



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Einflussfaktoren auf die Entwicklung der
chinesischen Klaviermusik in ihrer heutigen Form“

Verfasserin

Na Jiao Flaschberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof.Mag.Dr.Regine Allgayer-Kaufmann

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle von ganzem Herzen bei meiner Betreuerin Univ.-Prof.Mag.Dr. Allgayer-Kaufmann für ihre großartige Unterstützung und ihre endlose Geduld bedanken.

Tina Yunsheng Ziemer, Katja Link und Mag. Thomas Mejschik möchte ich danken, dass sie sich alle viel Zeit genommen haben, um mir bei sprachbezogenen Fragen zu helfen.

Weiters möchte ich Univ.Prof. Alexander Rössler für seine Nachsicht bei meinem Klavierpädagogik-Studium, Mag. Paul Schreivogl und Bakk. Shu-ran Rong für ihre organisatorische Unterstützung danken.

Abschließend möchte ich meinen Eltern Qiao-lian Chen, Yong-heng Jiao, meinem Großvater Cheng-que Jiao, meiner Tante Xiu-lin Chen sowie meinen Verwandten für ihre finanzielle Unterstützung und die Möglichkeit im Ausland zu studieren herzlichst danken. Meinem Ehemann Ingo Flaschberger danke ich für seine Unterstützung während des Verfassens dieser Diplomarbeit.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	1
2. Einleitung	5
2.1 Definition der chinesischen Klaviermusik.....	7
3. Grundlagen der Form chinesischer Klaviermusik heute.....	9
3.1 Kategorisierungen der chinesischen Klaviermusik.....	9
3.2 Beschreibung der Kategorien chinesischer Klaviermusik	11
3.2.1 Klaviermusik mit hauptsächlich chinesischen Elementen.....	11
3.2.2 Fusion.....	13
3.2.3 Chinesische Klaviermusik mit hauptsächlich westlichen Kompositionstechniken	18
4. Einflussfaktoren auf die Entwicklung der chinesischen Musik	21
4.1 Musikalische Einflüsse.....	21
4.1.1 Einflüsse nicht-chinesischer Musik und Musikkultur	22
4.1.2 Einflüsse chinesischer Musik und Musikkultur.....	43
4.1.3 Einflüsse chinesischer und westlicher Musik.....	56
4.1.4 Analyse des Klavierkonzertes „Der Gelbe Fluss“	62
4.1.5. Folgerungen bezüglich der Entwicklung chinesischer Klaviermusik.....	77
4.2 Einflüsse außermusikalischer Faktoren	78
4.2.1 Sprachliche Einflüsse	78
4.2.2 Geschichtliche Einflüsse.....	80
4.2.3 Politische Einflüsse.....	82
4.2.4 Soziale und wirtschaftliche Einflüsse.....	83
4.2.5 Philosophische und religiöse Einflüsse.....	84
4.2.6 Folgen für die ästhetischen Werte und die musische Wertschätzung der chinesischen Klaviermusik.....	85
5. Wichtige MusikerInnen	86
5.1 Xiao-sheng Zhao	86
5.2 Tong Sang	87
5.3 Shi-kun Liu.....	89

5.4 Meng Bian	90
6. Schlussfolgerung	92
6.1 Zusammenfassende Schlussfolgerungen	92
6.2 Weiterführende Gedanken und Anregungen der Autorin	94
7. Quellen	95
7.1 Literaturverzeichnis	95
7.2 Onlineverzeichnis	101
7.3 Abbildungsverzeichnis	102
7.4 Tabellenverzeichnis	107
8. Anhang	109
8.1 Noten: 24 Präludien für Klavier	109
8.2 Noten: Chinesische pentatonische Klavieretüde	116
8.3 Noten: Der Gelbe Fluss	119

1. Vorwort

Das Klavier ist eines der in China am beliebtesten und in Haushalten am häufigsten zu findende Musikinstrument, obwohl es in China erst im 20. Jahrhundert richtig eingeführt wurde. Daher spielt das Klavier und das Klavierspielen in China eine sehr wichtige Rolle. Viele berühmte Persönlichkeiten aus China wie beispielsweise Lang-Lang sind weltweit bekannt. Außerdem werden bereits jedes Jahr viele internationale Preise von chinesischen Pianisten gewonnen. Folglich ist auch die moderne chinesische Klaviermusik eine äußerst wichtige, breite und vielfältige Musikgattung in China geworden.

Doch die chinesische Klaviermusik ist für den Westen noch sehr fremd. Würde ich nicht aus China stammen und nicht wegen meines Pädagogikstudiums für Klavier an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien auf dieses Thema gestoßen sein, dann hätte ich vielleicht nie mein Interesse für chinesische Klaviermusik entdeckt. Bei der Recherche für ein Referat, welches ich 2008 gehalten habe, fand ich heraus, dass zum Beispiel schon 1582 der italienische Missionar Ricci Matteo (1552-1610) Tasteninstrumente nach China importiert hat und dass viele historisch wichtige Persönlichkeiten wie zum Beispiel der chinesische Kaiser Kang-xi (1662-1722) aus der Qing-Dynastie (1644-1911) das Clavichord¹ sehr zu schätzen wussten. Dieser befahl seinem Diener, Clavichord-Unterricht zu nehmen und beherrschte sogar selbst das Instrument sehr gut².

¹ In einer alten chinesischen Aufzeichnung der Ming-Dynastie im Jahre 1610 wird ein sogenanntes Xi-qin, was so viel wie „westliches Piano“ bedeutet, erwähnt. In Matteo Riccis Manuskript wird von einem „manicordio“ gesprochen. In China gibt es viele Quellen mit unterschiedlichen Versionen zur Beschreibung der Form des Instrumentes, wobei heutzutage in der wissenschaftlichen Forschung davon ausgegangen wird, dass es sich um ein Clavichord, einem Vorgänger des Klaviers, bei dem die Saiten beim Tastenschlag gezupft wurden, handelte. Vgl. TAO Ya-bin: *Die Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und der westlichen Welt*, S.7-9.

² Kang-xi liebte die Klänge des Clavichords und konnte stundenlang zuhören. Er besaß auch eine der ersten offiziellen Aufzeichnungen zur westlichen Musiktheorie, und zwar das 1714

Ich bin allerdings bei meinen Recherchen über die Einflüsse auf die Entwicklung der chinesischen Klaviermusik auf einige Schwierigkeiten gestoßen. Wenn man im Internet auf Deutsch oder in Bibliotheken nach Informationen über chinesische Klaviermusik oder einfach nur über chinesische Musik sucht, findet man sehr wenig konkrete Informationen, die sich direkt auf chinesische Klaviermusik beziehen. Außerdem sind diese wenigen Informationsquellen auch meist veraltet und oft nur auf die traditionelle chinesische Musik oder auf die Musik spezieller chinesischer ethnischer Gruppen bezogen.

Der chinesische Autor Bai-sheng Dai hat mir mit seinem Buch „*Zur didaktischen Interpretation chinesischer Klaviermusik*“ in deutscher Sprache sehr viel Information geboten und bei meinen weiteren Recherchen geholfen. Auf Chinesisch sind glücklicherweise schon sehr viele relevante Informationen zu finden. Es gibt drei chinesische Autoren, die sich in ihren Schriften direkt auf Aspekte der chinesischen Klaviermusik beziehen³. Werke von Xiao-sheng Zhao, nämlich das Buch „*The Tao of Piano Playing*“ und der Artikel „*The Context of Chinese Piano Music*“⁴ sowie „*Die Entstehung und Entwicklung der chinesischen Klavierkultur*“ von Meng Bian⁵ sind besonders wichtige Informationsquellen für mich gewesen. Dadurch, dass diese Werke aber auf Chinesisch geschrieben sind, habe ich sehr viel Zeit in die inhaltlich exakte Übersetzung einiger wichtiger Passagen investieren müssen. Außerdem bin ich auf ein weiteres zentrales Problem bei der Genauigkeit und Vertraulichkeit der Quellen gestoßen. In dieser Arbeit habe ich einige Bücher mit Noten verwendet, von denen keine ordentlichen Angaben zum Autor oder zum Verlag existieren, sondern nur die Namen der Komponisten erwähnt wurden, siehe 8.4 Anmerkungen zu den Quellen.

geschriebene „*Lü Lü Zheng Yǐ*“. Vgl. TAO Ya-bin: *Die Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und der westlichen Welt*, S. 46-47.

³ Die Magisterarbeit „*Darlegung über das chinesische Klaviermusikschaffen*“ von Ting-ge WEI ist leider nicht mehr aufzufinden, da sie aus dem Jahr 1981 stammt.

⁴ Vgl. ZHAO Xiao-sheng: *To music holy palace*. S. 109.

⁵ BIAN Meng ist eine der wichtigsten Pianistinnen und Musikwissenschaftlerinnen in China. In Kapitel 5.4 werde ich näher auf sie eingehen.

Zusätzlich konnte ich im Internet und in chinesischen Zeitschriften Musikanalysen und -interpretationen einzelner chinesischer Klavierstücke finden.

Der Mangel an Informationen zu diesem Thema zeigt, dass dieses Gebiet der chinesischen Klaviermusik allgemein im deutschsprachigen Raum noch wenig musikwissenschaftlich erforscht wurde, obwohl Elemente chinesischer Musik schon seit Jahrzehnten von westlichen Komponisten verwendet werden⁶. Es gibt zwar schon einige Werke, die sich mit der chinesischen Klaviermusik in ihrer heutigen Form beschäftigen, jedoch sind noch lange nicht alle wichtigen Aspekte beschrieben worden. Es gibt viele Autoren, besonders in den USA, die sich speziell mit dem Zusammenhang der chinesischen Politik und der Musik beschäftigt haben. Es gibt auch viele Bücher über die Geschichte der Klaviermusik Chinas, über die Musiktheorie der chinesischen Klavierwerke oder die Verbindung zwischen westlichen und chinesischen Elementen⁷. Doch ich habe noch kein Werk entdeckt, das die wichtigsten Einflussfaktoren oder den Zusammenhang der Einflussfaktoren auf die Entwicklung der Klaviermusik erforscht und erklärt.

Die Gründe, weshalb ich mich für dieses Thema entschieden habe, sind daher folgende: Zu allererst finde ich dieses Thema sehr faszinierend und spannend. Beispielsweise kann man in alten chinesischen Manuskripten sogar chinesische Libretti, die im System der Niumu (Neumen) notiert sind, finden.



Abbildung 1 – Neumen

⁶ Vgl. BI Ming-hui: *Chinesische Elemente in westlicher Musik des 20. Jahrhunderts*, S.180-199.

⁷ Vgl. DAI Bai-sheng: *Zur didaktischen Interpretation chinesischer Klaviermusik*, S. 14-17.

Da ich aus China stamme, habe ich einen sprachlichen Vorteil bei der Erforschung der Einflussfaktoren auf die Entwicklung der chinesischen Klaviermusik bis zu ihrer heutigen Form. Außerdem mag ich Herausforderungen und möchte den Versuch wagen, herauszufinden, welche Einflussfaktoren das sind, um die konkrete Auswirkung der Faktoren auf die Entwicklung der chinesischen Klaviermusik, wie sie heute existiert, und deren Beziehung untereinander zu beschreiben. Des weiteren möchte ich mit dieser Diplomarbeit dazu beitragen, dass die chinesische Klaviermusik in Österreich und im deutschsprachigen Raum bekannter wird.

2. Einleitung

Die Entwicklung der chinesischen Klaviermusik in ihrer heutigen Form wird von zahlreichen verschiedenen Faktoren beeinflusst. Während der Recherche war es immer wieder faszinierend neue Faktoren zu entdecken. Die Entwicklung wurde unter anderem von linguistischen, soziokulturellen, politischen, philosophischen und geschichtlichen Faktoren beeinflusst. Daher ist die chinesische Klaviermusik aber auch ein sehr komplexes Thema, deren Zusammenhänge teilweise schwer klar zu fassen sind. Diese Diplomarbeit wird sicher nicht alle Einflussfaktoren behandeln können. Schließlich werden diese Einflussfaktoren wiederum ihrerseits von verschiedensten Faktoren beeinflusst. Eine klare Trennung zwischen direkten und indirekten Einflussfaktoren auf die chinesische Klaviermusik ist ebenfalls schwer einzuhalten. Es soll hier noch einmal hervorgestrichen werden, dass es sich bei dieser Diplomarbeit um einen Versuch der Analyse verschiedener Einflüsse handelt, und dass nicht alle Einflussfaktoren identifiziert und analysiert werden können. Diese Diplomarbeit wird sich wegen der Komplexität und Vielschichtigkeit des Themas nur auf einen Schwerpunkt konzentrieren, und zwar auf die nach allen Regeln der Kunst komponierte chinesische Klaviermusik. Jedoch wird unter anderem auch beispielsweise das Thema Unterhaltungsmusik angeschnitten, da manche Kompositionen anfangs als Kunstmusik geschaffen wurden, sich aber später zur Unterhaltungsmusik weiter entwickelt haben⁸.

Der Begriff chinesische Klaviermusik ist nicht sehr einfach zu definieren. Es hängt ganz von der Betrachtungsebene ab, wie dieser Begriff definiert wird. Aus geographischer Sicht würde man beispielsweise Teile der koreanischen und mongolischen Klaviermusik zur chinesischen Klaviermusik zählen, da einige dieser kulturellen Gegenden geographisch in China liegen. Kompositionen, die

⁸ Ein Beispiel dazu: Das Klavierstück „*Flöte und Trommel beim Sonnenuntergang*“ hat sich bereits als populäre Hintergrundmusik etabliert. Siehe Analyse des Stücks im Kapitel 4.1.2 – „*Einflüsse der traditionellen chinesischen Vokalmusik*“.

außerhalb Chinas komponiert wurden, aber stilistisch chinesische Elemente beinhalten, wären auf dieser Betrachtungsebene jedoch nicht enthalten. Auf politischer Betrachtungsebene bezieht sich *chinesisch* nur auf das chinesische Festland und nicht auf Taiwan, Macao oder Hongkong⁹. Auf kultureller Betrachtungsebene gehören alle Kompositionen, die stilistische Elemente der chinesischen Kultur beinhalten, zur chinesischen Klaviermusik. Beispielsweise wird das Werk der Amerikanerin mit chinesischer Abstammung Yi Chen¹⁰, die nach traditioneller chinesischer Musik komponiert, dazu gezählt.

In dieser Diplomarbeit wird die Grenze politisch-geographisch gezogen. Es werden zwar auch politische, soziokulturelle und geschichtliche Faktoren, die sich auf Gebiete außerhalb des Festlandes Chinas beziehen, behandelt, aber diese werden nur erwähnt, weil sie möglicherweise direkt die chinesische Klaviermusik der Volksrepublik China beeinflusst haben. Es wäre ein viel zu breites Thema für diese Diplomarbeit, um eine Beschreibung des gesamten chinesischen Raumes, d.h. inklusive Taiwan, Macao, Hongkong, zu präsentieren. Des weiteren gibt es auch wesentliche Unterschiede zwischen den Sprachen¹¹, den Kulturen, der Politik und den sozialen Strukturen dieser sino-kulturellen Räume.

Es wird also im Grunde hauptsächlich die Kunstmusik der chinesischen Klaviermusik, die auf dem chinesischen Festland komponiert wurde, behandelt,

⁹ Vgl. DAI Bai-sheng: *Zur didaktischen Interpretation chinesischer Klaviermusik*, S. 17-18.

¹⁰ CHEN Yi ist 1953 in Guangzhou in China geboren und aufgewachsen, lebt heute in den USA und ist eine der berühmtesten zeitgenössischen Komponistinnen. Sie ist Professorin an der University of Missouri, Mizzou. Vgl. Online: <http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-06-08/130184.html> [30.01.2013].

¹¹ Da China ein multi-ethnisches Land ist, gibt es regional sehr große sprachliche Unterschiede. Neben dem offiziellen Chinesisch, dem Mandarin, existieren fast unzählige lokale Dialekte und andere chinesische Sprachen, deren Aussprache, Intonation, Syntax und Schriftzeichen sehr unterschiedlich sein können. Beispielsweise werden in Macao, Hongkong, Taiwan hauptsächlich die traditionellen chinesischen Schriftzeichen verwendet, während in der VR China die vereinfachten Schriftzeichen, die 1956 aus politischen Gründen entwickelt wurden, gebräuchlich sind.

wobei einige Themen wie zum Beispiel Unterhaltungsmusik angeschnitten werden.

2.1 Definition der chinesischen Klaviermusik

In der Literatur konnte keine eindeutige Definition der chinesischen Klaviermusik gefunden werden. Erst 1934 wurde von einem russischen Komponisten und Pianisten die Idee einer chinesischen Klaviermusik als Musikgattung und Begriff eingebracht¹². Außerdem hat sich die Musikwissenschaft, wie sie im Westen existiert, in China erst spät entwickelt, sodass noch selten versucht wurde, die chinesische Klaviermusik zu definieren. Zusätzlich ist dies ein breitgefächelter Begriff, wie bereits angemerkt, und tatsächlich sehr schwer zu bestimmen.

Am brauchbarsten erweist sich in diesem Zusammenhang die Beschreibung des Wesens der chinesischen Klaviermusik des Musikwissenschaftlers und Musikpädagogen Bai-sheng Dai:

Chinesische Klaviermusik ist eine wesentliche Musikgattung neuer chinesischer Musik, die eine Mischung aus Traditionellem und Modernem, von Nationalem und Internationalem sowie individuellem Charakteristischem und allgemein Gültigem darstellt¹³.

Diese Definition ist sinnvoll, da sie die chinesische Klaviermusik nicht von ihrer Entstehung und ihren stilistischen Eigenschaften trennt. Besonders gut an dieser Beschreibung ist, dass Bai-Sheng Dai auch den zeitlichen Verlauf des jeweiligen Einflusses berücksichtigt. Dafür stehen in dieser Definition die Wörter „traditionell“ und „modern“. Unter den Begriffen „individuell Charakteristischem und allgemein Gültigem“ kann man einerseits die individuellen Eigenschaften und die in vielen Musikrichtungen zu findenden Eigenschaften auf musikalischer Ebene verstehen. Andererseits kann man es auch auffassen als individuelle Elemente der einzelnen Komponisten, die in ihren Kompositionen zu erkennen

¹² Vgl. ZHAO Xiao-sheng: *To music holy palace*, S.109.

¹³ Vgl. DAI Bai-sheng: *Zur didaktischen Interpretation chinesischer Klaviermusik*, S. 13.

sind, versus die allgemeine Tendenz der Musik in China bzw. der sozial gegebene Rahmen für die Komposition. In dieser Diplomarbeit wird auf diese Punkte in späteren Abschnitten genauer eingegangen.

3. Grundlagen der Form chinesischer Klaviermusik heute

3.1 Kategorisierungen der chinesischen Klaviermusik

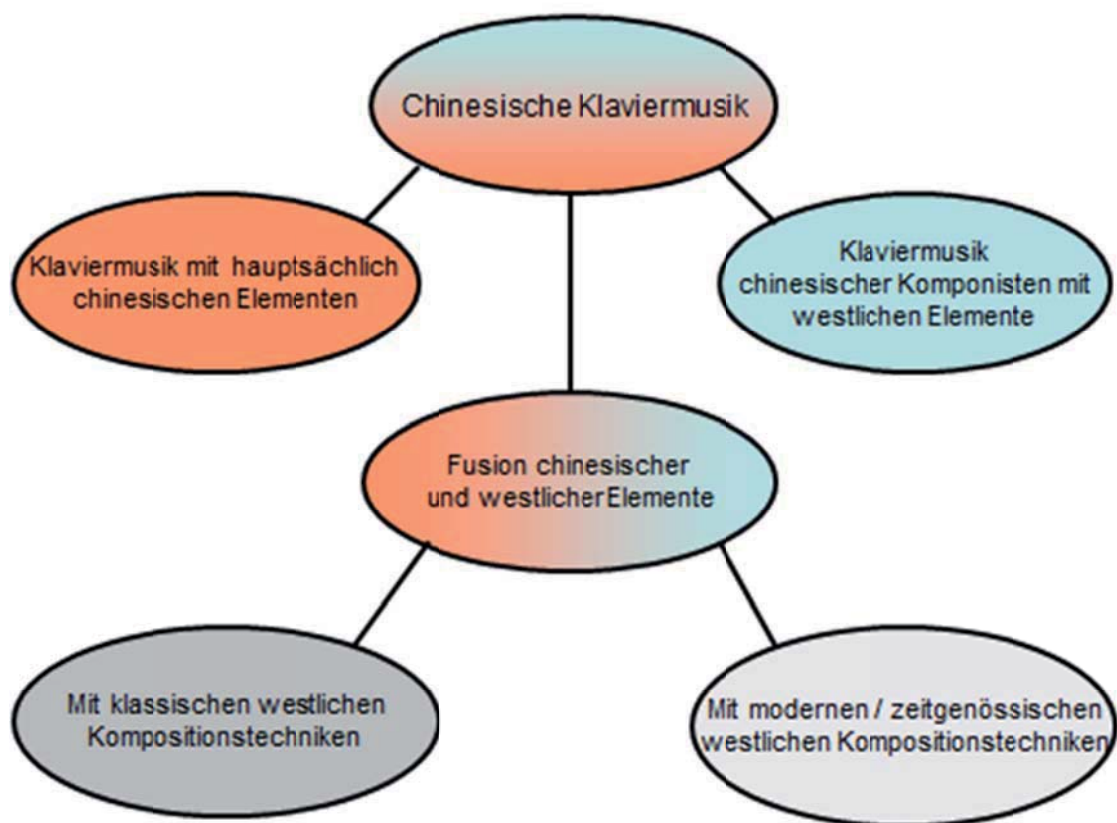


Abbildung 2 – Kategorisierung der chinesischen Klaviermusik

Das Organigramm (Abbildung 2) liefert eine grobe Übersicht über die Kategorisierung der chinesischen Klaviermusik. Dabei ist zu erwähnen, dass diese Unterteilung von der Verfasserin dieser Diplomarbeit selbst erstellt wurde und sich ausschließlich auf Kunstmusik bezieht. Außerdem ist eine eindeutige Definition von „typisch chinesischen“ und „typisch westlichen“ Elementen nicht möglich. Doch es kann eine ungefähre Bedeutung dieser Begriffe auf den musikalischen Erfahrungen von Musikern beruhend verstanden werden. Damit ist gemeint, dass eine Unterteilung von Musik nach ihren kulturellen Elementen

teilweise nur auf individueller Ebene durchgeführt werden kann. Somit fließt die musikalische Erfahrung, das Ausbildungsniveau, die Ausbildungsart und der kulturelle Hintergrund der Verfasserin dieser Diplomarbeit mit ein.

Die Farbe Rot bezieht sich auf *chinesische traditionelle Musikeinflüsse* und die Farbe Blau auf *westliche traditionelle Einflussfaktoren*.

Man kann die chinesische Klaviermusik in drei wesentliche Hauptformen einteilen:

- Klaviermusik, bei der hauptsächlich mit chinesischen Elementen gearbeitet wird/wurde
- Klaviermusik chinesischer Komponisten, die hauptsächlich westliche Kompositionstechniken verwendet haben
- Klaviermusik, die aus der Fusion chinesischer und westlicher Kompositionstechniken entstanden ist

Dabei soll mit diesem Organigramm jedoch nicht das Gefühl vermittelt werden, dass die Bereiche klar getrennt sind und sich nicht überschneiden. Das ist nicht der Fall, denn sie gehen mehr oder weniger ineinander über.

Des weiteren ist anzumerken, dass es einige Sonderformen und Ausnahmen gibt, wie zum Beispiel Stücke des Taiji-Kompositions-Systems von Xiao-sheng Zhao, auf das später näher eingegangen wird. Dieses Kompositions-System kann keiner dieser Kategorien zugeordnet werden, siehe Kapitel 4.1.3 – „*Einflüsse chinesischer und westlicher Musik*“.

Die Kategorie „Fusion chinesischer und westlicher Elemente“ kann weiter in zwei Untergruppen aufgeteilt werden. Zum einen gibt es Werke, deren westliche Kompositionstechniken auf klassischer Musik basieren, zum anderen gibt es Werke, die moderne, zeitgenössische bzw. ernste westliche Kompositionstechniken verwenden.

3.2 Beschreibung der Kategorien chinesischer Klaviermusik

3.2.1 Klaviermusik mit hauptsächlich chinesischen Elementen

Moderne Kompositionen, die versuchen, ausschließlich nur chinesische Elemente zu verwenden sind so selten, dass sie von der Anzahl her eigentlich kaum einen eigenen Zweig der chinesischen Klaviermusik bilden können. Jedoch ist diese Art von Klaviermusik sehr verschieden von den anderen Kategorien, sodass sie von den Merkmalen her doch eine eigene Kategorie bildet. Das Verwenden von Harmonien reicht schon aus, um Kompositionen als vom Westen beeinflusst gelten zu lassen. Eines der wenigen „typisch“ chinesischen Stücke, die rein linear aufgebaut sind, ist eine Komposition von Chong-guang Li¹⁴.

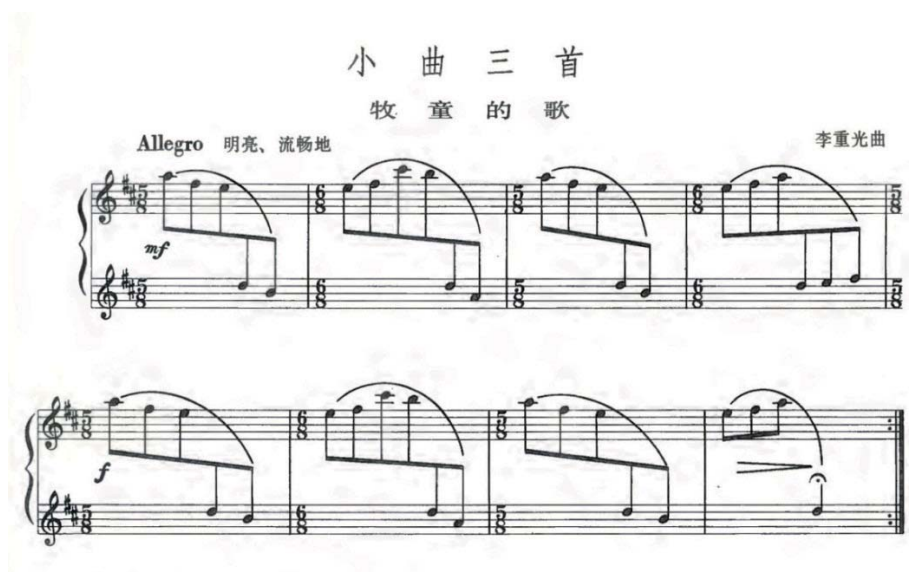


Abbildung 3 – Lied des Hirtenknaben

¹⁴ LI Chong-guang ist 1929 in China, in der Provinz Shandong geboren. Er hatte eine Professur für Komposition am Zentralen Konservatorium Beijing inne und war später Direktor des chinesischen Konservatoriums in Beijing. Er hat etliche Vokal- und Instrumentalstücke komponiert, Lehrbücher zum Thema Musik- und Kompositionstheorie verfasst und mehrere Fachartikel veröffentlicht, Vgl. Online: <http://www.baike.com/wiki/%E6%9D%8E%E9%87%8D%E5%85%89> [27.01.2013].

Die wörtliche Übersetzung des Titels bedeutet „*Lied des Hirtenknaben*“. Dieses Stück ist ausschließlich einstimmig und linear aufgebaut und grundsätzlich pentatonisch komponiert. Es ist sehr ausdrucksstark und hat einen sehr leichten, „luftigen“ Charakter. Metrum und Rhythmus sind typisch chinesisch. In Kapitel 4.1.1 – „*Einflüsse nicht-chinesischer Musik und Musikkultur*“ wird näher darauf eingegangen, was das typisch chinesische Metrum ausmacht.

Der erste Teil dieses Stückes ist im Achtel-Takt geschrieben, in D-Dur Pentatonik und wird zwei Mal wiederholt. In den anschließenden vier Takten wird das Thema auf G-Dur moduliert. Das Stück schließt wieder mit einer D-Dur Pentatonik ab.

Dieses Stück eignet sich besonders gut für Klavieranfänger, da es sehr schlicht und einfach aber trotzdem vom musikalischen Inhalt her sehr ausdrucksstark komponiert ist.

Moderne chinesische Musik besteht, wie man aus diesem Beispiel erkennen kann, meist nur aus melodischen Elementen ohne harmonische Elemente. Das Klavier ist ein Instrument, das von Mehrstimmigkeit geprägt ist und selten nur als einstimmiges Melodie-Instrument verwendet wird. Es ist daher naheliegend bei der Komposition von Klavierstücken homophone und polyphone Elemente zu verwenden¹⁵.

¹⁵ Vgl. LI Shi-yuan & QI Bo-ping: *Theorie der Aufführungs- und Kompositionstechnik*, S.672-688.

