



Auf der Suche nach dem Wesen des Klangs.

Eine Studie zum Klavierzyklus *Diary* von Chen Xiaoyong

Zhang Wei

Die Basis allen musikalischen Schaffens ist die Suche nach dem Wesen des Klangs. Diese Suche lässt sich als Interaktion zwischen dem Komponisten und dem Klang begreifen. Seit dem 20. Jahrhundert spielt die Klangfarbe bekanntlich eine immer wichtigere Rolle für das Komponieren. Die Unterschiede der instrumentalen Klangfarben, der Spieltechniken und die Suche nach neuen Klängen bieten ein fast unbegrenztes Material. Beim bewussten Umgang mit dieser kompositorischen Dimension kann das Phänomen Klangfarbe den Stil eines Komponisten intensiv prägen. Man kann sogar sagen, dass es sich bei einem Großteil der Werke aus dem 20. und 21. Jahrhundert um Klangflächen- und Klangfarbenmusik handelt. Zuvor hatte die Klangfarbe noch nie derart dominiert und eine so zentrale Rolle gespielt. Die Musik des Komponisten Chen gehört auch dieser Richtung an. Aber er tendiert zugleich zu einer bestimmten Reinheit des Klangs und zu Einfachheit. In diesem Beitrag soll von drei Aspekten der Kompositionen Chens die Rede sein: (1) vom Klang, (2) von ihrer rhythmischen Faktur und (3) von dem Aspekt Tonhöhe.

Chen Xiaoyong schloss im Jahre 1985 sein Studium am Zentralkonservatorium in Peking ab. Anschließend studierte vier Jahre lang in Hamburg bei György Ligeti. 1987 wurde in Donaueschingen sein erstes Streichquartett uraufgeführt. Er war damit der erste chinesische Komponist, dem in der westlichen Welt eine derart große Aufmerksamkeit zuteil wurde. Zu Chens wichtigsten Orchesterwerken gehören: *Floating Threads* (2 Stücke für Streichorchester, 1998); *Interlaced Landscapes* (1999); *Floating Colours* (2006) und *Wasserzeichen* für Sheng und Ensemble (2009, neue Version 2015). Unter der Kammermusik sei genannt: *Interlaced Fragments* für Viola und Sheng (2004); Außerdem schrieb Chen eine Serie von Stücken unterschiedlicher Besetzung mit dem Gesamttitel *Fusion*.¹

Bei Chen begegnet man einem Phänomen, das bei Klangkompositionen bisher eher unbekannt ist, der Bewegung im Klang. Die drei Klaviersolowerke *Diary I–III* (1996, 1999 und 2004) drücken auf die direkteste Weise Chens Konzeption von Bewegung im Klang aus.

¹ Vgl. auch die online über den Sikorski-Verlag abrufbare Werkliste:
http://www.sikorski.de/463/de/0/a/0/5021797/chen_xiaoyong/werke.html, letzter Abruf 10.8.2016.

Obwohl die einzelnen Stücke des Zyklus zu unterschiedlichen Zeiten entstanden und sich die Suche nach dem Klang bei ihnen jeweils unterschiedlich gestaltet, wird an ihnen dennoch deutlich sichtbar, was für Chens kompositorische Technik grundlegend ist.

