

# DAS MUSIKLEBEN DER TANG-ZEIT (618=907).

VON HEINZ TREFZGER

## Vorrede

Die Musik hat in China zu allen Zeiten eine große Rolle gespielt, und nicht die geringste während der Tang-Dynastie. Leider ist die Tang-Musik bis heute noch wenig erforscht, und es bedarf wohl noch vieler exakter Studien und Gelehrtenarbeit, um diesen Gegenstand auch nur einigermaßen erschöpfend behandeln zu können.

So viele Anhaltspunkte sich aus den einzelnen Komponenten, die das Wesen der Tang-Musik ausmachen, ergeben, so viele neue Fragen oder ganze Fragenkomplexe entstehen bei näherer Betrachtung.

Als ein besonderer Glücksfall darf das Auftauchen eines Bildzeugnisses dieser Zeit betrachtet werden, das sich im Besitz von Herrn Dr. Otto in Kanton befindet und dem Verfasser des vorliegenden Aufsatzes freundlicherweise zum Studium und zur Reproduktion einige Zeit zur Verfügung gestellt wurde.

Drei Dinge lassen sich ganz allgemein über die Musik der Tang-Zeit sagen:

1. Form und Inhalt, besonders der „weltlichen Musik“, sowie die meisten ihrer Instrumente und deren Verwendung sind zum großen Teil nur durch fremde, doch in der Tang-Zeit bereits resorbierte Einflüsse zu erklären.

2. Die scharfe Trennung zunächst von „weltlicher und sakraler Musik“, dies vor allem auch im Instrumentarium, in solche Instrumente, die nur zur Ausführung der „Sakral-Musik“ benutzt werden durften, wie eine Anzahl Trommeln, und in andere, die wiederum nur zur Darbietung der „weltlichen Musik“ gebraucht wurden, vor allem nicht-einheimische, so z. B. Streich-Instrumente.

3. Der ausgedehnte Verkehr der Tang-Zeit verstärkte den chinesischen Einfluß auf die umliegenden Gebiete wesentlich, ja, er drang sogar weit nach dem Westen vor. Die Stellung der chinesischen Musik war zu jener Zeit in der damaligen Welt eine ähnliche, wie sie heute die europäische einnimmt. Sie hatte „Weltgeltung“, und nicht zu Unrecht wurde die Musik des Kaisers Ming Huang als „Welt-Musik“ bezeichnet.

Das vorliegende Bildzeugnis, das für ein außerordentlich reges Musikleben während der Tang-Zeit spricht, bietet den willkommenen Anlaß, auf die musikalischen Verhältnisse der damaligen Zeit etwas näher einzugehen. Dabei sollen für dieses Mal weniger musiktheoretische Erwägungen und Probleme behandelt, als vielmehr ein ungefähres Bild des damaligen Musiklebens überhaupt gegeben werden.

Politische und religiöse Verhältnisse spielen in diesem Zusammenhang eine ebenso wichtige Rolle wie die Tatsache, daß u. a. gerade auch in musikalischer Hinsicht die Tang-Zeit an die musikalische Tradition der Han-Periode anknüpft. So wird also diese fürs erste den Gegenstand unserer Betrachtungen bilden.

## Teil I

## DIE HAN-ZEIT

(Westl. Han-Dynastie: 206 — 9 v. Chr.)

(Östl. Han-Dynastie: 25 — 220 n. Chr.)

Die Gründe für den beispiellosen Kulturaufschwung während der Tang-Dynastie sind nicht allein in der überragenden Persönlichkeit eines Li Schi-min oder auf rein kulturellem Gebiet eines Li Tai-bo, Du Fu oder Yen Li-bon und Wu Dau-dsi zu sehen, sie lagen vor allem auch in den günstigen Verhältnissen, unter denen das Haus Tang seine Herrschaft antrat. Schon vor der Tang-Dynastie machte sich auf kulturellem Gebiet eine starke Neubewegung geltend. Das Rechts- und Geldwesen wurde reformiert, eine neue Prüfungsordnung ausgearbeitet, große Bauten errichtet u. a.

Ein anderes Moment ist die wiederhergestellte Einheit des Reichs. Vor allem ein Prozeß, dessen Anfänge in der späteren Han-Zeit liegen, indes sein Ergebnis der Tang-Zeit zugute kam, hatte hierzu beigetragen. Unter diesem Prozeß ist die Sinesierung der westlichen und nördlichen Hiungnu-Stämme zu verstehen, der früheren Feinde der chinesischen Kultur. Im Verlauf dieser Periode sehen wir überall eine Stammesverschmelzung unter der Vorherrschaft der chinesischen Kultur. Dieser ungefähr fünfhundert Jahre dauernde Prozeß hatte eine Neugestaltung der chinesischen Rasse zur Folge, die den deutlichen Unterschied der Tang- von der chinesischen Kultur früherer Zeiten mitbewirkte.

Die geographische Expansion zur Han-Zeit schloß zum erstenmal alle die Länder ein, die wir uns heute gemeinhin unter dem Namen „China“ vorstellen; nicht nur nach Norden wurde vorgestoßen, sondern ebenso nach dem fernen Westen, wie nach dem Osten (Korea), nach Süden (Kanton), nach Südosten (Fukiën) und nach Südwesten (Setschuan und Tibet).

Als die Hauptstadt der Tsin ein Raub der Flammen geworden war, verlegte schon der Begründer der Han-Dynastie den Bau einer neuen Metropole, Tschang-an, nach Westen, womit er nicht zuletzt auch regere Beziehungen mit den westlichen Völkern, u. a. den Geten und Indoskythen, aufzunehmen beabsichtigte. In der Zeit der westlichen Han-Dynastie sind in dieser Hinsicht vor allem der Karawanenverkehr mit dem Westen und die Reisen Tschang Giën's, die auf Befehl des Kaisers Wu Di erfolgten, zu erwähnen. Tschang Giën, welcher der berühmteste Entdeckungsreisende Chinas werden sollte, kannte das Tarimbecken, Soghdiana und Samarkand. Er bestimmte auch den Weg nach Indien. Bereits hier zeigen sich Perspektiven auf westliche Kultureinflüsse, die sich allerdings erst später ausgewirkt haben, so z. B. in der von hellenistischer Kunst beeinflussten buddhistischen Plastik.

Dauismus und Konfuzianismus bildeten, vor allem nach dem Aufkommen des letzteren als Staatsform, im Verein mit religiös-mythologischen Vorstellungen, die aus den südlichen Randländern eindrangen, allmählich ein

festgefügtes Weltbild, das von den magischen Auffassungen der Fang-schü (Hof-Magier) ebensoviel an sich hatte, wie von der Nachwirkung der ursprünglichen konfuzianischen Lehre.

Nicht mehr nur anonyme Kräfte, die ja der Konfuzianismus auch anerkannte, sondern individuelle Wesen — Geister und Götter — gingen in den religiösen Vorstellungskreis ein, und so finden wir etwas später, zu Beginn der östlichen Han-Dynastie, 58 n. Chr., als eines der Hauptwerke der chinesischen Musik eine Komposition, betitelt Ying Ki Yüe<sup>1</sup> (Empfang des Wettergottes). Wie weit (im Musikalischen) schon damals indische Einflüsse vorhanden waren, läßt sich noch nicht mit Bestimmtheit sagen. Die Melodien der „Drei großen Gesänge der Han-Dynastie“ sind jedenfalls fremden Ursprungs (s. The Tsing-Hua Journal, Tsing Hua Hsü Bao, Jahrg. 1—4; Dschu Hi-dschu: „Untersuchung über die drei Großen Gesänge der Han-Zeit“).

Die konservative Richtung der Staatsgestaltung, die ihren Ausdruck in dem Aufkommen des Konfuzianismus als Staatsform fand, hatte jedenfalls auch eine Einwirkung auf die Musik, da zu dieser Zeit die Aufstellung eines Kanons der heiligen Schriften erfolgte, unter denen sich das Schü-ging (Buch der Lieder) und die „Aufzeichnungen über die Sitten“ (Li-gi) befanden. Die Kompositionen Li-yung<sup>2</sup> (Sitte) und An-schü-yüe<sup>3</sup> (Ordnung), die etwa aus dem Jahr 180 v. Chr. stammen, dürfen wohl mit Recht als dem konfuzianischen Geist entsprechend bezeichnet werden. Konfuzius selbst war ein guter Spieler des Kin, des klassischen Saiten-Instruments, das chinesischer Überlieferung zufolge dem Herrscher Schun als seinem Erbauer zugeschrieben wird. Einige Stücke in dem noch heute erhaltenen Repertoire sollen sogar von ihm (Konfuzius) komponiert worden sein (so z. B. die Stücke Hiën-Gü, I-Lan). In welcher Weise Konfuzius an der Abfassung des Schü-ging beteiligt war, ist noch nicht endgültig geklärt. Liang Ki-tschau vertritt in seinen Vorträgen über alte chinesische Literatur an der Tsing-Hua-Universität die Ansicht, daß Konfuzius die einzelnen Lieder teilweise durchkomponiert, teilweise richtiggestellt habe. Die Sitten waren wohl hauptsächlich durch mündliche Überlieferung gelehrt worden. Sie wurden in der Han-Zeit gesammelt und unter der Bezeichnung „Li-gi“ herausgegeben. Aber gerade das Li-gi enthält ein Kapitel über Musik (Yüe-gi), das uns wesentliche Aufschlüsse über theoretische und ästhetische Fragen der Musik gibt. Ein Name vor allem darf nicht unerwähnt bleiben, der des großen Historikers der Han-Zeit, Si-ma Tsiën. Er gibt uns in seinen historischen Aufzeichnungen ein System der Tonbestimmung, das u. a. noch in der Tang-Zeit gewirkt hat.

Dem mythischen Herrscher Huang Di wurde die Festsetzung des Normaltons Huang-dschung zugeschrieben. Von diesem Ton, der aus einer entsprechenden Stimmpfeife (nach unserm Maß 23 cm Länge) gewonnen wird, wurden 11 weitere Töne abgeleitet, so daß 21 Stimmpfeifen mit den Tönen c', g', d', a', e', h', fis', cis', gis', dis', ais', eis' entstanden, — ein reines Quintsystem, das eine überraschende Übereinstimmung mit dem pythagoräischen zeigt.



Si-ma Tsiën hat nun die 12 Quinten genau in Bruchform berechnet:

Huang-dschung	黃鐘	c'	= 1
Lin-dschung	林鐘	g'	= $\frac{2}{3}$
Tai-dsu	大簇	d'	= $\frac{8}{9}$ ( $\frac{2}{3}$ mal $\frac{4}{3}$ )
Nan-lü	南呂	a'	= $\frac{16}{27}$ ( $\frac{8}{9}$ mal $\frac{2}{3}$ )
Gu-si [oder siën]	姑洗	e'	= $\frac{64}{81}$ ( $\frac{16}{27}$ mal $\frac{4}{3}$ )
Ying-dschung	應鐘	h'	= $\frac{128}{243}$ ( $\frac{64}{81}$ mal $\frac{2}{3}$ )
Jui-bin	蕤賓	fis'	= $\frac{512}{729}$ ( $\frac{128}{243}$ mal $\frac{4}{3}$ )
Da-lü	大呂	cis''	= $\frac{1024}{2187}$ ( $\frac{512}{729}$ mal $\frac{2}{3}$ )
I-dsê	夷則	gis'	= $\frac{4096}{6561}$ ( $\frac{1024}{2187}$ mal $\frac{4}{3}$ )
Gia-dschung	夾鐘	dis''	= $\frac{8192}{19683}$ ( $\frac{496}{6561}$ mal $\frac{2}{3}$ )
Wu-schê	無射	ais'	= $\frac{32768}{59049}$ ( $\frac{8192}{19683}$ mal $\frac{4}{3}$ )
Dschung-lü	仲呂	eis''	= $\frac{65536}{177147}$ ( $\frac{32768}{59049}$ mal $\frac{2}{3}$ )

Beim 7. Mal wurde von Si-ma Tsiën der Ton cis nicht als Quarte abwärts (cis') sondern als Quinte aufwärts (cis'') bezeichnet. Die drei Töne cis'', dis'' und eis'' gingen dadurch über den Umfang einer Oktave hinaus und wurden deshalb eine Oktave tiefer gelegt. Ferner ist das Verhältnis von 2:3 bzw. 3:4 auf der gedeckten Stimpfpeife (nicht auf der Saite) etwas zu tief, wenn man nur die Länge, nicht das physische Korrektionsgesetz bei der gedeckten Pfeife berücksichtigt (nach Wang Guang-ki). Ebenfalls zur Zeit der westlichen Han-Dynastie, im Jahr 40 v. Chr., konstruierte der Gelehrte Ging Fang ein Prüfinstrument, Dschun genannt, das die ungenaue absolute Tonhöhe der Stimpfpfeifen richtigstellen bzw. ersetzen sollte. Das Instrument hatte eine Länge von über 3 Meter und 13 Saiten. Ging Fang teilte die Oktave nach der alten Quint- und Quartmethode in 60 Töne, damit das (pythagoräische) Komma, welches das Schließen des Quintenzirkels verhinderte, sich verringere.

Diese Prinzipien der Quintenstimmung und Maßnorm (der aus der Folge von 12 Quinten sich ergebende Zirkel bestimmte die Musikanschauung nach Maßgabe der an schwingenden Saiten festgelegten Teilungsmarken) vereinigt vor allem das Kin, Chinas berühmtestes Saiteninstrument. Es ist in allen seinen Teilen kosmologisch begründet, zeigt 5 (später 7) in reinen Quinten gestimmte Saiten und die Teilung einer Saite in 13 Griffmarken, nach dem Maß der Meßschnur, und damit die beiden Grundlagen chinesischer Musik: „die Maßnorm und das Naturgesetz der Klangzerlegung“.

Diese drei oben beschriebenen Systeme, von denen die beiden letzteren während der Han-Zeit entstanden sind, wirkten im Verein mit einem vierten, das um 430 n. Chr. von Ho Tscheng-tiën gegeben wurde und eine „ungleichschwebende Temperierung“ anstrebte, noch in der Tang-Dynastie. Das System

des Gelehrten Tsiën Lo-schī, das ebenfalls um 430 n. Chr. entstand und eine weitere Verringerung des (pythagoräischen) Kommas durch die Teilung der Oktav in 360 Töne bezweckte, hatte wohl mehr theoretischen als praktischen Wert.

Diese, die musiktheoretischen Fragen betreffenden Erörterungen zeigen uns die Intensität, mit der sich die chinesischen Gelehrten immer wieder musikalischen oder musikwissenschaftlichen Problemen widmeten. Aber auch die Volksmusik, das Volkslied spielte eine große Rolle. Prof. Hu Schī sagt einmal: „Die meisten literarischen Formen verdanken ihre Entstehung nicht den Gelehrten, sondern dem Volk.“ Während die Gelehrten die Formen der Volksdichtung und des Volksliedes kultivierten, festlegten, ihrer literarischen und musikalischen Kunst dienstbar machten und in der Folge immer wieder auf diese überlieferten Formen zurückgriffen, fuhr das Volk fort, eigene und neue Lieder zu singen und zu spielen. Man war sich im damaligen China wohl der Bedeutung und des Wertes einer solchen dauernden und lebenskräftigen Produktion bewußt und suchte sie seitens des Reichs zu fördern und in die richtigen Bahnen zu lenken. Dies führte in der Han-Zeit zur Gründung des „Yüe-fu“, des „Amtes für Musik“, das in der Tang-Zeit durch das noch umfassendere Giaufang ersetzt wurde. Nach den Kommentaren des Dschou-li war das Yüe-fu mit dem Sitz der jeweiligen Bezirksbehörde identisch.

Nach E. D. Edwards (Chinese Prose Literature, London 1937) wurde die Bezeichnung Yüe-fu für folgendes gebraucht:

1. den Sitz der Bezirksbehörde des Amtes für Musik;
2. die Stelle der Organisation zur Beaufsichtigung und Regelung der volkstümlichen Musik, mit dem später angegliederten „Amt zur Erhaltung und Förderung der Volksmusik“;
3. den Ort, an welchem das gesamte Material (die Lieder, Dichtungen etc.) aufbewahrt wurden (anscheinend eine Art Präsenzbibliothek);
4. ganz allgemein das Wohnviertel der Musiker;
5. solche Lieder späterer Zeit, deren Vertonung durch Gelehrte in Nachahmung der alten Volkslieder erfolgte;
6. Lyrik, die von noch späteren Literaten nach dem Vorbild des Yüe-fu geschrieben wurde, ursprünglich aber noch ohne Musik war. Diese Gruppe wurde „Neue Yüe-fu“ genannt.