3.2.2 Fusion

Die Abbildung unten zeigt den Verlauf der Entwicklung der Fusion. Auch hier ist wieder darauf hinzuweisen, dass auch diese Abbildung von der Verfasserin selbst erstellt wurde und nur eine ungefähre Annäherung an das Thema darstellt.

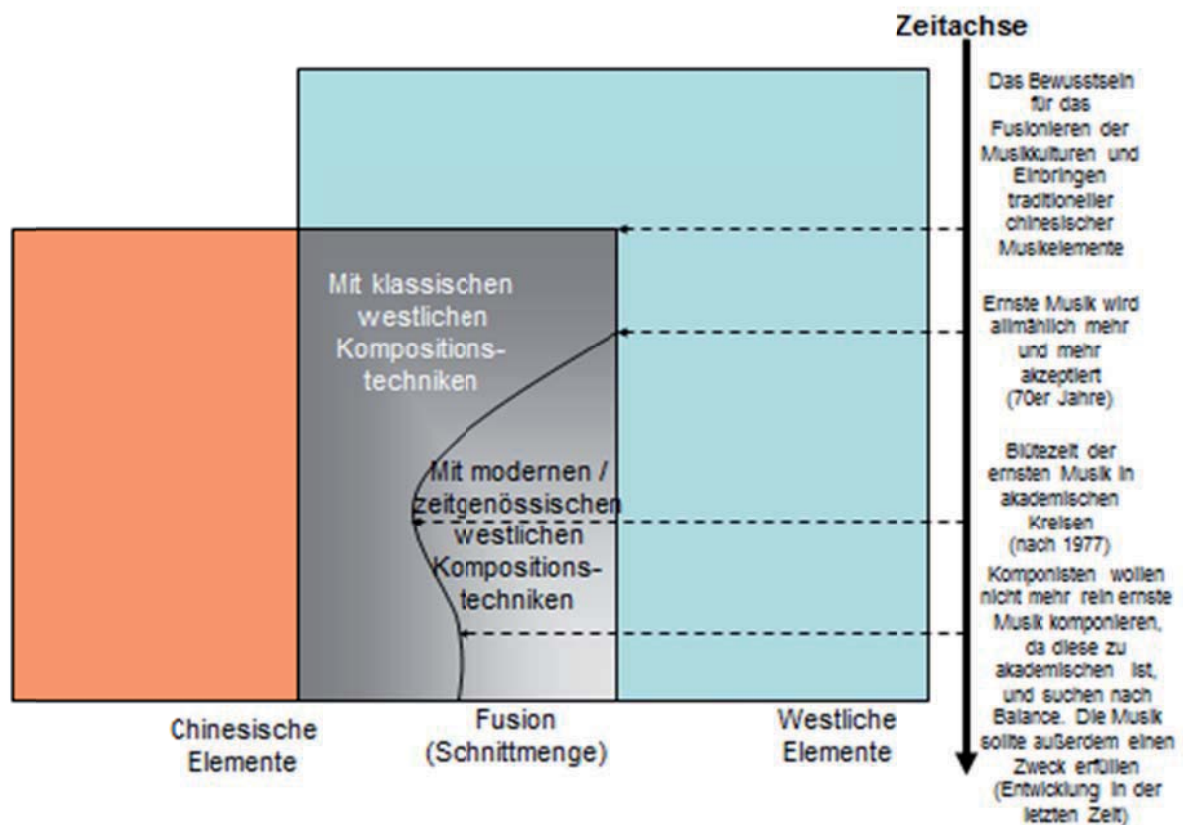


Abbildung 4 - Entwicklung der Fusion westlicher und chinesischer Elemente

Das Rechteck in Rot steht für die (traditionelle) chinesische Musik, während das zweite Rechteck in blauer Farbe die westliche Musik darstellt.

Die Schnittmenge der beiden Rechtecke ergibt die Fusion der beiden Musikkulturen. In dieser Schnittmenge wird außerdem durch eine Linie die ungefähre Entwicklung des Verhältnisses der beiden hauptsächlichen Formen, d.h. Werke mit westlichen klassischen Kompositionstechniken und Werke mit westlichen modernen Kompositionstechniken, bildlich deutlich gemacht.

Die durchgezogene Linie soll allerdings nicht bedeuten, dass diese Formen völlig voneinander getrennt sind. Eher verwischen sich die Grenzen dazwischen. In Bezug auf die Zeitachse kann man erkennen, dass die Klaviermusik anfangs,

nachdem sich das Klavier mehr und mehr in China etablierte, nur auf westlicher Musik basierte, erst danach begannen Komponisten bewusst, traditionelle chinesische Elemente in ihren Werken einzusetzen oder auf diesen aufzubauen. Nach der Kulturrevolution entwickelten sich allmählich die Akzeptanz und auch die Begeisterung für moderne „abstrakte“ Kompositionstechniken.

Es ist aber anzumerken, dass das Verwenden von Techniken ernster westlicher Musik in Ausnahmefällen schon sehr viel früher in China in die Tat umgesetzt wurde. Beispielsweise hat der Komponist Tong Sang, der vom deutschen Expressionismus sehr beeindruckt war, schon 1948 während seiner Ausbildung ein atonales Stück geschrieben¹⁶.

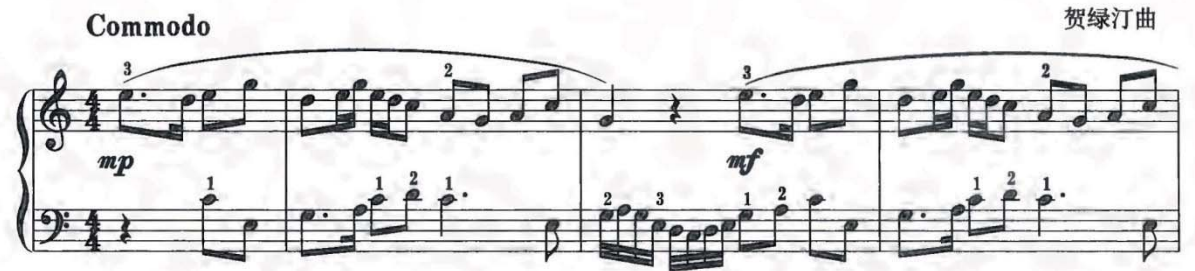
Bei den meisten modernen Musikkompositionen mit Fusion handelt es sich um eine Form, bei der besonders die klassischen Kompositionstechniken westlicher Musik benutzt werden. Besonders oft zu beobachten sind die Kompositionstechniken aus der Romantik. Zusätzlich ist hervorzuheben, dass chinesische Komponisten sehr gerne die Melodie nach traditionell chinesischer Musik gestalten, während die Harmonisierung nach romantischen Kompositionstechniken erfolgt. Die Sätze sind oft ganz klar und deutlich gegliedert. Das Werk *„Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte“*¹⁷ von Lü-ting He¹⁸ ist das in seiner Zeit berühmteste Werk dieser Form der modernen chinesischen Klaviermusik, bei dem mit typisch westlichen, klassischen Elementen gearbeitet wurde.

¹⁶ Vgl. ZHAO Xiao-sheng: *The Tao of Piano Playing*, S. 353.

¹⁷ HE Lü-ting komponierte im Jahr 1934 *„Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte“* nach einer Inspiration eines chinesischen Kindergedichts. Die wörtliche Übersetzung des Gedichts würde in etwa lauten: „Ein kleiner Hirtenknabe sitzt auf dem Rücken eines Stiers. Er spielt auf seiner kleinen Flöte“. Vgl. LUO Zhong-rong, *Modernes Musiklexikon*, S.222.

¹⁸ HE Lü-ting (1903-1997) ist in Chaoyang in der Provinz Hunan geboren. Er wurde mit dem Stück *„Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte“* berühmt. Vgl. LUO Zhong-rong, *Modernes Musiklexikon*, S.222.

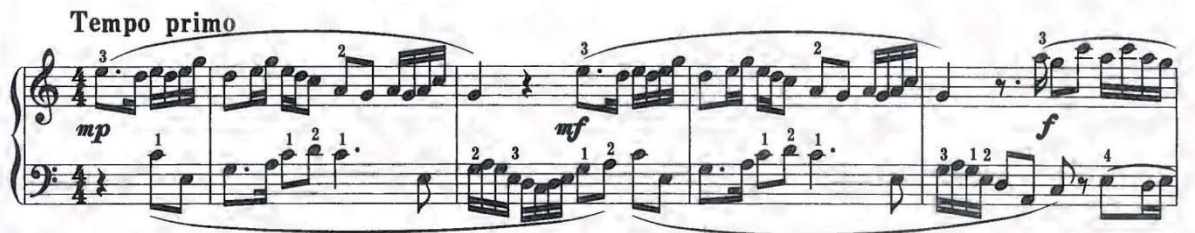
牧童短笛



Teil A



Teil B



Teil A'

Abbildung 5 – Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte

Die Struktur des gesamten Stückes besteht aus einem A-B-A-Format. Wobei A Commodo melodios und lyrisch und B Vivace eher lebhaft und freudig ist. Der Abschnitt A' ist der Repriseteil, in ihm wird die Melodie aus Teil A verziert.

Im Kapitel 4.1.2 unter „Eine kurze Zusammenfassung der häufigsten Kompositionstechniken der Überarbeitung und Transkription der traditionellen chinesischen Musik auf Klavierstücke“ werden die häufigsten Kompositionstechniken zur Überarbeitung und Übertragung der traditionellen

chinesischen Musik zusammengefasst. In späteren Kapiteln wird die Analyse der frühen Stile der chinesischen Klaviermusik fortgesetzt.

Die Polyphonie ist nicht nur eine Erfindung des Westens. In Kulturen einiger ethnischen Kleingruppen Chinas existieren polyphone Techniken auch schon seit langer Zeit. Die Musikkulturen der chinesischen ethnischen Gruppen des Südwestens (die Dong, Yao, Zhuang, Miao, Maonan, etc.) haben viele polyphone Musikformen hervorgebracht wie z.B. Volkslieder, religiöse Musik und die *Jiangnan-Si-zhu*, welche sich auf eine traditionelle chinesische Instrumentalmusik des Gebietes südlich des Yangtse-Flusses bezieht¹⁹. Doch professionelle Techniken der Polyphonie, wie die Kompositionstechniken des Kontrapunkts, wurden in Europa entwickelt.

Mit der Einführung der christlichen Kirchen in China kam die kirchliche Musik mit ihren westlichen Polyphonie-Techniken ins Land. Zu dieser Zeit begeisterten sich aber nur die chinesischen Anhänger der Kirche für diese Musik. Doch schrittweise eroberte sich die Mehrstimmigkeit samt ihrer musiktheoretischen und technischen Systeme im 20. Jahrhundert - einer Zeit des kulturellen Austausches zwischen Osten und Westen - ihren Platz in China. So begannen auch die chinesischen Komponisten diese Systeme der Mehrstimmigkeit mit der traditionellen Musik Chinas zu kombinieren²⁰.

Allmählich lernten die Chinesen aus allen Bereichen die Polyphonie kennen und vertieften ihr Verständnis in der mehrstimmigen Musik, so auch der Komponist Lü-ting He, der westliche polyphone Techniken in seiner chinesischen traditionellen Musik einbettete, als er das oben erwähnte Werk *„Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte“* schrieb, und erntete damit viel Erfolg.

In der chinesischen Klaviermusik kann man zwei Arten der Polyphonie erkennen, und zwar die kontrastierende und die imitierenden Polyphonie. Das Zusammenspiel von unterschiedlichen Melodienlinien wird kontrastierende Polyphonie genannt, während das Wiederholen oder Imitieren einer Melodienlinie mit zeitlichen Phasenverschiebungen als imitierende Polyphonie bezeichnet wird.

¹⁹ Vgl. Volksmusikverlag Edition: *Harmonie, Nationalstil und moderne Kompositionstechnik*, S.329-350.

²⁰ Vgl. YANG Li-qing: *Compositions theory 1927-2007*, S.371-399.

In „Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte“ wird hauptsächlich die Technik der kontrastierenden Polyphonie angewandt.

Ein Beispiel für Fusion von chinesischen und westlichen Elementen mit modernen bzw. zeitgenössischen westlichen Kompositionstechniken wäre das Klaviersolostück „An einem fernen Ort“ von Tong Sang (auf sein Leben wird in Kapitel 5.2 näher eingegangen).



Abbildung 6 – An einem fernen Ort

Es wurde 1947 komponiert. Damals war es einer der ersten bekannten Versuche ein Stück tonal und atonal zu komponieren. Er verwendete eine Melodie, die von einem berühmten Volkslied stammt, wobei diese jeweils einmal in As-Moll und einmal in A-Moll vorkommt. Die Melodien dienten als tonale Komponenten, wobei die Begleitung atonal komponiert wurde. Die Dynamik des Stückes reicht von *ppp* bis *fff*. Das Metrum verändert sich laufend (2/4, 3/8, 2/8, 6/4, 5/8, 7/4, ...). Das originale Volkslied „An einem fernen Ort“ wurde 1939 von Luo-bin Wang, der auch als „Liedkönig der westlichen Provinzen Chinas“ bezeichnet wird,

komponiert. Auch heute noch ist dieses Lied in ganz China beliebt. Inhaltlich handelt es sich um ein Liebeslied, das von einer wunderschönen Frau erzählt²¹.

Ein weiteres Beispiel für die Fusion westlicher und chinesischer Musikelemente ist das Klavierkonzert „*Der Gelbe Fluss*“, welches von mehreren Komponisten zusammen geschrieben wurde. Dieses Werk unterscheidet sich jedoch stark von „*Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte*“ und auch von „*An einem fernen Ort*“ in der Art, wie und welche Elemente benutzt werden. Dieses Stück wird in Kapitel 4.1.4 noch genauer analysiert.

3.2.3 Chinesische Klaviermusik mit hauptsächlich westlichen Kompositionstechniken

Diese Form der Musik bezieht sich auf alle Werke, bei denen es sich um Imitationen westlicher Kompositionstechnik handelt. Sie kann als Untergruppe innerhalb der chinesischen Klaviermusik betrachtet werden aber auch als westliche Musik, die von chinesischen Komponisten verfasst wurde. Die Betrachtungsweise hier als Teil der chinesischen Klaviermusik ist nützlich, wenn man diese Form der Musik als Einflussfaktor auf die chinesische Klaviermusik analysiert. Auf diesen Punkt wird später genauer eingegangen. Hier wird diese Kategorie nur der Vollständigkeit halber kurz erwähnt.

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde in China Musik als Fach in den Schulen eingeführt, wobei die westliche Musiktheorie durch Schullieder allmählich in China Eingang gefunden hat. Seit dieser Zeit finden auch aktive Austauschprogramme für chinesische Musikschrler mit dem Ausland statt. Chinesische Komponisten, die diesen gerade neu eingeführten Musikunterricht als erstes in der Schule vermittelt bekommen haben, sind auch die erste Generation der chinesischen Komponisten, die die westlichen Musikstile imitiert haben²². Chinesische Elemente wurden nur unabsichtlich und v6llig unbewusst in die Kompositionen eingebaut. Die Idee, chinesische Kompositionstechniken beziehungsweise Kompositionsstile bewusst mit in die Klaviermusik

²¹ Vgl. LUO Zhong-rong: *Modernes Musiklexikon*, S. 475 f.

²² DAI Bai-sheng: *Zur didaktischen Interpretation chinesischer Klaviermusik*, S. 22.

einzubezieh, existierte zu dieser Anfangszeit noch nicht. Von diesen älteren Musikkompositionen sind jedoch nur noch wenige bis heute erhalten. Es finden sich aber auch noch Kompositionen aus jüngerer Zeit, die hauptsächlich mit westlichen Elementen und Techniken komponiert wurden. Als Beispiel wird hier das Stück „*Star Light*“ von Lei Liang²³ angeführt.



Abbildung 7 – Star Light

Dieses stammt aus der Klaviersammlung „*Mice celebrating the New Year*“ des Komponisten. Die Sammlung beinhaltet sowohl Stücke, die er in seiner Kindheit komponiert hat, als auch spätere Stücke. Sie ist vom pädagogischen Konzept her für Kinder ausgerichtet und dementsprechend musikalisch und inhaltlich sehr lebendig und bildhaft. Oft geht es um Tiere, z.B. gibt es die Stücke „*Elefant* und „*Kleiner Vogel*“ und „*Gelse*“ oder um den erlebten Alltag von Kindern oder Ereignisse für Kinder wie „*Kinder Camping*“ oder „*Ich vermisse meine Mutter, wenn ich krank bin*“.²⁴ Einige Stücke aus dieser Sammlung wurden auch mit Preisen ausgezeichnet. Das Stück „*Star Light*“ enthält hauptsächlich westliche

²³ LIANG Lei ist 1972 in Tianjing in China geboren und aufgewachsen, besitzt heute die amerikanische Staatsbürgerschaft und ist Professor an der University of California in San Diego. Seine Eltern sind beide berühmte Musikwissenschaftler. Er selbst ist sehr aktiv in der Musikwissenschaft tätig, komponiert auch und veröffentlichte etliche Artikel in Fachzeitschriften. Vgl. Online: http://musicology.cn/reviews/reviews_3377.html [30.01.2013].

²⁴ Vgl. LIANG Lei: *Mice celebrating the New Year - Short piano works of Lei Liang*, S.6-30.

Elemente, da es zum Beispiel rein funktionale Harmonie und Melodien mit klassisch westlicher Begleitung besitzt. Beim Zuhören der Musik kann man keinerlei typisch chinesische Stile entdecken.

4. Einflussfaktoren auf die Entwicklung der chinesischen Musik

In dem Kapitel 4.1 wird hauptsächlich von der Musik selbst ausgehend nach Einflussfaktoren auf die Entwicklung der chinesischen Klaviermusik gesucht und versucht diese zu identifizieren und zu analysieren, d.h. der Ansatz von innen nach außen wird hier verwendet. Im Kapitel 4.2 wird wiederum auf nicht-musikalische Einflüsse eingegangen und dann die Musik selbst betrachtet, d.h. von außen nach innen.

4.1 Musikalische Einflüsse

Mit musikalischen Einflüssen sind alle Einflüsse von musikalischen Elementen wie z.B. die Vorstellung über formale Musik bzw. Rhythmik und Einteilung des Metrum, Phrasierung, Verzierungen, Artikulationen, Klangfarbe etc. gemeint.

Es ist kurz anzumerken, dass es schwer zu entscheiden und zu definieren ist, was eigentlich *chinesische* und was *nicht-chinesische* Musik ist. Vor der Ming- und Qing-Dynastie gab es das geografisch definierte China, das man heute kennt, noch nicht in dieser Form. Viele Instrumente und Kompositionstechniken, die heute als typisch chinesisch gelten, kommen eigentlich aus Indien, anderen Nachbarstaaten oder stammen von ethnischen Minderheiten.

Die Aufteilung hier basiert auf der allgemeinen Ansicht, was in heutiger Zeit als chinesisch bezeichnet wird und was nicht. Zum Beispiel sind das Zupfinstrument Pi-Pa, das ursprünglich aus dem Nahen Osten stammt, oder das Streichinstrument Er-Hu, das von den ethnischen Gruppen der Hu²⁵ verwendet wurde, heutzutage als typisch chinesische Instrumente bekannt.

²⁵ Bei der Bezeichnung „Hu“ für ethnische Gruppen handelt es sich um eine historische Benennung für Minderheiten aus dem Nord-Westen Chinas in der Zeit der „streitenden Reiche“ von 770-221 v.Chr.. Damals war es ein abwertend gemeinter Begriff für Menschen aus anderen Volksgruppen, die nicht der ethnischen Gruppe der Han angehörten. Ursprünglich bedeutete „Hu“ so viel wie „bärtig“, da die Menschen dieser nord-westlichen Minderheiten sehr

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass sich der Begriff *chinesisch* in dieser Diplomarbeit auf die heute existierende Kultur in der Volksrepublik China bezieht.

4.1.1 Einflüsse nicht-chinesischer Musik und Musikkultur

Es wird zuerst ein indirekter Einfluss auf die chinesische Klaviermusik erläutert – der kulturelle Einfluss anderer Kulturen auf die chinesische Musik im Verlauf der Geschichte. China war fast über die gesamte Zeit vor der Ming- (1368-1644) und Qing-Dynastie (1644-1911) in allen sozialen Schichten relativ offen und bereit, kulturelle Elemente anderer Kulturen zu erlernen und zu übernehmen²⁶. Die bekannteste und am deutlichsten zu erkennende Blütezeit der Kultur in China war während der Han²⁷ - und Tang-Dynastie (618-907)²⁸. Während dieser friedlichen Zeit ergriffen die Menschen die Initiative für aktiven Kulturaustausch, der - nicht wie sonst üblich - durch Krieg erzwungen wurde. Vor der Ming- und Qing-Dynastie kam es durch die Eroberung Chinas durch die Mongolen (auch die Yuan) zu einem Höhepunkt des erzwungenen Kulturaustausches aber auch zu einem Höhepunkt der Kulturzerstörungen. Besonders die Kultur der ethnischen Gruppe der Han hat unter der Yuan-Dynastie der Mongolen gelitten. Jedoch wurde viel kulturelles Wissen aus dem geographisch nördlichen Bereich importiert.

Die Einführung des Tasteninstrumentes und dessen Musik ist ein wichtiges Ereignis des musikkulturellen Austausches, wobei der Zeitpunkt leider nicht mehr

starke Körperbehaarung hatten. Später wurden mit der Silbe „Hu“ auch die Produkte, Gegenstände etc. bezeichnet, welche aus dem Nordwesten stammten bzw. importiert wurden, z.B. „Hu Luo Bo“ (Karotte), „Hu Jiao“ (Pfeffer), sowie auch „Er Hu“, das oben erwähnte Instrument.

²⁶ Vgl. DAI Bai-sheng: *Zur didaktischen Interpretation chinesischer Klaviermusik*, S.8.

²⁷ Ein wichtiger Beamter der Han-Dynastie, genannt Qian Zhang, förderte als Erster den Austausch von Musikinstrumenten zwischen Fernost und den westlich gelegenen Kulturen. Er ist Mitbegründer und Unterstützer der Seidenstraße gewesen. Vgl. TAO Ya-bing: *Die Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und der westlichen Welt*, S. 36.

²⁸ Vgl. DAI Bai-sheng: *Zur didaktischen Interpretation chinesischer Klaviermusik*, S.7.

bekannt ist. Doch bereits aus der Ming- und Qing-Dynastie sind Schriften mit Erwähnung eines „Xi-qin“, eines westlichen Tasteninstruments, überliefert. Außerdem fand man ein chinesisches Literaturwerk „*Lü Yu Zhuan Yao*“²⁹ aus der Qing-Dynastie, das als erstes die Musiktheorien der westlichen Kultur erklärt. Dieses beinhaltet die Methoden der Notierung im Fünflinien-System, die Theorie zu Tonartsystemen, Rhythmus und Metrum, die Harmonielehre und die allgemeine Musiklehre.

Der hier beschriebene geschichtliche Kulturaustausch zeigt, dass es unmöglich und nicht sinnvoll ist, die chinesische Klaviermusik von Einflüssen anderer Länder außerhalb der chinesischen Kultur zu trennen. Besonders durch die technische Entwicklung der Transport-, Informations- und Kommunikationssysteme heutiger Zeit hat sich der Austausch in allen Bereichen und Ebenen verstärkt. Klar ist, dass, durch das Fernseh- und Internetzeitalter dieser Prozess der Kulturvermischung beschleunigt wird. So kann auch die Entwicklung von Technik und Medien als direkter Einfluss auf den Musikaustausch und im weiteren auf die chinesische Klaviermusik betrachtet werden. Man kann feststellen, dass der außerchinesische Einfluss insbesondere in den letzten 200 Jahren stark zugenommen hat. Rein auf einheimisch, ethnischer Kultur basierende Instrumente und Musik gibt es kaum.

Einflüsse westlicher Musik und Musikkultur

In diesem Abschnitt werden der Einfluss und auch die Auswirkungen der westlichen Form, der Mehrstimmigkeit und weiterer musikalischer Elemente sowie von Stilen aus dem Westen auf die chinesische Klaviermusik beschrieben.

Allein die Form der chinesischen Klaviermusik ist hauptsächlich aus westlichen Musikelementen aufgebaut, wobei „westlich“ sich hauptsächlich auf europäische Musik bezieht. Die chinesische Klaviermusik ist wie ein aus Ziegelsteinen, welche die westlichen Elemente symbolisieren, gebautes Haus, wobei jedoch die

²⁹ Vgl. TAO Ya-bing: *Die Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und der westlichen Welt*, S. 36.

Architektur und der Baustil seine individuelle chinesische Form beibehalten hat. Die Harmonie chinesischer Klavierstücke ist zum Beispiel mit rein westlichen Werkzeugen gebildet, doch man hat ihr einige chinesische Nuancen hinzugefügt, die oft aus Han-chinesischen oder anderen ethnischen Musikkulturen stammen. Die einzigen rein auf traditioneller chinesischer Musik beruhenden Elemente sind die Melodik und das tonale System, die meist auf pentatonischen Tonleitern basieren. Beim Hören vieler traditionell chinesischer Klaviermusikstücke hat man den Eindruck, dass die Pentatonik das Gerüst des Musikstücks ist. Obwohl der erste klangliche Eindruck eindeutig chinesisch und ohne westliche Elementen zu sein scheint, so zeigt sich in der Analyse eines solchen Stückes, dass westliche Elementen zugrunde liegen und die Pentatonik auf diesen aufbaut.

Wird erneut das Musikstück „*Der Hirtenknabe und seine kleine Flöte*“ aus Kapitel 3.2.2 betrachtet, lässt sich als erstes feststellen, dass dieses Klavierstück „rein“ chinesisch klingt. Wird die Struktur und die Kompositionstechnik genauer angesehen, so sind die westlichen Einflüsse deutlich zu erkennen. Zum Beispiel ist das Spielen des springenden Staccato der linken Hand im zweiten Teil, wobei zwischen Terzen, die parallel in Abwärtsrichtung laufen, und einem mit dem fünften Finger gespielten Orgelpunkt gewechselt wird, deutlich von westlichen Elementen beeinflusst. Der Orgelpunkt hat dabei eine zentrale harmonische Funktion eingenommen, die jedoch durch die Art des Spielens verschleiert wird und somit dieser Bereich auf den ersten Blick typisch chinesisch erscheint, womit vor allem die filigrane Linearität gemeint ist. Am Ende jeden Teiles hat die Kadenz eine westliche Harmoniefunktion. Selbst die grobe Einteilung der drei Teile A B A' ist auf westlichen Einfluss zurückzuführen.

Manche Musikwissenschaftler und Komponisten sehen diese Kombination westlicher Harmonie und chinesischer Melodik als eine neue spannende Kreation. Sie sehen diese als eine Lösung dafür, dass die traditionelle chinesische Musik eigentlich keine Harmonik hat. Beispielsweise sieht die chinesische Pianistin und Musikwissenschaftlerin Meng Bian diese Fusion als einen wertvollen und

wichtigen Meilenstein in der Entwicklung chinesischer Klaviermusik³⁰. Konträr ist Xiao-sheng Zhao der Meinung, dass diese Art der Verbindung von westlicher Harmonie mit chinesischer Melodik völlig unvereinbar und unpassend sei und vergleicht daher diese mit dem gleichzeitigen Tragen eines traditionell chinesischen Untergewandes und einer Krawatte³¹. Die Verwendung der Technik des Kontrapunktes in der chinesischen Klaviermusik ist jedoch kein umstrittenes Thema, da traditionelle chinesische Musik generell sehr linienförmig ist und daher mit dem Kontrapunkt besser vereinbar ist als mit der Harmonik³². Die Meinungen angesehener Musiker und Musikwissenschaftler sind natürlich auch ein direkter Einfluss auf die chinesische Klaviermusik.

Die westliche Formenlehre wurde in vielen chinesischen Klavierstücken vollständig in ihrer Art übernommen, am häufigsten in der Form A-B-A³³. Die chinesischen Komponisten haben westliche Formen wie beispielsweise Sonaten, Präludien, etc. übernommen. Die Art jedoch, wie diese benutzt wird, wurde verändert. Im Westen werden in der A-B-A-Form die Abschnitte durch das verwendete Material unterschieden. Die chinesischen Komponisten hingegen unterscheiden die drei Abschnitte beispielsweise folgendermaßen: keine klare Struktur - mit Struktur – keine klare Struktur.

Der Stil der chinesischen Klaviermusik könnte als größtenteils „romantisch“ bezeichnet werden, jedoch beinhaltet sie eine völlig andere Philosophie und Gefühlswelt³⁴ als die Romantik des Westens. Abgesehen davon, dass alle Menschen auf der Welt ein eigenes Empfinden für Schönheit haben, wird die eben beschriebene „romantische“ Musik in China allgemein als „schön“ akzeptiert. In der Regel ist diese als angenehm empfundene Musik tonal aufgebaut. Im Westen ist das Empfinden von Wohlklang einer Musik viel individueller ausgeprägt. Der Musikgeschmack einer Nation ist auch immer von

³⁰ Vgl. BIAN Meng: *Entstehung und Entwicklung der chinesischen Klaviermusikultur*, S.13.

