

da, wie wir sahen, einzelne der abgebildeten Stücke aus der Han-Zeit stammen, die längst ein staatlich sanktioniertes Münzwesen hatte.

Ohne Frage aber dürfte es von Interesse sein, wenn auch die Klanggerätmünzen der Frühzeit in die künftigen kulturgeschichtlichen Forschungen mit einbezogen würden, und damit vielleicht noch manches Dunkel, das ihre Herkunft und Anwendung heute noch umgibt, weiter aufgelichtet würde.

ÜBER DIE CHINESISCHEN NOTENSCHRIFTEN

VON WANG GUANG KI

A. Die jetzt noch vorhandenen Noten

Die heutige chinesische Notenschrift, welche seit dem 11. Jahrhundert (vielleicht noch viel früher) allmählich entwickelt wurde, ist im Vergleich mit der modernen europäischen wohl sehr primitiv, aber der Mensuralnotierung gegenüber, die um 1600 noch in Europa gebräuchlich war und jetzt von den deutschen Gelehrten mit großer Mühe bearbeitet wird, etwas übersichtlicher.

Ehe wir uns mit den chinesischen Notenschriften beschäftigen, wollen wir einen kurzen Überblick über die jetzt noch vorhandenen Noten geben.

Die Noten des ältesten chinesischen Volksliederschatzes „Schī Ging“, welcher von Konfuzius (geb. 551 v. Chr.) gesammelt wurde und 305 Lieder enthalten hat, sind leider abhanden gekommen¹⁾. Es läßt sich also die Frage, ob die Melodien ursprünglich neben den Texten notiert oder nur mündlich überliefert wurden, nicht mehr entscheiden. Jedenfalls finden wir in dem Katalog über Kunst in der Geschichte der Han-Zeit von Ban Gu (gest. 92 n. Chr.) nur die Texte des Schī Ging, die Noten sind nicht dabei.

Dagegen notiert dieser Katalog vier Bücher nacheinander auf folgende Weise²⁾:

- a) Die Lieder der Dschoudynastie in Ho Nan (Ortsname), 7 Stück;
- b) die Tonbewegungen des Liedes der Dschoudynastie in Ho Nan, 7 Stück;
- c) die Volkslieder der Dschoudynastie, 75 Stück;
- d) die Tonbewegungen der Volkslieder der Dschoudynastie, 75 Stück.

Offenbar sind die sogenannten Tonbewegungen b) und d) die Noten für die beiden Texte a) und c). Also gab es schon die chinesischen Notenschriften spätestens zur Zeit des Historikers Ban Gu.

Was die heute noch vorhandenen ältesten Notenschriften betrifft, so müssen wir ganz bescheiden sein und erst vom 12. Jahrhundert ab datieren. Die ältesten Noten finden wir in dem Buch „Kommentar des I Li“ (I Li Ging Tschuan Tung Giä) von dem Philosophen Dschu Hi (1130—1200 n. Chr.). Es handelt sich um zwölf Melodien des Schī Ging, die in der Tangdynastie (um 713—742) oft gespielt wurden und aus dem Altertum stammen sollen. Aber die Überlieferung ist doch erst durch den Gelehrten Dschao Yän Su (um 1170 n. Chr.) erfolgt. Das ist die Quelle von Dschu Hi. Also sind diese Noten aus den Händen der Gelehrten im 12. Jahrhundert überliefert.

Hier müssen wir aber bemerken, daß es außer dem obenerwähnten chinesischen Dokument auch noch andere Noten aus der Tangdynastie jetzt noch gibt. Zur Zeit der Tangdynastie

kamen japanische Musikstudenten in großer Zahl nach China und brachten nach vollendetem Studium die chinesischen Musikinstrumente und Noten in ihre Heimat; dort hielt man sie in hohen Ehren, so daß noch heute am japanischen Kaiserhof ein chinesisches Orchester besteht. Die originalen Noten chinesischer Kompositionen aus der Tangdynastie sind dort bis heute noch bewahrt. Der größte Teil derselben ist allerdings ganz abgenutzt, doch wurden sie schon von den Hofmusikbeamten abgeschrieben, da die japanischen Hofmusikbeamten³⁾ von Generation zu Generation ihren Dienst jahrtausendlang ununterbrochen ausüben. Wenn wir diese Noten in Betracht ziehen, so dürfen wir die ältesten chinesischen Noten bis auf den Anfang des 7. Jahrhunderts zurückführen.

Im 12. Jahrhundert hat der bekannte Dichterkomponist Giang Bo Schi uns eine Anzahl seiner eigenen Liederkompositionen hinterlassen. Außerdem gibt es natürlich hier und da noch viele Lieder- und Instrumentalkompositionen (wie z. B. für das Instrument Kin) um diese Zeit. Jedoch sind die Echtheit und Entstehungszeit solcher Kompositionen bis jetzt noch nicht festgestellt.

In der Yüandynastie (1277—1368 n. Chr.) erfuhr das chinesische Musikdrama eine bedeutende Entwicklung. Nun gab es eine große Anzahl von Werken mit Texten und Noten. Als der bekannte Opernkomponist We Liang Fu (um 1530) den sogenannten Kun-Kü-Stil begründet hatte, hat er die Musik der älteren Dramen bearbeitet oder umgearbeitet; und seine späteren Anhänger setzten solche Bearbeitungen oder Umarbeitungen fort. Dadurch haben wir die Musik der älteren Dramen vor We Liang Fu verloren. Der Kun-Kü-Stil beherrschte die chinesischen Bühnen über 300 Jahre (1530—1860) lang. Von den Dramen dieses Stils (Texten und Noten) sind noch einige hundert erhalten. Die beiden Opern „Die Geschichte eines Waschmädchens“ (Kan Scha Gi, von We Liang Fu selbst komponiert) und „Die Lautenspielerin“ (Pi Ba Gi, von ihm bearbeitet) sind schon 60 Jahre früher entstanden als die erste europäische Oper „Dafne“ (1597) von Peri. Jede dieser beiden Opern enthielt ein paar hundert Arien mit vielen Dialogen. Sie sind also eine wertvolle Quelle für das Studium der älteren chinesischen Opernmusik.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts hat der neue Stil, der sogenannte Erl Huang und Bang Dsi, den bis dahin die Bühnen beherrschenden Kun-Kü-Stil gänzlich verdrängt. Die Opern, welche jetzt gespielt werden, belaufen sich ungefähr auf einige hundert.

