# Chinas Musik und Musikerziehung
# im kulturellen Austausch
# mit den Nachbarländern und dem Westen

**Dissertation**

zur Erlangung der Doktorwürde
durch den
Promotionsausschuss Dr. phil.
der Universität Bremen

**vorgelegt von**

**Zeng Jinshou**

**aus China**

**Bremen, März 2003**

Diese Veröffentlichung lag dem Promotionsausschuss Dr. phil. der Universität Bremen als Dissertation vor.

Erster Gutachter: Prof. Dr. Günter Kleinen (Bremen)

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Siegmund Helms (Köln)

Das Kolloquium fand am 16. Juli 2003 statt.

Prüfer**:** Prof. Dr. Ulrich Tadday

Dr. Andreas Lüderwaldt

Prädikat: **magna cum laude**

*Für meine Frau Lu, Ying-chieh,*

*ohne deren Beistand und Unterstützung*

*diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.*

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist eine inhalts- und perspektivenreiche Studie über die Musik Chinas. Der Verfasser hat anhand historischer Dokumente wichtige Entwicklungslinien der chinesischen Musikgeschichte über einen Zeitraum von 5000 Jahren beschrieben und trägt damit zur Verringerung eines Forschungsdefizits bei. Der Verfasser betrachtet die Musik nicht isoliert für sich, sondern stellt Musik, Musikleben und Musikerziehung in den Zusammenhang der allgemeinen historischen, politischen und kulturellen Entwicklung.

Die Musikgeschichte Chinas stellt eine kaum zu bewältigende Herausforderung dar. Aber der Verfasser verfügt über ein äußerst umfangreiches Quellenmaterial. Die Informationsbasis ist breit: deutsch- und englischsprachige, speziell auch chinesische Publikationen, auch solche über archäologische Funde und Ausgrabungen, bildhafte Darstellungen auf rituellen und Gebrauchsgegenständen, auf Musikinstrumenten, in Höhlen, Tempeln, Palästen usw. ; philosophische Schriften, nicht zuletzt musikwissenschaftliche und musikästhetische Dokumente und Schriften zur Musiktheorie des Landes.

Durch die thematische Zuspitzung werden Fragestellungen verfolgt, wie sie in den Gesamtdarstellungen von Kurt Reinhard (1956), Hans Oesch (1984) und Martin Gimm (1995) kaum, wenn überhaupt beachtet werden. Die beiden ebenfalls auf Deutsch vorliegenden Dissertationen von Yang Yanyi (1995) und Hui Schönhofer (1998) kommen den Intentionen des Verfassers zwar entgegen, da sie kulturvergleichend angelegt sind und auch musikpädagogische Fragestellungen im Blick haben, aber ihre Sicht ist auf den Zeitraum der letzten hundert Jahre eingeschränkt. Auch die Dissertation von Jiang Yinmin (1994), die mit der frühen philosophisch-daoistischen Musikästhetik befasst ist und einen Vergleich mit der Musikästhetik der deutschen Frühromantik durchführt, hat einen vergleichsweise engen Fokus und ignoriert die Frage des kulturellen Austauschs vollständig.

Generelles Ziel der Studie ist es, auf der Grundlage der geschichtlichen und kulturellen Entwicklung eine Analyse der Musik und Musikerziehung Chinas durchzuführen. Der wechselseitige kulturelle und musikalische Austausch erweist sich als die zentrale Quelle des historischen Fortschritts.

Die chinesischen Personen-, Instrumenten-, Epochen und Ortsbezeichnungen werden nach dem heute üblichen Pinyin-System bezeichnet.

**Danksagung**:
Herrn Professor Dr. Günter Kleinen danke ich für seine persönliche Hilfe, Verständnis und Geduld, sowie Herrn Henrik Köhler für seine sprachlichen Korrekturen. Darüber hinaus danke ich dem KAAD für seine Abschlussförderung und die finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung der Dissertation.

Bremen, im Juli 2003

Zeng Jinshou

**Inhaltsverzeichnis**

I. *Karte China heute* 11

II. *Karte Ostasien* 12

III. *Übersichtstafel zur Geschichte Chinas von den Anfängen bis heute* 13-14

IV. *Liste der Landkarten, Abbildungen und Notenbeispiele* 15-18

**Einführung** 19

**Erster Teil: Musikaustausch in der Frühzeit (2100 v. Chr. – 581 n. Chr.) 24**

1.1. Die Periode der Xia-, Shang- und Zhou-Dynastien (2100-221 v. Chr.) 25

1.2. Musikaustausch auf der Seidenstraße seit der Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) 33

1.2.1. Entstehung der *Guchui yue* (Musik für Schlag- und Blasinstrumente) 37

1.2.2. *Qinge*: *Hujia shibapai* (Zitherspiel zur Gesangsbegleitung: „Achtzehn Abschnitte für Fremdoboe“) 41

1.3. Wei-, Jin- und Nan-bei-chao-Dynastie (220-581 n. Chr.) 46

1.3.1. Qiuci – ein bedeutendes Zentrum an der Seidenstraße 49

1.3.2. *Xiliang yue* – ein Synthese aus *Qiuci yue* und alter chinesischer Musik 53

1.3.3. Der Einfluß fremder Musikkulturen auf die Musik Zentralchinas 57

**Zweiter Teil: Musikaustausch im Zeitalter der Sui- und der Tang-Dynastie (581-907) 63**

2.1. Der historische Hintergrund 65

2.2. Der Einfluss fremder Musikkulturen auf das Musikleben am Hof der Sui- und Tang-Dynastie 70

2.2.1. *Qibu yue* (Musik der sieben Abteilungen) und *jiubu yue* (Musik der neun Abteilungen) der Sui-Dynastie (581-618) 70

2.2.2. *Bashisi diao* (84 Tonarten) - eine Synthese der Tonsysteme verschiedener Musikkulturen 75

2.2.3. *Jiubu yue* (Musik der neun Abteilungen) und *shibu yue* (Musik der zehn Abteilungen) der Tang-Dynastie (618-907) 82

2.2.4. *Erbu ji* („Zwei Abteilungen“) und die zyklische Großform der *daqu*-Ballettsuiten („große Stücke“) 89

2.3. Elemente fremder Kulturen in der chinesischen Volkskultur 99

2.3.1. Volkslied und *quzi* (Gesänge) 100

2.3.2. Der Einfluss fremder Religionen auf die chinesische Volksmusik 105

2.3.2.1. Der buddhistische Tempel als kulturelles Zentrum des Volkslebens 105

2.3.2.2. Frühe Spuren des Christentums in China 107

2.3.3. Fremde Instrumente in der chinesischen Volksmusik 112

2.4. Der Einfluss der chinesischen Musik auf die Musikkulturen Asiens 116

2.4.1. Wechselseitiger Austausch zwischen China und den westlichen Regionen 116

2.4.2. Die Verbreitung der chinesischen Musik in Korea 123

2.4.3. Die Verbreitung der chinesischen Musik in Japan 134

2.4.3.1. Die Entwicklung des japanischen *gagaku* 139

2.4.3.1.1. Die musikalische Struktur des *gagaku* (Sakralmusik) 144

2.4.3.1.2. Das Tonsystem des *gagaku* 145

2.4.3.2. Der buddhistische Ritualgesang *shengming* (jap. *shomyo*) 150

2.4.3.3. *Sanyue* („verschiedene Spiele“) und *kyogen* (wörtl.: „Prahlerei“, „Posse“) 152

2.4.3.4. Die Instrumente der japanischen Musik 154

2.4.4. Der musikalische Austausch mit den Ländern Südostasiens 159
2.4.4.1. Vietnam 159
2.4.4.2. Kambodscha 161
2.4.4.3. Birma 162
2.4.4.4. Java, Sumatra, Malaysia 165

**Dritter Teil: Der Musikaustausch im Zeitalter der Song- und der Yuan-Dynastie (960-1368) 167**

3.1. Historischer Hintergrund 168

3.2. Kulturelle Verschmelzung von Han-Chinesen und Fremdvölkern in Zentralchina 171
3.2.1. Der musikalische Austausch zwischen Han-Chinesen und Fremdvölkern 173
3.2.1.1. *Fanqu*: ein wichtiges Glied in der Entwicklung der *nanbei qu* (nördliches und südliches Singspiel) 176
3.2.1.2. Die neuen Instrumente 182
3.2.1.2.1. *Erhu* 182
3.2.1.2.2. *Qishierxian pipa* (72-saitige Laute) 191
3.2.1.2.3. *Xinlong sheng* (Orgel) 193

3.3. Der Einfluss der chinesischen Musik auf die Musikkulturen Asiens 195
3.3.1. Korea 195
3.3.1.1. Die Herausbildung der höfischen Musik 196
3.3.1.2. Der Einfluss der chinesischen *ci*-Gedichte und der *ciyue* auf die Musik der Koryo-Dynastie 201
3.3.2. Japan 202
3.3.2.1. *No* und *no-kyogen* 203
3.3.2.2. *Saibara* 207
3.3.2.3. *Heike-biwa* und *fuke-shakuhachi* 207
3.3.2.4. Chinesische Musik im Spiegel der japanischen Musik-literatur 210
3.3.3. Vietnam und Kambodscha 210

3.4. Das zweite Vordringen des Christentums und der christlichen Musik in Zentralchina 214

**Vierter Teil: Ming- (1368-1644) und Qing-Dynastie (1644-1911) 221**

4.1. Historischer Überblick 223

4.2. Fremde Musik am Kaiserhof der Ming- und der Qing-Dynastie 230

4.3. Der kulturelle Wandel und sein Einfluss auf die Musik der Xinjiang-Region 232
4.3.1. *Qiuci yue* und *Mukamu* 233
4.3.2. *Mukamu* – Die Musik einer neuen Kultur 237

4.4. *Suona* und *yangqin* – zwei Instrumente islamischen Ursprungs in Zentralchina 241
4.4.1. *Suona* 242
4.4.2. *Yangqin* 245

4.5. Die Verbreitung der chinesischen Musik in den asiatischen Ländern 248
4.5.1. Korea 248
4.5.1.1. Pak Yon (chin. Pu Die) 249
4.5.1.2. *Yuexue guifan* (Kriterien für die Musiktheorie) 251
4.5.2. Japan 252
4.5.2.1. *Shamisen (chin. sanxian)* 253
4.5.2.2. *Koto* oder *so* (chin. *zheng*) 257
4.5.2.3. Der Re-Import der chinesischen *qin* und der qin-Musik 259
4.5.2.4. *Mingqing yue* 262
4.5.3. Südostasien 266
4.5.3.1. Die Seereisen des Zheng He – Ausweitung und Vertiefung des kulturellen Austausches 267
4.5.3.2. Der Aufstieg lokaler chinesischer Musikstile 269

4.6. Chinesische Musik in anderen Ländern 271

4.7. Erneute Verbreitung westlicher Musik in China – Historischer Hintergrund 273
4.7.1. Die Verbreitung europäischer Musik vor den Opiumkriegen 276
4.7.2. Die Verbreitung europäischer Musik nach den Opiumkriegen 282
4.7.2.1. Die Kirche als Ort kultureller Begegnung 282

4.7.2.1.1. Das Organisation des Musiklebens in den Kirchen 283
4.7.2.1.2. Die Verbreitung christlicher Hymnen 284
4.7.2.2. Die Musikerziehung in den Missionsschulen 290
4.7.2.3. Westliche Musik in Peking und den Vertragshäfen 292
4.7.2.4. Entstehung der neuzeitlichen chinesischen Militärmusik 294
4.7.2.5. Die *Xuetang Yuege* 297
4.7.2.5.1. Der historische Entstehungshintergrund der *Xuetang yuegue* 298
4.7.2.5.2. Theoretische Grundlagen der *Xuetang yugue*-Bewegung 299
4.7.2.5.3. Beitrag einzelner Persönlichkeiten zur Förderung der *Xuetang Yuegue* und der westlichen Musik 301
4.7.2.5.4. *Xuetang yuege* als Boten des musikalischen Austauschs zwischen China und dem Westen 306
4.7.2.5.5. Die Bedeutung der Schullieder in der chinesischen Musikgeschichten 308

4.8. Spuren chinesischer Kultur und Musik in Europa 309
4.8.1. Die Jesuiten als Boten chinesischer Musik 310
4.8.2. Weitere Boten chinesischer Kultur im Westen 318

**Fünfter Teil:**
**Phänomene der Akkulturation in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts 326**

5.1. Allgemeines 327

5.2. Die Periode der Republik (1912-1949) 329
5.2.1. Die Musikerziehung unter dem Einfluß der „Neue-Kultur-Bewegung“ 332
5.2.2. Die musikalische Fachausbildung 334
5.2.3. Die Entwicklung der Kunstmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts 336
5.2.4. Kommentar zur *Xinyinyue* 337

5.3. Die chinesische Volksrepublik (1949 bis heute) 340
5.3.1. Das musikalische Bildungswesen 343

5.3.1.1. Allgemeine Musikerziehung 343
5.3.1.2. Musikausbildung an den pädagogischen Lehranstalten und Hochschulen 344
5.3.1.3. Musikerziehung an den Kunstschulen, Musikschulen und Musikhochschulen 345
5.3.2. Das musikalische Schaffen 347
5.3.2.1. Das musikalische Schaffen in den fünfziger und sechziger Jahren 348
5.3.2.2. Das musikalische Schaffen während der Kulturrevolution (1966- 1976) 350
5.3.2.3. Das musikalische Schaffen in den achtziger und neunziger Jahren 351
5.3.2.3.1. Ausdruckstechnik 353

5.4. Hongkong, Macao und Taiwan 360
5.4.1. Geschichte Hongkongs, Macaos und Taiwans 360
5.4.2. Die musikalische Entwicklung in Hongkong und Taiwan 362
5.4.2.1. Hongkong 362
5.4.2.2. Taiwan 364

**Rückblick und Ausblick** 370

**Schluss** 377

**Literaturverzeichnis** 380
I. Deutschsprachige Literatur 380
II. Englichsprachige Literatur 383
III. Chinesischsprachige Literatur 384

**I. China heute**

(Aus: Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben (Eds.): China, Japan, and Korea, The Garland Encyclopedia of World Music *Volume 7*, Routledge *New York and Landon* 2002, S. XXIX)

## II. Ostasien

(Aus: Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben (Eds.): China, Japan, and Korea, The Garland Encyclopedia of World Music *Volume 7*, Routledge *New York and Landon* 2002, S. XXVIII)

## III. Übersichtstafel zur Geschichte Chinas von den Anfängen bis heute

| Dynastie | | | | Zeit |
|---|---|---|---|---|
| Prähistorisch (Zeit der legendären Kaiser) | | | | 2500-2000 v. Chr. |
| Xia (prähistorisch) | | | | 2000–1500 v. Chr. |
| Shang (Yin) | Shang I (prähistorisch) | | | 1500-1350 v. Chr. |
| | Shang II (historisch) | | | 1350-1066 v. Chr. |
| Zhou | West-Zhou | | | 1066-771 v. Chr. |
| | Ost-Zhou | (»Frühling und Herbst«) | | 770-476 v. Chr. |
| | | (»Kämpfende Reiche«) | | 475-221 v. Chr. |
| Qin | | | | 221-206 v. Chr. |
| Han | West-Han | | | 206 v. Chr.–24 n. Chr. |
| | Ost-Han | | | 25-220 |
| Sanguo (»Zeit der drei Reiche«) | Wei | | | 220-265 |
| | Shu | | | 221-263 |
| | Wu | | | 222-280 |
| Jin | Westliche Jin | | | 265-316 |
| | Östliche Jin | | | 317-420 |
| Nan-bei-chao (»Südliche und nördliche Dynastie«) | Nan-chao | | Song | 420-479 |
| | | | Qi | 479-502 |
| | | | Liang | 502-557 |
| | | | Chen | 557-589 |
| | Bei-chao | | Beiwei | 386-534 |
| | | | Dongwei | 534-550 |
| | | | Beiqi | 550-577 |
| | | | Xiwei | 535-557 |
| | | | Beizhou | 557-581 |

| | | |
|---|---|---|
| Sui | | 581-618 |
| Tang | | 618-907 |
| Wudai-shiguo »Fünf Dynastie« | Späte Liang | 907-923 |
| | Späte Tang | 923-936 |
| | Späte Jin | 936-946 |
| | Späte Han | 947-950 |
| | Späte Zhou | 951-960 |
| | Shiguo | 902-979 |
| Song | Beisong (Nord-Song) | 960-1127 |
| | Nansong (Süd-Song) | 1127-1279 |
| Liao (Qidan-Volk) | | 916-1125 |
| Xixia (Dangxiang-Volk) | | 1032-1227 |
| Jin (Nüzhen-Volk) | | 1115-1234 |
| Yuan (Mongolen) | | 1271-1368 |
| Ming | | 1368-1644 |
| Qing (Mandschu) | | 1644-1911 |
| Republik China | | 1912-1949 |
| Volksrepublik China | | 1949 bis heute |

## IV. Liste der Landkarten, Abbildungen und Notenbeispiele

### i. Liste der Landkarten

*Karte 1*. Das chinesische Kerngebiet und die umliegenden Volksstämme 26
*Karte 2*. Die Streitenden Reiche 30
*Karte 3*. Die Seidenstraße 35
*Karte 4*. Die Zersplitterung Chinas im **4**. Jahrhundert 47
*Karte 5*. Die Verbreitung des Buddhismus 60
*Karte 6*. China unter den Tang 67
*Karte 7*. Nord-Song und Süd-Song 169
*Karte 8*. Das mongolische Reich 171
*Karte 9*. Mingzeitliches China und seine Kontakte mit der Welt 226
*Karte 10*. Das Qing-Reich 228
*Karte 11*. Fremde Einflüsse im 19. Jahrhundert 274

### ii. Liste der Abbildungen

Abb. 1: Fragmentarisches Ziegelrelief eines Militärmusikensembles (*guchui yue*) aus der Zeit der Ost-Han (1. - 3. Jhd.), Chengdu (Provinz Sichuan) 38
Abb.2: Fragmentarischer Porträtstein eines Militärmusikensembles (*qichui yue*) aus der Periode der Ost-Han (1.-3. Jhd.), Feicheng (Provinz Shandong) 39
Abb. 3: Beschädigtes Wandgemälde aus der Ruine der alten Stadt Gaochang 52
Abb. 4: Typisches Qiuci-Orchester bei einem taoistischen Pilgerzug 53
Abb. 5-1 und 5-2: Abbildungen eines Orchesters (Donghuang-Höhle 220) am Kaiserhof der Tang-Dynastie 87
Abb. 6: Szene aus der Tang-Dynastie des 7. Jahrhunderts 88
Abb. 7: Reliefs auf dem Sarkophag des Fürsten Li Shou (577-630) 91
Abb. 8: Koreanischer *Hyongum*- Spieler 128
Abb. 9: Koreanischer *Kayagum*-Spieler 128
Abb. 10: Koreanischer *Tagum*-Flötenbläser 129
Abb. 11: Koreanischer *Tscho*-Mundorgel-Bläser 130
Abb. 12: Koreanischer *P'iri*-Oboe-Bläser 131
Abb. 13: *Gagaku*-Orchester 143
Abb. 14: Drei Musikinstrumente der Tang-Zeit (8. Jahrhundert) aus der Sammlung des japanischen Kaisers 155
Abb. 15: Eine *miqiongzong* (Krokodilzither, birm. *mi-gyaung*) 164

Abb. 16: Eine *zonggaoji* (Bogenharfe, birm. *saung-gauk*) 164
Abb. 17: Das griffbrettlose *erhu* 183
Abb. 18: Abbildung der *xiqin* aus Chen Yangs *Yueshu* („Musik“) 186
Abb. 19: Abbildung eines Streichinstrumentes (Yuan-Zeit) in einem Wandgemälde der Yulin-Felsenhöhle 188
Abb. 20: Gemälde von You Ziqin aus der Ming-Dynastie 189
Abb. 21: *qishierxian pipa* 193
Abb. 22: Koreanisches *chong-ak* Orchester 200
Abb. 23: *No*-Instrumente, *Taiko* (Zylindertrommel), O-*tsuzumi* (Hüfttrommel), Ko-*tsuzumi* (Schultertrommel), *nokan* (Flöte) 205
Abb. 24: *No*-Szene 206
Abb. 25: *Heike-biwa* 208
Abb. 26: *Shakuhachi* 209
Abb. 27: Szene des vietnamesischen Theaters 213
Abb. 28: Die birmesischen Instrumente *badala*, *bangzha* und *deyuezong* 232
Abb. 29: Die nepalesischen Instrumente *danbula*, *salangji* und *dabula* 232
Abb. 30: Drei typische *mukamu*-Instrumente: *sataer*, *aidieke* und *lawapu* 234
Abb. 31: Abbildung einer *suona*-Spielerin (links) auf einem Wandgemälde in den Kezier-Höhlen 243
Abb. 32: Abbildung der *suona*, *laba* und *tongjue* 245
Abb. 33: Das chinesische Instrument *yangqin* 246
Abb. 34: Typische Straßenszene der Edo-Periode 255
Abb. 35: Chinesische *sanxian*- und eine japanische *shamisen*-Spielerin 257
Abb. 36: Japanischer *koto*-Spieler 259
Abb. 37: Die chinesische *suona* in Kuba in einem Karnevalsumzug 272
Abb. 38: Abbildung eines westlichen Orchesters (1880er Jahre) 293
Abb. 39: Abbildung einer chinesischen Militärkapelle 295
Abb. 40: Das Schulorchester der *Pin'eryuan* („Stätte der armen Kinder“) 302
Abb. 41: Der Grabstein Matteo Riccis 312
Abb. 42: Die chinesischen Instrumente *pianzhong*, *qin*, *zheng* und *xu*n 316
Abb. 43: Chinesische Instrumente aus „Travels in China“ von John Barrow 320
Abb. 44: Chinesische *gaohu*-, *ruan*- und *pipa*-Spieler 323

### iii. Liste der Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: Auszug aus „*Qinge: Huija shiba pai*“ 44-46

Notenbeispiel 2: *Pozhe yue*-Notation für *wuxian* 94

Notenbeispiel 3 : Transkription der *pozhe yue*-Notation von Ye Dong 95

Notenbeispiel 4: Die Notation der Komposition *Nishang yuyi qu* aus der Tang-Dynastie 99

Notenbeispiel 5: *Yangguan sandie* 102-103

Notenbeispiel 6: *boshi*-Notation 151

Notenbeispiel 7: *Ziye wuge* („Wu-Lieder um Mitternacht“) 261

Notenbeispiel 8: Notation aus dem *Weishi yuepu* 263

Notenbeispiel 9: Noten für vierstimmigen Chorgesang aus dem *Lülü zuanyao* („Lülü- Zusammenstellung“) 279

Notenbeispiel 10: Anfang der Sonata Nr.1 vom Pedrini 280

Notenbeispiel 11: *Women zheci juhui youge yuangu* (etwa: „Unsere Begegnung ist vorherbestimmt“) 284

Notenbeispiel 12: Die dritte Hymne aus der *Shengshi gejin jianyaoji* („Kurze Hymnensammlung“) 286-287

Notenbeispiel 13: Das Volkslied *Fengyang* 288

Notenbeispiel 14: Eine der Hymnen aus der Sammlung *Songzhu shige* („Lobgesang auf Gott“) 289

Notenbeispiel 15: Budhistische Musik des Wutai-Berges aus dem *Xioshipu* („Tune-book in chinese notation“) 289

Notenbeispiel 16: Das Schulied *Ticao* („Gymnastik“) 303

Notenbeispiel 17: Das Schullied *Gemingjun* („Der Revolutionär“) 303

Notenbeispiel 18: Das Schullied *Chunyou* („Frühlingsausflug“) 305

Notenbeispiel 19: Im „Dictionnaire de Musique“ abgedrucktes chinesisches Volkslied 315

Notenbeispiel 20: Chinesisches Ruderlied 319

Notenbeispiel 21: Das bekannte Volkslied *Molihua* („Jasminblüte“) 319

Notenbeispiel 22: Von van Aalst in westlicher Liniennotation und chinesischer *gongchepu* notierte Ritualmusik 321

Notenbeispiel 23: Das chinesische Volkslied *Xianhuan* („Schnittblume“) 322

Notenbeispiel 24: Auszug aus der Symphonie-Suite Nr.3 von Luo Zhongrong 354

Notenbeispiel 25: Das originale Material aus einem Volkslied der Dong-Minderheit 355

Notenbeispiel 26: Auszug aus „Mongdong“ von Qu Xiaosong 356

Notenbeispiel: 27: Auszug aus dem Violinkonzerts von Xu Shuya 356
Notenbeispiel 28: Auszug aus „Eindruck von den Huanshan-Wandmalereien“ von Xu Jixing 356
Notenbeispiel 29: Auszug aus „Eindruck von den Huanshan-Wandmalereien“ von Xu Jixing 357
Notenbeispiel 30: Auszug aus der *Hudiequan*(„Quelle des Schmetterings“) von Jian’er und Zhuang Rui 357
Notenbeispiel 31: Auszug aus dem Streichquartett Nr.1 von Xu Shuya 358

## Einführung

China ist ein altes Land mit einer über fünf Jahrtausende alten Geschichte und Kultur. Die chinesische Kultur ist schon seit langem von philosophischen Vorstellungen geprägt. Die zwei ältesten und bedeutendsten Philosophien Chinas, der Konfuzianismus und der Taoismus, übten einen großen Einfluss auf die unterschiedlichsten Bereiche der Kultur aus. Auch bei der Darlegung von Bedeutung und Funktion der Musik im alten China spielten der Konfuzianismus und der Taoismus eine große Rolle. In der Frühling- und Herbst-Periode (770-476 v. Chr.) wurde die Musik nach der taoistischen Philosophie als eine Gabe des Himmels betrachtet, deren Prinzipien den Harmoniegesetzen des Universums entsprachen. In der Zeit der feudalen Dynastien (Von der Gründung der Ost-Zhou im Jahre 770 v. Chr. bis zum Ende der Qing-Dynastie im Jahre 1911) gewann die konfuzianische Musikphilosophie eine eminente Bedeutung. Die taoistische Doktrin des legendären Laozi, dessen Text *Daode jing* eine auf Selbstpflege bedachte Bedürfnislosigkeitslehre beschrieb, bewertete aufgrund ihrer reservierten Haltung allem Sinnlichen gegenüber die Musik als negativ. Zu den Grundvorstellungen des Konfuzius hingegen gehörte die Idee einer durch die Herrscher des Altertums musterhaft initiierten Ritualmusik, deren Ausstrahlung von höchster Majestät und Würde war und eine besondere Wirkung auf die Menschen ausübte. Ein Mensch müsse, so heißt es im Buch *Lunyu* des Konfuzius, durch *shi* (Poesie) *xing* (Anregung), durch *li* (Rituale) *li* (Standfestigkeit) und durch *yue* (Musik) *cheng* (Vollkommenheit) erlangen. Somit wurde die Musik Jahrhunderte hindurch in ihrer speziellen Fähigkeit, dem Ethos ein ”Harmonieverhalten” zu vermitteln oder als Gefühlsträger auf das Volk zu wirken, in die Staatsideologie und das Erziehungswesen einbezogen. Musik wurde zusammen mit den *li* (Riten), die die Normen sozialen Verhaltens darstellten, als machtvolles Werkzeug des erleuchteten Herrschers betrachtet, bei den Untertanen eine innere Wandlung zu bewirken.

Die Entwicklung der Musik in China hatte schon früh erste Höhepunkte erreicht. Noch heute bewundern wir den Reichtum, die Eigenart und die Schönheit chinesischer Volkslieder, aber auch die Tiefe der weitreichenden wissenschaftlichen Theorien chinesischer Musikgelehrter des Altertums, die sich mit den akustischen Grundlagen der Musik ebenso beschäftigten wie mit Fragen der Ästhetik. Die chinesische Musikliteratur ist sehr umfangreich und stützt sich auf eine Tradition, deren Wurzeln in die vorchristliche Zeit zurückreichen. Viel früher als in Europa gab es am Hof der chinesischen Kaiser professionelle Theater. Sie vereinten die reichen Traditionen der Volksschauspiele und der traditionellen Volkslieder und Tänze. Im 12. Jahrhundert hatten sich mehrere Formen der Theatermusik endgültig herausgeformt: *zaju* (das chinesische Singspiel), *gewuxi* („Spiele mit Gesang und Tanz") und *nanxi* („südliche Spiele").

China ist die Heimat vieler Musikinstrumente der verschiedensten Art. Schon 1500 Jahre vor Beginn der christlichen Zeitrechnung besaß China ein wissenschaftlich ausgearbeitetes Tonsystem mit einer zwölfstufigen Tonleiter, die auf der Quintenfolge beruhte. Die zwölf Töne des chinesischen Tonsystems werden als *lülü* bezeichnet. Diese Grundtöne bilden den Ausgangspunkt für 12 Tonleitern. Sechs Grundtöne gehören zum Typus *yang*; die anderen sechs Grundtöne zum Typus *yin*. Wenn ein *yang*- und ein *yin*-Ton, also zwei gegensätzliche Töne, zusammen gespielt werden, versinnbildlicht das die Harmonie in der Ordnung des Universums. Dieses Tonsystem, das in der folgenden Zeit die Grundlage der *yayue*, der Sakralmusik des Staatszeremoniells, bildete, spielte über zwei Jahrtausende eine wichtige Rolle in der Hofmusik Chinas. Seit der Tang-Dynastie (618-907) wurde die Sakralmusik, trotz ihres allmählichen Niederganges in China, in den Nachbarländern, insbesondere in Korea und Japan, übernommen. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts beschrieb der chinesische Musikforscher Zhu Zaiyu (1536-1610) die Prinzipien einer gleichmäßigen Temperierung der zwölfstufigen Tonleiter.

Allerdings darf man nicht übersehen, dass die Entwicklung der Musik in China auch durch den Austausch mit verschiedenen fremden Kulturen wesentlich geprägt wurde. Die chinesische Musikentwicklung verdankt ihre Vielfalt zum großen Teil der Fähigkeit der Chinesen, ins Land einbrechende fremde Völker rasch zu assimilieren und sich deren kulturelle Errungenschaften anzueignen. Die vitale Kraft zur Assimilation offenbarte sich in der meist mittelbaren Auseinandersetzung mit den alten Kulturen im Westen, zu denen das Kernland Chinas, das in den Talebenen des mittleren und unteren Huanghe und seiner Nebenflüsse liegt, Handelsbeziehungen unterhielt. Wie in den früheren Phasen der

Musikgeschichte (2015-1774 v. Chr.) fand ein Musikaustausch mit den nördlichen und westlichen Nachbarländern, in geringerem Maße auch mit südlichen Fremdkulturen statt. So sind z.B. Gesandtschaften aus dem indisch beeinflussten Funan (im heutigen Kambodscha und Südvietnam) bereits für die Mitte des 2. Jhs., später auch aus Linyi (im heutigen Annam) in China schriftlich belegt. Im Gefolge der Diplomaten reisten Musiker, die am Kaiserhof die Musik ihrer Heimat aufführten. Nachdem im Zusammenhang mit dem Vordringen des Buddhismus auch Elemente der *Tianzhu yue* (indische Musik) und Formen der Xianbei-Militärmusik[1] sich bereits in der Mitte des vierten nachchristlichen Jahrhunderts verbreiten konnten, erfuhr die *Liangzhou yue* (Musik aus West-Liang) des Nordwestens einen über Jahrhunderte hindurch andauernden Einfluss.

Später, im 16. Jahrhundert, stellte die Präsentation der europäischen Musik durch christliche Missionsschulen in China einen bedeutsamen Schritt in der Geschichte der chinesischen Musikentwicklung dar. Um die Wende vom 19. zum 20. Jh. wandten sich, infolge der Demütigung Chinas durch die europäischen Mächte in den Opiumkriegen (1840-1842) und der darauf folgenden Zeit des vorherrschenden kolonialen Einflusses der europäischen Mächte, die Gebildeten von der bis dahin hochgehaltenen Tradition der chinesischen Musik ab und begannen, westliche Strömungen zu rezipieren. Diese Wandlung wirkte sich dann auch stark auf das chinesische Musikleben aus. Westlich orientierte Kunstmusik begann allmählich eine bedeutendere Rolle zu spielen. Seit 1905 wurden mehrere Musikvereinigungen und Institute gegründet, die sich in Vorträgen und Seminaren mit europäischer Kunstmusik beschäftigten und sie in öffentlichen Aufführungen dem chinesischen Publikum präsentierten. Chinesische Lehrer und Musiker (Li Shutong, Shen Xingong u.a.) bereisten Japan, um dort europäische Musik zu studieren. Viele von ihnen beschäftigten sich nach ihrer Rückkehr in die Heimat mit der Komposition von *xuetang yuege* (Schullieder). Sie unterlegten westliche Volksmelodien mit chinesischen Texten. Außerdem komponierten sie neue Lieder, Chöre und Kantaten im westlichen Stil. In diesen Werken waren Elemente der chinesischen Musiktradition mit europäischer Kompositionstechnik verbunden.

In der Zeit der Feudalstaaten (siehe oben) wurde die Musik unter dem Einfluss des Konfuzianismus, wie bereits oben erwähnt, in die rituellen und erzieherischen Tätigkeiten

[1] Die Xianbei waren ein Nomadenvolk, das zur Zeit der Qin- und der Han-Dynastie die Innere Mongolei und Nordost-China bewohnten. Nach dem Niedergang der Han-Dynastie setzten sie sich in Nord- und Nordwest-China fest und begründeten später eigene Dynastien.

des Staates verstärkt einbezogen. Damals wurden staatliche Musikorganisationen und Institutionen geschaffen, die unter Aufsicht der höfischen Verwaltung standen und nicht nur für die Koordinierung und Leitung der rituellen Musikpräsentationen verantwortlich waren, sondern auch junge Musiker in Instrumentalspiel und Gesang, Tanz, Musiktheorie und -ästhetik sowie in Musikerziehung ausbildeten. Hauptaufgabe der Musikerziehung in China war lange Zeit die Gewährleistung der Ausübung der traditionellen Zeremonialmusik und die Aufführung der am Hofe benötigten Kult- und Repräsentationsgesänge. Die Funktion dieser Musik bestand letztlich darin, die soziale Rangordnung innerhalb des Staates und das politische System insgesamt zu stabilisieren. Dagegen änderten sich Ziel und Inhalt der Musikerziehung in der modernen Zeit nach dem Ende der Qing-Dynastie und dem Beginn der republikanischen Zeit (1911) aufgrund der Rezeption europäischer Musik. Wie bereits oben angedeutet, begannen viele chinesische Musiker und Musiklehrer, die sich nach 1911 mit europäischer Musik beschäftigten, durch den Unterricht in verschiedenen Musikvereinigungen, Instituten, an Hochschulen oder sogar Grundschulen, die chinesische Bevölkerung über das Kennenlernen, Hören und Erleben zum Verständnis europäisch orientierter Kunstmusik hinzuführen. Diese Musikerziehung verhalf, im Gegensatz zum Musikleben der vorangegangenen Jahrhunderte, der Musik zu einer neuen Rolle im Leben der breiten Bevölkerung und war somit eine der wichtigsten Errungenschaften in der Geistestätigkeit des Volkes geworden.

Trotz des interessanten Verlaufs der fünftausendjährigen Musikgeschichte Chinas und umfangreich vorhandener Quellen fehlt es an wissenschaftlichen Studien, um das Thema eingehend und systematisch zu analysieren. Als Student der Musikwissenschaft aus China, teilweise in chinesischer Musik, teilweise in abendländischer Musik ausgebildet, bin ich davon überzeugt, dass eine eingehende Betrachtung des musikalischen Austausches zwischen China und seinen asiatischen Nachbarn wie auch dem Westen, sowohl für die Bewertung der Geschichte (und der Gegenwart) der chinesischen Musik, als auch der Kulturgeschichte neue Perspektiven eröffnen könnte. Mein Interesse an allgemeinen kulturellen Fragen und insbesondere an der Musik, am Musikleben und an der Musikerziehung im Kontext des kulturellen Austausches zwischen China, Nachbarländern und dem Westen sind Thema meiner Doktorarbeit.

In der vorgelegten Arbeit strebe ich, auf der Grundlage der geschichtlichen Entwicklung, eine Analyse des musikalischen Austausches an. Dieser Austausch hat sowohl innerhalb Chinas (zwischen verschiedenen Kulturen der chinesischen Frühzeit), als auch zwischen

China und den Nachbarländern, nicht zuletzt auch zwischen China und dem Westen, stattgefunden. Mein besonderes Augenmerk möchte ich dabei auf jene Epochen richten, in denen die chinesische Musik besonders starken Einflüssen fremder Kulturen ausgesetzt war:

- In der Frühzeit fand ein Austausch mit den nördlichen und westlichen Nachbarländern, in geringerem Maße auch mit den südlichen Fremdkulturen statt.
- Die Blütezeit des Musikaustausches liegt im Zeitalter der Tang-Dynastie.
- Der Einfluss der westlichen Musik auf die chinesische Musikentwicklung reicht von der Tang-Dynastie bis in die Gegenwart.
- Der musikalische Austausch im 20. Jahrhundert ist besonders vielfältig.

Anhand historischer Dokumente werde ich ausgewählte Entwicklungslinien der chinesischen Musikgeschichte schildern. Insbesondere geht es um die Frage, wie die fremden Musikelemente mit der chinesischen Musik zusammenflossen und wie chinesische Musik, Ästhetik und Kultur wiederum einen Einfluss auf andere Länder ausübten, z.B. auf Korea und Japan. Gerade für das 20. Jahrhundert ist der wechselseitige Austausch zwischen China und dem Westen offenkundig. Dieser Prozess ist noch nicht abgeschlossen und wird auch nie zum Abschluß kommen. Was den musikalisch-kulturellen Austausch Chinas mit dem Westen betrifft, besteht ein großes Forschungsdefizit, zu dessen Verringerung ich mit der vorgelegten Dissertation beitragen möchte.

## Erster Teil: Musikaustausch in der Frühzeit (2100 V. Chr. - 581 n. Chr.)

Seit ihrem Erscheinen im Einzugsgebiet des Huanghe standen die Han-Chinesen in wechselseitigem Austausch mit den Nachvölkern. Mit der Entwicklung der Schrift wird dies immer deutlicher. Beschränkte sich der Verkehr anfangs auf den Austausch von Waren, weitete er sich nach und nach auf alle Bereiche des kulturellen Lebens aus. Der musikalische Austausch stand im Zusammenhang mit der damaligen Politik und Wirtschaft.

Seit der Han-Dynastie weiteten sich die Kontakte zu Völkern unterschiedlicher Sprache und Kultur entlang der Seidenstraße aus. Von Bedeutung sind die kulturellen Verbindungen, die damals entstanden: Die chinesische Kultur kam mit den Kulturen Indiens, Arabiens, der antiken griechischen sowie der frühen lateinischen Kultur in Berührung. Dies beförderte auch den wechselseitigen Austausch der Musikkulturen, was zu einer Belebung des Musiklebens sowohl in China als auch in den westlichen Regionen führte. Fremde Kulturen hatten großen Einfluss auf die Entstehung der höfischen Musik, z.B. *Guchui yue*, und prägten auch das volkstümliche Leben (Buddhismus und die buddhistische Musik).
Diese Austauschprozesse schwächten sich selbst bei Dynastiewechseln nicht ab. Völkerwanderungen und Eroberungszüge chinesischer Herrscher brachten China in intensiven Kontakt mit den Nachbarkulturen; damit wurde das Fundament für die Blüte der Tang-Dynastie gelegt.

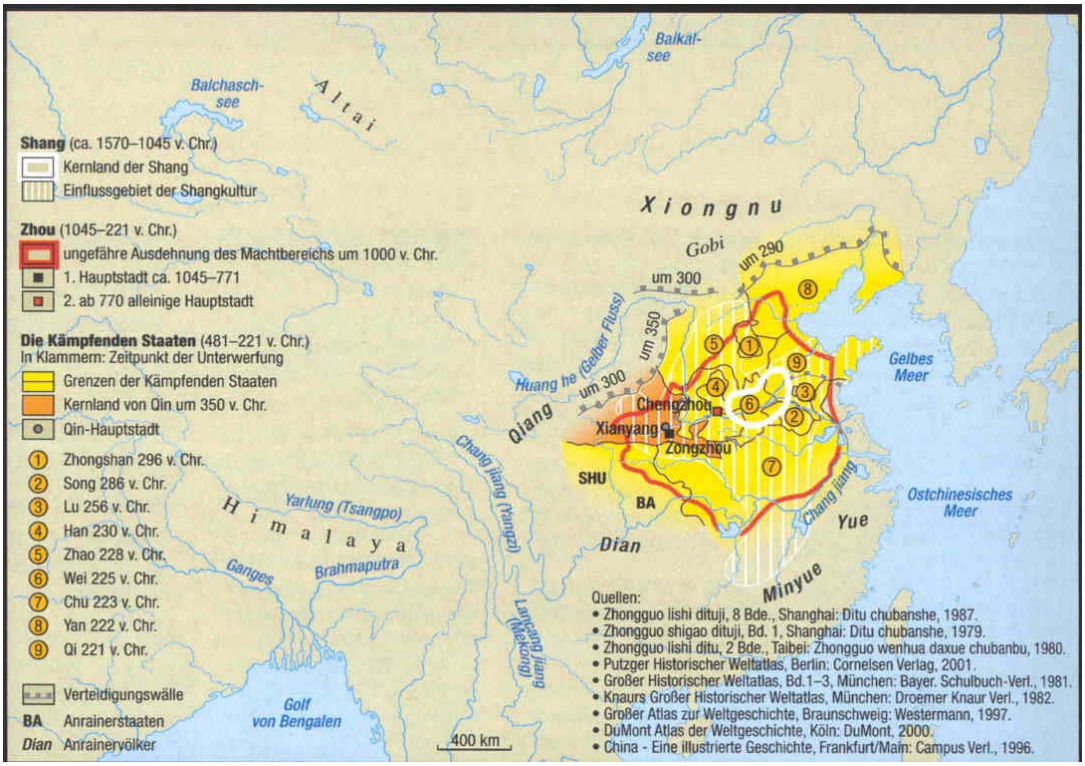
### 1.1. Die Periode der Xia-, Shang- und Zhou-Dynastien (2100-221 v. Chr.)

Die Anfänge des musikalischen Austausches liegen im Dunkel der chinesischen Geschichte. Es fehlt an zuverlässigen Aufzeichnungen über das Musikleben der frühesten Zeit. Weder ist die territoriale Gliederung des alten China mit seinen noch deutlich unterscheidbaren Kulturen bekannt, noch gibt es verlässliche Quellen über die Wanderungsbewegungen der Ethnien, die später den Kern des chinesischen Volkes bilden sollten. Die Funde von Instrumenten aus der Vorzeit bei archäologischen Ausgrabungen sowie frühe literarische Überlieferungen legen den Schluss nahe, dass es einen musikalischen Austausch mit den Nachbarländern, insbesondere mit den angrenzenden Regionen gab, da dort die gleichen Instrumente gefunden wurden. Dies waren keine eigenständigen Entwicklungen, sondern sie standen mit Sicherheit in enger Verbindung zueinander. Tonskalen und Konstruktionen der *xun* (Okarina), der *zhong* (Schlaginstrumente), der *gudi* (Knochen-Flöte) und weiterer Instrumente, die in unterschiedlichen Regionen gefunden wurden, waren sehr ähnlich.

Bei Ausgrabungen im 20. Jh. wurden Schulterblätter von Rindern und Schildkrötenpanzer mit eingravierten Orakelinschriften gefunden, die auf die historische Shang-Dynastie (1350-1050 V. Chr.) datiert werden konnten. Sie enthalten die ältesten piktographischen Schriftzeichen und geben Auskunft über das damalige Leben und Denken. Diese Inschriften sind auch die ältesten Quellen über das musikalische Leben der frühen chinesischen Gesellschaft. Die bedeutendsten Funde wurden im Jahr 1935 in Anyang (Provinz Henan) gemacht. Sie datieren aus der Shang II-Periode (1350-1050 V. Chr.). Neben verschiedenen Instrumenten, darunter *qing* (Klangsteine), *zhong* (Hängeglocken) und *xun* (okarina-ähnliche Kugelflöten) fand man an die 16.000 auf Knochen und Schildkrötenpanzern eingravierte Inschriften. Die wissenschaftliche Untersuchung der Texte ergab Aufschluss über die Ahnenreihe der Könige der Shang-Dynastie, die Feldzüge und die Zahl der Kriegsgefangenen, das Grundbesitzsystem und die Landarbeit, den Opferkult und andere Bereiche des chinesischen Lebens.
Zahlreiche Piktogramme stellen Begriffe aus dem musikalischen Leben dar. Sie geben uns Einblick in das Musikverständnis der Chinesen und ihre ästhetischen Ideale.

In der frühen Phase der musikalischen Entwicklung stand bereits das Volk der Han, von welchem die stärksten Impulse zur Entwicklung der chinesischen Kultur ausgingen, im Mittelpunkt. Es betrieb regen Handel mit den Nachbarvölkern; überwiegend im Norden

und Nordwesten des chinesischen Kernlandes, der Huanghe-Ebene (siehe Karte 1). Dies initiierte die kulturelle Kontaktaufnahme auch in religiöser und politischer Hinsicht. Nomadenvölker siedelten in den nördlichen Randzonen des chinesischen Kernlandes. Bei den gegenseitigen Besuchen von Delegationen war der Austausch von ganzen Musiker-Ensembles samt Instrumenten keine Seltenheit. Von der damals gespielten Musik existieren keine Notenschriften. Dies könnte darauf schließen lassen, dass die Musik noch ausschließlich oral tradiert wurde.




*Karte 1*. Das chinesische Kerngebiet und die umliegenden Volksstämme

**Mitte des 2. Jahrtausends bis um 300 v. Chr.**

(Aus: Das Alte China. GEO-Epoche, Nr. 8, S. 174. Hamburg: Gruner + Jahr, 2002)

Die frühesten schriftlichen Überlieferungen über Musik finden wir in den *Zhushu jinian* („Bambusannalen“). Dieses Geschichtsbuch wurde im Jahr 218 n. Chr. in Jijun (heute Kreis Ji, Provinz Henan) gefunden.[2] Es handelt sich um eine Grabbeigabe eines Königs des Staates Wei aus der Zeit der Kämpfenden Reiche. Zwar enthält es nur wenige Angaben über Musik, aber es belegt, dass es in der Xia-Dynastie (2000-1500 v. Chr.) bereits einen Austausch auf musikalischem Gebiet zwischen den verschiedenen Völkern Chinas gab. Es

[2] Liu Zaisheng: *Zhongguo gudai yinyue jianshu* (Eine Darlegung der chinesischen Musikgeschichte), Peking 1989, S. 51.

wird zum Beispiel berichtet, dass die Fangyi-Volksgruppe mehrmals am Königshof ihre Musiktänze vorführte. Namentlich erwähnt sind der fünfte König Shaokang und der sechzehnte König Difa. Das Buch beweist also, dass der Musikaustausch zwischen den Chinesen und den Nachbarkulturen schon in der Zeit zwischen 2015 V. Chr. und 1774 V. Chr. einsetzte. Dies ist wahrscheinlich den musikalischen Neigungen einiger Könige zu verdanken.

Auch in späteren Texten finden sich Belege für kulturelle Kontakte zwischen dem Han-Volk und fremden Völkern. Je später diese Begegnungen in Politik, Wirtschaft und Kultur stattfanden, desto zahlreicher sind die überlieferten Texte. Die Auswertung der Schriftzeugnisse legt nahe, dass der Austausch im Bereich der Musikkulturen, verglichen mit dem in anderen Bereichern, dominierend war. Das ergab sich insbesondere aus dem hohen Stellenwert, welcher der Musik (und den damit verbundenen Ritualen) als Symbol der Macht beigemessen wurde. Dies beförderte natürlich die Übernahme neuer Ideen auf beiden Seiten. Als Beleg dafür seien die frühen Aufzeichnungen im *Zhushu jinian* („Bambusannalen“) und die Beschreibung der *yiwu* (Tänze) des Yi-Volkes im *Lushi houji* („Annalen von Lu“) erwähnt.[3]

Während der Zhou-Dynastie bereiste König Zhou Mugong (um 960 v. Chr.) das heutige Afghanistan. In seinem Gefolge befand sich ein großes Orchester, welches dort, so belegen die Quellen, zwei Konzerte gegeben hat.[4] Diese Konzerte stellen in der Musikgeschichte die erste Überlieferung von der Vorführung chinesischer Musik in einem fremden Land dar. Die Zhou-Dynastie war die goldene Zeit der Ritualmusik. Diese wurde von den Herrschern in großem Umfang weiterentwickelt, gefördert und diente nicht nur ihrem Vergnügen, sondern auch der Stärkung ihrer Herrschaft. Ihre Philosophie maß der Beeinflussung der Natur und der Geister durch die Musik eine große Bedeutung bei. Dies führte zu einer Verfeinerung musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten und einer Erweiterung des Instrumentariums. Am Hofe kamen die Musik der *liuyue* (sechs Musikarten) und die Musik zur Begleitung der Opferrituale zur Aufführung. Diese wurde

[3] Yang Yinliu: *Zhongguo yinyue shigao* (Grundriß der chin. Musikgeschichte). Peking 1952, S.22.

