



Strategien zur Sinisierung der Zwölftontechnik, dargestellt anhand von drei Kunstliedern chinesischer Komponisten

Zheng Ququ

Bei der Prägung der chinesischen Musik durch den Westen spielte die Zwölftonmusik eine wichtige Rolle. Nachdem 1980 Luo Zhongrongs Klavierlied *Picking Lotos Flowers along the Riverside* veröffentlicht worden war, begannen zahlreiche chinesische Komponisten sich mit dodekaphonen Techniken zu beschäftigen. Es kam insbesondere zu Kreuzungen der Zwölftontechnik mit der Pentatonik. In dem Beitrag wird untersucht, wie drei zu unterschiedlichen Zeiten entstandene Kunstlieder Pentatonik und Zwölftontechnik miteinander verbinden und wie im Einzelnen zwölftönige Tonhöhenordnungen auf traditionelle chinesische Musikarten übertragen werden. Dabei werden drei Stadien, welche die Zwölftontechnik in China durchlief, voneinander abgehoben.

Bereits im beginnenden 18. Jahrhundert hatte sich in Europa ein lebhaftes Interesse an den Eigenarten chinesischer Musik gezeigt, und umgekehrt regte sich auch in China das Bedürfnis, westliche Musik kennen zu lernen. Als Folge war die chinesische Musik von da an in das System der Weltmusikarten aufgenommen und hatte damit seine isolierte Position aufgegeben, jene Abschottung, zu der man selbst während der Kulturrevolution nicht zurückkehren mochte. Nach deren Ende traten in den 1980er-Jahren bei chinesischen Komponisten bis dahin unbekannte ästhetische Haltungen zutage. Auf die Befreiung von den Vorgaben der Kulturrevolution reagierte man äußerst vielfältig. Was Zwölftontechnik kompositorisch und ästhetisch bedeuten könne, wurde erst jetzt erprobt, und diese wurde dabei auf eigene, chinesische Weisen interpretiert. Zwar übernahm man die generellen kompositionstechnischen Grundlagen vom Westen, die Erscheinungsweisen von zwölftöniger Musik in China zeigten aber zugleich, dass die chinesische Kultur die westliche Technik ohne den Verlust einer eigenen Geisteshaltung in sich aufzunehmen imstande war und dass bei der Anverwandlung dieser westlichen Kompositionstechnik die chinesische Gedankenwelt und Tradition nicht verloren gehen musste. Außerdem wurde im Verlauf der Anverwandlung nur umso bewusster, welche Elemente die traditionelle Musik Chinas tatsächlich charakterisieren.

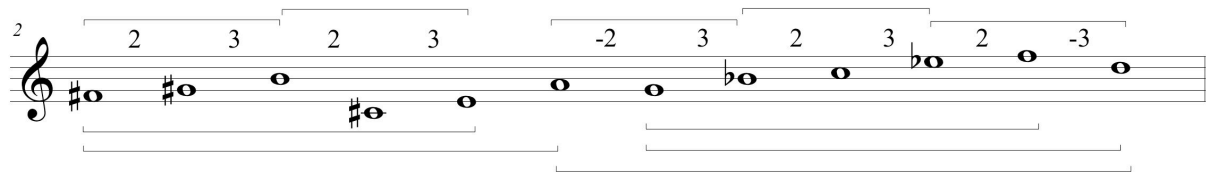
Die Zwölftontechnik nimmt unter den westlichen Kompositionstechniken insofern eine exponierte Position ein, als sie aufgrund ihres verhältnismäßig einfachen und rationalen Charakters die Möglichkeit bietet, leicht und schnell Zugang zu einer westlichen Schreibweise zu finden. Seit den späten 1970er-Jahren war es in China nicht mehr nötig, den Wunsch, sich musikalisch auszudrücken und zu experimentieren, zu unterdrücken, und so entstanden nunmehr Werke in unterschiedlichsten Gattungen und Besetzungen – Kunstlieder, instrumentale Soli, Kammermusik und Orchestermusik –, die sich der stilistischen Reglementierung der vorangegangenen Jahre entzogen. Wichtige Beispiele sind neben jenem berühmt gewordenen Lied und neben Kammermusik von Luo Zhongrong die in den 1980er-Jahren entstandenen Werke von Chou Jiang-Er (vor allem seine 1., 4. und 10. Symphonie), Lu Shilin (seine Musik zu dem Film *Die Familie der Rotkronenkränche*), Wang Zhenya (*Symphonie der Sterne*), Sang Tong (*Blick in die Nacht* für Violine solo), Chen Mingzhi (*Acht kleine Stücke* sowie *Präludium und Fuge* für Klavier), und sicherlich auch die Klavierstücke von Ling Hua (*Gaugu*) und Gao Weijie.