In *Diary I* ist das Tonmaterial äußerst einfach. Manche der sieben Sätze bestehen nur aus zwei Tönen, wobei Chen solche im Abstand kleiner Sekunden vorzieht. Er liebt das Aufeinandertreffen von Dissonanzen; auch experimentiert er damit, wie sich die Obertonreihen zueinander verhalten, welche zu Tönen im Abstand kleiner Sekunden gehören. Obwohl das nur zweisätzige *Diary II* ein reicheres Tonhöhenmaterial als *Diary I* aufweist, bleiben die Tonverbindungen auch in diesem Teilzyklus einfach. Meistens finden sich chromatische Tonleitern oder Ganztonleitern. Der Grund für solche Einfachheit ist, dass Chen sich auf diese Art besser der Komplexität der Obertonvorräte zuwenden kann. Das ebenfalls zweisätzige *Diary III* kann man als Kombination der beiden vorausgegangenen *Diaries* verstehen. Aber es gibt auch neues Material, z.B. die Einbeziehung ganz tiefer Register. Mit dem unterschiedlichen pentatonischen Material kommt es zu einer neuen Stilistik. Rhythmisch gesehen fokussiert Chen hier keine Tondauern, sondern übergreifende Strukturen. Im Zentrum von Chens kompositorischen Verfahren steht dabei, wie dieser Rhythmus unterteilt wird. Mittels einfacher rhythmischer Werte entstehen zwei Bewegungen im Raum, die wie fließendes Wasser sind. Weil komplizierte Rhythmen eher nicht vorkommen, sind die unterschiedlichen Dauern der durch die Rhythmen sich bildenden Zeitstrecken bei Chen umso wichtiger. Er wählt diese Verfahren, weil er dem Material, das er jeweils für seine Stücke nutzt, genügend Zeit und Raum geben will, sich zu entwickeln.

1. Klang und Stil

Wie Chen gesprächsweise mir gegenüber äußerte, bedauert er einen gedanken- und lieblosen Umgang mit Klängen. Er denkt, dass „die Menschen oft achtlos und wenig sorgsam [sind]. Man hört die Musik oder erfährt den Klang oft durch sehr komplizierte Kombinationen von Tonhöhen und ignoriert infolgedessen auch feine Klänge. Das ist eine Verschwendung des Klangs.“ Er bemüht sich darum, das Innere der Klangfarbe zu entdecken, und kultiviert Einzeltöne, die sich mit einem Nachklang zu einem Doppelphänomen von vorder- und hintergründigem Klang zusammenschließen. Der Verfasser möchte dieses Phänomen ein Konglomerat von Vor- und Nachhall nennen. Wie man dieses Konglomerat erreicht, variiert je nach dem Instrument, auf dem gespielt wird, nach dessen Klangfarbe und Spieltechnik.

Im ersten Satz von *Diary I* mit dem Titel *Clockwork Chicken* entstammen beispielsweise alle Tonmaterialien einer Menge von vier chromatischen Tönen (*g–as–a–b*; siehe Notenbeispiel 1).² Diese vier Töne erscheinen nicht alle sofort und gleichzeitig, sondern nacheinander. Was

² Für die Genehmigung zur Reproduktion sämtlicher Notenbeispiele aus Chens Werken sei dem MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI, Hamburg, der das Copyright innehat, herzlich gedankt

in den ersten Notenzeilen zu sehen ist, besteht aus vier Abspaltungen. In diesen werden die vier Töne je wechselnd und unregelmäßig akzentuiert. Zweck dieses Verfahrens ist, auf diese Weise den Grund für die Tonauswahl verständlich zu machen.

1. Clockwork Chicken

Lestissimamente ♩ = 144

Notenbeispiel 1: *Diary I*, System 1 und 2 des Satzes *Clockwork Chicken*. Die Wiedergabe dieses und der folgenden Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung, © MUSIK-VERLAG HANS SIKORSKI, Hamburg

In der ersten Abspaltung gibt es einen Vordergrundklang, in der zweiten Abspaltung (erstes System, bei den liegenbleibenden Tönen) aber gibt es einen obertönen Nachhall jener ersten Abspaltung. Jeder Ton enthält bekanntlich zahlreiche je nach Instrument unterschiedlich gut hörbare Obertöne, und diese macht Chen hier zum Thema seines Komponierens. Das gesamte Stück besteht aus dem Wechsel von Klang und Nachhall.

