

## Einleitung

### Über die Peking-Oper

Die Peking-Oper ist eine Gattung chinesischen Musiktheaters und hat ihre Ursprünge in *Hui-Diao* (*Hui*-Stil, s. Glossar) und *Han-Diao* (*Han*-Stil, s. Glossar). *Hui-Diao* und *Han-Diao* haben Elemente unterschiedlicher Stile assimiliert, darunter das *Qupai*-Konzept (Melodiemodell, s. Glossar) der *Kun*-Oper (Chinesischer Opernstil, s. Glossar). Auf diese Weise bereichert sie ihre Inhalte, und ihr darauf beruhender universeller Charakter hat ihre Verbreitung im ganzen Land erleichtert.

In der Peking-Oper sind die Stile *Xipi* und *Erhuang* führend. *Xipi* und *Erhuang* gehören zum *Ban*-Prinzip. Durch Varianten der Melodie (einschließlich der Melismatisierung und der Reduzierung der Gesangsmelodie, der Verlängerung und der Verkürzung von Passagen), aber auch von Tempo, Rhythmus, Metrum usw. des *Yuanban* entwickelte sich eine Reihe verschiedener *Ban*-Formen. In *Xipi* gibt es *Daoban* („Hinführender Gesang“), *Huilong* („Zurückkehrender Drache“, s. Glossar), *Manban* (Langsamer *Ban* in 4/4-Metrum), *Yuanban*, *Erliu* (schnelles 2/4-Metrum, s. Glossar), *Liushui* („Fließendes Wasser“, schnelles ¼-Metrum), *Kuaiban* (schnelles ¼-Metrum, schneller als der *Liushui-Ban*), *Sanban* („Aufgelöster *Ban*“, eine metrisch freie *Ban*-Form, s. Glossar), und *Yaoban* („Schüttel-*Ban*“, eine andere, metrisch ebenfalls freie *Ban*-Form, s. Glossar). *Erhuang* verfügt über *Daoban*, *Huilong*, *Kuaisanyan*, *Manban*, *Yuanban*, *Sanban* und *Yaoban*. Außer *Xipi* und *Erhuang* werden in der Peking-Oper auch andere Stile verwendet, wie *Fanxipi*, *Fanerhuang* (Gegen-*Xipi* und Gegen-*Erhuang*, das sind Quarttranspositionen in der unteren Reihe der Grundstile), *Nanbangzi* (Musizierstil der Peking-Oper, s. Glossar), *Siping-Diao* (auch *Pingban-Erhuang* genannt, in die Peking-Oper eingeflossener Musizierstil, s. Glossar) sowie der *Chui*-Stil (Musizierstil der Peking-Oper, von der Flöte *Dizi* begleitet).

Die Rollenfächer lassen sich in 4 Kategorien „*Sheng*, *Dan*, *Jing*, *Chou*“ (Männer, Frauen, „Bemaltes Gesicht“, Clown) einteilen. Die verschiedenen *Ban*-Formen, in denen eine Grundform der *Xipi*- und *Erhuang*-Melodien inhärent ist, dienen mit ihren Varianten dazu, die unterschiedlichen Eigenschaften der verschiedenen Personen auszudrücken.

Die Hauptbegleitinstrumente für *Xipi* und *Erhuang* sind *Jinghu* (*Huqin*, 2-saitige Spießgeige), *Erhu*, *Yueqin* (Mondlaute) und *Sanxian* (3-saitige Laute), für *Kunqiang* (*Kun*-Stil) und *Chuiqiang* (*Chui*-Stil) ist es *Dizi* (Querflöte), und für *Suona-Erhuang* (Musizierstil der Peking-Oper, s. Glossar) *Suona* (Kegeloboe). Die Hauptschlaginstrumente der Peking-

Oper sind *Gu* (Trommel), *Ban*, *Dalu* (großer Gong), *Xiaoluo* (kleiner Gong) und *Naoba* (Beckenpaar).

Gesangsmelodien in China sind von der gesprochenen Sprache in besonderem Maße geprägt. Dies liegt an zwei charakteristischen Eigenschaften der chinesischen Sprache: ihrer monosyllabischen Struktur und den mit jeder Silbe verbundenen Toneigenschaften. Je nach Dialekt werden Silben in vier bis neun relativen Tönen gesprochen, die mit den jeweiligen Silben eng verbunden sind. Ein Wechsel des Tons einer Silbe verändert ihre Bedeutung.