In den 1920er- und 1930er-Jahren war es vor allem in Shanghai zu einer Blüte der Verschmelzung westlicher und chinesischer Geisteshaltungen gekommen, doch unterbrachen die 1950er-Jahre zunächst das Interesse chinesischer Musiker an westlichen Phänomenen. Als man in den 1980er-Jahren wieder deutlich an westliche Kultur anknüpfte, gab es vonseiten Chinas einen kontinuierlichen Anstieg der Bezugnahme auf westliche Musikkultur. Wie sich diese Bezugnahme im Einzelnen gestaltete, wird exemplarisch anhand dreier Kunstlieder untersucht, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden: 1980, 1990 und das letzte bereits im 21. Jahrhundert, in diesem Falle im Jahre 2004. Bei den Beispielen handelt es sich um folgende Lieder: Luo Zhongrongs *Picking Lotos Flowers along the Riverside* (1980), He Pings *Erinnerungen an Jiangnan* (Jiangnan ist eine Gegend im Süden Chinas; 1998) und Yang Yongzes Lied *Uralte Zither* (2004).

Es wurden Kompositionen für Gesang ausgewählt, weil bei diesem Genre im Unterschied zur Instrumentalmusik die Singbarkeit und die Verbindung von Musik und Text, der Sprachrhythmus und die Sprachmelodie vom Komponisten berücksichtigt werden müssen. Diese Momente waren nicht ohne Einfluss darauf, in welcher Weise man die zwölf Töne aneinander reihte. Ein Grund speziell für die Auswahl von Luos Lied ist, dass es sich um die erste chinesische Zwölftonkomposition handelt, so dass ihr eine besondere Bedeutung für die Musikgeschichte Chinas zukommt. Den drei Liedern liegt jeweils sehr alte Literatur zugrunde; die Worte sind höchst poetisch und sanft. Die Begleitung des Gesangs wird jeweils vom Klavier ausgeführt. Dieselbe Besetzung und ein ähnlicher Charakter der Texte legen einen Vergleich der Lieder nahe. Da sie zu unterschiedlichen Zeiten entstanden, lässt sich an ihnen zudem eine Entwicklung des zwölftönigen Komponierens in China nachvollziehen.

1. Die Grundreihen der drei untersuchten Lieder

Einerseits ist die Gestaltung der Liedmelodie durch eine Zwölftonreihe streng reglementiert, andererseits geht es bei einem Lied um Singbarkeit. Die Reihe muss für das Singen geeignet sein. Den Gedanken, dass die Pentatonik die Grundlage für die chinesische Variante der Zwölftonmusik darstellen sollte, hat als erster der Komponist Cheng Yinglie geäußert. Die Pentatonik gehört bekanntlich zu den wesentlichen Eigenarten der chinesischen Musik, und dass die Zwölftontechnik mit pentatonischen Elementen kombiniert wird, kann daher als ein Zeichen ihrer Sinisierung aufgefasst werden.



