

Die drei Richtungen der chinesischen modalen Pentatonik

Jiang Zhiguo

Abstract. Während ihrer unüberblickbar langen Entwicklung entstand in der traditionellen chinesischen Volksmusik auch viel Mehrstimmiges. Mit dem Import westlicher Musiktheorie traten seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber drei neue Phänomene auf: Erstens kam es nach und nach zu Kombinationen pentatonischer Melodien mit terzgeschichteten Akkorden, zweitens wurde die Pentatonik nunmehr auch vertikal verwendet und drittens wurden pentatonische Melodien gelegentlich mit modernen harmonischen Techniken unterlegt. Damit sind die drei Hauptrichtungen eines typisch chinesischen Umgangs mit pentatonischen Modi bezeichnet. Gleich um welche Richtung es sich handelt, das ihnen gemeinsame Streben nach Harmonie beinhaltet die Hinwendung zu Farbe, das Streben nach Intensität, die Sorge um die Bewegung der Stimmen und die Beziehungen der Akkorde untereinander. Sobald uns eine Harmonie in den Sinn kommt, gilt es zu überlegen, wie wir sie verwenden, wie wir sie kontrollieren, ob wir Melodie und Harmonie als Einheit oder als Gegensatz konzipieren wollen und wie wir den melodischen Ausdruck in die Harmonik überführen. Wenn wir aus dem Westen nach China zu uns gelangte Techniken der Mehrstimmigkeit für die Begleitung eines Volksliedes einsetzen, erhebt sich aber auch die Frage, wie der ethnische Charakter des Liedes trotz der Harmonik bewahrt werden kann.

0. Einführung

Zwar gibt es in der chinesischen Volksmusik seit Langem mehrstimmige Phänomene, aber es entstand bekanntlich kein der Tonalität vergleichbares System der Organisation von gleichzeitig klingendem. Nachdem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts westliche Musik und Musiktheorie nach China importiert worden waren, erprobten mehrere Generationen chinesischer Musiktheoretiker und Komponisten, wie man Techniken westlicher Mehrstimmigkeit mit chinesischen musikalischen Elementen verbinden könne. Es entstanden nicht wenige Richtungen mehrstimmiger chinesischer Musik, wobei sich von ihrer Technik und ihrem Stil her in der Hauptsache drei solcher Richtungen der mehrstimmigen, seit dem 20. Jahrhundert entstandener chinesischer Musik unterscheiden lassen: erstens die Kombination pentatonischer Melodien mit terzgeschichteten Akkorden, zweitens die Wendung der Pentatonik in die Vertikale und damit die Schaffung eines pentatonischen Harmoniesystem

und drittens die Kombination pentatonischer Melodien mit einer modernen harmonischen Technik. Die erste und die dritte Richtung gleichen sich insofern, als man hier der westlichen Mehrstimmigkeit pentatonische Elemente hinzufügte. Die zweite Richtung aber ist eine Weiterentwicklung der ursprünglichen chinesischen Klanglichkeit.

I. Die Bildung von Modi

1. Pentatonische Modi

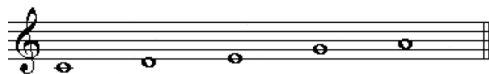
Pentatonische Modi gehören zu den ältesten Modi der Menschheitsgeschichte. Sie kommen überaus häufig und in der Volksmusik aus aller Welt vor. Die chinesische Han-Ethnie und die meisten Minderheiten in China verwenden als Basis ihrer Volksmusik ebenfalls die Pentatonik. Zwei Arten pentatonischer Tonfolgen lassen sich unterscheiden. Die eine ist eine pentatonische Tonreihe ohne Chromatik, in der niemals drei Ganztonschritte aufeinander folgen (d.h. ohne den Tritonus). Die andere Art bezieht Chromatik ein. Gehört zu der einen Art beispielsweise die chinesische Pentatonik, so zu der anderen zum Beispiel die japanische.

Die pentatonische Tonreihe ohne Chromatik kann jedoch als der Haupttyp gelten. In diesem Beitrag sei daher unter Pentatonik immer eine ohne Chromatik und ohne den Tritonus verstanden. Notenbeispiel 1 zeigt, dass der besagte Haupttyp der Pentatonik als ein beliebig gewählter Ausschnitt nebeneinander liegender Töne aus einer Reihe reiner Quinten aufgefasst werden kann.



Notenbeispiel 1. Quintenreihe mit möglichen pentatonischen Ausschnitten

In dem pentatonischen Modus, welcher in China in Gebrauch ist (siehe Notenbeispiel 2), sind die charakteristischen Intervalle die reine Quint bzw. Quart (insgesamt sind vier bildbar), die große Sekunde (drei sind bildbar) und die kleine Terz (zwei). Es ist nur eine große Terz bildbar. Der Intervallgehalt pentatonischer Modi ist damit [032140]. Pentatonische Modi klingen sehr sanft, umgekehrt fehlt es ihnen aber an Kraft.



宫 商 角 徵 羽

Notenbeispiel 2: Pentatonische Skala mit den chinesischen Tonnamen (gong – shan – jüe – zhi – ü)

Die chinesischen pentatonischen Modi haben ähnliche Eigenschaften wie Kirchentonarten, d.h. der Ausgangston lässt sich verschieben, während das Tonmaterial gleich bleibt.

Man kann daher aus einer Skala fünf unterschiedliche Modi erzeugen. Diese werden ‚Modi der gleichen Tonreihe‘ genannt. In modernen Kompositionen gibt es zudem pentatonische Skalen, die ohne einen festgelegten Ausgangston auskommen. Die Tonreihen, die von gong, zhi oder ü ausgehen, sind sehr verbreitet und besonders beliebt. Vergleicht man sie mit den westlichen pentatonischen Modi, so erweisen sich die shan-, jüe- und zhi-Modi als diejenigen, die einen dezidiert chinesischen Charakter haben. Als Beispiel dafür sei ein Volkslied aus der Region Shanbei angeführt (siehe Notenbeispiel 3). Die westlichen pentatonischen Modi hingegen wurden meistens mit den Ausgangstönen gong und ü verwendet. Man spricht hier auch von der sogenannten Dur- oder Moll-Pentatonik.



Notenbeispiel 3: Volkslied aus der Region Shanbei in der zhi-Pentatonik, *Lied für den Transport mit Eseln oder Pferden* 《赶牲灵》

2. Pentatonische Siebentonreihen

Die chinesische Pentatonik kann durch die Hinzunahme von zwei Zusatztönen zu Siebentonreihen erweitert werden. Eine solche siebentönige Tonreihe ist den Kirchentonarten sehr ähnlich. Der Unterschied liegt lediglich darin, wie man die Zusatztöne behandelt und wie man die Tonreihe stilistisch und technisch einsetzt. In chinesischen pentatonischen Modi gibt es zwei Verwendungsarten der Zusatztöne: Erstens können sie als Durchgang dienen. Ein Merkmal solcher Durchgangstöne ist, dass sie selten sind und auf einem schwachen Schlag auftauchen, dass sie kürzere Werte haben und mit den Tönen davor und danach stufenweise verbunden werden. Bei der zweiten Verwendungsart entstehen die Zusatztöne durch eine kurze Verschiebung bzw. Modulation des gong. Solche Verschiebungen werden direkt vor und nach den Zusatztönen gewöhnlich vermieden, damit keine Chromatik und kein Tritonus zustande kommen. Chinesische Melodien haben die Eigenschaft, pentatonische Dreitongruppen zu melodischen Zentren zu machen. Die kirchentonartigen Melodien aber sind durch vornehmlich stufenweise Bewegungen gekennzeichnet.

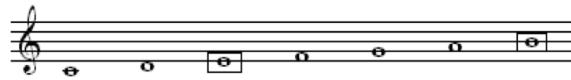
Entsprechend der Position der Zusatztöne können wir drei Arten siebentöniger pentatonischer Tonleitern unterscheiden. Sie heißen: tchin-üe, ja-üe, ien-üe. Alle drei Arten können von jedem beliebigen Ton der pentatonischen Skala ausgehen, und in einer natürlichen modalen Siebentonreihe kann es daher bis zu 15 Modi geben (siehe Notenbeispiel 4).

○,1 清乐



宫 商 角 清角 徵 羽 变宫

○,2 雅乐



徵 羽 变宫 宫 商 角 变徵

○,3 燕乐



清角 徵 羽 闰 宫 商 角

Notenbeispiel 4: (1 = tchin-üe; 2 = ja-üe; 3 = ien-üe). Die jeweiligen Nebentöne sind in ein Kästchen gesetzt.

Das Lied *An diesem sehr fernen Ort* hat als Ausgangspunkt die shan-Pentatonik, die hier zu einem siebentönigen tchin-üe-Vorrat erweitert wird (siehe Notenbeispiel 5). In diesem Beispiel finden sich beide Arten von Zusatztönen, einmal der Durchgang, z.B. dis^2 in Takt 2, der andere Zusatzton (a^1) wird mit der zweiten Art über die kurze Modulation des gong erzielt, hier in Takt 3–4 zum Ton a^1 . Kurzzeitig wirkt dieser als gong einer a-gong-Pentatonik.



