerziehung“ im Rahmen der chinesischen Kulturrevolution. In den 1980er Jahren wurde das Thema „Musik der Gegenwart“ als neu entstandenes Phänomen der chinesischen Musikgeschichte gesehen. In Europa hingegen beschäftigte zu diesem Zeitpunkt bereits die Debatte um die Postmoderne die philosophisch-intellektuellen Gemüter.<sup>106</sup> Liu Jingzhi schrieb seine Gedanken in dem Artikel *Entstehung, Entwicklung und Stilistik der chinesischen Neuen Musik*<sup>107</sup> nieder:

---

<sup>103</sup> Die Bewegung des 4. Mai (chin. 五四運動 / 五四运动, Wǔsì Yùndòng) war eine wichtige Bewegung unter den Intellektuellen in China, die die geistig-literarisch-politischen Strömungen der Zeit zwischen 1915 und 1925 betrifft. Siehe *Wikipedia*, URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Bewegung\\_des\\_vierten\\_Mai](http://de.wikipedia.org/wiki/Bewegung_des_vierten_Mai), besucht am 7. Mai 2009

<sup>104</sup> Vgl. Dabringhaus, Sabine: *Geschichte Chinas: 1279–1949*. (=Oldenbourg Grundriss der Geschichte. Hrsg. von Lothar Gall, Karl-Joachim Hölkamp und Herman Jakobs. Band 35). Verlag R. Oldenbourg: München 2006, S. 56–58

<sup>105</sup> Vgl. Wörner, Karl Heinrich: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1993 S. 594

<sup>106</sup> Siehe Totschnig, Wolfhart: *Das Problem mit der Postmoderne*. Diplom-Arbeit an der Universität Wien: 2003

<sup>107</sup> Siehe Liu Jingzhi: *Entstehung, Entwicklung und Stilistik der chinesischen Neuen Musik*. In: *On New Music in China*. Hrsg. v. Liu Jingzhi, Verlag Shanghai Conservatory of Music Press: Shanghai 2009, S. 1–25

*Unter Chinesischer Neuer Musik versteht man Werke, die von chinesischen Komponisten geschaffen wurden und unterschiedliche kompositorische Techniken, stilistische Merkmale sowie Aspekte der Formenlehre (Harmonielehre, Kontrapunkt etc.) enthalten. Derartige Werke können inhaltlich chinesische Traditionen aufgreifen, dürfen aber auch frei von sämtlichen typisch „chinesischen“ musikalischen Eigenschaften sein. Entscheidend ist lediglich und einzig, dass sie von Chinesen komponiert wurden.<sup>108</sup>*

Vor dem Hintergrund der politischen Instabilität entwickelte sich die chinesische Musik des 20. Jahrhunderts entgegen der traditionellen chinesischen Musik zwar zu einer musikalischen Gattung, die neuartige stilistische Elemente enthielt, aber die von Liu Jingzhi angebotene Erklärung, die Werke könnten inhaltlich chinesische Traditionen aufgreifen, dürften aber auch frei von sämtlichen typisch „chinesischen musikalischen Eigenschaften sein<sup>109</sup>, um als „Chinesische Neue Musik“ bezeichnet werden zu dürfen, ließ noch zahlreiche Fragen offen. Die hier vorliegende Dissertation soll einen neutralen Blickwinkel auf die chinesische zeitgenössische Musik eröffnen und ermöglichen, die meiner Auffassung nach ganz selbstverständlich zur übrigen chinesischen Musik gehört. Die scheinbar kritischen, negativ besetzten Aussagen und Zitate über Chinesische Neue Musik in dieser Arbeit weisen ausschließlich auf einen Entwicklungsprozess hin und sollen die zeitgenössische Musik an sich keineswegs in Frage stellen oder in irgendeiner Weise abwerten. Hiermit wird lediglich der Überzeugung, dass Kenntnisse der Vorgeschichte nötig sind, um sich mit der vorliegenden Thematik seriös auseinandersetzen zu können, Raum gegeben.

Unter diesem Gesichtspunkt ist auch der Gedanke, die „neue“ chinesische Musik hätte bereits mit dem Ersten Opiumkrieg im Jahr 1840 begonnen, zu sehen, da China damals aus der politischen Notlage heraus keinerlei Möglichkeiten gehabt hatte, seine kulturelle Stabilität beizubehalten, sondern sich mehr oder weniger gezwungenermaßen weiterentwickeln musste. Durch diesen Druck sehnte man sich allerorts und überall nach Neuem, Unentdecktem und Unerforschtem, egal ob es sich dabei im Endeffekt um

---

<sup>108</sup> Siehe Liu Jingzhi: *Entstehung, Entwicklung und Stilistik der chinesischen Neuen Musik*, S. 3

<sup>109</sup> Siehe obenstehendes Zitat

Versuch und Irrtum oder Versuch und Gewinn gehandelt hatte. Im nächsten Kapitel folgt ein kurzer Überblick über einige dieser „neuen“ musikalischen Versuche, mit dem Ziel, letztendlich aufzeigen zu können, wie die chinesische Musik über die Jahrhunderte hinweg bis zu ihrer heutigen Form finden konnte.

### **1.2.1. Die Entstehung der Neuen Musik: eine Entwicklung unter politischem Zwang?**

Zarte Anfänge der chinesischen Neuen Musik waren während der Zeit des Einmarsches westlicher Mächte in China im Rahmen des Ersten Opiumkrieges bemerkbar, durch den die bisherige kulturelle Entwicklung des Landes unter- beziehungsweise letztendlich abgebrochen wurde. Dieser Krieg zwischen Großbritannien und dem chinesischen Kaiserreich der Qing-Dynastie (1839 bis 1842)<sup>110</sup> war der erste, der den gesamten Staat China und die Bevölkerung aller der untereinander sehr verschiedenen Regionen dieses riesigen Reiches betraf. Er „öffnete“ die über Jahrhunderte hinweg verschlossene Tür Chinas in Bezug auf Kultur und Handelskommunikation. Durch den westlichen Einmarsch wurde den Chinesen klar, dass ihre damalige Überzeugung – das Zentrum der Welt zu sein – nicht mehr länger haltbar war. Einige besonders leidenschaftliche Chinesen, die mit den „Ungleichen Verträgen“ (eine Art mehrfache Souveränitätseingrenzung politischer Verwaltungsgebiete<sup>111</sup>), die sie als schmerzliche Niederlage empfanden, nicht einverstanden waren, beschlossen kurzerhand, sich das europäische Gedankengut und die westlichen Strategien zu Nutze zu machen – quasi frei nach dem Motto: „Übernimm die westlichen Techniken und Kenntnisse, um dich gegen den Einfluss und die Kontrollmacht des Westens zu wehren.“<sup>112</sup> Dies war einer der ersten Schritte in Richtung Weiterentwicklung und Loslösung vom konservativen Gedankengut des alten Chinareiches, was dringend nötig war, um das Heimatland und die eigenen

---

<sup>110</sup> Vgl. Dabringhaus: *Geschichte Chinas: 1279–1949*, S. 56–57

<sup>111</sup> Vgl. Dabringhaus: *Geschichte Chinas: 1279–1949*, S. 57

<sup>112</sup> Chin. 师夷长技以制夷

Kulturen zwar zu schützen, aber dennoch an der Akzeptanz der kulturellen Integration zu arbeiten.<sup>113</sup>

Was damals jedoch tatsächlich geschah, war etwas anderes: Die Niederlage im Ersten Opiumkrieg hatte China nicht im Geringsten auf eine selbstkritische Ebene gebracht. Nicht einmal im Bereich der Diplomatie hatte sich etwas verändert.<sup>114</sup> Es ist daher logischerweise aus diesen Fakten erschießbar, dass das über Jahrtausende hinweg stabile chinesische Kaiserreich durch diese erstmalige Niederlage nicht in Frage gestellt werden wollte. Die Regierung sah den Verlust, den die Niederlage mit sich brachte, nicht ein und wollte diesen auch nicht akzeptieren, da man in China von jeher der Überzeugung war, dass die strategische Taktik, die im Opiumkrieg angewandt worden war, doch eigentlich funktionieren hätte müssen, wenn sie nur zielgerichtet und konsequent genug verfolgt worden wäre.<sup>115</sup> Da das damalige chinesische Bürgertum auf den westlichen Einmarsch und die folgenden kapitalistischen Strömungen ganz und gar unvorbereitet war, kam es verständlicherweise zu äußerst heftigen Reaktionen und beinahe zu einer Art „Schockzustand“ gegenüber der plötzlichen Existenz einer völlig „neuen Welt“. Formell gesehen war der Erste Opiumkrieg ein rein politischer Akt, der aber im weiteren Verlauf der chinesischen Geschichte von größter Relevanz war, da dieser Krieg schlussendlich ausschlaggebend für das nahende Ende des Sinozentrismus war. Aufgrund dieser grundlegenden Veränderung im Denken der chinesischen Staatsbürger und vor dem neuen politischen Hintergrund geriet China mehr und mehr in den Zustand einer Verwirrung und Unsicherheit; die über Jahrtausende währende Dominanz des Kaisertums wurde plötzlich hinterfragt. Nur wenige Jahre später mündete diese Zeit des Umbruchs in den sogenannten „Taiping-Aufstand“<sup>116</sup>, eine der blutigsten aller Auseinandersetzungen der Weltgeschichte:

---

<sup>113</sup> Vgl. Feng Chengcheng: *Research on Social Contradictions Before and After the Opium War*. Magister-Arbeit der Fachrichtung Chinesische Geschichte an der Liaoning Universität. Liaoning: 2012, S. 23–30

<sup>114</sup> Vgl. Su Yuan: *The Taiping Heavenly Kingdom and Cultural Blending between China and the West*. In: Journal of Jinan University (Philosophy & social science edition). Heft 3/2003, S.111–118. Hier zitiert: S. 112

<sup>115</sup> Vgl. Feng Chengcheng: *Research on Social Contradictions before and after the Opium War*, S. 30–32

<sup>116</sup> Siehe *Wikipedia*, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Taiping-Aufstand>, besucht am 23. Mai 2010

Die Taiping-Revolution nahm ihren Ausgang in der Provinz Kwangsi im äußersten Süden des Qing-Reichs. Hier versammelten sich 1847 zahlreiche Gottesverehrer um ihren Anführer Hong Xiuquan und fanden bald großen Zulauf, sodass es 1850 zu ersten Aufständen und Zusammenstößen mit Regierungstruppen kam. Hong Xiuquan, der König des 1851 ausgerufenen „Himmlischen Reichs des großen Friedens“ baute die Taiping-Bewegung von einer Ideologie ausgehend auf, die Bezüge zum Christentum enthielt. Hong hielt sich selbst für den Sohn Gottes, der ihm in einer Vision erschienen war, und glaubte den Auftrag erhalten zu haben, die Qing aus China zu vertreiben.<sup>117</sup>

Dieser von Hong Xiuquan angeführte Aufstand wagte, sich gegen den bisherigen Feudalismus in China aufzulehnen, und begann, das antike, konservative China in Richtung einer vom Christentum beeinflussten „Neuen Zeit“ zu revolutionieren. In dieser Bewegung fungierte die Musik als einer der wichtigsten Bestandteile, um ihre „Religion“ zu verbreiten und die Militärtruppen zu konsolidieren.<sup>118</sup> Es gab dem „Himmlischen Reich des großen Friedens“ gemäß eine christliche Messe in einer Art „chinesisierten“ Version, die statt am Sonntagvormittag am Freitagabend und am Samstagvormittag stattfand. Üblicherweise begann die Messe mit dem Singen von Psalmen:



<sup>117</sup> Siehe Kemnade, Franz-Josef: *Opiumkriege und Taiping-Aufstand. Entstehung des außenpolitischen Konflikts und seine Beziehung zur innenpolitischen Krise*. Studienarbeit. Grin-Verlag: Norderstedt 2004, S. 16

<sup>118</sup> Siehe Chen Lingqun: *Forschungen über chinesische zeitgenössische Musik im 20. Jh.* Hrsg: Chen Lingqun. Shanghai Conservatory of Music Press: Shanghai 2004, S. 68

Bsp. 9: Lied des göttlichen Lobes<sup>119</sup>

*Textübersetzung:*

*Gelobt sei Gott als heiliger Gottvater;  
Gelobt sei Jesus für das Heil des Herrn;  
Gelobt sei der göttliche Wind als Heiliger Geist;  
Gelobt seien die drei Heiligtümer als das Eine;*

*Amen.*<sup>120</sup>

Anschließend wurde von einem Priester aus der ins Chinesische übersetzten Bibel vorgelesen. Im weiteren Verlauf wechselten sich Text und Gesang mehrfach ab und die Heilige Messe endete schließlich mit der Parole „Long live the King“<sup>121</sup>, die als Unisono und mit instrumentaler Begleitung gesungen beziehungsweise gerufen wurde. Insgesamt ist hier jedoch festzuhalten, dass es sich bei dieser Art von Messe nahezu um eine Art Farce gehandelt hat, da sie weder nach chinesischen Traditionen, noch nach den ursprünglichen westlichen Bräuchen gestaltet war. Im Kontext des „Neuen“ betrachtet, ist der Psalm zwar als in China noch nicht dagewesene und bislang gänzlich unbekannte musikalische Form zu sehen, allerdings kann nicht von „chinesischer Neuer Musik“ gesprochen werden, da die Psalmen als bloße Kopie und ohne jegliche Veränderungen gemäß chinesischer Traditionen aus dem Westen übernommen wurden.<sup>122</sup> Die feststehende Schlussformel in den verschiedenen Gebeten, die mehrheitlich dazu diente, den zum jeweiligen Zeitpunkt herrschenden Kaiser zu loben und zu preisen, stammt hingegen aus original kaiserlich-chinesischem Brauchtum, was ebenso für den speziellen rituellen Tanz der Chinesen gilt, der häufig mit Militärlübungen kombiniert wurde, um die militärisch-patriotische Moral von chinesischen Soldaten zu wecken und zu stärken. Diese Kunstformen waren ausschließlich von einer Instrumentalbeziehungsweise Tanzbesetzung der chinesisch-höfischen Tradition geprägt, während die

---

<sup>119</sup> Quelle notiert aus den Erinnerungen an mündliche Überlieferungen von A. F. Lindley: *Ti Ping Tien Kwob: The History of the Ti-Ping Revolution*. Übersetzt von Wang Weizhou. Verlag Zhonghua Shuju: Peking 1961, S. 180

<sup>120</sup> Aus den Psalmen des Preisens, die ursprünglich von dem amerikanischen Missionar I. J. Robert nach China gebracht worden waren. Vgl. Chen Lingqun: *Musikalisches Geschehen im Zusammenhang mit dem Taiping-Aufstand*, hrsg. v. Chen Lingqun: *Forschungen über chinesische zeitgenössische Musik im 20. Jh.* Verlag Shanghai Konservatorium: Shanghai 2004. S. 64

<sup>121</sup> Vgl. A. F. Lindley: *Ti Ping Tien Kwob: The History of the Ti-Ping Revolution*, S. 246–247 und S. 278

<sup>122</sup> Vgl. Chen Lingqun: *Musikalisches Geschehen während des Taiping-Aufstands*. S. 67–78

westlichen, eigentlich wesentlich besser geeigneten, Instrumente und Stilelemente hier keinerlei Verwendung fanden.<sup>123</sup>

In den wesentlichen Punkten war die „missglückte“ Kulturintegration in China aber dennoch „gelingen“, da die notwendigen Fähigkeiten, Denkweisen und Voraussetzungen zur Veränderung und kulturellen Emanzipation zumindest in rudimentärer Form angelegt werden konnten. Die Hauptursache für das Unvermögen sich weiterzuentwickeln, lag, soweit das beurteilt werden kann, in der mangelhaften Aufklärung und den fehlenden Vorkenntnissen über die westliche Kunst sowie den strikten und unflexiblen religiösen Auflagen. Abgesehen von den einschneidenden politischen Veränderungen, zu denen es durch die „Taiping-Bewegung“ kam, war dieser Konflikt eine immense Beschleunigung des kulturellen Fortschritts. Meiner Meinung nach ist der Taiping-Aufstand als der Ausgangspunkt einer neuen musikalischen Epoche zu sehen. Dabei ist es irrelevant, ob die in den darauf folgenden Jahrzehnten entstandene Musik tatsächlich objektiv als „neu“ deklariert werden darf oder nicht – die chinesische Musik erfährt in jedem Fall eine wesentliche Veränderung.

### **1.2.2. *Xue Tang Ye Ge*: Schullieder als Vorboten Chinesischer Neuer Musik**

Der erste Musikwissenschaftler, der einen Artikel zum Thema Neue Musik in China publiziert hat, war Lü Ji. In seinem Essay *Ausblick der Chinesischen Neuen Musik*<sup>124</sup> im April 1936 erörterte er die „Bewegung der Neuen Musik“ eingehend und setzte sich kritisch mit dieser Thematik auseinander. Die Eigenschaften, Aufgaben und das Potential der Neuen Musik bezeichnete er „als Waffen für die nationale Befreiung, als Methode um das Leben, die Gedanken und die Emotionen des Volkes darzustellen und als Möglichkeit zur Reflexion“.<sup>125</sup> Diese Beschreibung zielte vor allem auf die neuen Versuche im Rahmen der Epoche „Xue Tang Ye Ge“ ab. Die musikalischen Elemente wurden dabei

---

<sup>123</sup> Vgl. Zhu Xiaotian: *Musik und Kultur im Taiping-Aufstand*, In: *Musicology of China*. Heft 3/1995, S. 37–44. Hier zitiert: S. 38–41

<sup>124</sup> Siehe Lü Ji: *Ausblick der Chinesischen Neuen Musik*. In: *Licht*. Heft 5/1936, S. 13–22. Hier zitiert: 13–22.

<sup>125</sup> Siehe Lü Ji: *Ausblick der Chinesischen Neuen Musik*, S. 13

einmal mehr hauptsächlich von den westlichen „Musikgroßmächten“ und Vorbildern übernommen und dienten erneut primär zu Propagandazwecken. Die Musik, die in jener Zeit entstand, war gegenüber den bisherigen Werken tatsächlich „neu“ – allerdings nicht in Punkten wie Originalität und chinesischer Ursprünglichkeit.

Wenn man *Xue Tang Ye Ge* wörtlich übersetzt, bedeutet das Wort so viel wie „Schullieder“. Diese stellten seit der „Hundert-Tage-Reform“<sup>126</sup> eines der wichtigsten Pflichtfächer im chinesischen Schulsystem dar. Nach der Niederlage im Ersten Sino-Japanischen Krieg (1894–1895) war deutlich zu spüren, dass aufgrund der sehr vehement-aggressiven Einstellung der wirtschaftlichen, technologischen und militärischen Instanzen im Land die bis dato von den Lehren des Konfuzius geprägte politische Struktur Chinas nicht mehr den gegebenen Anforderungen entsprach. Kang Youwei<sup>127</sup>, einer der bedeutendsten Gelehrten im konfuzianischen Reich stellte im Jahr 1898 vor der dritten Gedenkstätte des Kaiser Guangxu (1858–1927) zahlreiche Reformvorschläge vor, die die unterschiedlichsten Bereiche und Belange Chinas betrafen. Die musikalische Ausbildung war für ihn dabei eine der wichtigsten Komponenten:

*In Deutschland gehen alle Kinder aus dem Bürgertum spätestens ab dem Alter von sieben Jahren in die Schule. Dort werden u. a. Geschichte, Geographie, Mathematik und Musik gelehrt und die Schulbildung umfasst eine Dauer von mindestens acht Jahren. [...] Unser neues Ausbildungssystem soll deshalb nach deutschem und japanischem Vorbild gestaltet werden [...]*<sup>128</sup>

Diese Reformation bezog sich vor allem auf das damals viel beklagte und bemängelte chinesische Schulsystem und trat schließlich im Jahr 1902 durch das von der Regierung

---

<sup>126</sup> Mit „Hundert-Tage-Reform“ (Wuxu Bianfa, chinesisch: 戊戌变法) wird ein kläglich gescheitertes Vorhaben zur Modernisierung Chinas des chinesischen Kaisers Guangxu aus dem Jahr 1898 bezeichnet. Siehe *Wikipedia*, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hundert-Tage-Reform>, besucht am 1. Februar 2011

<sup>127</sup> Kāng Yǒuwéi (chin. 康有為 / 康有为; \* 19. März 1858–31. März 1927), war ein führender chinesischer Reformler, Pädagoge und Philosoph. Siehe *Wikipedia*, [http://de.wikipedia.org/wiki/Kang\\_Youwei](http://de.wikipedia.org/wiki/Kang_Youwei), besucht am 1. Februar 2011

<sup>128</sup> Vgl. Yi Jie: *Entstehung der Xue Tang Yue Ge*. In: Journal of Lianyungang Teachers College. Heft 3/2002, S. 87–88. Hier zitiert: S. 87–88.

beschlossene Gesetz „Gründung der modernen Schule“ in Kraft.<sup>129</sup> In dieser Zeit nahmen sich die Chinesen den enormen Fortschritt Japans zum Vorbild, das unter dem damaligen Kaiser Meiji einen großen Schritt in Richtung Modernisierung des Landes gemacht hatte. Zahlreiche chinesische Musikwissenschaftler, Komponisten und Musiktheoretiker zog es ins Ausland (vorwiegend nach Europa oder Japan), um dort ihre Studien abzuschließen und aus neuen Impulsen zu schöpfen. Sie distanzieren sich klar von dem Leitspruch „Wissenschaft, Pädagogik und Militärmacht retten das Heimatland“<sup>130</sup> und warfen den künstlerischen Institutionen (hauptsächlich in Bezug auf die traditionelle chinesische Musik) vor:

*Unsere traditionelle Musik bedient lediglich eine Minderheit und keinesfalls das gesamte oder zumindest mehrheitliche Bürgertum. [...] [Anm. des Verf.: Die Musik beinhaltet] keinerlei Sinn für Fortschritt, sondern verlässt sich auf entartete und höchst idealistische Dimensionen. [...] Eine derart rückständige Kunst muss dringend durch moderne Musik aus dem Westen ersetzt werden, wie es auch in Japan bereits richtig erkannt wurde.<sup>131</sup>*

„Xue Tang Yue Ge“ setzte sich mittels der Lieder als eine der wichtigsten „Waffen“ in der Reformierung des Landes durch. Der Stil entsprach dabei zumeist populärer Volksmusik oder Militärmusik aus Japan und dem Westen, deren Melodien übernommen und mit chinesischen Texten versehen wurden.<sup>132</sup> Insofern war es für Schüler und Studenten leicht, die Lieder zu lernen, und ebenso einfach für Komponisten, ähnliche Stücke zu „reproduzieren“. Inhaltlich ging es einmal mehr hauptsächlich um einen konfuzianischen Appell an das Volk, den Staat und das Militär nach Kräften zu unterstützen, um sich gegen eine Invasion erfolgreich verteidigen zu können. Neu war jedoch, dass ausdrücklich auch die Emanzipation und Gleichberechtigung der Frauen und die Förderung

---

<sup>129</sup> Vgl. Chen Lingqun: *Über Xue Tang Yue Ge*. In: *Forschungen über chinesische zeitgenössische Musik im 20. Jh.* S. 103-104. Hier zitiert: S. 104

<sup>130</sup> Siehe Liu Jingzhi: *Kindesalter chinesischer Neuer Musik*. In: *On chinese music history*. Hrsg. v. Liu Jingzhi. The Chinese University Press: Hongkong 1986, S. 25–28

<sup>131</sup> Vgl. Chen Lingqun: *Forschungen über chinesische zeitgenössische Musik im 20. Jh.*, S. 106

<sup>132</sup> Vgl. Yi Jie: *Entstehung der Xue Tang Yue Ge*, S. 88

wissenschaftlicher Forschungen gefordert wurden.<sup>133</sup> Der Kerngedanke der Bewegung war neuzeitlicher und freiheitsbeanspruchender Natur, ähnlich, wie es in den damals weiter entwickelten, moderneren Staaten wie Japan oder Europa üblich war.

**雲南男兒** 伯林填詞

Moderato

勉哉 勉哉 男兒，雲南 男兒，汽笛一聲金碧變色，  
 勉哉 勉哉 男兒，雲南 男兒，歐風美雨劇烈爭競，  
 大好河山 誰是主？倒挽 狂瀾，中流 砥柱。  
 民乏學術 何以興？兵農 工費，力求 日新。  
 好 男兒 磨礪 以須，興亡 責 共相 負。  
 好 男兒 振發 奮厲，駕歐 美 軼東 瀛。

Bsp. 10: Das Lied *Yunnan Naner* („Der Mann aus Yunnan“) aus der *Xue Tang Yue Ge*-Zeit

**光復紀念** 華航琛填配

八月十九 武昌 城，起了 革命 軍。  
 張彪 與瑞 澂，紛紛 出 城去 逃 生。  
 都督 黎元 洪，黃興 總司 令，  
 渡江 收復 漢口 鎮，漢陽 龜山 樹漢 旌。  
 文 明 文 明，鴉片 不 驚 武 漢 平。

Bsp. 11: Ausschnitt aus dem Lied *Guangfu Jilian* („Andenken an die Restaurierung“), ebenfalls aus der *Xue Tang Yue Ge*-Zeit

<sup>133</sup> Vgl. Wang Zi: *Great Western Culture Influences Chinese Music Gradually – Shallow Discuss the School Song*. In: *Journal of Qinghai Normal University (Philosophy and Social Sciences)*. Heft 4/2003, S. 98–100. Hier zitiert: S. 98; Da Wei: *Xinhai Revolution und Xue Tang Yue Ge*. In: *Music Research*. Heft 4/1982, S. 64 und S. 107–113. Hier zitiert: S. 64 und S. 107–113

Obwohl diese Lieder eine Vereinfachung gegenüber der traditionellen chinesischen Musik darstellten und nicht als „original“ bezeichnet werden dürfen, gab es in jener Zeit einige Fortschritte, die zu einer nachhaltigen musikalischen Weiterentwicklung beitrugen: Unter anderem wurde zum ersten Mal in der chinesischen Geschichte der Begriff der Polyphonie erläutert. Da die Quellen und Ursprünge der Xue Tang Yue Ge-Werke hauptsächlich aus dem Westen und aus Japan stammten, wurden auch neue, westliche Formen wie der polyphone Choral oder Duett-Gesänge populärer und kamen teilweise sogar mit europäischer Instrumentalbegleitung zur Aufführung.<sup>134</sup>

Zeitgleich erzielten Musiktheoretiker, die nach ihren Studien im Ausland nach China zurückgekehrt waren, bedeutende musiktheoretische und musikhistorische Forschungsergebnisse. Ein Beispiel dafür sind die von dem chinesischen Musikwissenschaftler Zeng Zhiwen veröffentlichten Artikel mit Titeln wie *Allgemeine Musiklehre, Gesangslehre und ihre Pädagogik, Introduction in die Harmonielehre* etc.<sup>135</sup>, die großteils auf westlichen Theorien basieren und von diesen abgeleitet wurden. Diese Veröffentlichungen waren für das damalige China von enormer Bedeutung und verhalfen der chinesischen Musik zu einer vermehrten Bedeutsamkeit in der internationalen Musikszene.

Ein ähnlich wichtiges Aushängeschild für das chinesische Reich war auch der Musikwissenschaftler Xiao Youmei: Nachdem er 1920 sein Studium in Japan und Deutschland beendet hatte, setzte er mit der Gründung des ersten Institutes zur Musikausbildung in Shanghai, das den Vorläufer des heutigen Shanghai Conservatory darstellt, einen weiteren Meilenstein. Xiao Youmei unterrichtete dort u. a. selbst als Lehrer und verfasste neben dieser Tätigkeit zahlreiche Lehrbücher zu Themen wie Musikpsychologie, Akustik oder Europäische Musikgeschichte etc.<sup>136</sup> In dieser Zeit wurde innerhalb von China auch eine modernere Notationsweise verbreitet: Die Fünf-Linien- und

---

<sup>134</sup> Vgl. Wang Zi: *Great Western Culture Influences Chinese Music Gradually – Shallow Discuss the School Song*, S. 99

<sup>135</sup> Siehe Zeng Zhiwen: *Allgemeine Musiklehre*. In: Jiangsu. Heft 6/1903, S. 2; Zeng Zhiwen: *Gesangslehre und ihre Pädagogik*. In: Jiangsu. Heft 7/1903, S. 11; Zeng Zhiwen: *Introduction in die Harmonielehre*. In: Xingshi. Heft 1/1905, S. 17 und S. 22

<sup>136</sup> Vgl. Li Jia: *Xiao Youmei – Vater der zeitgenössischer Musik in China*. In: Origin. Heft 10/2009, S. 79; Tan Bolu: *Xiao Youmei und das chinesische erste Musikinstitut*. In: Zeitung Tuanjie, 20. Juli 2000, S. 3; Cong Xue: *Blazers – Fußabdruck: über Xiao Youmei*. In: Music Lover. Heft 4/1980, S. 14–15

die Solfeggio-Notation lösten die herkömmlichen Notationsweise ab. Die neuen Notationsarten wurden ab sofort sowohl für die neue Musik von *Xue Tang Yue Ge* als auch für die traditionelle chinesische Musik verwendet, um Schwierigkeiten und Unklarheiten in der Aufzeichnung zu vermeiden.<sup>137</sup> Um das Erlernen der Solfeggio-Notation zu erleichtern, entwickelte der Komponist Shen Gongxin (1870–1947) eine phonetische Methode, die auf einem Satz aus dem Gedicht *Du Lan Mei Hua Sao La Xue* („Seht, wie die Blumen gegen die Kälte unter dem Schnee im Wechsel der Jahreszeiten aufblühen“) basiert. Phonetisch ähnelt diese Zeile den Silben des Solfeggio *do re mi fa so la si*.<sup>138</sup> Durch die moderne Notation werden zwar einerseits das Lesen und die Umsetzung des Notentextes erleichtert, andererseits beschneidet die neue Notationsweise aber auch die Freiheit und den Spielraum des Interpreten.<sup>139</sup> Wichtig ist jedoch, dass sich das Verhältnis des Publikums zu den Musikern und den Aufführungen verbessert, was einen uneingeschränkten Zugang des Volkes zu Konzerten voraussetzt – denn nur so ist es möglich, Interesse an Musik zu wecken und in weiterer Folge auch zu manifestieren.

Der *Xue Tang Yue Ge*-Musik gelingt es endlich, die vorherrschende musikalische Stagnation in China zu durchbrechen. Obwohl die Stilistik der Lieder an sich, da diese ja unverarbeitet aus dem Westen übernommen wurde, für die Neue Musik nicht besonders gewinnbringend war, so stellt diese Musik doch eine Brücke für den späteren Fortschritt dar. Sie hat eine neue Ära in der chinesischen Musikgeschichte eingeleitet. Von diesem Zeitpunkt an bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs näherte sich China mehr und mehr internationalem Terrain und Niveau an, bis diese Versuche von der Kulturrevolution wieder erbarmungslos zunichte gemacht wurden.

---

<sup>137</sup> Vgl. Qi Yi und Zhao Jian: *Moderne Notation in China*. In: Journal of Adult Education of the Hebei University. Heft 2/2003, S. 27–28. Hier zitiert: S. 27–28

<sup>138</sup> Vgl. Chen Lingqun: *Forschungen über chinesische zeitgenössische Musik im 20. Jh.*. S.108; Ya Yicheng: *Shen Xin Gong with School Songs*. In: Opera. Heft 9/2008, S. 59–61. Hier zitiert: S. 59–61

<sup>139</sup> Vgl. Kpt. 1.1.4

### 1.2.3. Die Zeit vor der Kulturrevolution: eine aufblühende musikalische Entwicklung

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begann die chinesische Musikszene, ihr neues aus dem Westen übernommenes Wissen nach und nach zu verarbeiten, und entwickelte sich in vielerlei Hinsicht prächtig. Einige Komponisten versuchten bereits, die westliche Musiktheorie und Kompositionslehre mit chinesischem Gedankengut und ihren eigenen, uralten Traditionen zu kombinieren. Ein Beispiel dafür ist das von He Lüting komponierte Klavierstück *Mutong Duandi*<sup>140</sup> („Junge mit Bambusflöte“) aus dem Jahr 1934 (siehe Bps. 12). Es besteht aus drei Sätzen, die in der Form ABA' komponiert wurden, und musikalisch eine Szene illustrieren, in der ein Hirtenjunge auf einem Stier sitzt und in aller Ruhe Bambusflöte spielt. Die Aufgabe des Klaviers ist es dabei, die Bambusflöte spieltechnisch und auch bezüglich der Klangfarbe zu imitieren. Das Stück gewann damals einen vom amerikanisch-russischen Komponisten Alexander Tscherepnin<sup>141</sup> gesponserten Preis in einem Klavierwettbewerb und He Lüting wurde von Tscherepnin als „authentischer Komponist der chinesischen zeitgenössischen Musik“ gelobt:

*China braucht keinen Bach, keinen Händel und keinen Beethoven. Wenn eure Chinesen im Westen etwas erlernen möchten, sollten sie direkt mit Debussy oder Strawinsky anfangen.*<sup>142</sup>

Tscherepnin behauptete also, die chinesische Musik trüge genügend Potential in sich, um für eine Weiterentwicklung nicht zuerst die gesamte westliche Tradition studieren zu müssen. Er bestätigte die Modernität und die Individualität von He Lütings Stück, in dem das Klavier, die westliche Polyphonie und die Dur/Moll-Tonalität dazu dienen, den durchwegs „chinesischen“ musikalischen Sinn des Werkes auszudrücken und umzusetzen. Mit seiner Aussage Debussy und Strawinsky betreffend meinte Tscherepnin wohl, die chinesische Musik sei bereits in der Lage, am Beginn der Epoche der Neuen Musik – oder

---

<sup>140</sup> Chin. 牧童短笛

<sup>141</sup> Siehe *Wikipedia*, URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_Tscherepnin](http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Tscherepnin), besucht am 14. Juli 2010

<sup>142</sup> Siehe Qian Renping: *China's New Music*. 2. Auflage. Verlag Shanghai Konservatorium: Shanghai 2007, S. 5

zumindest der sogenannten „Moderne“ – auf den Zug des internationalen Musiklebens aufzuspringen. Sein Kommentar unterstreicht die Qualität der Musik aus dieser Zeit, die versucht, sich vom westlichen Vorbild zu emanzipieren und einen eigenen Stil zu entwickeln, der tatsächlich als „Made in China“ bezeichnet werden darf.



Bsp. 12: Ausschnitt aus *Mutong Duandi* („Junge mit Bambusflöte“), 1. Satz

Als mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs schließlich Frieden einkehrte, läutete die chinesische Musik ihre eigene „goldene Phase“<sup>143</sup> ein. Am 2. Juni 1949 fand der von Guo Moruo initiierte und von der chinesischen kommunistischen Partei erlaubte „Erste chinesische Kongress der Literararbeiter und Künstler“ in Peking statt. Dies war der erste Kongress zu chinesischer Literatur und Kunst, der als Wegweiser und -bereiter für die Richtung der zukünftigen musikalischen Entwicklung in China verantwortlich zeichnete.<sup>144</sup> Es ergaben sich Grundsatzdiskussionen zu Themen wie „Soll Kunst dem

<sup>143</sup> Chin. 黄金时代. Laut moderner chinesischer Musikgeschichte gliederte sich die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts – seit der Gründung der Volksrepublik China – in vier Phasen: Phase 1, 1949–1966: die sogenannten „Goldenen 17 Jahre“; Phase 2, 1967–1976: die Zeit der Kulturrevolution; Phase 3, 1977–1989: die „New Age-Zeit“, Phase 4, 1990–2000: die „Post New Age-Zeit“. Siehe Liang Maochun, Ming Yan: *Chinesische zeitgenössische Musikgeschichte 1949–2000*. Verlag People’s Music: Peking 2008, S. 3–4

<sup>144</sup> Vgl. Bai Yi: *Konzeptionelle Evolution und Literarische Entwicklung – Überblick über die chinesische Literatur der vergangenen 50 Jahre*. In: *Zeitgenössische Literatur und Forschung*. Verlagsgruppe Zeitgenössische Literatur und Forschung: Peking 1996, S. 7–10. Hier zitiert: S. 7–10

Volk dienen?“ zwischen Intellektuellen, Künstlern und der kommunistischen Partei, die forderte, die Musik sowie andere Kunstformen sollten sich in erster Linie auf „das Schöpfen zeitgenössisch angemessener Werke“ konzentrieren sowie „neu Geschaffenes“ im Vergleich zu den traditionellen Kunstformen dürfe nicht vereinfacht oder vulgarisiert werden.<sup>145</sup> Aufgrund des damaligen politischen und gesellschaftlichen Hintergrundes setzten sich künstlerisch Freischaffende zwar oft nicht durch, jedoch war das Bedürfnis nach Kunst und Kunstwerken nach der Gründung der Volksrepublik Chinas enorm und diese wurden deshalb auch äußerst aktiv und schon beinahe radikal gefördert.

Den Schaffensprozess musikalischer Werke betreffend lässt sich sagen, dass in dieser Zeit hauptsächlich Lieder und Gesänge entstanden – vor allem wohl dank der damals im Rahmen einer politischen Kampagne mit dem Motto „Großer Sprung nach vorne“<sup>146</sup> verbreiteten Slogans „Jeder Chinese kann singen und jede Arbeitsgruppe ist eine Chor“ und „Es gibt niemanden, der nicht singt, und niemanden, der nicht dichtet“.<sup>147</sup> Relikte aus dieser gescheiterten Kampagne sind in weiten Teilen Chinas noch heute zu finden: Es existieren unzählige (Volks-)Lieder und man trifft ständig und überall auf singende, vor sich hin summende oder pfeifende Menschen. Ein „Überbleibsel“ von unschätzbarem Wert sind vor allem zahlreiche ausgezeichnete Kunstlieder, die zu jener Zeit komponiert wurden, wie zum Beispiel die *Ode an das Vaterland* von Wang Xin (siehe Bsp. 13), *Die aufgehende Sonne in der Prärie* von Meili Qige aus der Innermongolei, *Sing ein Volkslied für unsere Partei* von Zhu Jianer usw. Die Texte und Inhalte zollten überwiegend der Volksrepublik China und ihrer kommunistischen Führung sowie dem wirtschaftlichem Wachstum und der gesellschaftlichen Stabilität Tribut.

---

<sup>145</sup> Vgl. N.N.: *Worte des Vorsitzenden Mao Tsetung*. Band III. 10. Auflage. People's Publishing House: Peking 1963, S. 849–880

<sup>146</sup> Chin. 大跃进. Im Herbst 1958 verkündete die chinesische Regierung, der Kommunismus sei „keine Frage der fernen Zukunft mehr“. „Mit Hilfe eines ökonomischen, kulturellen und politischen „Großen Sprungs nach vorne“ sollte China in kürzester Zeit in eine moderne Industrienation umgewandelt werden und die führenden Staaten des Westens wirtschaftlich einholen. [...] Dies scheiterte aber innerhalb weniger Monate und katapultierte China in die wahrscheinlich größte Hungersnot seiner Geschichte.“ Siehe Felix Wemheuer: *Chinas „Großer Sprung nach vorne“ 1958–1961*. Band XII. Lit Verlag Münster: Münster 2004, S. 1

<sup>147</sup> Chin.: 人人会唱歌, 生产队就是歌咏队 und 无人不咏诗, 无人不歌唱.

1 = F  $\frac{2}{4}$  歌唱祖国 王莘词曲 金色风铃网制谱  
 中速 壮行进地

( 55 | 5. 55 | 5. 55 | 5.4 3.2 | 1 ) 5. 5 :| 1 5 | 3 1 | 5. 6 |

1.-4. 五星红 旗迎 风飘

5 5. 5 | i i | 6. 5 4 6 | 5 - | 5 5. 5 | 6 6 | 2 2. 2 | 5. 4 |

扬, 胜利歌 声多 么响 亮, 歌唱我 们亲 爱的祖

5 1. 1 | 6 6 | 4. 3 2 4 | 3 - | 3 5. 5 | 6 6 | 2 2. 2 | 5. 4 |

3 5. 5 | 5 5. 6 | 5.4 3.2 | 1 - | 1 5. 5 | i i | 6 6. 5 | 4. 5 |

国, 从今走 向繁 荣富 强。 歌唱我 们亲 爱的祖

3 5. 5 | 3 3 | 5. 5 6. 7 | 1 - | 1 5. 5 | 6 6 | 4 3. 3 | 2. 3 |

6 2. 2 | 5 5. 6 | 5.4 3.2 | 1 - | 1. 0 | 7. 5 6. 7 | 1 - | i. 0 ||

国, 从今走 向繁 荣富 强。 繁荣富 强。

4 5. 5 | 3 3 | 5. 5 6. 7 | 1 - | 1. 0 | 5. 5 5 | 3 - | 3. 0 ||

1 - | 1. 0 ||

Bsp. 13: Wang Xin: *Ode an das Vaterland*<sup>148</sup>

Im Gegensatz dazu wurde die Instrumentalmusik dieser Zeit weit weniger von kommunistischen Richtlinien beeinflusst. In ihr spiegelte sich deutlich wider, dass die chinesische Regierung damals Künstler aus verschiedenen Gebieten zusammenrief, um ihnen eine systematische und gut strukturierte musikalische Ausbildung angedeihen zu lassen beziehungsweise um sie in professionellen Musikorganisationen einzusetzen. Komponisten genossen zu dieser Zeit erstaunlicherweise eine verhältnismäßig große Gestaltungsfreiheit und Entfaltungsmöglichkeit – sie schrieben unzählige Werke, die zu einem großen Teil traditionelle chinesische Musik enthielten, die aber auf westliche Grundprinzipien und Theorien gestützt komponiert wurden. Einerseits versuchten die Komponisten, die vorhandenen chinesischen Instrumente umzubauen, um den Tonumfang und den Variantenreichtum zu erweitern und damit komplexere Spielweisen zu ermöglichen, andererseits bemühten sie sich auch, original westliche Instrumente in einen „chinesischen“ Kontext einzubringen.<sup>149</sup> Das Violinkonzert *Liang Zhu* („The Butterfly Lovers“), das im Jahr 1958 von Chen Gang und He Zhanhao komponiert wurde, ist hier beispielsweise zu nennen (siehe Bsp. 14):

<sup>148</sup> Notenquelle aus *Sou Pu*. URL: <http://www.sooopu.com/html/36/36797.html>, besucht am 12. Sep. 2011

<sup>149</sup> Vgl. Liang Maochun, Ming Yan: *Chinesische zeitgenössische Musikgeschichte 1949–2000*, S. 10–18

抒情的慢中板 (Adagio cantabile) ♩=50 何占豪 陈钢曲

*Cadenza ad lib.*

*1 solo*

长笛 I  
2 Flauti II

双簧管 I  
2 Oboi II

A调单簧管 I  
Clarinetti(A) II

大管 I  
2 Fagotti II

Bsp. 14: Ausschnitt aus *Liang Zhu*, Intro der Flöte, 1. Satz.

In diesem Violinkonzert geht es um eine Liebestragödie, also quasi um die chinesische Version von „Romeo und Julia“. Die vorwiegend chinesische Pentatonik fungiert hierbei als Melodieträger und die Dur/Moll-Tonalität als harmonische Unterstützung; das Werk wurde nach westlichem Vorbild instrumentiert. Bereits nach kurzer Zeit erfreute sich das Stück in China größter Beliebtheit, da die darin erzählte Liebesgeschichte immer schon sehr populär war und vor allem das Hauptthema der Solovioline in vielen romantischen Filmen zum Einsatz kam. Chen Lingqun beschrieb dieses Violinkonzert *Liang Zhu* in seinem Artikel folgendermaßen: Es sei wie ein chinesisches kaligrafisches Kunstwerk, welches unter der Anwendung von westlicher Ölgemälde-Technik gemalt worden sei.<sup>150</sup> Die Kombination von westlichen und chinesischen Musikelementen gestaltet sich in dem Stück äußerst harmonisch: Auf der Basis europäischer Kompositionstechnik wurde ein Werk voll mit chinesischer Tradition gebaut – in etwa damit vergleichbar wäre es, in deutscher Sprache eine chinesische Geschichte zu erzählen, wobei die Sprache nur als Medium der Kommunikation dient, also lediglich dazu, den Sinn und die Intention der Geschichte zu tragen und verständlich zu machen.

<sup>150</sup> Vgl. Chen Lingqun: *Musikalisches Geschehen während des Taiping-Aufstandes*. In: *Forschungen über chinesische zeitgenössische Musik im 20. Jh.*, S. 400

In der damaligen Zeit gab es eine Vielzahl von Musikstücken, in denen wie im Violinkonzert *Liang Zhu* eine westliche Basis mit chinesischem Traditionsgut kombiniert wird. Die weitere Entwicklung dieser Musikrichtung wurde aber leider durch die Kulturrevolution gestoppt, da Musik dieser Art ab diesem Zeitpunkt als „antikommunistischer Kultur-Krebs“<sup>151</sup> abgestempelt und daher mehr oder weniger „zum Tode verurteilt“ wurde und ausgerottet werden sollte.

#### **1.2.4. Avantgardistische Bewegung: die kulturelle Vereinheitlichung in der Kulturrevolution**

Die chinesische Kulturrevolution<sup>152</sup> war eine der einflussreichsten Revolutionen des 20. Jahrhunderts. Die beinahe 10 Jahre andauernden Revolten (von 1967 bis 1976) brachten in jeder Hinsicht katastrophale Schäden und größtes Unheil über die bisherige kulturelle Entwicklung Chinas:<sup>153</sup>

*Die Idee hinter einer solchen „ideologischen“ Revolution war die Überzeugung Mao Zedongs, dass sich die „vier alten“ tragenden Elemente („alte Ideen, alte Kultur, alte Sitten und Gebräuche“) der „Ausbeuterklasse“, die sich über Jahrtausende in den Köpfen der Menschen festsetzen konnten, nicht mit Waffengewalt oder durch Verwaltungsakte und -gesetze bekämpfen ließen, sondern nur mit Hilfe „geistiger Kräfte“ vernichtet und durch der sozialistischen Basis entsprechende „vier neue“ Elemente ersetzt werden könnten.*<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Chin. 反社会反革命文化毒瘤 Siehe Liang Maochun, Ming Yan: *Chinesische zeitgenössische Musikgeschichte 1949–2000*, S. 32

<sup>152</sup> Siehe Li Changshan: *Die chinesische Kulturrevolution (1966–1976) im Spiegel der deutschen und chinesischen wissenschaftlichen Literatur (1966–2008)*. Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn 2010

<sup>153</sup> Vgl. Li Changshan: *Die chinesische Kulturrevolution (1966–1976) im Spiegel der deutschen und chinesischen wissenschaftlichen Literatur (1966–2008)*, S. 25–52

<sup>154</sup> Siehe Zingraf, Evi: *Die „Große Proletarische Kulturrevolution“ – Hintergründe, Verlauf und Auswirkungen*. In: Zur Begriffsklärung „Kulturrevolution“, URL: [http://www.chinafokus.de/nmun/2\\_i\\_a.php](http://www.chinafokus.de/nmun/2_i_a.php), besucht im Juni 2011

Wie der Name „Kulturrevolution“ bereits aussagt, wurden die kulturellen Themen als „Anzünder“ und „Aufheizer“ von der „Viererbande“<sup>155</sup> missbraucht, um ihre politischen Absichten durchzusetzen. Nach der Meinung der Viererbande wurde der chinesische Literatur- und Kunstzirkel von Anti-Mao, von der anti-kommunistischen Partei und von antisozialistischen Gedanken diktiert.<sup>156</sup> Sämtliche musikalische Organisationen und Institutionen wurden verboten, ebenso wie die Publikation jeglicher Musikmagazine und die Aufführung zahlreicher Werke aus der damaligen Zeit. Viele Musikwissenschaftler, Professoren und Komponisten wurden lautstark kritisiert und geradezu verteufelt. Die gesamte musikalische Entwicklung Chinas befand sich somit in einer Art „Lähmungszustand“.<sup>157</sup>

Die Vokalmusik wurde aufgrund ihres textlich-inhaltlichen Einflusses das erste Opfer der Revolution. Unter dem Deckmantel einer der „Kulturrevolution dienstbehilflichen Politiklektion“<sup>158</sup> erhob die Viererbande mit Hilfe von Liedern ihre führende Persönlichkeit Mao zu einer Art Kultfigur. Die *Yidu*-Lieder<sup>159</sup> (siehe Bsp. 15) entstanden 1966, komponiert von Li Jiefu, und bezogen sich gemäß der chinesischen „Mao-Bibel“ auf Worte des Vorsitzenden Mao Tsetung. Möchte man Lin Biao Glauben schenken, so ist „ein Satz von Mao tausendmal wertvoller als ein Satz von jemand anderem“.<sup>160</sup> Um Mao noch mehr huldigen zu können, mussten seine Worte nicht nur gelesen und auswendig gelernt, sondern auch noch vorgesungen werden.<sup>161</sup> Hierbei sollte allerdings erwähnt werden, dass sich die Texte und Ansprachen des Mao Tsetung kaum als Lieder eigneten und den Texten eine Melodie förmlich aufgezwungen werden musste. Derart in ein musikalisches Korsett hineingezwängt, sind die *Yidu*-Lieder vom künstlerischen Standpunkt her also als nicht besonders wertvoll einzustufen.

---

<sup>155</sup> Chin. 四人帮. Die Viererbande war eine Gruppe linksradikaler Führungskräfte der Kommunistischen Partei Chinas, die vor Mao Zedongs Tod große Macht ausübten. Die Viererbande bestand aus Jiang Qing (der Frau Mao Zedongs), Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan und Wang Hongwen.

<sup>156</sup> Vgl. Xiong Xiaohui: *Research on "The Cultural Revolution Music"*, In: Journal of Mianyang Normal University. Heft 1/2012, S. 114–117. Hier zitiert: S. 114–117

<sup>157</sup> Vgl. Liang Maochun: *Musik in der Kulturrevolution*. In: Journal of Xi'an Conservatory of Music. Heft 4/1996, S. 17–19. Hier zitiert: S. 17–18

<sup>158</sup> Der Satz, der dem Lied als Textgrundlage dient, stammt von Lin Biao, einem wichtigen Politiker an der Seite Mao Zedongs, der am 9. Mai 1964 den Befehl zur musikalischen Arbeit innerhalb der chinesischer Armee ausgab. Siehe Liang Maochun: *Musik in der Kulturrevolution*, S. 19

<sup>159</sup> Chin. 语录歌

<sup>160</sup> Siehe Liang Maochun: *Musik in der Kulturrevolution*, S. 19

<sup>161</sup> Vgl. Liang Maochun: *Musik in der Kulturrevolution*, S. 19

《领导我们事业的核心力量》

领导我们事业的核心力量是中国共产党，  
 指导我们思想的理论基础是马克思列宁主义。  
 共产党万岁！毛主席万岁！共产党万岁！毛主席万岁！  
 万岁！万岁！万万岁！

Bsp. 15: Führung unserer Arbeitskernkräfte<sup>162</sup>

Übersetzung des Lied-Textes:

*Führung unserer Arbeitskernkräfte sei die chinesische kommunistische Partei;*

*Gedankliche theoretische Anweisung seien Marxismus und Leninismus;*

*Gelobt sei die chinesische kommunistische Partei!*  
 (Wiederholung)

Wie dieses Notenbeispiel zeigt, gibt es keine klar strukturierte musikalische Form, die Musik dient nahezu ausschließlich Propaganda-Zwecken. Die Notenwerte orientieren sich an der jeweiligen Länge beziehungsweise Silbenanzahl der Worte Maos, weshalb das kürzeste *Yilu*-Lied gar nur aus acht Takten besteht. Insofern gerieten Bereiche wie Melodieführung, Rhythmus oder Reimschema vollkommen ins Abseits, denn das zentrale, wesentlichste Anliegen war die Verwendung von Schlagworten wie „Revolution“, „Rote Fahne“ („chinesische Fahne“), „Marxismus“ oder „Leninismus“. Sobald einer dieser Ausdrücke im Liedtext vorkam, musste der jeweilige Teil entweder in einer höheren

<sup>162</sup> In den Noten mit „X“ bezeichnete Stellen wurden gesprochen, ihre Interpretation war zumeist unisono, um die Propaganda-Wirkung zu erhöhen.

Stimmelage gesungen oder als Slogan unisono laut gerufen werden. Wurde dies vergessen oder übersehen, galt es als „schwerer politischer Disziplin-Fehler“.<sup>163</sup>

Ab dieser Zeit wurde jeglicher Kontakt zu westlicher Musik gänzlich untersagt, da diese (mit Ausnahme von internationalen Hymnen) gemäß den Aussagen der „Viererbande“ als „verdorbene, rückständige und erotische Musik und als reines Gift für das Bürgertum“<sup>164</sup> anzusehen war. Musikliebhaber, egal ob aktiv Musikschafter oder passive Konsumenten, die sich dennoch westlich orientierten, wurden als „Verräter des Kommunismus“ oder als „Spitzel des Kapitalismus“ bezeichnet und gefangen genommen, gefoltert oder sogar hingerichtet. Jiang Qing, die einzige Frau der „Viererbande“, feierte man als „weibliche Gallionsfigur von Maos Gedankengut“. Sie setzte die Richtlinien dafür fest, was als rückständig und was als fortschrittlich zu gelten hatte. Diese willkürlichen Gesetze wurden dann als „kulturelle Entwicklungsstrategie“ bezeichnet.<sup>165</sup> In ihrem Vortrag „Ein Gespräch über Musik und Musikentwicklung“ sagte Qing unter anderem Folgendes:

*Der Kapitalismus ist verdorben und antibürgerlich [...] Es ist unsere Aufgabe, ausländische „Regeln“ und „Normen“ zu zerstören. Orchester sind prinzipiell reine Formsache, ein wirklicher Zusammenhalt und Zusammenhang existiert gar nicht.*

*Die Oper ‚Madame Butterfly‘ beschreibt zum Beispiel lediglich, wie der westliche Kapitalismus das japanische Mädchen verleumdet; es ist obszön. Und bei ‚La Traviata‘ handelt es sich bei der Protagonistin ebenfalls um eine Prostituierte. Alexandre Dumas war damals gar nicht so modern<sup>166 167</sup>[...]*

---

<sup>163</sup> Vgl. Liang Maochun: *Phänomen der Yülu-Lieder. Teil I*. In: Journal of Wuhan Conservatory of Music. Heft 1/2003, S. 43–52. Hier zitiert: S. 47

<sup>164</sup> Lin Biao (Ex-Außenminister Chinas): *Kommando über die Musikentwicklung in der Armee*. Aus einer Artikel-Sammlung über die chinesische Kulturrevolution. The Chinese University Press: Hong Kong 2002, S. 144

<sup>165</sup> Cai Yu-Liang, Liang Mao-chun: *The Animadversion to Western Music During the Great Cultural Revolution*, In: Huangzhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music). Heft 3/2007, S. 69–79 und S. 146. Hier zitiert: S. 69

<sup>166</sup> Jiang Qing: *Ein Gespräch über kulturelle Entwicklung* (Vortrag). In: *Vergangene Zeit*. Heft 1/1967, S. 56–58. Hier zitiert: S. 56

In dieser weiteren „Ära“ der chinesischen Musikgeschichte gab es vor all den kollektiven Aktionen und selbst vor den schlimmsten Auswüchsen der „Viererbande“ kein Entrinnen. Im Jahr 1975 gründete die Viererbande dann eine eigenständige Unter-Gruppierung namens „Außengeschichte-Gruppe“, die für die ausländische Musikgeschichte Sorge zu tragen hatte. Sie sollte diese Musik studieren, um die „echte Vulgarität aus dem Westen wahrzunehmen“<sup>168</sup>, zu erkennen und darzustellen. Die „Außengeschichte-Gruppe“ verfasste wenig später ein Buch mit dem Titel „Westliche Musikgeschichte“.<sup>169</sup> Darin wurde fast jeder westliche Meister und sein Werk spitzzüngig und gnadenlos kritisiert, wobei man auch vor wahren Genies wie Beethoven, Schubert oder Chopin nicht Halt machte.<sup>170</sup>

Gegen die „Freigeister“ unter den damaligen Komponisten verhängte man in der Kulturrevolution freilich drakonische Strafen: So wurde u.a. He Lüting aufgrund seiner Berühmtheit und seines musikalischen Einflusses in ein Gefängnisverlies gesperrt und dort sieben Jahre lang gefoltert und beleidigt. Weitere traurige Beispiele, die höchstwahrscheinlich Ähnliches durchgemacht haben, waren Li Guoquan, Lu Xiutang, Li Cuizhen, Chen Youxin etc., von denen einige sogar ums Leben kamen. Ganz besonders waren traditionelle chinesische Musiker von den Folgen der Kulturrevolution betroffen: Ihnen wurde das Recht des Musikschafterns aberkannt und man ruinierte wertvolle Musikaufzeichnungen, Phonogrammarchive sowie schriftliche Literaturquellen.<sup>171</sup>

Die „Modellopern“<sup>172</sup> sind hingegen eines der bedeutendsten „Souvenire“ der Kulturrevolution. Nachdem alte chinesische Musiktheater wie die Pekingoper zuerst abgeschafft und dann zerstört worden waren, mussten neue, prunkvolle Bauwerke geschaffen werden, in denen die „gesündere Kunst“ nach Vorstellung der Viererbande in

---

<sup>167</sup> Das Wort „modern“ bezieht Jiang Qing in diesem Zusammenhang auf die nicht verwirklichte und nicht umgesetzte Gleichstellung von Mann und Frau bei Dumas.

<sup>168</sup> Vgl. Cai Liangyu, Liang Maochun: *Eine durch Revolution geprägte „westliche Musikgeschichte“*. In: *Chinesische Ethnomusikologie*. Heft 2/2007, S. 22. Hier zitiert: S. 22

<sup>169</sup> Das Buch wurde nach der Kulturrevolution verbannt und alle Exemplare zerstört. Heutzutage lässt es sich in China nicht mehr auffinden.

<sup>170</sup> Vgl. Chen Zhao: *Traditionelle Blasinstrumente im zeitgenössischen chinesischen Musikschaftern*. Magister-Arbeit an der Universität Wien, S. 10–11

<sup>171</sup> Vgl. Liang Maochun: *Musik in der Kulturrevolution*, S. 18

<sup>172</sup> Siehe Kubin, Wolfgang: *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*. Band VII. K.G. Saur Verlag: München 2005, S. 325

angemessener Art und Weise zur Aufführung gebracht werden konnte. Zu dieser Zeit besaßen ohnehin nur acht „Modellopern“, die von der Anführerin der Viererbande, Jiang Qing, empfohlen worden waren, Aufführungsrechte: zwei moderne Ballettwerke *Hongse Niangzijun* („Das rote Frauenbataillon“) und *Bai Mao Lü* („Das weißhaarige Mädchen“), fünf moderne Pekingoper *Hongdeng Ji* („Die Legende der roten Laterne“), *Sha Jia Bang*, *Zhiqu Weihushan* („Mit Geschick den Tigerberg erobern“), *Hai Gang* („Am Hafen“), *Qixi Baihutuan* („Attacke auf das Regiment des weißen Tigers“) und ein Symphoniestück mit dem Titel *Sha Jia Bang*.<sup>173</sup>

穷人的孩子早当家

第一场 李玉和唱

1 = E  $\frac{2}{4}$

中快

唱腔 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0

京胡 0 0 61 | 5615 6151 | 65 3 0 6 | 5 5 2162 | 1 02 1235

(礼多 乙 0)

【高皮原板】

2321 62 1 | 2321 7.6 | 1 0 0 | 8536 1. 2 | 9 0 3 1 |

提篮 小卖 拾 煤 渣, 担水

2321 62 1 | 2321 7.6 | 1 4.6 32 1 | 3 35 1212 | 3 6 3 1 |

1 2 6 | 2 2 0 | 0 0 | 5. 6 3 2 | 7 2 25 6 |

劈 柴 也 靠

1 2 6761 | 2.1 2 35 | 2357 612 | 5 56 3 2 | 76 2 6156 |

地。 里里 外 外 0 0 | 4.6 3 2 |

1. 2 1212 | 2 35 3 6 | 2315 321 | 2357 6123 | 4.6 3 2 |

• 1 •



Bsp. 16: *Hongdeng Ji* („Die Legende der roten Laterne“), erste Szene mit dem Titel „Arme Kinder meistern das Leben früher“<sup>174</sup>. Die erste Stimme ist die Gesangs-Stimme, die zweite die Begleit-Stimme für

<sup>173</sup> Siehe Ai Sanhua: *Musikalische Charaktere aus Modellopern in der Kulturrevolution*. In: *Journal of Jingdezhen College*. Heft 1/2011, S. 37–38. Hier zitiert: S. 37–38

<sup>174</sup> Notenquelle aus *So Pu*. URL: <http://www.soopu.com/html/79/79865.html>, besucht am 12. September 2011

das chinesische Streichinstrument Qing Hu. Abb. 2: Szenenabbildung aus *Hongdeng Ji* („Die Legende der roten Laterne“)

Inhaltlich wiesen alle acht Modellopern ein ähnliches Muster auf: Am Ende standen der Triumph des Proletariats und die Niederlage des Kapitalismus. Jedoch ist es wichtig anzumerken, dass – abgesehen vom politischen Hintergrund der Werke, sondern rein unter dem künstlerisch-analytischen Aspekt gesehen – die Modellopern verantwortlich sind für einen enorm großen Fortschritt der traditionellen chinesischen Theaterwelt. Die Modellopern waren in weiterer Folge ausschlaggebend dafür, dass die Pekingoper begann, sich auf der Basis von traditioneller chinesischer Formalität auf Kombinationsversuche mit anderen Stilen einzulassen und Veränderungen und Weiterentwicklungen zu akzeptieren, die auch Bausteine der westlichen Musik enthielten. Allein dieser Aspekt stellt bereits einen Fortschritt in Richtung Modernität dar und verhilft der chinesischen Kunstgeschichte im Folgenden wieder zu neuen Höhenflügen.

Das Komponieren von Instrumentalmusik befand sich in den 1960er Jahren in einer Art „Vakuum“ beziehungsweise in einem vollkommenen Ruhezustand, da diese Gattung seit dem Anfang der Kulturrevolution gänzlich verboten gewesen war und alle neuen Werke nach strengen politischen Richtlinien überprüft werden mussten. Aus diesem Grund näherten sich zahlreiche Komponisten diesem Genre nur sehr zaghaf und vorsichtig wieder an, indem sie bereits bestehende, traditionelle Werke nur geringfügig variierten und sie ansonsten größtenteils in einer anderen Besetzung oder Tonart übernahmen, was von der Viererbande vorerst als neutral und politisch adäquat beurteilt wurde.<sup>175</sup> Als Beispiel hierfür sei das Stück für Suo Na *Bainiao Chaofeng* („Hunderte Vögel führen zum Phönix“) erwähnt: Es wurde im Jahr 1973 vom chinesischen Komponisten Wang Jianzhong „rekomponiert“. Gemäß der originalen A-B-Variationsform (Intro-A-B-A1-B1-A2-B2...B5-Coda)<sup>176</sup> verblieb Wang in seinem daraus entstandenen Klavierstück ebenfalls in demselben Schema und wählte lediglich eine verkürzten Version davon (siehe Bsp. 17).