Die Gesangstexte des *Pihuang* (*Xipi* und *Erhuang*) bestehen aus 7- oder 10-silbigen Versen. Strukturiert sind die 7-silbigen Verse in 2+2+3 Silben, und die 10-silbigen in 3+3+4 Silben. Dies gilt auch für die Gesangsmelodie. Die ersten und die zweiten Verszeilen der Verszeilenpaare (*Shangju* und *Xiaju*). Gereimt sind die letzten Silben der *Xiaju*, die üblicherweise den ersten oder den zweiten Sprachton (im Peking-Dialekt) haben. Die Gesangsmelodie ist unabhängig von der Form gestaltet. Im *Yuanban* des *Erhuang*-Stils beispielsweise gibt es Lang- und Kurz-*Shangju* und -*Xiaju*. Die Sänger können je nach ihrer Text-Interpretation bestimmte Formen verwenden, damit die Darbietung der Peking-Oper vielfältig sein kann.

### **Zur Auswahl der Beispiele**

Gegenstand der folgenden Analysen ist ein grundlegender Rollentypus der Peking-Oper, der *Laosheng*.

Da der Vergleich zweier Opernsänger am besten über die gleichen Rollentypen erfolgt, wurden die berühmten Opernsänger *Yu Shuyan* (1890-1943) und *Ma Lianliang* (1901-1966) ausgewählt.

Auf den weltbekannten Opernsänger *Mei Lanfang* (1894-1961), der meist die weibliche *Dan*-Rolle spielte, wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen. Die von *Dan*-Rollen gesungenen Melodien sind sehr stark von weiblichen und daher nuancenreicheren Merkmalen geprägt. In dieser Arbeit aber ist es das Anliegen der Verfasserin, solche die Gesangsmelodik beeinflussenden zusätzlichen Momente möglichst auszuklammern, um den Einfluss der Sprachtöne auf die Gesangsmelodik und die Interpretation der Texte in der Gesangsmelodik besser untersuchen zu können.

Wegen möglicher Verluste der Aufführungs-Tradition während der Kulturrevolution in China (1966-1976) wurden Aufnahmen zur Analyse ausgewählt, die vor dieser Zeit entstanden sind und also davon noch unbeeinflusst waren und daher als authentische Träger dieser Kunst gelten können.

In Gerhard Schönfelders Pionier-Arbeit „Die Musik der Peking-Oper“ enthält die Analyse folgende drei zentralen Aspekte: „Die Text-Musik-Korrelation“ „*Ban*-Formen und melodische Gerüstgestalten des *Erhuang*-Stils“, sowie „*Ban*-Formen und melodische Gerüstgestalten des *Xipi*-Stiles“. Seine Analyse ist durch den Vergleich von Beispielen aus verschiedenen Werken geprägt. Besonderheiten bestimmter musikalischer Erscheinungen wurden in meist allgemeiner Form nur angerissen. Im Unterschied dazu werden in der vorliegenden Arbeit zuerst einzelne Stücke dargestellt und erst zum Abschluß eine allgemeinere Deutung versucht.

Die Melodiestructuren des Gesangs der Peking-Oper erscheint Fremden oft rätselhaft. Versucht man sie mit Gestaltungsweisen westlicher Musik zu erklären, ist dies ein vergebliches Bemühen. Wie bereits erwähnt, steht die Gesangsmelodik des traditionellen chinesischen Musiktheaters eng mit der Sprachmelodik im Zusammenhang. Bei der Analyse von Gesangsstilen sollte man daher von der Untersuchung der Sprachtöne in den Gesangstexten ausgehen, da chinesisch eine Tonsprache ist. Die Frage, inwieweit die Gesangsmelodie von der Sprachmelodie vorgeprägt ist, ist die zentrale Frage dieser Arbeit. In den Analysen wurden – unter Heranziehung melodischer Faktoren der Sprache – musikalische Erscheinungen nach sieben Kategorien in ebenso vielen Unterkapiteln im ersten Teil eines jeden Kapitels beschrieben:

1. Widerspiegelung der Sprachtöne in der Melodik
2. Zur Relation Sprachton-Duktus und Melodik
3. Modalität
4. Intervallquadrat<sup>4</sup>
5. Melodik
6. Syllabische Text-Rhythmus-Modellierung
7. Musikalische Rhythmik

Die Sprachmelodie enthält die *Sprachtöne einzelner Silben* und *den Duktus verschiedener Sprachton-Verbindungen* der Silben und wird daher im Zusammenhang mit ihrer Funktion in der Gesangsmelodie in zwei Unterkapiteln behandelt. In den Unterabschnitten finden sich dazu genauere Erläuterungen.

---

<sup>4</sup> Graf, Walter: Die musikwissenschaftlichen Phonogramme Rudolf Pöchs von der Nordküste Neuguineas, Wien, 1950, S.8f.

Abschnitt 3 behandelt die rein musikalische Materialebene (Modalität): Häufigkeit und Dauer einzelner Töne, Anfangs- und Schlusstöne der gesungenen *Shangju* und *Xiaju*.

Im Intervallquadrat des 4. Abschnitts werden die verwendeten Intervalle (mit einem Kreuz markiert) dargestellt, wobei auf der X-Achse der 1.Ton und auf der Y-Achse der 2.Ton eines jeden Intervalls zu sehen ist.