Notenbeispiel 5: Volkslied aus Qinghai *An diesem sehr fernen Ort* 《在那遥远的地方》

3. Sonstige Modi

Die chinesische Musiktheorie kennt des Weiteren auch sechstönige, achttönige und neuntönige pentatonische Modi. Diese funktionieren nach dem gleichen Prinzip wie die siebentönigen: Einer ursprünglich fünftönigen Pentatonik wird eine unterschiedliche Anzahl von Tönen hinzugefügt. Kurz lässt sich der Sachverhalt so fassen: Der sechstönige ist ein unvollständiger siebentöniger Modus, und die acht- und neuntönigen Modi sind Kombinationsmodi aus gong-Systemen wie tchin-üe; ja-üe oder ien-üe.

II. Die Kombination einer pentatonischen Melodie mit terzstrukturierten Klängen

Diese Kombination beruht auf dem Einfluss der westlichen klassischen auf die chinesische Musik. Im Prinzip handelt es sich darum, dass chinesische Melodien westlich harmonisiert werden. Hier treffen zwei Welten mit ganz unterschiedlicher musikalischer Ästhetik aufeinander, und die Komponisten sind herausgefordert, Möglichkeiten zu finden (oder zu erfinden), wie sich die vertikale Akkordstruktur auf die horizontalen Linien des pentatonischen Stils beziehen lässt.

Pentatonische Tonvorräte gestatten in Bezug auf terzstrukturierte Klänge lediglich die Bildung eines Durdreiklangs, eines Molldreiklang und eines Mollseptakkords. Will man eine Melodie, die einem pentatonischen Modus angehört, mit einer terzstrukturierten Harmonie kombinieren, so gilt es die Begrenzungen der pentatonischen Modi aufzubrechen. Die meist zu diesem Zweck verwendete Technik ist, dass die Melodie zwar pentatonisch bleibt, die Harmonie sich aber einer siebentönigen Pentatonik bedient.

Für diesen Fall bieten sich zwei sehr verbreitete Methoden an: Entweder kombiniert man die pentatonische Melodie mit einer kirchentonartigen Harmonik, oder man harmonisiert sie dur-moll-tonal. Selbstverständlich kann man beide Methoden auch innerhalb eines Werkes verwenden. Die erste Variante wirkt aber natürlicher, weil die Struktur der Kirchentonarten der zur Siebentönigkeit ergänzten Pentatonik der Skalen tchin-üe, ja-üe oder ien-üe ähnelt.

1. Kombination mit kirchentonartlicher Harmonik

Die Harmonie wird so gebraucht, wie es bis zum Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert im Westen allgemein verbreitet war. Drei Arten lassen sich unterscheiden. Erstens eine funktionale Harmonik mit Quart- und Quintbeziehungen zwischen Grundtönen der Akkorde. Die Schlusswendungen sind mithin folgende:

	authentischer Schluss	Plagalschluss	Ganzschluss
Hauptfunktionen	I–V–I	I–IV–I	I–IV–V–I oder I–II–V–I
Vertretende Funktionen	VI–III–VI	VI–II–VI	VI–II–III–VI oder VI–VII–III–VI (Letztere exemplarisch)

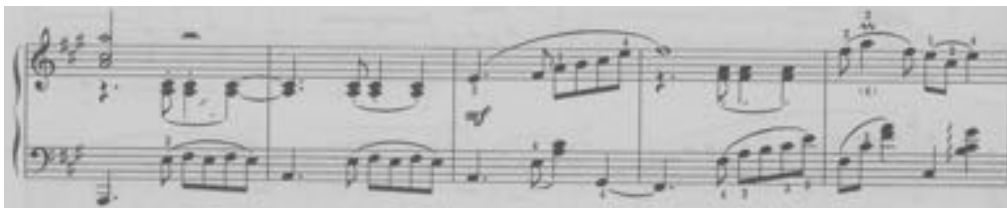
Die bisher genannten Beispiele sind variabel. Und man kann natürlich auch zwei- oder viertönige Akkorde verwenden.

Zweitens hat man statt der Quintbeziehung der Grundtöne auch Sekund- und Terzschriffe im Fundament verwendet. Zwei Möglichkeiten lassen sich anführen: Die eine ist die sekund- oder terzweise Bewegung hin und zurück, nach oben oder nach unten zu einen Fundamentalschritt. Die andere Möglichkeit ist die stufenweise Bewegung in derselben Richtung.

	Sekundbeziehung	Terzbeziehung
Erste Variante:	I-II-I oder I-VII-I	I-III-I oder I-VI-I
Zweite Variante:	I-II-III oder III-II-I	I-III-V oder V-III-I

Natürlich können auch diese Varianten wieder mit zwei- oder viertönigen Akkorden ausgeführt werden.

Drittens: eine Bewegung zwischen den pentatonischen Stufen. Die Grundtöne (oder nur die Basstöne) der Akkorde sind in solchen Fällen Nachbartöne von Tönen einer pentatonischen Tonleiter. Zu dieser Art gehören Fundamenttonbeziehungen großer Sekunden und kleiner Terzen und ihre Kombinationen. Diese dritte Art ist allerdings auf bestimmte Sekund- und Terzschritte begrenzt. Zugleich bringt diese Bewegungsart der Fundamenttöne den pentatonischen Charakter am deutlichsten hervor. Beispielsweise in der gong-Pentatonik: I-ii-I; I-ii-iii; ii-iii-V; iii-V-vi; V-vi-I (siehe Notenbeispiel 6).



A gong: I (iii⁶/₄ vi iii₇
 fis-ü: v⁶/₄ i v₇



vi iii₇ vi iii iii₂ I vi vi₂ iii ii⁶/₅ iii ii⁶/₅
 i v₇ i v v₂ III i i₂ v iv⁶/₅ v iv⁶/₅

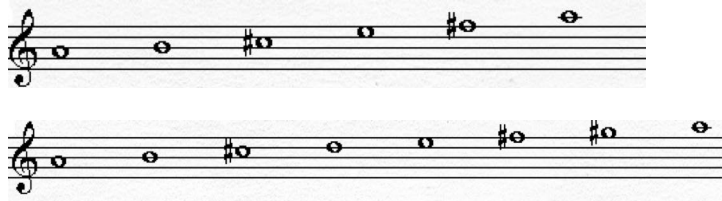


iii) V₇ I
 v

Notenbeispiel 6: Auszug aus einem neu arrangierten Klaviersolo auf das Lied *Bunte Wolken folgen dem Mond* von Wang Jianzhong, T. 8–19

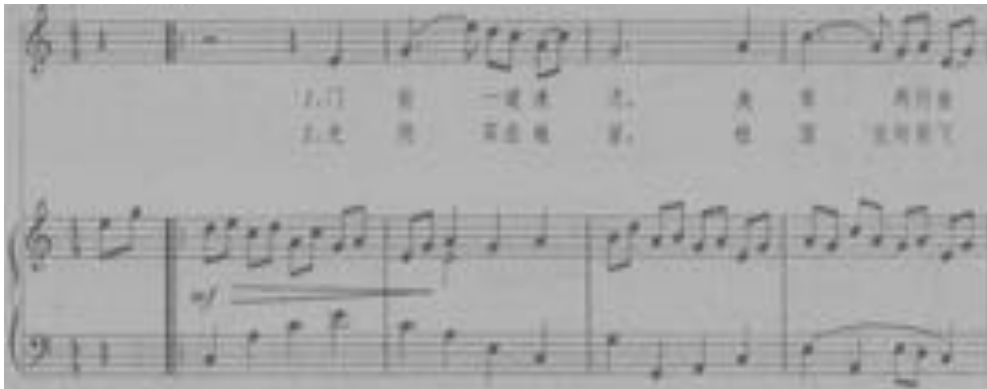
Das Volkslied *Bunte Wolken folgen dem Mond*, welches dem 1975 erschienenen Arrangement von Wang Jianzhong zugrunde liegt, entstand während der Qin-Dynastie, es stammt aus der Provinz Guangdong. Der Urheber der Melodie ist unbekannt.

Sämtliche bisher genannten Beispiele sind mit terzstrukturierten Akkorden harmonisiert, die in der Pentatonik tatsächlich vorkommen: dem Dur-, dem Molldreiklang und dem Mollseptakkord. Die Melodik gehört zur a-gong-Pentatonik (siehe Notenbeispiel 7, oberes System), und die Harmonik beschränkt sich nicht auf die Töne dieser pentatonischen Skala, sondern sie kombiniert eine fünftönige Melodie auf ganz natürliche Weise mit der siebentönigen Pentatonik, die auf demselben Grundton basiert – das a-gong-tchin-üe (siehe Notenbeispiel 7, unteres System) .