♩ = 100 (oder schneller / or faster) *)

Notenbeispiel 2: *Diary II*, erster Satz *Crossing*, Takt 1–5

Notenbeispiel 2 zeigt, dass die Töne, die zunächst von der linken Hand gespielt werden, einen fünftönigen großteils chromatischen Cluster bilden. Was in der rechten Hand darüber mit as^3 beginnt, ist eine chromatische Skala. Nachdem diese mit einem Sforzato scharf akzentuiert eingesetzt hat, übernehmen beide Hände unterschiedliche Rollen. Während die Girlande der schnellen Noten ins tiefere Register des liegenbleibenden Klangs verlängert wird, hält die linke Hand das Angeschlagene aus, und mit seinem Obertonspektrum entsteht

ein Hintergrundklang. Nun färben die überaus schnellen chromatischen Bewegungen der rechten Hand den liegenbleibenden Klang ein. Wo das allerhöchste Register erreicht wird, ist der Klang am reichhaltigsten.

Das zweite Stück aus *Diary III* trägt den Titel *Wind, Wasser und Schatten*. Hier wird der Vordergrundklang immer sofort präsentiert; es gibt keinen Pedalwechsel – die Dämpfung bleibt die gesamte Zeit über aufgehoben. Es werden viel mehr Register verwendet als in anderen Stücken des Zyklus. Obwohl der zugrundeliegende Klang das ganze Stück über gleich bleibt, wird die Auswahl der Tonregister doch breiter. Das erzeugt eine spezielle Aura, die dem Klang des großen 21-saitigen Guzheng ähnelt, bei welchem sich ebenfalls schwer zwischen Vorder- und Hintergrundklang unterscheiden lässt.

II. Struktur der Rhythmen

Als ein bewegliches Element des Klangs dient in Chens Werken die unterschiedliche Verwendung von Rhythmen. Die Gruppierung von Rhythmen, rhythmische Texturen, das rhythmische Accelerando und vor allem die Phasenbildung sind wichtig. Die Koordination oder Nicht-Koordination dieser vier Verfahren spielt eine bedeutende Rolle.

1. Die horizontalen Schichten des Rhythmus und die Technik der vertikalen Gruppierung

In *Diary I* lassen sich zwei Arten von Rhythmus unterscheiden. Die eine ist eine monolineare Rhythmuspräsentation, d.h. der Rhythmus verläuft nur horizontal und wird niemals vertikal – sozusagen gleichzeitig zwei- oder mehrphasig – präsentiert. Zweitens der polylineare Rhythmus. Hier werden zwei oder mehr Linien miteinander kombiniert wie z.B. im dritten Satz *Chorale* aus *Diary I*. In der zweiten Hälfte des Stücks findet sich die Kombination zweier rhythmischer Linien: Oben gibt es ein Modell von vier Sechzehnteln, unten ein Modell von drei Achteltriolen (siehe Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: Anfang des *Chorale* aus *Diary I*

(a) Gruppierungen von Accelerando und Ritardando

Der erste Satz *Crossing* aus *Diary II* bietet ein schönes Beispiel für die Gruppierung (siehe Notenbeispiel 4). Der Klang wird hier geschichtet, es entstehen zwei deutlich unterschiedene rhythmische Schichten. Die untere Schicht enthält kontinuierliche Zweiunddreißigstel. Dadurch entsteht ein scharfer Kontrast zu dem rhythmischen Modell der oberen Schicht,

gebildet von der im oberen System geschriebenen Stimme. Mit der Schichtung ergeben sich zwei chromatische Tonleitern, die in unterschiedlicher Geschwindigkeit ablaufen und zwischen denen eine kontrapunktische Beziehung besteht. Wenn Töne aus einer der beiden Schichten oder Stimmen gleichzeitig angeschlagen werden, ergeben sich immer unterschiedliche Intervalle. Diese Intervalle haben natürlich eine Veränderung des Klangs zur Folge. Die beschriebene Methode verwendet Chen in seinen Werken sehr oft.

Notenbeispiel 4: *Crossing* aus *Diary II*, Takt 22–23

Für diese Technik der Proportionen von Zeitabläufen gibt es zwei Ursachen: erstens die vertikale Kombination des Intervalls zusammen mit den Akzenten, die sich aus dem Zusammentreffen ergeben, zweitens entsteht durch die horizontale Richtung der sich infolgedessen bildenden Gruppen oft eine bestimmte mathematische Proportion. Dieses Verhältnis zwischen Mathematik und Musik tritt als Prinzip der rhythmischen Organisation deutlich zutage.