Wir sehen aus dieser Aufstellung bereits die Wirkung und Popularität des „Amtes für Musik“.

Zunächst hatte das Yüe-fu die Aufgabe, die erwähnten Volkslieder nach bestimmten Gesichtspunkten auszuwählen und herauszugeben. Diese Volkslieder machten den größten Teil der „weltlichen Musik“ aus, zum Unterschied von der sakralen. So wurde das Yüe-fu ein wichtiger Träger der Volksmusik und Volksdichtung. Da diese größtenteils das Werk der ungelehrten Schichten der Bevölkerung war, erforderte sie eine genaue Durchsicht und eventuelle Bearbeitung.

Die Gesichtspunkte, nach denen die Auswahl erfolgte, waren nicht nur ästhetische, sondern auch sittliche. So wurden z. B. die Lieder von We und

Dscheng (We, eine Gegend im heutigen Honan, Dscheng — ebenfalls im Südosten von Schensi) nicht angenommen, da sie nach dem Urteil des Yüe-fu den erforderlichen sittlichen Grundsätzen nicht entsprachen.

Das Yüe-fu umfaßte mehrere Abteilungen:

- a) die Abteilung für die Zeremonial- (Sakral-) Musik (Ya<sup>4</sup>);
- b) die Abteilung für die Ausländische Musik (Hu<sup>5</sup>);
- c) die Abteilung für die Kammermusik (Tsing<sup>6</sup>).

Die Zeremonialmusik wurde bei den großen Opfern in den Ahnentempeln und bei kaiserlichen Empfängen aufgeführt. Von der Tang-Zeit ab wurde unter der Bezeichnung „Ya“ speziell die Musik der „Alten“ verstanden, die bei derartigen Anlässen aufgeführt wurde. Des besseren Verständnisses wegen wurde von mir für die 3. Abteilung der Ausdruck „Kammermusik“ gewählt. Die eigentliche Bezeichnung lautet „vornehme, verfeinerte Musik“. Für die Bezeichnung „Kammermusik“ war u. a. vor allem die Frage der Besetzung entscheidend. Es wurden zu ihrer Aufführung keine Gongs, Trommeln und Becken verwendet, sondern nur das Scheng (Mundorgel) und Saiten-, keine Streich-Instrumente, denn diese waren fremden Ursprungs. Später wurde alle einheimische Musik „Tsing“ genannt und, wie auch die ausländische, bei kaiserlichen Festen aufgeführt. Da die „Tsing-Musik“ dieselbe Besetzung aufwies wie die Yüan Schau-Musik (die Nachfolgerin der Musik des Herrschers Schun), erklärt sich die spätere Verallgemeinerung des Ausdrucks „Tsing“ auf alle einheimische Musik ohne weiteres; die Tsing-Musik scheint demnach rein chinesischen Ursprungs gewesen zu sein. Eine andere Erklärung identifiziert sie mit „den alten Liedern des Südens, die bis heute erhalten sind“.

Nun nochmals zurück zum Yüe-fu der Han-Zeit.

Zwei Namen sind es, die in dieser Verbindung genannt werden müssen. Als erster, Si-ma Siang-ju, der berühmte Dichter, dem besonders die Aufgabe gestellt war, die eingereichten Text- und Musikstücke durchzusehen, zu prüfen, evtl. zu korrigieren und Text und Musik in Einklang zu bringen. Der zweite, Li Yen-niën, ein nicht weniger berühmter Schauspieler, der Rang und Amt eines „Hofkapellmeisters“ des Kaisers Wu Di (140—87 v. Chr.) innehatte. Die Dichtung der Han-Zeit war „nachahmend“ und „schöpferisch“, d. h. die einen (besonders die Gelehrten) nahmen die alten, überlieferten Formen zum Vorbild und setzten so die Tradition fort, eine Erscheinung, an der das Yüe-fu nicht geringen Anteil hatte, die anderen, und darunter fallen besonders auch die neuen Volkslieder, die zu allen Gelegenheiten entstanden, waren ganz spontane, ursprüngliche Schöpfungen, ein Abbild der jeweiligen Ereignisse und der politischen, sozialen und kulturellen Entwicklung. Auch hier machte sich das Yüe-fu durch seine Tätigkeit sehr verdient.

Einige dieser alten Lieder sind uns erhalten geblieben, und wir bemerken, daß hierbei die Worte oft weniger wichtig waren als vielmehr der Rhythmus und die Musik. Manche scheinen überhaupt nur eine Art Tanzlieder gewesen zu sein, vor allem solche, in denen bestimmte Worte immer wiederholt wurden, eine Art „Chorus“, der sichtlich dazu diente, den Rhythmus eines

dazugehörigen Tanzes besonders zu markieren. Andere waren von größerem literarischem Wert und unbeschreiblicher Feinheit und Anmut in Empfindung und Ausdruck. Dann wieder gab es wilde und aufrührerische Kriegslieder, die im Verein mit der übrigen Literatur von dem bunten und wechselvollen Geschick und den verschiedenartigsten Strömungen ihrer Zeit ein lebensvolles Bild vermitteln.

Die Notenzeugnisse der ältesten chinesischen Volkslieder (Schü-ging) sind leider verlorengegangen, so daß nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob die Melodien dieser Lieder nur mündlich oder auch schriftlich überliefert wurden. Dagegen existiert ein Katalog über „Kunst in der Geschichte der Han-Zeit“ von Ban Gu (gest. 92 n. Chr.), der folgende, für unser Thema besonders interessante Aufstellung von vier Büchern bringt:

- a) die Lieder der Dschou-Dynastie in Honan: 7 Stück;
- b) die Tonbewegungen der Lieder der Dschou-Dynastie in Honan: 75 Stück;
- c) die Volkslieder der Dschou-Dynastie: 75 Stück;
- d) die Tonbewegungen der Volkslieder der Dschou-Dynastie: 75 Stück.

Hieraus darf man wohl schließen, daß die sog. Tonbewegungen b und d die Noten für die Texte a und c darstellen und es also eine Notenschrift spätestens zur Zeit der östlichen Han-Dynastie (wahrscheinlich aber schon etwas früher) gab.

In die spätere Han-Zeit fällt das Aufkommen von Religionsgemeinschaften. Irgendwelche kirchlichen Gebilde gab es im alten China ja nicht. Schon früher finden sich allerdings deutliche Spuren des Buddhismus in Zentralasien. Offiziell nach China aber kam der Buddhismus unter dem Kaiser Ming Di, der um 60 n. Chr. eine Gesandtschaft nach Indien geschickt hatte, „um den Gott einzuholen, dessen goldenes Bild er im Traum geschaut hatte“. Doch dauerte es noch mehrere Jahrzehnte, bis der Buddhismus sich in China durchgesetzt hatte. So wurde erst unter dem Kaiser Wen der We-Dynastie den Chinesen erlaubt, die buddhistischen Mönchsgelübde abzulegen und ins Kloster zu gehen.

Neben diesem direkten Einfluß hatte der Buddhismus aber auch noch andere, indirekte Folgen. So entwickelte sich zur Religionsgemeinschaft dank seiner Anregungen der Daoismus, dessen Mönchswesen später, besonders aber in der Tang-Zeit, ganz nach buddhistischem Muster gebildet wurde. Eine weitere Folge des Buddhismus in China war „die Kunst der freien Plastik der menschlichen Gestalt“, die auf hellenistisch-buddhistisches Vorbild zurückgeht. Und auch für die Musik war das Eindringen des Buddhismus von außerordentlicher und nachhaltiger Wirkung (vgl. Kenzo Hayashi: Sui Tang Yen Yo Giau Yen Kü, Schanghai 1936; nur chinesisch erschienen).

Wieweit sich dieser Einfluß schon damals im einzelnen geltend machte, wäre noch festzustellen; doch daß er sich nicht ausschließlich auf die Einführung buddhistischer Kultgesänge beschränkte, sondern auch wesentlich auf die weltliche Musik einwirkte, ergaben u. a. auch die letzten Forschungsergebnisse über die Kin-Musik, ihre Notation etc. So legen schon z. B. die zahlreichen Arten des „Vibrato“ und Verzierungen („Manieren“), von welchen allein etwa vierzig verschiedene Arten existieren, die Vermutung nahe, daß es



sich hierbei nicht nur um eine Wiedergabe, sondern geradezu um eine „chinesische Version“ der häufigen Melismen der buddhistischen Gesänge handelt.


Die Aufzeichnung der Kin-Melodien erfolgte anfangs in einem etwas schwerfälligen System, das nur wenige abgekürzte Zeichen kannte, dafür aber jedes Moment ausführlich beschreibt, so z. B.:


1. Bewegung: Das mittlere Glied des Ringfingers der linken Hand wird stark abgebogen; das 1. Glied „kniet“ auf der 3. Saite. (Nach dem von Giang Gui [Sung-Dynastie], Dsau Mong-fu [Yüan-Dynastie] und Dschang Ho [Tsing-Dynastie] vorgeschlagenen Modus der Stimmung würde die 3. Saite unserm Ton „e“ entsprechen; die Meinungen über die Art der Stimmung gehen auseinander. So gibt z. B. der Prinz Dsai Yü [Ende Ming-Dynastie] eine Art der Stimmung, nach der die 3. Saite immer „c“ wäre. Eine dritte Art der Stimmung vertritt Dang I-ming in seinem „Tiën Wen Go Kin Pu Dsi Tscheng“; nach ihm soll die dritte Saite immer die Tonika der Tonart der jeweiligen Melodie sein, also bei einer Tonreihe „G, A, c, d, e, g, a“ mit „c“ als Tonika wäre die dritte Saite in „c“ gestimmt, bei einer Tonreihe „A, H, d, e, fis, a, h“ mit „d“ als Tonika die 3. Saite in „d“ usf. Glücklicherweise ist die Stimmung bei den einzelnen Melodien öfters angegeben, und wo nicht, müssen Experimente und lange Erfahrung entscheiden.)

Nochmals Bewegung 1: Das mittlere Glied des Ringfingers der linken Hand wird stark abgebogen; das 1. Glied „kniet“ auf der Saite, bei Griffmarke 7, 9, d. h. die betreffende Stelle der Saite wird entweder mit dem Fingerknöchel oder mit der äußeren Nagelseite niedergedrückt.

Bewegung 2: Nach Niederdrücken der Saite durch die linke Hand und Anreißen durch die rechte schleift die linke von der ursprünglichen Stelle zweimal um eine Einheit nach oben. Die rechte Hand reißt die Saite nicht wieder an.

Man ersieht aus diesem kurzen Beispiel leicht die Vor- und Nachteile einer solchen Art der Aufzeichnung. Dies System, das jahrhundertlang in Gebrauch war, wurde denn auch durch das sog. „Hiën-dsi“ ersetzt, nach dem unsere Bewegungen 1 und 2 folgendermaßen aussehen würden:

Bewegung 1: 

Bewegung 2: 

Die Übertragung in eine entsprechende „Tabulatur“ in europäische Notenschrift ergibt folgendes Bild:



Die römische Ziffer III bezeichnet die 3. Saite, die darüberstehende arabische Ziffer 4 den Ringfinger der linken Hand und □ seine Bewegung. Die neben den römischen Ziffern stehenden arabischen Bruchzahlen, also 7,9; 7,9; 7,5;

6,4 geben die verschiedenen Griffmarken an. Die unter dem System stehende arabische Ziffer 2 bezeichnet den Zeigefinger der rechten Hand und  $\square$  die Richtung, in der er die Saite 3 anreißt. Die beiden Kreise „o o“ geben an, daß die Saite nicht mehr angerissen wird. (Die Beispiele alter und neuer Kin-Notation sowie ihre Übertragung in europäische Notation sind dem im Frühjahr d. J. erscheinenden Werk des Verf. „Das Klassische Chinesische Zitherspiel“, „Geschichte, Technik und Notation des Ch'in“, entnommen.)

Auffallend ist, daß das eben geschilderte Hiën-dsī ohne längere Übergangszeit, sozusagen „plötzlich“, aufgetaucht ist. Schon dies allein wäre evtl. ein Hinweis auf ein rasches und nachhaltiges Aufkommen fremder Musiktheorien. Zieht man dabei die Geschichte und Bedeutung des Kin und der Kin-Musik überhaupt in Rechnung, so erscheint das eben Gesagte zunächst fraglich, wenn nicht unglaublich, es sei denn, daß bestimmte Voraussetzungen vorhanden waren, die eine Veränderung an der „geheiligten“ Tradition des Kin zuließen.

Solche Voraussetzungen mußten aber der Lage der Dinge nach mehr auf religiösem oder weltanschaulichem als musikalischem Gebiet zu suchen sein. Damit finden wir wieder den Anschluß an die religiösen und politischen Verhältnisse der Han-Zeit. Mag auch die Entwicklung dieser obenerwähnten Dinge erst später erfolgt sein, der Grund hierfür war jedenfalls in der späteren Han-Zeit durch die Anfänge des Buddhismus in China gegeben. Die ersten Sūtren werden aus der Zeit Ai Di (um Chr. Geburt) erwähnt. Unter Ming Di kam die schon früher erwähnte Gesandtschaft aus Indien an, die ebenfalls Sūtren und Buddha-Statuen mit nach China brachte. Buddhistische Mönche aus Indien führten ihre Hymnen und Psalmen mit sich, die Sanskrit-Gesänge, Fan-bai, die mit der buddhistischen Lehre allmählich über den ganzen fernen Osten verbreitet wurden. Besonders muß das Mantrayāna erwähnt werden, die Lehre der magischen Formeln, die sich in China sehr bald durchsetzte (s. van Gulik: *Hayagrīva, the Mantrayānic Aspect of Horse-Cult in China and Japan*, Leyden 1935). Schon van Gulik bemerkt in seiner Arbeit „Chinese Literary Music and its Introduction into Japan“ (Reprinted from Part I of the *Annals of the Nagasaki Higher Commercial School 1937—1938*; Published in October 1937, Deutsch von Dr. W. Plügge, Berlin), daß sich das Hiën-dsī wahrscheinlich von der Umschrift des Sanskrit in chinesische Zeichen herleite, da das ihm zugrunde liegende Prinzip der Konstruktion des Sanskrit-Syllabars auffallend gleicht. Man darf nicht vergessen, daß der größte Wert darauf gelegt wurde, die magischen Formeln (sanskrit: „dhāraṇī“, chinesisches: „dschen yin“) genau in ihrer ursprünglichen Form zu rezitieren, wenn sie nicht ihre magische Kraft verlieren sollten. Dies hatte einerseits die schon erwähnte Umschrift und andererseits die Verbreitung der Sanskritsilbenschrift zur Folge. So zitiert van Gulik hierzu in seinem Werk „Chinese Literary Music“ eine Stelle aus dem Buch „Kingaku-Taii-Shi“ des japanischen Gelehrten Ōgyū Sorai (1666—1728), in der es heißt: „Der Priester Fong Dschī-biën der Sui-Dynastie gebrauchte in seinem Kin-bu eine Notation, die den Sanskritbuchstaben ähnlich war.“ Weiter kommt hinzu, daß das Kin nicht nur das

Instrument der Literatenklasse war, sondern auch sehr häufig von buddhistischen Priestern und Einsiedlern gespielt wurde und es unter ihnen sogar berühmte Spieler gab. Auch ist eine alte, sehr bekannte Kin-Melodie, Schi Tan, „Buddhistische Worte“, erhalten, — eine Mantrayāna-dhāraṇī. Der indische Einfluß ist bei ihr unverkennbar.

Die Ideologie des Kin-Spiels, die schon immer in einen symbolischen, ja kosmischen Vorstellungskreis trat, brachte von vornherein die Voraussetzung für eine Verbindung mit buddhistischen Elementen mit sich. Wieweit dies der Fall und der buddhistische Einfluß auf die Kin-Literatur vorhanden ist, muß noch durch Einzeluntersuchungen festgestellt werden, ebenso wie der Ursprung des Hiën-dsi auch noch nicht endgültig klargelegt ist und nur die geschilderten und andere Umstände auf die fremde Herkunft hinweisen, mit denen jedenfalls gerechnet werden muß.