[4] *Mutianzi zhuan* (Biographie des Herrschers Mu). Insgesamt 6 Bände, in denen die Geschichte der Strafexpeditionen des Zhou-Königs in den Westen niedergeschrieben ist. Enthalten sind Schilderungen der Mythologie und der praktizierten Rituale der östlichen Zhou-Dynastie zur Zeit der Frühlings- und Herbstperiode und der Kämpfenden Reiche (770-221 v. Chr.). Die Aufzeichnungen waren noch mit mythologischen Elementen durchsetzt. Sie wurden im Jahre 281 n. Chr. gefunden. Die erhaltenen Bambusinschriften wurden später von Gelehrten, darunter Xun Xu (gest. 289), einem hohen Beamten, neu geordnet und sind für die Erforschung dieser Periode von großem Wert. Sie waren eine Beigabe im Grab des Königs Wei Xiang aus der Zeit der Kämpfenden Reiche.

in zunehmendem Maße auch von der Musik der Nachbarvölker beeinflusst. Der chinesische Musikwissenschaftler Yang Yinliu benutzt den Begriff *siyi zhiyue*, um die frühe Volksmusik und die Volkstänze dieser Völker zu bezeichnen.[5] Im *Zhouli* („Riten der Zhou-Dynastie"), welches vermutlich im zweiten Jahrhundert v. Chr. zusammengestellt worden ist, finden sich noch deutlichere Belege. Es berichtet von einer Delegation des Volkes der Mao am chinesischen Hof. Dort führten sie anlässlich eines Opferrituals und des sich anschließenden Festessens verschiedene Tänze auf. Dieser kulturelle Austausch dauerte an und die Mao präsentierten bei Besuchen am chinesischen Hof ihre Tänze und verschiedene Musikstile, welche unter den Bezeichnungen *sanyue* (verschiedene Musikstile, Tänze und Artistik) und *yanyue* (Festmusik) im *Zhouli* überliefert sind.
Der am chinesischen Hof lebende fremde Musiker Ti Loe trug die Verantwortung für die Aufführung der *siyi zhiyue* (Fremdmusik) und der siyi-Lieder. Bei der Opferung und auch bei Festen wurde diese Musik gespielt und gesungen. In den Texten werden die Namen fremder Völker erwähnt, die sich damals am Hofe in einer untergeordneten Stellung befanden. Sie spielten unterschiedliche Musik, hauptsächlich Volksmusik. Im Buch *Liji* („Buch der Riten") finden sich in dem Kapitel *Mintangwei* weitere Schilderungen. Ein Abschnitt beschreibt ein Opferritual in Luguo. Zwei verschiedene Volksmusikstile wurden demnach gepflegt; die *mei*-Musik der östlichen Mei-Volksgruppe und die *ren*-Musik der südlichen Man-Stämme.[6] Der Text erläutert, dass Lugong (König des Staates Lu) die Nachbarmusik aus der Absicht heraus, seine Herrschaft zu stärken und seine moralische Integrität zu demonstrieren, an seinem Hof förderte.

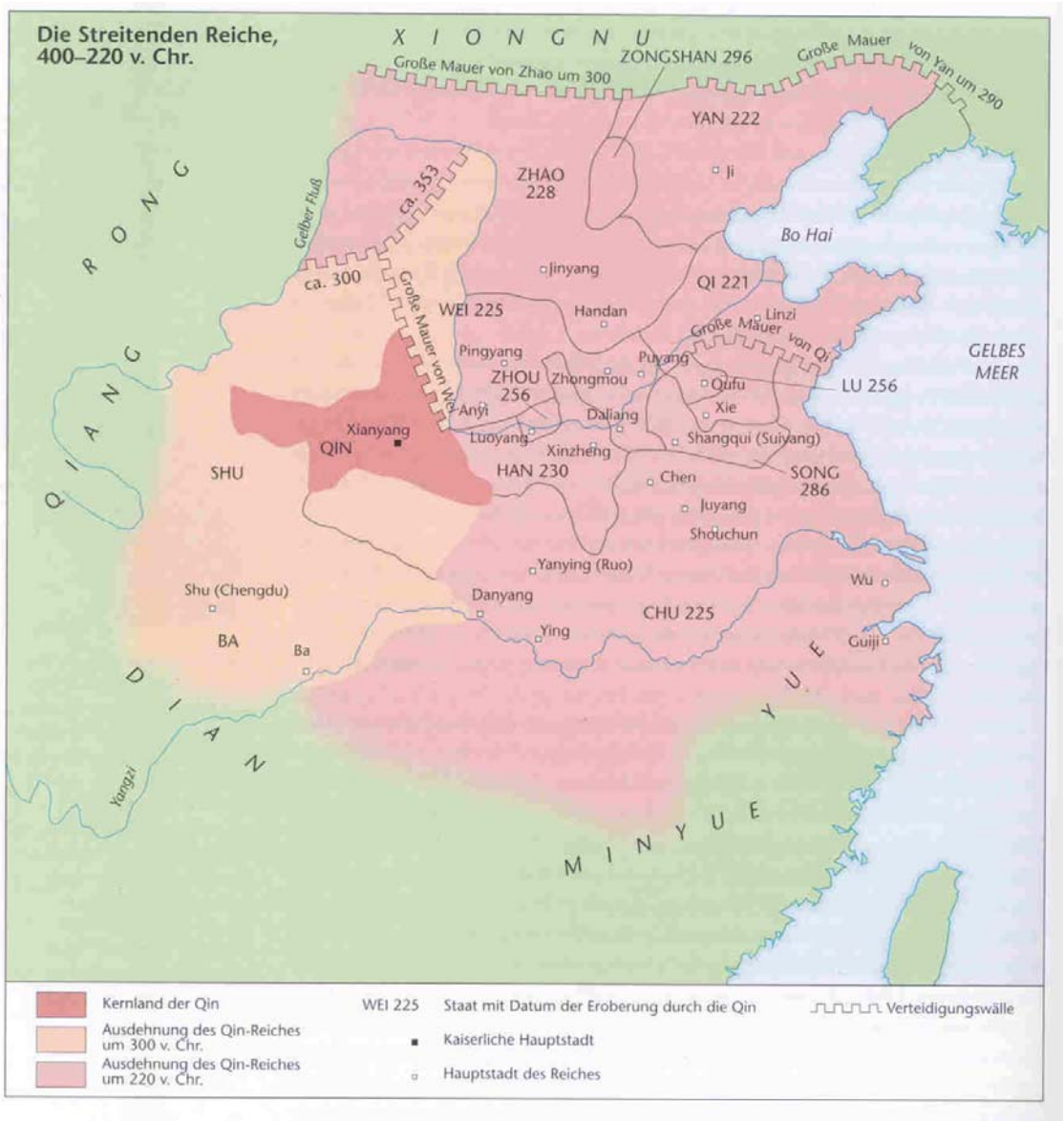
In der zweiten Hälfte der Zhou-Dynastie etablierten sich zahlreiche Feudalstaaten. Die königliche Dynastie führte nur ein Schattendasein. Dort prägten sich jeweils unterschiedlichen Doktrinen, Kulturtraditionen und Ästhetiken aus. Diese Epoche wird auch die „Zeit der Kämpfenden Reiche" genannt. Der Musikaustausch wurde fortgeführt. Dies wird in den historischen Chroniken *Zuozhuan* (Kommentar des Autors Zuo zur „Frühling und Herbst-Chronik"),[7] *Shiji* („Historische Auszeichnungen"),[8] *Lisao* [9], *Lunyu*

[5] Yang Yinliu (1952), S. 36.
[6] Yang Yinliu (1952), S. 40.
[7] Eine Sammlung historischer Erzählungen, die Zuo Qiuming, einem Zeitgenossen des Konfuzius (551-479 v. Chr.), zugeschrieben werden.
[8] Eine Sammlung von Biographien historischer Personen von Sima qian (um 145-86 v. Chr.).
[9] Qu Yuan (340-290 v. Chr.)

(„Gespräche des Konfuzius“),[10] *Zhanguoce* („Pläne der Kämpfenden Staaten“)[11] geschildert. *Zhengwei zhiyin* (Bezeichnung für die Musik der Staaten Zheng und Wei) erfreute sich großer Beliebtheit in den verschiedenen Staaten. Ihre Verbreitung in verschiedene Nachbarstaaten, darunter Qi (in der heutigen Provinz Hebei), den westlichen Randstaat Qin (Shaanxi), Jin (Shanxi) und Wei (im Süden der heutigen Provinzen Henan und Shandong) wurde nachgewiesen. Das *Shijing* („Buch der Lieder“), entstanden zwischen 1000 und 600 v. Chr., berichtet sehr detailliert über diesen kulturellen Austausch. So haben beispielsweise die Sänger der Staaten Zhao und Zhen ihre Kunst auch in anderen Staaten dargeboten. Von einigen Sängern aus dem Staate Han wird berichtet, dass sie vor dem Tor der Hauptstadt des Staates Qi ein sehr schönes Lied gesungen haben. Im Buch *Hanfeizi* des großen Denkers Han Fei (Fei von Han, um 280 bis 234 v. Chr.) und im *Liezi* des Lie Yukou sind einzelne Musiker namentlich erwähnt, darunter Shijuan, Shikuang und Shiwen, allesamt Meister der *qin* (Zither). Die *qin* war an den Fürstenhöfen als Solo- und Begleitinstrument für Gesang beliebt.

Der rege Musikaustausch zwischen den chinesischen Staaten sowie zwischen unterschiedlichen Völkern wird in der genannten Werken beschrieben. Dieser Austausch ist aber keinesfalls als ein isoliertes Phänomen zu betrachten, da er mit verschiedenen Faktoren (Politik, Religion, Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst usw.) zusammenhing.

[10] In diesem von Schülern des Konfuzius kompilierten Werk sind die Gedanken des Meisters wiedergegeben.
[11] Die umfangreichen Chroniken verschiedener Staaten der Zeit der Kämpfenden Reiche (475-221 v. Chr.) wurden von dem Gelehrten Liu Xiang (gest.77 v. Chr.) geordnet und zu 33 Kapiteln zusammengestellt.




*Karte 2*. Die Kämpfenden Reiche (**400-200 v. Chr.**)

(Aus: Buckley-Ebrey, Patricia: China. Eine illustrierte Geschichte, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1996, S. 40)

In der Frühling- und Herbst-Periode standen die Han-Chinesen mit den unterschiedlichen Volksgruppen und Nachbarländern in engem Kontakt. Es kam zu einer ersten Verschmelzung verschiedener Völker. Handelsbeziehungen, Einwanderung fremder Völker in China und die Ansiedlung von Chinesen in den umliegenden Regionen verbreiteten die chinesische Kultur nicht allein in die Nachbarregionen, sondern auch in weit entfernt liegende Regionen. Über die Länder an der Grenze der chinesischen Staaten gelangte Gedankengut bis nach Indien, ja sogar nach Griechenland. Bei Grabungen in der Altai-Region entdeckte Seide, in Griechenland (im Parthenon) gefundene dünne, durchsichtige Kleidung einer Götterstatue und eine in Athen geborgene, bunt bemalte

Keramikfigur sind dem Urteil der Wissenschaftler nach Belege für die Ausbreitung der Han-Kultur bis nach Mittel- und Westasien.[12]

Die Han-Kultur beeinflusste aber auch die Kulturen im Osten und Südosten des Kontinents. Schon früher, im 11. Jahrhundert v. Chr., kam es zu ersten Kontaktaufnahmen. Zu Beginn der Zhou-Dynastie soll der Zhou-König Wuwang dem Vasallen Jizi Korea als Lehen übertragen haben. Seit dieser Zeit geriet die koreanische Halbinsel immer stärker unter den Einfluss der chinesischen Kultur. Viele Chinesen hatten Kontakte zu Koreanern.[13] Bei ihren Reisen nach Korea brachten sie unter anderem die im Reich der Mitte populäre Musik mit. Darüber berichtet der Historiker Ban Gu (32-92) im Kapitel *Dongyi liezhuan* seines Werkes *Houhan shu*, archäologische Funde in Korea bestätigen den Einfluss der Han-Kultur. So wurde 1946 in Anyue (südwestlich von Pjöngjang) ein auf das 4. Jahrhundert datiertes Wandgemälde entdeckt. Die auf der Abbildung von Musikern zu Pferd gespielten Instrumente zeigen eine auffällige Ähnlichkeit mit den Instrumenten der in der Han-Dynastie sehr populären *Guchui yue* (Musik für Schlag- und Blasinstrumente).[14]

Bei der Übernahme chinesischer Kultur in Japan kam Korea eine Mittlerrolle zu. In den alten chinesischen Gesetzbüchern werden die Japaner unter der Bezeichnung „Wo-Leute“ erwähnt. Der Gelehrte Wang Chong (27-97) berichtet in seinem Buch *Lunheng* (Bände 8 und 19) von einer Delegation der „Wo-Leute“, die dem Herrscher der Han-Dynastie japanischen Wein zum Geschenk machten, welcher bei einem Opfer-Ritual vergossen wurde. Es mangelt aber zur Zeit noch an Belegen für einen spezifisch musikalischen Austausch zwischen China und Japan. Einem Aufsatz des chinesischen Musikwissenschaftlers Lang Ying zufolge hatte man im Jahr 1966 in der Nähe der japanischen Stadt Schimonoseki in einer Höhle eine *xun* (Okarina) gefunden. Der Fund wird auf das 5. Jahrhundert v. Chr. (andere Datierungen ergaben ein höheres Alter) datiert.[15]

---

[12] Xiu Hanlin: *Guyue chenfu* (Das Auf und Ab der alten chinesischen Musik), Shandong 1998, S.272.

[13] *Shanhaijing* (etwa von 5 Jh. v. Chr. bis in das Anfangsstadium der Han-Zeit geführt) und *Shiji* (entstanden in der ersten Hälfte der Han-Dynastie (206 v. Chr.-23 n. Chr.). In diesen umfangreichen Chroniken werden in einem Anhang Geographie und Geschichte der koreanischen Halbinsel geschildert.

[14] Quan Chounong: *Guanyu gaoli gumu bihuashang yueqi de yanjiu* (Erforschung der in Wandgemälden abgebildeten Instrumente eines in Koguryo entdeckten alten Grabes). Übersetzung von Xi Chuanji, in: Die Musikforschung, Nr. 3. 1959, S. 20.

[15] Lang Ying: *Zhongri yinyue wenhua jiaoliu shihua* (Die Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und Japan), in: Volksmusik, Nr. 2, 1979, S. 41.

Zur Zeit liegen allerdings keine weiteren Materialien vor, die genaueren Aufschluss über den Beginn des musikalischen Austausches geben könnten.

Die Beziehungen zwischen China und Vietnam waren in der Geschichte sehr eng. In der Zeit der Zhou bestanden enge Kontakte zwischen Chinesen und den an der Küste lebenden Vietnamesen. In der Han-Dynastie geriet Nordost-Vietnam unter direkte chinesische Herrschaft, von der es sich erst während der Tang-Dynastie (618-907) befreien konnte. So erlangte die chinesische Musik einen weitreichenden Einfluss auf die vietnamesische Musikkultur. Bei Ausgrabungen in der chinesischen Provinz Guangzhou im Jahr 1893 entdeckte man im Grab des Königs Zhao Hu[16] zahlreiche Grabgaben, darunter 24 *bianzhong* (Hängeglockenspiele) und 18 *shiqin* (Klangsteine).[17] Dies beweist, dass am Hofe von Nordost-Vietnam ein chinesisches Hofmusikorchester existierte.

Als weiterer Beleg mag die chinesische Bronzetrommel *tonggu* gelten. Archäologische Grabungen förderten nicht nur in Vietnam, sondern auch in Thailand, Burma, Kambodscha, Malaysia, Indonesien und sogar in Neuguinea gleichartige Instrumente zutage. Trotz der weiten Verbreitung unterscheiden sich die Bronzetrommeln weder im Erscheinungsbild noch in der Herstellung, was auf die Verbreitung über Vietnam und Burma zurückzuführen sein dürfte.

Der Musikaustausch zwischen China, Korea, Japan und den südlichen Nachbarländern lässt sich also schon für die frühe Zeit belegen. Er gestaltete sich allerdings erst im Laufe der Han-Dynastie intensiver.
Der Warenhandel zwischen Ost und West auf der Seidenstraße beförderte auch den Austausch von Ideen. Dies bedeutet einen neuen Abschnitt in der Geschichte des musikalischen Austausches.

[16] Nachdem der Qin-Staat (221-206 v. Chr.) die Region von Lingnan (den Süden Chinas) unter seine Kontrolle gebracht hatte, wurde dort eine regionale Verwaltung eingerichtet. Xiangjun wurde dem Regierungsbezirk Nordvietnam zugeordnet. Im Jahre 209 v. Chr. brach in den zentralen Regionen ein Bauenaufstand aus, der schnell auf weite Teile Zentralchinas übergriff. Zhao Tuo nutzte die instabile Lage und errichtete mit Waffengewalt ein Regime in Xiangjun. Er dehnte seinen Einfluss auf die Nanhai-Region aus und gab sich den Titel Nanyue wang (König der Nanyue). Sein Nachfolger war Zhao Hu, dessen kostbar ausgestattetes Grab 1893 entdeckt wurde.

[17] Yin Falu: *Gudai zhongwai yinyue wenhua jiaoliu wenti tantao* (Untersuchung zum Musikaustausch im Altertum zwischen China und dem Ausland) in: *Zhongguo yinyuexue* (Musicology in China), Ausgabe Nummer 1, Peking 1985, S. 40.

## 1.2. Musikaustausch auf der Seidenstraße seit der Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.)

Die Seidenstraße war hauptsächlich aus wirtschaftlichen und politischen Gründen entstanden. Die Bezeichnung „Seidenstraße“ wurde erstmals im 19. Jahrhundert von deutschen Wissenschaftlern benutzt.[18] Diese stellten den wirtschaftlichen Austausch in den Vordergrund ihrer Betrachtung.
Neben der Einfuhr chinesischer Seide seit der Han-Dynastie war über den wirtschaftlichen Austausch hinaus eine kulturelle Verbindung zwischen China und den Ländern Mittel- und Zentralasiens, sowie Indien und dem Vorderen Orient entstanden.

Damals verfolgte der chinesische Herrscher Wudi (140-86 v. Chr.) das Ziel, durch diplomatische Beziehungen mit der Yuezhi-Volksgruppe (Indoskythen) und der Wusong-Volksgruppe ein Bündnis gegen die von Norden eindringenden Hunnen zu schließen. Diese schon stark chinesisch beeinflussten Volksgruppen hatten ihre Heimat in der Hexi-Region (so bezeichnete man die westlich des Huanghe liegenden Regionen in der heutigen Provinz Gansu) wegen der Einfälle der Hunnen verlassen und siedelten sich nach und nach in Anxi (im heutigen Ostiran) und Daxia (im Norden von Afghanistan und Pakistan) an. Diese Wanderungsbewegung verbreitete die chinesische Kultur einschließlich der Musik nach Mittel- und Südasien.
König Wudi beauftrage Zhang Qian mit einer diplomatischen Mission nach Westasien. Im Jahre 119 v. Chr. bereiste dieser Wu Song (in Einzugsregion der Yili-Flüsse und des Yiseke-Sees), Dawan (Felganda-Region), Kangju (im heutigen Kasachstan), Daxia (im heutigen Afghanistan) und anderen Regionen und stellte offizielle Kontakte her. Weitere Gesandte wurden nach Westen geschickt, um Beziehungen mit Yancai (im Norden des Schwarzen Meeres und am Aral-See), Anxi (heute Iran), Tiaozhi (heute Irak), Lixuan oder Daqin (heute Türkei) und Shendu (im heutigen Indien) herzustellen. Im Gefolge dieser politischen Kontakte und der regen Handelsbeziehungen wurde die chinesische Kultur in weit entfernte Regionen getragen; umgekehrt gelangten fremde Kulturen nach China.

Von der am Wei-Fluss gelegenen Hauptstadt Chang´an aus (heute Xi'an) gelangte man auf verschiedenen Routen in die westlichen Länder. Dem *Hanshu* („Geschichte der Han-

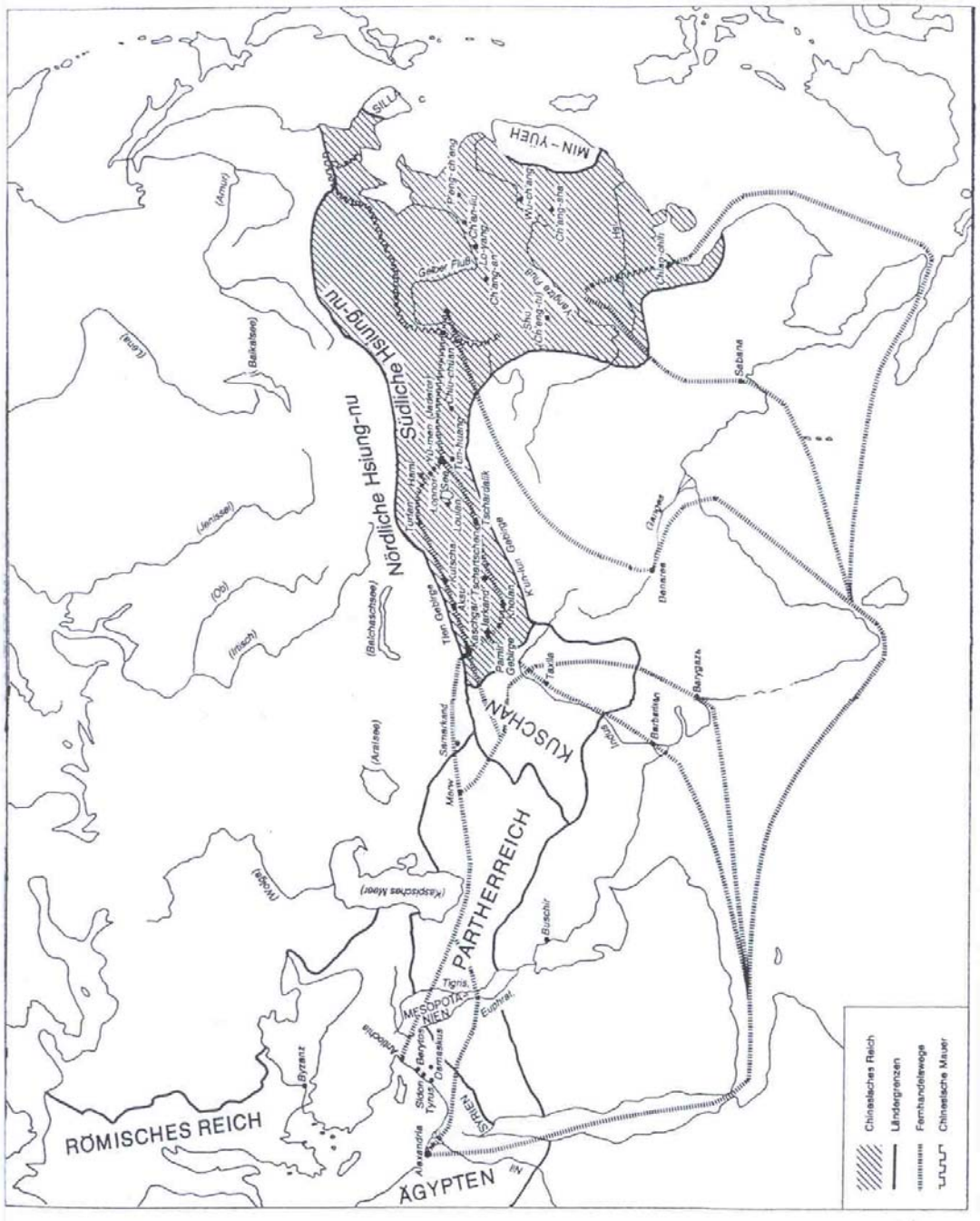
[18] Kishibe Shigeo: *Gudai sichouzhilu zhi yinyue* (Die Musik an der alten Seidenstraße), Übersetzung aus dem Japanischen von Wang Yaohua, Peking 1988, S. 14.

Dynastie, Kap. 96: *Xiyuzhuan*[19]) des chinesischen Historikers Ban Gu (32-92 n. Chr.) entnehmen wir die Existenz zweier Routen: der Süd- und der Nordroute, die von Donghuang aus getrennt verlaufen.

Der Nordroute verlief von Yumenguan am Südteil des Tianshan-Gebirges entlang bis in die Stadt Shule (heute Kashi, Autonome Region Xinjiang), dann weiter über das Cunlin-Gebirge (Hochland von Pamir) bis Dawan (am Balchaschsee). Von dort aus gelangte man in nordwestlicher Richtung weiter bis Kangjü (den heutigen russischen Teil Kasachstans) und Yancai (im Norden des Schwarzen Meeres und am Aralsee gelegen).

Die Südroute führte von Yangguan (im Südwesten von Donghuang) bis Yutian (im Südwesten der heutigen Provinz Hexi) ebenfalls über das Cunlin-Gebirge (Hochland von Pamir) Richtung Westen nach Dayuezhi (Afghanistan), Anxi (heute Iran), Tiaozhi (heute Irak) und Daqin (heute Türkei). In südlicher Richtung war eine Weiterreise nach Shendu (heute Indien) möglich.

[19] Mit dem Begriff Xiyu („westliche Regionen“) bezeichnete man während der Han-Dynastie die westlich des Huanghe-Flusses gelegenen Regionen der Yumenguan-Region (heute Provinz Gansu). Gelegentlich wird auch die Bezeichnung Hexi für die Region westlich des Huanghe verwendet; die Xiyu-Region ist aber größer und schließt die Hexi-Region mit ein.




*Karte 3.* Die Seidenstraße
(Aus: Schmidt-Glintzer, Helwig: Ausdehnung der Welt und innerer Zerfall (3. bis 8. Jahrhundert). In: China und die Fremden, Hrsg. Von Wolfgang Bauer, Verlag C. H. Beck, München 1980, S. 80)

Diese Routen waren wichtige Verkehrwege zwischen China und den westlichen Ländern. Durch sie drangen um die Zeitenwende nicht nur babylonische Einflüsse, sondern auch der Buddhismus in China ein. Auf ihnen pilgerten Chinesen vom 5. bis zum 7. Jahrhundert zu den heiligen Stätten des Buddhismus in Indien. Auch Marco Polo (1254-1324) erreichte über diese Route (Westasien, Hochland von Pamir) am Ende des 13. Jahrhunderts als erster Europäer China.

Ost-West-Beziehungen bis in die Region der Ukraine sind durch Funde chinesischer Keramik belegt. Die Anthropologie beweist das Vorhandensein fremdstämmiger Menschentypen im archaischen Fundmaterial Chinas, und selbst die Sinologie vermutet

aufgrund vieler indogermanischer Wortwurzeln in der chinesischen Sprache intensive Kontakte mit dem Westen, die sowohl über die Seidenstraße als auch auf dem Seewege unterhalten wurden.[20] Dabei spielte die Nordroute im Musikverbreitungsprozess eine größere Rolle. Auf dieser Route gelangte ein Grossteil der fremden Musik nach China. Von der chinesischen Hauptstadt der Tang-Dynastie (Chang´an, heute Xian) aus verbreiteten sich neue musikalische Ideen nach Ostasien. Während der Sui- und der Tang-Dynastie waren Musik und Tanz fremder Kulturen wie *Qiuci yue* (Musik aus Kutscha), *Gaochang yue* (Musik aus Samarkand) und *Shule yue* (Musik aus Kashgar in Chinesisch-Turkestan) sehr beliebt, meist war sie über die Nord-Route nach China gelangt.

Der kulturelle Austausch entlang der Seidenstraße erfasste viele Regionen unterschiedlicher Sprachgruppen und Kulturen. Von Bedeutung sind die kulturellen Verbindungen, die entstanden: Die chinesische Kultur kam mit den Kulturen Indiens, Arabiens, der antiken griechischen sowie der frühen römischen Kultur in Berührung. Dies beförderte auch den wechselseitigen Austausch der Musikkulturen, was zu einer Belebung des Musiklebens sowohl in China als auch in den westlichen Regionen führte.
Als eindeutig gesichert gilt heute die Abstammung der Nationalhymne Ungarns von den Hunnen der Zeit der Völkerwanderung. Diese weist viele Gemeinsamkeiten mit den Liedern der Yugu-Volksgruppe[21] (Autonome Region Xinjiang) auf. Ein Vergleich der musikalischen Struktur, der Texte und des Tonmaterials belegen dies.[22] Im Jahr 374 n. Chr. erreichten die im Norden Chinas abgewehrten Hunnen nach Westen ziehend Osteuropa und errichteten mit Ungarn als Zentrum ein Großreich. Auf dem Höhepunkt ihrer Machtentfaltung reichte ihr Einflussbereich vom östlichen Aral-See bis zur Atlantikküste, vom Baltikum bis zur südlichen Donauregion. Im Jahr 455 n. Chr. (nach der Niederlage in der Schlacht auf den Katalaunischen Feldern) zerfiel dieses Imperium; die Hunnen zerstreuten sich. Einige Stammesmitglieder blieben in Ungarn zurück, andere zogen nach Norden, in die Kaukasus-Region und das Einzugsgebiet des Furja-Flusses. Dort gelang

[20] Siehe Oesch, Hans: Außereuropäische Musik, Kapitel I: Der Chinesische Kulturbereich. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 8. Laaber: Laaber, 1984. S. 5.
[21] Die Yugu leben heute in Hexi zoulang (Hexi- oder Gansu-Korridor) und im Norden des Qiliangebirges. Sie gehörten zu der Volksgruppe der Hunnen. Im 1. Jahrhundert teilten sich die Hunnen in zwei Gruppen: nördliche Hunnen und südliche Hunnen. Die nördlichen Hunnen zogen im 4. Jh. nach Westen (bis Europa) und siedelten sich später in Ungarn an, die südlichen Hunnen siedelten im Nordwesten von China. Diese werden heute Yugu genannt.
[22] Du Yaxun: *Zailun xunlu xiqian jiqi mingge zai ouzhou de yingxiang* (Eine umfangreiche Darstellung des Einflusses der Hunnen und ihres Liedgutes auf Europa). In: Musicology in China, Peking 1987, S. 83-86.

ihnen die Gründung eines autonomen Staates. Bei ihren Wanderungsbewegungen verbreiteten sie ihre chinesisch beeinflusste Musikkultur, welche sich mit fremden Einflüssen vermischte.
Andererseits bereicherten die musikalischen Einflüsse, die innerhalb des ausgedehnten Reiches der Hunnen bis nach China gelangten, auch die chinesische Musikkultur.

### 1.2.1. Entstehung der *Guchui yue* (Musik für Schlag- und Blasinstrumente)

*Guchui yue* bezeichnet Musik für Trommeln und Blasinstrumente, die zur Begleitung militärischer Siegesfeiern gespielt wurde. Während der Han-Dynastie wurden zwei Arten dieser Musik unterschieden: *guchui yue*, in der die *paixiao* (Panflöte) und das *jiao* (Horn) eingesetzt wurden und *hengchui yue* (wörtlich: „Musik für horizontale Blasinstrumente" - Bezeichnung für die zu Pferd auf waagerecht gespielten Instumenten gespielte Musik; dies war eine bei den Nomaden übliche Weise des Musizierens), in der überwiegend *gu* (Trommeln) und *jiao* oder *jue* (Trompeten aus Tierhörnern) zum Einsatz kamen. *Guchui yue* wurde im Allgemeinen zur musikalischen Begleitung der Umzüge der Ehrengarde aufgeführt, wohingegen *hengchui yue* als die eigentliche Militärmusik angesehen wurde.
Ursprünglich stammen beide Musikarten von der *mashang yue* (Musik zu Pferd) der im westlichen und nördlichen China lebenden Hunnen ab. In Band 16 des *Yuefu shiji* („Gedichtsammlung des Yuefu-Hofes"), geschrieben von dem Historiker Guo Maoqian (Song-Dynastie), wird von dem Chinesen Bandou berichtet. Dieser hatte sich, seine Heimat in Zentralchina verlassend, während der Han-Dynastie im Norden niedergelassen. Er wohnte in der Nähe eines Nomadenvolkes und lernte dort dessen Musik kennen, die überwiegend bei Jagdausflügen gespielt wurde.

In Band 93 des *Hanshu* („Geschichte der Han-Dynastie") des Historikers Ban Gu (32 bis 92 n.Chr.) wird von diesem musikalischen Austausch berichtet. Zhang Qian, ein anderer Chinese, der lange Zeit im Xiyu-Region lebte, brachte die Musik nach China, die später den chinesischen Namen *Hengchui yue* (Musik für horizontale Blasinstrumente, s.o.) erhielt. Der Musiker Li Yannian bearbeitete diese Musik und stellte aus ihnen „Achtundzwanzig neue Musikstücke" zusammen.

*Guchui yue* scheint eher von den Nomaden im Norden Chinas, *hengchui yue* dagegen von den Fremdvölkern im Nordwesten Chinas übernommen worden zu sein. Am kaiserlichen Hofe wurde sie neu arrangiert und als Militär- und Repräsentationsmusik eingesetzt. Auch

bei der einfachen Bevölkerung erfreute sich diese Musik großer Beliebtheit (siehe Abb. 1 und 2).

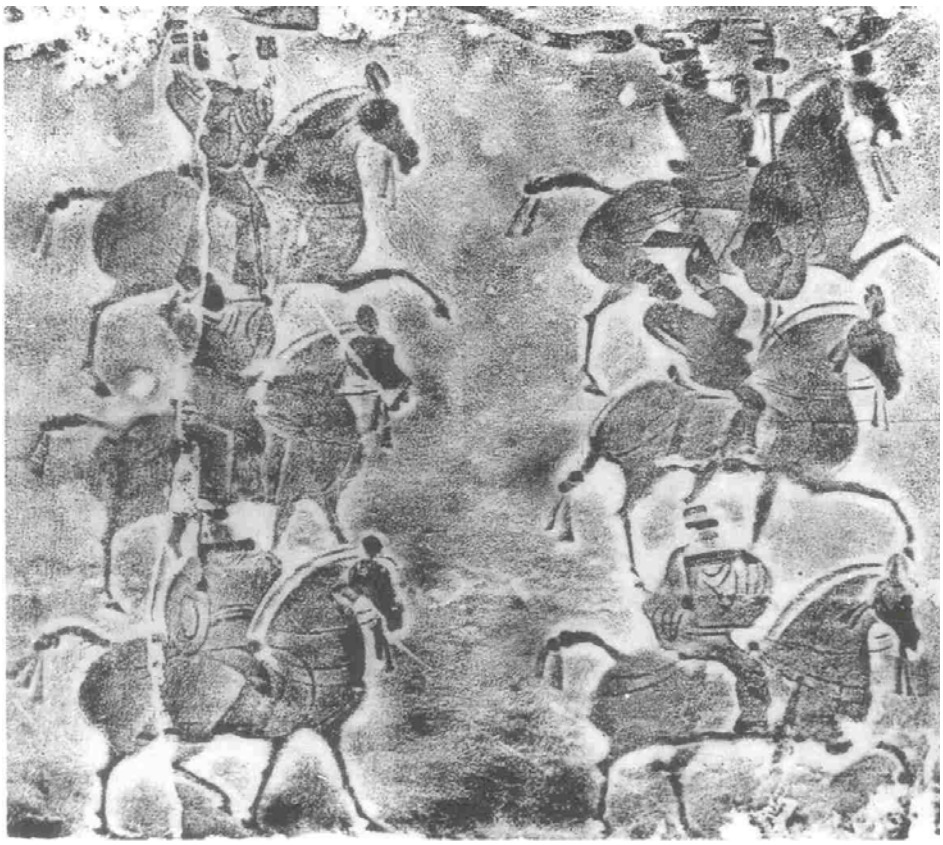


Abb. 1: Fragmentarisches Ziegelrelief eines Militärmusikensembles (*guchui yue*) aus der Zeit der Ost-Han (1. - 3. Jhd.), Chengdu (Provinz Sichuan). Die Abbildung zeigt berittene Musiker. In der linken Reihe oben spielt der Reiter ein *jia* oder *jiao* (Blasinstrument); am Pferdehals ist ein Fähnchen befestigt. In der Mitte links spielt der Reiter eine Trommel, er hält die Schlegel in den Händen; am Pferdehals ist eine Trommel befestigt. Unter links wird eine *paixiao* (Panpfeife) gespielt. In der rechten Reihe (von oben nach unten) sind folgende Instrumente zu erkennen: *nao* (Schlaginstrument), *jia* oder *jiao* (Blasinstrument) und *paixiao* (Panflöte).

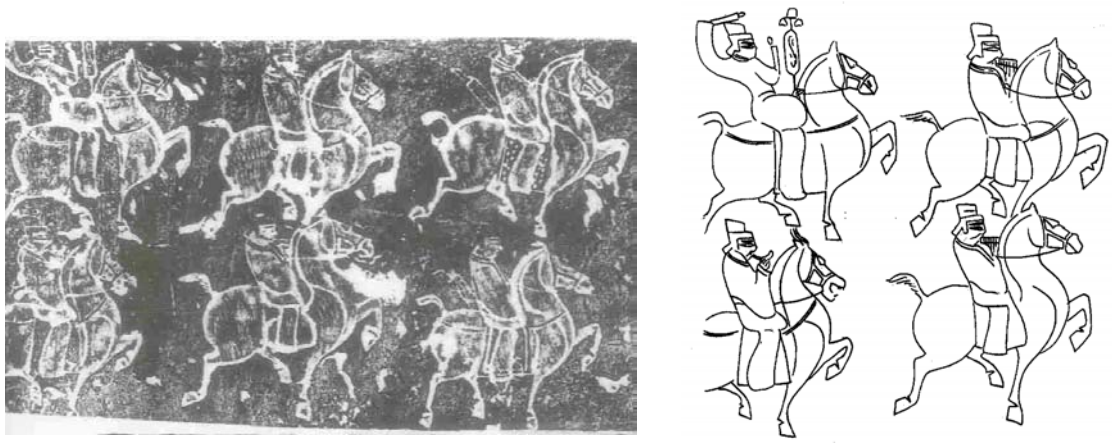


Abb. 2: Fragmentarischer Porträtstein eines Militärmusikensembles (*Qichui yue*) aus der Periode der Ost-Han (1.-3. Jhd.), Feicheng (Provinz Shandong). Die Abbildung zeigt berittene Musiker. In der ersten Reihe ist oben ein *tigu* (Trommel) und unten ein *jia* oder *jiao* (Blasinstrument) zu erkennen. In der hinteren Reihe spielen beide Musiker die *paixiao* (Panflöte).

Die Beliebtheit dieser Musik hatte mehrere Ursachen: Sie entsprach dem ästhetischen Empfinden der Chinesen umso mehr, als sie von Li Yiannian bearbeitet und der chinesischen Musik angeglichen wurde.[23] Darüber hinaus reizte aber auch die Neuartigkeit des musikalischen Ausdrucks dieser neuen Musik, die nicht wie die *yayue* (höfische Sakralmusik) mit einer gewissen Eintönigkeit und getragen von großen, schweren Instrumenten vorgetragen wurde, sondern mit beschwingter Melodik und mitreißenden Rhythmen. Dies begünstigte die rasche Annahme der fremden Musik am Hofe. Letztendlich wurde die Übernahme fremder musikalischer Einflüsse durch die Offenheit der Herrscher der Han-Dynastie gegenüber anderen Kulturen begünstigt.
Vom Hofe aus verbreitete sich *Guchui yue* in verschiedene Bevölkerungsschichten und -klassen. Zuerst ausschließlich Begleitmusik bei Paraden, Banketten und Totenfeiern, betrachtete man sie später als Unterhaltungsmusik. Meist wurde sie zur Begleitung von Liedern eingesetzt, deren Texte volkstümliche Inhalte hatten. Mit der fremden Musik verbreiteten sich auch einige der Instrumente der Nomadenkulturen in China. Viele dieser Instrumente sind, verständlicherweise, leicht zu transportieren. Neuartig waren auch die

[23] siehe Yang Yinliu (1952), S. 110.

fremden Klangfarben, welche diese Instrumente stark von den in China bekannten unterschied. Zu diesen Instrumenten zählen die *paixiao* (Panflöte), *hengdi* (Querflöte), *qiangdi* (die Flöte der Tanguten, der Vorfahren der Tibeter), *jia* (Oboe) und die *jiao* (Tierhörner).

Die *paixiao* (Panflöte) taucht auch unter den Bezeichnungen *xiao* oder *lai* auf. Bei den Uiguren (Autonome Region Xinjiang), aber auch in Ungarn und Rumänien, wohin sie wahrscheinlich von den Hunnen gebracht wurde, wird sie als *nay* bezeichnet.[24] In China findet sich gelegentlich die Bezeichnung *lai*, dies liegt an der Austauschbarkeit der Konsonanten „n" und „l" in einigen Dialekten.

Die Querflöte *hengdi* war ein wichtiges Blasinstrument in der *Guchui yue*. Zhang Qian, der die Spieltechnik von den Nomaden des Nordwestens gelernt hatte, brachte sie am Ende des 1. Jahrhunderts nach China, wo sie in der Folgezeit stark verbreitet war.[25] Die *hengdi* unterschied sich stark von der *xiao* (frühe chinesische Längsflöte).

Von der *jia* (Oboe) ist kein Exemplar erhalten. Es wird vermutet, dass die frühe *jia* aus Schilf gefertigt wurde. In ein Schilfrohr ohne Grifflöcher wurde ein ebenfalls aus Schilf geformtes Mundstück eingepasst. Nach der Han-Dynastie wurde das Instrument verändert, es erhielt Grifflöcher und war später unter der Bezeichnung *bili* bekannt. Die *jia* der Han-Dynastie verschwand.
Die *jiao* (Trompeten aus Tierhörnern) wurden nur in der Anfangszeit aus Horn gefertigt, dieses wurde später durch andere Materialien (Bambus, Holz, Leder oder Kupfer) ersetzt. Erhaltene Abbildungen zeigen, dass während der Han-Dynastie auch eine große Anzahl Einzelstücke von hoher Kunstfertigkeit hergestellt wurden.
*Jia* und *jiao* waren in der *Guchui yue* hauptsächlich zur Ausschmückung verwendet worden. In späterer Zeit wurden sie durch neue, mit Grifflöchern versehene Instrumente ersetzt.

Zum Instrumentarium der *Guchui yue* gehörten auch Schlaginstrumente. Neben der Trommel wurden Instrumente aus Kupfer (z.B. *nao*) eingesetzt. Später wurde das Instrumentarium um *luo* (Gong) und *bo* oder *ba* (Metallbecken) erweitert. Da *Guchui yue* auch zur Gesangsbegleitung gespielt wurde, erlangte dieser neue Musikstil weitere

[24] Yin Falu (1985), S. 40.
[25] Yang Yinliu (1952), S. 127.

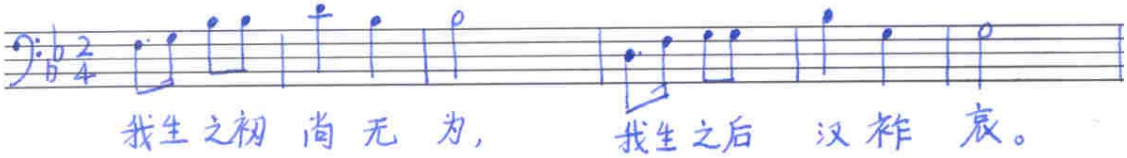
Verbreitung und war später im ganzen Land populär. Verschiedene Gattungsbezeichnungen belegen dies: *qichui* (Blasmusik zu Pferd), *xiaogu* (Musik für Längsflöte und Trommel), *duanxiao naoge* (Lieder für die Instrumente *xiao* und *nao*), *huangmeng hengchui* (Blasinstrumente spielen am Gelben Tor). Einige der bei der Hofmusik verwendeten Instrumente, so die *hengdi* (Querflöte) und die *bili* (Oboe) fanden Eingang in die Volksmusik.

### 1.2.2. *Qinge: Hujia shibapai* (Zitherspiel zur Gesangsbegleitung: "Achtzehn Abschnitte für Fremdoboe")

Am Ende der Han-Dynastie nahmen die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Chinesen und Fremdvölkern zu. Infolge der Kriegszüge kam es zu Hungersnöten, die größere Bevölkerungswanderungen auslösten. Cai Wengji wurde im Jahr 195 n. Chr. von den Hunnen gefangenen genommen, in den Norden verschleppt und mit einem Hunnen-Khan verheiratet. Erst im Jahre 208 gelang ihr die Flucht. Auf dem Rückweg komponierte sie für die *qin* (die klassische, siebensaitige, steglose Langzither) das Stück *qinge: hujia shiba pai* (Zitherspiel zur Gesangsbegleitung: Achtzehn Abschnitte für Fremdoboe), welches den Charakter der hunnischen *hujia* (Oboe) imitiert. In der Verschmelzung fremder Musikeinflüsse und chinesischer Poesie gelang ihr die ausdrucksstarke Verarbeitung ihrer bitteren Erfahrungen (Abschied von den Kindern, Sehnsucht nach der Heimat).
Die Komponistin nutzt Tonartwechsel, kontrastierende Themen und die Klangfarbe der *qin*, um ihrer wehmütigen Stimmung Ausdruck zu verleihen. Mit dieser Synthese verschiedener Musikstile erreicht ihr kompositorisches Schaffen einen künstlerischen Höhepunkt. Die Komposition wurde in der Folgezeit weitergegeben und erfuhr mehrere Bearbeitungen. Erst die Einführung der Notation während der Ming-Dynastie erlaubte die Niederschrift der Komposition. Der *qin*-Spieler Cha Fuxi (1898-1976) zählt 39 überlieferte Versionen, darunter die Bearbeitung aus dem Jahre 1611 von Song Pixian (Ming-Dynastie), welcher die Noten mit einem alten Text unterlegte.

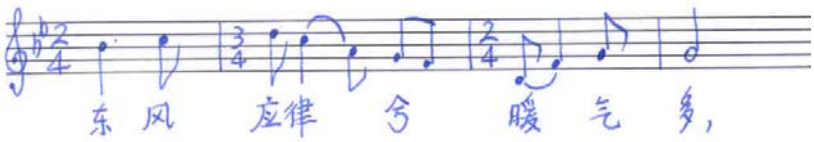
Diese Bearbeitung setzt sich (wie das Original) aus achtzehn Abschnitten zusammen. Deren Struktur kann man heute in fünf Teile gliedern: Exposition, erster Teil, Mittelteil, zweiter Teil, Koda.
Die Exposition entspricht dem ersten Abschnitt. In den ersten sechs Takten wird das zweitaktige Hauptmotiv in verschiedenen Variationen vorgestellt. Es bildet den

melodischen Kern des Stücks und ist Antrieb der musikalischen Entwicklung. In der Exposition stellt die Komponistin ihr Schicksal in der Fremde musikalisch vor.




Der erste und zweite Teil bilden den Kern der musikalischen Entwicklung. Der erste Teil umfasst die Abschnitte 2 bis 11, der zweite Teil die Abschnitte 14 bis 17. Im ersten Teil werden Chromatik und Glissandi eingesetzt, um eine allmähliche Steigerung der Intensität der Gefühle von Heimatverlassenheit und Sehnsucht nach der Familie zum Ausdruck zu bringen. Überwiegend wird in der tiefen Lage gespielt.

Der Mittelteil (Abschnitte 12 und 13) grenzt den ersten und den zweiten Teil voneinander ab. Er steht in starkem Kontrast zur musikalischen Stimmung der beiden Teile. Die Musik wechselt in die obere Stimmlage, die melodische Phrasierung ist von langanhaltenden Notenwerten bestimmt. Dies mag die Freude über die Rückkehr in die Heimat zum Ausdruck gebracht haben.




Der zweite Teil (Abschnitte 14 - 17) nimmt die Thematik des ersten Teiles wieder auf.

Die Koda (Abschnitt 18) beendet die musikalische Leidenschaft.

Obwohl erst im 17. Jahrhundert niedergeschrieben, erfreute sich diese Komposition bereits lange großer Beliebtheit im Volk. Sie ist das früheste Zeugnis des musikalischen Austausches zwischen Han-Chinesen und Hunnen. Die Gestaltung von Text und Musik erreichte damals einen künstlerischen Höhepunkt.

*Qinge: Huija shiba pai* ist eine Synthese aus Text, Sprache und Musik. Der Text schildert das Schicksal der Komponistin und ihre Gefühle. Die Musik ist in ihrer Melodik der Sprache der Poesie stark angeglichen. Musikalische Elemente der Musikkulturen der Han-

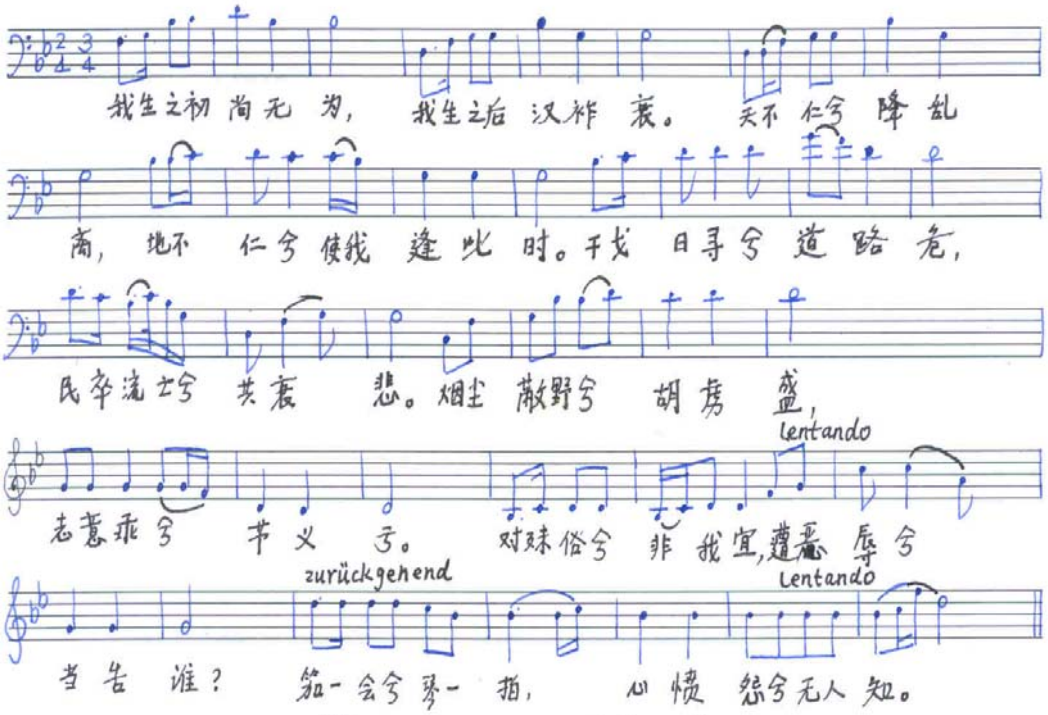
Chinesen und der Hunnen werden verbunden: Die Melodie wird in verschiedenen Tonarten gespielt. Teils bewegt sie sich in der hohen Stimmlage mit langanhaltenden Notenwerten (ein Charakteristikum der Musik der Steppenvölker), teils wird sie in der tiefen Lage in kurzen Notenwerten gespielt (traditionelle Spielweise der *qin*).
Das gesamte Stück lebt von der Verwendung des Motivs, welches im ersten Abschnitt vorgestellt wurde. Die melodischen Phrasen werden durch eine Tonwiederholung abgeschlossen.

Ohne die leidvollen Erfahrungen und ohne die Kenntnisse der fremden Musikkultur wäre ein Werk dieser kompositorischen Dichte und intensiven Ausdruckskraft wohl nicht möglich gewesen.

