



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bild, Klang, Rhythmus“

-- 《Crouching Tiger, hidden Dragon》 Analyse

Verfasserin

Hsing-I LAI

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer: Prof. Univ.-Doz- Dr. Oskár Elschek

Auszug

Filmmusik ist ein nicht mehr wegzudenkendes Element des Films geworden und wird auch in wissenschaftlichen Arbeiten immer mehr diskutiert. Obwohl viele Forscher an dem Thema Filmmusik interessiert wären, hält sich auf Grund schwer zugänglicher Primärliteratur jedoch der hartnäckige Eindruck, dass Filmmusik eine eher passive Rolle im Filmgeschehen einnimmt. Dies ist wohl auch der Grund dafür, dass sich bisher mehr die Fächer aus dem Bereich Sozialwissenschaften, Geschichte und Filmtechnik dem Thema Filmmusik innerhalb ihrer Bücher bzw. Thesen gewidmet haben.

Diese Arbeit hat zum Ziel die Interaktion zwischen Musik, Rhythmus und Bild aus musikwissenschaftlicher Ebene anhand des Filmes 《Crouching Tiger, hidden Dragon》 zu erforschen. Soundtrack, DVD, das Repertoire 《Crouching Tiger Concerto》 und die eigens von der Verfasserin angefertigte Transkription dienen hierbei als Ausgangsbasis für die Analyse der Beziehung zwischen Musik und Handlungen des Films mit dem Ziel, die Rolle der Musik im Film besser verstehen zu können.

Danksagungen

Als allein im Ausland Studierende fällt es schwer die gemischten Gefühle zum Ausdruck zu bringen, aber die wichtigsten Personen, denen ich an dieser Stelle danken möchte, sind mein Eltern. Trotz eurer beschränkten Ressourcen habt ihr mir alles gegeben, was ihr geben konntet, wobei ihr mich stets ermutigt und mich in meine Entscheidungen unterstützt habt. Ihr seid meine Schätze. Auch möchte ich meinen zwei Schwestern danken, die mich durch viele Worte dazu angespornt haben Gas zu geben, um weiterzukommen.

Ich möchte auch meinem Professor Univ.-Doz- Dr. Oskár Elschek herzlich für genau die richtigen Worte danken, sei es im wissenschaftlichen Bereich oder auch Ermutigung. Ohne Ihre Begleitung wäre diese Arbeit wohl nicht zustande gekommen.

Ich möchte auch Peggy Monastra und Henrik Lange für die Hilfestellung zum Erhalt des Repertoires 《Crouching Tiger Concerto》 danken; ihre effiziente Art und Weise haben mir sehr geholfen. Auch meinen Geschwistern von Victory Family Center Vienna möchte ich dafür danken, dass sie mich immer auf verschiedene Art und Weise unterstützt haben. Besonders möchte ich mich bei Frau Mag. Claudia Crupinski für die Korrektur der Arbeit bedanken, was mit 3 Kindern nicht einfach, aber mit der Hilfe ihres Ehemanns Samuel möglich war.

Zuletzt möchte ich mich bei meinem Ehemann Fei-Tong für die Möglichkeit bedanken zu Hause in Ruhe meine Arbeit schreiben zu können, in dem er mit seiner Violine regelmäßig zum Üben das Haus verließ, den Haushalt übernahm und über

meine unruhige Stimmung hinweg sah. Du bist ein Geschenk unseres himmlischen Vaters. Und auch meinem Herrn sei Dank, da Er mich aus der trockenen, aussichtslosen und grenzenlosen Wüste hinaus in ein unvorstellbar schönes Land geführt hat. Ich gebe Dir alle Ehre.

Inhaltsverzeichnis

AUSZUG.....	1
DANKSAGUNG.....	2
NOTENBEISPIEL.....	6
TABELLE.....	7
 1. EINLEITUNG	 9
1.1 DER HINTERGRUND DER WISSENSCHAFTLICHEN ARBEIT	9
1.2 DER FORSCHUNGSZWECK.....	12
1.3 DAS SUBJEKT DER FORSCHUNG	13
1.4 DER LITERATUR RÜCKBLICK	16
1.4.1. ZITIERUNG.....	17
1.4.2. LITERATUR KOMMENTARE.....	19
1.5 DIE FORSCHUNGSMETHODE UND DER UMFANG	20
 2. DIE BILDER IN 《CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON》	 23
2.1 LEE ANG.....	23
2.2 TAN DUN	25
2.2.1 BIBLIOGRAPHIE.....	25
2.2.2 DIE MUSIK AUSDRUCKSWEISE TAN DUNS	26
2.3 “CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON”	28
2.3.1 KURZE ZUSAMMENFASSUNG DER HANDLUNG	28
2.3.2 DIE REPRÄSENTATIVE SYMBOL DER HAUPT-ROLLE.....	30
2.3.3 MUSIKALISCHER ASPEKT	33
 3. DIE MUSIK UND IHRE INTERAKTION MIT DEN BILDERN IM FILM 《CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON》	 39
3.1 DIE MUSIK IM HANDLUNGSABLAUF	40
3.2 MUSIK UND BILD: EINE ANALYSE	44
3.3 DIE VERWENDUNGEN DER MUSIK IM VERGLEICH ZUM THEMATISCHEN GESCHEHEN	85
 4. CONCLUSIO	 89

4.1 DISKUSSION DER ANALYSE VON 《CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON》	89
4.2 WIE FILMMUSIK DENKT	91
4.3 EIN AUSBLICK	93
LITERATUR.....	94
ANHANG.....	96
2. The eternal Vow.....	96
6. to the South: Teil 2.....	100
7. Through the Bamboo Forest.....	104
13. Farewell.....	108
LEBENS LAUF.....	114

Notenbeispiel

NBSP.1 1.CROUCHING TIGER,HIDDEN DRAGON: BAWU MOTIV...	45
NBSP.2 1.CROUCHING TIGER,HIDDEN DRAGON: PIPA MOTIV..	45
NBSP.3 1.CROUCHING TIGER,HIDDEN DRAGON: TEIL 1.....	50
NBSP.4 MELODIE DES BAWU IM ABSCHNITT 2.....	52
NBSP.5 1.CROUCHING TIGER,HIDDEN DRAGON: TEIL 2.....	53
NBSP.6 4.NIGHT FIGHT: ANFANG..	55
NBSP.7 4.NIGHT FIGHT: BANGU RHYTHMUS.....	55
NBSP.8 4.NIGHT FIGHT: XIAOGU,PAIGU,DAGU RHYTHMUS..	57
NBSP.9 5.SILK ROAD: BAWU MOTIV..	59
NBSP.10 5.SILK ROAD: CELLO SOLO MELODIE.....	59
NBSP.11 10.IN THE OLD TEMPLE.....	62
NBSP.12 11.YEARNING OF THE SWORD CELLO UND ERHU DUO.....	64
NBSP.13 8.THE ENCOURTER: HULUSI UND TAR DUO.....	65
NBSP.14 8.THE ENCOUNTER: CELLO TUTII MELODIE.	66
NBSP.15 8.THE ENCOUNTER: RAWAP UND STREICHORCHESTER ..	68
NBSP.16 5.SILK ROAD: CELLO UND ERHU DUO ..	71
NBSP.17 3.A WEDDING INTERRUPTED: ANFANG.....	73
NBSP.18 3.A WEDDING INTERRUPTED:HU FLÜCHTET.....	74
NBSP.19 6.TO THE SOUTH: DIZI SOLO.....	76
NBSP.20 7.THROUGH THE BAMBOO FOREST: ENDUNG..	80
NBSP.21 12.SORROW: CELLO TUTTI MOTIVE.....	81
NBSP.22 12.SARROW: ENDUNG.....	83

Tabella

TAB.1 DIE MUSIK IN HANDLUNG ZEITPUNKT	41
TAB.2 DIE VERWENDUNGEN DER MUSIK IN THEMATISCHEM MATERIAL	85

1. Einleitung

Dieses Kapitel behandelt den Hintergrund der wissenschaftlichen Arbeit, den Zweck der Forschung, das Subjekt der Forschung, den Literatur Rückblick, die verwendeten Forschungsmethoden und den Umfang der Arbeit.

1.1 Der Hintergrund der wissenschaftlichen Arbeit

Im Alltagsleben existiert Musik in vielen Bereichen, ob wir zu Hause Radio oder CD hören oder auf der Straße an vielen Shops vorbei gehen. Manchmal besteht Musik einfach nur aus Noten, aber es gibt auch Musik mit Text, wie beispielsweise die Pop Musik und das Lied. Wenn die Musik mit Text und Bild oder auch bei Videos eingesetzt wird, entstehen Opern, MTV, Musicals oder Filme und so weiter.

Musik nimmt eine wichtige Rolle in unserem Leben ein. Man hört sie oder musiziert selbst, wenn man voll Freude ist. Man hört oder singt auch Musik, wenn man trübsinnig ist. Musik hat einen enormen Einfluss auf psychologischer Ebene, sie vermag Emotionen in unterschiedliche Richtungen zu leiten. Deshalb ist die Musik allmählich innerhalb der sich entwickelnden Filmindustrie immer wichtiger geworden.

Eine Koppelung von Filmbild und Musik gab es seit den frühen Anfängen der bewegten Bilder, den Filmvorführungen der Brüder Max und Emile Skladamowsky am 1. Nov. 1895 im Berliner Varieté Wintergarten und der Brüder Louis und

Auguste Lumière am 28. Dez. des gleichen Jahres im Pariser Grand Café auf dem Boulevard des Capucines, bis hin zum modernen Breitwandfilm mit Mehrkanalton und schließlich dem Videoclip.¹ Film als auch Drama bestehen aus vielen Elementen, beispielsweise Bild, Musik, Schauspieler usw. Aber der Unterschied zwischen Film und Drama besteht darin, dass im Film das unterbrochene Bild über Montage verbunden werden kann und die Einstellung der Kameralinse eine Veränderung der Tiefe des Feldes ermöglicht. Das macht den großen Charakter des Filmes aus, der verschiedene Menschen, Dinge und Sachen miteinander verbindet. Weil jedoch die Bilder laufend wechseln, bleibt beim Publikum ein unangenehmes Gefühl zurück - hier kann die Musik Abhilfe schaffen. Die Musik wird entsprechend angepasst, damit die Handlungen des Films unterstrichen wird. Früher war es üblich, dass Live-Musik den Film begleitete, wobei die Musiker einige editierte Liederbücher benutzten, deren Schwerpunkt bereits an ein bestimmtes Thema oder eine bestimmte Emotion angepasst worden war oder es wurden Vorwegaufnahmen vorgespielt, die den Wechsel zwischen den einzelnen Bildern oder emotionalen Stimmungen überbrückten, so dass das Publikum mehr in den Film involviert wurde.

Die Musik im Film oder der Film in der Musik kann Spannung erzeugen, erschrecken, froh stimmen, herrlich oder traurig wechselhafte Effekte erzielen. Eine kleine Abänderung kann eine ganz neue Atmosphäre schaffen. Wenn die Musiker am selben Standort spielten, an dem auch der Film präsentiert wurde, hatte dies zwei positive Auswirkungen: einerseits können die Hintergrundgeräusche der Maschinen

¹ Urich E. Siebert, Art. „Filmmusik“, in *MGG*², Sachenteil Bd. 3. Kassel 1995, S. 446.

überdeckt werden und andererseits versetzt der Einklang zwischen dem fließenden Bildern und der Musik das Publikum in die Stimmung der Rolle, Freude oder Tränen können mitempfunden werden. Viele Filme würden scheitern, würde man sie ihrer Filmmusik entziehen. Die Musik verleiht dem Film mehr Lebendigkeit und eine dritte Dimension. Sogar im Moment der Stillen unterstreicht die Musik irgendeine Metaphorik der Filmhandlung. Und viele Zuschauer genießen die Filmmusik auch über die Dauer des Films hinaus. Gleichfalls existieren viele beliebte Titelsongs die die Menschen durch viele Jahrzehnte hinweg immer noch berühren und von ihnen gesungen werden.

Innerhalb der Filmgeschichte haben sich aus der Beziehungen zwischen Musik und Film diverse Typen entwickelt. Beispielsweise im Stummfilm selbst wurde keine Musik aufgenommen, jedoch wurde parallel zum Film Musik eingespielt bzw. live präsentiert. Aber andererseits gab es auch den sogenannten „Musikfilm“, bei dem die Musik die Handlungen des Films darstellt, sodass das visuelle Bild zur Inspiration für die Musik wird. Disney Cartoons „Fantasia“ oder „Fantasia 2000“ sind Beispiele für Filme, die die Musik als hauptsächlichen Teil der Geschichte einsetzen. Jedoch zählen solche Filme zur Minderheit. Die meiste Filmmusik wird zur Unterstreichung einer bestehenden Erzählung komponiert.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Filmmusik beziehungsweise mit der Musik für den Film als das Forschungsobjekt. Theoretisch richtet sich die Musik nach der Handlung; wie sehr beeinflusst sie jedoch die Handlung? In wie weit interagieren die Musik und das wichtige Element Bild miteinander? Ob Musik im Film tatsächlich nur eine Nebenrolle im Vergleich zu Handlung oder Bild einnimmt?

Wie viele Möglichkeiten der Interaktion zwischen diesen verschiedenen Elementen kann man feststellen?

Anhand einer Fallstudie wird der Versuch unternommen, die oben angeführten Fragen zu beantworten.

1.2 Der Forschungszweck

Ziel dieser Arbeit ist es die ganzheitliche Rolle der Musik im Film zu recherchieren beziehungsweise darzustellen, wie im Verlauf des Films die Musik und das Bilder auf emotionaler oder inhaltlicher Ebene aufeinander wirken. Folgende Fragestellungen werden uns somit begleiten:

- 1). Auf welcher Art gibt es eine synchrone Wechselwirkung zwischen der Musik und anderen Elementen wie Bild oder Handlungen?
- 2). Wie gestalten sich die Typen der Interaktion zwischen der Musik und dem Bild, der emotionalen Begebenheit oder Erzählung? Wie hängen sie zusammen?
- 3). Was können wir anhand dieser Typen der Interaktion und dem Zusammenhang für eine Erkenntnis gewinnen?

Diese Arbeit analysiert die Musik, den Inhalt und die Bilder, auf dass durch die Erläuterung der Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Elementen im Film und der Beziehung zu einander die eigentliche Handlung offenbart wird und damit

die Bedeutung und die Strukturen der Filmmusik besser verstanden werden.

1.3 Das Subjekt der Forschung

In dieser Arbeit wird der Fokus auf der Analyse einer speziell für einen Film komponierten Musik, also einer „Filmmusik“, liegen. Aus folgenden Gründen wurde der Martial-Arts-Film 《Crouching tiger, hidden dragon》 als Subjekt der Forschung ausgewählt:

Er repräsentiert einen Chinesischen Film.² In sprachlicher, kultureller, geschichtlicher, geographischer und gedanklicher Hinsicht hat die Verfasserin zahlreiche chinesische Aspekte realisiert. Weiters gewann dieser Film und seine Musik sowohl in westlichen und als auch in der Mandarin sprechenden Welt viele Preise bzw Nominierungen, unter anderem bei dem Academy Award, den Golden Globe Awards und Golden Horse Awards, welche als wesentliche Preise innerhalb der Filmindustrie gelten. Die Musik zu dem Film 《Crouching tiger, hidden dragon》

² Es ist schwer zu definieren, was einen chinesischen Film tatsächlich ausmacht. Nicht nur, weil die Chinesische Diaspora durch globale Migration wächst, sondern auch weil jede chinesische Gruppe sich gesondert definiert, ihre Aufzeichnung vertritt und verschiedene Erfahrungen gemacht hat. Und oft wird über die Grenzen des Ethno-Landes Chinas gestritten. Deshalb gilt für die vorliegende Arbeit über den chinesischen Film folgende Definition: Dieser Film verwendet Chinesisch (Mandarin) als Hauptsprache, wurde in China, Taiwan, Hong Kong und überall dort, wo Chinesen wohnen, produziert und innerhalb seiner Produktion wurde mit verschiedenen internationalen Teams zusammengearbeitet

hat bereits in vielen verschiedenen Ländern bekannte Preise gewonnen. Sie spielte eine ziemlich wichtige und repräsentative Rolle zur Zeit der Aufführung und darüber hinaus. Der persönliche Stil des international bekannten Komponisten TAN Dun macht sich nicht nur in seinen Symphonien und Opern bemerkbar, sondern tritt auch in diesem Werk mit vielen kulturellen Elementen in den Vordergrund. Nach der Fertigstellung dieser Filmmusik, verarbeitete er verschiedene Elemente des Films in dem Cello Concerto 《Crouching Tiger Concerto》³, welches aus sechs Sätzen besteht. Und der Regisseur LEE Ang hat in diesem Konzert die Technik des digitalen Multi-Media und für Montage verwendet, so verwirklichte sich neben den gezeigten Sequenzen des Films 《Crouching tiger, hidden dragon》 ein neues Bild des Films, der am 30. September am Londoner Barbican Centre Festival mit dem Namen Fire Cross Water weltweit uraufgeführt wurde.⁴ Das Konzert wurde als Multi-Media Konzert bezeichnet. Damit ist zu erkennen, dass beide die Verwendung verschiedenartiger Medien als wichtig sehen. Die beeindruckende Interpretation des Cellisten MA Yo-Yo ließ in seiner Darbietung chinesische und westliche Spieltechniken miteinander verschmelzen, was die Qualität der Musik noch steigert.

