

Dreitönige pentatonische Gestalten in der *Romanze für Bratsche und Harfe* (1944) und im *Streichtrio* (1945) von Tan Xiaolin

Kai Yin Lo

In Lebensbeschreibungen Tan Xiaolins (1911–1948) und bei der Charakterisierung seines Stils fällt unvermeidlich der Name seines Lehrers Paul Hindemith. Als dieser nach seiner Emigration für mehr als ein Jahrzehnt in Yale lehrte, hatte Tan zu seinen Schülern gehört, und zwar zwischen 1941 und 1946. Tans Verhältnis zu Hindemith ging über akademische Belange hinaus; die beiden tauschten sich auch persönlich aus. In dem Vorwort, das Hindemith zu einem nach dessen frühem Hinschied 1948 erschienenen Sammelband mit Liedern Tans beitrug, beklagt er den Verlust eines für die Musik seines Heimatlandes herausragenden „Erneuerers“, der ein „kluger Vermittler zwischen den Musikkulturen Chinas und des Westens“ hätte werden können.¹

„Meiner Meinung nach hat die chinesische Musikwelt Chinas mit dem Tode Tan Xiaolins einen besonders talentierten und weisen Musiker verloren. Ich habe ihn als herausragenden Spieler chinesischer Musikinstrumente bewundert. Abgesehen davon hat er sich so eingehend mit der westlichen Musikkultur und deren Kompositionstechniken auseinandergesetzt, dass, hätte er die Gelegenheit gehabt, sein Talent voll zu entwickeln, er für die Musik seines Heimatlandes ein herausragender Erneuerer und ein kluger Vermittler zwischen den Musikkulturen Chinas und des Westens geworden wäre. Wenn die Publikation seiner Werke einige talentierte chinesische Musiker anregen kann, für das Wohl der Musik ihres Heimatlandes weiter voranzuschreiten, und sie zudem veranlasst, eine so hohe moralische und verantwortungsvolle künstlerische Einstellung, wie er sie hatte, zu erlangen, dann waren dieser liebenswürdige Mensch und Freund, sein Leben und sein Werk, aber auch sein Leiden, nicht umsonst [auf der Welt]. So wird sein Geist weiter in diesen Musikern leben und sie seine unvollendete Arbeit für das Heimatland weiterführen lassen.“²

Bevor er nach Yale ging, hatte Tan zunächst in der chinesischen Musikgruppe am Nationalen Musikinstitut Shanghai gelernt: Er machte einen Instrumentalabschluss im Fach *pipa*, später nahm er

¹ Hindemith, Vorwort zu dem Sammelband mit Liedern von Tan Xiaolin. Das Vorwort wurde, auf Chinesisch, unter demselben Titel zuerst publiziert in: *Art of Music*, S. 7.

² Ebd. Das mit dem 7.11.1948 datierte Vorwort ist hier in einer möglichst wortgetreuen Übersetzung aus dem Chinesischen wiedergegeben, für die ich Odila Schröder danke. Das Original lautet so: 就在我看来, 由于谭小麟之死, 中国音乐界已失去了一位极有才华和智慧的音乐家。我因为他是一位杰出的中国乐器演奏高手而钦佩他。但舍此而外, 他对西方的音乐文化和作曲技术也钻研得如此之深, 之至如果他能有机会把他大才发展到极限的话, 那么在他祖国的音乐上, 他当会成为一位优异的更新者, 而在中西两种音乐文化之间, 他也会成为一位明敏的沟通人。如果他的作品之出版能激励其他有才华的中国音乐家为他们祖国音乐的利益而继续前进, 并能使他们也获得一种像他那样的品德高尚、责任心切的艺术态度的话, 那么这个可爱的人和朋友, 他的一生, 他的作品, 以及他生前所受的苦楚, 也就不算枉费了。这样, 他的精神当仍会生存于那些音乐家之间而使他们的祖国继续他未竟的工作。

noch ein wenig Unterricht in Theorie und Komposition, worin er von Huang Zi unterwiesen wurde. Danach begab er sich ins Ausland, zunächst seinem früheren Lehrer folgend ans Oberlin College in Ohio. Bald darauf wechselte er an die School of Music der Yale University, wo er bei Hindemith Theorie und Komposition studierte (siehe Abbildungen 1–3). Er belegte auch Kurse zur Geschichte der Musiktheorie und zur Vokalmusik, hatte Oboen- und Cellounterricht und sang im Chor der Universität. Auch an einem von Hindemith 1943 gegründeten Collegium Musicum, das sich auf das Spiel vor dem 18. Jahrhundert entstandener Musik spezialisiert hatte, beteiligte er sich.





Abbildungen 1–3: Aus einem privaten Photoalbum Hindemiths mit der Aufschrift „New Haven 1940-1953“. Die Seite, auf der die Photos eingeklebt sind, ist beschriftet mit „Yale Music School“. © Fondation Hindemith, Blonay (CH). Ich danke Frau Dr. Susanne Schaal-Gotthardt vom Hindemith-Institut Frankfurt/M. für diesen Fund und die Genehmigung zur Erstpublikation an dieser Stelle.

Nach dem sieben Jahre langen Studium – in China und im Westen – war Tan wohl gerüstet, aus einer profunden Kenntnis musikalischer Traditionen heraus zu komponieren, und es kam dabei zu Formen der Synthese. Das Eindringen chinesischer Elemente in einen westlichen Musikstil und umgekehrt wurde in chinesischen wissenschaftlichen Schriften bereits ausführlich untersucht und kommentiert. Xu und Yang³ zeigen beispielsweise, wie sich bestimmte Charakteristika der traditionellen chinesischen Musik (wie die Pentatonik, parallele Quarten und Quinten und gewisse typische Modulationstechniken) in den von Tan benutzten westlichen musikalischen Konzeptionen manifestieren. Liu⁴ nimmt hauptsächlich Tans Gebrauch chinesischer Modi und Modulationstechniken in den Blick und stellt fest, Tan gehe bei deren Disposition vorwiegend pentatonisch vor, wobei der Komponist manchmal zwei oder mehrere Modi nebeneinander stelle oder überlagere. Daraus ergäben

³ Xu / Yang: Die kompositorischen Modelle in Tan Xiaolins *Duo für Geige und Bratsche*.

⁴ Liu X.: Modalitäten in Tan Xiaolins Werken.

sich verschiedenste neuartige Tongemische, die auch außerhalb der fünf Stufen der pentatonischen Skala liegende Töne einschlossen. Weiterhin sei Luos⁵ grundlegende Studie über Tans harmonische Sprache genannt. Luo zieht für seine Analyse die harmonische Theorie heran, die von Hindemith in *The Craft of Musical Composition* dargelegt worden war, ein Werk, das Luo ins Chinesische übersetzt hatte.⁶ Er zeigt, wie pentatonische Melodien bei Tan von Harmonien unterlegt werden, die in den meisten Fällen keine Dreiklangsbildungen darstellen.