³¹ Vgl. ZHAO Xiao-sheng: *The Tao of Piano Playing*, S.352.

³² Vgl. ebd., S.345.

³³ Vgl. ZHAO Xiao-sheng: *To music holy palace*, S.162.

³⁴ Vgl. ZHAO Xiao-sheng: *The Tao of Piano Playing*, S.354.

historischen, wirtschaftlichen, sozialen und gesellschaftspolitischen Einflussfaktoren, dem jeweiligen kulturellen Hintergrund und Erbe und der Art zu Denken abhängig und beeinflusst (siehe auch Kapitel 4.2.1).

Die Klassik und die Romantik sind in der Klaviermusik bei den Chinesen nicht nur die am meisten akzeptierten sondern auch die beliebtesten Stilrichtungen. Das ist auch der Grund, warum die Technik des Komponierens in diesen beiden Stilrichtungen in der chinesischen Klaviermusik am weitesten entwickelt ist. In der Klassik und insbesondere in der Romantik lassen sich Emotionen besonders gut herausarbeiten bzw. betonen. Das mag unter anderem eine Ursache gewesen sein, warum in der chinesischen Klaviermusik Romantik und Klassik so sehr beliebt sind.

Warum die Chinesen in der Musik – aber nicht nur dort, sondern praktisch auf allen Gebieten der Kunst – auf eine derart starke Betonung der Emotionen Wert legen, mag in der politischen und kulturhistorischen Geschichte Chinas begründet sein. Das chinesische Volk war im Laufe seiner Geschichte immer wieder politischen Unterdrückungen ausgesetzt. Auch die herrschende Philosophie und Moralvorstellungen, die die Menschen immer wieder zu einer asketischen und demütigen Lebensweise anhielten, legte den Chinesen eine Art emotionale Zwangsjacke an und verbot damit in gewisser Weise das Ausleben von Gefühlen, wie in den folgenden Kapiteln zu nicht-musikalischen Einflüssen dargelegt wird. In China scheint das menschliche Bedürfnis nach dramatischem Überschwang bzw. heftigen Gefühlsausbrüchen und besonders leidenschaftlichen oder tragischen Geschichten deutlich größer zu sein als in der westlichen Welt.

Dabei darf nicht vergessen werden, dass die einsetzende Globalisierung im 20. Jahrhundert den größten Einflussfaktor jeglicher Musikentwicklung darstellt. So ist die Globalisierung dafür verantwortlich, dass die Unterschiede in der Geschmackswahrnehmung dessen, was von einem chinesischen Publikum bzw. von einem westlichen Publikum als schön empfunden wird, heute kleiner denn je sind. Wenn der wirtschaftliche und soziale Aufstieg der chinesischen Bevölkerung, d.h. mit anderen Worten der soziale Wohlstand weiter ansteigt, ist anzunehmen, dass der allgemeine Geschmack des Ostens und der des Westens sich noch weiter annähern.

In der chinesischen Klaviermusik gibt es immer stehende Klangfiguren oder Techniken, die sich durch viele Stücke hindurchziehen. Im Folgenden sind ein paar Beispiele für einige typische chinesische Klavierstücke angegeben, in denen mehr oder weniger westliche Elemente verwendet werden.

A.) Westliche Harmonie und chinesische Melodie:

Die Abbildung 8 zeigt das Hauptthema aus dem zweiten Satz des Klavierkonzerts „Der Gelbe Fluss“. Die westliche Harmonie trägt die chinesische Melodie auf H-Dur. Die Akkorde haben deutliche Funktionen: Tonika, Dominante von Subdominante usw. Im Klaviersolo spielt die linke Hand eine zerlegte harmonische Begleitung.

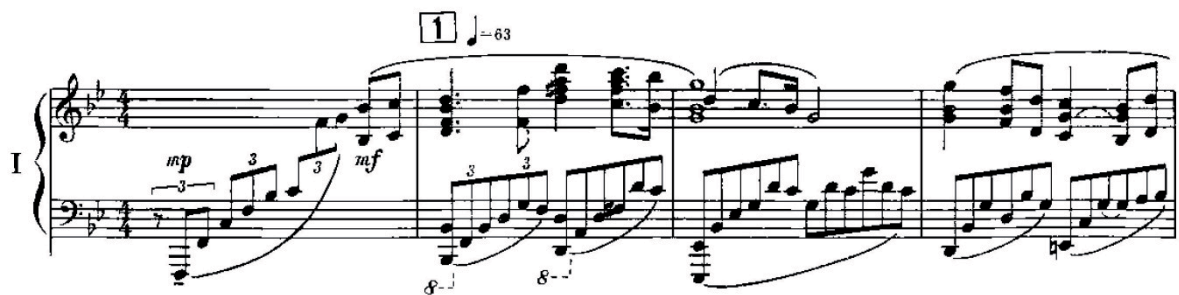


Abbildung 8 – Der Gelbe Fluss, 2.Satz

B.) Kontrapunkt mit chinesischer Melodie:

Hier ist das Stück „Meng Jiang Nü“ („Frau Meng Jiang“) von Hong-ze Chen aus seinem Album „40 polyphone Klavierstücke der chinesischen Volksmusik“ zu nennen. Dieses zweistimmige Lied spielt auf der rechten Hand ein Volkslied. Die linke Hand spielt eine zusätzliche Stimme. Angeführt ist ein kleines Notenbeispiel dieses Stückes in Abbildung 9.



Abbildung 9 - Frau Meng Jiang

C.) A-B-A Form als grobes Strukturkonzept:

„Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte“ von Lü-ting He (siehe Kapitel 3.2.2, Abbildung 5) ist ein Beispiel für dieses A-B-A' Strukturkonzept. In der chinesischen Klavierliteratur wird diese Struktur häufig verwendet. A' repräsentiert das Thema aus A mit zusätzlicher Verzierung der Melodie.

D.) Die Begleitung über einen großen Spielraum auf der Tastatur:

Als Notenbeispiel wird hier der erste Satz des Klavierkonzertes „*Der Gelbe Fluss*“ genauer betrachtet. Für tiefer gehende Analysen des Klavierkonzertes siehe Kapitel 4.1.4. So eine breite harmonische Begleitung, wie man sie in Abbildung 10 erkennen kann, findet man in chinesischen, melodischen Klavierstücken sehr häufig. Das ist ein Einfluss aus der westlichen Musikepoche der Romantik.

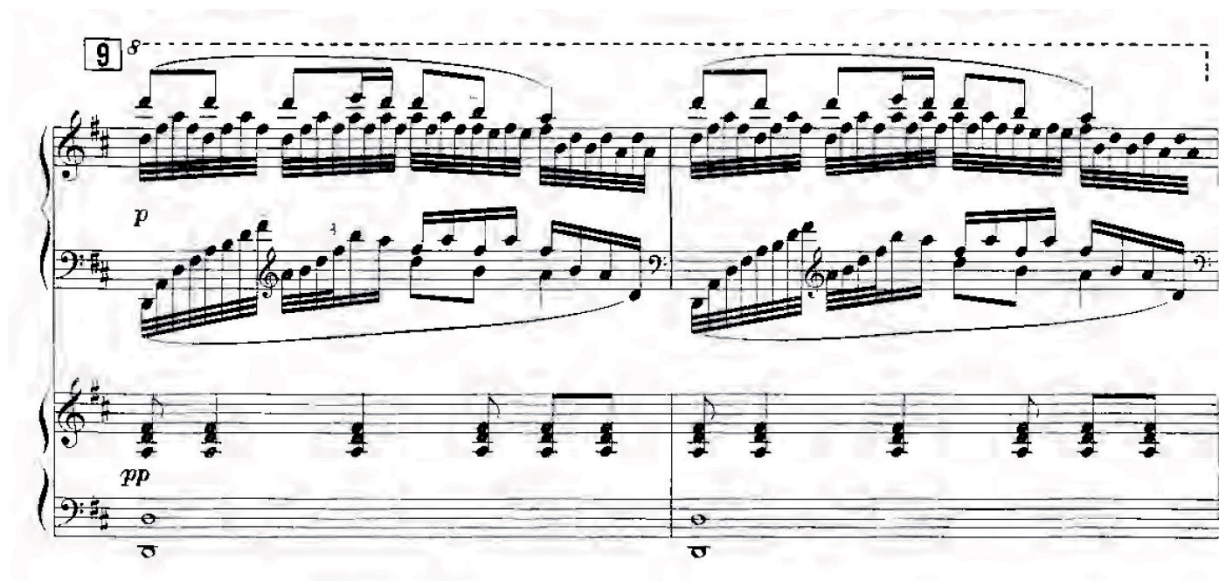


Abbildung 10 – *Der Gelbe Fluss*, 1. Satz

E.) Die westlichen Musikformen in China:

Die chinesische Klaviermusik ahmt auch die westlichen Musikformen nach wie z.B. Präludium, Sonaten, Variationen, etc. Es werden viele berühmte westliche Komponisten wie Bach, Chopin, Debussy oder Scriabin, die sehr bekannte Präludienzyklen in den 24 Tonarten geschrieben haben, imitiert. Der chinesische Komponist Sheng-jing Liao³⁵ hat 1999 einen solchen vom Westen inspirierten

³⁵ LIAO Sheng-jing wurde 1929 in der Provinz Guangdong in China geboren und hat eine Professur für Komposition inne. Er hat sehr viel Klaviermusik komponiert. Ebenso wie seine familiären Wurzeln - seine Großmutter und sein Vater waren amerikanische Portugiesen – ist

Zyklus komponiert. Dieser Zyklus würde wörtlich übersetzt „24 Präludien für das Klavier für den 24-teiligen Lunisolarzyklus“³⁶ heißen. Jedes dieser 24 Präludien hat vom Komponisten einen eigenen Titel erhalten und beschreibt einen Zeitpunkt oder ein Fest des Lunisolarzyklus. Am Schluss jedes Stücks hat er dieses mit lebendigen, fast visuellen Bildern beschrieben oder mit einem poetischen Ausdruck das jeweilige Fest oder Ereignis erklärt³⁷. Hier sind drei Notenbeispiele aus den genannten 24 Präludien von Sheng-jing Liao mit ihrer Erklärung. Für weitere Notenbeispiele siehe Anhang.

- Das Präludium „*Li Chun*“ bedeutet wörtlich übersetzt „Anfang des Frühlings“. Das Wort „Frühling“ im Chinesischen verbirgt eine positive Konnotation eines schönen Anfangs. Es steht auch für Hoffnung und Lebendigkeit. Die Stimmung des Aufbruchs und der Lebendigkeit wird von der Wahl der Tonart unterstützt, und zwar C-Dur. Die visuellen Bilder, die der Komponist am Ende dieses Präludiums malt, sind folgende: Das Volk verbringt tanzend und lachend Zeit miteinander, die jungen Männer sind übermütig und ahmen alte Frauen nach; sie versuchen andere Menschen zum Fröhlich-Sein anzuregen³⁸.

seine Kompositionstechnik eine Mischung aus chinesischen und westlichen Elementen. Vgl. Online: <http://www.lunwentianxia.com/product.sf.3887674.1/> [30.01.2013].

³⁶ Der traditionelle ostasiatische Lunisolarkalender ist in 24 sog. Punkte oder Solarzeiträume unterteilt. Jeder dieser 24 Punkte zeigt ein astronomisches Ereignis an oder bezeichnet ein Naturereignis. Alle chinesischen Feste während eines Jahres sind durch die 24 Punkte des Lunisolarkalenders festgelegt. So entspricht z.B. das chinesische Neujahrsfest Chun-jie, was wörtlich übersetzt „Frühlingsfest“ heißt, einem dieser 24 Punkte ungefähr im Februar.

³⁷ Vgl. LIAO Sheng-jing: *24 Präludien für Klavier*, S.1-114.

³⁸ Vgl.ebd, S.3.

立春 • 新春佳节



Abbildung 11 – Li Chun

- Das Präludium „Qing Ming“ ist ein weiteres für die Analyse interessantes Beispiel. „Qing“ und „Ming“ zusammen bedeuten klar, hell und sauber. In dieser Zeit denken Chinesen besonders an ihre Verstorbenen. Darüber schreibt auch der Komponist am Ende dieses Klavierstücks. Er beschreibt das Bild der Menschen, wie sie vor den Gräbern stehen und von Trauer und Liebe sprechen.

14

清明 • 墓前追远

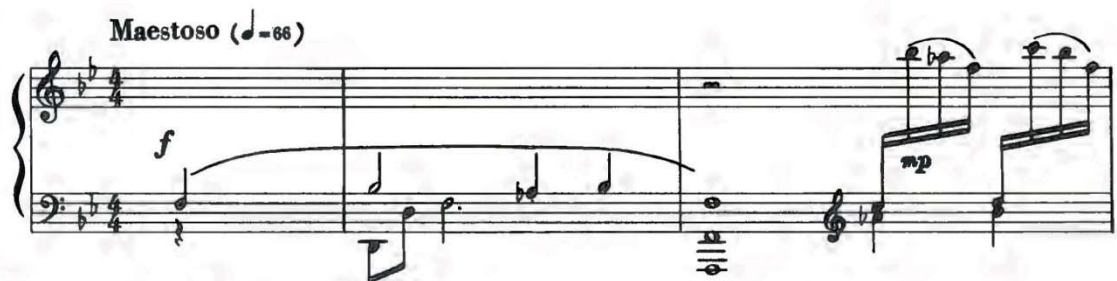


Abbildung 12 - Qing ming

- „Da Shu“, auf Deutsch „Große Hitze“, ist ein weiteres Stück aus diesen 24 Präludien. Der Komponist beschreibt die Szene so: Die heißesten Tage im

Sommer sind für die Menschen unerträglich. Die Kinder auf dem Lande treffen sich am Fluss, um dort im Wasser zu spielen und herumzutollen. Der Lärm, den sie dabei machen, ist noch von Weitem zu hören.³⁹

Um die Stimmung des brütend heißen Sommertags musikalisch auszudrücken, greift der Komponist auf die Artikulation des Staccatos zurück. Das soll auch das Spritzen des Wassers nachahmen, in dem die Kinder herumtollen. Auch die Tempoangabe **presto vivo** und die Dynamikbezeichnungen **sforzato piano** und **sforzato** drücken die grundsätzlich ausgelassene Stimmung der Kinder aus.

43



Abbildung 13 - Große Hitze

Einflüsse der Musik und der Musikkultur der Nachbarstaaten

Einflüsse aus Japan

Einer der wichtigsten Nachbarstaaten Chinas ist Japan, welches China schon über seine gesamte Geschichte bis heute wirtschaftlich, politisch, sozial und in kulturellen Bereichen wie unter anderem der Esskultur und der Ästhetik beeinflusst hat. Ab dem 20. Jahrhundert werden diese Einflussfaktoren in China besonders deutlich, darunter auch Einflüsse auf die Musik. Dies gilt natürlich auch für die chinesische Klaviermusik. Im 19. Jahrhundert waren Japan und

³⁹ Vgl. LIAO Sheng-jing: 24 Präludien für Klavier, S.43.

China wirtschaftlich sehr geschwächt. Doch Anfang des 20. Jahrhunderts bemerkte China, dass Japan wirtschaftlich, kulturell und in vielen anderen Hinsichten einen Aufschwung erlebte, indem Japan vom Westen lernte. Somit wollte China rasch herausfinden, wie und was Japan vom Westen lernt, und organisierte einen regen Austausch. Näheres dazu in Kapitel 4.2.2.

Die Musik Chinas und die Musik Japans haben gemeinsame Wurzeln und beeinflussten sich nicht nur in ihrer Entwicklung. Japans Kultur entstand dadurch, dass hauptsächlich kulturelle Elemente aus China übernommen und weiterentwickelt wurden. China wiederum übernahm gewissermaßen im 20. Jahrhundert diese weiterentwickelten Elemente wieder zurück in die eigene Kultur. Beispielsweise stammt die heutige in Japan praktizierte traditionelle Musik und auch viele der japanischen traditionellen Trachten aus der Tang-Dynastie Chinas, die um 800 n.Chr. herrschte. Während im letzten Jahrhundert diese und auch andere kulturelle Bereiche in China von den eigenen Landsleuten nicht besonders geschätzt, teilweise sogar zerstört wurden oder anderes verloren ging, haben die Japaner die „alte chinesische“ Musik und Kultur beibehalten und weiterentwickelt. Vieles der chinesischen Musik in China wurde daher durch Japan neu entdeckt⁴⁰, beispielsweise das Tang Daqu⁴¹.

Der chinesische Komponist Wen-ye Jiang⁴² (1910-1983) ist ein typischer Komponist, der viele Klavierstücke geschrieben hat, die viele dieser ursprünglich chinesischen, aber in Japan aufbewahrten und weiterentwickelten, musikalischen

⁴⁰ Vgl. XIA Ye: *Kompendium der historischen, chinesischen Musikgeschichte*, S.102.

⁴¹ Tang Daqu: Tang Daqu steht für die großen Sui- und Tang-Musikwerke, die auch Yanyue genannt werden, welche eine umfassende instrumentelle Musik mit Gesang und Tanz sind. Die enthaltene Tanzmusik weist eine mehrstufige Musikstruktur auf. Sie nahm eine zentrale Bedeutung im Palastleben der Sui- und Tang-Dynastie Chinas in den Jahren 581-618 ein. Zu dieser Zeit absorbierte das damalige China unterschiedliche Tonarten und Musikformen aus fremden Ländern und entwickelte diese weiter. Vgl. XIA Ye: *Kompendium der historischen, chinesischen Musikgeschichte*, S.102.

⁴² JIANG Wenig-ye wurde in Taiwan geboren und hat in Japan Elektronik, Maschinenbau, Dirigieren und Gesang studiert. Seine Familie stammt ursprünglich aus der Provinz Fujian in China. Vgl. WANG Yu-he: *Chinesische Musikgeschichte der Neuzeit*, S.265.

Elemente beinhalten. Seine Klaviermusik verbindet daher die japanische und die chinesische Kultur, wobei auch wegen seiner taiwanesischen Herkunft viele Einflüsse aus Taiwan auf seine Musik wirkten, und zwar auch ethnische Elemente der taiwanesischen Ethnie der Gaoshan⁴³. Doch aus politischen Gründen hat Wen-ye Jiang keine besondere Anerkennung in der Volksrepublik China erlangen können.

Im 20. Jahrhundert wollte China einerseits vom Ausland lernen, andererseits entwickelte sich ein starker Nationalismus. Besonders in der Zeit der Kulturrevolution (1966-1976) waren die traditionelle Musik sowie auch die japanische und westliche Musik von den Machthabern nicht gerne gesehen. Schon allein das Erwähnen des Namens Wen-ye Jiang in dieser Zeit konnte sofort zu einem Gefängnisurteil führen. Deshalb sind leider auch sehr viele seiner Werke verloren gegangen⁴⁴.

Die traditionelle japanische Musik besteht so wie die chinesische Musik auch aus pentatonischen Tonleitern, jedoch gibt es einen zentralen Unterschied. In der japanischen Musik gibt es zusätzlich noch zwei Halbtonintervalle.

⁴³ Vgl. WANG Yu-he: *Chinesische Musikgeschichte der Neuzeit*, S.268.

⁴⁴ Vgl. ebd., S.266.

Das folgende Stück „*Sea of Japan*“ (Abbildung 14) stammt aus dem Album „*Mice celebrating the New Year*“ von Lei Liang und ist ein chinesisches Klavierstück, das in japanischem Musikstil komponiert wurde.



Abbildung 14 – *Sea of Japan*

Einflüsse aus dem koreanischen Raum

Aus politischer Sicht muss man zwischen nordkoreanischem und südkoreanischem Gebiet und der Kultur der ethnischen koreanischen Gruppe in China unterscheiden. Die Betrachtungsebene hier liegt jedoch auf der kulturellen ethnischen Ebene, bei der die drei genannten Gruppen die gleichen kulturellen Wurzeln teilen. Im Großen und Ganzen sind die Sprache, die traditionelle Kleidung, die Speisen, Bräuche und Sitten immer noch dieselben. Dabei ist trotzdem zu bemerken, dass die politische Trennung dieser ethnischen Gruppe durch den Kalten Krieg auch zu kulturellen Unterschieden geführt hat. Das Aufwachsen in unterschiedlicher Umwelt hat zu unterschiedlichen Ansichten, Dialekten und alltäglichen Lebensgewohnheiten beigetragen.

Den Einfluss der koreanischen Kultur auf die chinesische Klaviermusik wird in dieser Arbeit zu den Einflüssen der Nachbarländer eingeordnet, obwohl innerhalb der Grenzen Chinas auch eine koreanische Minderheit mit eigener Kultur existiert.

Die Musik der ethnischen Gruppe von Koreanern in China wird hier trotzdem inkludiert.

Ein Beispiel zur koreanisch-chinesischen Klaviermusik ist das Klavierstück „*Chang Duan Diao*“ (siehe Abbildung 15)⁴⁵ von dem chinesischen Komponisten Quan Ji-hao mit Abstammung aus der chinesischen koreanischen Ethnie, welche eine Kombination von rhythmischen Elementen koreanischer Tanzmusik und zeitgenössischer abstrakter Musik ist. Diese Zusammensetzung kreiert eine besonders aktive und belebte Atmosphäre.

Die chinesische und koreanische Musik haben zwar auch gewisse Ähnlichkeiten, jedoch aber auch deutliche Unterschiede. Eine der auffälligsten Ähnlichkeiten ist die pentatonische Basis sowie auch die häufige Nutzung gleicher Instrumente. Auch der emotionale Eindruck und die Wahrnehmung, die der Zuhörer bei chinesischer und koreanischer Musik empfindet, sind recht ähnlich. Das rührt daher, dass beide Kulturen ein ähnliches kulturelles Erbe haben. Einen der wesentlichen Unterschiede findet man bei den Elementen, die durch die koreanische Sprache beeinflusst wurden. Ein weiterer Unterschied entstand durch den Einfluss des koreanischen Volkstanzes auf die Musik. In der traditionellen chinesischen Musik ist ein Metrum oder das Gefühl von Takten manchmal nicht üblich. In der Regel kommen Takt und Metrum nur als geradzahlige Taktteilungen zum Einsatz, jedoch keine Dreier-Takte. Doch in der koreanischen Musik existiert eine Art Metrum, wobei die Betonung in einem Satz sehr unterschiedlich ist zu der westlichen. Der Rhythmus der traditionellen koreanischen Musik weist bei der Länge der Rhythmen und bei den Akzenten zentrale Unterschiede zu westlichen Rhythmen auf. Wenn man für die Aufzeichnung die westliche Notation verwendet, sieht man, dass die koreanische Musik im Sechs-Achtel-Takt komponiert wurde, der sich in zwei Einheiten aufteilt: Ein Akzent wird im ersten Teil auf den ersten Schlag und ein Akzent im zweiten Teil auf den letzten Schlag gesetzt.

⁴⁵ Die Übersetzung des Titels lautet in etwa „*Eine lange und kurze Zusammenfassung*“.

Die Klaviersuite „*Chang Duan Diao*“, siehe Abbildung 15, komponierte Ji-hao Quan 1985. Dieses Werk hat insgesamt drei Sätze: Allegretto – Lento – Allegro.



Abbildung 15 - *Chang Duan Diao*

Einflüsse aus der Sowjetunion

Der Einfluss der Sowjetunion auf die chinesische Musik ist unmöglich aus dieser wegzudenken, denn alle musiktheoretischen, musikwissenschaftlichen und musikphilosophischen Lehrmaterialien ⁴⁶, die bis ungefähr 1990 in China verwendet wurden, stammen größtenteils aus der kommunistischen Sowjetunion. Erst danach importierte man aktiv Lehrmaterialien aus anderen Ländern. Beispielsweise wurde auch die erste Arbeit über die chinesische Klaviermusik,

⁴⁶ Seit der Gründung der Republik China bis heute wird an chinesischen Musikuniversitäten und Konservatorien das Buch von Si-Bo-Suo-Bin als Standardlehrbuch zur Harmonielehre verwendet. Si-Bo-Suo-Bin ist der chinesische Name für Igor Vladimirovich Sposobin (1900-1954), einem sehr berühmten Experten für Musiktheorie und Musikpädagogik in der ehemaligen Sowjetunion. Vgl. Online: <http://www.baike.com/wiki/%E6%96%AF%E6%B3%A2%E7%B4%A2%E5%AE%BE> [30.01.2013].

die aus musikwissenschaftlicher Sicht beschrieben wird, von der chinesischen Pianistin Meng Bian auf Russisch geschrieben, da sie ihre Dissertation in St. Petersburg ablegte. Basierend auf dem Erfolg der kommunistischen Bewegung durch die Nutzung der Musik als Propagandainstrument in Russland, aber auch in anderen kommunistischen Ländern, hat China die Idee der Musikpropaganda übernommen. Somit haben viele chinesische Stücke nicht nur direkt die Melodien oder andere musische Elemente von russischen Liedern übernommen, sondern auch die ästhetische Denkweise und Philosophie der russischen Musik.

Insgesamt gibt es unterschiedliche Bereiche in der chinesischen Klaviermusik, die von der kommunistischen Ästhetik besonders deutlich beeinflusst wurden. Dieser Einfluss der Sowjetunion lässt sich an zwei Dimensionen erkennen: Die erste Dimension ist die äußere Form der Musik, die zweite ist die inhaltliche oder innere Form. Zwischen äußerer und innerer Form besteht ein Zusammenhang. Die äußere Form ist das Gerüst, auf dem die innere Form aufbaut.

A.) Äußere Form:

Mit äußerer Form russisch beeinflusster Musik ist die strenge und disziplinierte Musikpädagogik und damit einhergehend auch die ästhetische Denkweise, die Kompositionstechniken und die Aufführungsweise gemeint. Die Spieltechnik sollte möglichst schwer und kompliziert sein. Die vom sowjetischen Einfluss geprägte Form der chinesischen Klaviermusik zeigt sich häufig auch darin, dass Spieltechnik und formaler Aufbau virtuos sind und beim Spielen dem sportlichen Wettstreit einer Olympiade in nichts nachstehen.

Es wird gerne auf die emotionale Übertreibung in der Musik zurückgegriffen. Es werden typische, komplizierte Spieltechniken verwendet. Der Pianist muss hochgradig schwierige Handgriffe oft über eine Oktave hinaus ausüben, um eine maximale Klangfülle zu erreichen und auf der Klaviertastatur im großen Spielraum bzw. zwischen ganz links und ganz rechts hin und her springen.

Eine weitere typische Erscheinung in der chinesischen Klaviermusik, die von der Sowjetunion beeinflusst ist, ist, dass die Notenblätter den Eindruck vermitteln,

fast schwarz zu sein, weil sie übersät sind mit kleinen Noten, die mit vollem Griff beider Hände zu spielen sind.

Ein Beispiel dafür, dass die Technik den Inhalt trägt, ist das Klavierkonzert „Der Gelbe Fluss“. Der virtuose Teil des 4. Satz veranschaulicht dies ganz besonders, siehe Abbildung 16.



Abbildung 16 – Der Gelbe Fluss, 4. Satz

B.) Inhaltliche Form:

Musik, die der Sowjetunion als Propaganda diene, war besonders beliebt. Sie musste laut und mächtig die vermeintlichen Ziele der Masse anpreisen und das Volk für die Vorhaben des Regimes motivieren und begeistern. Die Motive sind geprägt von Monstrosität bzw. neigen gerne zur Ausschweifung und Übertreibung.

Die Auswahl der Themen richtet sich nach den Vorgaben des Regimes. Das Individuum und damit die persönlichen Gefühle müssen dem Gemeinwohl der

Massen und des Volkes weichen und haben keinen Platz mehr in der Musik. Die propagandistische Musik bedient sich hier gerne dem Werkzeug der Übertreibung, um ihre heroischen Ziele zu erreichen. Während die Gegenwart und die heroische Zukunft gepriesen werden, sind Vergangenheit und frühere historische Zeiten uninteressant und werden manchmal sogar absichtlich schlechter dargestellt. Man kann die Themen ungefähr in folgende drei Kategorien einteilen:

- 1.) Huldigung des Kommunismus:

Bis in die 1990er Jahre musste der Inhalt der Musik größtenteils immer dem Zweck des Kommunismus dienen. Das grundsätzliche Ziel war auch, die Menschen durch die Musik zu erziehen bzw. zu belehren. Selten wurden negative Gefühle ausgedrückt. War dies doch der Fall, wurde das System des Kapitalismus, der Föderalismus, der Konfuzianismus oder einfach alle anderen nicht-kommunistischen Denkweisen kritisiert und schlecht gemacht. Positive Gefühle durfte es nur zur Lobpreisung des kommunistischen Systems geben. Es gibt auch nur sehr wenige Musikstücke, die das Individuum⁴⁷ zum Thema haben, wobei dieses aber auch nur eine nebensächliche Rolle einnimmt⁴⁸. Im Folgenden wird ein typisches Beispiel dafür analysiert: Li-san Wang komponierte das Klavierstück „*Lan Hua-hua*“ in der Form einer Variation. In diesem Stück geht es um eine Frau namens Orchidee, die gezwungen wird, einen reichen, aber alten, hässlichen und bösen Mann zu heiraten. Dieser Mann steht für alles Verderbliche und nicht Kommunistische – für die Bourgeoisie. Dies veranlasst die Frau dazu, dieses Böse zu bekämpfen und sie wird als Heldin des Kommunismus dargestellt⁴⁹.

