

gewohnt waren, bei Privatlehrern zu lernen und nur eine dünne Oberschicht als schreib- und lesekundig zu bewundern, heute beibringen soll, daß auch der einfache Mann lesen und schreiben lernen kann, wenn auch auf vereinfachter Grundlage; und das, was bisher Oberschicht war, wird nicht mehr nach einem einzigen geistigen Schema herangebildet, sondern nach dem Grundsatz der Arbeitsteilung und des Spezialistentums, vor allem auch auf dem Gebiet der Technik. Ein gebildeter Chinese wurde niemals Ingenieur, Schiffbauer, geschweige denn Schiffsoffizier oder gar Maschineningenieur eines Schiffes, höchstens Politiker, Kaufmann oder Bankier, noch um 1900 herum; langsam, sehr langsam wird dieses Vorurteil heute überwunden, und, von den Hafenstädten und Erziehungsstätten ausgehend, wird ein neuer zivilisatorischer Geist in die Massen hineingetragen und ein neuer Menschentyp geschaffen auf altem Boden uralter Kultur.

## DIE MUSIK IN CHINA

VON HEINZ TREFZGER

### I. DIE KLANGLICHEN GESETZE DER CHINESISCHEN MUSIK

Der heutige Vortrag soll Ihnen das Verständnis vermitteln für ein Gebiet, das wie kein anderes dazu berufen ist, die Beziehungen und Gegensätze zwischen Osten und Westen klarzustellen.

Die Musik jedes Volkes bildet den Ausdruck seines innersten Erlebens. Sie zwingt uns, schon durch ihre äußere Erscheinungsform, eine bestimmte Stellung einzunehmen.

Sie läßt keine Zeit für ein bloßes Interesse, sondern fordert mit der Kraft einer Naturgewalt, die sie ist, den Einsatz unseres ganzen Seins.

Wir müssen leben mit der Musik, wie wir mit der Natur leben müssen. Denn ihr Wirken ist abhängig von ihrer jeweiligen Erscheinung und immer wieder neu.

Die besondere Schwierigkeit der Beurteilung eines musikalischen Kunstwerks, sei es europäischen oder asiatischen Ursprungs, liegt also in der Forderung einer sofortigen Stellungnahme dem Kunstwerk gegenüber.

Ich darf vielleicht näher erklären:

„Sie sehen beispielsweise ein Gemälde des Barock, der Renaissance oder ein chinesisches Bild, — eine Plastik Riemenschneiders oder eine Plastik der Tang-Zeit, so erleichtern all diese Künste uns die Beurteilung in ihrer einmaligen unveränderlichen Erscheinung.“

Es steht uns frei, wie wir in den Geist dieser Kunstwerke eindringen wollen.

Wir können den Linien folgen, wir sehen die Gewichtsverteilung, das Spiel von Licht und Schatten, — wir können die Plastik betasten, den Faltenwurf eines Riemenschneiders nachfühlen, die Glätte einer Tang-Plastik in den Händen spüren und, was noch unendlich wichtiger ist, wir sehen doch immer das gesamte Kunstwerk vor uns, das uns in seinen Einzelheiten zugleich die Gesamtheit real vor unseren Augen erkennen und bestehen läßt, damit aber

zugleich die Beurteilung herausfordert und die Voraussetzung für dieselbe schafft.“

Nicht so die Musik.

Sie hat einen Anfang, Höhe- und Tiefpunkte und ein Ende, zu dem wir durch eine unantastbare und auf der ganzen Welt gleichbleibende Gesetzmäßigkeit hingeführt werden.

Wohl klingt die chinesische Musik fremd für den Europäer, aber schon nach kurzer Zeit gelingt es ihm, wenn der Betreffende sich überhaupt Mühe gibt, zu „verstehen“, eine gute von einer schlechten Komposition zu unterscheiden, sich über das Gelingen der guten zu freuen und die Mängel der schlechten zu erkennen.

So ist diese Musik uns vielleicht fremd, aber nicht unverständlich, und das, was das Musikempfinden des Europäers anspricht, muß sie wohl mit der europäischen Musik gemeinsam haben.

Der Musikhistoriker — der Musikwissenschaftler — der Physiker — jeder wird diese Frage von einer andern Seite her anzupacken versuchen, — so auch der Komponist.

Der Musikhistoriker wird die äußeren Erscheinungsformen, der Musikwissenschaftler deren Zusammenhänge, der Physiker ihre akustischen Voraussetzungen zu Rate ziehen.

Der Komponist aber wird auf die Materie selbst eingehen, auf ihre gesetzmäßige Auswirkung in einer Komposition und auf ihre geistigen und realen Bindungen und Voraussetzungen.

Denn dies ist sein Handwerkszeug. Dies hat er gelernt, und um das letztere weiß er durch seine Arbeit hindurch.

Einen rein äußerlichen Unterschied zwischen europäischer und chinesischer Musik bildet für uns zunächst die Verschiedenheit der angewandten Mittel.

Damit sind hier an erster Stelle die Instrumente gemeint.

Zwar finden wir bei den Chinesen fast alle Arten von Musikinstrumenten, die auch bei uns gebräuchlich sind, so z. B. Streichinstrumente, Holz- und Blechblasinstrumente, Zupf- und Schlaginstrumente, doch unterscheiden sich dieselben sehr oft in der Form, im Material und Klang von den unsrigen.

Es läßt sich also sagen:

„Das Prinzip der Klangerzeugung ist dasselbe. Es wird ‚gestrichen‘, ‚geblasen‘, ‚gezupft‘ und ‚geschlagen‘.“

Das Resultat, nämlich der Klang selbst, ist abhängig von äußeren Gegebenheiten, die in China naturgemäß andere sind als in Europa, so z. B. von dem zum Bau der Instrumente verwandten Material.

Hierzu kommt noch der anders entwickelte Klangsinn der Chinesen, eine Folge der andersartigen Umgebung, der Sprache usw., eine Erscheinung, die wir innerhalb Europas genau so beobachten können. Ich erinnere beispielsweise an die Unterschiede der italienischen, spanischen und deutschen Volksmusik. Ja selbst die Höchstentwicklung der Kunstmusik konnte diese Unterschiede nicht verwischen.

Soweit zunächst die Musikinstrumente.

Wir wissen, daß jeder Melodie Gesetze zugrunde liegen, die, wo immer sie auch auftreten, dieselbe Auswirkung haben. Es sind die Gesetze von Spannung und Entspannung, die die Melodie erfüllen und sie zu einem beständigen Wechsel der Bewegung veranlassen.

Der Musikwissenschaftler Ernst Kurth führt diese Spannungsvorgänge mit Recht auf den den einzelnen Tönen innewohnenden Spannungszustand zurück, den er in Anlehnung an die Ausdrucksweise der Physik „kinetische Energie“ (Bewegungsenergie) nennt, während er den in den Akkorden liegenden Energiezustand mit dem Ausdruck „potentielle Energie“ bezeichnet. Diese Energiezustände stellen die Materie der Musik überhaupt dar.

Wir können also, analog dem vorhergehenden Satz über die Instrumente, zur Musik folgendes sagen:

„Die Materie, deren sich der Komponist zu bedienen hat, ist überall dieselbe.“

Sie muß also notwendigerweise sich auch auf dieselbe Art auswirken, in unserem speziellen Fall in dem durch die kinetische Energie geregelten Bewegungsablauf der Melodie.

Schalten Sie ruhig alle Vorstellungen von Pentatonik, griechischen oder Kirchentonarten, Dur- oder Moll-Tonarten einmal aus. Sie sind hier höchst unwesentlich, wie sie überhaupt nur Hilfsmittel darstellen, dazu noch höchst primitive und absolut nicht zuverlässige, so daß sich von Zeit zu Zeit der Komponist von ihrer Unbrauchbarkeit überzeugt und sie zum alten Eisen wirft.

Ich erinnere nur an die Einführung des Dur- und Moll-Systems oder an Saint-Saëns, der erklärte:

„Die Musik ist augenblicklich an der Grenze ihrer jetzigen Entwicklungsphase angelangt. Die Tonalität, welche die Harmonie erzeugt hat, ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit der beiden Dur- und Moll-Geschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren auf den Schauplatz zurück, und in ihrem Gefolge werden die Tonarten des Orients, deren Mannigfaltigkeit eine unendliche ist, ihren Einzug in die Kunst halten.“

Und noch ein Drittes. —

Verfolgt nicht die asiatische Kunst dasselbe Ziel wie die europäische? Ist sie nicht dasselbe Produkt des schöpferischen Drangs des Menschen, zwischen Realem und Irrealem eine kleine Welt zu schaffen, die uns das Unsichtbare erkennen lassen möge, gutheiße, was recht — und brandmarkt, was unrecht ist?!

Diesen allgemein gültigen, rein sensitiven und sittlichen Standpunkt haben wir von vornherein einzunehmen, wenn wir bei der Betrachtung der chinesischen Musik überhaupt zu einem Resultat kommen wollen. Was also haben wir gesehen?

1. Die Prinzipien der Klangerzeugung sind überall dieselben.
2. Die Energiezustände stellen die Materie der Musik dar. Sie äußern sich in dem Spannungsverlauf der Melodielinie.
3. Das, was das Musikempfinden des Europäers anspricht, muß die chinesische Musik wohl mit der europäischen gemeinsam haben.

Wo sollte diese Gemeinsamkeit sonst zum Ausdruck kommen, wenn nicht in der Materie selbst, die von nichts Äußerlichem beeinflussbar ist und also entscheidend auf den Hörer einwirkt. Denn wäre uns diese Materie fremd, so wäre es unmöglich, zu der chinesischen Musik überhaupt in ein Verhältnis zu kommen. Daß dies zum Glück nicht so ist, davon wollen wir uns selbst einmal überzeugen.

