

Orbis Musicarum 121
(Hg. von Rudolf M. Brandl)

Mei Wei

Studie zum Kunqu in Geschichte und Gegenwart



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag

Georg-August-Universität Göttingen

Philosophische Fakultät
Musikwissenschaftliches Seminar
(Magisterstudiengang)

Magisterarbeit
Zur Erlangung des Grades eines Magister Artium

Über das Thema:

Studie zum *Kunqu* 昆曲 in Geschichte und Gegenwart

eingereicht von:

Mei Wei
Geburtsort: Nanjing, VR China
Fachsemester: 12

Gosslerstr. 13/32
37073, Göttingen

Abgabedatum: 01.09.2008
Betreuender Gutachter: Prof. Dr. Rudolf M. Brandl
Zweite Gutachterin: Prof. Dr. Gerlinde Gild

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2009

978-3-86727-899-7

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2009

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2009

Gedruckt auf säurefreiem Papier

978-3-86727-899-7

Für meine liebe Mutter

Ich danke

Prof. Dr. Rudolf M. Brandl
Prof. Dr. Gerlinde Gild
für Ihre Betreuung

Cai Zhengren
Ke Jun
Jiangsu Kunqu-Operntruppe
für ihre Unterstützung und viele mündliche Informationen

Dita Schumann
Helmut Schumann
für ihre Hilfe bei der sprachlichen Verbesserung

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Geschichte der Kunqu-Oper	2
2.1	Die Entstehungsgeschichte	2
2.2	Die Periode der Blüte.....	9
2.3	Die Verfallsperiode	13
2.4	Die Phase der Wiederbelebung	16
3	Die Darstellung der Kunqu-Oper	21
3.1	Bühne.....	21
3.2	Bedeutung der Theaterkulisse.....	24
3.3	Darstellungstechnik	27
3.4	Jiamen – Rolle	29
3.5	Die Kostüme und Masken.....	32
4	Das musikalische Element des Kunqu	37
4.1	Instrumentarium des Kunqu.....	37
4.1.1	Qudi – Dizi.....	38
4.1.2	Quxian.....	41
4.1.3	Bangu	42
4.2	Die Notation Qupu und ihre Eigenart	44
4.2.1	Gongchipu-Notation.....	45
4.2.2	Jianpu-Notation	46
4.2.3	Vergleich Gongchipu-Notation und Jianpu-Notation im Qupai	47
4.3	Die Tonleitern, die Tonarten und die Modi des Kunqu.....	52
5	Qupai des Kunqu.....	57
5.1	Melodie und Liedtext.....	57
5.2	Das Qupai-Melodiemodell und seine Eigenart.....	60

5.3	Analyse der Qupai-Melodiemodelle von Nanqu und Beiqu.....	61
5.3.1	Der Aufbau des Nanqu.....	62
5.3.2	Der Aufbau des Beiqu.....	69
5.3.3	Unterschiede zwischen Nanqu und Beiqu.....	72
5.4	Zur Komposition der Qupai-Melodiemodelle	74
5.5	Die Verwendungsweise der Melodiemodelle.....	76
6	Zur Entwicklung und Verbreitung der Kunqu-Oper	79
7	Fazit	85
A.	Anhang.....	89
B.	Eigene Videodokumentation (Feldforschung) auf DVD in der Reihe Orbis Musicarum (Hg. v. Rudolf M. Brandl)	93
C.	Literaturverzeichnis	97

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Tang Xianzu.....	10
Abbildung 2: Premier Zhou Enlai und die „Erben“-Truppe.....	17
Abbildung 3: Die Aufführung „15 Geldschnüre“ 1956	17
Abbildung 4: Cai Zhengren in „Changshengdian“	19
Abbildung 5: Shi Xiaomei in „Mudanting“	19
Abbildung 6: Traditionelle Kunqu-Oper Bühne	22
Abbildung 7: Gildehaus-Bühne der Qing-Zeit	23
Abbildung 8: Dach der Gildehaus-Bühne.....	23
Abbildung 9: Wagenfahne	25
Abbildung 10: Wasserfahne.....	26
Abbildung 11: Reitpeitsche	26
Abbildung 12: Bootspaddel.....	26
Abbildung 13: Guan Yu	33
Abbildung 14: Du Liniang.....	34
Abbildung 15: Das weibliche und männliche Qudi des Dizi-Meisters Gao Weibo	38
Abbildung 16: Vergleich der Tonhöhen bei der traditionellen Qudi und der modernen Qudi	39
Abbildung 17: Das lü-System „Sanfensunyi“	40
Abbildung 18: Quxian	41
Abbildung 19: Bangu.....	42
Abbildung 20: Qinggongpu (die Betonung der Sprachfolge und der Rhythmus Banyan sind rot markiert).....	44
Abbildung 21: Xigongpu (die dazwischen gesprochenen Worte und der Rhythmus Banyan sind rot markiert).....	45
Abbildung 22: Die Tonstufen der Gongchipu-Notation auf Notenlinien ..	46

Abbildung 23: Die Tonhöhen der Jianpu-Notation auf Notenlinien.....	47
Abbildung 24: Die Qupai-Melodie „Zaoluopao“ in Gongchipu-Notation	49
Abbildung 25: „Zaoluopao“ in Jianpu-Notation. Übertragung von Yu Zhenfei	50
Abbildung 26: Yu Zhenfei in „Mudanting“ 1923	51
Abbildung 27: Yayue-Tonleiter	53
Abbildung 28: Qingyue-Tonleiter.....	53
Abbildung 29: Yanyue-Tonleiter	53
Abbildung 30: Die sieben Tonarten des Qudi.....	54
Abbildung 31: Die vier Töne in der chinesischen Hochsprache.....	58
Abbildung 32: Penkatonische Skala	62
Abbildung 33: Heptatonische Skala	62
Abbildung 34: Qupai: „Bushangong“ aus „Wenyue“ von „Changshengdian“	64
Abbildung 35: Qupai: „Kuxiangsi“ aus „Biefen“ von „Pipaji“	64
Abbildung 36: Die Struktur der Schluss-Formel	65
Abbildung 37: Qupai: „Weisheng“ aus „Chaxu“ von „Yuzanji“	66
Abbildung 38: Qupai: „Weisheng“ aus „Duzhan“ von „Zhanhuakui“	67
Abbildung 39: Qupai: „Xianglü-Zhuan“ aus „Rumeng“ von „Handanji“.	68
Abbildung 40: Qupai: „Fendie'er“ aus „Jingbian“ von „Changshengdian“	70
Abbildung 41: Qupai: „Zuichunfeng“ aus „Minkan“ von „Yizhongqing“	71
Abbildung 42: Qupai: „Zhonglü-Shawei“ aus „Minkan“ von „Yizhongqing“	72

1 Einleitung

Oper bedeutet eine musikalische Gattung des Theaters. Die Verwendung des Wortes Oper ist jünger als die Musikgattung, die es bezeichnet. Es ist in Italien seit 1639 nachweisbar, in Frankreich und England seit dem späten 17. Jahrhundert, in Deutschland seit dem frühen 18. Jahrhundert. Das Wort Oper setzte sich auch dann noch nicht einheitlich durch, sondern kursierte neben anderen Bezeichnungen, so in Italien anfangs als *Dramma per musica* (*commedia in musica* und *dramma giocoso* für das heitere Genre), in Frankreich als *Tragédie lyrique* und als *Comédie*, in Deutschland als Singspiel (im weitesten Sinn für Opern mit deutschem Text schlechthin).¹

In China steht für Oper die Bezeichnung *Xiqu* 戏曲 (der Oberbegriff für die traditionellen chinesischen Theaterformen z.B. als chinesische Oper, traditionelles chinesisches Theater und Musiktheater). *Xiqu* geht auf eine sehr lange geschichtliche Tradition zurück, die ihren Ursprung im Tanz in religiösen Zeremonien der Antike hat. Seit der *Qin*- und der *Han*-Dynastie trat die chinesische Kultur durch die Vereinheitlichung der vielfältigen chinesischen Lokal-Kulturen in eine neue geschichtliche Periode ein. Insbesondere wurde durch die Darstellung des Gesangs und des Tanzes aufgewiesen, dass ein weiterer Schritt von der rituellen Phase der Vorgeschichte in eine kunstorientierte und unterhaltsame Phase vollzogen wurde, indem profane Musikinstrumente erstmalig in der Darstellung eingesetzt wurden. Der Inhalt der Darstellung bezieht sich nun auf eine Szene des alltäglichen Lebens. Seit der *Tang*-Dynastie gibt es das Gesangs- und Tanztheater am Hof, welches dort sehr beliebt war. Die Schule des „*Birngartens*“ der Unterhalterinnen-Abteilung des *Tang*-Hofs war zu einer Wiege der Oper geworden, das durch Tang-Kaiser *Xuanzong* 玄宗 (*Minghuang*, reg. 712-756) gegründet wurde. Mit dem Buddhismus wurden religiöse volkstümliche Predigt- und Legenden-Texte („*bianwen*“ 變文 = „Geschichten des Wunder-

¹ Vgl. Riemann, Hugo: „Oper“ in Musik-Lexikon. Mainz 1967, S. 654.

baren“) beim Vortrag mit Musik aufgelockert und bilden die zweite wichtige Wurzel des Musiktheaters (Dunhuang-Manuskripte aus der *Tang*-Zeit). Bis zur *Song*-Dynastie hat die Oper sich sprunghaft entwickelt und gelangte anschließend in ihre erste Blütezeit. Poesie, Gesang und Tanz bildeten zusammen eine Bühnendarstellungsform. Dann entstand zunächst die älteste chinesische Oper, die südliche Oper (*Nanxi* 南戏) der *Song*-Dynastie, fast zugleich die nördliche Oper (*Zaju* 杂剧 Varieté) in der *Yuan*-Dynastie (Mongolen Reg.).²

Die Texte des *Nanxi* bestehen aus 4 *Suiten* bzw. 4 Akten aus *Qu*-Liedern, *Zaju* aus 4-5 Akten.³ *Bell Yung* hat in seinem Buch „Cantonese Opera“ 16 vollständige Handschriften des *Nanxi* und eine große Menge Fragmente aus der *Yuan*-Dynastie publiziert und anhand derer die Unterschiede zwischen *Nanxi* und *Zaju* in den Handschriften und Fragmenten wie folgt herausgestellt:

- *Nanxi* hat eine relativ flexible Struktur, die Anzahl der Akte war nicht festgelegt, es besteht aus höchstens 50 Akten.
- Beim *Nanxi* können mehrere Sänger in einem Akt spielen – im Gegensatz zum *Zaju*, in dem normalerweise nur ein Sänger in einem Akt singt.
- Im *Nanxi* ist die Reihenfolge der Arien flexibler als im *Zaju*. Beim *Zaju* kann die Abfolge der Arien nicht wechseln.
- In einem Akt können bei den Arien des *Nanxi* mehrere tonale Modi verwendet werden, in den nördlichen Arien aber nur ein tonaler Modus.

Nanxi und *Zaju* sind die ältesten chinesischen Opern, die bis heute schon eine ca. 800 jährige Geschichte durchlaufen haben. Aufgrund ihrer unterschiedlichen Entstehung weisen sie einen sehr deutlichen Unterschied

² Vgl. Liao Ben, Liu Yanjun: *Zhongguo Xiqu Fazhan Jianshi* (Die Entwicklungsgeschichte der chinesischen Oper). Shanxi 2006, S. 3-42.

³ Vgl. Rudolf M. Brandl: *Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts*. Göttingen 2007, S. 9.

hinsichtlich der *Qu*-Melodie, des Musikstils und des *Shengqiang* 声腔 (oder *Qiang*: Arien) auf. *Qu* (曲) ist eine Art von liedhaften Gedichten mit unregelmäßig gereimten Versen, entstand in der südlichen *Song*- und *Jin*-Dynastie und wurde populär in der *Yuan*-Dynastie. *Shengqiang* ist z.B. die Melodie mit einem stark ländlichen Charakter, wie wir sie in den Volksliedern einer chinesischen Region finden. Die Entwicklungsgeschichte der chinesischen Oper ist auch beeinflusst worden durch verschiedene *Shengqiang*. In die südliche Oper flossen viele Elemente aus der Volksmusik ein. In der *Ming*-Dynastie entstanden vier *Shengqiang* mit unterschiedlichen Eigenschaften. Sie wurden aufgrund ihres Entstehungsortes wie folgt bezeichnet: *Haiyan qiang* 海盐腔, *Yuyao qiang* 余姚腔, *Geyang qiang* 戈阳腔 sowie *Kunshan qiang* 昆山腔.⁴ Zwischen der *Ming*- und der *Qing*-Dynastie förderte die wechselseitige Konkurrenz der vier *Shengqiang* die Entwicklung der Oper. Dann vermischte sich die südliche Oper mit der nördlichen Oper, und es traten die *Bangzi*-Oper und die *Pihuang*-Oper auf. Diese Reform der *Shengqiang* erfolgte durch den Einfluss der Volksmusik.

In den zahlreichen *Shengqiang* hat sich nur der *Kunshan qiang* umfangreich und herausragend entwickelt und verbreitet. Im 16. Jahrhundert wurde dieser von einigen Musikern im *Kunshan* Gebiet bearbeitet und verbessert. Besonders *Wei Liangfu* 魏良辅 (1522-1573), der berühmteste Musiker in der *Ming*-Dynastie, hat den *Kunshan qiang* weiter entwickelt.⁵ *Wei Liangfu* reformierte ihn unter Einbeziehung nördlicher und südlicher Melodien zur reich verzierten, melismatischen Melodik der vom „Wasser polierten Weisen“. *Wei Liangfu* hat gleichzeitig die Zahl der Begleitinstrumente vermehrt.⁶ Zur gleichen Zeit schrieb der Dramatiker *Liang Chenyu* (1519-1591) das Theaterstück „*Huansha Ji* 浣纱记(Gaze waschen)“, insbesondere für den

⁴ Vgl. Liao Ben, Liu Yanjun: *Zhongguo Xiqu fazhan Jianshi* (Die Entwicklungsgeschichte der chinesischen Oper). Shanxi 2006, S. 144 f.

⁵ Vgl. Zheng Lei: *Kunqu* (Die Kunqu Oper). Hangzhou 2005, S. 8 f.

⁶ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 12.

Kunshan qiang.⁷ Als dieses Theaterstück aufgeführt wurde, sorgte es für große Begeisterung in ganz Südostchina und verbreitete sich rasch im ganzen Land. Auf diese Weise ist die *Kunqu*-Oper entstanden.

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts ist die *Kunqu*-Oper nach und nach an die zentrale Stelle der nördlichen Oper aus der *Jin*- und *Yuan*-Dynastie getreten. Zugleich hat die *Kunqu*-Oper die südliche Oper an Beliebtheit übertroffen, nachdem sie sich zur wichtigsten Theaterform in der *Ming*-Dynastie entwickelt hatte.⁸ In der Mitte der *Ming*-Dynastie verbreitete sich das *Kunqu* langsam nach Nordchina. Durch den Einfluss der Musiker und der Schauspieler verband sich die Sprache des *Kunqu* mit dem Norddialekt. So entstand die nördliche *Kunqu*-Oper (*Beikun* 北昆). Die *Kunqu*-Oper, die sich im Südostchina herausgebildet hat, heißt südliche *Kunqu*-Oper (*Nankun* 南昆).

Die *Kunqu*-Oper kann bis heute schon auf eine ca. 600-jährige Geschichte zurückblicken. Es gibt insgesamt fast 300 Arten der chinesischen Oper. Von denen hat sich neben einigen anderen die *Kunqu*-Oper eine besondere Stellung erworben, weil sie einen sehr hohen literarischen Wert hat. Deshalb kann die *Kunqu*-Oper als die repräsentativste Gattung der traditionellen chinesischen Kultur angesehen werden. In der Gegenwart haben die folgenden lokalen Opern z.B. die *Peking*-Oper, die *Chuan*-Oper, die *Yue*-Oper sowie die *Bangzi*-Oper einige Elemente aus der *Kunqu*-Oper übernommen. Diese lokalen Opern entsprechen hinsichtlich der Ästhetik der *Kunqu*-Oper und haben zur Standardisierung eines Darstellungssystems beigetragen. Bis zum heutigen Tag ist die *Kunqu*-Oper das Vorbild für die chinesische Oper im Bezug auf die Ästhetik geblieben. Deshalb wird sie „der Vorfahre der hundert Opern“ genannt.⁹

⁷ Vgl. Li Xiao: *Zhongguo Kunqu* (Die chinesische Kunqu Oper). Shanghai 2004, S. 84.

⁸ Vgl. Zheng Lei: *Kunqu* (Die Kunqu Oper). Hangzhou 2005, S. 1.

⁹ Vgl. Hu Ji: *Kunqu Fazhanshi* (Die Entwicklungsgeschichte der Kunqu Oper). Beijing 1989, S. 593.

Der literarische Wert der *Kunqu*-Oper liegt in ihrer dramatischen Verarbeitung. Das Drama wurde in der poetischen Form (*Shi* 诗-Lyrik) der *Tang*-Dynastie und in der Textform (*Ci* 词) der *Song*-Dynastie geschrieben, die 5- oder 7-silbige Texte mit invariablen Sprachton-Sequenzen haben. Die Dramen haben das soziale Leben der verschiedenen chinesischen Gesellschaftsschichten eindrucksvoll widerspiegelt und meistens Liebesgeschichten behandelt. Als die vier berühmtesten Dramen gelten: „*Xixiang Ji* 西厢记(Geschichte der West-Kammer)“ des Dramatikers *Wang Shifu* 王实甫 (ca.1260 - 1336) in der *Yuan*-Dynastie, „*Mudanting* 牡丹亭(Der Päonien-Pavillon)“ des Dramatikers *Tang Xianzu* 汤显祖(1550~1616) in der *Ming*-Dynastie, „*Changshengdian* 长生殿(Der Palast des langen Lebens)“ des Dramatikers *Hong Sheng* 洪升(1645~1704) in der *Qing*-Dynastie und das Drama „*Taohuashan* 桃花扇(Der Pfirsichblüten-Fächer)“ von *Kong Shangren* 孔尚任(1648~1718). Diese Dramen haben die Geschichte des chinesischen Mittelalters lebendig wiedergegeben, und sind somit wichtiges geschichtliches Kulturerbe geworden. Nicht nur das chinesische Volk ist von dem schlichten und vornehmen Musikstil der *Kunqu*-Oper fasziniert, sondern auch international findet sie großes Interesse. Am 18. Mai 2001 wurde die *Kunqu*-Oper von der UNESCO zum „*Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*“ deklariert.¹⁰ Dadurch wird die *Kunqu*-Oper immer bekannter und findet nicht nur in China, sondern auch in der ganzen Welt große Beachtung.

Die Entwicklung des *Kunqu* behandeln in der Gegenwart viele *Kunqu* Wissenschaftler, z.B. *Wu Mei* 吴梅(1884-1939), *Yu Pingbo* 俞平伯(1900-1990) sowie *Hu Ji* 胡忌(1931~2005). *Wu Mei* war sehr bekannt als Opern- und Erziehungswissenschaftler sowie als Poet. Er hat den traditionellen Stil der *Kunqu*-Meister weitergeführt.¹¹ Die *Kunqu*-Wissenschaftler haben viele

¹⁰ Vgl. Li Xiao: *Zhongguo Kunqu* (Die chinesische *Kunqu* Oper). Shanghai 2004, S. 1.

¹¹ Vgl. Wu Xinlei: *Ershi Shiji Qianqi Kunqu Yanjiu* (Die *Kunqu*-Forschung des frühen 20. Jahrhunderts). Shenyang 2005, S. 32 ff.

Werke im literarischen Bereich der *Kunqu*-Oper geschrieben, die wichtige historische Informationen enthalten.

Der musikalische Aspekt der *Kunqu*-Oper ist genauso wichtig wie der literarische. Dieser Text ist auf den musikalischen Bereich des *Kunqu* ausgerichtet, sein Thema gilt als Studie zum *Kunqu* in Geschichte und Gegenwart. Von der Untersuchung des *Kunqu* wird erwartet, dass die Aufbaumodi der *Kunqu-Qupai* erklärt werden. Außerdem sollen die Unterschiede der *Qupai* 曲牌 zwischen Süd-Stil *Nanqu* und Nord-Stil *Beiqu* herausgearbeitet, sowie die Kompositionsweisen der *Qupai* vorgestellt werden.