Im vorigen Beispiel, *Crossing* aus *Diary II*, wird die Musik ab dem fünften Zweiunddreißigstel zweistimmig; zunächst kommen auf jeden Anschlag der rechten Hand drei Anschläge der linken, am Ende von Takt 22 nur noch zwei und bald zu Beginn von Takt 23 einer. Hier ergibt sich also eine Proportion von 3:2:1. Damit wird deutlich, was hier unter rhythmischem *Accelerando* verstanden werden kann. Umgekehrt betrachtet: In Takt 24 von *Crossing* gibt es eine rhythmische Proportion von 1:2:3:5, und diese kann nun als ein rhythmisches *Ritardando* verstanden werden (siehe Notenbeispiel 5). Auch Beispiele dieser Art finden sich bei Chen oft.

Notensbeispiel 5: *Crossing* aus *Diary II*, Takt 24**(b) Der koordinierte Rhythmus, der durch Gruppierung entsteht.**

Im zweiten Satz *Wind, Wasser und Schatten* aus *Diary III* lässt sich ein Verfahren der rhythmischen Gruppierung beobachten, das hier als Rhythmus A bezeichnet wird (siehe Notensbeispiel 6). Beide Hände spielen nicht exakt dasselbe. Dabei wird gut ausbalanciert, was zusammentrifft, und zwar mit einer 1:2-Beziehung. Außerdem erzeugt die Wiederkehr des Spitzen- oder Kammtons c^3 zu Beginn der Zeitstrecken der rechten Hand den Eindruck des wohl Geordneten.

Notensbeispiel 6: Rhythmus A, in *Wind, Wasser und Schatten* aus *Diary III*, Takt 12**(c) Unkoordinierte Rhythmen, welche durch Gruppierung entstehen**

Notensbeispiel 7: Rhythmus B, in *Wind, Wasser und Schatten* aus *Diary III*, Takt 34–35

Rhythmus B ist ein typischer unkoordinierter Rhythmus. Zwei Aspekte sind hier zu beachten: Die rechte Hand weist, horizontal gesehen, eine Kombination von 4+5+4+2+6+4 Sechzehnteln auf, während sich in der linken Hand eine Folge von Werten im Abstand von 3+3+3+3+2+2+2+2+2 Sechzehnteln zeigt, die die alte nun überlagert. Diese neue Gruppierung verbindet, wie die linke Hand, Dauern von 3+3+3+2+2+2+2+2 Sechzehnteln. Die multiplen Schichten erzeugen eine äußerste Instabilität des Zeitverlaufs.

(d) Die Kombination unkoordinierter Rhythmen mit einem Accelerando des Rhythmus

Notenbeispiel 8: Rhythmus C, in *Wind, Wasser und Schatten* aus *Diary III*, Takt 15–18

Beobachtet man, was in der linken Hand in Notenbeispiel 8 horizontal geschieht, so lässt sich eine Gruppierung von 4+5 Sechzehnteldauern feststellen. Manchmal kommt es zu den kleinen Unregelmäßigkeiten von zweimal 4 und dann erst 5, woraufhin sofort zu dem regelmäßigen Wechsel zwischen 4+5 zurückgekehrt wird. Die Unregelmäßigkeiten bleiben aber unauffällig. Horizontal gesehen besteht die Stimme der rechten Hand aus Tönen mit der Dauer von 3 Sechzehnteln, gefolgt von einem unregelmäßigen Wechsel zwischen Gruppierungen von 2 und 3 Sechzehnteldauern. Die Kombination der Dauern in der rechten und der stetig artikulierten Sechzehntel in der linken Hand bildet wiederum indirekt eine neue Gruppierungsebene. Diese unterlegt die Reihen von 4+5 Sechzehnteln der linken Hand mit den kürzeren Gruppen der rechten Hand, so dass es die Erscheinung von flexiblem Zeitablauf mittels der Accelerandi und Ritardandi überall dort gibt, wo die Sechzehntelgruppierungen der linken Hand mal früher, mal später auftreten.