LEE Ang Wunsch war es, dass der Film nicht nur für ein Mandarin sprechendes Publikum verständlich sei, sondern auch für das westliche Publikum. So berücksichtigte er ein paar interessante Perspektiven: 1. Der große Charakter der

³ “Crouching Tiger Concerto for cello solo and Chamber orchestra” New York: Schirmer 2001.

⁴ Peggy Monasta, Art. *Tan Dun: Crouching Tiger Concerto*

http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=33553

abgerufen am 12te Jänner 2013

Filmmusik muss für das Publikum verständlich sein. 2. Und während des Filmverlaufs soll das Publikum über die Musik emotional folgen können.⁵

In einem Interview mit dem Drehbuchautor James Schamus und LEE Ang meinten diese:

„Schamus: Martial Arts an sich sind wie ein Tanz und eine abstrakte Kunst: Bewegung, Schritte, Rhythmus, Bilder. LEE: Durch Martial Arts drückt man Gefühle aus, man schlägt nicht einfach darauf los. Martial Arts haben eine dramatische Qualität. Sie zeigen eine Choreographie wie bei einem Tanzfilm (.....), in dem Bilder und Schnitt wie Tanz und Musik wirken.“⁶

Über einen Film, der kein Musikfilm ist, wird so viel von musikalischen Elementen gesprochen - was ist passiert? Es wird ein weiterer Punkt in dieser Arbeit sein dieses Gespräch zu prüfen und nachzuforschen, was es mit der Musik im Film auf sich hat.

⁵ 藍祖蔚 (2002) 聲與影：20 位作曲家談華語電影音樂創作。台北：麥田出版, P. 206.
LAN Tsu-Wei, *Bild und Klang: 20 Komponisten sprechen über die Entstehung der chinesischen Filmmusik*, Taipei 2001, P.206

Die original Text sind auf Chinesisch geschrieben, übersetzen von der Verfasserin.
Original Text: 「李安認為電影音樂最大的特色就是要讓人能夠聽進去，在看電影的過程中要能感受到音樂傳遞的情緒。」

⁶ Die Aspekte sind von DVD 《Tiger&Dragon》, Colombia (Kinowelt) 2001.Interview mit LEE Ang und James Schamus.

1.4 Der Literatur Rückblick

Musik ist ein fester Bestandteil des Films - ganz gleich aus welcher Motivation heraus er produziert wurde oder welche Erscheinung er hat. Obwohl die Filmmusik als ein wesentlicher Teil Musikgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts angesprochen werden kann, wurden bisher Verhältnismäßig wenige Forschungsarbeiten im musikwissenschaftlichen Feld geschrieben.

So wie H. Stephen Wright erwähnt:

„ In the last twenty years, there are been a rapid escalation in academic interest in film music, and the sheer quantity of recent research—in comparison to the single, lonely library shelf of sources available before 1990—is astounding. It is tempting to believe that our understanding of film music is far beyond what it was decades ago, but is that truly the case? The answer, unfortunately, is no. Much of the recent film music literature, despite its erudition, is still severely handicapped by its disconnection from primary sources, and the result of this is questionable methodology and errors based on misinformation. The central truism of film music research is the same as it has always been: writers and researchers must work without reference to primary sources because all of those sources are locked away in Hollywood studios and access to them is routinely denied. ”⁷

Aus verschiedenen Gründen wird die Erforschung der Musik innerhalb des Films oft als zweitrangig angesehen: Der Mechanismus der Analyse von Filmmusik funktioniert nicht so wie bei der klassischen Musik. Sie folgt einer bestimmten Vorgehensweise zum Beispiel betreffend: die Atmosphäre, die Emotion,

⁷ Jeannie Gayle Pool; H. Stephan Wright, *A research guide to film and television music in the United States*, Lanham 2011, p.1.

verschiedene Motive, Ablauf der Handlung und wie die Spannung hervorgerufen wird. Die Musik muss ebenfalls eine erzählerische Funktion haben, soll aber nicht die Hauptrolle übernehmen. Wenn der Musikwissenschaftler oder die Musikwissenschaftlerin keine Interessen an Filmen hat, wird auch die Lust ein Forschungsthema solche Musik betreffend gering sein. Und wie H. Stephan Wright gesagt hat: Viel Primärliteratur bleibt auf Grund komplizierter Studiobetriebe sehr schwer erreichbar

1.4.1. Zitierung

Es gibt jedoch auch viele wertvolle Arbeiten, die von Professoren unterschiedlicher Fakultäten innerhalb der vergangenen 10 Jahre zum Thema Filmmusik verfasst wurden. Ältere Literatur ist ebenfalls durch beispielsweise die Sozialwissenschaftler Hanns Eisler und Theodor Adorno vertreten, die das Buch *Komposition für den Film* (das Buch erschien 1947 in New York unter dem Titel: *Composition for the films*) verfassten. Dies ist eine Polemik, die die Konvention von Hollywood Filmmusik verwirft und eine vollständig neue Ästhetik beabsichtigt. Kathryn Kalinak definiert in ihrem Werk *Film music: a very short Introduction* die Filmmusik und erläutert deren Geschichte. *The art of Film music: Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raskin, Leonard Rosemann*, von George Burt legt dar, wie Musik in Film funktioniert und enthält zahlreiche unveröffentlichte Notenbeispiele. Jeannie Gayle Pool und H. Stephen Wright lieferten mit ihrem Buch *A research Guide to film and television music in the United*

States ein umfangreiches literarisches Werk, das Informationen zu vielen Bibliotheken und Archive in den USA enthält - verweist auch auf zahlreiche primäre Quellen. Es ist ein sehr nützliches Handbuch für jeden, der in den USA über Filmmusik recherchieren möchte.

Außerdem erschien ein sehr einflussreiches Buch 1987 von Claudia Gorbman *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, welches für damalige Verhältnisse das Thema Filmmusik sehr tief gehend bespricht: Zusammenspiel der Bilder, Erzählung und Musik. Zwei namhafte Spezialisten der Filmmusik, James Buhler und David Neumeyer, arbeiteten gemeinsam mit dem Komponisten und Dirigenten Rob Deemer, der an der University of Southern California das Fach Scoring for Film and Television studierte, an dem Werk *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. Es erforscht den Klang im Film in drei Schritten: Engagement, Analyse eines zusätzlichen Beispiels und Übung zu jedem großen Teil. Das Buch *Listening to movies: the film lover's guide to film music* von Fred Karlin wurde nicht nur für diejenigen mit einschlägigem musikalischem Fachwissen verfasst, sondern für alle Film Liebhaber, die mehr über Filmmusik hören und sie besser verstehen möchten. Eine letzte geschichtliche Übersicht soll hier noch erwähnt werden: ein anspruchsvolles und umfassendes Werk von Mervyn Cooke *A History of Film Musik*. Es fast eine ganze Generation der geschichtlichen Entwicklung der Filmmusik nicht nur in USA und Europa zusammen, sondern auch die der Sowjetunion, Indiens Bollywood, Japans und gewährt auch einen Einblick in die Entwicklung des chinesischen Films. Weiteres stellt das Werk *the Film Score Guides Series* veröffentlicht von Greenwood und später von Scarecrow unter Revidierung von Kate Daubney einen Eckpfeiler innerhalb der Filmmusikliteratur dar. Jedes dieser

Bücher widmet sich einer bestimmten Film Partitur und bringt aktuell und analytisch verfasst theoretisches Wissen zur Anwendung.

1.4.2. Literatur Kommentare

Das Thema Filmmusik wurde bereits seit langem von vielen verschiedenen Wissenschaften wie zum Beispiel dem Gebiet der Film Theorie, den Sozialwissenschaften und der Psychologie in vielen Büchern diskutiert, aber im Bereich der Musikwissenschaften war die Filmmusik nur selten Thema. Wenn Musikwissenschaftler sich dem Thema Filmmusik annahmen, konzentrierte sich ihre Arbeit mehr auf den musikgeschichtlichen Aspekt als auf die Musik selbst. Auch nimmt hier die Musik eine zweitrangige Stellung ein. Wie George Burt sagte *“In Filmmaking, the drama is the primary concern; music performs a complementary role”*.⁸

Aber spielt die Musik tatsächlich nur eine untergeordnete Rolle gegenüber dem Bild oder der Handlung des Films? Ist die zwischen Musik und Film bestehende Beziehung tatsächlich nur einseitig? Wenn wir die Entwicklungen innerhalb der Filmmusik beobachten, werden wir erkennen, dass das Aufkommen der digitalen Sound Technik sowie die Förderung im Bereich Filmtechnik positive Auswirkungen auf die Möglichkeiten im Bereich der Filmmusik haben. Die stetige

⁸ George Burt, *the Art of Film Music*, Boston, 1994, p. Viii.

Weiterentwicklung im Bereich des Films bewirkte auch, dass die Musik eine zunehmend unverzichtbare Rolle einnahm. So nimmt zum Beispiel die Klaviermusik im Film *«The Piano»* (Das Piano) eine unersetzliche Rolle ein, sie ersetzt sogar teilweise die Dialoge. Wäre die Primärquellen im Bereich Filmmusik für die Forscher leichter zugänglich, könnten sie die Musik auch tiefergehend analysieren. Die frühen traditionellen Aspekte der Filmtheorie können der heutigen Erforschung der Filmmusik nicht mehr gerecht werden. Die musikalischen Begriffe und die Methoden innerhalb der Analyse von Musik müssen sich am Forschungsthema orientieren. Neben der Musik selbst, sollen wir die Struktur der Analyse der Filmmusik ausweiten und andere Elemente wie das Bild innerhalb der Filmmusik miteinbeziehen.

1.5 Die Forschungsmethode und der Umfang

Wie George Knepler treffend zusammenfasst:

„Musizierte Gebilde transportieren etwas von Mensch zu Mensch; selbst wer für sich allein Musik macht oder hört, fällt aus diesem Regelkreis nicht hinaus. So ist es also das Herzstück der Musiktheorie, musikalische Gebilde nicht bloß nach ihre Herkunft und ihrer Machart zu befragen, sondern auch nach ihrem Sinn und ihrer Wirkung. Es gibt keine Hoffnung, dieser anspruchsvollen und vielschichtigen Aufgabe gerecht zu werden, wenn man sie von einem einzelnen Aspekt her anpackt und sei es ein noch so wichtiger.“⁹

⁹ Georg Knepler, Art. „Musiktheorie“, in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 13,

Ein Film ist aus vielen verschiedenen Elementen aufgebaut, so wie Drehbuch, Kamera, Schnitt, Kostüm - die Zeit, die vorgeschriebene Länge dieser Arbeit und auch die begrenzte Kenntnis der Verfasserin stellen hierbei limitierende Faktoren dar. Aus diesem Grund wird sich diese Arbeit auf 3 wichtige Kernbereiche der Analyse von der interaktiven Beziehung zwischen Musik und Film konzentrieren:

1) die Analyse der Bilder und der Handlung. 2) die Anwendung und die Funktion der Musik, die für den Film komponiert wurde 3) die interaktiven Modi zwischen Bildern und Klang (Musik).

1) die Analyse der Bilder und der Handlung:

Es wird über vorhandene Literatur sowohl das Drehbuch, der Komponist als auch die Regie analysiert, um den Inhalt der Handlung und die Bedeutung der Rollen besser erfassen zu können.

2) die Anwendung und die Funktion der Musik:

Unter zur Hilfenahme der DVD, des Soundtracks, der eigen durchgeführten Transkription und dem Werk „Crouching Tiger Concerto“ wird die Verfasserin neben den allgemeinen Grundelementen der Musiktheorie (wie Melodie, Tempo, Timbre, Dynamik, Harmonie, Ton Art, Rhythmus, Instrumentation und Interpretation) den Einfluss der Musik auf die Erzählung analysieren - sei es durch den Musikstil oder Stil der Themen (wie Liebe, Kampf, Trauer) oder das

wiederkehrende Thema (Leitmotiv¹⁰) und ob eine Andeutung von Empathie¹¹ erkennbar ist, welche die wichtigsten erzählenden Elemente miteinander verbindet, zum Beispiel einzelne, bestimmte Orte und Situationen.

3) die interaktive Modi zwischen Bilder und Klang:

Erreichen die prägenden Bild-/ und Klangeffekte eine Balance? Welche Arten von Rhythmen und interaktiven Modi ergeben sich in ihrem Zusammenspiel? Unterstreicht die Musik die Bilder oder steht sie im Gegenpunkt dazu? Ergänzt die Musik durch das Bild kommunizierte Emotionen bzw. vervollständigt sie fehlende Komponenten?

¹⁰ James Buhler, David Neumayer and Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York 2010, P.200-202

Leitmotiv: Der Begriff wurde anhand der Oper Wagners im neunzehnten Jahrhundert ins Leben gerufen und fand in der Filmmusik Anwendung. Das musikalische Thema, normalerweise kurz, hat sich innerhalb eines Film entwickelt (wird variiert oder neu orchestriert). Diesem Thema kann eine bestimmte symbolische oder emotionale Eigenschaft anhaften, mit einer selbstständigen Bedeutung oder Assoziation, die aufkommt, sobald das Thema wiederholt wird. Für nähere Informationen wird auf das Buch von Rob Deemer „Hearing the Movies: Music and Sound in Film History“ verwiesen.

¹¹ Der Begriff Empathie oder emotionales Engagement beschreibt die Standardeinstellung für die Synchronisation von Klang und Bild; die Klangspur ist auf die Bildspur der stimmungsvollen Handlung auf der Leinwand angepasst.

2. Die Bilder in 《Crouching tiger, hidden Dragon》

In diesem Kapitel wird der Regisseur LEE Ang anhand seiner Bibliographie und seines Stils in der Filmmusik sowie der Komponist TAN Dun ebenfalls anhand seiner Bibliographie und seiner musikalischen Ausdrucksweise vorgestellt und darüber hinaus das Drehbuch und die Hauptrollen des Films 《Crouching tiger, hidden dragon》 erörter

2.1 LEE Ang

LEE Ang wurde am 23. Oktober 1954 in Ping-Tung/Taiwan geboren. Schon als kleiner Junge zog ihn die Schauspielkunst an. Aber sein Vater empfand als ein sehr traditionell chinesisch denkender Schuldirektor, dass die Schauspielkunst wenig ernst zu nehmen und kein ehrenvolles Studienfach sei. Viel mehr hoffte er seinen Sohn zukünftig als akademisch gefestigten Professor an einer Universität lehren zu sehen. Aber es kam ganz anders als sein Vater es sich wünschte. Im Gymnasium war LEE Ang kein besonders guter Schüler und fiel zweimal bei der Aufnahmeprüfung für die *Taiwan National University* durch.

Schließlich bestand er die Aufnahmeprüfung der *National Academy of Arts* und begann seinen Weg als Student der Theaterwissenschaften und Regie. Nach

Abschluss seines Studiums in Taiwan, schloss er in den USA sein Bachelor Studium Im Bereich Theaterwissenschaften und Regie an der Universität von Illinois in Urbana-Champaign und später sein Magisterstudium im Bereich Film- und Theaterproduktion an der Universität von New York ab.

Auf Grund der Beziehung zwischen LEE Ang und seinem Vater nahm die Rolle des „Vaters“ einen wichtigen Platz in seinem Leben ein. Der Begriff des Vaters ist traditioneller Weise sehr ehrwürdig und ehrfürchtig besetzt. Die Emotionen gegenüber seinem Vater verarbeitete er schließlich auch in seinen Filmen.

In seinem filmischen Werken diskutiert er jedoch nicht nur die Rolle des Vaters, sondern auch viele andere Aspekte des Lebens. Whitney Crothers Dilley hat die Themen seiner Filme in sieben Bereiche eingeteilt.

1. Globalisierung und Kultur Identifikation; wie zum Beispiel in den Filmen 《Pushing Hands》(1992), 《The Wedding Banquet》(1993) und 《Eat Drink Man Woman》 (1994).