Notenbeispiel 7: Oben die Skala, welche die Melodie verwendet, unten die Tonleiter, aus welcher die Harmonien gebaut sind

In He Lutings Lied *Sehr klare und reine Bewegung* von 1935 (siehe Notenbeispiel 8) werden hauptsächlich die normalen Quart- und Quintschritte zwischen den Grundtönen der Akkorde verwendet. Die Grundtonart und die pentatonische Tonart beruhen auf dem gleichen gong-System und kommen gleichzeitig vor. Aber es finden sich auch Harmoniefortschreitungen, bei denen die Grundtöne Sekunden oder Terzen voneinander entfernt sind. Solche pentatonisch stufenweisen Fundamentfortschreitungen begegnen in diesem Lied dennoch eher selten.



Notenbeispiel 8: He Luting, klavierbegleitete Fassung des Liedes *Sehr klare und reine Bewegung* 《清流》

2. Kombination einer pentatonischen Melodie mit der Dur-Moll-Tonalität

Die pentatonische Melodie wird mit natürlichem Dur, harmonischem Dur oder harmonischem Moll kombiniert. Es kommen auch Modulationen vor, die ja für die Dur-Moll-Tonalität charakteristisch sind.

Bei Werken, welche auf diese Weise harmonisiert wurden, zeigt sich, dass man Quint- oder Quartschritte im Fundament bevorzugte, um reguläre Schlüsse herzustellen (den authentischen, den plagalen oder den Ganzschluss). Vor allem bei Kadenzen wird der Dominante, wenn die pentatonische Skala hier keinen Dur-Akkord oder einen Dominantseptakkord bereithält, oftmals ein Zusatzton oder ein alterierter Ton hinzugefügt, damit ein gewöhnlicher Vorschlussklang zustande kommt (siehe Notenbeispiel 9).

Adagio 纯元悦 编曲

V

f-gong: I ^bvii ^bVI V I

vi V I V₆ v V₂/vi vi vi₆ ^bVII
 C-zhi: ^bIII V⁴/₃ V₇

I⁴ V⁷ I⁴

Notenbeispiel 9: Bau Yuankai, Arrangement des Liedes *Den westlichen Ausgang benutzen* 《走西口》 aus der Provinz Shanxi. Zu Beginn sind die harmonischen Chiffren unterhalb eines dominantischen Orgelpunktes zu *b* in f-gong angegeben, ab Takt 10 in c-zhi. Die beteiligten Instrumente sind (von oben nach unten): Liuqin, Pipa, 1. Zhongruan, 2. Zhongruan, Daruan, Kontrabässe.

In diesem Beispiel von 1991 tauchen vier klassische Fälle des Einsatzes funktionaler Dur-Moll-Harmonik auf. Die erste Art des Einsatzes findet man bei dem gegebenen Beispiel im f-gong. Es handelt sich hier um eine fantastische und um die farbenreichste harmonische Wendung in dem ganzen Lied. Die Akkordprogression I-^bvii-^bVI-V-I kann als eine I-V-I-Fortschreitung mit zunächst Durchgangsakkorden aufgefasst werden. Auch der phrygische Modus tritt in Erscheinung, und zwar bei ^bvii-^bVI. Es tauchen parallel geführte Akkorde auf, sodass diese Stelle wieder viel Farbe bekommt. Die zweite Art des Einsatzes zeigt sich bei der im f-gong stehenden Folge I-vi-V-I aus der ersten Melodiephrase. Wieder handelt es sich um eine I-V-I-Folge, diesmal mit einem zusätzlichen subdominantischen Übergangsakkord (siehe das d-Moll zu Beginn von Takt 6 des Notenbeispiels). Die dritte harmonische Verwendungsweise findet sich in der ersten Hälfte der zweiten Melodiephrase. In der Melodie liegt abermals ein f-gong vor, dazu gibt es diese Harmonik: I-V₆-V₂/IV-vi. Man kann sie als eine I-V-vi-Folge plus Durchgangsakkord mit einem alterierten Ton verstehen. Die Folge I-V-vi selbst ist eine Variante von I-V-I. Die vierte harmonische Verwendungsweise findet sich ebenfalls in der zweiten Hälfte der zweiten Melodiephrase. Die in der c-zhi-Pentatonik stehende Folge ^bIII-V⁴₃-V₇-I⁴ stellt wiederum eine Variante von I-V-I dar. Bemerkenswert ist der Schlussakkord der in Notenbeispiel 9 reproduzierten Passage. Um bei der letzten Tonika den pentatonischen Charakter zu betonen, hat der Komponist ihr eine Quarte statt der Terz gegeben (siehe Takt 12, 2. Zhongruan, unterer Ton des Doppelgriffs). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die harmonischen Verwendungsweisen in diesem Lied komplett aus der Dur-Moll-Tonalität stammen. Sehr geschickt hat der Komponist den

c-zhi-Siebentonmodus so stark der Dur-moll-Tonalität angenähert, dass die beiden als Einheit gesehen werden können und kaum noch zu unterscheiden sind. Bau Yuankai führt die c-zhi-tchin-üe-Tonart so ein, dass sie aus dem F-Dur direkt hervorgeht:

Melodie: F-gong – C-zhi

Harmonie: F-Dur – C-Dur

3. Die Bewahrung einer spezifisch pentatonischen Stilistik

Ist eine pentatonische Melodie mit einer terzstrukturierten Harmonik verbunden, so bietet sich dem Komponisten die Möglichkeit, neben der horizontalen auch die vertikale Achse in einem pentatonischen Stil zu behandeln. Das bedeutet, dass man die kleine Sekunde sowie natürlich die große Septime und die kleine None sowie den Tritonus vermeiden oder schwächen wird.

Zuerst soll besprochen werden, wie die Vertikale mit einer pentatonischen Stilistik behandelt werden kann. In der Hauptsache geht es darum, die oben angegebenen Intervalle nicht nur zu vermeiden, sondern möglicherweise zu ersetzen, zum Beispiel durch einen Nachbar-ton (siehe Notenbeispiel 10).

as-gong: V³

I * V * I vi I

I * V * I vi I

simile

Notenbeispiel 10: He Luting, *Wiegenlied* 《摇篮曲》. Die harmonischen Chiffren beziehen sich auf as-gong.

In den ersten drei Takten seines *Wiegenliedes* von 1934 verwendet He Luting die V. Stufe ohne Terz (hier durch ein Minuszeichen vor der Zahl für den Ton angegeben), denn die Terz der V. Stufe ist einerseits nur ein Zusatzton zur as-gong-Pentatonik, andererseits betont die leere Quinte den pentatonischen Charakter und hebt die Harmonisierung damit von westlicher Dur-Moll-Tonalität ab. In den fünf Takten danach werden komplette Dur- und Moll-Dreiklänge benutzt, während die Oberstimme die Pentatonik hervorkehrt. In keinem der Akkorde lässt sich ein Ton finden, der außerhalb der Pentatonik läge.

Wo doch einmal eine kleine Sekunde oder ein Tritonus auftauchen, wird derjenige außerhalb der Pentatonik liegende Ton, der dieses Intervall erst erzeugt, meist versteckt und unauffällig gemacht. Man legt sich die Akkordtöne so zurecht, dass die untypischen Intervalle nicht zwischen den Außenstimmen vorkommen. Zwischen Nachbarstimmen werden sie ebenfalls vermieden. So kommt in dem oben zitierten Anfang von Bau Yuankais Liedarrangement

(siehe Notenbeispiel 9) keine kleine Sekunde, aber ein Tritonus vor (T. 8, *a* und *es* sowie T. 11, *f* und *h*). Dieser entsteht, weil Bau ihn für eine kadenzartige Wirkung benötigt. Im ersten Fall wird der untere, im zweiten der obere Ton des Tritonus durch die Bewegung zwischen den Stimmen gut eingebunden. Dadurch erscheint er bloß als ein Zusatzton der Pentatonik.

Zweitens nun aber ein paar Worte zur Erzeugung eines pentatonischen Charakters über die Horizontale. Zwei Verfahren haben sich hier als gangbare Wege herausgebildet: Entweder hebt man pentatonische Dreitongruppen hervor oder man behandelt – wie bereits besprochen – die Zusatztöne zurückhaltend, vermeidet den Tritonus und schwächt die kleinen Sekunden. Mit Hervorhebung pentatonischer Dreitongruppen ist die Intervallkombination von großer Sekunde plus kleiner Terz und deren Umkehrung zu kleiner Terz plus großer Sekunde gemeint. In den zitierten Stücken kommen solche Hervorhebungen öfter vor, z.B. in dem *Wiegenlied* von He Luting (siehe Notenbeispiel 10, T. 1–3 des Ausschnitts). Wenn man die Zusatztöne nur in der Horizontalen verwendet, wird ein Tritonus umso leichter vermieden, gleich ob direkt oder indirekt. Wenn außerdem die kleine Sekunde unterdrückt werden soll, die durch einen melodisch weitergeführten Ton des Tritonus entstehen kann, dann gelangte man zu einem transponierten gong. Lässt sich die kleine Sekunde aber nicht vermeiden, so wird dieser Ton üblicherweise als ein Durchgang behandelt, z.B. in dem Lied *Bunte Wolken folgen dem Mond* von Wang Jianzhong (vgl. den Ton *gis*¹ in Notenbeispiel 6, T. 12, 13 und 14, versteckt auch in T. 18).