Ich möchte Ihnen jetzt zwei kurze Melodien auf dem Klavier vorspielen und bitte Sie, mir anschließend zu sagen, welche Sie für die europäische und welche Sie für die chinesische halten. Da weder die eine noch die andere Melodie ursprünglich für Klavier gedacht war, so erlaubt gerade dieser Versuch einen objektiven, von jeder klanglichen Beeinflussung ungestörten Vergleich der reinen Form, ihrer Entstehung und Ursache.

1.

2.

Bei beiden Melodien fällt uns zunächst auf, daß jede in zwei gleiche Teile zerfällt.

1.

2.

Weiter sehen wir, daß je die Hälften beider Melodien in diesem Falle durch einen „Oktavsprung“ verbunden werden.

Als Drittes stellen wir Anfangs- und Endton jedes der vier Teile fest. Das wäre in der ersten Hälfte der ersten Melodie der Anfangston „e“ und der Endton „a“, bei der zweiten Hälfte der Anfangston „a“ und der Endton „e“. Die zweite Hälfte steht also zur ersten im reziproken Verhältnis.

Die erste Hälfte der zweiten Melodie hat „c“ als Anfangs- und „f“ als Endton. Die zweite nimmt „f“ als Anfangston und endigt mit „g“; warum mit „g“, darf ich Ihnen später erklären.

Wir wissen durch die Lehre von der musikalischen Akustik, daß jeder sog. Ton in Wirklichkeit schon einen zusammengesetzten „Klang“, d. h. eine Summe von Tönen darstellt, insofern nämlich mit dem eigentlichen Hauptton eine ganze Reihe von schwächeren „Obertönen“ mitklingen. Diese Obertöne



峭石奇松  
甲戌三月三日 頌遠寫

kann unser Ohr zwar nicht selbständig hören, sie aber sind es, welche die „Klangfarbe“ des „Zentraltones“ bestimmen.

Nehmen wir beispielsweise „c“ als Zentralton, so ergibt sich als natürliche Obertonreihe:



Ich erinnere an die eingangs erwähnte „kinetische Energie“, die eine Folge der natürlichen Obertonreihe darstellt und im Hinblick auf diese vollends verständlich wird. Beziehen wir nämlich den Anfangs- und Endton auf die ihnen zugehörige Obertonreihe, so ergibt sich ein bestimmtes Verhältnis, das für die formale Struktur der Melodie maßgebend ist.

Nehmen wir das „e“ der ersten Melodiehälfte als Hauptton, so erhalten wir folgende Obertonreihe:



Setzen wir den Endton „a“ der ersten Melodiehälfte als Hauptton, dann ergibt sich folgende Obertonreihe:



„e“ ist also der Anfangs- und Endton der ersten Melodie.

Zufällig habe ich hier eine Melodie gewählt, deren Anfangs- und Endton in der späteren Entwicklung der Musik, beispielsweise im Generalbaß-Zeitalter, mit der Bestimmung der Harmonie zusammenfällt. Hier dient der Anfangs- und Endton der tonartlichen Bestimmung. Beides muß nicht sein; dies werden wir ganz deutlich am zweiten Beispiel sehen, das übrigens auch ganz zufällig herangezogen wurde.

Tonartliche und harmonische Bestimmung einer Melodie stehen in kausalem Zusammenhang. Beide sind Hilfsmittel, die dort ein angenehmes Gefühl der Sicherheit schaffen, wo wir auch ohne sie auskämen, und immer dann versagen, wenn man sie am nötigsten braucht.

Es wird schwer fallen, gerade mit diesen so geschätzten Hilfsmitteln zu erklären, warum zum Beispiel viele Bachsche Kompositionen, die an sich in Moll stehen, in Dur enden oder in vielen Kantaten Bachs plötzlich aus dem polyphonen Stimmengewirr ein freier und bestimmender Cantus firmus sich erhebt, wo nach allzu menschlichem (wohl aber nach „Bachischem“) Ermessen sich gar nichts, d. h. zum mindesten kein Cantus firmus, erheben dürfte.

„e“ und „a“ sind also unsere Haupttöne und stellen (wir rechnen abwärts!) eine Quint dar. Im Hinblick auf ihre natürlichen Obertonreihen ergibt sich folgendes Verhältnis:

„e“ als erster Hauptton stellt den zweiten Verwandtschaftsgrad der Obertonreihe des Haupttons „a“ dar, „a“ in gleicher Eigenschaft den  $2 \times 5$ . Verwandtschaftsgrad der Obertonreihe des Haupttons „e“.

Die chinesischen Musiktheoretiker sagen:

„Die fünf Klänge, die sechs Jahre, die zwölf Pfeifen bilden der Reihe nach den Grundton.“

Die fünf Klänge sind:

1. Gung (Fürst), Grundton, Tonika.
2. Schang (Beamter), die Sekund.
3. Guo (Volk), die Terz.
4. Dschī (Werke), die Quint.
5. Yü (Gegenstände), die Sext.

Die zwölf Halbtöne der Oktav sind die zwölf Pfeifen (sechs Lü-yang, d. h. ganze Töne, sechs Lü-yin, d. h. halbe Töne).

Angenommen, „c“ wäre die erste der Yang-Pfeifen, so sind die übrigen „d“, „e“, „fis“, „gis“, „ais“; die Yin-Pfeifen wären dann: „cis“, „dis“, „f“, „g“, „a“, „h“.

Die Tonleiter, bestehend aus den fünf Klängen, wäre mit „c“ als Tonika „c“, „d“, „e“, „g“, „a“.

Zusammen erhalten wir die Klänge:

- |                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| 1. „c“ = Gung = Fürst.     | 7. „fis“.                   |
| 2. „cis“.                  | 8. „g“ = Dschī = Werke.     |
| 3. „d“ = Schang = Beamter. | 9. „gis“.                   |
| 4. „dis“.                  | 10. „a“ = Yü = Gegenstände. |
| 5. „e“ = Guo = Volk.       | 11. „ais“.                  |
| 6. „f“.                    | 12. „h“.                    |

Jeder Klang kann abwechselnd als Finalis behandelt werden.

Die Art, wie diese zwölf Töne einander erzeugen, ist geschieden nach Yang- und Yin-Pfeifen.

Die Yang-Pfeifen „nehmen eine Frau“, d. h. sie erzeugen die Oberdominante, die weiblich ist. Unser erster Hauptton „e“ nimmt also den Ton „h“ zur Frau.

Die Yin-Pfeifen dagegen „bekommen einen Sohn“, d. h. sie erzeugen die Unterdominante. In unserem Falle bekäme also die Yin-Pfeife „a“ den Sohn „e“.

Und was ist mit dem Ton „h“?

Hier erweist sich die Aufgabe der europäischen Harmonielehre und Tonartenbestimmung — die Aufgabe eines Hilfsmittels.

Die Melodie ist phrygisch, der Tonikadreiklang also „e + g + h“!

Sie erinnern sich, daß der Endton der zweiten Hälfte unseres zweiten Beispiels „g“ war. Während die erste Melodie ein in sich geschlossenes Ganzes darstellt, ist die zweite nur ein Bruchstück. Das eigentliche Ende fehlt!

Wir beginnen also beim zweiten Beispiel mit dem Anfangston „c“ als erstem Hauptton. „c“ als erster Hauptton stellt den zweiten Verwandtschaftsgrad der natürlichen Obertonreihe des zweiten Haupttones (in unserem Falle „f“) dar. „c“ ist männlich (d. h. Yang-Pfeife) und nimmt sich eine Frau, d. h. er erzeugt die Oberdominante „g“.

Unser zweiter Hauptton ist der Endton „f“. Er stellt den  $2 \times 5$ . Verwandtschaftsgrad der natürlichen Obertonreihe des ersten Haupttones „c“ dar.

„f“ ist weiblich, d. h. Yin-Pfeife, und erzeugt den Sohn „c“, d. h. die Unterdominante „c“.

Soll also analog unserem ersten Beispiel die Melodie hier zu Ende sein, würde sie folgendermaßen lauten:



Daß es in Wirklichkeit nicht so ist, erlaubt uns einen Blick in die Werkstatt eines Komponisten zu tun.

Da die Melodie weitergeführt werden soll, wäre es falsch zu kadenzieren, d. h. zum „c“ zu gehen.

Zu erwähnen ist ferner, daß diese Melodie einer Oper entstammt, und vor ihrer Weiterführung bis zum endgültigen Schluß, also zum „c“, ein Dialog eingeschoben ist. Erst nach Beendigung des Dialogs wird das „g“ zum „c“ geführt. Wir haben also in dem Endton der zweiten Melodiehälfte unseres zweiten Beispiels einen sog. Trugschluß zu sehen.

Wie sinnvoll gerade dieses „g“ hier angewandt ist, sehen wir, wenn wir uns die Entwicklung der Melodie in der Dialektik der chinesischen Theoretiker noch einmal kurz vergegenwärtigen.

„c“ als erster Hauptton stellt den zweiten Verwandtschaftsgrad der natürlichen Obertonreihe des zweiten Haupttones (nämlich „f“) dar und nimmt die Oberdominante „g“ zur Frau. „f“ als zweiter Hauptton bildet den  $2 \times 5$ . Verwandtschaftsgrad der natürlichen Obertonreihe des ersten Haupttones „c“ und sollte den Sohn „c“, die Unterdominante, erzeugen. Die dem ersten Hauptton „c“ vorausgehende musikalische Situation muß ihrer ganzen Anlage nach an dieser Stelle aber einen Konflikt ergeben; so steht an Stelle des Sohnes „c“ die Oberdominante „g“.

Hierauf folgt ein gesprochener Dialog ohne Begleitung. Nach diesem nimmt wiederum die Musik die Weiterführung auf, um schließlich die restlose Auflösung mit dem Ton „c“ zu bringen.