2. Technik der Zeitstreckenbildung

Die in Chens Stück zu beobachtende Bildung von rhythmisch konturierten Zeitstrecken resultiert aus einer Interaktion rhythmischer Bestandteile unterschiedlicher Länge. Es handelt sich hier um einen Aspekt von Rhythmus in einem weiteren Sinne. Eine Analyse der rhythmischen Vorgänge ergibt, dass die Zeitstrecken entweder in einzelnen Linien horizontal oder aber vertikal durch mehrere Linien zustande kommen. Über das Erfinden unterschiedlicher Zeitstrecken erlangt der Aspekt der Zeitgestaltung in Chens Kompositionen eine große Bedeutung.

(a) Eine musikalische Struktur, die durch rhythmische Zeitstreckenbildung entsteht

Die Beispiele aus *Crossing* in *Diary II* zeigten, dass dieses Stück sehr variantenreich ist, und so erzeugt es auch zahlreiche unterschiedliche Zeitstrecken. Mittels der Summen von Takten lässt sich herausfinden, wie das Verfahren generell funktioniert und welchen Effekt unterschiedliche Zeitstrecken haben. Ein Beispiel: Längere Zeitstrecken sind ein deutliches Gestaltungsmittel, wo man es mit dem Endpunkt eines Schlussabschnitts zu tun hat, oder dann, wenn sie zu dem Ende eines Teil auftauchen. Kürzere Zeitstrecken sorgen für mehr Instabilität, sind aber auch lebendiger. In Tabelle 1 zeigt die erste Zeile die Taktzahlen, die zweite die Zahl der Zeitstrecken und die dritte die Summen der Takte. Daran ist zu erkennen, dass die vierte, achte, elfte und fünfzehnte Zeitstrecke der Summe von 7, 5, 10 und 11 Takten entspricht. Es ist außerdem zu erkennen, dass zum Ende eines Formabschnitts hin die Taktsummen ansteigen und dass die Vergrößerung der Summen die Ahnung vom Nahen des Schlusses hervorruft, womit die Zeitstrecken selber formbildend wirken.

小节序号:	1	6	10	13	20	21	24	26	31	33	36	46	49	54	60
乐句序号:	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)	(11)	(12)	(13)	(14)	(15)
小节数量:	5	4	3	7	1	3	2	5	2	3	10	3	5	6	11

Tabelle 1: Erste Zeile: Taktzahl; zweite Zeile: Zahl der Zeitstrecken; dritte Zeile: Summen der Takte und Zusammenfassung zu Zeitstrecken mittels liegender eckiger Klammern

(b) Die Längenverhältnisse und die Energie des Rhythmus

In *Floating Point*, dem zweiten Satz aus *Diary II*, wird das ganze Stück über dieselbe Art von Zeitstrecke verwendet (siehe Notenbeispiel 9). Auch gibt es neben den Achteln nur sehr wenig Sechzehntel. Wie die rhythmische Bildung von Zeitstrecken funktioniert, lässt sich anhand der Zahl angeschlagener zusammengehöriger Noten nachvollziehen. Es kommt zu Zeitstrecken von 20, 17, 15, 16 und 9 Anschlägen. Als konkrete Struktur des Rhythmus ergibt sich, dass die Zeitstrecken nicht nur in einem einfachen Nacheinander aufgereiht werden, sondern man auf zahlreiche Überlappungen trifft, wobei der letzte Anschlag beispielsweise mit dem ersten der nächsten Zeitstrecke zusammenfallen kann. Aus Verfahren wie diesem resultiert Lebendigkeit und Energie des Rhythmus.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of five systems, each with two staves. The score is divided into nine numbered sections (1-9) by vertical dashed lines. The notation is primarily eighth notes, with a slight downward slope across the systems. Section 1 is a long, continuous line of eighth notes. Section 2 ends with a chord. Section 3 is a long line of eighth notes. Section 4 is a long line of eighth notes. Section 5 is a long line of eighth notes. Section 6 is a long line of eighth notes. Section 7 is a long line of eighth notes. Section 8 is a long line of eighth notes. Section 9 is a long line of eighth notes, ending with a chord.