2. Homosexualität; wie in den Filmen《The Wedding Banquet》und 《Brokeback Mountain》 (2005).

3. Die Autorität des Vaters; wie in den Filmen 《Pushing Hands, 《The Wedding Banquet》 , 《Sence and Sensibility》 (1995) und 《The Ice Storm》 (1997).

4. Den Feminismus; wie in den Filmen 《Sence and Sensibility, 《The Ice Storm》 und 《Crouching Tiger, hidden Dragon》 (2000).

5. Den Außenseiter; wie in den Filmen 《Pushing Hands》 , 《The Wedding

Banquet》, 《Eat Drink Man Woman》 und 《Ride with the Devil》 (1999).

6. Die Familie; diese spielt in allen seinen Filmen eine wichtige Rolle, auch im Film 《Hulk》 (2003).

7. Die Plansequenz und Frame shots. (framing)¹²

2.2 TAN Dun

2.2.1 Bibliographie

Der Komponist und Dirigent TAN Dun wurde am 18. August 1957 in China geboren. Er wuchs in einem Dorf namens Simao auf, in dem Riten des Taoismus ausgeübt und Hexerei betrieben wurde, was seine Werke in der Folge beeinflusste. Auf Grund der Kulturrevolution war es ihm während seiner Jugend nicht möglich sich musikalisch ausbilden zu lassen. Er half daher einige Jahre in ländlichen Gebieten bei der Feldarbeit. In dieser der Zeit sammelte er Volkslieder und erlebte Aufführungen aus dem volksmusikalischen Genres und lokaler Opern. Vor der Wiedereröffnung des Konservatoriums in Beijing und dem Beginn seiner Studententätigkeiten arbeitete er ab dem Jahr 1976 in der Beijing-Operntruppe in Hunan. Er wurde durch die Musik Schule Neue Welle (xin chao), zum Beispiel von

¹²柯瑋妮 (2009) 看懂李安—第一本從西方觀點剖析李安專書。台北：時報出版, 頁 41-47.

Dieses Buch erschien in 2007 in Malaysia. Whitney Crothers Dilley, *The Cinema of Ang Lee: The Other Side of the Screen*, Labuan 2007.

SU Cong, GUO Wenjing und QU Xiaosong geprägt und lernte zusätzlich die Musik der westlichen Avantgarde kennen, insbesondere durch die Gastprofessoren wie CHOU Wen-Chung, A.Goehr, H.W.Henze, T.Takemitsu und I.Yun. Für sein Streichquartett Feng-Ya-Song (1982) gewann er den Carl Maria von Weber-Preis 1983 in Dresden. Zwischen 1986 und 1993 studierte er für sein Doktorat im Fach Komposition an der Columbia Universität in New York. Er erhielt den Grawemeyer Award für Marco Polo (1991-1995) und im Jahr 2000 den Oscar für seine Filmmusik zu 《Crouching Tiger, hidden Dragon》. ¹³

2.2.2 Die Musik Ausdrucksweise TAN Duns

TAN Dun sagte einmal: „*Mein Traum für die Musik ist grenzenlos. Verhüllung, Melancholie - meine Musik verinnerlicht immer. Vielleicht deswegen, weil ich Chinese bin oder die Landschaft Hunans mich so geprägt hat. Denn für jeden Menschen, der in Hunan lebt, sind 2 Dinge wichtig: zum einen der Geist - wir lieben es mit ihm zu reden. Und zum andern die Einstellung untereinander „Gefühl zu sprechen und Liebe zu reden“. Diese beiden Elemente finden sich auch immer in meiner Musik wieder.*“¹⁴

¹³ Barbara Mittler, Art. „Tan Dun“, in MGG², Personenteil 16, Kassel 2006, S.478-479.

¹⁴ 内容引述自譚盾《華人綜橫天下》DVD, 上海及台灣: 映象唱片公司 2004 。

Die Zitate stammen von der DVD 《A World of Chinese》Serie 6. TAN Dun, Shanghai und Taiwan: High Note Records 2004.

Das ist auch der Grund dafür, dass wir in seinem Musikstil oder in seiner Art und Weise Musik zu komponieren, verschiedene Prägungen erkennen können: den Einfluss der lokale Opernformen, des volkstümlichen Instrumentariums und der Berglieder (shange), wobei melodische Muster und vokale Techniken der Beijing Oper, Dissonanzen, harscher bartóksche Rhythmik, collageartiges Zitieren entlehnter Materialien, Ethnomusik (von Tibet bis Afrika), die Nutzung alltäglicher und natürlicher Materialien (Papier, Wasser, Stein, Ton) zur Klangerzeugung in seinen Werken Verwendung finden. Die Titel und die Inhalte seiner Musik beruhen sehr oft auf chinesischer Philosophie und seinen Kindheitserinnerungen (Taoismus, geistig, Mystik), wobei diese beiden Elemente stets in Verbindung stehen. Obwohl sowohl musikalische Experimente und Dissonanzen in TAN Duns Musik vorzufinden sind, schafft es der Komponist seine Melodien leicht hörbar zu machen. Vielleicht weil es ihm gelingt über seine Philosophie „Gefühle zu sprechen und Liebe zu reden“ den Weg in die Herzen des Publikum zu finden und ihnen genau das zu kommunizieren.

中文原文:「我的音樂夢想是毫無邊界的……委婉,惆悵,很深的一種東西永遠在那裏。而這種東西在我的音樂裡是一直有的。我覺得也可能是中國人,或者湖南的關係,山水的關係。對於湖南人來說兩樣東西很重要,一個是鬼,湖南人喜歡談鬼;第二,我覺得湖南人就喜歡談情說愛。」 Übersetzen von der Verfasserin.

2.3 “Crouching tiger, hidden Dragon”

LEE Ang kommentierte seinen Film wie folgt:

„Auf Chinesisch lautet der Titel „wo hu cang long“ wodurch die Zusammenhänge zu den Charakteren des Film völlig klar werden: der Begriff „Drachen (Long)“ steckt im Namen der Hauptdarstellerin „Jiao Long“ (im deutschen Film Jen Yu). Und LO Xiao Hu, ihr Liebhaber, entspricht dem kleinen Tiger (xiao hu). Aber die Begriffe „Kauernder Tiger, versteckter Drache“ weisen vor allem darauf hin, dass unter der gesellschaftlichen Oberfläche andere Kräfte wirken. Jeder im Film ist auf seine Weise ein versteckter Drache. LI Mu Bai und Shu Lien sind Vorbilder. Sie müssen ihre Sehnsüchte unterdrücken. Darum geht es in ihrem Geschäft und bei ihrem Lebensstil. Diese Bild hinterlassen sie über sich. Vielleicht können sie sich nur dann wirklich ausdrücken, wenn sie kämpfen. Unsere älteren Figuren spüren den Verlust und versuchen, festzuhalten. Die jüngeren Protagonisten beschäftigen sich mit der Jugend und der Leidenschaft. Jen ist eine dynamische Figur. Sie kämpft gegen alles, was sich ihr in den Weg stellt. Manchmal ist sie der Schurke des Films, allerdings ein sehr sympathischer. Sie ist sich selbst treu. Liebenswert, aber manchmal rebellisch, voller Probleme und eine zerstörerische Kraft. Genauso wie Lo. Gleichzeitig fühlen beide die Stärke der Gerechtigkeit – eben den „Sinn“.¹⁵

2.3.1 Kurze Zusammenfassung der Handlung

Die Handlung spielt während der Zeit der Qing Dynastie. Der berühmte Schwertmeister der Wu-Dang Kampf Schule, LEE Mu Bai, besucht seine Freundin YU Shu Lien, eine große Kämpferin aus der selben Schule, um ihr sein Schwert

¹⁵ Die Aspekte sind von DVD 《Tiger&Dragon》, Colombia (Kinowelt) 2001.

Audiokommentar von LEE Ang und James Schamus, Deutsch untertitelt.

namens Qing Ming Jian (Qing: die Farbe Grün, Ming: gefrorener oder kalter Atem bzw Energie, Jian: Schwert) zu geben, welches sie nach Beijing zu seinem Freund bringen soll, um symbolisch aus der Gemeinschaft Jiang Hu (die Gemeinschaft der Kampfkünstler) auszutreten und alle vergangenen Schulden und Leistungen auszulösen

Des Nachts kommt eine verummte Diebin und stiehlt das Schwert. Sie ist eigentlich die Gouverneurstochter YU Jiao Long, die den Zwängen ihres Standes entkommen möchte und von einem Leben als freie Kämpferin träumt. Wegen des gestohlenen Schwertes kommt es zum Kampf zwischen YU Shu Lien und LEE Mu Bai. Während des Kampfes zwischen Jiao Long und LEE Mu Bai erkennt letzterer am Kampfstil der Diebin, dass es sich um die Meisterin Jiao Longs namens Jadefuchs handelt, die LEE Mu Bais eigen Meister getötet hat. Er möchte sie als seine Schülerin annehmen, weil er ihr Talent und Herz gesehen hat.

Ihr Geliebter LO Xiao Hu hatte Jiao Long nach einem Überfall seiner Bande auf ihre Karawane in der Wüste kennengelernt.

In einer Höhle kämpfen LEE Mu Bai und Jadefuchs wegen des Schwertes Qing Ming Jian und in dessen Verlauf stirbt Jadefuchs, wobei sie LEE Mu Bai mit einer vergifteten Nadel treffen kann. Er spricht vom nahenden Tod und gesteht auch seine Liebe zu Shu Lien ein. Mit diesen Worten stirbt er in ihren Armen.

Jiao Long fühlt, dass sie den Tod LEE Mu Bais verantworten muss und dass die Zukunft mit ihrer Liebe Luo Xiao Hu keine Hoffnung hat. Beide stehen sie auf einem Berg und glauben fest daran, dass ein sagenumwobener Sprung ihren Traum

verwirklichen kann. Jiao Long springt.

2.3.2 Die repräsentative Symbol der Haupt-Rolle

In diesem Film können die fünf Hauptcharaktere in drei Gruppen bzw. repräsentative Symbole eingeteilt werden. Die einzelnen Rollen werden im Folgenden diskutiert.

1. LEE Mu Bai:

Er ist ein ausgezeichnete Schwertmeister, mit dem Wissen und den Techniken der Wu Dang Schule bestens vertraut. Aber da er sein Alter herannahen sieht, möchte er ein neues, stilles Leben beginnen. Als er eines Tages Jiao Long trifft, reizt ihn im Unterbewusstsein die Vorstellung über das Mitwirken in Jiang Hu (die Gemeinschaft der Kampfkünstler) und sein Herz wird - beim Anblick dieses schönen, jungen Fräuleins – gestärkt.

Seine Liebe für YU Shu Lien blieb immer unausgesprochen, da Shu Lien die Verlobte seines guten, verstorbenen Freundes war. Nach Auffassung des konfuzianischen Ethik-Kodex ist ein solches Gefühl und solche Emotion unmoralisch.

Sein emotionales Wesen scheint weder hochmütig noch demütig und weder sehr herzlich noch abweisend.

2. YU Shu Lien:

Sie hielt sich streng an den Konfuzianischen Ethik-Kodex, obwohl ihr Herz sich sehr nach LEE Mu Bai sehnte. Sie selbst war nicht mehr jung, konnte ihre Gefühle nur tief in ihrem Herzen verstecken. Aber andererseits war sie eine sehr erfolgreiche Kauffrau und trug Verantwortung. Sie wickelte ihre Dinge sehr ordentlich ab.

Aber als sie die Zuneigung LEE Mu Bais gegenüber Jiao Long bemerkte und noch dazu das Schwert Qing Ming Jian in war Jiao Longs Hände fällt, entbrennt ihre Eifersucht und ihr Zorn. In der Folge kämpfen die beiden im Film zwei Mal gegeneinander.

Sie ist mild und zuvorkommend, ein gutes Vorbild basierend auf dem Konfuzianischen Ethik-Kodex in Chinas Geschichte.

3. YU Jiao Long:

Sie ist jung und furchtlos. Sie ist über ihre momentane Lebenssituation und ihre Stellung unzufrieden. Der moralische Status und die Einhaltung der sozialen Sitten können ihre Selbstdisziplin nicht stärken, ja sie möchte ein ganz Gegenteiliges Leben führen, ganz anders als andere junge Frauen ihrer Herkunft.

Was andere Leute über sie denken mögen oder wie sie von anderen gesehen wird, ist für sie nicht von Interesse. Doch nach dem Tod ihrer Meisterin Jedefuchs und LEE Mu Bais, scheint sie ihre Einschränkungen zu erkennen. Sin in dieser

schwierigen Situation befindet, entscheidet sie sich noch ein letztes Mal die Liebe LUO Xiao Hu zu genießen, um danach von dem Berg zu springen.

Sie ist rebellisch, überheblich und zeigt alle ihre Gedanken, Gefühle und Emotionen.

4. LUO Xiao Hu:

Der Leiter einer diebischen Bande in der Gobi Wüste von Xinjiang (eine Provinz in China) gibt seine „Karriere“ auf, um das Herz seiner großen Liebe Jiao Long zu gewinnen. Er möchte ihrem starken familiären Hintergrund entsprechen, um sie heiraten zu können. Er steht treu zu seinen Gefühlen und Emotionen. Er wünscht sich ein neues Leben, unbeeinflusst von seiner Vergangenheit. Aber seine Vergangenheit verfolgt ihn und lässt ihn nicht los. Schließlich bleibt ihm nur noch, auf dem Wu Dang Berg auf seinen Liebling zu warten, auf das sie eines Tages kommen würde. Zuletzt gelingt es ihm auch nicht das, was Jio Long vorhat zu verhindern - wie immer. Er kann dem Sprung nur passiv zu schauen und weinen.

Er ist tapfer, aber nicht voraus planend, aufrichtig, aber unhöflich.

5. Qing Ming Jian (der Schwert):

LEE Ang sagte: “Qing Ming Jian ist die Metapher des Films.”¹⁶ Dieses

¹⁶ Wie 12. P.222.

Schwert hat ihn auch inspiriert. LEE Ang meint, dass es mystisch ist und Menschen Kraft verleiht. Es ist arbeitsgerecht ausgeführt worden, scharf und zäh. Es löst alle Kämpfe aus und tritt im Film immer gemeinsam mit einem spezifischen Klang auf, wenn mit ihm gekämpft wird.

Diese fünf Hauptrollen können zusätzlich ihrem Charakter entsprechend in drei Gruppen unterteilt werden: das mittlere Alter repräsentiert von LEE Mu Bai und YU Shu Lien, die ihre Gefühle und Emotionen verstecken und ihre Verantwortungen hervorheben; das junge Liebespaar YU Jiao Long und LUO Xiao Hu, die ihre Gefühle und Emotionen offen zeigen; und Qing Ming Jian, das mystische Symbol für Kraft.

Das musikalische Design richtet sich mehr oder weniger nach diesen 3 Gruppen.

2.3.3 Musikalischer Aspekt

Obwohl ein Großteil des Films von den Kampfszenen und Effekten lebt, legte LEE Ang großen Wert auf den emotionalen Aspekt der Geschichte. Er zeigt gern zwischenmenschliche Beziehungen, die Umstände im Wandel der Zeit, dass soziale Muss im Gegensatz zum freien Willen. So möchte er die Musik nicht einem traditionellen Martial-Arts-Film anpassen, die sich meist am Kampf orientiert oder traditionelle östliche Musik komponieren. In Philosophie, Humanität und Kultur ist

die Musik von großen chinesischen Traditionen inspiriert und bezieht sich gleichzeitig auf westliche Orchestermusik. Gleichmaßen gibt es Anklänge von ethnischer Musik und Pop. Und sie schafft es die Persönlichkeit (die Gefühle) und die Bilder zu beschreiben.¹⁷ TAN Dun hat einmal gesagt: „*LEE Ang selbst hat ein sehr gutes musikalisches Empfinden, was ihm ermöglicht direkt mit dem Komponisten Musik zu besprechen.*“¹⁸ Für TAN Dun ist es klar und einfach zu verstehen, wie die Musik konzipiert ist.

Alles, was TAN Dun in seinen Werken einsetzt - wie die atonale Musik, Avantgarde - wollte LEE Ang in diesem Film nicht benutzen. Die zwei musikalischen, emotionalen Kerngebiete des Films sind einerseits „anmutig und zurückhaltend“, was die südlichen Gebiete Chinas präsentiert und andererseits „expressiv und hemmungslos“, was das Xinjiang Gebiet begleitet. LEE wollte schon immer einmal Percussion in einer der Kampfszenen einsetzen. Im Film „Ride with the Devil,, (Wer mit dem Teufel reitet) hatte er es bereits probiert, aber damals kollidierten jene mit den Gewehrschüssen. Noch ein Instrument, das Bawu¹⁹, wollte

¹⁷藍祖蔚 (2002) 聲與影：20 位作曲家談華語電影音樂創作。台北：麥田出版, P. 206.