Die Zeit der „Drei Reiche“, die den Sturz der Dynastie zur Folge hatte und durch die schon früher erwähnte Verschmelzung der Rassen und das weitere Eindringen des Buddhismus gekennzeichnet wird, soll im Hinblick auf unser heutiges Thema nicht weiter erörtert werden. Auch für die Sui-Dynastie müssen wir uns das versagen. Die Einigung des Reichs, die in diese Epoche fällt, wurde mehr durch die damaligen Strömungen als durch die besonderen Leistungen bedeutender Männer bewirkt. Da sich die Kaiser der Sui-Dynastie keineswegs den mit ihrer Stellung verbundenen Aufgaben gewachsen zeigten, wurden sie rasch genug durch die Familie Tang verdrängt. Immerhin macht sich schon zur Zeit des Herrschers Yang aus dem Hause Sui das Heraufdämmern einer auf politischem und kulturellem Gebiet neuen und gewaltigen Epoche bemerkbar, und vieles, was sich in dieser Zeit an Neuem regte, sollte während der Tang-Dynastie verwirklicht werden.

Ein für die Musikgeschichte wichtiges Ereignis fällt in diese Zeit — die Anfänge des chinesischen Musikdramas. Das erste seiner Art, — freilich noch wesentlich anders gestaltet als die uns bekannten heutigen Dramen — war das Stück „Die Maske“ (Tai Miën), etwa um 600 n. Chr. Die Form ähnelt der eines Singspiels und enthielt zahlreiche Tanzeinlagen. Der Höhepunkt in der Entwicklung dieser Kunstgattung fällt in die Zeit der Yüan-Dynastie (1277 bis 1368 n. Chr.), die Zeit des sogenannten Dsa Kü-Stils. Um 1370 wurden nach Angabe des Prinzen Ning Hiën 535 Stücke dieser Art gespielt, doch sind leider weder von der Dsa Kü-, noch der gleichzeitig im Süden entstandenen Nan Hi-Form heute mehr als fünf Stücke erhalten.

## Teil II.

### DIE TANG-DYNASTIE (618—907 n. Chr.)

Ein Charakteristikum für die neu einsetzenden politischen und kulturellen Grundzüge der Tang-Zeit dürfen wir in der erneuten Verlegung der Hauptstadt nach Tschang-an im Westen erblicken. Die dadurch bewirkte Wiederaufnahme der Beziehungen zum Westen gehört mit zu der aufs neue

auftauchenden Idee eines „Weltreichs“. Beides läßt uns unschwer einen gewissen Parallelismus in den Bestrebungen der Han- und Tang-Zeit erkennen, allerdings mit dem Unterschied, daß die Verhältnisse für das Haus Tang weitaus günstiger lagen. Alle Einflüsse, so z. B. der des Buddhismus, der auch mit einem Eindringen hellenistischen Einflusses verbunden war, wurden nun resorbiert. Dazu kam die überragende Persönlichkeit eines Li Schi-min, der vor allem auch die Klugheit und Macht besaß, die politischen und kulturellen Strömungen seiner Zeit in ihrem ganzen Umfang zu erkennen und zu erfassen. Zu Wasser und zu Land setzte der Verkehr mit dem Westen wieder ein. Bis zum Persischen Golf gelangten die chinesischen Schiffe. Die berühmten Reisen Hüan Dsang's und I Dsing's nach Indien, von wo sie die heiligen Schriften mitbrachten, seien besonders erwähnt. Fremde Gesandtschaften kamen an den chinesischen Kaiserhof, so unter anderm Gesandte Härün al-Raschid's, und chinesische Gesandte, Kaufleute und Gelehrte trugen den Ruhm und das Wissen ihres mächtigen Reiches, seine hohe Kultur und seine Erzeugnisse in die entferntesten Länder. So herrschte also zur Tang-Zeit ein ausgedehnter Verkehr, der auf das geistige und kulturelle Leben Chinas wesentlich einwirkte. Die Gründe für die Bereitwilligkeit und das Verständnis, mit dem diesen fremden Einflüssen entgegengekommen wurde, zeigte der erste Teil unseres Aufsatzes. Vor allem wird die Tang-Zeit durch eine weitgehende Toleranz auf religiösem Gebiet gekennzeichnet. Die Folge davon war eine große Lebhaftigkeit des religiösen Lebens, und so wurde bald die eine, bald die andere Religion begünstigt, wozu manchesmal politische Gründe, doch oft auch persönliche Neigung veranlaßten.

Eine große Rolle spielte der Daoismus, nicht zuletzt deshalb, weil das Haus Tang seine Abstammung von Lau-dsi herleitet; besonders der Kaiser Wu Dsung war einer der stärksten Förderer dieses Systems, und seine Verehrung artete bei ihm sogar in Unduldsamkeit gegen andere Religionen aus.

Die eigentliche Religion Chinas aber war wohl der Buddhismus und die Tang-Zeit die Epoche der großen Übersetzungen aus dem Indischen. Auch das Geistesleben der alten konfuzianischen Schule wurde durch ihn entscheidend beeinflußt. Der Islam, der schon sehr frühe Beziehungen zu China aufwies (Mohammed kannte China), kam bereits in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts ins Reich der Mitte. Das Judentum scheint vom Westen her vorgedrungen zu sein. Das Christentum findet in der Form des Nestorianismus während der Tang-Zeit seinen Eingang nach China. Mehrere Kaiser, vor allem aber Ming Huang, mit dem wir uns noch näher werden befassen müssen, beschäftigten sich mit dieser Religion. Auch die Anhänger Zarathustra's fanden in China vor den Verfolgungen Schutz, wenn auch unter den Chinesen selbst keine Anhänger des Mazdäismus gewesen zu sein scheinen. Schließlich wäre auch noch das Manichäertum zu nennen, das zwar dem eigentlichen chinesischen Wesen nicht entsprach und dessen Ausübung nur den fremden Stämmen erlaubt war. Auch der sonst so tolerante Ming Huang verbot den Chinesen die Anhängerschaft.



Die hohe Blüte der Tang-Zeit ist hauptsächlich der überragenden Persönlichkeit des bereits erwähnten Li Schi-min zuzuschreiben; doch kann eine solche persönliche Begründung nie von historischer Dauer sein. So hat denn auch die Tang-Zeit mehrere schwere Katastrophen erlebt, die auch dies Reich letztlich zugrunde richteten. Und doch ist ein politischer Niedergang nicht immer gleichbedeutend mit dem Untergang kultureller Güter, und darum sehen wir in der früheren wie späteren Tang-Zeit eine geradezu beispiellose Höchstentwicklung aller Künste, nicht zuletzt der Literatur und Musik, eine Periode, die man wohl „für alle Zeiten als einen der wenigen Höhepunkte in der Geschichte der Weltkultur“ bezeichnen darf.

Nun wurde auch jenes Prüfungssystem eingerichtet und angewandt, das bereits während der Sui-Dynastie vorbereitet worden war und später in China eine so große Rolle spielen sollte — ein Prüfungssystem für die Auswahl der Beamten, das die Macht des Geburtsadels brach und an seine Stelle eine Art Geistesadel setzte.

Während die Poesie der Tang-Zeit eine Endentwicklung bedeutet, tritt uns in der Prosa derselben Zeit eine Art literarischer Renaissance entgegen. Obwohl das Wesentlichste beider Entwicklungszweige satzsaft bekannt ist, soll es — gerade im Hinblick auf unser Thema — doch kurz berührt werden.

Wir wissen, daß die Poesie der Tang-Zeit ihren höchsten Ausdruck in der kleinen lyrischen Form fand. Diese Schöpfungen sind Wunderwerke, besonders ob der restlos erfüllten Einheit von Inhalt und Form. Richard Wilhelm vergleicht sie einmal mit unserer europäischen Sonatenform und hat damit keinen schlechten Vergleich getroffen. Trotzdem besteht zwischen beiden Formprinzipien jener Unterschied, der wohl allen solchen Vergleichen gemeinsam und hier besonders deutlich ist: Die klassische Form unserer Sonate wurde wohl mehr aus dem Festhalten und sinnfälligen Ausgestalten einer andauernden Bewegung und Entwicklung gewonnen, d. h. also, daß in der Wechselwirkung von „Statik und Dynamik“ innerhalb der Form die Dynamik zwar nicht überwog, doch den Anstoß zu einer neuen und, möchte ich sagen, „universelleren“ Erkenntnis in der Gestaltung gab, während aus der chinesischen Form zuerst das tiefste und letzte Bewußtsein um die Gesetzmäßigkeit eines dauernden „Da-Seins“ spürbar, ja, sichtbar wird, also wohl das „statische Moment“ den Anlaß zu entsprechender Formgestaltung gab. Das ist mit ein Grund, weshalb diese Formen so außerordentlich sinnfällig sind, während uns Inhalt, Idee bzw. Thematik der Sonate erst ihre Form erläutern und vermitteln müssen. Tatsächlich bedeutete ja die Sonatenform für die weitere Entwicklung der Musik eine Erweiterung der Form zugunsten des „Inhalts“ und hatte schließlich den endgültigen Sieg des Programms über die Form zur Folge.

Der erste Vers des bekannten Liedes „Der Trinker im Frühling“ von Li Tai-bo (702—763 n. Chr.) mag ein Beispiel für die unbedingte Formdisziplin der chinesischen Dichtkunst der Tang-Zeit geben.

Überflüssig, zu sagen, daß sich diese strengste und edle Form zwanglos und harmonisch mit dem tiefsten Erleben eines sinnvollen und ebenso edlen Inhalts verband. Hier die Analyse des 1. Verses des erwähnten Liedes:

1. — — — — — ,                      3. — — — — — ,  
2. — — — — — ?                      4. — — — — — .

Das Lied hat eine sog. „fünfsilbige alte Form“; der Reim fällt auf die 2. und 4. Verszeile. Auffallend ist die Gegenbewegung in Betonung und Unbetonung oder Länge und Kürze. Man kann angesichts eines solchen Beispiels wohl verstehen, daß, im Gegensatz zu unserer oben geschilderten Sonatenform, hier die Form den Inhalt deuten half.

Mit dem Beginn der Han-Dynastie (206 v. Chr.) entwickelte sich der fünfsilbige Versbau. In der Tang-Dynastie nimmt der siebensilbige die wichtigste Stelle ein. Nach Wang Guang-ki gab es damals folgende Hauptgattungen des Versbaus:

- |              |     |   |
|--------------|-----|---|
| 1. Wu Gu     | 五古  | : 5-silbige alte Form                     |
| 2. Wu Lü     | 五律  | : 5-silbige strenge Form                  |
| 3. Wu Dsüe   | 五絕  | : 5-silbige gekürzte Form                 |
| 4. Tsi Gu    | 七古  | : 7-silbige alte Form                     |
| 5. Tsi Lü    | 七律  | : 7-silbige strenge Form                  |
| 6. Tsi Dsüe  | 七絕  | : 7-silbige gekürzte Form                 |
| 7. Go Sin Ti | 各新體 | : verschiedene Versarten gemischter Form. |

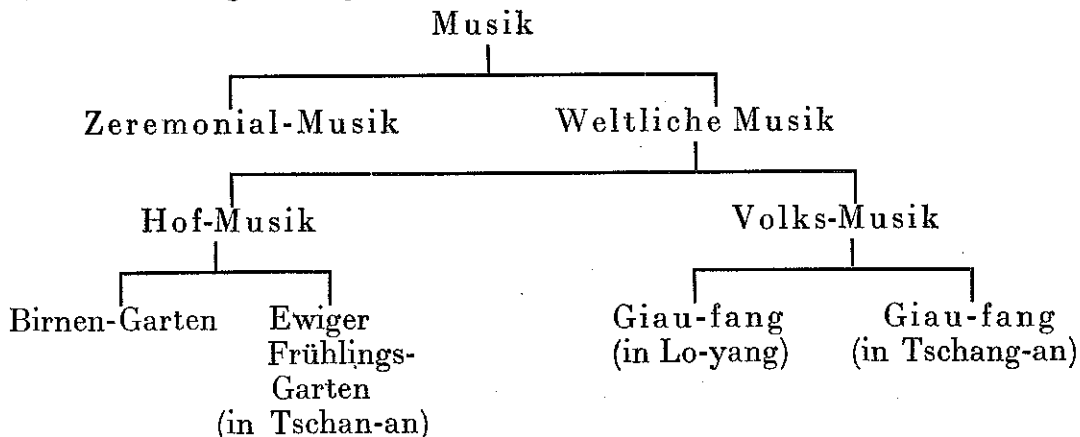
Während die Zahl der Verszeilen und die Metrik für die drei Formen 1, 4 und 7 dem Dichter überlassen bleibt, unterstehen die restlichen vier Formen 2, 3, 5 und 6 einer strengen Regel: 2 und 5 müssen 8, 3 und 6 dagegen 4 Verszeilen haben. Die Metrik jeder dieser Formen muß in „Gegenbewegung“ sein. Ebenso ist ihre Reimauswahl strenger als die der drei erstgenannten Formen. Im allgemeinen geht die Entwicklung zur Hochkultur Hand in Hand mit der Vereinfachung der Metren und Rhythmen in Dichtung und Musik, und gerade China liefert die Bestätigung dafür (Bevorzugung des  $\frac{2}{4}$ - und  $\frac{4}{4}$ -Taktes in der Musik), mit Ausnahme der Zeit der „Ba Dai“ (der „Acht Dynastien“ 206 v. Chr. — 618 n. Chr.) und der Tang-Zeit, wo wir in beiden Künsten an erster Stelle die ungeraden Taktarten und häufig auch Taktwechsel finden. Zum Teil können wir uns das bereits selbst aus dem bisher Gesagten erklären, denn solche Erscheinungen treten ja niemals zufällig auf, und genau so, wie die Plastik der Tang-Zeit bestimmte Merkmale aufweist, die sie von der anderer Zeiten wesentlich unterscheidet und auf fremde Einflüsse hinweist, unterscheidet sich auch die Dichtung und die Musik u. a. auch gerade in dieser Beziehung von der Dichtung und Musik vorausgegangener Epochen.

Die Prosa der Tang-Zeit bedeutet u. a. eine Reaktion auf den stark gebundenen, halb rhythmisch geformten und durch den Parallelismus der Gedankenentwicklung gekennzeichneten älteren Prosastil Chinas. Man suchte nunmehr eine neue natürlichere und deshalb freiere Prosa zu fördern. Diese Bewegung wurde von Han Yü, einem Vertreter des Konfuzianismus, geführt. Der Stil,

den er schuf, hat sich neben dem trotz allem weiterbestehenden gebundenen bis in die jüngste Zeit erhalten. Trotz höchster Formvollendung strebte die Poesie wie auch die Prosa der Tang-Zeit eine vollkommen natürliche Leichtigkeit und Verständlichkeit an, und man darf nicht vergessen, daß während der Tang-Zeit neben der „Höfischen Dichtkunst“ auch die Volkspoesie aufblühte. Die ganze literarische Bewegung schien dahin gegangen zu sein, die traditionelle Form zu durchbrechen und wieder den Anschluß an die Umgangssprache zu finden, da sich ja diese seit der Han-Zeit durch die Assimilierung der vielen Fremdstämme wesentlich geändert hatte.

Wie die Poesie der Tang-Zeit gar häufig Stoffe aus alter, besonders der Han-Zeit aufgriff, so knüpft auch die Musik und das Musikleben der Tang- an viele Traditionen der Han-Epoche an.

Wir erfuhren bereits, daß das „Yüe-fu“ der Han-Zeit während der Tang-Zeit zum „Giau-fang“ umgewandelt wurde. Die Funktionen blieben im wesentlichen dieselben. Zu Beginn der Tang-Dynastie unterstand zunächst alle Musik der Aufsicht des „Tai Tschang“<sup>7</sup>. Durch den sich immer vergrößernden fremden Einfluß, besonders fremder Religionen und Weltanschauungen, wandelte sich allmählich nicht nur das Äußere (Bereicherung des Instrumentariums durch fremde Instrumente), sondern auch das Wesen der Musik. D. h., die alten Instrumente wie das Kin etc. und die alte Musikausübung bestanden noch, doch wurde z. B. gerade die Technik des Kin bedeutend erweitert und, wie wir bereits gehört haben, viele buddhistische Elemente in seine Literatur aufgenommen. Besonders gerne verwandte man die fremden Instrumente zur weltlichen Musik, doch schienen sich die Grenzen zwischen dieser und der sakralen mehr und mehr zu verwischen, so daß der Kaiser Ming Huang (713—755 n. Chr.) bereits ein Jahr nach seinem Regierungsantritt, im Jahr 714 n. Chr., beschloß, das Gebiet der Sakral-Musik und -Musikausübung gegen das der weltlichen scharf zu unterscheiden. Es mag hier eine Aufstellung E. D. Edward's folgen, die diese Abgrenzung sehr klar veranschaulicht:



Danach wurde zunächst in Zeremonial- (Sakral-) Musik und Weltliche Musik geschieden.