Notenbeispiel 9: Rhythmische Organisation zu Beginn von *Floating Point*, zweiter Satz aus *Diary II*

III. Zur Organisation der Tonreihen und zur Chens ‚Tonhöehensprache‘

Chens Werke haben eine besondere Eigenschaft: Von außen erscheinen sie kompliziert, doch von innen sind sie einfach, jedenfalls im Hinblick auf die Auswahl der Tonhöhen. Diese Eigenschaft lässt sich vor allem dort beobachten, wo unterschiedliche Stimmen unterschiedliches Tonmaterial verwenden. In der Wahrnehmung der Bewegung dieser Musik aufs Ganze gesehen gibt es im Bereich der Tonhöhen aber keine wesentliche Änderung. Zwischen den unterschiedlichen Tonreihen zeigen sich meist nur minimale Varianten. Ein Tonvorrat wird dabei ganz allmählich verändert, dasselbe Material wird beispielsweise lediglich sequenziert, oder bei der Wiederholung des Tonvorrats werden nur ein oder zwei Töne ausgetauscht.

Es kommt auch vor, dass eine chromatische mit einer diatonischen Skala kombiniert wird, diese sich aber nur teilweise verbinden. Auf den ersten Blick scheint es, als habe man es mit

einer chromatischen Skala zu tun, jedoch gibt es winzige diatonische Einsprengsel (siehe Notenbeispiel 10).

♩ = 100 (oder schneller / or faster) *

ff *pp*

(*fff*)
bis zum Ende des Stücks halten / hold down until the end of the piece

ritardando molto - - - - - *Tempo I*

pppp *ppp* *ff* *fff*

rit. - - - - - *Tempo I*

pppp *fff* *p*

Notenbeispiel 10: *Diary II*, erster Satz *Crossing*, Takt 1–10, sowie eine schematische Zusammenfassung der Tonbewegungen in Takt 10

Takt 10 von Notenbeispiel 10 aus *Crossing* zeigt, dass sich zunächst Gruppen von je vier Tönen zusammenfügen, bei denen Halb- und Ganztöne abwechseln. Wenn sich im Folgenden die Tonabstände ändern, handelt es sich stets um minimale Änderungen.

Bei der Wiederholung der Tonreihe (siehe Notenbeispiel 11) des ersten Abschnittes aus *Floating Point* im nächsten ändert sich lediglich ein einziger Ton, nämlich der fünftletzte: das e^1 wird durch f^1 ersetzt (im Notenbeispiel nicht abgebildet).

Notenbeispiel 11: Tonreihe aus dem ersten Abschnitt von *Floating Point* aus *Diary II*

Solche minimalen Änderungen lassen sich auch im dritten Durchlauf beobachten, wo die je zweiten Töne der ersten beiden Fünftongruppen und der dritte Ton der dritten Fünftongruppe durch einen anderen chromatisch neben ihm liegenden ersetzt werden. Resümierend kann gesagt werden, dass insgesamt vier minimale Änderungen vorkommen, je eine pro Fünftongruppe. Der Umriss bleibt aber erhalten, da es keine Änderungen des Anfangs- und des Schlusstones gibt.

Notenbeispiel 12: Synoptische Darstellung der Tonhöhen aus den ersten drei Abschnitten von *Floating Point* aus *Diary II*

4. Technik der Kombination komplizierter Tonreihen

In dem Beispiel aus dem zweiten Satz *Wind, Wasser und Schatten* aus *Diary III* sind die Struktur und Auswahl des Tonmaterials komplizierter als das, was bisher vorgestellt wurde (siehe Notenbeispiel 13). Das Tonmaterial ist aus vier unterschiedlichen Tonleitern gebaut: der Pentatonik aus den ursprünglich fünf Tönen, einer Pentatonik, die durch zwei weitere Töne zu einer Siebentonleiter ergänzt wurde und die dem gewöhnlichen Dur entspricht, sowie zwei Arten von Achttonleitern, bei denen sich Ganz- und Halbtöne abwechseln, und zwar in der Folge 2–1–1–2–1–2–2–[1] und 2–2–1–1–2–2–1–[1]. Die Achttonleitern der westlichen Musik sind gewöhnlich symmetrische, geschlossene Zyklen.