LAN Tsu-Wei, *Bild und Klang: 20 Komponisten sprechen über die Entstehung der chinesischen Filmmusik*, Taipei 2001, P.206

¹⁸Wie 17, P.205

Zitat Interview TAN Duns: 「…李安很有音樂上的感覺，他可以直接用音樂的語言和作曲家來溝通。」

¹⁹ Ein chinesisches Musikinstrument des indigen Volkes der Miao in China, war ursprünglich aus der Provinz Yunnan und Guizhou im Süden Chinas, eine Bambus oder Kupfer-Schilf Flöte.

er anwenden, weil ihm das mysteriöse Timbre gefiel.²⁰

TAN Dun erwähnt, dass die Musik den opernhafte Charakter des Films 《Crouching Tiger, hidden Dragon》 verstärke. Durch die Instrumente präsentierte Rollen ähneln den Rollen in der Oper. So ist zum Beispiel das Cello so großzügig und schick wie LEE Mu Bai. Das Erhu ist tugendhaft wie YU Shu Lien. Das Bawu ist mysteriös wie Jedefuchs, wie Legenden und Geister. In alle empfindlichen und mysteriösen Teilen wird das Bawu verwendet, sogar manchmal bei YU Shu Lien. Einerseits präsentiert das Instrument die Rolle, andererseits auch die geographische Position.²¹

Das Erhu ist ein nördliches Instrument, während das Bawu ein südliches Instrument ist. Wenn das Xinjiang, ein westliches Gebiet, gefühlvoll musikalisch vorgestellt wird, zieht die Xinjiang Tar²² ein. Und selbst der Musiker, der zum Spielen eingeladen wurde, stammt aus Xinjiang.

Das Cello hat drei Aufgaben in der musikalischen Darstellung:

1) die emotionalen Gedanken und das Verhüllende des nördlichen Chinas darzustellen.

²⁰ 張靚蓓 (2009) 十年一覺電影夢。台北：時報出版, P.380-381.

CHANG Jing-Bei, *Der Film Traum durch zehn Jahre Schlaf*, Taipei 2009, P.380-381

²¹ Wie 17.P. 207.

²² Eine Rahmentrommel aus Nord Afrika. Xinjiang Tar wird sehr verbreitet im Alltagsleben indigener Völker gespielt.

2) die unbegrenzten Gefühle der Wüste von Xinjiang zu übermitteln.

3) auch die singbaren Themen auszudrücken.

TAN Dun hat MA Yo-Yo eingeladen diese Rolle zu interpretieren. Er versteht sich darin dem Cello den gegenwärtigen Klang zu entlocken und hat auch vielfach das Cello der Zukunft gespielt. „Er spielt das Cello nicht wie ein Cello, sondern wie das Sihü (vier Seiten Erhu).“²³ Er wendet die Spieltechnik von Gu-Qing, Hu-Qing und Pipa auf dem Cello an.

1) Percussion wird in den Kampfszenen verwendet. LEE Ang wollte den Geist und die Rhythmus der Luogu Dian ²⁴ der Peking Oper nachahmen, aber nicht unbedingt ganz miteinbeziehen. TAN Dun möchte auf diesem Weg drei Effekte erzielen: den melodischen Stil der chinesisch-traditionellen Kampffilme fühlbar machen

2) eine kräftige Atmosphäre schaffen, die der japanischen Taiko (dicke Trommel) ähnelt

²³ Wie 14.

中文原文譚盾說到有關馬友友:「所以大提琴根本就不是大提琴, 而是四胡, 四根弦的二胡。」 Übersetzen von der Verfasserin.

²⁴ Ein gebräuchlicher Rhythmus des Schlagzeuges in der Peking Oper.

3) narrative Geschichtenerzählung mit den Instrumenten Paiban²⁵ und Trommel im Kunststil Jing Yun Da Gu.²⁶ Dieser musikalische Aspekt wird im nächsten Kapitel näher besprochen.

²⁵ Paiban ist ein Schwengel bestehend aus mehreren flachen Stücken Bambus oder aus hartem Holz gemacht, welches bei vielen verschiedenartigen musikalischen Formen in China verwendet wird.

²⁶ Eine Kunst, die Sprechen mit Singen verbindet. Diese ist im nördlichen China populär. „Sprechen und Singen“ ist in der Darstellung miteinander verschachtelt, und die Künstler selbst schlagen mit dem Paiban. Meistens begleiten 3 Musiker.

3. Die Musik und ihre Interaktion mit den Bildern im Film 《Crouching tiger, hidden Dragon》

Zunächst widmet sich dieses Kapitel der Analyse eines jeden Liedes des originalen Soundtracks das Repertoire von 《Crouching Tiger Cello Concerto》 mit einbeziehend und anhand selbst angefertigter Transkriptionen.

Der originale Motion Picture Soundtrack ²⁷ von 《Tiger&Dragon》 beinhaltet fünfzehn Lieder, die da sind:

1. Crouching Tiger, hidden Dragon 〈 1.Crouching Tiger, Hidden Dragon 〉 ²⁸
2. The Eternal Vow 〈 4.Eternal Vow 〉
3. A Wedding interrupted
4. Night Fight
5. Silk Road
6. To the south 〈 5.To the South 〉
7. Through the Bamboo Forest 〈 2.Through the Bamboo Forest 〉
8. The encounter 〈 3.Silk road: Encounters 〉
9. Desert Capriccio

²⁷ 2000 SONY Music Entertainment Verlag erhältlich

²⁸ 〈 … 〉 zeigt die Titel und die Reihenfolge der Lieder des Cello Concerto.

10. In the old Temple
11. Yearning of the sword
12. Sorrow
13. Farewell 〈 6.Farewell 〉
14. A love before time (auf English)
15. A love before time (auf Mandarin)

Die letzten zwei Lieder unter dem Titel „A love before time“ und die Nummer 9 „Desert Capriccio“, welches nicht im Film, aber sehr wohl auf dem Soundtrack von Cello Solo und Tar gespielt vorkommt, werden in dieser Arbeit nicht analysiert, wobei die Analyse ihr Hauptaugenmerk auf der Interaktion zwischen Musik und Bild legen wird.

3.1 Die Musik im Handlungsablauf

In diesem Abschnitt werden die Zeitpunkte dargestellt, in denen die Musik im Verlauf der Handlung anfängt bzw aufhört. Siehe dazu Tabelle 1 (zu beachten: LEE Mu Bai ist gleich Lee, YU Shu Lien ist gleich Yu, YU Jiao Long ist gleich Long, LUO Xiao Hu ist gleich Hu).

Abschnitt	ZeitpunktDVD	Inhalt der Handlung	Inhalt der Musik
1)	00:00:00~ 00:01:50	Lee tritt auf Yu spricht mit Lee	1. Crouching Tiger, hidden Dragon bis 1'50(in CD)
2)	00:02:22~ 00:04:44	Lee gibt Yu das Schwert Sie vereinbaren ein Termin in Peking	Streichorchester, Pipa,Bawu
3)	00:04:45~ 00:06:10	Yu kommt in Peking an Herr Te akzeptiert das Schwert von Yu	1. Crouching Tiger, hidden Dragon von 1'50 bis zum Ende
4)	00:11:01~ 00:11:28	Long und Yu verabschieden sich Herr Te zeigt Herr Yu das Schwert	Bawu und Streichorchester
5)	00:14:45~ 00:20:49	Durch das Dach stürzt eine Person Yu nimmt die giftig Nadel von Jadefuchs	4. Night Fight
6)	00:23:20~ 00:23:35	Bo bespitzelt den Aufenthaltsort des Polizisten Tsai	Streicheorchester und Glocken
7)	00:27:23~ 00:28:48	Long erinnert sich an die Zeit in Xinjiang Polizist Tsai bespitzelt auf dem Dach	5. Silk Road bis 1'25
8)	00:33:10~	Die Leute warten auf Jadefuchs	Bawu, Orchester, Bangu, Pipa

	00:38:43	Polizei Tsai stirbt	
9)	00:42:02~ 00:42:48	Bo bewacht die Tür der Tochter Tsais	Pipa und Streichorchester
10)	00:43:14~ 00:46:40	Lee verfolgt Long Long und Jedefuchs streiten	10. In the old Temple
11)	00:48:35~ 00:51:52	Jadefuchs verlässt Haus des Herrn Yus Lee bittet Yu geduldig zu warten	11. Yearning of the Sword
12)	00:52:44~ 00:56:01	Long erinnert sich an die Zeit in Xinjiang Long fällt vom Pferd	8. The Encounter
13)	00:57:16~ 00:59:28	Hu schreit: Long ist mein. Long wacht auf	Rawap und Tamburin
14)	01:01:49~ 01:02:27	Long will fliehen Long bricht in Wüste zusammen	Cello Solo, Streichorchester, Pipa, Tar
15)	01:04:47~ 01:05:36	Hu singt ein Lied	Volkslied von Xinjiang
16)	01:07:35~ 01:09:10	Hu und Long umwerben einander Die Pferde laufen auf dem Wiese	5. Silk Road von 1'25 bis Ende
17)	01:09:28~	Hu und Long sprechen auf	2. The eternal Vow

	01:12:19	dem Berg Long kommt zurück in die Realität	
18)	01:14:03~ 01:16:10	Hu unterbricht die Hochzeit Die ganze Familie sucht Long	3. A wedding Interrupted
19)	01:16:11~ 01:16:24	Long beginnt ihre Flucht. Sie trinkt in einem Imbiss	Dizi
20)	01:17:49~ 01:18:24	Lee und Yu sprechen in Bambuswald	6. To the south bis 0'32
21)	01:23:12~ 01:24:45	Long kämpft in der Taverne	6. To the South von 0'32 bis Ende
22)	01:25:54~ 01:27:32	Yu kommt nach ihrem Geschäft zurück. Long besucht Yu	Bawu, Pipa
23)	01:30:07~ 01:34:30	Long und Yu kämpfen Das Schwert verletzt Longs Hals	Paigu, Dagū, Bāgu, Luó
24)	01:34:45~ 01:39:00	Yu ist verletzt Jadefuchs rettet Long	7. Through the Bamboo Forest
25)	01:44:56~ 01:47:01	Jadefuchs stirbt Long geht zum Geschäft Yus die Medizin zurückzubringen.	12. Sorrow

26)	01:48:52~	Lee bekennt Yu, dass er sie immer geliebt hat und stirbt	Strichorchester
	01:50:21	Long reitet zurück in die Höhle	
27)	01:51:58~	Long geht auf den Wudang Berg, um Hu zu treffen	13. Farewell
	Ende	Long springt	

Tab.1 Die Musik im Handlungsablauf

Neben diesen zwölf Liedern des Filmsoundtracks, gibt es noch einige andere Musikteile, die vorhandene Motive aufgreift.

Im nächsten Teil wird anhand dieser Tabelle die Musik im Handlungsanlauf nach Zeit und Reihenfolgen analysiert.

3.2 Musik und Bild: eine Analyse

1) 00:00:00~00:01:50

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Das Cello Solo beginnt gleichzeitig mit dem Auftreten des Schriftzuges des Herausgebers und der Produktionsfirma. Der Schriftzug des Herausgebers erscheint gemeinsam mit dem Erklängen der ersten Cello Note und der Schriftzug der

Produktionsfirma wird während des zweiten Satzes gezeigt. Anschließend untermalt ein Tutti bestehend aus Bawu, Schlagzeug, Bangu und Pipa das Erscheinen des Filmtitels. Hierbei stellt das Bawu ein wichtiges Motiv vor, das während des ganzen Films immer wieder aufgegriffen wird. Wie im folgenden Notenbeispiel (Nbsp.) 1 ersichtlich.



Nbsp.1 1.Crouching Tiger, hidden Dragon: Bawu Motiv

Die Quint lässt die Tonart unstabil wirken; ähnlich dem Bawu, das symbolhaft für das Mysteriöse steht. In diesem Musikteil hat die Pipa ein immer wieder begleitendes kleines Motiv (siehe Nbsp.2)



Nbsp.2 1.Crouching Tiger, hidden Dragon: Pipa Motive

Ein Bild einer Szene aus Jiangnan ²⁹ leitet das Cello Solo Thema I (von TT.8~12 im Nbsp.3) ein. Zu diesem Zeitpunkt spielt das Streichorchester eine Quint

²⁹ Jiangnan ist ein Gebiet im Süden Zentralchinas.

(von TT.8~11 in Nbsp.3) und lässt ein Bild nach Liu Bai ³⁰ entstehen, dass dem Hörer Raum lässt, über das Gesehene und Gehörte zu meditieren. Die Liu Bai Technik wird auch zur Beschreibung einer Person eingesetzt, wobei nicht alle Charakterzüge ausgeführt werden und so Raum für den Betrachter bzw. Zuhörer bleibt, den Charakter selbst auszufüllen. LEE Mu Bai mit einem Pferd erscheinen im Bild. Er ist auf dem Weg zu YU Shu Liens Geschäft, um ihr das Schwert Qing Ming Jian zu geben.

Der Komponist hat für das Cello Thema viele chinesische Spieltechniken notiert, die von MA Yo-Yo mit vielen Fingertechniken des Huqin, Guqin und Pipa Stils interpretiert wurden. Die Instrumentierung setzt sich in diesem Teil nur aus dem Cello Solo, Pipa und den Streichern zusammen. Pipa und Streichorchester fungieren als Begleitung wie als Hintergrund des musikalischen Bildes. Manchmal spielt Cello Tutti mit dem Cello Solo zusammen. Die Dynamik ist sehr mild, sogar in den höheren Bereichen des Solos wird noch *mf* gespielt. Das begleitende Cello Tutti erzeugt durch die immer aufsteigende Melodie und mit dem Schwerpunkt auf der Viertelnote und einer Achtelnote im dritten und vierten Takt eine Spannung, welche das tiefen Gefühle und inneren Gedanken spiegeln, die LEE Mu Bai nicht ausdrücken kann. Während der ganzen Zeit, in der er sich Shu Lien nähert, wird diese spannende Musik im Cello Tutti gespielt. Aber ab den Zeitpunkt, in dem er das Zimmer betritt, wechseln Solo und Tutti von *mf* auf *p* und *ppp*. Gleichsam wie er

³⁰ Liu Bai ist ein chinesischer Kunstbegriff, der einen bestimmten Freiraum im Bild oder in einem Gedicht beschreibt, damit die Leute Platz bleibt in einer bestimmten Dimension zu denken und zu meditieren.

seine Gefühle dem Konfuzianischen Ethik-Kodex folgend versteckt (siehe Nbsp.3, der letzte Takt von Seite 2 bis zum ersten Takt auf Seite 3).

Crouching Tiger Concerto

for cello solo and chamber orchestra

for cello solo and chamber orchestra
music from the original sound track of Ang Lee's film *Crouching Tiger, Hidden Dragon*

1. Crouching Tiger, Hidden Dragon

Tan Dun

Handwritten musical score for "Tari Duri" by R. Satrio. The score is written on a single system with multiple staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The key signature has one flat (B-flat).

The instruments and parts include:

- Banu**: Treble clef, 4/4 time.
- Harp**: Treble and Bass clefs, 4/4 time.
- Percussion**: Treble and Bass clefs, 4/4 time. Includes parts for Bongos(sticks), Timp., Cymb/Timp (arco) *gliss.*, and Bass Drum.
- Vc. Solo**: Bass clef, 4/4 time.

The score is divided into measures 1 through 8. Measures 1-4 show the initial setup with various instruments. Measures 5-8 show the main melodic and harmonic development. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *ppp*, *mf*, *pp*, *sf*, *ffz*, *gliss.*, *dolce molto*, and *ord.* (order).

The notation includes triplets, slurs, and various articulation marks. The score is written in a clear, legible hand.

The image displays three systems of musical notation, likely for a string quartet and a soloist. Each system consists of six staves: Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc, and D. B. The notation is in bass clef for the Solo and D. B. parts, and treble clef for the Vn I, Vn II, and Va parts. The Vc part is in bass clef. The Solo part features a melodic line with various dynamics including *mf*, *mp*, *p*, and *mf*. The Vn I and Vn II parts provide harmonic support with sustained notes and some movement. The Va part is mostly sustained. The Vc part has a more active role, with dynamics ranging from *p* to *mf*. The D. B. part is primarily sustained, with dynamics including *p* and *ppp*. The three systems represent different measures or sections of the music, showing the progression of the ensemble and soloist.