Tan war tief von Hindemiths Kompositionslehre und seinem musikalischen Denken beeindruckt, er hütete sich aber, ein bloßer Nachahmer oder Epigone seines Lehrers zu werden. Sein Selbstbild als chinesischer Komponist mit einem individuellen Charakter geht unmissverständlich aus der folgenden Äußerung hervor, in der er seine Distanz zu Hindemith formuliert:

„Zuallererst bin ich Chinese und kein Komponist aus dem Westen, ich sollte doch wohl meine eigene Herkunft kennen. Zweitens bin ich aber ich, ich bin nicht er und auch nicht jemand anders, und ich sollte doch auch eine Individualität haben. Hindemith machte in seinen Werken beispielsweise freien Gebrauch von Zwölftonreihen, und obwohl diese Werke nicht atonal, sondern tonal sind, halte ich Hindemiths Stil für zu weit von der chinesischen Realität entfernt. Meine eigenen Werke haben eine sehr klare Tonalität, und sie nutzen chinesische Modi und chinesische Methoden [der Modulation]. Von jemandem zu lernen, sollte schließlich nicht heißen, dass man ihn exakt kopiert. Falls sich eines meiner Werke als identisch mit einem von Hindemith erweisen sollte – absurde Möglichkeit, obwohl sie denkbar ist –, selbst wenn das Werk technisch perfekt wäre, würde ich es immer noch als ein Versagen meinerseits ansehen, nicht als Erfolg.“⁷

Tans Musik ist nuancenreich, voller feiner Details, und sie hat etwas Inniges. Zwar übernahm er westliche Kompositionsmethoden in sein eigenes Werk, er hält zugleich aber unverwandt an chinesischen Wurzeln fest und weist eine größere Prägung seiner eigenen Kompositionen durch Hindemiths Lehre von sich.

Dieser Beitrag nimmt ein charakteristisches Element chinesischer Musik in den Blick: dreitönige pentatonische Gestalten (abgekürzt DPG). Untersucht wird, wie sie sowohl der Bildung von Motiven dienlich sind als auch zur leitenden Idee bei Modulationen, bei der harmonischen Begleitung und bei der tonalen Disposition insgesamt werden. Daraufhin versuche ich, die technischen Operationen auszuloten, mit denen sich zwei dreitönige pentatonische Gestalten unter Beibehaltung gemeinsamer Töne ineinander überführen lassen. Zwei Kammermusikwerke Tans stehen im Zentrum dieser Studie über den Einsatz solcher dreitönigen Gestalten, seine *Romanze für Bratsche und Harfe* (1944) und

⁵ Luo: Die Harmonien in Tan Xiaolins Kunstliedern.

⁶ Der erste Band von *The Craft of Musical Composition* ist die veränderte englische Version von Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*. I Theoretischer Teil (Mainz 1937), der zweite Band ist die englische Fassung des 1939 (Mainz) zuerst auf Deutsch erschienenen *Übungsbuch[s] für den zweistimmigen Satz*. Band 1 von *The Craft* wurde von Arthur Mendel ins Englische übersetzt und erschien in der ersten Auflage 1942, Band 2, übersetzt von Otto Ortmann, erschien auf Englisch zuerst 1941, beide in London. Luo Zhonggrongs 罗忠镕 Übersetzung des ersten Bandes ins Chinesische erschien 1983. Davor hatte Luo schon den ersten Teil von Hindemiths 1944 erschienenem *A concentrated course in traditional harmony, with emphasis on exercises and a minimum of rules* ins Chinesische übersetzt. Diese Übersetzung erschien 1980 unter dem Titel 传统和声学 简明教程 (上卷)——着重练习, 精减规则. Auf Deutsch lagen beide Bände Hindemiths unter dem Titel *Aufgaben für Harmonieschüler* 1949 gedruckt vor.

⁷ Zitiert nach Liu Ch.: A critical history of new music in China, S. 223–224.

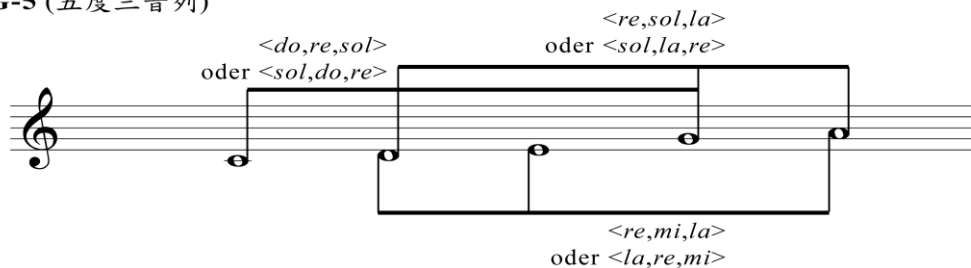
sein *Streichtrio* (1945). Diese sind repräsentativ für Tans Werke aus einer früheren Schaffensphase, als er noch unter der Anleitung Hindemiths komponierte. Für das Streichtrio wurde Tan übrigens der John Day Jackson-Preis zugesprochen, den die Yale University für herausragende Streicherkammermusikwerke vergibt.

* * *

Dreitönige pentatonische Gestalten (DPG)

Liu Zhengwei hat in Studien von 2007 und 2009 den Einsatz dreitöniger pentatonischer Gestalten als eines der bestimmenden Kennzeichen traditioneller chinesischer Musik dargestellt. Zwei solcher dreitönigen Gestalten scheinen in ihr tatsächlich allgegenwärtig (siehe Abbildung 4). Die eine umspannt eine Quinte (bezeichnet als DPG-5), die andere eine Quarte (mit DPG-4 bezeichnet).