The image displays four musical staves in treble clef. The first staff is labeled '五声音阶' (pentatonic scale) and shows a sequence of five notes: G4, A4, B4, C5, D5. The second staff is labeled '七声音阶' (heptatonic scale) and shows a sequence of seven notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. The third staff is labeled '八声音阶' (octatonic scale) and shows a sequence of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A dashed line connects the first G4 and the fifth D5, with the label '三全音关系' (tritone relationship) above it. The fourth staff is also labeled '八声音阶' and shows a sequence of eight notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A dashed line connects the first G4 and the fifth D5, with the label '三全音关系' above it. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2 below the notes.

Notenbeispiel 13: Tonmaterial aus *Wind, Wasser und Schatten* aus *Diary III*

Bei ihnen gibt es nur eine begrenzte Zahl von Transpositionen. Die erste Achttonleiter von Chen ist jedoch eine offene Tonleiter, zwischen deren Anfangs- und Schlussston sich jeweils eine kleine Sekunde ergibt. Die zweite Achttonleiter, die Chen benutzt, entspricht dem 6. Modus von Messiaen. Diese beiden Achttonleitern haben deutlich unterschiedlichen Charakter. Die erste wirkt mehr chromatisch, die zweite mehr diatonisch, weil sie gleich zu Beginn ein Dur-Tetrachord aufweist. Den jeweils ersten fünf Tönen beider Achttonleitern ist gemeinsam, dass sie den Rahmen eines Tritonus umfassen. Das ist nun aber eine Gemeinsamkeit mit dem, was sich nicht selten bei spätromantischen Komponisten finden lässt: einer Vorliebe für Paradoxa und für Zögern, welche für deren Verwendung der Tonart charakteristisch ist. Einerseits wollten diese Komponisten eine Tonleiter und deren tonale Funktionen nutzen, andererseits soll der Tritonus genau diese tonalen Funktionen verschleiern und undeutlich machen. Die Nähe von Chens Musik zu dieser Eigenart zeigt, dass seine Stilistik von einer bestimmten Musikkultur geprägt wurde, neben der Spätromantik im Übrigen auch vom Impressionismus.

In diesem Stück Chens hat die pentatonische Leiter auf *fis* einen dominanten Charakter. *Fis* fungiert hier als gong-Ton (Zentralton). In dem lediglich 79 Takte langen Stück erscheint die komplette *fis-gong*-Pentatonik insgesamt 24 Mal, was die wichtige Rolle der Tonleiter für dieses Stück anzeigt.

小节数	1—46小节	47—63小节	64—73小节
材料			

Tabelle 2. In der oberen Spalte sind die Taktzahlen angegeben, in der zweiten das Tonmaterial von *Wind, Wasser und Schatten* aus *Diary III* (außer der Coda).

Aus Tabelle 2 lässt sich ablesen, dass die Takte 1–46 die komplette fis-gong-Pentatonik verwenden. Von Takt 47–63 ändert sich die Auswahl des Tonmaterials vollständig, so dass die Takte den Charakter eines Mittelteils annehmen. Dieser Mittelteil enthält folgende Tonmaterialien: eine Achttonleiter plus eine des-gong-Pentatonik. Bei Takt 64–73 kann die Reprise angesetzt werden, da die Wiederholung des b^3 trotz der Tatsache, dass sich in Takt 64 eine Achttonleiter findet, an die pentatonische Leiter erinnert, welche für den Mittelteil kennzeichnend war. Die bloß angedeutete Pentatonik hält bis Takt 68–73 an, anschließend kehrt die komplette Pentatonik zurück. Die letzten sechs Takte des Stücks (Takt 74–79) haben einen ausgeprägten Coda-Charakter.