Solo *mf*

Vn I

Vn II

Va

Vc *mp* *mf*

D. B.

Solo *mp* *mf*

Vn I

Vn II

Va

Vc *p* *mp* *mp* *mf*

D. B. *mp*

Solo *p* *mf*

Vn I

Vn II

Va

Vc *ppp*

D. B. *p* *ppp*

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc., and D. B. The Solo part begins with a wavy line, followed by notes with dynamics *p*, *mp*, and *mf*. The Vc. and D. B. parts have dynamics *f* and *p*, with markings for S.P. and ord. The second system continues the Solo part with a 'fade out' marking. The Vc. and D. B. parts have dynamics *mf* and *ppp*, with markings for S.P. and ord.

Nbsp.3 1.Crouching Tiger, hidden Dragon: Teil 1³¹

Die Musik wird ausgeblendet, sobald Shu Lien über ihre aktuelle Situation erzählt.

³¹ Das Repertoire und die im Folgenden verwendeten Repertoires basieren auf "Crouching Tiger Concerto for cello solo and Chamber orchestra" New York: Schirmer 2001.

2) 00:02:22~00:04:44

Taktart: 4/4 Tonart: F mit Gong in chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

LEE Mu Bai erzählt YU Shu Lien von der Zeit, die er in Meditation verbrachte. Er möchte aus der Wu Dang Schule zurücktreten und das Schwert einem Freund namens Herr Te übergeben. So vereinbart Yu mit ihm einen Termin, um nach Peking zu gehen.

Während dieser Zeit spielt das Streichorchester nur einen Ton auf E in *pp*, so wie auch ihr Herz im Hintergrund der Konversation stabil und kontrolliert bleibt. Obwohl beide dasselbe für einander empfinden, sprechen sie es einerseits auf Grund des ihnen wichtigen Ethik-Kodexes und andererseits auf Grund ihrer emotionalen Reife nicht aus. So ist auch ihre Liebe wie dieser Ton: anhaltend und dünn wie ein Bach.

Die Pipa spielt immer wieder in *ppp* einen Satz $a\ e^1\ d^1\ a^1\ e^1\ h^1\ a^1\ f^1$, der innerhalb eines Taktes nur Achtelnoten enthält. Der Rhythmus der Musik bleibt gleich, aber die Intervalle bestehen aus immer wieder aufsteigenden perfekten Quinten, die sich zu absteigenden großen Terzen wenden, was dem Hörempfinden einen kleinen Stoß versetzt.

Das Bawu verwendet das Bawu Motiv (siehe Nbsp.4), welches weiter verarbeitet wird. Die Dynamik bleibt immer in *p*. Die Melodie und das Timbre ähneln ihrer Laune: unsicher darüber, was sie in Zukunft machen werden.



Nbsp.4 Melodie des Bawu im Abschnitt 2

3) 00:04:45~00:06:10

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Yu ist nach Peking gekommen. Nach Erledigung ihrer Geschäfte spaziert sie durch Peking. Cello und Bass spielen Sechszehntel Noten in staccato und wirken rhythmisch wie ein Schlagzeug neben Violine und Viola. Ein Blasorchester Tutti spielt das Bawu Motiv entsprechen dem Wohlstand, der Geschäftigkeit und der Majestät Pekings entsprechend. Die Geräusche auf den Straßen werden von Cello und Bass Bawu Motiv in *f* begleitet, wobei wieder das Bawu Motiv zur Anwendung kommt (siehe Nbsp.5).

The image displays three systems of musical notation for the piece "Crouching Tiger, hidden Dragon: Teil 2". The instruments are Piccolo (Picc.), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Double Bass (D. B.).

System 1: The Piccolo part begins with a *dolce* marking and a *mf* dynamic. The strings (Vn I, Vn II, Va, Vc, D. B.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc and D. B. parts have dynamic markings *mf*, *f*, and *fff* at different points.

System 2: The Piccolo part continues with a *mp* dynamic. The strings continue their rhythmic pattern, with *mp* dynamics marked for Vn I, Vn II, Va, and Vc.

System 3: The Piccolo part continues with a *p* dynamic. The strings continue their rhythmic pattern, with *p* dynamics marked for Vn I, Vn II, and Va. The Vc and D. B. parts have a *f* dynamic marking.

Nbsp. 5 1.Crouching Tiger, hidden Dragon: Teil2

Danach überreicht Yu Herrn Te das Schwert Qing Ming Jian. Das Bawu und die Pipa spielen kurz das Bawu Motiv. Das Instrument Bawu symbolisiert, dass das Schwert eine nicht greifbare Geschichte mit sich trägt.

4) 00:11:01~00:11:28

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Das Bawu stellt sein Motiv vor, während Cello und Bass eine ganze Bass Note spielen. Sie beginnt gemeinsam mit dem Abschied zwischen YU Jiao Long und YU Shu Lien und hört in dem Moment auf, in dem die Nacht hereinbricht. Aber die Melodie kommt nicht zu Jue zurück. Es scheint, als ob etwas passieren wird.

5) 00:14:45~00:20:49

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus

Tempo: ♩ = 60, 130, 140, 150

00:14:45~00:14:57

Long bereitet sich darauf vor ins Bett zu gehen, begleitet von dem Bawu, das sein Motiv spielt. Das Streichorchester spielt im Hintergrund lange Noten. Von Bass bis Violine werden D A G D gespielt, ähnlich den Tönen im Bawu Motiv (siehe Nbsp. 6) 4. Night Fight: Anfang

Bawu

Streichorchester

♩=60

Nbsp. 6 4.Night Fight: Anfang

00:14:57~00:15:42

Plötzlich fliegt ein Schatten über das Dach, die Musik gespielt von Bangu und Pipa setzt ein. Dann springt die Diebin Long das Fenster hoch, wobei das Bangu mit dem ersten Takt beginnt, in T.2 drückt sie auf das Fenster. Im Folgenden wird gezeigt, wie Bild und Musik in dieser Sequenz miteinander interagieren (siehe Notenbeispiel 7).

Bangu

♩=130

1 springt auf d. Fenster hoch

2 drückt d. F. auf

3 auf d. F. abspringt

4 drückt d. F. zu

5 bewegt ins Zimmer

7 macht der Kasten auf

8 packt der Schwert

9 nimmt d. Schwert auf

10 trägt d. Schwert

11 dreht zu flüchten

13 schon bis d. Tur und jemand sind draußen

Nbsp.7 4.Night Fight: Bangu Rhythmus

Durch dieses Notenbeispiel wird ersichtlich, mit welcher Genauigkeit Bild und Klang zusammen wirken. Innerhalb der Musik der Peking Oper wirkt das Bangu besonders in Kampfszene, wie der Dirigent einer Musikband und übernimmt auch hier die leitende Position dieses Musiksatzes. Bangu kann den Rhythmus der Bewegungsabläufe des Schauspielers betonen, fungiert als Signal für Eröffnung und Abschluss eines Kampfes oder weist auf das Tempo und das Modul der Musik hin. Der Rhythmus des Bangus kann wegen dem choreographischen Wechsel des Schauspielers seine Darstellung sich verbreiten oder sich verkürzen. Die wiederholten Takte richten sich ganz nach der Zeit, die der Schauspieler braucht, sodass beide, sowohl Musik (Rhythmus) als auch Bild - eng zusammenwirken. In diesem Teil werden sehr eindeutig die Effekte, derer sich auch die Peking Oper bei Kampfszenen bedient, eingesetzt. Diese Technik von Luogu Dian in der Peking Oper wird in der Folge auch in weiteren Abschnitten für Musik und Bild verwendet.

Weiteres unterstützt das rhythmische Gewebe auch die Spannung der Handlung. Je mehr die Anspannung steigt, desto dichter folgen auch die Schläge des Bangus, was insgesamt die Spannung steigert.

00:15:42~00:16:24

Bo und Long kämpfen im Hof. Und Long springt auf das Dach, um zu flüchten. Das Dagou, Paigu und Xiaogu spielen nacheinander die Gu Motive (siehe Nbsp.8). Das Timbre baut sich von tiefen Schichten bis hinauf in höhere Schichten auf. Auch der Bildwechsel zwischen Bo und Long lässt eine enge Interaktion zwischen Musik

und Bild erkennen. Der Moment, in dem das Bild auf Long wechselt, ist oft von einem Auftakt, einem Achtelton vor dem nächsten Takt, begleitet oder steht am Anfang eines Taktes. Im Gegensatz dazu fällt der Wechsel des Bildes auf Bo auf den dritten oder vierten Takt. Für eine Bewegung braucht Long nur zwei Takte, Bo hingegen sechs Takte. Dies unterstreicht: Long ist flinker als Bo.



Nbsp.8 4.Night Fight: Xiaogu, Paigu, Dagü Rhythmus

00:16:38~00:20:49

Bo sucht Long im Hof. Yu nimmt auch teil. Long und Yu kämpfen bei der Mauer. Diese Szene kann man in fünf musikalische Teile (Gu Rhythmus) unterteilen.

1. Der erste Kampf am Dach zwischen Long und Yu
2. Bo erkennt, dass die Diebin zum Haus von Longs Vater geflüchtet ist
3. Yu läuft Long über das Dach hinterher.
4. Die beiden kämpfen auf der Mauer.
5. Jedefuchs schießt eine Nadel Richtung Yu, damit Long flüchten kann.

Im ersten Teil schlägt das Gu im Tempo ♩ = 130. Im zweiten Teil spielt nur das

Bangu. Das rhythmische Gewebe verlangsamt sich zu dem Zeitpunkt als Bo erkennt, dass die Diebin zu Herrn Hus Haus flüchtet. Danach beschleunigt das Bangu sein Tempo bis auf $\text{♩} = 140$. Der Rhythmus des Bangus ist dem Tempo Bos genau angepasst. Im dritten Teil spielen das Xiaogu, Paigu und Dagü im Tempo $\text{♩} = 140$. Im vierten Teil, in dem auf der Mauer gekämpft wird, beschleunigt sich das Tempo noch einmal bis auf $\text{♩} = 150$. Im fünften Teil wechselt das Tempo zum hier leitenden Instrument Dagü, das auf ein noch schnelleres Tempo beschleunigt.

Der Klang steigert sich schrittweise parallel mit den Handlungen. Er beschreibt nicht nur die Handlung, sondern auch die Stimmung der vorkommenden Charaktere, wobei der Komponist mit großem Erfolg die geniale Technik der Peking Oper Luogu Dian³² verwendet.

6) 00:23:20~00:23:35

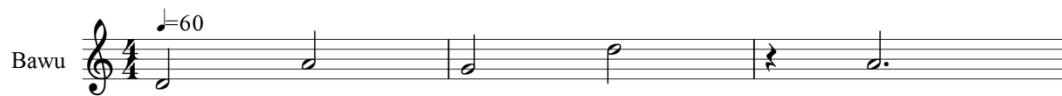
Dies ist ein sehr kurzer musikalischer Abschnitt, geprägt von atonaler Harmonie des Streichorchesters und Glockenklang, während Bo den Aufenthaltsort des Polizisten Tsais bespitzelt. Der atonal Klang und die Glocken produzieren im Publikum das Gefühl einer unbekannten Atmosphäre.

³² Sieht 24.

7) 00:27:23~00:28:48

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Jadefuchs beobachtet das Gespräch zwischen Long und YU. Zu diesem Zeitpunkt spielt das Bawu sein Motiv (siehe Nbsp.9).



Nbsp.9 5.Silk Road: Bawu Motive

Danach sitzt Long in ihrem Zimmer und erinnert sich an ihre Zeit in Xinjiang. Das Cello Solo spielt Cello Solo Melodie I. (siehe Nbsp. 10) und die Musik schließt während des Bildes, in dem der Polizist Tsai und seine Tochter auf dem Dach des Hauses Herrn Yus spitzeln.



Nbsp.10 5.Silk Road: Cello Solo Melodie I

8) 00:33:10~00:38:43

Taktart: 4/4 Tonart: F mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 120

Mit dem Bildwechsel setzt auch schon die Musik wieder ein. In diesem Teil

geht es um die Kampfszenen zwischen zwei Gruppen: Jedefuchs und Long gegen Polizist Tsai und seine Tochter, Bo und LEE. Der Polizist wird von Jedefuchs getötet.

Cello und Bass spielen einen langen Ton, während die Blechbläser atonale, kurze, aber starke Töne spielen. Dies lässt eine gespannte Atmosphäre entstehen. Nachdem der Kampf beginnt, spielt das Cello sechzehntel Noten, die wie im Ostinat immer wieder über Halbtöne aufsteigen. Manchmal begleitet das Bangu und die Blechbläser spielen das Bawu Motiv, machen aber die Quint zum Tritonus. Dieses musikalische Modell bleibt bis zum Auftritt LEEs bestehen. Während des Gesprächs zwischen Jedefuchs und LEE spielt das Cello ganze Noten und die Trommeln schlagen immer wieder Achteltöne. Nach dem Gespräch beginnt der Kampf von neuem. Und die Musik wechselt wieder zurück zum musikalischen Modell der vorhergegangenen Kampfszenen. Ab dem Zeitpunkt, in dem Jedefuchs und Long flüchten, schlägt das Bangu begleitet von Synkopen der Blechbläser. Mit schnellem Rhythmus enden die Bilder mit dem Tod des Polizisten Tsais begleitet von der Pipa, die das Bawu Motiv aufgreift, was die Trauer seiner Tochter zum Ausdruck bringt. Die Pipa ist ein typisches chinesisches Instrument in der chinesischen Musik, welches sehr oft dafür eingesetzt wird, um die Emotionen einer weiblichen Rolle auszudrücken.

9) 00:42:02~00:42:48

Taktart: 4/4 Tonart: F mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Bo bewacht die Tür der Tochter Tsais. Dessen Tochter ladet ihn ins Haus ein, da es draußen sehr kalt ist. Das Streichorchester spielt als Begleitung des Pipa Solos immer ganze Töne. Die Klänge der Pipa entsprechen den Worten einer weiblichen Gestalt. Obwohl die Bilder oder das Gespräch nicht die inneren Gefühle der Protagonisten erahnen lässt, scheint die Musik die gegenseitige Zuneigung zu erzählen.

10) 00:43:14~00:46:40

Taktart: 4/4 Tonart: F mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Long möchte das Schwert zurückgeben. Sie kommt in der Nacht in das Zimmer, in dem sie das Schwert ursprünglich gefunden hat. Plötzlich erscheint LEE, der dort schon auf sie gewartet hat. LEE fragt sie, wo sich ihre Meisterin Jedefuchs befände. Sie verweigert die Antwort und flüchtet. LEE läuft ihr hinterher. Egal, ob sie im Tempel oder im Garten kämpfen, das Cello und der Bass spielen ständig einen langen Ton. Das Bawu spielt sein Motiv während des Kampfes. Violine und Viola haben ein sich wiederholendes Modul, wobei der Akzent auf dem ersten bzw dem zweiten Auftakt liegt. Ausgenommen der Violine und Viola zeigen sich die anderen drei Musikebenen beständig. Violine und Viola symbolisieren das Herzen Longs: zu tun, was sie möchte; in ihren Augen war niemand mehr wichtig.

LEE Ang hat erwähnt: für ihn, bringe ein Schwertmeister andere nicht durch Gewalt dazu ihm zu folgen, sondern durch seinen guten Charakter und seine innere Haltung. Vielleicht ist das der Grund, warum diese Kampfszene mit einem ganz

anderen Musikstil beschrieben wurde.

Musical score for "In the old Temple" (Nbsp.11 10). The score is in 4/4 time with a tempo of 60. It features four staves: Bawu, Harfe, Violin und Viola, and Cello und Bass. The Bawu part has two long, descending notes. The Harfe plays a continuous eighth-note arpeggio. The Violin und Viola part has a melodic line starting at measure 3. The Cello und Bass part has a low, sustained note. Dynamics include *p*, *mp*, and *pp*.

Nbsp.11 10.In the old Temple

LEE lässt Long gehen; gleichzeitig spielt das Bawu zwei lange, absteigende Töne, wie ein Seufzer. Long geht zurück in ihr Zimmer, wo Jadefuchs schon auf sie wartet. Die Pipa spielt ein kurzes Arpeggio von leeren Seiten, begleitet vom Streichorchester, das lange Töne spielt. Die Musik endet, als Jadefuchs und Long flüchten wollen. Obwohl Long sehr rebellisch ist, verbirgt sich in ihrem Herzen doch ein Gewissen, was LEE schon bei seinem ersten Kampf mit ihr bemerkt hat. So spielt auch wieder die Pipa, als Symbol der Weiblichkeit.