Selbst wenn wir von den zahllosen Chorälen, Liedkompositionen und Instrumentalmusikstücken absehen und uns nur mit den Dramen beschäftigen, so lohnt es sich schon, die chinesischen Notenschriften zu studieren.

B. Die Arten der Notenschrift

Unter den chinesischen Notenschriften unterscheiden wir zunächst zwei Gruppen: alte und neue. Die Melodien des Schi Ging und die Tempelgesänge wurden mit alten Notenschriften notiert, dagegen die klassische⁴⁾ und vulgäre⁵⁾ Musik mit neuen. Außerdem gibt es noch verschiedene Tabulaturen, wie z. B. die Notenschrift des Kin (Zither), mit welcher wir uns in diesem kurzen Aufsatz nicht beschäftigen.

Die alten Notenschriften gruppieren sich wiederum in zwei Klassen: nämlich die fünf (später auch sieben) Stufennamen und die zwölf Tonnamen.

Die fünf (sieben) Stufennamen sind (siehe S. 117, Nr. II):

Gung	f	}	8 : 9
Schang	g		
Güo	a	}	8 : 9
Biän Dschī	h		
Dschī	c	}	243 : 256
Yü	d		
Biän Gung	e	}	8 : 9
Gung	f		
			243 : 256

Die zwölf Tonnamen sind (siehe S. 117, Nr. I):

Huang Dschung	e'	}	2048 : 2197 (9 Lü-Apotome)
Da Lü	cis'		
Tai Tsu	d'	}	243 : 256 (9 Lü-Limma)
Gia Dschung	dis'		
Gu Siän	e'	}	2048 : 2187
Dschung Lü	f'		
Sui Bin	fis'	}	243 : 256
Lin Dschung	g'		
I Dso	gis'	}	2048 : 2187
Nan Lü	a'		
Wu I	b'	}	243 : 256
Ying Dschung	h'		
Tsing Huang	c ²	}	243 : 256
Tsing Da	cis ²		
Tsing Tai	d ²	}	2048 : 2187
Tsing Gia	dis ²		

Die Größe der Intervalle in diesen beiden Tabellen ist nach der Saitenlänge (Tschun)⁶⁾ im Verhältnis 2 : 3 berechnet, während sie nach der Rohrlänge (Lü)⁷⁾ wegen des physikalischen Korrektionsgesetzes für gedeckte Pfeifen⁸⁾ eine kleine Abweichung erfahren muß. Obgleich die chinesischen Intervalle mit dem heutigen europäischen Tonsystem der gleichschwebenden Temperatur⁹⁾ der zwölf Halbtöne nicht ganz zusammenfallen, sind die Abweichungen doch nicht sehr groß, man kann also die chinesischen Noten ruhig in die europäischen übertragen.

Für die zwölf Töne der höheren Oktave hat man die erste Silbe der zwölf Tonnamen je mit der Silbe tsing = hell¹⁰⁾ oder ban = halb (in bezug auf Rohrlänge) zusammengesetzt; für die zwölf Töne der tieferen Oktave dagegen je mit der Silbe dscho = dunkel oder be = doppelt.

Die fünf Stufennamen mit ihrem bestimmten Verhältnis 2 : 3 wurden schon in dem Werke Guan Dsi (aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.?) erwähnt¹¹⁾, dagegen die zwölf Tonnamen mit ihrem Verhältnis 2 : 3 zuerst in dem Buch Lü Schi Tschun Tsiu aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.¹²⁾. Jedoch finden sich die fünf Stufennamen und die zwölf Tonnamen ohne die Angabe der mathematischen Verhältnisse schon in verschiedenen älteren Texten, wie z. B. Guo Yü¹³⁾ usw.

Die beiden Stufen, Tritonus und große Septime, wurden in der Aufzeichnung des Huai Nan Dsi aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. mu = falsch und ho = harmonisch genannt¹⁴⁾. Spä

ter, spätestens im 3. Jahrhundert n. Chr., hat man aber diese beiden Stufen mit den Namen Biän Dschī = modifizierte Quinte und Biän Gung = modifizierte Prime bezeichnet.

Die neuen Notenschriften teilen wir auch in zwei Klassen ein: Sung Sü Pu und Gung Tschī Pu. Beide sind im Vergleich mit den alten Notenschriften viel einfacher geworden.

Sung Sü Pu¹⁵⁾ (siehe S. 117, Nr. III) war nur in der Sungdynastie (960—1277 n. Chr.) gebräuchlich. Unter den heute noch vorhandenen Noten mit dieser Notenschrift sind hauptsächlich nur die Liedkompositionen aus der Sungdynastie, wie z. B. die Kompositionen des Dichterkomponisten Giang Bo Schī¹⁶⁾ in dieser Notenschrift aufgezeichnet. Sie ist somit nicht sehr verbreitet und mag daher hier ganz fortfallen.