Natürlich entsprechen die Strukturen der Tonleitern und die Form auch der Disposition der Tonart und der Kombination unterschiedlicher tonaler Bereiche. Beispielsweise erscheint der Zentralton *fis* zwar am Anfang und am Ende des Stücks, wird aber im Mittelteil nur angedeutet. Das stärkt die Funktion von Exposition und Reprise. Im Mittelteil (T. 47–63) wird von der Achttonleiter mit ihrer hervortretenden kleinen Sekunde intensiverer Gebrauch gemacht. Es zeigt sich, dass Chen die tonalen Bereiche sehr klar organisiert hat.

Notenbeispiel 14: Kammtöne und Kombination unterschiedlicher Leitern in *Wind, Wasser und Schatten* aus *Diary III*

Die Methode, mit der die Tonleitern kombiniert werden (siehe Notenbeispiel 14), ist ähnlich. In dem expositionsartigen Abschnitt des ersten Teils (Takt 1–14) wird eine horizontale Verteilung bevorzugt. Wie die Übersicht über die klangliche Entwicklung in *Wind, Wasser und Schatten* zeigt (siehe Notenbeispiel 15), wird ab Takt 15 mehr vertikal verteilt: Die (je enharmonisch verwechselt zu lesende) kleine Sexte, die kleine None und später die Quart

spielen Hauptrollen bei den Verhältnissen zwischen den unterschiedlichen tonalen Bereichen. Im Mittelteil erscheinen unterschiedliche Tonarten des Öfteren gleichzeitig, meist auch aufgeteilt auf die rechte und linke Hand. Zentral ist aber der Tritonus (siehe die schematische Darstellung der Takte 53–59 in Notenbeispiel 15). Der letzte Teil kehrt zu der ursprünglichen tonalen Dispositionen zurück.

The image shows musical notation for Example 15. The top staff contains four measures of music. Measure 1 is labeled '1' and has a chord symbol $\sharp F$ below it. Measure 2 is labeled '2' and has a chord symbol 'E' below it. Measure 15 is labeled '15' and has chord symbols $\sharp F$ and $\flat B$ below it. Measure 16 is labeled '16' and has chord symbols $\sharp F$ and 'F' below it. The bottom staff is labeled '53-59' and shows a tritone interval between $\sharp F$ and 'C' (labeled as $\sharp F + C$ 八声 (七声)).

Notenbeispiel 15: Übersicht über die klangliche Entwicklung in *Wind, Wasser und Schatten* aus *Diary III*

Fazit

Wollte man den Charakter der *Diaries* insgesamt bestimmen, so ließe sich sicherlich sagen, dass Chen zu jenen Komponisten gehört, die bevorzugt mit Klangphänomenen arbeiten. Er schätzt es, mit einfachem Tonmaterial vielfache Möglichkeiten zu entdecken. Keine Frage: Gute Komponisten suchen stets nach einer ursprünglichen Qualität des Klang, und darin verdienen sie Nachfolger. Chens Art zu komponieren ist nicht nur inspirierend, sondern auch nützlich als Beitrag zur Verständigung von Kulturen.

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

Zhang Wei ist Professor an der Kompositionsabteilung und Leiter des Graduiertenprogramms des Konservatoriums Shanghai. Zudem ist er Generalsekretär der chinesischen Gesellschaft für musikalische Analyse. Einen Bachelor- und einen Masterabschluss im Fach Komposition machte er am Konservatorium Wuhan sowie einen PhD am Konservatorium Shanghai. Seine Forschungsinteressen umfassen die Theorie des musikalischen Rhythmus, Theorien zur Harmonik und musikalische Analyse. Zu seinen jüngeren Publikationen gehören eine Monographie über Rhythmische Pattern und ihre Funktion für die musikalische Struktur: Studien über die formbildende Kraft und Dynamik des Rhythmus (Shanghai 2009) sowie zahlreiche Aufsätze in Fachzeitschriften, darunter weitere Studien über Chen Xiaoyongs Musik.