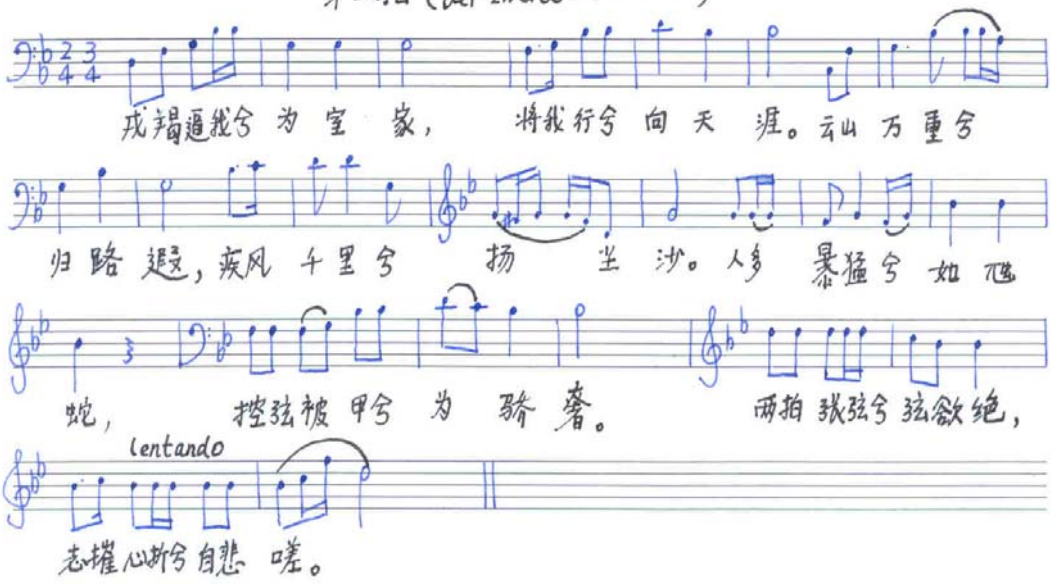
Die Synthese musikalischer Elemente der Musik der Han-Chinesen und der Musik der Hunnen war während der Tang- und der Song-Dynastie sehr populär und fand Eingang in die chinesische Volksmusik.

## 第一拍（Der erste Abschnitt）

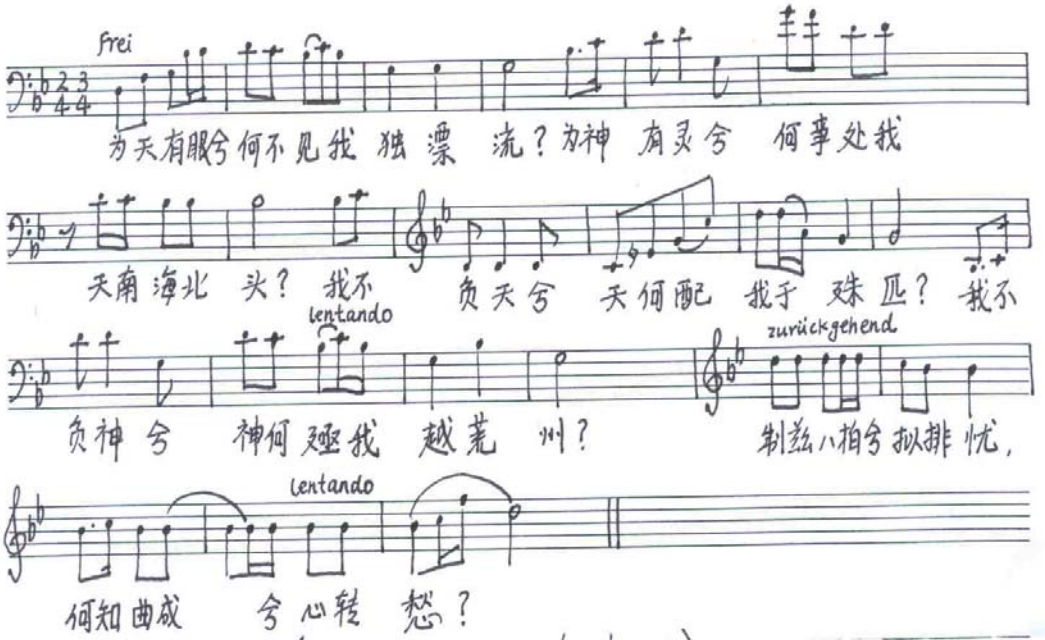
“琴道”传谱
陈长龄 整理



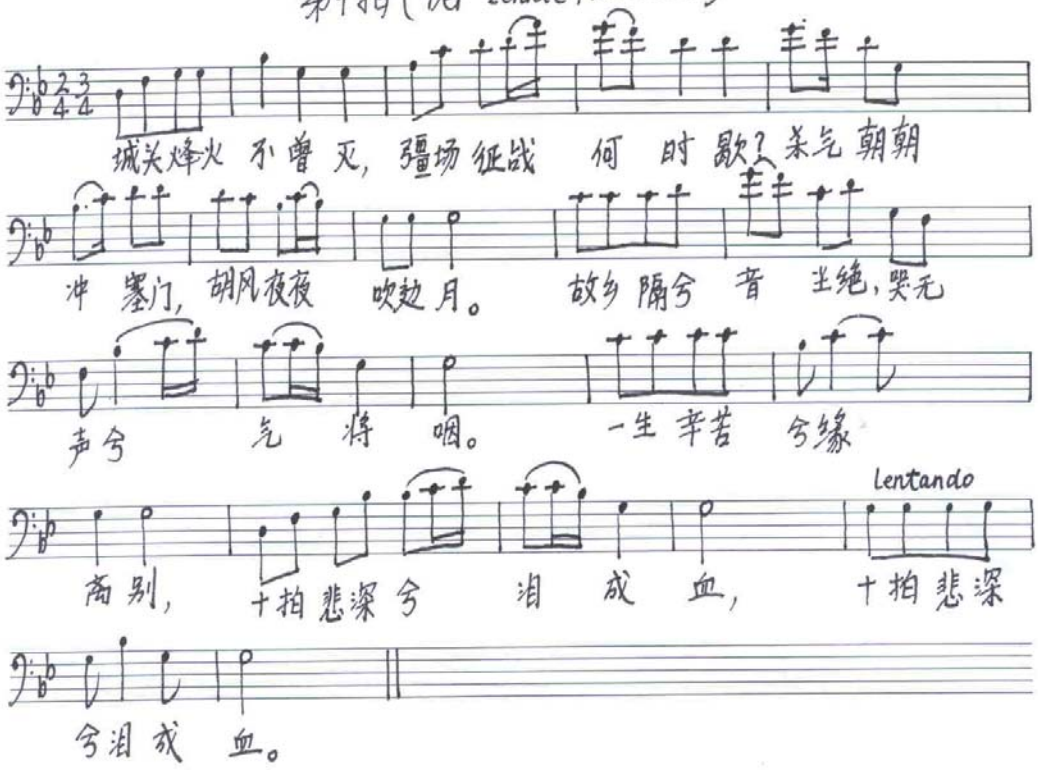

## 第二拍（Der zweite Abschnitt）

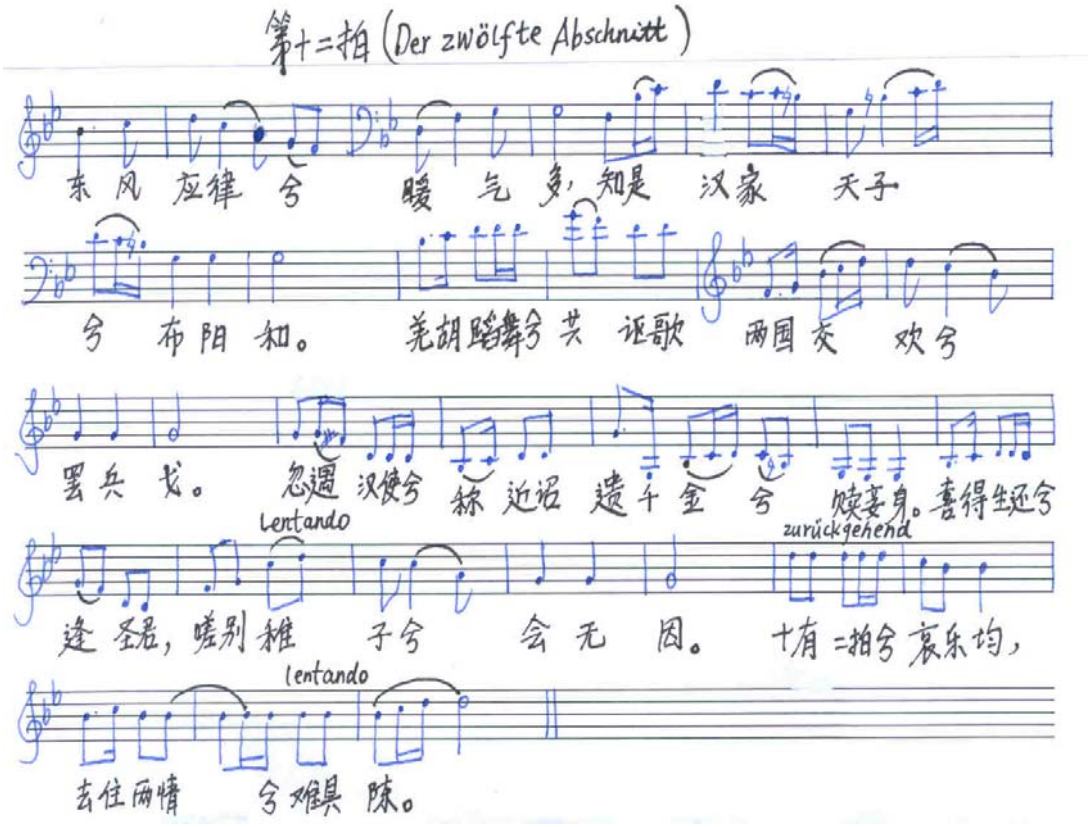


## 第八拍 (Der achte Abschnitt)




## 第十拍 (Der zehnte Abschnitt)






Notenbeispiel 1: Auszug aus „*Qinge: Huija shib pai*".
(Aus der chinesischen Qin-Notationssammlung *Qinshi* vom Song Pixian (abgeschrieben im Jahre 1611), transkribiert von Chen Changlin)

### 1.3. Wei-, Jin- und Nan-bei-chao-Dynastie (220-581 n. Chr.)

In den Jahrhunderten, die auf den Niedergang der Han-Dynastie folgten, war China innerlich zerrissen. Einfälle nördlicher Fremdvölker (Hunnen, Xianbei u.a.), welche sich im Einzugsbereich des Huanghe niederließen, sowie die labile politische Lage lösten große Völkerungswanderungen in den nördlichen Provinzen und in der Xiyu-Region Richtung Süden aus. Nachdem auch das kurzlebige Xijin-Regime (265-316) zu Fall gekommen war, flohen die letzten Abkömmlinge der Han-Dynastie in den Süden, wo sie eine neue Hauptstadt gründeten. Dongji (heute Nanjing in der Provinz Jiangsu) blieb für gut ein Jahrhundert (317-420) Regierungssitz der südlichen Han-Dynastie. Nach dem endgültigen Sturz der Han-Dynastie wurde im Süden die Nanchao-Dynastie (420-589) gegründet.
Im Norden etablierten die Xianbei im Jahre 386 nach der Einigung der Bevölkerung unter ihrer Kontrolle den Beiwei-Staat (Beichao-Dynastie).

Das chinesische Territorium war nun in zwei Herrschaftsgebiete geteilt. Dieser Tatsache verdankt die Epoche ihren Namen: Nan-bei-chao.

*Karte 4*. Die Zersplitterung Chinas im **4**. Jahrhundert
(Aus: Das Alte China. GEO-Epoche, Nr. 8, S. 175. Hamburg: Gruner+Jahr, 2002)

Während der Nanchao-Dynastie (420-589) existierten in Südchina weitere Dynastien verschiedener Fremdvölker (die Staaten Song, Qi, Liang und Cheng). Der Beiwei-Staat in Nordchina wurde in Dongwei und Xiwei gespalten. Auf Dongwei folgte Beiqi und auf Xiwei der Staat Beizhou.[26] Während der ganzen Epoche beherrschten Fremdvölker den Norden Chinas. Ihr Einfluss erstreckte sich auch auf die Politik im Süden.

In der Xiyu-Region (die Region westlich des Huanghe) etablierten sich aufeinander folgend fünf Staaten mit einer relativ stabilen sozialen Ordnung: Qianliang, Houliang, Nanliang, Beiliang und Xiliang. Viele Vertriebene aus den zentralchinesischen Provinzen ließen sich hier nieder, aber auch Völker aus Zentralasien siedelten sich hier an. Die Zuwanderung beförderte die Integration ihrer Kulturen.

[26] Beiwei: Die nördlichen Wei wurden - wie auch die nördlichen Qi (550-577) und die Zhou (557-581) - von nicht chinesischen Herrschern regiert und standen mit den westlichen Nachbarvölkern in besonders intensivem Kontakt. Auch am Hofe der nördlichen Qi wurde die chinesische Volksmusik neben *Qiuci yue* (Musik aus Kutscha) gepflegt.

In den Kezier-Höhlen (bei Baicheng, Autonome Region Xinjiang) entdeckte Wandmalereien zeigen verschiedene Instrumente, die in dieser Region vermutlich gespielt worden sind, darunter einheimische wie die *bili* (Oboe), fremde wie die *pipa* (viersaitige Laute) und Instrumente aus Zentralchina, darunter *xiao* (Längsflöte), *sheng* (Mundorgel) und *ruanxiang* (Laute mit rundem Korpus).[27]

Über die Völkerwanderungen der damaligen Zeit liegen folgende gesicherte Erkenntnisse vor: Das Yuezhi-Volk (Indoskythen) war im 2. Jahrhundert v. Chr. über Fergana (Mittelasien) nach Daxia (im heutigen Afghanistan) umgesiedelt. Dort wurde die Daxia-Staatsmacht gegründet, die zum Zentrum der Politik der Da-Yuezhi wurde. In der Folgezeit entstanden neun weitere Staaten in der Region der Flüsse Amu-Darja und Syr-Darja, darunter Kangguo (Samarkand), Miguo, Shiguo, Caoguo, Heguo, Anguo (Buchara), Muguo. In der Nan-bei-chao-Periode wurden sie *zhaowu jiuxin* (die neun Familiennamen von Zhaowu)[28] genannt, da ihre Vorfahren alle aus Zhao Wu (heute Kreis Gaotai, Provinz Gansu) gekommen waren. Da die von Ost nach West wandernden Yuezhi-Völker sich für lange Zeit im mittelasiatischen Raum niederließen, entstand ein Völker- und Kulturgemisch.
Seit dem 4. Jahrhundert bereisten zahlreiche Musiker aus Mittelasien ihre Herkunftsregionen in Zentralchina. Sie brachten fremde Musikeinflüsse und verschiedene, in Zentralchina bislang unbekannte Instrumente mit und übten so einen großen Einfluss auf das chinesische Musikleben aus, dessen Entwicklung sie nachhaltig prägten.

Ein andere Gruppe, die Yandan-Völker, siedelten ursprünglich im südlichen Altai-Gebirge, zogen aber zu Beginn des 5. Jahrhundert weiter nach Mittelasien, ebenfalls in die Region des Amu-Darja und des Syr-Dyrja. Dies führte zum Krieg mit den bereits ansässigen Yuezhi, die unterworfen und der neuen Staatsmacht einverleibt wurden. Ein Teil der Yuezhi floh in den Einzugsbereich des Indus. Ihr neu begründetes Reich erstreckte sich vom östlichen Kutscha (heute Autonome Region Xinjiang) über Hetian (heute Provinz Gansu) bis zum westlichen Aralsee. Sie beherrschten Chinas Nordwesten und die Indus-Region.

[27] Yin Falu: *Gudai zhongwai yinyue wenhua jiaoliu wenti tantao* (Untersuchung zum Musikaustausch im Altertum zwischen China und dem Ausland). In: *Zhongguo yinyuexue* (Musicology in China), Ausgabe Nummer 1, Peking 1985, S. 40.
[28] Zhaowu (heute Kreis Gaotai, Provinz Gansu)

In der Mitte des 6. Jahrhunderts war ihre Stärke gebrochen. Eine Offensive gegen die Turk-Völker und Persien missglückt. Ihr Herrschaftsgebiet wurde unter den Turk-Völkern und dem persischen Reich aufgeteilt. Das Turk-Volk besetzte wichtige, an der Seidenstraße gelegene Handelszentren, darunter Tashigan, Fergana, Samarkand und Buchara.

Die Turk-Völker lebten ursprünglich im Süden des Altai-Gebirges. Am Anfang des 6. Jahrhunderts waren sie allmählich erstarkt. Im Jahr 552 gründeten sie die Turk-Staatsmacht. In der Folgezeit eroberten sie in mehreren erfolgreichen Kriegszügen gegen die Yandan in Mittelasien und das persische Reich große Regionen dazu, die sich vom Golf von Bo Hai bis zum Kaspischen Meer, vom südlichen Amu-Darja bis zum nördlichen Balkash erstreckten.

Die Völkerwanderungen und Kriegszüge förderten indirekt den kulturellen Austausch Zentralasiens über die Xiyu-Region mit Zentralchina. Im Gefolge politischer und wirtschaftlicher Beziehungen verbreiteten sich neben religiösen Ideen auch kulturelle Neuerungen.
So gelangte die Musik Zentralasiens über die Vermittlung der Xiyu-Region bis nach Zentralchina. Im Gefolge der Ausbreitung des Buddhismus erfuhr die chinesische Musikkultur mit der Übernahme fremder Musiktheorien, Instrumente und Tänze einen tiefgreifenden Wandel.

### 1.3.1. Qiuci - ein bedeutendes Zentrum an der Seidenstraße

In der Xiyu-Region existierte das Qiuci-Reich (auf dem Gebiet der heutigen chinesischen Regierungskreise Luntai, Kutscha, Shaya, Baicheng, Akesu und Xinhe in der Autonomen Region Xinjiang). Kutscha war das Zentrum der Qiuci-Kultur (im nördlichen Teil des Tarimbeckens, im chinesischen Turkestan gelegen). Diese Region erzeugte eine Fülle landwirtschaftlicher und handwerklicher Produkte und lag zudem zentral an der Hauptroute der Seidenstraße.
Über die Frühzeit des Qiuci-Reiches geben die überlieferten Quellen wenig Aufschluss.

Kanonischen Schriften des Buddhismus aus Indien entnehmen wir eine enge Verbindung der Qiuci-Region mit Indien.[29] Den Texten entnehmen wir, dass die Machthaber mit den stetigen Einfällen verschiedener Fremdvölker wechselten. Nacheinander herrschten Hunnen, Yandan, Tujue, Mongolen und Hu. Im 4. Jahrhundert wurde Quici von den Chinesen erobert. Im Jahr 658 beschloss das Tang-Regime den Umzug der Militärverwaltung von Anxi (*Anxi duhu zhisuo* -„Schutzverwaltung von Anxi") von Jiaohe (heute nördlich von Tulufan) nach Qiuci. Während der Herrschaft des Tang-Regimes über Qiuci fielen immer wieder Tujue- und Turfan-Völker ein. Im Jahr 790 wurde Qiuci von den Turfan erobert. Im 9. Jahrhundert wurden diese wiederum von den Huihe vertrieben.
Im 19. Jahrhundert verleibten die Qing-Herrscher diese Region ihrem Reich ein. Nach der Niederschlagung des Aufstandes der Zhonger setzte das Qing-Regime 1884 den *zhiliqiu* (einen der Zentralregierung unmittelbar unterstellten Staatsrat) ein. Nach dem Sturz der Qing-Dynastie im Jahre 1911 wurde Qiuci als Kutscha-Kreis Teil der Republik China (1912-1949), (heute Kreis Kutscha, Autonome Region Xinjiang).

Die Qiuci-Region war seit der Han-Dynastie Siedlungsraum unterschiedlicher Völker. Die relativ stabile politische Situation beförderte den kulturellen Austausch. Das Miteinander verschiedener Sprachen führte zur Entwicklung einer regionalen Verkehrssprache.
Schon der gelehrte Mönch Xuan Zang (602-664) beschrieb die Übernahme der Schrift der Qiuci-Sprache aus Indien und stellte fest diese hätte sich nur geringfügig verändert. (*Datang xiyu ji* – „Chronik einer Reise in den Westen zur Tang-Dynastie").[30]
Die heutige Forschung unterscheidet nach der Auswertung erhaltener schriftlicher Überlieferungen zwei Dialekte für die Region Kutscha, Turfan, Yanqi: den sogenannten A-Dialekt der Yanqi und den B-Dialekt der Qiuci. Die Qiuci-Sprache war ursprünglich aus der Mischung der Sprache des Qiuci-Volkes und derjenigen der zugewanderten Tujue entstanden. Später kam es zu einer Übernahme vieler Elemente des *fanyu* (Sanskrit) und der chinesischen Sprache. Auf diese Weise entstand der B-Dialekt.
Viele Inschriften in der Qiuci-Region (die heutigen Kreise Luntai, Kutscha, Shaya, Baicheng, Akesu, Xinhe in der Autonomen Region Xinjiang) belegen die Verwendung chinesischer Schrift. Am Fuß des Berges Bozhekelage (im Nordosten des Kreises Baicheng) sind Inschriften des Qiuci-Kommandeurs Liu Pinguo erhalten. Diese Inschriften

[29] Jin Wenda: *Dui gudai zhongguo yinyue wenhua jiaoliu zhong de muxie wenti tantao* (Diskussion einiger Probleme von Musik, Kultur und Erziehung im Alten China). In : Zeitschrift der Zentralen Musikhochschule, Nr. 3, Peking 1992, S. 58.
[30] Xiu Hanlin: *Guyue chenfu* (Das Auf und Ab der alten chinesischen Musik). Shandong 1998, S. 275.

ist in chinesischer Schrift geschrieben. Von der Han-Dynastie bis zur Nan-bei-chao-Periode war Chinesisch Amtssprache. Seit dem 4. Jahrhundert gewann das *fanyu* (Sanskrit) an Einfluss. Es fand überwiegend in buddhistischen Schriften Verwendung. In offiziellen Dokumenten und in der geschäftlichen Korrespondenz wurden beide Sprachen gleichberechtigt verwendet. In dieser Zeit bildete sich der B-Dialekt heraus.
Aufgrund der Synthese verschiedener Elemente in der Qiuci-Sprache spielte sie eine wichtige Rolle in der Verbreitung der Kultur. Westlich von Qiuci verwendete man das *fanyu* (Sanskrit), östlich von Qiuci wurde überwiegend Chinesisch gesprochen. Bei der Verbreitung des Buddhismus in China über die Qiuci-Region war diese Mischsprache das Medium der neuen Religion. Obwohl in China die meisten kanonischen Schriften des Buddhismus aus dem *fanyu* übersetzt worden waren, existieren einige Schriften, die aus der Qiuci-Sprache ins Chinesische übersetzt wurden.

Die entsprechende Musik war allerdings einzigartig, weil sie Elemente der unterschiedlichen Völker verband. Die zentrale Lage der Region an der Seidenstraße prädestinierte sie für den Austausch unterschiedlichster Musikkulturen. Indische, arabische und chinesische Musik verschmolzen zur *Qiuci yue* (Musik aus Kutscha). Über den Einfluss der einzelnen Musikkulturen auf die Entstehung der *Qiuci yue* geben die überlieferten Schriftzeugnisse leider keine Hinweise, wohl aber verraten archäologische Funde Näheres darüber.
Bei Ausgrabungen im Kreis Luntai wurden Terrakotta-Figuren entdeckt, die auf das späte 3. Jahrhundert nach Chr. zu datieren sind. Sie stellen verschiedene Musiker eines Orchesters westlicher Prägung dar, wie sie später am kaiserlichen Hof der Sui (581-618) und Tang (618-907) üblich waren.[31] Abbildungen in den Kezier-Höhlen (Kreis Baicheng), den Kuermula-Höhlen (südlich von Kutscha), den Kezierduo-Höhlen (nördlich von Kutscha) und in den Ruinen der alten Stadt Gaochang zeigen Instrumente, die aus zentralen Regionen Chinas stammten, darunter *xiao* (Querflöte, Höhle 46 bei Kezier), *sheng* (Mundorgel, Höhlen 63 und 68 in Kuermula) und *ruanxian* (Laute mit rundem Korpus, Höhle 11 in Kezierduo, Höhlen 38, 80, 98, 118, 224 in Kezier).[32]

[31] Oesch, Hans: Außereuropäische Musik, Kapitel I: Der chinesische Kulturbereich. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 8. Laaber: Laaber 1984, S. 34.
[32] Zhou Jingbao: *Xinjiang shiku huazhongde yueqi* (Die Instrumente der Höhlenmalereien in Xinjiang), in: *Zhongguo yinyue* (Chinesische Musik), Nr. 2, Peking: 1985, S. 47-50.

Abb. 3: Beschädigtes Wandgemälde aus der Ruine der alten Stadt Gaochang. Abgebildet sind fünf Musiker. Die im Vordergrund sitzenden Musiker spielen auf der *pipa* (viersaitige Laute) und der *shu konghou* (Stehharfe). Die Musiker in zweiten Reihen spielen auf den Instrumenten *sheng* (Mundorgel), *hengdi* (Querflöte) und *xiao* (Längsflöte).

Für den musikalischen Transfer über die Seidenstraße spielten neben der Qiuci-Region auch die Yutian-Region und die Stadt Gaochang (Karkhojo) eine wichtige Rolle, sie waren Zentren kulturellen Austausches. Über diese Route gelangten fremde musikalische Elemente, Musiktheorien und Instrumente aus Westasien nach Zentralchina.
Dabei kam der Qiuci-Region die bedeutendste Rolle zu, insbesondere bei der Verbreitung des Buddhismus und der buddhistischen Musik. *Qiuci yue* (Musik aus Kutscha) war seit der Nan-bei-chao-Periode in den zentralen Regionen Chinas verbreitet, in der chinesischen Musikgeschichte der Sui- und Tang-Dynastie spielte sie eine besondere Rolle (siehe 2.1; 2.2; 2.3.).

Abb. 4: Typisches Qiuci-Orchester bei einem taoistischen Pilgerzug. In diesem Gemälde des Malers Wu Zongyuan (um 990-1050) sind der Jadekaiser und sein Gefolge bei einem taoistischen Pilgerzug dargestellt. Es handelt sich um ein typisches Qiuci-Orchester. Die Musikerinnen (von links nach rechts) spielen *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute), *zhanggu* (Trommel), *hengdi* (Querflöte), *paixiao* (Panflöte), *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte).

### 1.3.2. *Xiliang yue* - eine Synthese aus *Qiuci yue* und alter chinesischer Musik

Seit dem 4. Jahrhundert entwickelte sich in Nordwestchina die *Xiliang yue* (Musik von West-Liang), die Musik der Liangzhou-Region. Sie wird in den historischen Schriften *Suishu* (Geschichte der Sui, Kap. *Yinyuezhi* - Musikannalen) und *Beiwei shujuan* (Buch der Beiwei, Band 95) beschrieben.

Das *Suishu* bringt die Entstehung der *xiliang yue* mit einem chinesischen Befehlshaber der Grenztruppen in der Liangzhou-Region in Verbindung: Im Jahre 384 eroberte Lü Guang die Qiuci-Region. Bei der Rückkehr führte er ein vollständig besetztes Qiuci-Orchester mit sich, welches in der Stadt Lingzhou (heute Wuwei, Provinz Gansu) Quartier erhielt.

Gemeinsam mit Juqu Mengxun, einem für die Hexi-Region zuständigen Befehlshaber, bearbeitete er die Qiuci-Musik, um sie der chinesischen Ästhetik anzupassen. Die auf diese Weise neu entstandene *Qinhan yue* (Musik der Qin- und Han-Regione) ist Ergebnis dieser Vermischung chinesischer und fremder Musikkulturen.

Im Jahr 439 unterlag Juqu Mengxun dem König von Beiwei, Tuo Batao; dieser verschleppte Musiker und Instrumente an seinen Hof. Aus *Qin Han yue* wurde *Xiliang yue* (Musik aus der westlichen Liang-Region)[33].

Bei der Entwicklung der *Xiliang yue* spielten neben den Einflüssen der *Qiuci yue* auch Elemente der traditionellen chinesischen Musik eine Rolle. Dies liegt an der geographischen Lage der Liangzhou-Region, die seit dem 3. Jahrhundert unter chinesischer Kontrolle stand.
Aufgrund der widrigen Verhältnisse in Zentralchina (siehe oben) zogen viele Völker in die Xiyu-Region. Innerhalb dieser ausgedehnten Region lagen Liangzhou (Königreich Wuwei) und die Städte Donghuang und Jinquang an der Seidenstraße, nahe der chinesischen Grenze (heute im Nordwesten der Provinz Gansu). Sie waren kulturelle Zentren und wichtige Umschlagplätze zentralasiatischer und chinesischer Kulturgüter.
Die Flüchtlinge importierten Rituale und Musik der Qin- und Han-Dynastie. Tatsächlich überdauerten in der Xiyu-Region viele Elemente dieser älteren Dynastien. Insbesondere *Hanwei jiuyue* (Musik der Han- und Wei-Zeit) war damals populär. Sie war aus der Verschmelzung der nördlichen Volksmusik mit den südlichen Musikstilen Chinas in Zentralchina entstanden. Im künstlerischen Ausdruck entwickelte die lokale Bevölkerung den chinesischen, traditionell-poetischen Stil weiter. Es finden sich Merkmale der *Jinchu wuyue* (Ritualmusik der Schamanen) aus Jingchu (den heutigen Provinzen Hubei, Hunan, Jiangsu und Zhejiang), des lebhaften Stils der Volksmusik der Han-Kultur, daneben aber auch Einflüsse fremder Volksmusikstile, die während der Han-Dynastie nach China gelangten.

Die verwendeten Tonarten waren *chuhan yuediao* (Tonarten der Chu- und der Han-Region) oder *qingshang sandiao* (drei Modi der traditionellen chinesischen Profanmusik). Diese Tonarten wurden in *pingdiao*, *qingdiao* und *sediao* unterteilt. Von jeder dieser Tonarten existierten zwei Varianten: *chudiao* und *cediao*. *Chudiao* war auf die traditionelle Pentatonik bezogen, die im Süden der Changjiang-Flüsse populär war. *Cediao* wurde durch Hinzufügung der Töne *qinjiao* (f) und *cuyu* (h) zu einer heptatonischen Skala (Die chinesischen Töne hatten Namen, ihre Höhe entspricht den in Klammern angegebenen europäischen Tönen).

[33] *Weishu* („Geschichte der Wei“, Kap. *Yinyue zhi* - Musikannalen). Zitiert nach: Yang Yinliu (1952), S. 132.

Der Musiker Chen Zhongru benennt im Jahre 519 die Grundtöne dieser verschiedenen Tonarten: *gong* als Grundton der Tonart *pingdiao*, *shang* als Grundton der Tonart *qingdiao* und *jiao* als Grundton der Tonart *sediao*[34]. Verglichen mit europäischen Tonarten entspräche *pingdiao* dem lydischen Modus, *qingdiao* dem mixolydischen Modus und *sediao* dem äolischen Modus.

Das Buch *Taipin guangji* Band 240 von Li Fang (925-995) beschreibt das in der *Xiliang yue* (Musik aus Liangzhou) verwendete Tonmaterial: Haupttöne sind *zi* (c) und *shang* (d). Die Tonart *Pingdiao* erfuhr eine Veränderung, anstelle des ehemaligen Haupttones *gong* (c) kam dem Ton *zi* (g) eine größere Bedeutung zu. Als Beispiel die komplette Tonleiter: *zi* (g), *yu* (a), *run* (h), *gong* (c), *shang* (d), *jiao* (e), *qingjiao* (f), *zi* (g). Dieser Modus ist derselbe, wie der noch heute in der Volksmusik der Provinzen Gansu, Shaanxi, Qinghai benutzte.[35]

Zentraler Modus der *Xiliang yue* ist die *Chuhan yuediao*. Dieser Modus stammt aus Zentralchina und war während der Han- und Wei-Zeit gebräuchlich. Darüber hinaus gibt es weitere Anhaltspunkte, die auf eine enge Verbindung dieses neuen Musikstils mit der traditionellen Musik Zentralchinas schließen lassen.

In verschiedenen Gräbern der Jin-Dynastie (265-420), die in der Ortschaft Dingjiazha bei Jiuquan entdeckt wurden, finden sich Abbildungen von Instrumentalensembles. In den früheren Wandbildern überwiegen Instrumente aus Zentralchina. Auch die Mode der Musiker der abgebildeten Ensembles verweisen auf die kulturellen Beziehungen: Kopfbedeckungen und Haartrachten sind eindeutig zentralchinesischen Ursprungs.

Vergleicht man die früheren mit den später entstandenen Wandbildern, stellt man fest: In den früheren Abbildungen überwiegen traditionelle chinesische Instrumente, in den späteren Abbildungen sind überwiegend Instrumente aus Zentralasien dargestellt. Bei der Entstehung der *Xiliang yue* lässt sich ein kultureller Entwicklungsprozess von der einfacheren *Jinshi zhiyue* (Musik der Glocken und Klangsteine) zur komplexeren *Sizhu zhiyue* (Musik der Saiten- und Blasinstrumente) feststellen. Gleichzeitig verlagerte sich die Gewichtung von der eintönigeren *yayue* (Sakralmusik) zu der ausdrucksstärkeren *suyue* (Profanmusik).

Die Route der Seidenstraße zwischen Westasien und Zentralchina verläuft durch Liangzhou. Bei der Verbreitung westasiatischer Musik nach Zentralchina wurde natürlich

[34] Ebenda, S.161.
[35] Niu Longfei: *Guyue fayin* (Neue Erkenntnisse über die alte chinesische Musik). Gansu 1985, S. 402.

auch die Musik Liangzhous nachhaltig geprägt. *Xiliang yue* ist eine Mischung aus westasiatischer, indisch beeinflusster buddhistischer und chinesischer traditioneller Musik. Diese verschiedenen Einflüsse kann man aus den Abbildungen der Ensembles deutlich ablesen.

Über die Instrumentierung der *Xiliang yue* wird im *Suishu* („Geschichte der Sui-Dynastie", Kap. *Yinyuezi*) Genaueres berichtet; zu einem Ensemble gehören neunzehn Instrumente:
Melodieinstrumente: *bianzhong* (Glockenspiel) *bianqing* (Stein- oder Jadeglockenspiel), *tan-zheng*, *xie-zheng* und *wo konghou* (drei verschiedene Zithern), *shu konghou* (Stehharfe), *pipa* (viersaitige Laute), *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *hedi* (Querflöte), *hengdi* (eine weitere Querflöte), *da bili* (große Oboe), *xiao bili* (kleine Oboe) und *bei* (Muscheltrompete).
Schlaginstrumente: *tongbo* (Bronzebecken), *yaogu* („Hüft-Trommel") und *qigu* sowie *dangu* (zwei verschiedene Trommeln unbekannter Bauart).

Nach der Kanonisierung der *Xiliang yue* in der Sui-Dynastie wurde die Instrumentierung folgendermaßen festgelegt. Die vier Instrumente der *yayue* (Sakralmusik): *zhong* (Glocke), *qing* (Klangstein), *sheng* (Mundorgel) und *xiao* (Panflöte); die fünf Instrumente der *suyue* (Profanmusik): zwei Zheng-Zithern *qin* und *se*, *wo konghou* (Zither), *qigu* und *dangu* (zwei verschiedene Trommeln); *huyue* (neun Instrumente der Nachbarvölker): *shu konghou* (Stehharfe), *pipa* (viersaitige Laute), *da bili* und *xiao bili* (große und kleine Oboe), *hengdi* (Querflöte), *yaogu* („Hüft-Trommel"), *bo* (kleines Bronzebecken) und *bei* (Muscheltrompete).[36]

Diese Angaben lassen erkennen, das *Xiliang yue* eine Musik mit vielfältigsten Einflüssen ist. Die Analyse der Instrumentalbesetzung macht die Synthese von Elementen verschiedener Musikkulturen deutlich. Bezüglich der Stilmerkmale lässt sich ein starker Einfluss der traditionellen chinesischen Musik vermuten, zumal die Mehrheit der Bevölkerung dieser Region chinesischer Herkunft war.

[36] *Yayue*, die auf dem konfuzianischen Ideal beruhende Ritualmusik wurde hauptsächlich am Hofe als Ritual- und Zeremonialmusik aufgeführt. Diese bis zum Ende der Qing-Dynastie (1911) kontinuierlich fortdauernde Tradition umfasste Musik und Tanz der Opferzeremonien des Himmels, der Erde und der Ahnen. *Suyue* bezeichnete im Gegensatz dazu alle übrigen musikalischen Gattungen, also auch die Musik des gemeinen Volkes. *Huyue* bezeichnete die von den westlichen Fremdvölkern übernommene Musik.

*Xiliang yue* als eine Synthese aus *Qiuci yue* und traditioneller chinesischer Musik war lange Zeit im Volk sehr populär. Zwischen der *Xiliang yue* (Musik aus West-Liang) und der traditionellen chinesischen Musik gab es größere Übereinstimmungen (Tonmaterial). Dies scheint eine raschere Übernahme durch die lokale Bevölkerung zur Folge gehabt zu haben. Das Überwiegen der Saiteninstrumente gegenüber den Schlaginstrumenten im Orchester ließ einen gewählten Stil entstehen, der bis zur Tang-Dynastie an Popularität gewann.

### 1.3.3. Der Einfluss fremder Musikkulturen auf die Musik Zentralchinas

Seit der Entstehung der Seidenstraße belebte sich der musikalische Austausch zwischen Chinesen und Fremdvölkern. Die nördlichen Staaten in direkter Nachbarschaft der Siedlungsgebiete der Fremdvölker, z.B.: Beiwei (386-534), Beizhou (557-581) und Beiqi (550-577), waren die ersten, die Musik und Tänze der fremden Kulturen übernahmen.
Standen sich diese Kulturen anfangs noch eher fremd gegenüber, intensivierte sich der Kontakt durch Übernahme sprachlicher Elemente und die Entstehung verwandtschaftlicher Bindungen durch Heirat. Viele der Herrscher der nordchinesischen Staaten hatten nomadische Vorfahren. Es kam zu einem Prozess der immer stärkeren Assimilierung der Fremdvölker an die chinesische Kultur, andererseits übernahmen die Chinesen der nördlichen Staaten vieles von der Kultur der Nomaden.

Im Buch *Weishu* („Geschichte der Wei", Kap. *Yuezhi* - Musikannalen) des in der Beiqi-Zeit lebenden Verfassers Wei Shou wird Folgendes berichtet: Tuo Batao (König des Staates Beiwei) pflegte enge politische Kontakte zur Xiyu-Region. An seinem Hof wurden Musik und Tanz des Staates Rui ba (an der russischen Grenze im Nordwesten der Autonomen Region Xinjiang) gespielt und aufgeführt. Yu Wenyi (König des Staates Beizhou), welcher eine türkische Prinzessin geheiratet hatte, war ein großer Förderer westlicher Musik, die er an seinem Hof aufführen ließ: *Qiuci yue* (Musik aus Kutscha), *Shule yue* (Musik aus Kashgar in Chinesisch-Turkestan), *Anguo yue* (Musik aus Buchara), *Kangguo yue* (Musik aus Samarkand). Im Jahr 577 eroberte er Beiqi. Durch die unmittelbare Nachbarschaft mit der koreanischen Halbinsel gelangte nun auch *Gaoli yue* (Musik aus Koguryo, eines der koreanischen Königreiche) an den Hof von Beizhou.[37]

[37] Buch *Suishu* (Geschichte der Sui, Kap. *Yinyue zhi* - Musikannalen). Zitiert nach: Liu Zaisheng: *Zhongguo gudai yinyue shi jianshu* (Abriss der chinesischen Musikgeschichte). Peking 1995, S. 167.

In der gesamten chinesischen Geschichte betrachtete man die Musiker und Artisten besiegter Staaten und Regionen stets als Kriegsbeute oder zu entrichtenden Tribut. Ihre Aufnahme bei Hofe kam nicht nur der feudalen Vorliebe für symbolhaltige Exotik entgegen, sondern demonstrierte sichtbar und hörbar die ethnisch-zentristische Ideologie des chinesischen Kaisertums.

Auf diese Weise gelangten fremde Musikkulturen an die Fürstenhöfe der mächtigen Staaten. Großer Popularität in Beizhou und Beiqi erfreuten sich in dieser Zeit besonders die *pipa* (viersaitige Laute), die *hudi* (Querflöte), *huge* (fremde Lieder) und *huwu* (fremde Tänze). *Hu* bedeutet im Chinesischen „Fremdvolk". Die *pipa*-Spieler Cao Miaoda und Cao Senlu, sowie die Tänzerinnen He Zhuruo, Shi Chouduo und An Maju wirkten am Hof von Beiqi.

Später, nach der Einigung Chinas unter der Sui-Dynastie (581-618), wirkten sie am Kaiserhof (Chang´an, heute Xian), wo sich ihre Spielweise und ihr Tanzstil großer Popularität erfreuten. Shi Chouduo stammte aus Shiguo (südlich von Samarkand), He Zhuyuo aus Heguo (südwestlich von Samarkand), An Maju aus Anguo (Buchara). Su Qipo war ein aus Kutscha nach Beizhou mitgeführter Musiker und *pipa*-Virtuose. Zheng Yi (540-591) übernahm von ihm Spieltechnik, die spezifische Stimmung der Laute und die indisch beeinflusste Tonartenlehre. Manche Quellen schreiben ihm die Einführung (gemeint war wohl die Popularisierung) der Heptatonik und des *bashisi diao* (System der 84 Tonarten; heptatonische Tonskala, transponiert auf die 12 Stimmtöne, *lülü*) zu, die das alte *liushi diao* (System der 60 Tonarten; pentatonische Tonskala, aufgebaut auf den 12 *lülü*) zeitweilig verdrängte.[38]

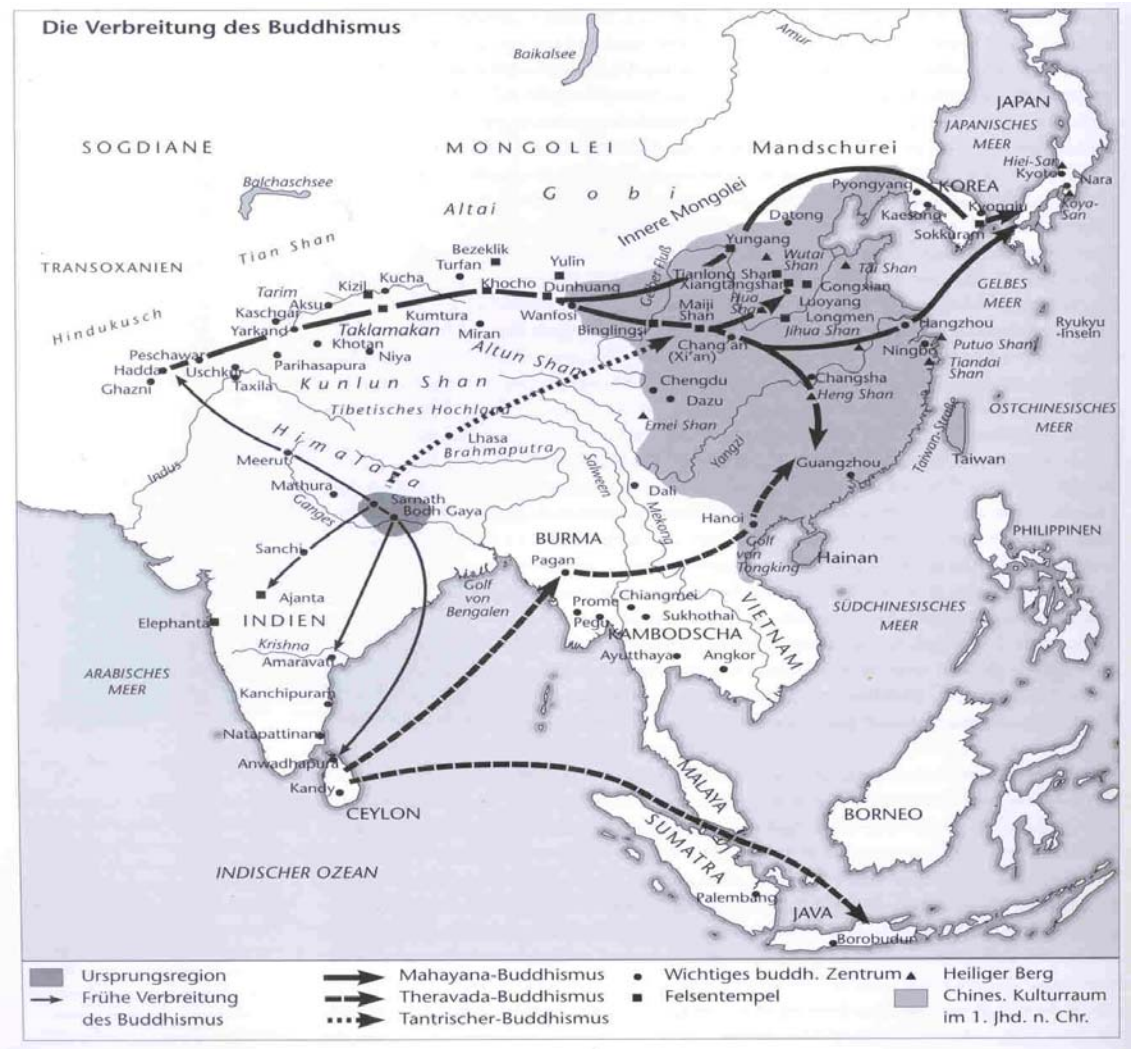
Im Zusammenhang mit dem Prozess des musikalischen Austausches zwischen den Grenzgebieten und dem Zentrum darf man die Bedeutung des Buddhismus und den Einfluss der buddhistischen Musik nicht vernachlässigen. Buddhismus und buddhistische Musik hatten in der chinesischen Geschichte einen weitreichenden Einfluss auf die unterschiedlichen Klassen, nicht nur bei Hofe, sondern auch im Volk. Ihr Einfluss in der Geschichte der chinesischen Musik war von großer Bedeutung.

In unterschiedlichen Regionen entlang der Seidenstraße, besonders in den zentralen und östlichen Regionen, finden sich Spuren buddhistischen Einflusses. In der Xinjiang-Region spielte der Buddhismus vom ersten vorchristlichen Jahrhundert bis ins 10. Jahrhundert eine

[38] Gimm, Martin; Liu Jingshu: China. In: Finscher, Ludwig (Hg.). 1995f. Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil (2., neu bearb. Ausg.). Kassel, Basel, London u.a.: Bärenreiter, S. 791f.

dominante Rolle im Geistesleben. Selbst in Zentralchina mit langer, tief verwurzelter Tradition, entfaltete das Geistesleben des Buddhismus eine große Wirkung.
Allerdings war die Ausbreitung des Buddhismus ein langer, gelegentlich unterbrochener Prozess. Die Politik instrumentalisierte die Religion, und je nach vorherrschenden Interessen wurde der Buddhismus gefördert oder unterdrückt.

Jede Region schuf ihre eigene Ausprägung des Buddhismus. Der Buddhismus, welcher in Zentralchina verbreitet wurde, war vorher in den vielen Regionen bei dem lang dauernden Prozess der Weitergabe stark verändert worden. Entstanden war eine buddhistische Mischkultur mit ihrer besonderen Architektur, Malerei, Literatur und Musik, welche in mehreren Kulturzentren zur Blüte gelangte.
Eindrucksvolle Zeugen buddhistischer Kunst sind die Wandgemälde und Skulpturen in verschiedenen Höhlen: Donghuang-Höhle (Donghuang, Provinz Gansu), Mai Jishan-Höhle (Qianshui, Provinz Gansu), Yungang-Höhle (Datong, Provinz Shanxi), Longmen-Höhle (Luoyiang, Provinz Henan). Dieser Reichtum der verschiedenen Künste sowie die Vielfalt religiösen Schrifttums verdeutlichen die Durchdringung der chinesischen Kultur durch den Buddhismus.




*Karte 5*. Die Verbreitung des Buddhismus

(Aus: Buckley-Ebrey, Patricia: China. Eine illustrierte Geschichte, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1996, S. 98)

Viele Gelehrte wurden zu Mönchen, um sich dem Studium der umfangreichen buddhistischen Literatur widmen zu können. Aber auch in der großen Masse der Bevölkerung wurde der Buddhismus angenommen. In Zentralchina entstanden zahlreiche buddhistische Sekten (*chan*-Sekte, *jingtu*-Sekte, *tiantai*-Sekte u.a.). Im Vergleich mit anderen Religionen zeigte sich der Buddhismus sehr flexibel; viele Phänomene des alltäglichen Lebens wurden in mythologischen Geschichten in Parabeln und Gleichnissen anschaulich dargestellt.

Die Übertragung buddhistischer Schriften in *bianwen* (leicht verständliche, umgangssprachliche Texte) erleichterte die Übernahme des Buddhismus im Volk. Die traditionellen chinesischen Texte waren dafür in ihrer Komplexität und ihrem schwer verständlichen Stil nicht geeignet.

In den buddhistischen Klöstern des 5. und 6. Jh. gehaltene *sujiang* (profane Predigten) wurden mit Instrumental- und Gesangsbegleitung vorgetragen. Man kann *sujiang* als einen Vorläufer der *quyi* betrachten (volkstümliche Gesangs- und Vortragskunstform, einschließlich Balladensingen, Geschichtenerzählen, komischen Dialogen, Reimerzählungen zur Bambusklapperbegleitung usw.). Somit hatte *sujiang* einen Einfluss auf die spätere Entwicklung der Theaterkunst.

Die buddhistische Musik wurde, im Gegensatz zu den religiösen Lehren, von den Chinesen nicht so schnell angenommen. Obwohl sie gleichzeitig mit dem Buddhismus nach Zentralchina gelangte, war ihr Einfluss anfangs auf den Adel beschränkt. Die meisten Texte buddhistischer Lieder sind in *fanwen* (Sanskrit) geschrieben; direkte Übersetzungen blieben wegen der Kürze der chinesischen Silben im Vergleich zum Sanskrit zwangsläufig ungenügend. Diesem Mangel versuchte man abzuhelfen, indem man den Übersetzungen chinesische Melodien unterlegte. Die Verbreitung des Buddhismus führte zu einer Verbindung mit verschiedenen Musikkulturen; dies erleichterte die Adaption.
Bereits die Gelehrten dieser Zeit hatten das Problem der Übersetzung aus dem Sanskrit ins Chinesische erkannt und darüber geschrieben. Der buddhistische Mönch Hui Jao (497-554) legt in seinem Werk *Gaoseng zhuan* („Bericht über die großen Mönche“, Bände 2 und 13) die enge Verbindung chinesischer Musik und chinesischer Sprache dar. Dies sah er als Ursache der Übersetzungsschwierigkeiten.
Auch die Gelehrten Cao Zhi (192-232), welcher zur Sanguo-Zeit (220-280) lebte, und Xiao Ziliang (Lebensdaten unbekannt, Nan-chao-Periode, 420-589) haben sich an der Synthese buddhistischer Texte und chinesischer Musik versucht, vor allem beim *shengbei* (buddhistischer Gesang).