Die Arbeit besteht aus vier Teilen: Zuerst wird die Geschichte der *Kunqu*-Oper in vier Phasen (die Entstehungsgeschichte, die Periode der Blüte, die Verfallsperiode und die Phase der Wiederbelebung) zusammengefasst. Im Folgenden werden die Gestaltung der Bühne sowie die Darstellungstechniken, die Kostüme und Masken der *Kunqu*-Oper beschrieben. Als nächstes werden die Musikinstrumente vorgestellt und in ihrer Funktion erklärt. Es schließen sich die Verwendung der verschiedenen Notationen sowie der Gebrauch der Tonart und der Modi an. Anschließend werden der Aufbaumodus und die Eigenarten des *Kunqu-Qupai* von *Nanqu* und *Beiqu* verglichen und die Komposition der *Qupai*-Melodiemodelle erläutert. Am Schluss werden die Entwicklung und die Verbreitung der *Kunqu*-Oper dargestellt.

2 Geschichte der Kunqu-Oper

2.1 Die Entstehungsgeschichte

Das *Kunqu* gilt als Synthese aus der südlichen und der nördlichen Oper. Die südliche Oper zeichnet sich durch ihre pentatonisch ausgerichteten, geschmeidigeren Gesangsmelodien aus. Sie stammt aus der lokalen Verwurzelung in *Yongjia /Wenzhou* (Provinz *Zhejiang*) in der *Song*-Dynastie. Die südliche Oper weist nicht nur eine freiere Textgestaltung in einer beliebigen Anzahl von Akten auf, sondern auch eine melismatische und gefühlsbetontere Melodiebildung.

In der Hauptstadt *Beijing* entstand, nachdem die Mongolen die Jin im Norden abgelöst hatten, die nördliche Oper mit seinen vorwiegend heptatonischen, kraftvollen Melodiestructuren. Jedes Stück der nördlichen Oper besteht aus einer Folge von vier Akten.¹² Der oft komische Prolog war Teil des 1. Akts, die Akte 2-3 bildeten den Hauptteil, Akt 4 war der Epilog.

Der Ming-Prinz *Zhu Youdun* 朱有炖 (1379-1439) experimentierte mit der nördlichen Opern-Form, um dem populären *Chuanqi* 传奇 (Wundergeschichten, Vorläufer des *Kunqu*) nahezukommen. Er entwickelte einen Operntyp mit 5 Akten und 2 Prologen anstelle der üblichen 4 Akte mit nicht zwingend vorhandenem Prolog.¹³

Der Gesang gestaltete sich in jedem Akt nach einem strengen Zyklus zusammengehöriger, aber variierbarer „*Qu*-Melodien“, die jeweils nur einer einzigen Tonart angehören. Diesen sind bestimmte emotionale Wirkungen

¹² Interkulturelle Projekte (19.05.2006): Einführung in die chinesische Oper. Online in Internet: URL: http://www.hkw.de/media/texte/pdf/2006/china/china_oper.pdf.

¹³ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 10ff.

wie Trauer, Strenge, Nachgiebigkeit usw. zugeordnet.¹⁴ Die dramatischere Form der nördlichen Oper war strenger als die der südlichen Oper mit meist 4, seltener 5 Akten. Die nördliche Oper war nicht episodisch wie die südliche. Deshalb gab es keine Aufführungen einzelner Akte.¹⁵

Der Musiker *Wei Liangfu* hat entscheidenden Einfluss auf die *Kunqu*-Oper gehabt. Der von ihm reformierte *Kunshan qiang* wurde in der Stadt *Kunshan* unter Einbeziehung nördlicher und südlicher Melodien zur reich verzierten Oper entwickelt. Die chinesische *Kunqu*-Oper galt jetzt als eine neue Form der Oper mit dem Element des Theaters, die erst in der *Ming*-Dynastie entstanden ist. Die Meinung, dass der Ursprung der *Kunqu*-Oper von *Kunshan* ausgeht, ist somit nicht zutreffend, weil die Einflüsse beider Opernrichtungen, der südlichen und der nördlichen, mit eingeflossen sind.

Das von *Wei Liangfu* reformierte *Kunshan qiang* (nämlich das *Kunqu*) ist melodisch geworden. Infolge dessen wurde das *Kunqu* beim Volk immer beliebter. Gleichzeitig interessierten sich auch viele Musiker für die neue Singweise des *Kunqu*,¹⁶ nachdem das *Kunqu* an die zentrale Stelle in der chinesischen Oper getreten und auch zur wichtigsten Theaterform in der *Ming*-Dynastie geworden war. Der Nachfolger *Liang Chenyu* 梁辰鱼 hat ebenfalls eine wichtige Rolle in der Entwicklung der *Kunqu*-Oper gespielt. Er hat das Theaterstück „*Huansha Ji*“ für den reformierten *Kunshan qiang* geschrieben. Das Stück hat insgesamt 45 Episoden. Es beinhaltet eine Geschichte in der Frühlings- und Herbstperiode, in der zwischen dem Staat *Wu* 吴 und dem Staat *Yue* 越 um die Hegemonie gerungen wird.¹⁷ Seitdem wurde das *Kunqu* auf der Bühne aufgeführt.

¹⁴ Interkulturelle Projekte (19.05.2006): Einführung in die chinesische Oper. Online in Internet: URL: http://www.hkw.de/media/texte/pdf/2006/china/china_oper.pdf.

¹⁵ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 10.

¹⁶ Vgl. Zheng Lei: Kunqu (Die Kunqu-Oper). Hangzhou 2005, S. 1.

¹⁷ Ebd., S. 10.

Gleichzeitig wurden zwei andere Werke verfasst, „*Baojian Ji* 宝剑记 (Geschichte des Schwerts)“ von *Li Kaixian* 李开先(1502-1568) und „*Mingfeng ji* 鸣凤记(Geschichte des Phönixgeschreis)“ von einem anonymen Verfasser. Das erste Werk bezieht seinen Stoff aus dem berühmten Werk „Die Räuber vom Liangshan-Moor“. „*Mingfeng Ji*“ beinhaltet die Geschichte des Kampfes zwischen ergebenen, treuen Soldaten und einem untreuen hohen Beamten.¹⁸ Die folgenden Stücke haben Liebesgeschichten zur Inhalt, z.B. *Xiuru Ji* 绣儒记(Geschichte der bestickten Robe) von *Xu Lin* 徐霖 (1462-1538) und *Yuzan Ji* 玉簪记(Geschichte der Jade-Haarklammer) von *Gao Lian* 高濂.¹⁹ Der politische Aspekt und die Liebesgeschichte sind also zwei wichtige Themenbereiche der *Kunqu*-Oper. Beide Topoi werden meist einzeln oder vermischt in einem Drama behandelt.

2.2 Die Periode der Blüte

Zur Entstehung einer Vielzahl von *Kunqu*-Werken trugen gleichzeitig viele gute Dramatiker bei. Einer davon war der literarische Schriftsteller *Tang Xianzu* 汤显祖(Abbildung 1), der in der *Ming*-Dynastie wirkte und in seinem Leben viele Werke geschaffen hat. Die bekanntesten sind die „Vier Träume-Dramen“.²⁰ Seine Dramen betonen „den künstlerischen Gedanken (*Quyì* 曲意)“, d.h. bei den Texten liegt der Schwerpunkt des Dramas des *Kunqu* auf der künstlerischen Gestaltung. Die Texte werden nicht von „den vier Tönen in der chinesischen Aussprache sowie *Yinyang* (chin. *Sisheng* *Yinyang* 四声阴阳)“ und durch ein Reimschema eingeschränkt.²¹

¹⁸ Vgl. Zheng Lei: *Kunqu* (Die *Kunqu*-Oper). Hangzhou 2005, S.12 ff.

¹⁹ Vgl. Wu Xinlei: *Ershi Shiji Qianqi Kunqu Yanjiu* (Die *Kunqu* Forschung des frühen 20. Jahrhunderts). Shenyang 2005, S. 2.

²⁰ Vgl. Li Xiao: *Zhongguo Kunqu* (Die chinesische *Kunqu* Oper). Shanghai 2004, S. 108.

²¹ Vgl. Wu Xinlei: *Ershi Shiji Qianqi Kunqu Yanjiu* (Die *Kunqu* Forschung des frühen 20. Jahrhunderts). Shenyang 2005, S. 1.



Abbildung 1: Tang Xianzu (Wang Ankui : 45)

Allgemein bekannt ist das Drama „*Mudan Ting*“. Es ist eins von seinen „Vier Träume-Dramen“. Es gilt in der *Ming*-Dynastie als das herausragendste Werk mit dem großen geistigen, literarischen und künstlerischen Wert.

Aus inhaltlicher Sicht hat „*Mudan Ting*“ die Emotionen und die Vernunft der traditionellen chinesischen Ethik durchbrochen und ist auf der Suche nach optimaler Liebe, z.B. „die Liebe in einem extrem herrlichen Zustand“ und „wegen der großartigen Liebe können Leute sterben, und Tote können auch wiederbelebt werden“.²²

Im Vergleich zum Werk des *Tang Xianzu* arbeitete der Dramatiker *Shen Jin* 沈瑾 in seinen Werken mit klassischer Metrik. Außerdem hielt er die musikalische Phonologie des *Kunqu* für besonders wichtig. In seiner Sammlung von Melodien der *Qu*-Lieder werden die Phonologie, die vier Töne in der chinesischen Aussprache sowie *Yinyang* und das Reimschema betont, die ein klassisches Metrum-Modell für die Erschaffung des Dramas der *Kunqu*-Oper geworden ist.²³

Aufgrund ihrer unterschiedlichen Kompositionstheorie tauchte eine Kontroverse zwischen *Tang* und *Shen* auf. *Shen Jin* hat allzu sehr die musikalische Phonologie betont und nicht auf den Inhalt des Textes Rücksicht genommen. Dagegen hat *Tang Xianzu*, um den künstlerischen Gedanken des Texts herauszustellen, die Wichtigkeit der musikalischen Phonologie und der vier Töne in der chinesischen Aussprache und im *Yinyang* vernachlässigt. Im Zuge dieser Kontroverse wird die Diskussion über die Kompositionstheorie der *Kunqu*-Oper von einigen *Kunqu*-Bearbeitern weiter geführt.

Zur gleichen Zeit wird die wissenschaftliche Forschung der *Kunqu*-Oper in hohem Grade vorangetrieben. Zuerst ist das Werk über die Singweise „*Nanci Yinzheng* 南辞引证“ von *Wei Liangfu* erwähnenswert. Darin wird die Basisregel der Singweise *klare Aussprache, deutlicher Laut und richtiges Metrum* aufgestellt.²⁴ Das Werk „*Nanci Xulu* 南辞叙录“ von *Xu Wei* 徐渭 hat die Beziehung zwischen der südlichen Oper und der anderen *Shengqiang* herausarbeitet, wobei es sich um wichtiges Material handelt, um Wissens-

²² Vgl. Wu Xinlei: *Ershi Shiji Qianqi Kunqu Yanjiu* (Die *Kunqu* Forschung des frühen 20. Jahrhunderts). Shenyang 2005, S. 2.

²³ Ebd., S. 3.

²⁴ Ebd., S. 17.

wertes über den frühen *Kunshan qiang* zu erfahren. Darüber hinaus gab es noch das Werk „*Siyouzhai Chongshuo·Ciqu* 四友斋丛说.“ von *He Liangjun* 何良俊 und *Wang Shizhens* 王世贞 „*Qu Zao* 曲藻“. Der Text der südlichen Oper wird in „*Siyouzhai Chongshuo·Ciqu*“ kommentiert. In „*Qu Zao*“ wird die *Qu*-Melodie der südlichen Oper mit der der nördlichen Oper verglichen. Als großartige Werke gelten „*Qu Lü* 曲律“ von *Wang Jide* 王骥德 und „*Qu Pin* 曲品“ von *Lü Tiancheng* 吕天成. Sie sind wichtige theoretische Werke über die *Qu*-Wissenschaft. *Wang Jide* hat eine Zusammenfassung über seine Erfahrungen geschrieben und die Forschung seiner *Qu*-Wissenschaft in seinem Werk „*Qu Lü*“ behandelt. Er stimmt nicht nur der Auffassung von *Tang Xianzu* zu, sondern auch der Ansicht von *Shen Jin*. *Wang Jide* zeigt, dass sowohl die Literatur als auch die Musik für die Schaffung der *Kunqu*-Oper gleich wichtig sind. *Lü Tiancheng* hat einem Kommentar in seinem Werk „*Qu Pin*“ dargestellt, dass man bei der *Kunqu*-Forschung die Handlung des Dramas und die musikalische Phonologie gleichzeitig beachten soll. Sie sind die frühesten Werke aus der *Ming*-Dynastie, die die Weiterentwicklung der *Kunqu*-Oper beeinflusst haben.²⁵

Im Laufe der weiteren Entwicklung der *Kunqu*-Oper fanden zunächst häufig Aufführungen dieser Oper in Südostchina z.B. in den Provinzen *Jiangsu*, *Anhui* und *Zhejiang* statt. Inzwischen wurden viele Volkstheatertruppen in diesen Provinzen gegründet. Bis zum Jahr 1844 gab es in *Nanjing* schon Dutzende Volkstheatertruppen. Gleichzeitig hatten die Literaten viele private Theater-Truppen als Gegenpol zu den Volkstheatertruppen gebildet. Die Darstellungsqualität einer privaten Theatertruppe war besser als die einer Volkstheatertruppe wegen der guten wirtschaftlichen Situation.²⁶ Am Ende der *Ming*-Dynastie traten Theatertruppen der *Kunqu*-Oper am *Ming*-Hof auf, und *Kunqu* wurde eine neue Unterhaltungsmöglichkeit

²⁵ Vgl. Wu Xinlei: *Ershi Shiji Qianqi Kunqu Yanjiu* (Die *Kunqu* Forschung des frühen 20. Jahrhunderts). Shenyang 2005, S. 5ff..

²⁶ Vgl. Online in Internet:

URL: http://www.ihchina.gov.cn/inc/yichanjingcui/kunqu/inc/kunqunr01_02.html

für den Kaiser. Danach wurde die *Kunqu*-Oper ohne Ortsbeschränkung weiter nach Nordchina verbreitet. Die *Kunqu*-Oper wurde dort von Dramatikern, Literaten und Musikern weiter verbessert.²⁷

Zwischen Ende der *Ming*- und Anfang der *Qing*-Dynastie tauchten einige neue *Kunqu*-Dramatiker in *Suzhou* auf, die auf die Darstellungswirkung und den Inhalt des Dramas besonderen Wert legten. Sie sind die sog. *Suzhou* Gruppe. *Li Yu* (?-1676), der erfolgreichste von ihnen, hat die szenische Darstellung mit der Literatur verbunden. Seine bekanntesten Werke sind „*Qingzhong Pu* 清忠谱 (*Qingzhong*-Partitur)“, „*Yipeng Xue* 一捧雪 (Schnee mit beiden Händen)“ und „*Zhan Huakui* 占花魁 (besetzte Blumen)“. Diese haben die *Kunqu*-Oper in jener Zeit beeinflusst und einen neuen Weg für die *Kunqu*-Oper eingeleitet. Die Veröffentlichung der Werke „*Changsheng Dian* (Der Palast des langen Lebens)“ und „*Taohua Shan* (Der Pfirsichblüten-Fächer)“ kennzeichnet einen weiteren Höhepunkt der *Kunqu*-Oper.²⁸

2.3 Die Verfallsperiode

Die Dinge entwickeln sich in einem ständigem Auf und Ab. Auch die Entwicklung der *Kunqu*-Oper erfolgte auf diese Art und Weise. Anfang der *Qing*-Dynastie hat die *Kunqu*-Oper eine instabile Zeit erlebt, weil damals die Staatsmacht von der *Ming*- zur *Qing*-Dynastie gewechselt hat. Die Kriegswirren haben das friedliche Leben des Volkes zu Grunde gerichtet. Aus diesem Grund reduzierten sich die Theatertruppen. Am Anfang der *Qing*-Dynastie bestanden nur noch einige private Theatertruppen. Die stabile Machtperiode der *Qing*-Regierung brachte einen erneuten langsamen Aufschwung für die *Kunqu*-Oper.

²⁷ Vgl. Online in Internet:

URL: http://www.ihchina.gov.cn/inc/yichanjingcui/kunqu/inc/kunqunr01_02.html

²⁸ Vgl. Zheng Lei: *Kunqu* (Die *Kunqu* Oper). Hangzhou 2005, S. 19.

Mit der aufblühenden Kultur der *Qing*-Regierung verlor die Kultur der *Han* (*Han Nation*) an Bedeutung. Die Dichtung, die Textform aus der *Song*-Zeit und die Geschichte aus der *Ming*-Zeit (*Chuanqi* 传奇) wurden von dem modernen chinesischen Roman aus der *Qing*-Zeit ersetzt. Deswegen geriet die hohe literarische *Kunqu*-Oper langsam in Vergessenheit. Danach tauchten viele kurze volkstümliche Opern und verkürzte traditionelle Dramen auf, die von unprofessionellen Dramatikern und Musikern geschrieben und bearbeitet wurden. Sie waren nicht gut ausgebildet und ohne Kenntnisse in der musikalischen Phonologie. Die Sprache ihrer Werke war sehr grob und unfein, auch gab es noch Probleme bei der Satzstruktur. Diese Musiker hatten jedoch den Vorteil, dass sie die volkstümliche Musik und den allgemeinen Geschmack der Zuhörer gut kannten. Deshalb konnten ihre Opern die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen.²⁹

Das Repertoire wurde von den professionellen Musikern ein wenig reduziert, um das Publikum wiederzugewinnen. Das verkürzte Repertoire ist das sog. „*Zhezi Xi* 折子戏 (ausgewählte Szenen aus traditionellen chinesischen Opern)“.³⁰

In den Provinzen *Anhui* und *Jiangsu* verlor seit 1861 die *Kunqu*-Oper wegen des Bürgerkrieges (*Taiping*-Aufstand) an Bedeutung. Die Truppen lösten sich auf. Da die Stadt Shanghai nur wenig vom Bürgerkrieg betroffen war, zogen fast alle *Kunqu*-Operntruppen nach Shanghai um. So wurde Shanghai zum neuen Zentrum der *Kunqu*-Oper. Zur gleichen Zeit war die *Peking*-Oper in Shanghai sehr beliebt, die zur Konkurrentin (die *Anhui*- und die *Peking*-Truppe der *Peking*-Oper) der *Kunqu*-Oper geworden war. Deshalb erfüllten sich die Hoffnungen der *Kunqu*-Operntruppe auf eine sichere Zukunft nicht.

Die szenische Darstellung der *Kunqu*-Oper blieb die traditionelle Darstellungsform, bei der die Aufführung sehr lange dauerte und die Oper zu

²⁹ Vgl. Zheng Lei: *Kunqu* (Die *Kunqu* Oper). Hangzhou 2005, S. 25ff.

³⁰ Ebd., S. 27ff.

viel literarischen Inhalt enthielt. Sie war deshalb damals nicht beliebt, so dass ihre Aufführung nur wenig Interesse wecken konnte. Aus diesem Grund bekam der *Kunqu*-Schauspieler nur wenig Lohn. Dagegen hatte der Schauspieler der Peking-Oper fast jeden Tag ein bis zwei Aufführungen. Sein Einkommen war größer als das eines *Kunqu*-Schauspielers. Deshalb wechselten viele *Kunqu*-Schauspieler zur Truppe der Peking-Oper. Inzwischen wurden manchmal Szenen der *Kunqu*-Oper in der Peking-Oper dargestellt, die dann auf der Bühne der Peking-Oper Fortbestand hatten.³¹

Die Studentendemonstrationen der 4. Mai-Bewegung (1919) haben die *Kunqu*-Oper wieder in eine schwierige Lage gebracht. Diese Bewegung verwarf die traditionelle Musik als Resultat der alten Gesellschaft und forderte eine moderne „nationale“ Musik.³² Um die *Kunqu*-Oper weiterzubringen, wurde 1921 in Suzhou von prominenten Politikern, lokalen Kaufleuten und Gelehrten um den Aristokraten *Bei Jinmei* 贝晋美, *Zhang Zidong* 张紫东 und *Xu Jingqing* 徐镜清 das *Kunqu Chuan Xisuo* 昆曲传习所 („Institut des Erbes und der Praxis der *Kunqu*-Opernaufführungen“) gegründet, das bis 1930 existierte. Danach wurde die *Kunqu*-Oper in Shanghai von dem Industriellen *Mo Ouchu* 穆藕初, dem Star-Musiker *Xu Lingfang* 徐玲芳 und anderen Enthusiasten gefördert und weitergeführt.³³ 1922 wurden ca. 70 jugendliche Schüler aufgenommen, deren Vornamen ein Jahr später verändert wurden. Der Lehrer setzte ein chinesisches „*Chuan* 传“ in ihre Namen ein. Da *Chuan* „weiterbringen“ bedeute, diente die Beifügung als Hinweis auf die „Überlieferung“ bzw. das „Weiterführen“ der *Kunqu*-Oper. Einige dieser Schüler haben eine wichtige Rolle in der Gegenwart der *Kunqu*-Oper gespielt. Sie sind die allgemein bekannten *Chuan*-Schauspieler, z.B. *Zhou*

³¹ Vgl. Zheng Lei: *Kunqu* (Die *Kunqu* Oper). Hangzhou 2005, S. 30ff.

³² Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das *Kunqu* – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 19.

³³ Ebd., S. 20.

Chuanying und *Wang Chuansong*.³⁴ 1937 wurde diese Truppe während der japanischen Invasion aufgelöst, die Mitglieder verstreuten sich über ganz China oder starben im Bombenhagel.³⁵ Die *Kunqu*-Oper war wegen innerer und äußerer Gründe in Auflösung begriffen.

2.4 Die Phase der Wiederbelebung

Die Gründung der Volksrepublik China brachte einen Wendepunkt der *Kunqu*-Oper. Die *Kunqu*-Oper wurde nun als wichtiger Teil der traditionellen Kultur betrachtet. Bei der Bevölkerung wurde die *Kunqu*-Oper immer beliebter. Deshalb bekamen die Schauspieler eine neue Chance, die *Kunqu*-Oper wieder vor Publikum aufführen zu können. Zuerst wurde der Schauspieler *Hou Yongkui* 侯永奎 in Nordchina im Oktober 1949 zu den Feierlichkeiten zu Ehren der Gründung des neuen Chinas eingeladen. Dort spielte er das Stück „*Linchong Benye* (*Linchong's* nächtliche Flucht)“. Einen Monat später hatten sich viele *Chuan*-Schauspieler in Shanghai in Südchina getroffen, um 30 Tage dauernde Aufführungen zu veranstalten.³⁶ Von der politischen Seite her fand ein Kongress über traditionelles Musiktheater von Nov. bis Dez. 1954 statt, bei dem man zwar inhaltliche Reformen beschloss, Theatertechnik und traditionelle Bühnenformen aber unangetastet ließ.³⁷

³⁴ Vgl. Li Xiao: *Zhongguo Kunqu* (Die chinesische Kunqu Oper). Shanghai 2004, S. 196.

³⁵ Vgl. Rudolf M. Brandl: *Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts*. Göttingen 2007, S. 20.

³⁶ Vgl. Zheng Lei: *Kunqu* (Die Kunqu Oper). Hangzhou 2005, S. 41.

³⁷ Vgl. Rudolf M. Brandl: *Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts*. Göttingen 2007, S. 21.



Abbildung 2: Premier Zhou Enlai und die „Erben“-Truppe von „15 Geldschnüre“ 1956 (Rudolf M. Brandl : 21)



民國二十五年，上海新紅氍毹劇團演出，楊瑞芳飾紅氍毹，王佩芳飾玉翠蘭。

Abbildung 3: Die Aufführung „15 Geldschnüre“ 1956 (Wu Xinlei : 238)

Zhou Enlai (damaliger Premier) (Abbildung 2) und *Mao Zedong* (damaliger Präsident) setzten sich persönlich für den Erhalt des *Kunqu* (Shanghai 1954-1966) ein, nachdem sie in Beijing am 17. Mai 1956 die Aufführung der Klassischen *Kunqu*-Oper „*Shiwu Guan* 十五贯(15 Geldschnüre)“ (Abbildung 3) der *Chuan*-Schauspieler aus Hangzhou besucht hatten.³⁸

Danach hatte die *Kunqu*-Oper wieder einmal hohe Beachtung erhalten, „*Shiwu Guan*“ führte zu einem neuen Anfang der *Kunqu*-Oper im neuen China.³⁹ Danach heißt es über „*Shiwu Guan*“ „Ein Stück hat einen ganzen Dramenstil gerettet.“ Später wurden viele *Kunqu*-Operntruppen gegründet, aus denen eigene Führungskräfte herangebildet wurden. Von diesen Führungskräften spielten einige Schauspieler z.B. die *Sheng* Rolle: *Cai Zhengren* 蔡正仁 und *Shi Xiaomei* 石晓梅 treten heute noch auf der Bühne vor Publikum auf.

Cai Zhengren (Abbildung 4) ist ein staatlicher Schauspieler ersten Ranges. Er ist am 2. Juli 1941 in *Wujiang* nahe bei Suzhou geboren. Er war ein Schüler der *Kunqu*-Meister *Yu Zhenfei* 俞振飞 und *Shen Chuanzhi* 沈传芷. In seiner Darstellung ähnelt *Cai Zhengren* sehr seinem Lehrer *Yu Zhenfei*. Deshalb gilt er als der „junge *Yu Zhenfei*“. Er wurde bekannt durch Szenen in den Dramen „*Changsheng Dian*“, „*Taibai Zuixie* 太白醉写 (die Kalligraphie von betrunkenem Taibai)“ sowie „*Pingxue Bianzong* 评雪辨踪 (durch die Fußspur im Schnee jemand erkennen)“.

Shi Xiaomei (Abbildung 5), geboren im Jahr 1949, gilt als sehr berühmte Schauspielerin. Sie hat als eine der wenigen Frauen die „*Sheng*“ Rolle gespielt. Ihre Lehrer waren *Yu Zhenfei*, *Zhou Chuanying* 周传英 und *Shen Chuanzhi*. *Shi Xiaomei* hat die Darstellungsweisen ihrer drei Lehrer zu ihrer Darstellungsform entwickelt.

³⁸ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 21.

³⁹ Vgl. Li Xiao: Zhongguo Kunqu (Die chinesische Kunqu Oper). Shanghai 2004, S. 233.



Abbildung 4: Cai Zhengren in „Changshengdian“ (Quelle:Kunqu Magazin)



Abbildung 5: Shi Xiaomei in „Mudanting“ (Quelle: Internet)

Kurz nach der Wiederbelebung der *Kunqu*-Oper kam es in China zur zehnjährigen Kulturrevolution. Die chinesische Kultur stieß auf Schwierigkeiten. Traditionelle Werte wurden in dieser Zeit unterdrückt und kulturelle Errungenschaften eingeschränkt. Auch bei der *Kunqu*-Oper wurde keine Ausnahme gemacht. Erst in den 80er Jahren des 20. Jh. wurde die *Kunqu*-Oper dank der Ausbildung durch die überlebenden alten Meister wieder erweckt.⁴⁰ Bis heute hat sich die *Kunqu*-Oper immer weiter entwickelt. Heutzutage gibt es insgesamt sieben *Kunqu*-Operntruppen in China, die die *Kunqu*-Opern aufführen und weiter verbreiten. Sie wirken in *Beijing*, *Shanghai*, *Nanjing*, *Suzhou*, *Hangzhou*, *Wenzhou* und *Chenzhou*.

Als das Erbe der traditionellen chinesischen Oper beinhaltet die *Kunqu*-Oper drei wichtige Elemente, und zwar die Literatur, die Darstellung und die Musik. Hinsichtlich der Komposition gibt es einen Unterschied zwischen der chinesischen *Kunqu*-Oper und der westlichen Oper, weil der Text und die Melodie der *Kunqu*-Oper im Gegensatz zu westlichen Oper miteinander verknüpft werden müssen. Auf diesem Gebiet gibt es umfangreiche Forschungen.

⁴⁰ Vgl. Li Xiao: *Zhongguo Kunqu* (Die chinesische Kunqu Oper). Shanghai 2004, S. 234.

3 Die Darstellung der Kunqu-Oper

In Bezug auf die Darstellung sind die westliche Oper und die Kunqu-Oper sehr unterschiedlich. Bei der Aufführung der *Kunqu*-Oper gibt es eine feste Darstellungsformel, eine besondere Darstellungstechnik, Kostüme sowie Masken und *Jiamen*-Rollen. Der künstlerische Ausdruck des Kunqu erfolgt durch Gesang, Dialog, Gestik, Kampf und Akrobatik. Die Darstellungen stammen aus konventionellen Mustern, die aus dem Alltagsverhalten abgeleitet sind. Eine solche Darstellungsweise ist „von Generationen von Opernkünstlern zu symbolischen Gefühlsäußerungen verfeinert worden“. Das Ziel ist „nicht eine möglichst realistische Darstellung“, sondern „konzentrierte Extraktion des Typischen“. Außerdem gilt der Monolog als eine wichtige Darstellungsmethode der Oper. Durch eine Geste, z.B. durch einen hoch geworfenen Wasserärmel oder durch einen erklärenden Monolog der Bühnenfigur werden komplexe Gefühle geweckt.⁴¹ Die Bühne ist natürlich ein wichtiges Element der Darstellung, wobei man traditionelle und moderne Bühne unterscheidet.

3.1 Bühne

Bei der traditionellen Bühne gibt es zwei Arten. Eine ist die Kammerbühne, die über zwei Etagen verfügt. Die Aufführung findet auf der zweiten Etage statt. Der größte Teil des Publikums setzt sich der Beamtenschaft, der Gentry und den Literaten zusammen. Zum zweiten Bühnentyp zählen die Gildehaus- und die Tempel-Bühnen, deren Namen sich von den Aufführungsorten herleiten. Die Gestaltung dieser beiden Bühnen sieht ähnlich aus wie die der Kammerbühne. Ausschließlich dem besser gestellten Publikum ist die Kammerbühne vorbehalten. Das Publikum einfacherer Herkunft wie

⁴¹ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 59.

Bauern, Handwerker und Händler besuchen die Gildehaus- und die Tempel-Bühne (Abbildung 6).



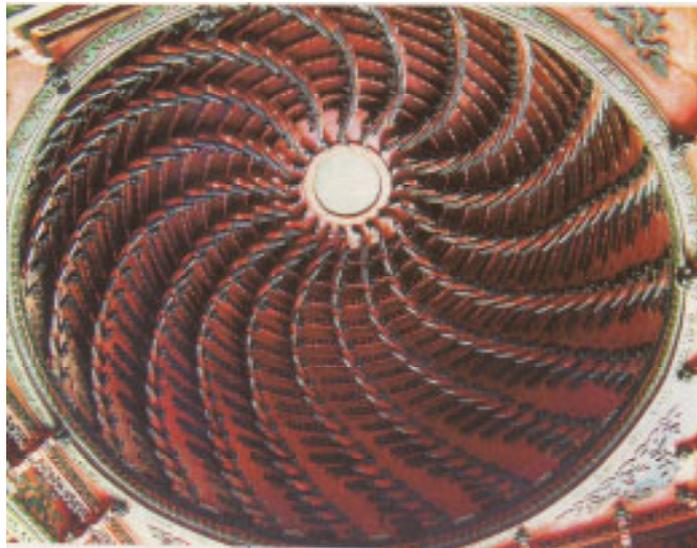
Abbildung 6: Traditionelle Kunqu-Oper Bühne (Geo-Epoche : 139)

Im chinesischen *Kunqu*-Museum in der Stadt Suzhou gibt es eine Gildehaus-Bühne, die zwischen 1875 und 1908 gebaut wurde⁴² (Abbildung 7). Die ganze Bühne wurde aus Holz errichtet. In den vier Ecken dieser quadratischen Bühne ragen vier quadratische Säulen empor.

⁴² Vgl. Wu Xinlei, Zhu Donglin: *Zhongguo Kunju Yishu* (Die Kunst der chinesische Kunqu Oper). Nanjing 2004, S. 377.



*Abbildung 7: Gildehaus-Bühne der Qing-Zeit (Kunqu-Museum Suzhou)
(Wu Xinlei : 378)*



*Abbildung 8: Dach der Gildehaus-Bühne (Kunqu-Museum Suzhou)
(Wu Xinlei : 378)*

Das Dach ist in der besonderen Form einer Halbkugel gestaltet, in die ein Bronzespiegel eingesetzt wurde. Dieses Halbkugeldach wird aus zweihundert fledermausförmigen Bauelementen (Abbildung 8) gebildet, die in wirbelnder Bewegung nach oben streben. Das so gestaltete Dach wirkt wie ein Lautsprecher, was in der *Qing*-Zeit schon als sehr modern galt.

3.2 Bedeutung der Theaterkulisse

Die verschiedenen traditionellen Bühnen haben eine fast ähnliche Form. Das Publikum kann die Aufführung von drei Seiten anschauen. Hinter der viereckigen Bühne gibt es einen Schminkraum. An der Hinterseite der Bühne befinden sich zwei Türen. Die linke Tür ist der Eingang für die Schauspieler, die rechte der Ausgang. Auf der traditionellen Bühne findet man keinerlei komplizierte Theaterkulissen und keine blendende Bühnenbeleuchtung. Ein Tisch und zwei Stühle genügen und manche Stücke benötigen selbst diese nicht, lediglich ein freier Platz reicht aus. Erst mit dem Auftritt der Schauspieler erfahren die Zuschauer durch deren Spiel allmählich, wo und wann die dargestellte Handlung spielt.

Je nach Intention haben Tisch und Stühle auf der Bühne unterschiedliche Bedeutungen. Der Tisch kann beispielsweise eine große Halle oder ein Arbeitszimmer verkörpern oder auch ein Bett oder einen Berg. Ein Stuhl kann eine Sänfte oder auch einen Brunnen darstellen.⁴³ Was Tisch oder Stuhl bedeutet, erschließt sich erst aus dem Spiel der Schauspieler. In gewisser Weise könnte ein Stuhl das gesamte Universum darstellen.

Die Schauspieler haben über die Jahrhunderte hinweg eine Reihe von anspruchsvollen Formeln des stilisierten Symbolismus entwickelt: die Bärte der männlichen Darsteller, die wallenden Ärmel, Fächer und Satinbänder bei Tänzen. Und die Waffen, die im Kampf verwendet wurden, sind Sym-

⁴³ (10.07.2003): Die Magie der Chinesischen Oper (2). Online in Internet:
URL: http://german.china.org.cn/news/txt/2003-07/10/content_2077304.htm

bole zur Darstellung der Verlängerung der menschlichen Gliedmaßen. Alle Requisiten erfordern ein hohes Maß an Geschicklichkeit in der Handhabung und sind von großer dramaturgischer Bedeutung.⁴⁴ Dazu gehören unter anderem auch die Verwendung der „*shuixiu* 水袖 (Wasserärmel)“, wie die traditionelle Verlängerung der seidenen Manschetten am Ärmel bezeichnet wird: Sie reichen bei den Frauen von 83cm bis zu 2m, die der Männer sind kürzer, und dienen je nach Länge der Ärmel und der Art der Bewegung dazu, Gemütsbewegungen zum Ausdruck zu bringen. Außerdem gibt es noch einige besondere und symbolisierte Requisiten, z.B. die Wagenfahne, die Wasserfahne, die Reitpeitsche und das Bootspaddel.

- Die hin und zurück bewegte Wagenfahne bedeutet, dass die Leute mit dem Wagen fahren. (Abbildung 9)
- Die Wasserfahne symbolisiert die Wellen. (Abbildung 10)
- Die Reitpeitsche kann pars pro toto ein Pferd sein. (Abbildung 11)
- Das Bootspaddel ist nicht nur ein Paddel, sondern auch ein Boot. (Abbildung 12)⁴⁵



Abbildung 9: Wagenfahne (Zheng Lei : 182)

⁴⁴ (10.07.2003): Die Magie der Chinesischen Oper (2). Online in Internet:
URL: http://german.china.org.cn/news/txt/2003-07/10/content_2077304.htm

⁴⁵ Vgl. Zheng Lei: Kunqu (Die Kunqu Oper). Hangzhou 2005, S. 182.



Abbildung 10: Wasserfahne (Zheng Lei : 182)



Abbildung 11: Reitpeitsche (Zheng Lei : 182)



Abbildung 12: Bootspaddel (Zheng Lei : 182)

In der Darstellung wird ein Szenenwechsel nicht durch Veränderungen der Bühnendekoration oder des Lichtes angekündigt, sondern durch ganz konkrete Bewegungen der Schauspieler eingeleitet. Soll beispielsweise eine Nachtszene dargestellt werden, wird der Schauspieler trotz der hell erleuchteten Bühne eine unsichere, wachsame Haltung zeigen, wird mit den Augen blinzeln und dem Publikum mit seinen unsicheren Bewegungen den Eindruck vermitteln, dass die taghelle Bühne sich in tiefe Nacht verwandelt hat, in der man die Hand vor Augen nicht mehr sieht.

Die Figur der auf der Bühne dargestellten Handlung ist recht frei und lebendig. Je nach Bedarf wird sehr viel oder sehr wenig gesprochen. Im Kreis-Gehen auf der Bühne kann einen endlos langen Weg symbolisieren, ein einziger Satz eine Zeitspanne von einigen Jahren umfassen. Auf der anderen Seite kann aber auch zum Ausdruck der inneren Gefühle der Charaktere ein langsam vorgetragener Singsang von 20 Minuten das reale Zeitgefühl verlängern. Die Länge des Bühnenauftritts der Figuren in der chinesischen Oper ist nicht am wirklichen Leben, sondern an den Bedürfnissen der Figurengestaltung und der Handlung orientiert.

Die wenigen zur Verfügung stehenden Requisiten regen die Fantasie des Publikums an und bieten den Schauspielern großen Darstellungsraum. Die moderne Bühne ist gegenüber der traditionellen nicht mehr auf einen Tisch und zwei Stühle beschränkt, sondern der Raum der modernen Bühne wird vergrößert und es werden viele Requisiten verwendet. Die modernen *Kunqu*-Opernbühnen sind beeinflusst von der westlichen Opernbühne, die durch Verwendung mehrerer Requisiten die Szenen für das Publikum wohlgestaltet, informativ und wirkungsvoll darstellt.

3.3 Darstellungstechnik

Außer den Requisiten ist das faszinierendste Element bei der Aufführung die szenische Darstellung des Schauspielers. Sie besteht bei der *Kunqu*-

Oper aus dem Gesang, der Gesang „singen (*Chang* 唱)“ und „vorlesen (*Nian* 念)“ beinhaltet, und dem Tanz, der „darstellen (*Zuo* 做)“ und „kämpfen (*Da* 打)“ bedeutet. „Singen, vorlesen, darstellen, kämpfen“ sind vier wichtige Formen der szenischen Darstellung, die in festem Rhythmus ausgeführt werden und die vier Grundausbildungen des Schauspielers sind. Die abgekürzte Bezeichnung dieser vier Formen heißt „Vier-Fertigkeiten (*Sigong* 四功)“.⁴⁶ Die beiden Fertigkeiten „singen“ und „vorlesen“ brauchen klare Laute und einen richtigen Rhythmus. Diese Forderung ist ähnlich der in der westlichen Oper. Der Tanz in der *Kunqu*-Oper ist nicht nur ein Tanz, sondern verwendet spezielle Darstellungsformen anders als in der Darstellung der westlichen Oper. Es sind insgesamt fünf Aspekte: „Hände, Augen, Körper, Schritte, Darstellungsweise“. Die verkürzte Bezeichnung lautet „Fünf-Teile (*Wubu* 五部)“:

- „Hände“ bedeutet die Form der Handfläche, der Faust, der Hände und der Finger. z.B. die „Buddha-Handflächen-Form“, die „Pferd zügelt Faust-Form“, die „Wolke-Hände-Form“ und die „Orchidee-Finger-Form“.
- „Augen“ sind die Verwendungsformen des Blicks der Augen, z.B. beschämter Blick, zorniger Blick, beunruhigter Blick, Flirtblick und betrunkenener Blick.
- „Körper“ beinhaltet verschiedene Posen, und zwar die Körperbewegung, die Bekleidung und die Requisiten der Darstellungsformen.
- „Schritt“ ist die Gehweise von Schauspielern, z.B. der Knie-Schritt, der kleine und schnelle Schritt sowie der aufsteigende und absteigende Schritt.
- „Darstellungsweise“ betont die Figur der Rolle und die geistige Gestaltung der szenischen Darstellung.⁴⁷

⁴⁶ Vgl. Wu Xinlei, Zhu Donglin: *Zhongguo Kunju Yishu* (Die Kunst der chinesischen Kunqu-Oper). Nanjing 2004, S. 314.

⁴⁷ Ebd., S. 321.