DPG-5 (五度三音列)



DPG-4 (四度三音列)

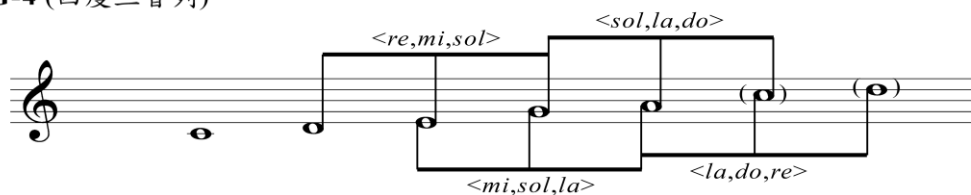


Abbildung 4: Zwei Arten dreitöniger pentatonischer Gestalten (DPG) in traditioneller chinesischer Musik

In einer pentatonischen Skala kommt die DPG-5 sechsmal vor, nämlich als <do, re, sol>, <re, mi, la>, <re, sol, la>, <sol, la, re>, <sol, do, re> und <la, re, mi>. Fasst man drei aufeinander folgende Töne einer aufsteigenden pentatonischen Skala zu einer Gruppe zusammen, so erhält man von der DPG-4 insgesamt vier, nämlich <re, mi, sol>, <mi, sol, la>, <sol, la, do> und <la, do, re>. Diese beiden Typen dreitöniger pentatonischer Gestalten unterscheiden sich durch ihre geographische Konnotation. Die DPG-5 ist ein bestimmendes Muster für Volkslieder aus Nordchina, während DPG-4 eher in Musik aus dem südlicheren China anzutreffen ist. Qiao⁸ betrachtete den Quartsprung, der in DPG-5 auftaucht, als besonders typisch für die Musikalität der Menschen, die in Nordchina leben, Liu aber hielt die DPG-4 für die „Seele“ oder die „DNA“ der chinesischen Musik.⁹ In Tans Musik kommt die DPG-4 weit häufiger vor als ihr ‚nördlicher‘ Widerpart. Dies lässt sich vermutlich der Tatsache zuschreiben, dass Tan in Shanghai geboren und aufgewachsen war und dass einer seiner Großväter ursprünglich aus Kaiping stammte, einem Dorf in der Provinz Guangdong (Kanton). Ich werde mich im Wesentlichen einer näheren Untersuchung der DPG-4 widmen und die DPG-5 lediglich erwähnen, wo bestimmte Passagen der folgenden Analysen es nötig machen.

⁸ Vgl. Qiao: Die künstlerischen Eigenschaften, S. 21.

⁹ Liu Zh.: Der ‚Seelen‘-Effekt; ders.: DPG-4.

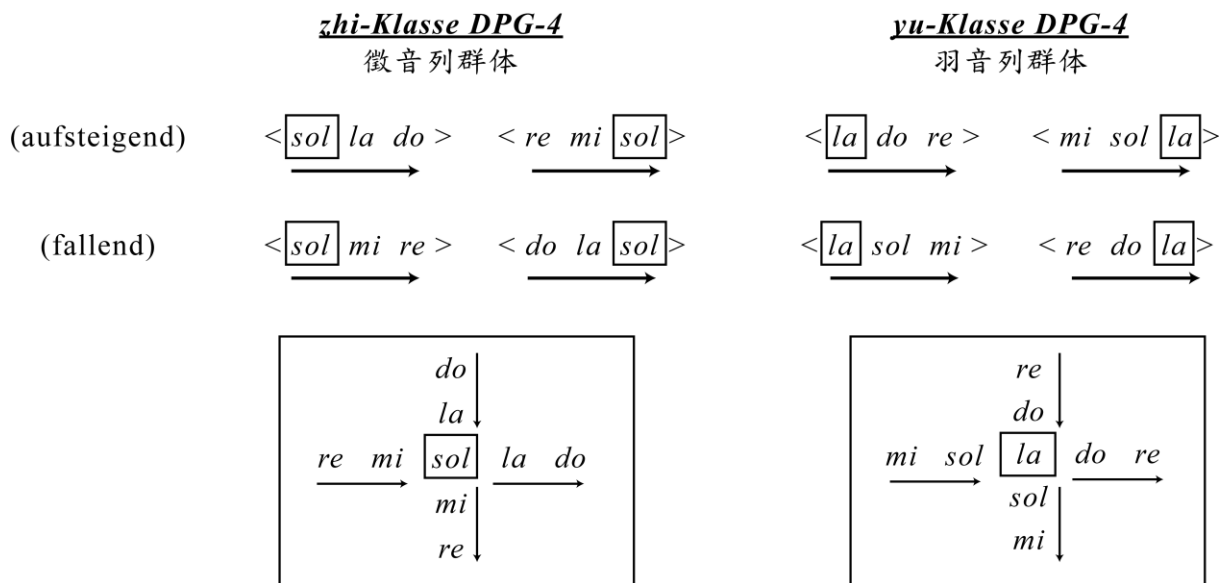


Abbildung 5: Zwei Klassen der DPG-4, hervorgegangen aus sol (zhi) und aus la (yu) der pentatonischen Skala. Die Diagramme unten in der Abbildung wurden von Liu Zhengwei (2009) übernommen.

Die DPG-4 kann je nach dem Ort, an dem sie in der pentatonischen Skala erscheint, in zwei Kategorien eingeteilt werden: die zhi-Klasse und die yu-Klasse. Abbildung 5 zeigt, dass die DPG-4 aus sol (zhi) gewonnen wird, und zwar sowohl in aufsteigender als auch in absteigender Richtung, wobei sie vier in der Tonfolge festgelegte dreitönige Gestalten umfasst: aufsteigend $\langle \text{sol, la, do} \rangle$ und $\langle \text{re, mi, sol} \rangle$ sowie absteigend $\langle \text{sol, mi, re} \rangle$ und $\langle \text{do, la, sol} \rangle$, welche sämtlich sol als Anfangs- oder Schluss-ton nehmen. Die DPG-4 der yu-Klasse kann auf eine ähnliche Weise gewonnen werden, und zwar mit dem Anfangs- oder Schluss-ton auf der sechsten Stufe der Skala (yu): aufsteigend $\langle \text{la, do, re} \rangle$ und $\langle \text{mi, sol, la} \rangle$ sowie absteigend $\langle \text{la, sol, mi} \rangle$ und $\langle \text{re, do, la} \rangle$. Diese Kategorisierung der DPG-4 in zhi- oder yu-Klassen korreliert möglicherweise nur zufällig mit den beiden Modi, die in fast aller traditioneller chinesischer Musik begegnen, nämlich dem zhi- und dem yu-Modus. Ohne dass hier eine kausale Beziehung postuliert werden soll, wird dennoch deutlich, dass das Konzept der DPG mit den chinesischen pentatonischen Modi eng verflochten ist.