III. Das pentatonische Harmoniesystem

Bei dieser Spielart werden in der Vertikalen nur diejenigen Töne verwendet, welche innerhalb einer fünftönigen Pentatonik tatsächlich vorkommen. Man kann es negativ so formulieren: Hier hat man es nur mit all jenen Akkorden zu tun, in deren Intervallgehalt weder eine kleine Sekunde noch ein Tritonus auftauchen.

5 5 5 5 3 5 4 5 5 5 5 4 5 4 5

Notenbeispiel 11: Quint- und Quint-Quartschichtungen in *Hundert Vögel verehren den Phönix* 《百鸟朝凤》, ursprünglich ein Stück für Suona, arrangiert von Wang Jianzhong.

Eine so gebildete Harmonik bewahrt den pentatonischen Charakter am besten. Die Akkorde einer solchen pentatonischen Harmonik können vom Komponisten konstruiert sein oder

durch Zufall entstehen (siehe Notenbeispiel 11). Die unter dem Notensystem eingetragenen, vom Bass aus gelesenen Intervalle zeigen, dass in diesem Beispiel aus Wang Jianzhongs von 1973 stammendem Arrangement des Suona-Stücks *Hundert Vögel verehren den Phönix* hauptsächlich Quinten vorkommen. Außerdem gibt es noch die Schichtung zweier Quinten (Notenbeispiel 11, dritter Takt des Beispiels, Taktanfang: *H, fis, cis*²), eine gemischte Quart-Quint-Kombination (erster und dritter Takt des Beispiels, jeweils auf dem letzten Achtel) und einen Dur-Dreiklang (erster Takt des Beispiels, auf Zwei). Diese Akkorde kommen sämtlich in der pentatonischen Harmonik vor, wenn auch nicht in einer allein (man beachte den Ton *dis*).

1. Der Klangcharakter der Harmonik entsteht durch die Intervalle, die in ihr besonders gebräuchlich sind. Im Folgenden soll der Konsonanzgrad sämtlicher Intervalle untersucht werden. Den Konsonanzgrad eines Intervalls beurteilen wir einmal über seine physischen Eigenschaften, dann aber auch von seiner Position im Modus her. Und ob etwas konsonant wirkt, beinhaltet natürlich auch ein ästhetisches Element. Der unterschiedliche Stil relativiert das Empfinden von Konsonanz oder Dissonanz. Für einen chinesischen pentatonischen Stil beurteilt man, ob ein Intervall konsonant ist, nach der Anzahl der Quinten. So ist eine reine Quinte konsonanter als eine große None (2 Quinten), diese ist konsonanter als eine Tredezime (3 Quinten), jene wieder konsonanter als die 17 (4 Quinten), jene konsonanter als die 21 (5 Quinten) und letztere wiederum konsonanter als die übermäßige 25 (6 Quinten). In den chinesischen pentatonischen Modi ist es gleichgültig, ob Intervalle durch dazwischen liegende Oktaven erweitert sind und ob die Akkorde in der Umkehrung oder in Grundstellung auftreten. Die konsonantesten Intervalle sind die reine Quinte und Quarte und die große Sekunde, und so tauchen diese auch am häufigsten auf. Als Dissonanzen gelten die kleine Sekunde und der Tritonus. Die Intervalle werden in drei Kategorien unterteilt, die jeweils in sich nochmals differenziert werden:

1. Kategorie: Superharmonische Konsonanzen.

Die Quinte ist konsonanter als die große Sekunde.

2. Kategorie: Konsonanzen.

Kleine sind konsonanter als große Terzen.

3. Kategorie: Dissonanzen.

Die kleine Sekunde ist weniger dissonant als der Tritonus.

Aus vorstehender Übersicht lässt sich auch der Unterschied zwischen dem ablesen, was in chinesischer und was in westlicher Harmonik als Konsonanz und als Dissonanz gilt. Vier Unterscheidungen lassen sich treffen: Während in der westlichen Tradition die große Sekunde und die kleine Septime als dissonant gelten, zählen diese in der chinesischen Musik zu den besonders konsonanten Intervallen. Die reine Quarte ist in der westlichen

Harmonik ein instabiles Intervall, das als Oberstimmenton über einem Bass auflösungsbedürftig ist, während sie in der chinesischen Musik wie eine reine Quint betrachtet wird, mit der sie – zusammen mit der Oktave – zu den superharmonischen Intervallen gehört. Große Terzen gelten in der westlichen Tradition gleich nach der reinen Quint als Konsonanz, noch vor der kleinen Terz. In der chinesischen Musik aber gilt die große Terz zwar als konsonant, nicht aber als konsonanter als die kleine Terz. Der Tritonus wiederum, welcher in der westlichen Tradition für konsonanter als die kleine Sekunde gehalten wird, ist in der chinesischen Tradition das dissonanteste Intervall.

1. Akkordtypen

Zunächst soll von den natürlichen Akkorden die Rede sein. Als natürliche Akkorde werden jene betrachtet, die innerhalb eines pentatonischen Vorrats ohne Zuhilfenahme weiterer Töne entstehen können. Hier gibt es erstens jene Akkorde, die ähnlich den Vokalen der Sprache verwendet werden können (siehe Notenbeispiel 12).

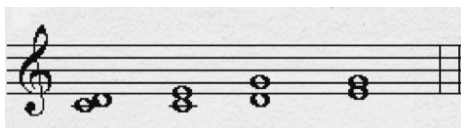


Notenbeispiel 12: Die Töne der Pentatonik zum Akkord zusammengefasst

Aus dieser vollständigen pentatonischen Harmonie lassen sich auch Töne herausnehmen. In solchen Harmonien kommen keine Dissonanzen vor.

2. Pentatonische Akkorde als eingeschaltete Phänomene

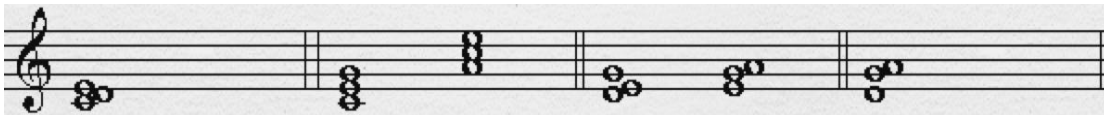
Zweitens gibt es Akkorde, die man wie Konsonanten der Sprache benutzen kann und die gewissermaßen zwischengeschaltete Erscheinungen sind (siehe Notenbeispiel 13).



Notenbeispiel 13: Aus dem kompletten pentatonischen Vorrat lassen sich je zwei Töne zu Zweiklängen extrahieren.

Während Terzen das Bauelement üblicher dur-moll-tonaler Akkorde sind, haben umgekehrt die Intervalle Quart/Quinte und große Sekund/kleine Septime eine größere Nähe zu pentatonischen Akkorden.

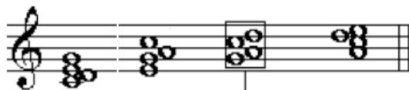
Bei dreitönigen Akkorden lassen sich sechs Sorten unterscheiden. Legt man deren Töne in eine enge Lage, so erhält man vier Gestalten (siehe Notenbeispiel 14).



Notenbeispiel 14: Dreitönige Akkorde aus (a) zwei nebeneinander liegenden großen Sekunden, (b) zwei Dreiklänge, (c) Akkorde aus der Stapelung von großer Sekunde und kleiner Terz und (d) von großer Sekund und reiner Quarte

Die b-Varianten dieser Akkorde haben den undeutlichsten pentatonischen Charakter, die Sorten c und d aber sind besonders pentatonisch, vor allem die Sorte d, weil sie keine Terzen enthält.

Fassen wir diejenigen Vierklänge, die aus denselben Intervallen gebaut sind, zusammen, so bleiben vier Akkorde mit unterschiedlicher Struktur übrig (siehe Notenbeispiel 15). Es gibt in pentatonischen Vorräten jeweils einen Mollseptakkord einschließlich seiner Umkehrungen. Wenn er eng gesetzt ist, kommen die große Sekunde und die reine Quarte deutlich zum Vorschein und daher haben sämtliche Umkehrungen stark pentatonischen Charakter. Die dritte Art viertöniger Akkorde aber (große Sekunde – kleine Terz – große Sekunde) besitzt den stärksten pentatonischen Charakter, da sie keine große Terz enthält.

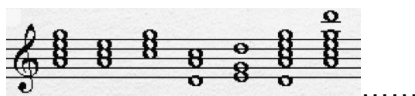


Notenbeispiel 15: Viertönige pentatonische Akkorde

3. Geschichtete Gestalten

Je nachdem, wie man die Akkordtöne aneinanderreicht, können pentatonische Akkorde auch durch die Schichtung eines bestimmten Intervalls entstehen. Auf diese Weise lassen sich unregelmäßig gebaute Ansammlungen von Intervallen gewinnen. Natürlich haben Komponisten innerhalb eines Stückes nicht immer dieselben Akkordstrukturen verwendet, was je nach Fall zu anderen Erklärungen veranlasst.