Die Darstellungsformen beinhalten zwei Charakteristiken, die Regel und die Modellierung. Die Schauspieler müssen in der Regel durch die Form der vier Fertigkeiten die Charaktere der szenischen Rolle und die Theater-szene darstellen. *Tatsächlich hat diese Regel eine ungekünstelte Formation des Lebens mit irgendeinem Darstellungselement verbunden und formatiert. Nach der Figur des Dramas werden die Szene und die Darstellung wieder modelliert.*⁴⁸

Für die Darstellung gelten 3 ästhetische Kriterien: Genauigkeit (*da* 答), Schönheit (*yun* 韵) und Rhythmik (*xingyunliushui* 行云流水). „Genauigkeit“ besteht sich auf die präzise Nachahmung, die von der kleinsten Einzelbewegung bis zur zusammengesetzten Bewegung vom Meister gelehrt werden muss. Damit kann man diese Figur bereits auf der Bühne verkörpern. Mit mehr Bühnenerfahrung kommt es immer mehr zur persönlichen Gestaltung und zur Steigung der schauspielerischen Ausstrahlung und Wirkung auf den Zuschauer. „Schönheit“ entsteht durch jahrelange Praxis und bewirkt das Verständnis für die Gefühle der Bühnenfigur. „Rhythmik“ ist ein unausgesprochenes Einverständnis zwischen dem erfahrenen Schauspieler und dem erfahrenen Zuschauer. Die Gesangsmelodie muss den Hörer zum Nachdenken anregen und ihn begeistern.⁴⁹

3.4 *Jiamen* - Rolle

Der allgemeine Charakter der Darstellung der *Kunqu*-Oper ist der übertriebene Darstellungsstil, der durch die Schauspieler ausgedrückt wird. Verschiedene Figuren werden in unterschiedliche Rollentypen unterteilt, die in der *Kunqu*-Oper als „*Jiamen* 家门“ bezeichnet werden. Die Rolle in der westli-

⁴⁸ Vgl. Xiong Zhu, Jia Zhigang: *Kunqu Biaoyan Yishulun* (Die Darstellungstheorie des Kunqu). Shenyang, 2005. S. 50ff.

⁴⁹ Vgl. Xu, Chengbei: *Peking-Oper*. In: *Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts*. (2007), S. 57f.

chen Oper wird durch die Stimmlage bestimmt, die in der *Kunqu*-Oper aber wird nach verschiedenen dramatischen Figuren klassifiziert. Einige Rollen der *Kunqu*-Oper wurden von der nördlichen Oper übernommen, die z.B. *Sheng* 生 (männlich), *Dan* 旦 (weiblich), *Jing* 淨 (bemaltes Gesicht) und *Chou* 丑 (Clowns) sind.⁵⁰ Außer den oben genannten vier Rollen gibt es noch drei weitere, und zwar *Mo* 末 (männliche Rolle mittleren Alters), *Wai* 外 (Rolle eines alten Mannes) und *Tie* 貼 (weibliche Nebenrolle).⁵¹ Jede Rollenart hat mehrere Ausdifferenzierungen, darüber hinaus kann man die sieben *Jiamen* weiter in 20 Arten unterteilen.⁵²

- Sheng

Rolle	Beschreibung	Beispiel
Daguan Sheng	Kaiser, Beamter	„Changsheng Dian“ – Tangming Huang
Xiaoguan Sheng	junger Beamter	„Bai Luo Shan“ – Xu Jizu
Jin Sheng	junger Gelehrter (mit einem Fächer)	„Mudan Ting“ – Liu Mengmei
Qiong Sheng	armer Gelehrter	„Xiu Ru Ji“ – Zheng Yuanhe
Chuwei Sheng	junger Offizier	„Lianhuan Ji“ – Lü Bu

⁵⁰ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 9.

⁵¹ (22.07.2003): Die Kunqu-Oper (3). Online in Internet:

URL: http://german.china.org.cn/news/txt/2003-07/22/content_2078731.htm

⁵² Vgl. Li Xiao: Zhongguo Kunqu (Die chinesische Kunqu Oper). Shanghai 2004, S. 55-62.

- Dan

Rolle	Beschreibung	Beispiel
Zheng Dan	verheiratete Frau	„Pipa Ji“ – Zhao Wuniang
Lao Dan	alte Frau	„Jingzhong Ji“ – Yue Mu
Wu Dan	ca. 18 jährige Frau	„Mudan Ting“ – Du Liniang
<i>Liu/Tie Dan</i> (als <i>Tie</i> -Rolle klassifiziert)	unter 18 jährige Frau	„Mudan Ting“ – Chun Xiang
Si Dan	Frau mit einem Schwert	„Ci Hu“ – Fei Zheng'e
Zuo Dan	kleiner Junge oder kleines Mädchen	„Huansha Ji“ – Chun Hong

- Jing

Rolle		Beschreibung	Beispiel
Zheng Jing	Rotes Gesicht	treuer Beamter, Kaiser, Gott	„Dandao Hui“ – Guan Yu
(Dahua lian)	Schwarzes Gesicht	Offizier	„Xichuan Tu“ – Zhang Fei
Fu Jing	Weißes Gesicht	böse Leute	„Lianhuan Ji“ – Dong Zhuo

- Mo

Rolle	Beschreibung	Beispiel
Lao Sheng	aufrichtiger Mann mittleren Alters	„Muyang Ji“ – Su Wu
Fu Mo	Diener mittleren Alters	„Jingchai Ji“ – Li Cheng
<i>Lao Wai</i> (als <i>Wai</i> -Rolle klassifiziert)	alter Mann	„Huansha Ji“ – Wu Yuan

- Chou

Rolle	Beschreibung	Beispiel
Er Mian	böser Mann	„Xiayi Ji“ – Ximen Qing
Xiao Chou	Mann der Unterschicht	„Shiwu Guan“ – Lou a’shu

In der *Kunqu*-Oper treten bei der Klassifizierung der *Jiamen*-Rollen keine „*Wugong Jiamen* (Kämpferrollen)“ auf, in der *Peking*-Oper jedoch gibt es sie. Kampfszenen werden von der jeweiligen Figur ausgeführt: wenn der *Sheng* eine Kampfszene hat, muss der *Sheng* die Kampfrolle spielen. Die Singweise der unterschiedlichen *Jiamen* hat einen jeweils eigenen Charakter, z.B. singt *Dan* mit der Kopfstimme im Gegensatz zu *Lao Sheng* und *Jing*.

3.5 Die Kostüme und Masken

Die Masken der Figuren in der *Kunqu*-Oper sind abstrakt. Besonders kommt dies in den Gesichtsmasken der einzelnen Charaktere zur Geltung. Bei der *Kunqu*-Oper werden Masken vor allem für die Rollen *Jing* und *Chou*, manchmal auch für die Rollen *Sheng* und *Dan* benutzt. Rot, Weiß und Schwarz sind die Hauptfarben der Masken. Blau, Grün, Purpur und Gold werden als wichtige Farben in den Masken für die „Helden des grünen Waldes“ (= heldenhafte Räuber) oder für Unsterbliche und Gespenster verwendet. Die Farben der Masken der *Kunqu*-Oper haben die gleiche Bedeutung wie die der *Peking*-Oper: Bei negativen Charakteren ist die Maske überwiegend in Weiß gehalten, loyale und tapfere Charaktere wie *Guan Yu* (Abbildung 13), ein bekannter, dem Herrscher treu ergebener General aus der Zeit der Drei Reiche, tragen schwerpunktmäßig rote Masken. Choleriche Figuren sind mit einer orchideenförmigen Gesichtsform ausgestaltet.

Aufrechte, nicht egoistische Charaktere weisen viel Schwarz in der Maske auf, glückliche Figuren weisen ein lachendes Gesicht und kummervolle ein weinendes auf. Die meisten charakteristischen Zeichnungen und Typen bei der Pekingoper sind Variationen aus der *Kunqu*-Oper, manche sind sogar direkt von ihr übernommen.⁵³



Abbildung 13: Guan Yu

Die Masken werden in stundenlanger Arbeit kunstvoll geschminkt und sind charakteristisch für die jeweilige Rolle. Das Publikum kann also ganz einfach aus der Gestaltung der Gesichtsmaske Rückschlüsse auf die jeweilige Person ziehen. Das ist ein sehr praktischer und zugleich bildhafter Aspekt der *Kunqu*-Oper.

⁵³ (22.07.2003): Die Kunqu-Oper (3). Online in Internet:
URL: http://german.china.org.cn/news/txt/2003-07/22/content_2078731.htm



Abbildung 14: Du Liniang (WM)

Die Gesichtskosmetik der weiblichen Rollen ist noch komplizierter als die Masken der männlichen Rollen. Zuerst muss die Maskenbildnerin die Perücke in eine klebrige Flüssigkeit legen und die Haare formen. Bevor das Make-up aufgelegt wird, wird die Augenpartie der Schauspielerin so hoch wie möglich nach oben gezogen, so dass der Augenwinkel ca. 45 Grad beträgt. Die Grundfarbe ihres Gesichtes ist in Weiß. Die Umgebung der Augen wird mit Rosa überzogen (Abbildung 14). Danach wird die geformte Perücke der Schauspielerin aufgesetzt und angeklebt. Schließlich werden viele verschiedene schöne Haarspangen in die Perücke gesteckt. So eine Arbeit dauert ca. zwei Stunden. Diese mehrstündige Arbeit ist notwendig, auch wenn die Schauspielerin vielleicht nur einen kurzen Auftritt von fünf Minuten hat.

Außer der Bühne und der Darstellungstechnik ist die Begleitmusik genauso wichtig für die Gestaltung der Bühnenfiguren. Im folgenden Text wird hauptsächlich das Musikelement der *Kunqu*-Oper behandelt.

4 Das musikalische Element des Kunqu

4.1 Instrumentarium des Kunqu

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts ist das musikalische Ensemble bei der *Kunqu*-Aufführung bereits untrennbarer Bestandteil der *Kunqu*-Oper geworden. Das früheste Ensemble der *Kunqu*-Oper bestand aus *Dizi* 笛子 (Bambusflöte), *Sheng* 笙 (Mundorgel) und *Pipa* 琵琶 (birnenförmige 4-saitige Laute). Nach der Reform der *Kunqu*-Oper von *Wei Liangfu* wurden auch *Sanxian* 三弦 (3-saitige Langhals-Laute), *Tiqin* 提琴 (chinesische Geige), *Yueqin* 月琴 (Mondlaute) und *Zheng* 箏 (Zither) in dem Ensemble eingesetzt.⁵⁴

In der Entwicklung der *Kunqu*-Oper nimmt das Ensemble nach und nach eine feste Form an, die aus Blas-, Saiteninstrumenten und Schlagzeug besteht. Zu den Blasinstrumenten gehören *Dizi* (*Qudi* 曲笛) und *Sheng*. *Pipa*, *Sanxian* (*Quxian*), *Tiqin*, *Erhu* 二胡 (Fiedel), *Zheng*, *Yueqin* und *Yangqin* 扬琴 (Hackbrett) dienen als Saiteninstrumente. *Luogu* (*Gong* und *Trommel*) sind die wichtigsten Schlagzeuge in der *Kunqu*-Oper. Solche Instrumente werden durch die unterschiedliche Klangfarbe als *Wenxi* (*Zivilstück*)-Instrumente und *Wuxi* (*Kampfstück*)-Instrumente klassifiziert. Blasinstrumente und Saiteninstrumente werden in *Wenxi* gespielt. *Wuxi* ist immer mit Schlaginstrumenten verbunden, die wichtige Funktionen bei der Aufführung haben, z.B. das Ambiente hervorheben oder an einen Szenenwechsel erinnern. Von allen oben genannten Instrumenten sind *Qudi*, *Sanxian* und *Bangu* 板鼓 (Trommel und Klapper) unentbehrliche Begleitinstrumente bei der Darstellung.

⁵⁴ Vgl. Zhen Lei: *Kunqu* (Die *Kunqu* Oper). Hangzhou 2005, S. 129.

4.1.1 Qudi - Dizi

Es gibt viele verschiedene Arten und Formen von Bambusflöten, die vor etwa 4.500 Jahren entstanden. Die chinesische Bambusflöte *Dizi* wird besonders in der *Kunqu*-Oper verwendet und existiert in ihrer heutigen Form bereits seit der *Yuan*-Dynastie. Es ist eine Bambusquerflöte mit 6 Grifflöchern, die zwischen dem Blas- und den Grifflöchern ein mit Reispapier oder Pflanzenfasern überzogenes Membranloch (Näselhäutchen) aufweist, das ihr ihren spezifischen Klang verleiht. Sie wird mit 3 Fingern pro Hand gegriffen und kann einen Umfang bis zu zweieinhalb Oktaven spielen. Da *Dizi* nicht stimmbar und das Material aus dem sie besteht, sehr witterungsempfindlich ist, existieren unterschiedliche Flöten für die Sommer- und die Winterzeit.

Gebräuchliche Varianten des *Dizi* sind die vor allem in Nordchina verbreitete hell-lebhafte *Bangdi* sowie das eher im Süden beheimatete gefühlvollere und schwermütigere *Qudi*. *Qudi* ist ein sehr wichtiges Instrument des Ensembles in der *Kunqu*-Oper, und wird heutzutage in traditionelles *Qudi* und modernes *Qudi* unterteilt. Letzteres spielt man ab dem 20. Jahrhundert im Ensemble der *Kunqu*-Oper anstelle des traditionellen *Qudi*. Der Abstand der Löcher des traditionellen *Qudi* ist gleichmäßiger verteilt als bei dem modernen.



Abbildung 15: Das weibliche und männliche *Qudi* des *Dizi*-Meisters Gao Weibo
(Foto: WM)

Interessant ist, dass beim traditionellen *Qudi* zwischen einem weiblichen und männlichen *Qudi* unterschieden wird (Abbildung 15). Das weibliche *Qudi* spielt zur Darstellung von *Sheng* und *Dan*, seine Klangfarbe ist sehr fein und vollklingend. Das männliche *Qudi* begleitet die Gesänge des *Chou* und *Jing*, seine Stimmung ist ca. eine große Sekunde tiefer als dem weiblichen *Qudi*, und seine Klangfarbe ist voll und hell.⁵⁵

Der wichtigste Unterschied zwischen dem traditionellen *Qudi* und dem modernen *Qudi* ist das *lü* 律-System. Hinsichtlich des *lü*-Systems finden wir beim traditionellen *Qudi* die reine Stimmung, beim modernen *Qudi* die *gleichschwebende Zwölfton-Temperierung*. Die reine Stimmung bringt zum Ausdruck, dass die Tonabstände zwischen e' und f', h' und c'', c' und d', f' und g' sowie a' und h' größer sind als in der temperierten Stimmung, aber die Tonabstände zwischen d' und e' sowie zwischen g' und a' sind kleiner (Abbildung 16).⁵⁶



Abbildung 16: Vergleich der Tonhöhen bei der traditionellen *Qudi* und der modernen *Qudi* (WM)

Das *lü*-System des traditionellen *Qudi* heißt nach der Regel der Festlegung der Tonhöhen „*Sanfensunyi* 三分损益 (drei gleich lange Teile minus oder

⁵⁵ Vgl. Sun Jian'an: *Kunqu Dizi de Gouzao he Shiyongfangfa* (Die Bambusflöte des Kunqu und ihre Verwendungsweise). Nanjing 2001, S. 2.

⁵⁶ Vgl. Liao Tianrui: *Lü Xue* (Die Wissenschaft des Lü-Systems). Beijing 1996, S. 63.

plus ein Teil“ (Abbildung 17), d.h. wenn eine Saite in drei gleiche Teile unterteilt wird und ein Drittel abgezogen wird, wird diese Veränderung als sog. „*Sanfensunyi* 三分损一 (drei minus eins)“ bezeichnet. Der Klang der Saite ist eine Quinte höher als der der originalen Saite. Wenn diese Saite um ein Drittel erweitert wird, nennt man die Änderung „*Sanfenyiyi* 三分益一 (drei plus eins)“. Der Klang der Saite ist eine Quarte tiefer als der der originalen Saite.⁵⁷ Wenn zum Beispiel der Klang einer Saite c' ist, wird der Ton bei minus ein Drittel g' , bei plus ein Drittel g .

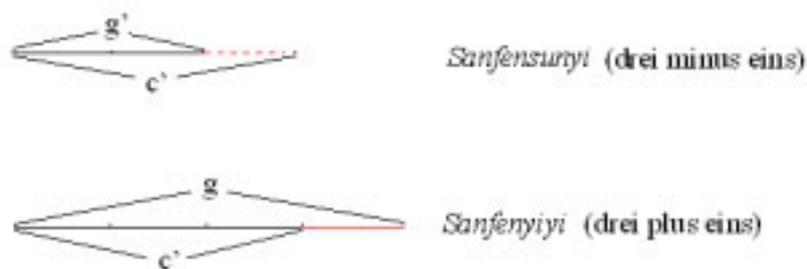


Abbildung 17: Das lü-System „*Sanfensunyi*“ (WM)

Das *lü*-System des traditionellen *Qudi* zeigt, dass, wenn g' als der Grundton gilt, die Tonstufen zwischen g' und h' sowie zwischen g' und e' (Abbildung 15) kleiner sind als im temperierten System, d.h. die Tonhöhe des zweiten und fünften Lochs ist tiefer als die des modernen *Qudi*. Die Tonhöhe der Tonleiter des traditionellen *Qudi* kann auch vom Spieler beeinflusst werden. Die Tonhöhen von f' und h' sind sehr instabil, was durch die Spieltechnik des Flötisten reguliert werden kann.⁵⁸

⁵⁷ Vgl. Liao Tianrui: *Lü Xue (Die Wissenschaft des Lü-Systems)*. Beijing 1996, S. 105f.

⁵⁸ Online in Internet: URT: http://www.huain.com/study/html/prod_299.html

Qudi wird nicht nur als Melodie- und Begleitinstrument zur Darstellung verwendet, sondern auch als ein Stimm-Instrument für die *Qupai*-Melodie.

4.1.2. Quxian

Quxian wird auch als *Sanxian* bezeichnet. Es ist eine dreisaitige Langhalslaute und seit der *Yuan*-Dynastie (13. Jahrhundert) in Südchina bekannt und steht für die volkstümliche urchinesische Lebensart. Das Instrument hat keine Bünde und ist ein wichtiges Begleitinstrument des *Kunqu* (Abbildung 18). Der Aufbau des *Quxian* zeigt, dass sein Hals und sein Korpus ineinander übergehen. Das Korpus besteht aus getrockneter Schlangenhaut, fixiert durch einen Rahmen aus Bambus. Am Hals gibt es ein rautenförmiges Holzblatt, an dem seitenständige Wirbel die drei Saiten spannen. Der Hals ist sehr lang, ca. 70 cm. Man kann mit ihm viele Tonstufen markieren. Die 3 Saiten werden auf die Töne c, g, c' gestimmt und im Allgemeinen mit einem Plektrum gezupft.



Abbildung 18: *Quxian* (Quelle: Internet)

4.1.3 Bangu

Die *Bangu* (Abbildung 19) besteht aus einer Taktgebertrummel (*Danpigu* 单皮鼓) und einer Klapper, die beide Rhythmusinstrumente sind. Bei der *Danpigu* ist oben ein Fell stark gespannt, auf das geschlagen wird. Durch das Schlagen der Membran erzeugt man kraftvolle perkussive Töne. Wenn man von der Mitte der Trommel bis zu ihrem Rand schlägt, erhält man unterschiedliche relative Tonhöhen und Klangfarben. Außerdem kann die Klangfarbe durch die Schlaggeschwindigkeit beeinflusst werden. Trommel und Klapper werden von nur einem Musiker gespielt. Bei den verschiedenen Darstellungsformen spielt das *Bangu* eine sehr wichtige Rolle, indem es Tempo und Rhythmus der szenischen Darstellung zum Ausdruck bringt. Außerdem kann der *Bangu*-Spieler als Dirigent im *Kunqu*-Ensemble wirken.



Abbildung 19: *Bangu* (Quelle: Internet)

Die chinesische Rhythmik (*Banyan* 板眼) kennt kein westliches Takt-System (durchgehend gleich lange Takte werden durch verschiedene kürze-

re Dauern unterteilt), sondern sie benutzt unterschiedlich lange rhythmische Muster aus Vielfachen der Metren.⁵⁹ *Ban* bedeutet starker Schlag, *Yan* schwacher Schlag. Bei einem starken Schlag schlägt der Spieler ein Mal die Klapper. Bei der Metrik unterscheidet man in der *Kunqu*-Musik:

- *Sanban* (freies Metrum)
- *Yiban Yiyao* (2/4 Metrum)
- *Yiban Sanyao* (4/4 Metrum)
- *Liushuiban* (1/4 Metrum)

Sanban hat keinen Takt und wird in freiem Tempo gespielt. Wenn ein Stück im *Sanban* gesungen oder gespielt wird, muss man die Stimmung mit dem Text verbinden. Am Ende des *Sanban* schlägt der *Bangu*-Spieler einmal „*Diban*“⁶⁰, was das Ende des *Sanban* oder eine Zwischenpause bedeutet. Die Zeichen der *Banyan* notiert man folgendermaßen:⁶¹

Namen		Zeichen	Verwendung
Zheng Ban	Touban	↙	auf dem Takt
	Yaoban	└─	zwischen dem Takt
	Diban	—	am Ende der Sanban schlagen
Zhong Yan	Zhongyan	·	auf dem Takt
	Cezhongyan	└·	zwischen dem Takt
Mo Yan	Xiaoyan	▪	auf dem Takt
	Cexiaoyan	└	zwischen dem Takt

⁵⁹ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 51.