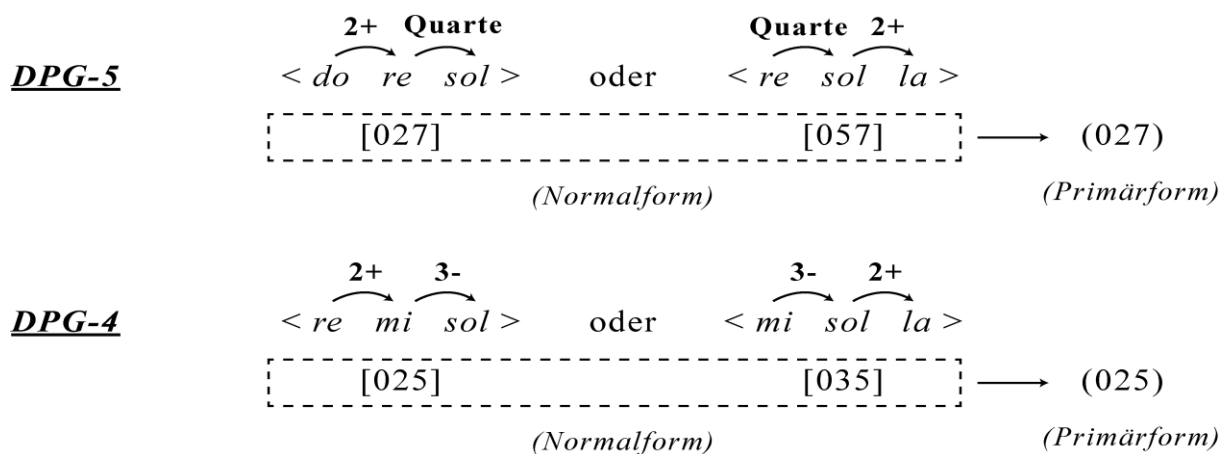
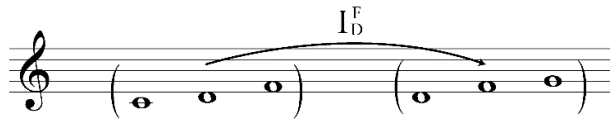
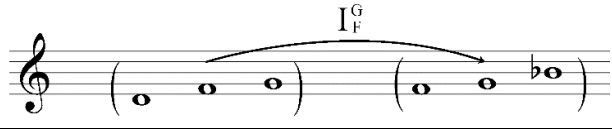





Abbildung 6: Abstraktion von DPG in die set classes (027) und (025)

Die beiden Arten der DPG lassen sich durch ihren Intervallgehalt darstellen. Eine DPG-5 ist aus dem Quartsprung und einer großen Sekunde zusammengesetzt, eine DPG-4 aber kann als Verbindung einer kleinen Terz mit einer großen Sekunde definiert werden (siehe Abbildung 6). Es lässt sich nunmehr eine Korrespondenz zwischen DPG und Mengen von Tonhöhenklassen, pitch class sets, herstellen, wobei die DPG-5 einen Intervallgehalt der set class 3–9 oder in der Primärf orm [027], aufweist, während DPG-4 durch die set class 3–7 mit der Primärf orm [025] repräsentiert wird. (Für die Gewinnung der Primärf orm werden zu Mengen verbundene Tonhöhenklassen so gereiht, dass der Abstand zwischen ihren äußeren Gliedern möglichst klein ist; auch innerhalb des sets haben kleinere Intervalle Vorrang. Oktavlagen, Transpositionen, Reihenfolgen der Einzeltöne und Umkehrungen werden sämtlich gleichgesetzt, sodass beispielsweise die Töne *c–d–g* derselben Primärf orm zugehören wie *c–f–g* oder *h–fis–cis* etc.) Erst die Absehung von der tatsächlichen Anordnung der Töne in der jeweiligen Gestalt und ihre Überführung in eine Gruppe benachbarter Töne ermöglicht, jene DPG in Tans Stücken zu untersuchen, deren Reihenfolge nicht mehr eindeutig erkennbar ist, weil sie entweder permutiert oder zu Harmonien vertikalisiert wurden. Zu beachten ist, dass die Assoziation einer DPG mit einem Set keine Äquivalenz der beiden Konzepte impliziert. Bei einer DPG ist die Reihenfolge der Töne entscheidend für ihre Identität, insofern als drei gleiche Töne bei aufsteigender oder fallender Richtung in traditioneller chinesischer Musik als nicht identisch anzusehen sind. Zweitens können einzelne Töne einer DPG nicht oktavversetzt werden. Sie erscheinen daher immer in enger Lage, geschichtet innerhalb der Spanne entweder einer reinen Quarte oder einer reinen Quinte. Dass das Konzept von Sets in diese Studie eingeschlossen wurde, dient lediglich der Vereinfachung der folgenden Darstellung, und zwar in jenen Fällen, wo die DPG motivisch umgestaltet wird oder die harmonische Dimension infiltriert.

Operation	Notation	Beispiel	Aggregat, Set
Kontextuelle Überlappung	\dot{U}_{y}^x x, y = die überlappenden Töne zweier DPG	$(c, d, f) \rightarrow (d, f, g)$ 	(c, d, f, g) : [0257] <i>pentatonische Teilmenge</i>
		$(d, f, g) \rightarrow (f, g, b)$ 	(d, f, g, b) : [0257] <i>pentatonische Teilmenge</i>
Kontextuelle Transposition	$T_n(x)$ n: angestrebtes Intervall der Transpositionsstufe $n \pmod{12} \in \{\pm 2, \pm 3, \pm 5\}$ x: die gemeinsamen Töne zweier DPG	$(c, d, f) \rightarrow (f, g, b)$ 	(c, d, f, g, b) : [02479] <i>pentatonischer Tonvorrat</i>
		$(c, d, f) \rightarrow (es, f, as)$ 	(c, d, es, f, as) : [02358]
		$(c, d, f) \rightarrow (d, e, g)$ 	(c, d, e, f, g) : [02457] <i>diatonische Untergruppe</i>

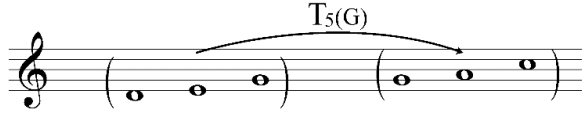

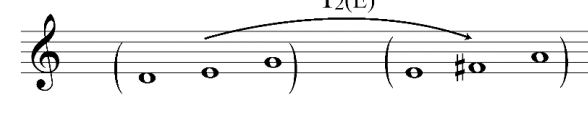



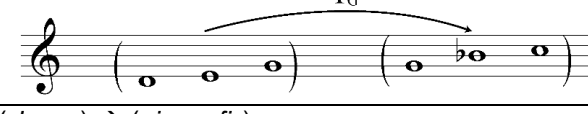

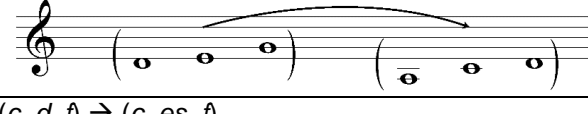
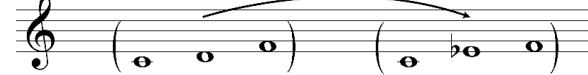
		$(d, e, g) \rightarrow (g, a, c)$ 	(d, e, g, a, c) : [02479] <i>pentatonischer Tonvorrat</i>
		$(d, e, g) \rightarrow (f, g, b)$ 	(d, e, f, g, b) : [02358]
		$(d, e, g) \rightarrow (e, fis, a)$ 	(d, e, fis, g, a) : [02457] <i>diatonische Untergruppe</i>
Kontextuelle Umkehrung	U_x^x x: Achse der Umkehrung	$(c, d, f) \rightarrow (f, as, b)$ 	(c, d, f, as, b) : [02469]
		$(c, d, f) \rightarrow (h, d, e)$ 	(h, c, d, e, f) : [01356]
		$(c, d, f) \rightarrow (g, b, c)$ 	(g, b, c, d, f) : [02479] <i>pentatonischer Tonvorrat</i>
		$(d, e, g) \rightarrow (g, b, c)$ 	(d, e, g, b, c) : [02469]
		$(d, e, g) \rightarrow (cis, e, fis)$ 	(cis, d, e, fis, g) : [01356]
		$(d, e, g) \rightarrow (a, c, d)$ 	(a, c, d, e, g) : [02479] <i>pentatonischer Tonvorrat</i>
Kontextuelle Überschneidung	U_m	$(c, d, f) \rightarrow (c, es, f)$ 	(c, d, es, f) : [0235]