Die Übersetzung buddhistischer Texte ins Chinesische führte zur Herausbildung eines eigenen buddhistischen Musikstils. Bei der Aneignung des Buddhismus hat China eine eigene buddhistische Musik entwickelt. Buddhistische Mönche und Gelehrte haben viel zur Entwicklung der buddhistischen Musik beigetragen. Sie ebneten den Musikern den Weg zu der weiteren Verbreitung des neuen Musikstils. In diesem Prozess spielten die Erfahrung und die langjährige Ausbildung der höfischen Musiker eine wichtige Rolle.
Viele der Musiker, die früher am Hofe gelebt hatten, musizierten jetzt in den buddhistischen Tempeln. Eine Überlieferung berichtet, nach dem Tod des Adeligen Wang Yong (lebte in der Beiwei-Zeit) seien fünfhundert Musiker und Tänzer in die

buddhistischen Tempel geschickt worden.[39] Diese „Stiftung“ ganzer Ensembles von Musikern und Tänzern ist auch für die Nan-bei-chao-Periode mehrfach belegt.
Die am Hofe beliebten buddhistischen Rituale und die buddhistische Musik und Tänze führten indirekt zu einer Popularisierung im Volk. Die Festlichkeiten anlässlich buddhistischer Feiertage in den Tempeln, an denen neben der einfachen Bevölkerung die ehemaligen Hofmusiker und Tänzer teilnahmen, führten zu einer Annäherung von *suyue* (Profanmusik) und *yayue* (Sakralmusik).

Diese in China neu entstandene buddhistische Musikkultur beeinflusste mit der Übernahme des Buddhismus in Ostasien (Korea und Japan) und Südostasien (Vietnam und Kambodscha) auch deren Musikleben nachhaltig.

Welchen zunehmenden Einfluss die fremde Musik im Verlaufe der Jahrhunderte auf die chinesische Musikpraxis ausübte, wird durch einen Vergleich der höfischen Musik zur Zeit der Han-Dynastie (206 v. Chr.- 220 n. Chr.) und der Sui-Dynastie (581-618) deutlich.
Zur Han-Dynastie wurde die vom *yuefu* (Musikinstitut) propagierte, ursprünglich fremde Musikform *Guchui yue* (Musik für Schlag- und Blasinstrumente) verwendet. Bei den nördlichen Wei (534-550) kam es zur Übernahme musikalischer Einflüsse aus Kutscha, Kashgar und Buchara, während bei den nördlichen Zhou (557-581) bereits Musik aus Samarkand, die Musik der Turkvölker und Musik aus Korea, Kambodscha und Annam bekannt gewesen sein sollen. Während der Sui-Dynastie (581-618) drang dann fremde Musik aus allen Himmelsrichtungen nach China und ins höfische Repertoire ein. Die *Qibu yue* (Musik der sieben Abteilungen) und *Jiubu yue* (Musik der neun Abteilungen) waren am kaiserlichen Hof bekannt, sie stammen vollständig von Fremdvölkern ab.

[39] Xiu Hanlin (1988), S. 69.

## Zweiter Teil: Musikaustausch im Zeitalter der Sui- und der Tang-Dynastie (581-907)

Die Kultur der Sui- und der Tang-Dynastie basierte einerseits auf den kulturellen Leistungen der vorangegangenen Qin- und Han-Dynastien, assimilierte andererseits Elemente der Fremdkulturen aus dem Norden, Nordwesten und Südwesten. Diese Phase der chinesischen Geschichte zeichnet sich durch ihren besonderen kulturellen Reichtum aus.

Durch die Fülle der kulturellen Leistungen auf den Gebieten der Literatur und Dichtung, der Philosophie, der Ästhetik, der Malerei, der bildenden Kunst und der Architektur gilt diese Epoche als Blütezeit der chinesischen Geschichte. Auch die Musik dieser Zeit erlebte mit der Synthese von traditioneller Musik und Elementen fremder Musikkulturen einen Höhepunkt.

- Am Kaiserhof wurden Musik und Tänze verschiedener Regionen gepflegt. Diese wurden unter verschiedenen Bezeichnungen, z.B. *Jiubu ji, Shibu ji* und *Erbu ji* zusammengestellt.
- Die Musiktheorie erfuhr unter dem Einfluss der Musik fremder Kulturen einen tiefgreifenden Wandel. Aus einer Synthese des Tonsystems der Qiuci-Region und des alten Tonsystems der Musik Zentralchinas entstanden die *bashisi diao* („84 Tonarten"), die noch in den folgenden Dynastien und in den Nachbarkulturen großen Einfluss auf die Musiktheorie hatten.
- In der Bevölkerung entstanden mit der Verbreitung der Musik fremder Kulturen und ihrer Instrumente neue Gattungen. Von Bedeutung sind insbesondere das Instrument *pipa* (Laute) sowie der *quzi*-Gesang. In der Synthese verschiedener Elemente prägte sich auch der populäre „Grenzbefestigungsstil" aus.

Chang´an (heute Xi′an, Provinz Shaanxi), die damalige Hauptstadt, war mit über einer Million Einwohnern die größte Stadt der Welt. Sie zog Händler, Pilger und Studenten aus ganz Asien an, die hier die Kultur der Tang-Dynastie, die Wissenschaften, den Buddhismus und natürlich auch die Musik studierten. Bei der Rückkehr in ihre Heimatländer brachten sie diese in Kontakt mit der chinesischen Musikkultur.

Korea und Japan sind besonders stark von der Kultur der Tang-Dynastie geprägt. Insbesondere in Japan erfuhr die chinesische Musik eine starke Angleichung an die japanische Kultur. Elemente der chinesischen Musik sind bis heute nachweisbar.

Auch die Musikkulturen Südostasiens sind von der chinesischen Kultur und Musik geprägt. Dazu gehören Vietnam, Laos und Kambodscha, Sumatra und Java, Birma und Malaysia. Ein kurzer Überblick über die im Vergleich zu Japan und Korea eher spärlich überlieferten Zeugnisse wird am Ende des Kapitels gegeben.

Nach einer Darstellung des historischen Hintergrundes werden verschiedene Phänomene der Übernahme fremder Musikkulturen erläutert. Anschließend wird der große Einfluss geschildert, den die Musikkultur der Tang-Dynastie auf die Nachbarregionen ausübte.

## 2.1. Der historische Hintergrund

Da seit der Nan-bei-chao-Periode („Südliche und nördliche Dynastie“) fremde Musik nach China gelangte, entwickelte sich in der Sui-Zeit und in der nachfolgenden Tang-Zeit in der chinesischen Musikgeschichte ein Zustand der gemeinsamen Existenz und der wechselseitigen Verschmelzung verschiedener Musikstile. Dieses multikulturelle Musikleben führte zu einem Höhepunkt des Musikaustausches zwischen Han-Chinesen und Fremdvölkern. Voraussetzung für diese Situation war die wirtschaftliche und kulturelle Blüte, die mit staatlicher Stabilität und einer großen Ausdehnung des Reiches einhergingen.

Die Sui-Dynastie wurde im Jahr 581 gegründet. An sie schloss sich im Jahr 618 die Tang-Dynastie an. Die Geschichte der Sui-Dynastie dauerte nur 37 Jahre. Trotz dieser kurzen Dauer gelang es den Sui-Herrschern, die seit dem Ende der Han-Dynastie (220) bestehende Spaltung zu beenden und die territoriale Einheit Chinas wieder herzustellen. Die Sui-Herrscher ordneten viele neue Maßnamen an, um ihre Macht zu konsolidieren und die Verwaltung des Reiches zu zentralisieren. Wirtschaft, Recht und Militär wurden reformiert. Der Kaiserkanal wurde angelegt, um Norden und Süden des Landes miteinander zu verbinden. Aber auch die Organisation des musikalischen Lebens wurde neu gestaltet. Die Erfolge dieser Reformen kamen auch den Herrschern der folgenden Tang-Dynastie zugute.

Fremde Musik spielte damals am Hofe eine große Rolle. Die Frau des Königs Wen Di von Beizhou (Begründer der Sui-Dynastie) stammte aus der Türkei. An ihrem Hof lebten türkische Musiker, die Musik aus Samarkand und den Nachbarländern spielten. Als Beizhou den nördlichen Staat Qi (550-577) und den südlichen Staat Chen (577-589) besiegt und unter seine Kontrolle gebracht hatte, beanspruchte Wen Di die Kaiserwürde.

Hauptstadt wurde Chang´an, (heute Xi´an, Provinz Shaanxi). Am Kaiserhofe entwickelte sich aus dem Nebeneinander fremder Musikstile und traditioneller chinesischer Musik ein neuer Stil: *yanyue* (Bankettmusik). Er wurde der traditionellen *yayue* (Sakralmusik) gegenübergestellt. Diese neuartige Musik war aus Elementen der Volksmusik, der traditionellen Ritualmusik sowie fremder Musikkulturen entstanden und wurde hauptsächlich bei Banketten und Aufzügen gespielt. Verschiedene ältere Musikstile, z.B. *Qibu yue* (Musik der Sieben Abteilungen) und *Jiubu yue* (Musik der Neun Abteilungen) flossen in den neuen Musikstil ein. Darüber hinaus gab es Instrumentalmusik, Vokalmusik, *baixi* (hundert Spiele - die mimisch-tänzerisch ausgestatteten Gesangspartien), *sanyue* (Musik für verschiedenen Spiele) u.a.

Kaiser Wen Di (581-604) legitimierte die Einigung des Reiches mit der konfuzianischen Philosophie. Einerseits bemühte er sich um die Wiederbelebung der höfischen Sakralmusik, anderseits ordnete er *yayue* (Sakralmusik), *suyue* (Profanmusik) und *huyue* (ausländische Musik) neu, um die traditionelle Profanmusik und die neue ausländische Musik zu fördern. Seiner Toleranz gegenüber fremden kulturellen Einflüssen ist es zu danken, dass fremde Musikkulturen am kaiserlichen Hof und im Volk verbreitet wurden.

Begründer der Tang-Dynastie war Li Yuan. Nach der Erlangung der Kaiserwürde regierte er bis 626 unter dem Namen Gaozu. Er war mit der Sui-Kaiserfamilie verwandt und stammte aus derselben nordwestlichen Elite von Familien der Xianbei [oder anderer nördlicher Stämme]. Während seiner Regentschaft wurde das von der Sui-Dynastie aufgebaute politische System fortgesetzt. Nach ihm regierten sein Sohn Taizong (626-649) und sein Enkel Gaozong (650-684); sie brachten die Dynastie der Tang zur vollen Entfaltung. Um 700 wurde das gesamte chinesische Reich einschließlich aller eroberten Gebiete zum ersten Mal kartographiert. Die eroberten Gebiete wurden in sechs *dudufu* oder *duhufu* (Generalgouvernements) gegliedert. Diese Militärprotektorate waren: Annan in Hanoi, Beiting (Bischbalik in der Gegend des heutigen Urumtschi, im Süden der Dsungarei), Anxi in West-Gansu, Andong in Liaoning (südliche Mandschurei), Anbei im Nordwesten und Shanyu im Nordosten des Ordos-Gebietes (Mongolei). 668 wurde ganz Korea von dem mit China verbündeten Königreich Silla erobert, das seinen Staat unter den Schutz des mächtigen chinesischen Nachbarn gestellt hatte. Über Korea gelangten dann entscheidende kulturelle Impulse vom Reich der Mitte nach Japan.

Zu gleicher Zeit wurde der Handel mit fast allen asiatischen Ländern intensiviert. Während arabische Kaufleute den Handel mit China über die südlichen Meeresrouten belebten, entwickelten sich während der Tang-Herrschaft auch engere Beziehungen zu Persien, Indien, Ceylon und Südostasien. Von dort importierte man Sandelholz, Elfenbein, Safran, Pfeffer, Rubine, Textilfarbstoffe, Kokosnüsse und andere Waren. Die chinesische Kultur wurde durch neue Elemente bereichert, während gleichzeitig chinesische Erfindungen wie das Papier nach Westen weitergegeben wurden.

*Karte 6*. China unter den Tang

(Aus: Buckley-Ebrey, Patricia: China. Eine illustrierte Geschichte, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1996, S. 110)

Die politische Stabilität und der wirtschaftliche Aufschwung trugen zur kulturellen Blüte der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts bei. Diese Epoche Chinas brachte viele Dichter hervor, darunter Wang Wei, Li Bai, Du Fu, Bai Juyi und Li Shangyin. Die Elite beschäftigte sich mit den verschiedensten Künsten und Wissenschaften. Konfuzianische und taoistische Philosophie und die buddhistische Kultur standen in voller Blüte. In der damaligen Hauptstadt Chang´an lebte eine Million Menschen. Die von den Außenmauern eingefasste Fläche dehnte sich über 80 Quadratkilometer aus. Große Märkte zogen Händler aus weit entfernten Regionen an. Es herrschte freie Religionsausübung; Ausbildungsstätten und Tempel verschiedener Religionen (Islam, Judaismus, Manichäismus, Mazdaismus (Zoroastrismus), Nestorianismus u.a.) zogen tausende Schüler und Pilger aus ganz Asien an. Das China der Tang-Dynastie war sehr mächtig, wohlhabend und entwickelte eine reichhaltige Kultur.

In der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts begann die Blüte der Tang-Dynastie sich allmählich ihrem Niedergang zuzuneigen. Innere Krisen und Bedrohungen von außen gefährdeten die Macht der Tang-Herrscher. Innenpolitisch kann die Rebellion An Lushans und Shi Simings (755-763) als entscheidender Wendepunkt angesehen werden. Zugleich mussten sich die Herrscher gegen die Invasion fremder Völker aus den benachbarten Regionen wehren. Die Niederschlagung der Revolte im Inneren machte eine Heeresreform notwendig. Dies führte zu einer erheblichen Machtzunahme der Militärgouverneure in den Grenzprovinzen. Bald stellten diese Gouverneure eine ernsthaftere Gefahr für den Kaiser dar als die äußeren Feinde.

Im Jahr 751 unterlag das Tang-Heer in der historischen Schlacht von Atlach (am Fluss Talas in Nordkirgisien) gegen die Araber. Dies hatte den Verlust des Pamirgebietes zur Folge. Bald darauf fielen die Uiguren, bisher Hauptverbündete der Regierung in Gansu ein (757) und brachten das gesamte Gebiet zwischen Wuwei (Liangzhou, Zentral-Gansu) und Turfan unter ihre Kontrolle. Die Tibeter fielen in die zentralasiatischen Oasen entlang der Seidenstraße ein und brachten die Provinzen Qinghai und Gansu unter ihre Kontrolle. Im Jahr 763 setzten sie sich in Ningxia am Oberlauf des Gelben Flusses fest, raubten die Pferde der kaiserlichen Gestüte in Ost-Gansu und drangen sogar bis in die Hauptstadt Chang´an vor. Der Nordosten wurde durch eine neue Gruppe von Nomadenstämmen beunruhigt, die Kitan, die sich in den nächsten beiden Jahrhunderten als bedrohliche Gegner der dortigen chinesischen Herrschaft erweisen sollten. In Südwesten dehnte sich der Staat Nan-chao, dessen Bevölkerung hauptsächlich aus Thaivölkern bestand, vom Jahr

750 an immer weiter aus. Dieses Reich bildete im Laufe des nächsten Jahrhunderts eine Bedrohung für Sichuan und war vom Jahr 902 an unter dem Namen Reich von Dali (ein Ort am Westufer des Erhai-Sees im östlichen Yunnan) bekannt. Die Einfälle verschiedener Völker in die chinesischen Grenzregionen trieben den Zusammenbruch des Tang-Reiches voran.

Die mehr als einhundert Jahre andauernden Abwehrkämpfe gegen Rebellionen im Inneren und Einfälle fremder Völker schwächten die Position der Herrscher. Letztendlich entglitt ihnen die Kontrolle über die Militärgouverneure. Gegen Ende der Tang-Zeit wurde die Zahl der Militärbezirke auf 40 bis 50 erweitert; sie bestanden noch in der Periode der Fünf Dynastien (907-960).

Die Tang-Dynastie umspannt fast drei Jahrhunderte. In dieser Zeit sind ausländische Einflusse insbesondere auf die Musik und die bildende Kunst nachweisbar. Während der Tang-Dynastie erfreute sich in der chinesischen Oberschicht alles Fremde großer Beliebtheit. Gastronomie, Mode, Malerei, Sport und andere Bereiche des gesellschaftlichen Lebens wandelten sich unter dem Einfluss fremder Kulturelemente. In der *kaiyuan*- und *tianbao*-Ära (713-756) war die *huyue* (fremde Musik) sehr populär, die in der Hauptstadt Chang´an eine Blütezeit erlebte. Dies galt vor allem für die aus Nordwestchina an den Hof gelangte Musik, die dort bei Banketten, Aufzügen gespielt wurde und großen Einfluß auf die höfische Sakralmusik hatte. Die Abstammung der Kaiserfamilie von den Xianbei wird die Übernahme der Musik aus dem Nordwesten wesentlich gefördert haben.

Parallel zur ökonomischen Blüte übten chinesische Kultur und Musik damals einen großen Einfluss auf die Nachbarländer aus. Insbesondere Korea und Japan sind deutlich von der chinesischen Kultur der Tang-Dynastie geprägt.

## 2.2. Der Einfluss fremder Musikkulturen auf das Musikleben am Hof der Sui- und Tang-Dynastie

### 2.2.1. *Qibu yue* (Musik der sieben Abteilungen) und *jiubu yue* (Musik der neun Abteilungen) der Sui-Dynastie (581-618)

Die nach Herkunft, Stil und Funktion unterschiedenen Musikarten waren in den *qibu yue* (Musik der sieben Abteilungen), später in den *jiubu yue* (Musik der neun Abteilungen) zusammengefasst.[40] Jede Abteilung bestand aus einem Ensemble mehrerer Musiker und Tänzer bestimmter Herkunft und zeichnete sich durch einen je eigenen Stil mit einem bestimmten Repertoire aus. Das Instrumentarium der einzelnen Abteilungen war vorgeschrieben. Dabei wurden die Instrumente verschiedenen Gruppen zugeordnet. Einige Instrumente waren in doppelter oder mehrfacher Besetzung vorgesehen. Man unterschied zwischen Instrumenten chinesischen Ursprungs und Instrumenten, die von fremden Musikkulturen übernommen worden waren, wobei auch der Zeitpunkt der Übernahme dieser Instrumente bei der Unterteilung eine Rolle spielte.

1. *Qingshang ji*[41]

Diese Abteilung auch *qingyue* genannt, und umfasst die traditionelle Tanzmusik des Han-Volkes. Dazu gehören *xianghe ge* („Wechselgesänge") aus der Han-Zeit, *qingshang sadiao* - eigentlich eine Tonartenbezeichnung - verkürzt *qingyue* („klare Musik") aus der Wei-, Jin- und der Nan-bei-chao-Zeit, sowie *jiangnan wuge* (Lieder des Staates Wu im Yangzi-Gebiet) und *jingchu xiqu* (Stücke aus dem Westen des Staates Chu, heute Provinz Sichuan). Die Stücke in Suitenform mit bis zu acht Sätzen wurden oftmals durch Tanzeinlagen bereichert. Das Ensemble umfasste insgesamt 25 Musiker mit insgesamt 15 Instrumenten.

In den Überlieferungen finden sich folgende Angaben zur Besetzung:

[40] Vgl. Gimm, Martin/Liu Jingshu: China. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 2, Kassel 1995, Spalten 726; Oesch, Hans: Außereuropäische Musik, Kapitel I: Der chinesische Kulturbereich. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 8, Laaber 1984, S. 36-38; Yang Yinliu: *Zhongguo gudai yinyue shigao* (Entwurf einer Geschichte der chinesischen Musik), 2. Bd., Peking 1981, S. 254-256; Liu Zaisheng: *Zhongguo gudai yinyueshi jianshu* (Eine Darlegung der chinesischen Musikgeschichte), Peking 1989, S. 202-203; Kishibe Shigeo (Japan): *Gudai sichouzhilu de yinyue* (Musik an der alten Seidenstraße), Übersetzung von Wang Yaohua. Peking 1988, S. 62-63.

[41] Die Begriffe *yue* und *ji* werden in der chinesischen Hofmusik synonym für Musik und Tanz verwendet.

*ya yueqi* (traditionelle chinesische Instrumente): *bianzhong* (Glockenspiele), *bianqing* (Klangsteine), *qin* (klassische, siebensaitige, steglose Langzither), *se* (Wölbbrettzither), *zhu* (Schlagkasten), *jiegu* (Trommel), *chu* (kurze Querflöte), *xun* (Okarina).
*jiusu yueqi* (alte Profaninstrumente): *zheng* (Wölbbrettzither), *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte).
*xinsu yueqi* (neue Profaninstrumente): *jiqing* (Schlaginstrument), *ruanxian* (Rundlaute), *shu konghou* (Stehharfe).

2. *Xiliang ji* oder *guoji* (nationale Abteilung)
Musik aus West-Liang, die nach der Herkunftsregion auch als *Xiliang yue* bekannt war (siehe 1.3.2). Diese Musik mit ihrer charakteristischen Mischung aus Elementen fremder Musikkulturen (insbesondere *Qiuci yue*) und traditioneller chinesischer Musik wurde hauptsächlich zur Begleitung von Liedern und Tänzen und bei buddhistischen Ritualen gespielt.

Diese Musikform hatte einen sehr hohen Stellenwert am Hofe. Zu einem Ensemble gehörten 27 Musiker und nicht weniger als 19 verschiedene Instrumente:

- Traditionelle chinesische Instrumente: *bianzhong* (Glockenspiel), *bianqing* (Klangsteine).
- Alte Profaninstrumente: *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte), *changdi* (Längsflöte).
- Neue Profaninstrumente: *wo konghou* (liegende Harfe), *tanzheng* oder *souzheng* (Wölbbrettzither), *qigu* (Trommel), *dutan gu* (große Rahmentrommel).
- Alte Instrumente fremder Musikkulturen: *pipa* (viersaitige Laute), *shu konghou* (Stehharfe), *da bili* (große Oboe), *xiao bili* (kleine Oboe).
- Neue Instrumente fremder Musikkulturen: *wuxian* (fünfsaitige Laute mit geradem Hals und schmalem Korpus), *yaogu* (stimmbare Sanduhrtrommel - „Hüft-Trommel“), *bo* (Bronze-Becken), *bei* (Muscheltrompete).

3. *Tianzhu ji*
Musik aus dem alten Indien, die im Gefolge der Ausbreitung des Buddhismus im 2. und 3. Jh. in Mittelasien verbreitet wurde. In der chinesischen Qianliang-Zeit (346-353) war sie über Liangzhou nach Zentralchina gelangt. In den Höhlenmalereien von Xinjiang und

Gansu sind zahlreiche Abbildungen erhalten, auf denen Musiker und ihre Instrumente dargestellt sind.

*Tianzhu ji* war eng mit der Durchführung buddhistischer Riten verbunden. Einem Ensemble gehörten zwölf Musiker mit neun verschiedenen Instrumenten an:

- Alte Profaninstrumente: *hengdi* (Querflöte).
- Alte Instrumente fremder Musikkulturen: *pipa* (viersaitige Laute).
- Neue Instrumente fremder Musikkulturen: *wuxian* (fünfsaitige Laute), *fengshou konghou* (Phönixkopf-Harfe), *tonggu* (Bronze-Trommel), *maoyuan gu* (Fingertrommel, sanskrit: *mrdanga*), *dutan gu* (große Rahmentrommel; sanskrit: *dundhubi*, japan.: *tsuumi*), *bo* (Bronze-Becken), *bei* (Muscheltrompete).

4. *Qiuci ji*

Musik aus Kutscha, die im 3. und 4. Jahrhundert im Xiliang-Gebiet populär war. In der Sui- und Tang-Zeit war *Qiuci ji* am Hof eine Zeit lang in Mode gewesen. Damals erwarben sich viele Qiuci-Musiker die Gunst des Kaisers: Bai Mingda, Cao Miaoda, Wang Changtong, Guo Jinle, An Jingui u.a. Die Qiuci-Instrumente waren in den zentralen Gebieten Chinas populär, z.B. *fengshou konghou* (Phönixkopf-Harfe), *bili* (Oboe), *jiegu* (*jie*-Trommel). Der Qiuci-Musiktheorie wurde von chinesischen Musikern große Aufmerksamkeit geschenkt. An den Namen der Musikstücke des Repertoires ist ablesbar, dass die Lieder größtenteils aus Indien stammten. Die Musik trägt aber auch eindeutig die Merkmale chinesischer Musik. Das Ensemble umfasste 20 Musiker. Zum Instrumentarium gehörten:

- Alte Profaninstrumente: *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte).
- Alte Instrumente fremder Musikkulturen: *pipa* (viersaitige Laute), *shu konghou* (Stehharfe).
- Neue Instrumente fremder Musikkulturen: *wuxian* (fünfsaitige Laute), *bili* (Oboe), *yaogu* (Sanduhrtrommel), *jiegu* (*jie*-Trommel), *maoyuan gu* (Fingertrommel), *dutan gu* (große Rahmentrommel), *dalan gu* (westasiatische Zylindertrommel; vgl. sanskrit: *tala* - Händeklatschen, Metrum usw.), *jilou gu* (*jilou*-Trommel), *bo* (Bronze-Becken), *bei* (Muscheltrompete).

5. *Anguo ji*

Musik aus Buchara, dem türkischen Staat in Mittelasien, der dem heutigen Usbekistan entspricht. Zu Beginn des fünften Jahrhunderts erlangte die *Anguo ji* am Beiwei-Hof große

Popularität; 436 wurde sie nach Zentralchina verbreitet.[42] Das zwölf Musiker umfassende Ensemble spielt auf folgenden Instrumenten:

- Alte Profaninstrumente: *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte).
- Alte Instrumente fremder Musikkulturen: *pipa* (viersaitige Laute), *shu konghou* (Stehharfe), *bili* (Oboe), *shuang bili* (Doppel-Oboe).
- Neue Instrumente fremder Musikkulturen: *wuxian* (fünfsaitige Laute), *zhenggu* und *hegu* (verschiedene Trommeln), *bo* (Bronze-Becken).

6. *Gaoli ji*

Musik aus dem alten Korea. Im Jahr 420 wurden *Gaoli yue* (Musik aus Koguryo) und *baiji yue* (Musik aus Paekche) am Hofe von Nanchao (420-589) erstmals aufgeführt.

Gaoli und Baiji waren die chinesischen Namen der koreanischen Königreiche Koguryo und Paekche, die damals unter chinesischer Herrschaft standen. Die Musik koreanischer Herkunft bildete schon während der Beizhou-Periode (557-581) eine eigene Abteilung der höfischen Musik. Dies wurde in der Sui-Periode übernommen. Das Ensemble setzte sich aus 18 Musikern zusammen. Folgende Instrumente waren vorgeschrieben:

- Alte Profaninstrumente: *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte).
- Neue Profaninstrumente: *zheng* (Wölbbrettzither), *wo konghou* (liegende Harfe).
- Alte Instrumente fremder Musikkulturen: *pipa* (viersaitige Laute), *shu konghou* (Stehharfe).
- Neue Instrumente fremder Musikkulturen: *wuxian* (fünfsaitige Laute), *xiao bili* (kleine Oboe), *taopi bili* (aus Pfirsichschale gebaute Oboe), *yaogu* (Sanduhrtrommel), *qigu* (qi-Trommel), *dutan gu* (große Rahmentrommel), *bei* (Muscheltrompete).

7. *Wenkang ji* oder *libi*

Mit diesem Begriff wird ein Maskentanz des Han-Volkes aus der Jin-Zeit (265-420) bezeichnet. Das Tragen der Masken sollte an die verstorbenen Vorfahren erinnern. In der *qibu yue* (Musik der sieben Abteilungen) und später in der *jiubu yue* (Musik der neun Abteilungen) beendete *Wenkang ji* das musikalische Programm.

Ein Ensemble bestand aus 22 Musikern. Sieben verschiedene Instrumente wurden gespielt:

- Traditionelle chinesische Instrumente: *zhi* (Holztrog).
- Alte Profaninstrumente: *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte).

[42] Liu Zaisheng (1989), S.199.

- Neue Instrumente fremder Musikkulturen: *yaogu* (Sanduhrtrommel), *lin* (Glockenschalen, die gegeneinander geschlagen werden).

In der *Qibu ji* (Musik der sieben Abteilungen) waren die Zahl der Musiker und Tänzer, das Instrumentarium, das Repertoire und die Kostüme der verschiedenen Ensembles festgelegt. Die Musik der sieben Abteilungen wurde in dieser Reihenfolge präsentiert. In der Yang Di-Ära (604-617) erweiterte man die *Qibu ji* zur *Jiubu ji* (Musik der neun Abteilungen). Die hinzugefügten Abteilungen waren *Shule ji* (Musik aus Kashgar) und *Kangguo ji* (Musik aus Samarkand), also aus Siedlungsgebieten der Uiguren, deren Musik diese Stile beeinflusst hat.

*Shule ji* umfasste zwölf Musiker und zehn Instrumente. Die Instrumente waren hauptsächlich fremden Musikkulturen entlehnt: *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute), *shu konghou* (Stehharfe), *hengdi* (Querflöte), *xiao* (Längsflöte), *bili* (Oboe), *shuang bili* (Doppel-Oboen), *zhenggu* und *hegu* (Trommeln), *bo* (Bronze-Becken) und *bei* (Muscheltrompete).

*Kangguo ji* umfasste sieben Musiker und vier Instrumente: *hengdi* (Querflöte), *zhenggu* und *hegu* (zwei verschiedene Trommeln) und *bo* (Bronze-Becken).

Zusammenfassend lassen sich die Abteilungen der *jiubu ji* (Musik der neun Abteilungen) folgendermaßen charakterisieren:

- Jede Abteilung repräsentierte den Musikstil einer bestimmten Region.
- *Qingyue* und *Qiuci yue* unterschieden sich in der Instrumentierung deutlich voneinander. *Qingyue* wurde auf Instrumenten Zentralchinas gespielt, in der *Qiuci yue* hingegen überwogen die Instrumente aus der Qiuci-Region, aus Mittelasien und aus Indien.
- *Qingyue* hatte großen Einfluss auf die Entwicklung der *xiliang yue* und der *Gaoli yue*. Aber auch viele Elemente der *Qiuci yue* flossen in diese neuen Musikstile ein.
- *Qiuci yue* hatte großen Einfluss auf die Herausbildung der Musikstile *Shule yue*, *Anguo yue* und *Kangguo yue*. In diesen Musikstilen war der Anteil der Elemente zentralchinesischer Musik sehr gering. Deren Instrumentalensembles waren gewissermaßen eine verkleinerte Form des *Qiuci yue*-Orchesters.

*Jiubu ji* (Musik der neun Abteilungen) hatte einen hochen Stellenwert im Musikleben am Hof. Diese Einrichtung wurde von den Herrschern der Tang-Dynastie übernommen und erweitert. Seit dem Jahre 610 waren drei große und ein kleines Orchester mit der Aufführung dieser Musik am Kaiserhofe betraut. Das erste große Orchester, dem insgesamt 143 Musiker angehörten, spielte in den fünf Palastbezirken bei den Opferhandlungen für die himmlischen Geister. Das zweite große Orchester spielte im Tempel der Ahnen. Es umfasste 150 Musiker. Das dritte Orchester mit 107 Musikern spielte bei den kaiserlichen Banketten. Der drei großen Orchestern waren insgesamt 132 Tänzer zugeteilt. Das kleine Orchester hatte die Kammermusik der Kaiserin aufzuführen.[43]

### 2.2.2. *Bashisi diao* (84 Tonarten) - eine Synthese der Tonsysteme verschiedener Musikkulturen

In der Zeit zwischen ca. 400 und 600 nach Chr. intensivierte sich der Musikaustausch zwischen Zentralchina und den verschiedenen Nachbarkulturen. Auch in die Sakralmusik am Kaiserhof wurden fremde Musikelemente übernommen. Die gemeinsame Existenz unterschiedlicher Instrumente aus verschiedenen Regionen machte die Einführung eines neuen, umfassenderen Tonsystems erforderlich. Im *Suishu*[44] (Geschichte der Sui, Kapitel 15) wird diese Problematik erörtert. Hier finden sich wichtige Hinweise auf den musikalischen Austausch auf dem Gebiet der Musiktheorie. Die *bashisi diao* (84 Tonarten) werden als offizielles Tonartensystem festgelegt. Diese neue Musiktheorie bezog sich auf die Heptatonik der *Qiuci yue* und hatte eine enge Verbindung mit der *hu-pipa*, einer fünfsaitigen Laute mit schmalem Korpus und langem, geraden Hals, die in der Mitte des 4. Jahrhunderts aus Indien in die Qiuci-Region gelangte.

Für die Ableitung der 84 neuen Tonarten kombinierte man die qiuci-Heptatonik mit dem traditionellen chinesischen Tonsystem der zwölf *lülü* (siehe 1.3.2.). Der erste Musiker, der mit unterschiedlichen Tonsystemen auf der *hu-pipa* („Fremd"-Laute) experimentierte, war der aus dem Staat Beizhou (Qiuci-Region) stammende Su Qipo.
Im *Suishu* wird berichtet, wie Herzog Zheng Yi (540-591), angeregt vom Spiel des Su Qipo auf der *hu-pipa*, die chinesischen Intervalle der qiuci-Heptatonik anpasste und so eine Synthese der beiden Systeme vollzog. Seine Ideen stellte er Kaiser Wen Di vor.

[43] Reinhard, Kurt: Chinesische Musik. Eisenach und Kassel: Erich-Röth Verlag, 1956, S. 33.
[44] Geschichte der Sui. Sie umfasst 42 Bände mit insgesamt 142 Kapiteln. Sie enstand zwischen 622 und 656 und wurde von Wei Zheng vollendet. In Kapitel 15 werden Probleme des Tonsystems der chinesischen Musik erörtert.

Zheng Yi war es auch, der dem neuen Tonsystem seinen Namen gab: *baishi diao* (84 Tonarten).

Die Qiuci-Heptatonik war von der indischen Musiktheorie beeinflusst. Im Gefolge des Buddhismus gelangte auch die indisch geprägte buddhistische Musik in die Qiuci-Region. Verschiedene Instrumente, aber auch die Musiktheorie wurden übernommen. Die *pipa* (viersaitige Laute) spielte eine bedeutende Rolle bei der Übernahme der fremden Musiktheorie. Indirekt beeinflusste somit die indische Musik die Musik Zentralchinas. Die qiuci-Heptatonik ist als eine Weiterentwicklung der indischen Musiktheorie zu betrachten. Die Namen der sieben Tonleitern sind indischen Ursprungs: *suotuoli*, *jishi*, *shashi*, *shahoujialan*, *shala*, *banshan* und *houlijian*. Sie sind aus dem *fanwen*, einer alten indischen Sprache, übersetzt und werden im *Suishu* genannt.

Der japanische Musikwissenschaftler Kishibe Shigeo vermutet, dass diese Tonleitern den alten indischen Kudimiyamalei (heptatonischen Tonleitern) entsprechen. Seiner Auffassung nach sind die chinesischen Tonnamen der Qiuci-Heptatonik die sinisierte Form der indischen Bezeichnungen. Sie geben die Aussprache wieder, haben aber keine eigentliche Bedeutung.[45] In der folgenden Tabelle sind die verschiedenen Notennamen zum Vergleich gegenübergestellt:

| **Kudimiyamalai Heptatonik** | **Qiuci-Heptatonik** | **Chinesische Heptatonik** | **Westliche Heptatonik** |
|---|---|---|---|
| *Sädarita* | *Suotuoli* | *Gong* | C |
| *Kaisiki* | *Jishi* | *Shang* | D |
| *Sadji* | *Shashi* | *Jiao* | E |
| *Sahagräma* | *Shahoujialan* | *Bianzi* | F |
| *Sadja* | *Shala* | *Zi* | G |
| *Pancama* | *Banshan* | *Yu* | A |
| *Vrsa* | *Houlijian* | *Biangong* | H |

Die Entwicklung des Chinesischen lässt heute keinen direkten Vergleich der Aussprache der Namen mehr zu. Kishibe Shigeo befasste sich mit der Phonologie des Chinesischen und des Japanischen. Dabei machte er sich den Umstand zunutzte, dass in der japanischen Musiktheorie ebenfalls chinesische Zeichen für die heptatonischen Tonleitern benutzt werden. Allerdings bediente man sich einzig des Lautwertes der chinesischen Zeichen. So konnte Shigeo aus den noch heute gebräuchlichen Schriftzeichen auf die Aussprache des

Chinesischen der Tang-Dynastie schließen. Die Aussprache des Chinesischen lehnt sich sehr eng an die indischen Namen an. Die stark abweichende Schreibweise der Tonleitern *vrsa* und *houlijian* führt Shigeo auf Übertragungsfehler bei der schriftlichen Überlieferung zurück.
Ein Vergleich zwischen der indischen Kudimiyamalai- und der qiuci-Heptatonik legt, so Kishibe, die Abstammung der qiuci-Heptatonik aus der indischen Musiktheorie nahe.

Hayashi Kenzo, ein weiterer japanischer Musikwissenschaftler, bezweifelt dies. Er nimmt die Existenz eines in der gesamten Xiyu-Region verbreiteten Tonsystems an. Aus diesem hätte sich die Qiuci-Heptatonik ebenso wie die indische Heptatonik entwickelt. Dies erkläre die Gemeinsamkeiten der beiden Tonsysteme (vier der sieben Tonleitern sind identisch). Allerdings hätten sich beide im Laufe der Zeit in unterschiedlicher Weise weiterentwickelt, was zu den Differenzen zwischen den Tonsysteme geführt habe. Kenzo stützt seine Vermutung auf die lokalen Merkmale und Besonderheiten der heutigen Musik der Xiyu-Region und Zentralchinas, die große Gemeinsamkeiten aufweisen.
Gerade die seit früher Zeit bestehenden Gemeinsamkeiten im Klangcharakter hätten die Kombination der Tonsysteme angeregt und die Entstehung des Systems der 84 Tonarten zur Folge gehabt.[46]

Der chinesische Musikwissenschaftler Guan Yewei vertritt eine weitere Theorie über die Entstehung und Verbreitung der Qiuci-Heptatonik. Er stützt sich auf die Ergebnisse ethnomusikologischer Forschung. In der Gegenwart finden sich in der Qiuci-Region keine Spuren der von Su Qipo in Zentralchina eingeführten Qiuci-Heptatonik. Wohl aber existiert in der Volksmusik Ungarns, dem ehemaligen Siedlungsgebiet zentralasiatischer Nomadenvölker (siehe 1.2.), ein Tonsystem, welches auf einer Pentatonik beruht, die in verschiedene Tonarten transponiert wird. Dieses System basiert im Grunde genommen auf dem ursprünglichen Tonsystem der Xiyu-Region. Die Qiuci-Heptatonik war eine entwickelte Gebrauchsstimmung, die von Su Qipo während der Sui-Zeit nach Zentralchina gebracht wurde. Diese Stimmung sei in der Qiuci-Region schon seit tausend Jahren populär gewesen. Im Laufe der Zeit habe sie sich allmählich der chinesischen Pentatonik angenähert und in der Neuzeit der temperierten (westeuropäischen) Stimmung.[47]

---

[45] Kishibe Shigeo (1988), S. 124-126.
[46] Hayashi kenzo: *Sui Tang yanyue yanjiu* (Erforschung der Bankettmusik der Sui- und Tang-Dynastie). Aus dem Japanischen übertragen von Guo Moruo, Peking 1962, Kap.II.
[47] Guan Yewei: *Guanyu Su Qipo diaoshi yinjielilun de yanjiu* (Erforschung des Tonsystems Su Qipos). In: *Yinyue yanjiu* (Forschungen zur Musik), Nr.1, 1980.

Von den drei erwähnten Theorien abgesehen, existieren weitere Unstimmigkeiten über die Entstehung der 84 Tonarten. Es bedarf noch weiterer Forschung, bis diese Frage endgültig geklärt werden kann. Ich selbst neige zu der Ansicht, dass die Qiuci-Heptatonik in enger Beziehung zu der alten indischen Heptatonik steht. Nicht nur die Übersetzung der Notennamen aus dem Indischen, sondern auch die Geschichte sind für mich Beleg dafür:
In den historischen Aufzeichnungen wird die Ausbreitung des indischen Buddhismus im ersten Jahrhundert vor Chr. geschildert. In der Qiuci-Region hatte der Buddhismus großen Einfluss auf die lokale Kultur, z.B. auf die Poluomi-Sprache, die sich aus dem *fanyu* (alte indische Sprache) entwickelte (siehe 1.3.1.). Von den historischen Aufzeichnungen abgesehen, ist die Existenz hunderter buddhistischer Tempel mit über fünftausend Mönchen schon an sich Beleg genug für die Bedeutung des Buddhismus für die Kulturen Zentralasiens. Angesichts des starken Einflusses der über den Buddhismus vermittelten indischen Kultur auf Architektur, Malerei und Literatur Zentralasiens ist es nicht logisch, davon auszugehen, dass gerade die reichhaltige indische Musikkultur keinen Einfluss auf die Musik der Qiuci-Region gehabt haben soll.
Bei der Verbreitung kultureller Elemente kam es oft zu einer Verschmelzung fremder und lokaler Kulturen. Die qiuci-Heptatonik ist ein typisches Beispiel einer derartigen Synthese. In ihr vereinen sich Elemente der alten indischen Heptatonik und der lokalen Musikkultur, aber auch Einflüsse der Musikkultur Zentralchinas (siehe 2.4.1.). Dies begünstigte natürlich ihre Akzeptanz bei der Übernahme in Zentralchina.

Bei der Übernahme der Qiuci-Heptatonik unter den Musikern am Kaiserhofe stellten sich technische Probleme. In der Praxis stimmte sie mit den chinesischen Tonarten der traditionellen Hofmusik nicht völlig überein. Insbesondere die Tonarten *shashi*, *shahoujialan* und *houlijian* der *qiuci*-Heptatonik wichen im Vergleich zu den höfischen Tonarten *jiao*, *bianzi* und *biangong* um einen Halbton ab (siehe folgende Übersicht).

| **Chin. *Lülü*-Tonnamen** | **Westliche Tonnamen** | **Chin. Heptatonik** | **Qiuci-Heptatonik** |
|---|---|---|---|
| *Linzhong* | G | *Gong* | *Shatuoli* (*zi*) |
| *Yize* | Gis | | |
| *Nanlü* | A | *Shang* | *Jishi* (*yu*) |
| *Wushe* | Ais | | **Shashi *(run)*** |
| *Yingzhong* | H | **Jiao** | |
| *Huangzhong* | C | | **Shahoujialan** (*gong*) |
| *Dalü* | Cis | **Bianzi** | |
| *Taicu* | D | *Zi* | *Shala* (*shang*) |
| *Jiazhong* | Dis | | |
| *Guxi* | E | *Yu* | *Banshan* (*jiao*) |
| *Zhonglü* | F | | **Houlijian** (*bian*) |
| *Ruibin* | Fis | **Biangong** | |

In der Tonhöhe entspricht der Ton *shahoujialan* der Qiuci-Heptatonik dem Ton *zi* der chinesischen Heptatonik. Sofern ein Vergleich zwischen der chinesischen und der Qiuci-Heptatonik angestellt wird, entspricht die Qiuci-Heptatonik mit den beiden Halbtönen *bian* und *run* annähernd der auf dem Ton *zi* gebildeten Tonleiter der chinesischen Heptatonik. Um den ähnlichen Charakter zu verdeutlichen, bezeichnete man sie damals nach dem *lülü*-Grundton als *linzhong*-Tonart.
Obwohl die *linzhong*-Tonart wegen ihres Grundtones auch als *linzhong gong* bezeichnet wurde, entsprach sie der *linzhong zi*-Tonart des chinesischen Tonsystems. Allerdings musste man für die Angleichung der Tonleitern den Halbton *run* der chinesischen Musik etwas erhöhen. Dieser erhöhte Ton bekam den Namen *yin* und entsprach in der Tonhöhe dem Ton *jiao* der Qiuci-Heptatonik.

Folgende Übersicht stellt die Bezeichnungen der Tonnamen in den unterschiedlichen Tonsystemen gegenüber und verdeutlicht die Gemeinsamkeit der zentralchinesischen zi-Tonart mit der linzhong gong-Tonart der Qiuci-Heptatonik nach der von Zheng Yi vorgenommenen Angleichung:

| **chin. Lülü-Tonnamen** | **Westliche Tonnamen** | **chin. Heptatonik** | **Qiuci-Heptatonik** |
|---|---|---|---|
| *Linzhong* | G | *Zi* | *Gong (shahoujianlan)* |
| *Yize* | Gis | | |
| *Nanlü* | A | *Yu* | *Shang (shala)* |
| *Wushe* | Ais | *(Run)* | |
| *Yingzhong* | H | **Yin** | *Jiao (banshan)* |
| *Huangzhong* | C | *Gong* | *Bian (houlijian)* |
| *Dalü* | Cis | | |
| *Taicu* | D | *Shang* | *Zi (shatuoli)* |
| *Jiazhong* | Dis | | |
| *Guxi* | E | *Jiao* | *Yu (jishi)* |
| *Zhonglü* | F | *Bian* | *Run (shashi)* |
| *Ruibin* | Fis | | |
| *Linzhong* | G | *Zi* | Gong |

Auf diese Weise wurde die linzhong gong-Skala der chinesischen Musik der Qiuci-Heptatonik angeglichen. Diese neue Tonart wurde von Zheng Yi mit dem Begriff *bayin* (acht Stimmungen) bezeichnet. Dadurch lassen sich nun die Instrumente sowohl nach der Qiuci-Skala, als auch nach der chinesischen Skala spielen, wobei letzteres ermöglicht, eine linzhong-Skala auch auf dem Ton *gong* als Grundton zu bilden, wie dies in der Qiuci-Musik der Fall ist.

*Bayin zhiyue* (Musik der acht Stimmungen) hatte großen Einfluss auf die Entwicklung der *suyue* (chinesische Profanmusik). Während der Tang-Zeit experimentierten die Musiker Zhang Wenshou und Zu Xiaosun auf der Basis der Theorie der Musik der acht Stimmungen mit der Qiuci-Heptatonik und der alten chinesischen Skala. Sie versuchten weiterführende Möglichkeiten der Vereinigung der unterschiedlichen Tonsysteme. Auf dem Ton *run* der Qiuci-Heptatonik als Grundton errichteten sie eine Skala mit den charakteristischen Halbtonschritten der chinesischen gong-Skala. Dazu erniedrigten sie den Ton *bian* der Qiuci-Skala um einen ganzen Ton. Er entsprach nun dem Ton *bian* der chinesischen gong-Skala. Das Ergebnis entsprach der zhonglü-Skala des chinesischen Tonsystems. Auf diese Weise ordneten sie die verschiedenen Tonsysteme neu und vereinten sie in einem neuen, umfassenden Tonsystem.

Das Erscheinen der 84 Tonarten (sieben heptatonische Modi auf den zwölf chromatischen Grundtönen) deutet darauf hin, dass die Qiuci-Musiktheorie in Zentralchina entwickelt wurde und einen Einfluss auf die chinesische Musiktheorie ausgeübt hat. Dieses Tonsystem entspricht nicht dem heute allgemein von uns verwendeten Tonartensystem des Dur und Moll. Auf jedem der zwölf alten lülü-Töne ließen sich sieben Tonleitern bilden. Je nachdem, von welchem der sieben Töne der heptatonischen Skala man die Tonleiter aufbaute, entstanden die charakteristischen Intervalle. Auf diese Weise ließen sich insgesamt 84 Tonleitern ableiten. Dieses Modell erfreute sich an den Höfen der Sui-, Tang-Zeit und noch während der folgenden Song-Dynastie hoher Wertschätzung. In der Musikpraxis fanden nur 28 der theoretisch 84 möglichen Tonleitern Verwendung. Diese wurden auf sieben der zwölf alten lülü-Töne gebildet, wobei man die Tonleitern auch nur auf den Tönen *gong*, *shang*, *jiao* und *yu* aufbaute. Auf diese Weise entstanden 28 Tonleitern. Allem Anschein nach betrachtete man die Töne *gong*, *shang*, *jiao*, *zi* und *yu* seit dem Altertum Chinas, wo sie als *wusheng* bezeichnet wurden, als Ausgangstöne der *zhengsheng* („orthodoxe Stimmungen"). In den Aufzeichnungen sind sie auch als „fünf Orthodoxie-Stimmungen" bekannt, wohingegen die auf den Tönen *bianzi* (fis) und *biangong* (h) gebildeten Tonleitern als *biansheng* („zwei Variationen") angesehen wurden. *Biansheng* wurde in der Praxis selten verwendet. Gemäß der konfuzianischen Musikauffassung sprach man den „fünf Orthodoxie-Stimmungen" einen positiven Einfluss auf das Gemüt des Hörers zu, den zwei variablen Stimmungen einen eher negativen.
Der Ton *zi* steht zu dem Ton *gong* in einem Quintverhältnis. Er symbolisierte damals das Volk und war insofern dem Ton *gong*, welcher den Herrscher symbolisierte, entgegengesetzt. In der damaligen Musikpraxis war deshalb die Verwendung der auf dem Ton *zi* gebildeten Tonleitern nicht üblich.

Die in der Sui-Dynastie erprobten 28 Tonleitern bildeten den Mittelpunkt der Musiktheorie der Tang-Dynastie. Mit ihnen ließen sich *yayue* (Sakralmusik), *qinyue* oder *suyue* (Profanmusik) als auch *Qiuci yue* spielen. In der Musikpraxis brauchte es allerdings eine große Zahl versierter Musiker, um die vielfältigen Musikstile auf unterschiedlichsten Instrumenten mit ihren spezifischen Charakteristika aufführen zu können.
Die 28 Tonleitern hatten großen Einfluss auf die Musiktheorie der Nachbarkulturen und der folgenden chinesischen Musikgeschichte. Die bis heute gepflegten alten Musikstile, z.B. *xian guyue* (Trommel-Musik von Xian), *fujian nanyin* (*nan*-Musik von Fujian) und die Blasorchester des Zhihua-Tempels in Peking musizieren noch heute auf der Basis der auf den Tönen *gong*, *shang*, *jiao* und *yu* gebildeten 28 Tonleitern.