Unter Zeremonial-Musik (Ya) verstand man in der Tang-Zeit die Musik der „Alten“, d. h. eine Musik, die den Idealen des chinesischen Altertums in Inhalt, Form und Instrumentation entsprach. Sie wurde in den Tempeln, bei den großen Opfern, aber auch bei besonderen Gelegenheiten im kaiserlichen Palast aufgeführt. Form, Inhalt und Instrumentation waren teils mündlich, teils durch die Praxis und letztlich durch Werke wie das „Li-gi“, „Lü Schi Tschun-siu“ etc. überliefert worden. Die Instrumentation entsprach der vorgeschriebenen Besetzung von acht verschiedenen Instrumenten, bei denen nicht nur der Klang, sondern auch das Material, aus dem sie gefertigt waren, eine Rolle spielte, so z. B. Metall, Stein, Saiten, Bambus, „Bau“ (d. i. Melonenschale), Tonmasse, Leder, Holz. Die diesen Materialien entsprechenden Instrumente waren:

1. Hüan-dschung<sup>9</sup>, eine Glocke ohne Klöppel (eine Art glockenförmiges Gong, das der Tradition nach aus konfuzianischer Zeit stammt).
2. Tê-king<sup>10</sup>, ein hängendes steinernes Gong, das, seit die Musik für religiöse Handlungen als „die Harmonie zwischen Himmel und Erde“ erklärt wurde, gebraucht worden ist, also schon sehr früh.
3. Das Kin<sup>11</sup> (5-, später 7-saitige Zither) und das „Sê<sup>12</sup>“ (ein Psalterium) mit früher 50, später 25 Saiten.
4. Tschī<sup>13</sup>, Siau<sup>14</sup> und Di<sup>15</sup>: 3 Bambus-Querflöten (sämtlich bei den konfuzianischen Zeremonien gebraucht).
5. Scheng<sup>16</sup>, eine Mundorgel (mit einer Windkammer aus Melonen- bzw. Kürbisschale, „Bau“).
6. Hüan<sup>17</sup>, die älteste chinesische Okarina, mit einem gänseeiförmigen Tonkorpus, 3 oder 4 Grifflöchern auf der einen und 2 weiteren auf der andern Seite, die zusammen die pentatonische Skala ergeben.
7. Bo-fu<sup>18</sup>, eine faßförmige Trommel, 35 cm Länge, Durchmesser 17,5 cm. 2 Felle, von denen Dsai Yü, Amiot und Moule ausdrücklich bemerken, „daß dieselben gekocht und gegerbt seien“, d. h. also „Leder“. Der Korpus ist mit Reisspreu gefüllt. Dsai Yü sagt, daß das Instrument dazu diene, die Zeilen der Hymnen für die Sänger zu markieren.
8. Dschu<sup>19</sup>, ein viereckiges, trogartiges Holzgefäß, das mit einem runden Klöppel von innen zum Zeichen des Beginns der Musik angeschlagen wird, und „Yü<sup>20</sup>“, ein hölzernes Schrap-Instrument in Form eines Tigers, das Zeichen für das Ende der Musik.

An dieser Stelle seien unsere besonders zu besprechenden Abbildungen und — den unten stehenden Ausführungen über den Tanz zuliebe — zwei Bildzeugnisse (s. Abb. I und II) erwähnt, deren erstere ich dem Werk „Lü Lü Sin I“ des Dsai Yü und letztere dem „Siau Wu Hiang Yo Pu“ (im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek Berlin) entnehme.

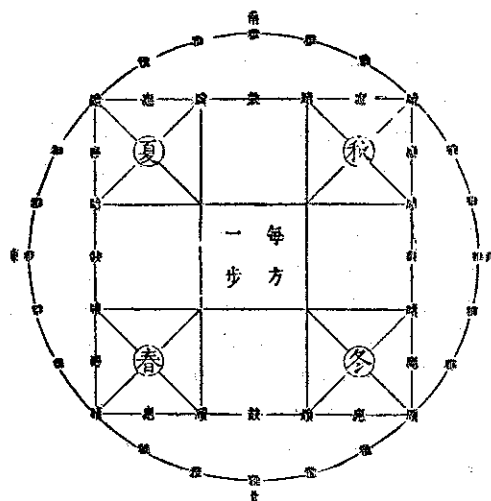
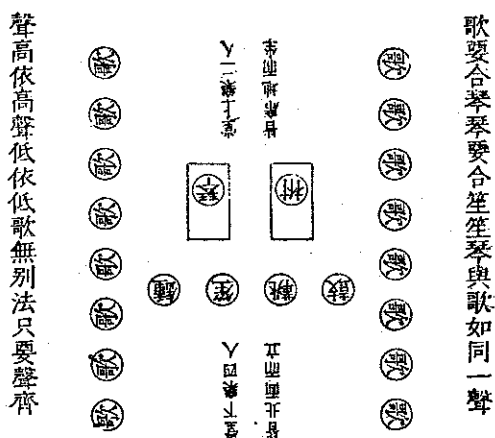
Die Abbildung I zeigt uns die traditionelle Aufstellung eines Chors mit Orchester. Die Beschriftung am rechten Rand (vom Beschauer aus) lautet in der Übersetzung „Der Gesang muß eins sein mit dem Kin; das Kin muß eins

sein mit dem Scheng; Scheng, Kin und Gesang sollen wie ein Klang sein“. Auf europäische Verhältnisse übertragen, bedeutet dies „unisono“.

Die Beschriftung am linken Rand lautet: „Ist der Klang hoch, bleibt er hoch; ist der Klang tief, bleibt er tief. Beim Singen keine andere Methode, der Klang muß (jedenfalls) eins sein.“ Das will bedeuten: die Instrumente spielen die Melodie in der ihnen entsprechenden (Oktav-) Lage, ebenso die Sänger, doch müssen beide Teile im Klang (in diesem Fall also Oktavklang) übereinstimmen. Links und rechts sind in je einer Reihe 8 Sänger aufgestellt, doch ist ihre Zahl

圖之詩安依博弦安緩操

圖兆綴伶二



同相右左人幾拘不歌學

Abb. I.

Abb. II.

unbegrenzt. Das Viereck\*) links bedeutet das Kin, die klassische Zither, das rechte Viereck die „Bo-fu“ (Ledertrommel; s. o. Aufstellung Nr. 7, Seite 60). Die vier Kreise darunter bedeuten von rechts nach links:

1. Trommel, 2. die Tau-gu, eine zweifellige Rasseltrommel mit Handgriff und zwei an Fäden befestigten Wachskugeln, die beim Schütteln des Instrumentes anschlagen, 3. das Scheng, die Mundorgel, und 4. die Dschung, eine Glocke.

Diese vier Musiker stehen mit dem Gesicht nach Norden in der sogenannten „unteren Hälfte“ des Saales. Der Kin- und Bo-fu-Spieler sitzen, ebenfalls das Gesicht nach Norden gewandt, in der „oberen Hälfte“. Die Sänger stehen links und rechts, das Gesicht einander zugewandt. —

Unsere Abbildung II stellt das traditionelle Orchester für den Tanz dar. Wir beginnen mit den äußersten Zeichen außerhalb des Kreises. Oben: Süden, rechts: Westen, links: Osten und unten: Norden. Die Ideogramme auf dem Kreis: Lassen wir die Zeichen, die mit den Ecken des großen Quadrats

\*) Für das Verfolgen der chinesischen Zeichen muß nunmehr die Abbildung umgedreht werden.

zusammenfallen, aus, so sehen wir auf dem ganzen Kreis dasselbe Zeichen „Ya“. Dies „Ya“ ist ein etwa zylinderförmiges, doch nach der Mitte zu ausgebauchtes und gegen das obere Ende stumpf und abgerundet zulaufendes Holzgefäß mit einer kleineren Öffnung am oberen Ende, und das Ganze mit Schafsfell überzogen, ein Schlaginstrument, etwa 5—6 Fuß hoch und mit einem Umfang von zwei Armspannen. Gewöhnlich sind an ihm noch aus Seide geflochtene Knoten als Verzierung angebracht. Die Spieler (20) des Instruments sitzen also in gleichen Abständen im Kreis.

Die Zeichen auf dem großen Quadrat (wir beginnen mit dem Zeichen der rechten oberen Ecke und gehen nach links um das ganze Quadrat):

Tou-Ying-Tou-Gu-Tou-Ying-Tou-Ying-Tou-Gu-Tou-Ying-Tou-Ying-Tou-Gu-Tou-Ying-Tou-Ying-Tou-Gu-Tou-Ying.

Das Tou ist eine zylindrische Bambusröhre von 5—6 Zoll Umfang und 7 Fuß Länge. Die kleinere Abart ist nur 1—2 Fuß lang. Das Instrument (eine Art „Stampfrohr“) wird mit beiden Händen gegen den Boden gestampft. Wir zählen von seiner Art in unserer Abbildung 12 Stück.

Das Ying ist ein 6,5 Fuß langer Holzzyylinder. Durch den oberen Verschluss geht ein hölzerner Schlägel bis zum Boden des Instruments, der links und rechts an die Wandung schlägt. In dem Werke „Tu Schu Dsi Tscheng“ fand ich eine Stelle, die besagt, daß das Instrument außen und innen von roter Farbe sei und die Behauptung der Dschou- und Tang-Zeit zu Unrecht bestehe, es wäre seine Innenseite schwarz gewesen. Die Wichtigkeit, mit der diese Frage in dem erwähnten Werk behandelt wird, mag den einigermaßen Eingeweihten durchaus verständlich sein, doch sei es erlaubt, die betreffende Stelle vollständig zu zitieren. Es heißt dort wie folgt: „Holz hat ‘Yang’ als Inhalt. Das vom Süden kommende Feuer ist im Holz enthalten. Daher muß die Innen- und Außenseite des Instruments, da es aus Holz besteht, von roter Farbe sein, und die Behauptung der Dschou- und Tang-Zeit, daß die Innenseite von schwarzer Farbe sei, ist wohl nicht ganz richtig.“

Ying hat auch die Bedeutung von „nachschiessen“, doch wohl nicht: „zeitlich nachschlagen“. Da es immer mit einem andern wichtigeren Instrument, z. B. dem Dschu (siehe Aufstellung Seite 60, Nr. 8), zusammengespielt wird, so bedeutet das, daß es den Rhythmus des Dschu mit- oder „nachschißt“. In unserer Abbildung zählen wir 7 derartige Instrumente.

„Gu“ ist „Trommel“ ganz allgemein, in diesem Falle die schon erwähnte „Bo-fu“. Im ganzen sehen wir auf unserer Abbildung 4 solcher Stücke, so daß also das gesamte „Schlagorchester“ 43 Mann stark ist. Das kleine Quadrat rechts oben wird mit dem „Herbst“ identifiziert; links oben haben wir den „Sommer“, links unten „Frühling“ und rechts unten „Winter“. Nach dem beigegebenen Maß (Abb. II mittleres Quadrat) hat eine Seite eines der kleinen Quadrate 1 Bu = 2 Schritte.

Werfen wir im Anschluß an die Erläuterung unserer beiden Abbildungen I und II einen Blick auf die übrige Instrumentenzusammenstellung und das Orchester im alten China (siehe auch Abb. b), so bemerken wir eine außer-

ordentliche Vielfalt der Besetzungsmöglichkeit und Besetzung. Je nach dem Stande des Besitzers, z. B. des Kaisers, der Landesfürsten oder Minister, war die Stärke und Besetzung der Orchester verschieden. So zählte es bei dem Fürsten der Dschou-Dynastie etwa 40 Mitglieder. Der Dirigent, Saiten- und Holzschlag-Instrumentenspieler befanden sich im Festsaal, die Blas- und die restlichen Schlaginstrumente waren im Hof aufgestellt. Während der Han-Dynastie (in den Jahren 58—75) zerfiel das kaiserliche Orchester in 4 verschiedene Abteilungen:

1. Tai Yü Yo (Sakralorchester): Dieses Orchester spielte bei den Opfern für die Himmelsgötter, bei den Zeremonien für die Schutzgenien des Ackerbaues und zu Ehren der kaiserlichen Ahnen.
2. Ya Sung Yo: Es bestand schon unter den Dschou und spielte unter den Han anlässlich „des Bogenschießens im kaiserlichen Palast“.
3. Guang Mon Kou: Die Musikkapelle der Frauenabteilung, auch bei kaiserlichen Banketten gebraucht.
4. Duan Siau Nau Go oder Kai Yo: das Militärorchester.

Die drei ersten Abteilungen zählen zusammen 829 Orchestermitglieder. Das Militärorchester hatte eine besondere Stellung, auf die wir noch zu sprechen kommen werden.

In der Tang-Zeit teilte man die Orchester in zwei Arten, nämlich in eine stehende (Li Bu) und eine sitzende Gruppe (Dso Bu), ähnlich wie wir das in unserer Abbildung I sahen. Die erste Gruppe enthielt 8 Orchester, die letztere 6. Da während der Tang-Dynastie, wie wir bereits erfahren haben, eine große Anzahl fremder Instrumente aufgenommen wurden, verstärkte sich das Orchester oft auf 500—700 Mitglieder.

In diesem Zusammenhang muß auch eines Orchesters gedacht werden, das vor allem in der Tang-Dynastie eine wesentliche Rolle spielte, des Militärorchesters. Da es leider nicht möglich war, entsprechendes Bildmaterial aufzufinden, müssen wir uns auf die Angaben Courant's und der chinesischen Werke „Tang Liu Tiën“ und „Giu Tang Schu“ beschränken. Stärke und Besetzung dieser Orchester wurde ebenfalls nach dem Rang des Besitzers bestimmt. Sie wurden nicht nur bei offiziellen Anlässen, sondern auch bei Hochzeiten und Begräbnissen verwendet (Reglement registriert vor 694), entsprachen also in Sinn, Form und Wirken etwa unsern modernen Militärkapellen, wie wir noch sehen werden. Die Kapelle des „Kaiserlichen Zuges“ wurde mehr oder weniger vollständig besetzt, entsprechend der augenblicklichen Verwendung. Sie zerfiel in einen Vortrupp und eine kleinere Nachhut. Die Besetzung des Vortrupps (nach Courant):

Trommeln . . . . .	12 Stück
Gong . . . . .	12 „
Große Trommeln . . . . .	120 „
Hörner . . . . .	120 „
	264 Stück

	Übertrag 264 Stück
Becken . . . . .	12 „
Sänger in Paaren . . . . .	24 „
Panflöten . . . . .	24 „
Kornetts . . . . .	24 „
Große Querflöten . . . . .	120 „
Große Faßtrommeln (in Gestellen?) . . . . .	2 „
Doppelte Längsflöten . . . . .	24 „
Panflöten . . . . .	24 „
Schalmeien (Guan-dsi) . . . . .	24 „
Kornetts . . . . .	24 „
Schalmeien (Bambus) (Pi-li) . . . . .	24 „
Trommeln . . . . .	12 „
Gong . . . . .	12 „
Kleine Trommeln . . . . .	12 „
Mittlere Hörner . . . . .	120 „
Throntrommeln . . . . .	12 „
Sänger in Paaren . . . . .	48 „
Panflöten . . . . .	24 „
Kleine Hörner . . . . .	24 „
Sonstiges . . . . .	84 „
	938 Stück

Die Nachhut wies eine entsprechende, aber an Zahl geringere Besetzung (408 Mann) auf. Verwendet wurde diese Kapelle beim Heer, bei Reisen des Kaisers oder bei bestimmten Zeremonien, bei einigen Jahresfesten wie Geisteraustreibung, die am letzten Tage des Jahres gefeiert werden, um alle bösen Plagen, vorzeitigen Tod, die Tiger, die Wolfsdämonen, die himmlischen Heimsuchungen, die Alpdrücke, den Tod durch die Hand des Henkers oder im Exil zu bannen, aber auch bei Triumphgesängen anlässlich großer Siegesfeiern. Das Giu Tang Schu bringt einen Bericht aus dem Jahre 829, der uns Aufschluß über die Verwendung der Militärkapelle gibt. Es heißt dort: Dai Dsung, Su Dung-fang und Li Tsi kehrten nach ihren Siegen über Sung Kiu-kang, Ho Lu und Korea mit Triumphgesängen in die Hauptstadt zurück. Man befahl, daß zwei Längsflöten, zwei Schalmeien, zwei Panflöten, zwei Kornetts, zwei Becken und 24 Sänger, alle zu Pferde, unter Führung des Heeresmusikmeisters die siegreiche Armee am Osttor empfangen und sich an die Spitze der Truppen setzen sollten. Auf dem Weg vom Osttor bis zum Tempel der Schutzgötter des Reiches „Tai Dschī“ sollen verschiedene Chöre gesungen werden, ein besonderer Triumphchor, der „Bo Scheng Go“ und andere. Nach dem Opfer sollte die Armee mit Musik bis zu dem Pavillon geführt werden, wo der Kaiser saß. Der Armeeminister und der Chef des Ritenamtes sollen Offiziere, Soldaten und die Militärkapelle aufstellen. Dann werden noch einmal die Triumphgesänge aufgeführt und schließlich die Zeremonie durch die Übergabe der Gefangenen beendet.