Erstens lassen sich Akkorde aus Terzenstapeln, auch unter Auslassung einzelner Terztöne, bilden (siehe Notenbeispiel 16).



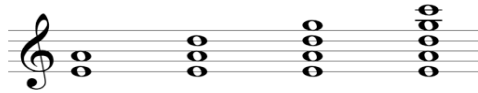
Notenbeispiel 16: Terzstrukturierte Akkorde, z.T. unter Auslassungen gebildet

Die zweite Möglichkeit besteht in sekundstrukturierten Akkorden. Hier kann es zu entweder zwei- oder dreitönigen Gestalten kommen (siehe Notenbeispiel 17). In der dreitönigen Gestalt kommen nur die Toncharaktere gong – shan – jüe vor.



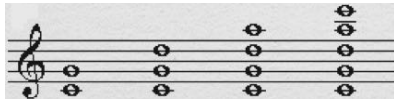
Notensatz 17: Sekundstrukturierte Akkorde

Quartstrukturierte Akkorde sind eine weitere Möglichkeit. Sie begegnen sehr oft und können zwei-, drei-, vier- oder fünftönig sein (siehe Notensatz 18).



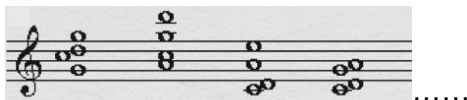
Notensatz 18: Quartstrukturierte Akkorde

Viertens gibt es quintstrukturierte Akkorde. Es handelt sich um Umkehrungen von quartstrukturierten Akkorden, und sie kommen ebenfalls sehr häufig vor. Die Anzahl ihrer Töne kann wieder zwischen zwei bis fünf liegen (siehe Notensatz 19).



Notensatz 19: Quintstrukturierte Akkorde

Fünftens lassen Akkorde aus gemischten Intervallen bilden. Von den vielerlei Möglichkeiten solcher aus mindestens zwei verschiedenen Intervallen zusammengesetzten Akkorde wurden für Notensatz 20 lediglich vier ausgewählt.

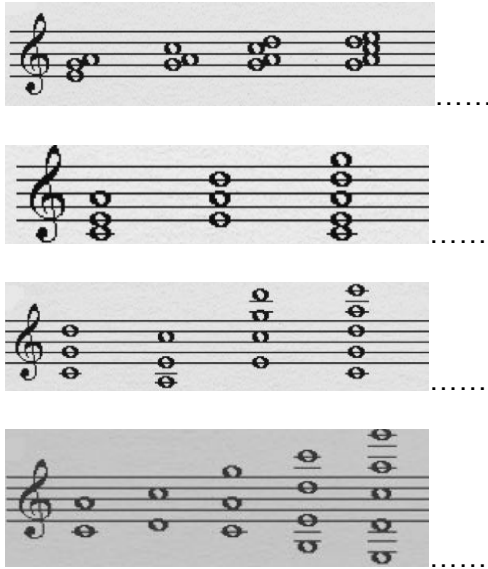


Notensatz 20: Akkorde aus gemischten Intervallen

Der erste Akkord in Notensatz 20 kommt in chinesischen Werken sehr oft vor. Weil er dieselben Töne wie die leeren Saiten der Pipa enthält, nennt man ihn auch Pipa-Akkord. Er beinhaltet die Intervalle der Quart, Quint und großen Sekunde, die sämtlich sehr starken pentatonischen Charakter haben. Der zweite Akkord aus Notensatz 20 ist eine Kombination zwischen einem terz- und einem quintstrukturierten Akkord, der dritte eine Kombination von Sekunden und zwei Quinten, während der vierte zwei nebeneinander liegende Quinten im Sekundabstand zu einem Akkord verbindet. In der Vertikalen ergeben sich Sekunden, Quart, Quinten und sogar die Sexte.

Bei der sechsten Möglichkeit handelt es sich um Schichtungen, bei denen sich der Abstand der Töne, die für den Akkord jeweils aus der Pentatonik extrahiert werden, erhöht. Die Akkorde, die dieser Sorte zuzurechnen sind, kommen zum Teil bereits in den zuvor genannten Sorten vor, sind aber nun auf andere Weise konzipiert. In Notensatz 21 finden sich

nur nebeneinander liegende Töne des pentatonischen Tonvorrats, in Notenbeispiel 22 wird abwechselnd ein Ton jenes Vorrats für die Bildung des Akkordes ausgelassen, während der nächste genutzt wird, in Notenbeispiel 23 werden jeweils zwei Töne, in Notenbeispiel 24 jeweils drei Töne des pentatonischen Vorrats ausgelassen und der folgende genutzt, um unter Wiederholung des Verfahrens zu Bildungen von vieltönigen Klängen zu gelangen (siehe Notenbeispiel 21–24).



Notenbeispiel 21–24: Pentatonische Akkorde in enger Lage (21) und mit sich erhöhender Anzahl ausgelassener Töne (22–24)

4. Harmonische Fortschreitungen und harmonische Sprache

Es gibt musiktheoretische Systeme wie das von Hindemith, mit denen sich aufgrund bestimmter Prinzipien der Grundton eines Akkordes bestimmen lässt. Bei vertikalen pentatonischen Gebilden aber ist meist kein bestimmter Grundton auszumachen. Lediglich dem Bass kommt eine besondere Rolle im Klang zu. Deswegen sind die Akkordbeziehungen auch eng an die Beziehungen zwischen den Basstönen gebunden. Was Fortschreitungen angeht, so sind pentatonische Akkorde sehr flexibel. Solange die Bässe einer pentatonischen Tonreihe angehören, kann man nach Bedarf auswählen. Besonders typisch sind zwei Sorten harmonischer Fortschreitungen, und zwar folgende:

Die eine Möglichkeit besteht in stufenweisen Fortschreitungen pentatonischer Akkorde. Innerhalb des pentatonischen Tonvorrats können die Stufen große Sekunden oder kleine Terzen voneinander entfernt sein. Solche finden sich in dem von Wang Jianzhong 1973 arrangierten, sehr alten Volkslied *Die Blumen von Ume* (siehe in Notenbeispiel 25).



Notenbeispiel 25: Das alte Lied *Die Blumen von Ume* 《梅花三弄》, arrangiert von Wang Jianzhong

Die zweite Möglichkeit bietet Bassfortschreitungen in Quarten und Quinten. Für bestimmte Schlusswendungen sind solche Bassfortschreitungen gut brauchbar, da sie intensiv wirken, wie Notenbeispiel 26 zeigt, das von 1979 stammende Klavierarrangement eines sehr alten Liedes, dessen Titel *Sonnenuntergang mit Xiao und Guo* zwei Instrumente anspricht, eine Längsflöte (Xiao), die mit sehr viel Luft gespielt wird, und eine Trommel (Guo).

A piano arrangement of the piece 'Sonnenuntergang mit Xiao und Guo' (夕阳箫鼓). The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system features a large, arpeggiated chord in the right hand, followed by a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked 'Andante moderato' and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics include 'pp' and 'p'.

Notenbeispiel 26: *Sonnenuntergang mit Xiao und Guo* 《夕阳箫鼓》, arrangiert von Li Yinghai.

Bevor die Introduction ins Thema mündet, wendet sich die Dominante mit einer es-ü-Pentatonik zur Tonika.

5. Die Beziehung der fünftönigen Pentatonik zu den Grundtönen

Die fünftönige Pentatonik kann zu den Grundtönen auf vierfache Weise in Beziehung treten: erstens kann der Tonvorrat gleich bleiben und nur der Modus gewechselt werden, im zweiten Fall liegt ein gleicher Grundton vor, aber der Modus wird gewechselt (womit sich auch der

Tonvorrat ändert), drittens kann es gemischte Modi und viertens kann es den Tonartwechsel geben – quasi eine Modulation.

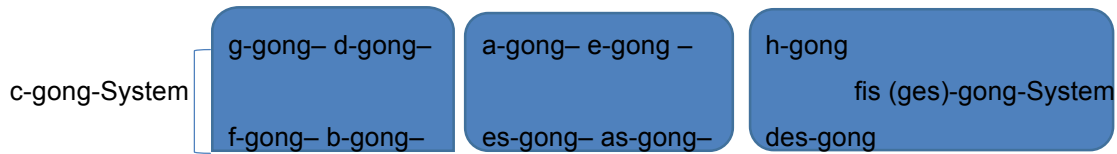
Zuerst ein paar Worte zu der Beziehung zwischen den pentatonischen Tonarten. Es gibt drei Grade von Beziehung zwischen den Tonarten: Der erste liegt vor, wenn sich zwei pentatonische Tonarten durch ein oder zwei Vorzeichen unterscheiden. Der zweite Grad liegt vor, wenn sie drei oder vier unterschiedliche Vorzeichen haben, bei dem dritten Grad sind es schließlich fünf oder sechs unterschiedliche Vorzeichen. Natürlich sind die Grade umgekehrt dadurch bestimmt, wie viele Töne die Modi noch gemeinsam haben.