### 2.2.3. *Jiubu yue* (Musik der neun Abteilungen) und *Shibu yue* (Musik der zehn Abteilungen) der Tang-Dynastie (618-907)

Die wirtschaftliche und kulturelle Blüte der ersten Hälfte der Tang-Dynastie sowie die politische Stabilität und die große regionale Ausdehnung des Tang-Reiches begünstigten auch den musikalischen Austausch zwischen den Han-Chinesen und den Fremdvölkern. Er erlebte von der Mitte des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts seinen Höhepunkt. Neben der Entfaltung des Einflusses der fremden Musikkulturen, die seit der Nan-bei-chao-Periode nach Zentralchina gelangten, ist diese Blüte auch der Aufgeschlossenheit der Tang-Herrscher zu verdanken.
Kaiser Li Shiming (627-650) war bei dieser Entwicklung eine treibende Kraft. Er bewies großen Mut, indem er begann, die Fesseln der orthodoxen konfuzianischen Rituale zu sprengen. Er bekämpfte die übertriebene Funktionalisierung der Musik. Diese diene auch der Unterhaltung. Auch seine Nachfolger Li Zhi (650-687) und Li Longji (712-756) schenkten der Musik der Nachbarkulturen große Aufmerksamkeit. Sie sahen die großzügige Förderung fremder Kulturen an ihrem Hof als Zeichen ihrer Macht. Die Übernahme fremder Musikkulturen mag man auch als Herrschaftsanspruch über die eroberten Gebiete betrachten. Ohne Zweifel trieben diese Leitgedanken den musikalischen und kulturellen Austausch voran.

In der Blütezeit der Tang-Dynastie kam der *yanyue* (Bankettmusik) besondere Bedeutung zu. Sie war die beliebteste Musik am Hofe und diente neben der Begleitung der Aufzüge und Rituale auch der Unterhaltung bei Banketten. Die *yanyue* ist eine Synthese aus Elementen der traditionellen Ritualmusik, der Volksmusik und der Musik fremder Kulturen. Zu Beginn der Tang-Dynastie richtete man die Organisation des musikalischen Lebens an den Errungenschaften der Sui-Dynastie aus. Die *Jiubu yue* (Musik der neun Abteilungen) war direkt von den Vorgängern übernommen worden, allerdings wurde bald darauf die Abteilung *libi* abgeschafft. Eine neue musikalische Form wurde den anderen Abteilungen vorangestellt: *yanyue.*[48] Im Jahre 640, während der Regierungszeit Kaiser Tang Taizongs eroberte das Tang-Heer die Gaochang-Region (heute Turfan). Eine weitere Abteilung, *gaochang yue* (Musik aus Gaochang), wurde den neun Abteilungen zugeordnet, welche nun die Bezeichnung *Shibu yue* (Musik der zehn Abteilungen) trugen.

[48] Diese neue Abteilung der *jiubu ji* ist nicht identisch mit der traditionellen *yanyue*. Ihre Entstehung wird im *Jiu Tangshu* auf die Musiker Jin Yunxian, He Shuiqin und Zhang Wenshou zurückgeführt.

Gaochang war seit der Han-Dynastie ein Knotenpunkt zwischen Ost und West. Die Musik dieser Region gelangte bereits in der Zeit von Xiwei (535-557) nach Zentralchina und wurde am Hofe gespielt. Während der Sui-Dynastie gewann *Gaochang yue* an Popularität. Sie war aber noch nicht als eigenständige Musikgattung anerkannt, sondern als ein Teil der *qiuci yue* (Musik aus Kutscha) zugeordnet. In der Tang-Zeit fand diese Musik dann ihre offizielle Anerkennung. Sie wurde bei Militärparaden gespielt, um die Verdienste der Befehlshaber in den Militärexpeditionen zu feiern.

Über die genaue Anzahl der Musiker und Tänzer und die vorgesehene Instrumentierung der einzelnen Abteilungen der *Shibu yue* herrscht in der Musikwissenschaft noch keine Einigkeit.[49] Die folgende Zusammenstellung beruht auf den Untersuchungen der Musikwissenschaftler Yang Yinliu und Hans Oesch:

1. *Yanyue ji* (zeremonielle Fest- und Bankettmusik)
Diese Musik wurde überwiegend aufgeführt, um Verdienste und Tugenden zu preisen und die Zeit des Friedens und der (wirtschaftlichen) Prosperität zu feiern. Das Ensemble umfasste 29 Musiker, zwei Sänger und 20 Tänzer. Insgesamt 18 verschiedene Instrumente kamen zum Einsatz:
Schlaginstrumente: *qing* (Klangstein), *fanxiang* (16 chromatisch gestimmte Eisenplatten, die in einem Gestell aufgehängt sind), *tongbo* (Bronze-Becken), *maoyuan gu* (Fingertrommel), *liangu* und *fugu* (zwei verschiedene Trommeln).
Blasinstrumente: *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *chiba* (kurze Flöte), *hengdi* (Querflöte), *bili* (Oboe), *ye* (Blasinstrument), *bei* (Muscheltrompete).
Zupfinstrumente: *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute), *wo konghou* (liegende Harfe), *zheng* (Wölbbrettzither), *zhu* (Holztrog)

2. *Qingyue ji* (autochthone chinesische Volksmusik)
Die zur *suyue* (Profanmusik) zu rechnende und schon in den *qibi ji* (Musik der sieben Abteilungen) der Sui enthaltene *qingyue* (früher auch *qingshang yue* genannt) repräsentiert im Rahmen der *shibu yue* als einzige die am Hof aufgeführte einheimische Volksmusik. Während der Tang-Zeit war sie aber nicht mehr in reiner Form existent, sondern stellte

[49] Vgl. H. Eckardt 1952, Sp.1207-1208; M. Gimm 1966, S. 121; H. Oesch 1984, S. 37-38; Yang Yinliu: *Zhongguo gudai yinyue shigao* (Entwurf einer Geschichte der chinesischen Musik). Peking: 1981, S. 254-256; Liu Zaisheng (1989), S. 202-203; Kishibe Shigeo (1988), S. 62-63.

bereits eine Mischung aus höfischer, chinesischer Volksmusik und fremdländischer Musik dar.

Dieser Abteilung waren 25 Musiker und 15 Instrumente zugeteilt. Dabei spielten verständlicherweise die traditionellen Instrumente der Sakralmusik und die Instrumente der Profanmusik die wichtigste Rolle.

Schlaginstrumente: *bianzhong* (Glockenspiel), *bianqing* (Klangsteine), *jiegu* (*jie*-Trommel). Blasinstrumente: *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte), *chi* (kurze Querflöte), *ye* (Blasinstrument).

Zupfinstrumente: *qin*, *zheng*, *se* (verschiedene Wölbbrettzithern), *sanxian qin, zhu*, *jiqin* (diese Instrumente sind in den Überlieferungen erwähnt, eine Identifizierung ist bislang nicht möglich), *ruanxian* (Rundlaute).

3. *Xiliang ji* (Musik aus West-Liang)

Zu dem Ensemble gehören 18 Instrumente und neun Tänzer:

Schlaginstrumente: *bianzhong* (Glockenspiel), *bianqing* (Klangsteine), *tongbo* (Bronze-Becken), *yaogu* (Sanduhrtrommel), *qigu* und *yangu* (Trommeln).

Blasinstrumente: *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte), *da bili* (große Oboe), *xiao bili* (kleine Oboe), *bei* (Muscheltrompete).

Zupfinstrumente: *tanzheng* und *souzheng* (Wölbbrettzithern), *wo konghou* (liegende Harfe), *shu konghou* (Stehharfe), *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute).

4. *Tianzhu ji* (Musik aus Indien)

Sie umfasst zwölf Instrumente und zwei Tänzer.

Schlaginstrumente: *tongbo* (Bronze-Becken), *tonggu* (Bronzetrommel), *jiegu* (jie-Trommel), *du tangu* (große Rahmentrommel), *mao yuangu* (Fingertrommel).

Blasinstrumente: *hengdi* (Querflöte), *di* (Flöte), *bili* (Oboe), *bei* (Muscheltrompete).

Zupfinstrumente: *fengshou konghou* (Phönixkopf-Harfe), *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute).

5. *Gaoli ji* (Musik aus Korea)

Sie umfasst 15 Instrumente und vier Tänzer:

Schlaginstrumente: *yaogu* (Sanduhrtrommel), *qigu* und *yangu* (Trommeln).

Blasinstrumente: *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte), *da bili* (große Oboe), *xiao bili* (kleine Oboe), *bei* (Muscheltrompete).

Zupfinstrumente: *tanzheng* und *souzheng* (Wölbbrettzithern), *wo konghou* (liegende Harfe), *shu konghou* (Stehharfe), *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute).

6. *Qiuci ji* (Musik aus Kutscha)
Sie umfasst 16 Instrumente zur Begleitung von vier Tänzern.
Schlaginstrumente: *tongbo* (Bronze-Becken), *yaogu* (Sanduhrtrommel), *jiegu* (*jie*-Trommel), *dutan gu* (große Rahmentrommel), *mao yuangu* (Fingertrommel), *dala gu* (Zylindertrommel westasiatischer Herkunft), *jilou gu* (Trommel).
Blasinstrumente: *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte), *bili* (Oboe), *bei* (Muscheltrompete).
Zupfinstrumente: *shu konghou* (Stehharfe), *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute).

7. *Anguo ji* (Musik aus Buchara)
Sie umfasst zwölf Instrumente, die zwei Tänzer begleiten.
Schlaginstrumente: *tongbo* (Bronze-Becken), *zheng-gu*, *hegu* und *wang-gu* (Trommeln).
Blasinstrumente: *xiao* (Längsflöte), Querflöte (*hengdi*), *bili* (Oboe), *shuang bili* (Doppel-Oboe).
Zupfinstrumente: *shu konghou* (Stehharfe), *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute).

8. *Kangguo ji* (Musik aus Samarkand)
Zwei Tänzer werden von fünf Instrumenten begleitet: zwei Flöten, zwei Trommeln und Becken.

9. *Shule ji* (Musik aus Kashgar)
Zehn Instrumente; zwei Tänzer.
Schlaginstrumente: *yaogu* (Sanduhrtrommel), *jiegu* (*jie*-Trommel), *dala gu* (Zylindertrommel), *jilou gu* (*jilou*-Trommel).
Blasinstrumente: *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte), *bili* (Oboe).
Zupfinstrumente: *shu konghou* (Stehharfe), *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute).

10. *Gaochang ji* (Musik aus Turfan)
Elf Instrumente begleiten zwei Tänzer. Insgesamt gehören 20 Musiker zu dem Ensemble. *Gaochang ji* hattte, der Instrumentalbesetzung nach zu urteilen, starke Ähnlichkeit mit der *Qiuci yue*:

Schlaginstrumente: *dala gu* (Zylindertrommel), *yaogu* (Sanduhrtrommel), *jiegu* (*jie*-Trommel), *jilou gu* (*jilou*-Trommel).
Blasinstrumente: *hengdi* (Querflöte), *xiao* (Längsflöte), *bili* (Oboe).
Zupfinstrumente: *shu konghou* (Stehharfe), *tongjiao* (Metallhorn), *pipa* (vier- und fünfsaitige Laute).

Angaben zu den Besetzungen und der Instrumentierung der verschiedenen Abteilungen finden sich in folgenden historischen Schriften: *Suishu* (Geschichte der Sui), *Tongdian* („Umfassende Statuten"), *Jiegulu* („Protokoll über Jiegu" von Nan Zhuo, vollendet 848), *Tanghuiyao* und *Yuefu zalu* („Abhandlung über die verschiedenen musikalischen Disziplinen" von Duan Anjie, um 890). Weiterhin geben zahlreiche Wandgemälde und Terrakottafiguren von Musikern und Tänzern Aufschluss über Zusammensetzung der Ensembles der *shibu yue* und die Bekleidung der Musiker.
Der Musikwissenschaftler Yang Yinliu ermittelte nach dem Studium des vorhandenen Quellenmaterials 62 Instrumente, die in der *yanyue* verwendet wurden.[50] Einige Instrumente, z.B. *xiao* (Längsflöte), *hengdi* (Querflöte), *bili* (Oboe), *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute) und *jiegu* (jie-Trommel), wurden häufig gespielt. Andere Instrumente, z.B. *xun* (Okarina), *ye* (Blasinstrument), *qing pipa* (Vorläufer der *ruanxian*), *jiqin* (Schlaginstrument), *liangu* und *yugu* (Trommeln) wurden nur in ein oder zwei Musikabteilungen verwendet.
Seine Zusammenstellung deutet darauf hin, dass die aus unterschiedlichen Regionen stammenden Instrumente am Tang-Hof nebeneinander existierten. Diese lassen sich ihrer Herkunft nach in verschiedene Gruppen ordnen:

Instrumente aus dem Iran: *shu konghou* (Stehharfe), *paixiao* (Panpfeife).
Instrumente aus Indien: *wuxian* (fünfsaitige Laute), *bei* (Muscheltrompete), *hengdi* (Querflöte), *tongbo* (Bronze-Becken), *dala gu* (Zylindertrommel), *taolao gu* (Trommel), *dutan gu* (große Rahmentrommel), *maoyuan gu* (Fingertrommel).
Instrumente aus der Xiyu-Region: *pipa* (viersaitige Laute), *hengdi* (Querflöte), *bili* (Oboe), *jiegu*, *shoutuo gu*, *jilou gu* (verschiedene Trommeln).
Instrumente aus Zentralchina: *sheng* (Mundorgel), *ruanxian* (Rundlaute), *xiao* (Längsflöte). Diese Instrumente stammten ursprünglich aus der Xiyu-Region.

[50] Yang Yinliu: *Zhongguo yinyue shigao* (Grundriss der chinesischen Musikgeschichte). Peking 1952, S. 254-256.

Abb. 5-1 und 5-2: Diese Abbildungen (Donghuang-Höhle 220) zeigen ein Orchester zur musikalischen Begleitung des Laternenfestes am Kaiserhof der Tang-Dynastie um 642. Links sind 15 Personen dargestellt, darunter zwölf Musiker und zwei Tänzerinnen (zu erkennen an den hochgeworfenen Tellern). Folgende Instrumente sind abgebildet: *jiegu* (Trommel), *maoyuan gu* (Fingertrommel), *dala gu* (westasiatische Zylindertrommel), *taogu* (Rasseltrommel), *paiban* (Schlagholz), *bei* (Muscheltrompete), *hengdi* (Querflöte), *xiao* (Längsflöte), *bili* (Oboe), *sheng* (Mundorgel) und *shu konghou* (Standharfe). Rechts sind zwölf Musiker und eine Tänzerin (ebenfalls mit einem Teller dargestellt) abgebildet. Die abgebildeten Instrumente sind: *yaogu* (Sanduhrtrommel, auch „Hüfttrommel"), *maoyuan gu*, *hengdi*, *paiban*, *zheng* (Wölbbrettzither), *paixiao* (Panflöte), *xiao*, *fangxiang* (Glockenspiel aus 16 chromatisch gestimmten Eisenstäben), *bili* und *ruanxian* (Rundlaute).

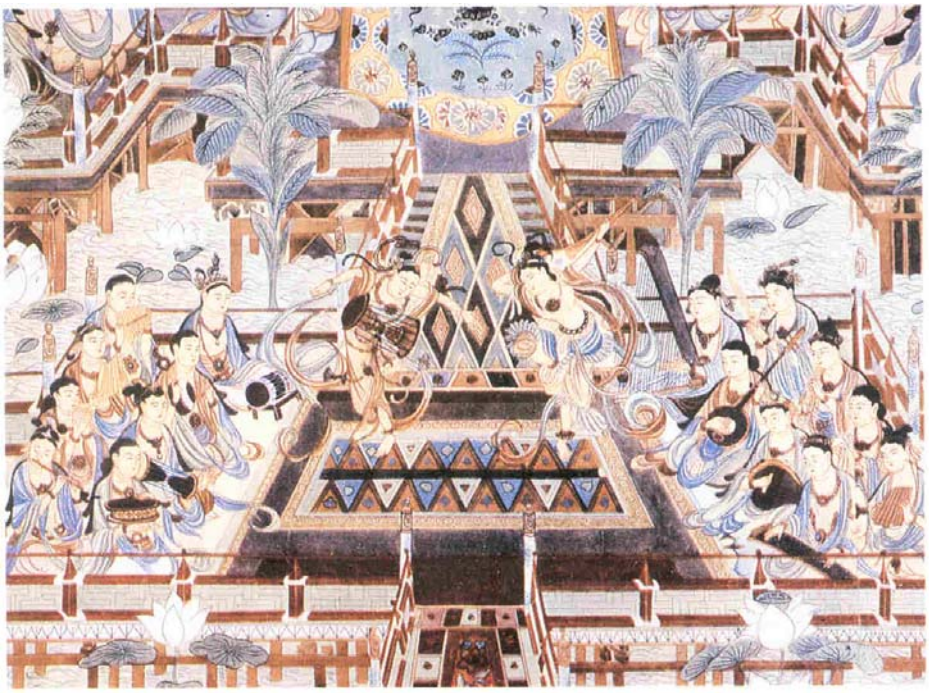


Abb. 6: Diese Abbildung (Donghuang-Höhle 172) zeigt eine Szene aus der Tang-Dynastie des 7. Jahrhunderts. In der Bildmitte sind zwei Tänzerinnen dargestellt, die eine *yaogu* („Hüfttrommel“) und *pipa* (viersaitige Laute) tragen. Auf beiden Seiten sind insgesamt 16 Musiker abgebildet. Auf der linken Seite sind folgende Instrumente dargestellt (links von oben nach unten): *jiegu*, *xiyao gu*, *jilou gu*, *dutan gu* (verschiedene Trommeln), *paixiao* (Panflöte), *paiban* (Schlagholz), *bei* (Muscheltrompete) und *hengdi* (Längsflöte). Auf der rechten Seite (von oben nach unten): *shu konghou* (Standharfe), *ruanxian* (Rundlaute), *wuxian* (fünfsaitige Laute), *zheng* (Wölbbrettzither), *sheng* (Mundorgel), *xiao* (Längsflöte) und *paiban*.

Nicht nur angesichts des umfangreichen Instrumentariums hatte die Abteilung der Musik aus der Xiyu-Region innerhalb der *Shibu yue* eine wichtige Bedeutung. Auch die Musik und die Tänze dieser Abteilung zeichneten sich durch ihre Vielfalt aus. Die *Kangguo ji* aus der Region westlich der Cunlin-Berge, *Anguo yue* und die über den Nordweg der Seidenstraße aus nach Zentralchina gelangte *Shule yue*, *Qiuci yue* und *Gaochang yue* waren dieser Abteilung zugeordnet. Hauptsächlich diente diese Musik der Begleitung der mannigfachen Tänze der Xiyu-Region, die bei vielen Gelegenheiten am Hofe dargeboten wurden.

Die *Shibu ji* (Musik der zehn Abteilungen) bewahrte ihre vorherrschende Bedeutung während des Anfangsstadiums der Tang-Dynastie. In der mittleren Phase der Tang-Periode wurde sie durch die Einrichtung der *Jiaofang yue* und der *Liyuan yue* ersetzt. Diese Musikinstitutionen waren am Hof für diejenigen Musikdarbietungen zuständig, in denen viele Musiker unterschiedliche Musikgattungen aufführten. Im Gegensatz zu früheren Zeiten wurden jetzt die fremden Musikkulturen nicht mehr kritiklos übernommen, sondern es wurde eine Synthese der verschiedenen Musikkulturen angestrebt. Ergebnis dieser Bemühungen war die *Husu yue* (Fremd- und Profanmusik). Zwar existierte die *Shibu ji* noch bis ins Endstadium der Tang-Periode, aber sie wurde nur noch in den Tempelhallen, z.B. in der linde-Halle (634 gegründet, Einrichtung für Staatsbankeit, den Empfang der Auslandsgesandte und den Thronbericht der Karzler) aufgeführt.
Eine Ursache dafür mag die Bedrohung der Tang-Herrschaft durch die erneuten Einfälle fremder Völker gewesen sein. Dies könnte zu einer Abgrenzung der Tang-Herrscher gegenüber den das Reich bedrohenden Fremdkulturen beigetragen haben (siehe 2.1.).

### 2.2.4. *Erbu ji* („Zwei Abteilungen") und die zyklische Großform der *Daqu*-Ballettsuiten („große Stücke")

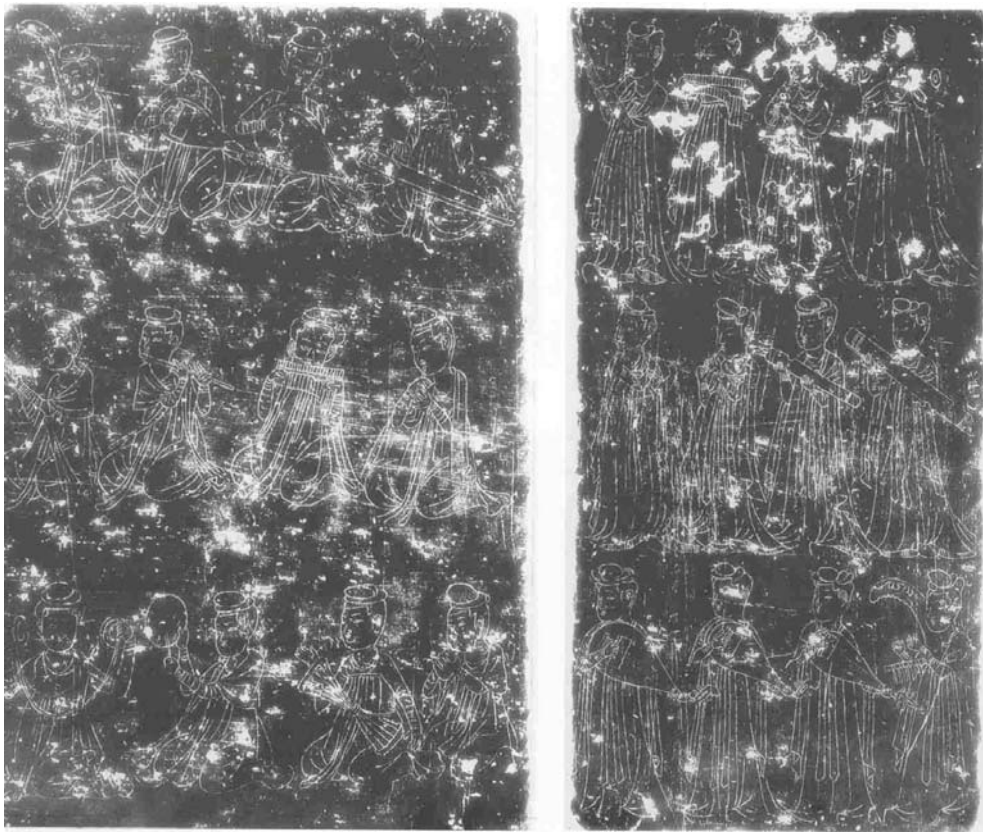
Weitere musikalische Gattungen, die nicht zu den Abteilungen der *Shibu ji* gerechnet wurden, waren *Erbu ji* („Zwei Abteilungen") und D*aqu* („große Stücke"). Die *Erbu ji* wurden von Kaiser Xuanzong (713-756) eingerichtet. Dazu gehörten *Zuobu ji* („Sitzende Abteilung") und *Libu ji* („Stehende Abteilung"). *Daqu* umfasste eine große Zahl verschiedener Tänze orientalischen Ursprungs. Seit dem 8. Jh. wurden diese Tänze in Anlehnung an die alten Vorbilder kunstvoll weiterentwickelt und in Ballettsuiten zusammengefasst.
Wie auch die Musik der verschiedenen Abteilungen der *Shibu ji* waren diese Musikstile durch die Kombination traditioneller chinesischer Musik und fremder Musikulturen charakterisiert. Im Gegensatz zu der *Shibu ji* („Musik der zehn Abteilungen"), in der die verschiedenen musikalischen Elemente noch deutlich voneinander zu unterscheiden waren, wurde in der Musikpraxis der *Erbu ji* und der *daqu* die scharfe Trennung zwischen *yayue* (Sakralmusik), *huyue* (Fremdmusik) und *suyue* (Profanmusik) aufgehoben. Es kam zu einer Synthese. Diese neu entstandene Musik fand Eingang in die Volksmusik und beeinflusste deren weitere Entwicklung. Im Nordwesten, wo viele verschiedene Kulturen miteinander lebten, setzte dieser Prozess schon sehr früh ein.

Zwar rechnete man *Erbu ji* ebenso wie die *Shibu ji* zur *Yanyue* (Bankettmusik), aber sie unterschied sich deutlich von dieser. Das *libu*-Repertoire („Stehende Abteilung“) umfasste acht und das zuobu-Repertoire („Sitzende Abteilung“) sechs Stücke. Diese wurden aber nicht, wie die Abteilungen der *Shibu ji*, in festgelegter Reihenfolge vorgetragen. Nach Bedarf wurden einzelne Stücke ausgewählt und zusammengestellt. Jede Abteilung der *Shibu ji* repräsentierte die Musik einer bestimmten Region. In den Stücken der *Erbu ji* hingegen sind chinesische und fremde Musikmerkmale bereits eine enge Synthese eingegangen. Zwar sind die einzelnen Stücke nach verschiedenen Regionen und Orten benannt, diese haben aber keine Bedeutung. Die Zuordnung zu einer bestimmten Herkunftsregion aufgrund einzelner musikalischer Merkmale ist nicht mehr möglich. Damit ist die scharfe Trennlinie zwischen chinesischer Musik und Fremdmusik aufgehoben.

Ein weiterer Unterschied besteht in der Gruppierung der Instrumente des Ensembles. Man unterschied innerhalb der einzelnen Instrumentengruppen der *Erbu ji* zwischen großen und kleinen Instrumenten. Dies bedeutet, dass man besonderen Wert auf die Differenzierung hoher und tiefer Stimmen legte. In der Aufführungspraxis saßen die Musiker der *Zuobo ji* („Sitzende Abteilung“), welche die kleineren (also höher gestimmten) Instrumente spielten, auf einer erhöhten Plattform. Das Ensemble begleitete zwischen drei und zwölf Tänzer.

Die Musiker der *Libi ji* („Stehende Abteilung“) nahmen bei den Aufführungen außerhalb der überdachten Ritualhalle auf dem Platz Aufstellung. Mehrere große Ritualtrommeln und verschiedene Instrumente, die meisten aus der Qiuci-Region, begleiteten zwischen 64 und 180 Tänzer. Die beeindruckende Szenerie dieser lebhaften Aufführungen stand im Gegensatz zu der eher friedvollen, kultivierten Atmosphäre der *Zuobo ji*.

Die Musik der *Erbu ji* war zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert neu entstanden. Zur Begleitung der Tänzer wurde eine Mischung aus sakraler Musik, Profanmusik, Militärmusik und Musik fremder Kulturen gespielt.



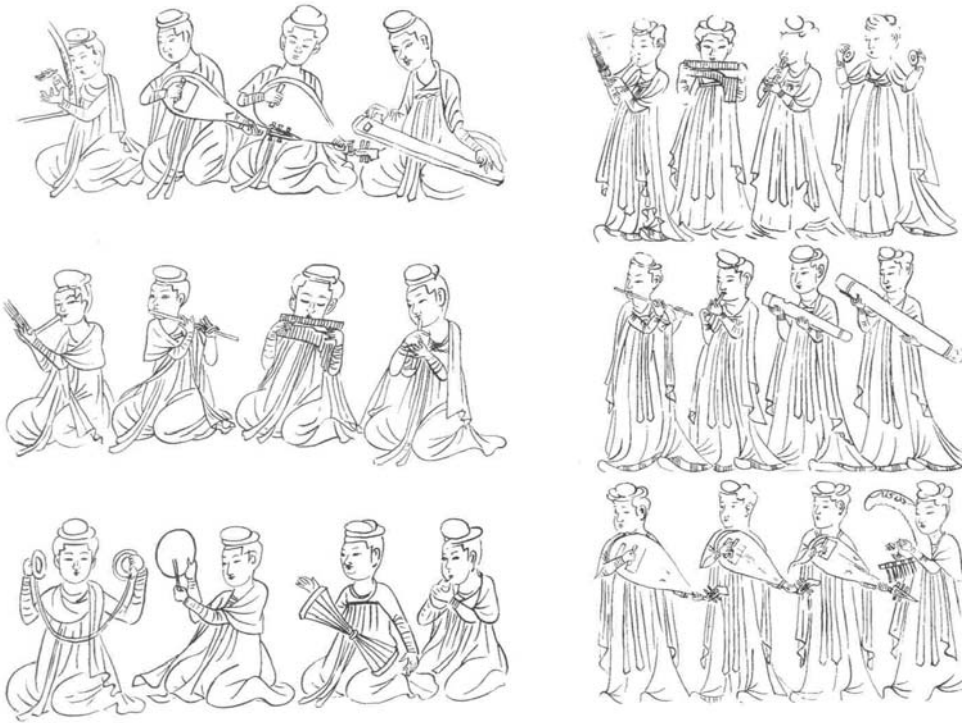


Abb. 7: Reliefs auf dem Sarkophag des Fürsten Li Shou (577-630) wurden in Sanyuan (Provinz Shaanxi) entdeckt. Sie zeigen zwei Instrumentalensembles der Tang-Zeit. Links ist die *Zuobu ji* („Sitzende Abteilung"), rechts die *Libu ji* („Stehende Abteilung") dargestellt. Jede Abteilung besteht aus zwölf Musikern. Innerhalb der einzelnen Abbildungen sind die Musiker nach Instrumentengruppen geordnet.
Die abgebildeten Instrumente sind auf der linken Seite (von oben nach unten und von links nach rechts): *shu konghou* (Standharfe), *wuxian* und *pipa* (fünf- und viersaitige Laute), *zheng* (Wölbbrettzither), *sheng* (Mundorgel), *hengdi* (Längsflöte), *paixiao* (Panflöte), *shudi* (Längsflöte), *tongbo* (kupferne Becken), *dala gu* (westasiatische Zylindertrommel), *yaogu* („Hüfttrommel", eine Sanduhrtrommel) und *bei* (Muscheltrompete); auf der rechten Seite: *sheng*, *paixiao*, *shudi*, *xiao tongbo* (kleine kupferne Becken), *hengdi*, *bili* (Oboe), *qin* (siebensaitige, steglose Wölbbrettzither), *zheng*, *pipa*, *wuxian* und *shu konghou*.
Die *Zuobu ji* umfasst, insofern entspricht die Abbildung den schriftlichen Überlieferungen, zwölf Musiker. Die *Libu ji* umfasste eigentlich eine größere Zahl von Musikern, die Darstellung ist aber vermutlich aus ästhetischen Gründen (Symmetrie) auf ebenfalls zwölf Musiker beschränkt.

*Erbu ji* („Zwei Abteilungen") bestand aus insgesamt 14 Stücken, davon wurden acht der *libu ji* und sechs der *zuobu ji* zugerechnet. Alle Stücke entstanden mit zwei Ausnahmen während der Tang-Dynastie. *Anyue* wurde von König Wudi während der Nord-Zhou-Zeit (560-578) komponiert; *Taiping yue* stammt aus der Sui-Zeit. Während der Taizong-Zeit (627-650) entstanden drei, während der Gaozong-Zeit (650-684) und der Wu Zetian-Zeit (684-705) weitere sechs, und während der Regierungszeit des Kaisers Xuanzong (712-756) die letzten drei Stücke.[51] Ihre Entstehung während der Blütezeit der Tang-Dynastie spiegeln die Einstellung der Herrscher gegenüber der Musik und ihr Engagement auf diesem Gebiet wider.
Xuanzong und Li longji waren zwei musikalisch begabte und ambitionierte Herrscher. Sie widmeten dem Instrumentalspiel, der Organisation des Musiklebens und den Problemen der Musiktheorie viel Aufmerksamkeit. In der Musikgeschichte der Tang-Zeit kann man sie als die bedeutendsten Gestalten bezeichnen, ihre Impulse haben die Entwicklung der

[51] Die in der Taizong-Ära entstandenen Stücke waren *Pozheng yue*, *Qinshan yue* und *Yayue*. Die während der Gaozong-Ära entstandenen Stücke waren *Dadien yue*, *Shang yuan yue*, *Shenshon yue*, *Changshou yue*, *Tianshou yue* und *Wansui yue*. Die letzten drei während der Regierungszeit Kaiser Xuanzongs entstandenen Stücke waren *Shengguang yue*, *Longchi yue* und *Xiao pozhen yue*.

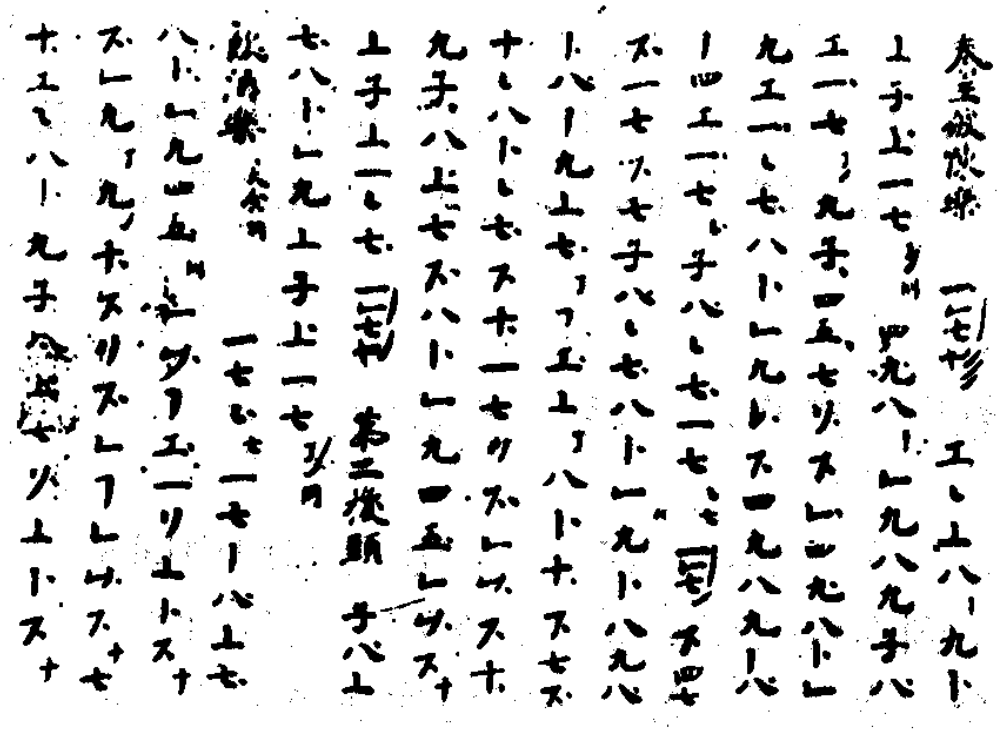
Musik entscheidend beeinflusst. Nach dem Vorbild des *jiaofang* und des *liyuan*, den nach Anweisungen der Kaiser geschaffenen Musikministerien der Tang-Dynastie, sind in den Nachbarländern und in den späteren Dynastien gleichartige Institutionen geschaffen worden. Auch in der Bearbeitung vieler Musikstücke haben sie sich hervorgetan, darunter so bekannte wie das *Nishang yuyi qu* („Regenbogengewand und Federkleid"), ein Stück, welches indischen Ursprungs ist, und das *Pozhen yue*, ein bekannter Kriegstanz zur Verherrlichung des Kaisers Li Shiming.

Angaben zur Aufführungspraxis finden sich im *Tongdian*[52] des Du You (735-812) und im *Jiutangshu* („Alte Geschichte der Tang-Zeit", Kapitel *Yinyuezhi*), das während der Houjin-Epoche (936-946) von Liu Xu verfasst wurde.
In letzterem werden auch einige Besonderheiten der Aufführungspraxis erwähnt:
- Außer in den früh komponierten Stücken *anyue* und *taiping yue* werden die Stücke der *libi ji* von der großen Rahmentrommel *dagu* begleitet, deren dröhnende Schläge man im Tal widerhallen hören konnte.
- *Dadien yue* wurde zur Feier militärischer Siege aufgeführt. 140 Darsteller wurden von Militärinstrumenten begleitet. Die *zheng* (ein glockenförmiges Schlaginstrument, mit dem früher der Marschrhythmus angegeben wurde) kam ebenfall zum Einsatz.
- *Qingshan yue* war ein Friedenstanz zum Lob von Kultur und Erziehung. Elemente der *Xiliang yue* dominierten in diesem Stück.
- *Yanyue*, die erste Abteilung der *Shibu ji*, war gleichzeitig eines der Stücke der *Zuobu ji*.
- Beim *Changshou yue* traten zwölf Tänzer in farbenprächtigen Kostümen und Stiefeln auf, die von Qiuci-Musik begleitet wurden.
- *Longchi yue* war ebenfalls ein Tanz für zwölf Tänzer, der aber überwiegend von sakralen Instrumenten, mit Ausnahme von *zhong* (Glockenspiel) und *qing* (Klangsteine), begleitet wurde.

Der Einfluss der Qiuci-Musik ist in der Musik der *Erbu ji* (Zwei Abteilungen) deutlich zu erkennen. Abgesehen davon lässt sich aber auch der Einfluss traditioneller chinesischer Musik in einigen Stücken erkennen. Im *Pozhen yue* und im *Shanyuan yue* mischen sich die Musikkulturen: im Instrumentalensemble werden neben traditionellen Instrumenten wie *zhong* (Glockenspiel) und *qing* (Klangsteine) auch verschiedene Instrumente der *Xiliang yue* oder *Qiuci yue* eingesetzt.

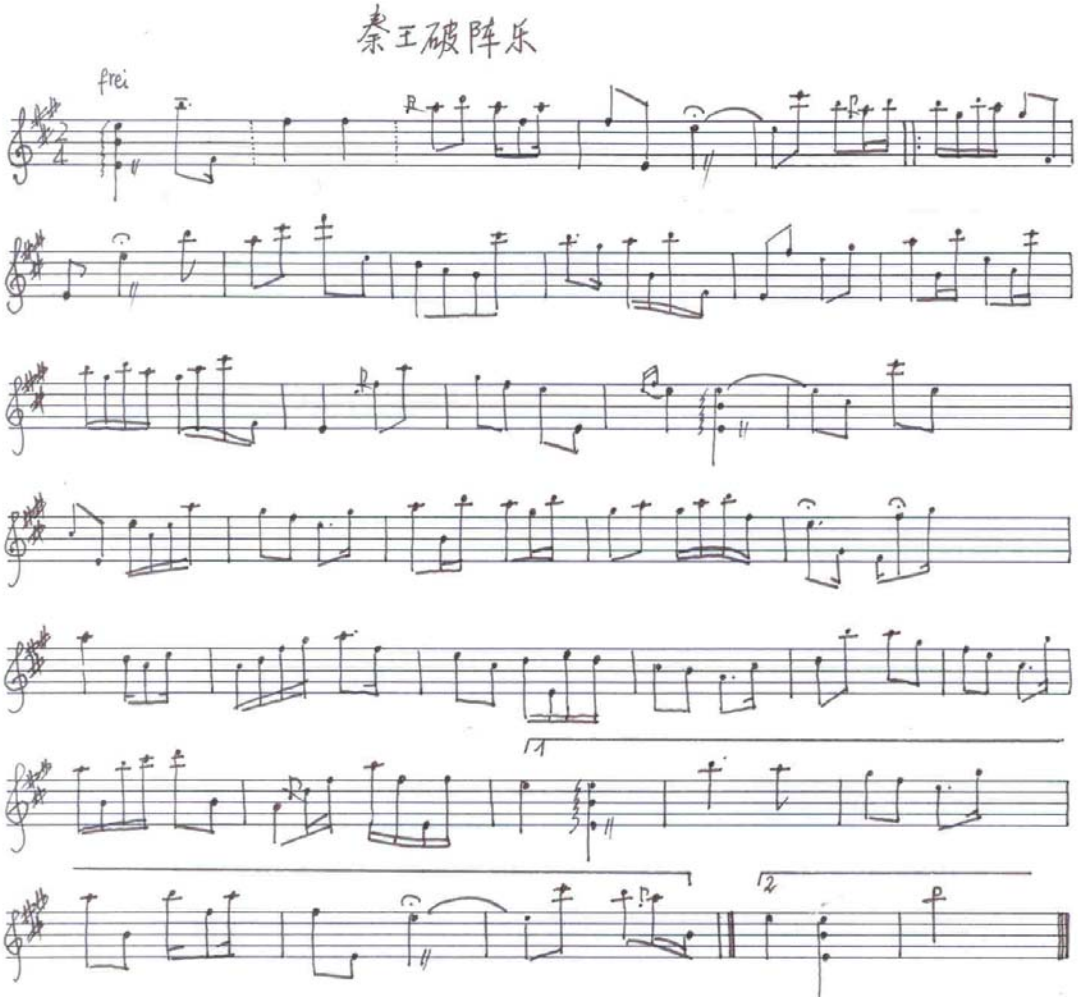
[52] „Umfassende Statuten" - eine Enzyklopädie der Geschichte der Institutionen in 200 Kapiteln.

*Pozhen yue* ist ein für die Mischung unterschiedlicher Musikkulturen typischer Musikstil. Wegen der eindrucksvollen Tanzszenen und der Verarbeitung fremder musikalischer Elemente war sie damals sehr populär und wurde in verschiedenen Formen aufgeführt. Die Wurzeln dieser Musik liegen nicht nur in der sakralen Musik, sondern auch in der Bankettmusik. Urspünglich basiert *Pozhen yue* auf einem in den letzten Jahren der Sui-Dynastie populären Lied, das auf einer Qiuci-Melodie gesungen wurde. Im Jahr 620 vereitelte Kaiser Li Shiming die Pläne des Verräters Liu Wuzhou. Die beliebte Melodie wurde mit einem neuen Text unterlegt. 632, während der Zhenguan-Ära wurde dieses Stück für Orchester neu bearbeitet. Die eindrucksvollen Aufführungen einschließlich der Darbietungen der Tänzer verhalfen diesem Stück zu großer Popularität und seiner Verbreitung bis nach Indien und Japan.



Notenbeispiel 2: *Pozhe yue*-Notation für *wuxian*. Die Originalnotation stammt aus dem Jahre 842. Sie wird heute in der yangming-Bibliothek in Kyoto aufbewahrt.[53]

[53] Notenbeispiel nach: *Zhongguo Yinyue Cidian* (Chinesisches Musiklexikon). *Renmin Yinyue Chubanshe* (Volksmusik Verlag), Peking 1984.




Notenbeispiel 3 : Transkription der *Pozhe yue*-Notation von Ye Dong
(Aus: Ye Dong: *Tangdai yinyue yu gupu yidu* (Eine Übertragung der Tang-Musik in die Notation der Gegenwart). Shaanxi 1985, S. 107-108. Aus der chinesischen Ziffernnotation transkribiert von Zeng Jinshou)

Die Beziehungen zu Indien werden im *Xintangshu* („Neue Geschichte der Tang-Zeit"; Kap. *Xiyu liezhuan*) von Ou Yangyiu (1007-1072) und im *Datang xiyuji* („Chronik einer Reise in den Westen zur Tang-Zeit") von Xuan-Zangs (602-664) geschildert.[54] (siehe 2.4.1. Wechselseitiger Austausch zwischen China und den westlichen Regionen)
Der Wissenschaftler He Changlin, der die Beziehungen Chinas zu Japan während der Wu Zetian-Zeit (684-705) erforscht hat, zeigt auf, dass der japanische Botschafter Sutian Zhenren dieses Stück nach Japan brachte. Bis heute sind neun Versionen des *Pozhen yue* in

[54] Liu Zaisheng (1989), S. 219.

verschiedenen, während der Tang-Zeit nach Japan gelangten Notationssysteme (z.B. *pipa*-, *zheng*-, *wuxian*-, *sheng*-, *bili*-, *di*-Notation) überliefert.[55] (siehe 2.4.3. Japan)
Die Verschmelzung der traditionellen chinesischen Musik mit der Musik der Qiuci-Region war das Ergebnis eines musikalischen Austausches. Viele Nomaden hatten sich in den Randgebieten Zentralchinas niedergelassen; die Kaiserfamilie und viele der Beamten stammten von Nomadenvölkern ab. Aber auch Elemente der traditionellen chinesischen Musikkultur fanden Eingang in die neue Musik. Diese entsprach damit den ästhetischen Vorstellungen vieler Menschen. Die Kraft der chinesischen Kultur zur Assimilation fremder kultureller Elemente macht ihre Stärke aus. Denn sie ermöglichte die Integration vieler fremder Völker in die chinesische Gesellschaft. *Qiuci yue* und die Musik der *erbu ji* sind zwei Beispiele für diese Integrationsleistung. Die *daqu* (große Stücke) sind ein weiterer Beleg für den tiefgreifenden Wandel der chinesischen Musikkultur während der Tang-Dynastie.

*Daqu* (große Stücke) bezeichnet eine Gattung aus mehreren Abschnitten zusammengesetzter Stücke, die nach alten Vorbildern seit dem 8. Jh. unter fremder Beeinflussung eine kunstvolle Weiterentwicklung ihrer Struktur erfahren hatte. Bei der Aufführung wurden Gesang, Instrumentalspiel und Tanz als eine organische Einheit angesehen. Ein Vergleich der *Daqu* der Tang-Dynastie mit der *xianghe daqu* oder *qingshang daqu* der Han-Wei-Zeit macht den Wandel deutlich, den diese Gattung unter dem Einfluss fremder Musikkultur erfahren hat.
Im *Jiaofang ji* des Cui Linqin (714-756) sind 324 Namen von Stücken dieser Gattung überliefert. Man unterschied zwischen *jianwu* und *ruanwu*. Im Allgemeinen zeichnete sich *jianwu* durch kräftige Tanzbewegung und einen freudigen musikalischen Stil aus. Die Tänze werden von vielen Schlaginstrumenten fremden Ursprungs begleitet. Die bekanntesten Stücke waren *Chezhi*, *Jianqi* und *Huxuan*. *Ruanwu* war durch seinen sanften Stil und die getragenen Rhythmen charakterisiert. Die Darbietungen waren gemessen und einfühlsam. Häufig wurden die Zupfinstrumente, insbesonders die *pipa* (viersaitige Laute), als Hauptinstrument verwendet. Zu den bekanntesten Stücken gehören *Luyao*, *Lanling wang* und *Nishang yuyi qu* („Regenbogengewand und Federkleid“).

Die *daqu*-Ballettsuiten sind eine zyklische Großform, in der Instrumentalspiel, Gesang, Tanz und Pantomime eine Einheit bilden. Eine Suite besteht aus drei Teilen mit jeweils

[55] He Changlin: *Guanyu qinwang pozhenyue* (Erforschung der *Pozhen yue*). In: *Shandong gesheng* (Lieder von Shandong), Nr. 6. Shandong 1984, S. 16-17.

mehreren Abschnitten. Jeder Abschnitt konnte in mehrere (bis zu 24) Sätze unterteilt sein. Folgende Gliederung entspricht der üblichen Struktur eines *daqu*-Stückes.[56]
- Der erste Teil wurde als *sanxu* („unmensurierte Einleitung“) bezeichnet. Ensemble- und Solospiel wechselten sich ab.
- Der zweite Teil trug Bezeichnungen wie *zhongxu* („Mittelteil“), *po xu* („Einleitung mit fixem Metrum“) oder *getou* („Gesangsbeginn“).
- Der dritte Teil wurde als *po* (Finale, „Klimax“) oder *wubian* („Tanzabschnitt“) bezeichnet.

Die *daqu*-Suiten enthalten viele Elemente fremder Musikkulturen und traditioneller chinesischer Musik. Der Einfluss der *Qiuci yue* überwiegt dabei. Die musikalische Gestaltung der verschiedenen Suiten konnte sehr unterschiedlich sein, die Form entsprach aber größtenteils dem oben dargestellten Schema. Dafür sind nicht nur die historischen Aufzeichnungen, sondern auch die überlieferten Stücke Beleg.