⁶⁰ „*Diban*“ bedeutet einen Schlag am unteren Teil der Klapper.

⁶¹ Vgl. Wu Xinlei: Ershi Shiji Qianqi Kunqu Yanjiu (Die Kunqu-Forschung des frühen 20. Jahrhunderts). Shenyang 2005, S. 318.

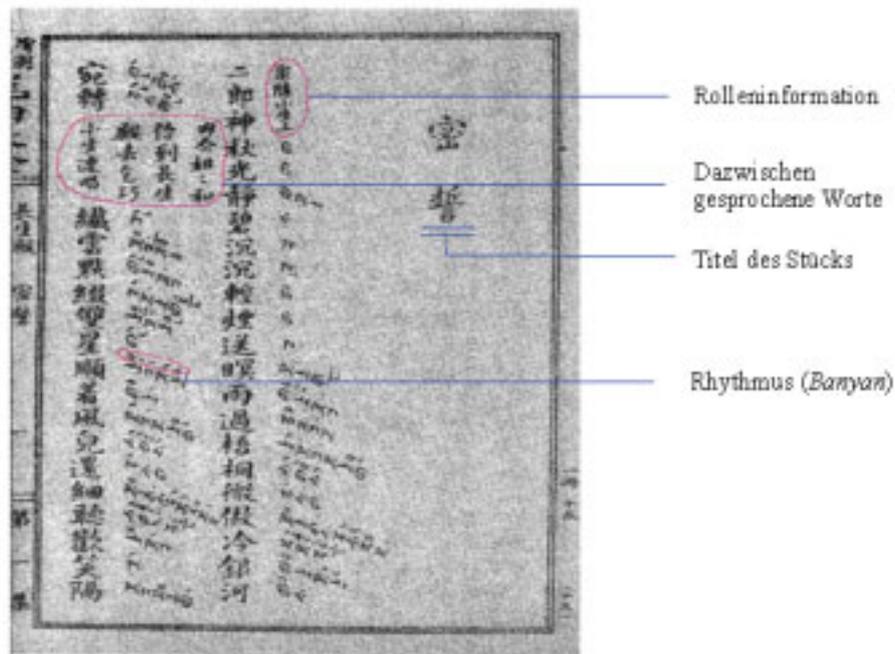


Abbildung 21: Xigongpu (die dazwischen gesprochenen Worte und der Rhythmus Banyan sind rot markiert) (Zheng Lei : ?)

Im Gegensatz dazu werden beim *Xigongpu* die Noten, der Rhythmus und die dazwischen gesprochenen Worte ausführlich notiert (Abbildung 21). Die beiden Notationsarten wurden als *Gongchipu*-Notation bezeichnet.

4.2.1 Gongchipu-Notation

Die Entstehung der *Gongchipu*-Notation geht auf die *Sui*- und *Tang*-Zeit zurück. Die *Gongchipu*-Notation wurde von der „Halbzeichen-Notation der *Yanyue*“ aus der *Sui*- und *Tang*-Zeit (581-907) und durch die „Notati-

on“ der *Song*-Zeit beeinflusst.⁶³ Die *Gongchipu*-Notation arbeitet mit chinesischen Schriftzeichen „上尺工凡六...“, die den Tonnamen „c' d' e' f' g'...“ entsprechen (Abbildung 22). Die Tonstufe „工“ ist die gleiche wie „e“. Wenn der Ton eine Oktave höher liegt, so wird der Ton „“ geschrieben oder es wird auf der linken Seite das Zeichen „“ (1工) eingesetzt. Liegt der Ton ein Oktave tiefer, schreibt man „“.

西乐简谱	西洋乐	尺	工	凡	六	五	四	三	二	一
										
简谱	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3
										
	上	尺	工	凡	六	五	四	三	二	一
										
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3
	下	凡	尺	工	尺	上	二	三	四	五

Abbildung 22: Die Tonstufen der *Gongchipu*-Notation auf Notenlinien (WM)

4.2.2 Jianpu-Notation

Im 20. Jahrhundert wurde die *Gongchipu*-Notation nach und nach von der *Jianpu* 简朴-Notation abgelöst. Die *Jianpu*-Notation hat bis heute eine ca. zweihundertjährige Geschichte durchlaufen. Sie entstand im 18. Jh. in

⁶³ Vgl. Online in Internet: URT: <http://bj.netsh.com/bbs/80072/6/11495.html>

Frankreich, wurde durch einen Deutschen verbessert und war seit 1904 in China bekannt.⁶⁴

简谱简字	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
简谱符号	1	2	3	4	5	6	7	1̇
	1	1̇	2	3	4	5	6	7
	1̣	1̣	2̣	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣

Abbildung 23: Die Tonhöhen der Jianpu-Notation auf Notenlinien (WM)

Die *Jianpu*-Notation ist viel leichter zu verwenden als die *Gongchipu*-Notation. Aus diesem Grund verbreitete sie sich in China rasch. Sie wird mit den arabischen Ziffern „1 bis 7“ notiert. Die Tonhöhe „1“ ist „c“. Eine Oktave höher wird oben punktiert 1̇ („c¹“). Ein Oktave tiefer wird ein Punkt unter „1“ („c₁“) geschrieben (Abbildung 23). Heutzutage wird die *Jianpu*-Notation als die staatliche Notation gelehrt, gelernt und verwendet.

4.2.3 Vergleich Gongchipu-Notation und Jianpu-Notation im Qupai

Nach Bekanntwerden und Verbreitung der *Jianpu*-Notation wurde sie vom chinesischen Erziehungsamt bei der Schulmusik-Erziehung nach und nach

⁶⁴ Vgl. Xia, Bai: *Jianpu Tixi (Jianpu-System)*. 1954. S. 2.

immer häufiger verwendet. Später lehrte man in den Schulen nur noch die *Jianpu*-Notation, da die traditionelle im Gegensatz zur *Jianpu*-Notation sehr viel komplizierter ist. Somit geriet die *Gongchipu*-Notation allmählich in Vergessenheit. Nur die traditionellen Komponisten benutzen sie noch weiter.

Sowohl bei der Verwendung der *Gongchipu*- und als auch beim Gebrauch der *Jianpu*-Notation treten in der Praxis Vor- und Nachteile auf. Die *Qupai*-Melodiemodelle in der *Gongchipu*-Notation betonen den „freien Spielraum“ für den Sänger. Die in der *Gongchipu*-Notation überlieferten *Qupai*-Melodiemodelle haben keine feste Rhythmusgestalt. Der Rhythmus wurde erst in der Aufführung von den Sängern konkretisiert. Diese Variante wird dann in der modernen *Jianpu*-Tabulatur von musikalischen Bearbeitern mit festem Rhythmus fixiert. Nach dieser neuen Notation lernen nun die Musiker und Sänger.⁶⁵

Die *Jianpu*-Notation ist zwar einfach zu verwenden, es gibt aber auch Einschränkungen. Wenn das *Qupai* in *Jianpu*-Notation übertragen wird, muss mit der Melodie auch ein Rhythmus festgelegt werden. In der festgelegten Rhythmik der Übertragung gibt es leider keinen freien Spielraum mehr für die Sänger. Die Übertragungen von verschiedenen musikalischen Bearbeitern sind sehr unterschiedlich. Eine gute Übertragung kann einen positiven Einfluss auf die Überlieferung der *Kunqu*-Melodie haben.

Die *Qupai*-Melodie „*Zaoluopao*“ aus dem Drama „*Youyuan* von *Mudan Ting*“ dient hier als Beispiel für den Vergleich von *Gongchipu*-Notation (Abbildung 24) und *Jianpu*-Notation (Abbildung 25). Die *Jianpu*-Notation wurde von *Yu Zhenfei* angefertigt und ist bis heute die beste *Jianpu*-Übertragung dieses Stücks. *Yu Zhenfei* (Abbildung 26) gilt als ein sehr bekannter *Kunqu*-Meister. Er hat als Kind fast jeden Tag das *Kunqu* bei seinem Vater gehört, der ein sehr gut ausgebildeter *Kunqu*-Meister seiner Zeit

⁶⁵ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 46.

war. Yu Zhenfei hat viel von seinem Vater gelernt, z.B. in Hinsicht auf den *Changqiang* (Arie) und auf die Darstellungstechnik.

知春色如許便
皂羅袍原來焙紫媽紅開遍似這般都付與斷

非類垣良辰美景奈何天便賞心樂事誰家院朝飛

這韶光賤
小姐杜鵑花開的好盛年 且 好姐姐遍青山啼

Abbildung 24: Die Qupai-Melodie „Zaoluopao“ in Gongchipu-Notation (Li Xiao : 28)

【老罗袍】⁵ 5 0 1 (中眼起) 0 - 1 - |

(四唱)原 未 炖 棠

2 1 23 2 1 23 | 5² 2 01 0 - | 0 1 65 32 1 1 |

嫣 红 开 遍, 似 这 般 都

2 1 0 1 2 | 5 1 6 65 1 12 3 | 3 2 35 0 6 1 6 65 |

付 与 嫣 并 顾

3 5 2 2 | 3 5603 3 32 1 0 1 2 | 0 3 5 6 5 |

短。 良 辰 美 景 奈 何

3 . 2 1 01 2 | 3 5 06 5 65 3 5321 | 0 12 1 2 1 66 5 |

天, 便 赏 心 乐 事 谁 家

5 0 1 0 - | 5 5 05 0 1 0 5 | 3 . 5 0 . 5 |

院? 朝 飞 暮 卷,

6 123 1 02 3 5 66532 | 1 2 21 0 - | 5 3 5 0 1 |

云 霞 翠 轩, 雨 丝 风

1² 6 65 3 - | 2 2 . 3 2 1 | 0 5 653 2 2 3 56 |

片, 烟 波 画 船。锦 屏 人 戏

1 2 21 0 5 65 3 21 | 0 12 1 2 1 66 5 | 5 612 0 |

看 的 这 副 光 景:
(春香夹白: 小姐, 这是青山。)

Abbildung 25: „Zaoluopao“ in Jianpu-Notation. Übertragung von Yu Zhenfei
(Li Xiao : 28)



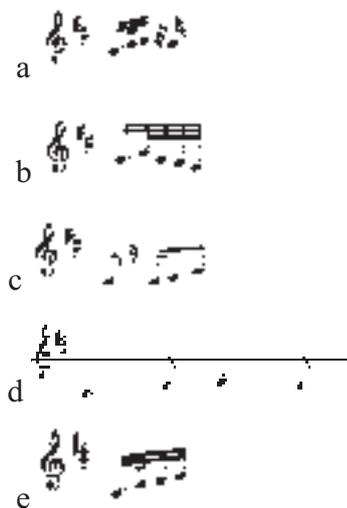
1923年11月，俞振飞在昆曲社（昆记）演《牡丹亭》折子戏，在《车马行》第一齣奉茶高洪（左）与周传芳（右）扮杜丽娘与柳梦梅，俞振飞扮薛蝌和琴童

Abbildung 26: Yu Zhenfei in „Mudanting“ 1923 (Xiong Zhu : 117)

Gongchipu-Notation:



Jianpu-Notation:



Durch den Vergleich a - e zwischen *Gongchipu*-Notation und *Jianpu*-Notation zeigt sich, dass die *Jianpu*-Notation mit mehr Noten ausgestaltet ist und ihre Rhythmusgestaltung relativ vielfältig erscheint. Die Übertragung in die *Jianpu*-Notation durch *Yu Zhenfei* war sehr viel besser als die *Qupai*-Übertragungen anderer Bearbeiter. Das wurde insbesondere durch den sanften Charakter seiner *Changqiang* deutlich.

4.3 Die Tonleitern, die Tonarten und die Modi des Kunqu

Die früheste chinesische Tonleiter geht auf die westlichen *Zhou*-Zeit (1045-771 v. Chr.) zurück, die als „*Yayue*-Tonleiter“ (Abbildung 27) bezeichnet wird. Sie stammt vom damaligen Kaiser-Hof und wurde für Zeremonien oder Trauer-Veranstaltungen verwendet. In der *Nanbei*-Zeit (ca. 420-581) ist die „*Qingyue*-Tonleiter“ (Abbildung 28) aus der volkstümlichen Musik übernommen worden, anschließend die „*Yanyue*-Tonleiter“ (Abbildung 29)

aus „Yanyue“ (eine vermischte Musik der zentralasiatischen Minderheit aus *Xinjiang* und der *Han*-Nation), die aus der *Sui*- und *Tang*-Zeit stammte.⁶⁶

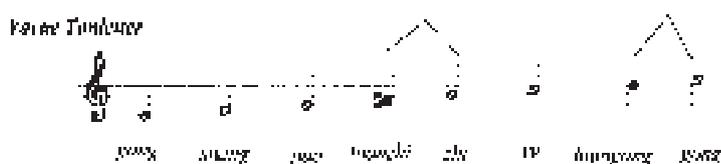


Abbildung 27: Yayue-Tonleiter (WM)



Abbildung 28: Qingyue-Tonleiter (WM)

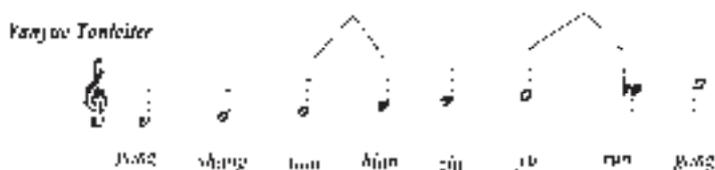


Abbildung 29: Yanyue-Tonleiter(WM)

In diesen drei Tonleitern werden „c', d', e', g', a'“ als *zhengyin* 正音 Pentatonik, und „f', #f', h', b'“ als *pianyin* 偏音(od. *bianyin* 变音) bezeich-

⁶⁶ Vgl. Liao, Tianrui: *Lü Xue* (Die Wissenschaft des Lü-Systems). Beijing 1996, S. 132.

net.⁶⁷ Die Unterschiede dieser drei Tonleitern bestehen nur in der Tonhöhe des „*pianyin*“.

Die Tonarten und die Modi des *Kunqu* basieren auf der Klangfarbe des *Qudi* und der *zhugongdiao* 诸宫调 (Vermischte Modi). Im *Kunqu* werden hauptsächlich 7 Tonarten und 9 Modi verwendet. Die Tonart wird von *Qudi* abgeleitet. Seine Basistonart ist D-Dur, weil die meisten *Kunqu*-Stücke in dieser Tonart komponiert wurden. Die sieben Tonarten sind *chizidiao* (≈ C-Dur), *xiaogongdiao* (≈ D-Dur), *fanzidiao* (≈ E-Dur), *liuzidiao* (≈ F-Dur), *zhenggongdiao* (≈ G-Dur), *yizidiao* (≈ A-Dur) und *shangzidiao* (≈ B-Dur) (Abbildung 30).

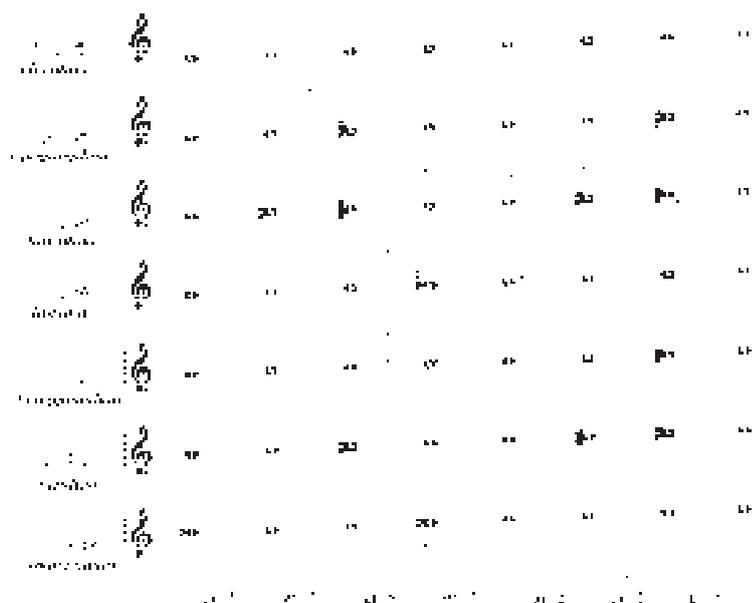


Abbildung 30: Die sieben Tonarten des *Qudi* (WM)

⁶⁷ Vgl. Liao, Tianrui: *Lü Xue* (Die Wissenschaft des Lü-Systems). Beijing 1996, S. 135.

Außerdem hat *zhugongdiao* auch eine wichtige Rolle bei den *Qupai*-Melodiemodellen gespielt. Das sind vermischte Modi aus dem Altertum, z.B. *xianlügong* 仙吕宫, *nanlügong* 南吕宫, *zhonglügong* 中吕宫, *huang-zhonggong* 黄钟宫 und *zhenggong* 正宫, die sogenannten Gong-Modi sind. Dazu treten noch die Modi *dashidiao* 大石调, *shuangdiao* 双调, *shangdiao* 商调 und *yuediao* 越调, die als sogenannte *Diao*-Modi gelten.⁶⁸

Die südlichen *Qupai*-Melodiemodelle des *Kunqu* haben 13 Modi überliefert, die nördlichen *Qupai* 17 Modi. Aber nur oben genannte 9 Modi werden bei der *Kunqu*-Komposition häufig benutzt. Sie werden als neun *Gongdiao* bezeichnet.⁶⁹ Die gleichen Modi der *Qupai* haben auch sehr ähnliche *zhuqiang* 主腔 (Hauptmotive), weshalb sie fast den gleichen emotionalen Ausdruck haben, z.B. *xianlügong*: frisch und sanft und *nanlügong*: traurig und seufzend.⁷⁰ Der Name des *Qupai* gibt die Tonart und die Modi an, z.B. 『南吕·xxx』 xx 调. 『南吕·xxx』 zeigt den Modus des *Qupai*, xx 调 ist die Tonart. Bei den „*zhugongdiao*“ unterscheidet man zwischen südlichen und nördlichen Modi mit jeweils südlichen und nördlichen *Qupai*.

⁶⁸ Vgl. Li Xiao: *Zhongguo Kunqu* (Die chinesische Kunqu Oper). Shanghai 2004, S. 16.

⁶⁹ Ebd., S. 17.

⁷⁰ Vgl. Wang Shoutai: *Kunqu Qupai Ji Taoshu Fanlij* (Die Beispielsammlung und die Verwendungsweise der Kunqu-Qupai). Nantao. Band 1. Shanghai S. 64.

5 Qupai des Kunqu

Die Musik des Kunqu besteht aus vielen *Qupai*-Melodiemodellen, die zu einem *Qupaiti*-System gehören. Das *Qupaiti*-System gilt als eine Sequenz vorgegebener Melodiemodelle im selben Modus, die sich als Blöcke für ausgedehnte Strukturen exzellent eignen. Die Melodiemodelle stammen aus unterschiedlichsten Quellen z.B. aus Volksliedern, *Tang*- und *Song*-Suiten, *Ci*-Gedichten und *Changzhuan* 唱赚. Sie konnten mit ihren melodischen, rhythmischen, Reim- und Phrasen-Strukturen an unterschiedliche Texte und Ausdrucksgehalte angepasst werden.⁷¹ *Qupaiti* gilt als die Basis der Verknüpfung von Melodie und Liedtext, wobei beide eine unteilbare Einheit bilden. Außerdem spielt die Verwendungsweise der Melodiemodelle eine wichtige Rolle im *Kunqu*.

5.1 Melodie und Liedtext

Bei der Bearbeitung der *Qupai*-Melodiemodelle muss man die Melodie und den Liedtext gleichzeitig berücksichtigen, d.h. die Damentexte müssen der vorgegebenen Melodie entsprechend verfasst werden, weil deren Melodie-Phrasen, Silbenzahl und die Sprachtöne der Textzeilen feststehen. Aber um Monotonie zu vermeiden, haben die Melodien eine relativ freie Reimregel. Der Liedtext umfasst einige Sätze; jeder Satz besteht aus 7 oder 10 Silben. Hinsichtlich der Satzstruktur bestehen Unterschiede zwischen dem *Kunqu* und anderen Liedern. Die Struktur der Rhythmik, des Reims der Phrasen und der Sprachtonfolge des *Kunqu* ist eingeschränkt. Die Sprachtonfolge betrifft die vier Sprachtöne in der chinesischen Aussprache und *Yinyang*. Diese Aussprache ist vom Mandarin verschieden. Das Mandarin hat nur

⁷¹ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 39.

vier Töne (Abbildung 31), die gleichhoch, ansteigend, fallend-steigend oder fallend gesprochen werden.