⁴⁷ Diese Vernachlässigung des Individuums zeigte sich seit dem Einzug des Kommunismus in China auch in zahlreichen „Gruppenarbeiten“ bei Forschungen, Musikstücken und Büchern. Manchmal geht dieser Gemeinschaftsgedanke sogar soweit, dass nicht einmal mehr die Namen der einzelnen Verfasser angeführt werden. So sind auch für diese Diplomarbeit Bücher verwendet worden, bei denen aus genannten Gründen kein konkreter Autor angegeben werden kann.

⁴⁸ Vgl. JU Qihong: *Musikgeschichte der Volksrepublik China 1949-2008*, S.120.

⁴⁹ Vgl. WANG Anguo: *Forschung der modernen Harmonie und chinesische Musikwerke*, S.237-241.

蓝 花 花



Abbildung 17 – Lan Hua-hua

- 2.) Betonung der Einheitlichkeit einer Nation:
China weist in einem Punkt eine besonders große Ähnlichkeit mit der Sowjetunion auf. Beide Nationen sind Vielvölkerstaaten und bestehen aus einer Vielzahl von Gruppen ethnischer Minderheiten. Waren das in der Sowjetunion ethnische Gruppen aus Weißrussland, Georgien oder Aserbeidschan etc., so heißen die chinesischen Minderheiten Uyguren, Mongolen, Koreaner, Miao, Tibeter, usw. In der sowjetischen Variante der kommunistischen Musik werden diese Minderheiten gerne verherrlicht. Dies hat sich das kommunistische Regime Chinas zum Vorbild genommen und übernimmt ihrerseits auch in ihrer Musik die Verherrlichung der Minderheiten als erzieherisches Programm für das Regime. Diese Verherrlichung hatte einerseits eine Schlichtung zwischen den ethnischen Minderheiten untereinander und gegenüber dem Regime zum Ziel. Andererseits sollte sie die Nation als einheitliche Vereinigung unterschiedlicher Ethnien nach außen hin präsentieren. Es sollte somit der Gedanke an eine große Einheit trotz kultureller Unterschiede durch diese Art von Musik gestärkt werden.
Die politische Motivation eine Art Respekt für die Minderheiten und das Gefühl der Zusammengehörigkeit durch Musik zu erwecken gab es folglich in der Sowjetunion und in China.

Als Beispiel dafür wird hier die Komposition „*Zeichnungen aus Tibet*“ von Bing-yuan Cui angeführt, siehe Abbildung 18. Der Klang malt eine Szene der tibetischen Landschaft und eines tibetischen Tempels aus. Das Klavier imitiert mit sehr tiefen Oktaven das tibetische Horn.



Abbildung 18 - *Zeichnungen aus Tibet*

- 3.) Verherrlichung der schönen Natur:

Die Klaviermusik in China, wie auch in vielen anderen Ländern, handelte auch oft von Themen der Natur, persönliche Erlebnisse wurden darin verarbeitet. Seit dem Einfluss des Kommunismus aus der Sowjetunion wurde diese auf Natur bezogene Klaviermusik auch stark für politische Propaganda verwendet.

Auch hier möchte die Regierung erzieherisch tätig sein. So werden Stücke mit politisch günstiger Thematik, wie Landschaften, vom Staat eher gefördert und aufgeführt. Es liegt aber auch an der generellen menschlichen Ästhetik und dem Interesse an unbekannter Natur und Landschaften aus fernen exotischen Gegenden. China ist auf Grund seiner Größe teilweise für die eigenen Bewohner fremd. Die Landschaften wirken faszinierend und geheimnisvoll und bilden daher praktischen Stoff für Kompositionen. Das emotionale Bedürfnis, die Natur künstlerisch zu beschreiben und die eigenen Gefühle damit zu symbolisieren, gab es in China schon lange Zeit vor der Einführung des Kommunismus. Diese

Ausdrucksweise ist ein übernationales, menschliches Bedürfnis in allen Kulturbereichen sowie vergleichsweise auch in der Literatur, Malerei, usw. Erst seit es in China ein Nationalbewusstsein gibt, wird die Beschreibung der Natur für politische Zwecke verwendet. Das führt auch dazu, dass sich meist nur positive Beschreibungen der Natur in musikalischen Kompositionen wiederfinden.

Ein typisches Beispiel dafür ist das Stück „*Ban na feng qing*“ von Liang Xia⁵⁰. Ein weiteres Beispiel ist das Stück „*Fünf Volkslieder aus Yunnan*“ von Zhi-hong Guo, siehe Abbildung 19.



Abbildung 19 – *Fünf Volkslieder aus Yunnan*

In diesem Klavierstück sollen die parallel laufenden Quartan und einige Quinten eines der wenigen harmonischen Bambusblasinstrumente, das *Sheng*, das typisch für einige ethnische Gruppen in Yunnan ist, imitieren. Das Instrument ist dabei so gebaut, dass es Doppeltöne im Intervall von Quartan und Quinten spielen kann.

4.1.2 Einflüsse chinesischer Musik und Musikkultur

Als chinesische Musik und Musikkultur gelten hier nicht nur die ethnische Hauptgruppe der Han, die 90% der chinesischen Bevölkerung ausmacht, sondern auch alle anderen ethnischen Gruppen, von denen manche im alten China noch nicht zum Land China gehörten.

⁵⁰ Vgl. REN Yin-tong & CHAO Zhi-jue: *Klaviersammlungsband 4*, S.58.

Einflüsse der traditionellen chinesischen Vokalmusik

Hier werde ich auf drei Aspekte der traditionellen chinesischen Volksmusik, nämlich Melodie, Rhythmik und Struktur eingehen. Die Melodie spielt grundsätzlich eine sehr wichtige Rolle in der chinesischen Musik. In der chinesischen Klaviermusik ist dies ebenso der Fall. Die Melodie der chinesischen Klaviermusik steht in besonders enger Beziehung mit der Vokalmusik. Bei der chinesischen Klaviermusik ist es üblich, die Melodien und das Material beziehungsweise die Elemente der Vokalmusik direkt zu übernehmen.

Die Gattung „chinesische Vokalmusik“ ist sehr breit und vielfältig. Sie kann in drei übergeordnete Gruppen eingeteilt werden: das Volkslied, der Sprechgesang und die Volksoper⁵¹. Besonders hervorzuheben sind der Einfluss des Volksliedes und der Volksoper auf die chinesische Klaviermusik.

Das Volkslied ist für lange Zeit nur mündlich - fast zur Gänze ohne Noten - verbreitet und an die nächste Generation weitergegeben worden. Daher verändert sich der Charakter häufig mit der Zeit. Dieser ist abhängig von den unterschiedlichen Dialekten, der ästhetischen Darstellung, den Bräuchen einer Region oder sogar vom Klima und der Geografie. Dasselbe Volkslied kann somit in verschiedenen Gegenden gesungen werden, aber jeweils eine andere Ausführung haben. Ein großer Teil der chinesischen Klaviermusik betrifft die Bearbeitung und das Arrangement dieser Volkslieder. Da die traditionellen chinesischen Volkslieder in der Regel einstimmig sind, versucht die Komposition für das Klavier, diese in die Mehrstimmigkeit zu übertragen. Analytisch betrachtet bedient sich die vom Volksgut beeinflusste Klaviermusik der Technik der Polyphonie bzw. der Melodie eine zusätzliche Harmonie zu geben⁵².

⁵¹ Sprechgesang und Volksoper: Diese beiden Musikgattungen haben in China eine sehr lange Tradition, die bis in die Zeit der streitenden Reiche (770-221 vor Chr.) zurückgeht. Im Lauf der Zeit haben sie sich immer weiter entwickelt und verändert. Da bei diesen Musikgattungen die Sprache und die Musik sehr eng miteinander verbunden sind (fast wie im „Rap“) gibt es fast in jedem Gebiet je nach Dialekt eigene Formen davon. Die berühmteste Volksoper ist die „Pekingoper“. Vgl. Chinesisches Musikforschungsinstitut: *Lexikon für chinesische Musik*, S.420.

⁵² Vgl. ZHAO Xiao-sheng: *The Tao of Piano Playing*, S.354.

Während die Volkslieder meist nur kurz und einfach sind, bemühen sich die Klavierstücke um mehr Virtuosität. So wird die jeweilige Melodie, d.h. immer die Hauptmelodie, im dazugehörigen Klavierstück gerne wiederholt, die Melodieeinheiten aneinander gereiht oder das Hauptthema in einer anderen Tonhöhe noch einmal variiert. Bei solchen Wiederholungen oder Variationen wird darauf Wert gelegt, dass das Thema nie identisch wiedergegeben wird, sondern dass der Klang variiert und dasselbe Thema immer wieder neu ausgeschmückt und verziert wird.

Auf diese Art bearbeitetes Volksgut wird dadurch immer wieder neu belebt und bekommt immer wieder neue Farbschattierungen. Diese Methode wird bei der Klavierkomposition gerne angewendet, wenn eine Volksmelodie für das Klavier adaptiert werden soll. Von dieser Art von Kompositionen existieren sehr viele Werke. Als Beispielwerke werden hier die Stücke „*Volksliedthema und Variationen aus Shan Bei*“ (Abbildung 20) von Guang-ren Zhou und erneut auf „*Lan Hua-hua*“ von Li-san Wang verwiesen (Abbildung 17).

陕北民歌主题变奏曲

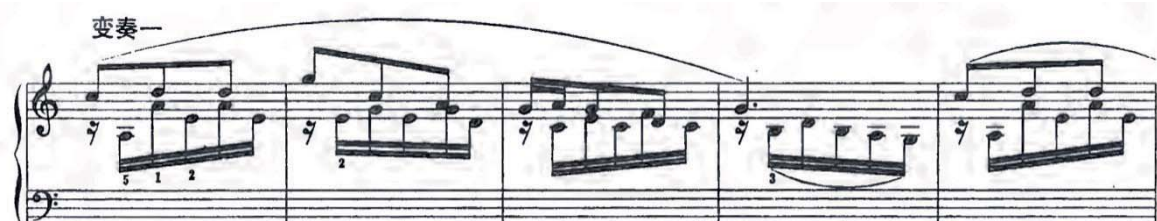
周广仁 (1976)

主题 Moderato



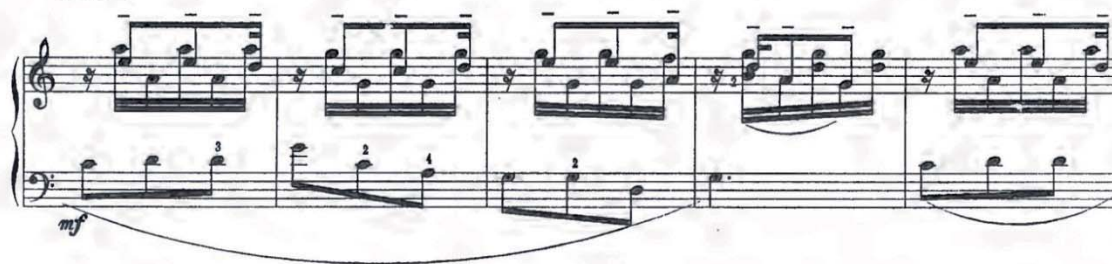
Thema

变奏一



Variation 1

变奏二



Variation 2

变奏三

Più mosso



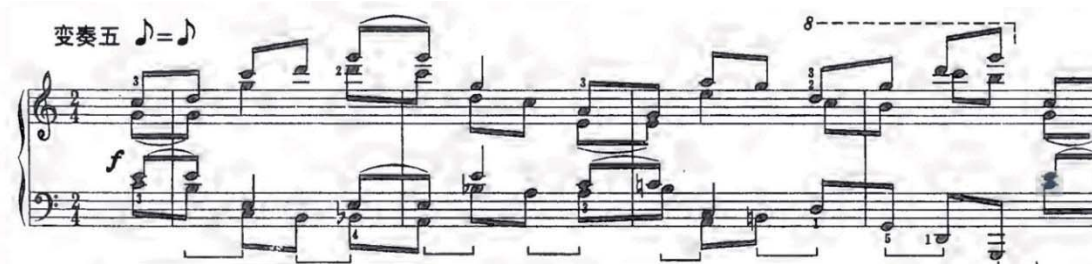
Variation 3

变奏四



Variation 4

变奏五

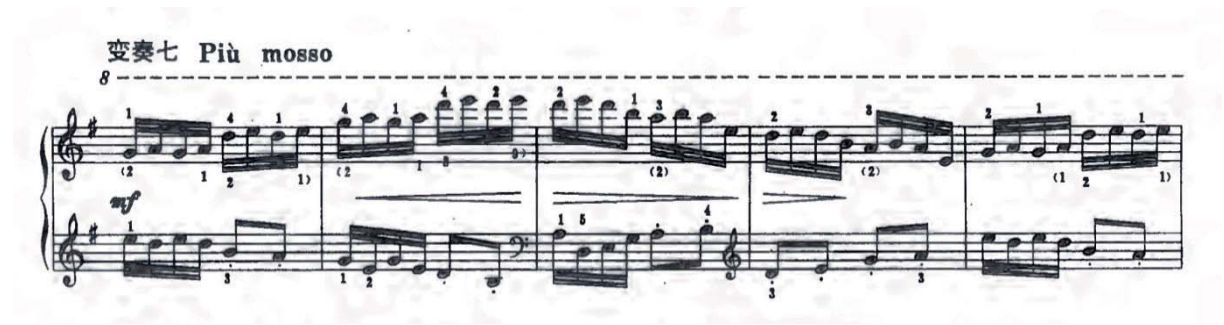


Variation 5

变奏六 Meno mosso



Variation 6



Variation 7



Variation 8

Abbildung 20 - Volksliedthema und Variationen aus Shan Bei

Ein weiteres Notenbeispiel, dass die Unterschiedlichkeit der Dialekte als Einflussfaktoren auf der Musik zeigt, ist das Stück „*Sanshi Li Pu*“, siehe Abbildung 21. Der Charakter dieser Melodielinien hat eine sehr enge Beziehung zur Sprache.



Abbildung 21 – *Sanshi Li Pu*

Dieses Stück bildete die Grundlage für das Stück „*Volksliedthema und Variationen aus Shan Bei*“ von Guang-ren Zhou.

Ein allgemeiner Unterschied zwischen westlicher und chinesischer Musik besteht darin, dass die chinesische Klaviermusik sich weniger an ein Metrum hält. Sie ist meist sehr frei von einem strikten Metrum. Ein weiterer zentraler Unterschied liegt darin, dass die westliche Formenlehre viel strikter ausgeprägt ist als die chinesische. So lassen sich z.B. chinesische Klavierstücke nicht immer in eine fertig entwickelte Form (des akademischen Westens) pressen.

Diese beiden zentralen Unterschiede bedeuten eine große Herausforderung bei der Genauigkeit in der Notation von chinesischen Klavierkompositionen. In manchen Fällen der chinesischen Klaviermusik sind die Artikulation und die Betonungen nicht ident mit der Setzung von Taktstrichen. Die Setzung der Taktstriche ist oft rein aus Gründen der Übersichtlichkeit in der Notation entstanden und hat meist keine mechanischen Zwecke zu erfüllen, wie Taktstriche es in der klassischen westlichen Musik tun⁵³. Dies zeigt, dass die chinesische Musik die westliche Notation für sich verwendet hat, um die Musik besser zu notieren, aber ihr nicht immer formal entspricht. In manchen Fällen, besonders bei der Notierung von Artikulationen bzw. Betonungen macht sich bemerkbar, dass die westliche Notierungsweise für gewisse chinesische Musikelemente nicht geeignet ist. Die meisten chinesischen Musikstücke können in geradzahligen Takten, hauptsächlich in Zweier- oder Vierer-Takten, notiert werden. Nur ganz selten werden Dreier-Takte verwendet. Es gibt ein bekanntes Instrumentalstück, das in Dreier-Takten geschrieben ist, welches sich „*Der verrückte Alkoholiker*“ nennt⁵⁴. Allein der Name dieses Stückes deutet schon darauf hin, dass es sich hier um einen absoluten Ausnahmefall handelt, nur wenn man betrunken und verrückt ist, kann es zu den behandelten Sachverhalten kommen.

Manche Klavierstücke haben eine bunte Mischung von Taktarten geradzahliger und ungeradzahliger Takte, wie es in vielen westlichen moderneren Musikstücken üblich ist, beispielsweise die expressionistische Musik von Debussy oder die Musik von Scriabin, siehe z.B. dessen Opus 11, Nr. 21 „24 Präludien“, das im Hauptthema allein schon einen Drei-Viertel-, Fünf-Viertel- und Sechs-Viertel-Takt beinhaltet. Im Vergleich zu ähnlicher Musik mit solcher Art von Rhythmus in der chinesischen Klaviermusik ist diese Notation sehr strikt, wobei

⁵³ Vgl. ZHAO Xiao-sheng: *To music holy palace*, S.112f.

⁵⁴ „Der verrückte Alkoholiker“ ist für das Instrument Gu Qin – ein altes chinesisches Zupfinstrument – komponiert. Der berühmte Komponist RUAN Ji dieses Stückes war auch Instrumentalist und Schriftsteller und ein Gegner der Politik seiner Zeit (220-280 nach Chr.). Da er seine politische Meinung nicht direkt äußern konnte, nutzte er die Musik und die von ihm geschaffene Figur des verrückten Alkoholikers als Werkzeug für seine Kritik an der herrschenden Politik. Vgl. YANG Yin-liu: *Historische, chinesische Musikgeschichte*, S.173.

die chinesischen Klaviernoten viel freier und ungenauer geschrieben sind. In vielen Stücken der chinesischen Klaviermusik ist zeilenweise der Rhythmus dem Pianisten frei überlassen. Beispielsweise das Stück „*Flöte und Trommeln bei Sonnenuntergang*“, siehe Abbildung 22. Zur Notation der Taktart wird hier ein

spezielles Symbol 

verwendet, dass für rhythmische Improvisationsfreiheit steht, wobei jedoch der notierte Rahmen nicht überschritten werden soll.

夕 阳 箫 鼓

古 曲
黎英海改编

1 Tempo a piacere



Abbildung 22 – *Flöte und Trommeln bei Sonnenuntergang*

Dieser Ausschnitt aus „*Flöte und Trommeln bei Sonnenuntergang*“ ist ein typisches Beispiel für die Notation von freien chinesischen Metren und Rhythmen.

Ein wichtiges und spezielles Literaturwerk, das zur Interpretation von chinesischer Klaviermusik beigetragen hat, ist das Buch „*The Tao of Piano*

Playing“ von Xiao-sheng Zhao. Im Kapitel „Die sprachliche Umwelt der chinesischen Klaviermusik“ dieses Buches wird beschrieben, wie man chinesische Klaviermusik hinsichtlich Artikulation und Phrasierung richtig interpretiert. Damit wurden wichtige Informationen und Hinweise für die Interpretation von Stücken gegeben. Des weiteren gibt dieses Kapitel Anregungen für vielfältige neue Interpretationsmöglichkeiten⁵⁵.

Eine weitere wichtige und besondere Literatur zur Kompositionstechnik ist das Buch „Die chinesische ethnische Art der Harmonie“ von Tong Sang, das ein Verständnis für das Komponieren chinesischer Musik vermittelt. In Abbildung 23 ist zu sehen, wie er die westliche Harmonie derart verändert, dass der Effekt eines chinesischen Klanges erzielt wird.



Abbildung 23 - Die chinesische ethnische Art der Harmonie

Westliche Musikstücke haben strukturell oft ähnliche oder gleiche Anfänge jedoch unterschiedliche Enden. Chinesische Musikstücke haben im Gegensatz dazu oft strukturell unterschiedliche Anfänge aber ähnliche oder gleiche Enden.

⁵⁵ Vgl. ZHAO Xiao-sheng: „To Music Holy Palace“, S.109-166.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass es der chinesischen akademischen Sprache mitunter wichtiger ist, eine schöne (poetische) Sprache zu verwenden als wissenschaftlich exakt formulierte Sprache. So unterscheidet man in der Wissenschaft Chinas regelrecht zwischen Theoretiker, die der wissenschaftlich exakten Sprache den Vorzug geben und solchen, denen der Wohlklang der wissenschaftlichen Sprache wichtiger ist. ZHAO Xiao-sheng ist ein Vertreter der wissenschaftlichen Sprache, die unbedingt poetisch wohlklingend sein muss.

In den meisten typisch chinesischen Werken wird die Struktur in Absätze eingeteilt, während jeder Absatz aus vielen Sätzen besteht. Dabei weisen manche Sätze eine sehr unregelmäßige Struktur auf. Durch die kontinuierlich wechselnden Liedtexte verändern sich ständig auch die Melodie und der Rhythmus bezüglich dieser sprachlichen Änderungen in den Texten⁵⁶. Der Gesamtrahmen des Stückes bleibt jedoch erhalten. Aus diesem Grund zieht die auf Volksliedern basierende chinesische Klaviermusik vor, die Strukturtechnik der Variation und Wiederholung zur Komposition zu verwenden. Diese Art von Musikstruktur ähnelt der der chinesischen Volkslieder, was dazu führt, dass die westlichen Pianisten die chinesische Klaviermusik oft in ihrer kulturellen Tiefe nicht vollkommen verstehen und folglich auch diese Art von Musikstruktur kaum nachvollziehen können. Sogar viele chinesische Pianisten, die in China leben, aber eine langjährige, westliche und klassische Musikausbildung abgeschlossen haben, benutzen aus Gewohnheit bei chinesischer Klaviermusik dieser Art die westliche Interpretationsweise, was folglich zu stilistischen Fehlern führen kann. Daher ist das professionelle Spielen von chinesischer Klaviermusik nicht davon abhängig, aus welcher Kultur der Pianist stammt. Es ist vielmehr davon abhängig, wie gut der Pianist die chinesische Musikkultur versteht und ob er diese mit ganzem Herzen in das Spielen der Klaviermusik einbringen kann.

Einflüsse der traditionellen chinesischen Instrumentalmusik

Es gibt eine Fülle an Beispielen chinesischer Klaviermusik, die sich an der traditionellen chinesischen Instrumentalmusik orientieren. Manche dieser Musikstücke imitieren den akustischen Klang der traditionellen chinesischen Instrumente bzw. ahmen die typische Spielart des jeweiligen Instruments nach. Andere versuchen die typischen musikalischen Figuren mit dem Klavier wiederzugeben. An dieser Stelle werden ein paar Beispiele angeführt, welche teilweise in vorigen Kapiteln schon untersucht wurden:

Bei dem Stück „*Flöte und Trommel beim Sonnenuntergang*“ (Abbildung 22), handelt es sich um eine Umwandlung von traditioneller chinesischer

⁵⁶ Vgl. LI Jiti: *Chinesische Musikstruktur*, S.240-260.

Kammermusik in ein Klavierstück. Es wird das Instrument Pi-Pa mit einer typisch chinesischen Verzierung auf derselben Taste (Ton b) zu Beginn der ersten Zeile in der rechten Hand imitiert, wobei darauf folgend linke und rechte Hand kontinuierlich wechseln. Dies ist eine typische Spieltechnik beim Pi-Pa-Spielen, genannt *Lunzhi*.



Abbildung 24 – Musikinstrument *Pi-Pa*

In der zweiten und vierten Zeile wird durch eine weitere Spieltechnik, genannt *Hua-zhi*, mit Zweiunddreißigstelnoten das Instrument Gu-Zheng imitiert.



Abbildung 25 – *Gu-Zheng*

Die Triller in der dritten und vierten Zeile ahmen eine Flöte nach. In der zweiten Zeile stehen die wechselnden Noten-Cluster für das Trommelspielen. Die Bewegung der beiden Hände des Pianisten ahmt den Trommler nach.

Auch in dem Stück „Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte“ (siehe Abbildung 5) wird im Teil B mittels Triller und Staccato in der rechten Hand der Klang einer chinesischen Bambusflöte imitiert.

Xiao-sheng Zhao widmete in seinem Buch *“To Music Holy Palace”* ein ganzes Kapitel der richtigen Interpretationsweise und der Übertragung traditioneller chinesischer Instrumentalspieltechnik auf Klavierstücke⁵⁷. Die traditionelle chinesische Instrumentalmusik hatte großen Einfluss auf die Komposition von Klavierstücken. Einerseits besteht die chinesische Klaviermusik aus Transkriptionen von Musikstücken traditioneller Instrumente, andererseits aus Nachahmungen des Klanges traditioneller Instrumente. Deshalb ist beim Spielen solcher Stücke nicht so sehr der „schöne Klang“ des Klaviers von Bedeutung, sondern eher, welchen Klang der Komponist erreichen wollte⁵⁸.

Spezielle Einflüsse der Musik und Musikkultur vielfältiger ethnischer Gruppen Chinas

Dieses Kapitel dient nur der Vollständigkeit, denn die Erklärungen wurden in anderen Kapiteln bereits ausführlich behandelt, besonders in 4.1.1 – *„Einflüsse aus der Sowjetunion“*.

Der Einfluss aus ethnischen Gruppen ist so vielfältig, dass hier nur kurz einige Beispiele aufgegriffen werden. Der Einfluss ist einerseits in der Art des Rhythmus und des Metrums zu erkennen, da viele ethnische Gruppen besondere Tanzstile entwickelt haben. Andererseits wurde auch die Gesangstechnik stark beeinflusst, z.B. die tibetische und mongolische Gesangstechnik, wobei mit sehr offenem Hals gesungen wird. Des Weiteren besitzen viele ethnische Gruppen eigene

⁵⁷ Vgl. ZHAO Xiao-sheng: *To music holy palace*, S.109-171.

⁵⁸ Vgl. FAN He-xin: *On piano teaching*, S.269.

Instrumente mit einzigartiger unverwechselbarer Klangfarbe, z.B. die „Hulusi“ aus Yunnan, ein Bambusblasinstrument mit einem Hohlkörper.

Musikkompositionen, die auf ethnischen Elementen basieren, werden aus soziopolitischen und historischen Gründen stark gefördert, siehe Kapitel 4.1.1 - „*Einflüsse aus der Sowjetunion*“.

Als Beispiel für ein Stück chinesischer Klaviermusik, welches unter Einfluss ethnischer Kulturen geschrieben wurde, ist „*Fünf Volkslieder aus Yunnan*“, siehe Abbildung 19 im Kapitel 4.1.1 - „*Einflüsse aus der Sowjetunion*“.

Eine kurze Zusammenfassung der häufigsten Kompositionstechniken der Überarbeitung und Transkription der traditionellen chinesischen Musik auf Klavierstücke

Die häufigsten Kompositionstechniken für die Überarbeitung und das Transkribieren sind folgende:

1.) Einstimmige Melodien werden zu mehrstimmigen Melodien umgearbeitet wie beispielsweise die Verwendung von Kontrapunkt mit chinesischer Pentatonik mit charakteristischen Intervallen (z.B. Quarten, Quinten oder große Sekunden, aber auch große und kleine Terzen):

a.) Die Hauptmelodie bleibt deutlich und klar erkennbar, während die Stimme des Kontrapunkts als eine selbständige Stimme geführt wird.

b.) Heterophonie

2.) Harmonische Stimmen werden als Unterstützung zur Melodie hinzugefügt, wobei diese Begleitung variieren kann.

3.) Die Melodie wird mit typischen chinesischen Verzierungen ausgeschmückt.

4.) Das Material des Themas oder des Motivs wird variiert.

5.) Verdichtungsmöglichkeiten:

a.) Der Klang wird z.B. je nach Bedürfnis der Tonart durch Hinzufügen von Oktaven oder anderen Intervallen verdichtet.

- Die Spielarten werden oft als Akkorde oder als Intervalle wiedergegeben, wobei sie sich parallel, gegengleich oder als eine Mischung von beiden bewegen.
- Klänge können als Arpeggio oder als Zerlegungen angegeben werden, wobei immer hinauf oder hinab gespielt werden kann.

b.) Verdichtung des Rhythmus:

- Durch verkleinerte rhythmische Gruppen kann ein Klangteppich erzeugt werden.
- Durch Auffüllen einer Figur durch Zwischennoten wird der Rhythmus verdichtet und der Klang damit voluminöser.

4.1.3 Einflüsse chinesischer und westlicher Musik

Einflüsse der aus Fusion chinesischer und westlicher Elemente entstandenen Musik

Ein Großteil der chinesischen Klaviermusik basiert direkt auf der Fusion von chinesischer und westlicher Musik. Dies hat im Wesentlichen historische und gesellschaftliche Ursachen. Die Etablierung des Klaviers als Instrument in China bringt auch die Einführung der westlichen Musik mit sich, da das Klavier schließlich ein westliches Instrument ist. Außerdem haben die meisten chinesischen Pianisten zumindest bis in die heutige Zeit eine Ausbildung, bei der mindestens die Anfänge auf westlicher Musik und Musikerziehung basieren.