*Nishang yuyi qu* („Regenbogengewand und Federkleid“) ist das wohl bekannteste Daqu-Stück. Es wurde von Kaiser Xuanzong komponiert. Bai Juyi (772-846) beschreibt es in seinen Aufzeichnungen. Der erste Teil, *sanxu*, umfasste sechs Abschnitte; der zweite Teil, *zhongxu*, umfasste 18 Abschnitte, und der dritte Teil, *po*, bestand aus zwölf Abschnitten. Die Musik des *sanxu*-Teiles wird von Bai Juyi gelobt. Diese Welt aus Musik und Tanz sei ohnegleichen in der Welt. Auffällig war der buddhistische Musikstil der Qiuci-Region.
Fälschlicherweise wurde die Entstehung des Stückes mit der taoistischen Legende von der Reise ins Paradies in Verbindung gebracht. Der ursprüngliche Name lautete aber *Poluomen* und stammt aus dem Indischen. Die genaue Bedeutung ist bislang nicht geklärt.
754 beauftragte Kaiser Xuanzong die rituelle Verwaltungsabteilung *taichangsi* mit der Übersetzung der Titel der fremden Musikstücke. Die ursprünglichen Namen und die chinesischen Übersetzungen wurden in Stein graviert. 215 Titel sind erhalten, 58 von ihnen in chinesischer Übersetzung, darunter *Nishang yuyi qu*. Allerdings kann man es nicht ausschließen, dass Kaiser Xuanzong das originale Quellenmaterial bearbeitet oder einzelne Stücke neu komponiert hat.
Ich vermute, dass der Gouverneur des Militärbezirkes Xiliang, Yan Jingshu, Bekanntschaft mit dieser aus Indien stammenden Musik machte und sie an den Kaiserhof brachte.[57] Um

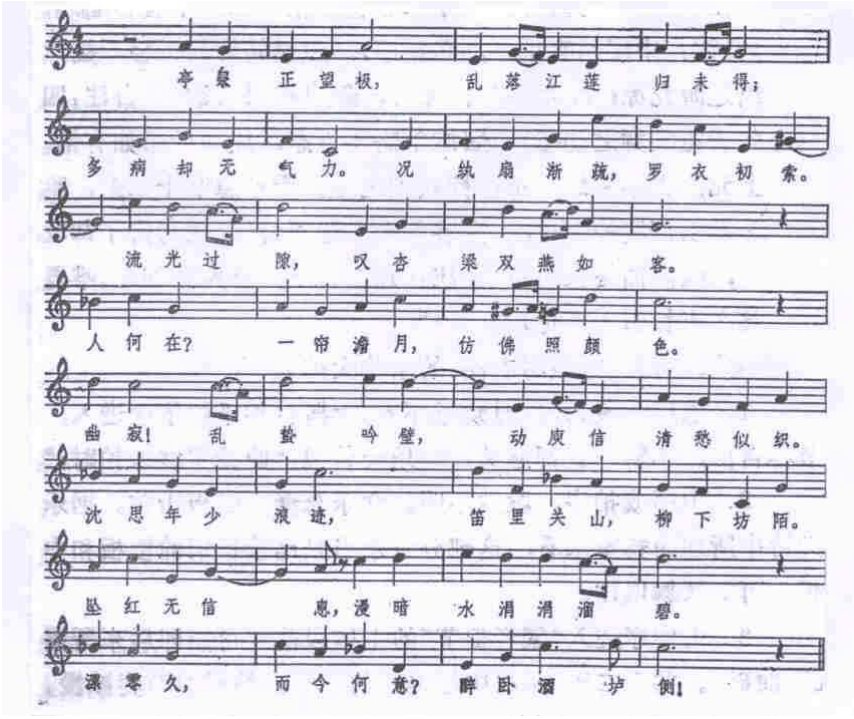
[56] Yang Yinliu (1981), S. 221; Gimm, Martin (1995), Sp. 726.
[57] Yang Yinliu: *Zhongguo gudai yinyue shigao* (Entwurf einer Geschichte der chinesischen Musik), Band 1. Peking: 1981, S. 223.

den Ansprüchen der Ästhetik des chinesischen Taoismus, der am Kaiserhof populär war, gerecht zu werden, wurde es bearbeitet. In der Abwandlung der Choreografie der Tänze bis hin zur Bekleidung der Tänzer und Musiker wurde es mehr und mehr dem traditionellen chinesischen Tanz angepasst. Die Musik selbst ist eine Synthese fremder und chinesischer Musik.

Der Tang-Dichter Bai Juyi war, trotz aller Bewunderung für die Schönheit der Musik, der Ansicht, die (musikalische) Verschmelzung zwischen *han* (Han-Nationalität) und *hu* (Fremdvölkern) löse Unruhen aus und leite den politischen Niedergang der Tang-Dynastie ein.

Heute wird dies verständlicherweise anders beurteilt. Gerade das Positive dieses kulturellen Austausches steht im Vordergund der Betrachtung. Der Höhepunkt des Austausches fällt mit der Blüte der Tang-Dynastie zusammen.

*Nishang yuyi qu* ist ein typisches Beispiel für die während der Blüte der Musik zur Tang-Zeit am kaiserlichen Hof populäre Daqu-Musik. In der Synthese der Elemente verschiedener Musikkulturen ist es gleichzeitig ein Zeugnis des regen musikalischen Austausches, der durch die Aufgeschlossenheit der Herrscher befördert wurde. Von diesem Austausch profitierte aber nicht nur die Musik des Kaiserhofes, er bereicherte die gesamte Kultur des chinesischen Volkes. Insofern ist die Tang-Zeit ein großes Vorbild auch für die Gegenwart.




Notenbeispiel 4: Die Notation der Komposition *Nishang yuyi qu* aus der Tang-Dynastie ist verloren gegangen. Jiang Kui (1155-1221) entdeckte 1186 in Changshan (Provinz Hunan) eine Abschrift, die allerdings aus späterer Zeit stammt. Er unterlegte die Notation mit eigenen Texten. Dieses Notenbeispiel zeigt die Transkription eines der 18 Abschnitte.[58]

### 2.3. Elemente fremder Kulturen in der chinesischen Volkskultur

Über das Musikleben im Volk finden sich in der Literatur keine Aufzeichnungen. Dies bedeutet aber keineswegs, dass die Volksmusik nicht von dem musikalischen Austausch betroffen gewesen wäre. Tatsächlich entstehen viele kulturelle Trends oftmals in den niederen Bevölkerungsschichten. Langfristig betrachtet zeigt sich, dass neben der Förderung fremdländischer Musik durch die Herrscher die einfache Bevölkerung bei der Aufnahme fremder Musik eine wichtige Rolle gespielt hat. Dabei war der langsame, aber stetige Wandel der ästhetischen Vorstellungen der Menschen von Bedeutung.

Bevor die fremde Musik am Hofe populär wurde, existierte sie bereits im Volk. Die Entwicklung der höfischen Musik ist immer auch von der Volksmusik beeinflusst. Von diesem Austausch ist verständlicherweise wenig überliefert, da schriftliche Aufzeichnungen, von der Administration abgesehen, fast ausschließlich das Leben am Hof

[58] Xia Ye: *Zhongguo gudai yinyueshi* (Abriss der alten chinesischen Musikgeschichte), Shanghai 1998, S.100.

betreffen. Im Gefolge der zunehmenden Entfunktionalisierung der Musik am Hofe und damit einhergehend die Schwächung der Stellung der Ritualmusik gewann die Unterhaltungsmusik an Bedeutung. Dies hatte langfristig einen Wandel der musikalischen Ästhetik zur Folge.

Die Tang-Dynastie war, nach der Frühling-und-Herbst-Periode und der Zeit der Kämpfenden Reiche sowie der Nan-bei-chao-Zeit, die dritte Blütezeit der Volksmusik verbunden mit einer großen Popularität am Hof. Diese Epochen weisen neben einigen Gemeinsamkeiten auch Unterschiede auf.
In der Frühling-und-Herbst-Periode erfreute sich die Musik der Staaten Zheng und Wei der größten Popularität. Die Volksmusik der Nan-bei-chao-Periode und der Tang-Dynastie entwickelte sich aus der *lisu yue* (vulgäre Musik) und den Einflüssen der über die Seidenstraße nach Zentralchina gelangten fremden Musikkulturen der Qiuci-Region. Dieser Trend der wachsenden Popularität der Volksmusik bei gleichzeitig zunehmender Geringschätzung der *yayue* (Sakralmusik) wurzelt bereits in der Wei-, Jin- und Nan-bei-chao-Zeit. Er ist Ausdruck des entstandenen Selbstbewusstseins des Volkes.

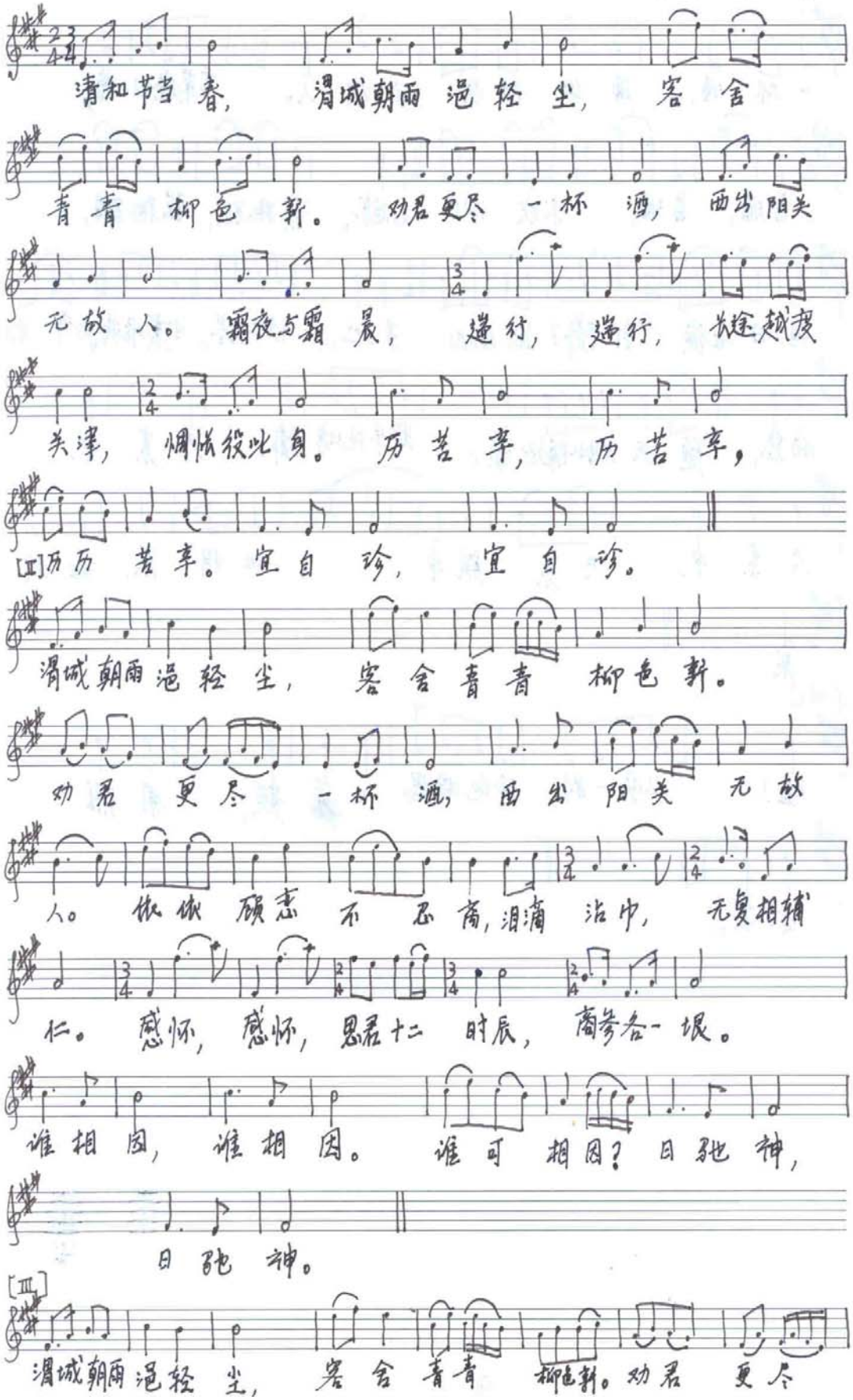
### 2.3.1. Volkslied und *quzi* (Gesänge)

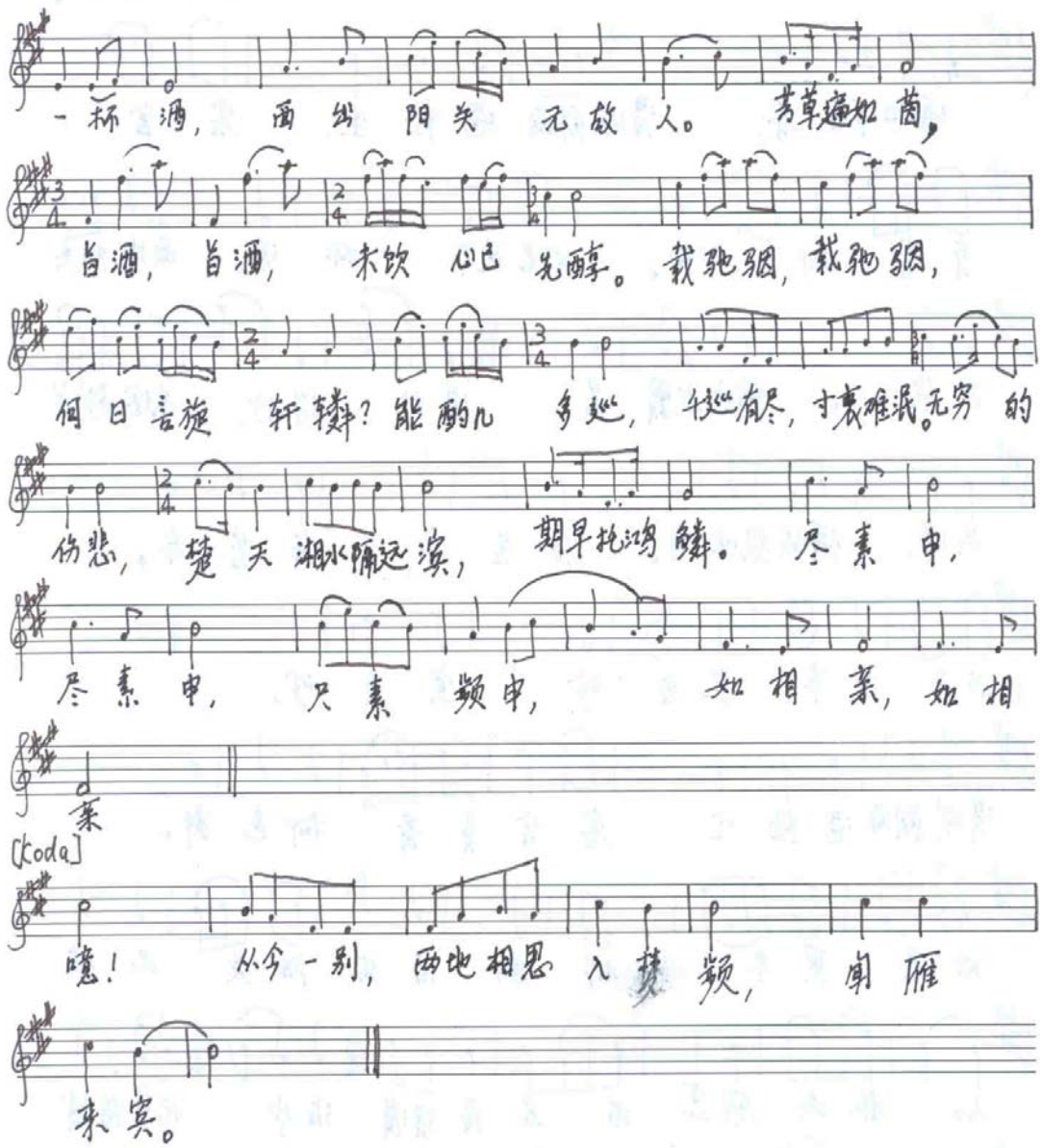
Das Lied ist die früheste Form des musikalischen Lebens der Bevölkerung Chinas. Während der Tang-Zeit lassen sich zwei Gattungen unterscheiden: das Volkslied und *quzi* (Gesänge). Der Gattung des Volksliedes waren hauptsächlich ältere, im Volk populäre Lieder einfacher Form zugeordnet. Die *quzi* (Gesänge) kann man als eine Weiterentwicklung der Gesangsform auf der Basis des Volksliedes betrachten. Sie wurden überwiegend von der Schicht der Gebildeten gepflegt. Die einfache Form des Volksliedes wurde verfeinert; neben dem lyrischen Lied gab es auch Balladen, gesungene Tanzstücke und szenisches Spiel mit Musik. Die Tang-Zeit ist die Blütezeit der chinesischen Lyrik. Der Einfluss dieser literarischen Gattung auf die Entstehung der *quzi* macht sich gerade in der Formenvielfalt der Gesänge bemerkbar.
*Quzi* sind ein deutlicher Beleg für den musikalischen Austausch im Volk. In den Donghuang-Höhlen fand man in einer im Jahre 1035 versiegelten Bibliothek eines buddhistischen Klosters insgesamt 600 Liedtexte und 80 Namen verschiedener *quzi*-Melodien. Obwohl in dieser Sammlung wahrscheinlich nur ein geringer Teil der *quzi* überliefert ist, vermag sie doch einen Eindruck von dem Reichtum an Melodien und Liedtexten zu geben.

Die *quzi*-Form wurzelt im traditionellen Musikleben, welches sich seit der Han-Wei-Zeit entwickelt hatte. Obwohl durch großen Formenreichtum geprägt und von der Schicht der Gebildeten gepflegt, lassen die *quzi* sich eindeutig der Profanmusik zurechnen. Die lyrischen Liedtexte sind größtenteils zu im Volk populären Melodien verfasst worden. Das bekannte Gedicht *Yangguan sandie* des Dichters Wang Wei (706-761) beschreibt den Abschiedsschmerz bei der Trennung von einem Freund, der seine Heimat verlässt, um in die Grenzregion zu ziehen. Dieses Gedicht erfuhr zahlreiche Bearbeitungen. In der Tang-Zeit bildete es den Mittelsatz einer *daqu*-Suite. In der Song-Zeit (960-1279) wurde es zu einem mehrteiligen Gesangsstück. Später wurde zu diesem Gedicht das Stück *guqin qu* für die *qin* (Wölbbrettzither) komponiert. Mehrere Versionen sind überliefert; die früheste stammt aus dem Jahr 1491.

# 阳关三叠

[清]张鹤《琴学入门》
管平湖定谱






Notenbeispiel 5: *Yangguan sandie*. Diese Komposition ist in mehreren Versionen erhalten. Diese Transkription stammt aus dem *Qinxue rumen* (Grundlagen des *qin*-Spiels),[59] und wird dies der chinesischen Ziffernnotation transkribiert von Zeng Jinshou.

Das Gedicht *Zhuzi ci* von Liu Yuxi (772-842) ist von der Volksliedmelodie *zhuzi* inspiriert. Der chinesische Musikwissenschaftler Xiu Hanlin vermutet, diese Melodie sei von einem Fremd-Volk (*hu*) übernommen und mit einem chinesischen Namen versehen worden.[60] Viele Nomadenvölker wechselten ihre Wohnsitze. Dabei trugen sie eigene und fremde

[59] Liu Zaisheng (1989), S. 234f.
[60] Xiu Hanlin: *Guyue chenfu* (Das Auf und Ab der alten chinesischen Musik). Shandong: 1981, S. 78.

Melodien in unterschiedliche Regionen, wo sie von der einheimischen Bevölkerung übernommen wurden. [Das Volksleben war gewissermaßen eine Quelle des musikalischen Schaffens.]

An den Namen der überlieferten Stücke kann man ablesen, dass sie zentralchinesischen Ursprungs sind: *Liuqingniang*, *Baixin yue*, *Wugen zhuan*, *Shier shi*, *Yangliu zhi* sind einige der damals im Nordwesten populären Lieder. Seit jeher erfreute sich hier der Liedgesang großer Beliebtheit. Die Entstehung der *quzi* in dieser Region war deshalb naheliegend.

Unter den Gebildeten der Tang-Dynastie war es üblich, Stücke gemeinsam zu komponieren. Dabei arbeiteten Musiker, Literaten und Gelehrte miteinander. Sie bearbeiteten viele der populären Volksliedmelodien. Dabei fanden auch Elemente fremder Musikkulturen Eingang. Viele der Titel, die im *Jiaofangji* des Cui Linqin (714-756) erwähnt sind, z.B. *Nantianshu*, *Poluomen*, *Posaman*, *Shizhiyin* und *Sumuzhe*, sind offensichtlich sinisierte Formen, die sich an der Aussprache fremder Sprachen orientieren. Sie haben im Chinesischen, im Gegensatz zu der Gepflogenheit, Liedern poetische Titel zu geben, keine Bedeutung. Im *Jiaofangji* sind 300 Titel genannt, deren Herkunft bislang nicht eindeutig geklärt werden konnte.

Die Entwicklung der *quzi* ist im Kontext der Blüte der Tang-Dynastie zu betrachten. Im Gefolge der aufblühenden Ökonomie entstand eine wohlhabende Schicht, die sich ganz dem kulturellen Leben widmen konnte. *Quzi* war verfeinerter Ausdruck des gesellschaftlichen Lebens. Die Lieder dienten dem privaten Vergnügen und dem Austausch von Gefühlen zwischen Freunden. Dabei wetteiferte man in der Bearbeitung der Gedichte so bekannter Poeten wie Li Bai (701-762), Bai Juyi (772-846) und Li He (791-817). Die Gedichte wurden mit Volksliedmelodien unterlegt. Deren Bekanntheit ermöglichte wiederum die rasche Verbreitung der *quzi*. In mannigfachen Formen wurden die Stücke aufgeführt. Einige Stücke, wie *Yangguan sandie*, gingen in die Volksmusik ein und blieben lange Zeit sehr populär.

Während der Tang-Dynastie wurden viele Angehörige der gebildeten Schicht als Beamte in die Grenzregionen des sich ausdehnenden Reiches versetzt, um dort die Verwaltung nach chinesischem Vorbild zu organisieren. Trauer über den Abschied von der Familie und von den Freunden und die Beschreibung der Einsamkeit des Lebens in der Fremde sind die häufigsten Motive. Man fasste die Gedichte und Lieder dieses Genres deshalb auch unter

dem Begriff „Grenzbefestigungsstil“ zusammen. Insofern spiegeln die *quzi* das Selbstbewusstsein und die Gefühlswelt der Menschen der Tang-Dynastie wider.

### 2.3.2. Der Einfluss fremder Religionen auf die chinesische Volksmusik

#### 2.3.2.1. Der buddhistische Tempel als kulturelles Zentrum des Volkslebens

Seit der Nan-bei-chao-Periode veränderte sich der Buddhismus. Die ersten Transformationen erfuhr der Buddhismus bereits in den Regionen Zentralasiens, über die er nach Zentralchina gelangte. Dort erfuhr er eine weitere, kontinuierliche Anpassung an die chinesische Kultur und Ästhetik. Bald hatte sich eine spezifisch chinesische Form des Buddhismus entwickelt, die sich stark von der ursprünglichen, aus Indien stammenden Religion unterschied.

Die buddhistischen Tempel spielten eine zentrale Rolle im ku1turellen Leben. Neben den religiösen Funktionen übernahmen die Mönche Aufgaben in der Erziehung. Auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst kam den Tempeln eine besondere Bedeutung zu. Gleichzeitig waren die Tempel Zentren des sozialen und wirtschaftlichen Lebens. Ein Großteil der kulturellen Veranstaltungen fand dort statt. Diese lockten die einfache Bevölkerung an, die über Musik- und Theateraufführungen mit fremden Kulturen vertraut wurden.

Von den Mönchen zelebrierte *sujiang* und *bianwen* (siehe 1.3.3.) wurden oft zusammen mit Volksliedern, Tanzdarbietungen, Akrobatik und Zauberkunststücken dargeboten.

Viele der berühmten chinesischen Musiker sind Mönche gewesen, z.B. der in der Dezong-Ära (785-805) lebende Duan Shanben, welcher ein talentierter Virtuose auf der *pipa* war. Als er an einem in der Hauptstadt Chang´an veranstalteten Musikwettbewerb teilnahm, beeindruckte er einige der anwesenden Musiker des Kaiserhofes, darunter den angesehenen *pipa*-Meister Tang Konglun. Diese verehrten ihn als großes Vorbild. In der Changqing-Ära (825-827) erregte der Mönch Wenxu (820-847) Aufsehen mit seiner wohlklingenden Stimme und seinem reichen Minenspiel, mit denen er *bianwen*-Texte vortrug. Die *jiaofang*-Künstler sahen in ihm ein großes Vorbild für ihre *quyi* (volkstümliche Vortrags- und Gesangskunstform, siehe 1.3.3.).[61]

Die buddhistischen Tempel waren der Mittelpunkt des öffentlichen kulturellen Lebens der Tang-Dynastie und erfüllten somit das Bedürfnis der Bevölkerung nach Unterhaltung. Nicht in allen Zeiten der chinesischen Geschichte war das kulturelle Leben so reichhaltig

[61] Siehe Yang Yinliu: *Zhongguo yinyue shigao* (Entwurf einer Geschichte der chinesischen Musik), Band 1. Peking: 1981, S. 206 und 242.

wie in der Tang-Zeit. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfüllten die Tempel in den ländlichen Regionen Chinas diese Funktion.

Im Unterschied zu den konfuzianischen Ritualen des Kaiserhofes richtete sich das Wirken der buddhistischen Mönche auf die gesamte Bevölkerung. Zwar erfreute sich der Buddhismus auch am Hofe zeitweise großer Popularität, und viele Klöster wurden reich ausgestattet und mit großen Ländereien belehnt, doch seine tiefe Verwurzelung in der chinesischen Volkskultur verdankt er in erster Linie der Annahme in großen Teilen der einfachen Bevölkerung. Die ersten Phasen dieses Prozesses verliefen schwierig. Die Menschen verstanden die fremde Sprache der Predigten nicht. Mit der Entwicklung der *bianwen* aber stand der Verbreitung des Buddhismus nichts mehr im Wege. Daran konnte auch die Kampagne des Kaiserhofes, sich des Einflusses der bald sehr wohlhabenden Klöster zu erwehren, nichts mehr ändern.[62] Die Klöster waren der Ort der Vermittlung zwischen Volkskultur, Hofkultur und Fremdkulturen.

Ein Beispiel dafür ist die Gattung *faqu* („musterhafte Stücke"). Diese Musik entstand ursprünglich in dem Bemühen, die buddhistischen Rituale auszuschmücken. Dazu wurden die Zeremonien von Schlag- und Blasinstrumenten begleitet. Diese Praxis ist von der indischen Musikkultur beeinflusst. Dort wurde sie zur Tanzbegleitung gespielt. *Tianzhu yue* (Musik aus Indien) war bereits am Hof populär und bildete eine der Abteilungen der *shibu ji* (siehe 2.3.). Die *faqu*-Stücke wurden am Hof übernommen und dienten dort ebenfalls der Begleitung verschiedener Tänze. Wegen der Wertschätzung, die dieser Musik entgegengebracht wurde, verlieh man ihr auch durch die Bezeichnung *tianqu* („himmlische Stücke") Ausdruck.

Umgekehrt spielten die vom Hof in die Klöster geschickten Musiker ebenfalls eine Rolle bei der Verbreitung fremder Musikkulturen. Sie hatten eine umfangreiche musikalische Ausbildung genossen und machten die Bevölkerung mit der am Hof populären Fremdmusik vertraut. Über die Klöster gelangten neue Instrumente und Spieltechniken in die Volksmusik.

Letztendlich griffen die Musiker der Klöster aber auch Elemente der chinesischen Volksmusik auf, um den Buddhismus in der Bevölkerung zu propagieren. Bereits die Entwicklung des *bianwen*-Dialektes hatte ja gezeigt, dass der Buddhismus sich leichter

[62] Reichtum und Prachtentfaltung verbunden mit wachsendem Einfluss der buddhistischen Klöster veranlassten ein Gegensteuern des Kaiserhofes. Ein Großteil des Vermögens wurde eingezogen, viele Mönche mussten die Klöster verlassen und wieder als Bauern oder Handwerker arbeiten. Viele Tempel, insbesondere in der Hauptstadt, wurden niedergerissen.

propagieren ließ, wenn er sich der Elemente der Volkskultur bediente. In den Aufzeichnungen des buddhistischen Geschichtsschreibers Tang Daoxuan (596-667), einer Fortsetzung des *Xu gaoseng chuan* ("Bericht über die großen Mönche"), sind chinesische Volkslieder erwähnt, die in den Klöstern bearbeitet worden sind, z.B. *fanqiang*, *zan*, *jie*.[63]

### 2.3.2.2. Frühe Spuren des Christentums in China

Über Zentralasien kamen die Chinesen auch erstmals mit dem Christentum in Kontakt. Diese europäische Religion war in China unter dem Namen *jinjiao* (Religion des Lichts) bekannt. Dabei handelte es sich um den Nestorianismus (siehe unten), der seit 635 in China verbreitet wurde. Mit dem Nestorianismus gelangte christlicher Chorgesang nach Ostasien. In Donghuang sind seit dem 7. und 8. Jahrhundert das „Gloria in Excelsis" und das „Te Deum Laudamus" bekannt.

Aufzeichnungen berichten von der Ankunft der ersten christlichen Priester in der Hauptstadt Chang'an (heute Xi´an), wo sie im Jahr 638 eine Kirche gründeten. Diese ist in den frühen Quellen unter dem Namen *Bosi si* („Persischer Tempel")[64] erwähnt. Später war sie unter dem Namen *Daqin si* („Daqin-Tempel") bekannt.[65] Die Literatur der Tang-Dynastie gibt leider keinen Aufschluss über die Musik dieses frühen Christentums.

Im Jahr 781 errichteten die christlichen Priester in der Hauptstadt Chang´an eine Stele, um der Ankunft der ersten Missionare anderthalb Jahrhunderte zuvor zu gedenken. Der chinesische Name dieses Denkmals lautet *Daqin jinjiao liuchuan zhongguo bei* („Denkmal für die Verbreitung der *Jinjiao* in China"). In der auf der Stele eingravierten Inschrift taucht erstmals die Bezeichnung *Jinjiao* („Religion des Lichts") auf. Die Inschrift wurde von dem persischen Priester Jing Jing in syrischer Sprache und in Chinesisch abgefasst und von dem Chinesen Lü Xiuyan eingraviert. Sie berichtet über die religiösen Vorschriften und die Verbreitung des Christentums in der Region. Ein Register enthält die Namen von 76 christlichen Priestern, viele von ihnen persischer Abstammung.

[63] Yang Yinliu (1981), S. 211.
[64] Der Nestorianismus gelangte über das persische Reich nach Zentralchina. Narses (gest. um 503), Nachfolger des Nestorius als geistiges Oberhaupt, musste im Jahr 471 nach Nisibis in Persien fliehen. Viele der Missionare waren Perser. Dies mögen Ursachen für die chinesische Bezeichnung gewesen sein.
[65] Mit dem Namen *Daqin* wurde seit der Han-Zeit das Römische Reich bezeichnet. Seit der Spaltung Roms im Jahre 395 bezeichnete er das oströmische Reich, also Byzanz.

Außerdem wird von einem im Jahre 688 im Xingqing-Palast abgehaltenen Gottesdienst berichtet, mit dessen Durchführung die Priester Luo Han und Pu lun (zwei Perser) sowie siebzehn weitere Priester betraut waren.

Das Christentum konnte sich über zwei Jahrhunderte während der Tang-Dynastie in China halten. Während dieser Zeit wurde es von den Kaisern und den Ministern respektiert. Ihr Einfluss war allerdings auf die Bewohner wetstasiatischer Herkunft in der Hauptstadt Chang´an und die Angehörigen des kaiserlichen Hof und der gesellschaftlichen Oberschicht begrenzt.
Der Erlass des Kaisers Tang Wuzong aus dem Jahre 845, welcher den Einfluss der buddhistischen Klöster begrenzen sollte, wirkte sich auch auf die Ausübung des Christentums aus, welche in der Hauptstadt untersagt wurde. Über 2000 Priester wurden der Hauptstadt verwiesen.[66] Der Einfluss des Christentums war von dieser Zeit an auf wenige abgelegene Regionen Zentralchinas, in denen die Priester Zuflucht gefunden hatten, beschränkt.

Die Verbreitung der *jinjiao* kann als die erste Berührung zwischen Chinas mit dem Christentum betrachtet werden. Obwohl dieser Kontakt nur von kurzer Dauer war, ist er von historischer Bedeutung. Er belegt, dass es bereits während der Tang-Dynastie kulturelle Kontakte mit dem Westen gegeben hat. Diese waren aber insofern einseitig, als zwar christliches Gedankengut nach Ostasien gelangte, über die Rückkehr christlicher Priester in den Westen aber keine Aufzeichnungen Zeugnis ablegen. Die Ausbreitung des Islam in Zentralasien wird die direkte Kontaktaufnahme erschwert haben.
Eine Ursache dafür wird sein, dass das Christentum, welches im Jahr 635 von dem syrischen Missionar Aloben propagiert wurde, bereits eine Abspaltung des europäischen Christentums repräsentiert.
Die nestorianische Kirche geht auf die Lehre des Patriarchen von Konstantinopel Nestorius zurück. Die Lehre von den beiden „getrennten Naturen“ in Christus (einer menschlichen und einer göttlichen) galt als häretisch. Auf dem Konzil von Ephesos (431) wurde Nestorius seines Amtes enthoben und nach Persien verbannt. Seine Anhänger wählten das syrische Antiochia als neue Wirkungsstätte. Hier existierte bereits seit 70 nach Chr. eine christliche Gemeinde, die älteste im Nahen Osten. In diesem Zentrum christlichen

[66] *Tang Wuzong chaisizhi* (Erlass des Tang-Kaisers Wuzong zum Abbruch der buddhistischen Tempel). In: *Datang zhaolin* (Die kaiserlichen Erlasse der Tang-Zeit), Band 103; Tao Yabin: *Zhongxi yinyue jiaoliu shigao* (Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und dem Westen). Peking 1994, S. 11.

Glaubens redeten sich die Gemeindemitglieder erstmals mit der Bezeichnung „Christ“ an. Nachdem Narses, nach dem Tod Nestorius geistiges Oberhaupt der Gemeinde, nach Nisibis in Persien fliehen musste, wurde der Nestorianismus mit dem persischen Christentum identifiziert. Auch die Lobpreisung Gottes mit Gesang wurzelt in Antiochia; hier entstanden die ersten christlichen Lieder.

Von diesem Zentrum der frühchristlichen Musik aus gelangten mit Ambrosius entscheidende Impulse nach Westeuropa. Ambrosius (um 339-397), seit 374 der Bischof von Mailand, führte im Rahmen seiner vielseitigen kirchlichen Tätigkeiten den aus Syrien stammenden hymnischen Chorgesang in der abendländischen Kirche ein. Mit der Etablierung Roms als des Zentrums päpstlicher Gewalt verbreitete sich der lateinische Gesang im ganzen Westeuropa. Bischof Ambrosius kam dabei die Rolle eines Wegbereiters neuer Musik zu. In der Übernahme der Gesangsform der syrischen Kirche schuf er einen Musikstil, der sich deutlich von dem der frührömischen Kirche abhob. Ihm kommt dabei das Verdienst zu, vor dem Auseinanderbrechen der frühchristlichen Musik in die Traditionen des Ostens (dazu gehörte der syrische Kirchengesang) und des Westens, der das Griechische als Kultursprache zugunsten des Lateinischen aufgab, Elemente der oströmischen Kirche in die lateinische Musik eingeführt zu haben.

Schriftzeugnisse belegen dies. Die Lieder der griechisch-orthodoxen Kirche wurden in griechischer Sprache gesungen, die römisch-katholischen Lieder waren in lateinischer Sprache verfasst. Einige der von Ambrosius verfassten Lieder werden noch heute im Gottesdienst gesungen. Sie werden, im Gegensatz zur Gregorianik, den Ambrosianischen Gesängen zugeordnet.[67]

Die von dem syrischen Missionar Aloben nach China verbreitete *jinjiao* entsprach der nestorianischen Religionsauffassung der syrischen Kirche. Mit der Verbreitung des Christentums gelangte auch der christliche Gesang nach Asien. 1908 wurde in Donghuang eine alte Handschrift mit dem Titel *Daqin jinjiao sanwei mendu zan* entdeckt.[68] Der Text entspricht im Wortlaut einer Inschrift auf der 1625 in Xi´an wiederentdeckten von den christlichen Missionaren errichteten Stele.

Vermutlich handelt es sich um die chinesische Übertragung des lateinischen „Gloria in Excelsis“, die beim Gottesdienst der *Jinjiao* verwendet wurde. Die handschriftliche Kopie

[67] Terence Bailey: Ambrosianischer Gesang, in: MGG, Band 1, Kassel u.a., 1994, , Spalten 522-546.
[68] Das Original wird heute in der Staatlichen Bibliothekt in Paris verwahrt.

entstand etwa im 8. Jahrhundert.[69] Der Text besteht aus insgesamt vierundvierzig Zeilen, die nach dem Vorbild der chinesischen Lyrik mit sieben Worten je Zeile niedergeschrieben wurden. Dabei übersetzte man die Begriffe Trinität mit dem chinesischen *sanwei*, Buße mit *mendu*.[70] Da Inhalt und Form des chinesischen *Daqin jinjiao sanwei mendu zan* dem in der syrischen Kirche gesungenen Hymnus entsprechen, vermuten Moule und Mingana, dass es sich bei dem chinesischen *Daqin jinjiao sanwei mendu zan* um eine Übertragung des syrischen „Hymnus an die Dreieinigkeit" handelt. Dieser wiederum entspricht in Form und Inhalt dem römisch-katholischen „Gloria in Excelsis Deo".[71]

Die Beziehung zwischen dem syrischen und dem römischen Kirchenhymnus bleibt kompliziert und ist bis heute nicht vollständig geklärt. Die Verbreitung der syrischen Kirche und somit des syrischen Hymnus in China darf aber als gesichert gelten. Er ist das früheste Zeugnis eines Kontaktes zwischen Christentum und China.

Das alte Syrien erstreckte sich entlang der östlichen Mittelmeerküste von der Halbinsel Sinai bis zum Taurus-Gebirge. Nach der Eroberung durch Alexander den Großen (323 vor Chr.) gelangte neben Syrien der gesamte Nahe Osten in den Einflussbereich der griechischen Kultur. Die frühe Geschichte des Christentums ist ebenfalls stark von der griechischen Kultur beeinflusst. Die Evangelien des Neuen Testaments (Matthäus-, Lukas-, Markus- und Johannes-Evangelium) wurden am Ende des ersten Jahrhunderts in griechischer Sprache niedergeschrieben.
Die Epoche zwischen der Eroberung durch den Makedonier bis zur Eroberung und der Eingliederung in das Römische Imperium (30 vor Chr.) wird als die griechische (hellenische) Kulturperiode bezeichnet. Nach der Trennung des Römischen Reiches gehörte Syrien zum oströmischen Byzanz. Für annähernd ein halbes Jahrtausend wurde die östliche Mittelmeerküste also von europäischem Einfluss geprägt.
Im 8. Jahrhundert eroberten die Araber Syrien. Damit gelangte die Region unter den Einfluss der islamisch-arabischen Kultur. Trotzdem erhielten sich christliche Enklaven bis in die Gegenwart hinein im Nahen Osten, z.B. in Jerusalem.

Der in Donghuang entdeckte Text weist so starke Ähnlichkeiten mit dem „Gloria in Excelsis" der römisch-katholischen Kirche auf, dass ihre Verwandtschaft offenkundig ist.

[69] Tao Yabin (1994), S. 7.
[70] Luo Xianglin: *Tang Yuan erdai de jinjiao* (Die *Jinjiao* während der Tang- und der Yuan-Dynastie). Peking: 1966, S. 34.

Die direkte Zurückführung des *Daqin jinjiao sanwei mendu zan* auf das römisch-katholische „Gloria in Excelsis Deo“ muss aber ausgeschlossen werden. Dieser verbreitete sich nämlich erst während der Zeit der Kreuzzüge (ab dem 11. Jahrhundert) im Nahen Osten.[72] Die im 7. Jahrhundert von dem Syrer Aloben in China verbreitete *Jinjiao* hat also keine direkte Beziehung mit der römischen Kirchenmusik. Wir müssen aber den Nahen Osten als gemeinsamen Ursprung dieser Texte betrachten.

Ein musikalischer Vergleich ist nicht möglich, da Notationen oder Angaben zur Aufführungspraxis nicht überliefert sind. Zwei Möglichkeiten sind denkbar:
- Im Jahr 787 lebten bereits über 4000 Syrer und Perser in China. 845 wurden mehr als 2000 christliche Priester aus der Hauptstadt verbannt. Diese Zahlen belegen eindrucksvoll die Existenz des Christentums im China der Tang-Dynastie. Selbstverständlich werden diese Menschen auch die Musik ihrer Heimat gepflegt haben. Auf diese Weise könnte auch der christliche Gesang über längere Zeit in Zentralchina überdauert haben.
- Die Elemente des *jinjiao sanwei mendu zan* (sieben Worte je Zeile, Reimschema und der buddhistisch geprägte Wortschatz) verweisen auf die Tradition der chinesischen Lyrik. Deren Ausdrucksform war wiederum der Poesie der buddhistischen *bianwen* sehr ähnlich.[73] Möglicherweise wurde eine beliebte chinesische Melodie nachträglich mit einem Text, in diesem Falle also mit dem ins Chinesische übertragenen Messgesang unterlegt (diese Methode nannte man *yisheng tianci*). In diesem Falle wäre also der Text des Gloria nach chinesischem Vorbild bearbeitet worden und in dieser kulturellen Mischform Bestandteil des Gottesdienstes gewesen.

Verglichen mit dem Einfluss der christlichen Religion war der Einfluss der christlichen Musik aber sehr gering.

Neben dem Buddhismus und dem Christentum gelangten weitere Religionen nach China. Die *xianjiao* oder *baihuo jiao* (Religion des Feuergottes – Zoroastrismus, benannt nach der Gottheit Zoroaster, in Europa auch als Zarathustra bekannt) stammte aus dem Iran und Mittelasien. Von großer Bedeutung sind Gebete und Meditation vor dem Feuer. Im Jahr 518/519 gelangte sie erstmals in das Reich der Mitte. In Donghuang wurde der *Xiansi* (Xian-Tempel) errichtet. In ihm sind viele Schriftzeugnisse dieser Religion überliefert.

[71] Zuobo Haolang: Die Erforschung des Christentums. Tokio 1943; Tao Yabin (1994), S. 7.
[72] Luo Jinsheng: *Dongfang jiaohuishi* (Geschichte der Ostkirchen). Shanghai 1941, S. 55.

Neben religiösen Texten und rituellen Vorschriften finden sich einige Lieder, z.B. *Muhuzi*, *Muoxishouluo* (nicht zu übersetzen).[74]
Der Zoroastrismus wurde im Jahr 762 offizielle Religion im Reich der Uiguren. In Zentralchina blieb der Einfluss dieser Religion, verglichen mit dem Nestorianismus, allerdings sehr gering. Er beschränkte sich auf den Nordwesten Chinas. Der Buddhismus verdrängte letztendlich die anderen fremden Religionen.

### 2.3.3. Fremde Instrumente in der chinesischen Volksmusik

Ein wichtiges Resultat des musikalischen Austausches während der Blütezeit der Tang-Dynastie war der Wandel der musikalischen Ästhetik durch die Übernahme vieler fremder Instrumente. Das Ausmaß dieses Wandels war in der Geschichte der chinesischen Musik ohne Beispiel. Der Instrumentalmusik erlangte eine nie vorher da gewesene Bedeutung.
Viele Gemälde, mit denen während der Tang-Zeit die Wände der Donghuang-Höhlen verziert wurden, geben Aufschluss über die bis dahin unbekannte Vielfalt der Instrumente. Obwohl der Stil dieser Abbildungen eindeutig indisch-buddhistisch beeinflusst ist, spiegeln diese doch das alltägliche Musikleben der Zeit wider. Auf einer Fülle von Abbildungen sind Apsaras (fliegende Engel der buddhistischen Mythologie) und ganze Orchester mit unterschiedlichsten Instrumenten dargestellt.

Die Instrumentalmusik der Tang-Zeit war reichhaltig entwickelt. Die verschiedenen Instrumente haben einen jeweils eigenen, einzigartigen Stil und spezifische musikalische Eigenschaften. Allen Instrumenten wurden bestimmte Charaktereigenschaften zugesprochen. Dies ermöglicht, auch ohne überlieferte Notation auf den musikalischen Ausdruck vieler Stücke, von denen nur Texte und Titel überliefert sind, zu schließen.
Im Instrumentalspiel legte man besonderes Gewicht auf den Ausdruck schwermütiger Gefühle wie Abschied oder Sehnsucht. Die diesen Gefühlen entsprechenden Vortragsweisen bezeichnete man mit Begriffen wie *qing* (Sentiment) oder *jing* (Stille).
So unterschiedlich die Musik auch war, die am Hofe, in den Tempeln oder in den Privathäusern der Grenzregionen gespielt wurde, allen Stilen ist gemeinsam, dass sie das Empfinden der Menschen im künstlerischen Ausdruck widerzuspiegeln versuchen.

---

[73] Die *bianwen* waren eine populäre Form balladenhafter Dichtung während der Tang-Zeit. Gereimte und ungereimte Passagen wechseln einander ab. Die *bianwen* waren überwiegend buddhistischen Inhalts.
[74] Fang Hao: *Zhongguo jiaotong shi* (Die Geschichte des Kulturaustausches in China). Shanghai 1987, S. 415.

Dem traditionellen chinesischen Instrument *qin* (Zither) wurde in der chinesischen Musikgeschichte stets ein besonderer Charakter zugeschrieben. Es diente dem Ausdruck der inneren Gemütsbewegung und wurde deshalb fast ausschließlich als Soloinstrument eingesetzt. Das Spiel auf der *qin* verkörpert *jing*. Man kann es geradezu als *das* Instrument des Gebildeten bezeichnen, der versucht, den Gefühlen, die auch zentraler Inhalt fast aller Lyrik der Tang-Dynastie waren, Ausdruck zu verleihen. Jeder *qin*-Spieler strebt nach der Verwirklichung dieses ästhetischen Ideals.
Die *zheng* (Wölbbrettzither) wurde bis zur Tang-Zeit als ideales Instrument betrachtet, Gefühle der Leidenschaft und der Zärtlichkeit auszudrücken. In der Tang-Zeit aber wandelte sich die Charakterisierung; die Darstellung der Trauer rückte in den Vordergrund.
Beispiele dafür sind *Nigu shier shou* („Zwölf Gedichte im klassischen Stil") von Li Bai (701-762), *Xiangling guse* („Die Instrumente *gu* und *se* von Xiangling") von Zhuang Ruona, *Tingzheng* („Der zheng lauschen") von Liu Zhongyong und *Zheng* von Gu Kuang (725-814).

Die Verbreitung fremder Instrumente, die seit langer Zeit im Volk populärer waren, erreichte während der Tang-Dynastie ihren Höhepunkt. Dabei kam der *pipa* eine besondere Bedeutung zu, nicht zuletzt, da sie auch die Entwicklung eines neuen Tonsystems auslöste (siehe 2.2.). Die *pipa* wurde nicht nur in den verschiedenen Orchestern am Kaiserhof gespielt, sondern auch in der Profanmusik. Als Soloinstrument wurde die *pipa* gespielt, um Tragik und Heroik zu verkörpern. Ihr kam deshalb bei der Entstehung des „Grenzbefestigungsstils" eine besondere Bedeutung zu. Die Schilderungen des Lebens in den Grenzregionen und während der Feldzüge und die gedrückte Stimmung der Menschen wurden mit der *pipa* untermalt. In dem Gedicht *Wang zhaojun* von Liu Changqin (gest.785) wird der Charakter der Hauptakteure durch die Instrumente *pipa* und *qiangdi* („Tangutenflöte" – die Tanguten waren die Vorläufer der Tibeter) dargestellt.
In dem Gedicht *Guyi* des Li Qi (690-751) wird mit der Schilderung des *pipa*-Spiels eines 15 Jahre alten Mädchens das Heimweh der Soldaten zum Ausdruck gebracht. Die Dichter Wang Changlin (698-756), Li Bai (701-762), Bai Juyi (772-846) verwenden die *pipa* aber auch als Symbol für Tragik und Heldentum. Die *pipa*-Musik des Grenzbefestigungsstils spiegelt somit eine weitere Facette der Blüte der Musik der Tang-Dynastie wider.

Die Rohrblattinstrumente *jia* oder *hujia* (Oboe, „Fremd"-Oboe), *hengdi* (Querflöte) und *bili* (Oboe) waren schon zu Beginn der Han-Zeit im Gebiet nördlich der Großen Mauer

und im Xiyu-Gebiet populär. Besonders in der einfachen Bevölkerung waren diese Instrumente beliebt. In vielen *fu* (ein altes chinesisches Genre mit einem charakteristischen Wechsel von Lyrik und Prosapassagen), in denen die Dichter das Leben des einfachen Volkes beschreiben, wird das Spiel auf diesen Instrumenten beschrieben. Es zeichnet sich durch die schlichten Melodien und die eindringlichen Klangfarben aus. In den Gedichten spiegeln sich die Empfindungen der jeweiligen Zeit wider. Beispiele dafür sind die Gedichte *Jiafu* des in der Wei-Zeit (220-265) lebenden Du Zhi, *Yeting jiafu* („Des Nachts der *jia* lauschen") des in der Jin-Zeit (265-420) lebenden Dichtes Xia Houzhi und *Bianshang wenjia* („Der *jia* aus der Ferne lauschen") des Tang-Dichters Du Mu (803-852). Diese *fu*-Gedichte aus verschiedenen Epochen haben ein gemeinsames Merkmal: das oft erwähnte Instrument *jia* symbolisiert mit seiner etwas schwachen, klagenden Klangfarbe Melancholie und die Sehnsucht nach der Heimat. Im Nordwesten waren, insbesondere unter den Soldaten, deshalb die *jia* und das *fu*-Genre populär.

Ein weiteres Genre war die *di*-Musik. In den Gedichten werden ebenfalls das Leben in den Grenzregionen und die Sehnsucht der Soldaten nach Frieden geschildert. Das *di*-Genre zeichnet sich gegenüber den *fu*-Gedichten durch die verfeinerte Ästhetik des Ausdrucks und die Bildhaftigkeit der Sprache aus. Innere Gemütsbewegungen wurden oft durch Bilder aus der Natur dargestellt. So symbolisieren z.B. die Pflaumenblüte oder die Weide die Gefühle von Wehmut und Trennung. Beispiele für diese Gattung sind die Gedichte *Saishang wendi* („Der di lauschen auf dem Fest an der Grenze") von Gao Shi (706-765) und *Yongdi* („Ode an di") von Song Zhiwen (656-712). Auch der bekannte Dichter Li Bai schrieb viele *di*-Gedichte, so z.B. *Chunye Luocheng wendi* („In der Frühlingsnacht zu Luocheng der di lauschen").

Die Oboenart *bili* war das wichtigste Instrument in der *husu*-Musik. Mit diesem Begriff bezeichnete man die Profanmusik der Fremdvölker. Oftmals wird die *bili* in der chinesischen Literatur auch als *beili* bezeichnet.[75] Dies ist ein Wortspiel; auf Chinesisch bezeichnet dieser Begriff die traurige Gemütsstimmung. Am Tang-Hof gab es viele gute *bili*-Spieler. Das Instrument *bili* wurde eingesetzt, um eine schwermütige Stimmung auszudrücken. Auch dazu sind Gedichte überliefert, z.B. *Yewen bili* („Des nachts der bili

[75] Siehe: *Tongdian* (Enzyklopädie der Geschichte der Institutionen in 200 Kapiteln) des Du You (735-812); Xiu Hanlin: *Guyue chenfu* (Das Auf und Ab der alten chinesischen Musik). Shandong 1989, S. 90.

lauschen“)[76] von Du Fu (712-770). In diesem Gedicht lauscht der Autor seinem Nachbarn, dessen schwermütige Stimmung durch sein bili-Spiel symbolisiert ist.