---

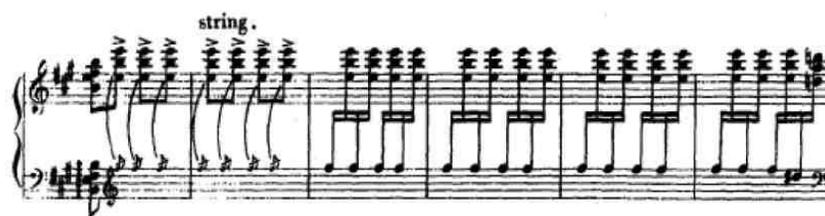
<sup>175</sup> Vgl. Guo Yuan: *Rekomposition chinesischer traditioneller Musik in der Kulturrevolutionszeit*. Diplomarbeit am Nanjing-Konservatorium: Nanjing 2008, S. 1–2

<sup>176</sup> Vgl. Xiu Hailin, Li Tiji: *Musikalische Historie und Ästhetik in China*. Verlag Renmin: Peking 1999, S. 264



Bsp. 17: Ausschnitt aus *Bainiao Chaofeng*: Intro

Da die traditionelle chinesische Musik meist einstimmig und homophon gestaltet war, kommt der Melodie eine ganz besonders tragende Rolle zu. Dieses Stück beginnt mit dem Ton E in der Jue-Tonart (Pentatonik), das Werk fängt als Kern-Ton sowohl damit an wie es auch wieder damit schließt – der Ton geleitet den Zuhörer also quasi durch das ganze Stück hindurch. Harmonisch dominieren Quint- und Quart-basierte Akkorde, ganz der traditionellen chinesischen Tonsprache entsprechend (siehe Bsp. 17). Dreiklänge werden eher selten verwendet, wenn sie auftauchen, dann hauptsächlich bei übergebundenen Tönen und vor allem im Rahmen von Vorhalten. In der Begleitung setzt Wang auf bewährte, traditionelle chinesische Stilelemente, die die theatralisch und dramatisch wirkende Rhythmik entstehen lassen und unterstreichen<sup>177</sup> (siehe Bsp. 18).



Bsp 18: Ausschnitt aus *Bainiao Chaofeng*, Beispiel für die rhythmische Ausgestaltung des Stücks

An dem obenstehenden Beispiel lässt sich erkennen, dass trotz der ungerechten und widrigen Umstände während der Kulturrevolution das Feuer und die Begeisterung für Musik und für das Musikschaffen nicht erloschen sind. Die in dieser Zeit entstandenen Kunstwerke waren zwar verhältnismäßig eingeschränkt und bescheiden in ihrer

<sup>177</sup> Vgl. Guo Yuan: *Rekomposition chinesischer traditioneller Musik in der Kulturrevolutionszeit*, S. 12–15

Individualität, jedoch versuchten die Künstler unter dem enormen Druck trotzdem ihre eigenen Gedanken auszudrücken. Trotzdem stellt sich die Frage: Darf man dieses Zeitalter bereits zur Epoche der „Chinesischen Neuen Musik“ zählen?

### **1.2.5 Brainstorming: Fort- oder Rückschritt? Avantgardismus in der Kulturrevolution**

In Europa entstand parallel zur Neuen Musik eine weitere musikalische Stilrichtung, nämlich die „Musikalische Avantgarde“. Die Definition dieses Begriffes der Musikgeschichte wird heutzutage oftmals mit der der Neuer Musik gleichgesetzt, es war jedoch damit jene Musik gemeint, die zwar im 20. Jahrhundert komponiert wurde, aber nicht den notwendigen Kriterien für die so genannte „Neue Musik“ entsprach:

*[...] 1928 spielt er auf die radikale politische Haltung H. Eislers an, der „zur geistigen Avantgarde“ gehöre (Hans Eisler (Anbruch X, 1928, 163), einer „Avantgarde, in der künstlerisches und politisches Denken nicht mehr getrennt werden dürfen“ (Politische Musik (iBid. XIII, 1931), S. 6). In letzterem Sinn will auch Eisler 1937 in einer Kollektivarbeit mit E. Bloch den Begriff verstanden wissen: „Heute bleibt der Künstler nur dann ein Avantgardist, wenn es ihm gelingt, die neuen Kunstmittel für das Leben und die Kämpfe der breiten Masse brauchbar zu machen.“ (Avantgarde-Kunst u. Volksfront, Die neue Weltbühne, 9. 12. 1937, zit. nach Eisler, Materialien zu einer Dialektik der Musik (Lpz. 1973) S. 155)<sup>178</sup>*

Wenn wir die politische Bewertung der Kulturrevolution beiseitelassen und uns rein auf die musikalische Ebene konzentrieren, so ist festzuhalten, dass die Musik aus dieser Zeit sehr wohl einige wichtige Neuheiten mit sich bringt, sowohl bezüglich ihrer einheitlichen Formalität als auch die Aufführungsarten betreffend. Was sich jedoch ändert, ist die Relevanz der Musik. Bis vor der Kulturrevolution wurde Musik als etwas vollkommen „Normales“ und „Alltägliches“ verstanden oder in einem mahnend-läuternden Kontext

---

<sup>178</sup> Siehe Blumröder, Christoph von: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, S. 305

eingesetzt. Die Musik beziehungsweise das Musizieren in der Zeit der Kulturrevolution wurde aber zu einer Verpflichtung, wobei diese dazu dienen sollte, das Gelingen der politischen Umerziehung durchzusetzen. Es ist also trotz aller Fortschritte Vorsicht geboten, die Denkweise, es wäre eine „eigene neue kommunistische Musik“ entstanden, nicht Überhand gewinnen zu lassen – die wörtliche Übersetzung von ‚Avantgarde‘ an sich bedeutet nämlich auch so viel wie ‚militärische Vorhut‘ oder ‚Vorkämpfer‘.

Objektiv gesehen zog die Kulturrevolution einen vorläufigen Schlussstrich unter die bisherige Musikentwicklung. Die Musiker und Komponisten mussten zwangsweise neue Wege beschreiten, Veränderungen in Kauf nehmen und generell „aufwachen“. Sie bemerkten, dass die musikalische (Nicht-)Entwicklung der alten chinesischen Traditionen den Ansprüchen der stark polarisierenden internationalen Szene nicht mehr entsprach. Obwohl es mit Sicherheit nicht in ihrer Absicht lag, eröffneten die Viererbande für die chinesische Kultur ungeahnte, aber dringend benötigte Möglichkeiten und Maßnahmen zur Weiterentwicklung, indem sie die dominante Rolle der ausschließlich und rein traditionellen chinesischen Musik beendete und sie stattdessen als Teil des Kulturerbes an das große Ganze heranführte – zwar auf äußerst brutale Art und Weise, aber dennoch. Es ist nicht zu leugnen, dass man die damals entstandene Musik als „Avantgarde-Musik“ Chinas bezeichnen kann – abgesehen von der vereinfachten Musikalität derartiger „neuer“ Musik –, in jedem Fall ist diese avantgardistisch im Vergleich zu ihren Vorläufern. Dabei muss man aber beachten, dass – bildlich gesprochen – rein rhetorisch oder biologisch gesehen auch ein verfaulte Apfel ein Apfel ist – mit dem einzigen Unterschied, dass der verfaulte Apfel ungenießbar ist. Insofern könnte man auch die verzerrte, deformierte Musik aus der Zeit der Kulturrevolution – die sich selbst zweifellos als „avantgardistisch“ empfunden hätte – ebenfalls bereits als „neue“ Musik bezeichnen, was jedoch für mich keineswegs stimmt, sondern im Prinzip eine Frage der Begriffsdefinition darstellt.

Im Nachhinein gesehen, hat diese „verrückte“ Zeit allerdings zu einer Beschleunigung der Wiederherstellung der Musikwelt in China geführt – die Komponisten, Musikwissenschaftler und Musiker durften nach der zehn Jahre währenden Unterdrückung endlich loslassen, sich emanzipieren und ihre Freiheit ganz

„legal“ ausleben. Und somit begann in den 1980er Jahren endlich eine neue musikalische Epoche: die Epoche der „chinesischen Neuen Musik“.

## Kapitel II

### 2.1. Pluralisierte Debatte: Die Begriffsdefinition *Neue Musik* in China

Im Oktober 1976, nachdem die „Viererbande“ zerschlagen worden war, kehrte in China endlich wieder Ruhe ein. Ein neues musikalisches Zeitalter begann sich zu entwickeln. Die von *Deng Xiaoping* geleitete neue chinesische Regierung versuchte, die alteingesessene, traditionelle chinesische Gesellschaft zu modernisieren, ihr ein zeitgemäßes Gepräge zu geben und sie ins 20. Jahrhundert zu führen. Nachdem seine *Economic Reform and Open-Door Policy*<sup>179</sup> in Kraft getreten war, hielt Xiaoping anlässlich des 4<sup>th</sup> *Representative Congress of Literary and Art Workers* im Oktober 1979 eine Rede und hielt bezüglich der musikalisch-künstlerischen Entwicklung im Land Folgendes fest:

*Es wird empfohlen, künstlerisches Schaffen auf verschiedene Art und Weise zu fördern und die Entfaltung verschiedener Stile sowie Formen uneingeschränkt zu akzeptieren. Kunsttheoretiker sollten ebenfalls von verschiedenen Aspekten ausgehen, um eine eigene Meinung äußern zu können. Niemand wird Künstlern je befehlen dürfen, wie oder was sie zu erschaffen haben – Interferenzen, wie sie in Zeiten der Kulturrevolution stattgefunden haben, wird es ab jetzt nicht mehr geben.*<sup>180</sup>

Xiaopings Forderung stürzte die Diktatur, der in der Zeit der Kulturrevolution die Kunst und die Künstler sich zu unterwerfen hatten. Er repräsentierte ein gänzlich neues Konzept der Vorstellung von musikalischer Entwicklung, welches mehr und mehr der internationalen Musikszene entsprach. Zu Beginn der 1980er Jahre war eindeutig der „Wiederaufbau nach der Katastrophe“ vorrangig: Zahlreiche verbotene künstlerische Institutionen, aufgelöste Opern- und Theaterverbände, gesperrte Musikzentren und eine Vielzahl von Musikmagazinen, deren Veröffentlichung untersagt gewesen war, erlebten

---

<sup>179</sup> Siehe Lai Sing Lam: *The International Environment and China's Twin Models of Development*. Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2007, S. 105

<sup>180</sup> Siehe Chen Changyi: Analyse des literarischen Managements; Deng Xiaopings Denken. In: Tian Fu New Idea (Bimonthly). Heft 3/1992. S. 32-34. Hier zitiert: S. 34

eine neue Blütezeit. Gemäß der *Open-Door Policy* erlaubte China ab 1980 zum zweiten Mal nach der *Xue Tang Yue Ge-Zeit*<sup>181</sup> offiziell die Integration westlichen Kulturgutes in die chinesische Kunst. Jedoch lässt sich die zweite Phase kaum mit der ersten vergleichen, da eine wesentlich ernsthaftere Absicht, diesen West-Ost-Konflikt auf Dauer zu lösen, den Bemühungen zugrunde lag und die chinesische Musikszene erstmals und endgültig zu einer Art „weltlichen Freiheit“ fand.

Liedkompositionen spielten in dieser Zeit nach wie vor eine wichtige Rolle, da es sehr einfach war, diese Techniken rasch zu erlernen und weiterzuverbreiten. Zahlreiche Komponisten versuchten, auf der Grundlage der neuen musikalischen und inhaltlichen Freiheiten neue Lieder und Texte zu veröffentlichen, die die alten, teils während und vor der Kulturrevolution entstandenen Werke ersetzen sollten. Obwohl sich die Emanzipation der Form, Stilistik und Thematik der Lieder anfangs schwierig gestaltete, da die Komponisten noch sehr in ihrer kulturrevolutionistischen Denkweise verhaftet waren, so entstanden in dieser Zeit doch zahlreiche neue künstlerische Formen, die einen eigenen, neuartigen Stil besaßen (zum Beispiel *Toast* von Shi Guangnan, *Auf Wiedersehen, Mama* von Zhang Naicheng und *Auf dem hoffnungsvollen Feld*, ebenfalls von Shi Guangnan). Inhaltlich geht es in diesen Stücken meist um die Freude über die neue Zeit sowie um die Sehnsucht nach Freiheit, die post-revolutionär sehr stark propagiert und stets als eine Art „höchstes Gut“ dargestellt wurde.

Lieder wie *Toast* oder *Auf Wiedersehen, Mama* zählten eher zum Genre der Populärmusik und dienten unter anderem auch der restlosen Beseitigung der dunklen, gefährlichen Anhänger und Nachwehen der Kulturrevolution. Dieser Akt der Befreiung spiegelte bereits die neue zeitgenössische Phase der 1980er Jahre wieder und etablierte einen neutraleren Zugang zur weiteren Musikentwicklung in China.



---

<sup>181</sup> Siehe Kpt. 1.2.1.

Bsp. 19: Shi Guangnan: *Auf dem hoffnungsvollen Feld*

Die Instrumentalmusik wurde nach der Kulturrevolution ebenfalls intensiv gefördert, unter anderem indem diverse chinaweite Musikwettbewerbe in Kooperation mit der Regierung organisiert wurden: 1980 fand beispielsweise die *Shanghai Spring – Pipa Invitation* statt, 1982 das *Konzert für traditionelle chinesische Solo-Instrumente*, 1983 veranstaltete man den *Dritten Kompositionswettbewerb Chinas*.<sup>182</sup> Unzählige landesweite Veranstaltungen und Konzerte initiierten eine musikalische Weiterentwicklung und Förderung und mobilisierten sämtliche Kräfte, das „musikalische Unternehmen China“ wieder herzustellen. Zu dieser Zeit richteten chinesische Musikwissenschaftler ihren Fokus verstärkt auf die Wiedereinführung traditionell chinesischer Instrumente, um eine Brücke zwischen Tradition und Moderne zu schlagen und zeitgenössische chinesische Komponisten zu unterstützen. Beispiele für Instrumente aus dem alten China, die durch die Kulturrevolution vom Aussterben bedroht waren, sind die Knochenflöte, das Xun (siehe Abb. 3), die chinesische Panflöte und diverse uralte chinesische Schlaginstrumente.<sup>183</sup>

<sup>182</sup> Vgl. Yang Yandi: *The Shanghai Spring – The Sound of Music*. In: Zeitung Wenhui, 28. April 2010, S. 5

<sup>183</sup> Vgl. Zhao Xian: *Research on the Chinese Ancient Instruments*. In: Journal of Nanyang Normal University. Heft 5/2007, S. 70–73. Hier zitiert: S. 70-73.



Abb. 3: Xun (links) und chinesische Knochenflöte (rechts)

Zu diesem Thema wurde eine Vielzahl an Forschungsartikeln und Fachbüchern publiziert, die sich überwiegend mit dem Bau dieser Instrumente, der Spieltechnik, sowie der klangfarblichen Analyse und den Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Instrumenten beschäftigten, um zumindest einen Teil der Forschungsarbeit nachzuholen, die durch die Unruhen, die die Kulturrevolution mit sich brachte, auf der Strecke geblieben war. Auch auf dem Gebiet der westlichen Musikwissenschaft konnten bemerkenswerte Erfolge verbucht werden: Diverse westliche Musiklehrbücher wurden ins Chinesische übersetzt<sup>184</sup>, man „importierte“ unzählige Kompositionen aus dem Europa des 20. Jahrhunderts nach China und brachte sie dort auch zur Aufführung, genauso wie zahlreiche musik ästhetische, musikgeschichtliche oder aufführungspraktische Publikationen ab den 1980er Jahren ihren Weg nach Fernost fanden.<sup>185</sup>

Insgesamt kann man sagen, dass sich meine Dissertation mehrheitlich mit exakt jener Musik beschäftigt, die ich auf den letzten Seiten gerade beschrieben habe und die ab etwa 1980 in China entstanden ist: nämlich mit der „chinesischen Neuen Musik“, die ich mir

<sup>184</sup> z. B. Zofia Lissa: *Über das Spezifische der Musik*. Übersetzt von Yu Runyang, Verlag Shanghai Wenyi, 1980; Deryck Cooke: *The Language of Music*. Übersetzt von Mao Yurun, Verlag People's Music, 1981 etc.

<sup>185</sup> Vgl. Lü Ji: *Die Vielfältigkeit in der Musik*. In: Music Research. Heft 1/1980. S. 1–7 und Heft 2/1980, S. 1–4; Li Huanzhi: *Über Musikästhetik in den 80er Jahren*. In: Music Research. Heft 3/1982. S. 2–16; Sang Tong: *Alt und Neu*. In: People's Music, Heft 1/1980, S. 8–11; Pu Dongsheng: *Über die Entwicklung des chinesischen Orchesters*. In: People's Music, Heft 7/1980, S. 17–20; Su Xia: *Problematik der instrumentalen Komposition*. In: Music Research, Heft 4/1980, S. 3–8; Li Huanzhi: *Problematik der Instrumentation in der Komposition*. In: Music Research, Heft 1/1983 S. 9–24.

zum Forschungsobjekt im Rahmen dieser Arbeit und auch zu einer Art Herzensaufgabe gemacht habe. Ab 1980 sind sowohl die gesellschaftliche Stabilität und der wissenschaftliche Fortschritt als auch die notwendige Internationalisierung gegeben, um die „chinesische Neue Musik“ endlich als „vollwertiges“ Genre ansehen zu können – es lässt sich nun keine Ausrede mehr finden, dieser Epoche die Existenz abzuerkennen oder sie auch nur in Frage zu stellen, womit es ja im ersten Kapitel ausführlich auseinandergesetzt wurde. Tatsächlich schufen bedeutende zeitgenössische Komponisten ab dieser Zeit großartige und höchst bemerkenswerte Werke wie beispielsweise das 1984 von Tan Dun geschriebene Stück *Feng Ya Song* (siehe Bsp. 20), welches eine der ersten Kompositionen mit offiziell „westlichen Einsprengeln“ war, ohne jedoch seine chinesischen Wurzeln aus den Augen zu verlieren.

I

Rubato 谭盾曲 (1982年)

*Sul G non vibrato*  
*gliss.*

Viola *ppp* *pp* *mfp* *f* *fff*

1 Adagio

Violino I

Violino II

Viola *Sul D dolce*  
*p* *dolce* *mfp* *pp*

Violoncello *p* *f* *pp*

*pis.* *arco* *mp* *f* *pp* *fp* *mf*



Bsp. 20: Tan Dun: *Feng Ya Song*

Mit diesem Abschnitt beginnt nun auch das Herzstück dieser Dissertation – die intensive Auseinandersetzung mit „chinesischer Neuer Musik“. Dabei gibt es sowohl Gemeinsamkeiten mit als auch Unterschiede gegenüber der europäischen Neuen Musik, wenn man die Werke mit der Definition der entsprechenden europäischen Gattung vergleicht. Paul Bekkers Aussage nach entspringt die europäische Neue Musik einer Art Willen zur Emanzipation gegenüber der älteren Musikergeneration, sowohl was Aspekte der Tonalität, der Formalität und der Aufführungspraxis als auch die grundlegende musikästhetische Betrachtung betrifft – im Vergleich zu vorherigen Musikepochen durften die zeitgenössischen Kompositionen nun wesentlich individueller gestaltet werden.<sup>186</sup> Dem widerspricht die „chinesische Neue Musik“ in keinsten Weise: Form und Tonalität ähneln der pentatonischen Tradition nicht im Geringsten, ebenso wenig den bis dahin üblichen Quint-, Quart- und Unisono-Linienführungen. Die tatsächlichen Realisierungen der neuen Musikstücke sind ebenfalls nach neuartigen Schemata komponiert und die Stücke nicht ausschließlich mit chinesischen Traditionsinstrumenten instrumentiert. Am meisten hat sich in der chinesischen Musikszene wohl die musikästhetische Betrachtung gewandelt, da es bis heute ein Problem für die Zuhörer darstellt, die unzähligen Dissonanzen und ungewohnten Klangfarben beziehungsweise Klangfarbenkombination zu akzeptieren – genauso, wie es auch im Westen der Fall ist.

Die bisher getätigten Aussagen genügen allerdings noch nicht, die Existenz sowie insbesondere die Originalität der Gattung „chinesische Neue Musik“ nachzuweisen.

<sup>186</sup> Vgl. Bekker, Paul: *Neue Musik*, S. 88–118

Im nun folgenden Kapitel werde ich mich deshalb eingehender mit der Begriffsdefinition des Adjektivs „chinesisch“ in der chinesischen Musik der Gegenwart beschäftigen, um seine Bedeutung – oder zumindest das, was ich darunter verstehe – zu verdeutlichen.

### **2.1.1. Chronologie der chinesischen Musikentwicklung im 20. Jhd.: „Plagiat“, „Imitation“ und „Neuschöpfung“**

Um einen musikalischen Begriff zu definieren, ist ausschließlich eine künstlerische Betrachtung desselben nötig – politische oder geschichtliche Hintergründe dienen dabei lediglich als zusätzliche Informationen, die das musikalische Gesamtbild ergänzen und abrunden. Die Musik des 20. Jahrhunderts unterscheidet sich von ihren Vorläufern aus früheren Jahrhunderten grundlegend – sähe man dies als Kriterium für neue Musik, könnte man in jeder neuen musikalischen Epoche von einer ebensolchen sprechen, was die damalige Bevölkerung auch mit Sicherheit getan hat – bis eben die jeweils „neue“ Periode wieder von einer weiteren, noch neuartigeren Strömung abgelöst wurde. Uns und unseren Nachfahren wird es mit der derzeitigen „chinesischen Neuen Musik“ in einigen Jahrzehnten oder Jahrhunderten höchstwahrscheinlich ebenso ergehen. Dafür sind jedoch zuerst eine schrittweise Entwicklung und ein Herantasten an den neuen Stil nötig.

Prof. Liu Jingzhi PhD ist einer der bedeutendsten chinesischen Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Er widmete zahlreiche seiner Publikation der „chinesischen Neuen Musik“, ihrer Entstehung, Weiterentwicklung und Charakteristik.<sup>187</sup> Jingzhi unterteilte die Entwicklung dieser musikalischen Gattung in drei Phasen: „Plagiat“, „Imitation“ und „Neuschöpfung“,<sup>188</sup> die rein von der musikalischen Analyse und Stilistik ausgehen und sich nach Betrachtung aller Aspekte deshalb in jene Untergruppen einteilen lassen. Diese Kategorisierung dient jedoch ausschließlich einer wissenschaftlichen Grenzziehung; denn terminologisch gesehen gehören all diese Werke dem Genre „Neue chinesische

---

<sup>187</sup> Siehe Liu Jingzhi: *On New Music in China. Harmonische Musiktöne*. Verlag Hubei, Hubei 2002; Liu Jingzhi: *On History of Chinese New Musik*. Verlag Hongkong University, Hongkong 2009; *Sammelbände aus den Artikeln von Liu Jingzhi*. Hrsg. vom Hongkonger Zentralbibliothek-Komitee, Verlag Hongkong Publishing Bibliothek, Hongkong, 2003.

<sup>188</sup> Siehe Liu Jingzhi, *On New Music in China*. S. 55–98

Musik“ an, wobei lediglich zwischen echter „Neuer chinesischer Musik“ (unter dem Gesichtspunkt der Originalität) und „verwestlichter“ Neuer Musik unterschieden werden sollte.

Unter der Plagiats-Phase versteht Liu Jingzhi die chinesische Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Da die dieser Periode zuzuordnenden Stücke aus *der Xue Tang Yue Ge*-Zeit stammen, wurde diese Musik hauptsächlich zu Propaganda-Zwecken genutzt und hatte somit nur wenig eigentlich Unterhaltendes an sich.<sup>189</sup> Aufgrund eines fehlenden lebendigen Musikschaffens und damit eines Fehlens von gewachsenen musikalischen Systemen und Strukturen im damaligen China war es jedoch unmöglich, eine dementsprechende neue musikalische Epoche mühelos aufzubauen oder sofort zu verbreiten. Insofern entstand die erste „chinesische Neue Musik“ beinahe unbemerkt unmittelbar neben Bearbeitungen und Aufführungen europäischer Meisterwerke von L.v. Beethoven, F. Schubert, C. M. E. v. Webern etc., aus denen im weiteren Entwicklungsverlauf aber auch viel musikalisches Material und zahlreiche Motive übernommen wurden (ad Plagiate – siehe Beispiele 21).

Allegro ma non troppo

吾不忍其離離，無罪而饑死地。

普勸諸仁者，同發慈悲心。

Bsp. 21: Li Shutong: *Qi Ming*<sup>190</sup>

<sup>189</sup> Siehe Kpt. 1.2.2

<sup>190</sup> Siehe Qian Renkang: *Sammelliederbuch von Li Shutong*. Verlag Dongda, Taiwan 1993, S. 126

Derartige „chinesische Neue Musik“ basiert auf einer Art Plagiat und beinhaltet streng betrachtet eigentlich überhaupt keine original chinesischen Elemente. Diesbezüglich möchte ich allerdings hinzufügen, dass es in der damaligen Zeit fast nicht um das Komponieren an sich oder um schöpferisches Wirken als musikalisch-kompositorisches Bedürfnis ging, sondern überwiegend um die Befriedigung laut gewordener gesellschaftlicher Forderungen. Da sich mit dieser Methode aber tatsächlich relativ rasch und einfach eine Vielzahl neuer Werke schaffen ließ, blieb sie bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs bestehen und leistete insofern auch wertvolle Dienste, indem sie zu einer ersten, vorsichtigen Änderung der Hörgewohnheiten des chinesischen Publikums beitrug.

Abgesehen von der Propaganda-Musik, die in China für kurze Zeit beinahe zu einer Art „Mainstream-Musik“ avancierte, fand ab den 1930er Jahren parallel dazu die zweite Phase der Imitation statt. In dieser Phase übernahmen die chinesischen Komponisten keine wortwörtlichen Zitate mehr aus der westlichen Musik, dafür aber ihre kompositorische Struktur und die Technik sowie Elemente aus der Musiklehre.<sup>191</sup> Im Vergleich zur Plagiats-Phase sind diese Musikstücke also bereits um einiges selbständiger und individueller komponiert. Ein Beispiel dafür ist die Ballade *Hai Yun* („Ozeanischer Reim“) von Zhao Yuanren (1892–1982), in der der Komponist sein Hauptthema nach fünf Verszeilen gemäß der lyrischen Vorlage des chinesischen Dichters Xu Zhimo (1895–1931) gliedert.

<sup>191</sup> Vgl. Liu Jingzhi: *On New Music in China*. S. 63-78



Bsp. 22: Zhao Yuanren: Teil aus *Hai Yun*<sup>192</sup>

In diesem Werk kommen drei „Protagonisten“ vor: der Sopran verkörpert „Die Frau“, die Klavierbegleitung „Das Meer“ und der Chor tritt als „Der hintergründige Erzähler“ auf. Das Klavier spielt in tiefer Lage wuchtige, schwere Akkorde und Tremoli, um das Unwetter auf dem Meer darzustellen, der „hintergründige Erzähler“ begleitet den geschichtlichen Ablauf aus neutraler Perspektive, was schließlich in einer dramatischen Szene der Sopranistin gipfelt.<sup>193</sup> Der gesamte dramaturgische Aufbau lässt sich dabei in fünf Abschnitte unterteilen: 1. der Dialog zwischen Erzähler und Frau, 2. die Frau ignoriert den Erzähler und singt unbekümmert weiter, 3. die Frau versinkt in ihrer eigenen Welt, nimmt nichts mehr um sich herum wahr und tanzt, 4. obwohl ein Sturm aufzieht, tanzt die Frau am Strand weiter, 5. langsam verschwindet die Frau ins Meer hinein. Sowohl bezüglich der Struktur als auch bezüglich der Kompositionsweise mutet das Werk ähnlich wie Schuberts *Erkönig* an, der ebenfalls auf einer fünfteiligen Ballade, die als Textgrundlage fungiert, aufbaut:

Sehr lebhaft und schauerlich

<sup>192</sup> Siehe Zhao Yuanren: *Sammelbände der neuen Lieder*. Verlag Shangwu, Taiwan, 1960, S. 26–27

<sup>193</sup> Vgl. Liu Shihu: *An Analysis of Zhao Yuanren's Chorus*. Mag. Arbeit an der Dongbei University, Studienrichtung Musikwissenschaft, 2007. S. 17–23



Bsp. 23: Franz Schubert: *Der Erlkönig*

Derartige Beispiele finden sich im China des 20. Jahrhunderts „en masse“: Ein Werk beispielsweise, das ich bereits im vorherigen Kapitel erwähnt habe – das Klavierstück *Hüttenjunge mit Bambusflöte* von He Lüting – setzt in seiner kontrapunktischen Kompositionstechnik nahezu perfekt eine zweistimmige Invention wie die J. S. Bachs um und die chinesische Nationalhymne *Marsch der Freiwilligen*<sup>194</sup> ahmt stilistisch das musikalische Vorbild der französischen Hymne *La Marseillaise* nach. Rein formal-musikalisch gesehen gehören sogar die während der Zeit der Kulturrevolution entstandenen Modellopern in die Phase der Imitation. Babara Mittler, eine auf chinesische Musik spezialisierte Musikwissenschaftlerin, definiert Musik aus dieser Schaffensperiode als „chinesische Romantik“ oder auch „chinesischen Modernismus“.<sup>195</sup> Denn abgesehen von der stilistischen Nachahmung der deutsch-österreichischen Romantik fügen die Komponisten auch noch ein persönliches, typisch chinesisches Element ein: die Pentatonik. Sowohl in der Melodieführung als auch in der Harmonie lassen sich deshalb klare fernöstliche Wurzeln nachweisen (siehe Bsp. 24). Der Versuch der Imitation ist im Vergleich zum reinen Plagiat zwar schon als fortschrittlich anzusehen, aber von origineller „chinesischer Neuer Musik“ kann noch keine Rede sein. Vielmehr handelt es sich bis jetzt um eine Art „Verwestlichung“, die für die chinesische Musiktradition schon neuartig anmutet, im Westen aber bereits seit Jahrhunderten bekannt und überliefert ist. Mittlers Meinung nach haben die Komponisten damals versucht, die chinesische Pentatonik mit dem westlichen Kompositionsstil zu

<sup>194</sup> Siehe Kpt . 1: „Der Marsch der Freiwilligen“ (chin. 義勇軍進行曲 / 义勇军进行曲 yìyǒngjūn jìnxíngqǔ) ist die Nationalhymne der Volksrepublik China. Der Text stammt von Tian Han, die Melodie von Nie Er. Siehe [http://de.wikipedia.org/wiki/Marsch\\_der\\_Freiwilligen](http://de.wikipedia.org/wiki/Marsch_der_Freiwilligen), besucht am 24. Juli. 2010

<sup>195</sup> Vgl. Mittler, Babara: *Dangerous Tunes: The politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*. Verlag Harrassowitz, Wiesbaden 1997, S. 8

kombinieren und „chinesisch“ klingen zu lassen. Von einer „Emanzipation“, wie die Europäer Bela Bartok, Claude Debussy oder Maurice Ravel sie vollzogen, darf allerdings noch nicht gesprochen werden.<sup>196</sup>

Allegretto con giocoso

The image shows a page of a musical score for the piece 'Wanhui' by He Lüting. The score is written for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flauto Piccolo (Piccolo Flute)
- 2 Flauti (2 Flutes)
- 2 Oboe (2 Oboes)
- Clarineti (2) (2 Clarinets)
- 2 Fagotti (2 Bassoons)
- 2 Corni (2) (2 Horns)
- 2 Trombe (2) (2 Trumpets)
- Tromboni (1) (1 Trombone)
- Tuba
- Timpani (6 D) (6 Tom-toms)
- Xiao longgu (Xiao long gu)
- hong longgu (Hong long gu)
- Lu (Lu)
- Tamburino (Tambourine)
- Violini I (Violini I)
- Violini II (Violini II)
- Viole (Violas)
- Solomecili (Solo Celli)
- Intrabassi (Intra Basses)

The score is marked 'Allegretto con giocoso' and features various musical notations such as trills (tr), dynamics (f, mf, p, dim), and articulation marks. The piece is in 2/4 time and G major.

Bsp. 24: He Lüting: *Wanhui*

<sup>196</sup> Vgl. Mittler, *Dangerous Tunes: The politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*. S. 149

Die Phase „Neuschöpfung“ bezeichnet schließlich jene Phase, in den zahlreichen zeitgenössischen Komponisten nach der Kulturrevolution – also kurz vor den 1980er Jahren – versucht haben, den traditionellen chinesischen Kulturschatz und ihr individuelles Gedankengut gemeinsam in ihren Werken umzusetzen.<sup>197</sup> Stellvertretend für diese Periode sind die Komponisten der so genannten „77er Klasse“<sup>198</sup> – die Schaffensperiode von Tan Dun, Qu Xiaosong, Zhou Long und Ye Xiaogang und ihren Vorgänger Zhu Jianer, Luo Zhengrong und Zhou Wenzhong etc. – zu nennen. Diese Komponisten führten die Musikwelt Chinas in ein völlig neues Stadium.

Nach der zehnjährigen Kulturrevolution wirkte die erstmalige offizielle Erlaubnis eines freien Kunstschaffens auf die Komponisten derart intensiv, dass sie nach individuellen und vor allem modernen Kunstformen nahezu süchtig wurden, wie folgender Beispieltext erahnen lässt:

*Moderne chinesische und weltliche Musik haben sich zum ersten Mal aus dem Korsett der „gewaltsam gemeinsamen Kompositionstechnik“ gelöst. Alle Regelungen dieser jahrhundertewährenden Tradition haben ihre Dominanz und Gültigkeit verloren, was eine absolute Freiheit des künstlerischen Individuums zulässt [...]*<sup>199</sup>

Von nun an benötigt die Musik des 20. Jahrhunderts keine einheitliche Form, keine allgemeingültigen Schablonen mehr, in die sie bisher in allen Epochen stets gepresst werden musste. Die chinesischen Komponisten besitzen jetzt die Freiheit, „egoistisch“ zu komponieren, an nichts anderes mehr als an sich selbst und die eigenen musikalischen Wünsche und Bedürfnisse zu denken und ihre individuellen Stile zu kreieren. In der Phase der Neuschöpfung findet eine Art „Freischaltung“ statt: Alles ist erlaubt, jegliche

---

<sup>197</sup> Vgl. Liu Jingzhi, *On New Music in China*. S. 78–96

<sup>198</sup> Mit der Bezeichnung „77er Klasse“ ist gemeint, dass die ersten Universitätsstudenten nach der Kulturrevolution einen riesigen Einfluss auf die seit 1980 entstandene Musik hatten. Ihre kompositorische Vorgehensweise zeigt eine äußerst individuelle Charakteristik und die jeweilige musikalische Aussage der Stücke beruht auf alten chinesischen Traditionen.

<sup>199</sup> Siehe Li Xiwei: *Gedanke über neue Musik*. In: *Musicology in China*, Heft 2/1986. S. 12-21+142. Hier zitiert: S. 20.

Musikelemente, egal ob aus dem Westen oder dem Osten stammend oder der eigenen Genialität und Kreativität entsprungen, dürfen verwendet und so zu „chinesischer Neuer Musik“ geformt werden.

Vor den 80er Jahren gab es in der Musik Chinas keinerlei nachweislichen Zusammenhang zur chinesischen Tradition abseits der Kunst. Das musikalische System basierte hauptsächlich auf der europäischen Harmonielehre und dem Kontrapunkt; die Melodieführung mutet zwar oft „chinesisch“ an, kann in Wirklichkeit aber maximal als Synthese zwischen chinesischer und europäischer Tradition bezeichnet werden. Eigenständigkeit im künstlerischen Denken existierte bis zu diesem Zeitpunkt kaum oder nur in Ansätzen, und dennoch verstanden die Chinesen und Chinesinnen die Werke bereits als „neu“. Aus diesem Grund ist nach meinem Dafürhalten eine weitere Bezeichnung vonnöten, um diesen Stil genauer definieren zu können: Die „Musik der neuen Strömung“.

### **2.1.2. Eine angemessenere Definition: Musik der neuen Strömung**

Der Begriff „Xin Chao“-Musik – „Musik der neuen Strömung“<sup>200</sup> entstand in den 1980er Jahren und ist für eine Definition dieser Musikrichtung wesentlich geeigneter als die bis dato sehr zwiespältig besetzte Bezeichnung „chinesische Neue Musik“. Ab diesem Zeitpunkt wurden alle neuen Kompositionen automatisch dieser Bezeichnung zugeordnet. Wang Anguos Artikel zu dieser Thematik definiert die Xin Chao-Musik höchst präzise: „Chao“ bedeutet eine gewisse Aktivität, eine Bewegung, einen Trend oder eine Strömung; kombiniert mit dem Adjektiv „Xin“, das so viel wie „neu“ oder „Neuheit“ bedeutet, ergibt sich die Bezeichnung für die neue aktivierende Strömung in der Musik.<sup>201</sup> Diese zielt jedoch ausschließlich auf das in den 1980er Jahren aufgetauchte Phänomen ab, welches mit nichts, was vorher in der chinesischen Geschichte stattgefunden hat, in irgendeiner Weise vergleichbar ist, genauso wenig wie mit den westlichen Vorbildern.

---

<sup>200</sup> Chin. 新潮音乐

<sup>201</sup> Vgl. Wang Anguo: *A Scan of the "New Stream" Emerging From Musical Composition in China*. In: *Musicology in China*. Heft 1/1986. S. 4-15+134. Hier zitiert: S. 4–15.

Wang Anguo zufolge sind die wesentlichsten Charakteristika der „Musik der neuen Strömung“ die neue musikalische Logik, die Darstellungsform und der kompositorische Stil.<sup>202</sup>

Die neue musikalische Logik, die mit der „Musik der neuen Strömung“ verbunden ist, stellt im Vergleich zur traditionellen chinesischen Denkweise und Einstellung gegenüber Musik einen enormen Unterschied dar. Wie Eduard Hanslick in seinem Artikel *Vom musikalisch Schönen* schreibt: *Tonlich bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.*<sup>203</sup> Die „Musik der neuen Strömung“ basiert in China nicht mehr auf der Formel „Melodie + Begleitung“, sondern präsentiert sich wesentlich offener und überlässt dem jeweiligen Komponisten größtmögliche Freiheit und Selbstbestimmtheit. Diese neue Verantwortlichkeit und Individualität widerspricht dem konservativen, jahrhundertealten und monotonen Weg zu einer Komposition, die sich nicht aus ihren eng gesteckten Grenzen, aus ihrem (goldenen) Käfig herausbewegen durfte, sondern wie eine mathematische Formel funktionieren musste. Es ist dem Komponisten nun endlich möglich, über sämtliche Aspekte seiner Werke selbst zu bestimmen und zu entscheiden.

In der „Musik der neuen Strömung“ ändert sich auch die Darstellungsform, die nun zwischen westlichen und chinesischen und traditionellen und modernen musikalischen Elementen und vor allem zwischen Allgemeingültigkeit und persönlicher Note angesiedelt ist. Zahlreiche Zeitgenossen versuchen, volkstümlich anmutendes und original volksmusikalisches Material in ihre Werke einzubauen, was in der chinesischen „Mainstream“-Musikgeschichte als Rarität anzusehen ist.

Ein Beispiel dafür ist die chinesische Pentatonik in der Chu-Skala aus Huang Anluns *Piano Concerto No. 1 in G minor, Op. 25b*:

---

<sup>202</sup> Siehe Wang Anguo: *A Scan of the "New Stream" Emerging From Musical Composition in China*. S. 4–10

<sup>203</sup> Siehe Hanslick, Eduard: *Vom musikalisch Schönen*. Verlag Rudolf Beigel, 2. Auflage, Leipzig 1858, S. 38

Moderato ♩ = 60

I

Bsp. 25: Huang Anlun: *Piano Concerto No. 1*, S. 41, T. 1–10

Die Melodieführung wird nun auch nicht mehr auf Kriterien der traditionellen Hörgewohnheiten oder Ästhetik – also auf die Singbarkeit – abgestimmt, sondern bedient sich aller erdenklichen musikalischen Mittel – und das vorerst einmal ohne Rücksicht auf Verluste (zum Beispiel *Mong Dong* von Qü Xiaosong – siehe Beispiel 26).

1 ♩ = 50

Basso

*p*

*mf*

*p*

2

*f*

*p*

(用全副板)

*pp*

*mf*

*mp*

Bsp. 26: Qü Xiaosong: *Mong dong*, S. 1

uch die neuen Harmonien und Modulationen entziehen sich den traditionellen Vorgaben und berücksichtigen lediglich und ausschließlich die erwünschten Klangfarben an den jeweiligen Stellen eines Werkes (beispielsweise ein Schlagwerk-Cluster in *Nachdenken bei Shanhua Malerei* von Xu Jixing, in Takt 21–24, in denen zusätzlich zum Klavier ein Perkussions-Cluster eingesetzt wird. Siehe Bsp. 27).

Bsp. 27: Xu Jixing: *Nachdenken bei Shanhua Malerei*, T. 21–24

Individuelle Besetzung, Tonalität, Form und eine eigene Klangfarbe finden sich in fast jedem Stück der „Musik der neuer Strömung“. In Kapitel III werden einzelne Beispiele von verschiedenen Komponisten noch ausführlich behandelt.

Generell lässt sich feststellen, dass die „Musik der neuen Strömung“ eine starke Verbindung mit der traditionellen chinesischen Kultur aufweist. Die Komponisten treten quasi das Erbe ihrer Vorfahren an, nur setzen sie es auf eine modernere Art und Weise um:

*Fast alle Sujets aus der „Musik der neuer Strömung“ entspringen der chinesischen Tradition und der chinesischen Kultur: von der antiken Märchengeschichte, einer Fabel oder einem Mythos bis hin zu heutigen Sitten und Gebräuchen, vom „Buch der Lieder“ aus der Zeit des Konfuzianismus, Gedichten aus der Chu-, Tang-, Song- und Yuan-Dynastie, von Seidenstraßen-Geschichten, der Terrakotta-Armee oder chinesischer Malerei, vom nördlichen Wald bis zu den Minderheiten [...]. Die jahrtausendealte chinesische Kultur erfreut sich als Sujet bei modernen Komponisten größter Beliebtheit und stellt oft die Basis ihrer Werke dar.<sup>204</sup>*

Die heutigen Komponisten versuchen also, ihr Werk auf dem Fundament chinesischer Tradition und Geschichte zu bauen und aufblühen zu lassen. Denn – so die Überzeugung – nur vor und mit dem Hintergrund der jahrtausendealten Vergangenheit Chinas lässt sich eine „chinesische Neue Musik“ schaffen, die unbestreitbar vorhanden ist.

1986 fand in Hong Kong das „First Contemporary Chinese Composers Festival“ statt. Dies war das erste offizielle und professionell organisierte Musikfestival im chinesischen Sprachraum, das sich ausschließlich mit dem Wandel in der chinesischen Musik beschäftigte.<sup>205</sup> Im Rahmen des Festivals publizierte der Musikwissenschaftler Wang Lisan seinen Artikel *Neue Strömung oder alte Wurzel* und verwendete damit ebenfalls zumindest indirekt die Phrase „Musik der neuen Strömung“, um die musikalischen Veränderungen der letzten Jahre bezüglich der Musik in China konkret zu erläutern, wodurch diese Bezeichnung gewissermaßen amtlich wurde. Mit zahlreichen Beispielen aus West und Ost untermauerte Wang die Erkenntnisse und Theorien über die neuartige Strömung und wagte sogar erste Zukunftsprognosen über die weitere Entwicklung des

---

<sup>204</sup> Vgl. Wang Anguo: *A Scan of the “New Stream” Emerging From Musical Composition in China*. S. 13

<sup>205</sup> Siehe Duan Wuyi: *First Contemporary Chinese Composers Festival in Hongkong*. In: *Music Research*, Heft 4/1986, S. 121. Hier zitiert: S. 121.

Genres.<sup>206</sup> Er schrieb in seinem Artikel von einem „Phänomen“, welches nicht als „Emanzipation“ bezeichnet werden dürfe, sondern ganz im Gegenteil als „Renaissance“ einzuordnen sei.

*[...] Während meiner eigenen Zeit am Shanghai Konservatorium beeindruckte mich mein Professor, Herr Shen Zhibai, eines Tages nachhaltig, indem er mir folgende Metapher erzählte: Chinesische und westliche Musik besitzen jeweils ihren eigenen, ganz unterschiedlichen Charme – chinesische Musik ist wie Taiji spielen,<sup>207</sup> westliche Musik ähnelt mehr der Gymnastik.<sup>208</sup> Was für ein wunderschöner Vergleich!*

Dieses Bild impliziert keinerlei Abwertung einer der beiden Musikwelten, sondern bedeutet lediglich, dass der Westen in Bezug auf Musik sehr genau, exakt und perfekt, eben sehr artistisch organisiert ist – Takt und Metrum stehen wesentlich stärker im Vordergrund, als es bei chinesischer Musik der Fall ist. Genau diese Qualitäten wurden in der Plagiats- und der Imitationsphase allerdings übernommen, um den Grundstein für eine musikalische „Revolution“ in China zu legen. Das Taiji-Spiel hingegen, das im übertragenen Sinn auch an der „chinesischen Neuen Musik“ ihren Anteil hat, ist von einer Art Langsamkeit und Ruhe, die von zwischenmenschlicher, natürlicher und beinahe himmlischer Dimension geprägt ist, was natürlich einen großen Unterschied zur europäischen Musik darstellt.<sup>209</sup>

Ab den 1980er Jahren entflammten heftige Debatten über das neue musikalische Phänomen, das sich in China zu jener Zeit vollzog. Zahlreiche Erörterungen und Artikel zu diesem Thema wurden in diversen Fachzeitschriften veröffentlicht. Trotz einer Vielzahl von Meinungen kam man in einem Punkt zu einem gemeinsamen Schluss: In der musikalischen Welt Chinas ereignet sich derzeit eine ganze Menge – denn ein neues

---

<sup>206</sup> Siehe Wang Lisan: *Neue Strömung und Alte Wurzel*. In: *Musicology in China*. Heft 4/1986, S. 28–33. Hier zitiert: 28-33.

<sup>207</sup> Das Taijiquan (chin. 太極拳 / 太极拳 Tàijǐ Quán, IPA (hochchin.) [tʰaɪtɕitɕʰyɛn], W.-G. T'ai Chi Ch'üan), auch Tai-Chi Chuan (abgekürzt Tai-Chi) oder chinesisches Schattenboxen genannt, ist eine im Kaiserreich China entwickelte Kampfkunst, die heutzutage von mehreren Millionen Menschen weltweit praktiziert wird und damit zu den am häufigsten ausgeübten Kampfkünsten zählt. Siehe <http://de.wikipedia.org/wiki/Taijiquan>, besucht am 25. Juli 2010.

<sup>208</sup> Siehe Wang Lisan: *Neue Strömung und Alte Wurzel*. S. 31

<sup>209</sup> Vgl. Zhang Chunlei: *Einführung in die kulturelle Bildung und die ästhetische Betrachtung des Taiji*. In: *Master*, Heft 16/2010, S. 114–115. Hier zitiert: S. 114–115.

Genre wurde geboren, wie auch immer man dieses benennen oder definieren möchte. Nach wie vor findet diese Diskussion über das Pro und Kontra der „chinesischen Neuen Musik“ kein Ende, und die Strömung, die um 1980 herum entstand, setzt sich auch bis zum heutigen Tage fort. Li Jinzhi kam am Ende seines Artikels deshalb zu folgendem Schluss:

*Bis zur heutigen Zeit gibt es in China keine vergleichbare Atmosphäre und Aufmerksamkeit, wie sie in Europa gegenüber neuer Musik vorherrscht. Die „chinesische Neue Musik“ hat sich zwar über Jahrhunderte hinweg in Fernost entwickelt, doch hat sie sich inzwischen relativ weit von der ursprünglichen chinesischen Kulturtradition entfernt. Der Buddhismus hat Jahrtausende gebraucht, um in die chinesische Kultur vollständig integriert zu werden. Nimmt man diesen Prozess als Maßstab, so hat die neue chinesische Musikrichtung wohl noch einen weiten Weg vor sich.<sup>210</sup>*

## **2.2. Dissonanzen: die Kritik der Neuen Musik**

Sobald etwas Neues entsteht, muss man mit Kritik von der konservativen Seite rechnen. Diese Reaktion erfährt wohl jede neu entstandene Musikrichtung, wie es sich auch anhand eines alten und oft angeführten anekdotisch angehauchten Beispiels zeigen lässt: Der Begriff „barock“, beziehungsweise das dazugehörige Substantiv, ist gemäß dem *Etymologischen Wörterbuch* von Kluge<sup>211</sup> auf eine Entlehnung aus dem Französischen (frz. „baroque“ bedeutet „bizarr“, „grotesk“) zurückzuführen, wobei das französische Wort ursprünglich eine unregelmäßige Perle bezeichnet hat und selbst wiederum aus dem Portugiesischen (port. „barroco“) entlehnt ist. Die Herkunft des portugiesischen Wortes ist nicht sicher geklärt. Allerdings wurde das Wort im Französischen aufgrund eines Syllogismus mit dem ähnlich klingenden Wort „baroco“, das in der Renaissance als Spottwort für eine scholastische Argumentationsweise gebraucht worden war, in seiner

---

<sup>210</sup> Siehe Liu Jingzhi: *On New Music in China*. S. 98

<sup>211</sup> Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seebold. 23. erw. Auflage, De Gruyter: Berlin, New York 1995.

Bedeutung vermischt beziehungsweise verknüpft, wodurch „barock“ schließlich mit einer abschätzigen Bedeutung verbunden war<sup>212</sup> und auch so gebraucht wurde. Das Wort „Barock“ als Bezeichnung für die künstlerische Epoche ist allerdings erst weit nach dieser in Gebrauch gekommen. „Im Deutschen hat“, wie Kluge hinweist, „J. Burckhardt seit 1855 das Wort dazu verwandt, die auf die Renaissance folgende Kunstperiode zu bezeichnen, und diese Terminologie ist dann international geworden.“<sup>213</sup> Trotzdem hat sich wohl der abschätzige Beigeschmack für das Barock als die „neue“ Epoche nach der ehrwürdigen Renaissance verhältnismäßig lange im Volksempfinden gehalten.

Das Prinzip des Misstrauens gegenüber Neuem ist auf eine sehr alte menschliche Eigenschaft zurückzuführen: die Angst vor Fremdem und Unbekanntem. Insofern haben der Zweifel, die anfängliche Ablehnung und die Ambivalenz auch heutzutage durchaus noch ihre natürliche Berechtigung.

Auch die Epoche der „Musik der neuen Strömung“ wurde in China von derartigen „Dissonanzen“ begleitet. Die Kritik und das Unverständnis bezogen und beziehen sich dabei sowohl auf die Werke und die Komponisten selbst als auch auf die neu entstandenen musiktheoretischen Grundlagen.

### **2.2.1. Die Kritik der Kritiklosigkeit: die Geschichte der Tradition der chinesischen Musikkritik<sup>214</sup>**

Die chinesische Musikkritik hat eigentlich eine sehr lange Tradition. Die Art und Weise des Kritisierens unterscheidet sich im Vergleich zu den europäischen Methoden allerdings wesentlich. Für Europa ergibt sich folgender Definitionshintergrund:

Das Wort „Kritik“ gelangte über den französischen Begriff „critique“ (ursprünglich griechisch κριτική [τέχνη]), „die Kunst der Beurteilung, des Auseinanderhaltens von

---

<sup>212</sup> Zur hier zitierten Etymologie des Wortes „barock“ vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 82

<sup>213</sup> Siehe Kluge, ebenda.

<sup>214</sup> Z. T. finden sich in diesem Unterkapitel Inhalte, die bereits in der Magisterarbeit des Autors behandelt wurden.

Fakten, der Infragestellung“, und vom altgriechischen Ausdruck κρινειν, „unter-scheiden, trennen“, in den deutschen Sprachgebrauch.<sup>215</sup> Laut der Definition im *Wörterbuch der deutschen Sprache* von Wahrig gilt Kritik als wissenschaftliche oder künstlerische Beurteilung.<sup>216</sup>

(Möglichst objektive) Kritik kann in Europa sowohl positiv als auch negativ aufgenommen werden. Die Musikkritik ist jedoch ein wichtiger Bestandteil der musikalischen (Weiter-)Entwicklung Europas. Sie sollte eine Verbindung zwischen Komponisten und Publikum herstellen, sodass die häufig schwer zugängliche künstlerische Welt des jeweiligen Komponisten auch für die Zuhörer geöffnet wird. Andererseits ist die Musikkritik auch auf pädagogischem Gebiet ein wichtiges Hilfsmittel. Sie unterstützt einerseits Musiker dabei, die Werke diverser Komponisten kennenzulernen und andererseits auch Komponisten, neue Denkanstöße für ihre Musik zu finden oder neue Kompositionstechniken zu entdecken. So widmete der Soziologe und Philosoph Theodor W. Adorno viele seiner unzähligen Schriften der Zweiten Wiener Schule und der modernen ästhetischen Betrachtung derselben.<sup>217</sup> Adorno hat sehr zur Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik im 20. Jahrhundert beigetragen und dadurch deren Stellenwert maßgeblich beeinflusst.

In China wurde die Definition von Kritik zwar nicht grundlegend anders interpretiert als in Europa, jedoch impliziert sie oft etwas anderes: *Ping Lun*, so lautet der chinesische Ausdruck für Kritik. Die erste Silbe „Ping“ steht dabei für Kritisieren in einem eher negativen Sinn, die zweite Silbe „Lun“ für „häufiges Diskutieren“. Das „Moderne chinesische Wörterbuch“ beschreibt das Wort außerdem wie folgt: „Kritik“, „das Zeigen der Vor- und Nachteile“, „die Qualität kritisieren“. Vom „Chinesischen großen Wörterbuch“ wird Kritik mit „urteilen“, „vergleichend analysieren, um gut und schlecht

---

<sup>215</sup> Siehe *Wikipedia*, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kritik>, besucht am 26. Mai 2008

<sup>216</sup> Siehe Gerhard Wahrig: *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Deutscher Taschenbuchverlag, München, 6. Auflage 2003 S. 566.

<sup>217</sup> Z. B. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen 1949, sowie die wichtigen posthumen Einzelausgaben: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann., 13. Auflage, Suhrkamp Verlag GmbH, Frankfurt a. M. 1995. *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Hrsg. von R. T. (Nachgelassene Schriften. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Abt. I, Bd. 1.), 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1994

zu identifizieren<sup>218</sup> beschrieben. Normalerweise versteht man in China „Kritik“ zwar als Beratung, aber diese Beratung wird in Hinblick auf Fehler und deren zukünftige Vermeidung geben. Bezüglich der chinesischen Musik findet sich eine derartige Form der Kritik historisch gesehen allerdings nicht. Musikkritiker in China bezogen ihre Kommentare weniger auf die jeweiligen einzelnen Musikstücke als vielmehr auf allgemeingültige Regeln und musikalische Gesetze.

In seinen *Analekten des Konfuzius*<sup>219</sup> schrieb Konfuzius zum Beispiel, dass *die von Schlaginstrumenten aufgeführte Musik keine Musik sei*<sup>220</sup> und meinte damit, dass Musik melodisch klingen und einen sinnvollen, im Idealfall transzendentalen Inhalt besitzen solle. Er kritisierte im Wesentlichen die Funktion der Musik beziehungsweise den mangelnden „Output“, nicht jedoch ein konkretes Werk.

In der Tang-Dynastie wurde eine Form der Musikkritik äußerst populär, die keine beurteilende, sondern vielmehr eine beschreibende, maximal jedoch eine kommentierende Funktion hatte und häufig in Gedichtform verfasst wurde.<sup>221</sup> Das berühmte Gedicht *Pipa Xing* („Anekdote über Pipa“) <sup>222</sup> von Bai Jüyi ist ein Paradebeispiel für diese Gattung:

*Her notes were oppressive but full of sentiment,  
as if she was voicing her lifelong disappointment.  
She lowered her head, continued to play at will,  
telling endless stories that her heart could not fulfil.*

---

<sup>218</sup> Chin. 指出优点和缺点; 评论好坏: 文艺评论. N.N. *Moderne chinesische Wörterbuch*, Verlag Shangwu Yinshu, Taiwan, 3. Auflage 1978. S. 962. 批评: 1. 评论; 评判。对事物加以分析比较, 判定是非优劣。2. 对书籍和文章加以批点评注. N.N. *Chinesisches Lexikon*, Bd. VI. Verlag Hanyu Dacidian, Peking 1978. S. 367; 对于是乎加以剖解, 并评定其是非优劣也。就其索取之态度方法, 可分印象批评、鉴赏批评、比较批评、解释批评等. N.N. *Cihai (chin. Encyklopedia)*, Verlag Zhonghua, Peking 1948, S. 561.

<sup>219</sup> Siehe [http://de.wikipedia.org/wiki/Gespräche\\_des\\_Konfuzius](http://de.wikipedia.org/wiki/Gespräche_des_Konfuzius), besucht am 25. Juli 2010

<sup>220</sup> Vollständige Übersetzung: *Confucius said: "Does courtesy mean expensive gifts like jades and silk? Does music mean just the hitting of bells and drums?"* aus *Analekten des Konfuzius*, Kpt. 17, Vers 11. [http://www.chinese-wiki.com/Verse\\_11-Analects\\_of\\_Confucius\\_Chapter\\_17](http://www.chinese-wiki.com/Verse_11-Analects_of_Confucius_Chapter_17), besucht am 25. Juni 2010

<sup>221</sup> Vgl. Zhou Chang: *Le Tian kritisiert Musik*. In: *The New Voice of Yue-Fu (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music)*, Heft 3/1983, S. 49-51. Hier zitiert: S. 49

<sup>222</sup> Chin.: 琵琶行 Die Pipa (chin. 琵琶 p í p á) ist ein Zupfinstrument der klassischen chinesischen Musik.

*Strings were picked and plucked, bent with vibrato.*

*First was the Rainbow Dress, then the Minor Sixth to follow.*

*The bass strings rumbled like thunderstorms pelting.*

*The trembling strings rustled like lovers whispering.*<sup>223</sup>

Diese Form der Kritik widerspricht völlig jener aus dem Westen und auch derjenigen, die heutzutage in China üblich ist. Einerseits macht sich der Verfasser dieses Gedichts über die Interpretin beinahe lustig, andererseits entsteht auch eine Art „Kritiklosigkeit“, durch die sich die chinesische Musik nur noch schwer weiterentwickeln kann. Die Authentizität derartiger Musikkritik war weder glaubhaft noch fruchtbar, es fanden sich keine objektiv kritischen Äußerungen und auch keinerlei Richtlinien für Denkanstöße oder Verbesserungsvorschläge.

Diese „kritiklose Musikkritik“ hörte mit Beginn des Xue Tang Yue Ge-Zeitalters auf und wandelte sich zu einer neuen Kritikform, welche sich für die „Neue chinesische Musik“ besser eignete. Diese Änderung entstand jedoch nicht aus dem Bedürfnis und dem dringenden Wunsch nach musikalischer Entwicklung, sondern eher aufgrund eines Wandels der gesellschaftlichen Struktur.<sup>224</sup> Denn ab diesem Zeitpunkt wurde Musik nicht oder kaum mehr für Abendumrahmungen und Unterhaltungsmusikprogramme im eigentlichen Sinn, sondern vor allem wieder für Propaganda-Zwecke benutzt. Die neuen Musikkritiker waren gleichzeitig auch Pädagogen, die aber ausschließlich auf dem musikalischen Sektor tätig waren, beispielsweise Liang Qichao, Zhang Taiyan, Wang Weiguo, Zhu Zhuang, Zhong Zheng und Sun Ding.<sup>225</sup> Der Stellenwert der Musikkritik wurde dadurch erhöht, ihr Einfluss größer und bedeutender. Dennoch beschäftigten sich die Veröffentlichungen immer noch nur peripher mit der Musik an sich, sondern konzentrierten sich vor allem auf die Kernaussage und Grundüberzeugung, dass eine

---

<sup>223</sup> Chin.: 絃絃掩抑聲聲思，似訴平生不得志。低眉信手續續彈，說盡心中無限事。輕攏慢撚抹復挑，初為霓裳後六么。大絃嘈嘈如急雨，小絃切切如私語。Die Stelle entstammt der dritten Strophe des Gedichts. Übersetzt von Ying Sun, 3. Dez. 2008, <http://www.musicated.com/syh/TangPoems/PipaTune.htm>, besucht am 23. Dezember 2011

<sup>224</sup> Vgl. Ming Yan: *Sammlung chinesischer Musikkritik im 20. Jhd.* Verlag Shanghai Konservatorium, Shanghai, 2010, S. 18.

<sup>225</sup> Chin.: 梁启超，章太炎，王国维，竹庄，钟正，孙鼎

erneute und vermehrte Integration westlicher Musikelemente dringend vonnöten sei.<sup>226</sup> Diese neue Art der Musikkritik erlebte in der „4. Mai-Bewegung“ von ca. 1919 bis 1937 ihren Höhenpunkt und erfuhr anschließend einen steilen Abstieg, bis sie schließlich während der Zeit der Kulturrevolution verboten wurde.

Die Art und Weise, wie während der Kulturrevolution Kritik betrieben wurde, kann bestenfalls als „sonderbar“ bezeichnet werden, schlechtestenfalls aber schlichtweg als gefährlich. China kippte in dieser Zeit vom einen Extrem der Kritiklosigkeit ins andere Extrem eines oftmals brutalen Zunichtemachens von Kunst. Neue Kunstwerke polarisierten zutiefst – die Musikkritik wurde als Waffe benützt, scharfsinnig, spitzzüngig und ausnahmslos gegen Rechtsgerichtete. Die Kunstkritik stieg zum politischen Machtinstrument auf. Für „Fehler“ wurden zahllose unschuldige Künstler denunziert, einige unter ihnen mussten dafür sogar mit ihrem Leben bezahlen.<sup>227</sup> Der weiter oben erwähnte Komponist und Musiktheoretiker He Lüting wurde am 8. Juni 1966 aufgrund seines veröffentlichten Artikels *Während der Kulturrevolution entlarvten Tutoren und Studenten des Shanghai Konservatoriums den berichtigten Konterrevolutionär He Lüding*. in der Zeitschrift *Wenhui* angeprangert.<sup>228</sup>

*He Lüting ist einer der hartnäckigsten und eigensinnigsten Kapitalisten. Er versteckt sich unter dem „Pelz“ der revolutionierenden Musiker und kommunistischen Parteimitglieder [...] und das auch noch unverschämt! Er übt ständig anti-kommunistisches und anti-maoistisches Gedankengut aus [...]. Im Jahr 1934, während der schrecklichen chinaweiten Hungersnot, spielte er öffentlich sein Klavierstück „Hüttenjunge mit Bambusflöte“ – eine so unglaublich entspannte, leichte „Wohlfühlmusik“! Warum war so etwas nötig? Welche Absicht verfolgte er damit? [...]*

---

<sup>226</sup> Vgl. Kpt. 1.3.