Dies alles wird um so verständlicher, wenn wir bedenken, daß die Situation auf der Bühne genau dieselben Konstellationen aufweist und mit dem Ton „c“ — der letzten Erfüllung — die befreiende Erkenntnis bringt: „Ja! — Eine Bitte sende an den Thron . . .“

In den „Aufzeichnungen über die Musik (Yüo yen)“ heißt es:

„Sie (d. h. die alten Könige) ordneten die kleinen und großen Noten nach den zugehörigen Zeichen und verglichen die Reihenfolge von Ende und Anfang,

um die Handlungen dadurch abzubilden. So bewirken sie, daß die Verhältnisse von naher und ferner Verwandtschaft, von vornehm und gering, von Alter und Jugend, von Mann und Frau alle in der Musik ihre sichtbare Gestalt gewannen.“

Der Sinn dieser ganzen theoretischen Erläuterungen ist, zu zeigen, daß überall, ob in China oder Europa, die musikalische Materie denselben Gesetzen unterworfen ist. Auf sie — die Materie — allein müssen wir uns besinnen, wenn wir den Schlüssel zum Verständnis der chinesischen Musik finden wollen.

Nun wollen wir uns die beiden Melodien noch einmal anhören:



Die erste ist der Kontrapunktlehre des Wiener Komponisten Johann Josef Fux „Gradus ad Parnassum“ 1725 n. Chr. entnommen, die zweite stammt aus der Oper „Pi-ba-gi“, komponiert im Jahre 1530 n. Chr. von We Liang-hu.

Ein erstes allgemeines Gesetz für den Bewegungsverlauf einer Melodielinie lautet: „Der Grad von Spannung und Entspannung wird durch die Kraft der Intervallfortschritte bestimmt. Weite Intervalle erhöhen die Spannung bzw. Entspannung, enge — führen diese in ruhigerer gemäßigter Form herbei.“

In der ersten Hälfte unserer beiden Beispiele bemerken wir je zwei aufeinanderfolgende Intervalle, die zusammen eine sog. Akkordwirkung ergeben. Eine solche entspricht nicht dem wirklichen Sinn einer absoluten Melodie, doch findet sich der Ausgleich bei beiden Melodien in dem relativ kleinsten Intervall, dem schon erwähnten Oktavsprung. Beachten Sie, bitte, wie genau es der chinesische Komponist mit diesem Ausgleich nimmt!

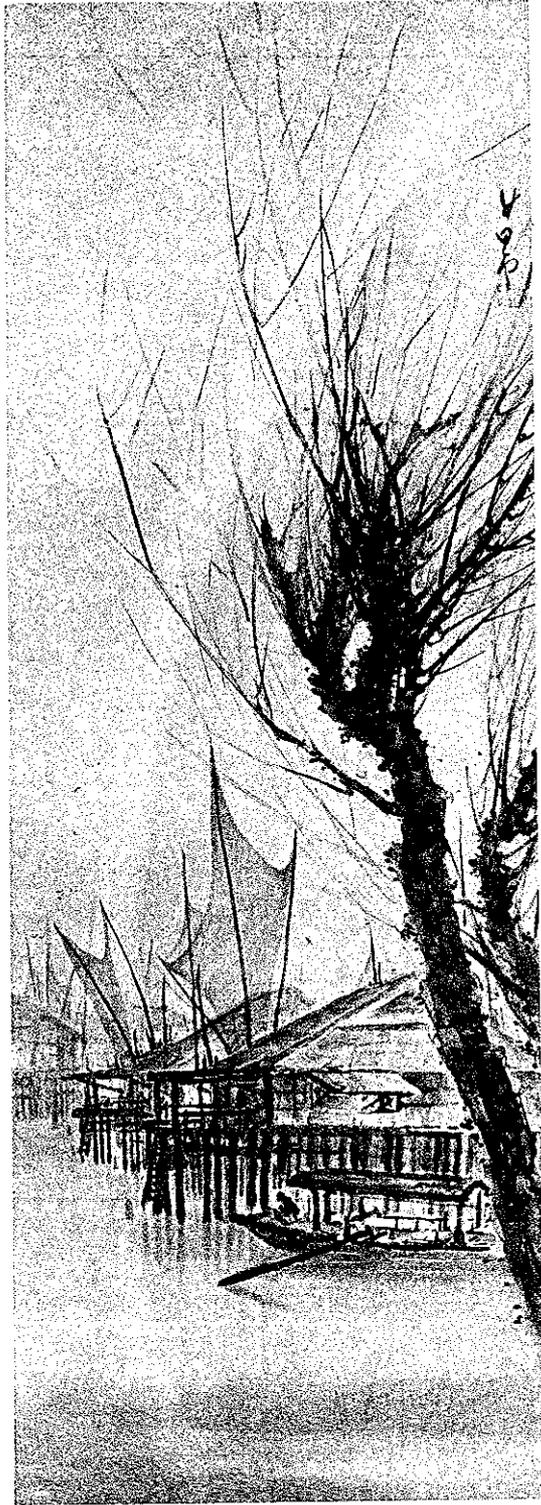
Die europäische Melodie weist als Akkordwirkung einen einfachen „A-Moll-Dreiklang“ auf. Als Ausgleich genügt hier der einfache Oktavsprung. Der Intervallfortschritt der chinesischen Melodie ergibt zusammengerechnet einen „Sept-Akkord“, der eine ungleich höhere potentielle Energie in sich birgt. Seine Entsprechung findet sich in der doppelten Betonung des Oktavsprungs. Der Komponist teilt hier das „f“ und bringt anstatt  $1 \times \frac{1}{4} - 2 \times \frac{1}{8}$ . Auf den Oktavsprung folgt also das kleinste Intervall, die „Prime“.

In Hunderten von europäischen und chinesischen Beispielen begegnete mir dieses einfachste und schönste Mittel des Spannungsausgleiches in der Melodielinie immer wieder mit derselben überzeugenden Kraft.

Ein anderes Beispiel sei nur gestreift:

1. Marianisches Schlußantiphon: „Salve regina“





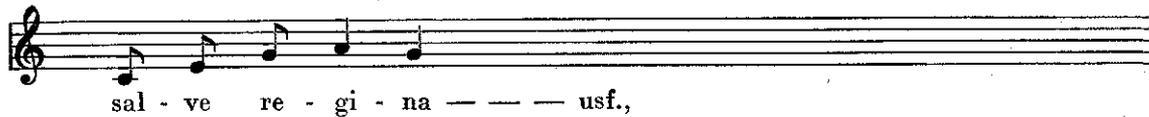


2. „Hymnus zum Preis der Ahnen“ (China, 1122 v. Chr.)



Abgesehen von der äußeren Ähnlichkeit dieser beiden Melodien können Sie hieran bereits selbst eine starke Strukturverwandtschaft feststellen. So lautet z. B. der Anfang (1) der ersten Melodie:

(Salve regina)



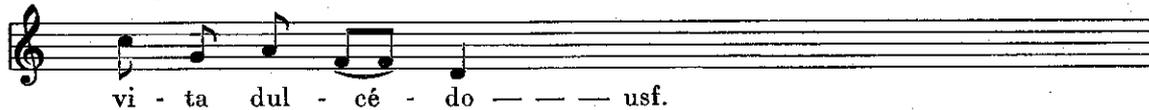
der der zweiten:

(chines. Hymnus)



Der dem Anfang des ersten Beispiels entsprechende Teil — wir wollen ihn der Einfachheit halber „1b“ nennen — lautet:

(Salve regina)



Dieser entspricht dem Teil „1b“ unserer zweiten Melodie, welcher lautet:

(chines. Hymnus)



Dabei ist vor allem eines zu beachten:

Man spricht immer vom Einfluß östlicher Musik und erinnert damit an die Exotismen beispielsweise der Romantik oder des Verismus (Webers oder Puccinis

Turandot usw.). Diese Erscheinungen stehen zum eigentlichen Geschehen in der Musikgeschichte im selben Verhältnis wie die äußere Ähnlichkeit beispielsweise unserer beiden letzten Melodien. Alle derartigen Momente sind zwar nicht zufällig, doch von äußeren Ereignissen, Einflüssen oder Anregungen hervorgerufen worden. Die tatsächlichen Bindungen und Zusammenhänge liegen tiefer. „Töne“, berichten die Aufzeichnungen über Musik, „Töne und Musik haben eine gewisse Verwandtschaft miteinander, aber sie sind nicht das gleiche.“ „Darum“, so lautet es an anderer Stelle, „darum heißt es, bei der Musik muß man auf ihre Tiefe sehen.“

Und nun ein letztes Beispiel, das, trotz aller äußeren Verschiedenheit des Klangs, uns die Gleichheit der musikalischen Materie auch in ihrer ferneren Auswirkung zeigen wird.

Wieder eine europäische und eine chinesische Melodie:

The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The notation is a mix of European and Chinese musical styles, as indicated by the text above. The first few staves show a European-style melody with a clear rhythmic structure, while the subsequent staves introduce more complex rhythmic patterns and melodic lines characteristic of Chinese music. The score is written in a single system, with each staff containing a different melodic line. The notation includes various note values, rests, and phrasing marks, illustrating the comparison of musical material across cultures.

Scheiden wir im ersten, dem europäischen Beispiel wieder nach Anfangs- und Endton, so erhalten wir „c“ an erster und „d“ an letzter Stelle, weiter — „d“ als Anfangston und „c“ als Endton. Diesen Teil unserer Melodie werden wir etwas näher betrachten.