Die Zeremonialmusik am kaiserlichen Hof war fast immer mit Tanz verbunden, denn die alte und älteste Musik Chinas ist von ihm nicht zu trennen. Die Tänze können zunächst nach kriegerischen und friedlichen geschieden werden. Das Li-gi gibt uns für den Typus der Zeremonialmusik wertvolle Anhaltspunkte. So heißt es z. B. an einer Stelle: „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 Schaustellungen, Federn und Quasten bzw. Flöten bei den friedlichen Pantomimen. Einige Beispiele mögen die Anwendung dieser Geräte und den Tanz verdeutlichen und erläutern.

In einer Kompositionslehre des Miao Tiën (im Besitz des Verfassers), die gegen Ende der Tsing-Dynastie herausgegeben wurde, findet sich eine Reihe von Abbildungen, die je eine dem einzelnen Ton zugeordnete Bewegung zeigen, und mit welchen Geräten (Federn und Flöte; s. Abb. III)

letztere ausgeführt wird. Es handelt sich bei den Abbildungen des erwähnten Werks um „Bildbeispiele zu den Haupt- und Einschiebetönen“, in diesem Fall um die Haupttöne c, d, e, g, a mit den Einschiebetönen fis und h. Die Beschriftung unserer Abbildung III lautet: „Aussehen, Klang fis unrein“, oder durch europäische Begriffe ersetzt: „Bildbeispiel zum Klang fis der 'kleinen Oktav' (d. i. 'unrein').“ Die weitere Beschriftung lautet: „Das Gesicht nach Süden gewandt (übrigens eine Ausnahme, denn bei fast allen Tanzbewegungen ist das Gesicht nach Norden, dem Kaiser, zugewandt; es handelt sich hier um einen der Einschiebetöne [fis], die derart vermerkt wurden), den Körper nach Osten geneigt. Beide Hände hochheben, Federn und Flöte parallel und senkrecht zueinander nach Osten halten, um die von Westen kommende Melodie weiter nach Osten zu geben.“ Diese Beschriftung bedarf wohl keines Kommentars. Dagegen sei gesagt, daß die Flöte (ein magisches Gerät, ebenso wie die Feder), die hohl ist und durch den Atem zum Klingen gebracht wird, das Irdisch-Körperliche darstellt, das durch den Hauch des Geistes zum Leben kommt. Die Feder versinnbildlicht die Anwesenheit des Vogels Phönix. Er ist der Träger des Geistes, der die Gefühle der Hörenden läutern und zum Licht führen soll. Unsere Abbildung IV zeigt uns einen Moment der Hauptbewegung „nach innen drehen“. Die Beschriftung erweist sich als außerordentlich aufschlußreich: „Innen

### 容聲徵變清

調西者東並箏高勢作面  
也來傳推植向舉兩向南  
者送舉向東羽手東身



Abb. III.

drehen drehen halten Stellung“. Ich habe absichtlich wörtlich zitiert. Aus dieser Beschriftung geht hervor, daß eine Hauptbewegung in einzelne Teilbewegungen zerfällt, die, wenn sie auch ineinander übergehen, doch bewußt gestaltet werden. Tatsächlich beweist dies das dem obigen folgende Bild, welches ich, wie auch einige andere, mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum in dieser kleinen Arbeit nicht bringen kann. Und noch etwas anderes ist bemerkenswert, nämlich die Tatsache, daß die chinesische Sprache infolge ihres assoziativen Charakters für die Choreographie mehr als nur eine wesentliche Stütze bedeutet.

勢 留 轉 轉 內

非  
字  
第  
五  
卷



Abb. IV.

Die folgenden drei Bilder (s. Abb. V, VI und VII) stammen aus einem Werk Dsai Yü's (im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin), eines Prinzen aus der Ming-Familie, dem die Chinesen sehr bedeutende musiktheoretische Werke verdanken. Er schrieb (um 1590) im Auftrage des damaligen Kaisers ein Werk über Musik und Tanz, dem diese Bilder entnommen sind und das eine vollständige Choreographie verschiedener Tänze enthält. Ich habe drei Bilder ausgewählt, die in ihrer Reihenfolge etwa Beginn, Verlauf und Ende einer Tanzfigur verdeutlichen mögen. Es handelt sich um einen zeremoniellen Hofanz. Getanzt werden die Schriftzeichen der Worte „Tiên hia tai ping<sup>21</sup>“, zu deutsch: „Unter dem Himmel (herrscht) großer Friede“. Dieser Spruch, eine Art Glückwunschformel, z. B. zu Neujahr, ist für den chinesischen Kaiserhof bestimmt. Abbildung V zeigt eine Tanzstellung nach dem Schritt „nach außen wenden“, einer bestimmten Teilfigur. Die Musik ist an dieser Stelle bei dem 20. Abschnitt der Melodie „gu gu tung“ angelangt. Die Musiker sitzen im Kreis um die Tanzenden. Die Himmelsrichtungen sind oben Süden, links Osten, rechts Westen und unten Norden. Die Abbildung VI zeigt die Tanzstellung: erste Wendung zum Zeichen „Himmel“, beim 33. Abschnitt der Melodie „gu gu tung“. Ich habe dieses Bild vor allem auch wegen der reizvollen Gruppierung der Tanzenden gewählt. Abbildung VII läßt bereits das Zeichen für Himmel erkennen, die darauf folgende bringt es zur Vollendung. Auf entsprechende Weise werden dann die folgenden Zeichen des Spruches gebildet.

Die „weltliche Musik“ kennt nach der früher erwähnten Aufstellung E. D. Edwards' wieder zwei verschiedene Richtungen: a) die Palast- und b) die Volksmusik.

Ming Huang richtete in Tschang-an zwei Giau-fang ein, ebenso in Lo-yang. Dazu kam in Tschang-an noch eine besondere kaiserliche Musikakademie, die aber mit dem Giau-fang nur in loser Beziehung stand und für das Studium der Palastmusik bestimmt war. Lo-yang war also vor allem der Sitz der Volksmusik, während dieselbe in Tschang-an erst in zweiter Linie gepflegt wurde.



Die Art der Produktion war dieselbe geblieben wie in der Han-Zeit, und auch die Tätigkeit des Giau-fang war eine ähnliche wie die des Yüe-fu. Das Interesse an der Musik, welcher Art sie auch sein mochte, war allerorts außerordentlich rege, und Wang Guang-gi charakterisierte dies am treffendsten, als er in einem seiner Aufsätze über chinesische Musik einmal sagte: „Hatte damals ein bekannter Dichter morgens ein neues Lied gedichtet, so setzte man es schon abends in Musik.“

Wir kommen nun zu der Musik, die uns im Hinblick auf unser Bild besonders interessiert, nämlich der bei Hofe. Aus unserer vorherigen Aufstellung ersehen wir, daß Ming Huang, der selbst ein hervorragender Musiker und Komponist war, zu ihrem Studium eine besondere Schule in Tschang-an einrichtete, den „Birngarten“ (Li-Yüan) und den „Ewigen Frühlingsgarten“ (ITschun-Yüan). Der letztere war die Frauenabteilung des Birngartens. Die Aufsicht über diese Schule führte der Kaiser selbst, ebenso über die Giau-fang in Lo-yang. Die Schülerzahl muß verhältnismäßig hoch gewesen sein, wenn man die Existenz der Giau-fang von Tschang-an und Lo-yang berücksichtigt, in welcher letzterer Stadt sie ja unter anderem auch als Schule für Volksmusik gedacht waren.

Die chinesischen Quellen berichten, daß Ming Huang selbst dreihundert junge Schauspieler

鼓孤桐第三十拍

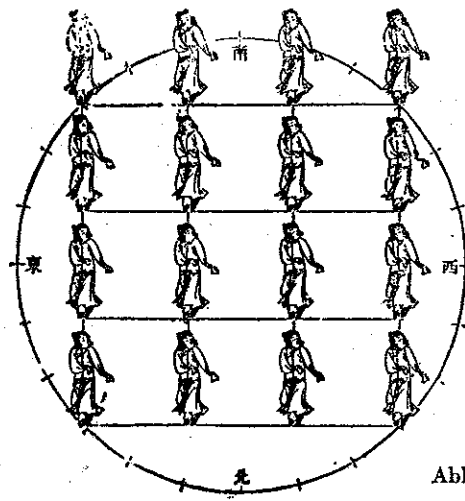


Abb. V.

鼓孤桐第三十三拍

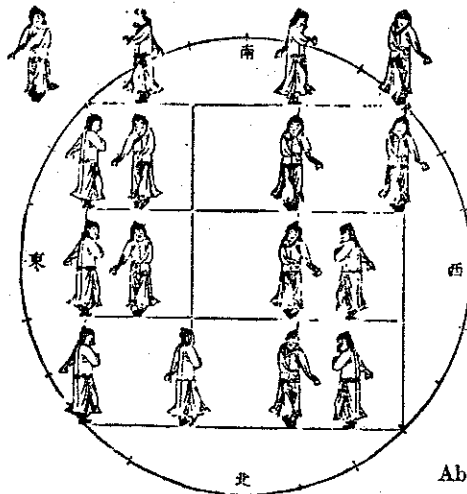


Abb. VI.

鼓孤桐第三十五拍

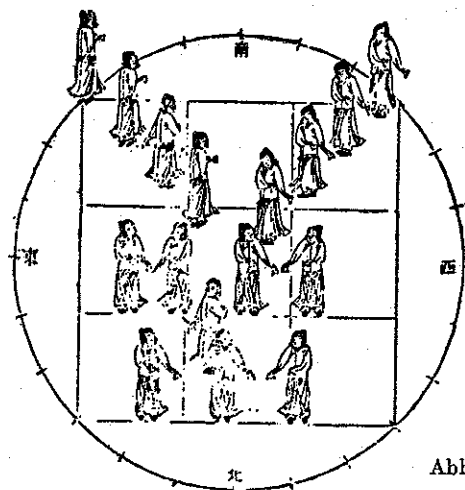


Abb. VII.

外轉轉過勢

天字轉初勢  
自武宗至德宗十二朝  
天字六字轉字不同

天字轉周勢

für den Unterricht im „Birngarten“ auswählte. Ebenso sollen dem „Ewigen Frühlingsgarten“ einige hundert Palastdamen als Schülerinnen für Musik und Tanz angehört haben. Die Angehörigen des „I Tschun-Gartens“ wurden „Ne-jen<sup>22</sup>“ (Hausgenosse) oder Tsiën tou jen<sup>23</sup> genannt; damit wurde zum Ausdruck gebracht, daß dieselben den Vorzug hatten, immer in der Nähe des Kaisers zu sein. Für sie galten besondere Vorschriften. War ihre Zahl nicht vollständig, so wurden sie aus den Reihen der Yün-schau-Musiker, dem Giau-fang ergänzt. Diese wurden dann Gung-jen<sup>24</sup> (Palastdamen) genannt, was eine weniger Achtung gebietende Bezeichnung war. Zum Unterschied von den Gung-jen trugen die Ne-jen ein Fischsymbol. Außerdem gab es noch eine ganze Anzahl von Mädchen, die ihrer Schönheit wegen in den I Tschun-Garten bzw. den Palast aufgenommen und als sogenannte Hilfsmusikerinnen ausgebildet wurden, doch fanden die Proben der Ne-jen nur unter persönlicher Aufsicht des Kaisers statt. Sie waren es, welche die sorgfältigste Ausbildung genossen hatten, und „wozu die Hilfsmusiker einen Monat lang proben mußten, brauchten jene nur einen Tag“. Ihre Stellung brachte ihnen verschiedene Vorteile. So bekamen sie bei Aufführungen am Hofe die führenden Rollen, und wenn die Ne-hi, die Hofschauspielerinnen, die ebenfalls dem I Tschun-Garten angehörten, auftraten, so waren den Giau-fang-Schülerinnen nur zwei Vorführungen erlaubt. Die Aufführung größerer Orchesterwerke wechselte mit dramatischen Aufführungen und Tänzen ab. Die Veranlassung zu einer solchen Aufführung konnte verschieden sein. So sagt eine Stelle im Guo-schü-bu: „In der Kai Yüan- und Tiën Bau-Zeit (frühes 8. Jahrh.) führte der „Birngarten“ die alten Werke nur dann auf, wenn das Reich in Frieden war.“

Neue Werke wurden zu jeder Gelegenheit komponiert und aufgeführt. —

Herr Dr. Speiser, der die Liebenswürdigkeit hat, hier, Seiten 39—45, unser Bild unter dem Titel „Eine Komposition des Dschou Wen-gü“ zu besprechen, stellt in der erwähnten Arbeit fest, daß es sich bei den Zuhörern um den Kaiser Ming Huang und seine berühmte Favoritin Yang Gui-fe handeln müsse. Diese eindeutige Feststellung und meine Überlegungen, als ich daran ging, den vorliegenden Aufsatz zu skizzieren, veranlaßten mich zu der vielleicht etwas überflüssig erscheinenden, aber reizvollen Frage, was und warum hier wohl musiziert werde.

Wir wissen, daß gerade Ming Huang weit mehr als nur ein Musikliebhaber war, und es sicher viele Gelegenheiten gab, die irgendwie mit seiner musikalischen Tätigkeit zusammenhingen und wohl wert waren, von einem bedeutenden Maler im Bild festgehalten zu werden.

Von den vielen Anlässen für offizielle Konzerte, die uns überliefert wurden, glaubte ich, einen besonders mit unserm Bild in Verbindung bringen zu dürfen. Im Jahr 755 n. Chr. wurde nämlich anläßlich des Geburtstages der Yang Gui-fe ein neues Werk („Der Duft der Li-dschü“) komponiert und von der Frauenabteilung des „Birngartens“, dem „Ewigen Frühlingsgarten“, in Anwesenheit von Ming Huang und Yang Gui-fe aufgeführt. Ein direkter Beweis für die nunmehrige Annahme fehlt. Die Verwendung fremder, nicht

einheimischer Musikinstrumente im „Modernen Symphonieorchester“ der Tang-Zeit — und um ein solches handelt es sich — beweist jedenfalls, daß hier ein neues Werk aufgeführt wird. Überflüssig, zu betonen, daß die Mitwirkenden zweifellos dem „Ewigen Frühlingsgarten“ angehören, und die Anwesenheit der Yang Gui-fe spricht ebenfalls für unsere Annahme.

Betrachten wir das Orchester als Ganzes (s. Abb. b), so fällt uns zunächst die Doppelbesetzung aller Instrumententypen außer der Holzklapper (ganz links im Bild) und der großen Trommel (ganz rechts) auf. Die übrigen Instrumente zerfallen in drei Gruppen, nämlich Chordophone, Aërophone und Membranophone. Die erste Gruppe, der Chordophone, enthält zwei Harfen, zwei Zithern und zwei Lauten, die zweite, die der Aërophone, weist zwei Flöten, zwei Schalmeien und zwei Mundorgeln auf. Die dritte Gruppe schließlich, die der Membranophone, läßt zwei Klangplattenspiele und zwei Trommeln in „Sanduhrform“ erkennen. Die Genauigkeit der Zeichnung gestattet uns, festzustellen, daß je ein Paar der genannten Instrumente unisono spielt.