Am wichtigsten unter den chinesischen Notenschriften ist die Gung Tschī Pu, mit welcher der größte Teil der chinesischen Musik notiert wurde (siehe S. 117, Nr. IV a, IV b und IV c). Selbst die Melodien des Schī Ging, die Tempelgesänge (die in alten Notenschriften überliefert wurden) und die Tabulaturen des Kin usw. hat man heutzutage auch schon mit der Gung Tschī Pu nebenbei versehen. Darum müssen wir dieselben gründlich studieren.

Die Gung Tschī Pu hat sich wahrscheinlich aus der Tabulatur der Schalmei (Bi Li) oder Flöte (Di Dsi) entwickelt. Beide Instrumente sind ausländischen Ursprungs, sie stammen nämlich von den nordwestlichen Völkern. Zwar behauptete der bekannte Musikhistoriker Ling Ting Ken (um 1740)¹⁷⁾, daß die Gung Tschī Pu aus der Tabulatur der Laute (Pi Ba), und zwar im 6. Jahrhundert n. Chr. entwickelt sei, und der berühmte Gelehrte Tang Schun Dschī (um 1580) schrieb¹⁸⁾, daß man die Gung Tschī Pu sogar bis auf das Werk Tschu Tsi (Rhapsodien von Tschu) aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. zurückführen müsse, aber die beiden Gelehrten haben ihre Behauptungen nicht ganz rechtfertigen können. Vielmehr finden wir die Gung Tschī Pu zuerst in den verschiedenen Büchern aus der Sungdynastie (960—1277 n. Chr.). Im Jahre 1035 n. Chr. sagte der Musikgelehrte Li Dschao: „Wenn die beiden Noten wu (d) und liu (e) der Schalmei weggelassen würden, so würden die Melodien der Barbaren nicht mehr entstehen können.“ Später hat der bekannte Musikschriftsteller Tschun Yang um 1101 auch über die zehn Noten der Schalmei geschrieben¹⁹⁾ (die Schalmei hat neun Grifflöcher), welche ganz genau den zehn Zeichen der Gung Tschī Pu entsprechen. Da in der Sungdynastie die Schalmei stets den Normalton für die anderen Instrumente gab, etwa wie im hiesigen Orchester die Oboe, so dürfte man wohl annehmen, daß dadurch die Notenschrift der Schalmei allmählich zur allgemeinen Notenschrift wurde. Ich stelle die Tabelle der heutigen Gung Tschī Pu, welche seit dem Gelehrten Schen Kuo (gest. 1093) aufgezeichnet²⁰⁾ und inzwischen weiterentwickelt ist, wie folgt zusammen (siehe S. 117, Nr. IV a):

Ho	c'	Hia Gung	gis'
Hia Si	cis'	Gung	a'
Si	d'	Hia Fan	b'
Hia J	dis'	Fan	h'
J	e'	Liu	c ²
Schang	f'	Hia Wu	cis ²
Gou	fis'	Wu	d ²
Tschī	g'	Gin Wu	dis ²

Von den hinzugefügten Silben ist Hia = unten, Gin = Spannung.

Für die Töne der tieferen Oktave hat man die rechte untere Ecke des Zeichens etwas nach unten verlängert (siehe S. 117, Nr. IV b). Die Aussprache desselben bleibt aber dieselbe. Für die Töne der höheren Oktave hat man dagegen die ersten vier Töne (c^2 , cis^2 , d^2 , dis^2) durch ganz andere Zeichen und Aussprachen (Liu, Hia Wu, Wu, Gin Wu) ersetzt; der Ton e^2 ist mit einem anderen Zeichen, aber mit derselben Aussprache wie e' , J, bezeichnet; von f^2 ab hat man auf die linke Seite der Zeichen zwei Striche hinzugefügt (siehe S. 117, Nr. IV c), aber sie behalten ihre Aussprache. Da die chinesische Musik diatonisch ist, so braucht man tatsächlich nur Schang (f), Tschī (g), Gung (a), Fan (h), Ho (c'), Si (d'), J (e'), Schang (f'), Tschī (g'), Gung (a'), Fan (h'), Liu (c^2), Wu (d^2), J (e^2), Schang (f^2), Tschī (g^2), Gung (a^2) usw.

C. Der Takt

Die Melodien des Schī Ging und die Tempelgesänge wurden mit bestimmten Tonhöhen ohne irgendeine Tondauer, d. h. nur mit verschiedenen Tonnamen ohne irgendein Taktzeichen notiert. Wenn wir solche Melodien auf das Fünferliniensystem übertragen wollen, so müssen wir sie immer mit gleich langen Noten, entweder mit Halb- oder Viertelnoten, notieren; sie wirken also ganz ähnlich wie die europäischen Choräle.

Bei den Tempelgesängen und den Melodien des Schī Ging machen meistens 16 Wörter, d. h. 16 Silben, einen Periodenbau. (Die ersten 8 Silben machen den Vordersatz und die letzten 8 Silben den Nachsatz.) Demnach müssen wir mit geradem Takt notieren.

Jede Silbe hat nur eine Note, welche gewöhnlich unter der betreffenden Silbe steht (siehe S. 118, Nr. XXI). Die Noten bestehen entweder aus den Tonnamen (siehe S. 117, Nr. I) oder aus den Stufennamen (Nr. 2). Falls sie mit den Tonnamen notiert sind, werden sie mit den beiden Zeichen oder nur mit dem ersten Zeichen notiert (d. h. dem rechtsstehenden Zeichen wie Huang, Da usw., da die chinesische Schrift entweder von rechts nach links oder von oben nach unten gelesen wird). Die Noten für die höhere Oktave werden jedoch immer mit den beiden Zeichen Tsing Huang, Tsing Da usw. notiert.