<sup>227</sup> Vgl. Ming Yan: *Einführung in die chinesische Musikkritik des 20. Jahrhunderts*. Verlag People Music, Peking, 2002, S. 298

<sup>228</sup> Chin.: 上海音乐学院革命师生在无产阶级文化大革命中揪出反党反社会主义分子贺绿汀 Siehe N.N.: *Während der Kulturrevolution entlarvten Tutoren und Studenten des Shanghai Konservatoriums den berichtigten Konterrevolutionär He Lüding*. Zeitschrift *Wenhui*, Shanghai, 8. Juni 1966, S. 2

Derart schamlose Denunzierungen von Künstlern wurden jedoch als „Lobpreis kapitalistischer Freiheit“ bezeichnet und durch Aussprüche wie „Dies ist eine absolute Deklaration gegen maoistische künstlerische Richtlinien“ beschönigt.<sup>229</sup> Die Veröffentlichung dieser Artikel gab Anstoß für die Entstehung eines regelrechten Domino-Effekts, in dessen Folge zahllose weitere Künstler Opfer dieser unmenschlichen Maschinerie und brutal verfolgt wurden.<sup>230</sup> Sie mussten im Auftrag des Staates „beseitigt“ werden, da sie sich nicht in das sozialistische Konzept des damaligen China einfügten und ihre Ideen weiter propagierten.<sup>231</sup> Denn die Musik wurde als potentielle Waffe gesehen, als politisches Instrument, welches es zu diktieren und gezielt für eigene Zwecke zu missbrauchen galt. Dr. Ming Yan traf zu diesem Thema folgende Aussage:

*Aus historischer Sicht lassen sich für die Entwicklung zeitgenössischer Musik keine positiven, von der Musikkritik der Kulturrevolutionszeit induzierten Auswirkungen feststellen. Sie [Anm. des Verf.: die Kulturrevolution] war lediglich temporär für politisch mächtige Instanzen und den Kommunismus von Nutzen.*<sup>232</sup>

Objektiv betrachtet hat die Musikkritik im China des 20. Jahrhunderts bis zu den 1980er Jahren meiner Meinung nach ihren Zweck des Hinterfragens und Kritisierens größtenteils jedoch sehr wohl erfüllt. Denn durch sie wurden Entwicklungen angeregt und der Prozess der Akzeptanz dieses neuen künstlerischen Phänomens beschleunigt, obwohl die Plattform der Kritik und die Art und Weise, wie diese geäußert wurde, als unfair, unzulänglich und gefährlich zu bezeichnen ist und ganz klar in Frage gestellt werden muss.

---

<sup>229</sup> Siehe N.N.: *Während der Kulturrevolution entlarvten Tutoren und Studenten des Shanghai Konservatoriums den berüchtigten Konterrevolutionär He Lüding*, S. 3

<sup>230</sup> Vgl. Ming Yan, *Sammlung chinesischer Musikkritik im 20. Jhdt.*, S. 298-306

<sup>231</sup> Vgl. Hu Ping, *Ein buddhistisches allegorisches Wort – 1957 der leidende Altar*, Verlag Guangdong, Guangdong, 1998, S. 361-372

<sup>232</sup> Siehe Ming Yan: *Sammlung chinesischer Musikkritik im 20. Jhdt.* S. 311

### 2.2.2. „Kontrapunktische“ Meinung: Neue Musik

Mit dem Ende der Kulturrevolution fand dank Deng Xiaoping schließlich ein Umdenken in Bezug auf die Musikkritik statt. Kunst und Musik wurden endlich – so weit dies möglich war und umgesetzt werden konnte – von ihren politischen Fesseln befreit und durften wieder in ihre ursprünglichen Funktionen zurückkehren. Chen Gongmin publizierte u. a. im Jahr 1979 zwei Artikel über das Verhältnis von Politik und Musik<sup>233</sup>, in denen er sich mit dem Gedanken „Kunst als Werkzeug des Klassenkampfes“ auseinandersetzte und vor allem die Einstellung der in diese Debatte stark involvierten links orientierten chinesischen Extremisten kritisch hinterfragte.<sup>234</sup> Auch aufgrund dieser Diskussionen und Bemühungen wurde in China eine neue musikalische Epoche eingeläutet, in der die Komponisten endlich ihr eigentliches Grundrecht auf freie künstlerische Entfaltung umsetzen und unzensuriert leben durften – eine nie erlebte, ungewohnte Freiheit, die eine Vielzahl der Chinesen anfangs nahezu in eine Art „Schockzustand“ versetzte und die für die meisten eine große Herausforderung darstellte.<sup>235</sup>

Nachdem sich in China zahlreiche Barrieren nach und nach öffneten und Kommunikation im westlichen Stil erlaubt wurde, begann die Akademikerschicht als erste, sich für die moderne Kunst zu interessieren und sie versuchsweise anzunehmen. Zhao Lan drückte

---

<sup>233</sup> Siehe Chen Gongmin: *Theorie des Werkzeugs oder Theorie der Reflexion – über das Verhältnis zwischen Musik und Politik*. In: Theatre Arts, Heft 1/1979, S. 1-4; *Das Wort für Kunst – Widerspruch zur „Kunst ist Werkzeug des Klassenkampfes“ Debatte*. In: Theatre Arts, Heft 4/1979, S. 1-3

<sup>234</sup> Vgl. Chen Gongmin, *Theorie des Werkzeugs oder Theorie der Reflexion – über das Verhältnis zwischen Musik und Politik*. S. 2.

<sup>235</sup> Siehe Xi Lin: *Technik des Musikschafterns*. In: People's Music, Heft 10/1979, S. 10; Gu Yin, *Emanzipation der Musikkritik*. In: Huikan, Heft 1/1979. S. 11; Jiang Yimin, *Grund der rückwärtigen Musikkultur in China*. In: Music Research, Heft 4/1979. S.11-12; Li Huanzhi, *Änderung der musikalischer Schönheit und Musikästhetik*, In: Research of Music and Dance, Heft 2/1980, S. 2-6; Lü Jinzao, *Problematik in der Kritik von Komponisten und ihren Werken*. In: People's Music, Heft 4/1981. S. 9-11; Ding Shande, *Gedanke, Stilistik und Technik in der symphonischen Komposition*. In: People's Music, Heft 3/1983. S. 7-10; Ye Chunzhi, *Kritik über die Schwierigkeit, schwierige Kritik*. In: People's Music, 5/1986. S. 16; Jü Qihong, *Schwung und Abgang im problematischen Mainstream*, In: People's Music, Heft 10/1986. S. 4-6. etc.

seine Meinung dazu u. a. in seiner wissenschaftlichen Abhandlung „Das westliche Wissen absorbieren“<sup>236</sup> aus:

*Sobald westliche Kunstströmungen nach China gelangen, ändern sich durch die chinesische Art der Aufnahme und Absorption dieser Neuerungen grundlegende Eigenschaften derselben. Damit diese Strömungen unsere positiven Erwartungen aber auch erfüllen können, müssen wir uns um ein geeignetes Forum, eine adäquatere Umgebung bemühen. Denn aus der chinesischen Geschichte – vor allem in Bezug auf Politik, Wirtschaft, Historik und Tradition – ergeben sich gegenüber dem Neuen automatisch Einschränkungen der musikalischen Entwicklung und Bereicherung, die jedoch als ungewollt bezeichnet werden müssen.*<sup>237</sup>

Mit dieser Aussage meinte er, dass sich die Chinesen, ungeachtet der Vergangenheit ihres Landes, in ihrer Progression nicht selbst behindern und im Wege stehen, sondern die musikalischen Bereicherungen des Westens möglichst ungefiltert wahrnehmen und sie vor allem auch in ihrer eigenen Kunst umsetzen und weiterentwickeln sollten. Durch diese These soll jedoch, wie auch Cheng Yuyue schreibt, keinesfalls eine reine „Kopie“ der europäischen Kunst angestrebt werden – sie ist vielmehr Aufruf, sich auf Modernität und zeitgemäßes Künstlertum einzulassen und konservativ-kritischen Stimmen, die sich auf die neuen Hörgewohnheiten noch nicht so recht einlassen möchten, keine allzu große Bedeutung beizumessen:

*Man sollte nicht verallgemeinern, dass „Neues“ immer und zwangsläufig auch „Gutes“ bedeutet und kritiklos umgesetzt werden muss. Von Lu Xun bis Mao Zedong setzten sich zahlreiche Experten mit dieser Thematik auseinander und kamen kurz umrissen zu einem ähnlichen Schluss: Fortschritt sollte nicht um des Fortschritts Willen*

---

<sup>236</sup> Chin.: 西学为用

<sup>237</sup> Siehe Zhao Lan: *Gedanken über das Forum des orchestralen Musikschaffens*. In: Music Research, Heft 10/1986, S. 22-24. Hier zitiert: S. 22-24.

*stattfinden, sondern erst nach eingehender Prüfung in das chinesische Musikgeschehen integriert werden.*<sup>238</sup>

Ich stimme mit Cheng Yuyue insofern überein, als dass ich seinen Anspruch, sich nicht nur auf moderne Techniken zu konzentrieren und klassische Traditionen dabei zu vernachlässigen, klar unterstreichen kann. Ein „kritisches Vorgehen“ wird jedoch nur dann möglich, wenn man sich sowohl mit „Alten“ als auch mit „Neuem“ eingehend beschäftigt, bevor man sich auf den Prozess der Selektion einlässt. Werden Änderungen und Umstrukturierungen kategorisch abgelehnt, kann keine Neue Musik entstehen! Doch meiner Meinung nach existiert diese Problematik der anfänglichen Ablehnung nicht nur in Asien, sondern weltweit, beziehungsweise auch in Europa, wie es sich für mich am Beispiel der Diskussion um die Zwölftontechnik Arnold Schönbergs, die in Europa ihren Ursprung nahm, sehr gut belegen lässt:

*Schönbergs musikalische Sprache spiegelt nicht die Geschehnisse des realen Lebens wider, sondern beschäftigt sich vielmehr mit seiner eigenen, abstrakten Gedankenwelt.*<sup>239</sup>

*Einige seiner Werke sind stark von expressionistischer Stilistik und dem psychologischen Gedankengut Sigmund Freuds beeinflusst, der einen Großteil seiner Forschungsarbeit irrationalen, unkontrollierten Bewusstseinszuständen und der unterbewussten Intuition widmete. Gewisse Instrumentalwerke Schönbergs muten für mich auch ähnlich wie Wassily Kandinskys Malerei<sup>240</sup> an, welche oft kein konkretes Thema und keinen spezifischen Inhalt besitzt [...]*

*Für mich klingen viele Musikstücke, die unter Anwendung der Zwölftontechnik geschrieben wurden, so, als hätte man sie in einem sehr ich-versponnenen Bewusstseinszustand komponiert. Kompositorisch gesehen wird experimentelle Akustik und äußerst*

---

<sup>238</sup> Siehe Cheng Yuyue: *Muss man die neue Technik unbedingt lernen?* In: *People's Music*, Heft 8/1981, S. 18, Hier zitiert: S. 18.

<sup>239</sup> Siehe Su Xia: *Über Schaffen und Forschung – Debatte mit Zheng Yinglie.* In: *People's Music*, Heft 9/1983, S. 12-17. Hier zitiert: S. 13

<sup>240</sup> Wassily Kandinskys, ein russischer Maler, Künstler des Expressionismus und vor allem der abstrakten Kunst, Siehe Ines Isermann: *Wassily Kandinskys – Orientalische Themen*, Studienarbeit, Grin Verlag für akademische Texte, Münster, 2000, S. 4

*fortschrittliche Technik verwendet; Mathematik gilt als ästhetisches Parameter, auf menschliche Empfindungen und Gefühlsregungen wird größtenteils verzichtet, was diese musikalische Gattung meiner Meinung nach zu einem Interessensgebiet für eine Minderheit, also lediglich für einen ausgesprochen kleinen Prozentsatz der Bevölkerung macht.*<sup>241</sup>

In der Tat hat Schönberg als Vertreter der Zweiten Wiener Schule seine Musik u. a. aus der Strömung des Expressionismus weiterentwickelt.<sup>242</sup> Mit der Problematik der „Minderheit“ bzw. dem eher kleinen Kreis interessierten Publikums hat die „klassische Musik“ oder ehemals „E-Musik“ objektiv auch heute noch zu kämpfen. Und dass China auf die „chinesische Neue Musik“ eher verhalten und misstrauisch reagiert (hat), ist logisch betrachtet mehr als nachvollziehbar, da in China der „Grundstock“ an musikalischer Entwicklung – also der natürliche Übergang zwischen den Epochen Renaissance, Barock, Klassik und Romantik bis zur Postmoderne (wie auch immer man die jetzige Periode der „Post-Postmoderne“ bezeichnen mag) und der Zeit danach, wie er in Europa stattgefunden hat – größtenteils fehlt und sich die chinesische Musikwelt somit mehr oder weniger „von heute auf morgen“ auf internationalem Terrain und mit zeitgenössischer Kunst konfrontiert fand.

Trotz aller Ablehnung und Kritik wird sich die „Musik der neuen Strömung“ in China weiterentwickeln. Es braucht nur Zeit, bis diese Entwicklungen auch innerhalb des Landes akzeptiert werden können – denn im internationalen Musikgeschehen erfahren chinesische Komponisten teilweise schon heute große Bestätigung und genießen hohes Ansehen.

---

<sup>241</sup> Siehe Huang Tengpeng: *Über die Problematik in der zeitgenössischen Musikforschung*. In: People's Music, Heft 5/1984, S. 14-17. Hier zitiert: S. 14-17.

<sup>242</sup> Vgl. Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*, Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme, 2. Auflage, Stuttgart: Steiner, 2000, S. 38

### 2.2.3. Tan Dun vs. Bian Zhushan: Streiterei um Neue Musik<sup>243</sup>

Tan Dun darf als einer der führenden Vertreter der chinesischen zeitgenössischen Komponisten in der internationalen Musikszene gesehen werden. Ob einem seine Art des Kunstschaffens gefällt, ist Geschmackssache, dies tut jedoch seinen künstlerischen Erfolgen keinerlei Abbruch. Ein großartiges Beispiel ist meiner Meinung nach sein Werk *Symphonie 1997 – Himmel, Erde und Mensch*, welches Tan Dun anlässlich der Hongkong-Wiedervereinigung 1997 komponierte. In diesem Stück versucht er, eine Vereinigung zwischen Mensch und Natur, zwischen Himmel und Erde darzustellen. Dafür verwendete er zahlreiche Zitate aus traditionellen chinesischen Stücken und kombinierte diese mit modernen Einsprengseln, um damit die vergangene und die gegenwärtige Zeit zu versinnbildlichen.<sup>244</sup> Liu Jingzhi schrieb über das Werk jedoch Folgendes:

*Meiner Meinung nach ist Tan Duns Stück wie die „Acht Schätze“ aus einem Chinatown-Restaurant in den USA – alles Mögliche ist darin enthalten [...], aber zugleich auch alles und nichts. Ich glaube, Tan Dun wird weiterhin sowohl in Europa als auch in den USA große Erfolge feiern, da er nach westlichem Geschmack komponiert. Aber dieser unterscheidet sich nun einmal vom Musikgeschmack der Chinesen.*<sup>245</sup>

Diese Aussage Lius ist zwar verhältnismäßig höflich und neutral formuliert, aber es klingt auch unverkennbar eine ironisch-sarkastische Abwertung durch – die „Acht Schätze“ in typisch amerikanischen Chinarestaurants bestehen nämlich keineswegs nur aus qualitativ hochwertigen Zutaten. Yu Shaohua wertete Tanduns *Symphonie 1997* sogar als „Sarkasmus gegenüber dem Feudalismus“ ab, da Tan Dun ein Zitat aus dem traditionellen Yue-Theater *Di Hua Nü* übernommen hatte, das in Zeiten der

---

<sup>243</sup> Z.T. wird inhaltlich in dem Unterkapitel von der Magisterarbeit des Autors überarbeitet.

<sup>244</sup> Vgl. Tong Zhongliang, *Harmonie der alten Glocken: Symphonie 1997 - Himmel, Erde und Mensch.*, In: Huangzhong-Journal of Wuhan Music Conservatory, Heft 2/1997, S. 3-7. Hier zitiert: S. 3-6.

<sup>245</sup> Siehe Liu Jingzhi: *On New Music in China*. S. 91

Kolonialisierung äußerst populär war.<sup>246</sup> Eine weitere Begebenheit, in der der berühmte Komponist ebenfalls im Kreuzfeuer der Kritik stand, möchte ich hier noch erwähnen:

Am 6. November 2001 wurde Tan Dun in die Talk-Show „*Internationale Parallelen*“<sup>247</sup> eingeladen und begegnete dort dem ebenso bekannten chinesischen Dirigenten Bian Zushan. Völlig überraschend attackierte Zushan Tan Dun und seine Art des Komponierens bereits kurz nach Sendungsbeginn mit ausgesprochen scharfen, kritischen Worten und behauptete, dass Tan Dun den Interpreten zu viel Freiraum ließe und damit sich selbst und seine Kunst ad absurdum führe. Seine Stilmittel wie Aleatorik seien unästhetisch, nur zu Show-Zwecken gedacht und würden jegliche Komposition verderben. Abgesehen davon erklärte Zushan die von Tan Dun erläuterte „Natur-Klang-Theorie“<sup>248</sup> zu „Blödsinn“, denn die Musik dürfe und müsse ausschließlich vom Komponisten strukturiert und geschaffen werden.<sup>249</sup> Daraufhin verließ Tan Dun das Studio.<sup>250</sup>

Etwas später publizierte Bian Zushan seine Schrift „*The words that have to be said*“<sup>251</sup>. Darin setzte er seine anti-avantgardistischen Theorien fort: Musikentwicklung sei ein Prozess der Evolution. Nach jeder Epoche würden sich vertraute Elemente in anderer Form wiederfinden. Die heutige Neue Musik ignoriere – so Zushan – diese Parallelen in den vorhergehenden „Musik-Generationen“ und sei total aus der „Spur der Musikgeschichte“ gelaufen. Darin liege die Ursache dafür, dass in den letzten Jahrhunderten keinerlei brillante Werke wie anno dazumal von Beethoven, Wagner u. a. geschaffen worden seien. Am Schluss seines Essays gab er noch folgende düstere

---

<sup>246</sup> Vgl. Yu Shaohua: *Symphonie 1997, Himmel, Erde und Mensch; Konflikt zwischen der chinesischen und der westlichen Kultur*, In: Journal of the Central Conservatory of Music, Heft 1/1998, S. 49-53. Hier zitiert: S. 49-53.

<sup>247</sup> Diese Sendung heißt auf Chinesisch Guo Ji Shuang Xing Xian und wird wöchentlich abends im Sender CCTV (abgekürzt v. Chinesisches Zentral-Fernsehen) übertragen.

<sup>248</sup> Tan Dun behauptet, dass alle Klänge der Natur auch in die Musik gehören. Auf dieser Basis hat er sein Werk *The Sound of Water* komponiert. Vgl. Wang Cizhao, *Komposition 77 Klasse*. S.321

<sup>249</sup> Vgl. Guo Jia: *Bericht: Unvermeidliche Diskussion über diese Show*. In: Jugend-Zeitung Peking, 7. April 2002. S. 4.

<sup>250</sup> Vgl. Lun Bing, *Replay: Tan-Bian Krieg Teil I*, In: Jugend-Zeitung Peking, 7. April 2002. S. 7.

<sup>251</sup> Siehe Bian Zushan, *The words that have to be said*, In: Oriental Art, Heft 1/2002, S. 159. Hier zitiert: S. 159.

musikalische Prophezeiung ab: „Die meisten der jetzigen ‚Neuen Werke‘ werden im Endeffekt lediglich in Schubladen aufbewahrt werden.“<sup>252</sup>

Dies führte erneut zu kritischen Diskussionen über Neue Musik in den Medien. Prof. Qin Wen-Shen (Professor für Komposition am Konservatorium in Wuhan) erklärte beispielsweise in einem Interview, dass Bian Zushan offenbar mit den Werken von John Cage nicht vertraut sei und ihm deshalb der Zugang zu Tan Duns Werk verwehrt bliebe. Heftige Proteste löste auch die abfällige Bemerkung Zushans über das Werk der letzten Jahrhunderte aus: Man sei sich nämlich einig, dass durchaus einige geniale und einzigartige Musikstücke zur Uraufführung gekommen wären.

Der Komponist Jin Xiang sprach sich ebenfalls klar für einen Fortschritt im zeitgenössisch-musikalischen Geschehen aus und stärkte auch Tan Dun den Rücken, indem er festhielt, wie sehr er Tan Duns Kompositionen und seine mutigen Innovationen schätze.<sup>253</sup> Auch von anderen Kollegen, Musikwissenschaftlern und Publikumsmitgliedern erhielt Tan Dun Zuspruch und Bestätigung in Form von zahlreichen, teilweise auch veröffentlichten Briefen. Nachdem Tan Dun das Studio während der Live-Übertragung verlassen hatte, setzte sich die Debatte zwischen Bian Zushan und dem Publikum fort. Tröstlich ist hierbei die Tatsache, dass das Publikum geschlossen auf der Seite Tan Duns stand und dem Dirigenten u. a. Rückständigkeit und starrsinnige Verbohrtheit gegenüber zeitgemäßen Entwicklungen vorwarf.<sup>254</sup>

Die Medien spielten in dieser Debatte insofern eine wichtige Rolle, als dass sie der Causa nationale Bedeutung beimaßen und aufzeigten, dass die Musikkritik der 1980er Jahre nicht mehr kompetent war, diese Problematik zu beurteilen. Die „Geschmackssache“ war zu einer Entscheidungsfrage geworden: Akzeptieren wir Fortschritt oder lehnen wir ihn prinzipiell ab? Doch nur auf diese Weise ist Weiterentwicklung möglich. Und um die nachhaltige Wertigkeit und Qualität von Kunst beurteilen zu können, ist eine gewisse Zeitspanne schlicht vonnöten.

---

<sup>252</sup> Siehe Bian Zushan, *The words that have to be said*. S. 159

<sup>253</sup> Vgl. Lun Bing, *Replay: Tan-Bian Krieg Teil I*, S. 6

<sup>254</sup> Vgl. N.N. *Schriftliche Aufzeichnung*, URL: <http://ent.sina.com.cn/s/m/2001-11-10/63356.html>, besucht am 26. Juli. 2010

#### 2.2.4. Musikalische Vergangenheit: Die Debatte um chinesische Tradition

Tradition ist ein Wort, das wir alle häufig verwenden und von dem wir zumindest eine vage Vorstellung haben, was es bedeuten könnte. Eine exakte Definition ist allerdings schwierig, da dieser Begriff auf vielen verschiedenen Ebenen unseres Lebens eine Rolle spielt.<sup>255</sup> Um dieses Thema eingrenzen zu können, konzentrieren wir uns hier deshalb ausschließlich auf die musikalischen Traditionen Chinas.

Aus der Frage, ob man die alten Traditionen der chinesischen Musik beibehalten und weiterentwickeln oder es dabei belassen und sich primär auf die neuen Strömungen konzentrieren sollte, entstand in den 1980er Jahren eine große Diskussion unter den chinesischen Musikwissenschaftlern. Einige waren dafür, andere eher dagegen. Shao Guangtan stellte in seinem Artikel „*Was ist Tradition? Traditionelle Musik und musikalische Tradition*“<sup>256</sup> die These auf, dass Traditionen an sich – abgesehen von ihrer historischen Relevanz und Daseinsberechtigung – auch die Eigenschaften und Möglichkeiten zu Veränderungen, Verbesserungen und Entwicklungen als ein Wesensmerkmal beinhalteten. Mit dieser Sicht der Dinge waren viele seiner Kollegen jedoch nicht einverstanden. Fang Ken erläuterte in seiner Publikation „*Eine Diskussion über traditionelle Musik*“<sup>257</sup> am Zentralen Konservatorium Chinas,<sup>258</sup> die er im Rahmen des „Durham East-Music-Festivals“ im Herbst 1979 vorstellte, seine Definition von traditioneller Musik wie folgt:

*Um ein Werk wissenschaftlich fundiert als traditionelle Musik bezeichnen zu können, sind zwei Voraussetzungen notwendig: 1. Das Stück muss aus früherer Zeit überliefert und 2. auf so hohem Niveau*

---

<sup>255</sup> Vgl. Assmann Aleida: *Zeit und Tradition. Dauerhafte kulturelle Strategien*, Verlag Böhlau, 1999; Kün; Wien, Leonhard Reinisch (Hrsg.): *Vom Sinn der Tradition: Zehn Beiträge*, München: Beck, 1970

<sup>256</sup> Siehe Shao Guangshen: *Was ist Tradition? – Traditionelle Musik und musikalische Tradition*. In: People's Music, Heft 1/1987, S. 18-20.

<sup>257</sup> Fang Ken, *Eine Diskussion über traditionelle chinesische Musik – über „Durham East-Music-Festival“*. In: People's Music. Heft 6/1980. S. 23-29

<sup>258</sup> Im Herbst 1979 hinterließ ein Konzert des Orchesters des chinesischen Zentral-Konservatoriums beim „Durham East-Music-Festival“, in dem traditionelle chinesische Musik dargeboten wurde, nachhaltigen Eindruck sowohl in Europa als auch in China selbst.

*angesiedelt sein, dass es spätere Musikrichtungen maßgeblich zu beeinflussen vermag.*

*Traditionelle Musik konnte nur deshalb über so lange Zeit hinweg fortbestehen, weil sie lebendig und veränderbar ist [...].*

*Von dem Werk „Shi Mian Mai Fu“<sup>259</sup> etwa existieren in China über zehn verschiedene Versionen, die sowohl spieltechnische Unterschiede als auch Differenzen im Notentext aufweisen, von denen aber jede einzelne als für die musikalische Entwicklung relevant angesehen wird.*

Daraus leitet Fang Ken folgende Konsequenzen ab:

*Wir lehnen all jene Überzeugungen ab, die die klassische Musik als Bestandteil des Feudalismus oder als „restaurationsbedürftig“ betrachten[...] Das bedeutet jedoch nicht, dass wir nicht großen Aufwand in die Sammlung und Aufbewahrung von alten Notentexten investieren [...].<sup>260</sup>*

Fangs Artikel richtet sich primär gegen das Missverständnis bezüglich der Ethnomusikologie, deren Aufgabe häufig vor allem als „Aufbewahrung und Sammlung“ der traditionellen Musik interpretiert wurde und immer noch wird, was jedoch keineswegs der Realität entspricht. Die Definition in „*Musik in Geschichte und Gegenwart*“ (MGG) zum Eintrag „Musikethnologie“ lautet folgendermaßen:

*Das Fach Musikethnologie besitzt zahlreiche weitere Bezeichnungen: Vergleichende Musikwissenschaft, Musikologie, Musikalische Volks- und Völkerkunde, Ethnomusikologie[...]. Ihr Forschungsgegenstand umfasst alle als „Musik“ verstandenen und darauf bezogenen Erscheinungsformen und Vorstellungen der Vergangenheit und der Gegenwart[...]. In der Praxis beschäftigen sich im deutschen*

---

<sup>259</sup> Shi Mian Mai Fu ist eines der ältesten überlieferten Musikstücke aus Ende der Qin-Dynastie (221 v. Chr. - 207 v. Chr.) und war ursprünglich für Pipa-Solo konzipiert (chin. Zupfinstrument). Da die Musik von damals mündlich überliefert wurde, ist die Originalität nur schwer nachweisbar. Heutzutage wird das Stück in verschiedenen Gebieten Chinas auf unterschiedlichen Instrumenten und mit verschiedenen stilistischen Merkmalen interpretiert.

<sup>260</sup> Siehe Fang Ken, *Eine Diskussion über traditionelle chinesische Musik – über „Durham East-Music-Festival“*. S. 28

*Sprachraum arbeitende Musikethnologen weiterhin vorwiegend mit den Produkten und Prozessen außereuropäischer Musiktraditionen, jedoch sind Schwerpunkt und Fragestellungen musikethnologischer Forschung selbst soziale Phänomene und somit das Ergebnis historischer Prozesse[...].<sup>261</sup>*

Jene Musikkritiker, die mit Fangs Auffassung nicht übereinstimmten, betonten allerdings, dass „alle als Musik verstandenen und darauf bezogenen Erscheinungsformen“ – denen die chinesische Musik ja zweifellos angehört – Forschungsgegenstand sein müssen. Zhao Feng erklärte beispielsweise in seinem Artikel „*Ethnomusikologie – das Erben und die Entwicklung*“, dass er mit der Methode des „Erbens“ des kulturellen Schatzes (in Bezug auf chinesische Musik) angesichts des folgenden Aspekts nicht einverstanden ist:

*Wozu dient das Erben? Wir stellen fest, dass das Erben der Entwicklung [Anm. des Verf.: der Musik] dienen sollte. Aber manche Musikwissenschaftler [Anm. des Verf.: aus dem Westen] konzentrieren sich nur auf das Prinzip des Erbens an sich, das heißt darauf, Methoden etc. ‚unverändert beizubehalten‘ [Anm. des Verf.: gemeint sind Musikethnologen]. [...] Der erste Schritt ist jedoch ohne Zweifel das Beibehalten. Ohne den ersten Schritt würden wir die Objekte der Forschung verlieren[...].*

*Die Frage ist nun aber, ob wir die beibehaltene Musik integrieren und eine Weiterentwicklung erlauben oder ob wir sie in Schubladen ‚verstecken‘.<sup>262</sup>*

Dieses Zitat ist so zu verstehen, dass die Aufbewahrung traditioneller Werke und Techniken etc. zwar sehr wohl stattfinden soll, jedoch nicht als einziger und letzter Zweck der Wissenschaft. Traditionelles sollte – so Feng – auch in zeitgenössische Strömungen einfließen dürfen, wodurch eine Weiterentwicklung ermöglicht werden kann. Zhao Fengs zweiter Einwand bezieht sich auf die sogenannte „Selektionstheorie“:

---

<sup>261</sup> Dieter Christensen, *Einführung in die Musikethnologie*, In: MGG, Sachteil, Bd 6, Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und Metzler Stuttgart, Weimar, 1997, S. 1259

<sup>262</sup> Siehe Zhao Feng, *Ethnomusikologie - das Erben und die Entwicklung*, In: *Musikforschung*, Heft 1/1983. S. 30-33. Hier zitiert: S. 30.

*Zuerst, in der Phase des Beibehaltens und des Aufbewahrens, muss man nicht notwendigerweise selektieren. Aber sobald das Beibehaltene weitergegeben und weiterentwickelt werden soll, muss dieses Problem thematisiert werden: Ist es niveauevoll, Tradition auf diese Art und Weise zu überliefern? Genügt sie den modernen Ansprüchen? [...]*

*Nicht jede in der Antike entstandene Kultur ist per se als ‚gut‘ anzusehen [...], denn während wir Traditionen erben und uns diese Schätze zunutze machen, muss eine Selektion stattfinden, die nicht durch Ängste, Zweifel oder Vorwürfe verhindert werden darf. [...] und sollte sich eine derartige Selektion später als Fehler erweisen, so ist es jederzeit möglich, diesen Fehler wieder zu korrigieren.<sup>263</sup>*

Feng plädiert also für einen sorgfältigen und bewussten Umgang mit den gesammelten kulturellen Schätzen. Er spricht sich für ein Auswahlverfahren aus, dessen Kriterium einzig und allein die Qualität des jeweiligen Werks sein sollte, welche nach bestem Wissen und Gewissen zu beurteilen ist. Falls nötig, kann dieses Urteil zu einem späteren Zeitpunkt allerdings jederzeit revidiert werden.

### **2.3. Intermezzo: Fälschung oder Original?**

*‚Originalität‘ gehört seit dem 18. Jahrhundert zu den einflussreichsten und bedeutsamsten Kategorien der Ästhetik und des Beurteilens von Kunstwerken in der westlichen Kultur und hat ihren Ursprung in der Wende von der ‚höfischen‘ zur ‚bürgerlichen‘ Kunst. [...] Wenn wir die Bedeutung dieser Kategorie für die künstlerische Bewertung genauer aufschlüsseln, stoßen wir auf einen im Grunde gesehen paradoxen Gedanken: Während von dem Künstler einerseits erwartet wird, von der Tradition abzuweichen, um zu beweisen, dass er ‚originell‘, ‚eigenständig‘ und ‚individuell‘ ist und nicht etwa lediglich bereits Dagewesenes imitiert, so muss er auf der anderen Seite doch*

---

<sup>263</sup> Siehe Zhao Feng, *Ethnomusikologie - das Erben und die Entwicklung*. S 32

*grundlegende Bestandteile der konventionellen Form und Überlieferung erfüllen, um verstanden zu werden und in weiterer Folge auch Erfolg haben zu können.*<sup>264</sup>

Dies sagte Christian Utz über den Konflikt in Originalitäts-Fragen und verweist darauf, dass man einen Maßstab und konkrete Richtlinien braucht, um Kunst als „echt“ oder „unecht“ klassifizieren zu können. Als „originell“ im Sinne von selbst geschaffen und eigenständig sollte nur bezeichnet werden dürfen, was bereits Existentem gegenüber neuer und innovativer ist. Insofern dürfte die „chinesische Neue Musik“ eher nicht als „originell“ angesehen werden, da sie mehrheitlich auf fernöstlichen Traditionen basiert. Vielmehr wäre sie dann als eine Fortsetzung von Altbewährtem und als lediglich leicht Verändertes zu bewerten.

Terminologisch soll dieses Kapitel erklären, wie sehr sich die „Neue chinesische Musik“ von ihrem westlichen Vorbild unterscheidet – sowohl angesichts historischer als auch gegenwärtiger Aspekte. Wenn man die Musik des 20. Jahrhunderts mittels Dialektik betrachtet und sich sowohl in eine objektive wie auch in eine subjektive Perspektive hineinversetzt, lässt sich Folgendes festhalten: Die chinesische Musik in den Jahren zwischen 1900 und 1980 ist im Vergleich zur traditionellen Musik „neu“ – jedoch nur aus chinesischer Sicht, nicht aus europäischer oder amerikanischer. Jene Musik hingegen, die nach 1980 entstanden ist, ist zwar aufgrund ihrer Wurzeln und ihrer Basis in Bezug auf musikwissenschaftliche Definitionen als „alt“ oder „unmodern“ zu klassifizieren, jedoch klingt sie „neu“ – auch oder vor allem für den Westen.

Mit etwas mehr Weitblick betrachtet, ist die „chinesische Neue Musik“ ab den 80ern Jahren also unbestritten als originell zu bezeichnen. Die Musik basiert zwar nicht ausschließlich auf chinesischen Musikmaterialien, sondern enthält zum Teil auch westliche Elemente, jedoch wurde und wird sie von den Komponisten Chinas geschaffen und stützt sich auf einen traditionell chinesischen Hintergrund. Die „chinesische Neue Musik“ ist sogar so originell, dass ich zu behaupten wage, dass kein Musiker außerhalb Chinas auch nur annähernd in der Lage wäre, derartige Werke zu schreiben.

---

<sup>264</sup> Siehe Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität: Von John Cage bis Tan Dun*, Verlag Steiner, Stuttgart, 2002, S. 31

Jeder einzelne der chinesischen Komponisten hat sich inzwischen auch einen individuellen Charakter und einen ureigenen, unverwechselbaren Stil erarbeitet und komponiert mit Leib und Seele. Durch ihre westlichen Anteile ist die chinesische Musik für mich zur Weltsprache geworden, die überall rund um den Globus verstanden werden kann. Und gerade dadurch vermittelt die „chinesische Neue Musik“, dass sie ihre ganz eigenen Werte und Klangvorstellungen und damit auch einen ganz besonderen Charme besitzt.

## Kapitel III

### 3.1. Eine mögliche Kategorisierung: zeitgenössische chinesische Komponisten im 20. Jahrhundert

In diesem Kapitel werden einige bedeutende chinesische Komponisten der Gegenwart vorgestellt, um so die Strömung der Neuen Musik in China darzustellen. Es zeigt sich dabei die Problemstellung, wie man diese Komponisten und ihre Werke wissenschaftlich sinnvollen und nachvollziehbaren Kategorien zuordnen kann.

Diese Tonschöpfer und ihr Schaffen in einheitliche oder sich stilistisch ähnliche „Kompositions-Gruppen“ zu unterteilen, ist nicht möglich, da jeder Komponist über seinen eigenen Stil verfügt. Ausschließlich aufgrund von Ähnlichkeiten im Kompositionsstil verschiedene Komponisten quasi „in eine Schublade zu stecken“, scheint mir an dieser Stelle sinnlos zu sein. So komponierten beispielsweise Beethoven und Mozart (sowie auch unzählige andere Komponisten in verschiedenen Musikepochen) im Rahmen eines Dur-Moll-Systems, aber diese Ähnlichkeit ist keinesfalls das Entscheidende, sondern eher das Unterscheidende, im dem Sinn, wie die einzelnen Künstler mit diesem Ton-System umzugehen, es einzusetzen und gegebenenfalls zu durchbrechen vermochten, um das, was ihnen als wichtig erschien, umsetzen zu können.

Die Komponisten aufgrund ihrer Herkunft zu untergliedern, ist hier ebenso nicht angemessen, da sowohl die ursprüngliche Herkunft als auch der jeweilige (aktuelle) Wohnort zwar einen gewissen Einfluss auf den jeweiligen Komponisten hat, jedoch kann dieser Umstand nur als ein Teil der gesamten musikalischen Charakteristik und nicht als das Entscheidende gelten. Es könnte sinnvoll sein zu prüfen, ob die von den Komponisten absolvierte Universität beziehungsweise die Lehrer oder Professoren Einfluss auf eine Art Bildung von „Schulen“, also die Schaffung einer einheitlichen

stilistischen Richtung ausgehend von einem Lehrer, hatte oder nicht. Bedauerlicherweise ist diese Betrachtungsweise für eine Kategorisierung ebenfalls nicht heranziehbar oder nutzbar. Sowohl in China als auch im Westen kann es nicht Absicht irgendeines Lehrers oder Professors sein, das Individuelle in seinen Studenten auszuschalten, das ja das Wichtigste für ein Künstlerdasein darstellt. Beispielsweise hat Arnold Schönberg in seiner Funktion als Lehrer der Dodekaphonie seinen Schülern Alban Berg und Anton (von) Webern diese Kompositionstechnik nähergebracht. Schönberg weist sie ausschließlich in das von ihm „gefundene“ System ein, das im Vergleich zu vorherigen Dur-/Moll-Tonalität beziehungsweise den musikalischen Epochen wie Klassik oder Romantik einen gewissen Bruch darstellt, obwohl sich die Vertreter der Wiener Schule, also in erster Linie Schönberg, Berg und Webern, durchaus in einer Traditionslinie mit den Komponisten der Wiener Klassik über Brahms bis Mahler selbst eingeordnet wissen wollten, blockiert jedoch in keinster Weise die individuellen Weiterentwicklungen des Tonsystems durch Berg und Webern.<sup>265</sup> Der Schwerpunkt der musikwissenschaftlichen Forschung richtet sich daher in diesem Fall idealerweise mehr auf die Vielfalt der Dodekaphonie, indem die Bezeichnung der drei genannten Komponisten als „Zwölfton-Komponisten“ zwar richtig und korrekt ist, jedoch die Herausarbeitung der Gemeinsamkeiten ihrer Kompositionsweisen innerhalb des Systems der Zwölfton-Technik niemals zum wichtigsten Faktor werden darf. Dasselbe gilt ebenfalls, wenn man das Verhältnis von Lehrer Joseph Haydn zu Ludwig van Beethoven als seinen Schüler in der Zeit der ersten „Wiener Klassik“ näher beschreiben möchte.<sup>266</sup> Wenn man das Kriterium der Musikepoche zur Kategorisierung heranzieht, können Berg, Webern und Schönberg als Vertreter einer musikalischen Epoche od. eines musikalischen Phänomens zusammengefasst werden – sie fallen also, wenn man so will, in die Kategorie der „Dodekaphonie“. In der vorliegenden Arbeit und ganz speziell in diesem Kapitel gilt jedoch diese Einteilungsmöglichkeit mit Hilfe der musikalischen Epochenbezeichnung für die hier genannten chinesischen Komponisten nur bezüglich des Zeitrahmens – also

---

<sup>265</sup> Vgl. Lüderssen, Caroline: *Der wieder-gewonnene Text. Ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*. Narr Francke Attempto Verlag: Tübingen 2012, S. 24.

<sup>266</sup> Beethoven übte sich über seinen Lehrer beispielsweise auch in dem Sinn, als hätte er „nie etwas von ihm gelernt“, obwohl Haydn Beethovens Entwicklung als Komponist stark geprägt hat. Vgl. Franz Gerhard Wegeler, Ferdinand Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Koblenz: Bader 1838, S.

vom 20. bis zum 21. Jahrhundert. Innerhalb dieses Zeitrahmens kann nicht mehr unterteilt werden. Als Beispiel sei hier der Komponist und Professor für Komposition Zhao Xiaosheng genannt, der sein eigenes Kompositionssystem „Taiji“ erfunden hat. Bis jetzt gibt es aber weder im aktiven Musikgeschehen, noch in der veröffentlichten Sekundärliteratur Hinweise darauf, die zeigen würden, dass außer Zhao Xiaosheng noch jemand durch die Verwendung dieses Kompositionsmerkmals bekannt geworden wäre.<sup>267</sup>

Die heutige Zeit lässt sich mit den Zeiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder vorher überhaupt nicht mehr vergleichen. Wir leben in einer Zeit des zum Teil schon übersteigerten Individualismus. Jeder Künstler will daher auch kaum das System eines anderen rezipieren und weiterführen/weiterentwickeln, insbesondere, wenn dieser andere Komponist ein Vertreter seiner Zeit ist (und nicht schon mindestens 100 Jahre tot). Bis zu einem gewissen Grad wird er auch vom weltweiten Kunstsystem dazu getrieben, sein Eigenes, „neues“, zu schaffen. Nur damit kann er selbst berühmt werden. Ich denke daher, dass sich der Trend/das Modell einer Schulbildung im Sinne von einem Lehrer und seinen Schülern überholt hat. Am ehesten wäre es vielleicht noch möglich, wenn sich eine Gruppe gleichgesinnter Kreativer zu einer Art Kommune zusammenschließen (vgl. beispielsweise die „Gruppe“ des Wiener Aktionismus, diese ist aber auch schon einige Zeit her und als solche nicht mehr existent), ansonsten glaube ich, dass das Lehrer-Schüler-Modell nicht mehr dem heutigen Denken und der Begriffsdefinition von „Künstler“ entsprechen kann.

Auch die Perspektive des Einsatzes diverser neuer Spieltechniken, traditioneller chinesischer oder westlicher Musikinstrumente oder der (Er-)Findung neuer Klangerzeuger scheint sich für eine Kategorisierung anzubieten. Diesbezüglich kann man zwar einige Gemeinsamkeiten finden, jedoch sind diese nicht gezielt gleich oder werden

---

<sup>267</sup> Diese Tatsache ist umso bemerkenswerter, da Zhao Xiaosheng am Shanghai Konservatorium sein eigenes Taiji-Kompositionssystem als „Freies Wahlfach“ angeboten hat. Siehe Ktp III: *Zhao Xiaosheng: Taiji und Musik*

absichtlich ähnlich gehandhabt, vielmehr werden sie von den einzelnen Komponisten je nach Bedarf und ausgehend vom jeweiligen Werk bewusst eingesetzt und dienen ausschließlich dazu, die musikalische Idee genau auszudrücken und umzusetzen. Beispielsweise verwendet Zhu Jianer die Technik der Zwölftonmusik<sup>268</sup> Schönbergs, das heißt aber auf keinen Fall, dass Zhu ein typischer Zwölftonmusik-Komponist ist. Vielmehr stellt die Dodekaphonie in seinem Werk nur eine von vielen seiner musikalischen Sprachen dar, mit der er versucht, seine Musik auszuformulieren und zu vervollständigen.

Bevor man sich vergeblich nach einer Lösung umschaute oder diese mit Gewalt (vergeblich) weiter anstrebt, um letztlich einen „heiklen Kompromiss“ einzugehen, sollte man eher diesem Gedanken folgen: Macht es überhaupt Sinn, die angeführten Komponisten zu kategorisieren, auch wenn bisweilen unbedeutende Gemeinsamkeiten in ihrem Schaffen erkennbar und aufweisbar sind? Die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aktiven Komponisten kennzeichnen sich überwiegend durch ihre eigene Stilistik, deshalb können sie eben nicht in Gruppen (und Kategorien) unter beziehungsweise eingeteilt werden und auch genau aus diesem Grund bezeichnen wir die der gegenwärtigen Epoche entstammende Musik – und das sowohl in China wie auch im Westen – als „neu“. Wir befinden uns derzeit quasi in einem unvollendeten „Zeitraumen“, in dem die Entwicklung unserer gegenwärtigen Musik noch nicht fertig ausgereift ist. Wir können sehr wohl beschreiben, welche charakteristischen Elemente die Musik der Romantik aufweist, weil wir voraussetzen, dass wir uns selbst nicht mehr in diesem Zeitraum befinden und daher gleichsam „von außen“ die Musik dieses Abschnittes zu betrachten vermögen. Insofern können und dürfen wir das vergangene musikalische Geschehen als Epoche betrachten und die auftretenden Phänomene als zu dieser gehörig zusammenfassen. Wie ich im vorherigen Kapitel beschrieben habe, sind bei den einzelnen chinesischen Komponisten der Gegenwart die Charaktere stark individuell ausgeprägt. Wissenschaftliche Kategorisierungen bringen nur dann etwas Nützliches

---

<sup>268</sup> Siehe Bischof, Rainer: *Dodekaphonie - Freiheit als Ordnung*, in *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Hrsg. von Hartmut Krones, Verlag Böhlau G.m.b.H. Wien, Köln, Weimar, 2002, S. 255

hervor, wenn wir diese Informationen zufriedenstellend systematisch einordnen können. Falls wir nicht im Stande sind dies zu bewerkstelligen, müssen wir auf diese musikwissenschaftliche Formalisierung verzichten.

Der Unmöglichkeit einer Kategorisierung haftet in dem Fall auch etwas Positives an, zeigt diese doch die kompositorische Vielfalt unserer heutigen Zeit auf beziehungsweise weist sie auf den künstlerischen Liberalismus hin, der es Komponisten überhaupt erst möglich gemacht hat, sich als eigenständige, freischaffende Künstler zu entfalten. Ein Komponist hat heute das Recht, seine eigenen musikalischen Utopien umzusetzen und seinem Publikum zu präsentieren. Das Verbindende zwischen den als Beispiele genannten Komponisten ist nur der Umstand, dass es sich um gebürtige Chinesen mit starkem Bezug zum traditionellen chinesischen Kulturerbe handelt. Wenn man diese unbedingt mittels einer Kategorie erfassen möchte, müsste man diese wohl einfach als „zeitgenössische chinesische Komponisten“ oder „Chinesische Schule“ bezeichnen. Innerhalb dieser Kategorie darf es allerdings keine weiteren Unterteilungen geben, denn jede Bezeichnung würde hier eine Einheit schaffen, die es nicht gibt. Es lässt sich lediglich festhalten, dass in dieser Gruppe der „zeitgenössischen chinesischen Komponisten“ jeder der einzelnen Tonschöpfer für sich selbst und sein Werk steht.

Problematisch ist, dass es in China keine musikwissenschaftliche Archivierung gibt, die den gängigen wissenschaftlichen Standards entspricht. Nicht alle Noten, Werke und Partituren von zeitgenössischen chinesischen Komponisten werden veröffentlicht, im Gegenteil, man kann diesbezüglich kaum etwas im Musikalienhandel oder in den Programmen der einzelnen Musikverlage finden. In diesem Kapitel werden daher, auf der Grundlage der vorhandenen Materialien, einige der bedeutendsten Stücke der ausgewählten Komponisten vorgestellt und genauer untersucht, die besonders die jeweilige Charakteristik der Werke ihres Tonschöpfers aufzuzeigen vermögen. Aufgrund dessen möchte ich versuchen, dieses in China neu auftretende Phänomen genauer begreifbar zu machen beziehungsweise herauszuarbeiten, worin das „unverwechselbar

Chinesische“ dieser Musik liegt und was diese Unverwechselbarkeit inmitten der Globalisierung und der Verwestlichung eigentlich ausmacht.

### **Qü Xiaosong: ein Intellektueller oder ein „Barbar“?**

In Qü Xiaosongs Werken findet man nicht nur eine auffallende Vielfalt an unterschiedlichen kompositorischen Konzepten, dadurch polarisiert er aber auch sein Publikum, die Rezeption und die Kritik seiner Werke verläuft auf zwei total verschiedenen Wegen. Manche nennen ihn einen „Barbaren“, da er die unterschiedlichen Kompositionsstile anscheinend völlig willkürlich und ohne Vorbehalte einsetzt und dieses Phänomen in vielen seiner Werke zum Vorschein kommt – manche nennen ihn den „chinesischen Intellektuellen“<sup>269</sup>, da sich in vielen seiner Werke eine große Sensibilität in Bezug auf eine feinste Vorgehensweise und minutiöseste Kontrolle kompositorischer Satzlehren zeigt. Dies kann man als einen Prozess der Selbstentwicklung bezeichnen und auch als eine Art der Umsetzung und Manifestation seines Verständnisses für die Musik.

Qü Xiaosong<sup>270</sup> studierte von 1977 bis 1989 mit seinen Kompositionskollegen Tan Dun, Xie Xiaogang und anderen heutzutage weltweit aktiven chinesischen Komponisten am Zentral-Konservatorium in Peking in der so genannten „77er Klasse“<sup>271</sup>.<sup>272</sup> Seit seiner Studienzeit bevorzugt er das Wort „wild“ und betrachtet das Verhältnis von „Natur“ und „Primitivität“ als eines der „Seelen der Kultur“.<sup>273</sup> Er meinte, die menschliche „primitive Rührung“ hin zur Natur, zeige die reinste, schon angeborene Emotion ohne jegliche

---

<sup>269</sup> Chin.: 文人

<sup>270</sup> “Qü Xiao-Song (瞿小松; surname Qu, b. southwestern China, 1952) is a Chinese composer of contemporary classical music. He is a 1983 graduate of the Central Conservatory of Music in Beijing, where he studied composition with Du Mingxin. In 1989 he was invited by the Center for US-China Arts Exchange of Columbia University in New York City to be a visiting scholar, and he continues to live in New York City.” Siehe [http://en.wikipedia.org/wiki/Qu\\_Xiao-Song](http://en.wikipedia.org/wiki/Qu_Xiao-Song), besucht am 30. Juli 2011

<sup>271</sup> Die 77er Klasse bezeichnet die erste Gruppe der Studenten nach der Wiedereröffnung der Universitäten nach der Kulturrevolution im Jahr 1977, welche dort aufgenommen wurden.

<sup>272</sup> Vgl. Yue Wen, *Qü Xiaoshong, das Dorfkind aus den Bergen liebt den Berg*, In: *Komposition 77 Klasse*, hrsg. von Wang Cizhao, Verlag Zentrales Konservatorium, Peking, 2007, S. 370

<sup>273</sup> Vgl. Yue Wen, *Qü Xiaoshong, das Dorfkind aus den Bergen liebt den Berg*. S. 377

künstliche Modifikation.<sup>274</sup> Diese Vorstellung liegt seinen früheren Werken, wie beispielsweise der *Streichsymphonie* (1981), der *Frau aus den Bergen* (1982), den Stücken *Der Berg, Sitten und Bräuche* (1983) oder *Mong Dong* (1984), in denen man seine große Sehnsucht nach der Natur und nach Unkompliziertheit spüren kann, zu Grunde.<sup>275</sup>

*Mong Dong* ist ein von Qü 1984 komponiertes Ensemblestück für Singstimmen, Blas-, und Zupfinstrumente sowie Schlagwerk, inspiriert durch die Felsmalereien von Cangyuan aus der Provinz Yun Nan<sup>276</sup>. So wie bei der Kunst der Frühzeit und ihrer damaligen Gesellschaft zu finden, stellt Qü in diesem Stück eine Art Anbetung der Natur dar und stellt diese in einen Gegensatz zur Zivilisation. Der Titel *Mong Dong* ähnelt phonetisch dem chinesischen Wort *Meng Dong*<sup>277</sup> – sinngemäß übersetzt bedeutet das Wort „unerfahren“, „unwissend“ und wird zumeist in Verbindung mit einer kindischen Geste und Haltung gebraucht – jedoch hat Qü für die Schreibung dieses Names bewusst lateinische Buchstaben gewählt. Diese beabsichtigte Verwirrung und Unschärfe suggeriert bereits die Thematik dieses Stücks, und zwar handelt es sich um „eine antikulturnelle Synthese zwischen primitiver Formalität und überhistorischem Chaos“<sup>278</sup>.

In dem Stück werden die (menschlichen) Stimmen zum Teil in Mikrotonal<sup>279</sup> geführt (siehe Bsp. 28), um das mystische Lokalkolorit aus dem Yun-Nan-Gebiet in China zu verstärken, zum Teil aber auch in der Art eines Rezitativs – das heißt, ohne eine bestimmte vorgegebene Tonhöhe. Er verwendet hier also eine rein vokale Facette, um einen solchen primitiven, willkürlichen Zustand darzustellen (siehe Bsp. 29). Durch die

---

<sup>274</sup> Vgl. Qü Xiaosong, *Plaudern über Musik*, Verlag Hainan, Hainan, 2010, S. 145

<sup>275</sup> Vgl. Gu Yumei, *Qü Xiaosong und sein Mixtur-Ensemble Mong Dong*, In: Jiaoxiang- journal of Xi'an Conservatory of Music, Heft 4/2004, S. 43-47. Hier zitiert: S. 43

<sup>276</sup> In Cangyuan finden sich einige der ältesten Felszeichnungen (sie sind vor ca. 3000 Jahren entstanden) Chinas. Diese elf Felszeichnungen wurden 1965, 1978 und 1981 entdeckt. Die Felsmalereien werden als kulturell herausragendes Erbe in der Provinz Yunnan aufbewahrt. Siehe N. N. *Lexikon der Archäologie im 20. Jhd.* Verlag Fujian, Fuzhou, 2007, S. 432

<sup>277</sup> Chin. 懵懂

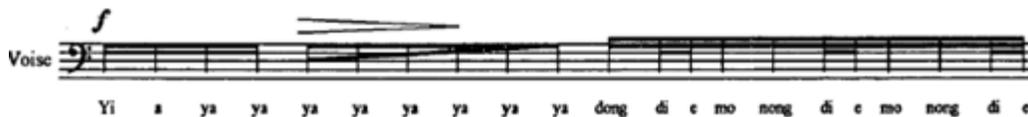
<sup>278</sup> Vgl. Shang Jiemin, *Mong Dong – die Schönheit aus der Natur in der Musik*, The World of Music, Shanxin, 4. Ausgabe 2006, S. 57

<sup>279</sup> Siehe *Mikrotonale Musik*. Sie arbeitet mit mikrotonalen Intervallen, d. h. Intervallen, die kleiner als ein Halbtonabstand sind. Entsprechende zwischen den herkömmlichen Tonstufen liegende Töne werden zwar in klassischer Musik oder in Pop und Jazz schon immer eingesetzt (in Glissandi, Portamenti etc.), trotzdem spricht man hier nicht von mikrotonaler Musik. Siehe Wikipedia, URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Mikrotonale\\_Musik](http://de.wikipedia.org/wiki/Mikrotonale_Musik), besucht am 28. Nov. 2011.

von ihm verschiedenartig eingesetzten Klangfarben der menschlichen Stimme baut sich ein emotionaler Zusammenhang auf, wie er an den Stellen *Jagdgeschrei* (Takt 45–209), *Karneval* (Takt 226–257) oder *Ekstase* (Takt 273–286)<sup>280</sup> zum Vorschein kommt. Somit vervollständigt sich in seiner Fassung das Bild einer Lebenszeit, die eindeutig nicht der heutigen Zeit gleichen soll.



Bsp. 28: *Mong Dong*, Bass-Stimme



Bsp. 29: *Mong Dong*, 2. Stimme

Bezüglich des Tonmaterials versucht Qü, den typischen Dreiklang zu vermeiden. Stattdessen verwendet er überwiegend die Sekund mit einer Quint-Quart-Kombination, welche bei vielen Volksliedern aus dem Yun-Nan-Gebiet beliebt ist<sup>281</sup> (siehe Bsp. 30 und 31). In *Mong Dong* wird damit die gewählte Hintergrundthematik sowohl in den Intervall-Verhältnissen als auch melodisch widergespiegelt und umgesetzt.

Bsp. 30: *Mong Dong*, Sekund-Kombination der Violine

<sup>280</sup> Vgl. Gu Yumei, *Qü Xiaosong und sein Mixtur-Ensemble Mong Dong*. S. 45

<sup>281</sup> Vgl. Fan Zuyin, *Für Qü Xiaosong – Mong Dong*, In: *Journal of the Central Conservatory of Music*, Heft 1/1987, S. 94-97. Hier zitiert: S. 96

Bsp. 31: *Mong Dong*, Quint-Kombination der Violine

Es gibt in dem ganzen Stück kein erkennbares und immer wiederkehrendes Thema, sondern nur die Sekund beziehungsweise das Quint-Quart-Verhältnis wird als ein Motiv angewandt. Dies leitet einen An- und Entspannungsprozess ein, der dazu dient, die gesamte Mystik des primitiven Naturraumes darzustellen. Um einen Zusammenhang mit den rezitativen Passagen der Sing-Stimme zu schaffen, gibt es in der Verwendung der Instrumente Stellen, an denen die Stimmen in minuziösen Bewegungen um einen Ton herum geführt werden, wie beispielsweise um den Ton „G“ als Zentral-Ton, der jedoch selbst nicht aufscheint:

The image shows a musical score for the piece 'Mong Dong'. It features five staves: Sing, Piano, Violin, Viola, and Cello. The Sing staff has lyrics in Chinese: 'gong du li ya gong du li ya gong du li ya gong du' and 'dun dao zhi'. The Piano staff has dynamic markings: (pizz. inside piano) mp, p, and f. The Violin, Viola, and Cello staves have dynamic markings: mf, f, and mp. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Bsp. 32 *Mong Dong*, Ton „G“ als Zentral-Ton

Eines der ältesten chinesischen Blasinstrumente, das *Xun*,<sup>282</sup> trägt solistisch in diesem Stück eine sehr wichtige Rolle, indem der melancholische Klang der alten Zeit durch das *Xun* besonders intensiv seinen musikalischen Ausdruck findet. Wie zum Beispiel kurz vor dem Schluss, taucht ein Teil der Solo-Melodie des *Xun* nach der von den Singstimmen und dem Schlagwerk erzeugten „Ekstase“ wieder auf und bringt die anfängliche Atmosphäre des Stückes wieder zurück, wobei diese als Wiedereinführung konzipierte „Neuheit“ letztendlich einen Kreislauf symbolisiert.<sup>283</sup>

Auf der rhythmischen Ebene versucht Qü Stellen, die rhythmisch genau festgeschrieben sind, mit rhythmisch freien Passagen zu einem Ganzen zu verbinden, ein fortlaufendes Metrum kommt daher bei diesem Stück nicht vor. An den Stellen, die einen Grundrhythmus aufweisen, benutzt der Komponist viele aus der traditionellen chinesischen Musik bekannte Rhythmen, wie beispielsweise das Rhythmusprinzip „Yu He Ba“, welches meint, dass die Noten-Kombinationen innerhalb eines Taktes (oder eines rhythmischen Abschnittes) in Summe acht ergeben (siehe Bsp. 33). Im Gegensatz dazu gibt es auch rhythmisch freien Stellen (siehe Bsp. 34).

The image shows a musical score for a Violin passage. It features a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The score is divided into three measures, each with a rhythmic grouping indicated by a bracket and a label: 7+1, 5+3, and 3+5. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The passage is in a key with one sharp (F#).

Bsp. 33: *Mong Dong*, Passage, die den „Yu He Ba“-Rhythmus aufweist

<sup>282</sup> Siehe Abbild 3

<sup>283</sup> Vgl. Chen Zhao, Mag. Arbeit. S. 85-87



Bsp. 34: *Mong Dong*, Beispiel für eine rhythmisch freie Passage

Das Stück hinterlässt beim Zuhörer einen außergewöhnlichen Eindruck, da es durch seine fast grobe und schmucklose Tonsprache sowie die durch verwendete musikalische Materialien eine scheinbar unverarbeitete Atmosphäre vermittelt. Die Natur erschafft einen Rahmen für die Sehnsucht. Die Variation durch die Wiederholungen der Themen in verschiedenen Stimmlagen wird von in ohne feste Grundrhythmen angelegten Gegenstimmen begleitet, vermischt sich damit oder wird bewusst gestört. Dies entführt die Wahrnehmung des Zuhörers in eine neue Art eines Déjà-vu-Erlebnisses: man glaubt scheinbar, es schon einmal gehört zu haben. Diese Illusion wurde von Qü beabsichtigt und es entspricht daher seiner anti-zivilisatorischen und anti-kulturellen Haltung.

Durch seiner Reise und den darauf folgenden Aufenthalt in den USA erlangte Qü Zugang zu einer für ihn neuen Erkenntnisebene – der Stille.<sup>284</sup> So bezieht sich der Komponist in seinen Äußerungen zur Natur auf die Malerei des Spaniers *Joan Miró*, und zwar insbesondere auf den von Miró vertretenen „Zustand der absoluten Stille“.<sup>285</sup> Qü war der Meinung, dass Suggestion durch einfachste und natürlichste Materialien als Subjekt und als Symbolik die reinste Kunstform repräsentieren kann.<sup>286</sup> Durch einen derartigen Rückgriff auf ursprüngliche Formen könnte sie ebenfalls auch eine Art der Stille darstellen – eine Stille der Relation. Die Beziehung zwischen Stille und Geräuschen, Mensch und Natur, Kultur und Instinkt kann so musikalisch-symbolisch ausgedrückt werden.<sup>287</sup> Aufgrund der Entwicklung von der scheinbaren Willkür bis hin zur organisierten Stille näherte Qü sich an das taoistische Gedankengut an, denn wie Lao-Tse<sup>288</sup> sagt: *Die großartige Musik ist nicht hörbar.*<sup>289</sup> Das bedeutet, dass die Großartigkeit

<sup>284</sup> Vgl. Wu Fuchun, *Über Stille #1, Qü Xiaosong*, In: *Musicology in China*, Heft 4/2009. S. 127-130. Hier zitiert: S. 127

<sup>285</sup> Siehe [http://de.wikipedia.org/wiki/Joan\\_Miró](http://de.wikipedia.org/wiki/Joan_Miró) besucht besser: abgerufen am am 30. Juli. 2011

<sup>286</sup> Vgl. Li Xi'an, *Dialog über Neue Musik der Strömung*. In: *People's Music*, Heft 6/1986. S. 12-18. Hier zitiert: S. 18

<sup>287</sup> Vgl. Wu Fuchun, *Über Stille #1, Qü Xiaosong*. S. 128

<sup>288</sup> Siehe Wilhelm, Richard: *Lao-Tse und der Taoismus*, Bd. XXVI, Frommann-Holzboog, 1987 S.3- 15

der Musik nicht von der musikalischen Interpretation übertroffen werden kann, sondern allein ihre Existenz an sich das Entscheidende ist.<sup>290</sup> Dies gilt sowohl für Qü Musik als auch für Umsetzung seiner Lebensphilosophie. Er selbst äußert sich dazu folgendermaßen:

*Auf einmal befindest du dich in einem utopischen Reich, in dem alles übliche Wissen, die Logik oder allgemeine Empfindungen nicht wie gewohnt funktionieren; dort ist dir nur bekannt, dass du keine Selbstbestätigung brauchst, du brauchst nichts zu erfragen, denn das alles führt zu nichts. Erst dann wird dir klar, dass alles Beschreibende nur das Metaphysische andeuten kann. Die taoistische Lehre besagt: Tao muss nicht argumentiert werden, es braucht keine Logik, denn nichts kann die Sprachlosigkeit des Taos übertreffen.*<sup>291</sup>

*Ji*<sup>292</sup> – also die Stille – entstand eben aus diesen, von Qü aufgegriffenen und erweiterten Gedankengebäuden. Diese siebenteilige Suite für Ensemble komponierte er von 1990 bis 1997. Im Vergleich zu seinen früheren durch Einfachheit oder durch Willkür geprägten Stücken beinhaltet diese Suite eine „reformierte Perspektive“ – die der Stille. Der erste Teil *Stilles Tal* wirkt aufgrund des gewählten langsamen Tempos (M.M. ♩=40) sehr meditativ. In dem Stück findet sich kaum eine dramatische Bewegung – sowohl bezüglich etwaiger Entwicklungen bei der Tonhöhe als auch bezüglich der Dynamik (von *ppp* bis zum *mf*) (siehe Bsp. 35). Ausgehend von vielen haarfeinen Schritten bauen sich das Stück und die geschaffene Atmosphäre auf: im Großen und Ganzen hat sich nichts merkbar verändert, trotz oder gerade wegen der ständigen Minimalveränderungen.<sup>293</sup>

---

<sup>289</sup> Chin.: 大音希声

<sup>290</sup> Vgl. Jiang Kongyang, *Über die ästhetische Betrachtung von Lao-tse und den Taoismus*, Hrsg.: *Forschung über chinesische antike Ästhetik*, Verlag Fudan University, Shanghai, 1983, S. 108-109

<sup>291</sup> Siehe Li Xiangjing: *The Litero Spirit in Qu Xiaosong's Music*, Diss. Arbeit an der Fujian Universität, Studienrichtung Musikwissenschaft, Studienzweige Musikanalyse, März, 2010, S. 228

<sup>292</sup> chin. 寂, Einsamkeit od. Stille. *Ji 1 – Stilles Tal* für Flöte, Klarinette und Streicher (1990); *Ji 2 – Fließende Wolke* für Altflöte, Klarinette, Klavier und Percussion (1995), *Ji 3 – Leerer Berg* für Gitarre und Pipa; *Ji 4 – Chaos* für Solo-Schlagzeug und Zuspieländer (1995); *Ji 5 – Schotter* für jap. Zheng, Xiao, und Streicher (1995); *Ji 6 – Fließende Sande* für Ensemble aus drei Instrumenten-Gruppen (1997); *Ji 7 – Stilles Wasser* für Violine und Viola (1997).