Abb. g

Eigenartig — und nicht nur von rein augenscheinlichem Reiz — ist die Vereinigung zu Gruppen von je vier oder zweimal je fünf (mit der Mundorgel) und zweimal je drei verschiedenen Instrumenten, nicht Instrumentenpaaren. Am deutlichsten sehen wir dies in der Gruppe von Harfe, Laute, Zither und Klangplattenspiel (in der linken unteren Ecke der Abb. b), die absolut eine geschlossene Einheit darstellt, ebenso wie ihr Gegenstück links oben, das wir auf dem entsprechenden Bildausschnitt e besonders deutlich wahrnehmen können.

Diese beiden Arten von Gruppen erinnern in ihrer Aufstellung an eine ostturkistanische Gruppe (s. Abb. g), die der Musikwissenschaftler Bessler mit einer kammermusikalischen Gruppierung aus einem katalanischen Psalter des 11. Jahrhunderts verglichen hat (s. Abb. h). Wir sehen auf dem ersten Bild (Abb. g) die Mundorgel, die Querflöte, die Schalmei, die Laute und die Harfe. Das letztere (europ. Bildzeugnis, s. Abb. h) hält den Vorgang des Einstimmens fest. Die Instrumente sind Harfe, Grifflochhorn, Leier, Panpfeife und Fiedel. Da nun für das mittelalterliche Instrumentalzusammenspiel keine Noten überliefert sind, kommt Bessler durch den Vergleich mit dem ostturkistanischen Bild zu dem Schluß, daß auf die früheuropäische Musikausübung ähnliche Regeln angewandt werden dürfen, wie sie noch heute für das Zusammenspiel

ostasiatischer Orchester gelten. Man musizierte einstimmig heterophon. Jedes Instrument bringt die gleiche Melodie in der besonderen Lage und Gestalt, mit den Umspielungen und Weglassungen, die seiner Art entsprechen.

Trotz der zur Tang-Zeit bereits hochentwickelten Notenschrift hat eine Improvisationsübung bestanden. Auch wurde mit Instrumenten stets auswendig musiziert. Doch war es gerade der Kaiser Ming Huang, dem an einer exakten Festlegung, also Notation, aller Instrumentstimmen lag.

Folgende kleine Geschichte, die ich dem Werke „Tu Schu Dsi Tscheng“ entnehme, mag als hübsches Beispiel für diese „Kaiserliche Vorliebe“ gelten: „Ming Huang besprach eines Tages mit dem Hofkapellmeister des Birnengartens die Einführung einer Notenschrift für die Pai-ban, eine Holzklapper (s. Abb. b 1. Figur links oben), damit Rhythmus und Metrum genau festgelegt werde. Der Musiker gab auf diesen Vorschlag keine Antwort, malte aber auf die Vorder- und Rückseite der Pai-ban je ein Ohr. Auf die Frage des Kaisers, was dies bedeute, antwortete jener: „Wer Ohren hat zu hören, der höre!“

Im Anschluß an den Vergleich Besslers sei es erlaubt, unserer Abbildung b ein Bild aus einem englischen Psalter des 12. Jahrhunderts gegenüberzustellen (s. Abb. i). Es vermittelt uns eine Darstellung des Königs David mit der 8-Form-Fiedel. Ganz oben sehen wir zwei Hörner und zwei Trommeln, darunter zwei Harfen und am unteren Ende zwei Glockenspiele. Dieselbe innere Heiterkeit und Ausgeglichenheit, derselbe Ernst und dieselbe Würde und Hingabe, der gleiche Geist spricht aus diesen beiden, räumlich so weit voneinander entfernten, hochwertigen Bildzeugnissen.

Dieser Vergleich soll für heute und in diesem Rahmen nur dafür zeugen, daß bei einigem Besinnen die Klangvorstellung, die sich uns beim Betrachten des chinesischen Bildes aufdrängt, in früheren Zeiten auch einmal in Europa das Klangideal war. Wir bemerken, daß, abgesehen von der Ähnlichkeit der Instrumentation und der selben Doppelbesetzung, die Klangverteilung auf die einzelnen Instrumententypen bei beiden Bildzeugnissen dieselbe oder mindestens eine auffallend ähnliche ist.

Wir kommen nunmehr zur Erläuterung der einzelnen Instrumente und beginnen mit dem bereits erwähnten Pai-ban (s. Abb. b links oben). Die Vorliebe für den hörbaren Taktschlag war schon seit je ein besonderes Merkmal der chinesischen Musikpraxis. Das hatte denn auch die Entstehung einer Anzahl von Instrumenten zur Folge, die ausschließlich diesem Zweck dienten.

Bereits in der Dschou-Zeit wird eine heute ungebräuchliche Form der Klapper erwähnt, die aus einem Bündel von 12 Bambus-Streifen besteht. Das Instrument gehört den Tempelsängern. Auf die erwähnten Bambusstreifen ist der Text ihres Gesanges notiert (es sei daran erinnert, daß das „Streifenbündel“ vor der Erfindung des Papiers die älteste Form des chinesischen Buches darstellt). Das Instrument wird mit der rechten Hand taktmäßig gegen die Fläche der linken geschlagen. — In unserem Fall handelt es sich um eine jüngere Form, die aus Doppelbündeln von Hartholz besteht und die, wenn sie zusammengeslagen werden, eine Wirkung, ähnlich der unserer Kastag-

netten, hervorrufen. Das Instrument gehört u. a. in China einem der beiden mongolischen Orchester des Kaiserhofs an. Die Zahl der „Streifen“ ist verschieden, 2+1, 3+1 und 3+3. Wahrscheinlich wurden von diesem Instrument die metrischen Bezeichnungen abgeleitet, so z. B. „Ban-yen<sup>25</sup>“. Ban kann den „Taktstrich“ bzw. den Taktanfang bedeuten oder auch den „betonten Taktteil“. Die Taktart wird bezeichnet z. B. mit „I Ban — San Yen“ oder „I Ban — I Yen“, d. i.  $\frac{4}{4}$  oder  $\frac{1}{4}$ ; eine andere Bezeichnung lautet „Dsi Kü“ = Schnellstück (oder „Liu Schui Ban“, Fließendes Wasser Schlag, d. h. die Schläge sind so rasch wie fließendes Wasser). In diesem Fall (z. B. bei dem Takt I Ban — San Yen =  $\frac{4}{4}$  Takt) wird nur jeweils das erste Viertel eines Taktes durch die Pai-ban markiert; auf europäische Verhältnisse übertragen, müßte hier der Kapellmeister „ganze Takte“ schlagen, d. h. ein Schlag mit dem Taktstock abwärts und wieder zurück hätte die Dauer eines ganzen  $\frac{4}{4}$ -Taktes (z. B. in einem „Presto-Satz“). Eine andere Taktart ist der sog. „San Ban“ = freie Takt, der nur am Ende jeder Phrase des Textes mit einem bestimmten Taktzeichen bezeichnet wird. Hier bleibt die rhythmische Gestaltung dem Vortragenden überlassen.

In der rechten unteren Ecke unserer Abbildung b sehen wir eine sog. Faßtrommel (s. a. Bildausschnitt c), vom Typus der alten Dsu-gu oder Fon-gu, von deren Hauptform sie sich aber dadurch unterscheidet, daß sie weniger faßförmig ausgebaucht ist. Im Gegensatz zu der „geschnürten Faßtrommel“ wird die „genagelte Faßtrommel“ mit zwei Schlägeln geschlagen. Sachs weist darauf hin, daß alle faßförmigen Trommeln ausgesprochen weiblich betont sind. Die gedrungene, überaus stark gebauchte Faßform wird durch die chinesische Bezeichnung „gu“ als wesentlich bestätigt. Nach Möller (Indo-germ.-semitisches WB., Kopenh.) bedeuten die entsprechenden Wurzeln aller Sprachen „hohl, gewölbt, aufschwellen, Leibes-Frucht“. Das „Fruchttragen“ selbst finden wir bei der früher erwähnten „Bo-fu“, die mit Reis gefüllt wurde. Dies allein schon deutet auf eine Verwendung im Kult-Dienst hin, schon in ältesten Zeiten. Später finden wir die Dsu-gu oder Fon-gu als Dsin-gu (Ying-gu) auch im konfuzianischen Tempel, wo sie vor und nach dem Gottesdienst geschlagen wird. Ebenso findet sich dort ein Paar der Bo-fu, die mit Drachen und Wolkensymbolen bemalt waren und zweimal zwischen jedem Schlag der Ying-gu geschlagen wurden. Unser Bildzeugnis würde also beweisen, daß eine spätere Abart der Dsu-gu oder Fon-gu entgegen der ursprünglich rein kultischen Bestimmung im „Symphonie-Orchester“ der Tang-Zeit verwendet wurde.

Wir wenden uns nun der Gruppe der Chordophone zu und wollen uns zunächst mit dem Instrument befassen, das wohl für den Europäer das bekannteste aller chinesischen Musikinstrumente darstellt, mit der Laute, der „Pi-pa“ (s. Bildausschnitt e und Bild b).

Die Frage nach ihrer Herkunft ist außerordentlich interessant. Es scheint nämlich, als ob das Instrument, das in der vorliegenden Form alle Merkmale einer Laute aufweist, von der Zither, und zwar der „Leersaiten-Zither“, abstammt. Dschen Yo (441—513) berichtet, daß sich die chinesische Laute

vom „Hiën-tau“ herleite, das bei den Arbeiten an der Großen Mauer sehr oft gespielt worden sei. Courant übersetzt „Hiën-tau“ mit „Tambourin à cordes“. Unter dieser Bezeichnung wird tatsächlich eine Leersaitenzither verstanden. Weiter heißt es bei Dschen Yo, man habe das „Dscheng“ einer Han-Prinzessin zuliebe, die mit dem Khān von Wu-sun vermählt wurde, zur Laute umgebaut, damit die Musiker des Gefolges im Reiten spielen konnten. Das „Dscheng“ ist ebenfalls eine Zither (s. Abb. e), auf die wir noch zu sprechen kommen werden.

Die frühesten Darstellungen dieser Lautenart erscheinen bei Plastiken der sog. Ghandāra-Kunst (hellenistisch-buddhistischer Mischstil im afghanisch-indischen Grenzgebiet). Diese Bildzeugnisse weisen, ebenso wie die späteren persischen und alt-turkistanischen, deutlich auf die Laute Ostasiens hin, die, wie wir schon hörten, in China „Pi-pa“, in Japan „Biwa“, in Korea „Tang P'i-P'a“, in Annam „Tschai Tang Ty“ genannt wird. Gerade die letztgenannten Bezeichnungen beweisen wieder, welch großen Eindruck die Tang-Kultur und ihre Erzeugnisse (die Pi-pa wurde gerade zur Tang-Zeit sehr bevorzugt) auf die umliegenden Nachbarstaaten gemacht haben muß. Bis auf den heutigen Tag bedeutet nicht nur in Japan die Tang-Kultur das Ideal höchster Bildung, sondern auch im Pazifischen Ozean werden die Chinesen noch immer die Leute von Tang genannt.

Im 6. Jahrhundert wird das Instrument von chinesischen Bildhauern dargestellt, später (Anfang 7. Jahrh.) auch von japanischen. Aus dem 8. Jahrhundert sind uns sehr wertvolle Stücke erhalten; so z. B., wie auch Herr Dr. Speiser in seiner Arbeit erwähnt, bewahrt das Schatzhaus Shōsōin in Nara prachtvolle, mit Schildpatt und Perlmutter eingelegte Sandelholz-Lauten chinesischer Herkunft auf, die im Jahr 749 Kaiser Shōmu von Japan einer neuen Buddha-Statue geopfert hat. Eine besondere Abbildung dieser Instrumente zu geben, erübrigt sich; wir sehen bei uns unter Abbildung e ein mindestens ebenso prächtiges Exemplar. Interessant ist der eben erwähnte Anlaß, aus dem die Instrumente in Nara aufbewahrt werden. Die Pi-pa wurde für gewöhnlich nicht zu religiösen Zwecken verwandt, doch sollen dauistische und buddhistische Priester sie gespielt haben, und hie und da mag sie auch bei religiösen Prozessionen aufgetaucht sein. Dies würde denn auch das erwähnte Opfer des Kaisers Shōmu für die neue Buddha-Statue erklären.

Heute scheiden wir das Instrument in das „alte“ der Tang-Zeit, das in ganz ähnlicher Form noch heute in Japan vorzufinden ist, und das „neue“, wie es noch jetzt in China gespielt wird.

Die Kennzeichen der alten Pi-pa sind:

1. Ba-dsī (spatelförmiges Plektron),
2. halbmondförmige Schalllöcher,
3. Deckenschutzband gegen den Plektronschlag,
4. keine Deckenbünde,
5. rechtwinklig geknickter Wirbelkasten, der vor dem Ende noch einmal stumpfwinklig hochgebogen ist,
6. ein in den Korpus übergehender Hals,



7. feste Bundstege,
8. flache mandelförmige Schnitzschale,
9. Holzdecke — und
10. vier einfache Seidensaiten.

Die Stimmung gibt Courant wie folgt an:



Die heute in China und Annam vorkommende Form unterscheidet sich von der obigen in Folgendem:

1. 10—12 flache Deckenbünde,
2. kein Plektron, also auch kein Schutzstreifen,
3. keine Schalllöcher.

Van Aalst weiß zu berichten, daß die Pi-pa im Norden hauptsächlich von Männern, im Süden dagegen von Frauen gespielt wurde, und dies nicht nur im Orchester, sondern vor allem auch als Solo-Instrument. Als besonders aufschlußreich für Technik und Literatur der Pi-pa wäre u. a. das Werk „Pi-pa-bu“ zu nennen, das im Jahr 1818 veröffentlicht wurde. Aus ihm geht hervor, daß die Notation (eine Art Tabulatur) der Pi-pa im allgemeinen dieselbe ist wie die des Kin, von der wir im ersten Teil unseres Aufsatzes hörten, daß sie ihr Entstehen wohl buddhistischen Einflüssen verdankt. Die Saiten und zugleich der Schutzstreifen wurden mit vollen Akkorden mit dem Plektron geschlagen; die schwingenden Saiten treffen die Bünde, wodurch eine eigenartige Klangwirkung entsteht, die Sachs nicht ganz zu Unrecht einmal mit einem „Vogeltriller“ vergleicht.

Das Dscheng wurde bereits im Zusammenhang mit der Pi-pa genannt, die nach Dschen Yo eben aus dem Dscheng hervorgegangen sein soll. Moule nennt es eine kleinere Abart des „Sê“, weshalb wir das letztere kurz streifen wollen.

Das Sê gehört mit dem Kin zu den ältesten Saiteninstrumenten Chinas, ja es ist sogar noch älter als das Kin. Es gehört, wie auch das Dscheng, zur Gattung der „Leersaitenzithern“, d. h. der Wechsel von Ton zu Ton wird nicht durch greifendes Verkürzen der Saiten, sondern durch die tonleitermäßige Stimmung der Saitenfolge und den Übergang von Saite zu Saite erreicht. Ursprünglich hatte das Sê 50, später 25 Saiten. Nach dem Werke des Wong Liang Tung Kau (13. Jahrh. n. Chr.) soll das Instrument in zwei chromatische Oktaven mit der Stufe der Doppeloktave gestimmt worden sein. Das Sê ist ein Begleitinstrument des Kin. Beide Instrumente werden im Schi-king oft erwähnt und mit der „Harmonie einer glücklichen Ehe“ verglichen. Die Behauptung Moule's, daß nun das Dscheng eine kleinere Abart des Sê darstelle, läßt sich durch folgende Stelle, die ich in dem Werk „Yin Hua Lu“ fand, erhärten. Es heißt dort:

„Im Dsin-Gebiet (heutiges Schensi) lebten zwei Brüder, die ein Sê (mit 25 Saiten) besaßen und es beide spielten. Doch gerieten sie eines Tages darüber in Streit, wem das Instrument wohl gehören sollte. Da sie sich nicht einigen konnten, teilten sie es unter sich. So entstand das 12- und 13-saitige Dscheng.“



Diese kleine Geschichte ist mehr als nur eine hübsche Anekdote. Sie ist wohl ein weiterer und zusätzlicher Beweis für folgendes:

1. Das Dscheng entstand aus dem Sê;
2. beide Instrumente stammen aus Zentralasien;
3. die ungleiche Teilung des 25-saitigen Sê in das 12- und 13-saitige Dscheng dürfte bis heute die wohl mehr bildliche und sinnfällige, aber doch einzige Erklärung dafür sein, warum sich die chinesischen Quellen über die Anzahl der Saiten nicht einig sind und tatsächlich 12-, 13-, 14- und 15-saitige Instrumente dieser Art existieren.