Tabelle: Kontextuelle Transformationen der DPG

Vier unterschiedliche Operationen sind in der Tabelle aufgelistet. All diese Operationen sind kontextuell in dem Sinne, dass ihr Resultat eher von den tatsächlichen Tonhöhen der DPG, auf die sie jeweils angewandt werden, abhängt als von einer universalen vordeterminierten Tonhöhenenebene. Die kontextuellen Operationen können als eine spezielle Art der Verwandtschaft betrachtet werden,

wodurch bestimmte Töne als den tatsächlichen Tonhöhen einer DPG gewissermaßen benachbart verstanden werden können. Zu sämtlichen kontextuellen Operationen gehört wesentlich, dass Tonhöhen der Ausgangsgestalt beibehalten werden. Nicht nur die Operation der Überlappung beinhaltet diese Eigenschaft (in dem Sinne, dass die entsprechenden Gestalten zwei gemeinsame Töne haben), bei kontextuellen Transpositionen und Umkehrungen werden ebenfalls Tonhöhen beibehalten. In Tans Werken sorgt diese Eigenschaft der Beibehaltung für eine gewisse Logik der motivischen Entwicklung. Sie dient außerdem als Gerüst für die tonalen Abläufe, und zwar in einer Weise, die der Modulation mittels eines gemeinsamen Tons in gewissen frühromantischen Werken der westlichen klassischen Tradition gleicht.

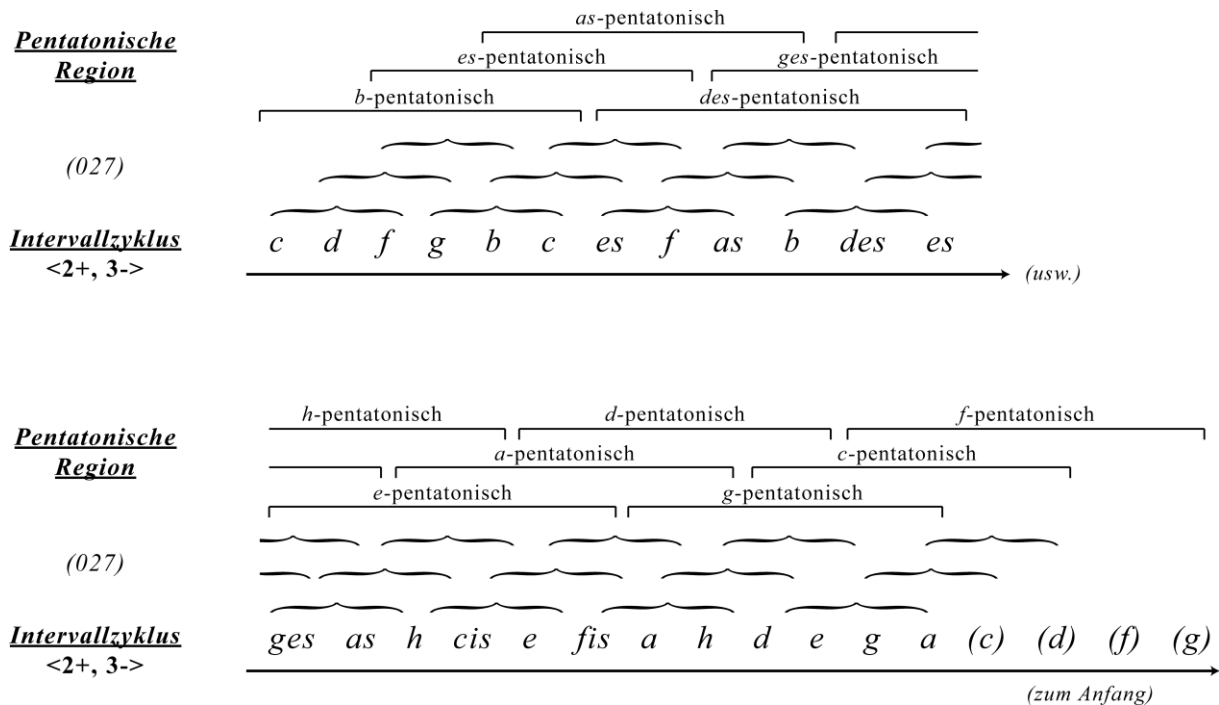


Abbildung 7: Überlappung von DPG über eine kontextuelle Überlappung, welche zyklisch wiederkehrende Gestalten abwechselnder kleiner Terzen und großer Sekunden hervorbringt

Die Operation der Überlappung stellt eine Art Umkehrung dar, die sich daraus ergibt, dass man die wesentliche DPG um zwei aufeinander folgende Tonhöhen herum kippt. Wie Abbildung 7 zeigt, bringt die Anfangsgestalt <c, d, f>, indem man die letzten beiden Töne beibehält, eine weitere Gestalt mit denen Tönen <d, f, g> hervor, welche die Reihenfolge der Intervalle große Sekunde (2+) und kleine Terz (3-) umkehrt. Diese Folge alternierender Intervalle lässt sich mittels einer Kette von Überlappungen fortsetzen, und das Ergebnis ist (bei Zugrundelegung der äquidistanten Stimmung) ein Zirkel von 24 Tonqualitäten und 24 dreitönigen Gestalten (DPG), bis sich die Reihe wiederholt. Der Zirkel von DPG durchläuft außerdem alle 12 pentatonischen Tonvorräte, und zwar angefangen mit dem Vorrat von b aus (b-c-d-f-g), dann im Quintenzirkel sozusagen links herum zum Vorrat von es aus (es-f-g-b-c) und so weiter. Dieser Zyklus von abwechselnd kleinen Terzen und großen Sekunden erlangt für Tans Musik eine besondere Bedeutung, insofern als er den Modulationsverlauf vorgibt.