Notenbeispiel 1: Grundreihe von Luo Zhongrongs *Picking Flowers along the Riverside* (1980). Vorzeichen gelten hier und in den folgenden abstrakten Notenbeispielen nur für einen Ton.

Mit den Klammern oberhalb des Notensystems der in Notenbeispiel 1 wiedergegebenen Grundreihe aus Luo Zhongrongs *Picking Flowers along the Riverside* (1980) sind Folgen von je drei Tönen zu fünf Gruppen zusammengefasst. Innerhalb der Klammern ist angegeben, welche Intervalle zwischen den Tönen liegen. Dabei wird in manchen Fällen unter Absehung von der notierten Bewegungsrichtung jeweils nur das kleinere der Komplementärintervalle bezeichnet. Jede der fünf Gruppen besteht aus derselben Intervallkombination: einer großen Sekunde und einer kleinen Terz, manchmal in gleicher, manchmal mit wechselnder Bewegungsrichtung einander folgend. Überlappungen der Gruppen werden dort ersichtlich, wo die sich oberhalb des Notensystems angebrachten Klammern berühren.

Die unterhalb des Notensystems in Beispiel 1 gesetzten Klammern fassen nebeneinander liegende Töne zu fünf, sechs oder sieben zusammen. Luo baut die Reihe seines Liedes aus einer Fünftongruppe und einer Siebentongruppe. Innerhalb dieser Gruppen wechseln sich regelmäßig eine große Sekunde und eine kleiner Terz ab (bei unterschiedlicher Richtung der Intervalle). Lediglich zwischen den beiden Gruppen taucht ein anderes Intervall auf, nämlich eine Quarte bzw. Quinte zwischen den Tönen 5 und 6, in der Grundreihe sind das die Töne *e–a*. Legt man die mit zwei Ganztönen ansetzende gong-Pentatonik als Maßstab zugrunde und ignoriert dabei die Oktavlagen, in denen die Reihentöne in dem Notenbeispiel aufgeschrieben wurden, so ergeben die Dreitongruppen 1 und 2 zusammengekommen einen pentatonischen Vorrat auf *e* (*e–fis–gis–h–cis*). Wird der sechste Ton der Reihe einbezogen, so ergibt sich eine gong-Pentatonik auf *a*, welche um den Ton *gis* ergänzt ist. Die Dreitongruppen 3, 4 und 5 bilden einen siebentönigen Tonvorrat, der von *b* aus als eine komplette

B-Dur-Tonleiter gedacht werden kann und in sich wiederum drei gong-Pentatoniken enthält, eine auf *b*, eine auf *es* und eine auf *f*. Auch bei einer Teilung der Reihe in zweimal gleich viele Töne zeigen gewisse Konstruktionsprinzipien: Luo hat die Reihenhälften so gebaut, dass sich aus jeder zwei gong-Pentatoniken bilden lassen. Die Hälften umfassen je zwei quintverwandte Tonartbereiche: Die ersten sechs Töne lassen sich als gong-Pentatonik auf *a* oder auf *e* lesen, je nachdem, welchen Ton man herausfiltert, und die zweite Sechstongruppe als eine gong-Pentatonik auf *es* oder auf *b* (der für die *f*-gong-Pentatonik nötige Ton *a* gehört bei einer Teilung in gleiche Reihenhälften zur ersten Gruppe). Zwischen den beiden Sechstongruppen gibt es mithin die Beziehung einer kleinen Sekunde bzw. eines Tritonus.