In dem schon des öfteren erwähnten Werk „Tu Schu Dsi Tscheng“ fand ich Mong Tiën als Erbauer des Dscheng genannt. Er soll sich, nachdem er die Hunnen besiegt und einen Teil der Großen Mauer gebaut hatte, im Jahr 209 v. Chr. das Leben genommen haben. Dem Leser wird aus dem Vorhergesagten erinnerlich sein, daß Dschen Yo die Herkunft der Pi-pa aus dem Dscheng ableitet, indem letzteres zur Laute umgebaut wurde, damit „die Musiker des Gefolges der Han-Prinzessin im Reiten spielen konnten“. Damit schließt sich der Kreis unserer Betrachtungen über Herkunft und Entstehung der Zither- und Lauten-Familien auch in der Geschichte, und wir dürfen Zentralasien als ihre Ur-Heimat ansehen. Ein weiterer Beweis dafür ist das Vorkommen des Dscheng und der Pi-pa in den beiden mongolischen Orchestern des chinesischen Kaiserhofs der Tang-Zeit. Im „Tu Schu Dsi Tscheng“ werden den Maßen des Instruments kosmische Beziehungen zugesprochen. So soll „die Decke gewölbt sein wie der Himmel, der Boden — flach wie die Erde, die 12 Saiten — den 12 Monaten entsprechen etc.“ Auch wird es in demselben Werk ein „Instrument der Weisheit und der Güte“ genannt. Van Aalst sagt in „Chinese Musical Instruments“: „It is used in preference . . . . at imperial receptions and on joyful occasions.“ Dieser Hinweis auf „the joyful occasions“ würde für die anfängliche Annahme, daß es sich bei unserm Bild um ein Konzert anlässlich des Geburtstages der Yang Gui-fe handle, sprechen.

Auffallend ist die „drei-geteilte Form“ des Dscheng (und Sê), und hier darf eine interessante Erklärung von Sachs nicht fehlen. Eine Stelle aus dem die Musik betreffenden Abschnitt des „Schü-dschü“ sagt mit anderen (s. a. „Schuowen“), daß das Dscheng ursprünglich, wie auch das Sê, aus Bambus gefertigt worden sei. Sachs schließt daraus folgendes: „Die Drei-Teilung in einen Hauptteil mit den klingenden Saitenstrecken, abgeschlossen an jedem Ende durch eine Querleiste, und je einen kurzen Kopf und Fuß weisen auf die Röhren-Zithern des Archipels und Madagaskars hin. Diese zeigen deutlich, daß eine solche Bauart auf die eigenartige Zurichtung der Bambus-Zithern zurückgeht, bei denen die Saiten an dem Wachstumsknoten enden, dieser Hauptteil oben und unten durch den erhabenen Knotenring abgeschlossen wird und der Bambus jenseits der Knoten um einen mehr oder minder großen Betrag übersteht. Diese Drei-Teilung ist beim Dscheng (wie unsere Abb. e zeigt) und beim Sê anfangs durch eine merkliche Abknickung von Kopf und Fuß betont

worden. Die Ahnen von Sê und Dscheng wären also in Madagaskar, Malakka und Indonesien zu suchen“ (Sachs, Geist und Werden).

Das letzte der heute zu besprechenden Chordophone ist die „Harfe“. Das Exemplar, welches uns unsere Abbildung e zeigt, gehört zur Gattung der „aufrechten Winkelharfen“. Zunächst sei gesagt, daß dieser Typus, der (16saitig?) auch auf unserm ostturkistanischen Bildzeugnis vorkommt, keinesfalls zentral- oder ost-asiatischen Ursprungs ist. Der älteste Beleg dafür befindet sich im Vorderasiatischen Museum in Berlin, eine babylonische Tonfigur, etwa 2200 v. Chr. Mitte des 2. Jahrtausends erscheint sie in Ägypten, wo bei der reiferen Form (im 1. Jahrtausend v. Chr.) der Rumpf länger wird. Ein sehr schönes Exemplar dieser Art besitzt der Louvre. Die Saitenzahl beträgt meist 22. Sachs berichtet, daß spätere Kulturströme die Winkelharfe vom Iran westlich bis nach Syrien, der Türkei, Arabien, Spanien (?), östlich nach Afghanistan, Vorderindien, dem Kaukasus, Turkistan, China, Japan und Korea gebracht haben.

In China ist die 22-saitige Harfe (Gung-ho) in der Regierungszeit des Kaisers Ling bekannt, wahrscheinlich aber schon etwas früher (zur Zeit der Östlichen Han-Dynastie), da im Zusammenhang mit diesem Instrument u. a. in chinesischen Quellen mehrere „Han-Kü“ — Han-Lieder — genannt werden. Die Saitenzahl scheint nicht nur in China gewechselt zu haben. Wir können jedenfalls auf unserer Abbildung e 40 Saiten erkennen. Eine gleiche Harfe befindet sich im kaiserlichen Schatzhaus in Nara, doch geben die Abbildungen und zwei japanische Quellen, deren Kenntnis ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. Rumpf, Berlin, verdanke, leider keine Auskunft über die Anzahl der Saiten. In Persien kommt diese Harfe jedenfalls auf 40 Saiten. Ihr Körper setzt sich hier jenseits der „Querstange“ in einen „Fuß“ fort, der auf dem Boden steht und so dem Instrument einen sicheren Halt gibt. Das erwähnte Instrument im Schatzhaus in Nara zeigt einen solchen Fuß, während auf unserer Abbildung keiner zu bemerken ist, was ich aber der für diesen Fall „ungeeigneten“ Bildanordnung zuschreiben möchte. Da der Fuß eine Folge der vermehrten Saitenzahl bzw. der daraus resultierenden Unhandlichkeit und also eine Notwendigkeit zu sein scheint, ist nicht einzusehen, warum er gerade bei unseren beiden Tang-Instrumenten fehlen soll.

Es sei dann noch ein zweites, allgemein zugängliches Bildzeugnis für diese Harfe genannt (s. Richard Wilhelm, Kulturgeschichte Chinas, Verlag Bruckmann, München, Tafel I „Musizierende Frauen“; nach einem Bild von Kiu Schi-dschou. Kiu Ying). In diesem Falle handelt es sich, wie schon erwähnt, um ein Bild des Malers Kiu Schi-dschou der Ming-Zeit. Es ist bekannt, daß die Maler der Ming-Zeit, wie Tang Yin oder der obengenannte, auf die alten Sung-Formen zurückgreifen. Wenn wir annehmen, daß sich Kiu Schi-dschou wirklich an die historische Vorlage, wenigstens in bezug auf die abgebildete Harfe, gehalten hat, so stellen wir fest, daß sich die Form dieser Harfe bereits in der Sung-Zeit erheblich gewandelt hat. Sie ist leichter, eleganter geworden und ihr Körper, der sich nach oben zu etwas verjüngt, bedeutend schlanker und höher. Außerdem ist die Querstange am vorderen Ende stumpfwinklig nach

oben abgebogen. Das anmutige Instrument mit seinem roten Korpus und den roten Saiten wirkt tatsächlich wie ein überaus elegantes, höfisches Requisite, im Gegensatz zu seiner Form der Tang-Zeit. Und — wenn diese etwas allgemeine Betrachtungsweise erlaubt ist — es wirkt „chinesischer“, während auf unserer Abbildung seine Form trotz unverkennbarer Eleganz noch etwas schwer erscheint und außerdem der auf einem Felsrelief zu Kul-I-Fera (12. Jahrh. v. Chr.) gegebenen Form außerordentlich nahe steht. Wie gesagt, wenn gegen die historische Treue des Kiu Schi-dschou keine Zweifel bestehen, wäre dies ein erneuter Hinweis darauf, daß in der Tang-Zeit die fremden Einflüsse wohl resorbiert waren, erst aber die Sung-Zeit zu einer eigentlich „chinesischen“ Kunstform, zumindest was die neuen Instrumentenformen betrifft, gelangt war.

Hinter der Dscheng-Spielerin ist nun ein Vertreter einer ganz anderen Instrumentenklasse zu sehen, ein Schlagspiel — und allem Anschein nach ein „Stein-Schlagspiel“. Der chinesische Name dieses Instruments lautet „Fang-hiang“ und wird im allgemeinen als ein Schlagspiel von 16 rechteckigen „Stahl“(?)-Scheiben beschrieben, welche, in zwei Reihen in einem Gestell hängend, mit einem kupfernen Schlägel betätigt werden.

Das schon öfter erwähnte chinesische Werk „Tu Schu Dsi Tscheng“ sagt, das Instrument stamme aus der Liang-Dynastie und gehöre zur Familie der „Biën-king“. Letzteres ist ein aus 16 Steinplatten bestehendes Schlagspiel, das im Konfuzius-Tempel im Westen aufgestellt ist, und zwar gegenüber dem „Biën-dschung“, einem Gong-Spiel im Osten. Auch in der Liang-Zeit soll ein Biën-king vorhanden gewesen sein, das dem Fang-hiang sehr ähnelte. Das Fang-hiang soll nach diesem Werke aus Eisen gewesen sein. Das „Tsen Yang Yüe Schu“ (Sung-Dynastie) gibt die Maße der Eisenplatten: 8 Zoll lang, 2 Zoll breit, oben gebogen, unten rechteckig. 16 Platten sind in zwei Reihen angeordnet und lehnen (hängen) untereinander in einem Holzgestell. Die untere Reihe beginnt mit dem Grundton „c“ von links nach rechts, also:

c — d — e — fis — g — a — h;

die obere verläuft, mit dem Grundton „c“ anfangend, von rechts nach links, also:


h' — a' — g' — fis' — e' — d' — c'.

Dasselbe Werk weist darauf hin, daß das Instrument auch im „Giau-fang“ gebraucht wurde, dies aber nicht der alten Sitte entspräche: „Es durfte damals nicht bei Hofe, sondern nur beim Volk verwendet werden.“

Aus dem Bisherigen darf folgendes geschlossen werden:

Ursprünglich unterschied sich das Fang-hiang vom Biën-king durch Form und Material der Klangplatten.

Form der Fang-hiang-Platten:  (Metall)

Form der Biën-king-Platten:  (Stein)

Unser Bildzeugnis beweist, daß das Fang-hiang in der Tang-Zeit im Palast benützt wurde. Die erwähnte Quelle der Sung-Zeit jedoch sagt, daß das Instrument in späterer Zeit am Hofe verpönt war, doch vom Volk außerordentlich bevorzugt wurde. Dies müßte also vor der Tang-Zeit gewesen sein.

雞穀茅店月  
之跡板橋霜  
張



Leider fand ich keinerlei Angaben hierüber. Eine Quelle der Ming-Dynastie gibt folgendes an: „Die Tonhöhe ist je nach der Dicke der Platten verschieden. Das Gestell ist aus rotlackiertem Holz 5 Fuß hoch und 2,2 Fuß breit. Dazu kommt ein geschnitzter Aufsatz (ich zitiere wörtlich): „ein oder zwei goldene Drachen, oder eine gute Perle. Die Drachen halten geflochtene Seidenschnüre als Schmuck“.

Es ist nicht anzunehmen, daß ein derart reiches Instrument ausschließlich zur Volksmusik verwendet wurde, ergo gehörte es zur Zeit der Ming-Dynastie wie in der Tang-Zeit dem Palast-Orchester an. Da zum Bau der Hofinstrumente zu allen Zeiten edleres Material verwendet wurde als gewöhnlich, muß sich das in der Tang- und Ming-Zeit bei Hof gebrauchte Instrument auch darin von dem beim Volk üblichen Fang-hiang unterschieden haben. Deshalb dürfte auch das von Sachs erwähnte Fang-hiang mit Klangplatten aus Holz schon damals im Gebrauch gewesen sein (sicher nicht bei Hofe, sondern beim Volk). Sachs gibt leider weder Quellen an, noch kommentiert er das Instrument. Er bemerkt lediglich, daß es im Jahr 1679 vom Kaiser Kang Hi eingeführt wurde, was an sich kein Beweis für seine Verwendung bei Hof ist. Es fiel auf, daß die Klangplatten des abgebildeten Instruments eine Farbe aufwiesen, die durchaus identisch mit jener des Jade-Steines ist. Amiot erwähnt, daß die gewöhnlichen Klangsteinplatten des bei Hofe gebrauchten Biën-king durch Jade-Platten ersetzt wurden. Schließlich fand sich noch eine Stelle in der Enzyklopädie „Wen Hiën Tung Kau“ von Ma Duan-lin, die besagt, daß beim Fang-hiang auch Klangplatten aus Steinen benützt wurden. Wir dürfen also annehmen, daß es sich bei unserm Instrument (s. Abb. e) um ein Fang-hiang mit Klangplatten aus Jade handelt und sich besonders auch dadurch das bei Hof gebrauchte von dem beim Volk üblichen Instrument unterschied, welches Klangplatten von Metall, Holz oder gewöhnlichem Stein aufwies. Daß das Fang-hiang zu bestimmten Zeiten bei Hofe verpönt war, ließe übrigens auch die Möglichkeit zu, daß es auch dort mit Klangplatten von Metall oder Holz zu verschiedenen Zeiten vorkam. Ich erinnere daran, daß der Einfluß des Holzes oder Metalls manchen Dynastien verderblich erschien. Dies wäre vielleicht eine Erklärung für die plötzlich auftauchende Behauptung der Quelle der Sung-Dynastie. Doch mag das eben Gesagte nur als Hinweis dienen, mit dem jedenfalls gerechnet werden muß, sollte einmal eine eingehende „Geschichte der chinesischen Instrumental-Musik“ geschrieben werden. Zum Schluß sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß es sich bei den beiden abgebildeten Instrumenten (s. Abb. b oder Abb. d und e) jedesmal um dasselbe Instrument handelt, wenn auch die Klangplatten-Anordnungen sich unterscheiden.

Zur großen Klasse der Membranophone gehört die „Sanduhrtrommel“. Unsere Abbildung d (rechts unten) zeigt uns die „zweifellige Sanduhrtrommel“ des sog. „garnrollenförmigen Typus“. Die ostasiatischen Trommeln unterscheiden sich von den übrigen dadurch, daß sie (wie auch die nordwestafrikanischen) eine ausgesprochen zylinderförmige Verbindungsröhre zwischen den beiden „Kelchen“ (über welche die Felle gespannt sind) aufweisen. Chinesische Quellen berichten, daß die indische Sanduhrtrommel (Kennzeichen: langgezogener,

sanftverlaufender Korpus, ohne Schnürung, handgeschlagen) zugleich mit buddhistischen Gesängen im 4. Jahrhundert unter ostturkistanischer Vermittlung in China einwanderte.

Auf diese eben beschriebene Form folgte die scharf abgesetzte, geschnürte, stockgeschlagene Trommel, die wir von uigurisch- und chinesisch-turkistanischen Malereien des 8. Jahrhunderts her kennen. Der Schlägel trifft hier nur ein einziges Fell. Sachs schließt daraus: „Eine innere Verbindungslinie muß also zur 1-felligen Sanduhrtrommel führen. Damit ist die nicht quere Haltung gegeben, zugleich auch der Anlaß zum Verkürzen der Länge, das im Vergleich mit den koreanischen, japanischen und chinesischen Arten beobachtet werden kann. Ebenso ergibt sich aus der Schnurverbindung über einem ‚eingezogenen Körper‘, daß ein Druck auf das Schnurwerk die Felle fester spannt, also ihren Ton erhöht, und anschließend der Brauch, zur Ausübung des Druckes die Trommel mit der Hand zu umgreifen oder unter den Arm zu nehmen.“ Der Entstehungsort dieses Typus dürfte im westlichen Inner-Asien zu suchen sein.