<sup>293</sup> Vgl. Lin Weili: *Die „stillen“ Töne*. In: *Journal of Ningxia University (Humanities & Social Sciences Edition)*, Heft 4/2010, S. 169–171.

Rhythmisch liegt dem Stück die *Fibonacci Folge*<sup>294</sup> zu Grunde, die sich auch exakt nachrechnen lässt. Diese Art der rhythmischen Einschränkung ermöglicht einen steten Bewegungsablauf, welcher jedoch für die menschliche Wahrnehmung nicht hörbar oder erfassbar ist.

Bsp. 35: *Stille 1 – Stilles Tal*

Die Instrumentation sowie den Einsatz unterschiedlicher Klangfarben handhabt Qu in diesem Stück sehr reduziert, beispielsweise mit der beim Schlagwerk angewandten Spielweise. Beim Klavier wäre hier die Angabe der Spielweise *pizz. (inside)*, also die Klaviersaite direkt anzupfen, oder bei den Streichinstrumenten die Angabe *non vib., sensitively*, also kein Vibrato beim Streichen der Saiten zu verwenden, zu nennen. Um die so erzeugte Stille zu kontrastieren, setzt Qu an vielen Stellen die Anweisung *vibrato espressivo* ein, die Stille wird so bewusst unterbrochen und es findet eine Umkehr statt. Ein derartiger Kontrast findet sich außerdem noch in der Verwendung der Pausen (siehe

<sup>294</sup> Die Fibonacci-Folge ist eine unendliche Folge von Zahlen, welche von italischem Rechenmeister Leonardo von Pisa, genannt Fibonacci, aufgestellt wurde und bei der sich die jeweils folgende Zahl durch Addition ihrer beiden vorherigen Zahlen ergibt: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, ... Siehe Werner Nehrlich: *Diskrete Mathematik, Basiswissen für Informatiker*, Fachbuchverlag Leipzig, Leipzig, 2003, S. 187

Bsp. 36). Hier werden die Klänge durch das „Klanglose“ ausgedrückt, der Komponist setzt seine Gedanken zum Verhältnis von „Stille und Bewegung“ hier auf seine Art fort.

The image shows a musical score for a piece titled 'Stille I'. It consists of seven staves: Flute, Clarinet in Bb, Piano, Percussion (Bass drum), Violin, Viola, and Contrabass. The Flute, Clarinet in Bb, Violin, and Viola staves are mostly empty, indicating silence. The Piano staff has a few notes with a dynamic marking of *mf*. The Percussion staff has a single note for the Bass drum with a dynamic marking of *p*. The Contrabass staff has a few notes with dynamic markings of *p* and *mp*. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat.

Bsp. 36: *Stille I*

Qü äußerte sich persönlich in einem Interview über diese stilistische Entwicklung von *Mong Dong* hin zu der Suite *Ji*<sup>295</sup>. In diesem Interview stellte er fest, dass sich an dem von ihm bevorzugten und beabsichtigten „Zustand der absoluten Stille“ von *Mong Dong* bis zu *Ji* nichts geändert hat. Vielmehr meinte er, es sei ausschließlich die Entwicklung in seinem eigenen Inneren, die die im Laufe der Zeit sich abzeichnende und jeweils in seinen Kompositionen zum Ausdruck kommende Betrachtung der Stille beeinflusst, diese sei daher im Verhältnis zu seiner persönlichen Ideologie zu sehen. Insofern ändert sich die Stille in ihrer künstlerischen Ausdrucksform von scheinbar freier Willkür bis zur tiefen Stille.

In der kompositorischen sowie musikalisch-kreativen Umsetzung der Stille sei hier selbstverständlich auch auf das Stück *4'33''* von John Cage hingewiesen. Hier herrscht zwar anscheinend eine Stille, doch nimmt man alle non-musikalischen Klänge als Bestandteil dieser Komposition wahr. Das ähnelt ebenfalls den verschiedenartigen

<sup>295</sup> Siehe Yue Sheng: *Über Qü Xiaosong*, hrgs. v. Wang Ci Zhao, *Die 77. Kasse am zentral Konservatorium*. Verlag zentral Konservatorium, Peking, 2007. S. 370–405

Betrachtungen von Qüs Stille. Wesentlich ist dabei, dass es sich nach wie vor um Dasselbe handelt.<sup>296</sup>

Aus der Perspektive der kompositorischen Handhabung bei *Ji* kann man Qü Xiangsong daher überhaupt nicht als einen „Barbaren“ bezeichnen. Die Musik ist im Gegensatz zu jeglicher Willkürlichkeit so sorgfältig durchkomponiert, dass jede Kleinigkeit im musikalischen Geschehen exakt eingefangen und interpretiert wird. Das entspricht jedoch wiederum der Definition eines traditionellen chinesischen Intellektuellen, vergleichbar eben mit einem Kaligrafie-Zeichner, einem Maler oder einem Dichter, die stets mit ihrer Kunst versuchen, das Verhältnis von Natur und menschlichen Wesen auszubalancieren.<sup>297</sup> Egal, ob man nun Qü Xiaosong als einen „Barbaren“ oder als einen Intellektuellen betrachtet, so setzt er seinem schöpferischen Weg stets seine „Stille-Variationen“ fort. Unabhängig von der Form, egal ob ein Ensemble-, ein Theater- oder ein Solostück – es gelingt ihm, mit seiner „Stille“ trotz der vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten stets seinem Urmotiv, dem „Seelenjäger der Natur“, treu zu bleiben.

### **Chen Qigang: compositeur chinois en France**

Der Name Chen Qigang<sup>298</sup> könnte für Nichtchinesen fremd sein – sein Lehrer ist es aber mit Sicherheit nicht. Chen ist der einzige chinesische und auch der letzte Schüler des weltweit berühmten französischen Komponisten Olivier Messiaen nach dem Ende seiner Lehrtätigkeit am Conservatoire de Paris<sup>299</sup>. In Chens Werken wie *Le Souvenir* (1985), *Voyage d'un rêve* (1987), *Yuan* („Die Quelle“) (1987–1988), *Reflet d'un temps disparu* (1995–1996), *Wu Xing – Les cinq Elements* (1999), *Die Lian Hua* („Schmetterling liebt

---

<sup>296</sup> Zusammengefasst von Yue Sheng *Über Qü Xiaosong*, S. 382–387

<sup>297</sup> Vgl. Li Xiangjing: *Silence is Forever: Qu Xiaosong's Chamber Piece "Silence I"*, Journal of Nanjing Arts Institute (Music & Performance), Nanjing, 1. Ausgabe 2011, S. 78-86

<sup>298</sup> Qigang Chen (Chinese: 陈其钢, pinyin: Chén Qígāng) is a composer of Chinese origin born in 1951 in Shanghai. He has lived in France since 1984, and obtained French nationality in 1992. Siehe [http://en.wikipedia.org/wiki/Qigang\\_Chen](http://en.wikipedia.org/wiki/Qigang_Chen), besucht am 17. Juli. 2009.

<sup>299</sup> Vgl. Yue Wenhui, *Über Chen Qigang und seine Werke*, In: Chinese Time, Heft 13/1998, S. 24. Hier zitiert: S. 24.

Blumen“ (2001) oder *Song d'une femme francaise* (2004–2005) findet sich seine sensible Melancholie, und zwar in der ungewöhnlichen Art einer „weiblichen Tendenz“. In seinen Werken gibt es kaum einen mächtigen dramaturgischen Aufbau, wie man diesen häufig bei Beethoven, Mahler oder bei russischen Meistern findet, sondern sie führen den Zuhörer unmerklich in die klangbildenden Dimensionen des Komponisten hinein, in denen man die eigene Geschichte, Empfindung, Sentimentalität oder Emotion mitempfindet. Einerseits wählte Chen bevorzugt die Frau als ein Objekt der Faszination für seine Werke. Zu dieser gedanklichen Reife und Erkenntnis gelangte er aber erst, nachdem er sein fünfzigstes Lebensjahr erreicht hatte – wie er in einem Interview selbst sagt:

*Mein kompositorisches Motiv, die Frau, entstammt einem männlichen Instinkt, denn ohne Unterstützung seiner Frau wird ein Mann ein Taugenichts [...]. Ich habe erst mit fünfzig Jahren gelernt, wie ich die Ästhetik der Weiblichkeit sehen kann. Diese Reize übertrage ich in meine kompositorische Arbeit [...].*<sup>300</sup>

Andererseits entspricht dieser gefühlsbetonte Charakter seines Kompositionsstils auch seinem Lebensweg. Durch seinen langjährigen Aufenthalt in Frankreich wurde er von der dortigen künstlerischen Atmosphäre und insbesondere vom Impressionismus beeinflusst. Er verwendete in seinen Werken zahlreiche klangfarbliche Kombinationen und versuchte so, derart „bunte“ Klangdimensionen zu bilden, in denen man seine tiefere gedankliche Welt begreif- und lebbar machen kann. Das merkt man beispielsweise in seinem Stück *Reflet d'un temps disparu*, in dem er durch die geschickte Kombination von tonalen und atonalen Phasen sowie durch die Kontrolle der manchmal hörbaren, manchmal wieder abtauchenden Dynamik ein musikalischer Raum schafft, der anmutet, als handle es sich um traditionelle chinesische Poesie. Obwohl gar keinen Text gibt, versteht man durchaus durch die musikalische „Beschreibung“ des Inhalts, von dem hier erzählt wird.<sup>301</sup> Das Stück entspricht auch der alten chinesischen Ästhetik des Konfuzianismus, die den Ablauf des Abstrahierens von Leere, Vagheit, Separation oder Abtrennung im sinnlich

---

<sup>300</sup> Vgl. Sunshine, *Chen Qigang - mit wie vielen Tönen kann man die Frau begreifen*, In: Beijing Document, Heft 3/2004, S. 22-24.

<sup>301</sup> Vgl. Hao Hongge, *Analyse über das Stück Reflet d'un temps disparu*, In: Music Life, Heft 7/2009, S. 62-63. Hier zitiert: S. 62-63.



Sowohl der Impressionismus als auch die Neo-Romantik beeinflussten Chen Qigangs Stil äußerst stark, dennoch verleugnet er seine chinesischen Wurzeln nicht. Stets bemüht er sich, in seinen Werken eine Balance zwischen den beiden „Welten“ zu finden, wie er selbst über sich und sein Schaffen erzählte: Er sei ein nach Frankreich „verpflanzter“ chinesischer Baum. Dementsprechend haben die französische Kultur und die chinesische Tradition seine künstlerische Weltanschauung geprägt. Er bevorzugt Kombinationen aus verschiedenen Klangfarben und daraus ergibt sich seine eigene Musiksprache. Er selbst äußert sich dazu Folgendermaßen:

*[...] Woran ich denken möchte, ist an alle möglichen Kombinationen der Klänge, an stille, bewegende, einfache oder komplexe Klangeffekte. Ich bemühe mich, von diesen so viele wie möglich herauszufinden und so in der möglichst perfektesten Form meine innere Empfindung durch meine Musik auszudrücken.*<sup>305</sup>

Diese seine Absicht wurde auch im Rahmen von zahlreichen weltweiten Kompositionswettbewerben honoriert, bei denen er triumphierte.<sup>306</sup> Im Jahr 2001 kam Chens Stück *Wu Xing – Die fünf Elemente* bei der „Masterprize International Composition Competition“ sogar ins Finale. Dabei handelt es sich um das erste und bisher einzige Kompositionsstück in den Wettbewerben um den „Masterprize“, dessen Thematik auf der chinesischen Tradition beruht. *Wu Xing* bezeichnet die traditionellen fünf chinesischen Elemente: Gold, Holz, Wasser, Feuer und Erde.<sup>307</sup> Dieses Gedankengut stammt ursprünglich aus der taoistischen Naturbeschreibung und ist gleichzeitig auch in einem philosophischen Kontext zu sehen, indem jedes Element seine ihm eigene

---

<sup>305</sup> Siehe Ge Chen, Xin Ge: *Suche nach sich selbst – unvollendetes Interview mit Chen Qigang*. In: Music Lover, Heft 4/1995, S. 8-10. Hier zitiert: S. 9

<sup>306</sup> z.B. 1986: First prize (awarded by the French Ministry of Culture) in the International Composition Contest, (Buffet Crampon) for clarinet and string quartet in Paris; 1988: Awarded the Prize "Stipendienpreis" at the 34th Summer Festival in Darmstadt winner of the 27th International Contest of Symphony Composition of Citta di Trieste; 1989: Awarded the Nadia and Lili Boulanger grant; 1990: Selected "Musician of the Year" by the Chinese press; 1991: Winner of the Hervé Dugardin prize of the SACEM (Society of Composers and Publishers); 1992: Awarded the Nadia and Lili Boulanger grant winner of the International Contest of Composition for organ of Saint-Rémy de Provence; 1993: Awarded the Prize Villa Medici Hors les Murs; 2000: Awarded Grand Prize of the City of Paris, year 2000, etc. Siehe Homepage von Chen Qigang, <http://www.chenqigang.com/chenqigang/FE/english.htm>, besucht am 31. Juli 2011

<sup>307</sup> Chin.: Fünf Elemente 五行, Gold 金 Holz 木 Wasser 水 Feuer 火 Erde 土

Eigenschaft, Funktion sowie Wirkung besitzt und die Elemente sich fördernd beziehungsweise einschränkend gegenseitig zueinander verhalten.<sup>308</sup>

Im ersten Satz *Wasser* wird eine alltägliche Betrachtung über Wasser – transparent und neutral – in der Musik umgesetzt.<sup>309</sup> Die Streichinstrumente imitieren von der Klangfarbe her die alte chinesische Zither, welche die Meditation in der Tradition der chinesischen Musik symbolisiert (siehe Bsp. 38). Die Begleitung durch Fagott, Harfe und Klavier bewegt sich glissando-artig hin und her (Bsp. 39 und Bsp. 40). Das Klavier wechselt zwischen einer anfänglich auf den weißen Tasten gespielter pentatonischer Skala in C und einer späteren in Gis, gespielt auf den schwarzen Tasten. Dies soll den Flüssigkeitszustand des Wassers nachbilden.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The instruments are playing a pentatonic scale in C. The score includes various performance instructions such as pizz., sul G, sul A, solo arco, and gliss., along with dynamic markings like pp and p.

Bsp. 38: Wu Xing: Ausschnitt aus dem Satz *Wasser*. Die Streichinstrumente imitieren die Spieltechniken chinesischer Instrumente.

<sup>308</sup> Chin: 相生相克 Siehe Pamela Ferguson: *Lebensfreude und Harmonie durch die Kraft der 5 Elemente*, Verlag Georg Thieme, Stuttgart, Deutschland 1999, S. 24-26.

<sup>309</sup> Vgl. Zhao Wenbin, *Landschaft zwischen zwei Kontinenten – über Chen Qigangs Wu Xing*, In: *The New Voice of Yue-Fu (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music)*, Heft 4/2010, S. 37-60. Hier zitiert: 37-39

Harpe  
Harp

Piano  
(aussi Celesta)  
Piano  
(also Celesta)

Bsp. 39: *Wasser*, Harfe und Klavier

Hpe.

gliss

slow gliss

Bsp. 40: *Wasser*, das Glissando der Harfe

Das Holz charakterisiert Chen ähnlich der menschlichen Eigenschaften der Introvertiertheit oder des „In anderen Sphären zu Schweben“.<sup>310</sup> Der zweite Satz *Holz* fängt mit einer Schlagwerkpassage an, in der hölzerne Instrumente wie beispielsweise das Marimbaphon oder der „Wooden fish“, ein chinesisches perkussives Holzinstrument, zum Einsatz kommen. Damit versucht der Komponist, das Hölzerne gerade mit Hilfe von Holz zu erfassen, nachzuahmen und umzusetzen. Im Weiteren werden bewusst Unterschiede bezüglich der Lautstärke eingebaut, indem beispielsweise allmählich eine lautere Streichergruppe und weitere, leisere Holzblasinstrumentengruppen eine dreidimensionale Raumakustik erzeugen. Im Gegensatz zu den flüssigen Bewegungen im Satz *Wasser* versucht Chen hier, symmetrische Motive auszugestalten (siehe Bsp. 41). Rhythmisch gesehen finden sich in diesem Satz zum Teil sehr frei gestaltete Passagen („ad libitum“), aber diese wirken keinesfalls chaotisch, sondern sind im Kompositionssystem des Stückes fest verankert (siehe Bsp. 42).

<sup>310</sup> Vgl. Zhao Wenbin, *Landschaft zwischen zwei Kontinenten – über Chen Qigangs Wu Xing*. S. 39–42

6 Temple-blocks X *10* *10*  
*p* *ff*

6 Wood-blocks X *9* *9*  
*p* *ff*

6 Temple-blocks X  
*p* *ff*

6 Wood-blocks X *10* *10*  
*p* *ff*

Bsp. 41: Symmetrisches Motiv I: Perkussionsgruppe

Bsp. 42: Symmetrisches Motiv II: Harfe und Klavier

*f* *pp* *f*

jouer alternativement sur les 2 coudes  
 plax alternatels on each string

*f* jouer alternativement sur les 2 coudes  
 plax alternatels on each string

*f* jouer alternativement sur les 2 coudes  
 plax alternatels on each string

*f* jouer alternativement sur les 2 coudes  
 plax alternatels on each string

*f* jouer alternativement sur les 2 coudes  
 plax alternatels on each string

*f* *pp* *f*

Bsp. 43: „ad libitum“-Passage der Streichinstrumente

Im dritten Satz *Feuer* lässt sich Chen von den Flammen in seinem häuslichen Herd inspirieren.<sup>311</sup> Er verwendet eine bewusst artikulierte Spielweise bei den Blechblasinstrumenten mit großer Dynamik (siehe Bsp. 44) sowie eine „Springen“ der Musik von einem Holzblasinstrument zum anderen. Das symbolisiert das brennende Holz, aus dem die Funken sprühen. Es gibt zahlreiche Tonsprünge mit großen Intervallen, letztendlich aber eine Rückkehr zu den Tönen A oder Fis (siehe Bsp. 45), um zu veranschaulichen, dass die Form des Feuers tausendfach variiert, aber schließlich doch seine ursprüngliche Gestalt bewahrt.<sup>312</sup>

Bsp. 44: *Feuer*: die sprunghaften Bewegungen in den Holzblasinstrumenten

Bsp. 45: *Feuer*: die bewusst eingesetzten Dynamik-Vorgaben in den Blechblasinstrumenten-Stimmen

<sup>311</sup> Vgl. Zhao Wenbin: *Landschaft zwischen zwei Kontinenten – über Chen Qigangs Wu Xing*. S. 43-45

<sup>312</sup> Vgl. Jin Xiang: *Von Dielianhua bis zum Wu Xing, über Chen Qigang und seine Musik*. S. 9-10; Ming Yan: *Der spät gereifte Intellekt über Chen Qigang*. S. 44-45; Zhou Yang: *Gesamte akustische Layout und Suggestion der Klangfarbe in Wu Xing*, In: *Drama and Film Journal*, Heft 5/2009 S. 108-109

Im vierten Teil *Erde* versucht der Komponist, die Weite und die Leere der Erde musikalisch auszudrücken und gleichzeitig auch die Zuneigung zur „Mutter Erde“ anzudeuten.<sup>313</sup> Chen verwendet dazu an dieser Stelle die chinesische Pentatonik (siehe Bsp. 46 und Bsp. 47). In diesem Teil findet man in den Streicher-Stimmen überwiegend Intervalle oder Cluster, denen ein markantes Tremolo von Klavier, Harfen und Percussion hinzugefügt wird, das drohend auftaucht und wieder verschwindet, mit dem Ziel, eine stabile und gleichzeitig großartige Atmosphäre zu schaffen.

The image shows a musical score for string instruments in 4/4 time. The instruments listed are Vl. II, Vla., Vla., Vla., and Cb. The score consists of five staves. The first staff (Vl. II) has dynamics *pp* and *p*. The second staff (Vla.) has dynamics *p* and *pp*. The third staff (Vla.) has dynamics *pp* and *p*, and includes the instruction *arco*. The fourth staff (Vla.) has dynamics *p* and *pp*, and includes the instruction *arco*. The fifth staff (Cb.) has dynamics *p* and *pp*, and includes the instruction *arco*. The music features a pentatonic scale with various intervals and clusters, and a prominent tremolo effect.

Bsp. 46: *Erde*: variierte Pentatonik in den Streichinstrumenten

The image shows a musical score for three xylophone parts, labeled 1, 2, and 3. The score consists of three staves. The first staff (1) has dynamics *p* and *pp*. The second staff (2) has dynamics *pp* and *p*. The third staff (3) has dynamics *pp* and *p*. The music features a pentatonic scale with various intervals and clusters, and a prominent tremolo effect.

<sup>313</sup> Vgl. Zhao Wenbin, *Landschaft zwischen zwei Kontinenten – über Chen Qigangs Wu Xing*. S. 45–58



Bsp. 47: Clusterbildung bei Schlagwerk und Harfe

Der letzte Satz, *Gold*, kontrastiert mit der vorherigen Cluster-Form, welche sich unisonomäßig zusammenzieht. Dies bedeutet, dass jener mächtige und kalte Charakter des Goldes durch die Blechblasinstrumente im Staccato und mit einer außergewöhnlichen Dynamik-Relation sowie die Streicher und das Schlagwerk, die in ihren Variationen eine Echo-Funktion innehaben, nachgebildet wird.

Bsp. 48: *Gold*: Das „Echo“ verklingt

In der gesamten Suite beschränkt Chen absichtlich die Länge der jeweiligen Teile auf zwei Minuten. Diese Einschränkung ist für ihn eine Herausforderung<sup>314</sup> und repräsentiert gleichzeitig auch die von ihm beabsichtigte Gleichberechtigung eines jeden der fünf Elemente. Natürlich ist es nicht einfach, in einem zweiminütigen symphonischen Satz

<sup>314</sup> Chen äußert sich selbst Folgendermaßen dazu: „In den zwei Minuten sollte alles musikalische Geschehen kompakt, exakt und dennoch sorgfältig ausgeführt werden, nicht länger und nicht kürzer.“ Siehe Ming Yan: *Der spät gereifte Intellekt über Chen Qigang*. S. 44

den musikalischen Charakter eines Elements in seiner vollen Ausführlichkeit darzustellen. Möglich wird dies, indem der Komponist jeden Takt derart strukturiert, dass der emotionale Aufbau im Stück nicht verzögert wird. Nicht nur thematisch verwendet Chen traditionelle chinesische Elemente, sondern auch in seiner Musiksprache: in dem Stück finden sich zahlreiche Kombinationen der Polytonalität verschiedener pentatonischer Skalen, und dies unterstreicht umso mehr die chinesische Stilistik bei *Wu Xing*.<sup>315</sup> Die fünf chinesischen Elemente werden von Chen Qigang durch seine musikalische Sprache erneuert und charakterisiert sowie auch interpretiert. Dies verdeutlicht sein eigenes Verständnis für die traditionelle chinesische Kultur und so gelingt es ihm, diese in der internationalen Musikszene zu popularisieren.

[...] *Während ich arbeite, kann und darf ich nicht mit meiner Familie zusammen sein. Ich brauche absolute Einsamkeit. [...] Einsamkeit ist notwendig. Während ich „Wu Xing“ geschrieben habe, habe ich fast zwei Monate mit niemandem gesprochen, ich verlor meine Sprache. [...]*  
*Ich habe keinen Schüler oder Studenten, denn ich habe furchtbare Angst, mich einem Menschen so unmittelbar anzunähern. Er klammert sich an dich, kennt dein Leben mehr und mehr, diese Vorstellung ist zu schrecklich für mich, dafür fehlt mir der Mut. [...]*<sup>316</sup>

In vielen seiner Interviews bezieht sich Chen Qigang auf das Wort „Einsamkeit“, dieser Umstand könnte von seinem langjährigen Leben in Frankreich verursacht worden sein. Weil er eine lange Zeit über der neuen Kultur sehr viel Neugier und Interesse entgegenbracht und sich von seinen Wurzeln abgewandt hatte, verblieb er schließlich einsam zwischen den beiden Kulturen. Das steigerte sein Heimweh und seine Einsamkeit. Trotz<sup>317</sup> seiner seelischen Verbundenheit mit dem französischen Kulturkreis beharrte er stets in seiner Musik auf intensive „chinesische Ingredienzen“. Er sagte: „Beim Schlafen

---

<sup>315</sup> Vgl. Zhao Wenbin, *Landschaft zwischen zwei Kontinenten – über Chen Qigangs Wu Xing*. S. 47 und Wang Shang: *Musikalische Analyse über Wu Xing von Chen Qigang*. Dipl. Arbeit am zentralen Konservatorium Peking, Studienrichtung Musikwissenschaft, April. 2010, Peking, S. 2–7 und S. 52–53

<sup>316</sup> Siehe Bian he und Zhao Liang: *Über Chen Qigang – der einsame Weg*. In: *Voice of Chinese Worldwide*, Peking, 10/ 2001, S. 81

<sup>317</sup> Chen Qigang bekam die französische Staatsangehörigkeit seit 1992.

träume ich „chinesisch“, weil Chinesisch meine Muttersprache ist.“<sup>318</sup> Durch die Einsamkeit fallen ihm aber auch unzählige – bisher unbemerkte – „Kleinigkeiten“ um ihn herum besser auf, welche einem „in China lebenden Chinesen“ unentdeckt blieben. Solche Details hat er so vorsichtig vertont, versteckt und verwahrt, dass er in seiner Musik eine ungewöhnliche und gleichzeitig auch individuelle Schönheit erschaffen hat. Allerdings kann man den Umstand nicht leugnen, dass obwohl Chen Qigang in Frankreich lebt, seine Musik stets chinesisch anmutet.

### Tan Xiaolin: ein musikalischer Dichter

Tan Xiaolin (1911–1948) kann als einer der bedeutendsten und aktivsten chinesischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden. Streng genommen darf Tan Xiaolin nicht zu den Komponisten der Neuen Musik gezählt werden. Sowohl beim Kompositionsstil als auch bezüglich der musikalischen Innovation kann man gewisse Spuren seines Lehrers Paul Hindemith<sup>319</sup> bemerken, wie zum Beispiel sein Stück *Since you Went Away* zeigt:

自君之出矣  
Since you Went Away\*

(独唱) (唐) 张九龄诗

Andante  
mp

自君之出矣，不复理残  
Since, ah you went a way, what grief my mind can

<sup>318</sup> Siehe Bian He, *Über Chen Qigang – der einsame Weg*. S. 81

<sup>319</sup> Paul Hindemith (\* 16. November 1895 in Hanau; † 28. Dezember 1963 in Frankfurt am Main) war ein deutscher Bratschist und bedeutender Komponist der Moderne (Neue Musik). Siehe [http://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Hindemith](http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith), besucht am 31. Juli 2011

机 思 君 如 月 满, 夜 夜 减 清  
sway? I yearn like the moon at full, Am dul - ler day by

辉, 夜 夜 减 清 辉。  
day, dul - - - ler day by day.

※ 这支歌及“别离”曾在美国以英文歌词演唱,有一定影响,特予保留。  
※ 唱英文歌词时,用括号内的音符。

Bsp. 49: Tan Xiaolin: *Since you Went Away*

Nach heutiger Ansicht beinhalten Tans Werke nichts Neues, denn seine Tonsprache basiert großteils auf Hindemiths Harmonielehre<sup>320</sup> und auf dem Einfluss der Spätromantik.<sup>321</sup> Wenn man jedoch seine Musik in seiner Zeit – das heißt vor dem Hintergrund der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – betrachtet, war sie im Vergleich zu anderen chinesischen Musikschaaffenden bereits innovativ und neuartig, da er versuchte, die westliche Tonalität mit chinesischer Pentatonik zu kombinieren, was die Darstellung seiner kompositorisch bevorzugten Technik, das Durchkomponieren der traditionellen chinesischen Poesie, verstärkt.<sup>322</sup>

<sup>320</sup> Laut der Kompositionslehre von Hindemith wird Series von two-voice framework, harmonic fluctuation und tontal centre zusammengestellt. Siehe Paul Hindemith, [http://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Hindemith](http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith), besucht am 31. Juli 2011

<sup>321</sup> Vgl. Dou Manli, *Theoretical and Practical Fusion Between Western and Chinese Music in the Early 20th Century: The Case of Tan Xiaolin's Art Songs*, In: *Musicology in China*, Heft 4/2006, S. 109-113

<sup>322</sup> Vgl. Cai Ruoyu, *On National Traits and Modernity in Tan Xiaolin's Musical Works*, In: *Explorations in Music*, Heft 1/2009, S. 109-112

Der oben angeführte vertonte Text stammt vom Tang-Dichter Zhang Jiuling. Der Inhalt beschreibt ein Familienverhältnis: die Hausfrau sehnt sich nach ihren ausgewanderten Verwandten – eine Trennungs-Tragödie. Dem chinesischen poetischen Metrum, wie dieses rezitiert wird, entsprechend, ändert Tan den Rhythmus in diesem Stück taktweise vom 4/4- über den 3/4- bis zum 5/4-Takt. Als wesentlich gilt in dem Stück, dass die Taktstriche nicht ihre normale Bedeutung und ihren Sinn haben, sondern ausschließlich den musikalischen Sätzen dienen, die aber mit dem Inhalt nicht synchron sind. Das macht seine Musik so vielschichtig, denn die Musik ist nicht der Hintergrund in der Geschichte, sondern sie trägt zum Erzählen der Geschichte bei, mürrisch und ungewollt, als Ausdruck des Schmerzes über die unerwartete Trennung der Hausfrau von ihren Verwandten. Auf der harmonischen Ebene komponiert Tan mittels freitonaler Intervallverhältnisse, um für den Zuhörer eine Art „chinesische Romantik“ zu erzeugen. An Tonleitern verwendet er die modulierte Pentatonik, die mit der Zhi-Tonleiter in G anfängt (Takt 1–3) bis zur Gong-Tonleiter in C am Schluss. Die beginnend mit Takt 9, mit dem dort angeführten „diminuendo“, das sich bis zu Takt 11 erstreckt, in die Melodie einkomponierte Verzerrung führt das Stück allmählich in die emotionale Tiefe.

Diese seine Art des Durchkomponierens repräsentiert die neue Form der Rezitation der traditionellen chinesischen Gedichte. Angesichts der verschiedenen (sinntragenden und damit die Aussage verändernden) Intonationsmöglichkeiten in der chinesischen Sprache und der jeweils damit verbundenen Emotion kann ein Gedicht beim Vortragen verschiedenartig gedeutet werden. Tans Kompositionsstil ist auch eine Art der Wiedergeburt, die wiederum der Komposition selbst zu Gute kommt, indem die alten Kunstwerke neu interpretiert und die traditionellen Gedichtformen musikalisch wiederbelebt werden.<sup>323</sup> Als ein weiteres Beispiel möchte ich hier das Lied *Parting* anführen. In diesem Musikstück wird die Länge der Tonfolgen nach den chinesischen Wörtern bzw. dem Wortwechsel für *Mond, Kamm, ich, dies* und *Liebe* gestaltet (siehe Bsp. 50). Die Harmonien spielen eine unterstützende Rolle, um den Inhalt noch

---

<sup>323</sup> Vgl. Hao Jianhong: *Die Stilistik in Tan Xiaolins Liedern nach Gedichten*, In: *Zeitgenössische Literatur*, Heft 2/2009, S. 149–150

deutlicher illustrieren zu können, verwendet Tan dramatische Intensivierungen und ein großer Tonumfang für die Melodie der Singstimme. So gelingt es ihm beispielsweise, den letzten Satz „But Parting Makes my Heart Full of Dole“ besonders tief sinnig zu gestalten (siehe Bsp. 51).

Moderato (♩ = 80-84) (独唱) 郭沫若诗

残 月 黄 金 梳,  
The moon's a gold—en comb,

我 欲 掇 之 赠 彼 姝。  
Wish to pick it and give to my love.

Bsp. 50: Tan Xiaolin: *Parting*, Ausschnitt aus dem ersten Satz, ohne die Klavierbegleitung

青天 犹 可 上, 生 离 令  
To climb there's yet a way, But part—ing makes

我 情 惆 怅。  
my heart full of dole.

Bsp. 51: Tan Xiaolin: *Parting*, Coda

Bedauerlicherweise hinterließ Tan Xiaolin wegen seines tragisch kurzen Lebens nur wenige Werke.<sup>324</sup> Sein musikalischer Nachlass blieb jedoch in der chinesischen Musikszene unvergessen. Er ist der erste chinesische Komponist, der die westliche moderne Kompositionslehre mit der traditionell-chinesischen verbunden hat. Chinesische Gedichte tragen wesentlich zum Gesamt-Ruhm chinesischer Literatur bei, deshalb hat Tan versucht, die alte Literatur mit der modernen Musiksprache zu verknüpfen und seinem Publikum zu präsentieren. Für die chinesischen Komponisten der Gegenwart hat das eine große Bedeutung, viele Musikwissenschaftler haben sich ausführlich mit seinen wenigen Werken auseinandergesetzt und das Ausmaß seiner Bedeutung erkannt.<sup>325</sup> Sieht man von Kriterien wie „neu“ oder „innovativ“ ab, so hat Tan Xiaolin durch seine Musik auf eine neue chinesische Art des Komponierens hingewiesen, mit der auch eine Vielfalt der traditionellen chinesischen Kultur repräsentiert werden kann. Tans Tod bedauerte Hindemith sehr, und so schrieb er als Verfasser des Vorwortes zu der kurz nach Tans Tod veröffentlichten Liedersammlung:

*China und sogar die Welt hat mit dem Tod von Tan Xiaolin einen äußerst talentierten Komponisten verloren. Ich bewundere sowohl seine virtuose Spieltechnik als auch seine Erforschung chinesischer und westlicher Kompositionstechnik. Seine Mühe führte in vielen seiner Werke zu einem hohen musikalischen und künstlerischen Niveau[...]. Er reiste wie ein Diplomat zwischen beiden Kulturen hin und her und versuchte stets, durch Musik eine Brücke zwischen ihnen zu bilden [...]. Sein Gedankengut stirbt jedoch nie, dieses wird in der chinesischen Musikentwicklung weiterleuchten.<sup>326</sup>*

---

<sup>324</sup> Tan Xiaolin starb an Lungenkrebs.

<sup>325</sup> Vgl. Qian Renping: *Erinnerung im Wind*. In: On New Music. Hrsg. von Qian Renping. Verlag Shanghai Conservatory of Music, 2. Auflage, 2007, S. 256

<sup>326</sup> Siehe Vorwort von Tan Xiaolin, *Liedersammlung von Tan Xiaolin*. Übersetzt von Yang Yushi, 7. Nov. 1948

## Guo Wenjing: der anmaßende Künstler aus dem steilen Gebirge

Der Musikwissenschaftler Qian Renping hat eine interessante Theorie darüber aufgestellt, wie ein Künstler zu einem bedeutenden werden kann.<sup>327</sup> Renping sammelte weltweit historische Daten zu Künstlerbiografien und verglich sie. Aus dieser Zusammenschau konnte er drei sogenannte „extremen Zustände“ – also die wichtigsten objektiven Faktoren – herauslesen, die ein erfolgreicher Künstler oder eine Künstlergruppe braucht, um Bedeutung zu erlangen. Das erste „Extrem“ steht für eine sehr ungünstige Klimalage, wie etwa eine ganzjährige Schneedecke, wie man diese beispielsweise in Sibirien/Russland vorfindet. Anscheinend steigt, folgt man Renpings Forschungen, durch das unwirtliche Klima das Bedürfnis nach künstlerischem Schaffen. Das zweite Extrem, ist „Gemütlichkeit“, also eine gesellschaftliche Stabilität, die für die Kunst offenbar notwendig ist. Als Beispiel führt er hier unter anderen das Frankreich der Barockzeit an. Qian Renping denkt, dass Musik beziehungsweise Kunst in dieser Zeit sehr gute „Produktionsbedingungen“ hatten. Das dritte Extrem ist eine außergewöhnlich besorgniserregende politische Lage, wie sie beispielsweise in Europa während der Weltkriegszeiten vorherrschte, in der die Existenzangst die Künstler scheinbar leichter und öfter zu künstlerisch-produktivem Schaffen anregte. Qians „Theorie“ kann freilich auch als eine unwissenschaftliche Arbeit und daher als Klatsch- und Tratsch-Geschichte eingestuft werden, deswegen möchte ich auf diese wissenschaftlich auch nicht weiter eingehen. Wenn man mit einem Augenzwinkern doch ein Körnchen Wahrheit darin finden möchte, dann resultiert die Wurzel für das kreative und kompositorische Geschick von Guo Wenjing wohl aus der ersten Kategorie: die schlechte Klimalage.

Guo Wenjing<sup>328</sup> ist der einzige Komponist der „77er Klasse“, der im Vergleich zu Tan Dun, Qü Xiaosong etc. nicht im Westen gelebt hat, dies hat aber keinesfalls seinen weltweiten künstlerischen Erfolg gestört.<sup>329</sup> Thematisch sind seine Kompositionen oft mit seiner Heimatstadt – Sichuan, eine Stadt, die in einer sehr rauen geografischen Lage, in

---

<sup>327</sup> Vgl. Qian Renping: *On New Music*. S. 144

<sup>328</sup> Guo Wenjing, 1956 in Sichuan geboren und auch dort aufgewachsen, ist ein chinesischer Komponist und Professor am Zentral-Konservatorium in Peking.

<sup>329</sup> Vgl. Yang Hua: *Studie über die regionalen Klangfarben und Materialien in Guo Wenjings Werken*. In: *Explorations in Music*, Heft 1/2006, S. 15-18. Hier zitiert: S. 15

einem von Gebirgen und steilen Felswänden umgebenen Becken im Herzen Chinas angesiedelt ist<sup>330</sup> – verbunden. Guo selbst fasst seine Werke mit vier Schlagwörtern zusammen: „Berg“, „Gott“, „Oper“ und „Legende“, wobei sich jedes dieser Wörter auf die reichhaltige Geschichte seiner Heimat bezieht und er viele dieser „Geschichten“ mittels seiner Kompositionen erzählt.<sup>331</sup>

In seiner Musik zeigt Guo seine Zuneigung zum Gebirge ganz offen: *Prelude for Piano – The Gorges on the Yangze* (1979), *String Quartet – The River of Sichuan* (1981), *Choral Symphony Shu Dao Nan* (1987), *Riyue Mountain for Chinese Orchestra* (2002) sind hier beispielsweise zu nennen. Kompositionstechnisch sind in seinen Werken nicht viele Einflüsse des Westens bemerkbar, er versucht stets, die traditionelle chinesische kompositorische Darstellungsweise zu erneuern und so seine eigene „neue traditionelle Sprache“ zu erschaffen, wie dies an dem im Jahr 1982 komponierten Stück *Rhapsody „BA“*, Op. 8, gut erkennbar ist (siehe Bsp. 52).

The image displays a musical score for the piece 'Rhapsody "BA"'. It consists of four staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a complex, rhythmic melody and the left hand providing a harmonic accompaniment. The bottom two staves are for the violin, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sf' (sforzando).

<sup>330</sup> Siehe <http://de.wikipedia.org/wiki/Sichuan>, besucht am 1. August 2011

<sup>331</sup> Vgl. Liu Yunyan: *Kritik über das Violinkonzert, Tuyun' von Guo Wenjing*. In: *Journal of the Central Conservatory of Music*, Heft 4/2004, S. 43-53. Hier zitiert: S. 43.



Bsp. 52: Guo Wenjing: Ausschnitt aus *Ba*, 1. Satz

Der Name *Ba* bezeichnet ein untergegangenes antikes Königreich Chinas, welches sich ungefähr im Gebiet des heutigen Sichuan befindet. Guo verwendet diese Bezeichnung als Titel seines Stückes, das von den damaligen Ba-Völkern erzählt, die in gewisser Weise seine eigenen Vorfahren gewesen sind und als offene, ehrliche und sorgenlose Charaktere gelten und die er auch so beschreibt.<sup>332</sup> Das Stück fängt mit einem monologartigen langen Cello-Ton an, ruhig und meditativ. Es führt den Zuhörer in die mystischen Gebirge und Urwälder des Königreichs Ba. Langsam fügt sich die Klavierstimme als Begleitung hinzu. Mit ihren schlichten Tonkombinationen symbolisiert sie eine Erinnerung an die damaligen Urformen der Gebirge. Das ganze Stück besteht aus einem Thema und seinen Variationen, wobei das Thema wiederum aus zwei Hauptmotiven besteht. Eines ist das Motiv der „Alten sechs Takte“ (chin. 老六板), das andere das Motiv des Bergliedes (siehe Bsp. 53).<sup>333</sup> Beide Motive sind stark mit alten chinesischen Musikelementen verbunden, die die regionalen Charaktere, die im Stück vorkommen, symbolisieren. Die Variationen werden durch die jeweiligen unterschiedlichen Kombinationen der Instrumente beziehungsweise durch Weiterführung und Entwicklung musikalisch

<sup>332</sup> Vgl. Chen Daming: *Über „Ba“ für Cello und Klavier von Guo Wenjing*. In: Jiaoxiang-Journal of the Xi'an Conservatory of Music, Heft 2/1995, S. 50-52. Hier zitiert: S. 50

<sup>333</sup> Vgl. Chen Daming, *Über „Ba“ für Cello und Klavier von Guo Wenjing*. S. 51

umgesetzt. So gelingt es dem Komponisten, das eigentlich schlichte Musikrepertoire der damaligen Zeiten Chinas wiederzubeleben. In dem Stück geht es nicht um innovative Spieltechnik oder um besondere Kombinationen innerhalb der Klangfarben, sondern darum, durch solche „einfache“ Formen zu den musikalischen Inhalten – also zum Ursprung der Bergbewohner – vorzudringen oder, vielleicht besser: dahin zurückzufinden. Die Art der Variationen ergibt sich nicht nur im Sinne des traditionellen Verfahrens „Intro-Thema-Variation“, sondern auch durch verschiedene Tonarten, die einen Kontrast zueinander aufbauen. Die Variation beider Motive wird überlagert und dennoch entsteht dazwischen eine Verknüpfung, die die Gesamtheit der musikalischen Facetten in ein Ganzes überführt. Solche freigestaltete Variationen entsprechen dem chinesischen musikalischen Spielmodus, bei dem sich aus einem einfachen Motiv tausende Möglichkeiten entfalten können. Entgegen der abendländischen „modernen kompositorischen Innovation“ erschafft Guo hier eine neue Form beziehungsweise eine neue Musiksprache, die starke Bezüge zur chinesischen Tradition aufweist und intensiv von seiner intuitiven Beziehung zu seiner Bergheimat geprägt ist.



Bsp. 53: links: das Motiv „Lao Liuban“, rechts: das „Berg-Lied“

Das ebenfalls von seiner Bergheimat inspirierte Stück *Chou Kong Shan, Konzert für chinesische Bambusflöte und Orchester*, Op.18, Nr. 2 weist ebenso diese traditionsbezogene Musiksprache auf. Das Hauptinstrument, eine chinesische Bambusflöte, hat hier die führende Rolle inne, sie repräsentiert die Eigenschaften der Gebirge (siehe Bsp. 54).

The image shows a musical score for an orchestral work. The top staff is for the Chinese bamboo flute (Zd.), which has a melodic line with glissandos and a ritardando. Below it are staves for Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The flute part is marked with 'gliss.', 'rit.', and 'p'. The orchestra parts are marked with 'ppp' and 'div. arco'. The tempo is 'Adagio' with a quarter note equal to 60 beats per minute.

Bsp. 54: Ausschnitt aus *Chou Kong Shan*, *Konzert für chinesische Bambusflöte und Orchester*

Dieses Orchesterwerk gliedert sich in drei Sätze, den Inhalt übernahm Guo vom chinesischen Dichter Li Bai aus dem Werk *Shu Dao Nan* („Der schwer zu überschreitende Pass Shu“<sup>334</sup>), mittels seiner musikalischen Sprache illustriert er in seinem Musikstück die in dem Gedicht besungene Steilheit des Berges namens Chou kong. In dem Stück wird eine Dizi, eine traditionelle chinesische Bambusflöte, eingesetzt, wobei der Part spieltechnisch sehr anspruchsvoll gestaltet ist, vom Komponisten vorgeschriebene Techniken wie beispielsweise Flatterzunge, Zirkel-Atem-Technik<sup>335</sup> oder mikrotonale Verzerrungen stellen hohe Anforderungen an den ausführenden Musiker (siehe Bsp. 55).

<sup>334</sup> Chin.: 蜀道难, das von Guo zitierte Gedicht: „Wailing about old trees so bent, but sad – voiced birds I hear. [...] „Hark! How the goatsucker’s moan sobs to the moon by night”; “Thousands can never shock, this pass, if one derends”; “Shun the fierce tiger at dawn! At eve from serpents flee!”; Teeth – gnashing, blood – sucking slayers! The people in masses fall.“ Siehe Dr. Luo Wenli: *Introduktion von Chou Kong Shan*. In: *Patitur* „Chou Kong Shan“, übersetzt von Dr. Cai Liangyu, S. 108–110

<sup>335</sup> Die Zirkel-Atem-Technik bezeichnet eine Spieltechnik, bei der der Musiker zwischen einem oder mehreren langen Sätzen ohne gekennzeichnete Atemanweisungen durchspielen soll. Das bedeutet, dass man während des Spiels unmerklich atmet, damit die gesamte Satzstruktur nicht durch ungewollte Atemzäsuren zerteilt wird.

100  
Cadenza

L

Arp. I

Zd

Zd

Lento poi accel. (弱、慢起)

Bsp. 55: Guo Wenjing: Ausschnitt aus *Chou Kong Shan*, Kadenz der Bambusflöte

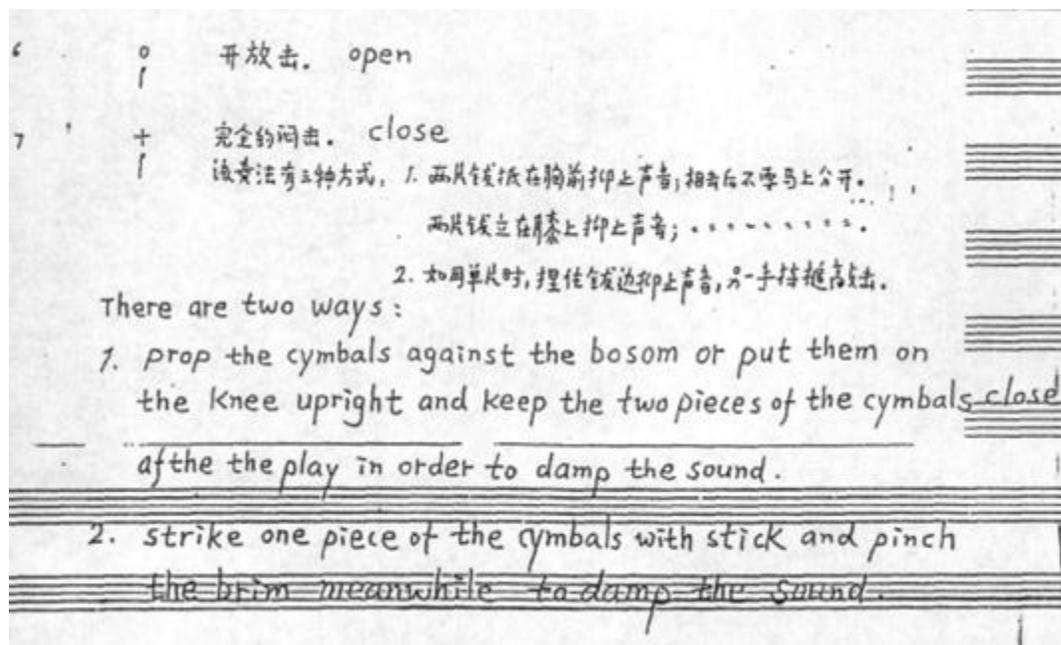
1995 komponierte er das Ensemblestück *Xi* für drei Bo-Schlagwerke und Stimme. Bo (siehe Abb. 4) ist ein chinesisches Schlaginstrument, mit welchem man keine unterschiedlichen Tonhöhen spielen kann und das eine relativ eintönige Klangfarbe aufweist. Über seine ursprüngliche Motivation zu diesem Stück sagt Guo: *Mir wird schon vom Aufstellen von tausenden Schlaginstrumenten auf der Bühne fad, dieses Mal nehme ich nur ein Schlaginstrument und versuche daraus hunderte Klangfarben zu erzeugen.*<sup>336</sup>



Abbild 4: Bo

<sup>336</sup> Siehe Huangpo Qingling: *Interview: Musikalische Analyse zu Xi für drei Bo-Schlagwerke und Stimme*, Dipl. Arbeit für Musikwissenschaft am Tianjin Konservatorium, 18. Nov. 2009, S. 1

Xi bedeutet auf Chinesisch sowohl das Spielen im üblichen Sinn als auch die Performance-Art, wie sie beim traditionellen chinesischen Theater oder der Oper zu finden ist. Das Thema Xi wird in dem Stück einerseits theatralisch durch die Instrumente und die menschliche Stimme, andererseits auch durch ihr „spielerisches“ musikalisches Temperament dargestellt.<sup>337</sup> Guo hat viele neue Spieltechniken, die sich durch verschiedene Griff- und Haltepositionen des Instrumentes ergeben (siehe Bsp. 56), und von Lautstärke-Variationen, die mit Spielanweisungen genau festgehalten sind, gefunden (siehe Bsp. 57). Bei der Klangerzeugung versucht er mit oder ohne Schlägel, gedämpftem oder hellem Schlag, drehender oder vibrierender Reibung etc. neue Klänge zu finden und so ein spielerisch-traditionelles, chinesisches Theater aufzuführen. Die menschliche Stimme dient ihm schließlich dazu, die Charakteristiken der Pekingoper zu imitieren und einen Ablauf der erzählten Geschichte ohne eigentliches Drehbuch musikalisch umzusetzen.



Bsp. 56: Spielanweisungen und Angaben zu den Spielpositionen

<sup>337</sup> Vgl. Lou Wenli: *Extremsportarten: Zwischen Intelligenz und Kunst, über Xi für drei Perkussions-Instrumente von Guo Wenjing*, In: *People Music*, Heft 5/2009, S. 15–17

		软槌 use soft stick	
		半硬半软的槌 use the stick between soft and hard.	
		硬槌 use hard stick.	
		用槌尾敲击 use the end of the stick.	
		双手一正一反地持槌。这种情况时，用 $\uparrow$ $\downarrow$ 等带箭头的符号表示用槌尾击。Hold a stick in the normal way and the another one in the reversed way (see the 34th item). The notes ( $\uparrow$ $\downarrow$ ) only indicate the reversed stick.	

Bsp. 57: Anweisung für die Handhabung der Schlägel

Incomplete close. Prop the cymbals against the bosom lightly, so the sound is damped less.

① 不完全的闭。演奏时，让钹轻轻按在胸前，用另一侧的边缘相击，从而使声音受到一些抑止；但余音仍有，不过变得柔和了。

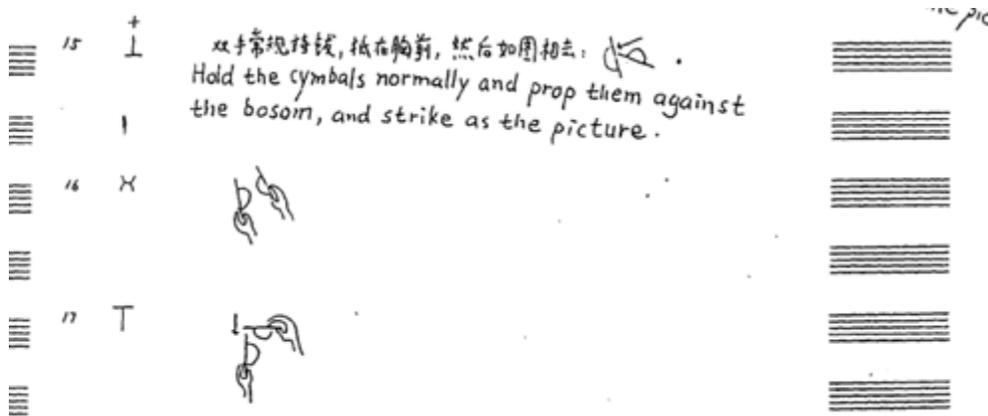
② Hold one piece of the cymbals facing up and the another ~~facing down~~. 一片钹向上，一片钹向下，相击后，提着手轻轻按下片，使震动出声的效果。And after clapping, touch them lightly in order to make the tremolo.

③ 两片钹合拢，转动摩擦出声。Close the cymbals and rub them circularly.

④ 两片钹合拢，平磨出声。Close the cymbals and rub them straight.

⑤ Rub the internal circle of the lower one of cymbals with the brim of the upper one. 拿稳下片钹不动，上片用边缘磨下片圆心出声。

⑥ strike the internal circle of the lower one with the brim of the upper one. 一手正带钹圆心向上，拿稳不动，另一手如同持钹 , back and forth. Hold the upper one as the picture. 然后用边缘来回高次击另一片的圆心内侧。



Bsp. 58: Spielanweisungen zu den Spielarten

In seiner Musik verspürt man keinesfalls die zurückhaltende Mentalität, wie sie für die chinesische Lehre des Konfuzius typisch wäre – ganz im Gegenteil: man empfindet eine enorme, mächtige oder gar „unkontrollierte“ Kraft und offene, nicht zögerliche, sondern direkte Charaktere – wie sie eben bei den Bergbewohnern oft zu finden sind.

1994 komponiert er sein Theaterstück *A Madman's Diary*. Das Libretto dazu stammt von Lu Xun<sup>338</sup>, einem bedeutenden chinesischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts und es beschreibt den damaligen feudalistischen Status Chinas. Lu Xun verwendet den Kanibalismus als Analogie, um die Brutalität der damaligen Gesellschaft deutlich zu machen.<sup>339</sup> Um die theatralische Dramaturgie der chinesischen Literatur exakt wiederzugeben, beharrt Guo selbst bei Aufführungen im Ausland darauf, dass das Stück in chinesischer Sprache dargeboten werden muss. Dabei berücksichtigt er kompositorisch die Komplexität der chinesischen Sprache, und verteilt bei der musikalischen Umsetzung des Textes ein chinesisches Wort wie zum Beispiel „Yao“ (chin. 咬, beißen) auf vier

<sup>338</sup> Lu Xun (chin. 鲁迅, eigentlich chin. 周樹人 Zhōu Shùrén; geb. 1881 in Shaoxing; ges. 1936 in Shanghai) war ein chinesischer Schriftsteller und Intellektueller der von der Beida (Peking-Universität) ausgehenden Bewegung des Vierten Mai, der sich mit anderen Intellektuellen an der Baihua-Bewegung beteiligte, einer Reformbewegung für literarisches Genre und Stil. Siehe [http://de.wikipedia.org/wiki/Lu\\_Xun](http://de.wikipedia.org/wiki/Lu_Xun), besucht am 3. Aug. 2011

<sup>339</sup> Vgl. Lu Xun: *A Madman's Diary*, In: *Selected Stories of Lu Hsun*, Verlag, Foreign Languages Press, Peking, 1972, Volltext Siehe *Marxists Internet Archive*: <http://www.marxists.org/archive/lu-xun/1918/04/x01.htm>, besucht am 2. Aug. 2011

Silben [i] - [a] - [ao] - [ou].<sup>340</sup> Hiermit verlangt er nicht nur die Korrektheit der Artikulation, sondern er möchte damit die in der Original-Literatur beschriebene Brutalität und den Schrecken musikalisch noch mehr betonen. Auch die Textstellen „Chi Ren“ (chin. 吃人, Mensch essen“), „Hei Qiqi“ (chin. 黑漆漆, dunkelste) und diverse Formen für Schreie“, „A, Yia, ja“ (chin. 啊, 咦, 呀)etc. sind hier anzuführen.

Das ganze Stück ist zum Großteil atonal geschrieben, indem Guo die chinesische Pentatonik als versteckte Tonalität durch die Atonalität überlagert und damit quasi zu- oder verdeckt. Gesänge werden zum Teil gesungen, zum Teil als Sprechgesang eingesetzt. Aus Gründen des literarischen Inhaltes verläuft der Handlungsplot vom Aufbau bis zur Erlangung des Höhepunktes ziemlich straff – häufig wird der Zuschauer mit unerwarteten schrecklichen Wendungen konfrontiert, die die Dramaturgie in dem Stück noch erhöhen.

Einen derartigen „Konflikt“ in seiner Performance findet man in vielen seiner Werke. Guo selbst sieht sich, wie er selbst sagt, als „gespaltene Persönlichkeit“:

*Ich besitze ja eine „gespaltene Persönlichkeit“. Ich verlange von mir in der Musik höchste Genauigkeit, sowohl beim Komponieren als auch bei der Probe, außerhalb des Schaffens sind mir alle Dinge egal, ich bin so schrecklich vergesslich und vernachlässige alle Sachen außerhalb der Musik.*<sup>341</sup>

Guo kritisiert die Nachahmung seines Stils mit den durchaus heftigen Worten: „Scheiße, das ist doch mein ‚Copyright‘, wieso kopieren die das alles von mir?“ Und er bewertet die so genannte „5. Generation“ der Komponisten als Unsinn und beschreibt sich selbst als „sowieso ein Genie“ oder als ein „Bandit mit intellektuellem Anspruch“.<sup>342</sup> Er will nicht das Standard-Abbild eines „üblichen Komponisten“ chinesischer Konventionen sein,

---

<sup>340</sup> Vgl. An Luxin, *Führt zu der Spitze des Theaters, über Guo Wenjings Ensemble-Theater A Madman's Diary*, In: People's Music, Heft 1/2004, S. 20-24. Hier zitiert: S. 21

<sup>341</sup> Vgl. Xiao Yi: *Der „arrogante“ Guo Wenjing*. In: MING (Attitude), Heft 3/2007, S. 50-53. Hier zitiert: S. 51

<sup>342</sup> Vgl. Guo Wenjing: *Hör dir doch die Musik an und halt die Klappe. Interview mit Liu Suola*. In: *Geräusche*. Hrsg. von Guo Wenjing, Verlag People's Music, Peking, 2009, S. 114–199; Xiao Yi: *Der „arrogante“ Guo Wenjing*. S. 50–53

auch seine Musik soll das nicht. Es ist sein Charakter, der die Musik steuert, und seine Musik reflektiert wiederum seinen Charakter. So zeigt sich die Kunstwelt von Guo Wenjing. Der Titel dieses Aufsatzes ist mit *Der anmaßende Künstler* keinesfalls negativ gemeint, es bezeichnet ausschließlich sein überzeugtes Ego und die in seiner Musik dargestellte Ausstrahlung von Stolz und Selbstbewusstsein.

### **Chou Wen-Chung: der musikalische Kalligraf**

Chou Wen-Chung<sup>343</sup> gehört zu den chinesischen Komponisten, die als erste in der westlichen Kunstszene aktiv wurden. Er wurde 1923 geboren, seine Weiterausbildung am New England Conservatory of Music begann er bereits im Jahr 1946. Gemäß der Beschreibung des Musikwissenschaftlers Nicolas Slonimsky lässt sich über Chous Stilistik Folgendes anmerken: „Chou Wen-Chung ist vielleicht der erste chinesische Komponist, der die chinesischen ‚melorhythms‘<sup>344</sup> mit Hilfe von westlicher Musiksprache interpretiert.“<sup>345</sup> Chou ist aber nicht nur Komponist, sondern auch Musikwissenschaftler und ein chinesischer Kalligraf. Besonders bemerkenswert ist, dass er nicht ausschließlich an seinem eigenen Kunstschaffen arbeitet, sondern er wendet auch einen großen Teil seiner Tätigkeit dafür auf, für chinesische traditionelle Kultur einzutreten, wie er auch selbst sagt:

*“As an artist I find the ancient Chinese tradition of wenren (men of the arts) irresistible. It regards composing or any other creative medium as an integral part of the arts – the ultimate expression of the oneness between the human spirit and nature. In qinqu (music*

---

<sup>343</sup> Chou Wen-Chung (chin. 周文中, geb. 29. Juni 1923 in Chefoo), ein chinesischer Komponist mit US-Staatsangehörigkeit. Er studierte 1946 zunächst an der Yale University Architektur und dann Komposition am New England Conservatory of Music. 1949 traf er Edgard Varèse, dessen Freund und Schüler er wurde. 1982 wurde er Mitglied der American Academy of Arts and Letters, 1984 Kompositionsprofessor an der Columbia University. Siehe *Wikipedia*: URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Wen-chung\\_Chou](http://de.wikipedia.org/wiki/Wen-chung_Chou), besucht am 9. September 2012

<sup>344</sup> „Melorhythms“ ist ein von Nicolas Slonimsky definierter Terminus. Melorhythms finden sich häufig in der chinesischen Volksmusik, die auf freien Rhythmen basiert und in der das rhythmische Geschehen von der Melodie abhängt beziehungsweise gesteuert wird.