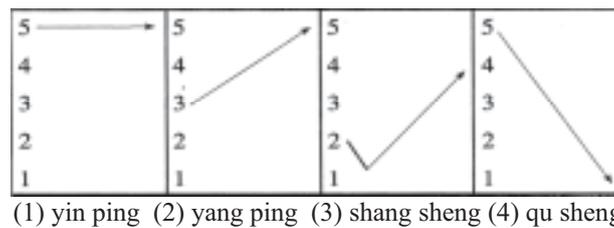


Abbildung 31: Die vier Töne in der chinesischen Hochsprache

Die oben genannten vier Töne können folgendermaßen dargestellt werden: (1) der gleiche Hochton als „—“, (2) der ansteigende Ton als „/“, (3) der fallend-steigende Ton als „V“, (4) der fallende Ton als „\“. Aber bei der Sprachtonfolge sind beim *Kunqu* Ton 3 und Ton 4 im Gegensatz zum Mandarin vertauscht.⁷² Man muss beachten, dass es beim südlichen *Kunqu* nicht nur vier Töne, sondern sieben bis acht Töne gibt.

„Das Wort wird geleitet und fixiert durch die Melodiegestalt!“ gilt als Hauptregel bei *Qupai*-Melodiemodellen. Die Sprachtonfolge jedes Textes muss dem Melodieduktus entsprechen, weil neben Vokalen und Konsonanten der Tonfall der gesprochenen Silben für den Wortsinn unverzichtbar ist.⁷³ Bei jedem Sprach-Ton gibt es ein charakteristisches melodisches Gefüge:

- beim Tonfall (1) wird hoch, auf gleicher Stufe und lange ausgehalten: g' oder c' (ganzer Ton).

⁷² „Zhenfei Qupu (Partitur von Zhenfei)“. Shanghai, 2002. S. 2.

⁷³ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 40.

- beim Tonfall (2) wird normalerweise eine kleine Terz aufgestiegen: e'-g' oder a-c'.
- beim Tonfall (3) wird in einer Wellenbewegung erst abgestiegen, dann aufgestiegen: e'-d'-e'-g' oder a-g-a-c'-d'.
- beim Tonfall (4) wird erst angestiegen, dann immer nach unten bewegt: a'-c''-g'-e'-d' oder e'-a'-g'-e'-d'.

Einen Liedtext kann man als eine Strophe bezeichnen, wenn er ein vollständiger und abgeschlossener Satz ist. Sie besteht aus vielen Reimpaaren, ein Reimpaar hat zwei Zeilen in verschiedenen Reihen. Die erste Zeile heißt *Shangju* 上句 (oberer Vers), die zweite Zeile heißt *Xiaju* 下句 (unterer Vers). Jeder Vers hat 7 bzw. 10 Silben. Jeder 10-Silben-Vers wird durch Zäsuren in 3 Abschnitte unterteilt und zwar 3+3+4 oder 3+4+3. Der 7-Silben-Vers wird unterteilt in 2+2+3, 4+3, 2+5, 3+2+2 oder 3+4. Die Aufteilung hängt ab von der jeweiligen Empfindung.

An dieser Stelle wird das Reimschema der Strophe vorgestellt. Die letzten Silben aller 2. oder 4. Zeilen der Strophe erhalten einen Reim und folgen im Reimschema dem Reim der Schluss-Silbe der 1. Zeile. Im Gesang wird das Reimschema durch Kadenz-Floskeln am Ende einer Silbengruppe bei *Xiaju* deutlich gemacht.⁷⁴ Die Prosodie des *Pingze* 平仄-Systems spielt eine sehr wichtige Rolle in der traditionellen chinesischen Strophe. Beim *Qupai*-Bearbeiten wird dieses System so beeinflusst, dass es für den poetischen Text und den melodischen Rhythmus verantwortlich ist. *Pingze* bedeutet „hohes Stimmlagen-Ebenmass“ des Rhythmus im Sprachtonfall.⁷⁵ *Ping* sind die Sprachtöne 4→4 und 1→3, lange und stabil, z.B. ein Volltakt g' bleibt, oder ein Viertel e' steigt zum Ganzton g' auf, die anderen *ze* sind kürzer und instabiler, z.B. e'-a'-g'-e'-d' (alle mit Vierteltönen).

⁷⁴ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 40.

⁷⁵ Ebd., S. 42.

Shangju und *Xiaju* des *Qupai* werden als die Basismelodien bezeichnet, die je nach Länge des Texts wiederholt oder variiert werden, wobei die Melodieteile den Textzäsuren oder Silbengruppen entsprechen: Stabile Elemente der melodischen Formen von *Shangju* und *Xiaju* sind oft nur 2 oder 3 Töne.⁷⁶ *Shangju* endet auf Nebentönen und zeigt damit die Unvollständigkeit der Melodie an. *Xiaju* endet auf stabilen Tonstufen. Interessant ist, dass es zwar in der traditionellen chinesischen Musik kein Dur und Moll gibt, aber man kann durch die Analyse feststellen, dass die Melodie von *Shangju* immer mit großer-Terz „Dur“ und im Gegensatz dazu die Melodie von *Xiaju* mit kleiner-Terz „Moll“ gespielt wird. Die Schlusswirkung wird durch eine Kadenz-Formel (etwa auf der 7. Silbe) verstärkt. Vorbereitung und Auflösung am Ende kann ein Ton oder eine kurze Melodiefloskel aus mehreren Tönen sein.⁷⁷

5.2 Das *Qupai*-Melodiemodell und seine Eigenart

Im *Qupai*-Melodiemodell spielt „*zhuqiang* (Motiv)“ eine wichtige Rolle. Ein Motiv kann ein charakteristisches Melodiemodell zeigen. Das Motiv des südlichen *Qupai Nanqu* liegt normalerweise am Ende jedes Verses, aber das Motiv des nördlichen *Qupai Beiqu* kann in der Mitte, am Anfang oder am Ende jedes Verses liegen. Das Motiv kann die Art der Melodiemodelle beeinflussen, dahingehend, ob ein Motiv eines Melodiemodells mit einem anderen zusammen verwendet werden kann. Die Art der Melodiemodelle ist entscheidend für die Klassifizierung in „*Taopai* 套牌“ und „*Gupai* 孤牌“. „*Taopai*“ bedeutet, dass verschiedene Melodiemodelle zusammen verarbeitet werden können. *Gupai* verwendet nur ein Melodiemodell.⁷⁸ Bei den

⁷⁶ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 43.

⁷⁷ Ebd., S. 43f.

⁷⁸ Vgl. Wang, Shoutai: Kunqu Qupai ji Taoshu Fanliji (Die Beispielsammlung und die Verwendungsweise der Kunqu-Qupai). Nantao. Band 1. Shanghai, S. 59.

südlichen *Qupai* gibt es etwa ein Drittel *Gupai*, bei den nördlichen *Qupai* gibt es nur zwei *Gupai*, „*banshe-shuanghai'er* 般涉·耍孩儿“ und „*xianlü-shangshihua* 仙侣·赏时花“.

Bei „*Gupai*“ gibt es eine sehr wichtige Verwendungsregel, man nennt sie „*zitao* 自套-Form“. Bei ihr ist das *Qupai*-Melodiemodell gleich, aber das Tempo wird verändert. Gewöhnlich wird ein *Gupai* dreimal wiederholt, zuerst im langsamen Tempo, dann steigern die folgenden drei Melodiemodelle allmählich ihr Tempo.⁷⁹

5.3 Analyse der *Qupai*-Melodiemodelle von Nanqu und Beiqu

Die Entstehung des *Qupai* aus der *Qu*-Melodie erfolgte in der Tang- und Song-Zeit, „*Changzhua*“ in der südlichen Song-Zeit, die „*Zhugongdiao*“ in der Jin- und Yuan-Zeit, das *Nanxi* in der Song-Zeit sowie das *Zaju* in der Yuan-Zeit.⁸⁰ Aufgrund der verschiedenen Entstehungsorte, des unterschiedlichen Tonsystems und der Phonologie kann man die *Qupai*-Melodiemodelle in den Süd-Stil *Nanqu* und den Nord-Stil *Beiqu* unterteilen. *Man unterscheidet das weiche, melismatische Nanqu mit akzentuierten Verzierungen auf fast jeder Stufe in rein pentatonischen Modi* (Abbildung 32.), *und das dramatischere, syllabische rhythmisierte Beiqu mit 7-stufigen Skalen* (Abbildung 33.) *und wechselnden Metren.*⁸¹

⁷⁹ Vgl. Wang, Shoutai: *Kunqu Qupai ji Taoshu Fanliji* (Die Beispielsammlung und die Verwendungsweise des Kunqu-Qupai). Nantao. Band 1. Shanghai, S. 240.

⁸⁰ Vgl. Li, Xiao: *Zhongguo Kunqu* (Chinesisches Kunqu). Shanghai, 2004. S. 19.

⁸¹ Vgl. Rudolf M. Brandl: *Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts*. Göttingen 2007, S. 40f.



Abbildung 32: Pentatonische Skala (WM)



Abbildung 33: Heptatonische Skala (WM)

5.3.1 Der Aufbau des Nanqu

Das *Nanqu-Qupai* besteht aus drei Teilen: 1) *Yinzi* 引子 (Einleitung); erstes bis zweites *Qupai* wird als Einleitung bezeichnet. 2) *Guoqu* 过曲 (Hauptmelodieteil); alle *Qupai* außer *Yinzi* und *Weisheng* gelten als *Guoqu*. 3) *Weisheng* 尾声 (Finale); das letzte *Qupai* des *Nanqu* nennt man *Weisheng*. Beim *Nanqu* kann ein *Qupai* des *Guoqu* zweimal oder bis maximal 6-7-mal hintereinander wiederholt werden.⁸²

5.3.1.1 *Yinzi*

Eigentlich gilt *Yinzi* als eine Einleitung einer szenischen und musikalischen Darstellung, in der der geschichtliche Hintergrund, der Ort, die Zeit und die Figuren des Dramas vorgestellt werden. *Yinzi* wird immer beim ersten Auftritt jeder Figur des Dramas gesungen. Zum Gesang dient *Qudi* als Begleitinstrument. Vor der Einleitung gibt es selten einen Prolog. Normalerweise erfolgt eine gesprochene Situationsbeschreibung nach der Einleitung. Die Gestaltung und der musikalische Charakter des *Yinzi* sind nicht so deutlich beim *Nanqu*. Im *Yinzi* wird immer ein freies Tempo *Sanban* benutzt, nur am

⁸² Vgl. Wang, Shoutai: *Kunqu Qupai ji Taoshu Fanliji* (Die Beispielsammlung und die Verwendungsweise des Kunqu-Qupai). Nantao. Band 1. Shanghai, S. 21.

Ende des *Yinzi* beschließt ein deutlicher Schlag. Die musikalische Form des *Yinzi* ist einfacher als die des *Guoqu*. Am Ende jedes Satzes des *Yinzi* steht eine klare Schluss-Formel *Jieqiang* 结腔, die aus zwei bis sieben Noten besteht. Hier muss man darauf achten, dass die Schluss-Formel *Jieqiang* und das Motiv *Zhuqiang* aus einigen Noten bestehen, bei deren Funktion jeweils ein sehr deutlicher Unterschied existiert. Beim *Zhuqiang* werden der Charakter und die Stimmung eines *Qupai* zum Ausdruck gebracht, *Jieqiang* aber zeigt den Charakter eines Liedsatzes. Normalerweise schließt der letzte Ton jedes *Jieqiang* in einem *Qupai* auf dem dritten oder sechsten Ton einer Tonart.⁸³ Die Melodie des *Yinzi* wird mit einer großen Sekunde oder einer Terz auf- oder abwärts bewegt. Ein großer Intervallsprung wird sehr selten in einem *Yinzi* dargestellt.

Zeichen für alle *Qupai*-Analysen:

	Oktave
	> eine Oktave
	Rhythmuszeichen
	Schluss-Form
	1. Motiv
	2. Motiv
	3. Motiv

⁸³ Vgl. Wang, Shoutai: Kunqu Qupai ji Taoshu Fanlijì (Die Beispielsammlung und die Verwendungsweise der Kunqu-Qupai). Nantao. Band 1. Shanghai, S. 68.

长生殿·闻乐

【步槽宫】

Abbildung 34: Qupai: „Bushangong“ aus „Wenyue“ von „Changshengdian“ (Übertragung von WM)

琵琶记·别坟

【哭相思】

Abbildung 35: Qupai: „Kuxiangsi“ aus „Biefen“ von „Pipaji“ (Übertragung von WM)

Die beiden im freien Tempo komponierten *Yinzi* (Abbildung 34, 35) bestehen aus vier Liedsätzen. Interessant ist, dass jeweils der 1. und der 3. Satz (ungerade Zahl) als Dur-Melodien erscheinen, im Gegensatz dazu sind der 2. und der 4. Satz (gerade Zahl) in Moll gestaltet. Zwischen den Liedsätzen taucht in jedem *Yinzi* ein Sprung über eine Oktave nach oben auf. Am Ende jedes Satzes steht eine Schluss-Formel, die wie folgt in vier Teile unterteilt wird (Abbildung 36):

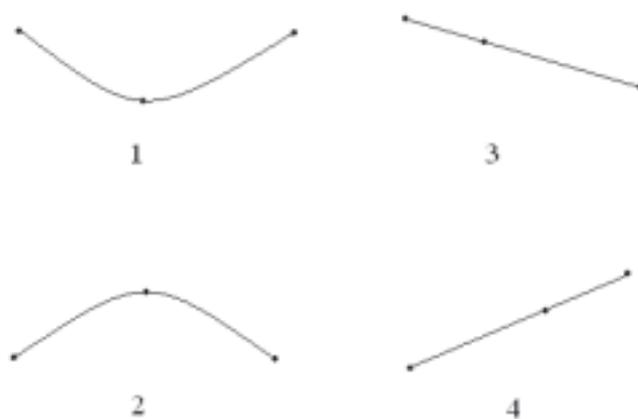


Abbildung 36: Die Struktur der Schluss-Formel (WM)

- 1: eine große Sekunde abwärts, danach eine große Sekunde aufwärts
- 2: eine große Sekunde aufwärts, danach eine große Sekunde abwärts
- 3: eine große Sekunde abwärts, dann folgt eine absteigende kl. Terz
- 4: eine kleine Terz aufwärts, dann folgt eine aufsteigende gr. Sekunde

5.3.1.2 *Weisheng*

Weisheng besteht normalerweise aus insgesamt drei Liedsätzen und gilt als eine Zusammenfassung eines ganzen *Kunqu*-Stücks. Die Tonart des *Weisheng* muss die gleiche sein wie die des vorletzten *Qupai*. Die Schluss-Formel des *Weisheng* spielt eine wichtige Rolle. Der letzte Ton jedes *Jie-*

qiang schließt in einem *Qupai* normalerweise auf dem ersten, dritten oder sechsten Ton einer Tonart in jenem *Qupai*.⁸⁴

Die zwei *Qupai* (Abbildung 37, 38) beginnen im 2/4 Takt, danach wird zum 1/4 Takt und zum freien Tempo gewechselt, schließlich enden die beiden *Weisheng* im 4/4 Takt. Jedes *Qupai* besteht aus drei Liedsätzen. Die erste Silbe jedes Liedsatzes fängt im leichten Taktteil an, und die letzte Silbe schließt auf dem schweren Taktteil. Interessant ist, dass es einen Septimsprung abwärts in beiden Stücken gibt. Die Schluss-Form des *Weisheng* ist einfacher als die des *Yinzi*. Das *Weisheng* bewegt sich nur mit einer großen Sekunde auf- oder abwärts.

玉簪记·茶叙

Abbildung 37: *Qupai*: „*Weisheng*“ aus „*Chaxu*“ von „*Yuzanji*“ (Übertragung von WM)

⁸⁴ Vgl. Wang, Shoutai: *Kunqu Qupai ji Taoshu Fanlij* (Die Beispielsammlung und die Verwendungsweise der Kunqu-Qupai). Nantao. Band 1. Shanghai, S. 189.

占花魁·独占

【尾声】

① 耳 年 已 訂 婚 和 唱 且 句
却 今 宵 孤 野。 (淚 留 誰)
兩 眼 神 交 (一 瞬) 喜 欲 狂。

Abbildung 38: Qupai: „Weisheng“ aus „Duzhan“ von „Zhanhuakui“ (Übertragung von WM)

5.3.1.3 Guoqu

Guoqu ist der Hauptmelodieteil des *Nanqu* und wird mit festgelegtem Rhythmus (z.B. 4/4, 2/4) gespielt. Normalerweise gibt es viele *Qupai* im *Guoqu*. In ihm ist die Reihenfolge der *Qupai* relativ flexibel, außer beim ersten und zweiten *Qupai*. Deshalb wird das erste *Qupai* als „*shoupai* 首牌“ und das zweite als „*cipai* 次牌“ bezeichnet. Die anderen nennt man „*fupai* 副牌“. Außerdem gibt es eine besondere Art des *Qupai*, die *Zhuan* 赚 heißt. *Zhuan* besteht oft aus zehn Liedsätzen. Im *Guoqu* spielt *Zhuan* eine wichtige Rolle, da es zwei tonal nicht zusammen passende *Qupai* verbinden und als Überleitung dienen kann. Die Gestaltung des *Zhuan* erscheint sehr ähnlich wie die des *Yinzi*. Der letzte Liedsatz des *Zhuan* wird immer im festge-

legten Takt gespielt.⁸⁵ Man muss darauf achten, dass nach dem *Zhuan* nicht direkt das Finale *Weisheng* folgen kann. *Zhuan* wird als Wechselgesang gesungen, selten im Solo.⁸⁶



Abbildung 39: Qupai: „Xiangliu-Zhuan“ aus „Rumeng“ von „Handanji“ (Übetragung von WM)

Der erste Liedsatz dieses *Zhuan* (Abbildung 39) beginnt im freien Tempo, der letzte Liedsatz wird im 4/4 Takt gespielt. Die Schluss-Formel des Satzes ist die gleiche wie die 1 und 2 (Abbildung 36) im *Yinzi*.

→ Der Aufbaumodus des *Nanqu*:

Yinzi / Einleitung → *Guoqu* / Qupai des *Nanqu* (*Shoupai* / erstes Qupai des *Guoqu* – *Cipai* / zweites Qupai des *Guoqu* – *Fupai* / ab dem dritten Qupai des *Guoqu* – <*Zhuan* / Überleitung> – *Fupai*) → *Weisheng* / Finale des *Nanqu*

⁸⁵ Vgl. Wang, Shoutai: Kunqu Qupai ji Taoshu Fanliji (Die Beispielsammlung und die Verwendungsweise der Kunqu-Qupai). Nantao. Band 1. Shanghai, S. 169.

⁸⁶ Ebd., S. 170.

5.3.2 Der Aufbau des Beiqu

Der Aufbau des *Nanqu* und der des *Beiqu* unterscheiden sich. Beim *Beiqu* gibt es keine Einleitung *Yinzi* und Überleitung *Zhuan*.

→ Der Aufbaumodus des *Beiqu*:

Shoupai – Cipai – Fupai → **Shawei** / Finale des *Beiqu*

5.3.2.1 *Shoupai*

Das *Shoupai* des *Beiqu* weist einen Unterschied zum *Shoupai* des *Nanqu* auf: es wird im freien Tempo gesungen. Hinsichtlich Charakter und Funktion erscheint das *Shoupai* des *Beiqu* ähnlich wie das *Yinzi* des *Nanqu*.

Dieses mit freiem Tempo gesungene *Shoupai* (Abbildung 40) besteht aus acht Liedsätzen. Die Kadenz-Floskel des Satzes ist meistens eine große Sekunde absteigend. Dazwischen tauchen zwei kleine Dezimen (f-a') aufwärts auf und es erscheinen drei Motive. Das 1. Motiv wird im dritten und siebten Liedsatz nachgeahmt. Im zweiten und vierten Liedsatz treten die beiden anderen Motive auf, das 2. Motiv wird im sechsten und das 3. Motiv im achten Liedsatz wiederholt.