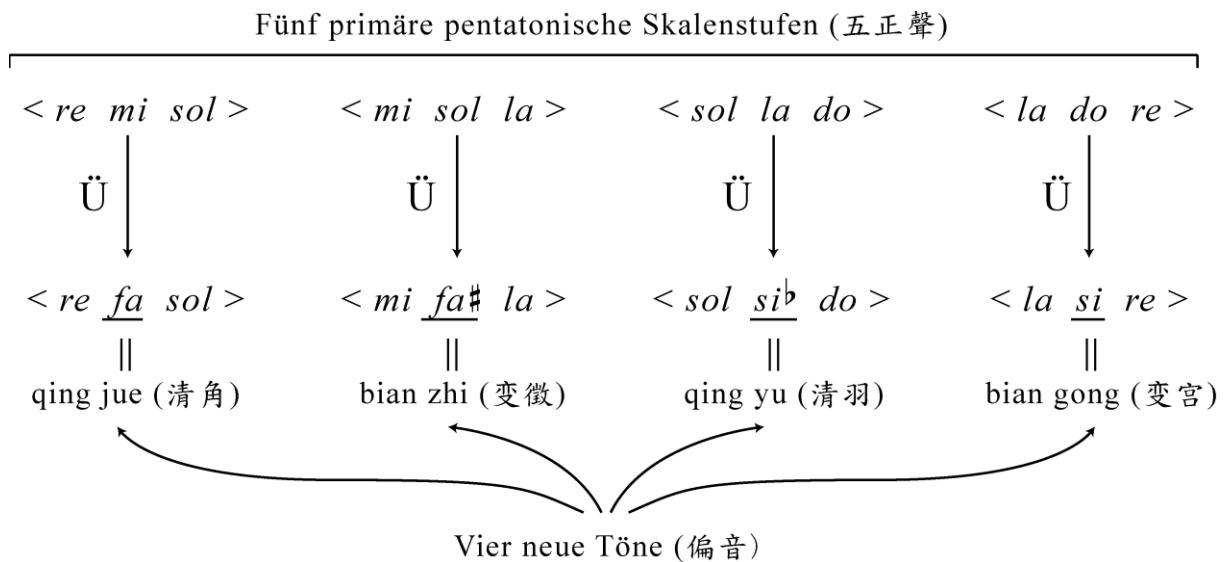


Abbildung 8: Erzeugung von vier üblichen neuen Tönen mithilfe der kontextuellen Überschneidung

Der letzten Operation, der Überschneidung, kann eine eigene Kategorie eingeräumt werden, wenngleich sie wiederum eine Art von Umkehrung darstellt, diesmal aber um zwei äußere Töne einer DPG herum gekippt. Diese Operation vermag nun jene vier zusätzlichen Töne hervorzubringen, die in den drei chinesischen heptatonischen Skalen enthalten sind. Wie aus Abbildung 8 links ersichtlich, bringt das Verfahren der Überschneidung, auf die DPG $\langle re, mi, sol \rangle$ angewandt, die DPG $\langle re, fa, sol \rangle$ hervor und liefert damit die vierte Stufe einer diatonischen Skala, welche *qing jue* genannt wird. Es handelt sich dabei um einen neuen Ton, der außerhalb der fünf primären Stufen der pentatonischen Skala liegt. Gleichermäßen wird die DPG $\langle mi, sol, la \rangle$ mit der Überschneidung nach $\langle mi, fa\#, la \rangle$ transformiert, woraus sich eine hochalterierte vierte Stufe der Skala ergibt, welche *bian zhi* genannt wird. Im Vergleich mit der Operation der Überlappung findet sich die Überschneidung in Tans Musik eher selten, doch ist sie wichtig wegen ihres Potenzials, neue Töne zu erzeugen, die auf lokal begrenzter Ebene wiederum vier neue Stufen pentatonischer Skalen ausprägen.

Anknüpfend an diese Prinzipien der Transformation zwischen verschiedenen Konfigurationen dreitöniger pentatonischer Gestalten werden nun zwei während Tans Jahren in Yale entstandene Kammermusikwerke untersucht, seine *Romanze für Bratsche und Harfe* und sein *Streichtrio*. Komponiert im Abstand nur eines Jahres, zeigen diese Werke gleichwohl ein bemerkenswert unterschiedliches expressives und stilistisches Bild. Bei allen Unterschieden fungiert der Umgang mit dreitönigen pentatonischen Gestalten aber als ein für beide gültiges Leitprinzip.

* * *

Die Funktionen der DPG in Tan Xiaolins Kammermusik

Wenden wir uns dem Eröffnungsthema des ersten Satzes des *Streichtrios* zu, welches in Notenbeispiel 1 wiedergegeben ist.

Vordersatz

Nachsatz

(As):

dim.

mp

p

rit. (e,cis,c*)

dolce

Notenbeispiel 1: Modulation mittels einer DPG-4 in der *Romanze*, überleitende Passage

Die Modulation wird hier vermittelt durch ein Ineinandergreifen mehrerer DPG in der Melodie. Einer Anfangsphase von sechs Takten folgt eine neue mit ähnlichem Material. Die dreitönige Gestalt in Takt 10/11 $\langle a, c, d \rangle$ wird im Folgenden zwei Operationen von Überlappung unterzogen, welche zu $\langle c, d, f \rangle$ und $\langle d, f, g \rangle$ in Takt 11 führen. Indem nun f als Ausgangspunkt genommen wird, bewirkt die nächste DPG $\langle f, as, b \rangle$ (T. 12) eine Modulation von F-Dur nach As-Dur. Die DGP $\langle b, as, f \rangle$, dieselbe DPG in umgekehrter Reihenfolge, initiiert anschließend eine Kette fallender Überlappungen mit den Gestalten, $\langle as, f, es \rangle$, $\langle f, es, c \rangle$ und $\langle es, c, b \rangle$, die zusammen einen as-pentatonischen Tonvorrat ergeben.

9

Vla. *tr* *Stringendo*

Hp. *pp*

(f,g,d)

13

Vla.

Hp. *f* *cresc.*

(f,g,ais) (gis,ais,f) (as,b,es) (b,des,es) (es,f,as) (f,as,b)

Notenbeispiel 2: DPG-4, gebraucht für Harmonien im *Streichtrio*, I. Satz, Rückleitung

Ein ähnlicher Gebrauch dreitöniger pentatonischer Gestalten lässt sich in der Überleitung der *Romanze* beobachten (siehe Notenbeispiel 2). In der linken Hand des Klaviers erscheinen zwei (025)-Sets (T. 12–14), die einen b -pentatonischen Tonvorrat implizieren: $\langle f, g, d \rangle$ gefolgt von $\langle f, g, ais \rangle$. Diese beiden Gestalten haben zwei Töne gemeinsam (f und g). Ab Takt 14 aber wird die Passage mit dem Auftauchen der DPG $\langle gis, ais, f \rangle$ einer überraschenden Modulation unterworfen, da hier der bisher fremde Ton gis eingeführt wird. Diese Gestalt ist aus der Überschneidung mit dem früheren $\langle f, g, ais \rangle$ gewonnen, bei welcher g durch gis ersetzt wird. Formal ist diese chromatische Ersetzung bedeutsam, weil sie die Wegbewegung von der stabilen tonalen Region g -Dorisch anzeigt. Das schließlich erreichte Es-Dur wird befestigt durch das (027)-Set $\langle as, b, es \rangle$, eine Erscheinungsform der DPG-5 (T. 15/16). Diese drei Basstöne prägen außerdem eine IV–V–I-Bassfolge aus, welche die neue tonale Region befestigt (Es-Dur in Takt 16).