<sup>345</sup> Siehe Nikolai Leonidowitsch Slonimski (= Nicolas Slonimsky): *Zhou Wenzhong, seine Persönlichkeit und Musik*. Übersetzt von Zhu Jian. In: *Magazin Yi Yuan*. Heft 2/1996, S. 54–59. Hier zitiert: S. 54

*for the zither), as in caoshu (cursive calligraphy), dotting lines, accentuating turns, fluctuating density and modulating texture join to reveal mind in equilibrium – in knowledge, discipline, aspirations, and intuition.*<sup>346</sup>

Im überwiegenden Teil seiner Musikstücke zeigt er seine Präferenz für die traditionelle chinesische Kunst ganz deutlich. Er setzt sie quasi in einen Rahmen, gebildet aus dem, was er im Westen bezüglich des Komponierens gelernt hat, hinein – es ergibt sich also eine Wechselwirkung von westlicher Kompositionslehre und deren ästhetischer „Übersetzung“, welche er von anderen Kunstformen wie der chinesischen Poesie, der Kalligrafie, der Tuschkmalerei oder der I-Jing-Theorie übernimmt, in seiner Musik. Daraus bildet sich letztendlich seine individuelle Stilistik. Trotz der künstlerischen Vielfalt, die sich in seinen zahlreichen Werken zeigt, ist stets diese Mischung aus westlicher „Moderne“ und chinesischem „Traditionellen“ erkennbar. Er selbst schreibt über seinen Kompositionsstil:

*Wie ein chinesischer Kalligraf oder ein Pinsel-Maler bin ich stets der Meinung, dass alle meine Techniken aus von Tag zu Tag herangewachsener ästhetischer Betrachtung stammen. Es ist ein sich automatisch ergebendes, nicht aufgezwungenes Resultat, welches sich mit den Gedankengängen des Konfuzius „zufällig“ vereint. Musik besteht aus Emotion, die Musik ist eine von vielen Darstellungsformen dafür. Melodie und Rhythmik beteiligen sich an der Erscheinungsform der Musik. [...] Die Großartigkeit der Musik hängt nicht von der Vollständigkeit der Kunst ab, sondern von einer Art Erwerb aus seelischen Ebenen.*<sup>347</sup>

Von seinen frühen Werken an bis zu seinen aktuellen Stücken verknüpft er stets seine „seelische Ebene“ eng mit seinen chinesischen Wurzeln – also mit der chinesischen traditionellen Kunst. Er selbst kommentiert seine frühen Werke in der Art: „Meine früheren Werke basierten auf chinesischer traditioneller Musik und vor allem auf

---

<sup>346</sup> Siehe *Homepage von Chou Wenchong*, URL: <http://www.chouwenchong.org/biography/>, besucht am 22. Oktober 2012

<sup>347</sup> Siehe Slonimski Nikolai Leonidowitsch: *Zhou Wenzhong, seine Persönlichkeit und Musik*, S. 55

chinesischer Volksmusik, die Prinzipien derartiger Musik folgen der Wiederherstellung des „Eigenen“ der jeweiligen Gegenstände wie der eigenen Farbe, dem eigenen Status sowie den eigenen Emotionen. Es gibt keine sonstigen Komponenten, die nicht zu ihrem Eigenen gehören.<sup>348</sup> Als Beispiel ist sein Stück *Landscape* (1946) zu nennen. Es stellt völlig seine eigene Haltung zu und Auffassung von chinesischer Musik dar, zum Klingen gebracht mit den Mitteln westlicher Instrumentierung. Man mag seine Musik als eine ähnlich erfolgreiche Mischung wie die Debussys bezeichnen, jedoch ist sie melodisch feiner nach den Melodiezügen der chinesischen Volksmusik gestaltet und setzt harmonisch Quinten oder Quarten gerne die kleine Sekunde kontrastierend gegenüber (siehe Notenbeispiel 59).

<sup>348</sup> Siehe Tang Yongbao: *Zhou Wenzhong und seine Reproduktion der chinesischen Kunst: Theorie und Praxis*. In: *Music Arts*. Heft 3/2003, S. 16–23. Hier zitiert: S. 17



Das im Jahr 1956 komponierte Stück *And the Fallen Petals* stellt den Beginn der nächsten Phase in Chous kompositorischer Entwicklung dar. Dem Stück zu Grunde liegt ein Gedicht von Meng Hao-Jan (689–740)<sup>351</sup>, der Komponist wählt hier für den Melodieverlauf aber anstatt der früher von ihm präferierten Quint- und Quartharmonien häufig die große und kleine Septime sowie Oktaven, anstelle eines einheitlichen Metrums arbeitet er mit verschiedenen Taktangaben, melodisch verwendet er statt einer Dur-/Moll-Tonalität und einer Pentatonik das Prinzip der freien Tonalität, um so eine neue musikalische Dimension zu erschließen. 1960 bezeichnete der deutsche Musikkritiker und Musikwissenschaftler Hans Heinz Stuckenschmidt anlässlich einer Aufführung eines Werkes von Chou durch die Berliner Philharmoniker den Komponisten als einen „musikalischen Kalligrafen“. Stuckenschmidt meinte damit, dass Chous Musik vergleichbar ist mit einem Pinsel, der eine traditionelle chinesische Kalligrafie zu Papier bringt, und, dass Chous orchestrale kompositorische Weise untrennbar mit der chinesischen Tradition verknüpft und verbunden ist (siehe Notenbeispiel 60).<sup>352</sup>

The image shows a handwritten musical score for an orchestral piece. The tempo is marked 'LONTANO' and 'MENO MOSSO VIGOROSO QUASI BARBARO'. The time signature is 2/4. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves for woodwinds and strings. The notation is dense and expressive, with many slurs and accents. The piece is identified as 'And the Fallen Petals' by Zhou Enlai.

<sup>351</sup> Chin.: 夜来风雨声，花落知多少。Übersetzung: All through the night, And the fallen petals, Such noise of wind and rain, Who knows how many!

<sup>352</sup> Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt: *Und die gefallenden Blütenblätter*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. Juni 1960, S. 3 f.

Bsp. 60: Chou Wencong: Ausschnitt aus *And the Fallen Petals*

Seit 1989 versucht Chou, seine Kompositionen ganz bewusst mit Kalligrafie zu kombinieren, und zwar möchte er seine Werke nicht nur symbolisch mit der kalligrafischen Kunst verknüpfen, sondern er beginnt, die exakte kalligrafische Handhabung, so wie sie in der chinesischen Kalligrafie-Kunst üblich ist, in seiner Musik ein- beziehungsweise umzusetzen.<sup>353</sup> Es bezieht sich dabei auf die Geschwindigkeit beim Kalligrafieren, wie schnell oder wie langsam man den schreibenden/malenden Pinsel bewegt, sowie auf den Einsatz der Kraft, mit der der Pinselstrich ausgeführt wird. Daraus ergibt sich in der musikalischen Umsetzung, wo und wie man an welcher Stelle betonen

<sup>353</sup> Vgl. Yayoi Uno Everett: *Interview mit Chou Wenzhong vom 13. Jänner 2006*. In: *China and the West – The Birth of a New Music*. Hrsg. von Edward Green, übersetzt ins Chinesische von Wang Tingting. Verlag Shanghai Conservatory: Shanghai 2009, S. 86

soll, etc. In dieser Art hat Chou einige Werke wie beispielsweise *Windswept Peaks* (1990), *String Quartet No. 1 „Clouds“* (1996) oder *String Quartet No. 2 „Streams“* (2003) und andere komponiert. Das unten stehende Beispiel zu *Windswept Peaks* (chin. 山涛, shantao, siehe Abb. 5) zeigt, wie er das Radikal<sup>354</sup> für „Wasser“ (Bsp. 61, rechts) in seine Musik um- oder besser hineingesetzt hat:



Calligraphy by Chou.

Abb. 5: Kalligrafie von Chou Wenzhong: *Windswept Peaks*<sup>355</sup>

Energetic and expansive  $\text{♩} = 84$

Bsp. 61: links Ausschnitt aus *Windswept Peaks*, Takt 1–3, rechts neben den Noten das Radikal für ‚Wasser‘ 氵, vgl. mit dem 2. Zeichen in Abb. 5.

Die Schreibweise in der traditionellen chinesischen Kalligrafie erfolgt bei einem chinesischen Zeichen (od. Wort) von oben nach unten, insofern kann man daraus den musikalischen Ablauf für das oben gezeigte Beispiel ableiten: Erster Takt: die zwei langen Töne mit dem Vorschlag bilden ein Motiv, und dieses wird im zweiten Takt vom

<sup>354</sup> Unter einem ‚Radikal‘ versteht man eine Grundkomponente eines chinesischen Schriftzeichens, wobei jedes chinesische Schriftzeichen genau ein Radikal aufweist.

<sup>355</sup> Siehe Homepage von Chouwenzhong, URL:

[http://www.chouwenchung.org/works/1990\\_windswept\\_peaks.php](http://www.chouwenchung.org/works/1990_windswept_peaks.php), besucht am 15. September 2011

Violoncello imitiert, wobei das erste Motiv und die zweite diminuierte Abkürzung den oberen zwei schräg nach rechts unten geschriebenen Strichen entsprechen – der erste Strich ist der Beginn des Radikals, er muss mit Kraft und betont geschrieben werden; der zweite untere Strich ist relativ gesehen weniger wichtig im Vergleich mit dem ersten. Der dritte Strich wird von der zweiten Hälfte des zweiten Takts bis zum Ende des dritten Takts dargestellt mit dem großen Sprung und dem damit verbundenen dynamischen Wechsel.<sup>356</sup>

Bsp. 62: Ausschnitt aus dem *String Quartet No. 2 „Streams“*, dritter Satz, T. 60–62: der Schlussakkord entspricht dem Schluss-Strich des Zeichens 涛 Tao, der mit dem Pfeil gekennzeichnet ist.

Das Beispiel 62, *String Quartet No. 2 „Streams“* zeigt das Ende des komplizierten Zeichens 涛 Tao in der Art und Abfolge, in der es geschrieben wird. Abgesehen von diesem Strich wird der ganze restliche Teil des Zeichens in einem Zug ohne Unterbrechung geschrieben, deshalb wird der Strich unten rechts bestätigt und abschließend betont. In seinem Stück versucht Chou, diese Äußerung am Schluss eines schier endlos scheinenden kanonischen Satzes mit einer Atempause darzustellen, die nach dem „molto“ und vor dem Arpeggio, dem die Anweisung „Arpeggiate slowly“ beigefügt wird, eingefügt wird.<sup>357</sup> Diese für Streichinstrumente eher untypisch gebrauchte Atempause verschafft indirekt eine kurze Unterbrechung, welche die

<sup>356</sup> Vgl. Yayoi Uno Everett: *Calligraphy and Musical Gestures in the late Works of Chou Wen-Chung*. In: *China and the West. The Birth of a New Music*. Hrsg. v. Edward Green, übersetzt ins Chinesische v. Wang Tingting. Verlag Shanghai Conservatory: Shanghai 2009, S. 84–100. Hier zitiert: S. 96

<sup>357</sup> Siehe Kenneth Kwan: *Compositional design in recent works of Chou Wen-Chung*. Dissertation an der State University of New York, Buffalo: 1996, S. 44–49

Dramatik am Ende des Kanon-Satzes enorm steigert. Bei der Aufführung hat sie auf den Zuhörer zusätzlich die Wirkung, dass die Aufmerksamkeit und die Erwartung, was darauf folgt, was nach dieser kleinen Pause passieren wird, erhöht wird.

Sowohl kompositionstechnisch als auch den Ausdruck betreffend beachtet Chou jedes Detail, die feinste Bearbeitung jeden Tones sowie die melodische Bewegung je nach An- und Entspannung, genauso wie in seiner kalligrafischen Kunst. Die Umsetzung von Kalligrafie in Musik ist hier keinesfalls eine mechanische „Übersetzung“, sondern die Töne seiner Komposition ersetzen den kalligrafischen Pinsel, der die Geschichte der geschriebenen kalligrafischen Zeichen nun im Rahmen in der musikalischen Bewegung erzählt. Die von Chou eingesetzten musikalischen Elemente beziehungsweise die angewandte kompositorische Technik stammen zwar überwiegend aus dem Westen, jedoch steckt schon hinter jeder kleinsten Betonung der Bezug zur Handhabung und Pinselführung der Kalligrafie, um die im Hintergrund verborgene chinesische Tradition und Kultur ins Werk einzubinden. Sobald dieser Hintergrund des kalligrafischen Prinzips durch Chous Musik in der Aufführung akustisch dargestellt wird, wandelt sich die Ästhetik, perspektivisch gesehen, von einer stationären zu einer bewegenden um. Die zur Ausführung der Kalligrafie nötige Kraft, die Stabilität und Instabilität, die Stille und Bewegung werden hier durch die Musik charakterisiert. Obwohl diese Umsetzung vom Zuhörer, ohne dass dieser über Kenntnisse dieser Hintergrundgeschichte und der chinesischen Pinsel-Kalligrafie verfügt, nicht bewusst wahrgenommen wird, ist doch die von Chou mit und in seiner Musik erzeugte Hörbarkeit derselben einzigartig.

### **Chen Yi: Frau, Musik, China**

*Die vereinzelteten Forschungen zum Thema „Frau und Musik“ hatten lange ihre Aufgabe lediglich darin gesehen, zu zeigen, dass „musikalisch schöpferische Frauen [...] nicht so selten [sind], wie man allgemein irrtümlicherweise annimmt“ (Kruhm 1948, S. 211).*

*Überwiegend von Männern verfasste Artikel, die bis zu Beginn der achtziger Jahre in regelmäßigem Abstand in Musikzeitschriften erschienen, listeten Komponistinnen auf und reflektierten Hintergründe und Bedingungen ihrer kompositorischen Tätigkeit nur selten mehr als oberflächlich.*<sup>358</sup>

„Frau und Musik“ ist im musikwissenschaftlichen Bereich ein stets aktuelles Thema, das sich nicht nur durch den versuchten Nachweis der Häufigkeit oder Seltenheit von von Frauen verfassten künstlerischen Werken auszeichnet, sondern auch in Zusammenhang mit ihren Mehrfachrollen als Frau, Mutter, Berufstätige und Künstlerin in einer Welt der „Männerherrschaft“<sup>359</sup> oft und gerne diskutiert wird. Aus dem obenstehenden Zitat könnte man ableiten, dass die Aussage: „nicht so selten“ von Kruhm, die Claudia Friedel hier zitiert, bereits implementiert, dass dieser selbst am Bild von Frauen in der Künstlerwelt als etwas Selbstverständliches beziehungsweise an ihrer Häufigkeit als Komponistinnen zweifelt. Natürlich ist hier festzuhalten, dass Friedel sich in ihrer Arbeit auf die Zeit des Nationalsozialismus und des Dritten Reiches beschränkt und hier sicherlich eigene Maßstäbe anzulegen sind. Trotzdem wird diese zweifelnde Grundhaltung im Laufe der Musikgeschichte und des musikwissenschaftlichen Diskurses immer wieder spürbar. Nicht nur dieser grundlegende Zweifel führt schließlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer immer noch zeitgenössischen Bewegung (nicht nur) in der Musikszene – der Emanzipation. Diese (musikalisch-künstlerische) Emanzipation manifestiert sich in musikalischen und schöpferischen Höchstleistungen, erbracht von Frauen, die denjenigen der männlichen Kollegen um nichts nachstehen. Einen derartigen Gender-Diskurs gibt es in China nicht, weil aufgrund der Neuartigkeit schon allein des Begriffes des ‚Komponisten‘ im musikalisch konservativen China sich eine Genderdiskussion erst dann langsam entwickeln wird, sobald die Kenntnisse über das Berufsbild ‚Komponist‘ beziehungsweise die Popularität des Komponistenberufes zunehmen.

---

<sup>358</sup> Siehe Claudia Friedel: *Komponierende Frauen im Dritten Reich. Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild.* (= Frauenforschung interdisziplinär. Historische Zugänge zu Biografie und Lebenswelt. Band 2. Zugleich: Univ.-Dissertation an der Universität Odenburg 1992). LIT-Verlag: Münster und Hamburg 1995, S. 11

<sup>359</sup> Vgl. Claudia Friedel: *Komponierende Frauen im Dritten Reich. Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild*, S. 12

Aufgrund der historisch bedingten Kompositions- und Aufführungspraxis wurde der Begriff ‚Komponist‘ in China sehr vage definiert, da, wie bereits ausgeführt, die Rollen von Interpret und Komponist nicht strikt voneinander getrennt werden können. Dazu kommt, dass, wenn der Komponist, egal ob weiblich oder männlich, anonym bleibt, sich eine weitere Diskussion, ob es sich nun um einen Komponisten oder eine Komponistin handelt, erübrigt oder schlichtweg in Spekulation ausartet.

Im 20. Jahrhundert gab es bedingt durch die geschilderten politischen Hintergründe in China keinen geeigneten Raum für schöpferische Tätigkeiten. Komponisten, Musikschafter oder Künstler wurden oftmals als „Revolutionäre“ bezeichnet und kurzerhand vom jeweiligen Regime „entfernt“. Weiters ist zu beachten, dass schöpferische Werke in der Geschichte Chinas oft nicht ausschließlich als Kunstwerke betrachten, sondern mehr als ein politisches Instrument verstanden und auch als ein solches eingesetzt wurden.

Zum Bild der Frau in China ist es außerdem wichtig festzuhalten, dass es in den Zeiten eines „gleichberechtigenden Marxismus-Maoismus“<sup>360</sup> nicht notwendig war, Gender-Diskussionen zu führen, da dieses politisch aufoktrozierte, aber auch philosophisch begründete Gesellschaftsbild über lange Zeiten hinweg eingeübt und vertraut war. Ob eine Frau komponieren durfte oder nicht, war daher nicht Gegenstand eines öffentlichen, gesellschaftlichen, politischen oder philosophischen Diskurses. Nach dem Ende der Kulturrevolution, und vielleicht auch bedingt durch vermehrte Kenntnisse der diesbezüglichen westlichen Problematik, begann sich die bereits typisch gewordene gleichberechtigte weibliche Rolle eventuell etwas aufzuweichen. Ob aber zukünftig eine Genderdiskussion in China zu führen sein wird, hängt wohl von komplexen gesellschaftlich und politisch bedingten Prozessen, die derzeit stattfinden, ab.

Aus diesen genannten Gründen soll auch die Komponistin Chen Yi im Zuge dieser Arbeit nicht auf eine genderspezifische Betrachtung beziehungsweise auf die Untersuchung dessen, wie „eine Frau komponiert“, reduziert werden, sondern vielmehr aus der

---

<sup>360</sup> Vgl. Hofmann Heidi, *Die feministischen Diskurse über Reproduktionstechnologien, Positionen und Kontroversen in der BRD und den USA*, Campus Verlag GmbH. Frankfurt/Main, 1999, S. 96

Blickrichtung, die ihre Werke, ihr jeweiliger Kompositionsstil und ihre für sie charakteristischen musikalischen Umsetzungen eröffnen, gesehen werden.

Chen Yi<sup>361</sup> bekam ihre erste musikalische Ausbildung von ihrem Vater, der sie bereits ab dem Alter von sechs Jahren im Violine- und Klavierspielen unterrichtet hat. Im Unterschied zu vielen anderen chinesischen Komponisten bekam sie dadurch Zugang zu westlicher Musik, was sie in ihrer musikalischen Entwicklung sicherlich geprägt hat. In der Zeit der Kulturrevolution herrschte ein Verbot westlicher Musik, sie nutzte daher die Gelegenheit, die chinesische traditionelle Musik kennenzulernen. Diese für sie neuartige Musik faszinierte sie, da sich ihr hier musikalische Welten auftaten, die sich ganz wesentlich von der „Paganini-Virtuosität“, die sie als Geigerin kennengelernt hatte, unterschieden.<sup>362</sup> Aus dem Zusammenspiel ihrer Kenntnisse über westliche und traditionelle chinesische Musik ergibt sich ihr ganz persönlicher Kompositionsstil – eine Art Gleichberechtigung musikalischer Elemente, sowohl der aus China, als auch der aus dem Westen. Sie selbst äußert sich folgendermaßen dazu:

*Meiner Ansicht nach umfasst der Begriff „Tradition“ alle traditionellen chinesischen Musikelemente sowie auch die gesamte westliche Kompositions-Technik. Im Gegensatz dazu meint „Innovation“ meine eigene daraus gebildete musikalische „Sprache“.*<sup>363</sup>

Ihre musikalische Sprache basiert auf keiner wesentlich „neuen“ Innovation, denn alle Elemente entstammen grundsätzlich der chinesischen oder westlichen Kompositionspraxis. Fast jedes ihrer Werke enthält mindestens einen Aspekt, der der chinesischen traditionellen Musik entnommen ist, wie beispielsweise in ihrem *Quintett*

---

<sup>361</sup> Chen Yi (chin. 陳怡, geb. am 4. April 1953 in Guangzhou, Guangdong) ist eine chinesische Komponistin zeitgenössischer Musik. Sie war die erste Frau, die einen Abschluss als Master of Arts (M.A.) in Komposition am Konservatorium in Beijing erlangte. Chen lebte viele Jahre in New York City. 2002 erhielt sie für ihr kammermusikalisches Schaffen den Stoeger Prize. Seit 2006 sind sie und ihr Mann, der Komponist Zhou Long, Professoren für Komposition am Conservatory of Music der University of Missouri in Kansas City. Vgl. Wikipedia: URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Chen\\_Yi\\_%28Komponistin%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Chen_Yi_%28Komponistin%29), besucht am 6. Februar 2012.

<sup>362</sup> Vgl. Sun Qi: *Entwicklung Chen Yis musikalischer schöpferischer Ästhetik*. In: Journal of Nanjing Art Institute (Music & Performance). Heft 1/2009, S. 73–77. Hier zitiert: S. 73–77.

<sup>363</sup> Vgl. Li Songwen: *Vereinigung von China und dem Westen. Traditionelle Musikelemente in Chen Yis Werk*. Verlag Shanghai Music: Shanghai 2006, S. 68



Tonmaterial werden unter Einsatz verschiedener Spieltechniken diverse motivische Variationen, wie sie auch aus der Zwölftontechnik beziehungsweise der seriellen Musik bekannt sind, wie beispielsweise Umkehrung, Spiegelung, Umkehrspiegelung etc. (siehe Bsp. 66), entwickelt:

**Duo Ye**  
for Piano

CHEN YI

Duration: c.6'

**Largo** (♩ = 40) *ad lib.* **Allegro** (♩ = 120) *ad lib.* **in tempo**

Bsp. 65: *Duo Ye*: T. 5–6: das Hauptmotiv des Dong-Gesangs; T. 12–13: Pekingoper-Motiv

Bsp. 66: *Duo Ye*: T. 12–13 und T. 15: Motivische Variation. I: Spiegelung, RI: Umkehr-Spiegelung; R: Umkehrung

insbesondere für ihre mehrstimmigen Gesänge bekannt. Siehe Klemens Ludwig: *Vielvölkerstaat China. Die nationalen Minderheiten im Reich der Mitte*. Verlag C.H. Beck: München 2009, S. 62

Das ganze Stück basiert auf einer atonalen Melodik sowie Harmonik, diese wurde an vielen Stellen durch eine bi-tonale Handhabung zweier verschiedener Pentatonik-Skalen ermöglicht. Dies zeigt sich beispielsweise an der Stelle, an der die obere Stimme das Gong-Motiv in einer G-Pentatonik bringt, die untere Stimme jedoch das gleiche Motiv in Fis spielt. Jede der beiden Stimmen klingt als einzelne Stimme in sich konsonant und harmonisch, aber durch die Führung beider Stimmen im Intervall der kleinen Sekunde klingt die ganze Stelle atonal. Die mehrstimmige Homophonie, die von beiden Händen gespielt wird, entstammt wiederum dem Dong-Volkslied, in welchem häufig mehrstimmig-homophone Gesangsstücke oder eine homophone Führung von Instrumentenstimmen vorkommen (siehe Bsp. 67). Rhythmisch setzt Chen bewusst eine Art „kontrollierte Improvisation“ ein. Das bedeutet, dass das exakt notierte Metrum häufig gewechselt wird, sowohl bezüglich der Tempo-Angaben (Largo – Allegro – Adagio – Andante – Allegro – Menomosso – Allegro – Vivo con animato) als auch von der Taktart her (3/4 – 2/4 – 1/4 – 5/4 – 9/8 – 7/8 etc.). Insgesamt wird 22 Mal gewechselt, wobei sich manchmal die linke und die rechte Hand taktmäßig nicht miteinander synchronisieren lassen. Diese Art des kompositorischen Umgangs mit dem Metrum ähnelt der traditionellen Gesangsart in der Pekingoper, bei der eine Metrumvorgabe zwar vorhanden ist, jedoch die genaue Aufführung und Wiedergabe nach dem Gefühl und interpretatorischen Geschick des jeweiligen Sängers erfolgt.<sup>367</sup>



Bsp. 67: gleichzeitige Verwendung zweier pentatonischer Skalen

Ähnliche Beispiele findet man noch in ihren anderen Klavierstücken. Stellvertretend möchte ich hier die traditionelle chinesische musikalische Grundform „Ba Ban“ nennen, deren Thematik sich in Chens Stück *Ba Ban – The Sum of Eight* findet. Das traditionellen

<sup>367</sup> Vgl. Yang Lingyun: *The Features of the Piano Piece „Duo Ye“*. *The Combination of Modern Technique and the Chinese Traditional Music*. In: Huang Zhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music). Heft 4/2002, S. 42–45. Hier zitiert: 42–45

„Ba Ban“ besteht aus acht Melodiesätzen/acht Teilen, die jeweils (mit Ausnahme des fünften Teiles) aus acht-teiligen Rhythmuskombinationen aufgebaut sind. Die gesamte Form dient als Basis und wird gemäß dem entsprechenden Liedtext oder den Einsätzen des Schlagwerks variiert (siehe Bsp 68). In Chen Yis Werk *Ba Ban – The Sum of Eight* finden die ersten zwei Teile des „Ba Ban“ als Hauptmotiv Verwendung. Diesem traditionellen chinesischen Element setzt Chen die Verwendung der Zwölftontechnik entgegen, um damit gleich zu Beginn des Stücks die Verschiedenartigkeit der beiden Kulturkreise darzustellen (siehe Bsp. 69).



Bsp. 68: „Ba Ban“-Basisform<sup>368</sup>, in der zwei Achtel jeweils als eine Einheit fungieren. Es ergeben sich insgesamt acht Teile, wobei jeder Teil eben aus acht Einheiten besteht, abgesehen vom fünften Teil, der eine Ausnahme bildet.

Slow, ad lib. CHEN YI

1 CHEN YI

9 Piu mosso

Bsp. 69: *Ba Ban – The Sum of Eight*, T. 1–5: Motiv aus dem „Ba Ban“; T. 6: Zwölftonreihe

<sup>368</sup> Siehe Yang Dong, Li Jing: *Quelle des Ba Ban*. In: Arts Exploration. Heft 5/2007, S. 5–16. Hier zitiert: S. 14

Chen Yi verarbeitet in diesem Stück auch das Prinzip der Fibonacci Folge<sup>369</sup>, um so die Wiederholung eines sechs-tönigen Motivs festzulegen, wobei die erste Wiederholung acht Mal erfolgt, dann (eine modulierte Version des ersten Motivs) fünf Mal, drei Mal, zwei Mal, ein Mal und dann schließlich ein letztes Mal (siehe Bsp. 70). Diese mathematische Folge, die hier in Chens Klavierstück ihre musikalische Umsetzung findet, korrespondiert mit der Thematik des „Ba Ban“, welches am Ende des Stücks noch einmal rhythmisch aufgegriffen und dargestellt wird (siehe Bsp. 71).

Bsp. 70: *Ba Ban – The Sum of Eight*: Beginnend in T. 193 wird das sechstönige Motiv in C acht Mal wiederholt, dann ab T. 205 die nach D transponierte Tonfolge fünf Mal etc.

<sup>369</sup> Die Fibonacci-Folge (benannt nach Leonardo Fibonacci) stellt eine unendliche Abfolge von Zahlen dar. Dabei ergibt sich die darauf folgende Zahl durch Addition ihrer beiden vorherigen Zahlen, zum Beispiel: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, ... Siehe Nikolaj Nikolaevič Vorobiev: *The Fibonacci Numbers*. Birkhäuser Verlag: Basel 2002, S. 3–9

Bsp. 71: *Ba Ban – The Sum of Eight*: Ab T. 239 wird der Rhythmus gemäß dem Schema 3+2+3, 3+2+3, 4+4, 3+2+3, 3+2+3+4, 4+4, 5+3 und 4+4 verwendet, was den rhythmischen Abfolgen der acht Formen des ursprünglichen „Ba Ban“ entspricht (siehe Bsp. 68).

Wie bei *Duo Ye* bildet sich Chen Yis Musiksprache auch hier aus westlicher Kompositionstechnik – die sie überwiegend in Form von Zwölftontechnik bei ihren Professoren Chou Wencong und Mario Davidovsky<sup>370</sup> kennengelernt und studiert hat – und der Verarbeitung typischer traditioneller chinesischer Musikelemente, wie hier dem Element des „Ba Ban“. Aus dieser Kombination lässt sich kein Schwerpunkt für die eine oder die andere Kultur, weder für die westliche, noch für die östliche, ableiten oder erkennen, sondern diese sind gleichrangig. Obwohl, wie gesagt, weder die westlichen, noch die östlichen Elemente grundlegende innovative musikalische Neuheiten beinhalten, wirken diese Kombination beziehungsweise die aus der Kombination neu erzeugten Klangfarben und die eigene Atmosphäre, die dieses Stück aufzubauen vermag, bereits neu und originell.

Hört man sich Chen Yis Werke an, so spürt man eine eigene „Exotik“, die zwar nicht avantgardistisch erscheint, da die einzelnen Elemente durchaus eine gewisse „Hörbekanntheit“ mit sich bringen. Da aber die vielen „bekannt“ Quellen kompositorisch wie eine Collage gehandhabt werden, in der sich die einzelnen Collage-Teile auch überlagern können, wirkt jedes Werk von ihr sehr originell, und man verspürt nicht nur die Exotik, sondern letztendlich überwiegt ihre künstlerische Behutsamkeit und Empfindsamkeit, die sie durch ihre Musik zum Klingen bringt.

<sup>370</sup> Vgl. Guo Xin, *Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms. Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi*, S. 206

## Ye Xiaogang: ein expressionistischer Impressionist

Ein Blick auf Ye Xiaogangs<sup>371</sup> Werkverzeichnis zeigt, dass viele seiner Stücke eng mit dem Themenbereich „Reise“ verbunden sind. Das erklärt sich daraus, dass der Komponist sich zu jedem von ihm besuchten Ort Notizen macht und diese dann für seine Kompositionen nutzt. Als er beispielsweise den Soundtrack zu dem Film *Yu Guanyin* komponierte, befand er sich in Dian Nan, einem Dorf der Miao-Volksgruppe in der Provinz Yun Nan<sup>372</sup>. Dort wird gemäß einer regionalen Sitte ein antiphonaler Brautwerbegesang zwischen heiratwilligen Männern und Frauen über die Berge hinweg gesungen. Als er seine fünften Symphonie *Chu* schrieb, ging er auf den hohen und tiefen Pfaden im Urwald des Chu-Gebiets, welches in Nebel getaucht von einer derart mystischen Atmosphäre erfasst wird, dass man als Wanderer das Gefühl hat, einen illusionierten Raum zu betreten, in dem das untergegangene Chu-Königreich und dessen uralte Zivilisation wieder lebendig wird. Seine symphonischen Werke *Horizont* sowie *Licht Tibets* stammen aus der Zeit, in der er humanitäre Hilfe in Tibet leistete. Das tibetische Volk und die fest verwurzelte Gläubigkeit der Tibeter faszinierten ihn dermaßen, dass die daraus entstandene Musik jede seiner Bewegungen und Reisen in Tibet genau aufgreift und so zum Klingen bringt.<sup>373</sup> Fast jedes seiner Werke könnte eine Geschichte erzählen: *The Great Wall Symphony – Winter III*, *Geist aus den Bergen*, *Neun Pferde* etc. Er selbst meint dazu:

---

<sup>371</sup> Xiaogang Ye (chin. 叶小纲, geb. am 23. September 1955) ist einer der führenden zeitgenössischen Komponisten Chinas. Zu seinen Lehrern zählten Minxin Du, Samuel Adler, Joseph Schwantner, Louis Andriessen und Alexander Goehr. Sein Werk, die *Ling Nan Suite*, die von Kantonesischen Volksliedern inspiriert ist, wurde in der Carnegie Hall in New York am 23. September 2005 uraufgeführt. Danach fand eine Konzertreise durch die USA, Japan und China statt, was seine Internationalität unterstreicht. Siehe: Wikipedia, URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Xiaogang\\_Ye](http://de.wikipedia.org/wiki/Xiaogang_Ye), besucht am 17. Mai 2012

<sup>372</sup> Die Miao sind ein indigenes Volk Chinas. Sie leben hauptsächlich in den bewaldeten Berggebieten Südkinas und zählen deutlich über neun Millionen Menschen. Außerhalb Chinas als Hmong oder Mɛo bekannte Volksgruppen werden innerhalb Chinas als Teilgruppen der Miao-Volksgruppe zugeordnet. Siehe Klemens Ludwig: *Vielfölkerstaat China. Die nationalen Minderheiten im Reich der Mitte*, S. 63–64

<sup>373</sup> Vgl. Jie Mei: *Steck die musikalische Inspiration in die Tasche. Über Ye Xiaogangs Werk*. In: Music Lover. Heft 8/2005, S. 36–38. Hier zitiert: S. 36

*Solange ich mich noch bewegen und reisen kann, wird es schwer sein, mich und meine Musik in ihrer Gesamtheit kennenzulernen.*<sup>374</sup>

Yes Musik dient aber nicht dazu, den jeweiligen Ort nur zu beschreiben, in seinem Schaffen legt er besonders viel Wert auf die verschiedenen Traditionen innerhalb Chinas, die von chinesischen Minderheiten stammen. Seine Werke spiegeln so die Vielfalt der chinesischen Kultur wider und seine musikalischen Materialien, die nicht aus dem chinesischen „Hauptzweig“ des Han-Volkes stammen, wirken ergänzend und vervollkommnend. Er selbst äußert sich dazu:

*Mein Musikschaffen könnte als „Känozoikum-Musik“ bezeichnet werden, deren Definition umfangreicher ist als nur die der „experimentellen Musik“. Sie umfasst auch eine Art Renaissance sowie eine „Verwurzelung“. Es ist ein musikalischer Versuch auf traditioneller Basis. Genauer gesagt stehe ich mit einem Fuß auf westlichem und mit dem zweiten auf chinesischem Musikboden. [...] Jedoch meine spirituelle Energie kommt aus China, insofern bin ich beim Komponieren stur, denn ich muss meine Nationalität in der Musik zeigen. Die sogenannte „chinesische Kompositionswelt“ ist für mich noch ziemlich neu, aber als Chineser und mit chinesischen Musikelementen verschaffe ich mir einen leichteren Zugang und so wird es für die Welt einfacher, meine Musik anzunehmen.*<sup>375</sup>

Seine von Ye Xiaogang als „Känozoikum-Musik“ bezeichnete Tonsprache fußt auf dem, was er während seines Studiums am Zentral-Konservatorium in Peking in den Jahren 1978 bis 1987 gelernt hat, und auf den Kenntnissen aus seiner Studienzeit in den USA von 1987 bis 1994.<sup>376</sup> Es handelt sich dabei nicht grundsätzlich um eine innovative Kompositionsweise, sondern die Konzentration beziehungsweise die Schwerpunktsetzung liegt überwiegend auf der thematischen Erzählung von den vielen

---

<sup>374</sup> Siehe Chen Chen: *Ye Xiao Gang – endlose Inspiration*. In: *People*. Heft 1/2005, S. 65–67. Hier zitiert: S. 65

<sup>375</sup> Siehe Yang Yongping: *Interview mit Ye Xiaogang*. In: *Composition Technology, Analysis of the Horizon, Symphony No. 2 by Ye Xiaogang*. Mag. Arbeit an der Xibe University: Gan Su 2011, S. 1–3

<sup>376</sup> Yang Yongping: *Interview mit Ye Xiaogang*, S. 17

Orten, die er bereist hat und die mittels programmatischer Musikgestaltung zum Klingen gebracht werden. Beispielsweise ist hier eines seiner bedeuteten symphonischen Werke *Horizont – Symphonie Nr. 2 für Sopran, Bariton und Orchester* zu nennen. Die Inspirationen zu diesem Stück stammen von den Eindrücken, die er während eines Flugs gewonnen hat, als er vom Fenster aus einer Blickperspektive vergleichbar mit der eines fliegenden Vogels nach unten sah und fasziniert war über das Bild des Horizonts zwischen Meer und Himmel, das in der Art einer Unerfassbarkeit oder Unbegreifbarkeit auf ihn wirkte.<sup>377</sup> Dieses vage, mit Worten nicht genau ausdrückbare Gefühl hat Ye in dem Stück *Horizont* in einem symphonischen Satz expressionistisch in Töne gesetzt. Die zwei Solostimmen tragen die Erzählung dieser am Horizont in seiner Gefühlswelt erlebten Geschichte, die ohne eine bestimmte Dramaturgie im Hintergrund abläuft, sondern vielmehr splitterhaft in den jeweiligen Szenen zu Tage tritt und musikalisch in der Art interpretiert wird, dass sie den chinesischen Text perfekt umzusetzen vermag: *Ein Adler fliegt über die Wüste hinweg, am Himmel schwebt eine weiße Wolke* [Anm. des Verf.: Wiederholung] [...] (T. 123–132); *Bergwesten, Bergnorden, vor dem Berg, hinter dem Berg, auf dem Berg* [Anm. des Verf.: Wiederholung] [...] (T. 105–120). Als melodisches Motiv zitiert er Teile der tibetischen Volksmelodie *Nangma* (siehe Bsp. 72), um damit den Hintergrund seiner symphonischen Geschichte anzudeuten. An vielen Gesangsstellen setzt Ye antiphonale Gesänge zwischen männlicher und weiblicher Stimme ein, die mit dem gleichen Text in verschiedener Melodieführung realisiert werden und damit das klangliche Bild konkretisieren. Ye verwendet Polyphonie und verschiedene Arten von Polytonalität, die mittels Dur-/Molltonalität und chinesischer Pentatonik gebildet werden (siehe Bsp. 73). Diese ablaufenden tonalen Wechselwirkungen werden durch koloraturartig geführte Gesangslinien ergänzt (siehe Bsp. 74).

---

<sup>377</sup> Vgl. Yang Yongping: *Interview mit Ye Xiaogang*, S. 4–7

Bsp. 72: *Horizont*, T. 22–25: Hauptthema, gebildet von einer aus Tibet stammenden Volkslied-Melodie, Posaunen-Stimme in B, 1. und 2. Stimme

Bsp. 73: *Horizont*, T. 61-68: antiphonale Gesänge der beiden Singstimmen

Bsp. 74: *Horizont*, Coda, T. 284: koloraturartig geführte Gesangslinie

Das gesamte Stück ist in drei Teile gegliedert, die der klassischen Form „Intro – Hauptteil – Schluss“ entsprechen und freitonal gestaltet sind. Von der Wirkung auf den Rezipienten her vermag das Stück ähnliche Gefühle wie die Musik eines Richard Wagner oder eines frühen Arnold Schönberg hervorzurufen. Bezüglich der Kompositionsweise passt dieses Stück genau genommen nicht vollständig in das Schema der zeitgenössischen „Neuen Musik“, jedoch aufgrund der Art, in der hier mit musikalischen Mitteln eine inhaltliche Geschichte, ein Plot, gebildet aus vagen Bildern einer Erzählung, ohne einen großen dramaturgischen Aufbau, dafür aber verknüpft mit einer expressionistischen musikalischen Darstellung dargeboten wird, ist einzigartig. Es ist durchaus gerechtfertigt, diese Tonsprache als „expressionistischen Impressionismus“ zu bezeichnen. Diese Handhabung und zusätzlich dazu der kulturelle chinesische Hintergrund bilden gemeinsam eine neue Perspektive, die sich nicht mit Begriffen wie „alt“ oder „neu“ definieren lässt, sondern ausschließlich mit dem, was Ye dadurch den Hörern seiner Musik erklären möchte – seine Geschichte, seine Empfindungen und seine Originalität.

### **Zhou Long: Der moderne intellektuelle Komponist**

In der chinesischen Musikgeschichte wird die Musik aus der Dynastiezeit, wie bereits beschrieben, in Ya-Musik und Su-Musik unterschieden.<sup>378</sup> Im Gegensatz zur aus volksmusikalischen Wurzeln und dem Volksbrauchtum entstandenen Su-Musik, kann man die Ya-Musik – wie auch in dem sehr alten philosophie-ästhetischen Buch „Theorie der ‚Der keiner traue-Musik‘“<sup>379</sup> ausgeführt wird – als eine „verarbeitete und überlegte“ Musik sowohl bezüglich ihrer Funktion als auch bezüglich der Aufführungsbedingungen beschreiben. So ist die chinesische höfische Musik, abgesehen von ihrer unmittelbaren Rezeption und der Wirkung der gerade gehörten Musik auf den Hörer, noch in Verbindung mit einem philosophischen und literarischen Hintergrund (wie beispielsweise diverse Werke aus dem Konfuzianismus), den diese Musik aufgreift

---

<sup>378</sup> Siehe Kpt. 1.1.

<sup>379</sup> Chin. 声无哀乐论, vom chinesischen Philosophen Ji Kang in der Zeit der Wei-Dynastie verfasst

und der Teil ihrer selbst ist, zu sehen. Aufgrund dieses Hintergrundes ergibt sich für die höfische Musik eine musikalische und interpretatorische Vielschichtigkeit, indem die als gehörtes Phänomen vom Rezipienten wahrgenommene und verarbeitete Musik zusätzlich durch „klassische und gelehrte“ Spielarten beziehungsweise die Art der Interpretation vertieft wird. Daraus ergibt sich für diese Musik eine weitere Bezeichnung, und zwar die der „Intellekt-Musik“, die in eben diesem intellektuellen Hintergrundwissen begründet liegt.<sup>380</sup>

Thematisch gesehen kann man dies an Zhou Longs<sup>381</sup> Werken beispielsweise bei seinen *Vier Stücke[n] nach Tang-Gedichten* sehr gut erkennen und nachvollziehen. Als textliche Grundlage dienen dem Komponisten hier vier Gedichte aus der Tang-Dynastie, die er mittels moderner instrumentaler Musiksprache in seiner Komposition umsetzt; *Kong Gu Liu Shui* („Fließendes Wasser im leeren Tal“) greift eine typische Thematik aus dem Bereich der chinesischen Kaligrafie auf; *Tai Ping Trommler* („Der Trommler der Zufriedenheit“) beschreibt den alten chinesischen Schamanismus und dessen Rituale; in *Zen* für Flöte, Klarinette, Violine, Cello und Klavier setzt Zhou Long sein Verständnis des Zen-Buddhismus musikalisch um, indem er ständig zwischen Tonalität und Atonalität wechselt, beziehungsweise diese in eine fortwährende Kombination und damit auch Konfrontation setzt. Stilistisch greift er Aspekte des traditionellen chinesischen Theaters auf, zitiert aber auch westliche Jazz- sowie die aus der „schwarzen“ Popmusik stammende Soul-Musik, etc ...<sup>382</sup> Bei diesen genannten Stücken spürt man in oder vielleicht auch trotz seiner modernen kompositorischen Handhabung sein beschriebenes und in Musik umgesetztes „Objekt“ (und zwar die alten Texte), bei dem Zhou die Rolle als Intellektueller und Kenner der klassischen chinesischen Kulturtradition aufgreift,

---

<sup>380</sup> Chin. 文人音乐. Vgl. Wang Weida: *Rückkehr und Entwicklung. Über Intellekt-Musik und ihre Ästhetik*. In: Journal of Huainan Normal University. Heft 4/2008, S. 103–105. Hier zitiert: S. 103–105.

<sup>381</sup> „Zhou Long (chin. 周龙, b. July 8, 1953, Beijing) is internationally recognized for creating a unique body of music that brings together the aesthetic concepts and musical elements of East and West. Deeply grounded in the entire spectrum of his Chinese heritage, including folk, philosophical, and spiritual ideals, he is a pioneer in transferring the idiomatic sounds and techniques of ancient Chinese musical traditions to modern Western instruments and ensembles.“ Zitiert nach: Oxford University Press, URL: <http://ukcatalogue.oup.com/category/music/composers/zhoulong.do>, besucht am 6. Mai 2012

<sup>382</sup> Vgl. Bu Dawei: *Long Hua Sheng Yun. Zhou Long und seine Musik*. In: People's Music. Heft 5/2007, S. 11–13. Hier zitiert: S. 12

indem er die alten Geschehnisse und Textinhalte in die Gegenwart transferiert und mit seinen Mitteln neu erzählt, wie er auch selbst sagt:

*Für jede Generation bedeutet die Tradition ein bereits befestigtes und unveränderbares Dagewesenes, ein einfaches Kopieren oder eine verzerrte Wiedergabe würde [Anm. des Verf.: daher] für die gegenwärtige schöpferische Arbeit ganz und gar nichts bringen. Das Hauptproblem ist also, wie man das unzerstörte kulturellen Erbe herauslösen, [Anm. des Verf.: neu] kennenlernen und in der Gegenwart „wiederbeleben“ kann. Das erst garantiert die Kontinuität der unveränderlichen Positionierung der im Lauf ihrer Geschichte erhalten gebliebenen Tradition.<sup>383</sup>*

Dieses Merkmal findet sich in zahlreichen Werken Zhou Longs, sowohl bezüglich der Wahl der Instrumente, der Interpretationstechnik als auch des musikalischen Inhalts. Zu nennen wäre hier beispielsweise sein Stück *Su* („Die Rückkehr“) für Flöte und alte chinesische Zither, in dem er durch eine individuelle Art der Saitenstimmung der alten Zither und viele von der Flöte gespielten Passagen, in denen Spieltechniken wie Glissando oder Intervallspiel (Doppeltonspiel), die die chinesische Bambusflöte imitieren sollen, verwendet werden, die höfische Ya-Musik aus der chinesischen Dynastiezeit aufgreift und auf die moderne Musikwelt projiziert. Oft bildet die Flöte einen kontrapunktisch gestalteten Nachklang zu den von der alten chinesischen Zither gespielten Melodien oder übernimmt eine Echofunktion, umgekehrt fungiert die Zither zum Teil als Überstimme, um damit die an diesen Stellen die Melodie tragende Flöte zu unterstützen oder ihr vom Klang her Raum und Fülle zu geben (siehe Bsp. 75). All dies beruht aber stets auf dem Thema „Su“, welches im Chinesischen als Rückkehr in die Vergangenheit gilt. In diesem Stück gibt es größtenteils keine Taktstriche, dafür aber vielen „Hilfslinien“, die etwaige gemeinsame Einsätze der beiden Instrumente ermöglichen sollen. Diese freie Gestaltung entspricht der traditionellen chinesischen Spiel- und Notationsweise, welche im Vergleich zur westlichen Musik keinem strengen

---

<sup>383</sup> Siehe Hu Jingbo: *Ji Si Dun Shi. Über Zhou Long und seine Musikwerke. Teil I.* In: *The New Voice of Yue Fu* (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music). Heft 2/2008, S. 167–169. Hier zitiert: S. 167

Metrum unterworfen ist, beziehungsweise in der es keine so klaren formalen Strukturen gibt. Die Kombination von chinesischem und westlichem Instrument greift ebenfalls diese Thematik auf, wobei die Form des musikalischen Erzählens zwar neu ist und eine neue Hörgewohnheit bedingt, dem Inhalt nach wird aber stets ein enger Bezug zur alten chinesischen Tradition beibehalten.<sup>384</sup>

The image shows a musical score for Example 75. At the top, there is a section titled '古琴定弦' (Guzhen Tuning) with a staff showing the tuning of the instrument. Below this, the score is divided into two systems. The first system includes a staff for '长笛' (Long笛, a type of flute) and a piano accompaniment for '古琴' (Guzhen). The tempo is marked as  $\text{♩} = 40$ . The score features various dynamic markings such as *ppp*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *f*, and *fff*. The second system continues the piano accompaniment with a tempo change to  $\text{♩} = 52-56$  and includes markings for *mp cresc.* and *pp*. The score is written in a key signature of one sharp (F#).

Bsp. 75.: Zhou Long: *Su*. Das Bsp. zeigt ganz oben die Anweisung des Komponisten für die besondere Stimmung der chinesischen Zither

Das Stück für Klavier *Wu Kui* („Die fünf Masken“) entstand 1983, während seiner Studienzeit am Zentral-Konservatorium. Der Name leitet sich ab von einer Tanz-Form namens „Großer Wu Kui-Tanz“, die von der chinesischen Minderheit der Mandschu stammt<sup>385</sup>. Dieser Tanz wurde ursprünglich aufgeführt, wenn eine Jagd erfolgreich war oder die Ernte in einem Jahr üppig ausfiel. Nachdem die Mandschu in der chinesischen Geschichte 1616 die Führungsposition innerhalb dieses Viel-Völker-Staates vom Volk der Han übernommen hatten, wandelte sich diese Tanz-Form in eine höfische Kunstform um.<sup>386</sup> Das gesamte Stück *Wu Kui* basiert auf einer Kombination aus Quart und Septime,

<sup>384</sup> Vgl. Jin Xiang: *Inspiration. Über Zhou Longs Konzert*. In: *People's Music*. Heft 5/2007, S. 9–10. Hier zitiert: S. 9

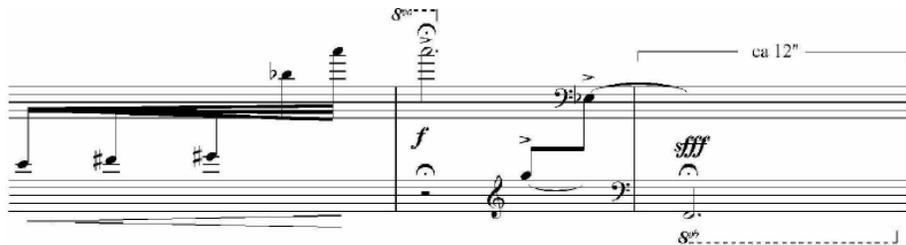
<sup>385</sup> Siehe Hu Yili: *Jahrbuch chinesischer traditioneller Kunst. Kapitel Mandschu*. *People's Music Publishing House: Peking* 2006, S. 108

<sup>386</sup> Stilistisch basiert diese Tanzform auf der Imitation fünf verschiedener Tiere: eines Tigers, eines Panther, eines Bären, eines Hirschen und eines Rehs.

was die musikalische Anspannung intensiviert, und zwar sowohl in der Melodik als auch in der Harmonik. Rhythmisch wechseln freie Rhythmen und festgelegte Taktarten rasch ab, durch Betonung von unschweren, eigentlich unbetonten Neben-Taktzeiten wird das einheitliche Metrum ebenfalls öfters absichtlich unterbrochen (siehe Bsp. 76–78). Weiters wird die Wahrnehmung des Zuhörers innerhalb des Konnexes zwischen den Sätzen mit einer derartigen „Dramaturgie“ geführt, die eine Art scheinbares „Chaos“ mittels kompakter Zusammenführungen der jeweiligen Melodiesätze wiederum gleichsam zusammenbindet.



Bsp. 76: Ausschnitt aus *Wu Kui*: variierte parallel geführte Quart-Bewegung; die ungewöhnliche Betonung innerhalb des 9/16-Taktes erzeugt eine eigene Wirkung beim Rezipienten



Bsp. 77: Ausschnitt aus *Wu Kui*: die zerlegte Septime am Ende des Stückes



Bsp. 78: Ausschnitt aus *Wu Kui*: freie Rhythmik, eine 1/16-Pause dient als Atemzensur

Der gesamte musikalische Aufbau des Stückes imitiert den Ablauf des traditionellen Wu Kui-Tanzes, indem die An- und Entspannung sowie die Flexibilität des Jägers und die Reaktion des jeweiligen Tieres ständig abwechseln. Die kompositorische Handhabung gleicht der der höfischen chinesischen Musik oder, besser gesagt, der Interpretationsart der höfischen Musik, dadurch, dass die ursprüngliche einfache Form durch verschiedene Spieltechniken und die Verwendung von verzerrten Tönen oder bewusst gesetzten Pausen im Stück „koloriert“ wird. Der Komponist Zhou spielt hier eigentlich die Rolle des traditionellen chinesischen Interpreten, und er versucht, durch seine exakte Notation und die modernen Kompositionstechniken den „Wu Kui-Tanz“ nach seinen Vorstellungen wiederzubeleben.<sup>387</sup>

Sein Ensemblestück *Gong Gu Liu Shui* („Fließendes Wasser im leeren Tal“), ein Quartett für chinesische Bambusflöte, Guan, Zheng (Zither) und Perkussion, entspricht exakt dem, was in China unter einem „intellektuellen Thema“ verstanden wird, da dieser Begriff, der dem Stück den Namen gibt, in der chinesischen Geistesgeschichte oft verwendet und diskutiert wurde, und zwar als eine Bezeichnung für einen utopischen idealen Ort, einen Ort, an dem Fluss und Tal dazu verhelfen sollen, die innere Stille finden zu können.<sup>388</sup> Zhou Long bringt diese intellektuelle Komponente in das Stück ein, indem er viele traditionelle chinesische Musikelemente rekonstruiert und in seiner Komposition verwendet. Andererseits setzt er diesem Aspekt anstelle der üblichen, traditionellen chinesischen Homophonie eine bewusst gewählte, neuartige polyphone Ensembleform entgegen.<sup>389</sup> Motivisch basiert Zhous Stück auf der traditionellen Form „Liu Ban“, einer Form, die auf der Summe der Zahl sechs aufbaut und dadurch auch die melodische Bewegung beeinflusst (siehe Bsp. 79 und 80).



Bsp. 79: ursprüngliche Form des Liu Ban („Sechser-Summe“)

<sup>387</sup> Vgl. Wang Wen: *Über das Stück für Klavier solo ‚Wu Kui‘*. In: *The New Voice of Yuefu*. Heft 4/2007, S. 36–39. Hier zitiert: 36–39

<sup>388</sup> Hu Jingbo: *Ji Si Dun Shi. Über Zhou Long und seine Musikwerke. Teil II*. In: *The New Voice of Yue Fu (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music)*. Heft 3/2008, S. 136–139. Hier zitiert: 136–137.

<sup>389</sup> Vgl.: Hu Jingbo: *Ji Si Dun Shi. Über Zhou Long und seine Musikwerke. Teil II*, S. 137–139



Bsp. 80: Ausschnitt aus *Gong Gu Liu Shui*: die variierte Form des Liu Ban, gespielt vom Zheng (chinesische Zither)

Oft finden in dem Stück an ein und derselben Stelle mehrere pentatonische Tonarten gleichzeitig Verwendung, wie das Bsp. 81 zeigt, wo die erste Stimme (die Bambusflöte) in Shang- und Yu-Pentatonik in E-Dur, die zweite Stimme (das Guanzi) in Shang-Pentatonik in E- und D-Dur sowie die vierte Stimme (die chinesische Zither) in Shang-Pentatonik in D-Dur geführt wird, die Perkussion in der dritten Stimme spielt die Rolle eines „Reibungs-“, oder „Schmiermittels“, das dazu dient, die anderen Instrumente klanglich zu vereinigen. Somit ergibt sich eine Art chinesischer Polyphonie, bei der keine harmonische Einheitlichkeit besteht, sondern eine Vielheit, die sich gegenseitig unterstützt (siehe Bsp. 81).



Bsp. 81: Ausschnitt aus *Gong Gu Liu Shui*, T. 130–139

Dieser Kontrast zwischen alt und neu wird in seiner Oper *Madame White Snake* ebenfalls äußerst pointiert dargestellt. Ursprünglich heißt diese Geschichte „Die Legende von der weißen Schlange“ und stammt aus einem chinesischen Mythos, inhaltlich geht es um ein Liebesdrama zwischen einem Mann und einer tausendjährigen Schlange, die als weibliche Figur auftritt und die Unbesiegbarkeit der wahren Liebe lobpreist. Gemäß der vorgegebenen Rollen verwendet Zhou absichtlich einen männlichen Sopran<sup>390</sup>, um auf die übliche Darstellungsform aus der Pekingoper, in der Männer oft weibliche Rolle verkörpern, anzudeuten. Diese in China sehr bekannte Geschichte wird von Zhou Long in einer modernen Performanceart dargestellt, vor allem die moderne Kompositionstechnik besticht, die Handlung ist gegenüber der ursprünglichen Legende unverändert, wurde aber in eine zeitgenössische Szenerie versetzt (siehe Abb. 6).



Abb. 6: Dialog zwischen dem Mann, Xu Xian, und der Schlangen-Frau namens Bai. Der Hauptdarsteller ist Michael Maniaci, die Uraufführung fand am 24. Oktober 2010 in Peking statt.<sup>391</sup>

<sup>390</sup> Der Hauptdarsteller ist Michael Maniaci, Siehe N. N.: *Michael Maniaci, male soprano*, URL: <http://www.fanfaire.com/aria/maniaci.html>, besucht am 27. September 2011

<sup>391</sup> Siehe Bu Dawei: *From Madama Butterfly to Madama White Snake*. In: Music Lover. Heft 12/2010, S. 42–43

Zhou Longs Kompositionsstil ähnelt dem des europäischen Komponisten Arvo Pärt<sup>392</sup> in der Art, dass man bei beiden nicht ausschließlich von „alt“ oder „neu“ sprechen darf. Jedes Werk von Zhou Long entspricht einer zeitgenössischen Kompositionsweise und ist von der Wahrnehmung sowohl für den chinesischen als auch für den westlichen Zuhörer absolut neu, jedoch die thematische und auch die motivische Herkunft seiner Werke haben einen engen Bezug zu chinesischen höfischen Kunstformen, die zur chinesischen „Intellekt-Musik“ gehören. Genau aus diesen Komponenten bildet sich Zhou Longs künstlerische Unverwechselbarkeit und machen ihn zu dem, was er ist: ein traditioneller intellektueller chinesischer Komponist der Gegenwart.

### **Zhao Xiaosheng: Tai Ji und Musik**

Historisch gesehen ist die Verbindung von Musik und Philosophie in Europa im Laufe der Jahrhunderte gar nicht ungewöhnlich. Die ästhetischen Richtlinien für Musik von Georg W. F. Hegel aus dem 19. Jahrhundert<sup>393</sup>, die Texte über Musik und im Speziellen über die Dodekaphonie von Theodor W. Adorno im 20. Jahrhundert<sup>394</sup> oder die modernen Begriffsklärungen zu „Postdigital“ im Bereich der neu entstandenen digitalen Kunst und Musik im 21. Jahrhundert von Kim Cascone<sup>395</sup> und Nicholas Negroponte<sup>396</sup> sowie die Paradigmen des italienischen Philosophen Giorgio Agamben über das Computerzeitalter<sup>397</sup> sind hier beispielsweise zu nennen.

---

<sup>392</sup> Siehe Paul Hillier: *Arvo Pärt. Oxford Studies of Composers*. 2. Auflage. Oxford University Press: 2002, S. 1–14

<sup>393</sup> Siehe G. W. F. Hegel: *Vorlesung über die Ästhetik (1835–1838). Ktp. II: Die Musik*. Textlog. URL: <http://www.textlog.de/5779.html>, besucht am 10. Juni 2011

<sup>394</sup> Siehe Fredric Jameson: *Spätmarxismus. Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*. Argument Verlag: Berlin 1992, S. 33 und S. 117

<sup>395</sup> Siehe Kim Cascone: *The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music*. In: *Computer Music Journal*. Jahrgang 2000, PDF v. *silakka.fl*. URL: <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/014892600559489>, heruntergeladen am 18. September 2012

<sup>396</sup> Siehe Nicholas Negroponte: *Beyond Digital*. Dezember 1998. In: WIRED, URL: <http://www.wired.com/wired/archive/6.12/negroponte.html>, besucht am 22. Mai 2011

<sup>397</sup> Siehe N. N.: *Giorgio Agamben – Biography*. In: The European Graduate School, URL: <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/biography/>, besucht am 2. Oktober 2011

Ein ebensolches Verhältnis von Musik und Philosophie beeinflusste auch den chinesischen Komponisten und Musiktheoretiker Zhao Xiaosheng<sup>398</sup>, wie uns dies sein „Tai Ji-Kompositionssystem“<sup>399</sup> bezeugt: Zhao hat ein Kompositionssystem entworfen, in dem er eine zeitgenössische Musiklehre und die antike chinesische Philosophie des Tai Ji miteinander kombiniert.