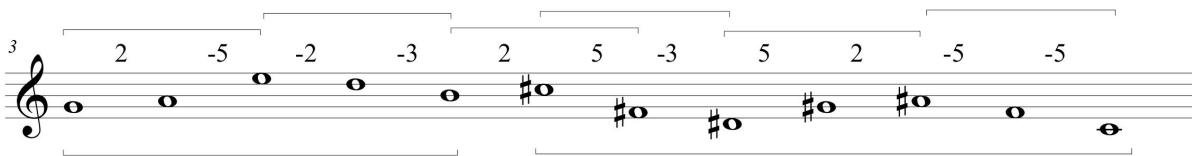
Die Sechstongruppen der Reihe weisen noch eine weitere bemerkenswerte Eigenschaft auf: Ihre Transposition um einen Tritonus ergibt jeweils komplementäre Tonvorräte für die Reihenhälften. Diese Eigenschaft, die von den Reihen anderen Zwölftonkomponisten bekannt ist, nutzt Luo in seinem Lied aber niemals direkt aus.



Notenbeispiel 2. Grundreihe des Liedes *Erinnerungen an Jiangnan* von He Ping (1998).

Die oberhalb des Notensystem angebrachten Klammern in Notenbeispiel 2 fassen die Töne der Grundreihe des Liedes *Erinnerungen an Jiangnan* von He Ping zu Gruppen zusammen. Unter diesen Klammern sind die Intervalle von Ton zu Ton angegeben. Die Klammern unterhalb des Notensystems kennzeichnen, in welchen pentatonischen Vorrat die umklammerten Töne sich jeweils fügen. Die Grundreihe enthält zwei ähnlich gebaute Fünftongruppen, die am Anfang und am Ende der Reihe liegen (Ton 1–5 und Ton 8–12). Hier finden sich die Intervalle große Sekunde – reine Quart – große Sekunde – große Terz. Da die Intervallrichtung nicht konsequent umgekehrt wurde, entsprechen sich die Tonvorräte der Fünftongruppen nicht ganz. Die Reihe lässt sich zudem wieder in eine Fünfton- und eine Siebentongruppe gliedern. In die Fünftonreihe ist eine gong-Pentatonik auf *c* hineinlesbar, in die Siebentonreihe entsprechend eine gong-Pentatonik auf *fis*, mit zwei herauszufilternden Tönen.

Die zwölf Töne von Yang Yong Zes Lied *Uralte Zither* (2004) lassen sich in sechs Dreitongruppen gliedern, bei denen zwischen nebeneinander liegenden Tönen lediglich die Intervalle große Sekunde, kleine Terz oder Quarte vorkommen (bei sämtlichen Intervallen wird wiederum nur das kleinere Komplementärintervall geltend gemacht und die Bewegungsrichtung des Intervalls vernachlässigt; siehe Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: Grundreihe von Yang Yongzes Lied *Uralte Zither* (2004)

Die Gruppen 1, 3 und 5 kombinieren eine große Sekunde mit einer Quarte, und Gruppe 2 kombiniert eine große Sekunde mit einer kleinen Terz, Gruppe 6 aber enthält zwei Quarten. Nicht alle bildbaren Dreitongruppen werden tatsächlich kompositorisch aktiviert. So ergeben auch die Reihentöne 4–6 eine Gruppe, die mit der kleinen Terz und großen Sekunde Gruppe 2 entspricht, nur dass die Bewegungsrichtung wechselt. Zwischen den Reihentönen 7–9 ergibt sich eine weitere Gruppe, die mit der kleinen Terz und der Quarte Gruppe 4 gleicht, während die Reihentöne 9–11 die Kombination von großer Sekunde und Quarte mit den Gruppen 1, 3 und 5 gemeinsam hat.