97

Vln.

Vla.

Vc.

dim. dim. dim. cresc. cresc.

Modell Sequenz

103

Vln.

Vla.

Vc.

(rhythmische Dehnung)

cis a fis fis e cis e ais fis
 gis e cis h gis h eis cis
 h h e e a fis fis gis fis

Notenbeispiel 3: DPG-4, gebraucht für Harmonien in der *Romanze*, Eröffnungsthema

Dreitönige pentatonische Gestalten sind nicht allein als Motive in den Hauptthemen manifest, manchmal spielen sie auch als Strukturkomponenten der zugrundeliegenden Harmonie eine Rolle. Wie in einem Auszug aus einer überleitenden Passage des Streichtrios zu erkennen ist (siehe Notenbeispiel 3), moduliert die Hauptmelodie im Cello von dem Tonartbereich *d* nach *f*, mit welchem die Coda einsetzt. Dabei durchschreitet sie mehrere Ausprägungen von DPG-5 und DPG-4. Geige und Bratsche bewegen sich in parallelen Quartan und interpunktieren gewissermaßen die Cellomelodie. Bei den Klängen, die sich vertikal aus motivisch aufeinander beziehbaren Tönen ergeben, handelt es sich vorwiegend um die dreitönigen Sets (025) und (027), welche als abstrakte (von den Oktavlagen absehende) Konfigurationen von DPG-4 und DPG-5 betrachtet werden können. Beide dreitönigen Sets beinhalten eine große Sekunde, und sie gehören damit zu Gruppe III aus Hindemiths Klassifizierung von Harmonien. Luo hatte in einem Artikel von 1989 bereits Tans Vorliebe für Harmonien der Gruppe III festgestellt, die – einem Überschlag zufolge – doppelt so häufig vorkommen wie Akkorde, für die große oder kleine Terzen konstitutiv sind.¹⁰

¹⁰ Luo: Die Harmonien in Tan Xiaolins Kunstliedern, S. 40.

(g,a,b,c,d,e) || (g,a,b,h,c,d,e) || (c,d,e,g,a,h) || (c,d,e,g,a)

(g,a,d)
+ (d,e,g)
+ (g,b,c)

(a,h,d)
+ (d,e,g)
+ (g,b,c)

(g,a,c)
+ (h,d,e)
+ (d,e,g)

(g,a,c)
+ (d,e,g)

1 Moderato

Vla. *f*

Hf.

(d,f,a,b) || (fis,a,h,e) || (d,e,g,a,h)

(a,c,d)
+ (c,d,f)

(e,fis,a)
+ (fis,a,h)

(d,e,g)
+ (a,h,d)

5

Vla.

Hf. *f* *sf* *mf*

(a,c,d,f) ||

(c,d,f)
+ (a,c,d)

9 *tr* Stringendo

Vla.

Hf. *mp* *pp*

Notenbeispiel 4: Tonale Disposition im I. Satz des *Streichtrios*

Dreitönige pentatonische Gestalten werden manchmal miteinander kombiniert, sodass sich komplexere Harmonien ergeben. Das sei am Eröffnungsthema aus Tans *Romanze* exemplifiziert (siehe Notenbeispiel 4). Tan beginnt mit zwei Harmonien, die Hindemiths Gruppe IV zugerechnet werden können. Bei der ersten kommt es mit den Tönen *a* und *b* zu einem halbtönigen Aufeinandertreffen,

während sich im Tonvorrat der zweiten – wieder unter Absehung von den Oktavlagen – sogar drei Halbtonkonstellationen ergeben. Nun lassen sich diese Harmonien aber auch als Schichtung von drei oder mehr einander überlappenden dreitönigen Akkorden verstehen. Die erste Harmonie kann aufgegliedert werden, und zwar in einen Mollakkord $[g, b, d]$, kombiniert mit den Akkorden $[g, a, d]$, $[d, e, g]$ und $[g, b, c]$. Die zweite lässt sich ähnlich auseinandernehmen in einen g-Moll-Akkord $[g, b, d]$, überlagert von drei (025)-Sets mit den Tönen $[a, h, d]$, $[d, e, g]$ und $[g, b, c]$. Der Klavierpart der rechten Hand umreißt die dreitönige Gestalt $\langle a, e, g \rangle$, hier in den Takten 1–5 (nur eingeschränkt in T. 2). Die Akkorde in den Takten 3 und 4 gehören zu den Harmonien von Hindemiths Gruppe III, die sich als einander überlappende Dreitonsets mit dem Intervallgehalt (025) und (027) lesen lassen.

Exposition			Reprise				
Hth.	Sth.		Durchf.	Hth.	Sth.		Coda
<i>f</i>	<i>as</i>	<i>c</i>		<i>b</i>	<i>(e)</i>	<i>(a)</i>	

$\langle f, as, b \rangle$

$\langle c, d, f \rangle$

Exposition		Durchführung		Reprise		Coda
Hth.	Sth.	Hth.	Sth.	$\langle c, d, f \rangle$		

$\langle f, as, b \rangle$

Abbildung 9: Modulation mittels einer DPG-4 im Streichtrio, I. Satz, Hauptthema

Dreitönige pentatonische Gestalten werden nicht nur als motivische oder harmonische Komponenten verwendet, sie lenken auch die zugrundeliegende tonale Anlage. Wie Abbildung 9 zeigt, erinnert die Form des ersten Satzes des Streichtrios an eine Sonatenform, da es hier so etwas wie eine Exposition mit einem Haupt- und einem Nebenthema gibt, die in derselben Reihenfolge am Ende des Satzes zurückkehren. Der tonale Plan des Satzes ist alles andere als überraschend. Das Hauptthema beginnt in der Grundtonart F-Dur und wendet sich dann, wie bereits gezeigt, nach As-Dur. Das Hauptthema kehrt in der Reprise in B-Dur wieder. Die drei Tonartbereiche *f*, *as* und *b* umreißen die dreitönige pentatonische Gestalt, deren Töne (DPG-4) die Spanne einer Quarte ausmachen: eine Projektion der Gestalt auf den harmonischen Hintergrund. Das Nebenthema, zunächst in c-Dorisch vorgestellt, wird in der Reprise nach d-Dorisch versetzt. Zieht man noch die Coda hinzu, so lässt sich eine weitere DPG-4 beobachten, die den harmonischen Hintergrund überspannt, hier mit den Tönen $\langle c, d, f \rangle$. Diese Projektion der dreitönigen pentatonischen Gestalten auf die Tonartendisposition des harmonischen Hintergrundes des Satzes kann als ein individuelles Merkmal von Tans Schreibart verstanden werden, mit dem er sich auf das letztendlich westliche Formparadigma einließ.