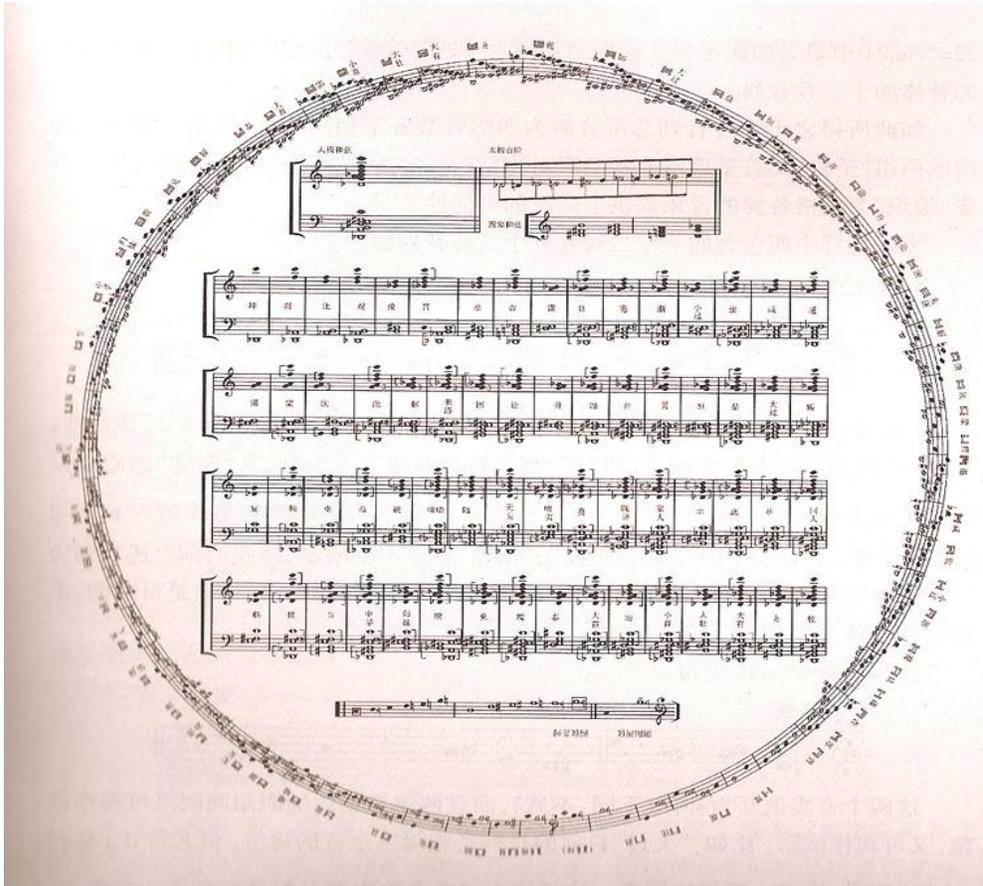


Abb. 7: Tai Ji-Kompositionssystem, jedes Intervall beziehungsweise jede Skala entspricht dem Tai-Ji-Hexagramm

<sup>398</sup> „Zhao Xiaosheng (chin. 赵晓生, b. 1945, Shanghai) chinese Composer. Zhao studied piano at the primary and middle schools of the Shanghai Conservatory. Already during the Cultural Revolution, he was writing adaptations for piano of ‘model revolutionary plays’ (yangbanxi, see Xiqu). Between 1978 and 1981 he studied in the composition department of the Shanghai Conservatory. He continued his studies, particularly of computer music, at Columbia University and Missouri State University from 1981 to 1984. In 1987, Zhao created his own Chinese-style serialism, the so-called Taiji System of Composition (Taiji zuoqufa).“ Zitiert nach Barbara Mittler: *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People’s Republic of China since 1949.* (= Opera sinologica 3). Wiesbaden: Harrassowitz 1997, S. 362; *Academic Dictionaries and Encyclopedias*. URL:

[http://contemporary\\_chinese\\_culture.academic.ru/973/Zhao\\_Xiaosheng](http://contemporary_chinese_culture.academic.ru/973/Zhao_Xiaosheng), besucht am 1. August 2012

<sup>399</sup> Siehe Zhao Xiaosheng: *Taiji Composition System*. Verlag SMPH: Shanghai 2006

Am Anfang seiner Kompositionslehre erklärt Zhao das Wort „System“, welches auf Chinesisch in zwei Bedeutungen trägt: „Xi Tong“ (chin. 系统) und „Ti Xi“ (chin. 体系). Obwohl beide im allgemeinen Sinn mit ‚System‘ übersetzt und auch so verstanden werden dürfen, unterscheiden sich die beiden Begriffe in ihrer genauen Bedeutung dennoch:

*„Xi Tong‘ meint ein abgeschlossenes, ein durch jahrlange Vervollständigung komplett ausgebautes System wie beispielsweise ein Computersystem oder, die Musik betreffend, die Dur-/Moll-Tonalität; ‚Ti Xi‘ bezeichnet einen Rahmen, der zwar als systematischer Gedanke im Hintergrund bereits besteht, der aber große Spielräume zum Forschen, Erweitern und Entwickeln zur Verfügung stellt. Die zweite Bedeutung ist genau die, welche meiner ursprünglichen Absicht entspricht.“<sup>400</sup>*

Somit positioniert Zhao seine Kompositionslehre sehr deutlich und klar: das ist kein abgeschlossenes Musiksystem wie die Dur-/Moll-Tonalität oder die Dodekaphonie, welche einen Rahmen für die musikalische Bewegung bereits vorgibt, sondern es ist ein Angebot, ein „Interface“ oder eine Empfehlung und steht bereit für jede Erweiterung und Entdeckung der musikalischer Möglichkeiten. Um diesem seinem Gedanken Nachdruck zu verleihen, stellt er im ersten Kapitel die so genannte „Theorie der Interkraft“<sup>401</sup> als Leitfaden vor, in der musikhistorische und musiksoziologische Geschehnisse in der Musikwelt des zwanzigsten Jahrhunderts dargestellt werden. Er geht dabei von fünf Gegensatzpaaren aus: emotional und überlegt, konsonant und dissonant, zentral und peripher, kontrolliert und unkontrolliert sowie national und international. Diese agieren miteinander, wobei die Konfrontation, die sich aus den entgegengesetzten Standpunkten ergibt, eine neue Art der Kraft erzeugt, nämlich die von ihm so bezeichnete „Interkraft“.

Mit Emotion und logisch-gedanklicher Überlegung stellt Zhao seine Methode der musikalischen Vermittlung dar, wobei er unter dem Begriff der ‚Vermittlung von

---

<sup>400</sup> Siehe Zhao Xiaosheng: *Taiji Composition System*, S. 2

<sup>401</sup> Orig. chin. 合力论, 合[he] bedeutet ‚zusammenbringen‘, ‚zusammenstellen‘; 力[li] bedeutet ‚Kraft‘.

Emotion' die Werke subsummiert, die im weitesten Sinne von musikalischer Romantik erfüllt sind, Werke, in denen die Emotion als musikalische Richtlinie die Kompositionsweise steuert; mit die ‚Vermittlung von Überlegung‘ meint er Musikstücke, die ausschließlich auf systematisierter Musikhandhabung wie beispielsweise der Dodekaphonie oder der späteren seriellen Musik fußen, Systeme, in denen der Gedanke beziehungsweise die logische Überlegung und, daraus resultierend, eine vorgegebene Formel oder Regel im kompositorischen Vordergrund stehen.<sup>402</sup> Natürlich gibt es viele Werke und Komponisten, die zwischen den beiden von Zhao genannten Arten stehen, auch Zhao selbst bedient sich in seinem System beider Seiten. Er versucht, in seiner Musik den Ansatz beider Methoden zu vermitteln und die „unter Kontrolle gebrachte Leidenschaft“<sup>403</sup> als seine Zielsetzung in der Musik umzusetzen. Ähnliches passiert beim nächsten genannten Gegensatzpaar „konsonant und dissonant“, bei dem der Schwerpunkt nicht nur auf einen Teil gelegt werden soll, sondern das Zusammenwirken aus beiden Polen den musikalischen Charakter auszubauen vermag. Mit „zentral und peripher“ meint er die Bereiche der Tonalität, des Rhythmus oder der Struktur, von welchen sich die Komponisten im zwanzigsten Jahrhundert zum Teil weit entfernt haben. Seiner Meinung nach sollte sich die Musik nicht auf ein Zentrum konzentrieren und auch nicht nur durch ein Zentrum erfassen und erklären lassen. Diese von ihm empfohlene Balance ist auch bei der Gegensatz-Paarung „kontrolliert und unkontrolliert“ zu sehen. Hier geht es darum, wie viel an Freiheit der Komponist dem Interpreten im Rahmen der Aufführungspraxis zugesteht, aber auch auch darum, wie viel an Interpretationsmöglichkeit der Komponist dem Zuhörer bezüglich einer durch Musik erzeugten Dimension überlassen soll. Abgerundet wird sein System damit, dass Zhao die Grenze des jeweils verfügbaren musikalischen Erbes aufhebt, es muss also gleichgültig

---

<sup>402</sup> Anzumerken ist hier, dass ich eine strikte Unterteilung grundsätzlich ablehne, da man verschiedene Werke sowie Komponisten – auch wenn sie der gleichen musikalischen Epoche zuzuordnen sind – durch solche groben und vagen Zusammenfassungen nicht verallgemeinern beziehungsweise auf einen Nenner bringen soll und kann. Dementsprechend sieht man auch bei der Thematik der absoluten und programmatischen Musik, dass die Zuordnung zu einem Komponisten oder einer Epoche nur schwer erfolgen kann.

<sup>403</sup> Chin. 有抑制的激情

sein, ob eine nationale oder internationale Herkunft der Musik beziehungsweise des Komponisten vorliegt.<sup>404</sup>

Was Zhao Xiaosheng damit meint, zeigt sich in der Positionierung dieser Kompositionslehre sehr deutlich: der Komponist soll sich in der Grauzone befinden, in der keine genaue Grenze gezogen werden kann, er darf nicht so streng systematisiert wie bei der seriellen Musik vorgehen, aber auch nicht so ohne System wie dies beispielsweise bei der freien Tonalität gehandhabt wird. Er selbst äußert sich dazu folgendermaßen:

*Es geht nicht ohne Methode, aber auch nicht mit einer.*

*Ohne Methode ist eigentlich auch eine Methode.*

*Um die Methode zu beherrschen, folge dieser Methode nicht.*<sup>405</sup>

Diese seine scheinbar paradoxe, jedoch weitreichende Aussage stimmt mit dem Gedankengut des Tai Ji der antiken chinesischen Philosophie überein. ‚Tai Ji‘ ist einer der ältesten philosophischen Termini aus dem antiken China. Das erste Zeichen ‚Tai‘ steht für ‚das Größte‘ oder ‚sehr groß‘, das zweite bedeutet ursprünglich ‚Gipfel eines Berges‘, in weiterer Bedeutung auch ‚das Äußerste‘. Beiden Silben zusammen meinen wörtlich das ‚Allerhöchste‘ oder, in übertragener Bedeutung, ‚den größten Gegensatz‘.<sup>406</sup> Diese Denkweise dominiert die chinesische philosophische Entwicklung des Daoismus sowie des Konfuzianismus.<sup>407</sup> Im alten chinesischen philosophischen Buch *I-Ging*<sup>408</sup> wurde das Tai Ji als zwei sich gegenseitig neutralisierende Kräfte, als die zwei Teile Yin und Yang bezeichnet. Mit Yin und Yang vermag man in China fast alle gegensätzlichen Paare symbolisch zu erfassen, wie beispielsweise Himmel und Erde, Mann und Frau sowie die davon abgeleitete chinesische Denkweise über Schicksal und

---

<sup>404</sup> Vgl. Zhao Xiaosheng: *Taiji Composition System*, S. 26–31

<sup>405</sup> Siehe Zhao Xiaosheng: *Taiji Composition System*, S. 78

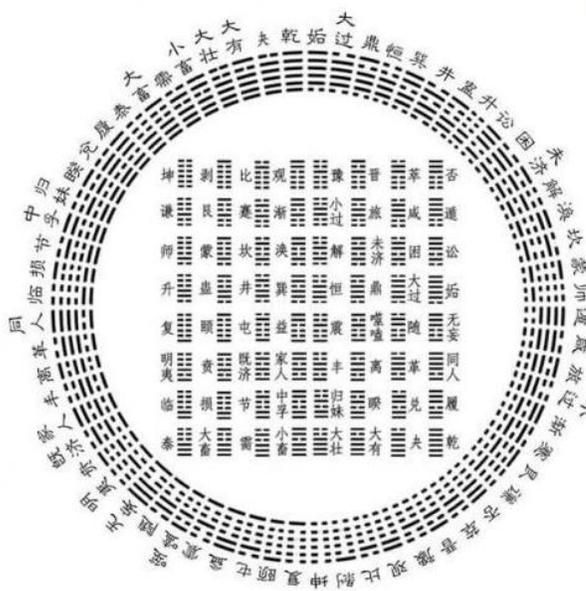
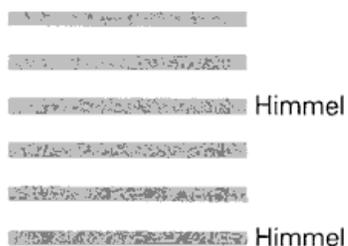
<sup>406</sup> Vgl. Zhang Shaoyu: *Yi You Tai-Ji, Shi Sheng Liang-Yi. Forschungen über Tai Ji*. In: Journal of Zhengzhou University of Light Industry (Social Science). Heft 1/2012, S. 71–74. Hier zitiert: S. 71

<sup>407</sup> Siehe Wolfgang Bauer: *Geschichte der chinesischen Philosophie*. 2. Auflage. Verlag C.H. Beck: München 2009, S. 46–50

<sup>408</sup> Siehe Hubert Geurts: *I Ging. Einführung für Europäer*. Verlag Deutsches I Ging-Institut: Düsseldorf 2007, S. 3–15

Vorherbestimmung, die den „Tod“ wiederum als Beginn des Lebens sieht. Yin und Yang stehen mit einander in Konfrontation und erzeugen vier verschiedenartige Bilder, die man „vier Symbole“ (chin. 四象, Si Xiang) nennt, die auch gemäß den fundamentalen Elementen als ‚Luft‘, ‚Erde‘, ‚Feuer‘ und ‚Wasser‘ bezeichnet werden können. Auf den Elementen basieren die „acht Trigramme“ (chin. 八卦 Ba Gua) sowie die aus diesen abgeleiteten „64 Hexagramme“ (chin. 六十四卦, Liu Shi Si Xiang).<sup>409</sup> Das Buch *I Ging* führt für jedes Hexagramm ein Symbol und dessen Bedeutung an. Man kann dann bezüglich einer bestimmten Sache oder bezüglich des „vorhersehbaren“ Schicksals das I-Ging „befragen“, indem man zwei Mal drei chinesische Münzen mit einem (schüsselförmigen) Schildkröten-Panzer aufwirft. anschließend muss man nur mehr die Antwort nachschlagen (siehe Bsp. 82).

### 1. Kien / Das Schöpferische



Bsp. 82: Das Bild links steht für das erste Symbol 乾 und seine Bedeutung als Schöpferisches, die sechs Linien ergeben sich durch das Werfen von 2 x 3 Münzen. Das zugehörige Symbol findet sich dann im Bild rechts: die 64 Tai Ji-Hexagramme – ein „Ba Gua“-Bild<sup>410</sup>

<sup>409</sup> Siehe Hubert Geurts: *I Ging. Einführung für Europäer*, S. 125

<sup>410</sup> Siehe Hubert Geurts: *I Ging. Einführung für Europäer*, S. 128; Soso Wenwen, URL: <http://wenwen.soso.com/z/q335065181.htm>, besucht am 12. Dezember 2011

In seiner Kompositionslehre versucht Zhao, gemäß den philosophischen Prinzipien des Tai Ji die dazugehörigen, entsprechenden Tonfolgen sowie Intervallverhältnisse zu rekonstruieren und daraus ein eigenes komplettes Kompositionssystem zu bilden. Zhao greift zuerst die Musikmaterialien der Dur- und Moll-Tonalität auf und erklärt, dass ihre Prinzipien ebenfalls mit Tai Ji interpretiert werden können: Zhao ordnet den vier möglichen Dreiklangsarten die vier Symbole (Elemente) (四象) zu, wobei die kleine Terz als Yin und die große Terz als Yang interpretiert wird. Die Septakkorde stehen für die acht Trigramme (八卦)<sup>411</sup> (siehe Bsp. 83).



Bsp. 83: Die Dreiklänge entsprechen: verminderter Dreiklang (Yin – Yin), Moll-Dreiklang (Yin – Yang), Dur-Dreiklang (Yang – Yin), übermäßiger Dreiklang (Yang – Yang). Die Septakkorde entsprechen jeweils: verminderter Septakkord (坤, kun), halbverminderter Septakkord (艮, gen), Moll-Septakkord (坎, kan), Moll-Septakkord mit großer Septime (巽, xun), Dominantseptakkord (震, zhen), Dur-Septakkord (离, li), übermäßiger Septakkord (兑, dui), übermäßiger Dreiklang<sup>412</sup>(乾 qian).

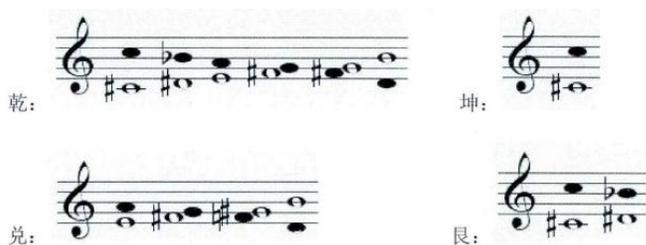
Um die ursprüngliche Bedeutung des Tai Ji, also das Allerhöchste, in seinem System umsetzen zu können, hat Zhao einen so genannten Tai Ji-Akkord erfunden, in dem folgende Intervalle implizit enthalten sind: reine Quint, kleine und große Terz, kleine und große Sekunde sowie der Tritonus (siehe Bsp. 84). Daraus ergeben sich die 64 Hexagramme des Tai Ji. Da jedes Symbol jeweils auf die ihm eigene Bedeutung beziehungsweise Metapher hinweist, wird die Tonfolge des jeweiligen Symbols dementsprechend variiert. Weiters wird jedes Symbol aus drei mal zwei Strichen dargestellt. So ergeben sich die 64 verschiedenen Tongruppen, welche wiederum jeweils aus einer unterschiedlichen Anzahl an Tönen und ihren Verdoppelungen bestehen (siehe Bsp. 85).

<sup>411</sup> Siehe Zhao Xiaosheng: *Taiji Composition System*, S. 181–182

<sup>412</sup> Der übermäßige Dreiklang entspricht einem übermäßigen Septakkord mit erhöhtem Sept-Ton, da der Sept-Ton und Grund-Ton in diesem Fall identisch sind.



Bsp. 84: Der Tai Ji-Akkord und die Skalen-Form: die „schwarzen“ und „weißen“ Töne entsprechen dem Yin und dem Yang<sup>413</sup>



Bsp. 85: Vier Beispiele zu den 64 Hexagrammen-Tonggruppen: links oben: Qian (乾); rechts oben: Kun (坤); links unten: Dui(兑); rechts unten: Gen (艮)

Um die umfangreichen Tonmaterialien strukturieren und vor allem um dieses System in Musik umsetzen zu können, benötigt man jedoch, abgesehen von ausreichenden „I-Ging“-Kenntnissen (beispielsweise, wie ein Symbol beziehungsweise eine Symbolfolge zu verstehen ist und was es/sie bedeutet), noch eine weitere unterstützte Theorie. Zhao realisiert das, indem er in sein Kompositionssystem die so genannte „Pitch Class-Theorie“ einbaut<sup>414</sup>. Diese Theorie wurde ursprünglich von dem amerikanischen Musiktheoretiker Howard Harold Hanson<sup>415</sup> für die tonale Musikanalyse entwickelt und von Allen Forte<sup>416</sup> im Jahr 1973 in Verbindung mit atonaler Musik 1973 verwendet. Diese Musikanalyse-Theorie umschreibt jedes Intervall-Verhältnis mit einem Buchstaben, um

<sup>413</sup> Siehe Zhao Xiaosheng: *Taiji Composition System*, S. 183

<sup>414</sup> Siehe Michiel Schuijjer: *Analyzing Atonal Music. Pitch Class Set Theory and its Contexts*. Boydell & Brewer: Suffolk 2008, S. 1–28

<sup>415</sup> Howard Harold Hanson (geb. am 28. Oktober 1896 in Wahoo, Nebraska, gest. am 26. Februar 1981 in Rochester, NY) war ein US-amerikanischer Pianist, Dirigent und Komponist. Siehe Allen Cohen: *Howard Hanson. In Theory and Practice*. Praeger Publishers: Westport 2004, S. 1

<sup>416</sup> Allen Forte (geb. am 23. Dezember 1926) ist Musiktheoretiker und Musikwissenschaftler, er entwickelt die „Musical Set Theory“ von Hanson beginnend ab 1960 weiter. Siehe Allen Cohen: *Howard Hanson. In Theory and Practice*, S. 2

so die komplexe Melodie beziehungsweise die Akkorde übersichtlich zu machen.<sup>417</sup> In der Pitch Class-Theorie werden die Tonlage, die Reihenfolge der Erscheinung oder Wiederholungen nicht bedacht. Anders formuliert bedeutet das, dass die Änderung der Tonlage, der Reihenfolge oder das Einfügen von Wiederholungen erlaubt ist, ohne dass sich dabei die Eigenschaft der jeweiligen Pitch Class verändern würde. Zhao benutzt diese Theorie meines Erachtens, um seine vom Tai Ji abgeleiteten Hexagramm-Tongruppen miteinander vergleichbar zu machen und um bei der Auswahl der jeweiligen Gruppe ein übersichtliches Konzept anbieten zu können. Zusätzlich fügt Zhao drei Punkte hinzu:

- 1. von der Basis der 12 Töne aus, die mit Cent berechenbar sind, die Mikrotöne werden dabei nicht mitgerechnet*
- 2. ob es temperiert, pentatonisch oder rein gestimmt ist, wird von dieser Theorie ignoriert*
- 3. die kleinste Einheit, die als Anfang bezeichnet wird, ist zwei (also zwei Töne); der Fall von einem Ton oder gar keinem Ton ist die Ausnahme, er gehört nicht zu dieser Gruppe<sup>418</sup>*

Die ersten beiden Punkte zielen hauptsächlich auf die Interpretationsproblematik ab. Da manche chinesische Instrumente pentatonisch, also in Quinten gestimmt sind, ändert sich ihre Pitch Class nicht. Der dritte Punkt bezieht sich auf die Behandlung von Pausen oder Tönen, die nicht auf irgend einem Intervallverhältnis basieren können. Vergleicht man die zwei Tongruppen „PMN“ und „P<sup>3</sup>M<sup>6</sup>N<sup>3</sup>T<sup>3</sup>S<sup>5</sup>D<sup>2</sup>“, lässt sich erkennen, dass die zweite mehr dissonante Klangfarbe beinhaltet, da „T“ als Tritonus eine Ganztonleiter hervorbringt und die mehrmals vorkommende große Sekunde („S“) und die kleine Sekunde („D“) das Schrille der Dissonanz erzeugen (siehe Bsp. 86).

---

<sup>417</sup> Prime (sowie Oktave) – U (Unison); reine Intervalle (Quint und Quart) – P (Perfect); große Terz (kleine Sexte) – M (Major Third); kleine Terz (große Sexte) – N (Minor Third); Tritonus (übermäßige Quart und verminderte Quint) – T (Tritone); große Sekunde (kleine Septime) – S (Major Second); kleine Sekunde (große Septime) – D (Minor Second)

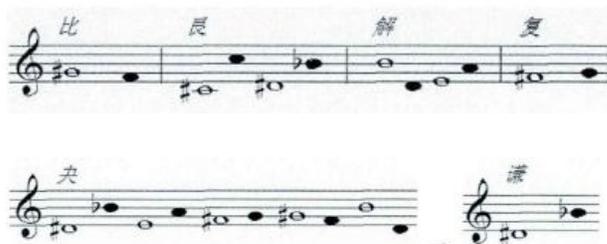
<sup>418</sup> Siehe Zhao Xiaosheng: *Taiji Composition System*, S. 46





Bsp. 87: Trans-Hexagramm: Augmentation und Diminution

Gemäß dem Tai Ji sind Yin und Yang ausbalanciert, in der Musik können die gemeinsame Töne ihren Gegenpart ebenfalls nutzen, und zwar in Form der Komplementär-Intervalle Unterschieds-Töne. Um das Ausmaß der Klangfarbe zu steigern, ist es manchmal nötig, an bestimmten Stellen eines Stücks außer den bereits erschienenen/verwendeten Tönen noch die restlichen Töne der Zwölfton-Reihe in die Komposition einzubauen. Dies können von einer Gruppe (chin. 错叠式) oder von mehreren Gruppen (chin. 黏合式) stammen und collageartig zusammengestellt werden.<sup>420</sup>



Bsp. 88: Trans-Hexagramm: Beispiele für Ton-Collagen

Als Erfinder und Konstrukteur des Tai Ji-Kompositionssystems ist Zhao Xiaosheng selbstverständlich derjenige, der als die Hauptvertreter dieser Kompositionsrichtung zu nennen ist. Viele seiner Werke sind in unterschiedlichsten Besetzungen und mit verschiedensten Anwendungsarten dieses Systems komponiert. Eines der bedeutendsten Werke in diesem Zusammenhang ist sicherlich das Stück *Tai Ji* für Klavier, welches im Jahr 1987 entstanden ist und im selben Jahr beim Kompositionswettbewerb in Shanghai den ersten Preis gewonnen hat.<sup>421</sup> Das Stück ist entsprechend dem Tai Ji-System in acht

<sup>420</sup> Vgl. Zhao Xiaosheng: *Taiji Composition System*, S. 224–226

<sup>421</sup> Internationaler Kompositionswettbewerb Shanghai, November 1987. Siehe Chen Dan: ‚*Tai Ji*‘ von Zhao Xiaosheng und das System des Tai Ji-Kompositionssystems. In: *People’s Music*. Heft 8/2012, S. 23–25. Hier zitiert: S. 23

Teile<sup>422</sup> gegliedert, wobei der Komponist alle 64 Hexagramm-Tongruppen nach der Reihenfolge der Originale zyklusartig verwendet. Es beginnt mit einer großen Sekunde der Kun-Gruppe und endet auch damit, um so die Aussage der vom Tai Ji bestimmten Philosophie im Rahmen dieses Musikstückes umzusetzen und zu interpretieren.

Im ersten Teil stehen die große Sekunde sowie ihre Verzierung im Zentrum der musikalischen Darstellung. Es baut sich eine Leere auf, die den Beginn des Universums symbolisieren soll. C und Cis lassen sich ebenfalls mit dem Verhältnis von Yin und Yang erfassen, wobei die beiden Töne stets gegeneinander (ein-)gesetzt werden. Diese Leere wird allmählich zu einem „Herausfinden“: aus den langsam eng werdenden Einsätzen führt ein Weg hin zum zweiten Teil. Durch den Kontrast zu dem bezüglich der Klangfarbe eintönig wirkenden ersten Teil wirkt dieser sehr melodisch, vor allem die Spielart ist eine typische: die Begleitung liegt in der linken Hand und wird rhythmisch unter Verwendung von Sechs-Achtel-Gruppen ausgeführt, die Melodie wird von der rechten Hand gespielt. Durch das sich daraus ergebende Klangbild stellt sich beim Zuhörer ein Hörempfinden wie bei einem Hauptthema in der Exposition einer Sonate oder eines anderen zyklischen Werkes ein. Dieses Gefühl wird aber im dritten Teil jäh unterbrochen, in dem Moment, in dem die Rhythmik komplizierter wird und 7/8-, 11/8-, 6/8- oder 7/16-Passagen etc. zum Einsatz kommen. Es scheint, als würde es kein Hauptthema geben, das Thema setzt endlos seine eigene Weiterentwicklung fort. Das erweckt beim Zuhörer die Erwartungshaltung, dass sich durch die immer intensiver werdenden Einsätze der Höhepunkt des ganzen Stückes ankündigt. Im vierten Teil erfüllt sich schließlich diese Erwartung, ausgelöst durch stürmische Lagenwechsel und rasch abfolgende verschiedenste Trans-Hexagramme. In Teil fünf und sechs wird dieses Gefühl der Willkür langsam kleiner, die hohe Komplexität existiert zwar noch, aber sie geht zurück, der Aufbau des Stückes wird wieder einfacher, gerade so, als wäre die Verurteilung nahe gekommen. Im siebenten Teil stabilisiert sich trotz weiter ablaufender scharfer Artikulation und Betonung das Gefüge, die Töne werden langsam zu ihrer

---

<sup>422</sup> I. 破 (,Brechen'), Largo di molto; II. 承 (,Aufgehen'); III. 起 (,Aufbrechen'), Slow; IV. 入 (,Eingehen'); V. 缓 (Bremsen), Lento; VI. 庸 (Mittelmäßig), Moderato; VII. 急 (Eile), Presto; VIII. 束 (Ende)

eigentlichen Ordnung zurückgeführt. Das Stück endet mit dem achten Teil, einer Reprise von Teil eins.

Auch wenn man über keine Vorkenntnisse über das Tai Ji verfügt, ist das Stück bezüglich der Hörgewohnheit und der „Genießbarkeit“ absolut nah beim Hörer und für diesen gut zugänglich, denn es gibt einerseits immer wieder musikalische Überraschungen, andererseits spielt die Musik stets mit den üblichen Hörerwartungen und Hörgewohnheiten. Trotzdem entspricht es in vielerlei Hinsicht dem Gedankengut des Tai Ji. Man schwankt als Rezipient, ob es im Stück eine Geschichte mit einem richtigen Ablauf gibt oder nur eine Aufeinanderfolge von sich steigernden und wieder zurücknehmenden Tonereignissen. Letztendlich ist es aber keine Abfolge, wie man sich diese erwartet hätte, vielmehr (ver-)führt das Stück den Zuhörer immer fort und fort, immer weiter und weiter. Man verspürt bei diesem Stück einen Hauch, einen Anklang von chinesischer Musik, jedoch ist es nicht möglich, das Werk ausschließlich auf dieser Basis zu erfassen. Auf keinen Fall ist es als „westlich“ zu definieren, aber ohne abendländische Musikmaterialien vermag dieses Stück auch wiederum nicht zu existieren. Es muss konstatiert werden, dass das Stück schlicht die Umsetzung der persönlichen Meinung Zhao Xiaoshengs zu Tai Ji und seiner im Tai Ji-Kompositionssystem definierten „Grauen Zone“ darstellt. Rein von der musikalischen Entwicklung her gesehen ähnelt das System meiner Ansicht nach den elementaren und strikten Regeln serieller Musik, insbesondere auch deshalb, da die vorgegebene Hexagramm-Tongruppe nicht transponiert werden kann – das heißt, die grundsätzliche Tonlage ist nicht veränderbar. Durch die Komplexität dieses Kompositionssystems besteht bezüglich der Interpretationsmöglichkeiten nicht viel Freiraum, da alle Töne exakt notiert sind und der Schwerpunkt des Systems vor allem auf der Selektion von Tongruppen sowie deren Wechsel liegt. Man darf jedoch das neu geschaffene System nicht so streng bewerten, denn bei jedem System entsteht im Laufe dessen Ver- und Anwendung ein Erweiterungsbedürfnis. Zhao Xiaosheng hat ausschließlich ein „Interface“, eine ‚Schnittstelle‘, geschaffen, die seine Nachfolger inspirieren soll, wie er auch selbst bei der Definition des Wortes „System“ ausführt. Allerdings ist sein Versuch erfolgreich in dem Sinn, dass er gegenwärtige Musik mit alter chinesischer Philosophie kombiniert. Die daraus resultierende Musik ist einzigartig und authentisch.

## Zhu Jianer: der Vater der chinesischen Symphonie

Zhu Jianer<sup>423</sup> ist einer der ältesten lebenden chinesischen Komponisten. 1922 geboren, durchlebte er alle Strömungen der chinesischen Musikwelt der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seiner Aussage nach hatte er einen „Traum einer Symphonie“. Inspiriert wurde er dazu, als er im Jahr 1942 im Radio die symphonischen Werke von Beethoven und Tschaikowsky gehört hatte.<sup>424</sup> Aufgrund der politischen Hindernisse, die die Kulturrevolution und auch schon die Zeit davor mit sich brachten, durfte und konnte er seinen Traum in diesen Tagen nicht verwirklichen, so wie er selbst es gerne getan hätte:

*Unfortunately, my dream was soon shattered upon my return in 1960. My persistent request for a post with a symphony orchestra was not granted [...]. Perplexed and distressed, I had to give up my dream and write songs for the masses, sometimes in collaboration with others. More absurd grew the times when the Cultural Revolution swept the country. My mind was capsized and I categorically negated myself and my cherished dream. A lamentable change in me it was!<sup>425</sup>*

Trotzdem hat Zhu seinen Traum nie aufgegeben. Und erstaunlicherweise erhält er im Alter von vierundsechzig Jahren doch noch die Möglichkeit, diesen seinen Traum zu verwirklichen! Seine Symphonie Nr. 1 vollendet er im Jahr 1986. Obwohl in diesem Werk die typische Vier-Satz-Struktur, die standardmäßige Besetzung sowie die Instrumentierung ganz im Sinne der abendländischen symphonischen Tradition vorherrschen, konnte Zhu doch bereits mit dieser Komposition den Weg zur Erfüllung seines Symphonie-Traums vorbereiten und ebnen. Vor allem zeigt sich bereits der ihm eigene charakteristische Kompositionsstil im Bereich der Symphonie: Zhu findet seine

---

<sup>423</sup> Zhu Jianer (chin. 朱践耳 b. 1922, Tianjin), Chinese composer. He learned music by self-studies while he was in the middle school and started to compose art songs in 1940. In 1945, he was the composer in an arts troupe and the conductor of a military band. He started to write film music in late 1949. In 1955 he left for the Moscow Conservatory's compositions department of the Soviet Union to do further studies with prof. Sergey Balasanian and returned to China in 1960 after the graduation. In 1975 he has been appointed the permanent composer of the Shanghai Symphony Orchestra and concurrently he is holding a position as a prof. of composition at the Shanghai Conservatory of Music. Siehe N. N.: *Zhu Jian-Er: 10 Symphonies Sinfonietta, Vol. I*. Vorwort. Übersetzt v. Wen Tan. Verlag Shanghai Music: Shanghai 2002, S. 2.

<sup>424</sup> Vgl. Zhu Jianer: *Fulfilling a Dream (A preface by the composer himself)*. In: N. N.: *Zhu Jian-Er: 10 Symphonies Sinfonietta Vol. I*, S. 15

<sup>425</sup> Siehe Zhu Jianer: *Fulfilling a Dream (A preface by the composer himself)*, S. 19

eigene Tonsprache, die „Intonations-Melodie“<sup>426</sup>, die er aus chinesischen sprachlichen und traditionellen Eigenschaft ableitet und formt. Hier wäre beispielsweise das in der Symphonie Nr. 1, Op. 27 verwendete thematische Motiv A – D – G – As zu nennen. Nach dem direkten Aufeinanderfolgen von zwei reinen aufsteigenden Quartan würde man sich üblicherweise ein Absteigen der Melodie erwarten. Zhu verfährt hier gegen die übliche Handhabung, er verlängert die von den beiden Quartan beim Zuhörer ausgelöste (damals) heftige Emotion, indem er mit Absicht die Melodie eine kleine Sekunde aufwärts führt, um so seinen inneren „Aufschrei“, der ihm nun nach der Kulturrevolution, als er endlich seine eigene, von ihm so gewollte Musik komponieren darf, nicht mehr verwehrt wird, auszudrücken. Dieses Thema zieht sich durch das ganze Stück hindurch (siehe Bsp. 89).



Bsp. 89: Zhu Jianer: *Symphonie Nr. 1*, T. 1–5

Das Thema der „Kulturrevolution“ aus seiner zweiten Symphonie setzt seinen ihm eigenen emotionellen Ausdruck fort. Dort wird das Hauptthema C – A – Gis von einer Singenden Säge<sup>427</sup> gespielt, was die tragischen Geschehnisse aus der Zeit der Kulturrevolution darstellen soll. Diese schrille und weinende Klangfarbe unterstützt die Darstellung der Geschundenen und die absurde Behandlung von Regimegegnern durch die Vertreter der Kulturrevolution. Derselbe inhaltliche Gedanke findet sich in der Klarinetten-Stimme, die die Melodie der Singstimme im gleichbleibenden Abstand einer parallelen Sekunde aufgreift und dieser begleitend folgt. Der Text der Singstimme wäre

<sup>426</sup> Chin. 语调化旋律. Siehe Cai Qiaozhong: *Zhu Jianer's Melodie Features in His Symphony Creation*. In: *Journal of Xinghai Conservatory of Music*. Heft 4/2004, S. 33–40. Hier zitiert: S. 33

<sup>427</sup> A musical saw, also called a singing saw, is the application of a hand saw as a musical instrument. Capable of glissando, the sound creates an ethereal tone, very similar to the theremin, Siehe: *Wikipedia*. URL: [en.wikipedia.org/wiki/Musical\\_saw](http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_saw), besucht am 11. Mai 2012

hier inhaltlich etwa mit „Warum? Warum so? Warum so chaotisch und schrecklich?“ übersetzbar<sup>428</sup> (siehe Bsp. 91).



Bsp. 90: Zhu Jianer: *Symphonie Nr. 2*, Thema der Singenden S äge, T. 35



Bsp. 91: Zhu Jianer: *Symphonie Nr. 2*, das Weinen, dargestellt durch die Klarinette, T. 147–150

Wie J. S. Bach seinen Namen B-A-C-H als musikalisches Thema verwendet hat, so transkribiert Zhu der chinesischen Phonetik entsprechend die Intonation seines Namens als eine Tonfolge und verwendet dieses so entstandene Tonmaterial als Thema in seiner achten Symphonie *Qiu Suo* („Auf der Suche“) <sup>429</sup> (siehe Bsp. 92). Das „Namensthema“ wird vom Cello drei Mal in jedem Satz variiert und verarbeitet, mit dem Hintergrundgedanken, den Charakter des Hauptdarstellers „Er“, also des Trägers des Namens, als erfahren und beharrlich zu zeigen und darzustellen. <sup>430</sup> Das Stück endet jedoch mit einer scherzhaften Variation am Schluss des dritten Satzes und deutet so quasi mit einem Augenzwinkern eine gewisse Selbstkritik und Selbstironie an (siehe Bsp. 93).

<sup>428</sup> Vgl. Zhu Jianer: *Steh auf die Meinung, komponiere aus der Idee heraus – Notiz über die Symphonie Nr. 2*. In: *Art of Music-Journal of the Shanghai Conservatory of Music*. Heft 1/1989, S. 61–66. Hier zitiert: S. 65

<sup>429</sup> Das Wort/der Titel stammt aus dem Gedicht *Encountering Sorrow* (chin. 离骚) von Qü Yuan (340–278 v. Chr.): *Long Long had been my road and far, far was the journey, I would go up and down to seek my heart's desire.*

<sup>430</sup> Vgl. Li Yanmei: *The Fundament of Zhu Jian'er's Symphony Work – The Discussion about Nationality Features of the Eighth and The Tenth Symphony*. Magister-Arbeit an der Heinan Universität, Studienrichtung Musikwissenschaft: Heinan 2003, S. 25

阴平 去声 上声  
zhū jiàn ǎi  
朱 践 耳

fff mf f fff

G.C. sf fff Timp. mp f

Perc. f mp f

Bsp. 92: das Namensthema aus der *Symphonie Nr. 8* und die erste Variation des Themas in der Cello-Stimme

(from slow to very fast)

pp < mf > mp < pp < mf > mp — p

Bsp. 93: letzte, scherzhafte Variation des Namensthemas

Diese seine aus der Kombination von chinesischer Sprache, Tradition und Musik gebildete charakteristische Kompositionsweise hat Zhu Jianer im Laufe seiner Kompositionen vervollständigt. Unter Anwendung dieser Tonsprache ist auch seine *Symphonie Nr. 10 – After Liu Zongyuan's Poem „Fishing Snow“, Op. 42*<sup>431</sup> entstanden, in der er versucht, mit seiner individuellen Tonsprache ein traditionelles chinesisches Gedicht neu zu formen beziehungsweise „wiederherzustellen“. In diesem Werk wird der Text des Gedichts von einer menschlichen Stimme teils rezitativartig und teils Pekingoper-artig interpretiert (siehe Bsp. 94). Im ersten Satz *From hill to hill no bird in flight* (chin. 千山鸟飞绝), in dem die jeweilige Tonhöhe der gesprochenen oder gesungenen Silben nur eine kleine unterschiedliche Relation oder Nuance zu den vorhergehenden Tönen/Silben darstellt, wird das Gedicht rezitativartig interpretiert. Die

<sup>431</sup> *From hill to hill no bird in flight; From path to path no man in sight. A straw-cloak'd man in a boat, 10! Fishing on river could with snow.* – LIU Zong-Yuan (773–819). Das Stück ist eine Auftragskomposition der Fromm Music-Foundation der Harvard Universität, USA.

Stimmführung mit einem Glissando von unten nach oben nach der dritten sowie der fünften Silbe entspricht der üblichen Intonation in der chinesischen Sprache, jedoch widerspricht die Kolorierung im vierten Satz auf der vierten sowie auf der letzten Silbe diesem Usus. Dieses Rezitativ ist bereits eine Art Transkription einer traditionellen Gedicht-Lesung in moderne Musik, bei der die Bedeutung der einzelnen chinesischen Wörter auf dramatische Weise symbolisiert und dargestellt wird.

吟唱

千 山 鸟 飞 绝

万 径 人 踪 灭

孤 舟 蓑 笠 翁

独 钓 寒 江 雪

Bsp. 94: Zhu Jianer: *Symphonie Nr. 10*: die erste Interpretation des Gedichtes, T. 35–39

Die zweite Stelle, an der der Text des Gedichtes rezitiert wird, wirkt im Vergleich zur ersten darstellender, mehr wie eine Szene aus einer Peking-Oper (siehe Bsp. 95). Das erste Wort wird zwei Mal wiederholt, die fünfte Silbe „fliegen“ (chin. 飞) sowie die sechste „nichts“ (chin. 绝) werden lange gehalten und mit einem Crescendo bezüglich ihrer Wirkung verstärkt. Das Ganze wirkt so, als würde hier eine Szene dramatisch umgesetzt und gespielt werden. Der dritte Satz wird gesungen, wobei die jeweiligen zu singenden Tonhöhen exakt vorgegeben sind, die letzte Silbe wird sogar wie ein kleine Kadenz ausgestaltet. Den so festgelegten Gesang kombiniert Zhu mit einer orchestralen Begleitung, schafft aber mittels einer chinesischen Zither eine deutliche Gegenstimme oder einen Gegenpol dazu, was die Ähnlichkeit mit einer Peking-Oper-Szene sehr verdeutlicht.

Als der Text ein drittes Mal wiederkehrt, wird er von einer weiblichen Stimme gesungen. Im Vergleich zu den vorherigen beiden Malen wird nicht der ganze Text vollständig in

Töne gesetzt, sondern nur die zweite Hälfte. Die Stimm-Führung wirkt auf den Hörer angenehmer und lockerer, ihre Melodie klingt chinesisch, man empfindet, dass das Ende der erzählten Geschichte naht.

第二次吟唱  
第129小节

千山, 千山 鸟 飞 绝  
万 径 人 踪 灭, 人 踪 灭!  
孤 舟 蓑 笠 翁  
独 钓 寒 江 雪!

Bsp. 95: Zhu Jianer: *Symphonie Nr. 10*: die zweite Interpretation des Gedichtes, T. 131–146

[ 潇洒自如 悠然自得 ]

孤 舟 蓑 笠 翁, rit. a tempo  
独 钓 寒 江 雪  
寒 江 雪

Bsp. 96: Zhu Jianer: *Symphonie Nr. 10*: die dritte, gesungene Variation des Gedichtes, T. 209–217

Abgesehen von der eben beschriebenen Kompositionsmethode gesprochene Sprache in sing- und spielbare Töne umzusetzen, hat Zhu auch zahlreiche traditionelle chinesische Musikstücke und Tonmaterialien in seiner Musik übernommen und darin integriert. Beispielsweise versucht er in seiner dritten Symphonie, die tibetische Musik und deren Reize darzustellen und die tibetische Kultur widerzuspiegeln. In die sechste Symphonie baut er Tonband-Zuspielungen verschiedener traditioneller chinesischer Musikaufnahmen ein und stellt sie kontrastierend dem Orchester gegenüber, um so eine zeitliche und

dimensionale Verschiebung zu erwirken. Schlussendlich in der zehnten Symphonie, abgesehen von den bereits erwähnten Anklängen an die Peking-Oper, gibt Zhu eine individuelle Stimmanweisung für die chinesische Zither vor, was dazu führt, dass die traditionelle chinesische Klangfarbe zwar existiert, aber „verstimmt“ klingt – ähnlich dem Klang der von ihm erneuerten und weitergeführten Peking-Oper.<sup>432</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in den zehn Symphonien von Zhu Jianer zahlreiche Zitate traditioneller chinesischer Musikstücke und Musikkultur finden, er hat diese aber nicht eins zu eins übernommen, sondern auf seine persönliche Art variiert. Dieses chinesische Musikmaterial wird spür- und erkennbar, wenn sich im Gefüge des Stückes plötzlich atonale Stellen finden, die genau dann auftreten, wenn die chinesische Pentatonik oder eine verzerrte chinesische Melodie zum Klingen kommt. Auch das ist Teil der Charakteristik seines Kompositionsstils und lokalisiert seine Herkunft als Komponist. Zhu Jianer selbst äußert sich in einem Brief an seinen Kollegen Sun Guozhong zu seiner nun erlangten Freiheit in seinem kompositorischen Schaffen so:

*For artistic creation, it is awful that an artist cannot tell the truth in his work. Consequently, it is impossible for the artist to create a true work of art, if he can only present an utterance that goes against his conscience. I have already seen through the world. Now I only compose the music which I really want to write, not caring about other's comments and swear. I am on my own way, let them criticize.*<sup>433</sup>

In seiner Feststellung über seinen jetzigen Status als ein moderner und unabhängiger Komponist tangiert Zhu die Problematik der Rezeption moderner Kunst generell. Positiv ist jedoch, dass man anhand seiner Worte bereits die Verwirklichung seines Traumes, des Traumes von der Symphonie, erahnen kann. Die Realisierung seiner langjährigen Phantasie kann er zwar erst im vorgerückten Alter beginnen, nun aber, wie er selbst sagt, ist er auf seinem eigenen Weg unterwegs und er folgt ihm, egal ob ihn jemand dafür kritisiert oder nicht.

---

<sup>432</sup> Vgl. Sui Guozhong: *Zhu Jian-Er's Symphonies: An Introduction*. In: N. N.: *Zhu Jian-er: 10 Symphonies Sinfonietta*, Vol. III. Verlag Shanghai Music: Shanghai 2002, S. 734–738

<sup>433</sup> Zhu Jianer: *Personal letter to Sun Guozhong*. In: N. N.: *Zhu Jian-er: 10 Symphonies Sinfonietta*, Vol. III, S. 751

## Kapitel IV

### 4.1. Tan Dun als stellvertretendes Beispiel für das Verhältnis von Nationalität und Individualität

Im vorhergehenden Kapitel wurden überblicksartig Werke verschiedenster chinesischer Komponisten der Gegenwart vorgestellt und untersucht, um herauszufinden, ob und, wenn ja, welche typisch chinesischen Besonderheiten die Künstler jeweils in ihrer Musik verarbeitet haben. Die Ergebnisse dieses Überblicks über die chinesische Musik der Gegenwart, der sich daraus ergibt, untermauern die von mir aufgestellte These, die dieser Dissertation zu Grunde liegt, indem sie beweisen, dass die Künstler in ihren Tonschöpfungen auf unterschiedlichste Weisen immer wieder Ton- und Klangmaterial verwendet haben, das eindeutig auf traditionell chinesisches Kulturgut fußt beziehungsweise darauf zurückgeführt werden kann. Trotzdem ist hier festzuhalten, dass diese Gemeinsamkeit im Schaffen der chinesischen Komponisten der Gegenwart nur eine Seite dieser Künstlerpersönlichkeiten erfassen und beschreiben kann. Denn wenn man den Ausdruck „chinesischer Komponist“ als einen feststehenden Terminus betrachtet, umfasst das Adjektiv „chinesisch“ eben nur eine der vielen Eigenschaften des jeweiligen Komponisten. Außerdem muss hier festgehalten werden, dass die hier angewandte wissenschaftliche Betrachtung dieser Werke und ihrer Schöpfer diese – um bildhaft zu sprechen – in einen „Rahmen“ stellt, der „chinesisch“ heißt, und damit ein Blickwinkel gegeben ist, der eindeutig auf diesen einen Aspekt fokussiert. Wenn man die genannten Komponisten aus einer europäischen oder abendländisch-westlichen musikwissenschaftlichen Perspektive sieht, gilt dieser Terminus „chinesischer Komponist“ sicher vollkommen zu Recht, da die Schöpfer der in Kapitel III vorgestellten Werke hauptsächlich als „chinesische Komponisten“ kategorisierbar sind und sowohl musikalisch als auch sinnlich authentisch sowie herkunftsmäßig aus China stammen.

Jedoch ist diese Perspektive, Komponisten ausschließlich aufgrund ihrer Nationalität – und das betrifft sowohl chinesische als auch nicht-chinesische Künstler – in eine bestimmte „geistige Schublade“ stecken zu wollen, sowohl wissenschaftlich wie auch

musikalisch oder gar menschlich zutiefst unbefriedigend, da eben jeder Komponist über seine eigene, individuelle Denkweise und einen eigenständigen Charakter verfügt. Diese Dissertation soll daher nicht dazu dienen, eine Gruppierung innerhalb der (genannten) chinesischen Komponisten festzumachen oder eine Definition für eine solche zu finden, sondern dazu, einen Überblick über eine Auswahl von Komponisten chinesischer Herkunft zu geben und dabei zu versuchen herauszufinden, wo im musikalischen Weltgeschehen sich chinesische Komponisten der Gegenwart in ihrer kreativen Tonsprache derzeit befinden – sowohl bezüglich ihrer musikalischen Ansichten als auch bezüglich ihrer künstlerisch-schöpferischen Prozesse.

An dieser Stelle möchte ich einen der berühmtesten chinesischen Komponisten, Tan Dun<sup>434</sup>, als Beispiel dafür anführen, eine andere Perspektive als die der Nationalität beziehungsweise der nationalen Herkunft einzunehmen, nämlich die, sich mit der Individualität des Künstlers auseinanderzusetzen.

Zweifellos ist Tan Dun ein chinesischer Komponist der Gegenwart, und aus zahlreichen seiner Werke hört man die auf chinesischer Kultur basierenden Einflüsse heraus. Sowohl von seinem ersten veröffentlichten Stück *Li Sao*, das während seines Studienjahres am Zentral-Konservatorium in Peking entstand, als er 22 Jahre alt war, an, über sein Streich-Quartett *Feng Ya Song*<sup>435</sup> (1983) (siehe Bsp. 97) bis hin zu seinem aufsehenerregenden Ensemblewerk *On Taoism*<sup>436</sup> aus dem Jahr 1985 – alle diese seine Werke enthüllen ausnahmslos seine Passion für die traditionelle chinesische Kultur.

---

<sup>434</sup> Tan Dun (chin. 譚盾 / 谭盾 Tán Dùn, geb. am 18. August 1957 in Si Mao, Provinz Hunan) ist ein in New York lebender chinesischer Komponist und Dirigent. Er ist der Träger von diversen Preisen und wurde mehrmals nominiert für den Grammy Award, den Oscar/Academy Award, den Grawemeyer Award for Classical Composition und den Musical America's Composer of The Year, den Bach-Preis der Stadt Hamburg und den Shostakovich-Preis der Stadt Moskau, er war Composer in Residence in Grafenegg etc. Siehe Homepage von Tan Dun, URL: <http://www.tandunonline.com/about>, besucht am 22. Oktober 2012; Wikipedia: [http://de.wikipedia.org/wiki/Tan\\_Dun](http://de.wikipedia.org/wiki/Tan_Dun), besucht am 22. Oktober 2012

<sup>435</sup> Für *Feng Ya Song* (chin. 风.雅.颂) bekam Tan Dun 1983 den Carl-Maria-von-Weber-Preis der Stadt Dresden verliehen. Siehe: Wang Cizhao: *Kompositionsklasse 77*. Verlag Central Conservatory: Peking 2007, S. 310

<sup>436</sup> *On Taoism* (chin. 道极) wurde am 7. Februar 1988 als sein erstes Solokonzert im Lincoln-Center in New York uraufgeführt und von lokalen Kritikern als „erfolgreich in der kreativen Umsetzung zwischen der modernen und der traditionellen chinesischen Musik“ gelobt; 1989 in Amsterdam, Niederlande, wurde das Werk im Rahmen des World-Music-Festivals von den Kritikern als „überraschend positiv“ aufgenommen und bezeichnet; 1990 erhielt Tan Dun in Japan den Hauptpreis beim Asian-Music-

谭盾曲 (1982年)

Rubato  
Sul G non vibrato gliss.

Viola

ppp pp mfp p ppp

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Sul D dolce

p dolce mfp p fpp

Bsp. 97: Tan Dun: Ausschnitt aus *Feng Ya Song*

Alles in Tan Duns musikalischem Schaffen bis zum Jahr 1986, als er in die USA kam, um dort zu studieren, kann man als einen Abschnitt bezeichnen, eine Phase, in der die Kompositionen ohne internationalen Einfluss entstanden sind. Ich möchte hierzu ein kleines Beispiel einfügen: Es ist eine Tatsache, dass Schönberg in seinen früheren Lebensjahren viele Werke komponiert hat, deren Stilistik sich an die Spätromantik anlehnt.<sup>437</sup> Man kann aber keinesfalls feststellen, dass er ein Spätromantiker ist, denn die in diesem Zeitraum entstandene Musik kennzeichnet ausschließlich eine Art „Vor-Phase“, der Übergang zur Atonalität beziehungsweise zur Dodekaphonie in seiner Musik wird hingegen vielfach wie ein Bruch mit dieser „Vor-Phase“ wahrgenommen oder empfunden. Dementsprechend darf man auch diese Werke von Tan Dun nicht als für seinen kompletten Schöpfungsprozess charakteristisch bezeichnen, denn er als Individuum unterliegt, so wie wir alle, einer permanenten geistigen Weiterentwicklung. Wenn man Tans frühere Werke als „Werke eines chinesischen Komponisten der Gegenwart“ definiert, darf man die folgende Werke von ihm, die er selbst unter der

Festival, 1993 wurde sein Werk *Taoism* als „Klassiker der modernen asiatischen Musik des 20.

Jahrhunderts bezeichnet. Siehe Wang Cizhao: *Kompositionsklasse* 77, S. 312

<sup>437</sup> Vgl. Stefan Strecker: *Der Gott Arnold Schönbergs. Blicke durch die Oper Moses und Aron.* (= Ästhetik – Theorie – Liturgik, Band 5; zugleich: Univ. Dipl.-Arbeit: Münster 1995) Verlag Lit: Münster 1999, S. 19

Bezeichnung „Organic Music“<sup>438</sup> subsumiert, höchstens als „Tan Dun-Stil“ positionieren. Er erklärt auf seiner Homepage zur Definition des „Organic Music Series“ Folgendes:

*Organic music series, a new way to create, perform and experience music. „Organic music concerns both matters of everyday’s life and matters of the heart. These ideas find their origin in the animistic notion that material objects have spirits residing in them, and an idea ever-present in the old village where I grew up in China. Paper can talk to the violin, the violin to water. Water can communicate with trees and trees with the moon, and so on. In other words, every little thing in the totality of things, the entire universe, has a life and soul.“<sup>439</sup>*

Das Wort „organic“ wird vermutlich nicht sehr oft im Zusammenhang mit Musik gebraucht, aber genau dieses „Untypische“ fasziniert Tan Dun so sehr, dass er solche „außer-musikalischen“ Klänge in seine Kompositionen einbindet: Wasser, Stein, Holz usw. Solche Gegenstände des Alltags sind Tans Instrumente und deren ursprünglich „nicht-musikalische“ Klänge werden zu Tans Tönen. Sein erster Versuch, dieses Konzept in seiner Musik umzusetzen, erfolgt bereits 1989 in seinem Stück *Soundshape for Ceramics, Voice and Movement*, in dem er über 70 von ihm selbst entworfene Keramik-Instrumente einsetzt, um die Form des gewünschten Klanges optimal interpretieren zu können. Im Jahr 1993 kooperiert Tan mit dem chinesischen Ballett-Tänzer Zeng Xiaozhu, es entsteht das experimentelle Ballett *Paper Music – The Pink*, in welchem Papier als Requisite und auch als Klangerzeuger in der Performance von den Darstellern durch blasen, reißen, schlagen, ziehen etc. verwendet wird.<sup>440</sup> 1998 in New York konnte Tan Dun mit dem Stück *Water Concerto* einen Welterfolg feiern. Bei der Aufführung dieser Komposition stehen auf der Bühne 17 Becken, die mit Wasser vollgefüllt sind. Aus den verschiedenartigen Interaktionen mit dem Wasser ergibt sich ein außergewöhnliches

---

<sup>438</sup> Die von Tan Dun unter diesem Überbegriff subsumierten Werke sind: *Earth Concerto For Stone And Ceramic Percussion With Orchestra* (2009); *Paper Concerto For Paper Percussion And Orchestra* (2003); *Water Concerto For Water Percussion And Orchestra* (1998); *Water Music* (2004). Siehe: Kategorie *Compositions organic music & orchestra*, URL: <http://www.tandunonline.com/compositions.html>, besucht am 22. August 2012

<sup>439</sup> Siehe die Homepage von Tan Dun: *Tandunonline*. URL: [tandunonline.com/mystory](http://tandunonline.com/mystory), besucht am 1. Februar 2009

<sup>440</sup> Vgl. Wang Cizhao: *Kompositionsklasse* 77, S. 359

Konzert, sowohl bezüglich der Hörgewohnheit als auch bezüglich der einzigartigen visuellen Umsetzung, die absolut neu und für die Zuschauer der Erstaufführung wohl auch sehr überraschend war.<sup>441</sup> Derartige neue musikalische Erfindungen kennzeichnen Tans nunmehrige künstlerische Weltanschauung, sie steht in gewisser Weise entgegengesetzt zu der Stilistik, die seine Werke vor dem Jahr 1986 geprägt hat. Der Klang muss nun nicht mehr ausschließlich von normalen Instrumenten erzeugt werden, auch Klangphänomene aus dem alltäglichen Leben, also von überall, dürfen zu Musik werden.

Es ist unmöglich, Tan Duns Werk ohne den Einfluss von John Cage zu sehen, beides ist untrennbar miteinander verbunden. Cage sei sein Lehrer und sein engster Freund – so lautet Tans Aussage.<sup>442</sup> Er äußerte sich dazu auch in einem Interview:

*Ich kann mich noch an viele der Gespräche mit John Cage erinnern, wir redeten nicht über Harmonisierung oder Instrumentierung etc., wir redeten über Klänge, Klänge aus der Natur [...], alle diese Klänge sind doch musikalisch!*<sup>443</sup>

In den hier geschilderten Gesprächen existiert keine kulturelle Differenz zwischen China und dem Westen, vielmehr ist das Verständnis, das diese beiden Künstler über und von Musik haben, bereits über die Grenzen sämtlicher Nationalitäten hinweg entstanden. Sie reden über Klänge, die weder chinesisch noch westlich sind, die im Normalfall als „nicht musikalisch“ definiert werden dürfen, die jedoch für Cage und Tan äußerst musikalisch klingen. Die „Organic Music“ ist eine Darstellungsform dieser musikalischen Denkweise Tans.

Zweifellos entstammt diese Musik zum Teil auch chinesischen Traditionen und chinesischer Kultur, die er natürlich in seiner Erziehung und Ausbildung kennengelernt

---

<sup>441</sup> Vgl. Yang Ling: *Disquisition of Tan Dun's Organic Music Series*. Mag.-Arbeit. Shan Dong University: Shan Dong 2009, S. 5–6

<sup>442</sup> Siehe Zhang Hui: *On Significance of Tandan's Music*. In: Journal of Lanzhou Commercial College. Heft 2/2005, S. 98–100. Hier zitiert: S. 99–100

<sup>443</sup> Siehe Yue Sheng: *Moderne Musik ist immer so: du forderst das Publikum heraus, das Publikum fordert dich heraus – Interview mit Tan Dun*. In: People's Music. Heft 7/2002, S.15–17. Hier zitiert: S. 15

und verinnerlicht hat. Trotzdem ist es nicht ausschließlich so. Ein anderes Beispiel für ein Werk von Tan, das zwischen einem nationalen und/oder einem individuellen Aspekt oszilliert, ist *Ghost Opera* (1994). Dieses Stück ist weder westlich, noch chinesisch, sondern einfach „Tan Dun“, und zwar bezüglich des Inhalts, der Thematik, des verwendeten musikalischen Materials sowie bezüglich des Gebrauchs von „Oper“. Es gibt ein „Drehbuch“ für das Stück, welches einen Dialog zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beinhaltet. Dargestellt wird dieser Dialog mit Hilfe seiner „Organic Music“ sowie mit Zitaten aus dem *Wohltemperierten Klavier* von J. S. Bach, dem chinesischen Volkslied *Kleiner Chinakohl* (chin. 小白菜), dem Drama *Der Sturm* von William Shakespeare und tibetisch-buddhistischen Ritualen.<sup>444</sup>

The image shows a handwritten musical score for an excerpt from Tan Dun's *Ghost Opera*. The score is in C minor and features multiple staves with various musical notations, including dynamics like 'p' and 'mp', and performance instructions like '(in position 1)', '(in position 7)', '(in position 6)', and '(in position 5)'. The tempo is marked '♩ = 60'. The score includes a quote from J.S. Bach's *Wohltemperiertes Klavier* in C minor, BWV 849. The notation includes notes, rests, and slurs across several staves.

Bsp. 98: Tan Dun: Ausschnitt aus *Ghost Opera*: Zitatverarbeitung aus dem Präludium in Cis-moll, BWV 849, von J. S. Bach

<sup>444</sup> Vgl. Samson Young: *Reconsidering Cultural Politics in the Analysis of Contemporary Chinese Music: The Case of the Ghost Opera*. Übersetzt von Liang Dawei. Hrsg. von China and The West – The Birth of a New Music. Taylor & Francis Group. Verlag Shanghai Conservatory: Shanghai 2009, S. 126–128

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of staves. The top system (1) has a vocal line with lyrics: 'ya ya ya ya ya ya' and 'Ya O Ya O'. A note above the staff is labeled '(ingestion 5) (singing/gong and bow ready in hands)'. The middle system (2) has a vocal line with lyrics: 'Shao Bai Tai Ya' and 'Ya O Ya O Ya O Ya O'. The bottom system (3) has a vocal line with lyrics: 'Di Li Hong Ya San Ling Gao Ya Mei Di Hong Ya Ya O Ya O'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp'.

Bsp. 99: Tan Dun: Ausschnitt aus *Ghost Opera*: Zitatverarbeitung aus *Kleiner Chinakohl*, Singstimmen

Bei vielen chinesischen Minderheiten gibt es solche Geist-Theater (chin. 傩, nuo), diese sind ein schamanisches Ritual, um von den Verstorbenen durch ein Medium eine Verbindung zu den Lebenden herstellen zu können oder um böartige Geister zu vertreiben.<sup>445</sup> Der Schamane verkörpert die Rolle/trägt die Aufgabe, den Geist des Verstorbenen in seinen Körper hinein zu beschwören, die Darstellungsform des Verstorbenen beziehungsweise seine Möglichkeit, Aussagen zu machen, erfolgt durch den Tanz des Schamanen.<sup>446</sup> In *Ghost Opera* benutzt Tan absichtlich den Begriff „Opera“, um die Konnotationen, die mit dem westlichen Ausdruck „Oper“ verbunden sind, ganz bewusst auch abrufbar zu machen und mit seinem Stück zu verknüpfen. Das bedeutet, dass diese Oper über sämtliche Nationalitäten hinweg besteht und gleichzeitig auch alle Nationalitäten impliziert sind. Der beschworene Geist lässt sich nicht in einem einzigen Zeitrahmen festmachen, auch changiert er von einem Ort zum andern (und wieder zurück). Man kann nicht feststellen, ob dieses Ritual chinesisch oder westlich ist – denn es ist eine Oper von Tan Dun.

Am Beispiel von Tan Dun lässt sich der individualistische Aspekt in Bezug auf einen „chinesischen“ Komponisten sehr gut erklären. Dieser ist jedoch nicht nur bei Tan Dun,

<sup>445</sup> Die überwiegend für Tan Dun als wichtig zu bezeichnenden Beispiele für das Geist-Theater stammen aus seiner Heimatstadt Hunan.

<sup>446</sup> Siehe Liu Quyi: *Nuo-Theater, Theater der Minoritäten*. Verlag des chinesischen Theaters: Sichuan 1990, S. 3–4

sondern bei jedem der im vorherigen Kapitel angeführten Komponisten ohne Einschränkungen vorhanden. Da der Gegenstand dieser Dissertation aber das „Chinesische“ in der chinesischen Musik der Gegenwart ist, muss der Schwerpunkt hier eindeutig auf den Aspekt des „Chinesischen“ gelegt werden. Trotzdem ist zu betonen, dass dieser „chinesische Aspekt“ der genannten Künstler in keinem Fall eine ganz individuelle Charakteristik sowie auch eine persönliche Entwicklung ausschließt, sondern, im Gegenteil, diese stets implizit mitzubedenken sind. Im vorherigen Kapitel wird nur versucht, aus dem Gesamtwerk eines jeden der genannten Komponisten einen oder mehrere Titel anzuführen und genauer zu untersuchen, um festzustellen, ob und wie sich eine etwaige „chinesische“ Tonsprache findet und manifestiert. Das jeweilige vorgestellte Stück und seine Analyse zeigen nur eine Seite des jeweiligen Komponisten, und zwar die, die für ihn in der heutigen weltweiten Musikszene als das charakteristische Merkmal seiner Person, für das er geschätzt wird, angesehen wird. Das jeweils ausgewählte Musikstück dient keinesfalls zur Festlegung einer einheitlichen Stilistik, denn jeder Komponist besitzt seine eigene Individualität und Kreativität. Aufgrund des festgesetzten thematischen Forschungsschwerpunktes und des Umfanges, den eine Dissertation zu umspannen vermag, können in dieser Arbeit die genannten Komponisten unmöglich umfassend vorgestellt werden, anders formuliert, eine angemessene Darstellung jedes der genannten Komponisten müsste mindestens eine eigenständige Dissertation umfassen.