Die chinesische Klaviermusik könnte man mit einem Kind mit Eltern aus zwei unterschiedlichen Kulturen vergleichen und folgende Analogien ziehen: Die Nase des Kindes stammt vom asiatischen Vater, während die Augen seiner europäischen Mutter gleichen, etc.

Zum Beispiel ist in dem Klavierstück "Lan Hua-hua" (siehe Abbildung 17) die Harmonie westlich mit chinesisch ethnischen Elementen, während die Melodie der chinesischen Volksmusik gleicht.

Doch eine klare Trennung der unterschiedlichen kulturellen Aspekte der chinesischen Klaviermusik ist heute nicht mehr möglich. Ein Versuch diese Aspekte auseinander zu halten wäre jedoch nützlich für eine tiefgehende Musikanalyse. Dadurch kann man die musikalischen Erscheinungen und deren fließende Entstehung gezielter und klarer erkennen. Überhaupt ist die Fusion chinesischer mit westlicher Musik die Grundlage der chinesischen Klaviermusik und darf bei Analysen nicht unbeachtet bleiben. Viele Kompositionstheorien in China wurden auf Basis dieser Fusion entwickelt. Sogar die grundlegenden Übungstechniken für das Klavierspielen oder auch die Lehrbücher für die

Vermittlung des Klavierspielens bauen auf der westlichen Klavierpädagogik auf. Das gilt beispielsweise auch für die chinesischen pentatonischen Klavierübungen. Es soll hier darauf hingewiesen werden, dass westliche Lehrwerke für das Klavierstudium von Anfang an in China verwendet wurden. Auch heute noch sind solche sehr westlich orientierten Klavierschulen in China nach wie vor sehr stark verbreitet und ebenso beliebt. Natürlich wurde die ursprünglich rein westliche Pädagogik in China weiterentwickelt und hat viele chinesische Elemente übernommen, sodass heute von einer regelrechten Fusion gesprochen werden kann, bei der die westlichen von den chinesischen Elementen nicht immer voneinander zu unterscheiden sind.

Dieser kleine Exkurs in die Klavierpädagogik soll zeigen, wie eng die traditionelle klassische Klaviermusik in China mit der westlichen klassischen Klaviermusik verwoben ist. Schließlich ist die Mehrzahl der Komponisten von traditionellen klassischen chinesischen Musikstücken mit Hilfe dieser vom Westen beeinflussten Klavierpädagogik ausgebildet worden. Siehe hier als Beispiel „Pentatonische Etüden“, Notenanhang. Diese sind auf unterschiedlichen pentatonischen Tonleitern aufgebaut.

Einflüsse der von westlichen und chinesischen Musikelementen inspirierten neuen Musik

Außer der chinesischen Klaviermusik, die westliche Elemente direkt übernommen und diese mit chinesischen Elementen fusioniert hat, gibt es noch eine weitere Gattung der chinesischen Klaviermusik, die jedoch die westlichen Elemente eher nur als Inspiration verwendet und nicht direkt übernimmt. Für diese Art von chinesischer Klaviermusik gibt es noch nicht besonders viele Beispiele. Hier hat sich seit Anfang der 1980er Jahre, in denen sich China dem Ausland und damit der westlichen Musik wieder öffnete, viel getan. Elemente, Philosophien und Ideen moderner und ernster Musik aus dem Westen durften nun endlich auch in China verwendet werden und wurden nicht mehr unterdrückt. Chinesische Komponisten wurden zu Forschern und Experimentalisten. Aus der ersten Generation chinesischer Musikaustauschschüler nach der Öffnung geht eine besonders wichtige Persönlichkeit hervor: der Komponist Xiao-

sheng Zhao. Er hat die Theorie, Geschichte und Entwicklung westlicher Kompositionstechniken, insbesondere die des 20. Jahrhunderts sehr lange und genau studiert. Diese diente ihm als Inspirationsquelle für die Entwicklung eines völlig neuen Kompositionssystems.

Das Taiji-Kompositions-System, das sich in viele Teiltheorien aufteilt, hat er von 1981 bis 1984 entwickelt. Es verwendet zwar westliche und chinesische Musik als Inspiration, aber kann nicht als Fusion westlicher und chinesischer Musik gelten.

Im Jahr 1985 schrieb er das erste Klavierkonzert, „*Geist der Hoffnung*“, nach einer speziellen Teiltheorie, dem „Helilun“-System. 1986 folgte die Symphonie „*Die vier simplifizierten Sätze*“ nach einer anderen Teiltheorie, und zwar dem „Yin-Yang“-System. Auch sein Klaviersolowerk „*Taiji*“ folgt den Prinzipien des von ihm entwickelten Taiji-Kompositions-Systems (siehe Abbildung 26). Diese Werke und das später (1999) komponierte Klavierstück „*Yixinji*“ machten ihn in akademischen Kreisen Chinas berühmt.

Doch erst 1990 veröffentlichte er sein musiktheoretisches Werk des Taiji-Kompositions-Systems. Beispiele dafür sind in Abbildungen 27 und 28 zu sehen. In seinen Werken hat Xiao-sheng Zhao bereits indirekt die westliche Musik des 20. Jahrhunderts, und zwar die Entstehung, dessen Ursache und Entwicklung des avantgardistischen Musikstils genau beschrieben. Er setzt insbesondere einen zentralen Schwerpunkt auf die spezifischen Quellen des Entstehungsprozesses. Das von ihm entwickelte Taiji-Kompositions-System und das 1961 von John Cage⁵⁹ komponierte Klavierstück „*Music of Changes*“ (1951) haben eine unterschiedliche Herkunft, gehen aber letztlich die gleichen Wege.⁶⁰ Des Weiteren sind berühmte Beispiele für die Vermischung von chinesischen und westlichen Elementen von Dun Tan⁶¹, Yi Chen, etc. komponiert worden.

⁵⁹ John Milton Cage (1912-1992): ein US-amerikanischer Komponist und Künstler. Seine Erkenntnisse haben fast die ganze Welt der modernen Musik beeinflusst. Vgl. LUO, Zhong-rong: *Modernes Musiklexikon*, S. 87.

⁶⁰ Vgl. BI Ming-hui: *Chinesische Elemente in westlicher Musik des 20. Jahrhunderts*, S.143.

⁶¹ DUN Tan wurde 1957 in Hunan. Er absolvierte sein Kompositionsstudium an der Columbia University und gilt heute als einer der berühmtesten chinesischen Komponisten, lebt in Amerika und besitzt auch die amerikanische Staatsbürgerschaft. Vgl. LUO Zhong-rong: *Modernes Musiklexikon*, S.622.

Das Stück „Taiji“ hat 1987 beim „Internationalen Shanghai Musikwettbewerb“ den ersten Preis gewonnen.

太 极

赵晓生曲

Ⅰ 破

Very slow ($\text{♩} = \text{ca. } 30.6$)

ppp

Abbildung 26 – Taiji

例 90:

Abbildung 27 – Taiji - Kompositionssystem

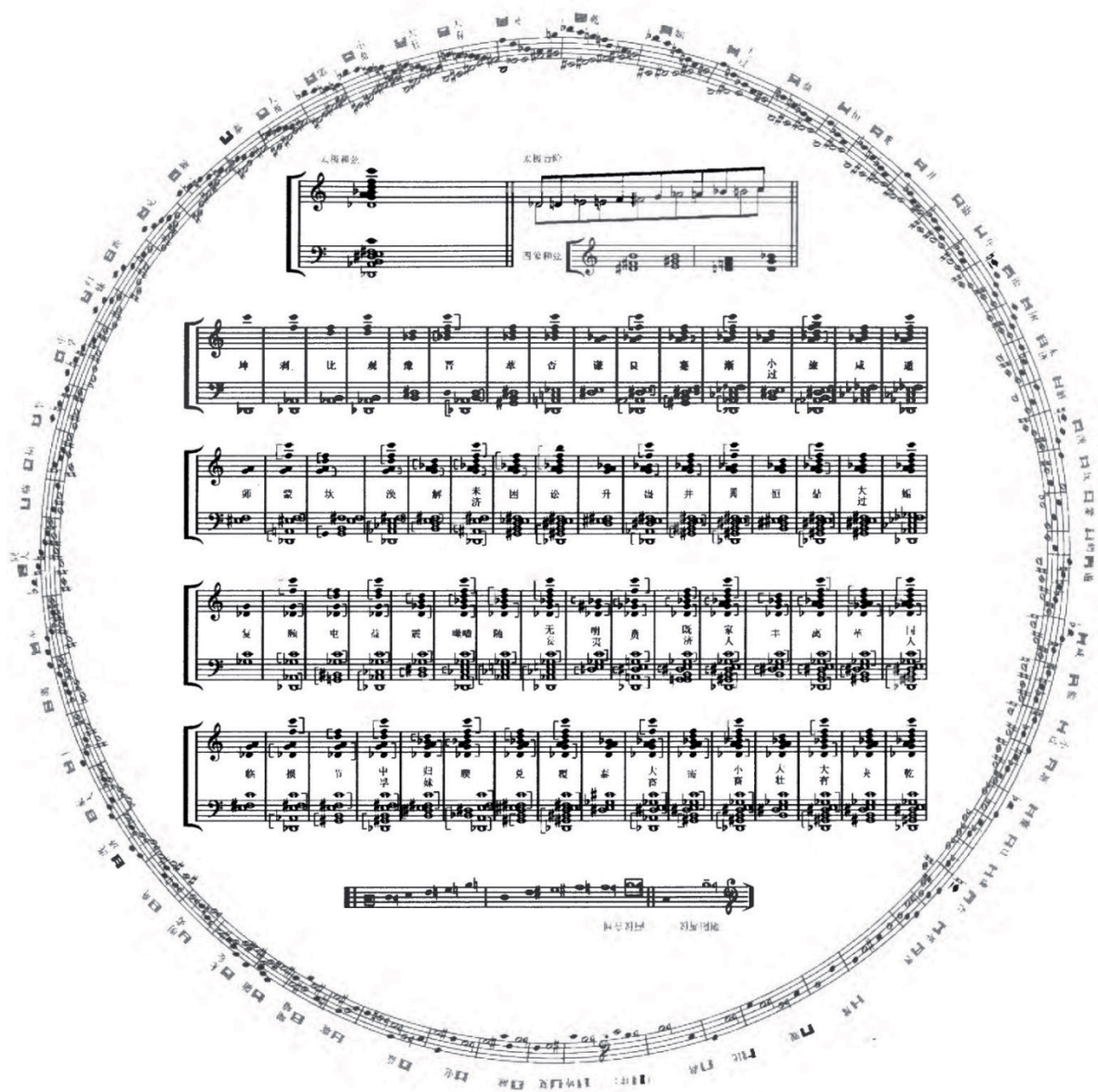


Abbildung 28 – Taiji - Kompositionssystem

Das Erwachen des chinesischen Nationalbewusstseins

Ein einheitliches Nationalbewusstsein, wobei hier die Betonung auf dem Wort einheitlich liegt, d.h. für das gesamte chinesische Reich gültig, hat sich in China im Vergleich zu westlichen Nationen erst sehr spät entwickelt.

Damit hat es folgendes auf sich: China, so wie es heute bekannt ist, existiert zwar schon seit ca. 5.000 Jahren in der heutigen geografischen Ausdehnung, bestand aber immer aus einzelnen, kleineren oder größeren ethnischen Gruppen. Jede einzelne dieser Volksgruppen hatte auch ihr eigenes Bewusstsein. Das Bedürfnis, sich zu einer großen Einheit gehörig zu fühlen, gab es lange Zeit nicht.⁶²

Obwohl der erste chinesische Kaiser der Qin-Dynastie, der vor ca. 2.000 Jahren regierte, das gesamte Land zum ersten Mal in eine nationale Einheit zusammenfasste, bedeutete dies nicht, dass in den Köpfen der Bevölkerung automatisch ein Bewusstsein von Zusammengehörigkeit entstand.

Es sollte noch bis zu der Zeit dauern, in der der Westen in Asien seine Kolonien errichtete, bis sich ein einheitliches Nationalbewusstsein auch in China entwickeln konnte. Das Vordringen anderer Nationen wie Spanien, Portugal, England, Niederlande, Japan, etc. nach China brachte die einheimische Bevölkerung gewissermaßen zum Umdenken. Plötzlich sah man das Chinesische als etwas Gemeinsames an, das verband und von anderen Mentalitäten und Kulturen abgrenzte. Das chinesische Nationalbewusstsein war erwacht⁶³.

Bis zum Zweiten Weltkrieg konnte sich das Bewusstwerden einer Nation quasi langsam entwickeln. Erst durch die Aggression Japans gegen China im Zweiten Weltkrieg wurde das Nationalbewusstsein der Chinesen brutal angestachelt. So verwundert es nicht, dass nach Ende des Zweiten Weltkriegs das chinesische Nationalbewusstsein auf seinem ersten Höhepunkt angelangt war.⁶⁴

⁶² Vgl. YANG, Ming-kang: *Einführung in die Methodik der ethnologischen Musik*, S.50-54.

⁶³ Vgl.ebd.,S.205-210.

⁶⁴ Vgl. WANG, Yu-he: *Zeitgenössische chinesische Musikgeschichte*, S. 197-212.

Die Kunst eines Landes entsteht nie im Vakuum, sondern ist immer ein Kind ihrer Zeit. Das gilt auch für China. Kunst und damit auch die Musik spiegelt immer die Realität und auch die Bedürfnisse der Menschen im Hier und Jetzt⁶⁵.

Es ist auch interessant zu wissen, dass die erste Person, die die chinesischen Komponisten öffentlich unterstützte und das Nationalbewusstsein für die chinesische Klaviermusik erweckte, kein Chinese war. Vor dem Opiumkrieg erfolgte die Kommunikation zwischen China und Westen hauptsächlich durch Missionare aus dem Westen.⁶⁶ Nach dem Opiumkrieg kamen viele Kaukasier mit verschiedenen kulturellen Hintergründen nach China. Obwohl sich die Europäer zu dieser Zeit hauptsächlich unter sich kulturell austauschten, wurde dadurch objektiv gesehen trotzdem vieles aus der westlichen Musikkultur nach China importiert. Dies beeinflusste auch die Geburt der modernen chinesischen Musik in ihrer heutigen Form. Ein wichtiger und inspirierender Förderer der Entstehung der chinesischen Klaviermusik war der Kaukasier Erpin Qi⁶⁷, der das Nationalbewusstsein der chinesischen Komponisten hervorrief.

Nachdem ein nationales Bewusstsein für Komposition entwickelt worden war, begann sich dieses nationale Denken auch in der Pädagogik durchzusetzen. Wei-en Xue hat mit dem Band „Chinesische pentatonische Klavieretüden“, das im Jahr 2000 erschien, dieses nationale Bewusstsein in der Pädagogik vertieft.

4.1.4 Analyse des Klavierkonzertes „Der Gelbe Fluss“

Das Konzert „Der Gelbe Fluss“ ist die Bearbeitung eines Gesangsstückes, das im 2. Weltkrieg für einen Chor komponiert wurde. Inhaltlich geht es darum, die

⁶⁵ Vgl. ZHOU Hai-hong: *Musik und der musikalische Ausdruck der Welt*, S.209-215.

⁶⁶ Vgl. WANG Yu-he: *Chinesische Musikgeschichte der Neuzeit*, S.33-35.

⁶⁷ QI Er-Ping (1899—1977) war ein russischer Komponist und Pianist. 1921 flüchtete er mit seinem Vater vor der Revolution in Russland nach Paris. Später wanderte er nach China aus und heiratete dort die Pianistin Xian-min Li. Schließlich zogen die beiden in die USA und er erhielt die amerikanische Staatsbürgerschaft. In seiner Zeit in China hat er etliche später große Komponisten(Lü-ting He und Wen-ye Jiang) entdeckt und motiviert. Vgl. CHEN Jian-hua & CHEN Jie: *Tabellierte, chinesische Musikgeschichte*, S.169.; BIAN Meng: *Die Entstehung und Entwicklung der chinesischen Klaviermusikkultur*, S.21.

Motivation der Menschen zu fördern und China mutig gegen die Angriffe der Japaner zu verteidigen.⁶⁸ Der Gelbe Fluss ist in diesem Stück ein Symbol für das chinesische Volk. 1969 wurde das Chorstück von Cheng-zong Yin, Wang-hua Chu, Zhuang Liu, Li-hong Sheng, Shu-cheng Shi und Wen-xing Xu gemeinsam bearbeitet und mit klassischen westlichen Kompositionstechniken für ein Klavierkonzert arrangiert.⁶⁹ Die Grundstruktur enthält Elemente des chinesischen Arbeitsliedes „Chuan Fu Hao Zi“. ⁷⁰ Dieses Stück wird auch heute noch von der chinesischen Regierung, von Musikkritikern in China und der chinesischen Bevölkerung sehr hoch bewertet, weil es sehr vielschichtig ist, klavierspieltechnisch sehr anspruchsvoll und musikalisch imposanten Ausdruck besitzt. Daher gilt es in China auch als das wichtigste Konzert des Landes. Als das Konzert 1969 entstand, war es ein wichtiges Vorbild für Propagandamusik im Rahmen der chinesischen Kulturrevolution, es erhielt dementsprechend hohe finanzielle Förderungen der Regierung und es wurde für Komposition und Aufführung die künstlerische Elite des Landes beauftragt. Sogar für den Vertrieb (Aufnahmen, Produktion von Tonträgern,...) wurden Spitzenleute engagiert und viel Geld zur Verfügung gestellt.⁷¹ Das Klavierkonzert „Der Gelbe Fluss“ ist auch das am häufigsten aufgeführte Klavierstück in China. Die Bewertung von Musik in China hat sehr viel mit der symbolischen beziehungsweise politischen Bedeutung eines Stückes zu tun, so ist der große Erfolg des Konzertes zu erklären. Die kompletten Noten in der Bearbeitung für zwei Klaviere sind im Anhang zu finden.

Anmerkung:

Bei der Analyse der Harmonie wurden 2 verschiedene Theorie-Systeme verwendet, einerseits die Stufentheorie, andererseits die Funktionstheorie, wobei der Schwerpunkt je nach Aufbau des jeweiligen Satzes unterschiedlich ausgefallen ist.

⁶⁸ Vgl. WANG Yu-he: *Chinesische Musikgeschichte der Neuzeit*, S.236-241.

⁶⁹ Vgl. BIAN Meng: *Die Entstehung und Entwicklung der chinesischen Klaviermusikultur*, S.69.

⁷⁰ „Chuan Fu Hao Zi“ bezeichnet eine eigene Gattung von Liedern, die für Arbeiter gedacht waren, die Warenschiffe ziehen und dabei im genau gleichen Rhythmus arbeiten mussten.

⁷¹ Vgl. WANG Yu-he: *Zeitgenössische chinesische Musikgeschichte*, S.102 f.

Erster Satz „Der Gelbe Fluss – Arbeitslied“

Das Orchester beginnt mit einem fallenden Ganztonmotiv fis-e gespielt von den Trompeten und Violinen, welches den Ruf eines Arbeiters, und den Mut und die Kraft des chinesischen Volkes symbolisiert. Danach kommen, von den Holzbläsern, chromatische Tonleitern welche an Liszt erinnern und das Bild eines Kampfes mit den Naturgewalten entstehen lassen sollen. Das Klavier setzt schließlich ein mit einem A-Dur-Akkord-Lauf über die gesamte Klaviatur, bevor es erst das Hauptthema spielt. Dieses Thema wird im Laufe des Satzes stetig variiert. Auch das Thema B kann als durch A heraus entstanden angesehen werden. Aufgrund der unterschiedlichen Gestalt wurde es aber als eigenes Thema analysiert.

Am Anfang spielen die Trompeten und die Violinen das Hauptmotiv, dann setzen die Holzbläser ein und spielen die chromatische Tonleiter abwärts und aufwärts. Es soll das Bild eines Kampfes mit den Naturgewalten entstehen und der Mut und die Kraft des chinesischen Volkes symbolisiert werden.

Die Analyse des ersten Satzes ist in der folgenden Tabelle⁷² zu sehen:

	Teil	Struktur	Metrum	Takt	Tonart & Harmonie
Vorspiel		5+6+2+6	2/4 und 3/4	1--17	D-Dur: T, SII ⁷ , DD, D ⁷
	A	2×4,	2/4	18--25	D-Dur: T, TsVI, DD ⁷
	A'	2×2,	3/4	26--29	D-Dur: DD, D ⁷
	A'	2+4	2/4 und 3/4	30--35	D-Dur: T
Zwischenspiel		4	3/4	36--39	D-Dur: DD, D ⁷
	A	2×4,	2/4	40--47	D-Dur: T, TsVI
Zwischenspiel		4	2/4	48--51	D-Dur: T
	A	4+4	2/4	52--59	h-Moll: t, s
	A	4+4	2/4	60--66	e-Moll: t, s
Zwischenspiel		4+4	2/4	67--74	G-Dur: T, D ⁷
(Vorspiel)		4+3+1	3/4	75--83	D-Dur: D ⁷
	B	4+5	4/4	84--92	D-Dur: T, TDIII, SII, D ⁷
	A	3+4+4	2/4	93--103	D-Dur: DD ⁷ , T, DD ⁷ , D ⁷
Kadenz		6+4	3/4 und 2/4	104--113	D-Dur: T, SII ⁷

Tabelle 1 – Analyse des 1. Satzes, „Der Gelbe Fluss“

Der erste Satz ist im Vergleich zu den übrigen für eine musikalische und inhaltliche Analyse weniger ergiebig, die interessierenden Merkmale sind auch in den anderen 3 Sätzen zu finden und werden dort besprochen. Aus demselben Grund wurden in der Tabelle nur die grundsätzlichen harmonischen Funktionen analysiert. Ich möchte aber noch auf die Takte 60-63 hinweisen. In diesen wird das Thema A in der Doppelsubdominante gespielt. Diese harmonische Stufe ist in chinesischen Stücken häufig in pathetischen Stücken zu finden.

⁷² Abkürzungen:

Funktionstheorie: T=Tonika, S=Subdominante, D=Dominante, DD=Doppeldominante

Stufentheorie: I-VII, C#⁰=C# vermindert, D⁷=Dominantseptakkord

Zweiter Satz – „*Die Hymne des Gelben Flusses*“

Der Satz, überschrieben mit *Maestoso*, ist ein langsamer Satz mit einem einzigen Thema. Zuerst wird es von den Celli vorgestellt, dann wiederholt das Klavier diese Melodie. Dieser Teil des Stückes ist ein Symbol für die sehr alte Geschichte Chinas und eine Lobeshymne auf das schon seit tausenden Jahren am Gelben Fluss arbeitende chinesische Volk. Am Ende des Satzes spielen die Blechbläser das Motiv der chinesischen Nationalhymne, was ein Symbol für das Erwachen der Chinesischen Nation sein soll. Die Analyse des zweiten Satzes ist in der folgenden Tabelle zu sehen:

Bezeichnung	Teil	Struktur	Metrum	Abschnitt	Takt	Tonart	Harmonien in Funktionen
Vorstellen des Themas durch das Orchester	A	4+4+2	4/4	1	1--10	B ^b -Dur	T D(auf VI), S, Ts, D
			3/4				T, T, T, Ts, sll, D
	A'	4+1	3/4		11--15		SII, TdIII, sbll auf DD, DD, D
Hauptthema vom Klavier gespielt	A	4+4+2	4/4		16--25		T D(auf VI), S, Ts DD, D
			3/4				T, T, TdIII, S T, sll DD, D
	A'	4+4+1	3/4		26--34		S, TdIII, D S, D
			3/4				DbVII, Ts, S, DD, D
Verarbeitung des Themas	A"	4+4	3/4	2	35--42		T, TdIII, Ts DD, D
			3/4				T D(auf VI), S, TdIII, TdIII
		4+2	2/4		43--48	Rückung nach F-Dur	D, S TsII, t, sll D, T, T T ⁷
Weitere Verarbeitung des Themas	B	2+1	4/4	3	49-51	B ^b -Dur	T D(auf VI), S D, T DD D TdIII
		2	3/4		52-53	B ^b -Dur / G-Moll	TdIII, TsII
Weitere Verarbeitung des Themas	C	4	4/4	4	54--57	Rückung nach G-Moll	T, S S ⁷ , TdIII, T S
		1+1	4/4	(5)	58-59	B ^b -Dur	S D, T
Coda	D	5	4/4		60-64		T, T, T S, S, D
		1	2/4		65		T
Schluss vom Orchester gespielt		2	3/4	6	66-67		T, TdIII
		5	4/4		68-72		Ts, S, TdIII, T, T

Tabelle 2 – Analyse des 2. Satzes, „Der Gelbe Fluss“

Das Thema ist zweigeteilt, der erste Abschnitt beginnt mit Auftakt, steht in einem 4/4 Takt und dauert 16+12+4 Takte. Der zweite Abschnitt des Themas beginnt ebenfalls mit Auftakt, steht in einem 3/4 Takt und dauert 12 Takte. Zwischen den Teilen ist ein Takt in F-Dur eingeschoben. Dieser Zwischentakt, meistens die Dominante, leitet dann auch im späteren Verlauf des Satzes häufig einen neuen Teil ein.

Die Form des Satzes ist (Z bezeichnet einen Zwischentakt):

A, Z, A' - A, Z, A', Z, A''

B

C, Z, Z

D, Z, Z

Schluss

Teil B und C entwickeln sich aus A. In D wird dann neues rhythmisches Material vorgestellt (Synkopierungen). Shing-lih Chen⁷³ sieht in Teil D auch die Chinesische Nationalhymne verarbeitet.

Das gesamte Stück steht in B^b-Dur. Es gibt drei kurze Ausweichungen in andere Tonarten. Die erste ist von T43--T48 nach F-Dur, die zweite von T54--T57 nach G-Moll.

Der Teil um Takt 30 kann auch so analysiert werden, dass kurz zur Dominante moduliert wird (mit Tonika in Moll, zweiter Stufe und Dominante) um danach in Takt 35 die Rückkehr nach B^b-Dur mit einem sehr färbigen Akkord (#9, #11) zu bestätigen. Im Takt 45 kommt die gleiche Akkordfortschreitung nochmalig, diesmal bevor der Teil B vorgestellt wird, der mit einem B^b-Dur #11 Akkord beginnt.

Die Melodie besteht nur aus Tönen der pentatonischen Skala b^b-c-d-f-g. Je nach harmonischer Umgebung ist aber der Grundton der Skala ein anderer.

⁷³ Vgl. CHEN Shing-lih: *The yellow river piano concerto: politics, culture, and style*, S.64.

Die vorkommenden Akkorde sind durchgängig Standardakkorde dieser Tonart. Die einzige Ausnahme sind in Takt 13 ein D^b-Dur Akkord - dieser entsteht durch eine chromatische abwärts gerichtete Bassfortschreitung - und in Takt 35 eine farbige Tonika mit #9 und #11.

Der Klaviersatz besteht von T16--T48 aus zwei Stimmen. Die linke Hand spielt Akkordarpeggien im Ambitus von ungefähr eineinhalb Oktaven, die rechte Hand spielt die Melodie mit Akkorden. Von T26--29 und T39--40 ist der Satz etwas ausgedünnt. Von T49--T65 spielen linke und rechte Hand im gleichen Rhythmus, hauptsächlich Oktaven und Akkorde. Zueinander stehen sie manchmal in Oktaven, manchmal in anderen Intervallen.

Dritter Satz – „Die Gegenwehr des Gelben Flusses“

Der dritte Satz entzieht sich teilweise einer traditionellen Analyse, da er über weite Strecken modal aufgebaut ist. Zwischen diesen Teilen gibt es aber sehr wohl funktionale Zusammenhänge. Die Kompositionstechnik ist ebenso teilweise westlich, und teilweise imitiert sie klassische chinesische Instrumente wie die Gu-zheng, Pi-pa und Di-zi.