Bei dem ersten Grad der Beziehung haben die gongs der Tonarten den Abstand einer Quart bzw. Quint oder großen Sekund, beim zweiten Grad ist der Abstand der gongs eine kleine oder große Terz, beim dritten Grad sind die gongs eine kleine Sekunde oder einen Tritonus voneinander entfernt. Die Intervalle sind identisch mit dem Konsonanzgrad der Intervalle, wie er zuvor angegeben wurde. Bei Beziehungen ersten und zweiten Grades gibt es gemeinsame Töne, so dass man von einer direkten Beziehung sprechen kann. Bei Beziehungen dritten Grades fehlen gemeinsame Töne, daher bleibt die Beziehung indirekt (siehe Tabelle 1).

direkte Beziehung (gemeinsame Töne)				indirekte Beziehung (keine gemeinsamen Töne)	
Beziehung ersten Grades (4 Arten)		Beziehung zweiten Grades (4 Arten)		dritter Grad der Beziehung (3 Arten)	
am nächsten	nah	etwas weiter		sehr weit	
1 Vorzeichen Unterschied	2 Vorzeichen Unterschied	3 Vorzeichen Unterschied	4 Vorzeichen Unterschied	5 Vorzeichen Unterschied	6 Vorzeichen Unterschied
zwischen gongs im Abstand einer Quarte	zwischen gongs im Abstand einer großen Sekunde	zwischen gongs im Abstand einer kleinen Terz	zwischen gongs im Abstand einer großen Terz	zwischen gongs im Abstand einer kleinen Sekund	zwischen gongs im Abstand eines Tritonus
4 gemeinsame Töne	3 gemeinsame Töne	2 gemeinsame Töne	1 gemeinsamer Ton	keine gemeinsamen Töne	keine gemeinsamen Töne

Tabelle 1: Übersicht über die Beziehungen zwischen pentatonischen Vorräten

Das folgende Schema zeigt die Beziehung zwischen dem c-gong-System und anderen pentatonischen Tonarten.



Schema: Übersicht über die Entfernungen der pentatonischen Tonarten voneinander.

Des Weiteren sei nun von dem Wechsel der Modi die Rede. In dem System der fünftönigen Modi wechseln die Modi infolge der Veränderung des Grundtons unter Beibehaltung des Tonvorrats. Es kann zu jedem Ton gewechselt werden (siehe Tabelle 2).

fünftönige Modi mit demselben Tonvorrat wie der c-gong	fünftönige Modi mit gemeinsamem Grundton
d-shan, e-jüe, a-ü, g-zhi	c-shan, c-jüe, c-ü, c-zhi
alle fünftönigen Modi, welche den Ton c beinhalten	

Tabelle 2: Übersicht über die Möglichkeiten des Moduswechsels

Zwischen Modi beispielsweise mit dem untransponierten Tonvorrat und solchen mit lediglich gleichem Grundton lässt sich so wechseln, wie Tabelle 3 zeigt.

c-gong	d-shan	e-jüe	a-ü	g-zhi
c-shan, c-jüe, c-ü, c-zhi	d-gong, d-jüe, d-ü, d-zhi	e-gong, e-shan, e-ü, e-zhi	a-gong, a-shan, a-jüe, a-zhi	g-gong, g-shan, g-jüe, g-ü

Tabelle 3: Übersicht über die Kombinationsmöglichkeiten.

Die beiden Arten lassen sich mit einer großen Flexibilität kombinieren. Ein gemeinsamer Ton reicht aus, um zwei beliebige pentatonische Modi in schnellem Wechsel zu verwenden. Von der Substanz her ähnelt dieses System der Dur-Moll-Tonalität mit ihren Modulationsmöglichkeiten.

Schließlich soll die Modulation in einen anderen Modus besprochen werden. In der fünftönigen Pentatonik ist es meistens eine Modulation in Modi, die einen oder zwei Grade voneinander entfernt sind und in denen es daher gemeinsame Töne gibt. Diese gemeinsamen Töne eignen sich für die Modulation natürlich besonders gut. In der indirekten drittgradigen Beziehung ohne gemeinsame Töne verwendet man üblicherweise eine Zwischentonart, um in die neue Tonart zu gelangen.

6. Das alterierte System in der fünftönigen Pentatonik

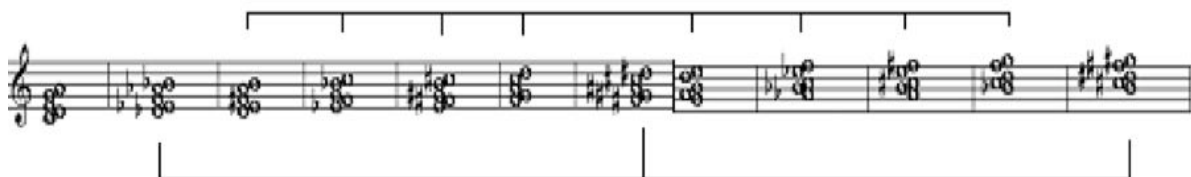
Wie in der Dur-Moll-Tonalität gebraucht man im fünftönigen pentatonischen System alterierte Töne und Akkorde für die Farbe und zur Intensivierung. Ein wichtiger Unterschied ist natürlich, dass es im Dur-Moll-System fünf alterierte Tonhöhen gibt, in der Pentatonik aber sieben, welche sich aus vier chromatischen Nebentönen und drei neuen Tonstufen zusam-

mensetzen. Dem natürlichen, pentatonisch einheitlichen System fehlt es von seiner Basis her an Intensität und Farbe. Um diese zu erzielen, sind die alterierten pentatonischen Akkorde ein probates Mittel. Das Konzept ist dasselbe wie im Dur-Moll-System, und auch die Methode ist gleich: Die alterierten Töne entstehen in der Pentatonik aus dem Wechsel der Modi. Man kann sie als Farbe verwenden (wie Farbflecken) oder als akkordfremde Töne.

Eine Möglichkeit des Moduswechsels eröffnen die alterierten Akkorde. Das Besondere beim Wechsel der Modi besteht in der Pentatonik darin, dass man auf einem beliebigen Ton des Tonvorrats nach Bedarf Akkorde bauen kann, die aber naturgemäß keine kleine Sekund, große Sept und auch keinen Tritonus einschließen. Selbst der weitestgehende Wechsel der Modi wird mindestens einen Ton der ursprünglichen Tonreihe beibehalten. In speziellen Situationen kann man solche alterierten Akkorde, die ohne einen Ton aus dem ursprünglichen Tonvorrat auskommen, auch durch mehrfach gemischte Modi der originalen Tonart infiltrieren. Auf solche Weise könnte beispielsweise von einer c-gong-Pentatonik die des-gong-Pentatonik erreicht werden:

c-gong– (gleicher Grundton →) c-ü– (gleiche Tonreihe →) f–shan–
 (gleicher Grundton →) f-zhi– (gleiche Tonreihe →) des-gong

Weil es keine gemeinsame Tonreihe und nicht einmal einen gemeinsamen Ton gibt, ist der Weg von der Ausgangstonart zu solchen alterierten Vorräten sehr weit. Für eine pentatonische Tonreihe von einer anderen der elf Tonstufen aus gibt es nur drei indirekte Beziehungen, die mit der originalen Tonreihe überhaupt keine Töne gemeinsam haben (siehe Notenbeispiel 27 und Tabelle 4).



Notenbeispiel 27: Alterierte pentatonische Akkorde mit direkter Beziehung zum Ausgangspunkt (obere Klammer) und mit nur indirekter Beziehung, d.h. ohne gemeinsame Töne (untere Klammer)

alterierte pentatonische Akkorde beim Wechsel des pentatonischen Systems	8 Akkorde, deren Tonvorräte eine direkte Beziehung zu den originalen Tonreihen haben	Mindestens ein Ton aus der originalen Tonreihe ist beibehalten, die übrigen alteriert.
	3 indirekte Beziehungen	Alle Töne sind alteriert.

Tabelle 4: Übersicht über die Anzahl der direkten und indirekten Beziehungen

Wie ersichtlich wurde, gibt es theoretisch zahlreiche Möglichkeiten für die Kombination, doch sind in der kompositorischen Praxis direkte Beziehungen weit öfter als indirekte anzutreffen (siehe Notenbeispiel 28).

as-gong ges-gong es-gong f-gong as-gong

Notenbeispiel 28: Li Yinghai, Klaviersolo über das alte Lied *Den Yangguan-Pass überqueren* 《阳关三叠》

In seiner von 1978 stammenden Klavierbearbeitung des alten Liedes *Den Yangguan-Pass überqueren* verwendet Li Yinghai den as-gong als Ausgangstonart. Vor allem die Melodie verläuft immer im as-gong. Sämtliche Akkorde kommen vor, zusätzlich aber weitere, die anderen Transpositionen entnommen wurden, um einen Farbwechsel zu erzeugen: Ges-gong hat mit den zwei Vorzeichen Unterschied eine Beziehung ersten Grades zum as-gong. Der für den gewählten Übergang gemeinsame Ton ist der Liedmelodieton as. Es-gong und f-gong sind ebenfalls erstgradig vom as-gong entfernt, diesmal mit dem Unterschied von nur einem Vorzeichen. Mittler zwischen ihnen ist der Liedmelodieton f-ü (vgl. die Toncharaktere aus Notenbeispiel 2). Die Akkorde passen zu der auf das Gedicht reagierende, geradezu schreiende Melodie.