Vom Anfangston „c“ bis zum Endton „c“ dürfen wir analog unserem ersten Beispiel (Johann Josef Fux) ein geschlossenes Ganzes annehmen. Der Unterschied zwischen beiden besteht in der veränderten Anordnung der sog. „Linienphasen“, die durch die individuelle Aufstellung des Themas bedingt ist. Während die Anordnung der Linienphasen in unserem ersten Beispiel analog dem Verwandtschaftsgrade von Anfangs- und Endton eine „ununterbrochene“ oder „einreihige“ ist, sehen wir am neuen Beispiel eine „doppelreihige“ oder „unterbrochene“ Anordnung. Ändern wir diese in eine „einreihige“, so wird wohl die Schönheit der Melodieführung zerstört, doch des besseren Verständnisses der nachfolgenden Ausführung wegen wollen wir dies einmal tun.

Die Melodie zerfällt nicht in zwei, sondern in vier Teile.

Teil 1 + Teil 4, und Teil 2 + Teil 3 würden also eine einreihige Anordnung der Linienphasen ergeben.

Die Richtigkeit dieses Versuchs beweisen die Verwandtschaftsgrade der nun zum Vorschein kommenden eigentlichen Anfangs- und Endtöne unserer beiden Melodiehälften, nämlich „c“ und „g“. „c“ als erster Hauptton stellt den  $2 \times 5$ . Verwandtschaftsgrad der Obertonreihe des Haupttons „g“ dar.

Obertöne:

„g“ als erster Hauptton bildet den zweiten Verwandtschaftsgrad der Obertonreihe des Haupttons „c“.

Die Yang-Pfeifen nehmen eine Frau, das heißt, sie erzeugen die Oberdominante. Unser Hauptton „c“ erzeugt also die Oberdominante „g“. Die Ying-Pfeifen bekommen einen Sohn, das heißt, sie erzeugen die „Unterdominante“. Unser Hauptton „g“ schafft also die Unterdominante „d“. Warum diesem „d“ die wichtige Rolle eines Anfangs- und Endtones zufällt, ergibt sich aus dem weiteren Verlauf der Melodie.

Der Komponist benützt nun diese beiden Haupttöne „c“ und „g“, indem er sie „aussetzt“, d. h. er läßt sie in bestimmter Reihenfolge als „Begleitstimme“ zur Melodie, wie folgt, erklingen:



Inzwischen entwickelt sich unsere Melodie entsprechend den ihr inwohnenden Gesetzen weiter, bis zu einem Punkt, wo an Stelle der Anfangs- und Endtöne „c“ und „g“ der Anfangston „g“ und der Endton „d“ treten:



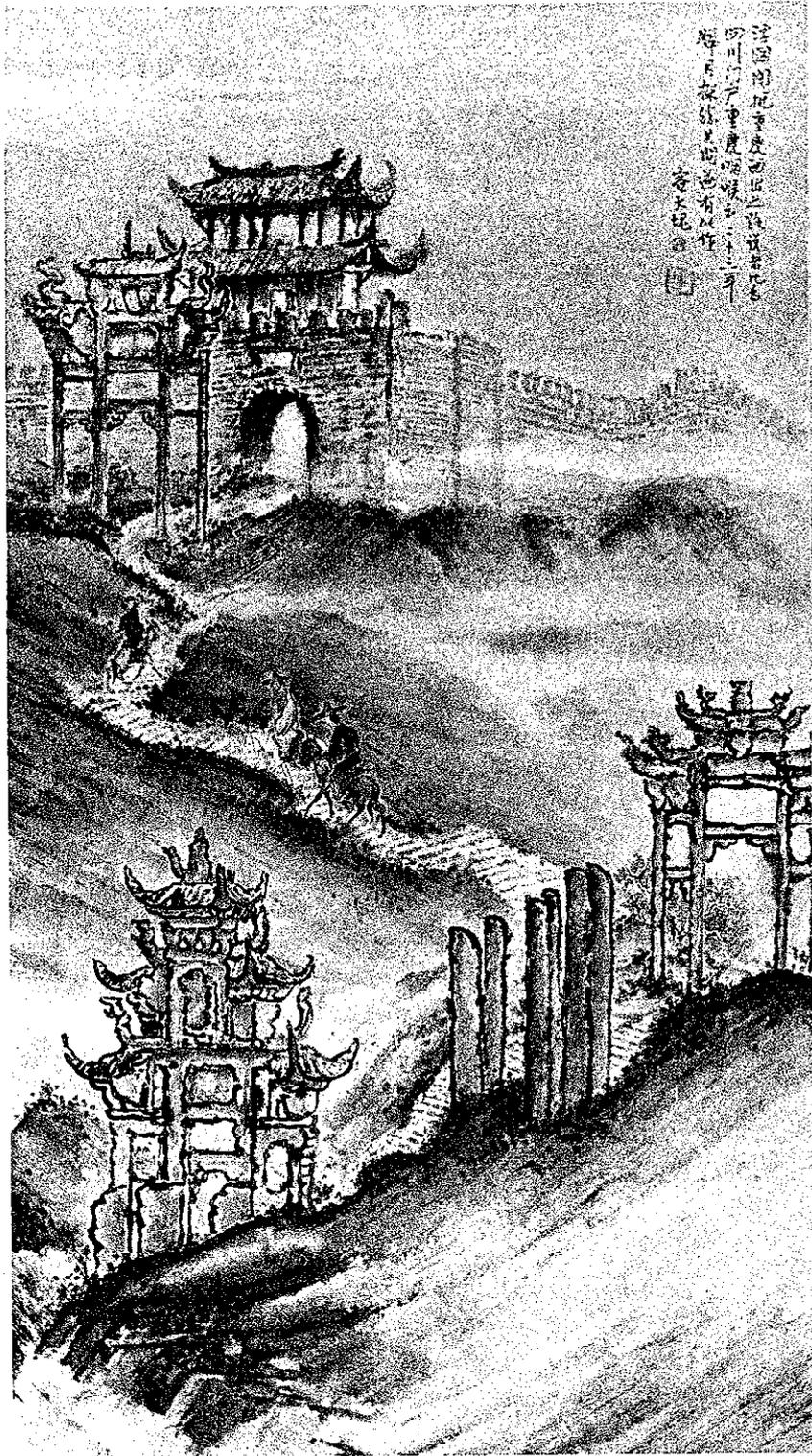
Unser neuer Anfangston „g“ (Yin-Pfeife!) erzeugt die Unterdominante „d“, der neue Endton „d“ (Yang-Pfeife!) — die Oberdominante „a“, die auch sofort als Anfangston des anschließenden neuen Melodieteiles auftritt.

Soll nun ein Ausgleich geschaffen werden, d. h. am Ende der Melodie der End- und Hauptton „c“ stehen, so muß an dieser Stelle (wir stehen im 26. bis 28. Takt der Melodie, also in der Mitte) ein männlicher Hauptton (also eine Yang-Pfeife) die Weiterführung übernehmen. Dies könnte mit der Zeugung der Unterdominante „e“ durch unseren neuen Anfangston „a“ geschehen, was auch der Fall ist.

Im Augenblick dieser Konstellation der Haupt-, Anfangs- und Endtöne tritt die Unterdominante „e“ in Erscheinung, und zwar in der Begleitstimme, wie Figura \* zeigt:



Die Analyse des nun folgenden Teils bis zum Ende kann uns im Moment nur insofern interessieren, als sie zum ersten Teil genau im umgekehrten Verhältnis steht und so mit dem Ton „c“ endigt. Die doppelreihige Anordnung der Linienphasen erwirkt gleichsam zwangsweise eine Gegenstimme, die denselben melodischen Verlauf nimmt, wie die Melodie, nicht aber zusammen mit dieser, sondern erst auf dem Endton „g“ unseres ersten Melodieteils ebenfalls mit dem Haupt- und Anfangston „c“ einsetzt. So kommt es, daß wir in abwechselndem Neben- und Miteinander Haupt-, Anfangs- und Endtöne erklingen hören.



浮圖閣祀重慶西出之陵漢唐名  
四川之重慶昭陵之二十三  
碑石故錄其地也以此作  
客大境之

Wir haben also erfahren, daß „Materie“ und „Inhalt“ den Bewegungsverlauf einer Melodie regieren. (Mit Inhalt möchte ich den teils von der Materie, teils von dem individuellen Erleben und Durchdringen der Melodiegesetze durch den betreffenden Komponisten abhängigen Spannungszustand der Intervallgruppierung eines Motivs bezeichnen.)

Das „Li-gi“ berichtet:

„Die Töne entstehen im Herzen des Menschen. Die Bewegungen werden von den Außendingen veranlaßt. Die von den Außendingen beeinflussten Bewegungen gestalten sich im Laut. Indem die Laute zueinander in Beziehung stehen, erzeugen sie Modulationen; Modulationen, die sich nach einer Regel richten, werden Töne genannt. Die Kombination dieser Töne zum Zweck der Erheiterung und ihre Verbindung mit Schild und Axt, Federn und Quasten wird Musik genannt“. (Schild und Axt waren die Geräte bei den kriegerischen Pantomimen, Federn und Quasten bzw. Flöten — die Requisiten bei den friedlichen stummen Spielen, die in alter Zeit mit der Darbietung der Musik unzertrennlich waren.)

Unser letztes Beispiel zeigt, daß diese Gesetze auch im sog. „konstruktiven Stile“, von dem wir eben ein Musterbeispiel kennengelernt haben, ihre volle Gültigkeit behalten. Ja — wir gewinnen dadurch ein neues Gesetz: Das Zusammenklingen mehrerer Stimmen ist durch den von Materie und Inhalt geregelten Bewegungsverlauf der Melodielinie bedingt. — Die potentielle Energie eines einzelnen Klangs wirkt an sich vertikal, in bezug auf die Melodie aber horizontal. — Der Bewegungsverlauf der letzteren ist eine Folge der den einzelnen Höhen innewohnenden „kinetischen (Bewegungs-)Energie“. Die potentielle Energie der Melodie ist die Folge der Summe der durch ihren Bewegungsverlauf geregelten und dadurch entstandenen Melodietöne. — Sie wirkt vertikal und offenbart sich in der funktionellen Erscheinung der Mehrstimmigkeit.