Die Verwendung der Fremdinstrumente in der Volksmusik unterschied sich teilweise stark von derjenigen in der Hofmusik. Dort legte man stärkeren Wert auf Erhabenheit und Feierlichkeit als Ausdruck der Machtentfaltung des Kaisers. Dies wird in den prunkvollen Zeremonien und den aufwendigen, lebensfrohen Musikdarbietungen deutlich. Im Volk war das Gefühl der Trauer als musikalischer Ausdruck eines der vorherrschenden Motive der Musikästhetik, insbesondere in den Regionen Qin und Long (auf dem Gebiet der heutigen Provinzen Shaanxi und Gansu). In dieser Region, die seit der Entstehung der Seidenstraße eines der Zentren des musikalischen Austausches zwischen Han-Chinesen und Fremdvölkern war, lebten die Menschen unter den schwierigen Bedingungen in den Befestigungen entlang der Grenze in den kargen Wüsten- und Gebirgsregionen des chinesischen Nordwestens. Dies spiegelt sich deutlich in der Musik und Literatur der Zeit wider. Diese Lebensbedingungen stärkten aber die kulturelle Identität der Menschen in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Kulturen.

Aus dem Gesagten wird deutlich, dass während der Tang-Dynastie nicht nur eine Vielfalt musikalischer Stile nebeneinander existierte, sondern auch verschiedene ästhetische Vorstellungen über den Charakter und die Funktion von Musik. Gerade diese Vielfalt charakterisiert die Blüte der Tang-Dynastie auch auf dem Gebiet des musikalischen Lebens. Hierin wurzelt die reiche Musiktradition Chinas.

Die schwierigen Lebenbedingungen der in den Grenzgebieten lebenden Chinesen haben indirekt das kulturelle Leben bereichert. Die Entwicklung des „Grenzbefestigungsstils“ begann mit der künstlerischen Verarbeitung des Empfindens der gesellschaftlichen Lebensbedingungen durch die gebildeten Beamten. Die Musik gab den Menschen Halt, indem sie ermöglichte, die Gefühle von Melancholie und Wehmut zu verarbeiten. Die Kunst als Abbild der sozialen Realität trug somit zur Ausprägung der kulturellen Identität der Menschen in den Grenzregionen bei. Dabei ist beachtenswert, dass Elemente fremder Musikkulturen hierzu beigetragen haben.

[76] *Yewen* und *yeting*: *ye* (chin. Nacht, nachts); *wen* und *ting* sind Verben, die das Hören oder Lauschen bezeichnen.

Ein weiterer Aspekt des musikalischen Austausches war, wie bereits angesprochen, die Übernahme vieler Instrumente der Musikkulturen fremder Völker durch die Han-Chinesen. Ein bedeutendes Beispiel ist die in der Tang-Zeit erstmals erwähnte *jiqin*. Dieses Instrument ist neben der ebenfalls von den Nomadenvölkern übernommenen *xiqin* als die Urform aller zentralchinesischen Streichinstrumente anzusehen (siehe 3.3.1.2.1.).

## 2.4. Der Einfluss der chinesischen Musik auf die Musikkulturen Asiens

### 2.4.1. Wechselseitiger Austausch zwischen China und den westlichen Regionen

Bislang wurde die Übernahme von Elementen fremder Musikkulturen in die Musik Zentralchinas beschrieben. Umgekehrt hat aber auch die Musikkultur Chinas fremde Kulturen nachhaltig geprägt. Die Chinesische Musik beeinflusste im Gefolge der Verbreitung chinesischer Kultur die Entwicklung der Musik in vielen anderen Kulturen. Dabei spielten diplomatische und wirtschaftliche Beziehungen ebenso eine Rolle wie die Verbreitung des Buddhismus chinesischer Prägung in den Kulturen Ost- und Südostasiens.
Im Rahmen diplomatischer Beziehungen diente die Verheiratung der Töchter der kaiserlichen Familien mit den Herrschern nationaler Minderheiten oftmals als Mittel, Auseinandersetzungen beizulegen und die Beziehungen zu den Nachbarregionen zu verbessern. Besonders in der zweiten Hälfte der Tang-Dynastie, als die Blüte des Kaiserreiches sich ihrem Niedergang zuneigte, diente die politische Heirat als Mittel, Fremdvölker zu beschwichtigen und von Einfällen in Zentralchina abzuhalten. Diese Mittel nutzten bereits die Herrscher früherer Dynastien.
Im Jahr 105 vor Chr. wurde die Prinzessin Wusong mit dem Hunnen-König Kong Mi verheiratet. Zu der reichhaltigen Mitgift gehörten auch zahlreiche Bedienstete, darunter auch Musiker sowie Instrumente, z.B. *zheng* (Wölbbrettzither), *zhu* (Schlagkasten), *ruanxian* (Rundlaute).[77] Schon 198 vor Chr. war eine Tochter des Königs von Gao mit dem Hunnen-König Shan yu verheiratet worden.
Während der Tang-Dynastie wurden im Jahr 640 Prinzessin Wen Chan und im Jahr 705 Prinzessin Jin Chen mit den Königen von Turfan verheiratet.
Auch in der Aristokratie entstanden zahlreiche verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Han-Chinesen und Fremdvölkern. Im Jahr 483 veröffentlichte der König des Gao-Reiches im Anhang eines Erlasses eine Liste derjenigen Wei-Aristokraten, welche in

[77] Fu Xuan (217-278): *Pipa fu*.

verwandtschaftlichen Beziehungen mit der chinesischen Kaiserfamilie standen. Darin sind neun Ehepaare aufgelistet.[78] In der kaiserlichen Familie der Beiwei-Dynastie (386-534) gab es insgesamt 21 Kaiserinnen, elf davon eingeheiratete Han-Chinesinnen.[79]
Im Nordwesten und im Westen lebten Han-Chinesen und Fremdvölker lange Zeit in nachbarschaftlichen Beziehungen, die durch Heirat intensiviert wurden. Auf diese Weise kam es in einem kontinuierlichen Prozess zu einer Übernahme von Elementen der Han-Kultur Zentralchinas in die Kultur der Fremdvölker.

Die Religion spielte ebenfalls eine wichtige Rolle. Unter den Religionen hatte der Buddhismus in der chinesischen Geschichte den nachhaltigsten Einfluss auf die chinesische Kultur. Mit der Verbreitung des Buddhismus nach Osten kamen viele buddhistische Mönche ins Mittelreich. Der Wissenschafter Liang Qichao (1873-1929) berechnete auf der Grundlage der unvollständigen statistischen Angaben, dass von der Donghan-Periode (25-220) bis zur Tang-Dynastie (618-907) insgesamt 27 Mönche nach Zentralchina reisten. Während der Sui- und der Tang-Dynastie stammten die meisten von ihnen aus Indien.[80]
Im Gefolge des Buddhismus wurde die chinesische Kultur um viele neue Elemente bereichert. Schrift, Literatur, Philosophie, Architektur, Plastik und Malerei erfuhren in dieser Zeit einen tiefgreifenden Wandel. All diese Bereiche kulturellen Lebens sind direkt vom Buddhismus geprägt. Mit dem Buddhismus gelangten über Zentralasien aber auch Elemente der persischen und griechischen Kultur nach China. Beispiele dafür sind die zahlreichen farbig bemalten Buddhaskulpturen.
Umgekehrt bereisten viele buddhistische Mönche den Westen (Indien), um den Buddhismus in seinem Herkunftsland zu studieren. Liang Qichao kommt nach dem Studium der überlieferten Literatur auf die Zahl von 105 namentlich erwähnten Mönchen, die im Zeitraum von 260 bis 751 von Zentralchina nach Indien reisten. Von weiteren 82 Mönchen sind keine Namen überliefert. Die übliche Route wird sie über die Seidenstraße nach Zentralasien und von dort aus nach Indien geführt haben. Darüber hinaus wählten ungefähr 20 Mönche die schmalen Bergpfade der Provinzen Sichuan und Guizhou, um auf diesem beschwerlichen Weg nach Indien zu gelangen. Diese Reisetätigkeit hatte ihren Höhepunkt zwischen dem 5. und 7. Jahrhundert.[81] Im 8. Jahrhundert scheint eine Reise

[78] Zhou Guchen: *Zhongguo tongshi* (Allgemeine Geschichte Chinas), Band 1. Shanghai 1982, S. 348.
[79] Zhou Guchen (1982), S. 348.
[80] Zhou Guchen: (1982), S. 492.
[81] Zhou Guchen (1982), S. 493.

durch die von feindlichen Nomadenvölkern kontrollierten Regionen zu riskant geworden zu sein.

Die Mönche brachten von ihren Reisen viele Elemente des indischen Buddhismus mit nach China und übersetzten buddhistische Texte ins Chinesische. Dies war ein Fortschritt gegenüber früheren Zeiten, als die Lehren des Buddhismus über Zentralasien nach China gelangten. Dort hatten sie bereits einen deutlichen Wandel erfahren. Die chinesischen Mönche waren aber auch Botschafter der chinesischen Kultur. So wurde z.B. der Mönch Yan Zong vom Sui-Kaiser beauftragt, für den indischen König Shechen shanmen die Werke *Sheli ruiyin tujin* („Glückversprechende Zeichnung der buddhistischen Reliquie") und *Guojia xiangrui lu* („Protokoll der glücklichen Vorzeichen des Reiches") aus dem Chinesischen ins Indische zu übersetzen. Während der Tang-Dynastie übersetzten Mönche wie der aus Yutian stammende Shisi luodamo und der aus Qiuci stammende Wutiti chanyu chinesische buddhistische Literatur ins Indische.[82] Der berühmte, hochgebildete Mönch Xuanzang (602-684) verbrachte 15 Jahre zum Studium in Indien. In dieser Zeit übersetzte er das *Daode jin* (die kanonische Schrift des Taoismus) ins *fanwen* (Sanskrit). Er machte auch den indischen König Siladilya mit der chinesischen Musik bekannt. Im *Datang xiyu ji* („Chronik einer Reise in den Westen zur Tang-Zeit") schildert er selbst im fünften Band, wie er dem König den chinesischen Musik-Tanz *Qinwang pozhen yue* (ein bekannter Kriegstanz zur Verherrlichung des Kaisers Taizong Li Shiming) erläutert. Im 10. Band erwähnt er, dass auch der König des indischen Staates Molü diesem Tanz seine Wertschätzung aussprach.[83]

Den Berichten zufolge war der chinesische Musik-Tanz *Qinwang pozhen yue* schon vor der

Ankunft Xuanzangs in mehreren indischen Fürstentümern bekannt. Leider existiert keine weitere Literatur, die Aufschluss über die Verbreitung dieses Tanzes geben könnte.

Auch die Archäologie liefert Erkenntnisse über die Verbreitung der chinesischen Musik im Westen. In den Donghuang-Höhlen (Provinz Gansu) und in den Höhlensystemen in der Autonomen Region Xinjiang sind zahlreiche Wandgemälde aus verschiedenen Epochen erhalten. In den frühen Wandgemälden der Donghuang-Höhlen überwiegen Darstellungen von Tänzerinnen und Apsaras (siehe oben). Der Stil dieser Gemälde ist einfach; die abgebildeten Instrumente sind überwiegend jene der Xiyu-Region, z.B. *pipa* und *wuxian*

[82] Huo Xunchu: *Silu yinyue yu fojiao wenhua* (Musik der Seidenstraße und die Kultur des Buddhismus). In: Xinjiang Kunst, Xinjiang 1991, S. 31.

(vier- und fünfsaitige Laute), *yaogu* (Hüft-Trommel), *shu konghou* (Standharfe), *bili* (Oboe), *hengdi* (Querflöte), *tonggu* (Bronzetrommel), *bei* (Muscheltrompete). Die Figuren sind nach dem Vorbild der einheimischen Bevölkerung mit gerader Nase und großen Augen dargestellt.

Der Stil der Wandgemälde der Tang-Zeit weist große Unterschiede zu den früheren Abbildungen auf. Er verdeutlicht den Übergangsprozess vom ursprünglichen, buddhistisch beeinflussten Xiyu-Stil zum Stil des Mittelreiches. In den Gemälden sind Szenen des kulturellen Lebens dargestellt: Spiel, Gesangsdarbietungen, Heirat, festliche Bankette u.a.. Sogar ganze Ensembles sind dargestellt, darunter die Aufführung eines *zuobu ji*-Orchesters (siehe oben). Die Apsaras tragen die Gesichtszüge der Menschen Zentralchinas, die Kostüme entsprechen der Mode der Tang-Zeit. Neben den Instrumenten der Xiyu-Region sind jetzt auch viele Instrumente aus Zentralchina abgebildet: *paixiao* (Panflöte), *ruanxian* (Rundlaute), *peiban* (Schlaghölzer), *sheng* (Mundorgel), *fangxiang* (16 chromatisch gestimmte Eisenplatten), *zheng* (ein glockenförmiges Schlaginstrument, mit dem früher den Soldaten der Marschrhythmus vorgegeben wurde). Die gleichzeitige Verwendung von Instrumenten verschiedener Regionen ist ein charakteristisches Merkmal der Musik der Tang-Zeit. Entsprechende Abbildungen finden sich in den Donghuang-Höhlen (Felsenhöhlen 112, 220, 172, 154, 199 und 384) und in den Bozikelike-Höhlen (Höhlen 11 und 40).

Weitere Abbildungen zentralchinesischer Instrumente sind in den Höhlen 13 und 63 in Kumutula (*sheng* und *zheng*) und in Höhle 77 des Kezier-Höhlensystems (*ruanxian*) erhalten.

Die Analyse der zahlreichen Abbildungen lässt Rückschlüsse auf die Richtung des musikalischen Austausches zu. Die frühen Abbildungen zeigen den Einfluss der indisch geprägten buddhistischen Musik auf die Musik Zentralchinas. Charakteristisch dafür sind die fliegenden Apsaras der buddhistischen Mythologie. Die späteren Abbildungen belegen hingegen, dass auch die Musikkultur Chinas die Musik Zentralasiens nachhaltig geprägt hat. Besonders deutlich zeigt sich das in den Wandgemälden der Bozelike-Höhlen.

Dieser Prozess der „Rückkopplung“ wirkte seit der Öffnung der Seidenstraße in den unterschiedlichen Bereichen des kulturellen Austausches. Seit der Han-Dynastie bestanden Kontakte zwischen Han-Chinesen und Xiyu-Völkern. Ein typisches Beispiel war die Entsendung des Zhang Qian zu zwei diplomatischen Missionen im ersten Jahrhundert vor

[83] Ye Dong: *Tangdai yinyue yu gupu yidu* (Eine Übertragung der Tang-Musik in die Notation der Gegenwart). Shaanxi 1985, S. 76.

Chr. Er verbrachte insgesamt 16 Jahre in der Xiyu-Region. Von dort aus bereiste er das Gebiet der heutigen Staaten Pakistan, Afghanistan und Tadschikistan.
In den eroberten Gebieten wurden Militärverwaltungen eingerichtet. Im Jahre 640 wurde die Stadt Gaochang (heute Turfan) Sitz des *Anxi duhu fu* (Verwaltungsbehörde der Region Anxi). Diese Behörde wurde 658 wieder in die Qiuci-Region zurückverlegt. Die Schaffung neuer Regierungsbehörden in den westlichen Regionen beförderte auch die Verbreitung chinesischer Musik, da dort auch kleinere Institutionen entsprechend der Musikinstitutionen des Kaiserhofes eingerichtet wurden, die für die Aufführung der *yanyue* verantwortlich waren.

Aktuelle musikwissenschaftliche Forschung belegt den Einfluss zentralchinesischer Musik in Xinjiang. Der chinesische Musikwissenschaftler Guan Yewei verglich das Tonsystem der Musik Zentralchinas und der in Xinijang populären Gattung *mukamu*. Gemeinsamkeiten (Tonmaterial, Motive u.a.) belegen seines Erachtens den Einfluss des bekannten chinesischen Stückes *Lanlin wang* auf die *lake mukamu* (Volksmusik des südlichen Xinjang). Er vermutet, dass bei der Verbreitung des *Lanlin wang* im Süden der Xiliang-Region viele Elemente der zentralchinesischen Musik Eingang in die lokale Volkmusik fanden.[84]
Ein weiterer Musikwissenschaftler, Zhou Jingbao, gelangt nach einer Analyse der Wandmalereien der Xiliang-Region zu demselben Schluss. Zu der *zuobu ji* („Sitzende Abteilung“) der Tang-Dynastie gehörte ein Tanz, in welchem ein Papagei dargestellt wurde. Dieser Tanz diente der Verherrlichung der gemeinnützigen Maßnahmen des Herrschers. Abbildungen dieses Tanzes finden sich in den Donghuang-Höhlen 156, 166, 196 und 386. Mehrere Musiker sitzen zu beiden Seiten einer Bühne, auf welcher der als Papagei kostümierte Tänzer auftrat. Er vermutet, dass Abbildungen in den Höhlen 17 und 80 in Kezier und in Höhle 24 in Mumutula ebenfalls Darstellungen dieses Tanzes sind.
Der heute noch bei den Uiguren aufgeführte *gewu* („Tauben-Tanz“) und der *yingwu* („Adler-Tanz“) der Tadschiken seien, so Zhou Jingbao, aus dem am Tang-Hof populären *Wansui yue* („Musik der glücklichen Langlebigkeit“ - dieses Lied wurde von dem als Papagei kostümierten Tänzer vorgetragen) entstanden.[85]

[84] Guan Yewei: *Guanyu Su Qipo diaoshi yinjielilun de yanjiu* (Erforschung des Tonsystems Su Qipos). In: *Yinyue yanjiu* (Forschungen zur Musik), Nr.1, 1980.
[85] Zhou Jingbao: *Tangdai Xinjiang wudao* (Die Tänze Xinjiangs während der Tang-Dynastie). Xinjiang 1985.

Die Verbreitung zentralchinesischer Musik in den westlichen Regionen wird auch durch archäologische Funde bestätigt. In Zentralasien wurden bei Grabungen eine *sheng* (Mundorgel) und eine *ruanxian* (Rundlaute) zutage gefördert. Die *sheng* (Mundorgel) ist aus mehreren, unterschiedlich langen Bambusrohren gefertigt und besitzt ein Rohrblattmundstück. Durch Fingerdruck auf verschiedene Grifflöcher werden einzelne oder mehrere Töne zum Erklingen gebracht. Für die Entwicklung dieses Instrumentes waren lange Erfahrungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaus und der Akustik notwendig. Überwiegend wurde es im Instrumental-Ensemble eingesetzt.
Im Iran wurde bei Ausgrabungen die Abbildung einer *sheng* auf bemaltem Silbergeschirr aus der Zeit der Sassaniden (227-651) entdeckt.[86] In den Donghuang-Höhlen und den Xinjiang-Höhlen finden sich zahlreiche Abbildungen der *sheng*. Im Iran selbst stieß man hingegen auf keine weiteren Funde, die die Entwicklung dieses Instrumentes in Zentralasien belegen. Ich vermute, dass dieses Instrument mit chinesischen Seidenhändlern aus Zentralchina in den Westen gelangte.
Die *ruanxian* wird von Curt Sachs zu den Spießlauten gerechnet. In der chinesischen Literatur findet sich in der frühen Literatur die Bezeichnung *xiantao* (Qin Shihuang-Ära 221-209 vor Chr.). Während der Han-Dynastie bestand das Instrument aus einem runden Korpus, durch den der senkrechte Hals gesteckt (gespießt) wurde. Es besaß vier Saiten und zwölf Bünde. Die vier Saiten symbolisieren die vier Jahreszeiten, die zwölf Bünde die zwölf Töne des *lülü*-Tonsystems.
Abbildungen der *ruanxian* finden sich in den Donghuang-Höhlen und den Höhlen der Autonomen Region Xinjiang, aber auch in den Wandgemälden der Ruinen des Duopulagu-Palastes im Süden der Türkei. Diese Abbildungen wurden auf das 4 Jh. datiert.[87] Dies belegt ebenfalls die Verbreitung zentralchinesischer Instrumente (und Musikkultur) im Gefolge des Handels auf der Seidenstraße.
Die Verbreitung eines dritten Instrumententyps, der chinesischen Wölbbrettzither, ist ein weiterer Beleg für diesen kulturellen Transfer. Es gibt mehrere verschiedene Zithern: die *qin* und die *se* sind die ältesten Formen, später wurden *zheng* und *wo konghou* entwickelt.

Die bundlose *qin* besitzt sieben Saiten, durch Fingerdruck auf die Saiten wird die Tonhöhe verändert. Die *se* besitzt 22, 24 oder mehr Saiten, die über einem auf der Oberseite des Klangkörpers befestigten Steg geführt sind. Die Tonhöhe der einzelnen Saiten ist damit festgelegt und wird während des Spiels nicht verändert.

[86] Kishibe Shigeo (Japan): (1988), S. 84.
[87] Ye Dong (1985), S. 12.

*Qin* und *se* haben eine lange Geschichte. Früheste Erwähnung finden sie im *Shjing* (Buch der Lieder), einer Sammlung, in der Lieder des Zeitraumes zwischen 1066 und 550 vor Chr. zusammengestellt sind.

Die später entstandene *zheng* war kleiner als die *se*. Sie war etwa seit dem späten 3. Jahrhundert vor Chr. im Staat Qin (auf dem Gebiet der heutigen Provinzen Shaanxi und Gansu) populär.[88] Deshalb bezeichnete man sie auch als *qinzheng*.
*Wo konghou* oder *konghou se* waren seit dem späten 2. Jahrhundert vor Chr. im Han-Volk populär.[89] Die Bezeichnung *wo* bedeutet waagerecht. Die *wo konghou* hatte feststehende Brücken, die Saitenzahl variiert zwischen fünf und sieben.

Alle chinesischen Zither-Typen haben gemeinsame Charakteristika: den gewölbten Korpus und die Spielweise, bei der die Zither waagerecht auf den Knien des auf dem Boden sitzenden Musikers gespielt wird.
*Qin*, *se* und *wo konghou* wurden in der früheren Zeit zur Begleitung der Opferrituale gespielt; überwiegend, um die Götter um Regen anzuflehen. Beachtenswert sind die Gemeinsamkeiten dieser Charakteristika mit den in anderen Regionen gespielten Instrumenten: der im Norden Indiens verwendeten *victra vina* (bundlose Vina), die seit dem 15. Jahrhundert belegt ist; der in Birma und Thailand verwendeten krokodil *qin* (*mi gyuan* und *ti kha*), der *xian qin* der koreanischen Musik und der japanischen *wagon*. Zweifellos sind die Zithern der koreanischen und japanischen Musik chinesischen Ursprungs. Und auch die indische *victra vian* und die Krokodil-*qin* von Birma und Thailand sind ihrer kulturellen Bedeutung in der Ritualmusik nach mit der chinesischen Zither verwandt.
Dies gilt insbesondere für die Krokodil-Qin. In der chinesischen Mythologie des Altertums entspricht dem Krokodil die ursprüngliche Gestalt des Drachens. In der Literatur nannte man ihn den *tuo*-Drachen. Dieser war der Regengott des Volksglaubens. Im chinesischen Altertum existierte eine *qin*, die wie ein *tuo*-Drache geformt war.
Eine 1978 in der Provinz Hubei ausgegrabene *zhu* (fünfsaitige Zither) aus der Zeit der Kämpfenden Reiche (um 433 vor Chr.) ist auf der Unterseite mit dem Bild eines *tuo*-

[88] Im *Shiji* („Geschichte“) ist das Kapitel *Li Si Liezhuan* („Leben des Li Si“) dem Kanzler Li Si gewidmet. Hier findet sich für das Jahr 237 vor Chr. die erste Erwähnung der *zheng*. Li Si erläutert Kaiser Qin Shihuan die Eigenschaften und Spieltechniken der *zheng*.
[89] Yang Yinliu (1981), S. 128.

Drachen verziert.[90] Die Verbreitung des aus Zentralchina stammenden Drachen-Motivs belegt den Einfluss der Musik Zentralchinas auf die Musikkulturen Südostasiens.

Der musikalische Austausch zwischen Han-Chinesen und anderen Völkern ist ein in der gesamten chinesischen Geschichte existentes Phänomen, allerdings gab es Phasen intensiverer und Phasen weniger intensiver gegenseitiger Beeinflussung. Dies hängt direkt mit der Stärke und Ausdehnung des chinesischen Reiches zusammen. Der Austausch intensivierte sich jeweils während der Blütezeiten im Gefolge wirtschaftlichen Aufschwungs und der sich belebenden Handelsbeziehungen. Damit einher ging oftmals der politische Einfluss Chinas auf die Nachbarregionen, der sich auch in regen diplomatischen Beziehungen widerspiegelt. Darüber hinaus spielte auch, wie bereits erläutert, die Verbreitung verschiedener Religionen eine große Rolle. Ein Höhepunkt des Austausches ist sicherlich die Blütezeit der Tang-Dynastie gewesen.

### 2.4.2. Die Verbreitung der chinesischen Musik in Korea

Während langer Zeiträume der koreanischen Geschichte war die koreanische Halbinsel chinesischem Einfluss ausgesetzt. Die kulturellen Beziehungen sind seit dem 1. Jahrhundert vor Chr. in der Literatur belegt. Schon während der Han-Dynastie wurde im Jahre 108 vor Chr. ein militärischer Außenposten in Lolang (nahe des heutigen Pjöngjang) begründet, welcher bis ins Jahr 313 nach Chr. bestand.

In der Folgezeit wurden viele Werke der chinesischen Literatur ins Koreanische übersetzt. Die bedeutendsten waren die *Wujing* („Fünf klassischen Werke"), dazu rechnete man *Shijing* („Buch der Lieder"), *Shujing* („Buch der Geschichte"), *Liji* („Buch der Riten"), *Yijing* („Buch der Wandlungen") und *Chunqiu* („Frühlings- und Herbst-Annalen"). Weiterhin wurden die *Sishu*, die kanonisierten klassischen „vier Bücher" übertragen, dazu rechnete man *Daxue* („Große Lehre"), *Zhongyong* („Doktrin der Mitte"), *Lunyu* („Gespräche des Konfuzius") und *Mengzi* („Menzius", die Werke des chinesischen Philosophen). All diese Werke erfuhren eine weite Verbreitung auf der koreanischen Halbinsel.
Bis zur Tang-Dynastie intensivierten sich die gegenseitigen Beziehungen auf den Gebieten Handel, Region, Politik und Kultur. Die Kultur der Tang-Dynastie wurzelte in den

[90] Niu Longfei: *Guyue fayin* (Neue Erkenntnisse über die alte chinesische Musik), Gansu 1985, S. 79.

Traditionen der Qin- und der Han-Dynastie, hatte aber aufgrund der Assimilation der aus dem Norden und Nordwesten eindringenden Nomadenvölker viele Elemente fremder Kulturen aufgenommen. Sie ist demnach als Ergebnis der Synthese der Kultur der Han-Chinesen mit Elementen verschiedener fremder Kulturen zu betrachten. Darüber hinaus waren Elemente der indischen, buddhistisch beeinflussten Kultur und hellenistische Kulturelemente, die über Zentralasien nach China gelangten, an dieser Synthese beteiligt. Dieser kulturelle Reichtum hatte einen großen Einfluss auf Korea.
Die Anziehungskraft der chinesischen Kultur der Tang-Dynastie wird anhand der zahlreichen Studenten, die aus den Nachbarländern nach China gesandt wurden, deutlich. Schriftliche Überlieferungen erwähnen diese frühe Form des „Auslandsstudiums“: Im Jahr 636 schickte die Silla-Königin Zhende ihren Bruder und ihren Sohn zum Studium der Mode und Kleidervorschriften an den chinesischen Kaiserhof. Seit dem 7. Jahrhundert war die Mode der Tang-Dynastie in Korea populär. Im Jahr 675 wurde die Zeitrechnung des Tang-Kalenders in Korea offiziell eingeführt.
Die Tang-Herrscher unterstützten das Königreich Silla, welches die konkurrierenden Königreiche Paekche und Koguryo unterwarf und ab 668 die gesamte koreanische Halbinsel unter seinen Einfluss gebracht hatte.

Im *Jiutangshu* („Alte Geschichte der Tang-Zeit“, Kap. *Xinluo liechuan,* Band 199) sind allein für das Jahr 840 105 Studenten belegt, die nach dem Abschluss ihrer Studien aus China nach Korea zurückkehrten; dabei war der Anteil der Studenten aus dem koreanischen Königreich Silla am höchsten. Die „Absolventen“ erwartete nach ihrer Rückkehr die Bekleidung eines hohen Amtes. In dieser Funktion reformierten sie die staatlichen Institutionen, die Rechtssprechung und die Ritualmusik am Königshof. Ganz Korea wurde nach chinesischem Vorbild in zwölf Verwaltungsbezirke eingeteilt. Das System der Tang-Dynastie, Beamtenanwärter in umfangreichen Examen zu prüfen, wurde ebenfalls übernommen. Nach chinesischem Vorbild wurde die Forschung auf den Gebieten der Medizin, der Arithmetik, der Astronomie, der Zeitrechnung und der Geschichte vorangetrieben.
In der Mitte des siebten Jahrhunderts entwickelte der Koreaner Xue Cong nach seinem Studienaufenthalt in China die auf den chinesischen Tonsilben basierende Silla-Schrift, aus der später die koreanische Schrift entstand. In der koreanischen Literatur erlangten die Werke *Wujin*, *Sishu* und *Wenxuan* („Ausgewählte Werke“) großen Einfluss. Auch die chinesische Lyrik erfreute sich großer Beliebtheit.

Auch die koreanische Musik war starken chinesischen Einflüssen ausgesetzt.[91] Im *Samguk sagi* („Geschichte der drei Königreiche"), die 1145 von dem koreanischen König Kim Pushik (1075-1151) verfasst wurde, wird dargestellt, dass die chinesische *Guchui yue* (Musik für Schlag- und Blasinstrumente) schon im Jahr 238 im Königreich Paekche (18 vor Chr.- 663 nach Chr.) aufgeführt wurde.

Die Wandbilder des 1949 freigelegten Grabes Nr. 3 in Anak (Provinz Hwanghä) aus der Zeit um 357 n. Chr. lassen vermuten, dass in den mit China und anderen Fremdvölkern in Kontakt stehenden Königreichen Koguryo (37 vor Chr. - 668 nach Chr.) und Silla (57 vor Chr. - 935 nach Chr.) wahrscheinlich noch früher *Guchui*-Orchester existierten. Solche Orchester spielten nach chinesischem Vorbild hauptsächlich bei königlichen Prozessionen (*täch'wit'a*) und in den Kasernen. Das Instrumentarium dieser Orchester war sehr reichhaltig; in den Wandbildern sind 70 verschiedene Instrumente abgebildet. Es finden sich beispielsweise die Saiteninstrumente *hyongum* (einfache sechssaitige Zither mit Bünden), *kayagum* (12saitige Wölbbrett-Zither mit beweglichen Stegen), *ruanxian* (Rundlaute), *sixianqin* (viersaitige Zither); die Blasinstrumente *hedi* (Querflöte), *xiao* (Längsflöte), *shudi* (Längsflöte), *dajiao*, *xiaojia* und *jiadi* (drei verschiedene Hörner), *bei* (Muscheltrompete), *sheng* (Mundorgel) und *bili* (Oboe); die Schlaginstrumente *taigu*, *jiangu* und *yubao gu* (verschiedene Trommeln), *naobo* (großes Becken) sowie die Zupfinstrumente *shu konghou* (Stehharfe), *fengshou konghou* (Phönixkopf-Harfe), *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute).[92]

Jenseits der heutigen Grenze in der Mandschurei sind auch in dem Changchuan-Grab Nr.1 (5. Jahrhundert) neun Instrumente abgebildet, von denen jedes, obwohl auf chinesischen Vorbildern basierend, eine koreanische Bezeichnung hatte: *hoengjok* und *changso* (Quer- und Längsflöte), *ohyon pipa* und *wanham* (zwei Lauten), *komun'go* (Zither), *ohyon'gum* (fünfsaitige Zither), *taegak* (Langhorn), *p'iri* (Oboe) und *tamgo* (Hängetrommel).

Das vereinigte koreanische Königreich Silla (668-936) existierte fast zeitgleich mit der Tang-Dynastie. Die engen Beziehungen zu China brachten auch der koreanischen Halbinsel eine kulturelle Blüte. Die Hauptstadt Sillas (heute Kyongju) mit ihren luxuriösen Palästen wurde zum Ebenbild der Hauptstadt des Tang-Reiches. Die koreanische

[91] Koreanische Musik wurde auch in China rezipiert. Während der chinesischen Nanchao-Zeit (um 420) waren *Gaoli yue* (Musik aus Koguryo) und *Baiji yue* (Musik aus Paekche) in Zentralchina populär. Während der Beizhou-Zeit (557-581) richtete man eine besondere Abteilung für die koreanische Musik ein. Später genoss *Gaoli yue* am Sui- und am Tang-Hof hohes Ansehen.

[92] Wen Heyuan (Korea): *Chaoxian yinyue* (Die koreanische Musik), übers. v. Liu Xiuzhang und Gui Rongxin. Peking 1962, S. 5-6.

Hofmusik war nach dem Vorbild der chinesischen *tangyue* („Musik der Tang-Dynastie“) organisiert.

Ausgrabungen förderten zahlreiche Darstellungen chinesischer Instrumente zutage, die die Verbreitung der chinesischen Musikkultur in Korea eindrucksvoll belegen. Auf den in Yanqi jun freigelegten Grabsteinen der ersten Generation der Könige von Silla sind *xiao* (Längsflöte), *hedi* (Querflöte), *pipa* (viersaitige Laute), *yaogu* (Hüft-Trommel) und *zheng* (Wölbbrettzither) abgebildet. Im Jahr 628 errichteten buddhistischen Tempel Ganen wurden Bronzewaren und Goldgefäße ausgegraben, die mit reichhaltigen Abbildungen verziert sind. Hier finden sich Darstellungen vieler Instrumente, z.B. *pipa* (viersaitige Laute), *hedi* (Querflöte), *yaogu* (Hüfttrommel), *bo* (Metallbecken). Buddhistische Glocken aus der Zeit um 715, welche bei Grabungen freigelegt wurden, sind mit Darstellungen fliegender Apsaras verziert. Diese spielen die Instrumente *konghou* und *sheng*. In den Reliefskulpturen des Jizhao-Tempels (errichtet im zweiten Jahr der Herrschaft des Königs Xiao Gong im Jahre 904) sind *sheng* (Mundorgel), *pipa* (viersaitige Laute), *bili* (Oboe), *hedi* (Querflöte) und *bo* (Metallbecken) dargestellt.

Darüber hinaus existieren zahlreiche Wandbilder in Tempeln und Palästen, in denen Instrumente abgebildet sind, die mit dem Buddhismus nach Korea gelangten: *pipa* (viersaitige Laute), *zheng* (Wölbbrettzither), *hedi* (Querflöte), *xiao* (Längsflöte), *bili* (Oboe), *sheng* (Mundorgel), *yaogu* (Hüfttrommel), *bo* (Metallbecken), *paiban* (Schlaghölzer) usw.[93] Die Zusammensetzung des Instrumentariums lässt Rückschlüsse auf die Musik zu, die am Hofe von Silla gespielt wurde.

Spuren der *Tangyue* sind in der Silla-Dynastie deutlich erkennbar. Leider existieren keine Hinweise auf die chinesische Musik in der frühen koreanischen Literatur. Das *Samguk sagi* („Geschichte der Drei Königreiche“) bildet deshalb die Grundlage der schriftlichen Quellenforschung über den kulturellen Austausch Zentralchinas mit der koreanischen Halbinsel. Obwohl erst während der Koryo-Dynastie (918-1393) verfasst, enthält es wertvolle Hinweise auf die Verbreitung der *tangyue*, die wesentlich zum Verständnis der koreanischen Musikkultur beitragen.

Demnach wurden in der frühen Silla-Musik hauptsächlich drei Bambus-, drei Saiten-Instrumente, *paiban* (Schlaghölzer) und *dagu* (große Trommel) zur Begleitung von Gesang und Tanz eingesetzt. Die Kostüme der Tänzer bestanden aus einem Kopftuch, einem Gewand mit langen purpurnen Ärmeln, roten Hosen, vergoldetem Gürtel und schwarzen

[93] Huo Xunchu (1991), S. 149.

Stiefeln. Die Bambusinstrumente waren drei Querflöten verschiedener Größe (die große *taegum*, die mittelgroße *chungum* und die kleine *sogum*). Die drei Saiteninstrumente waren *kayagum*, *komum'go* und *pipa*. Bekanntermaßen gehört die *pipa* zu den zentralasiatischen Zupfinstrumenten. Die Querflöte hatte große Ähnlichkeit mit der chinesischen *hedi* (Querflöte). Die *paiban* (Schlaghölzer) gelangten mit der Verbreitung des Buddhismus chinesischer Prägung in Korea nach Silla. Die *dagu* (große Trommel) war ursprünglich ein typisches Instrument der chinesischen Ritualmusik.

Die *kayagum* (zwölfsaitige Zither) wurde, so wird im *Samguk sagi* („Geschichte der drei Königreiche") berichtet, im 6. Jahrhundert von U Ruk, einem Musiker aus der Präfektur Songyol, nach dem Vorbild der *zheng* (chinesische Zither) entwickelt. Eine Legende beschreibt die „Erfindung" der *kayagum*. Die heutige *kayagum* ist kleiner als die chinesische *zheng*, sie wird nicht, wie das chinesische Vorbild, mit künstlichen Nägeln, sondern mit den Fingerkuppen gespielt.

Abb. 8: Koreanischer Hyongum- Spieler

(Foto: K. M. Lee. Aus: Eckardt, Andre: Musik – Lied – Tanz in Korea, S.152)

Abb. 9: Koreanischer Kayagum-Spieler

(Foto: K. M. Lee. Aus: Eckardt, Andre: Musik – Lied – Tanz in Korea, S.153)

Abb. 10: Koreanischer Tagum-Flötenbläser

(Foto: K. M. Lee. Aus: Eckardt, Andre: Musik – Lied – Tanz in Korea, S. 153)

Abb. 11: Koreanischer Tscho-Mundorgel-Bläser

(Foto: K. M. Lee. Aus: Eckardt, Andre: Musik – Lied – Tanz in Korea, S.150)

Abb. 12: Koreanischer P'iri-Oboe-Bläser

(Foto: K. M. Lee. Aus : Eckardt, Andre: Musik – Lied – Tanz in Korea, S.149)

Nicht nur das Instrumentarium, auch das Tonsystem der Silla-Musik entsprach dem der Tang-Dynastie. Die koreanischen Zupfinstrumente *kayagum* und *komungo*, obwohl mit abweichender Saitenzahl ausgestattet, entsprechen den chinesischen Wölbbrettzithern. Die einzelnen Saiten sind mit Namen bezeichnet, die ihre Tonhöhe angeben. Diese Namen sind dem chinesischen Tonystem entlehnt. Die *kayagum* verwendete die Töne *pindiao* und *yudiao*, die *komungo* verwendete *gongdiao*, *helin diao* und *nenzhu diao*.
Auch die heptatonische Skala der *taegum* enthält vier der Töne mit chinesischen Tonnaman: *pindiao*, *huangzhong diao*, *yuediao*, *banshe diao*.
Die Entsprechung der Tonnamen belegte die enge Beziehung zwischen chinesischer und koreanischer Musik. Die Tonnamen sind dem Material der 28 gebräuchlichen Tonarten der *bashisi diao* entnommen, die in der *yanyue ershiba diao* (Bankettmusik der Tang-Dynastie) gebräuchlich waren (siehe 2.2.2.).

Bei der Verbreitung der Tang-Musik in Korea spielte der Buddhismus eine wichtige Rolle. In verschiedenen Phasen der koreanischen Geschichte war der Buddhismus Staatsphilosophie. Er gelangte seit dem 6. Jahrhundert nach Korea und war über lange Zeit in allen Gesellschaftsschichten die vorherrschende Religion. Botschafter der neuen Religion waren die buddhistischen Mönche. Sie verkündeten die buddhistischen Lehren, brachten aber auch ihre Musik nach Korea.
Im Jahr 612 studierte Wei Mozhi aus dem Königreich Paekche in China. Nach seiner Rückkehr förderte er die Verbreitung chinesischer Musik und Tänze in Korea und Japan. In Japan wurde die von ihm mitgebrachte Musik und Tanz vom Shende-Kronprinzen als Musik der buddhistischen Opferzeremonien bestimmt, daraufhin verbreitete sie sich allmählich weiter. Nach den Annalen der japanischen Ritual-Musik waren *hanyue* (Musik aus Korea) und *wuyue* (Musik aus China) eine Zeit lang in Mode. Im Jahr 702 wurde in Japan die *yayue liao* eingerichtet, in der *tangyue*, *koguryo yue* und *paekche yue* zusammengefasst wurden.
Eine von Wei Mozhi nach Japan gebrachte Tanzmaske ist heute im staatlichen Museum von Tokio ausgestellt. In Korea waren Tänze mit Masken populär, es fehlen allerdings Belege in der koreanischen Literatur. Für das Studium ist die musikwissenschaftliche Forschung überwiegend auf die in Japan erhaltenen Aufzeichnungen angewiesen.
Buddhistische Gesänge, die heute als *pomp'ae* bekannt sind und im *Yongsanje*-Ritus vorgetragen werden, wurden von Meister Chin'gam aus China eingeführt. Dieser reiste im Jahr 804 als Gesandter an den Tang-Hof und blieb dort bis zum Jahr 830.

Der chinesische Konfuzianismus hatte in der koreanischen Geschichte einen tiefen Einfluss in allen gesellschaftlichen Schichten. Seit der Han-Dynastie waren die klassischen Werke des Konfuzianismus (die vier kanonischen Bücher) in Korea populär.
Nach konfuzianischer Philosophie gilt Musik als Bindeglied zwischen Himmel und Erde. Sie symbolisiert die Harmonie von Himmel und Erde. Richtige Musik kann deshalb die Gesinnung der Menschen beeinflussen. Sie vermag positiv auf die Bräuche und Gewohnheiten einzuwirken. Darum zielten die früheren Könige durch die konfuzianische Musik auf die Erziehung der Menschen. Getragene, würdevolle Melodien mit gemäßigtem Gefühlsausdruck wurden bevorzugt, da sie „korrekt" waren und die Menschen zu einem „maßvollen" Verhalten bewegten.
Aufgrund der konfuzianischen Musikauffassung legten die chinesischen Herrscher großen Wert auf die religiöse Musik. An diesem Vorbild orientierten sich auch die koreanischen Herrscher.

Nach einer Blütezeit des Buddhismus in Korea gewann der Konfuzianismus an Einfluss, insbesondere in der Koryo-Dynastie (918-1393). Da in den buddhistischen Klöstern Korruption weit verbreitet war, fiel der Buddhismus bei den Yi-Herrschern in Ungnade. Bereits bei Regierungsantritt von König Yi wurde statt dessen der Konfuzianismus zur Staatsphilosophie erklärt. König T'ä-chong (1401-1418) liess einen Großteil der buddhistischen Tempel zerstören. Er veranlasste den Druck konfuzianischer Bücher mit Hilfe der in Korea erfundenen beweglichen Metall-Lettern. Ab 1443 erfolgte dies unter Verwendung des koreanischen Alphabets. In den gehobenen Kreisen galt das Chinesische aber nach wie vor als angemessene Sprache von Literatur und Wissenschaft.[94]
Die Ausrufung des Konfuzianismus als Staatsreligion beförderte auch die Verbreitung der konfuzianischen Musik. Die entsprechende Musiktheorie wurde auch in Korea verbreitet.
- Die seit dem 15. Jahrhundert bekannte Schriftzeichen-Notation *yul-cha-po*, die aus der chinesischen *lü*-Notation entwickelt wurde, wurde für die Notation der *a-ak* (koreanische Hofmusik) verwendet. Die Zeichen entsprachen den zwölf Halbtonstufen und repräsentierten die konfuzianische Musikauffassung von *yin* und *yang*, sowie den Monats-, den Jahres- und Stundenzyklus.[95]
- Die Notation *kongch'ok-po* fand während des 15. Jahrhunderts hauptsächlich in der höfischen Ritualmusik Verwendung.

[94] Oesch, Hans: Außereuropäsche Musik, Kapitel I: Korea, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 8, Laaber 1984, S. 97.
[95] W. Kaufmann: Musical Notation of the Orient. Bloomington 1967. Gloucester, Mass. 1972, S.45-52.

- Die Notation *yuk-po* war eine memotechnische Notationsform. Dabei bediente man sich verschiedener Silben, die den Klang von Instrumenten imitierten (insbesondere *komun'go*, *kayagum* und *changgo*). Mit ihnen ließen sich nicht nur Tonhöhen und Intervalle sondern auch die Artikulation festlegen.
- Die Notation *tongum-jip* wurde von den buddhistischen Musikern verwandt. Tonhöhe und Zeitwerte wurden nicht angegeben, sondern lediglich Querverweise auf gleiche musikalische Silben in bekannten Melodien.

### 2.4.3. Die Verbreitung der chinesischen Musik in Japan

Auch Japan wurde stark von der chinesischen Kultur der Tang-Dynastie geprägt. Im *Suishu* („Geschichte der Sui-Dynastie", verfasst zwischen 622 und 656) wird berichtet, dass China bereits seit der Zeit des Königs Kung Wudi (25-58) in diplomatischen Beziehungen zu Japan stand.[96] Seit dieser Zeit brach der Kontakt zwischen Japan und dem Festland nicht ab. Die wenig entwickelte japanische Landwirtschaft erfuhr mehrere Neuerungen. Die Kunst der Metallverarbeitung wurde in Japan übernommen.
Die Japaner hielten einen Teil der Küste der koreanischen Halbinsel besetzt. So gelangten sie in Kontakt mit der chinesischen Kultur. Die Koreaner hatten dabei eine Mittlerrolle. Viele von ihnen zogen nach China, wo sie als Handwerker tätig waren. Die ersten Ärzte Japans waren koreanische Priester. Ein Koreaner brachte die chinesische Schrift nach Japan. Damit erwachte auch das Interesse an der chinesischen Literatur. Im 3. Jahrhundert gelangten die ersten konfuzianischen Schriften nach Japan. Koreanische Gelehrte unterrichteten die japanischen Thronfolger. Der aus China stammende Shinki, der sich im 5. Jahrhundert in Japan niederließ, gilt als einer der frühesten japanischen Maler.
Seit der Sui-Dynastie (581-618) intensivierten sich die Beziehungen zwischen Japan und China. Die klassischen Werke des Konfuzianismus und der Buddhismus übten besondere Anziehungskraft auf die Japaner aus. Während der 37 Jahre der Sui-Dynastie schieckte die japanische Regierung vier Gesandtschaften zum Studium nach China.
Auch der Wechsel von der Sui- zur Tang-Dynastie hatte keinen Abbruch des Stromes der japanischen Diplomaten und Studenten zur Folge. Für den Zeitraum zwischen 630 und 894 sind insgesamt 19 Gesandtschaften japanischer Studenten belegt, von denen 16 wohlbehalten nach Japan zurückkehrten. Der Höhepunkt des Austausches lag zwischen

[96] Zhou Guchen (1982), S. 429.

684 und 754, also während der Blüte der Tang-Dynastie.[97] Einer Gesandtschaft gehörten 200, manchmal 600 Studenten und mehr an.
Die Studenten studierten in China nahezu alle Bereiche des kulturellen Lebens: Buddhismus und Konfuzianismus, Literatur, Naturwissenschaften, Kunst, Architektur und Musik. Sie waren die Schlüsselfiguren des kulturellen Austausches.

Einige Studenten widmeten ihre Energie der Verbreitung der chinesischen Musik in Japan. Einige der Noten und Instrumente, die sie bei ihrer Rückkehr nach Japan mitbrachten, sind bis heute erhalten. Im Zusammenhang mit drei der 19 Studiengesandtschaften wird von bedeutenden Musikern berichtet, die an der Forschungsreise teilgenommen haben:
716 beauftragte die japanische Kaiserin Gensho (chin. Lin Gui, 681-748) eine Gesandtschaft, welche im März des folgenden Jahres zu ihrer Reise aufbrach. Sie kehrte im Dezember des Jahres 718 nach Japan zurück. Dieser Gruppe gehörten 557 Teilnehmer an, darunter der bekannte Gelehrte Apei zhongmalü, welcher beschloss, in China zu bleiben, um die freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Kulturen zu befördern, und der am Tang-Hof bekannte Kibi-no-Mabis (um 695-775), der 18 Jahre in China mit dem Studium zubrachte. Kibi-no-Mabis widmete sich besonders dem Studium der chinesischen Historien und den Aufzeichnungen über die chinesische Musik. Als er im Jahr 735 nach Japan zurückkehrte, brachte er viele chinesische Instrumente, z.B. *fangxiang* (gestimmte Eisenplatten), *tonglü guan* (Bronze-Röhre zum Stimmen der Instrumente nach den zwölf *lülü*), *sher lüguan* (zwölf mit den chinesischen Tonnamen beschriftete *lü*-Röhren) und mehrere Werke der chinesischen Musikliteratur, z.B. das im Auftrag der Kaiserin Wu Zetian (reg. 684-705) um 700 entstandene *yueshu yaolu* (etwa: „Wichtige Aufzeichnungen über Musikbücher“)[98] nach Japan. Seine Musikalien waren in der Nara-Periode (710-784) von großer Bedeutung für die Entwicklung der japanischen Musik.
733 brach eine weitere Studiengruppe mit insgesamt 594 Teilnehmern nach China auf. Auftraggeber dieser Reise war Kaiser Shomu (699-756). Von einer kurzen Unterbrechung abgesehen, blieben sie bis 736. Bei der Rückkehr wurden sie von dem chinesischen Musiker Huangpu Dongchao und seiner Tochter Huangpu Shengnü begleitet. Diese blieben lange Zeit in Japan, wo sie bei mehreren Gelegenheiten chinesische Musik vortrugen. So spielten sie z.B. im Jahr 766, während der Regentschaft von Kaiserin Shotoku (765-769) bei den Feierlichkeiten in einem buddhistischen Tempel. Huangpu

[97] Chi Buzhou: *Riben qiantangshi jianshi* (Kurze Geschichte der von Japan nach Tang entsandten Gesandtschaften), 1983. In: Ye Dong (1985), S. 30f.
[98] Insgesamt existierten 10 Bände, heute sind nur die Bände 5, 6 und 7 erhalten.

Dongchao kehrte nicht nach China zurück. Als Beamter förderte er die chinesische *tangyue* (Musik der Tang-Dynastie) am japanischen Hof.