	Teil	Struktur	Metrum	Vortragsbezeichnung	Abschnitt	Takt	Tonart	Harmonien in Funktionen		
Vorspiel										
	P	1+2	o. Takt	Andantino grazioso, ad. libitum		1--3	E ^b -Dur	T	TsII	D
Vorstellen des ersten Themas										
	A	6+4+4	2/4	Viertel=80	1	4-17	E ^b -Shang	Pentatonische Skala auf E ^b mit Zentrum auf F		
		4+4+4+4	2/4		2	18--33	E ^b -Shang	D	T	D Ts
								S	Ts	T ⁷ D zu III
								D	Ts	S D (Fermate)
								T	Ts	D T
		4+4+4+4	2/4		3	34--49	E ^b -Shang	gleich wie Takt 18--33		
		4+3	2/4		4	50--56	E ^b -Dur	Td	DD	D T
								T	T	T
Vorstellen des zweiten Themas										
	B	3+3+3	4/4	Viertel=44	5	57--65	E ^b -Gong	Pentatonische Skala auf E ^b mit Zentrum auf E ^b		
		3+3+3	4/4		6	66-74	E ^b -Gong	gleich wie Takt 57--65		
		2+2	4/4	Viertel=96	7	75--78	F-Moll	S	D T	D Ts T S T
		1+1+1+2+2				79--83	H-Dur	T	Td	T ⁷
								TsII	T	Td#3
		1	4/4	Agitato	8	84--93	H-Dur	Td#3		
		3+3+3	3/4					T	Td	TsII
								Ts	D zu VI	VI
							D ^b -Dur	T	TsII	D Ts

Vorstellen des dritten Themas												
	C	2+2	2-4-2-4/4		9	94--97	D ^b -Dur		Td	Td	Td	Td
		3+3+3+1	3/4			98---107			Ts	DD	D	
									Td	Ts	Ts (Fermate)	
									Tsll	D	T	T
			a tempo						Pentatonische Skala auf D ^b mit Zentrum auf D ^b			
		4+5	3/4		10	108--116	D ^b -Gong					
		4+3+2	3/4		11	117-125			T	Ts	T	Td
		4+4+3	3/4		12	126--137	D ^b -Dur		T	DD	D	Tsll
chrom. Modulation zum nächsten Teil												
									Td	S	S	
	A'	4+4+6	2/4	Viertel=76			E ^b -Dur		T	Ts	Td	Tsll
									Ts	S	DD	D
									Td	Tsll	T	T
		4+4							Tsll	T	DD	D
									T	T	T	T

Tabelle 3 – Analyse des 3. Satzes, „Der Gelbe Fluss“

Er basiert auf drei thematischen Ideen, welche den Sätzen "Huang Shui yao" („Ballade vom Gelben Fluss") und "Huang He yuan" („Zorn des Gelben Flusses") entnommen sind. Der erste Teil ist ein Präludium gespielt von einer Bangdi, welches mit einer Quart beginnt, und in dessen Melodie die Quart auch besonders betont wird. Es stellt so eine typische chinesische Melodie dar. Danach setzt das Klavier mit Arpeggien ein, welche typisch für die chinesische Zither Zheng sind. In Takt 4 wird nun vom Klavier das erste Thema A vorgestellt, ebenso gesetzt in einer Zheng-typischen Kompositionsweise.

Das zweite Thema B, beginnend in Takt 56, wird in einer dunklen Stimmung, gespielt unter anderem vom Klavier und tiefen Blechbläsern, gehalten. Es soll vermutlich die damalige schwierige Situation des Volkes symbolisieren. In Takt 66 wird es dann verarbeitet und das Klavier imitiert mit den repetierten Noten eine Pipa.

Das dritte Thema C, beginnend in Takt 94, hat ebenso wie die Teile davor, einen unregelmäßigen Taktaufbau. Auf die erste Phrase mit 4 Takten, folgen 3-Takter. Die abschließende dritte Phrase ist mit 7 Takten ungewöhnlich lang.

Zum Schluss wird die erste Idee A wieder aufgegriffen und noch etwas verarbeitet, bevor der Satz mit vielen E^b-Dur Akkorden aufhört.

Allen drei Teilen gemeinsam ist ihr größtenteils pentatonischer Melodieverlauf, sowie die teilweise thematische Arbeit mit den Motiven, wodurch der Satz nicht in unabhängige Abschnitte zerfällt.

Shing-lih Chen sieht in seiner Arbeit außerdem noch Parallelen der Themen mit den chinesischen Liedern "Lan Hua Hua"⁷⁴ (Bangdi-Präludium), "Xiu Hebao"⁷⁵ (A) und "Meng Jiang Nü" (B).⁷⁶

Zusätzlich zu den vielen chinesischen Elementen in diesem Satz, zeigt er auch große westliche Einflüsse. Takt 91 zeigt große Parallelen zu Chopin op. 52 kurz

⁷⁴ Vgl. CHEN Shing-lih: *The yellow river piano concerto: politics, culture, and style*, S.59.

⁷⁵ Vgl. ebd., S.63.

⁷⁶ Vgl. ebd., S.66 f.

vor der Coda. Ab Takt 94 kommen viele Liszt-artige Oktaven vor. Die Takte nach 138 haben wiederum große Ähnlichkeit mit der Chopin Etüde op. 25-12.

Vierter Satz – „Die Menschen schützen den Gelben Fluss“

Der vierte Satz soll aussagen, dass nur die kommunistische Partei das Volk retten, und den Kampf gegen Japan und den Nationalsozialismus gewinnen kann. Dies drückt sich zum einen im Titel aus, zum anderen durch die in diesem Teil verwendeten Melodien und Motive. Das erste (Motiv A) ist ein sehr kämpferisches und rhythmisches Motiv, zuallererst von den Blechbläsern gespielt, das die Leute anspornen soll. Das musikalische Material für dieses Motiv stammt aus dem Stück „Bao Wei Huang He“⁷⁷, dessen Thema im späteren Klaviersolo komplett vorkommt. Die anderen zwei verwendeten Motive sind „Dong Fang Hong“ und „die Internationale“, wobei diese beiden nicht im Original-Chorstück enthalten sind.

„Dong Fang Hong“ ist eine altes chinesisches Lied, welches während der Kulturrevolution mit einem Mao preisenden Text unterlegt wurde, der die Menschen dazu aufruft, weiterzukämpfen und die Kulturrevolution voranzutreiben. In der folgenden Tabelle⁷⁸ ist eine Analyse des Satzes zu sehen. „Z“ bezeichnet dabei den Zwischenteil.

⁷⁷ „Bao Wei Huang He“ ist ein Teil des Chorstückes „Der Gelbe Fluss“. Dieses wurde 1939 von Xin-hai XIAN komponiert. Es war eines der wichtigsten Stücke im 2. Weltkrieg und wurde zur Motivation im Kampf gegen den Nationalsozialismus verwendet. Vgl. Chinesisches Musikforschungsinstitut: *Lexikon für chinesische Musik*, S. 175.

⁷⁸ Abkürzungen:

A: stückeigenes Thema (Bao Wei Huang He); B: Dongfang Hong; C: Internationale; Z: Zwischenteil

	Teil	Struktur	Metrum	Vortragsbezeichnung	Abschnitts- zahl	Takt	Tonart	Harmonien in Stufen			
Intro											
	(B)	3+4+3	4/4	Allegro, Viertel=138		1--3	C-Dur	T	T	T	
Kurzes Anspielen von "Dongfang Hong"											
			2/2	Allargando		4--7		d	sll	sll D	
				rit. e . acc.		8--10		C-Dur	A-Dur	H-Dur	
Hauptthema vom Klavier gespielt											
	(A)	4+2+4	2/4	Presto, Viertel=176	1	11--20	A-Dur	D	D T	T Td S D	
								sll	sll		
								T	T	T T	
Vorstellen des Themas											
	A	4+4+4+5+5	2/4	Animoso	2	21--42	A-Dur	T	T	T T	
								T	T	sll sll	
								T	T	T D T	
								T	T	T D T	
Zwischentakte											
	Z	4+5	2/4			43--51		Td	Ts	Td sll	
			3-2-2-2-2/4					T	sll	T D T	
Thema zum 2. Mal											
	A	...	...		3	52--72	A-Dur	Gleich wie T11--20, bis auf: 19. Takt Ts			
Thema zum 3. Mal											
	A	...	...		4	73--94	A-Dur	Gleich wie T11--20			
Thema zum 4. Mal											
	A	...	...		5	95--116	A-Dur	Gleich wie T11--20, bis auf: 13. Takt D, 19. Takt Ts			
			2/4		6	117--119		T	T		
Zwischentakte											
	Z	3				120--134		T	T	T T	
		4	3/4					T Td	sll	Ts D	
		4+4	2/3					T	T	T ⁷ T ⁷	
								T ⁷	T ⁷	T ⁷ T ⁷	

Thema zum 5. Mal, gespielt als Canon																			
A	...	...	Marziale, Viertel=152	7	135--156	D-Dur				Gleich wie T11--20, bis auf: 7. Takt S									
	4	2/4			157--161					D	Ts	D	sll						
Zwischentakte																			
Z	5	3-2-2-2-2/4			162-165					T	sll	T	D	T					
	2+1	2-2-3/4	Viertel=176	8	166--182					T	T	T							
	2+2	2-2-3-3/4								T	T	T	Td	sll					
	4+4+2	2/4								T	T	T	T	T					
										T	T	T	T	T					
										T	T	T	T	T					
Zweimal Themenkopf von A																			
(A)	4+2+4+2	2/4		9	183--194	B ^b -Dur				T									
	4	2/4			195--198	C-Dur				D									
Thema verarbeitet																			
A'	4+4+3	2/4		10	199--209	C-Dur				T	T	T	T	T					
(Takt 3,4,7 und 8 sind eingeschoben)																			
										T	T	T	T	T					
										T	T ⁷	sll							
	4+4	2/4			210--218	C-Dur				T	DVII auf T	T ⁷	sll						
						F-Dur				s	T	T ⁷	sll	D					
Thema anders verarbeitet (harmonisch und rhythmisch anders)																			
A"	4+4+4+5+5	2/4		11	219--239	F-Dur				T	T	Ts	Ts	Ts					
										T	Ts	S	sll						
										D	T	D	T	T					
										T	Ts	T	D	T					
										Td	Ts	T	D	T					
	4+5	2/4		12	240--248					T	T	Ts	Ts	Ts					
										sll	T	sll	T	T					
Wilde, plötzlich auftretende Harmoniewechsel und Modulationen																			
		2/4		13	249-260					TSVI #	TSVI #	TsVI ⁷	TsVI ⁷	TsVI ⁷					
										T									
	4	4/4	Viertel=160	14	261--264	G ^b -Dur				T	Td	T		D auf Ab-Dur					

Der Satz beginnt mit einem kurzen Vorstellen des Themas B („Dong Fang Hong“), das aber nicht zu Ende gespielt wird. Danach folgt eine Klavierkadenz aus Oktavenläufen, einem Lauf endend auf Dominante H und das Orchester stellt den neunten und zehnten Takt des Themas A vor. Danach spielt das Klavier das Thema A vollständig in A-Dur. Insgesamt folgt es nun, fast ohne jegliche Verarbeitung dreimal, manchmal als Kanon mit dem Orchester, danach nochmals als Marsch in D-Dur und ausschnittsweise in B^b, C, F, A^b und nochmals B^b-Dur. In Takt 261ff treten sehr überraschend schnelle Harmoniewechsel auf, ebenso ab Takt 281, welche in A⁷ enden, der Dominante zu D-Dur, der Tonart des neuen Teils und des Themas B, welches in fortissimo und sehr langsam rezitiert wird. Danach wird das Thema A nochmals wiederholt. Diesmal ohne jegliche harmonische Änderungen, rein in D-Dur für 14 Takte. In Takt 347 steigt dann zum Thema A, das Thema B ein, und in Takt 370 noch das dritte Thema C, sodass dann für eine kurze Zeit alle drei zu hören sind. Den Schluss bestreitet das Klavier mit Oktavparallelen über die gesamte Klaviatur.

Auch in diesem Satz gibt es Ähnlichkeiten zu bekannten Kompositionen. Die Bassfortschreitung in Takt 19-26 ist gleich jener in Chopins Polonaise op. 53⁷⁹.

4.1.5. Folgerungen bezüglich der Entwicklung chinesischer Klaviermusik

Es ist selbstverständlich, dass die Nachahmung und die Aufnahme des westlichen Stils in die klassische, chinesische Klaviermusik kein punktuellere Ereignis in der historischen Entwicklung war. Auch die Verschmelzung von Stilelementen aus anderen Kulturen mit der chinesischen geschah nicht in einer Periode, die irgendwann abgeschlossen wurde. Die chinesische Klaviermusik hat sich verselbstständigt und als eine eigenständige Klaviermusik weiter entwickelt. Die klassische, chinesische Klaviermusik wurde kontinuierlich nationaler, internationaler und gleichzeitig vielschichtiger. Sie hat inzwischen Schritt für

⁷⁹ Vgl. CHEN Shing-lih: *The yellow river piano concerto: politics, culture, and style*, S.75.

Schritt das Entwicklungsstadium der reinen Nachahmung überschritten und sich in eine neue Phase mit eigenen Charakteristiken begeben.

Trotz dieser Eigenständigkeit ist sie aber dennoch abhängig vom geschichtlichen Hintergrund, dem sozialen Umfeld, der Ästhetik und sogar der wirtschaftlichen Entwicklung, wenn man die Musik als Teilbereich der Sozialkultur betrachtet. Aus aktueller Sicht tendiert die chinesische Klaviermusik gleichzeitig in eine nationale aber auch in eine internationale Richtung. Meiner Meinung nach stehen diese beiden Bestrebungen nicht miteinander in Widerspruch und sind oft nur das Ergebnis des jeweiligen Analyseschwerpunkts – abhängig von der wissenschaftlichen Methode und der Sichtweise der analysierenden Person können entweder nationale oder internationale Elemente gefunden werden.

4.2 Einflüsse außermusikalischer Faktoren

Neben den zuvor untersuchten musikalischen Einflüssen spielen auch außermusikalische Faktoren eine große Rolle. Das sind Faktoren wie z.B. Sprache, Geschichte, Politik, Philosophie und Religion, aber auch die soziale und wirtschaftliche Lage eines Landes. Oft überlappen sich die Bereiche dieser Faktoren und deren Einflüsse. Es wird daraus ersichtlich, in welcher Form Klaviermusik in China Wertschätzung erfährt und was das für Auswirkungen auf Komposition und Interpretation von Klavierstücken hat.⁸⁰

4.2.1 Sprachliche Einflüsse

Sprache spielt in Kulturen auf der ganzen Welt eine große Rolle und ist in unterschiedlichem Maße mit der jeweiligen Musik der Bevölkerung verbunden. Dieser Zusammenhang zwischen Sprache und Musik ist ein sehr grundsätzlicher. Bei beiden geht es um Kommunikation. Manchmal ist der Zusammenhang nicht direkt wahrnehmbar, aber wird immer deutlich, wenn eine wissenschaftliche

⁸⁰ Vgl. YANG Li-qing: *Compositions theory 1997-2007*, S.484.

Analyse stattfindet. Die Verbindung ist fundamental und muss daher auch in dieser Arbeit berücksichtigt werden.⁸¹

Einflüsse aus der Phonetik

Die chinesische Sprache hat im Vergleich zu anderen Sprachen ein sehr deutlich spürbares musikalisches Element. Die Aussprache – also Melodie und Tonhöhe – enthält im Chinesischen auch inhaltliche Informationen über das Gesagte. In anderen Sprachen spielt die Betonung bzw. die Melodik eines Wortes nur eine emotionale Rolle.⁸²

Einflüsse aus der Syntax

Eine weitere Besonderheit des Chinesischen ist der Aufbau der Worte. Im Chinesischen werden sehr bildhafte Begriffe verwendet, die eher aus einer emotionalen Bedeutung heraus entstanden sind, als nach einer logisch systematischen Struktur.

So ist z.B. das Wort „wang“ aus den beiden chinesischen Zeichen für „Herz“ und „sterben“ zusammengesetzt und bedeutet je nach Anordnung der beiden Zeichen auf Deutsch entweder „stressig“, „beschäftigt“ oder „vergessen“. Es wird, je nachdem, welche Bedeutung gemeint ist, auch unterschiedlich betont.

Diese Art des Denkens spiegelt sich auch in der Musik wieder. Auch diese ist sehr bildhaft aufgebaut. Es geht um den Ausdruck von Gefühlen und Symbolen und nicht so sehr um das Einhalten einer bestimmten vorgegebenen Struktur.

Die Logik des Satzbaus in der chinesischen Sprache beeinflusst ebenfalls den Aufbau von Musikstücken, und zwar sowohl die Gesamtstruktur als auch die Feinheiten.

Im Chinesischen gibt es keine Artikel, weder bestimmte noch unbestimmte, bei Nomen wird in der Regel kein Unterschied zwischen Einzahl und Mehrzahl gemacht, Geschlecht und Fälle gibt es nicht, die Verben werden nicht konjugiert, unterschiedliche Zeitformen, Konjunktive oder auch die Passivform existieren

⁸¹ Vgl. YANG Ming-kang: *Einführung in die Methodik der ethnologischen Musik*, S.234-243.

⁸² Vgl. QIAN Wen-cai: *Kontrastive angewandte Studien Chinesisch-Deutsch*, S.21f.

nicht. Die Anzahl der Wörter, die nur eine grammatische Funktion haben wie z.B. Partikel, die eine Vergangenheitsform anzeigen, sind im Chinesischen sehr überschaubar. Das Chinesische verwendet außerdem sehr gerne Abkürzungen bzw. Verkürzungen der Strukturen.

Die Bedeutung der aneinandergereihten Wörter muss daher von der zuhörenden Person aus dem Zusammenhang verstanden werden.

Es gibt dadurch auch viele Unklarheiten, was aber nicht weiter schlimm ist, da eine so genaue Ausdrucksweise wie z.B. im Deutschen im Chinesischen nicht notwendig ist. Diese „Ungenauigkeit“ stört die alltägliche Kommunikation nicht, sondern wird als neutral empfunden bzw. kann man sagen, dass die Chinesen diesen Ungenauigkeiten eher positiv gegenüber eingestellt sind. Diese „Missverständnisse“ beflügeln allgemein gesprochen im künstlerischen Bereich die Phantasie.

Diese „Ungenauigkeit“ findet sich auch in der Musik wieder. Wird diese nach westlichen Maßstäben analysiert, zeigt sich oft, dass eine klare Struktur fehlt bzw. dass die Stücke chaotisch wirken.

Einflüsse ethnolinguistischer Faktoren

Die chinesische Sprache ist auch insofern etwas sehr Besonderes, da sie schon seit tausenden Jahren in einem geographisch gesehen sehr großen und politisch gesehen zusammenhängenden Gebiet von so vielen Menschen in zahlreichen Dialekten gesprochen wird. Entsprechend groß und vielfältig ist der Einfluss auf die chinesische Musik bzw. die Klaviermusik. Meiner Meinung nach ist dieser Einfluss größer als bei anderen Sprachen und Kulturen.

4.2.2 Geschichtliche Einflüsse

In der chinesischen Geschichte gab es immer nur sehr kleine Veränderungen des politischen Systems, wobei sie viel länger ist als die europäische Geschichte. Damit sei aber betont, dass nicht das politische Geschehen oder das Wechseln der Dynastie gemeint ist, sondern die Art der Politik. Im Vergleich durchlebten die westlichen Länder viele unterschiedliche Systeme, wie zum Beispiel Demokratie,

Diktatur, Föderalismus, Kommunismus, Kapitalismus. Der Grund für die geringen Veränderungen im chinesischen Politiksystem über Tausende von Jahren ist die Stabilität dieser Systeme, die von der chinesischen Philosophie gefestigt wurden. Die philosophischen Politiktheorien wiesen eine argumentative Vollkommenheit auf, die schwer zu durchbrechen war⁸³. Diese politische Verschllossenheit des Landes wirkte sich aber kaum schlecht auf die Wirtschaft aus - siehe besonders die Ming-Dynastie - was daran lag, dass China einfach sehr groß war und ist, und einen gigantischen Ressourcenreichtum aufwies (im Westen brachte nationale Verschllossenheit häufig zentrale wirtschaftliche Nachteile mit sich). Das diktatorische System sowie auch das wirtschaftliche und soziale System blieben daher stabil und lange erhalten⁸⁴. Dabei spielte auch die Kultur, insbesondere die Musik und Kunst, eine entscheidende Rolle. Sie wurde bis in die heutige Zeit als Werkzeug des Kaisertums bzw. des Regimes gebraucht und verstärkte die Stabilität somit noch weiter und formte zum Teil das moralische Denken der Menschen. Nach einer sehr kurzen Zeit der Demokratie und der Öffnung nach der Kaiserzeit kam das kommunistische System an die Macht. Während dieser Zeit wurde die Musik und Kunst noch viel stärker als ein politisches Mittel benutzt, wobei diese Art von politischer Verwendung bis heute üblich ist.⁸⁵

Schon sehr früh wussten die Menschen in China, dass Musik nicht nur der Unterhaltung oder kulturellen Riten dient, sondern ganz konkret mit dem Leben der Menschen, die sie produzieren oder hören verbunden ist. Aus der Epoche der „Frühling und Herbst - Annalen“ (551-479 v.Chr.), in der auch Konfuzius lebte, finden sich zum ersten Mal schriftliche Belege dafür. Schon vor der ersten kaiserlichen Dynastie wusste die herrschende Schicht, dass die Menschen durch Musik beeinflussbar waren, aber sie wurde noch nicht zur Manipulation des Volkes verwendet. Er erste Kaiser erklärte die Lehren von Konfuzius zur einzig gültigen Philosophie, und ließ alle Gelehrten, die anderer Meinung waren, hinrichten und ihre Schriften verbrennen.⁸⁶ Das Buch „Yue Ji“ von Ni Gong-su -

⁸³ Vgl. JIANG Hong-shu & HAO Cai-hong: *Geschichte der Menschheit*, S.354.

⁸⁴ Vgl.ebd., S.344-359.

⁸⁵ Vgl. YANG Ming-kang: *Einführung in die Methodik der ethnologischen Musik*, S. 49-58.

⁸⁶ Vgl. YANG Yan-lin: *Historische, chinesische Musikgeschichte*, S. 19.

von dem vermutet wird, dass er ein Schüler von Konfuzius war - ist die älteste bisher gefundene schriftliche Quelle in China, in der systematisch aus philosophischer Sicht über das Wesen der Musik geschrieben wird.⁸⁷ Folgende Hauptaussagen werden darin getroffen:

1. Die Musik ist immer von außen inspiriert.
2. Er sieht einen großen Zusammenhang zwischen Politik und Musik. Wenn versucht wird, das Volk mit harmonischer Musik zu lenken, dann wird es im Land Frieden geben. Wenn versucht wird, das Volk mit wütender, hasserfüllter Musik zu lenken, dann wird die Macht der Regierung schwinden. Wird die Musik aus einem Land verwendet, das besiegt worden ist, wird das eigene Land auch bald besiegt werden.
3. Daraus folgt, dass Politiker immer die jeweils passende Musik verwenden und auf das Volk wirken lassen sollen. Dann werden sich Probleme leichter lösen lassen, die Macht der Regierung gestärkt und die Bevölkerung wird bereichert.

Aufgrund dieser langen und stabilen Geschichte, besteht noch immer eine sehr starke Verbundenheit mit alter Musik und den damals verwendeten Themen und Kompositionstechniken. Dieses historische Erbe hat sich auch in der Klaviermusik niedergeschlagen.

4.2.3 Politische Einflüsse

Nicht nur in China sondern auch in anderen sozialistischen Staaten nahm und nimmt die Diktatur die Rolle einer unsichtbaren Hand ein, die alle Bereiche der Gesellschaft manipuliert. Die Musik ist davon nicht ausgeschlossen. Sie dient als wichtiges Verbreitungsmedium der politischen Anschauungen⁸⁸, was auch schon im vorherigen Kapitel 4.2.2 angesprochen wurde.

Die Idee, Musik als ein mächtiges Werkzeug für die politische Propaganda zu verwenden, existierte schon lange Zeit, bevor der Sozialismus zur herrschenden

⁸⁷ Vgl. LIAO Fu-shu: *Chinesische Musikgeschichte des Altertums*, S. 21-23.

⁸⁸ Vgl. ZHOU Yao-qun: *Music in society: A guide of the sociology of music*, S. 136-141.

Ideologie Chinas wurde. Man hat diese Theorien bereits in politischen Werken in Zeiten der Frühlings- und Herbstannalen aufgezeichnet, die betreffenden konkreten Inhalte wurden ebenfalls im Kapitel 4.2.2 schon explizit erläutert.

Die Basis der chinesischen Gesellschaft war immer schon die Philosophie. Auf dieser basieren die Sprache und die Politik, die ihrerseits wieder einen großen Einfluss auf die Musik und deren Entwicklung in China ausgeübt haben. Insbesondere prägend sind die Einflüsse der chinesischen Politik auf mehrere Bereiche der chinesischen Klaviermusik wie zum Beispiel auf die Auswahl des Themas, den Inhalt, die Klangeffekte und Ausdruckstechniken sowie Kompositionstechniken, ja sogar auf die Motivation zum Komponieren.

Deswegen ist die Art der Bewertung von Musik in China eine völlig andere als man dies im Westen gewöhnt ist. Ein sehr gutes Beispiel für die unterschiedliche Beurteilung von Klaviermusik ist im Stück „*Der Gelbe Fluss*“ (Klavierkonzert) zu sehen. Während der Inhalt dieses Musikstückes völlig von der Propaganda eines starken, mächtigen Reiches diktiert wird, ist es gleichzeitig kompositionstechnisch betrachtet nicht sehr anspruchsvoll.

Anhand der Stücke „*Lan Hua-hua*“ (siehe Abbildung 17) und „*Volksliedthema und Variationen aus Shan Bei*“ (siehe Abbildung 20) ist der Einfluss der Politik ebenfalls gut zu sehen: ursprünglich handelte es sich bei beiden um Volkslieder, später wurden sie für politische Zwecke verwendet und als Symbole für den aktiven Kampf gegen konservatives und altes Gedankengut gelobt. Dieser geschichtliche und politische Hintergrund der beiden Stücke führte dazu, dass etliche Komponisten sehr schöne und kunstvolle Versionen der beiden Lieder schufen. Auf Grund ihrer musikalischen Qualität, aber eben auch wegen der beschriebenen unterschiedlichen Bedeutungen, wurden diese Kompositionen oft gespielt und sind auch heute noch sehr beliebt.

4.2.4 Soziale und wirtschaftliche Einflüsse

Je nach sozialer Schicht und wirtschaftlicher Situation werden andere Erwartungen an Klaviermusik gestellt, und werden unterschiedliche Formen als schön bewertet. Vor der Gründung der Volksrepublik China hatten nur sehr

wenige privilegierte Leute die Möglichkeit Klaviermusik zu spielen, zu hören und zu komponieren.

Zur Zeit des Kommunismus war das Klavier eine Zeit lang ein Werkzeug für politische Motive. Während der Kulturrevolution wurden das Klavier, die Klaviermusik und Pianisten als Symbol des westlichen Kapitalismus verdammt. Nach dem Ende der Kulturrevolution wurde das Klavier wieder als alltägliches Instrument zugelassen. Bis heute ist es ein Zeichen für Wohlstand, Klavierspielen zu können und das Verstehen von Klaviermusik vorgeben zu können. Das ist mit ein Grund, warum die Technik so hoch bewertet wird, da dafür nicht Musikalität wichtig ist, sondern rein mit der „äußerlichen Form“ beeindruckt werden kann. Das hatte natürlich wiederum starken Einfluss auf die chinesische Klavierpädagogik und deren Ziele. In China gibt es ein mehrstufiges Prüfungssystem für Amateur-Klavierspieler. Oft lernen die Kinder nur für diese Prüfungen und nicht aus Freude am Klavierspielen selbst⁸⁹.

4.2.5 Philosophische und religiöse Einflüsse

Fast alles in der chinesischen Philosophie und auch im Buddhismus muss harmonisch sein und entsteht oder entwickelt sich langsam. Gleichgewicht und Einklang sind die Schönheiten der Natur. Das Fließen der Energie darf nicht gestört oder gestoppt werden. Klare Grenzen gibt es nicht. In der westlichen klassischen Musik ist es üblich einen Konflikt zu erzeugen, der dann eventuell aufgelöst wird, oder einen Gegensatz zwischen Strophe und Refrain zu bilden. Auch wenn chinesische Komponisten typische Formen wie beispielsweise Sonaten übernommen haben, bemühen sie sich, Übergänge von einem Abschnitt in den anderen langsam und ohne klare Grenzen zu gestalten. Eine typische Form wäre, dass ein Stück langsam mit sehr undefinierten und unklaren Strukturen beginnt und sich dann nach und nach eine klare Melodie oder Harmonie entwickelt. Das Tempo erhöht sich mehr und mehr bis zu einem Höhepunkt und sinkt dann wieder langsam ab. Die Struktur verschwindet wieder langsam und es ist alles wieder wie am Anfang. Diese Form ist eigentlich auch

⁸⁹ ZHOU Yao-qun: *Music in society: A guide of the sociology of music*, S. 116.

eine A-B-A-Form, jedoch ohne diese Abschnitte klar auseinander zu halten bzw. zwischen ihnen Grenzen zu ziehen⁹⁰.

4.2.6 Folgen für die ästhetischen Werte und die musische Wertschätzung der chinesischen Klaviermusik

Als direkte Folge der angeführten außermusikalischen Faktoren ist es daher in China üblich, dass viel Wert auf Spieltechnik gesetzt wird. Je perfekter desto besser. Das ist die typische Ansicht vieler chinesischer Klavierlehrer. Jedoch werden dadurch oft die Individualität und das Gefühl des Klavierspielers in den Hintergrund verschoben. Diese Einstellung hat auch die chinesischen Komponisten beeinflusst. Ein klares Merkmal für chinesische Klaviermusik ist, dass sie technisch sehr schwer zu spielen ist. Technische Herausforderungen müssen dabei sein, auch wenn sie nicht nötig sind, um die Informationen bzw. die Gefühle, die vermittelt werden sollen, darzustellen.⁹¹

⁹⁰ Vgl. ZHAO Xiao-sheng: *The Tao of Piano Playing*, S.359.