Fasst man jeweils drei aufeinander folgende Töne zu Gruppen zusammen, so gleichen sich unter Absehung von der tatsächlichen Reihenfolge der Töne vom Intervallgehalt her die Gruppen aus den Tönen 1–3, 3–5, 6–8, 7–9 und 9–11. Ihr Tonvorrat lässt sich wiedergeben als in nur einer Richtung gelesene Folge von großer Sekunde und kleiner Terz, z.B. zwischen den Reihentönen 6–8: *cis–dis–fis*. Weiterhin bestehen die Vorräte zwischen den nebeneinander liegenden Tönen 2–4, 5–7, 8–10 und 10–12 jeweils aus einer großen Sekunde und einer Quarte, wie z.B. zwischen den Tönen 2–4 mit dem Tonvorrat *d–e–a*. Der Vorrat der aus den Tönen 4–6 bildbaren Gruppe teilt keine Eigenschaften mit den Vorräten anderer Dreitongruppen. Er kombiniert eine kleine mit einer großen Sekunde (*d–cis–h*). Lediglich diese vierte Dreitongruppe der Reihe könnte in einer Pentatonik von tatsächlich nur fünf Tönen nicht vorkommen, da sich in ihr ein Halbtonschritt bilden lässt. Alle übrigen Dreitongruppen sind pentatonisch brauchbar.

Auch diese Reihe lässt sich zu zwei größeren Gruppen von einmal fünf und einmal sieben Tönen gliedern. Die Fünftongruppe der Reihentöne 1–5 ergibt eine *g-gong*-Pentatonik, während die Gruppe aus den Reihentönen 6–12 eine *Cis-Dur*-Tonleiter ergibt, in welcher eine *cis-gong*- und eine *fis-gong*-Pentatonik enthalten sind.

Die Reihen aller drei Kunstlieder lassen sich also gliedern in eine anfängliche pentatonische Gruppe und eine Siebentongruppe, die den Tonvorrat einer Durtonleiter aufweist, oder anders: Die jeweils erste besitzt den gegebenenfalls transponierten Tonvorrat der schwarzen, die jeweils zweite den der weißen Tasten des Klavier, wiederum gegebenenfalls transponiert. Daraus resultiert, dass die gongs, die man in die Fünf- bzw. Siebentongruppen hineinlesen kann, immer einen Tritonus oder einen – darüber oder darunter gelegenen –

Halbton voneinander entfernt liegen. Eine weitere Eigenart kommt hinzu, und diese ergibt sich keinesfalls zwangsläufig nach dem je fünften Reihenton, also von dort an, wo die Pentatonik verlassen wird: Zwischen nebeneinander liegenden Tönen weist keine der Reihen einen Tritonus oder einen Halbtonschritt auf. Beides würde ja einen pentatonischen Charakter der Melodik beeinträchtigen.

2. Die Grundreihe und ihre anderen Formen

Die Grundreihen der Lieder wurden von den drei Komponisten sehr genau durchorganisiert. Aus ihnen lassen sich vielfältige Melodien bilden. Das soll im Einzelnen anhand von Luos Lied gezeigt werden (siehe Notenbeispiel 4).

Notenbeispiel 4: Die vier Reihenformen von Luos *Picking Flower*

Luo lässt die Gesangstimme die Reihenformen O = Grundreihe (T. 5–9), R = Krebs (T. 9–14), I = Umkehrung (T. 15–19) und RI = Krebsumkehrung (T. 19–25) nacheinander ablaufen (siehe Notenbeispiel 4). Die Reihenformen Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung bleiben untransponiert, so dass bei Krebs und Krebsumkehrung der je letzte Reihenton mit dem ersten der Grundreihe übereinstimmt: Der mit der Grundreihe und damit dem Ton *fi*s beginnende Gesang endet mit demselben Ton, diesmal dem letztem Ton der Krebsumkehrung. Während der erste vom zweiten sowie der zweite vom dritten Reihendurchlauf durch eine Pause getrennt sind und sich hier auch im Text eine Zäsur ergibt, fällt der Wechsel zur nächsten Reihenform beim letzten Mal nicht mit der Zäsur zusammen.

In seinem Stück *Erinnerungen an Jiangnan* (siehe Notenbeispiel 5) verwendet He Ping von den 48 möglichen Reihenformen natürlich nur einige wenige. So kommt beispielsweise in den Takten 7–9 eine Umkehrung vor, in den Takten 10–11 ein Krebs und in Takt 13 ein Ausschnitt der Krebsumkehrung. Dem folgt wieder die Grundreihe (T. 14–17), daraufhin der Krebs (bis T. 19), ab Takt 20 folgt die einen Halbton aufwärts transponierte Umkehrung.