Praktisch ergibt sich hieraus für den Komponisten, daß er, wie unser spezieller Fall zeigt, zunächst für den „Tenor und Contratenor“, dann aber weiterhin für das „triplum“ keinen „Klang“ einsetzen darf bzw. wird, dessen dominierende Stellung zuvor nicht im „cantus“ bestätigt zu werden und also in einer funktionellen Mehrstimmigkeit sich auszuwirken verlangt. „Dies aber ist das Gesetz, das dem orchestralen Zusammenspiel ganz Asiens, zuvorderst jedoch dem des alten China, zugrunde liegt.“

Unser Beispiel aber, dem wir letzten Endes die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit der chinesischen Kunstmusik verdanken, wollen wir jetzt einmal realiter anhören. Es ist ein Messensatz (Gloria) des berühmtesten niederländischen Meisters im 15. Jahrhundert, Guillaume Dufay (gestorben 1474). Dieser Messensatz stellt den idealsten Typus des konstruktiven Stils dar. Die beiden Oberstimmen (cantus und triplum) singen den liturgischen Text im strengen Canon — „fuga duorum temporum“ heißt es im Original. Dazu lassen zwei Instrumente (als „tenor et contra-tenor ad modum tubae“ bezeichnet) in unaufhörlichem

Widerspiel ein feierlich-freudiges ostinates Posaunenmotiv erklingen. Eine unerhörte Weite, Kraft und Klarheit liegt in dieser Musik und dieselbe Unendlichkeit, die mich und viele andere das Wesen asiatischer Tonkunst erst erfassen ließ.

Unsere zweite Melodie, deren Text aus der Sung-Dynastie stammt (Dichter: Tsau Guan), wurde im Jahre 1848 nach den alten Gesetzen komponiert (von Hsiéh Yüan-huai). Sie bildet übrigens eine Ausnahme, denn, wie wir später hören werden, gerade in der damaligen Zeit gerät diese hohe Musikkultur immer mehr in Verfall, und das, was wir heute gemeinhin als chinesische Musik bezeichnen, steht zu dem, wovon wir heute abend hörten, in keinem Verhältnis.

Die Melodie lautet:

Für unseren Zweck genügt es, zunächst die Anfangs- und Endtöne der einzelnen Teile zu bestimmen und entsprechend ihrer Folge und Funktion in der Melodiestimme sie dann im Sinne einer „funktionellen Mehrstimmigkeit“ auszusetzen, und zwar folgendermaßen:



Ich werde nun beide Kompositionen, die europäische wie die chinesische, auf dem Klavier vorspielen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß es sich hier ausschließlich um einen Vergleich der ähnlich gearteten Entwicklung funktioneller Mehrstimmigkeit, nicht aber um direkte Gegenüberstellung beider Melodien handelt, deren Diktion, wie wir gesehen haben, eine verschiedene sein kann und hier auch eine verschiedene ist.

Während das europäische Beispiel „ausgeführt“ ist, d. h. hier: „jede Stimme wird in Übereinstimmung mit der dazu gehörigen Instrumental- oder Vokalstimme vorgeführt“, gibt das chinesische Beispiel nur die Struktur! Dies aber ist nicht eine Folge des ersten Faktors der Melodiebildung, nämlich der Materie, sondern des zweiten, des schon erwähnten Inhalts, oder anders, der Diktion des Komponisten.

Das europäische Beispiel:



Five systems of piano accompaniment, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is generally more active than the treble line, often providing a steady accompaniment.

Das chinesische Beispiel:

Two systems of piano accompaniment for a Chinese example. The first system is in 6/4 time and features a complex, multi-measure rest in the treble staff. The second system is in 8/4 time and features a complex, multi-measure rest in the treble staff. Both systems have a bass line with a steady accompaniment.





Hier beweist sich wiederum die Wahrheit der Worte des großen Komponisten und Theoretikers Ferruccio Busoni:

„Und wieder verkündige ich für die Tonkunst den Sieg der Melodie über jede andere Kompositionstechnik: die universale Polyphonie als letzte Konsequenz der Melodik, als Erzeugerin der Harmonie und als Trägerin der Idee.“ — —

## II. DIE ENTWICKLUNG DER CHINESISCHEN MUSIK

Es kommt nicht allein darauf an, daß man die Dinge sieht, sondern vor allem, die Bedeutung schlechthin des Sichtbaren zu erkennen. Dies war der Anlaß, auf die melodischen bzw. klanglichen Gesetze und ihre Auswirkung, also ein Teilgebiet, näher einzugehen.

Im folgenden soll nun ein Überblick über die Entwicklung der Musik in China gegeben werden. Es kann sich also im wesentlichen nur darum handeln, schon des öfteren Gesagtes und Geschriebenes in einer übersichtlichen Anordnung einmal kurz zusammenzufassen. Dies ist denn auch geschehen, und nur hin und wieder wird die Bedeutung des Geschehens für die europäische Musikentwicklung gestreift werden.

1. Die Musik, so berichten die chinesischen Klassiker, hat in China einen sehr frühen Ursprung.

Huang-di, ein mythischer Herrscher, beauftragt seinen Minister Lin Lun, Bambus mit gleichmäßigen Hohlräumen zu sammeln, um dadurch den Normalton Huang-dschung festzusetzen. Zu diesem Zweck habe er ihn nach dem Kunlun-Gebirge im nordwestlichen China geschickt, wo eine bestimmte Bambusart wuchs, aus der sich die entsprechende Stimmpfeife schneiden ließ. Diese Pfeife, nach unserer Bestimmung 23 cm, entspricht dem Ton „fis“, der quasi als „Kammerton“ über weite Strecken Südostasiens bis nach Südamerika gewirkt hat. (Professor Schünemann von der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin bestätigte mir mündlich liebenswürdigerweise durch seine neuesten Messungen, die er an den Musikinstrumenten verschiedenster Völker

vornehmen konnte, die außerordentliche Weite und Tragkraft dieser über Länder und Jahrtausende wirkenden Norm.)

Von diesem „Kammer-Ton“ wurden 11 weitere Töne abgeleitet, und zwar nach folgendem Verfahren:

Von der 9 Zoll langen Huang-dschung wurde  $\frac{1}{3}$  abgeschnitten, so daß die neue Pfeife 6 Zoll lang war. Der daraus resultierende Ton, Lin-dschung genannt, bildete eine Konsonanz mit dem Ton „Huang-dschung“. Die Länge der Lin-dschung wurde nun in 3 Teile geteilt und eins dieser Drittel hinzugefügt ( $\frac{4}{3}$ ), woraus der Ton „Tai-dsu“ entstand. So geht es fort bis zum 7. Mal, wo der Ton nicht als Quinte nach oben („cis<sup>2</sup>“), sondern wieder als Quarte nach unten („cis<sup>1</sup>“) bestimmt wird, da vermieden werden sollte, über den Umfang einer Oktave hinauszugehen. Auf diese Weise entstanden 12 Stimpfpfeifen, c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, eis.

Es zeigt sich hier die altchinesische Tonstimmung in überraschender Übereinstimmung mit der Pythagoräischen, die man als reines Quintsystem bezeichnet. Die Namen der 12 Halbtöne und ihre vollständige Ordnung werden schon in dem Werk „Guo-yü“ als aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammend erwähnt. Die Methode der Tonbestimmung nach dem Zahlverhältnis 2:3 bzw. 3:4 findet sich zuerst in dem Werke „Frühling und Herbst“ des Lü Bu-we aus dem 3. vorchristlichen Jahrhundert. 300 und 40 v. Chr., sowie 430, 598 und 1180 n. Chr. traten noch von den eben erwähnten wenig verschiedene andere Arten der Tonbestimmung auf, die wohl sehr interessant sind, auf die näher einzugehen aber hier die Zeit fehlt. In Anbetracht der großen Schwierigkeiten und Kompliziertheiten dieser Tonsysteme hat sich der Prinz Dschu Dsai-yü (aus der Ming-Familie) im Jahre 1595 n. Chr. dazu entschlossen, die Oktave einfach in 12 gleiche Teile zu zerlegen, besonders, um das Transponieren und die praktische Musik zu erleichtern.

## 2. Und nun die Leiterbildung.

Die älteste chinesische Tonleiter hatte nur 5 Stufen. Man brauchte also nur 4 Quint- oder Quartschritte, um diese Tonleiter zu erreichen, z. B.: c, g, d, a, e. Demnach enthält sie 3 ganze Töne und 2 kleine Terzen. Es fehlt ihr der Halbtontschritt. Diese Tonleiter, Gung-Tonleiter genannt, weil sie Gung als Grundton hat, ist die Haupttonleiter. Aus ihr werden 4 weitere Nebentonleitern abgeleitet, indem man je einen der 5 Töne den Anfang machen läßt, wodurch die Stellung der Terz wechselt. Man sieht also die Differenzierung der Tonarten an der verschiedenen Stellung der Terzen. Da jede der 5 Tonleitern sich 12mal transponieren läßt, gibt es in China sechzig Tonarten!