⁹¹ Vgl. ZHANG Qian: *Entstehung der Schönheit der Musik*, S.177-188; ZHOU Yao-qun: *Music in society: A guide of the sociology of music*, S. 71.

5. Wichtige MusikerInnen

In diesem Kapitel möchte ich auf vier wichtige Persönlichkeiten eingehen, die ich nicht nach ihrem weltweiten Bekanntheitsgrad ausgewählt habe, sondern nach ihrem Einfluss auf die heutige chinesische Klaviermusik. Sie haben in verschiedenen Bereichen der Musik – von Komposition, über Musiktheorie, Musikwissenschaft, Musikkritik und Klavierpädagogik bis hin zu professionellem Klavierspiel – wesentlich und teilweise auf sehr außergewöhnliche Weise auf die Entwicklung der chinesischen Klaviermusik zu ihrer heutigen Form hin eingewirkt.

5.1 Xiao-sheng Zhao

Xiao-sheng Zhao wurde 1945 in Shanghai geboren und ist ein chinesischer Komponist, Pianist, Musiktheoretiker und Pädagoge. Er hat eine Professur an der Shanghai Conservatory of Music und ist ebenfalls Doktorandenvater. Von 1981 bis 1984 unterrichtete er als Gastprofessor an der University of Missouri-Columbia in den Vereinigten Staaten. Er ist stellvertretender Chefredakteur von „The Piano Magazin“ und Mitglied des chinesischen Musikvereins, der Shanghai Musician Association.



Abbildung 29 – *Zhao Xiao-sheng*
[86]

Des weiteren ist er Vizepräsident der Modern Music Society, der Gesellschaft für östliche Musik und der Japanese Music Research Association⁹².

Er hielt mehr als 250 Solo-Klavierkonzerte in mehr als 50 Großstädten Chinas. Besonders musikalisch tätig war er auch in den Vereinigten Staaten, wo er 25 Konzerte gab, und in Hong Kong. Improvisierte Kompositionsstücke waren bei Xiao-sheng Zhao besonders beliebt. Er verwendete oft die von ihm selbst entwickelte Technik, das "Taiji-Kompositions-System" und das theoretische System „Yin Ji Yun Dong“. Mit diesen wurden Dutzende von Werken geschaffen, die eine signifikante Auswirkung auf die Musik im In- und Ausland hatten. Außerdem schrieb er viele Kompositionen, Bücher, Fachartikel und Musikkritiken und produzierte mehrere Aufnahmen, womit er auch Einfluss in der Musikindustrie hatte⁹³.

Er ist für seinen wissenschaftlich fundierten, aber gut lesbaren und oft sehr malerischen Schreibstil bekannt und hat dadurch auch viel Einfluss auf musikalische Laien, die es genießen seine professionellen Schriften zur Musiktheorie und seine Musikkritiken zu lesen.

5.2 Tong Sang

Er wurde 1923 in Shanghai in China geboren und war ein berühmter Musikpädagoge, Komponist und Musiktheoretiker. Sein Originalname war Jingqing Zhu. Er studierte bei einem deutschen Komponisten und verwendete 1947 zum ersten Mal Atonalität und freie 12-Ton-Kompositionstechnik in seinen Klavier- und Violinstücken. Im selben Jahr komponierte und dirigierte er im Alter von nur 24 Jahren die Musik zu zwei chinesischen Filmen. 1948 musste er aus politischen Gründen flüchten und seinen Namen ändern. Später unterrichtete er als Professor für Komposition an der Musikuniversität Shanghai mit dem

⁹² Vgl. Online: <http://baike.baidu.com/view/2569533.htm> [29.01.2013];
<http://www.hinews.cn/news/system/2005/07/11/000054585.shtml> [29.01.2013].

⁹³ Vgl. Online: <http://baike.baidu.com/view/2569533.htm> [29.01.2013];
<http://www.hinews.cn/news/system/2005/07/11/000054585.shtml> [29.01.2013].

Schwerpunkt Harmonie. Er war schließlich auch Direktor der Musikuniversität Shanghai. 2011 ist er verstorben⁹⁴.

Sang Tong verwendete bei der Komposition von chinesischer Volksmusik als Hauptthema spezielle Methoden, die neue Trends im Rahmen der Entwicklung der chinesischen Klaviermusik schufen und eine neue Ära eröffneten. Er kombinierte das Kompositionssystem der traditionellen westlichen Musik und der in letzter Zeit entwickelten abendländischen atonalen und tonalen Harmonietheorie mit den traditionellen chinesischen Musikelementen⁹⁵.



Abbildung 30 – Sang Tong

Dadurch kreierte er einen Stil, der sehr an unsere heutige Zeit angepasst ist aber trotzdem einen chinesisch, ethnischen Flair beibehielt. Später ist Sang Tong noch näher auf die Entwicklung der zeitgenössischen chinesischen Klaviermusik eingegangen, wobei er auf Grundlage der Musikkfusion aufbaute. Seine Harmonielehre beeinflusste die gesamte chinesische Musik in eine nationale Richtung, besonders die Klaviermusik. Durch seine pädagogische Tätigkeit, die von ihm entwickelte Kompositionstechnik und seine national chinesische

⁹⁴ Vgl. Online: <http://baike.baidu.com/view/315783.htm> [29.01.2013].

⁹⁵ Vgl. Online: <http://baike.baidu.com/view/315783.htm> [29.01.2013].

Harmonielehre hatte er viel Einfluss auf kommende Generationen von Komponisten⁹⁶.

5.3 Shi-kun Liu

Shi-kun Liu, geboren 1939, ist ein weltberühmter Pianist. Er begann im Alter von 3 Jahren Klavier zu spielen und gab 2 Jahre später sein erstes Klavierkonzert. Im Alter von 10 Jahren gewann er den wichtigsten Klavier-Wettbewerb für Kinder in China. Er hat als 17-jähriger den 3. Platz und den Spezialpreis beim Internationalen Liszt Klavierwettbewerb in Ungarn gewonnen und 2 Jahre später den 2. Platz beim ersten Internationalen Tschaikowsky Klavierwettbewerb in Moskau⁹⁷. Das war für damalige Verhältnisse sehr ungewöhnlich, da es kaum möglich war im China der Nachkriegszeit so hohe Professionalität zu erreichen. Wegen seiner Hochbegabung hatte er auch den Kontakt zu und die Bewunderung von 3 Generationen von höchsten Politikern in China (Zedong mao, Enlai Zhou, Shaoqi Liu, Xiaoping Deng, Zemin Jiang) und auch einigen ausländischen Staatsoberhäuptern (z.B. Präsident der USA, Präsident von Frankreich, Premier von England, Präsident von Russland).



Abbildung 31 – *Liu Sh-ikun*

⁹⁶ Vgl. Online: <http://longf.waheaven.com/memorial/intro/542809798.html> [29.01.2013].

⁹⁷ Vgl. Online: <http://baike.baidu.com/view/102718.htm> [29.01.2013].

Er ist Mitglied der PKKCV („Politische Konsultativkonferenz des chinesischen Volkes“), und damit der bisher einzige Pianist in China der so hohen politischen Einfluss hatte. Ihm gehören über 40 Musikschulen und -geschäfte in über 30 Orten in ganz China⁹⁸. Shi-kun Liu gehört zur ersten Generation von Pianisten aus China, die weltweite Berühmtheit erlangten und damit zeigten, dass das bis dahin sehr verschlossene China ebenfalls großartige Pianisten hervorbringen kann.

5.4 Meng Bian

Sie wurde 1966 in der Provinz Anhui geboren. Sie lernte schon als kleines Kind Klavierspielen von ihrem Vater, besuchte von 1978 bis 1984 das Musikgymnasium Shanghai und absolvierte anschließend das Bakkalaureat Konzertfach Klavier an der Musikuniversität Shanghai. Aufgrund ihrer Hochbegabung wurde ihr vom Staat China eine weiterführende akademische Ausbildung an der Universität St.Petersburg in Russland in den Bereichen Musikwissenschaft und Konzertfach Klavier finanziert⁹⁹.



Abbildung 32 – Bian Meng

1996 kehrte sie nach China zurück und erhielt eine Professur für Klavier Konzertfach am „Central Conservatory of Music“ in Beijing. Sie veröffentlichte verschiedene Bücher, die wichtigsten sind „Lehrbuch für das Training

⁹⁸ Vgl. Online: <http://baike.baidu.com/view/102718.htm> [29.01.2013].

⁹⁹ Vgl. Online: <http://baike.baidu.com/view/1489497.htm> [29.01.2013].

professioneller Klaviertechnik“ und ein musikwissenschaftliches Werk über die Kultur und Entwicklung der chinesischen Klaviermusik. Sie hat auch aufgrund ihrer guten Sprachkenntnisse Fachartikel aus dem Russischen ins Chinesische übersetzt. Weiteres gibt es zahlreiche Klavieraufnahmen auf CD von ihr, und mehrere Lehr-DVDs mit berühmten Klavierstücken für professionelles Klavierspiel¹⁰⁰. Eine große Besonderheit an Meng Bian ist, dass sie trotz ihrer sehr kleinen Hände eine brillante Technik voller Kraft besitzt, die es ihr ermöglicht ohne Probleme auch Klavierstücke zu spielen, die normalerweise nur von Menschen mit großen Händen gespielt werden können. Diese Technik perfektionierte sie während ihrer Studienzeit in Russland und brachte sie mit nach China, wo bei der Bewertung von Pianisten – ähnlich wie in Russland - gerade das technische Können eine sehr große Rolle spielt, wenn nicht sogar am wichtigsten ist. Sie ist damit ein typisches Beispiel für eine berühmte Pianistin in China, deren Erfolg hauptsächlich auf ihrer überragenden Technik beruht. Dank ihrer besonderen Technik können auch Menschen mit kleinen Händen technisch anspruchsvoll Klavier spielen und damit den entsprechenden Erwartungen genügen.

¹⁰⁰ Vgl.ebd.

6. Schlussfolgerung

6.1 Zusammenfassende Schlussfolgerungen

Die chinesische Klaviermusik war und ist direkten und indirekten Einflüssen ausgesetzt. Während allein die direkten Einflussfaktoren (z.B. Politik, Geschichte, geographische Gegebenheiten, Volksmusik) schon sehr zahlreich sind, ist die Anzahl der indirekten Einflussfaktoren (z.B. die Logik der Sprache) noch wesentlich größer.

Meine Theorie war es, dass die Entwicklung der chinesischen Klaviermusik in ihrer heutigen Form von zahlreichen verschiedenen Faktoren geprägt wurde und wird, die sich vermutlich inhaltlich überlappen und gegenseitig beeinflussen. Diese Annahmen bestätigten sich, wie ich im folgenden kurzen Überblick über die Ergebnisse meiner Arbeit zeigen werde.

Die Entstehung der chinesischen Klaviermusik ist zu einem großen Teil auf die Fusion westlicher und chinesischer Elemente zurück zu führen. Daraus entstanden beispielsweise Musikstücke mit unterschiedlichen Formen wie z.B. Präludium, Variation, usw., die es ursprünglich in dieser Form in der chinesischen Klaviermusik nicht gab. Weitere Beispiele dafür sind die Entwicklung eines Motivs oder der Aufbau eines Themas in einem Klavierstück.

Bei der Untersuchung dieser musikalisch kulturellen Fusion habe ich festgestellt, dass die Musik des Westens aber auch die Musik Chinas ihrerseits wieder verschiedenen Einflüssen unterliegt, was zu einer großen Vermehrung und Vielfaltigkeit der unterschiedlichen Einflussfaktoren auf die chinesische Klaviermusik führt.

Im Laufe der Analyse zeigte sich mehr und mehr, dass ein einzelnes Klavierstück nicht immer nur von einer Einflussgröße dominiert wird, sondern dass es zeitgleich mehrere musikalische oder außermusikalische Faktoren geben kann, die jeder für sich Auswirkungen auf das Klavierstück haben. Außerdem wirken diese Faktoren innerhalb desselben Stücks auch aufeinander ein. Ein Beispiel:

Die Mehrstimmigkeit (Polyphonie) und andere zeitgenössische, experimentale Kompositionstechniken wie etwa die 12-Ton-Technik entwickelten sich in China parallel, da beide Richtungen erst innerhalb der letzten 100 Jahre nach China „importiert“ wurden. So kann es passieren, dass in ein und demselben Klavierstück zwei dieser grundsätzlich unterschiedlichen Techniken verwendet werden und sie sich gegenseitig beeinflussen.

Wie ich in dieser Diplomarbeit festgehalten habe, ist die chinesische Klaviermusik nicht nur von musikalischen (westlichen und chinesischen Elementen oder einer Mischung daraus) Einflüssen durchdrungen, sondern es gibt auch eine ganze Menge an außermusikalischen Einflüssen. Das bedeutet, dass unter anderem soziale, linguistische, geographische und politische Einflüsse aus verschiedenen Kulturen eine zentrale Bedeutung für die Entwicklung gespielt haben. Genauer habe ich hier innerchinesische Einflüsse, die Einflüsse der sowjetischen, kommunistischen Propaganda, die Einflüsse der Nachbarländer wie z.B. Japans oder Koreas oder den Einfluss der westlichen Religionen untersucht.

China war zudem in seiner Geschichte immer ein sehr großes Land mit vielen verschiedenen ethnischen Gruppen und als Vielvölkerstaat auch ein Land mit vielen unterschiedlichen Sprachen.

Viele dieser Einflussfaktoren prägten die chinesische Klaviermusik nicht nur direkt, sondern beeinflussen sich auch untereinander. Mitunter ist es sogar so, dass unterschiedliche Einflussgrößen sich auch inhaltlich überschneiden. Verschiedene Faktoren zusammen können daher auch zu einem gleichen Ergebnis kommen. In dieser Arbeit wurden mehrere Musikstücke angeführt und teilweise analysiert, die das deutlich zeigen.

So kann beispielsweise ein Klavierstück, das sich inhaltlich an ein Volkslied einer Ethnie aus einer ganz bestimmten geografischen Region anlehnt, formal den westlichen Charakter bzw. eine westliche Kompositionstechnik haben. Dasselbe Stück kann weiteres ein Werk für die politische Propaganda sein und erzieherischen Zwecken dienen.

Es lässt sich also zusammenfassen, dass sich die Einflussfaktoren auf die Entwicklung der chinesischen Klaviermusik in ihrer heutigen Form nicht immer

linear abbilden lassen. Meist handelt es sich eher um ein Bündel an Einflussfaktoren. Diese können vielfältig sein, sich gegenseitig überlappen bzw. sich sogar untereinander beeinflussen.

6.2 Weiterführende Gedanken und Anregungen der Autorin

Diese Diplomarbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die Einflussfaktoren auf die Entwicklung der chinesischen Klaviermusik in ihrer heutigen Form zu untersuchen. Es wurden dabei chinesische und westliche Beeinflussungen bzw. Mischformen daraus, verschiedenste musikalische und außermusikalische Einflussfaktoren betrachtet und chinesische Klaviermusik hinsichtlich dieser Faktoren analysiert.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Erkenntnis, dass es oft ein Zusammenspiel von verschiedenen Faktoren gibt, eine der wichtigsten Aussagen dieser Arbeit ist. Das ist auch der neue Beitrag zur Musikwissenschaft der chinesischen Klaviermusik. Diese wurde zwar schon vielfach untersucht, die bekannten Analysen konzentrieren sich aber immer wieder sehr stark auf das Musikmaterial selbst oder auf eine kulturelle Analyse und lassen andere Betrachtungsweisen – vor allem aber die Vielschichtigkeit der Faktoren – außer Acht.

Diese Diplomarbeit möchte daher dazu anregen, die gleiche Methode neben der Klaviermusik auch für andere Musik aus China anzuwenden.

In dieser Diplomarbeit wurde viel über direkt erfassbare Einflussfaktoren auf die chinesische Klaviermusik geschrieben. Indirekt wirksame Einflussgrößen wurden nur am Rande gestreift. Hier gibt es noch vieles zu erforschen. Als ein Beispiel möchte ich hier die Rolle der Frau in der chinesischen Gesellschaft und das Bild der Frau in der Musik nennen. Ein weiteres umfangreiches Thema wären die Musik und Kompositionstechniken, die von der westlichen Religion beeinflusst wurden, im Spiegel der chinesischen Klaviermusik.

7. Quellen

7.1 Literaturverzeichnis

BI Ming-hui, *Chinesische Elemente in westlicher Musik des 20. Jahrhunderts*
Shanghai Musikuniversitätsverlag, 2007 Shanghai.

毕明辉, 《20 世纪西方音乐中的“中国因素”》
上海音乐学院出版社, 2007 年 7 月第一版
ISBN 978-7-80692-301-6

BIAN Meng, *Die Entstehung und Entwicklung der chinesischen
Klaviermusikultur*

aus dem Russischen von BIAN Zushan, Verlag Hua Yue, 1996 Beijing.

卞萌著, 《中国钢琴文化之形成与发展》
华乐出版社 1996 年, 卞善亦译, 原文为卞萌于 1994 年在圣彼得堡音乐学院的
的博士论文

CHEN Jian-hua & CHEN Jie, *Tabellierte, chinesische Musikgeschichte von
1912-1949*

Shanghai Musikverlag, 2005 Shanghai.

陈建华, 陈洁编著, 《民国音乐史年谱(1912-1949)》
上海音乐出版社, 2005 年一月第一版
ISBN 7-80667-659-7

*Chinesisches Musikforschungsinstitut, *Lexikon für chinesische Musik*
Volksmusikverlag, 1985 Beijing.

中国艺术研究院音乐研究所的 /: 《中国音乐词典》编辑部: 《中国音乐辞典》, 人
民音乐出版社 1985 年 6 月第一版 /

DAI Bai-sheng, *Zur didaktischen Interpretation chinesischer Klaviermusik*,
Verlag Peter Lang GmbH, 2006 Frankfurt am Main.
ISBN 3-631-54527-4

FAN He-xin, *On piano teaching*
Shanghai Musikverlag, 2007 Shanghai.

樊禾心, 《钢琴教学论》
上海音乐出版社 2007 年 12 月第一版
ISBN 978-7-80751-149-6

JIANG Hong-shu & HAO Cai-hong, *Geschichte der Menschheit*
Beijing Verlag, 1999 Beijing.

姜鸿舒 郝彩虹, 《人类的家园》
北京出版社, 1999
ISBN 7-200-03620-X

JU Qi-hong, *Musikgeschichte der Volksrepublik China 1949-2008*
Chinesisches Zentrum Musik-Universitätsverlag, 2010 Beijing.

居其宏, 《中国共和音乐史》/ 1949-2008
央音乐学院出版社 2010 年 4 月第一版
ISBN 978-7-81096-345-9

LI Jiti, *Chinesische Musikstruktur*
Chinesisches Zentrum Musik-Universitätsverlag, 2004 Beijing.

李吉提, 《中国音乐结构——分析概论》
中央音乐学院出版社 2004 年 10 月第一版
ISBN 978-7-81096-039-7

LI Shi-yuan & QI Bo-ping, *Theorie der Musikinterpretation und Kompositionstechnik*,

Volksmusikverlag, 2008 Beijing.

李诗原、齐柏平编著, 《中国近现代音乐史卷——音乐表演艺术与作曲技法理论》

人民音乐出版社 2008 年 8 月第一版

ISBN 978-7-103-03207-7

LIANG Lei, *Mice celebrating the New Year – Short piano works of Lei Liang*,

Huayue Verlag, 1997 Beijing.

梁雷, 《梁雷钢琴小曲选集——老鼠过年》

华乐出版社, 1997 年 8 月第一版

ISBN 7-80129-002-X

LIAO Fu-shu, *Chinesische Musikgeschichte des Altertums*

Volksmusik Verlag, 1964 Beijing.

廖辅叔, 《中国古代音乐简史》

人民音乐出版社, 1964 年 3 月第一版

LIAO Sheng-jing, *24 Präludiums für Klavier*

Volksmusik Verlag, 1999 Beijing.

廖胜京, 《钢琴前奏曲二十四首——中国节令风情》

人民音乐出版社 1999 年 3 月第一版

ISBN 7-103-01642-9

LUO Zhong-rong, *Modernes Musiklexikon*

Hochschulverlag, 1997 Beijing.

罗忠镒, 《现代音乐欣赏辞典》

高等教育出版社 1997 年 7 月第一版

ISBN 7-04-005575-9

QIAN Wen-cai, *Kontrastive angewandte Studien Chinesisch-Deutsch*
Verlag für Fremdsprachenunterricht und –forschung, 2006 Beijing.

钱文彩, 《汉德语言实用对比研究》

外语教学与研究出版社, 2006

ISBN 7-5600-4363-1

REN Yin-tong & CHAO Zhi-jue , *Klaviermusiksammlung Band 4*
Volksmusik Verlag, 2001 Beijing.

任音童, 巢志珏, 《中国钢琴作品选四》

人民音乐出版社 2001 年 3 月第一版

ISBN 7-103-02095-7

TAO Ya-bing, *Die Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und der westlichen Welt*

Ostverlag, 2001 Beijing.

陶亚兵, 《明清间的中西音乐交流》

东方出版社 2001 年 8 月第一版

ISBN 7-5060-1478-5

*Volksmusikverlag Edition, *Harmonie, Nationalstil und moderne Kompositionstechnik*

Volksmusikverlag, 1996 Beijing.

人民音乐出版社编辑部编: 《和声德民族风格与现代技法》,

人民音乐出版社, 1996 年 9 月第一版

ISBN 7-103-01373-X

WANG An-guo, *Forschung der modernen Harmonie und chinesische Musikwerke*
West-Süd Pädagogik Universitätsverlag, 2004 Chongqi.

王安国, 《现代和声与中国作品研究》

西南师范大学出版社, 2004 年 1 月第一版 /

ISBN 7-5621-3041-8

WANG Yu-he, *Zeitgenössische chinesische Musikgeschichte*
Hochschulverlag, 2006 Beijing.

汪毓和,《中国近现代音乐史》
高等教育出版社, 2006 年 4 月第一版
ISBN 978-7-04-018278-1

WANG Yu-he, *Chinesische Musikgeschichte der Neuzeit*
Verlag Volksmusik, vierte Ausgabe, 2009 Beijing.

汪毓和,《中国近现代音乐史》
人民音乐出版社 2009 年 6 月, 第四版
ISBN 978-7-103-03447-7

XIA Ye, *Kompndium der historischen, chinesischen Musikgeschichte*
Shanghai Musikverlag, 1989 Shanghai.

夏野,《中国古代音乐史简编》
上海音乐出版社, 1989 年 2 月第一版
ISBN 7-80553-126-9

XUE Wei-en , *Chinesische pentatonische Klavieretüde*
Volkmusikverlag, 2000 Beijing

薛维恩,《中国五声音阶钢琴练习曲》
人民音乐出版社, 2000 年 11 月第一版
ISBN 7-103-02065-5

YANG Li-qing, *Compositions theory 1927-2007*
Shanghai Musikuniversitätsverlag, 2007 Shanghai.

杨立青 主编,《作曲理论研究卷——上海音乐学院学术文萃 1927-2007 年》
上海音乐学院出版社, 2007 年 11 月第一版
ISBN 978-7-80692-329-0

YANG Ming-kang, *Einführung in die Methodik der ethnologischen Musik*

Chinesisches Zentrum Musik-Universitätsverlag, 2008 Beijing.

杨民康,《音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例》

中央音乐学院出版社, 2008 年 4 月第一版

ISBN 978-7-81096-256-8

YANG Yan-lin, *Historische, chinesische Musikgeschichte*

Volksmusikverlag, 1981 Beijing.

杨荫浏,《中国古代音乐史稿》

(上、下), 人民音乐出版社, 1981 年 2 月第一版

ISBN 7-103-00511-7

ZHANG Qian, *Entstehung der Schönheit der Musik*

Volksmusikverlag, 1996 April Beijing.

张前 翻译: 渡边护(日) 著写的《音乐美的构成》

人民音乐出版社, 1996 年 4 月第一版

ISBN 7-103-01397-7

ZHAO Xiao-sheng, *To music holy palace*

Shanghai Musikverlag, 2006 Shanghai.

赵晓生,《通向音乐圣殿》

上海音乐出版社 2006 年 12 月第一版

ISBN 978-7-80667-946-3

ZHAO Xiao-sheng, *The Tao of Piano Playing*

Shanghai Musikverlag, 2007 Shanghai.

赵晓生,《钢琴演奏之道》

上海音乐出版社 2007 年 8 月第一版

ISBN 978-7-80751-063-5

ZHOU Hai-hong, *Musik und der musikalische Ausdruck der Welt*
Chinesisches Zentrum Musik-Universitätsverlag, 2004 Beijing.

周海宏, 《音乐与其表现的世界》

中央音乐学院出版社, 2004 年 12 月第一版

ISBN 7-81096-076-8

ZHOU Yao-qun, *Übersetzung, Originaltitel: Music in society: A guide of the sociology of music*

Hunan Kunstverlag, 2005

Author Ivo Supicic, Originalerscheinungsdatum: Originalverlag: Pendragon Press, 1988 New York.

周耀群译, 《社会中的音乐——音乐社会学导论》

原著自 Ivo Supicic: 《*Music in society: A guide of the sociology of music*》, 湖南文艺出版社 2005 年 1 月第一版,

ISBN 7-5404-3386-8

7.2 Onlineverzeichnis

BIAN Meng, Biographie

<http://baike.baidu.com/view/1489497.htm> [29.01.2013]

CHEN Shing-lih, *The yellow river piano concerto: politics, culture, and style*,
University of British Columbia 1995

https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/6290/ubc_1996-090574.pdf?sequence=1 [30.01.2013]

CHEN Yi, Biographie

<http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-06-08/130184.html> [30.01.2013]

LI Chong-guang, Biographie

<http://www.baike.com/wiki/%E6%9D%8E%E9%87%8D%E5%85%89>

[27.01.2013]

LIU Shi-kun, Biographie

<http://baike.baidu.com/view/102718.htm> [29.01.2013]

LIANG Lei, Biographie

http://musicology.cn/reviews/reviews_3377.html [30.01.2013]

LIAO Sheng-jing, Biographie

<http://www.lunwentianxia.com/product.sf.3887674.1/> [30.01.2013]

SANG Tong, Biographie

<http://baike.baidu.com/view/315783.htm> [29.01.2013].