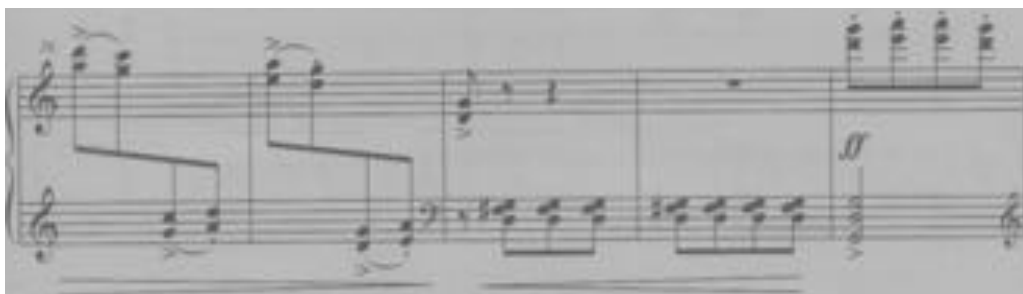
Eine andere Möglichkeit der Alteration besteht in der Änderung der pentatonischen Akkorde selbst. Tatsächlich treten in dem vertikal genutzten fünftönigen System manchmal nicht pentatonische Harmonien auf. Wir können sie die alterierten pentatonischen Akkorde nennen. In diesen kommt es nun auch zu simultan klingenden kleinen Sekunden oder zu dem Tritonus. Die meisten vertikalen Strukturen von kleiner Sekunde und Tritonus lassen sich aus der pentatonischen Siebentönigkeit erklären. Tauchen aber alterierte fünftönige Akkorde auf, die dort nicht mehr unterzubringen sind, so bestand offenbar ein Bedarf an einer speziellen Färbung der Klänge. Meist handelt es sich um Alterationen mittels kleiner Sekunden, wie der Auszug aus dem Stück *Volksspielzeug* (1980) aus einer Klaviersuite von Wang Lisan zeigt (siehe Notenbeispiel 29).



Notenbeispiel 29: Wang Lisan, aus der Klaviersuite *Ta shan ji – Präludium und Fuge* 《他山集》 daraus: *Volksspielzeug* 《民间玩具》

Die Hauptstimme steht in einer g-jüe-Pentatonik ($g - b - c - es - f$). Durch den Zusatz von d und e . Dadurch bildet sich ein dreitöniger Kleinsekundakkord ($d - es - e$), welcher eine besondere emotionale Charakteristik erzeugt.

Manche alterierten pentatonischen Akkorde entstehen aus der Praxis, pentatonischen Akkorden alterierte Töne hinzuzufügen, so beispielsweise in einer Klaviersuite (1978–79) von Tan Dun, wie ein Ausschnitt aus deren achtem Stück mit dem Titel *Froh* zeigt (siehe Notenbeispiel 30).



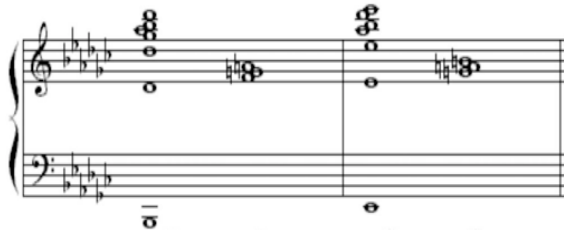
Notenbeispiel 30: Tan Dun, Nr. 8 *Froh* 《欢》 aus der Klaviersuite *Erinnerung* 《忆》, Takt 26–30

Tan hat für das Stück hauptsächlich einen pentatonischen Akkord verwendet, welcher durch eine Quartenstruktur gekennzeichnet ist. In Takt 28–29 wird aber einer vorhaltig wirkenden Quarte der extra alterierte Ton fis hinzugefügt, so dass zugleich mit dem ‚Vorhalt‘ sein üblicher Auflösungston erklingt.



Notenbeispiel 31: Jiang Wenye, Nr. 5, *Volle Fahrt voraus / Gefülltes Segel* 《满帆》 aus: *Fünf Skizzen* 《五首素描》

Manche alterierten pentatonischen Akkorde entstehen aus der Kombination zweier oder mehrerer pentatonischer Akkorde (siehe Notenbeispiel 31). In dem hohen und tiefen Register der Nr. 5 *Volle Fahrt voraus / Gefülltes Segel* aus: *Fünf Skizzen* (1935) verwendet Jiang Wenye das ges-gong-System. Mit der f-gong- und der g-gong-Pentatonik in der mittleren Stimmlage des zweiten Taktes werden aber Tonvorräte angedeutet, zu denen der Ton *d* gehört. Dieser tritt nicht auf, sondern wird durch die Töne *des* und *es* aus dem ges-gong-System ersetzt, die jeweils einen Halbton um *d* herum liegen. So entstehen Kombinationsakkorde (siehe Notenbeispiel 32).



Notenbeispiel 32: Akkordextrakt zu Notenbeispiel 31.

Außer den genannten gibt es noch drei weitere, womöglich auch gleichzeitig gebrauchte Arten, alterierte Akkorde zu verwenden, und zwar als Farbflecken, als akkordfremde Töne sowie als alterierte Akkorde. Ein alterierter Akkord, der durch einen Durchgang entsteht, erweckt oft den Eindruck von funktionaler Harmonik (siehe Notenbeispiel 33).

Notenbeispiel 33: Zhu Jian'er, neu arrangiertes Klaviersolo *Klang des Flusses* 《流水》 über das Volkslied *Der rauschende Bach* 《小河淌水》 aus der Provinz Yunan

Bei dem ersten Akkord des in Notenbeispiel 33 wiedergegebenen Ausschnitts aus dem Klaviersolostück *Klang des Flusses*, das Zhu Jian'er 1955 nach dem Volkslied *Der rauschende Bach* aus der Yunan-Provinz geschrieben hat, entsteht die Alteration durch den Wechsel des Modus. Der erste Akkord im zweiten Takt des Ausschnitts aber ist ein pentatonischer Akkord, der mit einem Durchgangston angereichert wurde (c). Hier wirkt die Alteration zugleich als Farbfleck.

6. Die Beziehung zwischen Harmonie und Melodie

Harmonie und Melodie können aus derselben oder aus unterschiedlichen Tonreihen stammen. Benutzt man für sie dieselbe Tonreihe, so besteht eine Möglichkeit darin, dass die Harmoniefolgen bereits sämtliche Melodietöne in sich enthalten. Vertikale und Horizontale ergänzen sich in diesem Fall gegenseitig. Zweitens kann man die horizontale mit der vertikalen Dimension kreuzen. Die Tonvorräte der Akkordfolgen stimmen dann zu einem größeren Teil mit dem der Melodie überein. Stammen die Harmonie und die Melodie aber aus unterschiedlichen Tonreihen, so lassen sich drei Arten ihres Vorkommens unterscheiden: Bei einer ersten Art besteht zwischen Harmonie und Melodie die Entfernung ersten Grades. Der Abstand zum Gong des ersten Vorrats zu dem des zweiten beträgt entweder ein oder drei pentatonische Schritte des zweiten Gong-Vorrats. Durch die Töne, welche den ersten vom zweiten Vorrat unterscheiden, summieren sich die jeweiligen pentatonischen Tonreihen zu Sechs- oder Siebentonreihen, und die entstehenden Akkorde sind eng miteinander verwandt. Bei der zweiten Art haben Harmonie und Melodie eine Beziehung zweiten Grades. Aus den jeweils vorkommenden Tonreihen lässt sich eine Acht- oder Neuntonreihe gewinnen. Hier werden weiter entfernte Bereiche miteinander kombiniert. Die dritte Kombination aktiviert Beziehungen dritten Grades: Hier gibt es keine gemeinsamen Töne mehr, so dass man aus der Summe der pentatonischen Tonreihen eine Zehntonreihe erzeugen kann. Die Klanglichkeiten von Melodie und Harmonie sind stark separiert und ihr Aufeinandertreffen wirkt aufreizend.

IV. Kombinationen von pentatonischer Melodie mit modernen harmonischen Techniken

Zu den bereits erklärten zwei Arten der Harmonik gelangen heute weitere hinzu. Immer mehr Komponisten kombinieren pentatonische Melodien mit modernen harmonischen Techniken. Für solche Kombinationen gibt es zahllose Möglichkeiten. Fast alle Techniken, die seit dem 20. Jahrhundert entstanden – darunter die neue Tonalität, Bitonalität, Atonalität, Freitonalität, Dodekaphonie usw. – lassen sich mit pentatonischen Musikelementen kombinieren. Die modernen Techniken haben je eigene Merkmale und Charaktere, und sie sollen hier nicht im Detail erläutert werden. Wir werden lediglich einige Beispiele anführen.