Das von Walter Graf entwickelte Intervallquadrat ist ein praktikables Hilfsmittel, eine *Übersicht über die melodische Beweglichkeit* eines Stücks zu gewinnen, d.h. vor allem, die *prozentuelle Ausnutzung aller möglichen Intervalle und ihres Duktus* ohne Berücksichtigung thematischer oder motivischer Gestalt-Kriterien darzustellen. Das Verfahren ist hilfreich vor allem beim Vergleichen von Varianten, insbesondere beim Individualstil-Vergleich von Sängern und Musikern. Dabei geht es nicht um die jeweilige Häufigkeit einzelner Intervalle (denn jedes wird nur einmal berücksichtigt), da dies von formalen Aspekten, wie Wiederholungen von Phrasen oder Zeilen abhängig wäre. Grundsätzlich wird dabei nicht unterschieden zwischen der individualstilistischen und der stückspezifischen Häufigkeit der Intervallausnutzung.

Vom Intervallquadrat werden hier sieben Aspekte berücksichtigt:

- a) die „Anzahl der möglichen Intervalle“ in Relation zu
- b) „Anzahl der verwendeten Intervalle“, weiters
- c) die „Anzahl der Tonwiederholungen“ (= Primen)
- d) die „Anzahl der aufsteigenden Intervalle“ und
- e) die „Anzahl der absteigenden Intervalle“ - bzw.
- f) die Zahl der Stufenschritte aufwärts und**
- g) die Zahl der Stufenschritte abwärts**

Damit läßt sich der tatsächliche Duktus der im Gesang vorkommenden Intervalle zu den insgesamt möglichen, bzw. die *Bewegungstendenzen* der Melodie übersichtlich darstellen.

Im 5. Abschnitt „Melodik“ werden mit Ausnahme der kurzen und metrisch freien *Ban-*Formen, die sich als melodisch erzählend beschreiben lassen, die gemeinsamen Töne analoger Stellen herausgesucht und aufgereiht. Die Gesangsmelodien sind meistens nach dem *Qupai-*Konzept gestaltet.

Im 6. Abschnitt „Syllabische Text-Rhythmus-Modellierung“ wird der musikalische Rhythmus auf der Basis der Textsilben (= Worte), sowie Instrumentaleinsätze (dargestellt durch eine krumme Linie) und Pausen (verkürzt als P.) tabellarisch angezeigt.

Es wird nach *Shangju* und *Xiaju* klassifiziert, womit Gemeinsamkeiten und Regelmäßigkeiten der musikalischen Erscheinungen analoger Kategorien deutlich werden. Angemerkt sind unter den Tabellen vier Aspekte: Die Text- und musikalische Struktur, die Taktzahl der drei Silbengruppen in *Shangju* und *Xiaju* und die entfallende(n) Stelle(n) der ersten Silben der drei Silbengruppen und der letzten Silbe der dritten Silbengruppe<sup>5</sup>.

Bei metrisch freien *Ban*-Formen, wie *Daoban*, *Yaoban* usw., können lediglich die Text- und die musikalische Struktur dargestellt werden.

Im 7. Abschnitt wird die musikalische Rhythmik des Stücks mit ihren Besonderheiten und Regelmäßigkeiten beschrieben.

Durch die beschriebenen Merkmale, besonders durch die des 3. und 6. Abschnitts, lassen sich die jeweiligen Musizierstile, v.a. *Erhuang* und *Xipi*, mit gemeinsamen oder häufig auftretenden musikalischen Merkmalen charakterisieren, während das Fehlen dieser Merkmale oft durch eine spezielle Text-Auslegung bedingt ist.

Im 2. Teil jeder Analyse werden drei weitere Aspekte diskutiert:

1. die von den Sprachtönen und Sprachton-Verbindungen abhängenden Aspekte;
2. die rein melodisch bedingten Aspekte;
3. der Rhythmus.

Wenn es nötig ist, werden die musikalischen Merkmale der anderen Unterkapitel des ersten Teils dabei herangezogen. Dabei ist es unvermeidlich, dieselbe Erläuterung zuweilen zu wiederholen.

So entstehen folgende Vorteile: Einerseits ist die Bedeutung einzelner musikalischer Merkmale kategorial leichter zusammenzufassen; andererseits lassen sich die in einzelnen musikalischen Phänomenen auftretenden Ausnahmen von den Charakteristika oder Besonderheiten besser an musikalischen Phänomenen anderer Kategorien und auch den Sprachtönen zeigen. Wichtig ist, daß der Text sehr oft auch als Schlüssel zur Lösung solcher Probleme dient.

---

<sup>5</sup> Die entfallende(n) Stelle(n) der Silben: Eine Betrachtungsweise in Jiang Jing: *Zhong guo xi qu yin yue*, S.218-221, S.245.