Sollten unter einer Silbe außer der Singstimme noch mehrere andere Noten vorhanden sein, so sind das die instrumentalen Begleitungsstimmen, welche zur Singstimme meistens in Quinte, Quarte, Einklang oder Oktave stehen und oft als Arpeggio behandelt werden.

Hier übertrage ich die Melodie des ersten Liedes aus dem Schī Ging, welche von Dschu Hi (1130—1200) überliefert ist, in europäische Noten und füge die Übersetzung der Texte von Professor Richard Wilhelm hinzu.

Zum Empfang der königlichen Braut

(Um 1200 v. Chr.)

Schon lockt der Turteltauben Ruf
Dort von der Insel her im Fluß.
So schlank und zart die holde Maid,
Ist unseres Herren liebe Braut.

Seerosenknospen, kaum enthüllt,
Sie treiben in der Flut umher;
So schlank und zart die holde Maid,
Bei Tag und Nacht sucht sie sein Sinn.

Er sucht nach ihr und sieht sie nicht,
Bei Tag und Nacht, so sehnsuchtsvoll,
So endlos, ach, so endlos, ach,
Wirft er sich ruhelos umher.

Seerosenknospen, kaum enthüllt,
Wir pflücken rings sie in der Flut;
So schlank und zart die holde Maid,
Der Harfenton bringt unsern Gruß.

Seerosenknospen, kaum enthüllt,
Wir winden sie zu Kränzen ihr,
So schlank und zart die holde Maid,
Die Zimbel rauscht ihr zum Willkomm.

Die Transkription dieses Liedes findet man in der „Encyclopédie de la musique“, Lavinoc, S. 128—129.



Die Tonart dieser Melodie ist Schang Diao, d. h. der hypophrygische Modus in Altgriechenland und der mixolydische in den Kirchentönen. Dieses Stück ist meiner Meinung nach keineswegs aus dem Anfang der Dschoudynastie (um 1122 v. Chr.); erstens, die Tonleiter ist siebenstufig, wie sie zuerst in dem Werke Guo Yü (aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.) erwähnt ist, und deren mathematischen Verhältnisse erst in dem Buch Huai Nan Dsi (aus dem 2. Jahrhundert v. Chr.) näher erörtert wurden; zweitens war die Tonart „Schang Diao“ der alten Tradition nach in der Dschoudynastie sehr unbeliebt. Demnach ist dieses Stück sicher eine spätere Komposition, jedoch spätestens aus der Zeit des Dschu Hi, also hat es immerhin ein beachtenswertes Alter.

Obgleich über die Taktarten und ihre Gebrauchsweise erst der Gelehrte Dschang Yän (geb. 1248) und der Komponist We Liang Fu (um 1530) nähere Auskunft gegeben haben, dürfte man jedoch nicht behaupten, daß die sämtlichen alten chinesischen Melodien immer mit gleich langen Noten genau wie die Choräle gespielt wurden. Vielmehr haben die alten Melodien, namentlich die Instrumentalmusik, sicher auch ihre verschiedene Tondauer innerhalb eines Stückes, welche aber von den Musikern nur mündlich und nicht schriftlich überliefert wurde. Als das Musikdrama eine bedeutende Entwicklung erfuhr, machte sich die Notwendigkeit zur Einführung der verschiedenen Taktzeichen bemerkbar. Die heutigen Taktzeichen, mit welchen wir uns hier beschäftigen, sind am Ende des 18. Jahrhunderts von Yä Guang Ming, dem Her-

ausgeber der „Gesamtausgabe der Dramen“, festgesetzt²¹). Vor ihm waren die Taktzeichen teilweise etwas anders, jedoch gehen wir hier darauf nicht näher ein.

Da in die chinesische Notenschrift kein Taktstrich eingeführt wurde, so muß man verschiedene Taktzeichen innerhalb eines Taktes benutzen. In der chinesischen Musik wird die vierteilige Taktart ($\frac{4}{4}$) am häufigsten gebraucht, dann die zweiteilige ($\frac{2}{4}$). Drei- und sechsteilige Taktarten ($\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$) waren in der Tang- und der Sungdynastie (618—1277 n. Chr.) wahrscheinlich gebräuchlich²²), jedoch findet man heute solche sehr selten.

Ist die Taktart $\frac{4}{4}$ (J Bao San Yän = 1 Schlag und 3 Punkte), dann benutzt man nur 4 Taktzeichen (siehe S. 117, Nr. V, 1 a, 2 a, 3 a und 4 a), d. h. 4 Schläge. Die Regeln sind:

1	Taktzeichen für 1 Note	= 1 Viertelnote,
1	„ „ 2 Noten	= 2 Achtelnoten,
1	„ „ 4 „	= 4 Sechzehntelnoten,
2	„ „ 1 Note	= 1 halbe Note,
3	„ „ 1 „	= 1 punktierte halbe Note.

(Siehe S. 118, Nr. VI.)

Wenn ein Taktzeichen drei Noten hat, so sind sie entweder

- 1 Triole oder
- 1 Achtel und 2 Sechzehntel oder
- 2 Sechzehntel und 1 Achtel.

Diese Unterscheidung wird in der Notenschrift leider nicht besonders bezeichnet, so daß man sie den Vortragenden überlassen muß.

Diese vier Taktzeichen dürfen aber nur am Anfang eines Tons gebraucht werden; in der Mitte eines gehaltenen Tons muß man vier andere Taktzeichen benutzen (siehe Nr. V: 1 b, 2 b, 3 b und 4 b). Dieser Ton wird nach diesem Taktzeichen, d. h. nach diesem Taktschlag, so lange gehalten, bis das nächste Taktzeichen (Taktschlag) für den nächsten Ton eintritt (siehe Nr. VII).