Außer dieser 5-Tonleiter, die auf die älteste Zeit zurückgeht, gibt es in China auch eine 7-Tonleiter, die aus der Dschou-Zeit (1122 bis 255 v. Chr.) stammt. Auch sie ist der Quint- und Quartweise entsprechend entstanden, z. B. c, g, d, a, e, h, fis. Wenn sie nach der Tonhöhe geordnet wird, erhalten wir die Haupt-7-Tonleiter, Gung-Tonleiter. Im übrigen wird entsprechend den Gesetzen der 5-Tonleiter verfahren. Diese enthält also 2 Halbtontschritte, fis—g und h—c. Die Konstruktion ist außer dem Tritonusschritt ganz ähnlich wie die europäische

Dur-Tonart. Aber gerade diesen Tritonuschritt sind die Chinesen so gewohnt, daß sie selbst nach längerer Übung, wenn sie die europäische Tonleiter singen wollen, statt e—f den Ganzton e—fis nehmen. Die 7-Tonleiter hat auch 6 Nebentonarten, indem man jeden Ton einmal zum Ausgangspunkt nehmen kann, genau wie die griechischen Tonarten des Dorischen, Lydischen, Phrygischen usw. Da jede dieser 7 Tonarten sich ebenfalls 12mal transponieren läßt, erhält man hier vierundachtzig Tonarten!

Die 5-Tonleiter wird schon früh in den Texten erwähnt, dagegen die 7-Tonleiter erst in dem oben erwähnten Werk „Guo-yü“ angeführt.

Über das Transponieren finden wir in dem alten Text „Li-gi“ folgenden Satz: „Jede dieser 12 Stimm-Pfeifen kann wechselweise als Finalis behandelt werden.“

Heutzutage ist die 7-Tonleiter im Norden, die 5-Tonleiter im Süden gebräuchlicher.

### 3. Die Notenschrift:

Die älteste chinesische Notenschrift dürfen wir spätestens als im 2. Jahrhundert v. Chr. entstanden annehmen. Die heutige Notenschrift, die seit dem 11. Jahrhundert (wahrscheinlich aber noch viel früher) entwickelt wurde, ist der im 16. Jahrhundert in Europa gebräuchlichen Mensural-Notierung gegenüber, besonders was Übersichtlichkeit anbetrifft, weit überlegen. Die ältesten, noch vorhandenen chinesischen Notenschriften sind im Besitze des japanischen Kaisers. Sie datieren vom 7. Jahrhundert n. Chr. ab. Um diese Zeit kamen zahlreiche japanische Musikstudenten zu den berühmten chinesischen Tonkünstlern und Komponisten und brachten nach vollendetem Studium die chinesischen Musikinstrumente und Noten in ihre Heimat. Damals nahm die chinesische Musik die Stellung ein, welche heute die europäische in der Welt innehat.

Zunächst unterscheiden wir 2 Gruppen der chinesischen Notenschrift, nämlich „alte“ und „neue“. Die Melodien des Schi-ging und die Tempelgesänge wurden in alter Notenschrift fixiert, dagegen in der Zeit des Kun-kü-, Erh-huang- und Bang-dsi-Stils schon die neuen verwendet, ebenso in den Volksmelodien. Mir selbst sind 7 verschiedene Notationen bekannt, darunter eine, deren Entzifferung noch nicht gelungen ist. Außerdem gibt es noch verschiedene Tabulaturen, wie z. B. die der Schalmey (Bi-li), der Flöte (Di-dsi) oder des Kin, einer Art Zither. Wahrscheinlich ist aus der Tabulatur der eben erwähnten Schalmey oder Flöte die wichtigste chinesische Notenschrift, die sog. Gung-tschü-pu, entstanden, doch bestehen hierüber verschiedene Meinungen. Ich selbst schließe mich, durch eigene Untersuchungen dazu veranlaßt, der Erklärung Wang Guang-kis an, der sich auf die Bücher der Sung-Dynastie, insbesondere auf den Musikgelehrten Li Dschau (1035 n. Chr.), beruft. Es würde zu weit führen, auch auf die alten Notenschriften näher einzugehen. Wir wollen nur einmal die heute gebräuchliche Gung-tschü-pu etwas näher betrachten.

Die chinesische Notenschrift kennt keinen Taktstrich. Taktart, Dauer der einzelnen Töne, Verzierungen etc. werden durch Einführung wieder anderer

Zeichen bestimmt. Die heute hierfür gebräuchlichen Zeichen wurden Ende des 18. Jahrhunderts von Ye Guang-ming, dem Veranstalter der „Gesamt-Ausgabe der Dramen“, festgesetzt.

1 Taktzeichen für 1 Note =  $\frac{1}{4}$  Note.

1 Taktzeichen für 2 Noten =  $\frac{2}{8}$  Noten.

1 Taktzeichen für 4 Noten =  $\frac{4}{16}$  Noten.

Wenn eines dieser Taktzeichen 3 Noten hat, so sind sie entweder

1 Triole oder

$\frac{1}{8} + \frac{2}{16}$  oder

$\frac{2}{16} + \frac{1}{8}$ .

Diese Unterscheidung ist die einzige, die in der chinesischen Notenschrift nicht besonders bezeichnet wird; sie wird deshalb dem Vortragenden überlassen. Fallen auf einen Ton 2 Taktschläge, so werden wieder andere Taktzeichen angewandt. Der Ton wird dann nach diesen Taktzeichen, d. h. Taktschlag, so lange gehalten, bis das nächste Taktzeichen (bzw. der nächste Taktschlag) für den nächsten Ton eintritt. Wir unterscheiden also 2 Hauptarten von Taktzeichen, die eine für den Anfang, die andere für die Mitte eines Tones. Dies mag für einen kurzen Einblick in die chinesische Notenschrift genügen.

Als Beispiel der Notenschrift geben wir die Abbildung einer Seite aus dem Pi-ba-gi. Neben den Zeichen für die chinesischen Worte, soweit sie gesungen werden, stehen die Noten und Taktzeichen (siehe Seite 191).

#### 4. Die „Form“.

Hier müssen wir uns zunächst mit der Erscheinung der chinesischen Sprache beschäftigen, die für den Musiker besonders interessant ist, mit den sog. „Ton-Akzenten“ oder verschiedenen „Ton-Höhen“. Da die chinesische Sprache sehr arm an Silben ist und in ältesten Zeiten fast nur einsilbige Worte kannte, wurde ein Äquivalent in den Tonhöhen geschaffen. Dies ist folgendermaßen zu verstehen: Tonhöhen, Tonakzente bedeuten im Chinesischen Stimmbiegungen oder Tonbewegungen einzelner Worte, die nicht, wie bei uns, rhetorisch sind, sondern dem Wort untrennbar anhaften und nur nach bestimmten Gesetzen modifiziert werden können. Diese Tatsache nun führt uns mitten in die Technik der chinesischen Komposition. Es ist wohl jedermann klar, daß die Fixierung der Melodielinie des Gesangs nicht willkürlich erfolgen darf, denn durch die Tonbewegung der einzelnen Worte stellen die chinesischen Lieder an sich schon eine Melodielinie dar. Das sog. Guan-hua, die Beamtensprache, kennt 4 bzw. 5 Gruppen von Tonbewegungen.

I. Ping, den ebenen Ton (meist wieder in hohen und tiefen geschieden).

II. Schang, den steigenden Ton.

III. Kü, den weggehenden oder fallenden Ton.

IV. Ju, den kurzen oder hineingehenden Ton.

Da der 4. Ton sehr kurz ist und beim Singen oft auf die andern Töne übergehen muß, so bleiben im besonders für den Gesang gedichteten Lied nur noch 3 Gruppen übrig. Dafür hat aber jede dieser 3 Gruppen 2 Unterabteilungen,



年未暮而  
 已香遠  
 益清  
 言淨植  
 八宇  
 難於  
 旁狀  
 占象  
 土淨  
 葉明  
 但而  
 德南  
 開賦  
 蓮之  
 名落  
 美梁  
 家世  
 品高  
 潔人  
 在士  
 雲高  
 香一  
 可化  
 氣使  
 人淡  
 特  
 說如  
 楊知  
 為知  
 者覽  
 在不可  
 及以  
 在  
 中冰  
 九身  
 非五  
 如如

采花籠

正旦

說甚麼簪花捻牡丹

(貼夾)

惜春迴避丑是戲下

正旦

教人

怨著嫦娥

貼接唱

前腔嗟呀他心憂貌苦真情怎假

你為著公婆珠淚墮我公婆自有不能承奉杯茶你

粵劇曲譜

廟會

五

琵琶記

nämlich Yin = weiblich und Yang = männlich. Die Worte der Yang-Unterabteilung haben tiefere Töne als diejenigen der Yin-Unterabteilung. Bei Kompositionen wird dieser Unterschied durch eine ganze Sekunde gekennzeichnet. Diese Benennung Yin und Yang ist wohl auf den Unterschied von Frauen- und Männerstimmen zurückzuführen.

Nach Wang Guang-ki wird die Tonbewegung der einzelnen Worte in Kompositionen durch die folgenden Tonschritte charakterisiert:

Yin- ping    Yang- ping    Yin- schang    Yang- schang    Yin- kü    Yang- kü    Yin- ju    Yang- ju

Da der 1. Ton, Ping, im Gegensatz zu den andern 3 Tönen einen metrischen Schwerpunkt, sowohl qualitativ (als Akzent) als auch quantitativ (als Länge), bildet, wie wir später noch sehen werden, so werden einige Stellen dieser Melodielinie, an welchen der Ton Ping vorkommt, durch ihn markiert.

Es ist recht interessant zu beobachten, daß z. B. in der modernen deutschen Poesie das Prinzip der Qualitätsbestimmung (nämlich betont und unbetont), also der Akzent, maßgebend ist, während die Griechen nach der Quantität (nämlich lang — kurz, also Länge) messen und die Länge genau die doppelte Zeitdauer der Kürze hatte.

Beide Gesichtspunkte aber werden in dem 1. Ton Ping des chinesischen Liedes berücksichtigt und angewandt.