The image displays a musical score for a song. It consists of seven staves of music, each starting with a measure number in a box: 5, 8, 11, 15, 20, 23, and 26. The notation includes various time signatures (4/4, 5/4, 3/4, 2/4) and dynamic markings such as *c f* and *fehlt: c*. Above the staves, there are annotations in boxes: 'O', 'I', 'R', 'I (unvollständig: fehlen: c f)', 'g) RI', 'O (unvollständig)', 'fehlt: c R', and 'I (nur erste Hälfte)'. The music features a mix of eighth, quarter, and half notes, often with slurs and ties, and includes a triplet in measure 20.

Notenbeispiel 5: He Ping, *Erinnerungen an Jiangnan*, Gesang, T. 5–28.

Im Gesang finden sich unvollständige Reihen. So fehlt in T. 22 der letzte Reihenton der transponierten Grundreihe, und in Takt 12–13 sind die Reihentöne 6, 7 und 12 der Umkehrung ausgelassen. Es kommt auch gelegentlich zu Überlappungen der Reihen. Das *a* in Takt 11 ist z.B. doppelt kodiert, als End- und als Anfangston zweier Reihen.

Die Gesangstimme von Yang Yongzhes Lied *Uralte Zither* (siehe Notenbeispiel 6) beginnt mit der Grundreihe, deren letzter Ton zugleich als erster des Krebses verwendet wird. Dessen letzter Ton *g* (T. 11) bildet wiederum den Ausgangston der folgenden Reihe, nun der Umkehrung. In dieser Form sind Reihentöne vertauscht, nämlich Töne 3 und 4 sowie 11 und 12. Möglicherweise bildet die neue Reihenfolge der Töne 3 und 4 als eine Art Augenmusik den Schmetterling ab, in dessen melodische Figur (zum Text passend) die Töne hineinragen. Dass die letzten beiden Töne der Reihe vertauscht sind, bietet die Chance, sie gleich als Anfangston der folgenden Krebsumkehrung, zu verwenden, welche in Takt 14 einsetzt.

The image displays six staves of musical notation in treble clef, representing a vocal line. The notation includes various time signatures (2/4, 3/4, 4/4, 5/4) and rests. Annotations above the staves indicate specific techniques and transformations:

- Staff 1: Starts with a measure marked 'O' and ends with a measure marked 'R'.
- Staff 2: Measure 10 is marked with a box containing '10'. A measure later is marked 'I (c und b, d und a vertauscht)'.
- Staff 3: Measure 13 is marked with a box containing '13'. A measure later is marked '(I: d-a vertauscht)'. The staff ends with a measure marked 'RI'.
- Staff 4: Measure 16 is marked with a box containing '16'. A measure later is marked '(RI - d: Tonwiederholung)'. The staff ends with a measure marked 'I'.
- Staff 5: Measure 20 is marked with a box containing '20'. A measure later is marked 'R (f-c vertauscht;'. A measure later is marked 'd-e-h statt h-d-e)'. The staff ends with a measure marked 'R'.
- Staff 6: Measure 23 is marked with a box containing '23'. The staff ends with a measure marked 'O'.

Notenbeispiel 6: Yang Yong Ze, *Uralte Zither* (2004), Gesang, T. 5–26.