<http://longf.waheaven.com/memorial/intro/542809798.html> [29.01.2013]

Si-Bo-Suo-Bin, Biographie

[http://www.baike.com/wiki/%E6%96%AF%E6%B3%A2%E7%B4%A2%E5%AE%](http://www.baike.com/wiki/%E6%96%AF%E6%B3%A2%E7%B4%A2%E5%AE%BE)

[BE](http://www.baike.com/wiki/%E6%96%AF%E6%B3%A2%E7%B4%A2%E5%AE%BE) [30.01.2013]

Zhao Xiao-sheng, Biographie

<http://baike.baidu.com/view/2569533.htm> [29.01.2013]

<http://www.hinews.cn/news/system/2005/07/11/000054585.shtml> [29.01.2013]

7.3 Abbildungsverzeichnis

1	Neumen	3
	TAO Ya-bing, <i>Die Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und der westlichen Welt</i> , Seite 134	
	Ostverlag, 2001 Beijing, erste Ausgabe	
	陶亚兵, 《明清间的中西音乐交流》	
	东方出版社 2001 年 8 月第一版	
	ISBN 7-5060-1478-5	
2	Kategorisierung der chinesischen Klaviermusik	9

- 3 Lied des Hirtenknaben 11
 * VOLKSMUSIKVERLAG Edition, *Chinesische Klavierwerke für Kinder*,
 Seite 10
 Volksmusik Verlag, 1996 Dez. Beijing
 人民音乐出版社编辑部 编,《中国风格儿童钢琴曲集》
 人民音乐出版社 1996 年 12 月第一版
 ISBN 7-103-01409-4

- 4 Entwicklung der Fusion westlicher und chinesischer Elemente 13

- 5 Der Hirtenknabe mit seiner kleinen Flöte 15
 REN Yin-tong, CHAO Zhi-jue , *Klaviermusiksammlung Band 5*, Seite 19-21
 Volksmusik Verlag, 2004 Beijing
 任音童, 巢志珏,《中国钢琴作品选五》
 人民音乐出版社 2004 年 9 月第一版
 ISBN 7-103-02818-4

- 6 An einem fernen Ort..... 17
 WANG An-guo, *Forschung der modernen Harmonie und chinesische Musikwerke*, Seite 70
 West-Süd Pädagogik Universitätsverlag, 2004 Chongqi
 王安国,《现代和声与中国作品研究》
 西南师范大学出版社, 2004 年 1 月第一版
 ISBN- 7-5621-3041-8

- 7 Star Light 19
 LIANG Lei, *Mice celebrating the New Year – Short piano works of Lei Liang*,
 Seite 34
 Huayue Verlag, 1997 Beiing
 梁雷,《梁雷钢琴小曲选集——老鼠过年》
 华乐出版社, 1997 年 8 月第一版
 ISBN 7-80129-002-X

- 8 Der Gelbe Fluss, 2.Satz..... 27
 XIAN Xing-hai, YIN Cheng-zong, CHU Wang-hua, SHENG Li-hong, LIU Zhuang,
Piano Concerto - Yellow River – Arranged for two Pianos, Seite 12
 Volksmusik Verlag, 2000 Beijing
 冼星海, 殷承宗, 储望华, 盛礼洪, 刘庄《黄河-钢琴协奏曲》
 人民音乐出版社 2000 年 7 月
 ISBN 7-103-02137-6

- 9 Frau Meng Jiang 28
 CHEN Hong-ze, *40 Chinesische Volkslieder für Klavier*, Seite 14
 Musikverlag, 2001 Shanghai
 陈鸿铎,《中国民歌钢琴复调小曲 40 首》
 上海音乐出版社, 2001 年 5 月第一版
 ISBN 7-80667-022-X

- 10 Der Gelbe Fluss, 1. Satz 29
 XIAN Xing-hai, YIN Cheng-zong, CHU Wang-hua, SHENG Li-hong, LIU Zhuang,
Piano Concerto - Yellow River – Arranged for two Pianos, Seite 9
 Volksmusik Verlag, 2000 Beijing
 洗星海, 殷承宗, 储望华, 盛礼洪, 刘庄《黄河-钢琴协奏曲》
 人民音乐出版社 2000 年 7 月
 ISBN 7-103-02137-6
- 11 Li Chun 31
 LIAO Sheng-jing, *24 Präludien für Klavier*, Seite 1
 Volksmusik Verlag, 1999 Beijing
 廖胜京, 《钢琴前奏曲二十四首——中国节令风情》
 人民音乐出版社 1999 年 3 月第一版
 ISBN 7-103-01642-9
- 12 Qing ming 31
 LIAO Sheng-jing, *24 Präludien für Klavier*, Seite 14
 Volksmusik Verlag, 1999 Beijing
 廖胜京, 《钢琴前奏曲二十四首——中国节令风情》
 人民音乐出版社 1999 年 3 月第一版
 ISBN 7-103-01642-9
- 13 Große Hitze 32
 LIAO Sheng-jing, *24 Präludien für Klavier*, Seite 43
 Volksmusik Verlag, 1999 Beijing
 廖胜京, 《钢琴前奏曲二十四首——中国节令风情》
 人民音乐出版社 1999 年 3 月第一版
 ISBN 7-103-01642-9
- 14 Sea of Japan 35
 LIANG Lei, *Mice celebrating the New Year – Short piano works of Lei Liang*,
 Seite 26
 Huayue Verlag, 1997 Beijing
 梁雷, 《梁雷钢琴小曲选集——老鼠过年》
 华乐出版社, 1997 年 8 月第一版
 ISBN 7-80129-002-X
- 15 Chang Duan Diao 37
 * QUAN Ji-hao, *Der Traum des Klaviers Band 2 – Chang Duan Diao*,
 Seite 71
 Henan Video- und Audioverlag (keine weiteren Daten vorhanden)
 权吉浩, 《钢琴之梦 (二) ——长短的组合》
 河南音像出版社

- 16 Der Gelbe Fluss, 4. Satz 39
 XIAN Xing-hai, YIN Cheng-zong, CHU Wang-hua, SHENG Li-hong, LIU Zhuang,
Piano Concerto - Yellow River – Arranged for two Pianos, Seite 30
 Volksmusik Verlag, 2000 Beijing
 冼星海, 殷承宗, 储望华, 盛礼洪, 刘庄 《黄河-钢琴协奏曲》
 人民音乐出版社 2000 年 7 月
 ISBN 7-103-02137-6

- 17 Lan Hua-hua 41
 WANG Li-san, *Lan Hua Hua*
 1953, Web: <http://bbs.pianoask.com/read.php?tid=13608> (25.01.2013)
 汪立三, 《兰花花》

- 18 Zeichnungen aus Tibet 42
 REN Yin-tong, CHAO Zhi-jue , *Klaviermusiksammlung Band 4*, Seite 112
 Volksmusik Verlag, 2001 Beijing
 任音童, 巢志珏, 《中国钢琴作品选四》
 人民音乐出版社 2001 年 3 月第一版
 ISBN 7-103-02095-7

- 19 Fünf Volkslieder aus Yunnan 43
 GUO Zhi-hong, *Chinesische Klaviermusiksammlung*, Seite 74
 Klavierinstitut der chinesischer Musikuniversität, Volksmusik Verlag,
 1994 Beijing
 郭志鸿, 《中国钢琴作品选》
 中央音乐学院钢琴系编, 人民音乐出版社 1994 年 8 月第一版
 ISBN 978-7-103-01214-7

- 20 Volksliedthema und Variationen aus Shan Bei 45-47
 * ZHOU Guang-ren, *Der Traum des Klaviers Band 2 - Volksliedthema und Variationen aus Shan Bei*, Seite 7-11
 Henan Video- und Audioverlag (keine weiteren Daten vorhanden)
 周广仁, 《钢琴之梦 (二) —长短的组合》
 河南音像出版社

- 21 Sanshi Li Pu 48
 CHEN Hong-ze, *40 Chinesische Volkslieder für Klavier*, Seite 6
 Musikverlag, 2001 Shanghai
 陈鸿铎, 《中国民歌钢琴复调小曲 40 首》
 上海音乐出版社, 2001 年 5 月第一版
 ISBN 7-80667-022-X

- 22 Flöte und Trommeln bei Sonnenuntergang 50
 * LI Yin-hai, *5 Klavierwerke – Flöte und Trommeln beim Sonnenuntergang*,
 Seite 25
 Volksmusik Verlag, 1981 Beijing
 黎英海, 《钢琴曲五首》- 《夕阳箫鼓》
 人民音乐出版社, 1981 年第一版
 ISBN 7-103-00000-X
- 23 Die chinesische ethnische Art der Harmonie.....51
 * VOLKSMUSIKVERLAG Edition, *Harmonie, Nationalstil und moderne
 Kompositionstechnik*, Seite 13-14
 Volksmusik Verlag, 1996 Sep. Beijing
 人民音乐出版社编辑部编, 《和声德民族风格与现代技法》
 人民音乐出版社, 1996 年 9 月第一版
 ISBN 7-103-01373-X
- 24 Musikinstrument Pi-Pa 53
 DALBERA Jean-Pierre, *Pi-Pa*
 Wikipedia, Paris 2008,
 Web: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flickr - dalbera -
 Lingling Yu au pipa en concert \(mus%C3%A9 Guimet, Paris\).jp
 g](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flickr_-_dalbera_-_Lingling_Yu_au_pipa_en_concert_(mus%C3%A9_Guimet,_Paris).jpg)
 (27.01.2013)
- 25 Gu-Zheng 53
 MEIERHOFER Dr., *Gu-Zheng*
 Wikipedia, Luoyang 2005
 Web: [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Qin-
 Songyang.JPG&filetimestamp=20060802225458](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Qin-Songyang.JPG&filetimestamp=20060802225458)
 (27.01.2013)
- 26 Taiji.....59
 QU Xiang-ping, *Zeitgenössische, chinesische Klavierwerke nach 1980*,
 Seite 26
 Chinesisches Zentrum Musik-Universitätsverlag, 2006 Beijing
 邹向平编, 《中国当代钢琴曲选 (1980 年以后)》
 中央音乐学院出版社 2006 年 5 月第一版
 ISBN 7-81096-125-X
- 27 Taiji – Kompositionssystem.....59
 ZHAO Xiao-sheng, *Taiji composition System*, Seite 182
 Shanghai Musikverlag, 2006.7 Shanghai
 赵晓生, 《太极作曲系统》
 上海音乐出版社 2006 年 7 月第一版
 ISBN 7-80667-903-0

28	Taiji – Kompositionssystem.....	60
	ZHAO Xiao-sheng, <i>Taiji composition System</i> , Seite 205	
	Shanghai Musikverlag, 2006.7 Shanghai	
	赵晓生, 《太极作曲系统》	
	上海音乐出版社 2006 年 7 月第一版	
	ISBN 7-80667-903-0	
29	Zhao Xiao-sheng.....	86
	ZHAO Xiao-sheng, <i>Photographie von Xiaosheng Zhao</i>	
	Web: http://baike.baidu.com/view/2569533.htm (25.01.2013)	
30	Sang Tong	88
	SANG Tong, <i>Photographie von Tong Sang</i>	
	Web: http://baike.baidu.com/view/2569533.htm (25.01.2013)	
31	Liu Shi-kun	89
	LIU Shi-kun, <i>Photographie von Shikun Liu</i>	
	Web: http://baike.baidu.com/view/102718.htm (25.01.2013)	
32	Bian Meng	90
	BIAN Meng, <i>Photographie von Meng Bia</i>	
	Web: http://baike.baidu.com/view/1489497.htm (25.01.2013)	

7.4 Tabellenverzeichnis

1	Analyse des 1. Satzes, „Der Gelbe Fluss“	65
2	Analyse des 2. Satzes, „Der Gelbe Fluss“	67
3	Analyse des 3. Satzes, „Der Gelbe Fluss“	70-71
4	Analyse des 4. Satzes, „Der Gelbe Fluss“	74-76

Anmerkungen zur Quellenangabe:

Bei den mit * gekennzeichneten Quellenangaben gibt es nur die im Literaturverzeichnis angeführten Informationen. Es handelt sich zumeist um in China erschienene Sammlungen von Fachartikeln oder Noten, bei denen kein Herausgeber angeführt ist.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8. Anhang

8.1 Noten: 24 Präludien für Klavier

Folgende Noten sind jeweils die erste Zeile jedes Stückes aus der Notensammlung „24 Präludien für Klavier“ von LIAO Sheng-jing.

1

立春 • 新春佳节



4

雨水 • 春雨淅沥

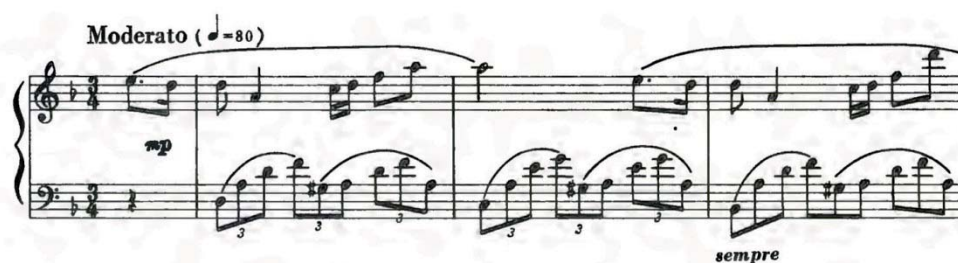


惊蛰·虫豸之舞



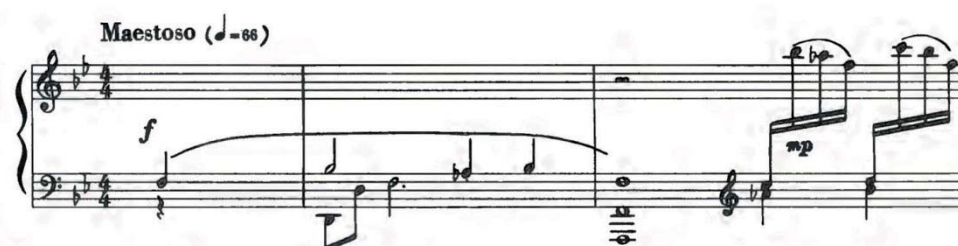
12

春分·郊野踏青



14

清明·墓前追远

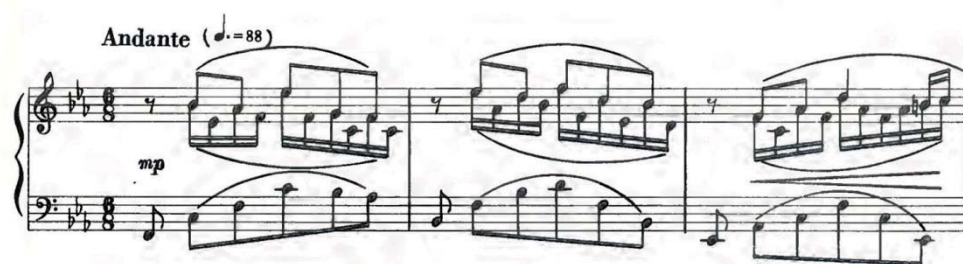


17

谷雨·布谷催播



立夏·麦秋时节



24

小满·疾风骤雨

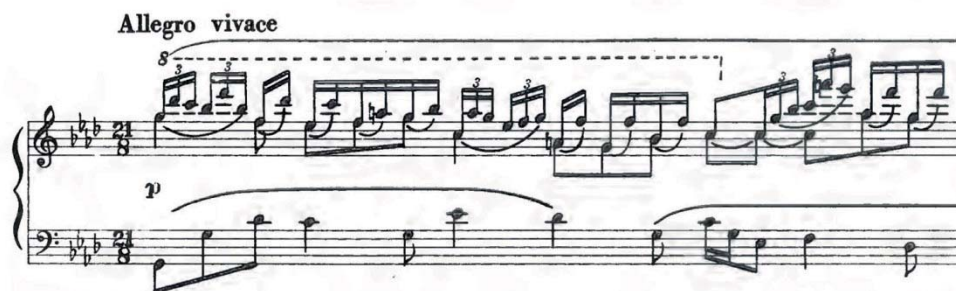


30

芒种·端阳怀古



夏至·锄禾当午



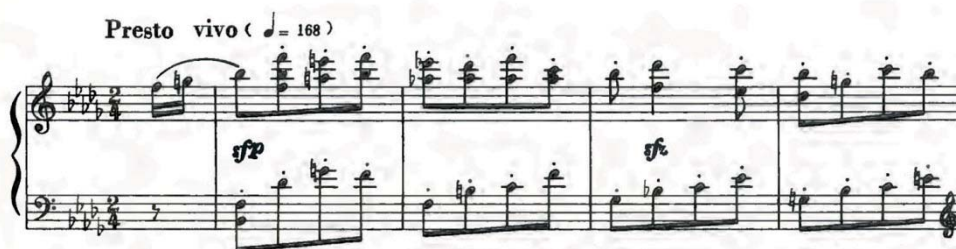
38

小暑·雨中荷塘



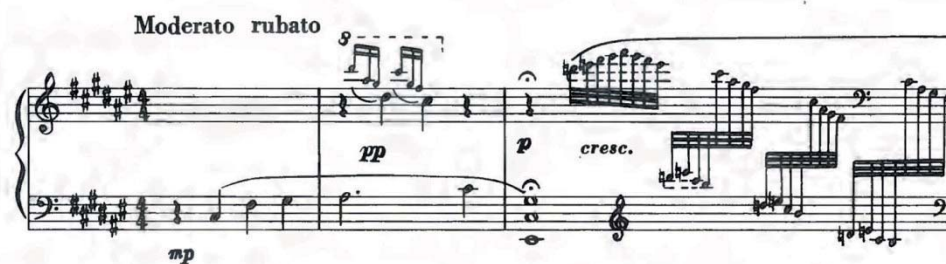
43

大暑·水上童嬉



50

立秋·七夕遐思



处暑·田间草人

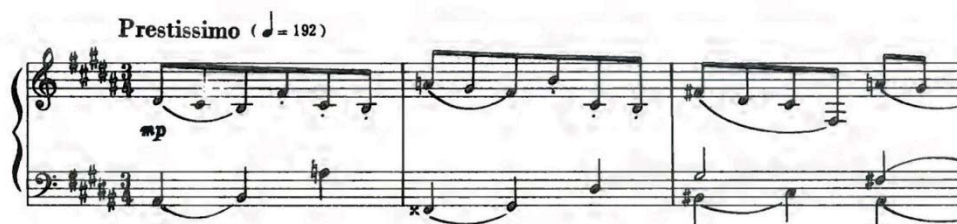
Allegretto rubato capriccioso



61

白露·五谷登场

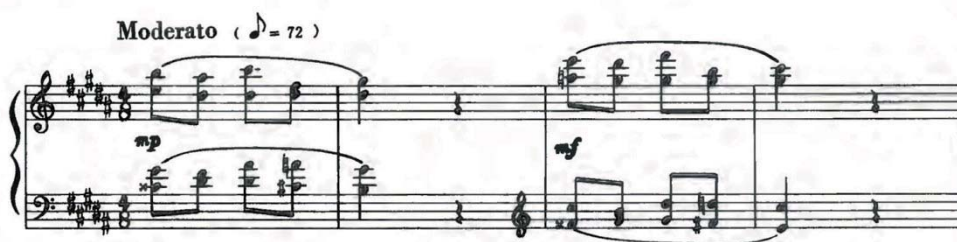
Prestissimo (♩ = 192)



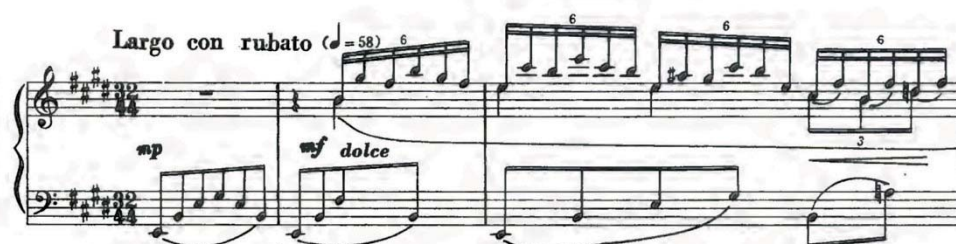
67

秋分·鸿雁南飞

Moderato (♩ = 72)



寒露 · 金风秋菊



77

霜降 · 秋声萧瑟



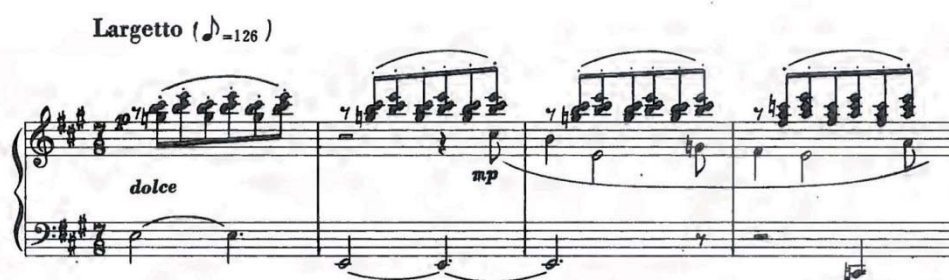
81

立冬 · 乡村集市



87

小雪 · 玉树琼花



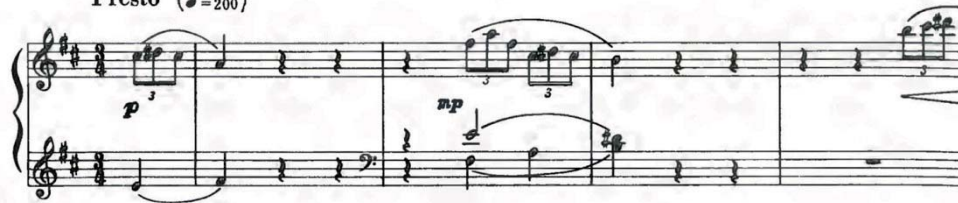
大雪·屋前雪人

Andante scherzando (♩=72)



冬至·朔风呼啸

Presto (♩=200)



小寒·河上冰橇

Andantino cantabile (♩=80)



大寒·祭灶祈福

Presto (♩=332)



8.2 Noten: Chinesische pentatonische Klavieretüde

Folgende Noten sind jeweils die erste Zeile jedes Stückes aus der *Notensammlung „Chinesische pentatonische Klavieretüde“* von XUE Wei-en.

手指轻快的弹奏练习

[illegible]

左手二指越过一指的练习

Allegro ♩ = 132

2 *mf*

This system contains measures 5 through 8. The treble clef part continues with a melody of eighth and sixteenth notes, featuring a triplet of eighth notes in measure 6 and a sixteenth-note rest in measure 7. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1) and a five-finger exercise in measure 5. The system concludes with a double bar line.

双手双音的练习

Allegro ♩ = 132

mp Legato

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is in 2/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 132 beats per minute. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of eighth-note pairs, with fingerings 3-1, 4-2, 5-2, 3-1, and 3-1 indicated above the notes. The bass line consists of eighth-note pairs, with fingerings 1-3, 2-5, 2-5, 1-3, and 2-5 indicated below the notes. The dynamics are marked 'mp' and 'Legato'.

[illegible]

Allegretto ♩=108

5

mf

Moderato ♩=84

6

mf

Moderato ♩=90

7

mp

和弦练习

8

Allegro ♩ = 134

mf *staccato*

八度练习

9

Allegro ♩ = 138

mf

右手快速的练习(黑键)

10

Allegro ♩ = 116

mf

8.3 Noten: Der Gelbe Fluss

Folgende Noten sind das Stück „Der Gelbe Fluss“ von XIAN Xing-hai, YIN Cheng-zong, CHU Wang-hua, SHENG Li-hong und LIU Zhuang, arrangiert für 2 Pianos.

目 录 Contents

1. 黄河船夫曲 1
Yellow River Boatman's Song
2. 黄河颂 12
Ode to the Yellow River
3. 黄河愤 18
Wrath of the Yellow River
4. 保卫黄河 33
Defend the Yellow River



8

1

fff

ff

dim.

8

9

p

pp

sf

9

10

rit.

sf

f

mp

10

11

a tempo

ff

f

sf

11

4

rit. [3] $J = 114$ accel.

5

[4] $J = 114$ [5] $J = 132$

6

[6] $J = 132$ accel. cresc.

7

[7] $J = 132$ accel. cresc.

4 *più mosso*
mp
f
f

rit.
dim.
mp

3. 黄河愤

Andantino grazioso
ad lib.

mf
p
p

rit.
mf
mp

Musical score for page 20, measures 1-12. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The first system (measures 1-4) includes a melody in the right hand with a *mf* dynamic and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) includes a *rit.* (ritardando) marking and a *p* (piano) dynamic in the left hand. The third system (measures 9-12) includes an *a tempo* marking and a *mp* (mezzo-piano) dynamic in the left hand.

Musical score for page 21, measures 1-12. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The first system (measures 1-4) includes a melody in the right hand with a *p* (piano) dynamic and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic in the right hand. The third system (measures 9-12) includes a *f* (forte) dynamic in the right hand.

Musical score for page 22, measures 1-12. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The first system (measures 1-4) includes a melody in the right hand with a *rit.* (ritardando) marking and a *f* (forte) dynamic in the left hand. The second system (measures 5-8) includes an *a tempo* marking and a *mp* (mezzo-piano) dynamic in the left hand. The third system (measures 9-12) includes a *p* (piano) dynamic in the left hand and a *poco rit.* (poco ritardando) marking.

Musical score for page 23, measures 1-12. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The first system (measures 1-4) includes a melody in the right hand with a *ff* (fortissimo) dynamic and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) includes a *mp* (mezzo-piano) dynamic in the right hand. The third system (measures 9-12) includes a *p* (piano) dynamic in the right hand and a *sub. p* (subito piano) marking.

6 *♩ = 50*

7 *♩ = 50*

poco accel.

f cresc.

allargando

ff

8 *Agitato*

9

10

ritenuto e accel.

a tempo

10

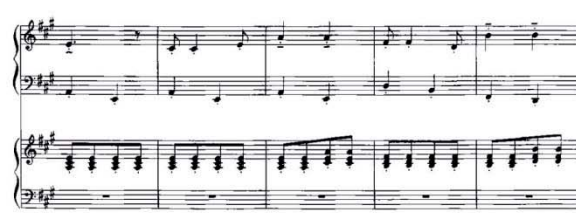
Measures 11-15 of the musical score. The score is written for piano and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *ap*, *f*, *mp*, and *mf*. A first ending bracket labeled [11] spans measures 11-12. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Measures 16-20 of the musical score. The score continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f*, *mp*, and *mf*. A first ending bracket labeled [12] spans measures 17-18. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Measures 21-25 of the musical score. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings including *f*, *mp*, *mf*, *ff*, and *fp*. Performance instructions include *ritenuto*, *accel.*, and *allargando*. A first ending bracket labeled [13] spans measures 23-24. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Measures 26-30 of the musical score. The score continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings including *ff* and *f*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

4. 保卫黄河





7 Marziale $\text{♩} = 132$



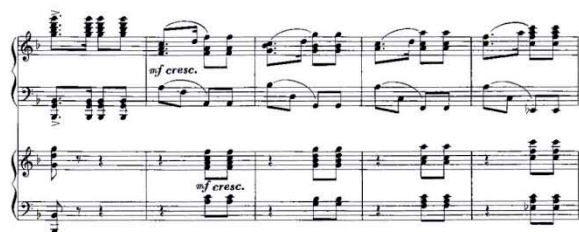
II

Measures 1-10 of the musical score. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features a variety of musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and chords. Dynamic markings include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). A crescendo marking *cresc.* is present in measure 8.

Measures 11-20 of the musical score. The score continues with complex rhythmic patterns and chords. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). A mezzo-piano marking *mp* is also present.

Measures 10-20 of the musical score. The score features a variety of musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and chords. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). A crescendo marking *cresc.* is present in measure 18.

Measures 21-30 of the musical score. The score continues with complex rhythmic patterns and chords. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). A mezzo-piano marking *mp* is also present.



52

54

[132]

53

55

21 Presto

f

p

mf

Two systems of musical notation for piano. The first system contains measures 22 and 23. The second system contains measures 24 and 25. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 22 features a forte (f) dynamic. Measure 23 features a fortissimo (ff) dynamic. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

Two systems of musical notation for piano. The first system contains measures 26 and 27. The second system contains measures 28 and 29. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 26 features a forte (f) dynamic. Measure 27 features a fortissimo (ff) dynamic. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

Two systems of musical notation for piano. The first system contains measures 24 and 25. The second system contains measures 26 and 27. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 24 features a fortissimo (ff) dynamic. Measure 25 features a fortissimo (ff) dynamic. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

Lebenslauf

Ausbildung:

- Ich bin am 28.04.1980 in Shanghai geboren.
- Von 1986 bis 1998 habe ich die Grundschule, Gymnasium und Reifeprüfung absolviert.
- Von 1998 bis 2003 studierte ich Musikwissenschaft am **Conservatory of Music in Peking**, das ich mit dem Bachelor-Titel abschloss.
- Seit 2003 studiere ich das Diplomstudium Musikwissenschaft an der **Universität Wien**, 2007 schloss ich den ersten Abschnitt Note 1 ab.
- Im Sommer 2007 absolvierte ich in China eine Weiterbildung als Musiktherapeutin.
- Von Oktober 2007 bis Februar 2009 studierte ich am **Prayner Konservatorium** das Klavier-Konzertfach bei Prof. Elisabeth Bollmann.
- 2008 absolvierte ich die Aufnahmeprüfung für die **Universität für Musik und darstellende Kunst Wien** und studiere seither **IGP (Instrumental- und Gesangspädagogik), Fachrichtung Klavierpädagogik**.
- Im Sommer 2009 absolvierte ich einen Intensiv-Kurs **Pedagogy of teaching Chinese as a Second Language** am **the college for Teachers of Chinese in Beijing Language and Culture University**. Diesen Kurs habe ich mit einer finalen Prüfung abgeschlossen und ein entsprechendes Zertifikat erhalten.

Abstract

In dieser Arbeit wurden verschiedene Einflussfaktoren auf die Entwicklung der chinesischen Klaviermusik in ihrer heutigen Form untersucht. Dies geschah vor allem mittels Analyse des kulturellen und des musikwissenschaftlichen Hintergrundes. Dafür wurden zunächst Kategorien zur Einteilung und Beschreibung der heutigen Klaviermusik in China gebildet. Darauf aufbauend wurden musikalische Einflüsse innerhalb Chinas, aus den Nachbarstaaten und der westlichen Kultur untersucht und typische Notenbeispiele analysiert. Es wurden auch außermusikalische Einflussfaktoren wie Sprache, Geschichte, Politik, Philosophie, Religion und die soziale und wirtschaftliche Situation näher beleuchtet.

Es zeigte sich, dass die Einflussfaktoren auf die chinesische Klaviermusik sehr vielfältig sind, sich teilweise inhaltlich überlappen und oftmals gegenseitig beeinflussen.

Abstract

In this document various influencing factors of the development of Chinese piano music at their current state are studied. This has been done by cultural and music-scientific analysis. First appropriate categories for current state of Chinese piano music have been assigned, musical influences of Chinese neighbour countries and western culture studied and typical sheet music examples analysed. Additional also non-musical influences like language, history, politics, philosophy, religion and the social and economic situation have been considered.

Finally, the influences of Chinese piano music are versatile, overlapping and often interacts.