Die Allgegenwart von DPG in Tans Musik könnte von seiner innigen Vertrautheit mit der traditionellen chinesischen Musik stammen wie auch daher, dass er sich als Chinese identifizieren wollte. Obwohl andere chinesische Komponisten wie sein Lehrer Huang Zi diese dreitönigen Gestalten – möglicherweise bewusst und ausdrücklich – ebenfalls reichlich verwendeten, ist es doch verblüffend, dass Tan diese Gestalten nicht nur als motivische Einheiten gebraucht, sondern sie am übergreifenden musikalischen Geschehen teilhaben lässt, sowohl an der Modulation, der harmonischen Begleitung als auch der Tonartendisposition. Dazu passt, was Tan dem Bericht eines Studenten zufolge einmal sagte: „Kultur ist eine Fackel in einem Staffellauf. Du musst dich zur Vergangenheit bekennen, um die Zukunft zu erschaffen.“¹¹ Tans profunde Kenntnis sowohl der chinesischen als auch der westlichen Tradition machte seine Musik zu so etwas wie dem ersten Brennpunkt unter den Werken jener chinesischen Komponisten, die beide Traditionen neu überdachten und synthetisierten, um so einen Weg zu finden für die künftige Entwicklung einer zeitgenössischen chinesischen Musik.

Literatur

Hindemith, Paul: Vorwort zu dem Sammelband mit Liedern von Tan Xiaolin 《谭小麟曲选》序], übersetzt von Yang Yushi 杨与石. In: Tan Xiaolin: Sämtliche Lieder 谭小麟曲选, Yang Yushi 杨与石 / Luo Zhongrong 罗忠镕 / Qin Xixuan 秦西炫 (Hg.), Peking 1982. Erstpublikation auf Chinesisch unter demselben Titel in: Kunst Musik (Journal des Konservatoriums Shanghai) 音樂藝術 (上海音樂學院學報), 1980:3, S. 7.

Ders.: The Craft of Musical Composition. Übersetzung ins Chinesische von Luo Zhongrongs 罗忠镕 unter dem Titel 作曲技法 第一卷 理论篇, Peking 1983. Deutsche Erstfassung: Unterweisung im Tonsatz. I Theoretischer Teil. Mainz 1937.

Ders.: A concentrated course in traditional harmony, with emphasis on exercises and a minimum of rules, New York 1944, Übersetzung des erstens Teils ins Chinesische von Luo Zhongrongs 罗忠镕 unter dem Titel 传统和声学 简明教程 (上卷)—着重练习, 精减规则, Peking 1980. Deutsche Erstfassung beider Bände unter dem Titel Aufgaben für Harmonieschüler, Mainz 1949

Li Ting 李婷: Erbe und Erkundung – eine Studie über den Nationalismus in Tan Xiaolins Kammermusik 继承与求索——浅析谭小麟室内作品中民族性体现. In: Yellow River of the Song 黄河之声, 2010:11, S. 16–18.

Liu Ching-chi: A critical history of new music in China. Übersetzt von Caroline Mason, Hongkong 2010

Liu Xiaogang 刘晓江: Modalitäten in Tan Xiaolins Werken 谭小麟作品的调域分析. In: Essays zur Gedenkveranstaltung zu Tan Xiaolins hundertstem Geburtstag 谭小麟百年诞辰研究文集, 2012, S. 51–63.

Liu Zhengwei 刘正维: Der ‚Seelen‘-Effekt nationaler Modalität 民族调式的“灵魂”效应. In: Huangzhong (Journal des Konservatoriums Wuhan) 黄钟, 2007:1, S. 52–77.

¹¹ Zitiert nach Liu X.: Modalitäten, S. 115.

Ders.: DPG-4 – das ‚Chromosom‘ nationaler Musik 四度三音列——传统音乐的“染色体”. In: Chinese Music 中国音乐, 2009:1, S. 93–99.

Ders.: Der Farben der Modalität in traditioneller Musik – eine weitere Studie zur DPG-4 制约传统音乐风格的“三色论”——“四度三音列”续论. In: Chinese Music 中国音乐, 2014:1, S. 59–71.

Luo Zhongrong 罗忠镕: Harmonien in Tan Xiaolins Kunstliedern 谭小麟艺术歌曲的和声. In: Kunst Musik (Journal des Konservatoriums Shanghai) 音乐艺术, 1989:3, S. 39–46.

Qiao Jianzhong 乔建中: Die künstlerischen Eigenschaften des Shan’ge des Han-Volkes 论汉族山歌的艺术特征. In: Journal des Zentralkonservatoriums 中央音乐学院学报, 1983:1, S. 21–33.

Xu Xi-bao / YANG Chun-hui 徐玺宝 / 杨春晖: Die kompositorischen Modelle in Tan Xiaolins Duo für Geige und Bratsche 谭小麟《小提琴及中提琴二重奏》的创作特征. In: Huangzhong (Journal des Konservatoriums Wuhan) 黄钟, 2009:1, S. 45–49. Online: http://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTOTAL-HZWH200901008.htm. (letzter Abruf: 24.12.2016)

Yu Suxian 于苏贤: Zeitgenössische Techniken in Tan Xiaolins Kompositionen 谭小麟创作中的现代技法. In: Musikforschung 音乐研究, 1990:3, S. 51–59.

Übersetzung aus dem Englischen von Gesine Schröder

Kai Yin Lo ist zur Zeit Doktorand im Fach Musiktheorie an der Chinese University of Hong Kong. Er erwarb einen Masterabschluss an der McGill University in Montreal, betreut von Christoph Neidhöfer; voraus ging ein Bachelorstudium an der Chinese University of Hong Kong. Seine Forschungsinteressen liegen in den Gebieten Theorien der Harmonie und der musikalischen Form, Schenkerianische Analyse und Zwölftonmusik der Wiener Schule. Vorträge hielt Lo bei Konferenzen in Toronto, an der University of Waterloo, beim McGill Music Graduate Symposium, beim Midwest Graduate Student Consortium an der University of Chicago und beim Graduate Music Forum der Chinese University of Hong Kong. Lo arbeitete als Forschungsassistent für Christoph Neidhöfer, Su Yin Mak und Nathan Seinen.