Auch hier ist der letzte Reihenton Ausgangspunkt einer neuen Reihe, wiederum der Umkehrung. Wie an den übrigen Stellen ist die Zäsur der Melodie unabhängig von einer sinnvollen Segmentierung der neuen Reihenform. Der in Takt 20 mit Auftakt folgende Krebs beginnt mit vertauschten Tönen ($f-c$ statt $c-f$). Danach wird der achte Reihenton (h) um zwei Positionen nach hinten verschoben, womit eine Melodik ermöglicht wird, die wiederum eine Quinte enthält, diesmal zwischen dem zehnten und dem nun nachgeholten achten Ton ($e-h$, T. 21). Solche Quinten im Gesang stellt Yang also durch großzügiges Verändern der ursprünglichen Reihenfolge der Töne her, wobei er offensichtlich die Gelegenheit wahrnimmt, ein Motiv zu bilden, das dem Anfangsmotiv des Liedes mit den Tönen $g-a-e$ gleicht. Dieses Motiv einer großen Sekunde und in gleicher Bewegungsrichtung folgenden Quinte durchzieht das ganze Lied und erscheint infolge der irregulären Handhabung der Reihentechnik auch dort, wo die ursprüngliche Reihenform es nicht hergibt. Der Gesang beschließt das Lied mit der Grundreihe, welche wiederum mit doppelter Kodierung ihres ersten Tons aus dem letzten Reihenton des vorausgegangenen Krebses anhebt (g , T. 23).

Im Vor-, Zwischen- und Nachspiel verwendet Yang die Grundreihe und den Krebs, deren Ausgangstöne sich beide Male als g-gong-Pentatonik und Cis-Dur-Tonleiter verstehen lassen.

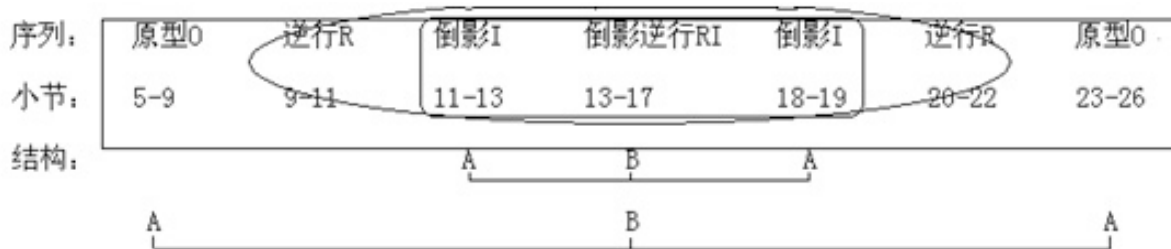


Abbildung: Folge der Reihenformen in Yangs Lied

Wie die Abbildung zeigt, lässt Yang die Reihen seines Liedes in spiegelsymmetrischer Ordnung ablaufen, und zwar in der Folge: O – R – I – RI – I – R – O (O = Grundreihe, R = Krebs, I = Umkehrung, RI = Krebsumkehrung).

Die hier untersuchten Beispiele zeigen, dass die Zwölftontechnik sehr wohl geeignet ist, eine chinesische musikalische Atmosphäre zu erzeugen. Die drei chinesischen Komponisten gehören zwei unterschiedlichen Generationen an. Luo wurde 1924 geboren, He 1953 und Yang 1955. Ihre Kunstlieder repräsentieren verschiedene Stadien in der Geschichte der Aneignung der Zwölftontechnik. An der jeweiligen Art, wie die Komponisten die Zwölftontechnik mit der Pentatonik kombinieren, wird erkennbar, in welcher Richtung sie ihre ästhetische Haltung zu vertiefen versuchen. Die westliche Technik wurde nicht in einer Reinform importiert und das Eigene einfach fallen gelassen. Stattdessen bemühte man sich um Balance und erzeugte mit der Aneignung der westlichen Technik eine Aura von zeitgenössischer und gleichwohl chinesischer Musik. Den Komponisten genügte es nicht, ein technisch gediegenes Werk zu schreiben, es sollte auch einen der eigenen musikalischen Tradition entsprechenden Charakter haben. Obwohl eine rigide strukturelle Denkweise die Kreativität behindern kann, zeigen die untersuchten Beispiele doch, dass die Resultate trotz der weitgehend streng beibehaltenen Reihen musikalisch sehr wirkungsvoll sind. Den Grundreihen aller drei Lieder sind folgende Eigenheiten gemeinsam: Bestimmte Intervalle werden – sowohl bei direkt aufeinander folgenden Tönen als auch bei Tönen von Dreitongruppen – bevorzugt, nämlich die große Sekunde, die kleine Terz und die Quarte. Das erleichtert es, den Melodien einen pentatonischen Charakter zu geben. Wenn man die Zentraltöne oder gongs der größeren Reihensegmente ins Auge fasst, so ist zu beobachten, dass sich in allen Reihen naturgemäß immer mehr als ein Zentralton findet. Die Zentraltöne, welche die Reihenhälften hergeben, sind, wie gesagt, jeweils einen Tritonus voneinander entfernt. Infolge dieser – im Quintenzirkel gemessen – weiten Entfernung lässt sich eine