5.3.2.2 *Cipai*

Das *Cipai* (zweites *Qupai*) des *Beiqu* spielt wieder im freien Tempo, ebenfalls *Qupai* „*Zuichunfeng*“ (Abbildung 41). Dieses hat acht Liedsätze, in denen ein großes Intervall (g-a') erscheint. Es verhält sich so wie im *Shoupai*, dass die Schluss-Formel des Satzes sich meistens auch eine große Sekunde abwärts bewegt. Im ganzen *Qupai* treten zwei Motive aus dem ersten und zweiten Satz auf. Das Motiv des ersten Satzes wird im sechsten Liedsatz wiederholt, das Motiv des zweiten Satzes im vierten Liedsatz.

长生殿·惊变

【杨贵妃】

The musical score is written in a Western staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features six staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Red and blue boxes highlight specific melodic phrases across the staves. Circled numbers 1 through 7 indicate specific notes or measures. The score ends with a double bar line on the sixth staff.

Abbildung 40: Qupai: „Fendie'er“ aus „Jingbian“ von „Changshengdian“ (Übertragung von WM)

一种情·冥勘

Abbildung 41: Qupai: „Zuichunfeng“ aus „Minkan“ von „Yizhongqing“ (Übertragung von WM)

5.3.2.3 Shawei

Das Finale *Shawei* 煞尾 des *Beiqu* wird wieder im freien Tempo bearbeitet und besteht häufig aus vier Liedsätzen, z.B. hat das *Shawei* „*Zhonglü Shawei*“ (Abbildung 42) insgesamt vier Sätze. Seine Schluss-Formel wird mit großen Sekunden ab- oder aufwärts ausgeführt. Dazwischen taucht ein Oktavsprung nach oben auf. Interessant ist, dass der erste Satz aus drei Motiven gebildet wird, die in den folgenden Sätzen nachgeahmt werden.

In dem Qupai „*Zhonglü Shawei*“ sind die Motive deutlich zu erkennen. Die Gestaltung des Satzes ist relativ einfach im Gegensatz zum Aufbau des Qupai im *Nanqu*.

一种情·冥勤

【中吕·徵调】

Abbildung 42: Qupai: „Zhonglü-Shawei“ aus „Minkan“ von „Yizhongqing“ (Übertragung von WM)

In diesen acht Noten-Beispielen des *Nanqu* und des *Beiqu* wird das „*Fupai*“ nicht dargestellt, weil sie beide keinen großen Unterschied hinsichtlich ihrer Gestalt und ihres Aufbau haben.

5.3.3 Unterschiede zwischen *Nanqu* und *Beiqu*

	Nanqu	Beiqu
Aufbaumodus	Yinzi → Guoqu (Shoupai – Cipai – Fupai – <Zhuan> – Fupai…) → Weisheng (Anfang betont)	Shoupai – Cipai – Fupai… → Shawei (Ende betont)

Skala	halbtonlose Pentatonik	siebenstufige Skala
Ban Yan (Metrum)	streng mit <i>Ban Yan</i> bear- beitet	Meist im freien Tempo
	Nanqu	Beiqu
Laut	Hongwu Zhengyun 洪武 正韵 (der Reim der <i>Ming</i> -Dynastie aus Nan- jing) mit <i>Rusheng</i> (Pin, Shang, Qu, Ru mit <i>Yinyang</i>) sog. acht Töne	Zhongyuan Yinyun 中原 音韵 (der Reim von der Zentralebene) ohne <i>Rus- heng</i> (Yin, Yang, Shang, Qu) sog. vier Töne
Gestaltung/ Charakter	①mehrere Melodien, weniger Wörter ②mit vielen undeutli- chen Motiven ③Schluss-Formel in verschiedenen Variation ④außer <i>Yinzi</i> und <i>Zhuan</i> im <i>Sanban</i> , andere mit Metrum ⑤Melodie bewegt sich schrittweise auf- und abwärts ⑥weniger als 3 dekorati- ve Wörter, Ergänzungsor- te und -weise begrenzt (sog. „Dai Ban Huo Qiang“)	①mehrere Wörter, we- niger Melodien ②mit deutlichen Moti- ven ③einfache Schluss- Formel ④nur <i>Fupai</i> mit Met- rum, alle anderen im <i>Sanban</i> ⑤Melodie springt mit großen Intervallen ⑥unbegrenzte dekorati- ve Wörter (sog. „Dai Qiang Huo Ban“)
Charakter der Melodie	1. poetisch und sanft	1. voll tönend und leidenschaftlich

	2. Beispieldrama „Mudan Ting“	2. Beispieldrama „Changsheng Dian“
Hauptinstrumente	Sanxian, Qudi, Bangu	Erhu, Bangu

5.4 Zur Komposition der Qupai-Melodiemodelle

Die traditionelle *Kunqu*-Oper, sogar alle klassischen chinesischen Opern haben keine eigens für sie komponierten Melodien. Bei ihr gibt es auch keine namentlich bekannten Komponisten. Die Musik stammt aus unterschiedlich alten Volksliedern, die als Rohmaterial bearbeitet wurden.⁸⁷ Als Beispiel dient das *Qupai* „*Lan Hua Mei* 懒画眉 (Augenbrauen faul bemalen)“, das häufig im *Kunqu* benutzt wird. Bei der Verwendung muss man wissen, dass das *Qupai* eine graziöse und schöne Stimmung aufweist und normalerweise bei einem Liebes-Drama benutzt wird. Dieses *Qupai* liegt meistens am Anfang eines Stücks. In dieser Situation fehlt eine Einleitung *Yinzi*. Die entsprechenden Rollen in *Lan Hua Mei* werden von *Sheng*, *Dan* und *Tie* dargestellt. Am Anfang werden die ersten zwei Wörter des 1. Liedsatzes im *Sanban* (freies Tempo), ab dem dritten Wort im festgelegten Rhythmus gesungen. Dieses *Qupai* hat insgesamt fünf Sätze (33 Silben) und 26 Takte. Die 33/(35) Silben sind in 7-, 7-, 7-, 5/(7)- und 7-Silben unterteilt. Außer im vierten Satz muss die letzte Silbe der anderen vier Liedsätze immer mit einem Reim enden. Die 7- und 5-Silben und fünf Wörter werden als 4 + 3 und 2 + 3 gesungen. Die 26 Takte beinhalten 13 *Zheng Ban* 正板 (richtige und originale Takte) und 13 *Zeng Ban* 增板 (ergänzte Takte). Die Tonart ist F-Dur. Auf dieser Basis kann man das *Qupai* weiter bearbeiten.

Wie wird ein *Qupai* bearbeitet? *Chi Lingyun*, ein Flötist und *Qupai*-Bearbeiter der *Jiangsu Kunqu*-Operntruppe zeigt, dass bei der Bearbeitung

⁸⁷ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 39.

zunächst ein Liedtext vorliegen muss, der dann an das geeignete *Qupai* angepasst und weiter bearbeitet wird. Die passenden *Qupai*, die mit Mustertexten immer gleichbleibender Sprachton-Sequenzen überliefert sind, sucht der Bearbeiter sich aus vorgegebenen *Qupai*-Melodien aus dem Corpus (*Fan Li Ji* 范例集) aus. Solche Melodiemodelle müssen zum Ausdruck der Szene passen, wobei der Bearbeiter das Sprachtonmuster der Prosodie zur Musik anpassen muss. Anhand dieses Textes muss zuerst klar sein, wie der Sprachton jedes Wortes im *Kunshan*-Dialekt festgelegt worden ist. Diese Information kann man dem Phonologie-Buch (*Yuxue Lizhu* 韵学骊珠) entnehmen.

Die *Qupai*-Melodie muss sich auch an den szenischen Darstellungen orientieren und stilisiert werden. Deshalb bearbeitet der *Qupai*-Musiker mit ausgewählten *Qupai*-Melodien die Handlung. Die originale Melodie gilt nur als Rohstoff und Modell. Sie kann in unterschiedlichen dramatischen Situationen variabel verwendet werden. Die Arien *Quqiang* beschränken nicht die Handlung, weil sie ihr eng folgen. Sie sollen den Inhalt und die Stimmung der Handlung verkörpern, die den Zuhören übermittelt werden. *Die Arien machen keine langen poetischen Abweichungen an Schlüsselstellen der Handlung wie in europäischen Opern, außer zur Steigerung der Spannung und Verdichtung der Atmosphäre.*⁸⁸ Nach den *Qupai* zu „komponieren“ ist sehr schwer.

Die Melodien der *Qupai* werden nach den originalen *Qupai* mit einem Variationssystem bearbeitet, das drei Abweichungsarten bietet: *Diaoxing Bianzou* 调性变奏 (modale Variation), *Banshi Bianzou* 板式变奏 (Tempo-Variation) und *Goushi Bianzou* 构式变奏 (strukturelle Variation).

- modale Variation: Bei gleichem Duktus wird mit dem Wechsel in einen anderen pentatonischen Modus die Lage von Sekunden und Terzen geändert.

⁸⁸ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 41.

- Tempo-Variation: Das langsame Tempo eines *Qupai* wird zum schnellen Tempo variiert. Im Gegensatz dazu kann sich ein schnelles Tempo eines *Qupai* auch zum langsamen Tempo verändern. Daraus ergibt sich eine neue rhythmische Einteilung und durch hinzugefügte Töne entstehen neue Melodiekonturen.
- strukturelle Variation: Aufgrund der vorgestellten *Qupai* werden deren thematische Strukturen, zuweilen auch die Reihenfolge von Phrasen und Zeilen variiert, aber Modus und Metrum bleiben unverändert.⁸⁹

Weil die Bearbeitung nicht zu einem neuen *Qupai* komponiert werden kann, wird sie normalerweise als *Tianpu* 填谱 (Melodie einfüllen) und *Tianci* 填词 (Verse einfüllen) bezeichnet. Diese Bearbeitung ist sehr schwer für den Anfänger. Nach zwei Feldforschungen (2007, 2008) wurde mir klar, dass alle *Qupai*-Bearbeiter schon mehr als 20 Jahre mit den *Kunqu-Qupai* beschäftigt sind. Das zeigt, dass es beim Erfolg der *Qupai*-Bearbeitung auf umfangreiche Praxiserfahrungen ankommt.

5.5 Die Verwendungsweise der Melodiemodelle

Die Verwendungsweise der Melodiemodelle gilt als eine wichtige Kompositionsweise des *Kunqu*. Aufgrund der komplizierten Handlung und des Auftretens mehrerer Figuren beim *Kunqu* kann man die Melodiemodelle nach verschiedenen Verwendungsweisen klassifizieren. Der Dramatiker *Wang Jide* zeigt, dass der Gebrauch der Melodiemodelle eine wichtige Rolle bei der *Kunqu*-Musik gespielt hat.⁹⁰

⁸⁹ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 44.

⁹⁰ Vgl. Wu, Xinlei: Zhongguo Kunqu Yishu (Chinesische Kunqu-Kunst). Nanjing 2004, S. 300

Normalerweise besteht eine *Kunqu*-Musik aus vielen *Qupai*-Melodiemodellen. Vor der *Qing*-Zeit wurde häufig mit vielen verschiedenen *Qupai* für eine *Kunqu*-Musik gearbeitet, wobei man sich nach einer bestimmten Regel richten musste, die als „*Qupai Liantao* 联套 - System“ bezeichnet wird. Seit der *Qing*-Zeit verwendete man oft die gleiche *Qupai*-Melodie in einem *Kunqu*-Stück. Um Abwechslung zu erzielen, variierte man die Tempi. Dieses Tempo-Variations-System nennt man auch „*Qupai Dantao* 单套-System“.⁹¹

„Kuxiang“ aus „Changsheng Dian“ als Beispiel:

Dieses Stück besteht aus insgesamt 19 *Qupai*, bei dem das typische „*Qupai Liantao*-System“ verwendet wird. Die 19 *Qupai*-Namen sind „*zhengguan duanzhenghao* 正宫端正好 (G-Dur ordentlich)“, „*gunxiuqiu* 滚绣球 (aus Seidenstreifen geflochtenen Ball rollen)“, „*daodaoling* 叨叨令 (Daodao-Befehl)“, „*tuobushan* 脱布衫 (das Hemd ausziehen)“, „*xiaoliangzhou* 小梁州 (klein Liangzhou)“, „*yaopian* 么篇 (= wenn das gleiche *Qupai* verwendet wird wie das vorangehende)“, „*shangxiaolou* 上小楼 (in einem kleinen Gebäude nach oben gehen)“, „*yaopian*“, „*mantingfang* 满庭芳 (Hof voller Blüten)“, „*kuaihuosan* 快活三 (fröhliche drei)“, „*chaotianzi* 朝天子 (in Richtung zum Himmelssohn)“, „*sibianjing* 四边静 (geräuschlos auf den vier Seiten)“, „*shuawai'er* 耍孩儿 (ein Kind motivieren)“, „*wusha* 五煞 (fünftes Finale)“, „*sisha* 四煞 (viertes Finale)“, „*sansha* 三煞 (drittes Finale)“, „*ersha* 二煞 (zweites Finale)“, „*yisha* 一煞 (erstes Finale)“ und „*shawei* 煞尾 (Finale)“. Bei dieser Version sind 17 unterschiedliche *Qupai* benutzt worden. Das Besondere daran ist, dass die letzten 6 *Qupai* auf das Finale des Stücks hinweisen. Der Gebrauch der *Qupai* mit dem Wortbestandteil „*Sha*“ zeigt den typischen Charakter des nördlichen *Kunqu*.

⁹¹ Vgl. Liao, Ben Liu, Yanjun: *Zhongguo Xiqu Fazhan Jianshi* (Die Entwicklungsgeschichte der chinesischen Opern). Taiyuan 2006, S. 327.

Bei der Verwendungsweise der Melodiemodelle werden die *Qupai* in 3 Teile untergliedert: „*Shoupai*“, „*Cipai*“ und „*Fupai*“. Die Positionen des „*Shoupai*“ und des „*Cipai*“ sind festgelegt, d.h. die *Qupai* liegen an erster bzw. an zweiter Stelle, aber die Reihenfolge des „*Fupai*“ ist frei.

Bei den Melodiemodellen gibt es drei typische Verwendungsweisen, *Nantao* (die Verwendungsweise für südliche *Qupai*), *Beitao* (die Verwendungsweise für nördliche *Qupai*) und *Nanbeihetao*, bei der südliche und nördliche *Qupai* zusammen verarbeitet werden. Sie können nur hintereinander in ein *Kunqu*-Stück eingearbeitet werden.⁹²

⁹² Vgl. Wu, Xinlei: *Zhongguo Kunqu Yishu*(Chinesische Kunqu-Kunst). Nanjing 2004, S. 301f.

6 Zur Entwicklung und Verbreitung der Kunqu-Oper

Bis zur *Qing*-Dynastie erlebte die *Kunqu*-Oper eine ca. 200 jährige Blütezeit, weil inzwischen Literaten in großer Zahl auftraten, die die *Kunqu*-Oper entwickelten. So entstand schließlich eine Einheit des *Kunqu* aus den verschiedenen künstlerischen Elementen wie Tanz, Dichtung, Musik und Bühnendarstellung. All diese Elemente beeinflussten die *Kunqu*-Oper. Die Darstellungsformen der *Kunqu*-Dramen durchlaufen eine Entwicklung von der frühesten stilistischen Form des Dramas *Chuanqi* 传奇 über *Benxi* 本戏 und *Xiaoxi* 小戏 bis zum *Zhezixi* 折子戏, die alle eine wichtige Rolle bei der *Kunqu*-Komposition spielten.⁹³

Das früheste *Chuanqi* war sehr lang. Es bestand aus mindestens 30 und aus maximal 50 Szenen, die normalerweise drei Abende für eine Aufführung benötigten. Die Darstellungsweise war relativ fest, damit das Publikum das Stück leicht verstehen konnte. Dies führte aber neben der langen Aufführungsdauer zur Langweile im Publikum. In der *Qing*-Dynastie wurden die Länge der Vorstellung und der Inhalt der Dramen aufgrund der originalen Dramen komprimiert. Das verkürzte Drama bestand aus ca. 20 Szenen und wurde an einem Abend gespielt. Diese Art des Dramas wird als „*Benxi*“ bezeichnet.⁹⁴ Danach erlebte die *Kunqu*-Oper eine Verfallsperiode. Um dem Publikumsgeschmack zu entsprechen, wurde die Länge des *Benxi* weiter reduziert. Es existieren sogar Darstellungen mit nur ein oder zwei Szenen. Diese Oper bezeichnet man als „*Xiaoxi* (kurze Oper)“. Der Stoff des *Xiaoxi* stammt meistens aus lokalen Opern.⁹⁵ Es entstand durch fort-

⁹³ Vgl. Wang, An’Kui, He, Yuren: *Kunqu Chuangzuo yu Lilun* (Die Komposition und die Theorie des Kunqu). Shenyang 2005, S. 136.

⁹⁴ Ebd., S. 136-140.

⁹⁵ Vgl. Wang, An’Kui, He, Yuren: *Kunqu Chuangzuo yu Lilun* (Die Komposition und die Theorie des Kunqu). Shenyang 2005, S. 140-145.

während Entwicklung die stilistische Form „*Zhezixi*“, indem der Text noch weiter komprimiert wurde. Diese Form entstand in der *Qing*-Dynastie und wird bis heute noch häufig bei Aufführungen verwendet.⁹⁶

Ab den 60er Jahren des 20. Jh. traten die Überlieferung und die Entwicklung des *Kunqu* in eine neue Zeit ein. Nach der Gründung der sieben *Kunqu*-Operntruppen fanden häufiger *Kunqu*-Aufführungen in großen Städten statt, um die traditionelle chinesische Oper zu popularisieren. Es wurden gleichzeitig Opern-Schulen in verschiedenen Städten gegründet, um die *Kunqu*-Oper weiter zu entwickeln und viele *Kunqu*-Schauspieler in solchen Schulen auszubilden. In dieser Zeit spielte die Komposition des *Kunqu* eine wichtige Rolle, z.B. die Bearbeitung des klassischen Dramas, die Erschaffung des modernen Dramas und die Verarbeitung westlicher Dramenstoffe.

Klassische Dramen waren immer gutes Material für eine Oper, natürlich auch für die *Kunqu*-Oper. So wurden die Bearbeitungen der vier allgemein bekannten klassischen chinesischen Dramen „*Xixiangji* 西厢记“, „*Taohuashan* 桃花扇“, „*Mudan Ting* 牡丹亭“ und „*Changshengdian* 长生殿“ auf der Bühne häufig aufgeführt. Die Handlung des originalen Werks wurde dahingehend bearbeitet, dass die neue Darstellung zum Geschmack des aktuellen Publikums passen musste. Als Beispiel diente das Original-Drama „*Xixiangji*“. Es bestand aus fünf Büchern (21 Szenen). Das von *Ma Shaobo* 马少波 bearbeitete Drama beinhaltet insgesamt 10 Szenen und wurde 1982 von der Beifang *Kunqu*-Operntruppe aufgeführt. Die szenische Darstellung war eindrucksvoll. Der Inhalt war für den heutigen Geschmack des Publikums aufbereitet. Die Charaktere der Hauptfiguren dieses Dramas wurden im überarbeiteten Werk abgewandelt und erschienen nun positiver.⁹⁷

Während der 40er und 50er Jahre des 20. Jahrhunderts behandelten einige *Kunqu*-Dramen das Thema Krieg, weil in dieser Zeit China viele

⁹⁶ Vgl. Wang, An’Kui, He, Yuren: *Kunqu Chuangzuo yu Lilun* (Die Komposition und die Theorie des Kunqu). Shenyang 2005, S. 232ff.

⁹⁷ Ebd., S. 147-149.

Kriegshandlungen erlebte. Es fanden in jener Zeit nur sehr selten *Kunqu*-Aufführungen statt. Nach dem Krieg und der Kulturrevolution versuchte man musikalisch neue Wege für das *Kunqu* zu gehen, um das aktuelle Kunstverständnis des Publikums anzusprechen.⁹⁸ Man harmonisierte chinesische Volkslieder und es entstanden inzwischen viele neue klassische und moderne *Kunqu*-Dramen (aktuelles / zeitliches Drama).