Bei der ostasiatischen Trommel umzieht ein Scheibenrand, durch den die Schnüre gezogen sind, die beiden Felle. Dies wäre also die Form der (chin.) „Dschang-gu“, (korean.) „Chang-gon“ und (jap.) „Tsuzumi“. Sie stimmt in vielem mit der abgebildeten nicht überein. Zunächst weist die unsrige flachere Kelche („Schalen“) und eine ausgesprochen zylindrische Verbindungsröhre auf. Die Art der Schnürung ist eine im Prinzip wohl ähnliche, doch im Aussehen völlig andere. Der Korpus ist rot, nicht schwarz lackiert. Außerdem liegt diese Trommel auf einem Gestell und wird mit zwei Schlägeln betätigt. Der einzige ostasiatische Vertreter dieser Art scheint mir eine bei den Bugakuspielen in Japan gebrauchte Trommel zu sein, die allerdings wiederum eine etwas andere Art der Schnürung und einen Korpus aufweist, bei welchem die zylindrische Verbindungsröhre derart verdichtet ist, daß das Ganze einer „2-felligen Walzentrommel“ ähnlich sieht, wären nicht die nur wenig überstehenden beiden Felle. Die Trommel liegt ebenfalls auf einem Gestell. Weder in den mir zugänglichen chinesischen und japanischen noch europäischen Quellen fand sich ein Hinweis auf eine derartige Form, wie sie uns unsere Abbildung d zeigt.

Die mir von dem Leiter des „Markneukirchener Gewerbe-Museums“, Herrn Dr. Wettengel, freundlichst zur Verfügung gestellten Abbildungen einer dort befindlichen koreanischen „Chang-gon“, die Sachs als „garnrollenförmig“ bezeichnet, ließen ebenfalls keine bestimmten Rückschlüsse auf die besondere Form oder Herkunft unserer hier wiedergegebenen Trommel zu. Es handelt sich in diesem Fall (Markneukirchen) um eine Sanduhrtrommel, die besonders ausgeprägte Kelche besitzt und eine sog. „Y-Schnürung“ aufweist. Die Bezeichnung „garnrollenförmig“ ist wohl z. T. berechtigt, vor allem deshalb, weil die Kelche nicht direkt ineinander übergehen, sondern ein kurzes Verbindungsstück dazwischen sitzt, dürfte aber meines Erachtens eher auf die Trommelform unserer Abbildung d angewandt werden.

Zum Schluß wenden wir uns der Klasse der Aërophone zu. Auf unserer Abbildung b kommen drei Vertreter dieser Instrumentenklasse vor, die sich

durch ihr jeweiliges Prinzip der Klangerzeugung, durch ihre Form und ihren Klang wesentlich voneinander unterscheiden. Vor der großen Trommel (s. Abb. b) sehen wir zwei Flötenspielerinnen (s. a. Abb. c). Die Flöte ist ein Blasinstrument, bei dem sich der Atemwind an der scharfen Kante der Oberöffnung oder eines Seitenloches schneidet. In unserem Fall haben wir es mit dem letzteren zu tun. Es wäre unnütz, nach unserer Abbildung auf eine bestimmte Querflöte (deren es mehrere gibt) schließen zu wollen, da die Merkmale, wie Grifflöcher etc., nicht zu erkennen sind. An sich lassen sich zwei, hier in Frage kommende Arten unterscheiden. Eine erste mit 6 Grifflöchern, alle auf einer Seite, und einem 7., das mit einem mitschwingenden Häutchen bedeckt ist („Di“ oder „Tai Bing Siau“). Für diese möchte ich mich als wahrscheinlich in Betracht kommende Art entscheiden. Die andere sei der Vollständigkeit und ihrer Unterscheidungsmerkmale halber erwähnt: 5 Grifflöcher auf der einen, das 6. auf der entgegengesetzten Seite („Siau“ oder „Tschī“). Beide Arten werden auch bei den konfuzianischen Zeremonien gebraucht.

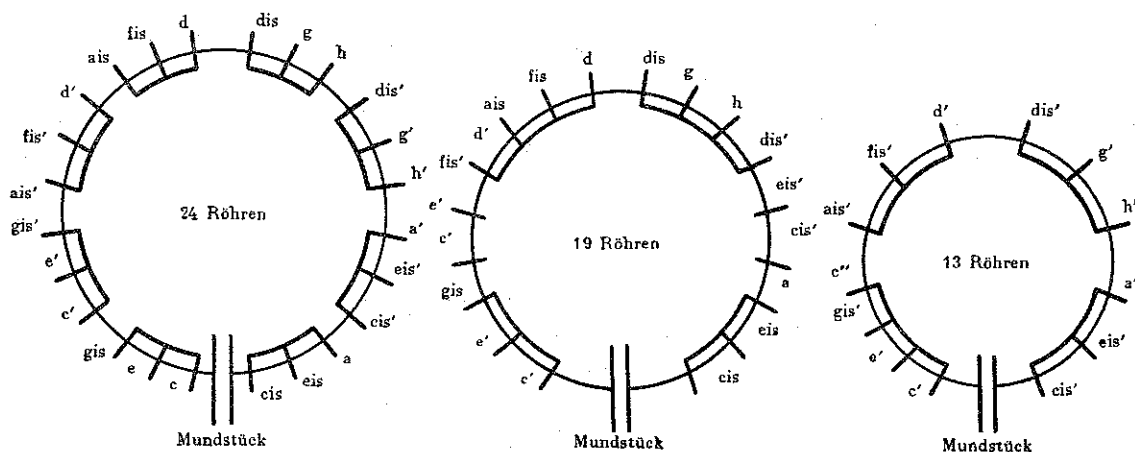
Auf der Abbildung d (rechts oben) sehen wir nun ein Zungen-Instrument, die „Schalmei“ (Guan-dsī). Das Instrument entspricht dem japanischen „Hichiriki“, 19—28 cm lang, aus zylindrisch gebohrtem Rotholz (eine Abart ist das „Pi-li“ aus Bambus), 7 Grifflöcher vorn, 1—2 auf der Rückseite und einem 7—8 cm langen Doppelrohrblatt. Dsai Yü gibt im „Ling Sing Siau“ zwei Arten, eine größere und eine kleinere, an, die beide in dem kleinen Ritual von Ling Sing gebraucht wurden. Beide Arten, „Da Guan<sup>26</sup>“ und Siau Guan<sup>27</sup>“, sollen von den Kiang<sup>28</sup>, einem Stamm an der Westgrenze Chinas, stammen.

Als letztes der zu der Gruppe der Aërophone gehörenden Instrumente sei das „Scheng“ genannt (s. Abb. d). Der Überlieferung nach wurde es zur Zeit des Kaisers Huang Di erfunden, doch findet sich die älteste Erwähnung erst im Kapitel „I-dsi“ des „Schu-ging“ (179—157 v. Chr.). Als frühester Bildbeleg wird von Sachs eine Darstellung des Scheng auf einer Votivstele des Philadelphia University Museum v. J. 551 n. Chr. angeführt. Wahrscheinlich ist das Scheng aber südasiatischen Ursprungs. Wir ersetzen seinen Namen am verständlichsten durch die Bezeichnung „Mundorgel“. Es ist ein Zungen-Instrument (mit „freischwingender Zunge“). Ein tassenförmiges, im Innern durch einen in halber Höhe angebrachten Boden und einen vertikalen Mittelblock möglichst verkleinertes Gefäß aus Holz oder eine Kalebasse (Scheng-du) dient als Windkammer, welche mittels eines mehr oder weniger gebogenen Zuführungskanals (Dsui) vom Munde aus durch Aspiration geleert oder durch Expiration gefüllt wird. Durch den Gefäßdeckel sind kleine, schlanke Bambuspfeifen (Guan) mit freischwingenden (durchschlagenden) Zungen (Huang) am unteren Ende gesteckt, bzw. jede Pfeife hat einen Fuß (1 $\frac{1}{4}$  Zoll lang) aus Hartholz, der etwa zur Hälfte noch über der Windkammer sichtbar ist. Die Pfeifen werden etwas unterhalb der Mitte durch einen „Horn-Ring“ gehalten. Sie haben an der Innenseite einen engen Stimmschlitz und weiter unten an der Außenseite ein Griffloch, das gedeckt werden muß, um die betreffende Zunge zur Ansprache zu bringen (s. Sachs, Reallexikon). Dem in dem vorliegenden

Aufsatz schon mehrfach erwähnten Ming-Prinzen Dsai Yü verdanken wir eine Reihe wertvoller Angaben über das Scheng. Seiner Arbeit „Einführung in den Klang des Kürbis“ entnehme ich folgendes: „In ältester Zeit, als die handwerkliche Fertigkeit noch nicht vollkommen war, wurde der ‚Pau‘, der runde Kürbis, zum Bau des großen und kleinen Scheng benützt. Der Flaschenkürbis diente zur Aufbewahrung von Getränken. Doch die Fürsten der ‚Drei Dynastien‘ förderten Wissen und Handwerk, und so nahmen Leim, Lack und Holz die Stelle des runden Kürbis, Gold und Zinn die Stelle des Flaschenkürbis ein. Es ist daher sicher, daß der hölzerne Körper des Scheng aus der Zeit der ‚Drei Dynastien‘ datiert, doch behält er seinen alten Namen ‚Kürbis‘ und wenn die ‚Alten‘ vom ‚Pau‘ sprachen, so meinten sie den Teil des Scheng, den wir heute ‚Scheng-du‘ nennen“.

„Um ein Scheng zu verfertigen, soll man Tung-Holz nehmen, weil es leicht ist, und einen kürbisähnlichen Körper daraus formen. Für die Decke nehme man Dsau<sup>29</sup>-Holz, da es hart und geeignet ist, Löcher hineinzubohren (um die Pfeifen darin zu befestigen, Anm. des Verf.). In der Mitte (dem Kern, Anm. des Verf.) muß es sauber und fest gearbeitet sein. Wenn es nicht so ist, verschwendet ihr Atem, und es ist schwer zu blasen. Außerhalb des Kürbis befestige das Mundstück, das ‚Schnabel‘ (Dsui) genannt wird und die Form eines Gänsehalses hat. Lackiere das Ganze schwarz . . . Der Unterschied zwischen dem klassischen und dem gewöhnlichen Scheng besteht nur in der (kugelförmigen) Kürbisform, und die Noten sind nicht dieselben.“

Tatsächlich scheint mir noch ein weiterer, nicht unwesentlicher Unterschied zu bestehen. Beim klassischen Scheng sind die Pfeifen in einem geschlossenen Kreis angeordnet, und alle Grifflöcher sitzen an der Außenseite. Beim gewöhnlichen Scheng bilden die Pfeifen keinen geschlossenen Kreis, sondern lassen eine Lücke offen, und die Grifflöcher der beiden letzten Pfeifen sind nach innen gewandt. Dsai Yü sagt weiter, daß die aus mohammedanischen Ländern zur Zeit der „Großen Einheit“ (d. i. unter Khubilai Khān) eingeführten Instrumente Bambusröhren hatten. Anbei gebe ich die Stimmen der 24, 19 und 13 Röhren des Scheng nach dem Werke des Prinzen Dsai Yü:





Auf beiden Seiten des Mundstücks sehen wir „übermäßige Dreiklänge“. Die Töne der rechten Seite liegen einen Halbton höher als die der linken und ergeben so zusammen eine chromatische Leiter. Da das Scheng ein mehrstimmfähiges Instrument ist, wurde zur Zeit der Tang-Dynastie (etwa um 700 n. Chr.) eine Harmonielehre dafür geschaffen. Im „Hung Lu Mong“ ist das Scheng unter andern Instrumenten erwähnt, die gewöhnlich beim Fest des 8. Monats (Erntemonat) gebraucht werden. Übrigens wird es noch heute von zahlreichen Liebhabern gespielt, wozu nicht zuletzt die Tatsache den Ausschlag gibt, daß die „durchschlagende Zunge“ eine außerordentliche Varietät des Klangs, von silbriger Feinheit bis zu kreischender Schärfe, aufzuweisen hat. Es findet sich öfters der Hinweis, daß das Scheng als Vorbild des europäischen Harmoniums gedient hätte. Mitte des 18. Jahrhunderts war das Scheng in Petersburg bekannt, und der dortige Kammermusikus Johann Wilde (ein Bayer) lernte, „die liebliche Chineser Orgel zu spielen“. Nach ihrem Vorbild wurde die „Russische Flötenuhr“ gebaut, die man sehr bald auch in Europa kannte. Sachs berichtet, daß ebenfalls in Petersburg durch den Orgelbauer Kirschnigk — angeblich auf die Anregung des Kopenhagener Professors Kratzenstein hin — die Einführung der „Exotischen Zunge“ in das Orgelklavier und 1792 durch Abt Vogler in die Orgel erfolgte.

Zum Schluß sei erwähnt, daß noch heute Notenzeugnisse aus der Tang-Zeit existieren. Es ist nach all dem, was wir erfahren haben, nicht weiter verwunderlich, daß zur Zeit der Tang-Dynastie eine große Anzahl japanischer Musikstudenten China aufsuchten und nach vollendetem Studium chinesische Musikinstrumente und Noten nach ihrer Heimat brachten. Dort wurde die alte chinesische Musik weitergepflegt, und noch heute besteht am japanischen Kaiserhof ein chinesisches Orchester (allerdings in schwächerer Besetzung), das in der Lage ist, die alten Tang-Symphonien, wie die Friedens-Symphonie („Tai Ping Yüe“) des Kaisers Tai Dsung (627—650 n. Chr.) u. a., aufzuführen. Die Originale dieser erwähnten Notenzeugnisse sind leider zum größten Teil abgenutzt und deshalb sehr schwer zu entziffern; doch wurden von den japanischen Hofmusikbeamten, die ihr Amt von Generation zu Generation vererbten, Kopien angefertigt, und so sind uns diese großartigen Werke zu einem Teil erhalten. In den letzten Jahren machte sich in China und Japan eine Renaissance der alten Musik geltend, der wir vor allem die Kenntnis einiger dieser Werke verdanken. So wurde von einem japanischen Musikschriftsteller die Symphonie „Yüe Tiën“ in europäische Noten übertragen und durch das Chicago-Symphonie-Orchester mit großem Erfolg aufgeführt. Es seien noch einige Hauptwerke der Tang-Dynastie nach einer Aufstellung von Dr. Lo Liang-gü angeführt; ihre Titel scheinen auf eine Art Programm-Musik hinzuweisen, doch wäre das ein falscher Schluß, denn auch während der Tang-Zeit war die chinesische Musik weit von dem entfernt, was wir im allgemeinen unter „Programm-Musik“ verstehen, so daß es wenig Sinn hätte, hier Vergleiche ziehen zu wollen.

## Die Hauptwerke der Tang-Dynastie (nach Dr. Lo Liang-gü):

Um 625 n. Chr.	Kai Yüe Gung Tscheng King Schan	凱樂 功成慶善	Erfolgreich Ruhm der Vollendung
Um 650 n. Chr.	Da Tang Ya Yüe Süan Gung Yüe Po Dschen Yüe Schang Yüan Yüe Scheng Schou Yüe	大唐雅樂 旋宮樂 破陣樂 上元樂 聖壽樂	Klassische Tang-Musik Kreislauf Die Schlacht Neujahr Kaisers Geburtstag
Um 700 n. Chr.	Lung Tschī Siau Po Dschen Guang Scheng Yüe Fa Kü	龍池 小破陣 光聖樂 法曲	Der Drachenteich Das Gefecht Verherrlichung Erleuchtung
Um 725 n. Chr.	Gin Fong Ding Nan Kü	金風 定難曲	Goldener Wind Das Ordnen
Um 750 n. Chr.	Schun Scheng Yüe	順聖樂	Gehorsam
Um 775 n. Chr.	Dschung Ho Yüe Wu	中和樂舞	Der Mittelweg

Die Musik ist der Ausdruck des Unveränderlichen an den Gefühlen. (aus „Li-gi“)

Mit diesem Satz wird wohl die Frage nach Wesen und Art der Musik der Tang-Zeit am treffendsten beantwortet.

Es ist mir bewußt, mit dem vorliegenden Aufsatz das Thema keineswegs erschöpfend behandelt zu haben. Einige, dem einen oder anderen vielleicht wesentlicher erscheinende Dinge sind zugunsten manchmal nebensächlich wirkender Ausführungen weggelassen. Wie uns die „Komposition des Dschou Wen-gü“ ein anschauliches Bild nicht der Musik-Tradition, sondern des Musik-Lebens vermittelt, so möge der vorliegende Aufsatz einen Ausschnitt aus dem Musikleben der Tang-Zeit geben und damit dem Beschauer das einzigartige Werk des Dschou Wen-gü nähergebracht haben.