Falls der gehaltene Ton nicht nur ein, sondern mehrere solcher Taktzeichen nacheinander hat, so hört er erst auf, wenn alle Taktschläge vorbei sind (siehe Nr. VIII).

Gibt es zwischen den beiden Taktzeichen (dem gehaltenen Ton und dem nächsten Ton) noch andere Noten, so muß jener gehaltene Ton natürlich etwas früher aufhören, damit die Zwischennoten noch genügend Zeit haben, mitzuspielen (siehe Nr. IX).

Jedenfalls sind

1 a	oder 1 b	immer der 1. Taktteil
2 a	„ 2 b	„ 2. „
3 a	„ 3 b	„ 3. „
4 a	„ 4 b	„ 4. „

je nachdem das Taktzeichen am Anfang oder in der Mitte eines Tons steht; also innerhalb eines Tonstückes kann der einzelne Takt sich aus

- 1 a, 2 b, 3 a, 4 a
- oder 1 b, 2 a, 3 a, 4 b
- oder 1 a, 2 a, 3 a, 4 b usw.

zusammensetzen. Wir zählen daher immer von 1 a oder 1 b als erstem Taktteil ab.

ALTE NOTENSCHRIFT		NEUE NOTENSCHRIFT		TONHÖHE
No. I TON- NAMEN	No. II STUFEN- NAMEN	No. III SUNG SÜ PU	No. IVa GUNG TSCHĪ PU	
鐘黃	徵	△	合	e'
呂大		㊦	四下	cis'
簇太	羽	ㄩ	四	d'
鐘夾		⊖	一下	dis'
洗姑	宮變	—	—	e'
呂仲	宮	ㄣ	上	f'
賓蕤		L	勾	fis'
鐘林	商	∧	尺	g'
則夷		㊧	工下	gis'
呂南	角	7	工	a'
射無		㊨	凡下	b'
鐘應	徵變	∪	凡	h'
黃清	徵	久	六	c²
太清		㊩	五下	cis²
太清	羽	可	五	d²
夾清		㊪	五緊	dis²

No. IVb GUNG TSCHĪ PU [TIEFERE OKTAVE]		No. IVc GUNG TSCHĪ PU [HÖHERE OKTAVE]	
与	f	乙	e²
尺	g	仕	f²
工	a	伋	g²
凡	h	仁	a²

No. V TAKTZEICHEN

	a	b	c	d	e
1	▼	L	—	X	XI
2	.	L			
3	o	△			
4	.	L			

No. VI 合四尺工
No. VII 合四尺
No. VIII 合四尺
No. IX 合四尺
No. X 合四尺

No. XI 合四尺
No. XII 合四尺
No. XIII 合四尺
No. XIV 尺工
No. XV 上尺
No. XVI 上四

No. XVII 上乙五六
No. XVIII 五三六尺
No. XIX 六八工
No. XX 尺上

No. XXII

垂喉龍尚兀自牢嘆
區得我肝腸痛珠淚

No. XXI

在黃河之太洲黃
關清關南睢林鳩南

Nun finden wir aber in den Noten häufig statt der beiden Taktzeichen 1a und 1b die Taktzeichen 1c, 1d und 1e (siehe Nr. V). Das Taktzeichen 1c wird am Ende eines Tons benutzt; d. h. der gehaltene Ton setzt unmittelbar vor diesem Taktschlag aus; darauf kommt eine kleine Pause, und zwar auf den ersten Taktteil (siehe Nr. X). Diese Pause kann ein Viertel, Achtel oder Sechzehntel sein, je nachdem ob vor dem kommenden nächsten Taktzeichen, d. h. vor dem 2. Taktteil, noch andere Noten vorhanden sind oder nicht (siehe Nr. XI).

Gesellt sich das Taktzeichen 1c noch mit dem Taktzeichen 2b, so behandelt man das Taktzeichen 1c nicht mehr als Pause, sondern ganz genau wie 1a; der gehaltene Ton wird also nicht mehr unterbrochen (siehe Nr. XII).

Die drei Taktzeichen 1a, 1b und 1c heißen Dscheng Ban = Hauptschlag und stehen, wie oben schon gesagt, immer nach dem Taktstrich. Die drei Taktzeichen 2a (oder 2b), 3a (oder 3b) und 4a (oder 4b) heißen Schou Yän = erster Punkt, Dschung Yän = mittlerer Punkt und Mo Yän = letzter Punkt und stehen immer auf dem 2., 3. und 4. Taktteil.

Soll man das Tonstück doppelt so langsam vortragen, so verwandelt man den originalen $\frac{4}{4}$ Takt in einen $\frac{8}{4}$ Takt. Für den 5. Taktteil benutzt man ein besonderes Taktzeichen, das sind die Zeichen 1d und 1e (siehe Nr. V); für den 6., 7. und 8. Taktteil wendet man dieselben Zeichen an wie für den 2., 3. und 4. Taktteil.

Die Taktzeichen 1d und 1e heißen Dseng Ban = geschenkter Schlag. Das Zeichen 1d wird am Anfang eines Tons notiert, also genau wie 1a; 1e dagegen in der Mitte eines Tons, also genau wie 1b. Für unsere Übertragung können wir solche $\frac{8}{4}$ Takte ruhig auf zwei $\frac{4}{4}$ Takte notieren, da der $\frac{8}{4}$ Takt ziemlich ungewöhnlich ist; und die heutigen chinesischen Musiker haben ihn auch tatsächlich als zwei $\frac{2}{4}$ Takte behandelt.

Ist die Taktart $\frac{1}{4}$ (I Ban I Yän = 1 Schlag und 1 Punkt), so braucht man nur die beiden Taktzeichen 1a (oder 1b oder 1e) und 3a (oder 3b) innerhalb eines Taktes.