„*Nantangyishi* (Die Geschichte der Süd-Tang-Dynastie)“ gilt als ein klassisches Drama, das in der neuen Zeit geschrieben wurde und eine Geschichte aus der Tang-Zeit behandelt. Durch diese Geschichte ziehen sich zwei rote Fäden, von denen der eine über den Kaiser *Li Yu* erzählt, der sich nur für Kunst, Musik und Gedichte interessierte und an der Macht der *Tang*-Regierung kein Interesse hatte. Die zweite Handlung berichtet von dem Offizier *Zhao Kuangyin*, der längere Zeit für den *Tang*-Staat gekämpft hat. Er besitzt reichlich politische Findigkeit und Gewandtheit, hat aber keine Chance, seine Fähigkeiten zu voller Geltung zu bringen. Deshalb ist der Offizier von großer Machtgier besessen und erringt schließlich die Macht, die eigentlich nur dem Kaiser *Li Yu* zusteht.⁹⁹ Der Dramatiker hat hinsichtlich der unterschiedlichen Situationen und Charaktere einen scharfen Kontrast zwischen den beiden Figuren erzeugt.

Seit 1980 wurden andere moderne *Kunqu*-Dramen geschrieben, z.B. *Dushi Xunmeng* 都市寻梦 (Suche den Traum in der Stadt), bei dem die jungen Leute der 80er Jahre beschrieben werden, die vom Land in die Städte im Süden fahren, um Geld zu verdienen, und dabei unterschiedliche Schicksale erleiden. Dieses Drama behandelt die typische Zeitgeschichte, die das soziale Leben widerspiegelt.

Die Verarbeitung eines berühmten ausländischen Werks ist eine andere Kompositionsweise des *Kunqu*-Dramas. Z.B. hat 1986 die Shanghai *Kun-*

⁹⁸ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 50.

⁹⁹ Vgl. Wang, An’Kui, He, Yuren: Kunqu Chuangzuo yu Lilun (Die Komposition und die Theorie des Kunqu). Shenyang 2005, S. 243.

qu-Operntruppe das Drama „*Xueshouji* 血手记“ gespielt, dessen Vorlage das Drama „Macbeth“ von Shakespeare ist. Die Figuren des originalen Dramas haben chinesische Namen erhalten, die Handlung des Dramas blieb.

Bei der Entwicklung des *Kunqu* versucht man auf alle möglichen Weisen neue Werke zu schaffen. Die neuen Werken erlangen jedoch nicht alle größere Beliebtheit, weshalb nur einige davon tradiert werden. Doch hat jede Kompositionsweise den Entwicklungsprozess des *Kunqu* beeinflusst.

Wegen der besonderen Darstellungsformen, der Sprachtöne und der poetischen Liedtexte das *Kunqu* kann das heutige chinesische Publikum vieles nicht verstehen, obwohl die Handlungen und *Qupai*-Melodien allen vertraut sind. Sie werden über die Syntax verstanden: Text und Musik haben durch die Sprachtonstruktur gleiche Bedeutung. Jedes *Qupai* weist eine eigene festgelegte Emotion auf, die durch den Schauspieler zum Ausdruck gebracht wird.¹⁰⁰

Wegen der schwierigen Sprachtöne und der komplexen Poetik wurden Verbreitung und Entwicklung des *Kunqu* immer wieder gehemmt. Trotzdem haben die *Kunqu*-Operntruppen viele Aufführungen in verschiedenen Städten abgehalten, um diese Opernform populär zu machen. Gleichzeitig tritt die *Kunqu*-Oper auch als klassische kulturelle Instanz in Universitäten auf. 1961 hat die Shanghai *Kunqu*-Operntruppe erstmals in *Hongkong* *Kunqu*-Opern aufgeführt. Somit wurde das erste Mal *Kunqu* im Ausland bekannt.

Prof. Dr. Brandl lehrt als Professor des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Göttingen. Als ein Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Arbeit gilt die *Kunqu*-Opern-Forschung. 2004 hat er die Beifang *Kunqu*-Operntruppe für ein Gastspiel beim Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar eingeladen. Drei Jahre später hat er für die chinesische *Jiangsu Kunqu*-Operntruppe ein Gastspiel

¹⁰⁰ Vgl. Rudolf M. Brandl: Einführung in das Kunqu – Die Klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 50.

an der Universität Hildesheim organisiert. Dort hat Prof. Dr. Brandl in Zusammenarbeit mit dieser Truppe eine Veranstaltung über *Kunqu* geboten, um die Grundkenntnisse des *Kunqu* deutschen Hörern nahe zu bringen. Die Bemühungen von Prof. Dr. Brandl und die von ihm organisierten Gastspiele brachten weitere Fortschritte für die Verbreitung der *Kunqu*-Oper auch in China.

7 Fazit

Als eine der ältesten chinesischen Opernstile hat die *Kunqu*-Oper von ihrer Entstehung und ihrer Entwicklung bis zu der heutigen Bühnen-Oper eine mehrere Jahrhunderte währende Geschichte durchlaufen. Außer durch ihre lange Geschichte beeindruckt die *Kunqu*-Oper durch drei unerlässliche Elemente: schönes Drama, wunderbare Musik, sowie brillante szenische Darstellung. Falls das Drama als ein Gerüst der *Kunqu*-Oper dient, kann man das so auslegen, dass die *Qupai*-Musik als ihr Herz gilt. Die szenische Darstellung verkörpert ihren geistigen Inhalt.

Die Vorlagen der Dramen des *Kunqu* stammen normalerweise entweder aus der politischen Geschichte des Alten China oder aus einer Liebesgeschichte aus der bekannten Roman-Literatur. Solche Themen werden durch die praxiserprobte Aufführung der Schauspieler und durch die Musikbegleitung des instrumentalen Ensembles auf der Bühne lebendig dargestellt. In jedem klassischen Werk des *Kunqu* wird eine überhöhte, kontrastreiche und dramatische Ausdruckstechnik verwendet. Die Dramen können nicht nur eine lange Oper sein, sondern auch ein kurzes sinnreiches Singspiel. So entsteht die rhythmische Darstellung der *Kunqu*-Oper, die durch Gesang und Tanz das Publikum immer mehr fasziniert.

Die Musik des *Kunqu* wird als ein Schwerpunkt in dieser Arbeit erforscht und analysiert, damit man Abweichungen zwischen chinesischer *Kunqu*-Opernmusik und europäischer Opernmusik deutlicher erkennen kann. Der Unterschied wird an Musik und Text sowie an der jeweiligen Kompositionsweise klar. Zuerst muss man die Musik und den Text des *Kunqu* zu einer Einheit bringen, indem die *Qupai*-Melodie und die Sprachtöne aufeinander einwirken. Bei der westlichen Opernmusik ist ein so strenges Vorgehen nicht notwendig, da die Musik und der Text nicht so eng verbunden sind. Die Komposition des *Qupai* ist eine Bearbeitung von originalen *Qupai*-Vorlagen aus dem *Qupai*-Corpus. Diesem werden viele ähn-

liche Gefühlslagen und Tonarten des *Qupai* entnommen, die dann kontrastiv bearbeitet werden. Die westliche Opernmusik wird aufgrund des thematischen Inhalts einer Oper in einer harmonischen und kontrapunktischen Weise komponiert. Solche Unterschiede drücken gerade die Besonderheit der *Kunqu*-Musik aus.

Qupai ist ein sehr wichtiges musikalisches Element der *Kunqu*-Oper. Es stellt ein spezielles musikalisches System und das Musikerbe der klassischen chinesischen „Volkslieder“ dar. Das *Kunqu* beinhaltet nicht nur die musikalischen Elemente, sondern auch die chinesische Dichtung. Deshalb kann die *Kunqu*-Oper als herausragend für chinesische Kultur und Kunst bezeichnet werden. China gilt als ein Land mit vielen Nationalitäten und erstreckt sich über ein sehr weit ausgedehntes Gebiet. Die Kultur, die Musik und die Kunst in Südchina und Nordchina bringen sehr deutliche Kontraste hervor. Nach dem unterschiedlichen Entstehungsort des *Qupai* wird es in Süd-Stil *Nanqu* und Nord-Stil *Beiqu* unterteilt. Durch Forschungen und Analysen des *Nanqu* und des *Beiqu* stellt sich heraus, dass bei beiden *Qupai*-Arten die Sprachtöne des Gesangs, die Formen, die Tonleitern und die melodischen Charaktere viele verschiedene Eigenarten herausgebildet haben.

Bei dieser Untersuchung ist zu beobachten, dass die Entwicklung und die geschichtliche Dokumentation der *Kunqu*-Oper in Nordchina in den Forschungsmaterialien nur spärlich vertreten sind. Von den sieben *Kunqu*-Operntruppen in ganz China wurde nur eine in Nordchina (Beijing) gegründet. In Nordchina sind laute und klangvolle Gesangsmelodien und ungekünstelte Liedtexte der militärischen Peking-Oper beliebter als sanfte Melodien und lyrische Texte der hochliterarischen *Kunqu*-Oper. Es stellt sich die Frage, wie sich der Unterschied hinsichtlich musikalisch künstlerischer Kriterien und in Bezug auf die Präsenz der *Kunqu*-Oper in Süd- und Nordchina beurteilen lässt.

Die Bearbeitung der *Qupai* gilt immer als eine schwere Arbeit, weil es dabei keine vollkommen ausgereifte Kompositionstheorie gibt. Die meisten

Qupai-Bearbeiter müssen über eine 20-jährige Praxiserfahrung zur Komposition der *Qupai* verfügen, um danach die *Qupai* fachmännisch ausarbeiten zu können. Wenn bei der Bearbeitung der *Qupai* eine gewissenhafte und vollständige Kompositionstechnik und -theorie wie bei der westlichen Musik angewendet werden könnte, kommt die Frage auf, ob die Schwierigkeiten bei der *Qupai*-Bearbeitung dann reduziert werden könnten?

Wegen der schwierigen *Qupai*-Bearbeitung haben einige Probleme zur neuen Komposition des *Kunqu* in der Gegenwart geführt. Einige *Qupai*-Bearbeiter haben sich nicht nach der komplizierten und schweren traditionellen Kompositionsweise gerichtet. Sie verwerfen diese und setzen ähnliche Gesangsmelodien in der neuen *Kunqu*-Musik ein, die den Sprachtonfall und den Reim der Silben nicht beachten. Solche Bearbeiter haben die Entwicklung und die Erneuerung des *Kunqu* nur einseitig vorangebracht, indem sie Überliefertes nur unzureichend in die Weiterentwicklung übernommen haben. Die von ihnen gemachten neuen Kompositionen des *Kunqu* haben nicht nur keine theoretische Grundlage, sondern auch keinen unbestrittenen Kompositionswert.

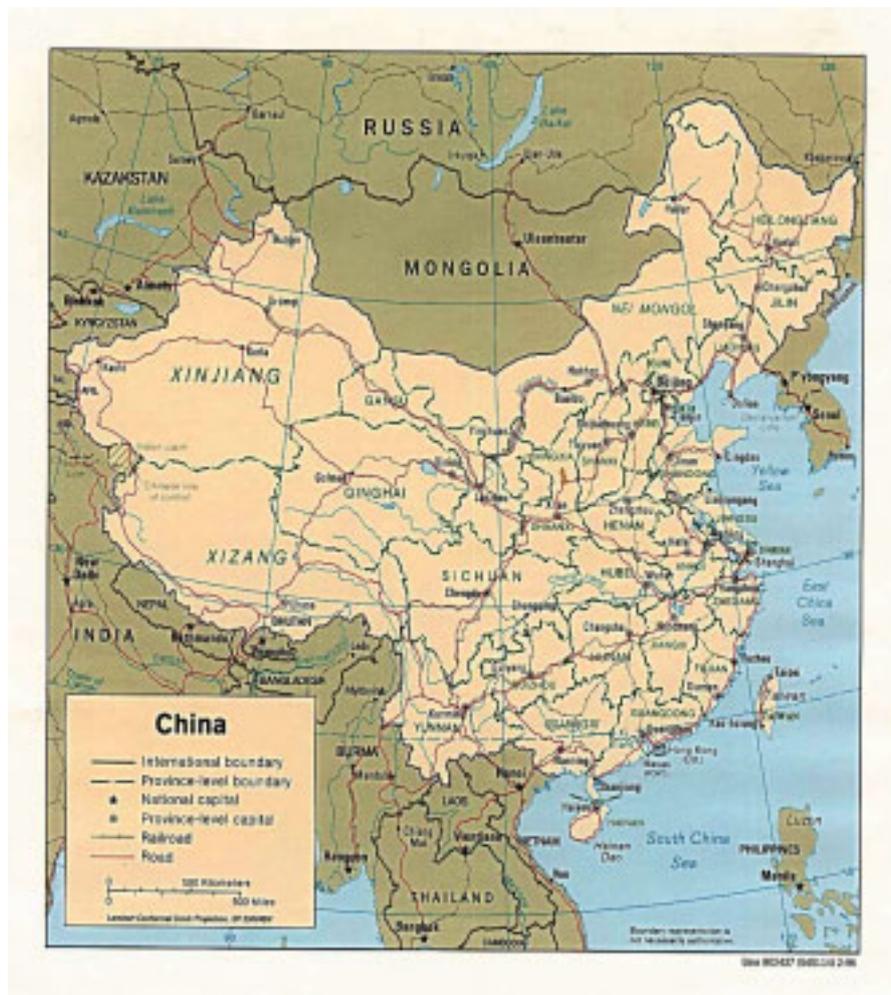
Es zeigt sich jedoch nun ein zu klärender Widerspruch. Man muss sich die Frage stellen, ob die neue Art der *Kunqu*-Entstehung mit wenig Kenntnis über traditionelle Vorlagen für ihre gehemmte Weiterentwicklung verantwortlich war oder ob eher die traditionelle *Qupai*-Bearbeitung, die nur eine Nachahmung der alten *Qupai* erlaubte bzw. vorsah, die Entwicklung und die Erneuerung der *Qupai*-Kompositionen eingeschränkt hat.

Für das sinnvolle und erfolgreiche Weiterbestehen der *Kunqu*-Oper ist auf der einen Seite die herkömmliche Heranziehung und Nachahmung der traditionellen *Qupai*-Vorlagen notwendig, um auch den bisher gesammelten Wissensschatz für die heutigen Künstler zu erhalten. Andererseits bieten ein neuer Umgang mit den *Qupai*, d.h. die Lockerung der Verwendung der *Qupai* ohne ausschließliche Imitation, sondern mit stärkerer Abwandlung der Vorlagen und eine freiere Komposition des Gesangs eine Möglichkeit, neue Wege in der *Kunqu*-Oper zu beschreiten. Am besten wäre gerade in

der heutigen Zeit, in der sich so starke soziale und kulturelle Umbrüche vollziehen, eine Verbindung zwischen Althergebrachtem und modernem Geschmack und zeitgemäßen Melodien, um so die Erschaffung neuer, qualitativ guter, beim Publikum beliebter *Kunqu*-Opern zu ermöglichen.

A. Anhang

A.1 Landkarte Chinas



Quelle: http://www.mybeijingchina.com/beijing-map/images/map_china.jpg,
Aufrufdatum: 27.08.2008.

B. Eigene Videodokumentation (Feldforschung) auf DVD in der Reihe Orbis Musicarum (Hg.v. Rudolf M. Brandl)

OM 114:

Nanjing *Kunqu* Truppe 08.2007

1. Wettbewerb:

- a. „Bergkette des Skolopenders“ (Wusong)
(吴松嶺 Wusong Ling)

- b. „Schilfhain“ aus Geschichte der springenden Flusskarpfen“
(跃鲤记·芦林 Yueli Ji·Lulin — Jiang Shi: Qian Wie)

- c. „DenTiger ermorden“ im Luo Chenxue-Konzert
(刺虎 Ci Hu — Fei Zhenè: Luo Chenxue)

2. Interview mit Herrn Gao Weibo

3. Herr Wang Jianlong: Dizi Konzert

OM 115 A/B:

Shanghai *Kunju* Truppe 23.02.2008

1. „Die Tricks lehren“ aus „Geschichte der bestickten Robe“
(绣襦记·教歌 Xiuru Ji·Jiao Ge — Suzhou Ada: Sun, Jinghua Yang-zhou Aer: Wu, Shuang)

2. „Poesie stehlen“ aus „Geschichte der Jade-Haarklammer“
(玉簪记·偷诗 Yuzan Ji·Tou Shi ——— Pan, Bizheng :Li, An Chen,
Miaochang : Shen, Dieli)
3. „Kriecherischer Mönch“ aus „Glück der Nachkommenschaft“
(儿孙福·势僧 Ersun Fu·Shi Seng ——— Shi Seng : Zhang, Mingrong
Xu , Xiaolou : Liao, Bin)
4. „Über die Wand springen und Schach spielen“ aus „Geschichte der Westkammer“
(西厢记·跳棋着墙 Xixiang Ji·Tiaoqi Zhaoqiang ——— Hongniang : Liang,
Guyin Zhangsheng : Li, An)

24.02.2008

1. „Die Rüstung stehlen“ aus „Die Yanlin Rüstung“
(雁翎甲·盗甲 Yanlingjia·Dao Jia ——— Shiqian : Lü, Xiaosheng)
2. „Eine Verabredung treffen und die Haarnadel fordern“ aus „Geschichte der Haarnadel und des Armbands“
(钗钏记·相约讨钗 Chaichuan Ji·Xiangyue Taochai ——— Yunxiang : Li,
Hong Huangpu Furen : He, Yanpin)
3. „Gold-Berg“ aus „Geschichte der Suche nach der Familie“
(寻亲记·金山 Xunqin Ji·Jinshan ——— Zhouyu : Yuan, Guoliang Zhang,
Jin : Sun, Jinghua)
4. „Schnee und Fußabdruck – sich rechtfertigen“ aus „Geschichte des Hochzeitsturms“

(彩楼记·评雪辨踪 Cailou Ji-Pingxue Bianzong — Lü, Mengzheng :
Cai, Zhengren Liu, Cuipin : Zhang, Jingxian)

OM 116:

Nanjing Kunqu Truppe 08.03.2008 Chen, Min Individual Showcase

1. „Das Treffen an der Quelle“ aus „Das weiße Seidenhemd“

(白罗衫·井遇 Bailuoshan·Jingyu)

2. „Feuerholz sammeln“ aus „Geschichte des Hochzeitsturms“

(彩楼记·拾柴 Cailou Ji·Shichai)

3. „Erzwungene Prüfungen und Herbstfluss“ aus „Jadehaarspange“

(玉簪记·逼试秋江 Yuzan Ji·Bishi Qiujiang)

C. Literaturverzeichnis

Hu Ji 胡忌

Kunju Fazhanshi (Die Entwicklungsgeschichte der Kunqu-Oper). Beijing 1989

Li Xiao 李晓

Zhongguo Kunqu (Die chinesische Kunqu-Oper). Shanghai 2004

Liao Ben, Liu Yanjun 廖奔 , 刘彦君

Zhongguo Xiqu Fayhan Jianshi (Die Entwicklungsgeschichte der chinesischen Oper). Shanxi 2006

Liao Tianrui 廖天瑞

Lü Xue (Die Wissenschaft des Lü-Systems). Beijing 1996

Liu Boqi 刘伯奇

Xiqu Biaoyan Gailun (Die Allgemeingültigkeit der Xiqu-Darstellung). Henan 1993

Zhenfei Qupu (Partitur von Zhenfei). Shanghai 2002

Riemann, Hugo

„Oper“ in: Musik-Lexikon. Mainz 1967 , S. 654

Rudolf M. Brandl

Einführung in das Kunqu – Die klassische chinesische Oper des 16.-19. Jahrhunderts. Göttingen 2007

Sun Jian'an 孙建安

Kunqu Dizi de Gouzao he Shiyongfangfa (Die Bambusflöte des Kunqu und ihre Verwendungsweise). Nanjing 2001

Wang An'kui, He Yuren 王安奎, 何玉仁

Kunqu Chuangzuo yu Lilun (Die Komposition und die Theorie des Kunqu). Shenyang 2005

Wang Shoutai 王守泰

Kunqu Qupai ji Taoshu Fanliji (Die Beispielsammlung und die Verwendungsweise der Kunqu-Qupai). Nantao. Band 1. Shanghai

Wang Wenfeng 王文凤

Sanxian Tanzoufa (Die Spielweise des Sanxian). Shandong 1975

Wu Xinlei 吴新雷

Ershi Shiji Qianqi Kunqu Yanjiu (Die Kunqu-Forschung des frühen 20. Jahrhunderts). Shenyang 2005

Wu Xinlei, Zhu Donglin 吴新雷, 朱东霖

Zhongguo Kunqu Yishu (Die Kunst der chinesischen Kunqu-Oper). Nanjing 2004

Xia Bai 夏白

Jianpu Tixi (Jianpu-System). Zhejiang 1954

Xiong Zhu, Jia Zhigang 熊煮, 贾志刚

Kunqu Biaoyan Yishulun (Die Darstellungstheorie des Kunqu). Shenyang 2005

Zheng Lei 郑磊

Kunqu (Die Kunqu-Oper). Hangzhou 2005