11) 00:48:35~00:51:52

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Das Bawu spielt sein Motiv während Jedefuchs heimlich das Haus Herrn Yus verlässt. Danach kommt es zum Szenenwechsel hin zu LEE, der begleitet von einer Melodie des Erhu begleitet Schwertübungen im Hof macht - die Melodie scheint anzudeuten, dass Yu ihn hinter einer Ecke stehend beobachtet. Pipa greift das Cello Solo Thema I auf und beginnt zu spielen. Später kommt das Cello Solo dazu und gemeinsam mit der Pipa beginnt ein Duo (siehe Nbsp.12), welches sich bis zum Ende des Teils hindurch zieht. Das Streichorchester begleitet mit langen Noten auf Quint oder im Dreiklang Akkord. Die ganze Szene lang diskutieren die beiden im Hof. Das Duo ist sehr sanft und melodisch und lässt die beiden Persönlichkeiten sehr abgerundet erscheinen.

The musical score is for a piece titled "Yearning of the Sword" (Nbsp.12 11. Yearning of the Sword Cello und Erhu Duo). It is written for three instruments: Bawu, Erhu, and Cellosolo, in 4/4 time. The tempo is marked as 60 beats per minute. The score is divided into five systems, each with a measure number (11, 20, 29, 39) at the beginning of the Erhu staff. The Bawu part is in the treble clef, while the Erhu and Cellosolo parts are in the bass clef. The Cellosolo part includes an 8va (octave up) marking in the first system. The Erhu part includes an 8va marking in the fourth system. The score ends with a double bar line in the fifth system.

System 1 (Measures 1-10): Bawu starts with a melody, Erhu and Cellosolo are silent. Measure 11 is the start of the second system.

System 2 (Measures 11-20): Erhu and Cellosolo enter with a melody. Measure 20 is the start of the third system.

System 3 (Measures 21-28): Erhu and Cellosolo continue their melody. Measure 29 is the start of the fourth system.

System 4 (Measures 29-38): Erhu and Cellosolo continue their melody. Measure 39 is the start of the fifth system.

System 5 (Measures 39-48): Erhu and Cellosolo continue their melody. The score ends with a double bar line.

Nbsp.12 11. Yearning of the Sword Cello und Erhu Duo

12)00:52:44~00:56:01

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Ein atonaler Akkord gespielt vom Streichorchester eröffnet die nächste Szene in der Gebi Wüste Xinjiangs, das Tar und das Hulusi³³ beginnen ein Duo (siehe Nbsp.13). Long erinnert sich daran, wie sie das erste Mal Hu getroffen hat. Das Hulusi spielt hierbei ein Thema, das in diesem Teil immer wieder vorkommt.

The image shows a musical score for a scene titled 'The Encounter: Hulusi und Tar Duo'. The score is written for a 4/4 time signature in B-flat major. The tempo is marked as ♩ = 60. The score includes parts for Tar or Talking Drums, Solo Hulusi, Vn I, Vn II, Va, D. B., and Solo. The Tar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Solo Hulusi part features a melodic line with glissandos and a dynamic marking of mf. The Vn I, Vn II, and Va parts feature a harmonic accompaniment with a dynamic marking of ppp. The D. B. part features a low-frequency accompaniment with a dynamic marking of p. The Solo parts feature a melodic line with glissandos and a dynamic marking of mf.

Nbsp.13 8.The Encounter: Hulusi und Tar Duo

³³ Das Hulusi ist eine Mundorgel, welche von einer ethnischen Minderheit des Yunnan Gebiets in China benützt wird.

Plötzlich fällt ein starker Akkord der Pipa ein, das Bild wechselt zu der Räuberbande, die auf der Klippe steht, bereit die Familie Longs zu überfallen. Während des Kampfes spielt das Streichorchester Tutti ein vier Takt Melodie Modul im Tempo $\text{♩} = 120$, als ob es die Weite der Xinjiang Wüste fühlbar machen wollte (siehe Nbsp.14).

Nbsp.14 8.The Encounter: Cello Tutti Melodie

Long reitet Hu hinterher, um ihren Kamm zurückzuholen. Zu diesem Zeitpunkt

spielen das Rawap und das Streichorchester. Die beiden Instrumente spielen die gleiche melodische Struktur, jedoch ist der Takt des Rawaps vier Mal schneller als der der Streicher (siehe Nbsp.15).

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "The Encounter". Each system features a Solo Rawap part and a string orchestra (Vn I, Vn II, Va, Vc, D. B.).

System 1: The Solo Rawap part begins with a handwritten note "Solo Rawap" and a dynamic marking of *f*. The string parts (Vn I, Vn II, Va, Vc, D. B.) play a continuous eighth-note pattern. The system concludes with a *p* dynamic marking and a *3 dolce* instruction for the strings.

System 2: The Solo Rawap part includes a handwritten instruction "[could improvise a little]". The string parts play a melody with various articulations (accents, slurs) and fingerings (3, 2, 1, 4, 4). The dynamic marking is *mf*.

System 3: This system continues the string parts with the same melodic line and articulations as the previous system.

Nbsp.15 8.The Encounter: Rawap und Streichorcheter

Das Rawap ist eine langhalsige Laute aus Xinjiang, ein Gebiet im Westen Chinas, die gezupft wird und sehr oft als Solo Instrument zum Einsatz kommt.

Obwohl die Kampfszene zwischen Long und Hu auf dem Pferd statt findet, wirkt der Klang des Rawaps sehr unbeschwert, lässt die Interaktion der beiden ausgelassen erscheinen. Die Tutti Melodie der Streichinstrumente übermittelt das Gefühl der weiten Wüste, in der sich diese Szenen abspielen. Die Musik stoppt, als Long vom Pferd fällt.

13) 00:57:16~00:58:18

Long findet auf der Suche nach Hu den Ort, an dem sich die Räuberbande aufhält. Es kommt in der Wüste wieder zu einem Kampf zwischen den beiden. Das Rawap spielt eine Melodie in Allegro aus dem Volksmusik Repertoire Xinjiangs begleitet durch Tamburine. Die beiden sind müde und suchen eine Quelle, die Musik wendet sich dem Adagio zu. Long trinkt von dem Wasser, doch dann beginnt wieder der Kampf. Ab diesem Zeitpunkt übernimmt das Tar die Leitung des Tempos und führt die Instrumente ins Allegro. Nach diesem Kampf fällt Long um, wobei die Musik mit einer kurzen Melodie des Rawap Solos.

Der Komponist wählt die Instrumente bewusst regional aus, da die starke Tonfarbe der lokalen Musik die Bilder am besten zum Ausdruck bringt. Die Musik variiert gemeinsam mit dem Tempo der Handlung und verstärkt den Inhalt der gezeigten Bilder.

14) 01:01:49~01:02:27

Long möchte die Wüste verlassen, aber sie kennt nicht den Weg, der sie hinausführe würde. So bleibt ihr nichts anderes übrig als ziellos durch die Wüste zu reiten. Das ist der Moment, in dem das Cello Solo eine neue, kurze Melodie (Cello Solo Thema II) vorstellt, die im Folgenden im Dialog mit Pipa noch weiter ausgebaut wird. Das Pipa Melodie Modul steigt kurz auf und dann wieder ab, erzählt so Longs Hilfslosigkeit und Erschöpfung. Schließlich bricht sie wieder in der Wüste zusammen.

15) 01:04:47~01:05:36

In dieser Szene singt Hu ein volkstümliches Liebeslied der Region Xinjiang: A Wa Gu Li. Der Text erzählt von einem schönen Mädchen, das der Sänger immer suchen wird. Die Arie zeigt Hus ehrliches und einfaches Gemüt.

16) 01:07:35~01:09:10

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Long und Hu bekennen einander ihre Liebe, wobei das Cello Solo die Cello Solo Melodie II spielt. Im Weiteren beginnt das Erhu gemeinsam mit dem Cello im Duo zu spielen, begleitet vom Streichorchester, und unterstreicht das Gespräch der beiden jungen Liebenden (siehe Nbsp.16).

Erhu

Cello Solo

$\text{♩} = 60$

mp

8va

mp

fade out

Nbsp.16 5.Silk Road: Cello und Erhu Duo

17) 01:09:28~01:12:19

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: $\text{♩} = 60$

Die Pipa spielt gemeinsam mit dem Tar eine lebhaft Melodie und es erscheint die Szene, in der Hu und Long auf den Pferden durch die Wiese reiten. Danach setzt das Cello Solo mit der Cello Solo Melodie II ein. Sie bemerken, dass Longs Vater noch immer seine Tochter sucht, dabei klingt das Streichorchester mit dem Cello Solo Thema I. Während nur das Cello Solo und Streichorchester als Duo spielen, steigt eine melancholische Stimmung auf. Long muss entscheiden, ob sie nach Hause zurück gehen oder doch bei Hu bleiben würde. Das Solo und Tutti repräsentieren die Beziehung zwischen Tochter und Eltern. In ihrem Herzen klingen

die Gefühle und Erinnerungen an ihre Eltern. Das Solo spielt bis in hohe Lagen als ob ihr Herz hoch hinaus in die Freiheit, in ihr eigenes Leben fliegen wolle. Endlich entscheidet sie sich dafür nach Hause zu gehen. Das Cello Solo Thema II wird noch einmal diesmal mit Harfe in Arpeggio gespielt. Sie verlangt von ihm, ihr den Kamm bei ihrem nächsten Treffen mitzubringen. Hu hält sein Versprechen Long in Peking zu besuchen, und bittet sie nicht einen anderen zu heiraten. Long bittet ihn sie gehen zu lassen. Die Musik wird ausgeblendet. (Notenbeispiel siehe auf Grund der Länge des Stücks Anhang: 2. The Eternal Vow)

18) 01:14:03~01:16:04

Taktart: 4/4 Tonart: F mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Hu unterbricht die Hochzeit, um Long zu rauben. Das Streichorchester und das Bangu spielen schnelle Notenmodule, während die Blechbläser mit starkem Staccato und atonalen Noten begleiten.

The musical score is for a piece titled '3.A Wedding Interrupted: Anfang'. It is written for three parts: Blechbläser (Brass), Streichorchester (String Orchestra), and Bangu (Bongos). The tempo is marked as 118 beats per minute. The time signature is 4/4. The score consists of two systems. The first system shows the Blechbläser part with a rest, the Streichorchester part with a continuous eighth-note pattern, and the Bangu part with a rhythmic pattern. The second system shows the Blechbläser part with a melodic line, the Streichorchester part with a continuous eighth-note pattern, and the Bangu part with a rhythmic pattern. The score is marked with a forte (f) dynamic.

Nbsp.17 3.A Wedding Interrupted: Anfang

Aber er ist alleine - ihm stehen zu viele Gegner gegenüber. Das musikalische Gewebe aus Rhythmus und Blechbläsern wird Schritt für Schritt schwächer (siehe Nbsp. 18).

Blechbläser

Violin und Viola

Violoncellos und Bass

$\text{♩} = 118$

f

f

mf

Nbsp.18 3.A Wedding interrupted: Hu flüchtet

LEE und YU folgen ihm und schlagen vor, dass er am besten auf dem Wudang

Berg auf Long warten sollte. Sie würden alles für ihn arrangieren. Die hierbei eingesetzte Musik entspricht jener des Abschnitts 10, in dem LEE und Long miteinander kämpfen und sie belehrt wurde (siehe Nbsp.11). Es ist sehr interessant und auffällig, dass der Komponist für beide Szene die gleiche Musik verwendet. Egal ob LEE mit Long oder Hu spricht: er behält immer seinen stabilen und ruhigen Charakter. Hu denkt nicht sehr weit, hat nur ein Ziel vor Augen. Er kümmert sich auch nicht um die Konsequenzen. Violine und Viola drücken in diesem Abschnitt symbolhaft seinen Charakter aus.

19) 01:16:31

Long beginnt ihr Leben auf der Flucht. Während dieser Zeit spielt das Dizi eine kurze und entspannte Melodie, was die Freude ihres Herzens zum Ausdruck bringt.

20) 01:17:49~01:18:24

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Long und YU sitzen in einem Pavillon im Bambuswald. Das Dizi spielt eine reine und frische Melodie. Hier kommt LEE zum ersten Mal die Liebe zu YU zum Ausdruck.



Nbsp.19 6.To the South: Dizi Solo

21)01:23:12~01:24:45

Taktart:4/4 Tonart: C mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 90,100,110

Long isst in einer Taverne und trifft ein paar Leute, die mit ihr Kampftechniken üben möchten. Sie wehrt ab, doch dann beginnen die beiden tatsächlich einen Kampf. Das Dizi Solo spielt begleitet von dem Xiaogu, dem Paigu und dem Dagü. Die von ihnen gespielte Musik hat drei Tempoebenen, von ♩ = 90 bis 100 und noch schneller bis auf 110. Die Melodie des Dizi wird drei Mal wiederholt (siehe Anhang 6. To the South: Teil 2) Aber der Wechsel der Tempi erfolgt an die Bilder und nicht an die Melodie angepasst. Währenddessen spricht Long zwei Qiyan Juejus.³⁴ Das Metrum ist fast genau an den Bildwechsel angepasst und mit dem Musiktempo kombiniert. Die Musik endet zur selben Zeit wie die Poesie. Das Schlagzeug verwendet viele Synkopen, wobei die hellen Tonfarben des Dizi Longs

³⁴ Qiyan Jueju ist eine Poesie Form, die vier Phrasen mit jeweils sieben chinesischen Wörtern beinhaltet.

Herzenseinstellung unterstreicht: sie hat Spaß am Kampf.

22)01:25:54~01:27:32

Das Bawu spielt sein Motiv begleitet vom Streichorchester, welches die Klangabfolge DGA (die gleichen Noten, die auch das Bawu hat) spielt. Der dichte Bambuswald erstreckt sich vor den Augen des Betrachters, so als wollte er die Musik untermalen - obwohl die Szene ruhig erscheint, fühlt man, dass bald etwas passieren wird.

23)01:30:07~01:34:30

Long besucht YU in ihrem Geschäft. YU versucht Long davon zu überzeugen wieder nach Hause zurück zu gehen, aber Long will nicht. Long will mit dem Schwert Qing Ming Jian gehen. YU bittet sie das Schwert zurückzugeben und es dabei zu belassen. Natürlich macht sie es nicht. Die beiden beginnen im Geschäft zu kämpfen.

Die Musik entsteht hier nur durch die Klänge des Paigus und des Dagus, die denselben Rhythmus wie im Nbsp.7 (4. Night Fight: Bangu Rhythmus) spielen. In diesem Teil kämpft YU mit vielen verschiedenen Waffen gegen Long. Die unterschiedlichen Waffen, die gegen das Schwert Qing Ming Jian zum Einsatz kommen, produzieren viele Klänge, deswegen wird kein Bangu oder Xiaogu in diesem Musikabschnitt eingesetzt. Nur zwischen den Kämpfen spielt das Bangu

als ein Intermezzo nach dem Stil der Peking Oper. Das Trommelensemble begleitet die Kampfszene. Wenn Sie miteinander streiten, wird nur das Bangu oder Bangu in Kombination mit dem Luo (oder mit chinesischem Gong) gespielt. Die ganze Kampfszene ist wie die Musik in einer Peking Oper aufgebaut. Die Musik stoppt in dem Moment, in dem das Schwert den Hals Longs berührt.

24) 01:34:45~01:39:00

Taktart: 4/4 Tonart: F mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 65

Long schlägt YU und bereitet sich wieder zum Kampf vor. LEE kommt und rettet YU. Das Streichorchester spielt einen atonalen Sechsklang Akkord und darauf folgt die Viola mit Gruppen aus Sechzehntel Noten in staccato gespielt. Als Long in den Bambuswald flüchtet, erklingt wieder das Bawu Motiv und die Violine spielt punktierte viertel Noten und achte Noten mit einem absteigenden Glissando im zweiten und dritten Takt. Der Komponist greift wieder dieselbe Melodie - wie im Nbsp.11 in Abschnitt 10 gezeigt - auf. Während der Zeit, in der die beiden durch den Bambuswald fliegen, spielen nur das Streichorchester, die Violine Synkopen aus halben Noten, die Viola mit vier sechzehntel Noten im ersten Takt und ganzen Noten im Cello und Bass (siehe Anhang: 7. Through the Bamboo Forest: Teil 1). Anstatt die Spannung, die sich während eines Kampfes ergibt, aufzubauen, entsteht hier für einen Moment das Gefühl der Irrealität. In dieser Szene möchte LEE Ang dem Publikum zeigen, dass für Menschen normalerweise unvorstellbare Dinge doch möglich werden können (wie zum Beispiel Menschen, die über Dächer, auf Mauern

oder zwischen Bäumen des Bambuswaldes springen und fliegen). Das Bild zeigt wie scheinbar Unmögliches möglich, zur Realität wird. Dazu baut auch die Musik eine fantastische Atmosphäre auf, die das Erstaunen des Zuhörers steigert. Diese Bilder sind Traum und Realität zu gleich.