Ist die Taktart der sogenannte Gi Kü = Schnellstück (oder Liu Schui Ban genannt, d. h. die Schläge sind so schnell wie fließendes Wasser), so braucht man nur ein Taktzeichen 1a (oder 1b oder 1c) innerhalb eines Takts.

Außerdem gibt es noch eine Taktart, den sogenannten San Ban = Freien Takt, welche nur am Ende jeder Phrase des Textes mit den Taktzeichen 1c bezeichnet wird. Bei diesem Takt muß man den Vortragenden den Rhythmus überlassen.

Ferner müssen wir noch bemerken, daß am Anfang eines Tonstücks die Noten manchmal nicht mit Taktzeichen versehen sind (diesen Rhythmus muß man ebenfalls den Vortragenden überlassen) und daß innerhalb eines Tonstücks die Taktarten auch manchmal gewechselt werden.

Hier übertrage ich eine Arie aus der Oper „Die Lautenspielerin“ (Pi Ba Gi) in europäische Noten. Diese Oper stammt aus dem 14. Jahrhundert n. Chr. Der Text ist von Gao Ming (Doktor im Jahr 1345) gedichtet. Ob die Musik ebenfalls von ihm oder einem Zeitgenossen komponiert ist, ist unbekannt. Es steht nur fest, daß We Liang Fu (um 1530) die Musik dieser Oper bearbeitet hat.

Der Text handelt von dem Leben des Dichters Tsai Yung (133—192 n. Chr.). Tsai Yung begab sich nach der Hauptstadt zum Staatsexamen und verließ seine 80jährigen Eltern sowie seine junge Frau Dschao Wu Niang, mit der er erst zwei Monate verheiratet war. In der Hauptstadt

wurde Tsai Yung von dem Kaiser als Erster prämiert und von dem Kanzler so bewundert, daß dieser ihn zwang, seine Tochter zu heiraten. Tsai Yung war unter dem Druck des Kanzlers dessen Schwiegersohn geworden und sehnte sich stets nach seinen alten Eltern und seiner ersten Frau in der Heimat. Dort herrschte zurzeit große Hungersnot. Dschao Wu Niang wartete auf ihren Mann zu Hause vergeblich, aber sie hatte kein Geld, um Lebensmittel zu kaufen, um sich selbst und ihre Schwiegereltern zu ernähren. Wenn sie einmal Reis bekam, kochte sie ihn für ihre Schwiegereltern, während sie selbst die Reisspreu heimlich aß, die sonst in China als Futter für die Tiere gebraucht wird.

Eines Tages entdeckten die Schwiegereltern jedoch diesen Vorgang und wollten auch die Reisspreu essen, um das Schicksal ihrer Schwiegertochter zu teilen. Dschao Wu Niang wollte es verhindern. Schließlich erlangte die Schwiegermutter ein Stück davon und schluckte es gleich hinunter. Darauf starb sie. Als Dschao Wu Niang mit Hilfe eines alten gutmütigen Nachbarn die Schwiegermutter begraben hatte, starb auch der Schwiegervater. Dschao Wu Niang schämte sich, nochmals zu dem Nachbar zu gehen, schnitt sich ihr schönes Haar ab und verkaufte es, um den Schwiegervater begraben zu können. Nun allein, begab sie sich als Bettlerin mit einer Laute nach der Hauptstadt, um ihren Mann zu suchen. Sie malte ein Bild ihrer Schwiegereltern, nahm es mit sich und sang unterwegs das Lied von der Kindesliebe, um Geld zu erbetteln.

Als sie in die Hauptstadt gekommen war, begegnete sie eines Tages ihrem Gatten, der mit großem Gefolge durch die Straßen zog. Die beiden erkannten einander jedoch nicht mehr. Im Gedränge verlor Dschao Wu Niang das Bild und glaubte, daß es jemand aus dem Gefolge jenes Würdenträgers mitgenommen habe. Nachdem sie erfahren hatte, daß der Würdenträger ihr Mann sei, entschloß sie sich, ihn zu besuchen. Zuerst ging sie zu der zweiten Frau ihres Mannes, sagte aber nicht ihren wahren Namen. Schließlich entdeckte die zweite Frau jedoch, daß sie die erste Frau ihres Mannes sei und führte sie zu ihrem Gatten.

Als Tsai Yung das Bild, welches er auf der Straße gefunden hatte, in seinem Zimmer sah, erinnerte er sich an seine Eltern und war tiefbetrübt. Nun kam seine erste Frau, Dschao Wu Niang, zu ihm, und die Freude ihres Wiedersehens war unbeschreiblich. Endlich erlaubte der Kanzler, der Vater seiner zweiten Frau, dem Tsai Yung, wieder in seine Heimat zurückzukehren.

Der Stoff handelt also von der Kindesliebe einer Schwiegertochter zu ihren Schwiegereltern. Solche Kindesliebe wird in China als die höchste Tugend einer verheirateten Frau betrachtet; sonst würde sich das große Familiensystem, d. h. das Zusammenleben von Schwiegertochter mit Großeltern, Eltern, Onkeln und Brüdern ihres Mannes in einem Hause nicht jahrtausendlang haben erhalten können. Als der erste Kaiser der Mingdynastie, Tai Dsu (1368—1399), diese Oper sah, sagte er: „Die fünf Klassiker und die vier heiligen Bücher sind das tägliche Brot für das Volk, diese Oper gleicht einem auserlesenen Gericht für reiche Leute.“

Die hier beigelegte Melodie ist eine Arie aus der 19. Szene dieser Oper mit dem Titel Tschü Kang = Reisspreussen. Diese Arie besteht aus vier Strophen. Der Periodenbau der vier Melodien ist ganz derselbe, es variieren aber die Intervalle und Rhythmen der einzelnen Melodien voneinander; also ist es eine Variationsform. Aus Raumrücksichten sei nur die erste Strophe (Melodie und Text) in europäische Noten und deutsche Sprache übertragen; die Melodie geht natürlich noch weiter.