1. Die Kombination von fünftöniger Melodie mit siebentöniger Harmonie

Chin-üe, ja-üe, ien-üe sind die natürlichen siebentönigen Modi. Aus ihnen lassen sich selbstverständlich auch Akkorde bilden. Die Verfahren und Ergebnisse ähneln prinzipiell denen für fünftönige Akkorde bzw. Tonvorräte, nur dass der Akkord nun bis zu sieben Töne haben kann. Die Gestalt siebentöniger Akkorde kann sehr unterschiedlich sein, hauptsächliche Strukturelemente sind aber meist die Intervalle Quart bzw. Quint sowie große und kleine Sekunden (siehe Notenbeispiel 34).

Notenbeispiel 34: Zhou Xianglin, Ausschnitt aus einem Konzert für Erhu und Orchester mit dem Titel *Himmelspferd* 《天马》

In dem Anfangsteil von Zhou Xianglins Erhu-Konzertes (2016) wird in Takt 9 (d.i. der letzte Takt von Notenbeispiel 34) ein erster kleiner Höhepunkt erreicht. Um die hier erwünschte Intensität zu erreichen, verwendet Zhou einen kompletten siebentönigen Akkord, der aus Sekunden geschichtet ist. Die Töne für Streicher und Bläser umfassen je sechs unterschiedliche Töne, wobei der Ton *g* bei den Bläsern und der Ton *e* bei den Streichern den Akkord zur Siebentönigkeit innerhalb der Teilapparate des Orchesters ergänzen würde.

2. Die Kombination von pentatonischer Melodie und Hindemith'scher Harmonie.

Eine wichtige Quelle der modernen chinesischen Harmonik ist die harmonische Theorie von Paul Hindemith, und zwar dank des Komponisten Tan Xiaolin (1912–1948), der in Yale bei ihm studiert hatte. Nachdem Tan aus Amerika nach China zurückgekehrt war, schrieb er nicht nur Werke, die eine Hindemith'sche Harmonik mit einer chinesischen Stilistik verbinden, sondern er trug zum Bekanntwerden des Harmoniesystem seines Lehrers auch

dadurch bei, dass er am Konservatorium Shanghai Harmonielehre à la Hindemith unterrichtete.

Hindemiths harmonisches Konzept lässt sich mit der chinesischen vertikalen Verwendung pentatonischer Tonvorräte auf natürliche Weise kombinieren. Nach Hindemith kann ein Akkord aus einer beliebigen Verbindung von mindestens drei Tönen bestehen. Aber die Bestimmung der Intensität gewisser Tonverbindungen wie auch Hindemiths Methode der Grundtonermittlung passen für chinesische Musik nicht hundertprozentig. Deswegen hatte bereits Tan sich für seine Kompositionen nur in den Grundzügen an Hindemith orientiert. Stattdessen ließ er sich bei der Auswahl der Klänge stark von seinem subjektiven Empfinden leiten (siehe Notenbeispiel 35).

Larghetto

c-gong- (G-zhi) es-gong c-gong f-gong c-gong as-gong
Pentatonik (unterschiedliche Tonartaufteilung)

b-gong c-gong b-gong f-gong c-gong f-gong es-gong d-gong g-gong
(Zusammenklang aus nicht akkordeigenen Tönen) (unterschiedliche Tonartaufteilung)

Notenbeispiel 35: Volkslied *Enge Gasse* 《小路》 aus der inneren Mongolei, dazu: Klavierbegleitung von Tan Xiaolin

Die Melodie des Volksliedes *Enge Gasse* stammt aus der inneren Mongolei. 1947 hatte ein Schüler aus Tans Klasse am Konservatorium seinen Lehrer gebeten, diese Melodie ad hoc (während des Unterrichts) mit Hindemith'schen Harmonien zu begleiten. Die von Tan später niedergeschriebene Version dürfte etwas davon bewahrt haben. Sie zeigt, dass es sich bei den Grundakkorden um sämtlich fünftönige Akkorde handelt. Häufige Wechsel der Modi sorgen für Farbe. Der Bass wird vorzugsweise schrittweise geführt.

3. Eine Auflistung sämtlicher pentatonischer Mengen von Tonhöhenklassen

Notenbeispiel 36: Chen Qigang, aus: *Stumm* 《静音》, Konzert für Guqin

Teilt man das Tonhöhenmaterial eines pentatonischen Tonvorrats in Sets ein, kommt man auf insgesamt acht solcher Mengen von Tonhöhenklassen. Verwenden lassen sich diese, wie gezeigt, sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen. Auch der gemischte Einsatz pentatonischer Tonvorräte kommt nicht selten vor und führt zu ansprechenden Ergebnissen. Aus dem Tonhöhenmaterial eines pentatonischen Modus lassen sich folgende Klassen von Sets gewinnen:

- Ein fünftöniges Set; es enthält die Tonhöhenklassen (0,2,4,7,9),
- viertönige Sets; sie bestehen aus (0,2,4,7) oder (0,2,5,7) oder (0,3,5,8),
- dreitönige Sets (0,2,5) oder (0,2,7),
- zweitönige Sets sind (0,2) oder (0,5).

Ein in Notenbeispiel 36 abgebildeter Auszug aus Chen Qigangs Guqin-Konzert *Stumm* (1996) zeigt, dass die pentatonischen Sets das Material für jede Stimme bilden; bei vertikaler Leseweise lassen sich noch weitere Sets ausmachen.

Notenbeispiel 38: Luo Zhongrong, *Picking Flowers along the Riverside* 《涉江采芙蓉》

An Notenbeispiel 38, welches die Takte 1–11 des berühmten Liedes wiedergibt, lässt sich erkennen, dass jedes melodische Motiv und ein Großteil der Akkorde aus der Pentatonik gebildet sind, und zwar, obwohl es sich um eine Zwölftonkomposition handelt. Das ist eine sehr feine und intelligente Kombination: auf der einen Seite die Pentatonik, die mit einem Minimum an Tonhöhen auskommt, auf der anderen die Zwölftontechnik, bei der sämtliche zwölf Töne auftauchen müssen, bevor ein Ton wiederkehrt.

V. Schlussbemerkungen

Pentatonische Harmonisierungen, aber auch die Verbindung von Pentatonik mit aus dem Westen importierten Techniken der Mehrstimmigkeit haben zu unterschiedlichen Arten chinesischer Mehrstimmigkeit geführt. Chinesische Komponisten beherrschen die Kombination dieser beiden musikkulturellen Elemente mittlerweile sehr gut. Ziel ist die Sinisierung der Harmonie, wofür von den Komponisten vielerlei Wege eingeschlagen wurden, wie oben beschrieben.

Woher die Harmonik, die ein Komponist verwendet, ursprünglich stammt, ist letztendlich gleichgültig. Wichtig ist, wozu sie befähigt: Sie verleiht Intensität, Farbe, Beziehungsreichtum und verlangt Aufmerksamkeit für die Bewegung der Stimmen und deren Verhältnis untereinander. Sobald wir über Harmonik reden, denken wir wahrscheinlich auch darüber nach, wie wir sie im konkreten Fall verwenden sollen und worin überhaupt die kompositionstechnischen Möglichkeiten bestehen, die sie bietet. Wie kann die Beziehung zwischen Harmonie und Melodie gestaltet werden? Sollten wir eine chinesische Volksmelodie harmonisieren wollen, wie können wir dann trotz einer westlichen Technik den ethnischen Charakter des Liedes erhalten? Und wie lässt sich der ethnischen Charakter musikalisch als einer unserer Zeit reflektieren? Letztere Frage gibt einen Ausblick auf Überlegungen, für die dieser Beitrag freilich eines anderen Ausmaßes bedurft hätte.

Übersetzung aus dem Chinesischen: Huang Yu-Chun; Einrichtung: Gesine Schröder

Jiang Zhiguo ist Assoziierter Professor an der Kompositionsabteilung des Konservatoriums Shanghai. 2006 erwarb er einen PhD im Fach Komposition mit dem Spezialgebiet Harmonie am Zentralkonservatorium in Peking. 2012 Aufenthalt als Gastforscher am Cincinnati Conservatory of Music. Seine Forschungsinteressen reichen von tonaler Harmonik, der pentatonisierten modalen Harmonie Chinas und der Tonhöhenorganisation post-tonaler Musik bis zur didaktischen Fragen des musiktheoretischen Unterrichts. Zu Jiangs Publikationen gehören eine Vergleichende Studie über die Harmonik in Debussys Pelléas et Mélisande und Bergs Wozzeck (Monographie, Shanghai 2012), zwei Harmonielehrbücher und Aufsätze in Fachzeitschriften über Pädagogik der Harmonielehre, über die Musik Skrjabins und über set theory.