Das Bangu schlägt der Rhythmus , was eine neuen musikalischen Abschnitt bzw. eine neue Szene ankündigt. Danach spielen die Blechbläser das Bawu Motiv und das Streichorchester starke staccato sechzehntel Noten mit einem Tritonus zwischen den Blechbläser (siehe Nbsp. 20). Long hält nicht ihr Wort, so wirft LEE das Schwert in den Wasserfall. Long springt unerwartet in den Wasserfall, um das Schwert zurückzuholen. Jedefuchs rettet sie, bevor LEE kommt.

This musical score is for a piece titled "Nbsp.20 7.through the Bamboo Forest: Endung". It is arranged for a chamber ensemble consisting of Piccolo (Picc.), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.).

The score is divided into three systems. The first system includes dynamic markings such as *f* (forte), *fff* (fortissimo), and *sfz* (sforzando). It also features performance instructions like "Sul G" (sul G string) and "Sul C" (sul C string). The Piccolo part begins with a melodic line, while the strings provide a rhythmic foundation.

The second system continues the musical development, with the Piccolo playing a more active role. The string parts maintain their rhythmic patterns, with the Double Bass and Violoncello providing a steady pulse.

The third system concludes the piece. It features a *tr* (trill) marking over a note in the Piccolo part. The strings play a final, sustained chord. The score ends with a *ppp* (pianissimo) marking and a *mf* (mezzo-forte) marking, indicating a dynamic shift.

On the right side of the third system, there are markings for "S.P. - 10''", which likely refers to a specific performance technique or a section of the score.

Nbsp.20 7.through the Bamboo Forest: Endung

25)01:44:56~01:47:01

Taktart: 3/4 und 4/4 Tonart: A Moll (Atonal) Tempo: ♩ = 60

Long wird von ihrer Meisterin Jadefuchs vergiftet. In der Zeit, in der LEE Long entgiftet, kommt Jadefuchs zurück zur Höhle. LEE tötet Jadefuchs, aber er ist durch eine Giftnadel vergiftet. Bevor Jadefuchs stirbt, gesteht sie, dass sie Long töten wollte. Long erwacht umgeben von einer Situation, die ihr klar macht, dass sie viele Dinge falsch gemacht hat und entscheidet sich dafür die Medizin zur Entgiftung eilends zum Geschäft YUs zurückzubringen.

Jadefuchs Auftritt werden von atonalen Akkorden des Streichorchesters begleitet. Während des Kampfes spielen die Blechbläser im 3/4 Takt stark atonale Akkorde und als das Schwert Jadewuchs durchbohrt, erklingt zum Abschluss ein langer, atonaler Akkord. Vor ihrem Tod, spricht sie ihren letzten Willen aus, wobei das Cello und der Bass immer ganze Töne im 4/4 Takt begleitet von Piccolo Klängen spielen. Das Bawu Motiv begleitet Jadewuchs Gefühle der Zuneigung und ihren Hass gegenüber Long bis sie stirbt. Das Bawu spielt weiter sein Motiv und YU läuft Long entgegen, um ihr von der Medizin zu erzählen. Long sagt, dass sie bereits Bescheid weiß und dass sie LEE versuchte zu retten. Während dieser Zeit spielt die Musik eine ähnliche Melodie wie im Nbsp.11 Modul. Cello Tutti spielt ein sich immer wieder wiederholendes Noten Modul (siehe Nbsp.21).



Nbsp.21 12.Sorrow: Cello Tutti Motive

LEE sagt, dass er nur mehr zwei Stunde zu leben habe. Violine und Viola übernehmen dieses Tutti Motiv und entwickeln es weiter. Long reitet im Sturm zum Geschäft YUs. Die Musik geht ins crescendo bis *ff*, um in dem Zeitpunkt, als Long ankommt, ihre Dynamik auf *pp* zu vermindern.

♩=60

Violin & Viola

Cello & Bass

5

Vn & Va

Vc & D.B.

8

Blechbräser

Vn & Va

Vc & D.B.

10

Blechbräser

Vn & Va

Vc & D.B.

12

Blechbräser

Vn & Va

Vc & D.B.

15

Blechbräser

Vn & Va

Vc & D.B.

Holzbläser

p

ff

pp

Nbsp. 22 12.Sarrow: Endung

Dieser Musikteil trägt den starken Stil TAN Duns. Er imitiert viele Klänge aus

der Natur wie Metall, Wasser und Wind, die er in seinen Werken „Organische Musik“ verwendet hat. Diese Szene spielt sich in einer Höhle ab. In einer Höhle kann man viele Klänge aus der Natur erleben, besonders bei stürmischem Wetter, was auch sehr gut zur Handlung sehr passt.

26) 01:48:52~01:50:21

Taktart: 4/4 Tonart: F mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Während er auf die Medizin wartet, verlässt LEE langsam das Leben. Das Streichorchester begleitet mit ganzen Noten im Dreiklang Akkord a Moll, g Moll, d Moll und B Dur, wobei die Violine das Cello Solo Melodie II spielt, aber nur sehr schwach. Nach seinen letzten Worten „Ich habe dich immer sehr geliebt“, die er an Yu richtet, stirbt er. Zu diesem Zeitpunkt erklingt das Cello Solo mit der Cello Solo Melodie II und die Bilder wechseln in Zeitlupe zu Long, wie sie auf dem Pferd eilig zurück reitet. Zuletzt spielt das Cello und der Bass eine absteigende Skala und YU bittet Long zum Wudang Berg zu gehen, um dort Hu zu treffen.

27) 01:51:58~bis Ende

Taktart: 4/4 Tonart: B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus Tempo: ♩ = 60

Cello Solo erklingt ohne Begleitung mit der Cello Solo Melodie II, während der Szene der Wudang Berge auftaucht. Long klettert die endlos erscheinende Stiege

hinauf. Endlich kommt sie an und sieht Hu. Das Cello Tutti und das Cello Solo spielen nun wie im Dialog, die Melodie wird im Kanon gespielt. Am zweiten Tag, als Hu aufwacht, bemerkt er, dass Long nicht mehr bei ihm ist. Er sucht sie draußen und findet sie auf der Brücke. Das Streichorchester spielt ein paar gestapelt lange Töne in B^b mit Gong im chinesischen Jue Modus als Skala. Long bittet Hu, sich etwas zu wünschen. In diesem Moment springt sie vom Berg. Er wünscht sich, dass sie gemeinsam nach Xinjiang zurückkehren können. Das Erhu Duo, das Tar und das Streichorchester spielt die Cello Solo Melodie II (siehe Anhang 13: Farewell).

3.3 Die Verwendungen der Musik im Vergleich zum thematischem Geschehen

In diesem Abschnitt wird eine Tabelle präsentiert, wie die Musik, die in Soundtrack aufnimmt sind, in thematischem Material darstellen.

Titel	Instrumentierung	Thematisch Material	Taktart	Tempo	Tonart
Crouching Tiger, hidden Dragon	Bangu Bawu Cello Solo Pipa Orchester	Lee, Yu und Qing Ming Jian treten auf	4 4	 = 60	B ^b mit Gong im chinesischen Jue Modus
The Eternal Vow	Cello Solo Guzheng Pipa	Hu und Long machen sich wieder ein	4 4	 = 60	B ^b mit Gong im chinesischen

	Tar Streichorchester	Treffen aus			Jue Modus
A Wedding Interrupted	BanGu Pipa Xiao Orchester	Hu stört die Hochzeit	4 4	$\text{♩} = 118$	F mit Gong im chinesischen Jue Modus
Night Fight	Bangu Bawu Paigu Dagu Pipa Xiaogu Streichorchester	YU und Long kämpfen in der Nacht	4 4	$\text{♩} =$ 60,130, 140,15 0	B ^b mit Gong im chinesischen Jue Modus
Silk Road	Bawu Cello Solo Erhu Tar Streichorchester	Die Zeit, die Hu und Long in Xinjiang verbracht haben	4 4	$\text{♩} = 60$	B ^b mit Gong im chinesischen Jue Modus
To the South	Dizi Paigu Streichorchester	LEE bekennt seine Liebe zu Yu Long kämpft in der Taverne	4 4	$\text{♩} =$ 60,90, 100,110	B ^b mit Gong im chinesischen Jue Modus und dann zu C mit Gong im chinesischen Jue Modus
Through the Bamboo Forest	Bawu Bangu Zheng Streichorchester	LEE und Long kämpfen im Bambuswald	4 4	$\text{♩} = 65$	F mit Gong im chinesischen Jue Modus

The Encounter	Hulusi Pipa Rawap Tar Orchester	Long und Hu treffen sich in Xinjiang	4 4	 =60	B ^b mit Gong im chinesischen Jue Modus
In the old Temple	Bawu Bangu Pipa Streichorchester	LEE und Long kämpfen im alten Tempel	4 4	 =60	F mit Gong im chinesischen Jue Modus
Yearning of the Sword	Bawu Cello Solo Erhu Pipa Streichorchester	LEE macht Schwertübungen im Hof	4 4	 =60	B ^b mit Gong im chinesischen Jue Modus
Sorrow	Bawu Pipa Orchester	Jadefuchs Tod, Vergiftung und Tod LEEs	3 4 4und4	 =60	A Moll (Atonal)
Farewell	Cello Solo Erhu Tar Streichorchester	Long springt vom Wudang Berg	4 4	 =60	B ^b mit Gong im chinesischen Jue Modus

Tabelle 2. Die Verwendungen der Musik im thematischem Geschehen

4. Conclusio

Das kompositorische Werk TAN Duns 《Crouching Tiger, hidden Dragon》 weist drei thematische Schwerpunkte auf: die zurückhaltende Liebe zwischen LEE Mu Bai und YU Shu Lien, die Kampfszenen um das Schwert Qing Ming Jian und die Liebe zwischen YU Jiao Long und LUO Xiao Hu in Xinjiang. TAN Dun verwendet in seinem Werk sowohl westliche als auch östliche Elemente - lässt eine musikalische Fusion dieser Richtungen entstehen, die Philosophie, Kultur und Humanität miteinander verbindet, wobei ein scheinbar grenzenloser musikalischer Schaffensbereich geschaffen wird. Wie er selbst sagt: er wollte eine Brücke zwischen der chinesischen und westlichen Musik spannen, was ihm auch gelungen ist.

4.1 Diskussion der Analyse von 《Crouching Tiger, hidden Dragon》

TAN Dun verwendet nicht viele streng westliche musikalische Formen oder ihre Harmonielehre, sondern konzipiert aus kurzen Motiven und Phrasen jede Melodie und verschiedene Rhythmen, was die Anpassung der Musik an der Handlung und an das Bild je nach Bedarf zulässt - die Musik wird länger oder kürzer gespielt. Natürlich wollte er die Musik nicht zur Gänze an den Handlungen der Darsteller oder Darstellerin Takt genau anpassen. Auch die Arbeit an der

Empfindung ist ihm stets wichtig.

Das Tempo der Musik folgt der Handlung, wobei alle Module, außer den Kampfszenen, in Adagio gespielt werden. Wie LEE Ang gesagt hat: der musikalische Kern dieses Films bezieht sich auf Graziösität und Zurückhaltung. Dieser Film erzählt nicht nur von Kampf, sondern auch von Persönlichkeiten und Liebe, zieht viele cantabile musikalische Abschnitte mit ein.

Der Rhythmus zeigt sich in einigen Szenen individuell lebendig, zum Beispiel in Night Fight, als Long in der Taverne kämpft oder Yu und Long im Geschäft kämpfen. Das Bangu und eine Trommelgruppe stellen die Basis dar. Der Einsatz von Trommelmusik während der Kampfszenen leitet sich von der traditionellen Luogu Begleitmethode der Peking Oper ab. Jedoch wollte TAN Dun die Bewegungsabläufe der Schauspielerinnen während ihres Kampfes nicht im gleichen Takt bzw. Rhythmus der Musik ablaufen lassen. Aber der geschlagene Rhythmus wirkt wie ein unsichtbarer Schauspieler neben denen im Bild, lässt die Geschehnisse lebhafter erscheinen. Außerdem bildet er eine Klangwand, in der die Schauspielerinnen kämpfen können. Die Musik nimmt auch eine führende Funktion darin ein, die Gedanken und Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Gemeinsam schafft die Musik ein dreidimensionales Gebilde, das die Wirkung auf das Publikum verstärkt.

Ein anderer, interessanter Aspekt zeigt sich darin, dass die ausgewählten Instrumente sowohl einen Charakter aus dem Film als auch eine bestimmte geografische Gegend repräsentieren. So übernimmt zum Beispiel das Cello die Verkörperung der Rolle LEE Mu Bais, stellt aber auch die eleganten Szenen in Jiangnan und die grenzenlose Wüste Xinjiangs vor. Das Bawu hingegen symbolisiert

sowohl die mysteriöse Kraft als auch den Charakter Jedefuchs. Das Erhu wirkt wie YU Shu Lien zurückhaltend und sanftmütig. Das Rawap und das Tar repräsentieren Xinjiang, das Dizi das südliche China. Die Pipa vertritt die westlichen Gebiete Chinas. Das Streichorchester übernimmt ebenfalls eine durchgehend sehr wichtige Rolle während des Films. Es fungiert wie der Hintergrund eines Bildes, auf dem der Maler - der Stimmung des Hintergrundes angepasst - sein Bild entwirft, was im Film viele verschiedene Atmosphären entstehen lässt.

Die Dynamik und die aufgebaute Spannung werden oft unerwartet angehalten, so dass für den Betrachter und Zuhörer ein Raum entsteht, der Platz für Fantasie lässt und zum Nachdenken einlädt. Diesen Art und Weise Kunst zu gestalten kann in der traditionellen chinesischen Kunst sehr oft antreffen. So wie in Kapitel drei bereits diskutiert, ist der Kunstbegriff Liu Bai ein wichtiges ästhetisches Ausdrucksmittel innerhalb chinesischer Werke. Hierbei wird die Konzeption und Sensibilität mehr betont, als streng logische und rational nachvollziehbare Strukturformen. Zwischen einem Bildwechsel einige Sekunden ein schwarzes Bild mit bereits eingespielter Musik zu zeigen, entspringt auch der Gepflogenheiten der Peking Oper; die Musik stellt somit die nächste Szene vor bzw. wird Raum dafür gelassen, die vorhergegangenen Eindrücke wirken zu lassen.

4.2 Wie Filmmusik denkt

Filmmusik als ein Element des Films, ist aus dem Film nicht mehr

wegzudenken. Sie kann die Stimmung am Rande der Handlung ausdrücken und dem Publikum die Worte kommunizieren, die die Regie nicht durch die Bilder kommunizieren konnte. So zum Beispiel in der Szene, in der Bo die Tür der Tochter Tsais bewacht, wobei die Pipa eine Melodie spielt, welche das Gefühl der beide offen legt. Musik kann auch die verschiedenen Raum-Zeit Zusammenhänge miteinander verbinden. So sitzt Long in Peking und erinnert sich an die Zeit in Xinjiang. Während sie im Zimmer sitzt, spielen die aus Xinjiang stammenden Instrumente Pipa und Bawu. Musik kommt der Zeit, sie ins Zimmer sitzt, mit Pipa und Bawu vor. Musik muss mit der Handlung kooperieren, sich mit ihr vermischen. Einerseits muss sie eindeutig präsent sein, damit das Publikum sie hören und begreifen kann. Andererseits muss sie auch unauffällig bleiben, damit die Aufmerksamkeit nicht abgelenkt wird. Dies gilt besonders dann, wenn die Schauspieler mit einander im Dialog stehen. Wie H. Stephen Wright gesagt hat: Filmmusik ist eine von Natur aus collaborative, interdisziplinäre Kunst.³⁵

Wenn ein Film ohne seine Filmmusik gespielt werden würde, erschiene es dem Publikum so, als fehle etwas. Das zeigt: Filmmusik ist notwendig und gut. LEE Ang erstellte nicht umsonst eine editierte Version für 《Crouching Tiger Cello Concerto》.

³⁵ Wie 7. P.7

4.3 Ein Ausblick

Wären die originalen Daten der Filme leichter zugänglich, würden noch genauere Informationen offen gelegt und Filmmusik noch besser verstanden werden können. Wie Jeannie Gayle Pool und H. Stephen Wright in dem Buch „A Research Guide to film and television music in the United States“ erwähnt haben: Es gibt noch tausende Werke der Filmmusik, die in vielen Bibliotheken und Archiven schlummern und nur darauf warten erforscht zu werden. Dieses Buch listet alle Adressen und notwendigen Informationen für wichtige Kontakte auf, um an Ressourcen der Filmmusik zu gelangen. So manche Primärliteratur ist schon lange dafür bereit endlich entdeckt zu werden.