Hier müssen wir aber noch mit ein paar Worten über den chinesischen Versbau sprechen, da von ihm die Melodie sehr stark abhängt. Die älteste Form des Halbversbaus ist meistens vier-silbig, d. h. es sind vier Wörter, z. B. in dem obenerwähnten Schi Ging. Während in der Periode der sogenannten Ba Dai = 8 Dynastien (206 v. Chr. bis 618 n. Chr.) der fünfsilbige Halbversbau der herrschende war, überwog der siebensilbige in der Tangdynastie (618—907); alle oben- genannten Versarten sind streng symmetrisch.

In der Sungdynastie (960—1277), in der die Dichtungsform sich in das sogenannte Tsi (Rhapsodie) verwandelte, vernichtete man das Prinzip der Symmetrie; sie ist jedoch immerhin noch cantabile. Als das Drama in der Yüandynastie (1277—1368) sich entwickelte, führte man das Sprechsingen, das sogenannte Kü, ein; wenn in diesem nicht noch hier und da einige Reime auftauchen würden, so könnte man glauben, beinahe Prosa zu hören. In der übertragenen Melodie habe ich nach dem Versbau phrasiert (siehe S. 118, Nr. XXII).

Reisspreuessen

(Gesungen von Dschao Wu Niang)

Mit tränenden Augen und schmerzdem Magen
Schluck ich die Reisspreu, trotz aller Klagen.
Ach, liebe Reisspreu, du wurdest getrieben
Durch Mühle und Schlegel, qualvoll zerrieben.
Dein Schicksal ist meins, o bitterer Tod,
Ach tausendmal leidvolle tiefe Not!
Ach, bitteres Leben und bittere Speise
Treffen zusammen, das Herz zu zerreißen!

Ou de wo, gan tschang tung, dschu le tschui, hou lung
schang o dsī lao hia dschu. A ya kang ya! Ni tsao
lung be tschun dscho sa ni bo yang ni, tschī dsin
kung tschī. Hao schī nu gia o schen lang be, tsien sin
wan ku giä ging li. Ku jen tschī dscho ku we, liang
ku siang fong, ko tschī dao yü dun bu kü.

D. Die Verzierungszeichen

Während man in Europa der Ansicht ist, daß die Konsonanten, in manchen Fällen auch die Vokale, zugunsten des musikalischen Klangs nicht zu sehr deutlich gesungen werden sollen²³⁾, legen die Chinesen einen großen Wert darauf, die Wörter des Texts recht deutlich vorzutragen. Die sogenannte Kun-Kü-Schule ist nichts anderes als eine Übung, die Wörter richtig lesen zu können.

In der chinesischen Sprache unterscheidet man bekanntlich vier verschiedene tonische Gruppen, nämlich:

- den 1. Ton Ping (ebenen Ton) soll man sehr glatt und ruhig aussprechen,
- „ 2. „ Schang (steigenden Ton) nach obenhin schicken,
- „ 3. „ Kü (weggehenden Ton) nach der Ferne hin schicken,
- „ 4. „ Ju (hineingehenden Ton) sehr kurz und schnell aussprechen.

Da die Chinesen die vier Töne ganz genau singen sollen, so hat man für jeden Ton einige bestimmte Intervalle als geeignetste ausgewählt; nämlich²⁴⁾

für den 1. Ton die Intervalle Gr. Sekunde wie ed, fg, ga oder eine einzelne Note wie d, g, a;
für den 2. Ton die aufsteigenden Intervalle wie aed, gac';
für den 3. Ton die absteigenden Intervalle wie d'c'ag, gfdc.

Natürlich gibt es noch viele Abweichungen, jedoch gehen wir hier darauf nicht näher ein.

Für den 4. Ton behandelt man die Intervalle in den südlichen Dramen (Nan Kü) ganz genau wie die Intervalle des 1. Tons, in den nördlichen Dramen (Be Kü) dagegen je nachdem wie die des 1., 2. oder 3. Tons. Da die Chinesen diejenigen Laute als den 4. Ton bezeichnen, die mit kurzem Vokal verbunden sind oder mit einem Konsonanten enden, ist es selbstverständlich, daß solche Laute nicht mehr sehr kurz sein können, wenn man sie auf eine längere Note oder mehrere Noten singt. So sagt man daher in China: „Für das Sprechen gibt es den 4. Ton, für das Singen dagegen nicht“, d. h. der 4. Ton geht im Gesang auf die anderen Töne über.

Nun kommen wir wieder auf den technischen Teil der Übertragung, zunächst die Zeichen des Nachschlags, dann die Zeichen von Stakkato, Triller, Phrasierung usw.

Wenn es unter der rechten unteren Ecke der Note noch eine kleinere Note gibt (siehe S. 118, Nr. XIII und XIV), so ist das der Nachschlag für den 2. Ton (Ho genannt). Da der 2. Ton ein aufsteigendes Intervall haben soll, so fällt die Melodie zuerst mit Hilfe des Nachschlags nach unten und steigt dann auf; also dieser Nachschlag ist nichts anderes als eine Vorbereitung für den Aufstieg.

Wenn unter der rechten unteren Ecke der Note noch ein kleiner Bogen steht (siehe Nr. 15 und 16), so ist das der Nachschlag für den 3. Ton (Ho genannt). Da der 3. Ton ein absteigendes Intervall haben soll, so steigt die Melodie zuerst mit Hilfe des Nachschlags nach oben und sinkt dann ab; also dieser Nachschlag ist nichts anderes als eine Vorbereitung für den Abstieg.