Die Lieder vor der Tang-Dynastie (678 bis 907 n. Chr.) sind „ametrisch“, d. h. sie haben ein unregelmäßiges Metrum. Seit der Tang-Dynastie hat sich aber eine Art Doppel-Trochäus oder -Jambus herausgebildet:

— — ◡ ◡ — — ◡  
◡ ◡ — — ◡ ◡ —

Während der Sung-Dynastie (960 bis 1277 n. Chr.) spielte die Ametrik in der Dichtung Tsī, d. h. Rhapsodie, und in der Yüan-Dynastie (1277 bis 1368 n. Chr.), der Hochblüte der chinesischen Oper und des Musikdramas, nochmals eine große Rolle.

Untersuchen wir nun die Hauptformen der chinesischen Vokalkomposition, so unterscheiden wir 3 derselben.

a) Schī, die Liedform. Das Schī-ging ist der älteste chinesische Volksliederschatz; Konfuzius (geboren 551 v. Chr.) hat ihn gesammelt. Die Noten selbst sind leider verlorengegangen. Die Lieder des Schī-ging bestehen meistens aus mehreren Strophen, jede Strophe aus 4 Verszeilen und jeder Vers aus 4 Silben, d. h. 4 Worten. Maßgebend ist das Prinzip der Symmetrie.

b) Betrachten wir noch kurz die Form des Tsī, d. i. Rhapsodie, das aus dem „Schī“ entstand und seine Blütezeit in der Sung-Dynastie fand. Das Prinzip der Symmetrie, das für das Schī speziell maßgebend ist, wird hier verlassen.

„Die Zahl der Silben eines Verses,  
Die Zahl der Verse eines Stückes,  
Die Stellen des Reims und die Metren der Verszeilen“,

so berichtet uns Wang Guang-ki in Form einer seiner liebenswürdigen chinesischen Sentenzen, „sind hier unregelmäßig und unsymmetrisch, nur daß manche Stücke vollständig einmal wiederholt werden, so daß eine zweiteilige Form entsteht“. Die Gedichte der Gattung Tsī sind von den Europäern noch wenig übersetzt worden; auch haben sie für unsere musikalischen Betrachtungen weniger Bedeutung als die dritte und letzte Art, das „Kü“, auf das wir als Abschluß unserer Betrachtungen der chinesischen Liedformen näher eingehen wollen.

c) Das „Kü“, d. h. Sprechsingen, ist, wie das Tsī aus dem Schī, aus dem Tsī entstanden. In der Yüan-Dynastie hatte das Musikdrama einen Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht. Hier entstand das Kü, das Sprechsingen, und zwar im besonderen Hinblick auf eben die Entwicklung der chinesischen Oper. Während den Ausdruck des Schī und Tsī die Schriftsprache bildet, ist der des Kü die Umgangssprache. Schon daraus ersehen wir, daß das Kü freier als die beiden vorhergehenden Formen gestaltet ist. Vor allem besteht ein großer Unterschied darin, daß das Kü abwechselnd ein „rezitativ“ und „cantabile“ gebraucht, während das Schī und Tsī nur das cantabile anwendet. Sie dürfen die beiden Begriffe „rezitativ“ und „cantabile“ durchaus in dem Ihnen geläufigen Sinne verstehen — erfüllen sie doch in der chinesischen Oper genau denselben Zweck wie in der europäischen. Ja, in der chinesischen Oper werden sogar zwischen rezitativ und cantabile noch feinere Unterschiede gemacht, wird noch genauer gegeneinander abgewogen. Ich möchte an dieser Stelle vor allem auf die Veröffentlichungen Wang Guang-kis in den Sinica-Heften, Jahrg. 2, Heft 6 und 7, und Jahrg. 3, Heft 3 und 4, hinweisen, die alle diese Fragen, literarischer und musikalischer Form, Notenschrift etc. aufs ausführlichste behandeln und die ich im wesentlichen hier wiedergegeben habe.

##### 5. Historische und formale Einzelheiten:

Die erste chinesische Oper, oder besser das erste chinesische Musikdrama, entstand im 6. Jahrhundert n. Chr. Der Titel lautet: „Die Maske“. Die Hochblüte des chinesischen Musikdramas aber fiel in die Zeit der Yüan-Dynastie, Dsa-kü (gemischtes Melodram) genannt. Jedes Stück hat 4 Akte, jeder Akt mehrere Arien, die alle dasselbe Tongeschlecht haben müssen. Ein Akt einer solchen Oper entspricht also etwa unserer Suitenform. Zwischen den einzelnen Arien herrscht der Dialog. Während sämtliche Arien eines Aktes von nur einem Darsteller gesungen werden dürfen, können die Dialoge eines Aktes von verschiedenen vorgetragen werden. Nach Angabe des Prinzen Ning Hiën-wang wurden zur Zeit der Ming-Dynastie (um 1370 n. Chr.) 535 Stücke dieser Art gespielt. Wenn ich, um Ihnen diese ganze Materie etwas näherzubringen, einen Vergleich wagen darf, so möchte ich diese Zeit, 1277 bis 1368 n. Chr., und damit den Dsa-kü-Stil der Erscheinung Monteverdis und seiner Nachfolge bis zum „neapolitanischen Opern-Typus“ Scarlattis und weiter der

italienischen Oper des 18. Jahrhunderts bis zu Sammartini gleichsetzen, wozu mich übrigens nicht zuletzt die formale Entwicklung der chinesischen Oper in dieser Zeit mitveranlaßt.

Anfangs des 16. Jahrhunderts entstand der sog. Kun-kü-Stil — so genannt nach dem ersten Komponisten aus der Gegend von Kung-schan —, der die Bühnen über 300 Jahre, bis 1860, beherrschte. Von den Dramen des Kun-kü-Stils sind noch einige hundert erhalten. Die Entstehung dieses Stils wird mit Recht dem Komponisten We Liang-hu (um 1530 n. Chr.) aus der Kung-schan-Gegend zugeschrieben. Wie in Europa mußte auch in China die entscheidende Reform der Oper bei der Dichtung einsetzen. Der Meister Gao Ming tat den Schritt mit der Dichtung des Pi-pa-gi im Jahre 1345. Rund 100 Jahre später, im Jahre 1530, griff der Komponist We Liang-hu diese Anregung auf.

Damit war auch die musikalische Reform der chinesischen Oper vollendet, — eine Tat, die ihre Entsprechung durch die ideale Zusammenarbeit eines „Raniero de Calzabigi“ und eines „Gluck“ in ihrem 1762 in der Hofburg zu Wien aufgeführten Werk „Orfeo ed Euridike“ in Europa findet. Hier wie dort lassen sich merkwürdig ähnliche Wesenszüge in der Erscheinung beider Komponisten sowie in der Anlage, Konzeption und dramatischen Wirkung ihrer Werke feststellen. Das „Minimum an Musik“, das Gluck von seinen Gegnern oft genug vorgeworfen bekam, die knappen melodischen Bildungen und die daraus resultierenden Formen, die seine dramatische Überlegenheit mitbewirken, lassen sich unschwer durch Vergleiche des Dsa-kü-Stils und der Kun-kü-Oper „Pi-pa-gi“ We Liang-hus auch bei ihm als die Ursachen des Für und Wider und endlichen Siegs seiner Opernreform feststellen.

Um 1840 begann der Opium-Krieg. Auf ihn folgte der Tai-ping-Aufstand 1849. Die dauernden Unruhen bewirkten, daß man allmählich der zierlichen und feinen Musik und den kunstvollen Texten des Kun-kü-Stils keinen Geschmack mehr abgewinnen konnte. Man wollte ein Drama, das der Zeit entsprach, einer Zeit voller Unruhe, voller Dynamik, die kein Nachdenken, kein Sinnieren und keine Philosophie mehr erlaubte. Die Gesetze fielen. Ein neuer Stil kam auf, der Êrh-huang und Bang-dsī mit leidenschaftlicher Musik und flüssigeren, leichtverständlicheren Texten; dieser Stil besteht bis heute. Während Musik und Text des Kun-kü-Stils das Produkt einer sorgfältigen und wohlüberlegten Arbeit berufener Komponisten und Dichter waren, wurde der neue Stil von einigen geschickten Sängern selbst zusammengesetzt. Das führende Begleitinstrument des Kun-kü-Stils war die Flöte, des neuen Stils dagegen das Streich-Instrument, das Êrh-hu, eine zweisaitige Röhrengeige. Man kann sich wohl vorstellen, daß der neue Stil wegen seiner Leichtverständlichkeit den klassischen verdrängt hat, und wir wollen den Chinesen deshalb keine Vorwürfe machen, denn soviel mir bekannt ist, beschränkt sich dieser Vorgang nicht ausschließlich auf China, sondern soll Völkern anderer Erdteile auch recht geläufig sein.

6. Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Aufgabe der Musik im chinesischen Musikdrama und ihre Instrumentation.

Da die Musik als wichtigster Faktor der konfuzianischen Weltanschauung die Ideologie der Chinesen im wesentlichen beherrschte, so darf uns nicht wundern, daß sie auch im Theater den dominierenden Bestandteil aller Vorgänge bildet. Sie allein, als direkter Ausdruck des innersten Erlebens, bildet zunächst die Form, regelt nach ihren Gesetzen den zeitlichen Ablauf des Geschehens, bereitet Szenen vor, betont die Höhepunkte und schließt ab. Sie zwingt den Hörenden zum Sehen, den Sehenden zum Hören. Sie verzichtet konsequent auf jeden Realismus. Das Singen entspricht unserem Falsetti-Gesang. Es bestehen nebeneinander Sopran-, Alt-, Bariton-Falsett und der „Haut-Contre“- , das Eunuchen-Falsett der vorklassischen Oper. Der bei uns so beliebte strahlend männliche Tenor fehlt ganz. Eine Besonderheit der chinesischen Theatermusik ist das durchgehend gleiche Tempo der einzelnen Musikstücke. Es fehlt also jegliches evolutionäre Element.