Literatur

Barbara Mittler, Art. „Tan Dun“, in *MGG*², Personenteil 16, Kassel 2006

Uhrich E. Siebert, Art. „Filmmusik“, in *MGG*², Sachenteil Bd. 3. Kassel 1995

George Burt, *the Art of Film Music*, Boston, 1994

James Buhler, David Neumayer and Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York 2010

Georg Knepler, Art. „Musiktheorie“, in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 13, Laaber 1995

Peggy Monasta, Art. *Tan Dun: Crouching Tiger Concerto*

http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2420&State_2874=2&workId_2874=33553

abgerufen am 12te Jänner 2013

柯瑋妮 (2009) 看懂李安—第一本從西方觀點剖析李安專書。台北：時報出版

Whitney Crothers Dilley, *The Cinema of Ang Lee: The Other Side of the Screen*, Labuan 2007.

藍祖蔚 (2002) 聲與影：20位作曲家談華語電影音樂創作。台北：麥田出版

LAN Tsu-Wei, *Bild und Klang: 20 Komponisten sprechen über die Entstehung der chinesischen Filmmusik*, Taipei 2001.

張靚蓓 (2009) 十年一覺電影夢。台北：時報出版

CHANG Jing-Bei, *Der Film Traum durch zehn Jahre Schlaf*, Taipei, 2009.

譚盾《華人綜橫天下》DVD, 上海及台灣: 映象唱片公司 2004 。

DVD 《A World of Chinese》Serie 6. TAN Dun, Shanghai und Taiwan: High Note Records 2004

DVD 《Tiger&Dragon》, Colombia (Kinowelt) 2001

“Crouching Tiger Concerto for cello solo and Chamber orchestra”, New York:

Schirmer 2001

“Tiger & Dragon Original Motion Picture Soundtrack”, Sony 2000

<http://www.tandunonline.com/>

<http://www.imdb.com/title/tt0190332/>

Anhang

2. The eternal Vow

J = 80

Picc. *Pipa*
mf *mp* *tr*

Tam. *Tambourine*
mf *mp* (improvise)

Cello Solo
mf *dolce molto*

4 5

Picc. *Pipa*
tr

Tar

Cello Solo

6 7

Picc.
tr

Solo

8 9

Picc.
tr

Solo

Vc.
arco *p* *mp*

This musical score is for a string quartet and solo violin, with a Piccolo part. The score is written for two systems of staves. The first system includes Picc., Solo, Vn I, Vn II, Va, and Vc. The second system includes Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc, and D. B. The music is in 2/4 time and features various dynamics and articulations.

First System:

- Picc.**: Piccolo part with trills (*tr*) and a trill-like flourish (*tr*).
- Solo**: Solo violin part with a *mf* dynamic.
- Vn I**: Violin I part, starting with *arco* and *ppp*, then *mp*.
- Vn II**: Violin II part, starting with *arco* and *ppp*, then *mp*.
- Va**: Viola part, starting with *arco* and *ppp*, then *p*.
- Vc.**: Violoncello part.

Second System:

- Solo**: Solo violin part with a *f* dynamic.
- Vn I**: Violin I part with fingerings (2, 4, 4, 3, 3) and dynamics (*f*).
- Vn II**: Violin II part with fingerings (2, 4, 4, 3, 3) and dynamics (*f*).
- Va**: Viola part with a *mp* dynamic.
- Vc.**: Violoncello part.
- D. B.**: Double Bass part.

Other markings:

- (fade out)* in the first system.
- arco* and *ppp* markings for the string parts.
- Fingerings (1, 1) for the string parts.



First system of the musical score. The Solo part begins with a melodic line. Vn I and Vn II have fingerings 1, 2, 2 and 1, 2, 3 respectively. Vc has a dynamic marking of *mp* followed by *mf*. D. B. has a dynamic marking of *f*.



Second system of the musical score. The Solo part continues with a melodic line. Vn I and Vn II have fingerings 1, 2, 2 and 1, 2, 3 respectively. Vc has a dynamic marking of *mp* followed by *mf*. D. B. has a dynamic marking of *f*.



Third system of the musical score. The Solo part continues with a melodic line. Vn I and Vn II have fingerings 1, 2, 2 and 1, 2, 3 respectively. Vc has a dynamic marking of *mp* followed by *mf*. D. B. has a dynamic marking of *f*.

Handwritten musical score for a chamber ensemble, featuring Harp, Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc, and D.B. The score is written across six systems, each containing two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Harp:** Treble and Bass staves. Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note F3, quarter note G3, and quarter note A3. Dynamic marking: *p*.
- Solo:** Treble staff. Half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Dynamic marking: *mp*.
- Vn I, Vn II, Va, Vc, D.B.:** All staves have a whole rest. Dynamic marking: *ppp*.

System 2:

- Harp:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note F3, quarter note G3, and quarter note A3.
- Solo:** Treble staff. Half note G4, quarter note A4, and quarter note B4.
- Vn I, Vn II, Va, Vc, D.B.:** All staves have a whole rest.

System 3:

- Harp:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note F3, quarter note G3, and quarter note A3.
- Solo:** Treble staff. Half note G4, quarter note A4, and quarter note B4.
- Vn I, Vn II, Va, Vc, D.B.:** All staves have a whole rest.

System 4:

- Harp:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note F3, quarter note G3, and quarter note A3.
- Solo:** Treble staff. Half note G4, quarter note A4, and quarter note B4.
- Vn I, Vn II, Va, Vc, D.B.:** All staves have a whole rest.

System 5:

- Harp:** Treble staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass staff has a half note F3, quarter note G3, and quarter note A3.
- Solo:** Treble staff. Half note G4, quarter note A4, and quarter note B4.
- Vn I, Vn II, Va, Vc, D.B.:** All staves have a whole rest.

System 6:

- Vn I:** Treble staff. Half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Dynamic marking: *p*. Instruction: *1 gliss.* (fade out).
- Vn II:** Treble staff. Half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Dynamic marking: *p*. Instruction: *1 gliss.* (fade out).
- Va:** Bass staff. Half note G3, quarter note A3, and quarter note B3. Dynamic marking: *p*. Instruction: *3 gliss.* (fade out).
- Vc:** Bass staff. Half note G2, quarter note A2, and quarter note B2. Dynamic marking: *p*. Instruction: *1 gliss.* (fade out).

6. to the South: Teil 2

$\text{♩} = 90$

Perc. (use sticks/ play on the side of head) *p*

(option) 8^{va}

Picc. Dizi *f*

(use sticks/ play on the side of head) *p*

Perc. (use sticks/ play on the side of head) *p* *cresc.*

(8^{va})

Picc. Dizi *f*

Perc. *f*

(8^{va})

Picc. Dizi

Perc.

(8^{va})

Picc. Dizi

Perc.

(8^{va})

Picc.
Dizi

Perc.

41 (8^{va}) 42 43 ♩ = 100 Faster

Picc.
Dizi

Perc.

(8^{va})

Picc.
Dizi

Perc.

(8^{va})

Picc.
Dizi

Perc.

(Gua)

Picc.
Dizi

Perc.

(Gua)

Picc.
Dizi

Perc.

56 57] = 110 Faster 58

(Gua)

Picc.
Dizi

Perc.

ff

ff

ff

(8^{va})

Picc.
Dizi

Perc.

fff

fff

fff

(8^{va})

Picc.
Dizi

Perc.

fff

fff

fff

The image shows two systems of musical notation. The top system features a Piccolo (Dizi) part in the upper staff, marked with a forte (fff) dynamic, and a Percussion (Perc.) part in the lower staff, also marked with a forte (fff) dynamic. The bottom system features a Piccolo (Dizi) part in the upper staff, marked with a forte (fff) dynamic, and a Percussion (Perc.) part in the lower staff, also marked with a forte (fff) dynamic. Both systems are marked with a forte (fff) dynamic.

7. through the Bamboo Forest

Handwritten tempo marking: $\text{♩} = 65$

Instrumentation and Dynamics:

- Harp:** *mp* (mezzo-piano)
- Vn I:** *mf p* (mezzo-forte piano) and *p* (piano)
- Vn II:** *mf p* (mezzo-forte piano) and *p* (piano)
- Va:** *mf p* (mezzo-forte piano) and *mf* (mezzo-forte)
- Vc:** *f* (forte) for pizzicato (*pizz.*) and *p < f* (piano to forte) for arco
- D. B.:** *f* (forte) for pizzicato (*pizz.*) and *p < f* (piano to forte) for arco
- A. Fl. / Alto Fl.:** *mf* (mezzo-forte)

Performance Techniques:

- Vn I and Vn II:** *gliss.* (glissando) markings are present.
- Va:** Continuous sixteenth-note patterns.
- Vc and D. B.:** *mp* (mezzo-piano) dynamic for sustained arco passages.

A. Fl.

Vn I

Vn II

Va

Vc.

D. B.

mf

p

mf

dim.

mp

This musical score page, numbered 106, contains three systems of staves for a chamber ensemble. The instruments are Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), Cello (Vc), Double Bass (D. B.), Harp, and Flute (A. Fl.).

System 1: Vn I and Vn II play a melodic line with a *mf* dynamic. Va plays a rhythmic pattern. Vc and D. B. play a bass line with a *dolce* marking and a dynamic range of *mp < f > p*. The Harp part is mostly silent, with a short melodic phrase in the final measure marked *mp*.

System 2: Vn I and Vn II continue their melodic lines. Va maintains its rhythmic pattern. Vc and D. B. play a more active bass line with slurs and accents. The Harp part is silent.

System 3: A. Fl. enters with a melodic line. Vn I and Vn II play a melodic line with a *mp < >* dynamic and a *dim.* marking. Va plays a rhythmic pattern. Vc and D. B. play a bass line with a *mf* dynamic and a *V* marking.

Handwritten musical score for page 107, featuring six staves: A. Fl., Vn I, Vn II, Va, Vc., and D. B. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). The Vc. staff includes dynamic markings *p* and *mp*, and a section marked "S.P." (Soprano Part) indicated by a double-headed arrow. The D. B. staff includes a dynamic marking *mp*. The Vn I and Vn II staves include a dynamic marking *p*. The Va staff includes a dynamic marking *mp*. The A. Fl. staff includes a dynamic marking *mp*. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests or specific musical notation.

13. Farewell

$\text{♩} = 60$ Farewell

Tar

Cello Solo

dolce molto

mp *f* *mf*

gliss. *p*

Vn I

Vn II

Va

Vc.

D. B.

Erhu

Solo

Vn I

Vn II

Va

Vc.

D. B.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Farewell". The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Tar, Cello Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc., and D. B. The second system includes staves for Erhu, Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc., and D. B. The Tar part features a series of sixteenth-note runs. The Cello Solo part includes a melodic line with dynamics *mp*, *f*, and *mf*, and a *dolce molto* marking. The string parts (Vn I, Vn II, Va, Vc., D. B.) are marked with *gliss.* and *p*. The Erhu and Solo parts also feature melodic lines. The score is written in a clear, legible hand.

This musical score page, numbered 109, contains two systems of music. The first system includes staves for A. Fl., Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc., and D. B. The A. Fl. part has a melodic line with some rests. The Solo part features a more active line with eighth and sixteenth notes. The string parts (Vn I, Vn II, Va, Vc., D. B.) are playing a sustained, moving line with some dynamic markings like *mp* and *mf*. The second system introduces a Piccolo (Picc.) part with the instruction *Picc. dolce molto*. The Solo part continues its melodic line. The string parts remain active, with some *mp* markings. The Piccolo part has a melodic line with a crescendo marking *cresc. --- poco --- a --- poco ---* and a *dolce molto* instruction. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

A. Fl.

Solo

Vn I

Vn II

Va

Vc.

D. B.

Picc. *dolce molto*

cresc. --- poco --- a --- poco ---

mp

mp

mp

mp

mp

(from slow to fast)

tr

Picc.

Solo

Vn I

Vn II

Va

Vc.

D. B.

Picc.

Solo

Vn I

Vn II

Va

Vc.

D. B.

p

f

mf

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Piccolo (Picc.), Solo, Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The Piccolo part begins with a trill (tr) and a tempo instruction '(from slow to fast)'. The Solo part starts with a piano (p) dynamic. The string parts (Vn I, Vn II, Va, Vc., D. B.) are marked with crescendo and decrescendo hairpins. The second system continues the same instrumentation. The Piccolo part has a piano (p) dynamic marking. The Solo part has a forte (f) dynamic marking. The string parts are marked with mezzo-forte (mf) dynamics. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

The image displays two systems of musical notation for a symphony orchestra. The first system includes staves for Picc., Tar, Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc., and D. B. The second system includes staves for Picc., Tar, Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc., and D. B. The notation is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The Picc. part features a melodic line with slurs and accents. The Tar part consists of a continuous, rapid sixteenth-note pattern. The Solo part has a melodic line with slurs and accents. The Vn I, Vn II, Va, Vc., and D. B. parts feature a melodic line with slurs and accents, often with a sustained note in the final measure of each system.

Picc.

Tar

Solo

Vn I

Vn II

Va

Vc.

D. B.

Picc.

Tar

Solo

Vn I

Vn II

Va

Vc.

D. B.

Two systems of musical notation for page 112. The first system includes staves for Picc., Tar., Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc., and D. B. The second system includes staves for Picc., Tar., Solo, Vn I, Vn II, Va, Vc., and D. B. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The first system features a forte (*f*) dynamic marking for the string section. The second system features a crescendo (*cresc.*) marking for the Tambourine.

System 1:

- Picc.**: Treble clef, B-flat key signature. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tar.**: Treble clef, B-flat key signature. Rapid sixteenth-note pattern.
- Solo**: Treble clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter and eighth notes.
- Vn I**: Treble clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter notes and slurs.
- Vn II**: Treble clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter notes and slurs.
- Va**: Bass clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter notes and slurs.
- Vc.**: Bass clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter notes and slurs.
- D. B.**: Bass clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter notes and slurs.

System 2:

- Picc.**: Treble clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter and eighth notes.
- Tar.**: Treble clef, B-flat key signature. Rapid sixteenth-note pattern with a *cresc.* marking.
- Solo**: Treble clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter and eighth notes.
- Vn I**: Treble clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter notes and slurs.
- Vn II**: Treble clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter notes and slurs.
- Va**: Bass clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter notes and slurs.
- Vc.**: Bass clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter notes and slurs.
- D. B.**: Bass clef, B-flat key signature. Melodic line with quarter notes and slurs.

Musical score for page 113, featuring the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Melodic line with a crescendo leading to a *p* (piano) dynamic.
- Tar** (Trombone): Rapid sixteenth-note runs, starting with a *ff* (fortissimo) dynamic.
- Solo** (Soloist): Melodic line with a *ff* (fortissimo) dynamic, followed by a *f* (forte) dynamic, and ending with a *(fade out)* instruction.
- Vn I** (Violin I): Sustained notes with a crescendo leading to a *p* (piano) dynamic, followed by *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo) dynamics, ending with *(fade out)*.
- Vn II** (Violin II): Sustained notes with a crescendo leading to a *p* (piano) dynamic, followed by *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo) dynamics, ending with *(fade out)*.
- Va** (Viola): Sustained notes with a crescendo leading to a *p* (piano) dynamic, followed by *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo) dynamics, ending with *(fade out)*.
- Vc.** (Violoncello): Sustained notes with a crescendo leading to a *p* (piano) dynamic, followed by *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo) dynamics, ending with *(fade out)*.
- D. B.** (Double Bass): Sustained notes with a crescendo leading to a *p* (piano) dynamic, followed by *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo) dynamics, ending with *(fade out)*.

Lebenslauf

LAI Hsing-I

1999 Matura und Beginn des Studiums in Klavier Konzertfach an Soochow University in Taipei, Taiwan.

2003 Bachelor of Music und der Eintritt des Master Studiums in Klavier Konzertfach in National Chiao Tung University Taiwan. Beginn des Vorstudierlehrgangs an der Uni Wien.

2004 Beginn des Studiums in Musikwissenschaft an der Uni Wien

Preisträgerin bei verschiedenen Wettbewerben im Bereich des Klavier, Cello und der Komposition

Berufserfahrung

Klavier und Cello Lehrerin

Klavier Begleiterin in taiwanesischen Frauen Chor Vienna seit 2009

Mitarbeiterin in Music Department Office, und Publication Unit in Soochow University

Organisatorin in viele verschiedene Events in VFC Vienna

Instrumente: Klavier, Cello, französisch Horn. Pipa.

Sprache: Mandarin, Taiwanesisch, Englisch, Deutsch.