Wenn unter der Note ein Punkt steht (siehe Nr. XVII), so soll diese Note wiederholt werden, und zwar mit kurzer Note; es ist auch eine Art von Nachschlag (Tschan genannt).

Wenn unter der Note drei Punkte übereinander stehen (siehe Nr. XVIII), so soll diese Note dreimal wiederholt werden (in diesem Beispiel von dem Taktzeichen 1e ab), und zwar wie Stakkato (Diä genannt). Die unter der Note stehenden Punkte (1, 2 oder 3) bedeuten stets: dieselbe Note wiederholen. Der Tonwert wird durch das Taktzeichen bestimmt.

Wenn unter der rechten unteren Ecke der Note eine diagonale Linie steht (siehe Nr. XIX), so ist es ein Triller (Schou genannt).

Wenn unter der linken unteren Ecke der Note noch ein Eckchen steht (siehe Nr. XX), so ist es ein Phrasierungszeichen.

Daraus erkennt man, wie sehr die chinesische Musik von dem Text abhängig ist. In China sind Malerei und Komposition fast ausschließlich Nebenberuf des Dichters. Die Technik im europäischen Sinn besitzt der Dichter nicht, aber er bringt manchmal einen edlen Gedanken zum Ausdruck, welchen die berufsmäßigen Maler und Musiker nicht so leicht erreichen können.

Anmerkungen

1) Im Altertum schrieb man in China auf Bambus; im 5. Jahrhundert v. Chr. soll die Seide zum Schreiben benützt worden sein; um 105 n. Chr. hat der Hofbeamte Tsai Lun das Papier erfunden (siehe Hou Han Schu Kap. 108: „Die Biographie des Hofbeamten Tsai Lun“, von Fan Yä, gest. 445 n. Chr.). Da die Schreibfrage für unsre Notenordnung sehr wichtig ist, so ist es zu empfehlen, das neue Werk „The invention of printing in China and its spread westward“ von Th. F. Carter, New York 1925, zu berücksichtigen.

2) Han Schu, Kap. 30, Seite 36.

3) Alle japanischen Hofmusikbeamten haben in ihren Namen das chinesische Wort „Tsin“ (in der japanischen Sprache wird es „Hata“ ausgesprochen), da die Japaner früher China (das zur Zeit der chinesischen Tsin-Dynastie in Japan bekannt geworden war) „Tsin“ genannt haben. Siehe den Vortrag „Die Weltbedeutung der alten chinesischen Musik“ von dem bekannten japanischen Musikschriftsteller Tanabe Hisawo; gedruckt in der „Musik-Welt“, Heft 4, Schanghai 1923.

4) Die Liedkomposition und der Kun-Kü-Stil.

5) Der Erl-Huang- und Bang-Dsi-Stil sowie die Volksmelodien.

6) Tschun, ein Prüfinstrument mit 13 Saiten, geschaffen von dem Musiktheoretiker Ging Fang (um 40 v. Chr.). Siehe Hou Han Schu Kap. 11.

7) Die alten chinesischen Stimm Pfeifen; siehe den Aufsatz „Über die chinesische Musik“ des Verfassers in den „Sinica“, Jahrg. 1927, Seite 136.

8) „Die Lehre vom Schall“ von O. D. Chwolson, Seite 86, Braunschweig 1919.

9) In China ist die zwölfstufige gleichschwebende Temperatur von dem großen Musiktheoretiker Prinz Dschu Yü im Jahre 1591 n. Chr., also einhundert Jahre früher als Andreas Werkmeister (1691) in Europa, vorgeschlagen worden, jedoch ist sie nicht in die Praxis gelangt. Siehe „Yüo Lü Tsüan Schu“ von Prinz Dschu Dsai Yü 1595 und „Essai historique sur la musique classique des Chinois“ von Courant, Seite 91, Lavignac, Paris 1913.

10) Manchmal hat man die beiden Wörter Tsing = hell und Dscho = dunkel nur als Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen für die Stufennamen benutzt, wie z. B. Tsing Yü = dis oder Dscho Yü = des; es bedeutet also nicht eine Oktave höher oder tiefer.

11) „Guan Dsi“ Kap. 19.

12) „Lü Schi Tschun Tsiu“ Kap. 6; siehe die Übersetzung in „Frühling und Herbst des Lü Bu We“ Kapitel „Die Tonarten“, Seite 69, von Prof. R. Wilhelm.

13) „Gno Yü“ aus dem 4. Jahrhundert, Kap. 3, Seite 8—10.

14) „Huai Nan Dsi“, Kap. 3.

15) Siehe „Tsi Yüan“ von Dschang Yän (geb. 1248 n. Chr.).

16) „Bo Schi Dao Jen Kü“ von Giang Bo Schi aus dem 12. Jahrhundert n. Chr.

17) „Yän Yüo Kao Yüan“ von Ling Ting Kan (um 1740 n. Chr.).

18) „Ging Tschuan Be Piän“ von Tang Schun Dschü (um 1580 n. Chr.).

19) „Yüo Schu“ von Tschun Yang.

20) „Mong Ki Bi Tan“ von Schen Gua.

21) „Na Schu Ying Kü Pu“ von Yä Guang Ming (gedruckt im Jahre 1792).

22) Siehe „Tsi Yüan“ von Dschang Yän.

23) „Grundriß der musikalischen Akustik“ von Jonquiere, Seite 267.

24) „Dsi Tscheng Kü Pu“ von Wang Gi Liä, 1926 Schanghai, Band 3, Heft 1, Seite 17—19.