tonale Fundierung gerade bei den mittleren Reihentönen schwer ausmachen. Dass tonale Zentren dennoch vorhanden sind, stellt sicherlich eine Eigenart der pentatonisch sinisierten Zwölftontechnik dar. Wenngleich die Reihenhälften bzw. ihre Fünfton- und ihre Siebentonabschnitte einfach gebaut sind, gewinnt die Reihe als Ganze doch einen neuartigen und komplexen Charakter. Wurde mit der Zwölftontechnik in ihren Anfängen meist eine dissonanzreiche, scharf klingende und spannungsgeladene Musik erzeugt, so wirkt sie in ihrer Sinisierung eher lyrisch, sie bekommt etwas Sanftes, Melodisches.

Für die neue chinesische Musik hatte die Aneignung der Zwölftontechnik einen Wendepunkt bedeutet. Bei der Untersuchung von Kompositionen lassen sich üblicherweise zwei konträre Zugänge unterscheiden. Entweder wird die Struktur im Detail technisch analysiert, oder es wird die ästhetische Position eines Stückes erfasst. Mir erscheint es sinnvoll, beides zu verbinden: mit der strukturellen Analyse einen Teppich zu suchen, auf dem die philosophische Deutung sich niederlassen und davonfliegen kann. Mit der zwölftönigen Schreibart kamen musikalische Ideen nach China, nicht nur eine Technik. Dass zwei Kulturen aufeinandertreffen, hat auch einen bestimmten Charme. Versteht man sich als Mitglied der neuen chinesischen Gesellschaft, so empfindet man es als Verpflichtung, die eigene Musikkultur in neuen Kompositionen weiterzuentwickeln. Und selbstverständlich müssen die Kompositionen, die dabei entstehen, etwas taugen. Ohne eine kulturelle Identität kann es aber eine gelungene Komposition schwer geben. Wichtig ist, viel von dem mitzubekommen, was anderswo auf der Welt musikalisch geschieht. Doch erst indem man die eigene Herkunft beachtet und achtet, kann man das eigene Gewordensein bewahren und es zugleich an die aktuelle kompositorische Situation binden.

Aus dem Chinesischen übersetzt von Huang Yu-Chun; Einrichtung Gesine Schröder

Zheng Ququ wurde 1989 in Changsha in der Provinz Hunan geboren. Sie graduierte 2011 als Bachelor in der Tonmeister-Abteilung des Konservatoriums Shanghai. Einen Master in Komposition erwarb sie 2014, betreut von Chen Qianbin. Seitdem studiert sie als Doktorandin in der Kompositionsabteilung, betreut von Zhang Wei. Gegenwärtig arbeitet sie kompositorisch sowie im Bereich Kompositionstheorie. In mehreren chinesischen Fachzeitschriften erschienen ihre Aufsätze, darunter eine Studie über Schenkerianische Analysen von Beethovens Bagatelle op. 119, Nr.3, über den Charme elektrischer Klangwelten und über den Entwicklungsstand der neuartigen Stimmbehandlung in der Musik des 20. Jahrhunderts.