Es braucht keinen Balance-Akt zwischen Nationalität und Individualität, denn das Werk, das ein Komponist hervorbringt, trägt bereits zu eben seiner eigenen Stilistik bei. Bei vielen chinesischen Komponisten findet man etwas Gemeinsames, Verbindendes, nämlich, dass ihre musikalischen Umsetzungen oftmals mit traditioneller chinesischer Kultur verbunden sind. Sinnlos wäre es, dies zu lokalisieren, zu positionieren oder gar festzumachen mit einem Satz wie: „XY ist ein chinesischer Komponist“ oder „XY komponiert chinesisch.“ Sinnvoll hingegen ist es, trotz des jeweils verarbeiteten chinesischen Erbes die dem jeweiligen Komponisten eigene Darstellungsform zu erforschen, nämlich in der Art, WIE er die alte chinesische Kultur NEU interpretiert. Dies entspricht der Definition der „Musik der neuen Strömung“, deren Ressourcen zwar aus alten chinesischen Traditionen stammen, die „Renaissance-Prozesse“ jedoch äußern sich

durch die vom jeweiligen Komponisten eingebrachte eigenständige Einstellung zu beziehungsweise seinem persönlichen Verständnis von traditioneller Kultur, und zwar ganz konkret ausgedrückt durch ihre und in ihren Werke(n). Meiner Ansicht nach lautet die Aufgabe für heutige Musikwissenschaftler, die sich mit modernen chinesischen Künstler und Werken beschäftigen, nicht, herauszufinden, „ob“ oder „wie viele“ chinesische Elemente in der Musik festzumachen sind, sondern „wie“ und „womit“ der jeweilige Komponist/Künstler dies darstellt und umsetzt.

#### **4.2. Das „Chinesische“ in der Musik: wie und womit**

Wie die in Kapitel III herausgearbeiteten Forschungsergebnisse zeigen, finden sich vielfältigste „chinesische Elemente“ in der Chinesischen Neuen Musik. In manchen Kompositionen dienen diese als Fundament des ganzen Werkes, in anderen als im Hintergrund fallweise aufblitzende oder unterstützende Klanggebilde, in wieder anderen bilden sie einen roten Faden, der das Musikstück durchzieht und den Hörer immer wieder in seinen Bann zieht. Obwohl jeder Komponist diese „chinesischen Elemente“, wie bereits erwähnt, auf seine ganz spezielle und individuelle Art aufgreift und auch in seinen jeweiligen Stücken unterschiedlich verwendet, lassen sich doch einige generelle Bereiche dessen festhalten, was hier als „chinesische Eigenheit“ in Töne und Klänge gesetzt wird.

Ein großer Bereich, der immer wieder Verwendung findet, ist der der chinesischen Philosophie. Gedanken aus dem Buddhismus, dem Zen-Buddhismus, aus dem Konfuzianismus oder dem Daoismus werden aufgegriffen und auf verschiedenste Arten musikalisch verarbeitet. Die klassischen chinesischen „Fünf Elemente“, die Lehren von Yin und Yang oder Tai Ji finden sich ebenfalls.

Auf dem Gebiet der Literatur ist zu konstatieren, dass die Komponisten immer wieder auf alte chinesische Texte, Erzählungen und Gedichte zurückgreifen und diese vertonen. Auch die chinesische geschriebene Sprache in Form der weltbekannten Kalligrafie, die man auch als Gemäldeschrift oder als Kunstform, die zwischen Literatur, Schrift und

Malerei angesiedelt ist, sehen kann, wird zu Musik. Weiters findet sich die Umsetzung von gesprochener chinesischer Sprache in musikalisch spielbare Töne.

Altes chinesisches Brauchtum, auch Bräuche und Kulturgut von Minderheiten in China, und Traditionen finden Eingang in die Musik. Ein wichtiger und interessanter Punkt ist sicherlich, dass Geschehnisse aus der älteren oder jüngeren chinesischen Geschichte (wie beispielsweise die Masaker aus der Zeit der Kulturrevolution) vertont werden.

Die chinesischen Landschaften bilden ebenfalls einen Bereich, der als ein programmatischer Faktor immer wieder in die Kompositionen einfließt. Oft stößt man auf Vertonungen oder „Klanggemälde“ von Gegenden aus der nächsten Heimat der jeweiligen Komponisten.

Als großer Schatz für Inspirationen ist natürlich die traditionelle chinesische Musik zu nennen. Verschiedenste Musikformen wie beispielsweise die Su- und Ya-Musik, die Peking-Oper, das Ba Ban, chinesische Volkslieder und Volks(tanz)musik finden auf unterschiedlichste Weisen Eingang in moderne Kompositionen, sei es als Zitat, Neuinterpretation oder Weiterentwicklung.

Auch die Verwendung von typischen chinesischen Instrumenten ist immer wieder festzustellen, ebenso wie die Imitation ihrer Klangfarben und Eigenheiten mittels westlicher Instrumente. Weiters werden typisch chinesische Besetzungen verwendet, sei es allein oder vermischt mit westlichen Orchesterformen wie auch, auf struktureller Ebene, für China charakteristische Satzformen oder, kleiner gedacht, klassische chinesische Melodiebildungsstrukturen. Freie Rhythmen, eine freiere Interpretation oder eigens geschaffene Notationsformen erleichtern ebenfalls das Er- beziehungsweise Anklingen von chinesisch anmutenden Passagen und Elementen.

Nicht zuletzt ist sicherlich die chinesische Pentatonik anzuführen, die bei sehr vielen Komponisten in irgendeiner Art und Weise Eingang in ihre Werke findet.

Alle diese chinesischen Elemente treten zum Teil unvermittelt, direkt und unverfälscht verwendet in den Kompositionen auf, zum Teil werden sie mit westlichen Formen, Instrumenten, Satzstrukturen oder Tonsystemen, vom klassischen Dur-/Moll-System über die Zwölftonmusik, die serielle Musik bis hin zur aleatorischen Musik vermengt, wobei wiederum die unterschiedlichsten „Mischungsverhältnisse“ verwendet werden, wie ich in Kapitel III anhand der ausgewählten Komponisten und Musikstücke deutlich machen konnte.

### **4.3. Ein kurzer Exkurs über die Rezeptionsgeschichte des zeitgenössischen chinesischen Musikgeschehens: die negative Wahrheit des Musiklebens in China**

John Cage schreibt über Tan Duns Werk Folgendes:

*In Europa oder in der westlichen Musikszene gibt es selten solche Werke wie die von Tan Dun. Wir können aus seiner Musik einen Dialog heraushören, der eine Verbindung zwischen Mensch und Natur herstellt. Heutzutage, in unserer globalisierten Welt, entspricht Tans Musik genau dem, dessen wir bedürfen.<sup>447</sup>*

Cages Anmerkung zu Tans Musik offenbart einen wichtigen Faktor, nämlich „heutzutage“, denn es ist unvorstellbar, dass Tans Musik vor hundert oder mehr Jahren – ganz abgesehen von jeglichem politischen Hintergrund, der immer mit einem Werk verbunden ist – akzeptiert hätte werden können, egal ob in China oder an einem anderen Ort dieser Welt. Anders ausgedrückt erscheint Tans Musik vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Musikentwicklung als angemessen und sie wird auch rezipiert, da die Akzeptanz in Bezug auf ein solches unangepasstes Kunstgenre bereits vorhanden ist. Tan Dun wird als Künstler samt, oder genau wegen, seiner modernen Kompositionsweise

---

<sup>447</sup> Siehe Liang Maochun: „*Es ist an der Zeit für meine Heimatland, etwas zu tun!*“ – Notiz über Tan Duns Konzert. In: People's Music. Heft 1/1994, S. 3

anerkannt, und es ist gleichgültig, ob er ein Chinese oder ein Afrikaner ist. Die nationale Herkunft ist in diesem Zusammenhang sekundär.

Bedauerlicherweise ist aber der Grad der Akzeptanz gegenüber zeitgenössischer Musik in China im Vergleich zur westlichen Welt nicht so hoch anzusetzen. Eine offene Einstellung beispielsweise gegenüber Tan Dun und seiner Musik wird sich fast ausschließlich auf den akademischen Bereich beschränken, aber im normalen Musikleben Chinas ist diese nicht weit verbreitet. Um dieses Phänomen eingehender zu untersuchen, wurde in Peking ein Versuch durchgeführt. Im Rahmen dieses Versuchs, der als „Straßen-Umfrage“<sup>448</sup> durchgeführt wurde, bat man die Passanten, jeweils zwei Musikbeispiele probenzuhören. Beim ersten Werk handelte es sich um *Three Pieces for Clarinet Solo* von Igor Strawinsky, das zweite war *Atmosphères*, ein Stück für großes Orchester von György Ligeti. Über 90 % der Hörer konnten mit den beiden Musikproben gar nichts anfangen, deren Rückmeldungen dazu lauteten beispielsweise: „Die Musik ist komisch.“, „Ist das Musik?“ oder sogar „Ich fühle mich nicht wohl, wenn ich das höre.“

Objektiv betrachtet hat sich das Genre der modernen Kunst in China nicht natürlich entwickelt, das freidenkerische Kunstschaffen ist eine importierte Form:

*Am Anfang der 1980er Jahre ist die zweite Phase einer „Neuen künstlerischen Zeit“. Nach dem politischen Ende der Richtlinien von Deng Xiaoping versucht man, die bereits paralyisierte Denkweise aus der Zeit der Kulturrevolution zu reaktivieren. [...] Diese Phase wird nach Xuetao Yuege<sup>449</sup> und der „4. Mai-Bewegung“ ein neuer „Lerne vom Westen“ [Anm. des Verf.: chin.: 西] -Prozess.<sup>450</sup>*

Nach dem politischen Zulassen künstlerischer Neuschöpfungen in den 1980er Jahren blieb der „nonkonformistische und freidenkerische Prozess“ trotzdem stets ein Fremdwort für Chinesen, denn der „nicht Freidenkende“ war und ist tief in der Psyche

---

<sup>448</sup> Siehe Anhang 5.2.

<sup>449</sup> Siehe Kpt. 1.2.2.

<sup>450</sup> Siehe Liang Maochun, Ming Yan: *Chinesische zeitgenössische Musikgeschichte 1949–2000*, S. 45

der Menschen verhaftet. Der Grund dafür mag sein, dass die künstlerische Vereinheitlichung während der Kulturrevolution so komplett durchgeführt worden ist, dass man ohne „politische Richtlinien“ quasi nichts Neues oder Eigenes anfangen konnte oder wollte. Zahlreiche chinesische Musikwissenschaftler begannen zwar, sich mit westlicher Moderner Kunst zu beschäftigen, was für die Künstler im Land hilfreich war und ist, jedoch für das Publikum war es so gut wie unmöglich, eine solche Moderne Kunst auch nur annähernd zu verstehen oder sich darauf einzulassen. Es fehlt daher an einer „Brücke“ für das chinesische Publikum, wie man als Hörer oder Rezipient mit Dissonanzen oder als „unmusikalisch“ empfundenen Melodien und Tonschöpfungen umgehen kann. In China hat sich die traditionelle Musik nicht so wie im Westen weiterentwickelt oder verändert, in dem Sinn, dass beispielsweise eine Art weiterentwickelte chinesische Pentatonik in neu entstandenen Tonschöpfungen verwendet oder die Gruppe der traditionellen chinesischen Instrumente erweitert worden wäre. Die Hörgewohnheiten für das normale chinesische Publikum verblieben stets auf dem Niveau wie vor hundert(en) Jahren, sodass der plötzliche Hereinbruch der neuen Klangwelten natürlich ein Schock für Musikliebhaber sein muss(te), ja sogar für viele chinesische Musikwissenschaftler eine Herausforderung darstellt(e).

Soweit diese Tatsache in Bezug auf den „musikalischen Endverbraucher“ verständlich erscheint, in Bezug auf eine musikwissenschaftliche Arbeitsweise ist es jedoch nicht tadelnswert. Sogenannte musik-, „wissenschaftliche“ Artikel werden in China oftmals nicht im Sinne eines musikwissenschaftlichen Fortschritts geschrieben, sondern zu anderen Zwecken: Um sein wissenschaftliches Fachwissen – egal in welchem Bereich – nachweisen zu können, gibt es in China das sogenannte „Chi Cheng“-System (chin. 职称), in dem wissenschaftliches Renommee durch das Bestehen einer dementsprechenden Fachprüfung oder der Veröffentlichung eines wissenschaftlichen Artikels aufgebaut wird.<sup>451</sup> Je nach der Stufe des „Chi Cheng“ erhöht sich dementsprechend auch das monatliche Gehalt. Im Rahmen dieses Systems entstanden seit den 1980er Jahren zwar zahlreiche Artikel über Musik, jedoch waren bis zum Ende des 20. Jahrhunderts einige

---

<sup>451</sup> Siehe N. N.: *Definition des „Chi Cheng“-Systems*. URL: <http://baike.baidu.com/view/57035.htm>, besucht am 22. November 2010

mängelbehaftet, was Form und Inhalt betrifft. Im Laufe meiner Forschungsarbeiten ist es mir oft passiert, dass ich auf zwei Artikel zum selben Thema gestoßen bin, bei denen Forschungsschwerpunkt, Zitate und sogar die Conclusio „extrem ähnlich“ sind.<sup>452</sup> Das liegt an noch nicht vereinheitlichten Begutachtungsregistern in China. Wissenschaftliche Artikel und Arbeiten werden nicht in einer zentralen Datenbank – wie im Westen – erfasst. Es ist daher leicht nachzuvollziehen, dass eine solche wissenschaftliche Archivierung und Datenerfassung nicht dem wissenschaftlichen Fortschritt dient, sondern den „Wissenschaftlern“ dabei hilft, eine Art „Hausaufgabe“ zu erledigen. Der sich daraus ergebende „wissenschaftliche Fortschritt“ ist selbstverständlich wenig brauchbar beziehungsweise gar nicht vorhanden.

Als weiterer Grund ist die typische literarische Schreibweise im Chinesischen zu nennen. Die Schreibweise wissenschaftlicher Artikel in China unterscheidet sich von der der westlichen Welt. Speziell im Bereich von musikwissenschaftlichen Artikeln, Musikkritiken usw. gilt es in China, wesentlich mehr zu „beschreiben“ als zu kritisieren. Eine Musikkritik über ein neues Werk eines zeitgenössischen Komponisten würde normalerweise mit Schlagworten wie „so innovativ und so zeitgenössisch angemessen“ oder „hat diverse Preise weltweit gewonnen“ aufwarten, jedoch das Wesentliche, nämlich was an dem Stück innovativ zu nennen ist oder was an zeitgenössischen Merkmalen der Komponist verwendet hat, oder aus welchem Grund er mit diesem Stück einen Preis gewonnen hat, wird nicht behandelt. Dadurch verlieren aber diese Artikel schlicht ihre Wissenschaftlichkeit beziehungsweise ihre Authentizität. Im Laufe der letzten Jahre hat sich diesbezüglich allerdings sehr viel verbessert. In den vor Kurzem erschienenen Artikeln habe ich diese unwissenschaftliche Vorgehensweise nicht mehr gefunden.

---

<sup>452</sup> Aus verschiedenen Gründen dürfen in dieser Dissertation diese Artikel nicht namentlich erwähnt werden, das könnte in China bei der Publikation Probleme verursachen.

Trotz des Mangels an westlichem Wissenschaftsverständnis gibt es in China zirka 28 öffentlich erscheinende musikwissenschaftliche Fachmagazine (abgesehen von internen, nicht veröffentlichten Magazinen der jeweiligen Forschungseinrichtungen)<sup>453</sup>, tendenziell erhöht sich darin die Anzahl der Artikel, die sich mit Moderner Musik beschäftigen, von den 1980er Jahren bis 2012 (siehe Tab. 5). Auch bei den Quellenangaben, den Zitaten etc. merkt man, dass sich in den erst kürzlich erschienenen Artikeln die Wissenschaftlichkeit wesentlich erhöht und die Qualität verbessert hat.

<b>Themenstellung des Artikels:</b>	<b>1982</b>	<b>1992</b>	<b>2002</b>	<b>2012*</b>
<b>Trad. chin. Musik</b>	36	44	28	20
<b>Klassische westl. Musik</b>	16	12	11	9
<b>Moderne Musik (chin. u. westl.)</b>	4	5	16	28
<b>Sonstige</b>	17	8	8	12

Tab. 5: Musikwissenschaftliche Themen im Magazin *Music Research*, 4 Hefte pro Jahr.\* Die Tabelle zeigt, wie viele Artikel jeweils in den angeführten Themen-Gruppen publiziert wurden.

Eine weitere Schwierigkeit, Moderne Musik in China publik zu machen, besteht darin, dass Noten von Werken moderner chinesischer Komponisten im chinesischen Handel nur äußerst schwer erhältlich sind. Meist findet man zeitgenössische Werke – sowohl chinesische als auch westliche – nur in den Fachbuch- und Musikalienhandlungen, die sich oft in der Nähe der Konservatorien der jeweiligen Städte angesiedelt haben. In den Bibliotheken der Konservatorien erhält man Noten nur zum Teil als verlegte Original-Partituren, zum Teil bekommt man lediglich eine ausgedruckte Computerdatei oder gar

<sup>453</sup> *Music Research*, Peking; *Journal of the Central Conservatory of Music*, Peking; *Musicology in China*, Peking; *Chinese Music*, Peking; *Art of Music (Journal of the Shanghai Conservatory of Music)*, Shanghai; *Huang Zhong (Journal of the Wuhan Conservatory of Music)*, Wuhan; *Orchestra, Journal of the Xi'an Conservatory of Music*, Xi'an; *People's Music*, Peking; *Journal of the Nanjing Art Institute (Music & Performance)*, Nan Jing; *The New Voice of Yue-Fu – The Academic Periodical of the Shenyang Conservatory of Music*, Liaoning; *Journal of the Tianjin Conservatory of Music*, Tianjin; *Explorations In Music*, Sichuan; *Journal of the Xinghai Conservatory of Music*, Canon; *Musical Works*, Peking; *China Music Education*, Peking; *Music Lover*, Shanghai; *The World of Music*, Shanxi; *Music Life*, Liaoning; *Northern Music*, Heilongjiang; *National Music*, Yunnan; *Easy*, Sichuan; *The Education of Music*, Zhejiang; *Music for Children*, Peking; *International Music*, Peking; *Music of Jiannan*, Jiangsu; *Notonly Music*, Peking; *Pocket Music*, Peking; *Timespace of Music*, Guizhou

nur eine pdf-Datei ausgehändigt. Dies ist insofern nachvollziehbar, als dass chinesische Instrumental-Lehrer Moderne Musik selten als Lehrstoff auswählen. Dazu kommt, dass Aufführungen solcher Musik sehr selten sind und kaum jemand mit der Modernen Musik umzugehen weiß, geschweige denn, wie diese zu üben oder zu interpretieren wäre.<sup>454</sup> Da das Publikum beziehungsweise der Bedarf am Musikalien-Markt für eine derartige Musik ziemlich gering ist, werden auch CDs oder DVDs dieses Genres selten produziert. Die meisten im Handel erhältlichen CDs sind in Europa oder in den USA produziert worden und daher in China oftmals um ein Vielfaches teurer als im Inland produzierte Tonträger, nicht zuletzt wegen der Zölle und der Transportkosten. Die chinesischen Fachverlage für Noten, Audio- und Video-Produktionen publizieren aufgrund von marktwirtschaftlichen Überlegungen vorwiegend europäische Klassik, wie beispielsweise Werke von J. S. Bach, Mozart oder Beethoven, da jeder Klavier- oder Musikschüler das auch im Rahmen seiner Ausbildung benötigt.

Die mediale Zensurierung ist ebenfalls ein Problem, so ist die weltweit bekannteste Videoseite „YouTube“ in China nicht zugänglich, Aufführungen von Werken moderner chinesischer Komponisten im Westen sind für Chinesen daher sehr schwer zu sehen. Wie aber soll für einen Musikliebhaber, der beginnt, sich für moderne Musik zu interessieren, der erste Schritt des Kennenlernens stattfinden, wenn kein möglicher Zugangsweg vorhanden ist? Wie kann man solche Musik überhaupt mögen, wenn man sie nicht kennen KANN?

Obwohl die Rezeption der zeitgenössischen Musik in Europa beziehungsweise in den USA tendenziell ähnlich verlaufen ist beziehungsweise verläuft – niemand, weder in Europa noch im Rest der westlichen Welt, kann ernsthaft behaupten, dass im Jahr 2013 avantgardistische Musik zum Mainstream geworden wäre – vermag jedoch die Unterstützung durch staatliche Förderungen, diverse Musikfestivals, Radiosendungen sowie Performances in großer oder kleiner Besetzung den Bekanntheitsgrad von Moderner Musik im Westen gegenüber dem in China wesentlich zu vergrößern. So wie

---

<sup>454</sup> Diese Fakten sind unter anderem belegt durch ein Gespräch, das ich mit einem chinesischen Lehrer an der Universität Qingdao führen durfte, dieser möchte aber nicht, dass seinen Name veröffentlicht wird.

im vorherigen Kapitel erwähnt, beginnt die „Musik der neuer Strömung“ erst mit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts, was gar nicht mit der westlichen Musikentwicklung und -rezeption vergleichbar ist. Chinesische Musikwissenschaftler sind mittlerweile sehr bemüht, vermehrt über chinesische Musik der Gegenwart zu publizieren, chinesische Komponisten hören ebenfalls nicht auf mit ihrem Schaffensprozess. Das moderne Musikleben in China in Bezug auf zeitgenössische Musik ist zwar neu, erfreulich ist jedoch, dass es bereits angefangen hat.

Insofern ist auch die derzeitige Realität in China, die in diesem Kapitel beschrieben wurde, keinesfalls als Anprangerung zu sehen, sondern will ausschließlich ein grobes Bild der heutigen chinesischen Gesellschaft und ihrer Haltung gegenüber Moderner Musik zeichnen, das für derzeitige und zukünftige Musikwissenschaftler als ein Hinweis dienen kann, wohin wir uns bewegen sollen.

#### **4.4. Ein Schlusswort: Fälschung oder Originalität**

Vom geschichtlichen Ablauf her betrachtet, hat China im vergangenen Jahrhundert sehr viel erlebt, die turbulenten politischen Geschehnisse haben einige Versuche musikalischen Fortschritts in China „im Säuglingsalter abgewürgt“, wie beispielsweise die Musik aus der Xuetao Yuege-Zeit oder aus der Zeit vor der Kulturrevolution. Solche nicht mehr änderbare geschichtliche Vorkommnisse konnten jedoch den Vormarsch Neuer Musik in der chinesischen Musikszene nicht aufhalten, die ab den 1980er Jahren entstandene Musik, wie die Ausführungen in Kapitel III manifestieren, zeigt kraftvoll ihre Vitalität und vor allem ihre Existenz. Obwohl ihr Entstehungsprozess gemäß der Bezeichnungen von Prof. Liu Jingzhi durch Plagiat, Imitation und Neuschöpfung<sup>455</sup> gekennzeichnet ist, bestätigt das derzeitige Endergebnis – die Musik der heutigen Zeiten von chinesischen Komponisten –, dass hier etwas geschaffen wurde, das von keiner wie auch immer gearteten Musik außerhalb von China ersetzt werden kann. Die derartige

---

<sup>455</sup> Siehe Kpt. 2.1.1. Chronologie der chinesischen Musikentwicklung im 20. Jhd.: „Plagiat“, „Imitation“ und „Neuschöpfung“

Musik hat eine Gemeinsamkeit: sie ist eng mit der chinesischen Kultur verbunden. Thematisch gesehen – da die ihr zugrunde liegende(n) Geschichte(n) überwiegend der alten chinesischen Kultur und Tradition entstamm(t)en – ist eine solche Musik, wenn man so will, nicht „neu“, aber zweifellos authentisch. Es ist eine Art „Renaissance“, die alte Kultur wird mittels einer neuen Art der Performance wiederbelebt. Diese Musik ist nicht revolutionär gegenüber dem bestehenden alten Kulturerbe – in dem Sinn, dass etwas Neues als Gegensatz zum alten Kulturgut geschaffen würde – sondern evolutionär: sie ist eine Art Fortsetzung der alten Denktraditionen und kulturellen Kostbarkeiten. Ich denke hier an die neuen Interpretationsformen der Ya- und Su-Musik, die Erneuerung der volkstümlichen Form „Liu Ban“, die musikalische chinesische Kalligrafie, das musikalische System der Yin-Yang- und Tai Ji-Geschichte oder die neuen Erscheinungsbilder der chinesischen Intellektuellen.<sup>456</sup>

Das hier vorliegende Schlusswort, das auf den Forschungsergebnissen aus Kapitel III beruht, beantwortet die in der Einführung gestellte Frage, ob die Neue chinesische Musik eine Fälschung oder Originalität ist. Nach der Kenntnisnahme der im Rahmen dieser Dissertation durchgeführten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer chinesischer Musik und ihrer Ergebnisse, kann man längst die „Fälschung“ wegstreichen. 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. Genau darauf beruht die chinesische Wurzel, die aus der chinesischen Tradition, der chinesischen Kultur, ihren Gebräuchen und Sitten sowie der chinesischen philosophischen Denkweisen ihre Kraft bezieht. Vor einem derartigen Hintergrund komponierte Musik hat mit „Fälschung“ ganz und gar nichts mehr zu tun. Auch wenn die Notation, die Instrumentalbesetzung, die Aufführungspraxis und die allgemeine Definition von Musik sowie ihre Unterhaltungsformen und die notwendige Ausbildung schon zu einem großen Teil aus dem Westen „importiert“ wurden, sind derartige Musikwerke chinesischer Komponisten stets „original“.

---

<sup>456</sup> Siehe Kpt. 3

Ein einfaches Beispiel kann helfen, das leichter zu verstehen: Wenn man einen chinesischen „Drei-Zeichen-Klassiker“<sup>457</sup> – eine philosophische Literaturform aus dem alten China, deren Strophen aus drei Gedanken/Sätzen aufgebaut sind – in deutscher Sprache vorliest, handelt es sich dann um etwas Deutsches oder um etwas Chinesisches? Es ist wohl müßig festzustellen, dass es sich dabei eindeutig um chinesisches Kulturgut handelt, das lediglich in eine andere Sprache übertragen wurde. Bezüglich unseres Forschungsschwerpunktes bedeutet das: Die westliche Instrumentierung, die Musikinstrumente, die Harmonielehre sowie der Kontrapunkt etc. sind wohl als Bausteine einer (Ton-)Sprache – der „westlichen“ – zu sehen, im Großen und Ganzen geht es jedoch nicht um die Sprache, sondern um den mittels dieser Sprache ausgedrückten Sinn. Der Trend der Globalisierung hat zweifellos die oben genannten Komponisten beeinflusst und chinesische Komponisten der Gegenwart dazu veranlasst, mit den Mitteln der modernen, internationalen Musiksprache ihr eigenes Gedankengut auszudrücken. Form, Kontrapunkt, Harmonisierung oder Instrumentierung – das aus dem Westen übernommene „Copyright“ fungiert aber nur als Werkzeug, um die individuelle Gedankenwelt des chinesischen Komponisten der Gegenwart durch die Musik der Welt zu offenbaren.

Eine Definition aufzustellen oder einen Terminus zu finden, um diese Gruppe von Komponisten näher bezeichnen zu können, egal ob „Chinesische Neue Musik“, „Musik der neuer Strömung“, „Chinesische Musik der Avantgarde“ oder „Zeitgenössische Musik in China“, ist meiner Ansicht nach nicht sinnvoll. Eine solche Definition beschreibt nur die Gemeinsamkeit ihrer musikalischen Eigenständigkeiten, nämlich dass sie alle aus China stammen und sich mit chinesischer Kultur beschäftigen. Jedoch das Gemeinsame ist nicht das Ziel, wonach wir Musikwissenschaftler hier forschen sollten, und auch gar nicht das Ziel oder die Absicht, weshalb die Künstler diese ihre Musik komponieren, sondern das Nicht-Gemeinsame, nämlich die den jeweiligen Komponisten eigene, individuelle und unverwechselbare Charakteristik ihrer Musik.

---

<sup>457</sup> Der *Drei-Zeichen-Klassiker* (chin: 三字经) ist eines der bedeutendsten konfuzianischen Werke Chinas, es beginnt mit 人之初, 性本善; 性相近, 習相遠. Übersetzung: Men at their birth are naturally good, their natures are much the same; their habits become widely different. Siehe Friedrich Alexander Bischoff, Yinglin Wang: *San Tzu Ching explicated, the classical initiation*. 2. Auflage. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Wien 2005, S. 7

Diese Dissertation schließt keinesfalls die wissenschaftliche Forschung im Bereich der chinesischen Musik in der Gegenwart ab, sie stellt vielmehr nur eine „kleine Spitze des Eisbergs“ dar. Die Forschungen zu diesem Gegenstand fangen gerade erst an sich zu entwickeln, das bezieht sich weiters sowohl auf die Bestrebungen chinesischer Musikentwicklung im 21. Jahrhundert als auch auf die weitere Forschungsarbeit des Autors im Anschluss an diese Dissertation. Es ist schließlich ein Wunsch, dass in einigen Jahren vielleicht ein chinesisch aussehender und klingender Name in einem Artikel in einem musikwissenschaftlichen Fachmagazin oder in einem Musikmagazin genannt wird, und in dem ganzen Artikel wird überwiegend über den Kompositionsstil des Künstlers oder über einzelne seiner Werke berichtet, ohne dass er auch nur ein einziges Mal als „chinesischer“ Komponist bezeichnet wird. Es benötigt keine Nationalität, um Musik zu preisen, denn der Name jedes einzelnen Komponisten ist bereits seine Visitenkarte.

Es passiert vielleicht bereits jetzt.

Es ist vielleicht schon passiert.

# Anhang

## 5.1. Werkverzeichnis<sup>458 459</sup>

Qü Xiaosong 瞿小松<sup>460</sup>

### Soloinstrumental & Ensemble Musik

Streichquartett (弦乐四重奏) 1981

Mong Dong, für Vokal, Flöte, Klavier, Violine, Viola, Cello und Perkussion 1984

Stille 1# - Stille Tal (寂 1# 寂谷) für Flöte, Klarinette, Violine Viola, Cello, Klavier und Perkussion, 1990

Zao Yi (造一) für Schlagzeugtrio, 1991

Xi (曦) für Schlagzeug-Sextett, 1991

Nebel (雾) für Sopran, Tenor, Klavier, Marimba, Gitarre, Streichinstrumente und Perkussion, 1991

Oedipus (俄狄浦斯) für Stimmen, Streichinstrumente und Perkussion, 1992-1993

der Tod des Oedipus (俄狄浦斯之死) für Stimmen, Harfe, Klavier, Marimba, Gitarre, Streichinstrumente und Perkussionen, 1993-1994

Stille 3# - Leerer Berg (寂 3# - 空山) für Solo-Gitarre od. Solo-Pipa, 1994

Stille 2# - Chaos (寂 2# - 混沌) für Solo-Perkussion mit Zuspiel-band, 1995

Stille 5# - Stein brechen(寂 5# - 破石) für Japanische Zheng (Zither), Xiao, Violine, Viola und Cello, 1995

Fang Yankou (放焰口) für männliche Stimme, Klavier, Streichinstrumente und Perkussion, 1996

Stille 6# - Treibsand(寂 6# - 流沙) für Samo (jap. Pipa, Zupfinstrument) Marimba, Gitarre, Klavier, Viola, Cello und Kontrabass, 1997

Stille 7# - Stilles Wasser (寂 7# - 静水), für Solo-Violine oder Solo-Cello, 1997

Ding Feng Bo (定风波), für Schlagzeugtrio und Stimme, 1998

Vier Poesien (诗经四首) für Cello und Sopran, 2000

---

<sup>458</sup> Der Autor war um eine Vollständigkeit des Werksverzeichnisses bemüht, dennoch ist es nicht auszuschließen, dass weitere Werke der genannten Komponisten der Recherche nicht zugänglich waren.

<sup>459</sup> In diesem Werkverzeichnis sind Film-Musik sowie jegliche angewandte Musik ausgenommen.

<sup>460</sup> Qian Renping, *Chinesisches Musik-Jahrbuch*, In: People's Music, Peking, 2002, S. 441-445

Stille 4# - Klopff (寂 4# - 叩) für Klarinette, Klavier, Streichquartett und Perkussion, 2001

Bewegendes Gras (行草) für Cello und Perkussion, 2000-2001

### Orchestrale Musik

Streichkonzert (弦乐交响曲) 1981

Damen aus dem Berg (山之女) 1982

Berg und Folklore (山与土风) 1983

Zirkel od. Ring (环) 1985

Cello concerto (大提琴协奏曲) 1985

Symphonie Nr. 1 (第一交响曲) 1986

Stein (石) 2001 für Perkussion und Orchester

Steinbrechen (破石) 2001 für Perkussion und Orchester (Orchester Version von 寂 5# )

### Vokale & Chorale Musik

Da Pi Guan (大劈棺), Oratorio, 1987

Ming City od. Unterwelt (冥城), 1987

Hongkong Modelle-oper(香港样板戏) experimentelle Theater 1992

Shan Hai Jing(山海经) experimentelles Theater 1996

Ming Ruo Qinxuan, das Leben wie Zither-Saite (命若琴弦), Theater, Libretto von Douer Yuan (窦娥冤) Han-Dynastie, 1997-1998

Regen (雨), Choral, 1999

### **Chen Qigang 陈其钢<sup>461</sup>**

#### Ensemble Musik

Le souvenir für Flöte und Harfe, 1985

Yi (1986) für B-Klarinette und Streichquartett, 1986

Danse, für Oboe und Klavier, 1987

---

<sup>461</sup> Homepage von Chen Qigang: URL: <http://www.qigangchen.com/FE/english.htm>, besucht am 22. 11. 2012

Contrast für Flöte solo, 1987.

Voyage d'un rêve für Flöte, Harfe, Perkussion und Streichertrio, 1987

Lumières de Guang Ling für Ensemble 1989

Hui Sheng für Orgel, 1992

San Xiao für vier traditionelle chinesische Instrumente (Bambus Flöte, San Xian, Zheng und Pipa) 1996

Energie spirale für Oboe und Perkussion, 1996

Nergie contemplative für drei Flöten, 1996

Wu Xing (The Five Elements) für instrumentales Ensemble, 1998

Instants d'un Opéra de Pékin für Klavier 2000

L'eloignement Streicher und Orchester, 2003

Instants d'un Opéra de Pékin, für Klaviersolo, neue verarbeitete Version von 2004

#### Orchester Werke (mit od. ohne Solisten)

Yuan (Origins) für Symphonieorchester, 1988

Feu d'ombres für Sopran Saxophon und instrumentales Ensemble, 1990

Un pédale de lumière (Tribute to Olivier Messiaen) für Flöte und Orchester, 1993

Rêve d'un solitaire für Ensemble oder elektronisches Orchester 1993

Reflet d'un temps disparu für Cello und Orchester, 1995-1996

Extase für Oboe und Orchester, 1995

Concerto pour un instrument de silence für Guqin (trad. Chinesisches Zupfinstrument) und Ensemble mit 11 Musikern, 1996

Extase II für Solo-Oboe und Ensemble, 1997

Iris dévoilé (Iris unveiling) für großes Orchester, drei Frauenstimmen und drei traditionelle chinesische Instrumente, 2001

La nuit profonde für Jing Hu, Jing Erhu (chin. Streichinstrument) und Orchester, 2001.

Un temps disparu, für Erhu und Orchester, 2002

Songe d'une femme française für vier Soprane, Klarinette und großes Orchester, 2004-2005.

Enchantements oubliés für großes Streichorchester, 2004

Er Huang für Klavier und Orchester, 2009

Extase III(arrangiert von EXTASE) für Oboe und trad. chin. 2010

Extase IV( arrangement of EXTASE) für Oboe und trad. chin. Orchester, 2011

Reflet d'un temps disparu II(arrangiert von Reflet d'un temps disparu) für Cello und trad. chin. Orchester, 2011

Un temps disparu II für Viola und Orchester, 2012

### Vokale Musik

Poème lyrique für Bariton und Ensemble, 1990

Poème lyrique II für Bariton und Ensemble, 1991

Invisible voices(2005) für sechs gemischte Stimmen und großes Orchester, 2005

You and me für männliche und weibliche Stimmen, 2008

Mother and childhood für männliche Stimme, 2011

Invisible FORBIDDEN CITY für männliche Stimme, 2011

### Ballett, Oper und Theater

Raise the red Lantern Ballette in 4 Acts, 2001

The MUSICS for the Opening ceremony of the 29th Olympic games, 2008

### **Tan Xiaolin 谭小麟<sup>462</sup>**

#### Instrumentale Musik

Streichduett(弦乐二重奏) für Violine und Viola, (unb.)

Streichtrio (弦乐三重奏) für Violine, Viola und Cello (unb.)

Romance (罗曼斯) für Harfe und Viola (unb.)

Holzblasinstrument-Trio (木管三重奏) für Flöte, Klarinette und Fagott (1941)

---

<sup>462</sup> Shen Zhibai: *Bibliografie über Tan Xiaolin*. Verlag Shanghai Konservatorium: Shanghai 2012. S. 111

## Vokale Musik

Since you went away (自君之出矣) für Soprane und Klavier, Libretto von Zhang Jiuling, Tang-Dynastie (unb.)

Parting (别离) für Tenor und Klavier, Libretto von Guo Moruo (unb.)

Gu Langji (鼓浪矶) für Tenor und Klavier, Libretto von Song Xizhen, Song-Dynastie (unb.)

Too Solemn for Day (白昼太庄严) für Solostimme und Klavier, Poeme von William S. Walker (n)

Drummer Hodge (鼓手霍吉) für Chor äle Gesang od. Vierstimmige M ännerges änge, Libretto von Thomas Hardy (unb.)

Three Rounds Nr. 1: Rote Laterne (轮唱曲三首之一: 挂挂红灯笼) für Chor äle od. Solo, Libretto von Liu Dabai (unb.)

Three Rounds Nr. 2: The Ghost of Tom (轮唱曲三首之二: 托姆的鬼魂) für Chor äle od. Solo Libretto von. M.Gobb (unb.)

Three Rounds Nr. 3: Nymphs of Norfolk (轮唱曲三首之三: 诺尔伏克的山林女神们) für Chor äle od. Solo, Libretto von C.Barber (unb.)

Kleine Gasse (小路) für Sopran und Klavier (unb.)

Lied der Gerechtigkeit (正气歌) für Tenor und Klavier, Libretto von Wen Tianxiang, Song-Dynastie (unb.)

Lied der Gerechtigkeit (正气歌) für Chor äle od. Stimmenquartett (unb.)

Jinling Stadt(金陵城) für Tenorduett mit Klavierbegleitung, Libretto von Zhu Xizhen, Song-Dynastie

Qing Ping Diao (清平调) für Soprantrio ohne Begleitung, Libretto von Li Taibai, Tang-Dynastie, (1940)

Regen und Wind in Frühling (春雨春风) für Solotenor und Klavierbegleitung, Libretto von Zhu Xizhen, Song-Dynastie (unb.)

Eine Nacht auf dem Fluss (江夜) für Stimme Quartett ohne Begleitung, Libretto von Chang Kear-Jen (unb.)

## Guo Wenjing 郭文景<sup>463</sup>

### Soloinstrumental & Ensemble Musik

Klavier Präludium Xia (钢琴前奏曲 峡) Op.1 1979

Anekdote über Flüsse (川江叙事) Streichquartett Nr. 1, Op. 7 (1981)

Ba (巴) Fantasie für Cello und Klavier Op. 8 (1982)

She Huo(社火) Ensemble für zwölf Musiker, Op. 17(1991)

Klassiker der Berge und Meere (山海经) für fünf Perkussionisten, Op. 20 (1994)

Akt ohne Wort (无词剧) für fünf Perkussionisten (1995)

Süden der Wolke (云之南) für acht chinesische traditionelle Instrumente (1995)

Späfrühling(晚春) traditionelles chinesisches Ensemble, Op. 22 (1995)

Theater(戏) für Nao Bo (chin. Schlaginstrument) Trio, Op. 23 (1996)

Orakelknochen (甲骨文) für weibliche Stimme und Ensemble, Op. 24 (1996)

Zheng Fuyuan (征妇怨) für Sopran und drei Schlagzeuge, Op. 25 (1996)

Sonatine (小协奏曲) für Cello und Ensemble, Op. 26a (1997)

Sonatine (小协奏曲) für Pipa und Ensemble, Op. 26b (1999)

Streichquartett Nr. 2 第二弦乐四重奏 für Streichquartett und ein Schlagzeug, Op. 28 (1997-1999)

Porzellan (古瓷) für Gitarre Solo, Op. 29 (1997)

Streichquartett Nr. 3 (第三弦乐四重奏) für Streichquartett und Bambusflöte, Op. 32 (1999)

Li Gou Di (离垢地) für Cello-Oktett, Op. 33 (2000)

Klang des Tibets (西藏的声音) für Bläseensemble, Op. 34 (2001)

Zen-Tempel(禅院) chinesisches, Mittelöstlich und europäisches Ensemble, Op. 38(2002)

Xuan (炫) für Schlagzeugtrio, Op. 40 (2003)

Dichter Li Bai(诗人李白) fünf Akte, Op. 45 (2007)

Jiangshan Duojiao (江山多娇) für chinesische traditionelle Streichinstrumente, Op. 46 (2007)

---

<sup>463</sup> N.N. *Werkverzeichnis von Guo Wenjing (ohne Filmmusik)*, In: People's Music, Peking, 5. Ausgabe, 2008, S. 22

Zwei Akte Theater 戏曲两折 für Viola Solo (2007)

### Orchester Werke

Hängende Särge Begräbnis (川崖悬葬) Symphonie für zwei Klaviere und Orchester, Op. 11 (1983)

Gebetsfahne(经幡) Symphonie, Op. 14 (1986)

Shou Dao Nan (蜀道难) Symphonie, für Tenorsolo, Chor und Orchester, Op. 15 (1987)

Choukong Berg (愁空山) Bambusflöte Sonate, für Bambusflöte und chinesisches traditionelles Orchester, Op. 18a (1992)

Choukong Berg (愁空山) Bambusflöte Sonate, für Bambusflöte und westliches Orchester, Op. 18b (1995)

Tradition von Dianxi 滇西土风 für chinesisches traditionelles Orchester, Op. 19 (1993)

Ouvertüre „Flieg mit Wind“ (御风万里) für Militärorchester und Orchester, Op. 27 (1997)

Konzert (竖琴协奏曲) für Harfe, Sopran und Orchester, Op. 36 (2001)

Sonne-Mond-Berg(日月山) für chinesisches traditionelles Orchester, Op. 37 (2002)

Helden(英雄交响曲) Symphonie in b-Moll, für Orchester und Chor, Op. 39 (2002)

Ausflug (远游) für Sopran und Orchester, Libretto von Xichuan, Op. 42 (2004)

Wildes Gras 野草 Sonate für Erhu und Orchester, Op. 44a (2006)

Wildes Gras 野草 Sonate für elektronische Flöte und Orchester, Op. 44b (2007)

### Vokale Musik

Echo aus dem Himmel und der Erde (天地的回声) A Cappella, für Chor und ein Perkussionist, Op. 31 (1998)

### Ballett, Oper und Theater

Tagebuch eines Verrückten (狂人日记) Ensemble-Theater, vier Akte, Op. 21 (1994)

Tagebuch eines Verrückten (狂人日记) theatralische Suite (1997)

The Banquet (夜宴) vier Szenen Ensemble-Theater, Op. 30 (1998)

The Banquet (夜宴) Ensemble-Theater, verlängerte Version, vier Akte Op. 35 (2001)

Mu Guiying (穆桂英) moderne Pekingoper, für drei Pekingoper-Instrumente (三大件) und Schlagzeuge (2003)

Feng Yi Ting (凤仪亭) Einakter, für Qingyi (Rollentyp in Chuan-Oper), Sheng (Rollentyp in Pekingoper) und Ensemble, Op. 41 (2003)

Hua Mulan (花木兰) moderne Pekingoper, für Qinghu (chin. Streichinstrument), Bambusflöte und Schlagzeuge á la Pekingoper (2004)

Das Geständnis (口供) experimentelles Lyriktheater (诗剧), Op. 43 (2005)

### **Chou Wenchung 周文中<sup>464</sup>**

#### Soloinstrumental & Ensemble Musik

Two Chinese Folk Songs (唐人得意小品两首) for harp solo. (1950)

Three Folk Songs (民乐三首) for flute and harp. (1950)

Suite for Harp and Wind Quintet. (1951)

Seven Poems of the T'ang Dynasty (唐诗七首) for tenor, wind instruments, piano, and percussion. (1952)

The Willows are New (杨柳新) for piano. (1957)

Soliloquy of a Bhiksuni for trumpet with brass and percussion. (1958)

Metaphors (卦喻) for wind ensemble. (1961)

Cursive (行草) for flute and piano. (1963)

Riding the Wind for wind ensemble. (1964)

Yü ko (渔歌) for violin, winds, piano, and percussion. (1965)

Pien (变) for piano, winds, and percussion. (1966)

Yün for piano, winds, and percussion. (1966)

Beijing in the Mist for two saxophones, trumpet, trombone, electric guitar, electric bass, electric piano, piano, and percussion. (1986)

Echoes from the Gorge for percussion quartet. (1989)

Windswept Peaks (山涛) for clarinet, violin, cello, and piano. (1991)

---

<sup>464</sup> Homepage von Chou Wenchung, [http://www.chouwenchung.org/works/list\\_of\\_compositions.php](http://www.chouwenchung.org/works/list_of_compositions.php), besucht am 28.12.2012

String Quartet (No. 1), "Clouds." (浮云) (1997)  
String Quartet (No. 2), "Streams." (流水) (2003)  
Eternal Pine, ensemble and solo versions to be published in Korea (2008)

#### Orchester Werke

Landscapes (山水) for orchestra (1949)  
All in the Spring Wind (花月正春风) for orchestra. (1953)  
And the Fallen Petals (花落知多少) for orchestra (1956)  
Concerto for Violoncello and Orchestra. (1992)  
Twilight Colors, (2007)  
Ode to Eternal Pine (2009)

#### **Chen Yi 陈怡<sup>465</sup>**

#### Soloinstrumental & Ensemble Musik

Fisherman's Song (渔歌) für Violine und Klavier (1979)  
Duo Ye (多耶) für Klaviersolo (1984)  
Ensemble Duo Ye (多耶) (1985)  
Yu Diao (豫调) für Klavier Solo (1985)  
Quartett für Holzblasinstrumente (1987)  
Begegnung (遇) für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Klavier und Perkussion (1988)  
Guessing (猜调) für Klavier (1989)  
Punkt (点) für Pipa (chinesisches Zupfinstrument) (1991)  
Monolog (独白) für Klarinette (1993)  
Small Beijing Gong (小京锣) für Klavier Solo (1993)  
Song In Winter (咏松筠) für Orgel, Guzheng und Flöte (1993) und für Klavier, Flöte und Perkussion (1994)

---

<sup>465</sup> Sun Qi, *Entwicklung Chen Yis musikalischer schöpferischer Ästhetik*. S. 76-77

Luft(气) für Flöte, Cello, Klavier und Perkussion (1997)

Suite Hu (胡琴组曲) für Hu und vier Streichinstrumente (1997)

Suite (琴箫钟鼓笙) für Cello und Blas-Ensemble (1998)

Wind (风) für Holzinstrumente-Quintett (1998)

Ba Ban (八板) für Klaviersolo (1999)

Ning (宁) für Pipa, Violine und Violoncello (2001)

Ba Yin (八音) für Saxophon-Quartett (2001)

Chinese Fables (中国寓言故事) für Erhu, Pipa, Cello und Perkussion (2002)

Brennen (烧) für Streichquartett (2002)

Spring Festival In Reunion (在堪萨斯城春节联欢晚会上) für Streichquartett (2002)

Like Fire Burned (如火如荼) für Flöte, Klarinette, Violine, Cello und Klavier (2002)

Rain In The Spring Night (春夜喜雨) für Flöte, Klarinette, Violine, Cello und Klavier (2004)

Night Thoughts (静夜思) für Flöte, Cello und Klavier (2004)

Chinesischer antiker Tanz (中国古代舞曲) für Klarinette und Klavier (2004)

Antiker Tanz (古舞) für Pipa und Perkussion (2005)

Ji Dong Nuo (吉冬诺) für Klavier solo (2005)

Terrakotta (汉俑) für Violine, Klavier, Saxophone, Kontrabass, Klavier und Perkussion (2006)

#### Orchester Werke

Xuan Shi (弦诗) für Viola und Orchester (1983)

Symphonie Nr. 1. (第一交响曲) (1986)

Meng (萌) für Streichinstrumente (1982/1986)

Duo Ye Nr. 2. (多耶第二号)(1987)

Symphonie Nr. 2 (第二交响曲)(1993)

Ge Xu (歌墟) (1994)

Shuo (朔) für Streichinstrumente (1982/1994)

Tangshi Kanata (唐诗大合唱) für gemischten Chor und Ensemble(1995)

Chinese Myth Kanata (中国神话大合唱) für vier Solisten und Orchester (1996)

Goldene Flöte (金笛) für Flöte und Orchester (1997)

Hu Qin Suite (胡琴组曲) für Huqin und Orchester (1997)

Qin Xiao und Schwerttanz (琴箫引与剑舞) für zwei Violinen und Orchester (1995/1998)

Movement (动势) für Orchester (1998)

Eleanor's Gift (艾莉诺之献礼) für Cello und Orchester (1998)

Percussion Sonata (打击乐协奏曲) (1998)

Frühlingsfest (庆春节) (1999)

Dunhuang Fantasy (敦煌幻想曲) für Orgel und Orchester (1999)

Ouverture: Joy Of The Reunion (堪萨斯城随想曲) für Chor und Orchester

Chinese Folk Dance Suite (中国民族舞组曲) für Violine und Orchester (2001)

Tu (荼) (2002/2003)

Karamell Sommer (卡拉摩尔之夏) (2003)

Ballade, Tanzmusik und Fantasie (叙事曲，舞曲与幻想曲) für Cello und Orchester (2003)

Symphonie Nr. 3 (第三交响曲)(2004)

Suite Qing (庆) für Orchester (2005)

Spring In Dresden (德雷斯顿之春) für Violin und Orchester (2005)

Vier Jahreszeiten (四季) (2005)

Tao Tie und Terrakotta (青铜饕餮和陶俑之美) für vier chinesische Instrumente und Orchester (2006)

### Vokale Werke

Drei Song Poesie (宋词三首) (1985)

Kirschblumen (樱花) aus koreanischem Volkslied (1994)

A li Lang (阿里郎) aus japanischem Volkslied (1994)

Zehn chinesische Volkslieder (中国民歌合唱十首) (1994)

As In A Dream (如梦令二首) für Sopran und Streichinstrument (1988)

As In A Dream (如梦令二首) für Sopran und Pipa (1994)  
Vier Tang Poesie (唐诗合唱四首) (1995)  
Spring (春晓) (1997)  
Fünf chinesische Gedichte (中国古诗合唱五首) für Kinderchor (1999)  
Xuan (玄) für Chor(2001)  
For A New Time (献给新世纪) für Chor (2001)  
Know You How Many Petals Falling (花落知多少) (2001)  
Fünf Volkslieder (中国山歌合唱五首) für Frauenchor (2001)  
Shady Grove (莎迪格鲁芙) (2001)  
Zwei Volkslieder (中国民歌二首) (2003)  
Westteich (西湖) Libretto aus Su Dongoo(饮湖上初晴后雨) (2003)  
Berg und Fluss (山水) Libretto aus Su Dongpo(望湖楼醉书) (2003)

### **Ye Xiaogang 叶小纲<sup>466</sup>**

#### Soloinstrumental & Ensemble Musik

Dai Xue(岱雪) für Klaviersolo, Op. 2 (1979)  
Bingchen Zeichnung: Weißer Schlafmohn (丙辰素描: 白罌粟) für Violine und Klavier, Op. 4a (1980)  
Jiu Luan (九乱) für Cello und Klavier, Op. 5 (1998)  
Lin Luan (林乱) für Zheng Solo, Op. 6 (2002)  
Streichquartett Nr. 1 (第一弦乐四重奏), Op. 7 (1980)  
Qiu Kuang (酒狂) für Harfe Solo, Op. (1981)  
Charme der Poesie (诗韵) für 16 Musiker, Op. 9 (1994)  
Die Grenze (边缘) für Sanxuan (chin. Saiteninstrument) und Streichquartett, Op. 10 (1998)  
Xijiang Mond (西江月) für Perkussion und Ensemble, Op. 14 (1984)

---

<sup>466</sup> Wang Cizhao: 77. *Kompositionsklasse*, S. 39-41

Gedicht Chinas (中国之诗) für Cello und Klavier, Op. 15 (1981)  
Violinsonate Nr. 1 (第一小提琴协奏曲) Op. 16 (1983)  
Verwirrender Bambus (迷竹) für Streichquintett und Klavier, Op. 18 (1992)  
Neun Pferde (马九匹) für zehn Musiker, Op. 19 (1994)  
Ballade (叙事曲) für Klaviersolo, Op. 25 (1986)  
Hibiskus (芙蓉) für sechs Musiker, Op. 47 (2005)  
Chrysantheme in Dezember (十二月菊花) für Flöte und Klavier, Op. 50 (2006)  
Fünffarbige Gebetsfahne (五色经幡) für Klaviertrio, Op. 58 (2006)

### Orchester Werke

Violine Sonate (小提琴奏鸣曲), Op. 3 (1980)  
Ouverture (前奏曲集), Op. 4 (1979)  
Horizont (地平线) für Sopran, Bariton und Orchester, Op. 20 (1985)  
Geschichte eines alten Mannes (老人故事) für Sanxuan und Orchester, Op. 21 (1985)  
Acht Pferde (八匹马) für traditionelles und westliches Orchester Op. 22 (1985)  
Paradies (最后的乐园) für Violine und Orchester, Op. 24 (1993)  
Schweigen des Śākyamuni (释迦的沉默) für Shakuhachi (jap. Blasinstrument) und Orchester, Op. 26 (1994)  
Ein Chinese in NYC (一个中国人在纽约) für Chor und Orchester, Op. 27 (1994)  
Winter (冬) Op. 28 (1988)  
Frühling (春天) Symphonie Nr. 1, Op. 30 (1998)  
Pipa-Sonate (琵琶协奏曲), Op. 31 (2001)  
Jiangjin Jiu (将进酒) für Erzähler und Orchester, Op. 32 (2000)  
Winter II (冬 II) für traditionelles chinesisches Orchester, Op. 33 (1989)  
Geist aus dem Berg (山鬼) für Alt und Orchester, Op. 35 (2000)  
Winter III (冬 III) für Orchester, Op. 37 (1996)  
Symphonie“ the Great Wall“ (长城交响曲) für Vokale, traditionell chinesisches und westliches Orchester, Op. 38 (2001)

Schlafmohn ist sprachlos (罌粟无语) für Alt und Orchester, Op. 39 (1993)  
 Das Licht aus Tibet (西藏之光) für Tenor, Horn und Orchester, Op. 41 (2002)  
 Duft der schwarzen Mango (黑芒果香) für Klavier und Orchester, Op. 42 (2002)  
 Ouvertüre „Chao“(潮) für Orchester Op. 43(2005)  
 Symphonie Nr. 2 „Chu“(楚) Op. 46 (2004)  
 Gesang der Erde (大地之歌) für Sopran, Bariton und Orchester, Op. 45 (2005)  
 Mein weit entferntes Nanjing (我遥远的南京) für Cello und Orchester, Op. 48 (2005)  
 Suite aus Canto (广东音乐组曲) Op. 49 (2005)  
 Symphonie Nr. 3 „Chao“ (潮) Op. 52 (2006)  
 Suite aus Tianjin (天津组曲) für Orchester, Op. 53 (2006)

#### Vokale Stücke

Kunstliedsammlung (艺术歌曲：放筏，送友人，玫瑰等), Op.1 (1978)

#### Ballett, Oper und Theater

Lyrik des Dalai Lama VI. (达赖六世情诗) Ballett, Op. 17 (1986)  
 Geschichte über Shenzhen (深圳故事) Ballett, Op. 29 (1998)  
 Macao Braut (澳门新娘) Ballett, Op. 34 (2001)  
 Königin verweist nach Osten (贵妃东渡) Theater nach Kun-Art (昆曲) Op. 40 (2001)

#### **Zhu Jianer 朱践耳<sup>467</sup>**

#### Soloinstrumental & Ensemble Musik

Der aufstehende Tag (翻身的日子) für traditionell chinesisches Ensemble, Op. 2a(1953)  
 Der Tag der Freude (欢欣的日子) für Violine und Klavier, Op. 2c (1953/1973)  
 Drei Solos mit Klavierbegleitung: Hirten, Frühlingslied, Violine (牧羊人，双簧管，小提琴) Op. 5 für Cello, Oboe und Tanzmusik Op. 5 (1956)

<sup>467</sup> N.N. *Zhu Jianer Werkverzeichnis*. In: People's Music, Heft 10/2012 S. 13. Hier zitiert: S. 13.