So folgen z. B. die beiden grundlegenden Schnelligkeitsgrade der Kampfszenen, nämlich „bedächtig langsam“ und „angreifend heftig“, unvermittelt und ohne jeden Übergang aufeinander. Das Orchester sitzt auf der Bühne. Es besteht meist aus 5 bis 7 Musikern. Die heute gebräuchliche Besetzung weist die folgenden Instrumente auf:

1. Die Alt-Oboe, eine Art Englisch-Horn.
2. Das Érhu, oder das Hu-hu, oder das Bang-dsi-hu-kin. Das Érhu ist eine zweisaitige chinesische Röhrengige, das andere eine zweisaitige Geige mit Kokosnußkorpus. Wir unterscheiden Sopran- und Alt-Geigen, die immer in Oktavmixture angewandt werden.
3. Schlaginstrumente, kleine und große Becken, Trommeln und Gongs. Unter ihnen sind die Trommeln von besonderer Bedeutung, da sie Rhythmus und Metrik bestimmen, Einsätze markieren, solistisch verwandt werden und schließlich die Coda einleiten oder selbständig kadenzieren. Sie üben also die Funktionen eines Kapellmeisters und Regisseurs aus und nehmen darüber hinaus noch im Kompositorischen eine führende Stellung ein.

Die vorhergehenden Angaben allein könnten leicht ein falsches Bild von den Instrumentationsmöglichkeiten der chinesischen Musik überhaupt ergeben. Ich darf deshalb noch ergänzend hinzufügen, daß bereits in der Tang-Zeit um 700 n. Chr., einer Zeit, in der in Europa von einem öffentlichen Musikleben in diesem Sinne längst noch keine Rede war, die Palastorchester eine Besetzung von 500 bis 700 Mann aufwiesen. Schon damals wurden alle möglichen Arten von Holz- und Blechblasinstrumenten, Saiten- und Schlaginstrumenten, unter denen wieder es an Pauken und Trommeln allein über 40 verschiedene Arten gab, verwandt.

7. Und nun zum Schluß unserer Betrachtung einiges aus der Ästhetik der chinesischen Musik.

Das Volk soll mit Sitte und Musik statt mit Gesetz und Religion regiert werden. Dies ist das oberste Gesetz der konfuzianischen Lehre.

Nach den Gesetzen der Musik soll der Staat geordnet, nach den rechten Gesetzen musiziert werden. Seit Jahrtausenden herrscht die konfuzianische

Weltanschauung in China. Ihre aufbauenden Elemente und ihre Grundgedanken fand sie in der Musik. Die „Sippe“ hat die Aufgabe, die äußeren Verhältnisse von Mensch und Staat zu regeln. Die Musik soll durch die Hingabe an die einigende Wirkung der Töne das innere Erleben ausgleichen und damit die Voraussetzung für das Entstehen kultureller Werte schaffen und dieselben erhalten. Dies ist der Grund für eine ungeahnte Höchstentwicklung der Musikkultur Chinas.

Im folgenden zitiere ich einige der ästhetischen Gesetze der Musik Chinas in der Übersetzung von Richard Wilhelm.

Aus Li-gi: „Die Art der Laute und Töne stimmt mit den Geboten überein. Der Grundton ist der Fürst, die Sekunde ist der Beamte, die Terz ist das Volk, die Quinte sind die Werke, die Sexte sind die Gegenstände. Wenn diese 5 nicht in Verwirrung sind, so gibt es keine unharmonischen Töne. Wenn der Grundton unrein ist, so entsteht Not, weil der Fürst hochmütig ist. Wenn die Sekunde unrein ist, so entsteht Verfall, weil die Beamten verdorben sind. Wenn die Terz unrein ist, so entsteht Trauer, weil das Volk grollt. Wenn die Quinte unrein ist, so entsteht Schmerz, weil die Werke zu mühsam sind. Wenn die Sexte unrein ist, so entsteht Gefahr, weil die Güter Mangel zeigen. Wenn alle 5 unrein sind und miteinander disharmonisieren, so ist das die allgemeine Auflösung, und wo es so ist, da steht der Untergang des Volkes in allernächster Zeit bevor.“

„Die Töne entstehen im Menschenherzen. Die Musik bringt Zusammenhang in die gesellschaftlichen Beziehungen. Darum kennen die Tiere zwar den Laut, aber nicht den Ton, und die Menge kennt zwar den Ton, aber nicht die Musik. Nur der Edle vermag es, den Sinn der Musik zu verstehen. So muß man die Laute untersuchen, um die Töne zu verstehen, man muß die Töne untersuchen, um die Musik zu verstehen, man muß die Musik untersuchen, um die Gebote zu verstehen. So wird der Weg zur Ordnung vollkommen. Wer die Laute nicht versteht, mit dem kann man nicht über die Töne reden. Wer die Töne nicht versteht, mit dem kann man nicht über Musik reden. Wer die Musik versteht, erreicht dadurch auch die Geheimnisse der Sitte. Wer Sitte und Musik beide erlebt hat, besitzt Leben. Das Leben zeigt sich im Erleben. Darum besteht die höchste Vollkommenheit der Musik nicht in der höchsten Pracht der Töne, ebenso wie bei der Sitte des Speiseopfers es nicht auf den höchsten Wohlgeschmack ankommt.“ —

Soviel von der alten Musik Chinas.

7. Die heutige Kenntnis der Chinesen von ihrer alten Musik entspricht etwa dem Verhältnis der Zeit Beethovens zur Musik des Barock und der Vor-Bachschen Zeit. Erst in den letzten Jahren ist eine Renaissance der alten chinesischen Musik im Anzug, ähnlich unserer Bach-Renaissance, die zur Zeit Mendelssohns einsetzte und Europa, besonders aber uns Deutsche, bis heute gefangenhält. Nicht zuletzt darf das Entstehen dieser Renaissance in China auf den Einfluß europäischer Musik zurückgeführt werden. Dies läßt vielfach die jüngste Entwicklung der chinesischen Musik und das Schaffen europäisch geschulter, zeitgenössischer chinesischer

獨把漁竿遊姓名好哀為杜白鷗行西風莫釣  
桐江水又思人間浩客星  
壬申冬日寫地者詩景翰飛又書



Komponisten erkennen. Ich werde immer wieder gefragt, ob die Chinesen oder Asiaten überhaupt sich nicht allmählich die europäische Kompositionsweise aneignen werden, um schließlich letzten Endes auf ihre ursprüngliche und eigene zu verzichten. Unsere letzte Beobachtung gibt selbst die Antwort, nämlich ein klares „Nein!“ Eine Kunst, wie die Musik sie ist, kann im Laufe der Jahrhunderte viele Wandlungen erleben und wird im Grund doch dieselbe sein.

S. Exz. der Herr chinesische Botschafter Cheng Tiën-fong erklärte anlässlich der Aufführung einer chinesischen Oper am 23. Oktober 1936 in Berlin: „Die heutige Veranstaltung, alte chinesische Musik-Stücke auf neuen Instrumenten zu spielen, ist zwar ein Versuch, aber dieser Versuch ist bestimmt bahnbrechend für die Verbindung der Ausdrucksmöglichkeiten der chinesischen und westlichen Musik.“ Vielleicht liegt die Konsequenz der letzten Entwicklung europäischer und chinesischer Musik wirklich in dieser „Verbindung beider Ausdrucksmöglichkeiten“. Wir haben ja eingangs gesehen, daß die Materie an sich eine solche Verbindung zuließe. Die Wechselbeziehungen chinesischer und europäischer Musik bestanden deshalb von jeher, nur waren wir uns ihrer nicht bewußt. Und fielen tatsächlich einmal Materie und entsprechende äußere Beeinflussungen zusammen, wie dies zur Zeit der „Chinoiserie“ auch in der Musik der Fall war, so empfinden wir dies als „Merkwürdigkeit“, um nicht zu sagen „Schwäche“. Wir brauchen uns dessen nicht zu schämen — dann nicht mehr —, wenn wir hinter die Dinge sehen, die bekanntlich nicht ausschließlich von uns regiert werden.

Ich darf an dieser Stelle die Worte und Wünsche Seiner Exzellenz des Herrn chinesischen Botschafters wiederholen und auf die Werke zweier junger chinesischen Komponisten, der Herren Leo Chih Cheng und Liu Shea An, anwenden, die europäische Komposition studiert haben:

„Diese Werke sind zwar nur ein Versuch, aber dieser Versuch ist bestimmt bahnbrechend für die Verbindungsmöglichkeiten der chinesischen und westlichen Musik. Darum verdient dieser Versuch die Unterstützung von uns allen, und ich wünsche ihm den besten Erfolg.“ — Und dies gelte gleichermaßen meinen europäischen und chinesischen Kollegen: „Bei allem, was Ihr schreibt, besinnt Euch auf das ‚Letzte‘ Eurer eigenen Musik, dort findet Ihr das Wertvollste und Edelste Eurer eigenen und — der fremden Kunst.“

## EINIGE VOLKSDICHTER DER LETZTEN GENERATION

NACH LIN YI-YAU<sup>1</sup>

ÜBERTRAGEN UND ERLÄUTERT VON FRIEDRICH OTTE, EISENACH

In der literarischen Wochenbetrachtung der Shen Pao (Shen Bau), Schanghai, vom 13. September 1936, erschien ein Rückblick, der sich mit gewissen Erscheinungen und Entwicklungen der neueren, aber nicht der neuesten chinesischen Dichtkunst befaßt. Der Kritiker geht vom sozialpolitischen Gesichtspunkt der Jetztzeit aus, weshalb seine Betrachtungen auch vom