Thema und Variation (主题与变奏) für Klaviersolo, Op. 6 (1956)

Streichquartett (弦乐四重奏) Op. 8a (1957)

Drei Akte Streicher (弦乐三折) Op. 8b (1957)

Narrative Poesie: Si Fan (思凡) für Klavier Op. 11 (1958)

Trio (三重奏) für Violine, Cello und Klavier, Op. 12a (1958)

Fünf Volkslieder aus Yunnan (云南民歌五首) für Klaviersolo, Op. 15 (1962)

Sehnsucht (怀念) für Streichinstrumente, Op. 18 (1978)

Zwei Klavierstücke: Nocturne, Scherzo (摇篮曲, 小诙谐曲) für Klavier, Op. 19 (1965/2004)

Jade (玉) für Pipa-Solo, Op. 40a (1995)

Jade (玉) für Pipa und Streichquartett, Op. 40b (1999)

Silu Mengxun (丝路梦寻) für Sextett, Op. 45a (2000)

Wasser (水) für Pipa und Erhu Op. 46 (2001)

Like a flower or not (似花还似非花) Libretto von Su Shi, Op. 47 (2007)

#### Orchester Werke

Der Tag mit Freude (欢欣的日子) für Orchester, Op. 2b (1953/2005)

Zwei Ouvertüren: Tell you; Streams (告诉你, 流水), Op. 4 (1955)

Festival Ouvertüre (节日序曲) für Orchester Op. 10 (1958)

Zhuangshi Xing (壮士行) für Orchester, Op. 12b (1996)

Ode des Vaterlands (祖国颂) für Orchester, Op. 13 (1959)

Die Psalmen der Helden (英雄的诗篇) für Chor und Orchester, Op. 14 (1959-1960)

Lied des Fischers in Nanhai, Suite I (南海渔歌) für Orchester, Op. 16(1965/2003)

Lied des Fischers in Nanhai, Suite II (南海渔歌) für Orchester, Op. 17(1965/2004)

Fantasie: Erinnerung an verstorbene Helden (纪念为真理献身的勇士) für Orchester, Op. 21 (1980)

Symphoniesuite: Zeichnung über Qianling (黔岭素描) für Orchester, Op. 23 (1982)

Die Schmetterling-Quelle (蝴蝶泉) für Erhu und Orchester, Op. 24 (1983)

Symphoniesuite: Naxi Yiqi (纳西一奇) Op. 25 (1984)

Ouvertüre (前奏曲) Op. 26 (1984)

Symphonie Nr. 1 (第一交响曲) Op. 27 (1985-1986)

Symphonie Nr. 2 (第二交响曲) Op. 28 (1987)

Symphonie Nr. 3 (第三交响曲) Op. 29 (1988)

Sonate: Teana (天乐) für Suo Na und Orchester Op. 30 (1989)

Symphonie Nr. 4: für Bambusflöte und 22 Streichinstrumente (第四交响曲) Op. 31 (1990)

Symphonie Nr. 5 (第五交响曲) Op. 32 (1991)

Impression Nanguo (南国印象) für Klavier und Orchester, Op. 33 (1992)

Symphonie Nr. 6: 3Y (第六交响曲: 3Y) für Zuspieldband und Orchester, Op. 34 (1992)

Symphonie Nr. 7: Himmel, Erde und Mensch (第七交响乐: 天籁, 地籁, 人籁) für fünf Perkussionisten und Orchester, Op. 36 (1994)

Symphonie Nr. 8: Qiu Suo (第八交响乐) Op. 37 (1994)

Kleine Symphonie (小交响曲) Op. 38 (1994)

Seele des Bergs (山魂) für Orchester Op. 39 (1995)

Jahrhunderte Wechselfälle (百年沧桑) für Orchester, Op. 41 (1996)

Symphonie Nr. 10 Jiang Xue (第十交响曲: 江雪) Libretto von Liu Jiangyuan, Op. 42 (1998)

Symphonie Nr. 9 (第九交响曲) Op. 43 (1999)

Denghui (灯会) 飞 für Orchester, Op. 44 (1999)

Silu Mengxun (丝路梦寻) für fünf chinesische Instrumente und Orchester, Op. 45b (2008)

#### Vokale Stücke

Sieben Kunstlieder (艺术歌曲七首) Op. 1 (1940-1944)

Zwei Volkslieder: Keimendes Gras; Da Lian Cheng (青草发芽, 打连成), Op. 3 (1953/1973)

Gada Meilin (嘎达梅林) für Chor, Op. 7 (1956)

Xiang Qinqin, Stimmungsübung (想亲亲, 练声曲) für A Cappella, Op. 9 (1957)

Gurou Qing (骨柔情) für Alte-Solo Op. 20 (1979)

Das grüne Wasserland (绿油油的水乡) für A Cappella, Op. 22 (1981)

**Zhou Long 周龙<sup>468</sup>**

Soloinstrumental & Ensemble Musik

Zither Musik (琴曲) für Streichquartett (1982)

Wukui (五魁) für Klaviersolo (1983)

Frieden Trommel (太平鼓) für Violine und Klavier (1983)

Violine-Suite (小提琴组曲) für Violine und Klavier (1983)

Drei Akte Perkussionsmusik (钟鼓乐三折) für Perkussionist (1984)

You Lan (幽兰) für Violine, Viola und Klavier (1983/2000)

Konggu Liushui (空谷流水) für Bambusflöte, Guan (chin. Blasinstrument), Zheng, Perkussion (1984)

Shuo (溯) für Flöte und Zither (1985)

Wuji (无极) für Klavier, Zheng und Perkussion (1987/1991)

Heng (恒) für Xiao, Pipa, Yangqin, Zheng, Erhu und Perkussion (1987)

Shuo (溯) für Flöte und Harfe (1990)

Zen (禅) für Flöte, Klarinette, Violine, Cello und Klavier (1990)

Stehen (定) für Klarinette, Perkussion und Kontrabass (1991)

Seele (魂) für Pipa und Streicherquartett (1992)

Jinshi Sizhu (金石丝竹) für Bambusflöte, Flöte, Klarinette, Violine, Cello und Perkussion (1993)

Xuan (玄) für Flöte, Perkussion, Pipa, Zheng, Violine und Cello (1993)

Vier Tang-Gedichte (唐诗四首) für Streichquartett (1994)

Tian Ling (天灵) für Pipa und Ensemble (1994)

Wukui (五魁) für Blechblasquintett (1995)

Legende der Steinhöhle (石窟传奇) für Huqin und Perkussionquartett (1997)

---

<sup>468</sup> Wang Cizhao: 77. *Kompositionsklasse*, S. 78-80

Pan-Seele (磬灵) für Violine Cello und Klavier (1999)  
Zhong Ritual(钟祭) für Ensemble (2000)  
Acht chinesische Volkslieder (中国民歌八首) für Streicherquartett (2001)  
Harmonie (和) für Streicherquartett (2002)  
Fünf Elemente (五行) für Sextett 六重奏 (2002)  
Charme der Trommel (鼓韵) für Klarinette, drei Perkussionisten, Violine und Cello (2003)  
Starker Wind bricht die Welle (长风破浪) für traditionelles Quintett (2004)  
Wu Ji (无极) für Klavier und zwei Perkussionisten (2004)  
Klavier-LO (钢琴锣) für Pianist der gleichzeitig Po (chin. Schlaginstrument) spielt. (2005)  
Miaohui (庙会) für Saxophon und Cello (2005)  
Zhonggu Lou (钟鼓楼) für Ensemble (2006)  
Mit Wangwei, Meng Haoran (和王维, 孟浩然) für Pipa, Erhu und Ensemble (2007)  
Virtualität (虚境) für Klarinette, Violine, Cello und Klavier (2007) (费城现代室内乐团委约首演)

### Orchester Werke

Lied des Fischers (渔歌) (1981)  
Guang Ling San (广陵散) (1983)  
Großes Qǔ (大曲) für Schlagzeug und traditionell chinesisches Orchester (1991)  
Bawang Xiejia (霸王卸甲) für Pipa und Orchester (1992)  
Großes Qǔ (大曲) für Schlagzeug und westliches Orchester (1993)  
Vier Tang-Gedichte (唐诗四首) für Streicherquartett und Orchester (1996)  
Zwei Tang-Gedichte(唐诗二首) (1998)  
Die Xiang (迭响) für westliches und traditionell chinesisches Orchester (2000)  
Feuer der Zukunft(未来之火) Für Kinderchor und Orchester (2001)  
Acht chinesische Volkslieder (中国民歌八首) (2002)  
Charme der Trommel (鼓韵) (2003) (新加坡交响乐团委约, 水蓝指挥)

Gedanken und Sorgen (忧思) (2004)

Inspiration (启迪) (2005)

Trommel Sonata (太鼓与定音鼓协奏曲) (2005)

Tiefer Ozean (深深的海洋) für Flöte, Pauke, Harfe und Streichorchester (2005)

Zhu Lin Yi Xian (竹林一贤) für Zhongyuan, Perkussion und Streichorchester (2006)

Si Tao(丝陶) (2007)

### Vokale Stücke

Sonne sagt (太阳的话) A Cappella (1982)

Lisao (离骚) für Sopran und Ensemble (1988)

Shi Jing (诗经) für Sopran und Ensemble (1989)

Grünes Lied (绿歌) für Sopran und Pipa (1984/1991)

Pipa Xing (琵琶行) für Sopran, Pipa und Cello (1991/2000)

Kong Hong Yin (箜篌引) für Sopran, Erhu, Pipa, Zheng, Streicher (1995)

Sheng Sheng Man(声声慢) für Sopran, Erhu, Pipa und Zheng (1989/2000)

Zwei Stücke aus Shi Jing (诗经两首) A Cappella (2002)

Vier Jahreszeiten (四季) für Mädchen-Chor (2003)

Volkslieder (歌谣) für Kinderchor und Erhu (2007)

### Ballett, Oper und Theater

Dongshi Xiao Pin(东施效颦) Ballett (1983)

## 5.2. Umfrage über die Rezeption der westlichen und der chinesischen Musik

**Ort:** Worker Stadium North Rd.. Chaoyang, Peking, China

**Zeit:** 10:00-13:00, 22. Aug. 2011

**Zielgruppe:** chinesische Passanten in der Altersgruppe 15-45

**Anzahl:** 200 Personen

**Fragebogen:**

1. Hat Ihr Beruf mit Musik / Kunst zu tun? 请问您的工作与音乐/艺术有关么?

Ja 是       Nein 不是

2. Welche von den unten genannten Musikrichtungen hören Sie gerne? 您平常喜欢听哪种下列音乐?

chin. Popmusik 中国流行乐       klassische chin. Musik 中国民乐       Chin. Neue Musik 中国新音乐

westl. Popmusik 西方流行乐       klassische westl. Musik 西方古典       westl. Neue Musik 西方新音乐

Sonstige 其他

3. Hören Sie klassische chinesische Musik, bzw. traditionelle chinesische Musik gern?

您平时喜欢听中国古典，传统音乐么?

Ja 喜欢       Nein 不喜欢

4. Ist Ihnen die Neue Musik bekannt? Nennen Sie ein Beispiel? 您知道新音乐么? 请举例

Ja 是       Nein 不是      Beispiel 例子\_\_\_\_\_

5. Wie beurteilen sie die folgenden zwei Musikbeispiele? *Three Piece for Clarinet Solo* v. Igor Strawinsky, *Atmosph éres* v. György Ligeti

您喜欢下列音乐么?

Ja, es gefällt mir gut 喜欢  Nein, eher nicht 不喜欢  Ich weiß nicht 我不知道

6. Kennen Sie Tanduns Musik außerhalb von *Tiger and Dragon* (Grammy Award, Filmmusik)?

您还知道其他的除卧虎藏龙外谭盾的音乐么?

Ja 知道  Nein 不知道                      Beispiel 例子\_\_\_\_\_

### Auswertung:

1. Hat Ihr Beruf mit Musik / Kunst zu tun? 7% Ja, 93% Nein.

2. Welche von den unten genannten Musikrichtungen hören Sie gerne?

74% Chinesische Musik generell, darunter 80% chinesische Popmusik, 20% chinesische traditionelle Musik, 0% chinesische Neue Musik

24% Westliche Musik generell, darunter 64% westliche Popmusik, 36% westliche klassische Musik, 0% westliche Neue Musik

2% Sonstige

3. Hören Sie klassische chinesische Musik, bzw. traditionelle chinesische Musik gern?

69% Ja, 31% Nein.

4. Ist Ihnen die Neue Musik bekannt? Nennen Sie ein Beispiel?

1.7% Ja, 98.3% Nein

5. Wie beurteilen sie die folgenden zwei Musikbeispiele? *Three Piece for Clarinet Solo* v. Igor Strawinsky, *Atmosph éres* v. György Ligeti

Beantwortung nach Hörprobe:

31% Ja, es gefällt mir gut; 44% Nein, eher nicht; 24% Ich weiß nicht...

6. Kennen Sie Tanduns Musik außerhalb von *Tiger and Dragon* (Grammy Award, Filmmusik)?

97% Ja, 3% Nein.

# Literaturverzeichnis

## Bücher:

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann.,13. Auflage, Suhrkamp Verlag GmbH, Frankfurt a. M. 1995.

Adorno, Theodor W.: Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte. Hrsg. von R. T. (Nachgelassene Schriften. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Abt. I, Bd. 1.), 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1994

Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Tübingen 1949,

Aleida, Assmann: Zeit und Tradition. Dauerhafte kulturelle Strategien, Verlag Böhlau, 1999; Köln; Wien, Leonhard Reinisch (Hrsg.): Vom Sinn der Tradition: Zehn Beiträge, München: Beck, 1970

Bai Yi: Konzeptionelle Evolution und Literarische Entwicklung – Überblick über die chinesische Literatur der vergangenen 50 Jahre. In: Zeitgenössische Literatur und Forschung. Verlagsgruppe Zeitgenössische Literatur und Forschung: Peking 1996

Ban Gu: Hanshu Liyuezhì. Bd. XXII. Verlag Zhonghua: Peking 1964

Bauer, Wolfgang: Geschichte der chinesischen Philosophie. 2. Auflage. Verlag C.H. Beck: München 2009

Becker, Maren, Stefanie John, Stefan A. Schirm: Globalisierung und Global Governance. Kpt. 1.1.1. Was ist Globalisierung. 1. Auflage. Verlag Wilhelm Fink GmbH: Paderborn 2007

Behanan, Koor T.: Yoga. It's Scientific Basis. Verlag Dover Publications: New York 1937

Bekker, Paul: Harmonik und Tonalität: Grundlagen einer neuen Musiktheorie. Verlag Peter Lang: Frankfurt am Main 2009

Bekker, Paul: Neue Musik. Gesammelte Schriften, Band 3. Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart und Berlin 1923

Bieler, Andreas: Feng Shui – Mensch und Raum in Verbindung. Verlag Books on Demand GmbH: Norderstedt 2005

Bischof, Rainer: Dodekaphonie - Freiheit als Ordnung, in Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts, Hrsg. von Hartmut Krones, Verlag Böhlau G.m.b.H. Wien, Köln, Weimar, 2002

Bischoff, Friedrich Alexander, Yinglin Wang: San Tzu Ching explicated, the classical initiation. 2. Auflage. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Wien 2005

Blumröder, Christoph von: Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert. (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 12). Musikverlag Emil Katzwichler: München u. Salzburg 1981

Blumröder, Christoph von: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht..Steiner: Stuttgart 1995

Brinkmann, Reinhold, Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11, Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme, 2. Auflage, Stuttgart: Steiner, 2000

Burckhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Bd. I, 2. Auflage. Verlag von E. A. Seemann: Leipzig 1869

Butt, John: Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach. Cambridge University Press: USA 1990

Chen Lingqun: Forschungen über chinesische zeitgenössische Musik im 20. Jh. Hrsg: Chen Lingqun. Shanghai Conservatory of Music Press: Shanghai 2004

Chen Zemin: Gongche Pu-Lehre. Verlag Renmin: Peking 2004

Chen Zhao: Traditionelle Blasinstrumente im zeitgenössischen chinesischen Musikschaffen. Magisterarbeit an der Universität Wien, Studienrichtung Musikwissenschaft: Juli 2008

Christensen, Dieter, Einführung in die Musikethnologie, In: MGG, Sachteil, Bd 6, Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und Metzler Stuttgart, Weimar, 1997

Cohen, Allen: Howard Hanson. In Theory and Practice. Praeger Publishers: Westport 2004

Cooke, Deryck: The Language of Music. Übersetzt von Mao Yurun, Verlag People's Music, 1981

Dabringhaus, Sabine: Geschichte Chinas: 1279–1949. (=Oldenbourg Grundriss der Geschichte. Hrsg. von Lothar Gall, Karl-Joachim Hölkamp und Herman Jakobs. Band 35). Verlag R. Oldenbourg: München 2006

Danielou, Alain: Einführung in die indische Musik. Heinrichshofen's Verlag: Wilhelmshaven 1982

Danuser, Hermann: Neue Musik. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Siebenter Band. 2. Auflage. Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und Metzler : Kassel/Stuttgart 1997

Dieter, Christensen: Einleitung in die Musikethnologie. In: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Sachteil. Band 6. Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und Metzler: Stuttgart und Weimar 1997

Ding Chengyun: On The Chinese Ancient Mode Scale. S. 53–59;

Eggebrecht, Hans Heinrich: Der Begriff des „Neuen“ in der Musik von der Ars Nova bis zur Gegenwart. In: Report of the Eighth Congress New York 1961, Vol I, Kassel, Bassel, London und New York 1961

Eichhorn, Andreas: Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes. In: Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 29. Olms: Hildesheim 2003

Feng Chengcheng: Research on Social Contradictions Before and After the Opium War. Magister-Arbeit der Fachrichtung Chinesische Geschichte an der Liaoning Universität. Liaoning: 2012

Fischer, K. von: Das neue in der europäischen Kunstmusik. In: Beitrag 1974/75, hrsg. v. d. Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel 1974

Friedel, Claudia: Komponierende Frauen im Dritten Reich. Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild. (= Frauenforschung interdisziplinär. Historische Zugänge zu Biografie und Lebenswelt. Band 2. Zugleich: Univ.-Dissertation an der Universität Odenburg 1992). LIT-Verlag: Münster und Hamburg 1995

Geurts, Hubert: I Ging. Einführung für Europäer. Verlag Deutsches I Ging-Institut: Düsseldorf 2007

Gimm, Martin: China. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG), Sachteil 2. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Bärenreiter-Verlag: Kassel 1995

Guo Xin: Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms., Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi. Diss. an der Florida State University, School of Music: 2002

Guo Yuan: Rekomposition chinesischer traditioneller Musik in der Kulturrevolutionszeit. Diplom-Arbeit am Nanjing-Konservatorium: Nanjing 2008

Handschin, Jacques: Musikgeschichte im Überblick. 5. Auflage. Noetzel: Wilhelmshaven 2001

Hanslick, Eduard: Vom musikalisch Schönen. Verlag Rudolf Beigel, 2. Auflage, Leipzig 1858

Hausen, Dirk, K. Weill: Im Kontext der Begriffe E- und U-Musik. Books on Demand GmbH: Norderstedt 2007

Heidi, Hofmann, Die feministischen Diskurse über Reproduktionstechnologien, Positionen und Kontroversen in der BRD und den USA, Campus Verlag GmbH. Frankfurt/Main, 1999

Holtz, Peter: Was ist Musik? Subjektive Theorien Musik schaffender Künstler. Verlag Books on Demand GmbH: Norderstedt 2005

Hu Ping, Ein buddhistisches allegorisches Wort – 1957 der leidende Altar, Verlag Guangdong, Guangdong, 1998

Hu Yili: Jahrbuch chinesischer traditioneller Kunst. Kapitel Mandschu. People's Music Publishing House: Peking 2006

Huangpo Qingling: Interview: Musikalische Analyse zu Xi für drei Bo-Schlagwerke und Stimme, Dipl. Arbeit für Musikwissenschaft am Tianjin Konservatorium, 18. Nov. 2009,

Isermann, Ines: Wassily Kandinskys – Orientalische Themen, Studienarbeit, Grin Verlag für akademische Texte, Münster, 2000, S. 4

Jameson, Fredric: Spämarxismus. Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik. Argument Verlag: Berlin 1992

Jiang Kongyang: Über die ästhetische Betrachtung von Lao-tse und den Taoismus, Hrsg.: Forschung über chinesische antike Ästhetik, Verlag Fudan University, Shanghai, 1983

Julien, Oliver: Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today. Verlag Ashgate Publishing Limited: Hampshire 2008

Kemnade, Franz-Josef: Opiumkriege und Taiping-Aufstand. Entstehung des außenpolitischen Konflikts und seine Beziehung zur innenpolitischen Krise. Studienarbeit. Grin-Verlag: Norderstedt 2004

Khomeriki, Elena: Urheberrecht und Copyright – Geschichte und Darstellung der Probleme. Grin-Verlag: Norderstedt 2007

Klemens, Ludwig: Vielvölkerstaat China. Die nationalen Minderheiten im Reich der Mitte. Verlag C.H. Beck: München 2009

- Klöpisch, Volker, Müller, Eva: Lexikon der chinesischen Literatur. Verlag C. H. Beck: München 2004
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von Elmar Seebold. 23. erw. Auflage, De Gruyter: Berlin, New York 1995.
- Kubin, Wolfgang: Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert. Band VII. K.G. Saur Verlag: München 2005
- Kwan, Kenneth: Compositional design in recent works of Chou Wen-Chung. Dissertation an der State University of New York, Buffalo: 1996
- Lai Sing Lam: The International Environment and China's Twin Models of Development. Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2007
- Li Changshan: Die chinesische Kulturrevolution (1966–1976) im Spiegel der deutschen und chinesischen wissenschaftlichen Literatur (1966–2008). Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität: Bonn 2010
- Li Mengde: Chinesische Musikgeschichte. Zweite Auflage. Verlag Sichuan Musik: Sichuan 2009
- Li Mingming: The Study on the Phase of Ancient Chinese Classical Court Music Culture. Mag.-Arbeit an der Henan-Universität, Studienrichtung Musikwissenschaft: April 2008.
- Li Songwen: Vereinigung von China und dem Westen. Traditionelle Musikelemente in Chen Yis Werk. Verlag Shanghai Music: Shanghai 2006
- Li Xiangjing: The Litero Spirit in Qu Xiaosong's Music, Diss. Arbeit an der Fujian Universität, Studienrichtung Musikwissenschaft, Studienzweige Musikanalyse, März, 2010
- Li Yanmei: The Fundament of Zhu Jian'er's Symphony Work – The Discussion about Nationality Features of the Eighth and The Tenth Symphony. Magister-Arbeit an der Heinan Universität, Studienrichtung Musikwissenschaft: Heinan 2003
- Liang Maochun, Ming Yan: Chinesische zeitgenössische Musikgeschichte 1949–2000. Verlag People's Music: Peking 2008
- Lin Biao (Ex-Außenminister Chinas): Kommando über die Musikentwicklung in der Armee. Aus einer Artikel-Sammlung über die chinesische Kulturrevolution. The Chinese University Press: Hong Kong 2002
- Lindley, A. F.: Ti Ping Tien Kwob: The History of the Ti-Ping Revolution. Übersetzt von Wang Weizhou. Verlag Zhonghua Shuju: Peking 1961

- Lissa, Zofia: Über das Spezifische der Musik. Übersetzt von Yu Runyang, Verlag Shanghai Wenyi, 1980
- Liu Baonan: Begriffsbestimmung der Analekten des Konfuzius. Band I. 12. Auflage. Hebei Publishing House: Hebei 1986, S. 379
- Liu Jidian: Überblick über die Pekingoper. Verlag People's Music: Peking 1993
- Liu Jingzhi: Entstehung, Entwicklung und Stilistik der chinesischen Neuen Musik. In: On New Music in China. Hrsg. v. Liu Jingzhi, Verlag Shanghai Conservatory of Music Press: Shanghai 2009
- Liu Jingzhi: Kindesalter chinesischer Neuer Musik. In: On chinese music history. Hrsg. v. Liu Jingzhi. The Chinese University Press: Hongkong 1986
- Liu Jingzhi: On History of Chinese New Musik. Verlag Hongkong University, Hongkong 2009;
- Liu Jingzhi: On New Music in China. Harmonische Musik öne. Verlag Hubei, Hubei 2002
- Liu Jingzhi: Sammelbände aus den Artikeln von Liu Jingzhi. Hrsg. vom Hongkonger Zentralbibliothek-Komitee, Verlag Hongkong Publishing Bibliothek, Hongkong, 2003.
- Liu Quyi: Nuo-Theater, Theater der Minoritäten. Verlag des chinesischen Theaters: Sichuan 1990
- Liu Shihu: An Analysis of Zhao Yuanren's Chorus. Mag. Arbeit an der Dongbei University, Studienrichtung Musikwissenschaft, 2007
- Liu Zaisheng: Antike Musikgeschichte Chinas. 2. Auflage. People's Music Publishing House: Beijing 2006
- Lüderssen, Caroline: Der wieder-gewonnene Text. Ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960. Narr Francke Attempto Verlag: Tübingen 2012,
- Mi Yongyi: Literature Research of Musical Characteristic in Jiuge, S. 107
- Ming Yan: Einführung in die chinesische Musikkritik des 20. Jahrhunderts. Verlag People Music, Peking, 2002
- Ming Yan: Sammlung chinesischer Musikkritik im 20. Jhdt. Verlag Shanghai Konservatorium, Shanghai, 2010

Mittler, Babara: Dangerous Tunes: The politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949. Verlag Harrassowitz, Wiesbaden 1997, S. 8

Möller, Hartmut; Rudolf Stephan: Die Musik des Mittelalters. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 2. Laaber-Verlag: Laaber 1991.

N. N.: Zhu Jian-Er: 10 Symphonies Sinfonietta, Vol. I. Vorwort. Übersetzt v. Wen Tan. Verlag Shanghai Music: Shanghai 2002

N.N. Chinesisches Lexikon, Bd. VI. Verlag Hanyu Dacidian, Peking 1978

N.N. Cihai (chin. Encyklopedia), Verlag Zhonghua, Peking 1948

N.N. in: Die Plauderstube. Eine Sonntagsausgabe zur Erheiterung für Stadt und Land. Landshut. Jahrgang 1864

N.N. Moderne chinesische Wörterbuch, Verlag Shangwu Yinshu, Taiwan, 3. Auflage 1978

N.N.: He Lüting über chinesische Pentatonik und volkstümliche Tonarten. In: Sammelband der Artikel zu He Lüting. Verlag Peking Publishing House: Peking 1981

N.N.: Lexikon der Archäologie im 20. Jhdt. Verlag Fujian, Fuzhou, 2007

N.N.: Während der Kulturrevolution entlarvten Tutoren und Studenten des Shanghai Konservatoriums den berüchtigten Konterrevolutionär He Lüding. Zeitschrift Wenhui, Shanghai, 8. Juni 1966

N.N.: Worte des Vorsitzenden Mao Tsetung. Band III. 10. Auflage. People's Publishing House: Peking 1963

N.N: Chinesisches Musiklexikon. 4. Auflage. Verlag Chinese's People Publishing House: Peking 1992

Nan Zhuo, Duan Anjie, Wang Zhuo: Jie Gu Lu. 3. Auflage. Verlag klassische Literatur: Peking 1957

Nazir A. Jairazbhoy, Peter Manuel: India IV. In: Stanley Sadie (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 12. Macmillan Publishers: London 2001

Nehrlich, Werner: Diskrete Mathematik, Basiswissen für Informatiker, Fachbuchverlag Leipzig, Leipzig, 2003

Pamela Ferguson: Lebensfreude und Harmonie durch die Kraft der 5 Elemente, Verlag Georg Thieme, Stuttgart, Deutschland 1999

- Paul Hillier: Arvo Pärt. Oxford Studies of Composers. 2. Auflage. Oxford University Press: 2002
- Qian Renkang: Sammelliederbuch von Li Shutong. Verlag Dongda, Taiwan 1993
- Qian Renping: China's New Music. 2, Auflage. Verlag Shanghai Konservatorium: Shanghai 2007
- Qiu Qionsun: Musikalische Chronologie im antiken China. Verlag People Music: Peking 1999
- Qiu Qionsun: Transkription des chronologischen Musikartikels aus dem antiken China. Bd. 1. Verlag Beijing Publishing Group: Beijing 1999
- Qü Xiaosong, Plaudern über Musik, Verlag Hainan, Hainan, 2010
- Rehbein, Boike, Hermann Schwengel: Theorien der Globalisierung. UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz 2008
- Schmidt-Glintzer, Helwig: Geschichte der chinesischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2. Auflage. C. H. Beck: München 1999
- Schuijjer, Michiel: Analyzing Atonal Music. Pitch Class Set Theory and its Contexts. Boydell & Brewer: Suffolk 2008
- Shang Jiemin, Mong Dong – die Schönheit aus der Natur in der Musik, The World of Music, Shanxin, 4. Ausgabe 2006
- Shen Zhibai: Bibliografie über Tan Xiaolin. Verlag Shanghai Konservatorium: Shanghai 2012
- Shi Fang: Der Niedergang der Han-Dynastie und die poetischen Verse des Rheologischen, S. 94
- Sieslack, Janian: Der konfuzianische Grundbegriff „li“ im Lunyu und seine Beziehung zum Konzept „Ren“. Verlag GRIN: München 2010
- Strecker, Stefan: Der Gott Arnold Schönbergs. Blicke durch die Oper Moses und Aron. (= Ästhetik – Theorie – Liturgik, Band 5; zugleich: Univ. Dipl.-Arbeit: Münster 1995) Verlag Lit: Münster 1999
- Sui Guozhong: Zhu Jian-Er's Symphonies: An Introduction. In: N. N.: Zhu Jian-er: 10 Symphonies Sinfonietta, Vol. III. Verlag Shanghai Music: Shanghai 2002
- Totschnig, Wolfhart: Das Problem mit der Postmoderne. Diplom-Arbeit an der Universität Wien: 2003

- Treize, Simon: Debussy: La Mer. 2. Auflage. Cambridge Music Handbooks: Cambridge 2003
- Utz, Christian: Von John Cage Bis Tan Dun. (= Neue Musik und Interkulturalität, Bd. 51). Verlag Franz Steiner: Stuttgart 2002
- Varela, Castro, Mar á do Mar; Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Transscript-Verlag: Bielefeld 2005
- Vorobiev, Nikolaj Nikolaevič: The Fibonacci Numbers. Birkhäuser Verlag: Basel 2002
- Wahrig, Gerhard: Wörterbuch der deutschen Sprache, Deutscher Taschenbuchverlag, München, 6. Auflage 2003 S. 566.
- Wang Anguo: A Scan of the “New Stream” Emerging From Musical Composition in China.
- Wang Shang: Musikalische Analyse über Wu Xing von Chen Qigang. Dipl. Arbeit am zentralen Konservatorium Peking, Studienrichtung Musikwissenschaft, April. 2010, Peking
- Wang Wen: Über das Stück für Klavier solo ‚Wu Kui‘. In: The New Voice of Yuefu. Heft 4/2007
- Wang Wenjin: Begriffsbestimmung des Xu’zi. Band III. 12. Auflage. Hebei Publishing House: Hebei 1986, S. 231
- Wang Zi: Great Western Culture Influences Chinese Music Gradually – Shallow Discuss the School Song
- Wegeler, Franz Gerhard, Ferdinand Ries: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Koblenz: Bädeker 1838
- Wemheuer, Felix: Chinas „Großer Sprung nach vorne“ 1958–1961. Band XII. Lit Verlag Münster: Münster 2004
- Wilhelm, Richard: Lao-Tse und der Taoismus, Bd. XXVI, Frommann-Holzboog, 1987
- Wörner, Karl Heinrich, Lenz Meierott: Geschichte der Musik: ein Studien- und Nachschlagebuch. 8. Auflage. Hrsg. v. Lenz Meierott. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1993
- Wörner, Karl Heinrich: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1993

- Xing Fuquan: Quelle der buddhistischen künstlerischen Gedanken in China. Verlag Taiwan Shangwu: Taiwan 1997
- Xiu Hailin, Li Jiti: Chinesische Musikgeschichte und Ästhetik
- Xiu Hailin, Li Tiji: Musikalische Historie und Ästhetik in China. Verlag Renmin: Peking 1999
- Xiu Hailin; Li Jiti: Chinesische Musikgeschichte und Ästhetik. Verlag Chinese's People: Peking 1999
- Yang Ling: Disquisition of Tan Dun's Organic Music Series. Mag.-Arbeit. Shan Dong University: Shan Dong 2009
- Yayoi Uno Everett: Calligraphy and Musical Gestures in the late Works of Chou Wen-Chung. In: China and the West. The Birth of a New Music. Hrsg. v. Edward Green, übersetzt ins Chinesische v. Wang Tingting. Verlag Shanghai Conservatory: Shanghai 2009
- Young, Samson: Reconsidering Cultural Politics in the Analysis of Contemporary Chinese Music: The Case of the Ghost Opera. Übersetzt von Liang Dawei. Hrsg. von China and The West – The Birth of a New Music. Taylor & Francis Group. Verlag Shanghai Conservatory: Shanghai 2009
- Yue Sheng: Über Qü Xiaosong, hrgs. v. Wang Ci Zhao, Die 77. Kasse am zentral Konservatorium. Verlag zentral Konservatorium, Peking, 2007
- Yue Wen, Qü Xiaoshong, das Dorfkind aus den Bergen liebt den Berg, In: Komposition 77 Klasse, hrsg. von Wang Cizhao, Verlag Zentrales Konservatorium, Peking, 2007,
- Zhang Shibin: On Chinese Music Character. Teil II der Sammelbände zur chinesischen Musikgeschichte. Hrsg. v. Zhang Shibin. The chinese University Press: Hongkong 1975,
- Zhao Xiaosheng: Taiji Composition System. Verlag SMPH: Shanghai 2006
- Zhao Yuanren: Sammelbände der neuen Lieder. Verlag Shangwu, Taiwan, 1960
- Zhou Zhonghao: Musicality Transmission and Reproduction in Poetry Translation. Mag.-Arbeit an der Suzhou-Universität, Studienrichtung Musikwissenschaft: Suzhou 2009
- Zhu Jianer: Fulfilling a Dream (A preface by the composer himself). In: N. N.: Zhu Jian-er: 10 Symphonies Sinfonietta Vol. I
- Zhu Jianer: Personal letter to Sun Guozhong. In: N. N.: Zhu Jian-er: 10 Symphonies Sinfonietta, Vol. III

Zhu Jianers Symphony No. 1, Op. 27 entstand im März 1986, die Uraufführung war am 18. Mai 1986 beim „Shanghai Spring“-Festival. Es spielte das Shanghai Symphony Orchestra unter dem Dirigenten Chen Xie-yang.

Zhu Xi: Sammlung der Dichtkunst. Verlag Shanghai: Shanghai 1980

### **Journale und Zeitungen:**

Ai Sanhua: Musikalische Charaktere aus Modellopern in der Kulturrevolution. In: Journal of Jingdezhen College. Heft 1/2011

An Luxin, Führt zu der Spitze des Theaters, über Guo Wenjings Ensemble-Theater A Madman's Diary, In: People's Music, Heft 1/2004

Bian he und Zhao Liang: Über Chen Qigang – der einsame Weg. In: Voice of Chinese Worldwide, Peking, 10/ 2001

Bian Zushan, The words that have to be said, In: Oriental Art, Heft 1/2002, S. 159

Bu Dawei: From Madama Butterfly to Madama White Snake. In: Music Lover. Heft 12/2010

Bu Dawei: Long Hua Sheng Yun. Zhou Long und seine Musik. In: People's Music. Heft 5/2007

Cai Liangyu, Liang Maochun: Eine durch Revolution geprägte „westliche Musikgeschichte“. In: Chinesische Ethnomusikologie. Heft 2/2007

Cai Qiaozhong: Zhu Jianer's Melodie Features in His Symphony Creation. In: Journal of Xinghai Conservatory of Music. Heft 4/2004

Cai Ruoyu, On National Traits and Modernity in Tan Xiaolin's Musical Works, In: Explorations in Music, Heft 1/2009

Cai Yu-Liang, Liang Mao-chun: The Animadversion to Western Music During the Great Cultural Revolution, In: Huangzhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music). Heft 3/2007

Chen Changyi: Analyse des literarischen Managements; Deng Xiaopings Denken. In: Tian Fu New Idea (Bimonthly). Heft 3/1992

Chen Chen: Ye Xiao Gang – endlose Inspiration. In: People. Heft 1/2005

- Chen Daming: Über „Ba“ für Cello und Klavier von Guo Wenjing. In: Jiaoxiang-Journal of the Xi'an Conservatory of Music, Heft 2/1995
- Chen Dan: ‚Tai Ji‘ von Zhao Xiaosheng und das System des Tai Ji-Kompositionssystems. In: People's Music. Heft 8/2012
- Chen Gongmin: Das Wort für Kunst – Widerspruch zur ‚Kunst ist Werkzeug des Klassenkampfes‘ Debatte. In: Theatre Arts, Heft 4/1979
- Chen Gongmin: Theorie des Werkzeugs oder Theorie der Reflexion – über das Verhältnis zwischen Musik und Politik. In: Theatre Arts, Heft 1/1979
- Chen Lingqun: Forschungen über chinesische zeitgenössische Musik im 20. Jh.. S.108; Ya Yicheng: Shen Xin Gong with School Songs. In: Opera. Heft 9/2008
- Cheng Yuyue: Muss man die neue Technik unbedingt lernen? In: People's Music, Heft 8/1981
- Cong Xue: Blazers – Fußballdruck: über Xiao Youmei. In: Music Lover. Heft 4/1980
- Da Wei: Xinhai Revolution und Xue Tang Yue Ge. In: Music Research. Heft 4/1982
- Ding Chengyun: On The Chinese Ancient Mode Scale. In: Huangzhong-Journal of Wuhan Music Conservatory. Heft 1/2004
- Ding Shande, Gedanke, Stilistik und Technik in der symphonischen Komposition. In: People's Music, Heft 3/1983.
- Dou Manli, Theoretical and Practical Fusion Between Western and Chinese Music in the Early 20th Century: The Case of Tan Xiaolin's Art Songs, In: Musicology in China, Heft 4/2006
- Duan Wuyi: First Contemporary Chinese Composers Festival in Hongkong. In: Music Research, Heft 4/1986
- Fan Zuyin, Für Qü Xiaosong – Mong Dong, In: Journal of the Central Conservatory of Music, Heft 1/1987
- Fang Ken, Eine Diskussion über traditionelle chinesische Musik – über ‚Durham East-Music-Festival‘. In: People's Music. Heft 6/1980
- Ge Chen, Xin Ge: Suche nach sich selbst – unvollendetes Interview mit Chen Qigang. In: Music Lover, Heft 4/1995
- Gu Yin, Emanzipation der Musikkritik. In: Huikan, Heft 1/1979

- Gu Yumei, Qū Xiaosong und sein Mixtur-Ensemble Mong Dong, In: Jiaoxiang- journal of Xi'an Conservatory of Music, Heft 4/2004
- Guo Jia: Bericht: Unvermeidliche Diskussion über diese Show. In: Jugend-Zeitung Peking, 7.April 2002
- Guo Wenjing: Hör dir doch die Musik an und halt die Klappe. Interview mit Liu Suola. In: Ger äusche. Hrsg. von Guo Wenjing, Verlag People's Music, Peking, 2009
- Han Guoliang: Yue Fu in der Han-Dynastie. In: Journal of The Henan Shifan University. Heft 6/2003
- Hao Hongge, Analyse über das Stück Reflet d'un temps disparu, In: Music Life, Heft 7/2009
- Hao Jianhong: Die Stilistik in Tan Xiaolins Liedern nach Gedichten, In: Zeitgenössische Literatur, Heft 2/2009
- Hu Jingbo: Ji Si Dun Shi. Über Zhou Long und seine Musikwerke. Teil I. In: The New Voice of Yue Fu (The Academic Periodical of Shenyang Coservatory of Music). Heft 2/2008
- Hu Jingbo: Ji Si Dun Shi. Über Zhou Long und seine Musikwerke. Teil II. In: The New Voice of Yue Fu (The Academic Periodical of Shenyang Coservatory of Music). Heft 3/2008
- Huang Tengpeng: Über die Problematik in der zeitgenössischen Musikforschung. In: People's Music, Heft 5/1984
- Jiang Qing: Ein Gespräch über kulturelle Entwicklung (Vortrag). In: Vergangene Zeit. Heft 1/1967
- Jiang Yimin, Grund der rückwärtigen Musikkultur in China. In: Music Research, Heft 4/1979
- Jie Mei: Steck die musikalische Inspiration in die Tasche. Über Ye Xiaogangs Werk. In: Music Lover. Heft 8/2005
- Jin Xiang: Inspiration. Über Zhou Longs Konzert. In: People's Music. Heft 5/2007
- Jin Xiang: Von Dielianhua bis zum Wu Xing, über Chen Qigang und seine Musik, In: People's Music, Heft 1 / 2003
- Jū Qihong, Schwung und Abgang im problematischen Mainstream, In: People's Music, Heft 10/1986

- Levitt, Theodore: The globalization of markets. In: Harvard Business Review. Heft 3/1983
- Li Huanzhi, Änderung der musikalischer Schönheit und Musik ästhetik, In: Research of Music and Dance, Heft 2/1980
- Li Huanzhi: Problematik der Instrumentation in der Komposition. In: Music Research, Heft 1/1983
- Li Huanzhi: Über Musik ästhetik in den 80er Jahren. In: Music Research. Heft 3/1982
- Li Jia: Xiao Youmei – Vater der zeitgenössischer Musik in China. In: Origin. Heft 10/2009
- Li Xi'an, Dialog über Neue Musik der Strömung. In: People's Music, Heft 6/1986
- Li Xiangjing: Silence is Forever: Qu Xiaosong's Chamber Piece "Silence I ", Journal of Nanjing Arts Institute(Music & Performance), Nanjing, 1. Ausgabe 2011
- Li Xiwei: Gedanke über neue Musik. In: Musicology in China, Heft 2/1986
- Liang Maochun: „Es ist an der Zeit für meine Heimatland, etwas zu tun!“ – Notiz über Tan Duns Konzert. In: People's Music. Heft 1/1994
- Liang Maochun: Musik in der Kulturrevolution. In: Journal of Xi'an Conservatory of Music. Heft 4/1996
- Liang Maochun: Phänomen der Y ülu-Lieder. Teil I. In: Journal of Wuhan Conservatory of Music. Heft 1/2003
- Lin Weili: Die „stillen“ Töne. In: Journal of Ningxia University (Humanities & Social Sciences Edition), Heft 4/2010
- Liu Yunyan: Kritik über das Violinkonzert ‚Tuyun‘ von Guo Wenjing. In: Journal of the Central Conservatory of Music, Heft 4/2004
- Lou Wenli: Extremsportarten: Zwischen Intelligenz und Kunst, über Xi für drei Perkussions-Instrumente von Guo Wenjing, In: People Music, Heft 5/2009
- Lü Ji: Ausblick der Chinesischen Neuen Musik. In: Licht. Heft 5/1936, S. 13–22
- Lü Ji: Die Vielfältigkeit in der Musik. In: Music Research. Heft 1/1980 und Heft 2/1980
- Lü Jinzao, Problematik in der Kritik von Komponisten und ihren Werken. In: People's Music, Heft 4/1981

- Lu Xun: A Madman's Diary, In: Selected Stories of Lu Hsun, Verlag, Foreign Languages Press, Peking, 1972
- Lun Bing, Replay: Tan-Bian Krieg Teil I, In: Jugend-Zeitung Peking, 7. April 2002
- Luo Wenli: Introdution von Chou Kong Shan. In: Patitur „Chou Kong Shan“, übersetzt von Dr. Cai Liangyu
- Luo Yifeng, Chinesische Musik ästhetik der Imagismus, In: Jiaoxiang-Journal of Xi'an Conservatory of Music. Heft 2/1995, S. 2–5. Hier zitiert: S. 4
- Mi Yongyi: Literature Research of Musical Characteristic in Jiuge. In: Musicology in China. Heft 2/2007
- Ming Yan: Der spätere gereifte Intellekt über Chen Qigang, In: Journal of Xi'an Conservatory of Music, Heft 1/ 2007
- N.N. Werkverzeichnis von Guo Wenjing (ohne Filmmusik), In: People's Music, Peking, 5. Ausgabe, 2008
- Pu Dongsheng: Über die Entwicklung des chinesischen Orchesters. In: People's Music, Heft 7/1980
- Qi Yi und Zhao Jian: Moderne Notation in China. In: Journal of Adult Education of the Hebei University. Heft 2/2003
- Qian Renping, Chinesisches Musik-Jahrbuch, In: People's Music, Peking, 2002
- Qian Renping: Erinnerung im Wind. In: On New Music. Hrsg. von Qian Renping. Verlag Shanghai Conservatory of Music, 2. Auflage, 2007
- Sang Tong: Alt und Neu. In: People's Music, Heft 1/1980
- Shao Guangshen: Was ist Tradition? – Traditionelle Musik und musikalische Tradition. In: People's Music, Heft 1/1987
- Shen Qia, Theorie der Yinqiang-I. In: Journal of the Central Conservatory of Music. Heft 4/1982
- Shen Qia: Theorie der Yingqiang-II. In: Journal of the Central Conservatory of Music. Heft 1/1983
- Shi Fang: Der Niedergang der Han-Dynastie und die poetischen Verse in der Rhetorik. In: Cultural View. Heft 2/2010

- Shu Ying und Zeng Yuan: Instrumente aus Dong Zhou. In: Anekdoten in der Musikgeschichte. Heft 8/1984, S. 23. Hier zitiert: S. 23
- Slonimski, Nikolai Leonidowitsch (= Nicolas Slonimsky): Zhou Wenzhong, seine Persönlichkeit und Musik. Übersetzt von Zhu Jian. In: Magazin Yi Yuan. Heft 2/1996
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: Und die gefallenden Blütenblätter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. Juni 1960
- Su Xia: Problematik der instrumentalen Komposition. In: Music Research, Heft 4/1980
- Su Xia: Über Schaffen und Forschung – Debatte mit Zheng Yinglie. In: People's Music, Heft 9/1983
- Su Yuan: The Taiping Heavenly Kingdom and Cultural Blending between China and the West. In: Journal of Jinan University (Philosophy & social science edition). Heft 3/2003
- Sun Qi: Entwicklung Chen Yis musikalischer schöpferischer Ästhetik. In: Journal of Nanjing Art Institute (Music & Performance). Heft 1/2009
- Sunshine: Chen Qigang - mit wie vielen Tönen kann man die Frau begreifen, In: Beijing Document, Heft 3/2004, S. 22-24.
- Tan Bolu: Xiao Youmei und das chinesische erste Musikinstitut. In: Zeitung Tuanjie, 20. Juli 2000
- Tang Yongbao: Zhou Wenzhong und seine Reproduktion der chinesischen Kunst: Theorie und Praxis. In: Music Arts. Heft 3/2003
- Tong Zhongliang, Harmonie der alten Glocken: Symphonie 1997 - Himmel, Erde und Mensch., In: Huangzhong-Journal of Wuhan Music Conservatory, Heft 2/1997
- Wang Anguo: A Scan of the "New Stream" Emerging From Musical Composition in China. In: Musicology in China. Heft 1/1986
- Wang Lisan: Neue Strömung und Alte Wurzel. In: Musicology in China. Heft 4/1986
- Wang Rui: The Key Expressive Elements of Chinese Ancient Music and its Social Value. In: Journal of Shenyang Normal University (Social Science Edition). Heft 4/2009
- Wang Weida: Rückkehr und Entwicklung. Über Intellekt-Musik und ihre Ästhetik. In: Journal of Huainan Normal University. Heft 4/2008
- Wang Yü: The Relation between Heart and Objects in Creation. In: Art Panorama. Heft 8/2008

- Wang Zi: Great Western Culture Influences Chinese Music Gradually – Shallow Discuss the School Song. In: Journal of Qinghai Normal University (Philosophy and Social Sciences). Heft 4/2003
- Wu Fuchun, Über Stille #1, Qü Xiaosong, In: Musicology in China, Heft 4/2009
- Xi Lin: Technik des Musikschaﬀens. In: People's Music, Heft 10/1979
- Xi Zhenguan: Harmonielehre in der Tang-Dynastie, Teil II. In: Jiaoxiang-Journal of Xi'an Conservatory of Music. Heft 2/1993
- Xiao Yi: Der „arrogante“ Guo Wenjing. In: MING (Attitude), Heft 3/2007
- Xiong Xiaohui: Research on “The Cultural Revolution Music”, In: Journal of Mianyang Normal University. Heft 1/2012
- Yang Dong, Li Jing: Quelle des Ba Ban. In: Arts Exploration. Heft 5/2007
- Yang Hua: Studie über die regionalen Klangfarben und Materialien in Guo Wenjings Werken. In: Explorations in Music, Heft 1/2006
- Yang Lingyun: The Features of the Piano Piece „Duo Ye“. The Combination of Modern Technique and the Chinese Traditional Music. In: Huang Zhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music). Heft 4/2002
- Yang Yandi: The Shanghai Spring – The Sound of Music. In: Zeitung Wenhui, 28. April 2010
- Yang Yongping: Interview mit Ye Xiaogang. In: Composition Technology, Analysis of the Horizon, Symphony No. 2 by Ye Xiaogang. Mag. Arbeit an der Xibei University: Gan Su 2011
- Ye Chunzhi, Kritik über die Schwierigkeit, schwierige Kritik. In: People's Music, 5/1986
- Yi Jie: Entstehung der Xue Tang Yue Ge. In: Journal of Lianyungang Teachers College. Heft 3/2002
- Yu Shaohua: Symphonie 1997, Himmel, Erde und Mensch; Konflikt zwischen der chinesischen und der westlichen Kultur, In: Journal of the Central Conservatory of Music, Heft 1/1998
- Yue Sheng: Moderne Musik ist immer so: du forderst das Publikum heraus, das Publikum fordert dich heraus – Interview mit Tan Dun. In: People's Music. Heft 7/2002
- Yue Wenhou, Über Chen Qigang und seine Werke, In: Chinese Time, Heft 13/1998

- Zeng Zhiwen: Allgemeine Musiklehre. In: Jiangsu. Heft 6/1903
- Zeng Zhiwen: Gesangslehre und ihre Pädagogik. In: Jiangsu. Heft 7/1903
- Zeng Zhiwen: Einführung in die Harmonielehre. In: Xingshi. Heft 1/1905
- Zhang Chunlei: Einführung in die kulturelle Bildung und die ästhetische Betrachtung des Taiji. In: Master, Heft 16/2010
- Zhang Hui: On Significance of Tandan's Music. In: Journal of Lanzhou Commercial College. Heft 2/2005
- Zhang Shaoyu: Yi You Tai-Ji, Shi Sheng Liang-Yi. Forschungen über Tai Ji. In: Journal of Zhengzhou University of Light Industry (Social Science). Heft 1/2012
- Zhao Feng, Ethnomusikologie - das Erben und die Entwicklung, In: Musikforschung, Heft 1/1983
- Zhao Lan: Gedanken über das Forum des orchestralen Musiksuffens. In: Music Research, Heft 10/1986
- Zhao Weiping: Die Pipa auf der antiken Seidenstraße Chinas. In: Musicology in China. Heft 4/2003
- Zhao Wenbin, Landschaft zwischen zwei Kontinenten – über Chen Qigangs Wu Xing, In: The New Voice of Yue-Fu (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music), Heft 4/2010
- Zhao Xian: Research on the Chinese Ancient Instruments. In: Journal of Nanyang Normal University. Heft 5/2007
- Zhou Chang: Le Tian kritisiert Musik. In: The New Voice of Yue-Fu (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music), Heft 3/1983
- Zhou Yang, Gesamte akustische Layout und Suggestion der Klangfarbe in Wu Xing, In: Drama and Film Journal, Heft 5/2009
- Zhu Jianer Werkverzeichnis. In: People's Music, Heft 10/2012
- Zhu Jianer: Steh auf die Meinung, komponiere aus der Idee heraus – Notiz über die Symphonie Nr. 2. In: Art of Music-Journal of the Shanghai Conservatory of Music. Heft 1/1989
- Zhu Xiaotian: Musik und Kultur im Taiping-Aufstand, In: Musicology of China. Heft 3/1995

## **Internetquellen:**

4. Mai Bewegung: [http://de.wikipedia.org/wiki/Bewegung\\_des\\_vierten\\_Mai](http://de.wikipedia.org/wiki/Bewegung_des_vierten_Mai), besucht am 7. Mai 2009

Academic Dictionaries and Encyclopedias:

[http://contemporary\\_chinese\\_culture.academic.ru/973/Zhao\\_Xiaosheng](http://contemporary_chinese_culture.academic.ru/973/Zhao_Xiaosheng), besucht am 1. August 2012

Alexander Tcherepnin: [http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_Tcherepnin](http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Tcherepnin), besucht am 14. Juli 2010

Analekten des Konfuzius, Kpt. 17, Vers 11. [http://www.chinese-wiki.com/Verse\\_11-Analects\\_of\\_Confucius\\_Chapter\\_17](http://www.chinese-wiki.com/Verse_11-Analects_of_Confucius_Chapter_17), besucht am 25. Juni 2010

Chen Qigang: <http://www.qigangchen.com/FE/english.htm>, besucht am 22. 11. 2012

Chen Qigang: [http://en.wikipedia.org/wiki/Qigang\\_Chen](http://en.wikipedia.org/wiki/Qigang_Chen), besucht am 17. Juli. 2009.

Chen Qigang: <http://www.chenqigang.com/chenqigang/FE/english.htm>, besucht am 31. Juli 2011

Chen Yi: [http://de.wikipedia.org/wiki/Chen\\_Yi\\_%28Komponistin%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Chen_Yi_%28Komponistin%29), besucht am 6. Februar 2012.

Chin. nationale Hymne Siehe [http://de.wikipedia.org/wiki/Marsch\\_der\\_Freiwilligen](http://de.wikipedia.org/wiki/Marsch_der_Freiwilligen), besucht am 24. Juli. 2010

Chinesische Opernhaus: <http://www.hudong.com/wiki/中国歌剧院>, besucht am 27. Juli 2011

Chou Wenchung Homepage: [http://www.chouwenchung.org/works/1949\\_landscapes.php](http://www.chouwenchung.org/works/1949_landscapes.php), besucht am 12. Aug. 2012

Chou Wenchung, [http://www.chouwenchung.org/works/list\\_of\\_compositions.php](http://www.chouwenchung.org/works/list_of_compositions.php), besucht am 28.12.2012

Classic of Music: [http://en.wikipedia.org/wiki/Classic\\_of\\_Music](http://en.wikipedia.org/wiki/Classic_of_Music), besucht am 3. Mai 2010.

Definition des „Chi Cheng“-Systems. <http://baike.baidu.com/view/57035.htm>, besucht am 22. November 2010

G. W. F. Hegel: Vorlesung über die Ästhetik (1835–1838). Ktp. II: Die Musik. Textlog. <http://www.textlog.de/5779.html>, besucht am 10. Juni 2011

Giorgio Agamben – Biography In: The European Graduate School,  
<http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/biography/>, besucht am 2. Oktober 2011

Homepage von Chou Wenchong, <http://www.chouwenchong.org/biography/>, besucht am  
22. Oktober 2012

[http://de.wikipedia.org/wiki/Wen-chung\\_Chou](http://de.wikipedia.org/wiki/Wen-chung_Chou), besucht am 9. September 2012

Hundert-Tage-Reform: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hundert-Tage-Reform>, besucht am 1.  
Februar 2011

Joan Miró: [http://de.wikipedia.org/wiki/Joan\\_Miró](http://de.wikipedia.org/wiki/Joan_Miró), besucht besser: abgerufen am am 30.  
Juli. 2011

Kang Youwei: [http://de.wikipedia.org/wiki/Kang\\_Youwei](http://de.wikipedia.org/wiki/Kang_Youwei), besucht am 1. Februar 2011

Kim Cascone: The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary  
Computer Music. In: Computer Music Journal. Jahrgang 2000, PDF v. silakka.fl.  
<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/014892600559489>, heruntergeladen am  
18. September 2012

Konfuzius: [http://de.wikipedia.org/wiki/Gespr\\_ähe\\_des\\_Konfuzius](http://de.wikipedia.org/wiki/Gespr_ähe_des_Konfuzius), besucht am 25. Juli  
2010

Konservatorium Shanghai: <http://www.shcmusic.edu.cn/html/ssyd/jxhd/>,  
heruntergeladen am 28. 8. 2012

Lu Xun: A Madman's Diary, In: Selected Stories of Lu Hsun, Verlag, Foreign Languages  
Press, Peking, 1972, Volltext Siehe Marxists Internet Archive:  
<http://www.marxists.org/archive/lu-xun/1918/04/x01.htm>, besucht am 2. Aug. 2011

Lu Xun: [http://de.wikipedia.org/wiki/Lu\\_Xun](http://de.wikipedia.org/wiki/Lu_Xun), besucht am 3. Aug. 2011

Michael Maniaci, male soprano, <http://www.fanfaire.com/aria/maniaci.html>, besucht am  
27. September 2011

Mikrotonale Musik: [http://de.wikipedia.org/wiki/Mikrotonale\\_Musik](http://de.wikipedia.org/wiki/Mikrotonale_Musik), besucht am 28.  
Nov. 2011.

Music saw(Instrument) [en.wikipedia.org/wiki/Musical\\_saw](http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_saw), besucht am 11. Mai 2012

Nicholas Negroponte: Beyond Digital. Dezember 1998. In: WIRED,  
<http://www.wired.com/wired/archive/6.12/negroponte.html>, besucht am 22. Mai 2011

Notenquelle aus Sou Pu. <http://www.sooopu.com/html/36/36797.html>, besucht am 12.  
Sep. 2011

Notenquelle aus So Pu. <http://www.sooopu.com/html/79/79865.html>, besucht am 12. September 2011

Paul Bekker: Neue Musik, zitiert nach [http://de.wikisource.org/wiki/Neue\\_Musik](http://de.wikisource.org/wiki/Neue_Musik)

Paul Bekker: Neue Musik, zitiert nach [http://de.wikisource.org/wiki/Neue\\_Musik](http://de.wikisource.org/wiki/Neue_Musik)

Paul Hindemith: [http://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Hindemith](http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith), besucht am 31. Juli 2011

Pentatonik: [http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische\\_Tonleitern](http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesische_Tonleitern), besucht am 13. März 2013

Pentatonik: <http://de.wikipedia.org/wiki/pentatonik>, besucht am 13. März 2013

Qü Xiaosong: [http://en.wikipedia.org/wiki/Qu\\_Xiao-Song](http://en.wikipedia.org/wiki/Qu_Xiao-Song), besucht am 30. Juli 2011

Schriftliche Aufzeichnung von Tanduns Interview, <http://ent.sina.com.cn/s/m/2001-11-10/63356.html>, besucht am 26. Juli. 2010

Sichuan: <http://de.wikipedia.org/wiki/Sichuan>, besucht am 1. August 2011

Solfège: <http://en.wikipedia.org/wiki/Solfège>, besucht am 12. April 2011

Soso Wenwen, <http://wenwen.soso.com/z/q335065181.htm>, besucht am 12. Dezember 2011

Tai Ji: <http://de.wikipedia.org/wiki/Taijiquan>, besucht am 25. Juli 2010.

Taiping-Aufstand: <http://de.wikipedia.org/wiki/Taiping-Aufstand>, besucht am 23. Mai 2010

Tan Dun [http://de.wikipedia.org/wiki/Tan\\_Dun](http://de.wikipedia.org/wiki/Tan_Dun), besucht am 22. Oktober 2012

Tan Dun: <http://www.tandunonline.com/about>, besucht am 22. Oktober 2012;

Über Kritik <http://de.wikipedia.org/wiki/Kritik>, besucht am 26. Mai 2008

Übersetzung von The Pipa Tune,  
<http://www.musicated.com/syh/TangPoems/PipaTune.htm>, besucht am 23. Dezember 2011

Windswept von Chou Wenchong:  
[http://www.chouwenchong.org/works/1990\\_windswept\\_peaks.php](http://www.chouwenchong.org/works/1990_windswept_peaks.php), besucht am 15. September 2011

Winterreise von Schubert: <http://de.wikipedia.org/wiki/Winterreise>, besucht am April 2010

Ye Xiaogang: [http://de.wikipedia.org/wiki/Xiaogang\\_Ye](http://de.wikipedia.org/wiki/Xiaogang_Ye), besucht am 17. Mai 2012

Zhou Long: <http://ukcatalogue.oup.com/category/music/composers/zhoulong.do>, besucht am 6. Mai 2012

Zingraf, Evi: Die „Große Proletarische Kulturrevolution“ – Hintergründe, Verlauf und Auswirkungen. In: Zur Begriffsklärung „Kulturrevolution“, [http://www.chinafokus.de/nmun/2\\_i\\_a.php](http://www.chinafokus.de/nmun/2_i_a.php), besucht im Juni 2011

## **Abstract (Deutsch)**

In dieser Dissertation geht es um die im 20. Jahrhundert entstandene „chinesische Neue Musik“, die im Vergleich zu den durch das Paradigma der „westlichen“ Form der Musik eine bemerkenswerte Eigenständigkeit und einen sehr individuellen Umgang mit musikalischem Material aufweist. Das Forschungsziel dieser Dissertation ist es herauszufinden, inwieweit dieses neue Genre der chinesischen Musik als genuine „authentische“ Form zu beurteilen ist bzw. zu welchem Anteil die Kompositionsideen tatsächlich als originär „chinesisch“ bezeichnet werden können.

Da zahlreiche unterschiedliche Musikrichtungen die chinesische Musik heutzutage sehr stark nach einem westlichem „Standard-Vorbild“ beeinflussen, besteht die Gefahr, dass der Terminus „chinesische Neue Musik“ als die in China oder von Chinesen komponierte Musik nach dem Begriff „Neue Musik“ Anfang des 20. Jhdts. in Europa von Paul Bekker lanciert – verstanden wird. Jedoch stammen die für die chinesische Musik typischen Elemente hauptsächlich aus chinesischen Traditionen, Philosophie, Kultur sowie chinesischen Gedankengut. In Forschungsarbeiten beschäftigte man sich überwiegend mit der traditionellen chinesischen Musik und deren Entwicklung, um herauszufinden, welche Zusammenhänge und Parallelen sich zur heutigen Neuen Musik ergeben und in welchem Ausmaß die Neue Musik tatsächlich davon beeinflusst wurde, um das neu entstandene chinesische musikalische Phänomen zu lokalisieren, zu definieren und sich damit auseinanderzusetzen.

Methodisch wird den historischen Ansichten ausgehend, untersucht werden, welche Unterschiede in den chinesischen musikalischen Entwicklungen im Vergleich zu Westen geben und weshalb die chinesischen Bezeichnung dafür („Musik der Neuen Strömung“) die angemessene Begrifflichkeit ist. Um die Authentizität solcher zeitgenössischen chinesischen Musik bestätigen zu können, ist ein eingehender Vergleich mit der westlichen Musikentwicklung nötig, da allein der Begriff „Musik“ oder „Komponieren“ im östlichen bzw. westlichen Verständnis bereits sehr differenziert zu betrachten ist (u.a. in Bezug auf musikalische Form, Notation, Tonalität, Eigenständigkeit als Kunstgenre, Kompositionsweise etc.). Die zeitgenössische chinesische Musik im 20.

Jhdt. wurde aus politischen Gründen (Weltkriege, Anti-Japanische Kriege sowie Kulturrevolution) permanent blockiert und in ihrer jeweiligen Rolle und Form über lange Zeit festgehalten wurde. Die dabei dennoch entstandene Musik war zwar auch neu, entsprach nicht den Definitionsrichtlinien von „Neuer Musik“ nach heutigem Begriff.

Allerdings spielt diese „Intermezzo“ in der gesamten Musikgeschichte Chinas eine ungeheure Rolle. Um die Auseinandersetzung mit der chinesischen Musik im 20. Jhdt. noch weiter zu vertiefen, werden bedeutende Komponisten und Werke (Notenbeispiele vorhanden), die zur neuen musikalischen Epoche gehören, vorgestellt und analysiert. Dies dient hauptsächlich dazu, die jeweilige individuelle kompositorische Stilistik aufzuzeigen, die stark von chinesischen Traditionen geprägt ist. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf Werken, die nur in besonders geringem Ausmaß von Globalisierung bzw. Verwestlichung beeinflusst wurden. Insofern sind für mich vor allem die Verwendung von chinesischen Instrumenten, die Einbeziehung des traditionellen, chinesischen Kulturerbes und der Einfluss anderer chinesischer Kunstrichtungen von Bedeutung.

Diese Dissertation dient sich lediglich für eine Art Überblick, eine „ausführlichere“ Einführung, um die chinesische zeitgenössische Musik in der weltweit chinesischen Musikszene zu erläutern, da es sich um eine Zusammenfassung mitten in dem Entwicklungsprozess handelt, könnte und dürfte nun als „Prolog“ der neuen chinesischen musikalischen Epoche kennzeichnen und keinesfalls als abschließende „Epilog“.

## ***Abstract (English)***

*This dissertation deals with „Chinese New Music“ which formed during the 20th century. It showed an exceptional originality in comparison to the paradigm of the „Western“ form of music as well as a very individual approach to musical material.*

*The goal of this research is to explore how genuine and „authentic“ this new genre of Chinese Music may be, and, respectively, to which extend the compositional ideas can actually be classified as originally „Chinese“.*

*Due to recent strong influences of numerous different types of Western „Standardized pattern“ on Chinese Music, there lies the danger of taking the expression of „Chinese New Music“ for music originated in China or composed by Chinese people after following the principles of „New Music“, defined by Paul Bekker in the beginning of the 20th century in Europe. Instead, the roots for the typical elements of Chinese Music can be found in Chinese traditions, philosophy, culture and Chinese mentality. In scientific research, one has always put the focus mainly on traditional Chinese music and its development to find out which connections and parallels can be determined in regards to today's New Music. Also, how much the New Music has been actually influenced by it to localize, define and to deal with the new emerging Chinese musical phenomenon.*

*As for the applied methodic, we will undertake an examination according to the historical facts, of the possible differences in the new Chinese musical developments in comparison to the Western music, as well as examining if the Chinese expression of „Music of the New Genre“ is an appropriate one. To confirm the authenticity of such contemporary Chinese music, we must an in-depth comparison with the Western musical development since expressions such as „Music“ or „Composition“ are generally already generating different kinds of understanding, especially in regards to musical forms, notation, tonality, independence as a genre of art or form of composition, etc. The contemporary Chinese Music in the 20th century was permanently blocked because of political reasons such as world wars, anti-Japanese wars and the Cultural Revolution. It remained in its original*

*state for a long period of time. The music that has formed was new, but didn't match the guidelines of „New Music“ according to today's definition.*

*However, this „Intermezzo“ still played an enormous role in the entire musical history of China. To deepen the discussion of Chinese Music in the 20th century, we are going to present and analyze important composers who belong in this era, and their oeuvres.*

*This has the main purpose of highlighting the individual compositional stylistics in each case, which is under heavy influences of Chinese traditions. The main focus is on oeuvres which have only been minimally influenced by globalization and westernization. In this sense, the most important aspects to me are the usage of Chinese instruments, the involvement of traditional Chinese cultural heritage and the influence of other important genres of Chinese art.*

*This dissertation only serves as an overview and an extensive introduction to explain Chinese contemporary music in the corpus of the worldwide Chinese music scene. Because it is a summary in the midst of the developmental process, we can and are only allowed to label it as a „prologue“ in the new Chinese musical epoch and in no way as a concluding „epilogue“.*

# Lebenslauf

## ZUR PERSON

Vor- und Zuname                      Zhao Chen  
Staatsbürgerschaft                    VR China

## AUSBILDUNG

1990-1996                                Shanghai Grundschule, Qingdao  
1996-2000                                Mittelschule Nr. 4, Qingdao  
2000-2003                                Gymnasium Nr. 1, Qingdao  
06/2003                                    Reifeprüfung  
09/2003-01/2004                        Wiener Internationale Hochschulkurse:  
    Deutschkurse Grundstufe-Perfektion  
03/2004-06/2004                        Vorstudienlehrgang: Ergänzungsprüfungen aus Latein,  
    Geschichte und Geografie  
10/2004-dato                              Universität Wien: Diplomstudium Musikwissenschaft  
10/2006-dato                              Universität für Musik und Darstellende Kunst:  
    Studienrichtung Komposition  
08/2008                                    2. Diplomprüfung aus Musikwissenschaft an der  
    Universität Wien mit gutem Erfolg abgeschlossen  
    (Magister der Philosophie)  
10/2008-dato                              Fortsetzung der Dr. Studium Theaterwissenschaft und  
    Musikwissenschaft