Kaiser Nimmy (810-850) beauftragte im Jahr seines Regierungsantrittes (834) eine weitere Gesandtschaft. Die 651 Teilnehmer umfassende Gruppe brach vier Jahre später auf. Zu den Teilnehmern gehörten Fujiwara Sadatoshi (807-867) und Liangqin Changsong, zwei Musiker, die bei der Verbreitung der chinesischen Musik in Japan eine wichtige Rolle spielen sollten. Liangqin Changson machte sich um die Verbreitung des *qin*-Spiels in Japan verdient. Die Aufzeichnungen sind spärlich, da dieses Instrument, wie auch in seiner Heimat, überwiegend im privaten Kreis gespielt und gelehrt wurde.

Über das Wirken des Fujiwara Sadatoshi sind wir besser unterrichtet.[99] Er war bereits zur Zeit seiner Abreise nach China ein guter *pipa*-Spieler. Fujiwara Sadatoshi leistete einen großen Beitrag für die Verbreitung dieses Instrumentes in Japan. Während seines zweijährigen Aufenthaltes lernte er von dem berühmten Tang-Meister Lian Chengwu eine Reihe verschiedener Solostücke. Die reichen Geschenke des japanischen Schülers rührten den Meister. Dieser gab dem Gast beim Abschied nicht nur verschiedene Instrumente und Noten mit auf die Reise, sondern auch seine Tochter. Diese war selbst Musikerin und lehrte ihren Gatten weitere Stücke.

Fujiwara Sadatoshi kreierte einen neuen Stil auf der *pipa*. Er gilt als der Begründer der japanischen *pipa*-Musik. Die von ihm nach Japan gebrachten Stücke bezeichnete man als *hikyoku* („geheime Stücke"). Sie wurden nur von den Meistern der *pipa* an ihre engsten Schüler weitergegeben und gerieten deshalb im Laufe der Jahre in der Vergessenheit.[100]

Fujiwara Sadatoshi verbesserte die seit der Nara-Zeit (709-784) in Japan verwendete *pipa*-Notation und veränderte die Stimmung des Instrumentes. Er legte die Namen der verschiedenen Tonarten fest. Die für das *pipa*-Spiel in China verwendeten 28 Tonarten fasste er zu vier Tonarten zusammen: *fenxiang diao*, *fanfenxiang diao*, *huangzhong diao*, *qingdiao*. Seine Verbesserungen wurden später im japanischen *gagaku* (siehe 2.4.3.1.) als verbindlich angesehen.

---

[99] *Pipa zhudiaozipin* (*zhuzi*-Notation der Pipa), dessen Nachwort Fujiwara Sadatoshi selbst im Jahr 838 verfasste. *Sandai shilu* (jap. *Sandai-jitsuroku* - „Wahres Protokoll dreier japanischer Generationen "), die offizielle japanische Geschichtsschreibung, welche von Tengyuan shipin (jap. Fujiwara no Tokihira) und Guanyuan daozhen im Jahr 901 vollendet wurde. Sie umfasst den Zeitraum von der Qinghe-Ära (858-876) über die Yangcheng- (876-884) bis zur Guangxiao-Ära (884-887). *Yinyue shidian* („Sechs Bände") mit einem Artikel über Fujiwara Sadatoshi von Ten yuan zhen ming. Es wurde 1982 neu herausgegeben.

[100] Heinz-Eberhard Schmitz: Satsumabiwa, Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 1994, S. 49.

Von diesen bekannten japanischen Musikern abgesehen, beschäftigten sich einige der japanischen Studenten, die zum Studium des Buddhismus nach China gereist waren, mit der chinesischen Musik und trugen damit ebenfalls zu ihrer Verbreitung in Japan bei.
Saicho (767-822), welcher im Jahre 805 in China eintraf und Yi Kong, der am Ende des 8. Jahrhunderts zum Studium nach China reiste, interessierten sich besonders für die chinesischen Instrumente. Yong Zhong studierte am Beginn des 9. Jahrhunderts das chinesische Tonsystem. Oto no Kiyogami, der seit 838 am Hof des Tang-Herrschers studierte, den die japanischen Musikwissenschaftler als Wegbereiter der japanischen Hof- und Tempelmusik betrachten, beschäftigte sich mit der Hof-Musik der Tang-Dynastie. Obwohl schon jung verstorben, leistete er einen bedeutenden Beitrag für die Entwicklung der japanischen Hof-Musik. Der japanische Musikwissenschaftler Kikkawa Eishi meint in ihm den Komponisten des berühmten Stückes *Qingshang yue* gefunden zu haben. Dieses sei beim Abschied aus China komponiert worden.[101]

Der Einfluss der chinesischen Musik entfaltete sich während der Tang-Dynastie in größerem Umfang. Instrumente, Notation, Tonsystem und Bühnenspiel änderten sich im Kontakt mit der chinesischen Musikkultur. Insbesondere die *tang yanyue* (Bankettmusik der Tang-Zeit) fand Eingang in die Musik am japanischen Kaiserhof. Daneben beeinflussten aber auch weitere Gattungen die japanische Musikkultur. Für die Entstehung der japanischen Dramatik ist der Einfluss der *sanyue* („verschiedene Spiele“) besonders wichtig gewesen.
Als die japanische Musik besonders prägend hat sich aber die Musikphilosophie des Konfuzianismus erwiesen. In Japan besaß der Konfuzianismus einen starken Einfluss auf die Musikausübung am Hof. Er wurde von den Herrschern gefördert und verschmolz über einen langen Zeitraum mit der traditionellen Kultur Japans.
In der japanischen Musiktheorie sind der Konfuzianismus und das chinesische Tonsystem der *lülü* eine enge Synthese eingegangen. Das dualistische Prinzip von *yin* und *yang* und

[101] Ye Dong (1985), S. 33.

die Prinzipien *wuxing*[102], *wusheng*[103] und *wudiao*[104] finden sich in der japanischen Musiktheorie wieder.

Die Verwendung der Zahl „5“ entspricht derjenigen der chinesischen Kosmologie. Demnach sind die fünf Grundtöne der Musik aus dem *qi* des Himmels entstanden.[105] Dadurch hatte die Musik eine ethische Funktion erhalten. Die Musik in ihrer Umsetzung des dualistischen Prinzips von *yin* und *yang* wirkte harmonisierend auf das Universum.[106] Wenn die fünf Grundtöne der Musik in Einklang mit den *wuxing* („fünf Elemente“) standen, sollte diese einträchtige Beziehungen unter den Menschen zur Folge haben. Durch ihre Koordination konnte man, wie man glaubte, die Harmonie von Himmel und Erde erhalten. Dafür war eine exakte Bestimmung der Tonhöhe notwendig.

Konfuzius zufolge entspricht die Ordnung der Musik der Harmonie der menschlichen Seele. Das Gemüt des Menschen und die Sitten (chin. *xisu*) stehen in enger Beziehung. In dem Zustand der Musik eines Volkes spiegelten sich seiner Auffassung nach der Zustand eines Staates und die Güte seiner Regierung wider.[107] Inhalt (chin. *zhi*, „Stoff“) und Form (chin. *wen*, „Ornamentik“) ergänzen sich in der vollkommenen Musik in idealer Weise. Solch eine Musik soll „Anpassung und Ausgeglichenheit“ (chin. *diaohe*) im Inneren der Menschen zur Folge haben. Die Riten sorgen angeblich für „Disziplinierung und Ordnung“ (chin. *jiezhi*).[108] Diese enge Beziehung zwischen Musik und Konfuzianismus erklärt die besondere Förderung, welche die chinesische Musik auch in Japan erfahren hat.

Im Verlauf des 8. Jahrhunderts intensivierte sich der Einfluss der chinesischen Kultur auf Japan. Dies erklärt sich aus der steigenden Zahl japanischer Studenten, die als Wissenschaftler, Gelehrte oder Mönche in die Heimat zurückkehrten. Chinesische Künstler und Gelehrte zogen nach Japan und ließen sich dort nieder. Bald entsprach das Niveau der

---

[102] Der Begriff *wuxing* bezeichnete die fünf Elemente Metall, Holz, Wasser, Feuer und Erde. Ergänzend wurde das Getreide als sechstes Element hinzugefügt, da dieses aber aus der Erde wächst, wurde es auch als fünftes Element bezeichnet. Wuxing bezeichnet das erste Gesetz von den neuen Richtlinien, die ein Kaiser oder ein König beim Regieren beachten musste.

[103] *Wusheng* – fünf Töne. Es handelt sich dabei um folgende anhemitonische pentatonische Skala, deren Tonnamen erst für das 4. Jahrhundert vor Chr. bezeugt sind (*Liji*, Bd.10, westl. Tonhöhen in Klammern): *gong* (c) - *shang* (d) - *jiao* (e) - *zi* (g) - yü (a).

[104] *Wudiao* waren die auf den fünf Grundtönen der *wusheng* gebildeten fünf Modi.

[105] In der chinesischen Philosophie hatte der Begriff *qi* verschiedene Bedeutungen. Sie können in zwei Kategorien gefasst werden: *qi* als Ursprung aller Wesen der Natur und *yangqi* („Pflegen des Hauchs“) als ethisches Prinzip.

[106] Wang Mei-chu: Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik. Frankfurt: Lang 1985, S. 69.

[107] *Lunyü* (Gespräche des Konfuzius, Text 1-13). Vgl. Oesch, Hans (1984), S. 27; 87-91.

[108] Gimm, Martin; Liu, Jingshu (1995), S. 706f..

japanischen Kultur dem chinesischen Vorbild. Das Fundament für die volle Entfaltung einer eigenständigen japanischen Kultur war gelegt.

Die Gesamtheit der musikalischen Gattungen und Tänze, die im Zuge dieser alle Bereiche des kulturellen Lebens umfassenden Rezeption Eingang am japanischen Hof fanden und dort zum Teil heute noch gepflegt werden, nennt man *gagaku*. In dieser Gattung werden Tänze symbolischen Inhalts von einem Orchester begleitet.[109] Nach chinesischem Vorbild bereichern Pantomime, Gaukeleien und Akrobatik, Gruppentänze, Chorgesang und buddhistische Musik die *gagaku*-Aufführungen.

### 2.4.3.1. Die Entwicklung des japanischen *gagaku*

*Gagaku* („vornehme Musik") war der Oberbegriff für die Kunstmusik der Heian-Zeit (794-1185). Dazu gehörten *tangyue* („Musik der Tang-Zeit", jap. *to-gaku*), *gaoli yue* („Musik aus Koguryo") und der traditionelle Gesang und Tanz der japanischen Frühzeit.
Der Name *gagaku* leitet sich von dem chinesischen *yayue* („Sakralmusik") ab. Dies ist aber irreführend, da die chinesische Sakralmusik bei der Entwicklung des *gagaku* eine untergeordnete Rolle gespielt hat. Die *tangyue* (jap. *to-gaku*) war stark von der chinesischen *tang yanyue* (Bankettmusik der Tang-Dynastie) geprägt.[110] Im alten Japan bezeichnete man die chinesische *yanyue* der Tang-Dynastie mit dem Begriff *tangyue* (jap. *to-gaku*).
Die japanische *yayue* war aber keineswegs, wie der Name nahelegen könnte, auf die höfische Ritualmusik beschränkt; auch in den großen buddhistischen Tempeln wurde sie aufgeführt. Sie umfasste verschiedene Stile, wobei die *to-gaku* bei den Banketten am Hof und bei bedeutenden buddhistischen Feierlichkeiten die wichtigste Rolle spielte. Aufführungen des *gagaku* sind in den historischen Werken *Liuguo shi* („Geschichte der sechs Staaten") und *Sandai shilu* (jap. Sandai-jitsuroku, „Wahres Protokoll dreier Generationen") belegt. Die erste Aufführung fand demnach am fünfzehnten Tag des ersten Mondes im Jahr 702 anlässlich eines kaiserlichen Bankettes statt. Bei dieser Gelegenheit wurden mehrere *tangyue*-Kompositionen (jap. *to-gaku*) aufgeführt: z.B. *Wuchang* (jap.

[109] Siegfried Borris: Musikleben in Japan. Kassel: Bärenreiter, 1967, S. 17.
[110] Tang-*yayue* war Ritualmusik am Hof. Sie enthielt keine Elemente der profanen Musik und hat sich aus der rituellen Musik der Zhou-Dynastie entwickelt. Die Tang-yayue zeichnet sich durch das Fehlen fremder Musikelemente aus. Mit der Tang-*yanyue* verhielt es sich genau entgegengesetzt. Diese Begleitmusik für Bankette und Aufzüge umfasste verschiedene Arten musikalischer Darbietung aus unterschiedlichen Regionen.

*Ryumeisho Variationen*), *Taipin yue* („Friedensmusik"). Weitere Aufführungen während der Regierungszeit mehrerer japanischer Herrscher sind belegt:

- 735 und 744 unter Kaiser Shomu (699-756)
- 749 und 752 unter Kaiser Koken (718-769)
- 763 unter Kaiser Junnin (733-765)
- 766 unter Kaiser Shotoku (765-769)
- 861, 863 und 874 unter Kaiser Seiwa (851-881)[111]

Die Aufführung im Jahr 752 anlässlich der Augenöffnungsfeier zur Einweihung der großen Buddhastatue im *Dongdasi*-Tempel (jap. *Todai-ji*) in Nara war besonders eindrucksvoll. Mehrere Hundert Musiker und Tänzer aus verschiedenen Regionen wirkten an der Aufführung mit. Im *Dongdasi yaolu* („Wichtiges Protokoll des Dongdasi" - Dongdasi ist der Name eines buddhistischen Tempels) wird von diesem Ereignis berichtet. Zur Einleitung wurden mehrere *dage* oder *dahe ge* (Volkstänze mit Gesang) aufgeführt. Darauf folgten *jiumi wu* (jap. *kume-mai*) und *dunfu wu* (jap. *tatafushi-mai*) - zwei Kriegstänze, dargeboten von jeweils 40 Tänzern, *jiyue* (jap. *bugaku* - 60Tänzer)[112], *nütage* (ein von 120 Frauen aufgeführter Tanz zur Begleitung chinesischer Lieder), *tang guyue* (die aus der Sui-Dynastie und dem Anfangsstadium der Tang-Dynastie stammende Musik und Tanz), *tang zhongyue* (Musik und Tanz aus der Regierungszeit des Tang-Kaisers Xuanzong, 712-756), *tangnü wu* (dieser Tanz wurde von chinesischen Tänzerinnen aufgeführt), *gaoli yue* (Musik aus Koguryo) und *gaoli nüyue* (Musik aus Koguryo, von Frauen aufgeführt). Abschließend wurden mehrere *linyi yue*-Stücke (Musik aus Vietnam) präsentiert.
Bei dieser Aufführung dominierte die *tangyue*. Leider ist keine Notation überliefert; wohl aber sind viele der Instrumente erhalten, die damals gespielt wurden. Im *zhengcang yuan* (jap. *shoso-in*, das staatliche Museum) in Nara werden insgesamt 75 Exemplare von 18 verschiedenen Instrumenten verwahrt (siehe 2.4.3.3.).

Im 8. und 9. Jahrhundert hatte *tangyue* einen großen Anteil an der Entstehung des japanischen *gagaku*. Das belegen neben den erhaltenen Instrumenten chinesischer Herkunft auch die historischen Aufzeichnungen. Die Bezeichnung *tangyue* wurde häufig benutzt, um die Musik am Hof und in den buddhistischen Tempeln zu bezeichnen.

[111] *Xuribenji* (Fortsetzung der japanischen Chronik), Band 2, S.13; Band 12, S. 137; Band 15, S. 179; Band 17, S. 206; Band 18, S. 214; Band 24; S.290, Band 24, S. 292; Band 27, S.337; Fujiwara no Tokihira: *Sandai shilu* (Protokoll dreier Generationen), Japan 901, Band 5, S.70; Band 7, S.112; Band 25, S.339.

Die wachsende Bedeutung der *tangyue* spiegelt sich auch in der Zahl der Musiker wider. Im *gagaku-ryo* (Musikministerium für Gesang und Tanz am Hof) waren im Jahr 702 zwölf Meister und 60 Schüler mit der Pflege dieser Musik beauftragt.[113] Im Jahr 809 war die Zahl der Meister, die sich mit Musik und Tanz der *tangyue* beschäftigten, bereits auf 112 gestiegen.[114] Ein Großteil der Schüler des *gagaku-ryo* studierte die neue Musik.

Chinesische Kultur und Konfuzianismus wurden zuerst von den japanischen Herrschern angenommen. Die Übernahme der *tangyue* steht darüber hinaus in enger Beziehung mit der Verbreitung des Buddhismus in Japan. Dies erleichterte die Akzeptanz der fremden Musik in großen Teilen der Bevölkerung.

Vom 9. Jahrhundert an bildete *gagaku* den Mittelpunkt des *asobi*, der privaten Vergnügung und Unterhaltung des Adels und der kaiserlichen Familie. Es finden sich zahlreiche Beschreibungen verschiedener Lustbarkeiten in privatem Kreise. Bekannt sind die Schilderungen im *Genji Monogatari* („Geschichte vom Prinzen Genji“ um 1002 von einer Hofdame geschrieben). Andererseits wurde *gagaku* in dieser Zeit zu einem festen Bestandteil der Zeremonien und Feste in den Schreinen und Tempeln.[115]
Gleichzeitig wurde die Musik fremder Kulturen reformiert. Dies hatte eine starke Japanisierung bei gleichzeitiger Abnahme der Vielfalt der überlieferten Musik zur Folge. Nur wenige Stücke wurden überliefert, das Instrumentarium verkleinert. Die *kin* (eine 7-saitige Zither nach dem Vorbild der chin. *qin*) fand keine Aufnahme im *gagaku*-Orchester. Sie wurde fast ausschließlich in privatem Kreis gespielt.
Gleichzeitig setzte eine rege Kompositionstätigkeit ein, die sich an den mittlerweile stark japanisierten Vorbildern orientierte. Auf eine deutliche Kategorisierung wurde besonderer Wert gelegt; so komponierte man z.B. Musik im chinesischen Stil oder Musik im koreanischen Stil.[116]

*Tangyue* (jap. *togaku*) bestand hauptsächlich aus Elementen der *yanyue* (Bankettmusik der Tang-Dynastie). Weitere Anteile waren *linyi yue* (jap. *rinyu-gaku*, siehe oben) und *sanyue* („gemischte Musik“, jap. *sangaku*). *Koma-gaku* („koreanischer Stil“, er entsprach der

[112] *Jiyue* wurde im Jahr 612 vom Wei Mozhi aus Koguryo nach Japan verbreitet. Damals war sie als *wuyue* (Chinesische Musik und Tanz) bekannt. Die Tänzer trugen prachtvolle Kostüme und traten bei einigen Stücken in furchteinflößenden Masken auf.
[113] Vgl. die Aufzeichnungen im *Linyijie*, in: Kishibe Shigeo (1988), S. 26.
[114] Vgl. die Aufzeichnungen im *Leijuguo shi*, in: Kishibe Shigeo (1988), S. 27.
[115] Peter Ackermann: Japan. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 8. Laaber 1984, S. 126.
[116] Peter Ackermann (1984), S. 127.

*Sanhan yue*, der Musik der koreanischen Königreiche) und *Bohai yue* (Musik der Mandschu, benannt nach ihrem Siedlungsgebiet am Bohai-Meer) bereicherten die *tangyue*. Später wurde auch zwischen *zuofang yue* („Linksmusik", die Musik der Tang-Zeit, also *tangyue*) und *youfang yue* („Rechtsmusik", Musik aus Korea, gemeint war die *koma-gaku*) unterschieden.

Bezüglich der Aufführungspraxis unterteilte man die ausländische Musik in *guanxian* („Instrumentalmusik") und *wuyue* („Tanz mit Instrumentalbegleitung"). Die Instrumente der *guanxian* wurden neu geordnet. Blasinstrumente nannte man *guan* (Rohr) oder *chuiwu* („geblasene Sache"), die Saiteninstrumente *xian* (Saite) oder *tanwu* („gezupfte Sache"), Schlaginstrumente *gu* (Trommel) oder *dawu* („geschlagene Sache"). In der *wuyue* („Tanz-Musik") wurden nur Blas- und Schlaginstrumente verwendet.
Mit dieser Neuordnung wurde das Instrumentarium der *gagaku* auch erheblich verkleinert. Einige der seit dem 8. Jahrhundert in Japan verbreiteten Instrumente chinesischen Ursprungs, darunter *chiba* (Längsflöte, jap. *shakuhachi*), *bili* (Oboe), *wuxian* (fünfsaitige Laute), *da bili* (große Oboe) *konghou* (Harfe) *shu konghou* (Standharfe) wurden nicht mehr eingesetzt. Das Instrumentarium beschränkte sich bald auf wenige, für diese Gattung charakteristische Instrumente.
Dieser Trend verdeutlicht, dass insbesondere die am Hof lebenden Musiker der Heian-Zeit (794-1185) sich nicht mit der kritiklosen Übernahme der chinesischen Musik zufrieden gaben. Bewusst arbeiteten sie an einer Synthese chinesischer Musik und japanischer Traditionen. Ziel war die Entwicklung einer Musik, die den ästhetischen Ansprüchen der japanischen Kultur entsprach. Dies führte zu einer starken Japanisierung chinesischer Musikelemente.

Im 10. und 11. Jahrhundert war *gagaku* sehr populär. Es wurde nicht nur am Kaiserhof und an den Fürstenhöfen zur Vergnügung und Unterhaltung des Adels und des Kaisers gespielt, sondern auch in den unterschiedlichen Tempeln, wo es als wichtiger Bestandteil der Zeremonien angesehen wurde. Mit dem Zerfall des Heian-Reiches verkümmerte das *gagaku*. Die Zerstörung der Hauptstadt Kyoto (1467/68) versetzte dem kulturellen Leben einen schweren Schlag. Erst während der Mamoyama-Epoche (1568-1600) begann eine

neue kulturelle Blütezeit sich abzuzeichnen. In Nara, Osaka und anderen großen Städten sowie in den großen Tempeln des Landes wurden neue Orchester gegründet, die allerdings nicht die Größe der früheren Blüte des *gagaku* erreichten. Die Aufführungspraxis war nicht einheitlich. Dies ist eine Folge der unterschiedlichen vorhandenen schriftlichen und mündlichen Tradierung der *gagaku*-Tradition. In der Meiji-Periode (1868-1912) stellte die Musikabteilung des Kaiserhofes ein Repertoire aus verschiedenen Stücken der unterschiedlichen Schulen zusammen. Die Arbeiten an diesen Projekten dauerten von 1870 bis 1876. Aus den überlieferten Stücken wurden zwei verschiedene Auswahlen getroffen. Zur *Tangyue* wurde aus 223 überlieferten Stücken ein Repertoire von 70 Stücken zusammengestellt; *Kogaryo yue* enthielt 25 Stücke aus einem Repertoire von 41. Am Kaiserhof wurden diese Stücke per Anordnung zum offiziellen Kanon erhoben. Sie sind bis heute im *gagaku* populär.

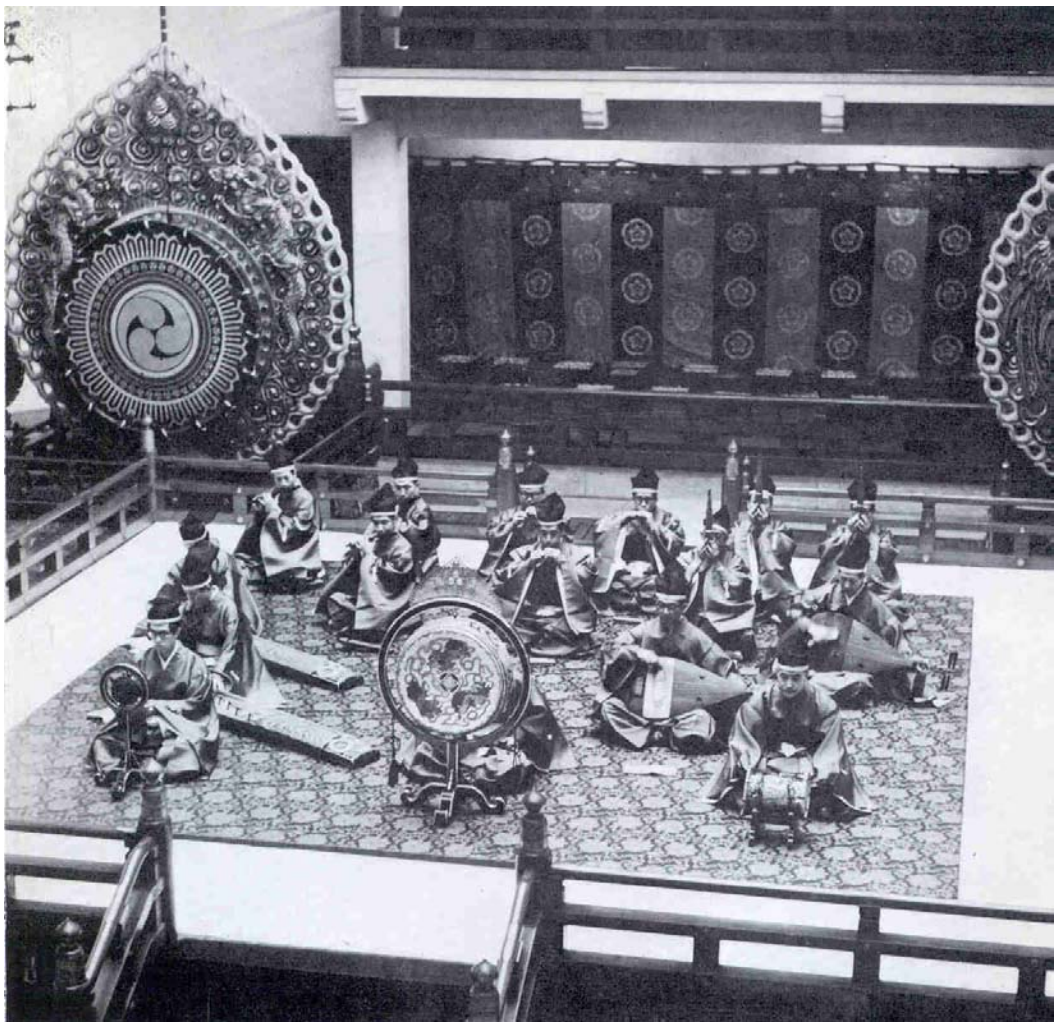


Abb. 13: *Gagaku*-Orchester
(Aus: Kischibe Shigeo: The Traditional Music of Japan, S. 58)

Das Tonsystem des *gagaku* blieb allerdings von dem musikalischen Wandel der Gattung nahezu unberührt. Es beruhte weiterhin auf der chinesischen traditionellen Musiktheorie. Dabei wird von der aus der Quintfortschreitung gewonnenen chromatischen Zwölftonskala ausgegangen, der die fünf Grundtöne der pentatonischen Skala entnommen wurden.

Im *Zoku Kyokunsho* („Lehrbuch"), welches im 13. Jahrhundert in Tokio veröffentlicht wurde, sind allein aus dem Zeitraum zwischen 834 und 847 mehr als 15 Kompositionen japanischer Musiker aufgenommen worden, darunter einige, die noch heute populär sind. Diese Stücke waren ein wichtiger Bestandteil des *gagaku*.[117]

#### 2.4.3.1.1. Die musikalische Struktur des *gagaku* (Sakralmusik)

Die Struktur des *gagaku* orientiert sich deutlich am Vorbild der *daqu* („große Stücke") der Tang-Dynastie (siehe 2.2.4.). *Gagaku* bestand ebenfalls aus drei großen Abschnitten: *sanxu* („unmensurierte Einleitung"), *zhongxu* („Mittelteil") und *po*, *ji* („Klimax", „Finale") oder *wubian* („Tanzabschnitt"). Viele überlieferte japanische Kompositionen weisen diese Struktur auf, z.B. *Suhexiang*, *Chunyin zhuan* (jap. *Shunnoden*), *Wanqiuxiang*, *Huangzhang*.
Die Struktur der *gagaku*-Kompositionen ist nicht so stark untergliedert wie die *daqu*-Kompositionen, sie haben deshalb auch nicht den Umfang der chinesischen Vorbilder. Die einzelnen Abschnitte des Mittelteils (chin. *zhongxu*) sind darüber hinaus mit anderen Namen bezeichnet. Sie dienen als kurze Zwischenstücke. Die Struktur der Stücke *Suhexiang* und *Chunyinzhuan* war z.B. folgende:
- *Suhexiang*: (1) *xu* (Einleitung), (2) *santie* (drei Abschnitte), *sitie* (vier Abschnitte), *wutie* (fünf Abschnitte) und (3) *po* bzw. *ji*
- *Chunyin zhuan*: (1) *yousheng* (Vorspiel) und *xu* (Einleitung), (2) *sata*, *rupo*, *niaosheng* und (3) *jisheng* (gleichbedeutend mit *po*)

Der chinesische Musikwissenschaftler Li Shige weist auf die mögliche Verwandtschaft des *gagaku* mit der *xi'an guyue* („Trommel-Musik von Xi´an") hin. [118] Da Überlieferungen

[117] Zhang Qian: *Riben yayue yü Tangdai yanyue* (Japanische *yayue* und *yanyue* der Tang Dynastie). In: Zeitschrift der Xian-Musikhochschule, Nr. 2. Xian 1997, S. 5f.
[118] Li Shigen: *Riben yayue yu xianguyue de bijiao yanjiu* (Vergleichende Studie zwischen des japanischen *gagaku* und der *guyue* der Xian-Region) In: Zeitschrift der zentralen Musikhochschule, Nr. 4. Peking 1987, S. 33-39.

über die *tang daqu* nur spärlich sind, zieht er die *xi´an guyue*, in der die Traditionen der *tang daqu* bis heute überdauert haben, zu einem Vergleich mit dem *gagaku* heran:
- Der Begriff *yousheng* bezeichnet ebenso wie im *gagaku* das freie rhythmische Spiel der Flöte im *sanxu*-Teil.
- Der Abschnitt *sata* im Mittelteil der *gagaku* verwendet die gleiche Tonart wie der Abschnitt *sa* im Mittelteil der *daqu* bzw. *xi´an guyue*. Beide Teile dienen der Überleitung vom vorangehenden zum folgenden Abschnitt.
- *Jisheng* (der dritte Abschnitt) war eine Wiederholung von *rupo*.
Li Shige führt die Gemeinsamkeiten zwischen *gagaku* und *xi´an guyue* auf die gemeinsame Wurzel *tang daqu* zurück.

In der chinesischen *daqu* bildeten Vokal-, Instrumentalmusik und Tanz eine untrennbare Einheit, zugleich hatte jeder einzelne Teil eine bestimmte Bedeutung. Im japanischen *gagaku* wurde die *tangyue* nach den Reformen der Heian-Zeit in *guan* („Instrumentalmusik“) und *wuyue* („Tanz mit Instrumentalbegleitung“) unterteilt. Die Vokalmusik verlor allmählich an Bedeutung.

Der Begriff *daqu* hat in der japanischen Musik mehrere Bedeutungen. Er bezeichnet zum einen, ebenso wie in der Musik am Tang-Hof, die Dreiteilung der Aufführung. Darüber hinaus gibt er die Anzahl der Tänzer an. Unter *daqu* verstand man eine Aufführung mit sechs Tänzern. Den Auftritt von vier Tänzern nannte man *zhongqu*, die von zwei Tänzern *xiaoqu*. Letztendlich bezeichnet *daqu* in der japanischen Musik ebenso wie am Tang-Hof den Umfang der Komposition. Allerdings sind in der japanischen Musik der *daqu* die *zhongxu* und die *xiao qu* gegenübergestellt. Sie unterscheiden sich deutlich in Umfang und Struktur von den *daqu*. In den *daqu* war vor und nach den einzelnen Abschnitten eine musikalische Überleitung, genannt *xuchui*, eingefügt. Das *zhongqu* (mittelgroßes Stück) wurde ebenfalls mit der *xuchui* eingeleitet. Zum Abschluss wurden entweder zwei Abschnitte, *xu* und *po*, oder *po* und *ji* gespielt. *Xiao qu* (kleines Stück) bezeichnet, die aus nur einem Abschnitt, *xu* oder *po*, bestehende Komposition.

#### 2.4.3.1.2. Das Tonsystem des *gagaku*

Das Tonsystem *gagaku* ist nahezu identisch mit den *tang yanyue ershiba diao* („28 Tonarten der Bankettmusik der Tang-Zeit“, siehe 2.2.). Die noch heute verwendete Tonart

*liudiaozi* (jap. *rokuchochi*) ist nachweislich aus dem Tonsystem der Tang-Dynastie entstanden.[119]

Das japanische Tonsystem kennt ebenso wie das chinesische *lülü*-System die Oktave aus zwölf Halbtönen. Allerdings lehnte sich die Ordnung der einzelnen Töne an das ältere System der chinesischen *gulü* (altes *lü*-System) an. Grundton war *taizu* (jap. *ichikotsu*). Dieser entspricht in etwa dem Ton „d" des westlichen Tonsystems. Im *sulü* (das *lü*-System der Profanmusik) war *huangzhong* der Grundton (entspricht dem westlichen Ton „c"). Folgende Übersicht verdeutlicht den Unterschied (die europäischen Tonhöhen sind zum Vergleich angegeben):

| Jap. Tonnamen | **Ichikotsu** | Tangin | Hyojo | Shosetsu | Shi-momu | Sojo | Fusho | Oshiki | Rankei | Bansiki | shinsen | Kamimu |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gulü | **Taicu** | Jia-zhong | Guxi | Zhonglü | Ruibin | Linzhong | Yize | Nanlü | Wushe | Yin-zhong | Huang-zhong | Dalü |
| Gulü | **D** | Dis | E | F | Fis | G | Gis | A | Ais | H | C | Cis |
| Chin. Sulü | **Huang-zhong** | Dalü | Taicu | Jiazhong | Guxi | Zhonglü | Ruibin | Lin-zhong | Yize | Nanlü | Wushe | Yin-zhong |
| Sulü | **C** | Cis | D | Dis | E | F | Fis | G | Gis | A | Ais | H |

Vergleicht man die Zeichen für die chinesischen Tonnamen der „28 Tonarten der Bankettmusik der Tang-Zeit" mit den japanischen Tonbezeichnungen, so ergibt sich, dass die zwölf Halbtöne der japanischen Musiktheorie nach den chinesischen Vorbildern benannt sind, z.B. *yiyue* (*japan*. ichikotsu), *pindiao* (jap. *hyojo*), *shuangdiao* (jap. *sojo*), *banshe diao* (jap. *banshiki*). Die Aussprache der übereinstimmenden Schriftzeichen weicht allerdings in beiden Sprachen deutlich voneinander ab.

Das *gagaku* bediente sich ebenso wie die chinesische Musik pentatonischer und heptatonischer Tonskalen. Die Pentatonik stimmt mit der chinesischen traditionellen Fünf-Ton-Skala überein. Die heptatonische *liudiaozi*-Tonleiter, die während der Heian-Zeit in zwei Gruppen unterteilt wurde, entsprach im Grunde genommen den chinesischen Tonarten *shang* und *yu*.[120] Im japanischen Tonsystem bezeichnete man sie als *lüxuan* (jap.

[119] *Liudiaozi* (sechs Tonarten) werden noch heute im *gagaku* verwendet. Sie heißen *yiyuediao* (japan. *ichikosu*), *shuang diao* (*sojo*), *dashi diao* (*taishikicho*), *pindiao* (*hyojo*), *huangzhong diao* (*oshiki*) und *banshe diao* (*banshiki*). Darüber hinaus existierte die *zhidiaozi*. Der Wortbedeutung nach zu urteilen, waren die *liudiaozi* die regulären Tonarten, die *zhidiaozi* die irregulären. Im Geschichtswerk *Kyokunsho* („Lehrbuch", um 1231) und in alten Notationen, z.B. *Longmingcao*, sind verschiedene *zhidiaozi* genannt, z.B. *shatuo diao*, *xindiao*, *qishi diao*, *daodiao*, *shu diao*, *jiaodiao*, *dalü diao*, *xiaoshi diao*. Die meisten von ihnen sind verloren gegangen.

[120] Kishibe Shigeo (1988), 131f.

*rosenpo*) und *lüxuan* (jap. *rissenpo*). Erstere umfasste drei Tonarten, nämlich *yiyue diao* (jap. *ichikotsu-cho*), *pindiao* (jap. *hyojo-cho*) und *shuangdiao* (jap. *sojo-cho*); letztere ebenfalls drei Tonarten, nämlich *dashi diao* (jap. *taishiki-cho*), *huangzhong diao* (jap. *oshiki-cho*) und *banshe diao* (jap. *banshiki-cho*).

Betrachtet man die verschiedenen Töne als Grundtöne dieser sechs Tonarten, wird deutlich, dass es tatsächlich nur fünf verschiedene sind:

| Rosenpo | Ichikotsu | Hyojo | Sojo | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Rissenpo | | Taishiki-cho | | Oshiki | Banshiki |
| Gagaku | D | E | G | A | B |
| Suyue | C | D | F | G | A |

In den drei *lüxuan*-Tonleitern (jap. *rosenpo*) folgt jeweils auf zwei Ganztonschritte ein Halbtonschritt. Darin stimmen sie mit der chinesischen *shang*-Tonleiter überein. Allerdings war der Grundton der japanischen Skala um zwei *lü* (Halbtöne) höher als derjenige der chinesischen. Durch Transponieren entstanden die weiteren Tonleitern der *rosenpo*-Tonart. Der Grundton ist jeweils **fett** gedruckt.

1. *yiyue diao* (jap. *ichikotsu-cho*)

| jap. Tonnamen | Ichikotsu | Tangin | Hyojo | Shosetsu | Shi-momu | Sojo | Fusho | Oshiki | Rankei | Bansiki | Shinsen | Kamimu |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Rosenpo | **Gong** | | Shang | | Jiao | Yingjiao | | Zi | | Yü | Yingyü | |
| m. Alp. | D | | E | | Fis | G | | A | | H | C | |
| chin. Tonnamen | Huang-zhong | Dalü | Taizu | Jiazhong | Guxi | Zhonglü | Ruibin | Lin-zhong | Yize | Nanlü | Wushe | Yin-zhong |
| Shang-Skala | Gong | | **Shang** | | Jiao | | Bianzi | Zi | | Yü | | Bian-gong |
| m. Alp. | C | | D | | E | | Fis | G | | A | | H |

2. *pindiao* (jap. *hyojo-cho*)

| jap. Tonnamen | Ichikotsu | Tangin | Hyojo | Shosetsu | Shi-momu | Sojo | Fusho | Oshiki | Rankei | Bansiki | Shinsen | Kamimu |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Rosenpo | Ying-jiao | | **Gong** | | Shang | | Jiao | Yingjiao | | Zi | | Yü |
| m. Alp. | C | | D | | E | | Fis | G | | A | | H |
| chin. Tonnamen | Huang-zhong | Dalü | Tai-zu | Jiazhong | Guxi | Zhonglü | Ruibin | Lin-zhong | Yize | Nanlü | Wushe | Yin zhong |
| Shang-Skala | | Bian-gong | Gong | | **Shang** | | Jiao | | Bianzi | Zi | | Yü |
| m. Alp. | | H | C | | D | | E | | Fis | G | | A |

3. *shuangdiao* (jap. *sojo-cho*)

| Jap. Tonnamen | Ichikotsu | Tangin | Hyojo | Shosetsu | Shi-momu | Sojo | Fusho | Oshiki | Rankei | Bansiki | Shinsen | Kamimu |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Rosenpo | Zi | | Yü | Yingyü | | **Gong** | | Shang | | Jiao | Yingjiao | |
| m. Alp. | A | | H | C | | D | | E | | Fis | G | |
| Chin. Tonnamen | Huang-zhong | Dalü | Taizu | Jiazhong | Guxi | Zhonglü | Ruibin | Linzhong | Yize | Nanlü | Wushe | Yin-Zhong |
| Shang-Skala | Zi | | Yü | | Bian-gong | Gong | | **Shang** | | Jiao | | Bian-zi |
| m. Alp. | G | | A | | H | C | | D | | E | | Fis |

Die japanische *lüxuan* (jap. *rissenpo*) umfasste folgende Tonarten: *dashi diao* (jap. *taishiki-cho*), *huangzhong diao* (jap. *oshiki-cho*) und *panshe diao* (jap. *banshiki-cho*). Die Intervallstruktur war folgendermaßen: Ganzton-Halbton-Ganzton-Ganzton-Ganzton-Halbton. Diese Struktur stimmte mit dem chinesischen *yü*-Modus überein.

4. *dashi diao* (jap. *taishiki-cho*)

| jap. Tonnamen | Ichikotsu | Tangin | Hyojo | Shosetsu | Shi-momu | Sojo | Fusho | Oshiki | Rankei | Bansiki | Shinsen | Kamimu |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Rissenpo | Yingyü | | **Gong** | | Shang | Ying-shang | | Jiao | | Zi | | Yü |
| m. Alp. | C | | D | | E | F | | G | | A | | H |
| chin. Tonnamen | Huang-zhong | Dalü | Taizu | Jiazhong | Guxi | Zhong-lü | Ruibin | Linzhong | Yize | Nanlü | Wushe | Yin-zhong |
| Yü-Skala | Shang | | Jiao | | Bianzi | Zi | | **Yü** | | Bian-gong | Gong | |
| m. Alp. | D | | E | | Fis | G | | A | | H | | C |

5. *huangzhong diao* (jap. *oshiki-cho*)

| jap. Tonnamen | Ichikotsu | Tangin | Hyojo | Shosetsu | Shi-momu | Sojo | Fusho | Oshiki | Rankei | Bansiki | Shinsen | Kamimu |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Rissenpo | Jiao | | Zi | | Yü | Ying-yü | | **Gong** | | Shang | Ying-shang | |
| m. Alp. | G | | A | | H | C | | D | | E | F | |
| chin. Tonnamen | Huang-zhong | Dalü | Taizu | Jiazhong | Guxi | Zhong-lü | Ruibin | Linzhong | Yize | Nanlü | Wushe | Yin-Zhong |
| Yü-Skala | Gong | | Shang | | Jiao | | Bianzi | Zi | | **Yü** | | Bian-Gong |
| m. Alp. | C | | D | | E | | Fis | G | | D | | H |

6. *panshe diao* (jap. *banshiki-cho*)

| jap. Tonnamen | Ichikotsu | Tangin | Hyojo | Shosetsu | Shi-momu | Sojo | Fusho | Oshiki | Rankei | Bansiki | Shinsen | Kamimu |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Rissenpo | Ying-shang | | Jiao | | Zi | | Yü | Yingyü | | **Gong** | | Shang |
| m. Alp | F | | G | | A | | H | C | | D | | E |
| chin. Tonnamen | Huang-zhong | Dalü | Taizu | Jiazhong | Guxi | Zhong-lü | Ruibin | Linzhong | Yize | Nanlü | Wushe | Yin-zhong |
| Yü-Skala | Zi | | **Yü** | | Bian-gong | Gong | | Shang | | Jiao | | Bianzi |
| m. Alp | G | | A | | H | C | | D | | E | | Fis |

In der Übersicht wird deutlich, dass die japanische Tonart *liudiaozi* (jap. *rokuchochi*) Elemente des chinesischen *gulü*-Tonsystems und der „28 Tonarten der Bankettmusik der Tang-Zeit“ vereint. Später beeinflusste wahrscheinlich auch das Tonsystem der Song-Dynastie das japanische *gagaku*.

Leider mangelt es an systematischen Aufzeichnungen über die chinesischen Tonsysteme und ihre Bearbeitung in der japanischen Musik. Trotz einiger Unklärheiten (Abweichung des Grundtones um zwei Halbtöne vom chinesischen Vorbild, die Übereinstimmung zweier pentatonischer Tonarten), welche die musikwissenschaftliche Forschung noch nicht klären konnte, kann aber als gesichert gelten, dass alle japanischen *liudiaozi* etwa zum Ende der Tang-Dynastie und während der Song-Dynastie von den „28 Tonarten der Bankettmusik“ (*yanyue ershiba diao*) abgeleitet wurden. Dafür sprechen die gemeinsamen Merkmale.

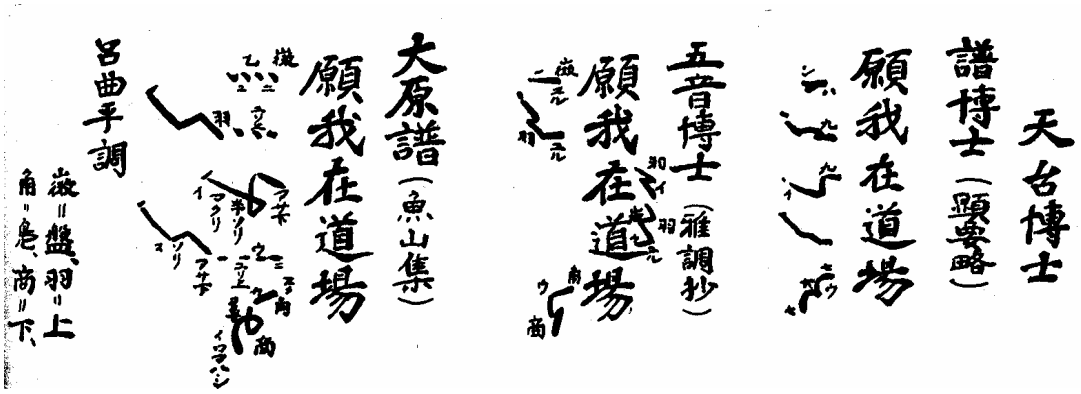
### 2.4.3.2. Der buddhistische Ritualgesang *shengming* (jap. *shomyo*)

Elemente der chinesischen Musik sind auch in weiteren Gattungen der japanischen Musik nachweisbar, z.B. in der buddhistischen Musik, in der Volksmusik und im Volkstheater mit ihren verschiedenen Aufführungsformen.
Die Rezitation buddhistischer Sutren wurde in Japan mit dem Begriff *shengming* (jap. *shomyo*) bezeichnet. Mit der Verbreitung des Buddhismus gelangte diese Gattung von China nach Japan und gewann dort etwa ab dem 9. Jahrhundert an Popularität. Dieser einstimmige rezitative Chorgesang mit melismatisch reich ausgestalteter Melodie wurde im Allgemeinen ohne instrumentale Begleitung aufgeführt; lediglich Textzäsuren wurden von kleinen Becken oder Glöckchen markiert.
Über die Melodien der damaligen *shengming* wissen wir wenig. Als gesichert kann aber die Übernahme der Gesangstexte aus dem Chinesischen gelten. Üblicherweise wurden die aus dem Chinesischen übernommenen Texte der japanischen Sprache in Grammatik, Syntax und Aussprache angeglichen. Die buddhistischen Sutren und *shengming*-Texte stellen insofern eine Ausnahme dar, als sie diese Bearbeitung nicht erfuhren. Beim Vortrag wurde auf Satzstruktur und Aussprache der chinesischen Texte großer Wert gelegt. Dies belegt die Wertschätzung, die dieser Gattung entgegengebracht wurde.

Es gibt zwei Sorten Texte in der *shenming*-Tradition, solche in chinesischer Sprache, als *hanzan* (wörtlich: chinesische Sprache) bezeichnet und jene in indischer Sprache, *fanzan* (wörtlich: Sanskrit). Die *hanzan* behaupteten im Gegensatz zu den *fanzan* bis heute eine wichtige Rolle in den *shenming*-Rezitationen.
Bei den *hanzan* haben sich zwei Traditionen ausgebildet. Die *huyin* werden, den japanischen Gepflogenheiten entsprechend, im modernen Hochchinesisch gesprochen und wie die japanische Schrift von links nach rechts niedergeschrieben. Die *wuyin* hingegen werden im Hochchinesisch der Tang-Dynastie vorgetragen, die Niederschrift ist in Anlehnung an die ältere Schriftweise (von rechts nach links, von oben gelesen) überliefert. Die *wuyin* klangen deshalb wie eine Fremdsprache, von einzelnen Worten abgesehen, wird die Bedeutung deshalb von vielen nicht vollständig erfasst worden sein.
Um den Vortrag zu erleichtern, versah man die chinesischen Texte zusätzlich mit japanischen Zeichen. Die Sprachmelodie der *wuyin* ist eher sanft, die der *huyin* hinterlässt einen harten Eindruck.
*Shengming* entstand im Gefolge der Verbreitung des Buddhismus in Japan und stellte bald einen unverzichtbaren Bestandteil der buddhistischen Zeremonien dar.

Umfangreiche Literatur gibt Aufschluss über die Aufführungspraxis der *shengming*: die Chronik des *Todaiji Tadaiji-yoroku*[121], Kloster- und Tempelchroniken (Tohoki[122] und Eigakuyoki[123]), Biographien buddhistischer Mönche (Genkoshakusho und Honchokosoden)[124], von buddhistischen Mönchen verfasste Annalen und Historien (Fusoryakki und Gukansho)[125], sowie weitere den japanischen Historikern geläufigen Hilfsquellen aus dem Bereich offizieller und privater Geschichtsschreibung.

Da *shengming* in der Frühzeit hauptsächlich mündlich, in jeweils direkter Weitergabe vom Lehrer an den Schüler, tradiert wurde, fehlen Notationen. Während der Heian-Zeit (794-1185) bediente man sich in der Vokalmusik des Buddhismus einer graphischen Notation, die im *shengming* als *boshi* (jap. *hakase*, siehe Notenbeispiel 6) bezeichnet wurde. Ob diese Notation speziell für die Aufzeichnung der *shengming*-Kompositionen entwickelt wurde oder ihre Vorläufer in der Notation der Gesangsformen des *gagaku* (*mi-kagura*, *saibara*, *roei*) hat, lässt sich aus Mangel an Dokumenten nicht mehr feststellen.




,Notenbeispiel 6: boshi-Notation
(Aus: Giesen, Walter: Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesangs in Japan. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1977, S. 29)

[121] Anonym, Entstehungsjahr unbekannt. Vgl. Harich-Schneider, E.: A History of Japanese Musik, London 1973, S. 45 und 71.
[122] Chronik des Toji (Shingon) von Koho (1306-62), entstanden 1352, vgl.: Giesen, Walter: Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesangs in Japan. Kassel, London, Basel u.a.: Bärenreiter, 1977, S. 9.
[123] Diese von einem unbekannten Autor verfasste Chronik enthält die Entstehungsgeschichte des Enryakuji samt mehreren Mönchsbiographien. Sie entstand etwa am Ende der Heian-Zeit.
[124] Das *Genkoshakusho* des Shiren enthält eine Sammlung der Biografien bekannter Mönche bis zum Jahre 1273. Das 1702 von Mangen Shiban (1626-1720) vollendete Honchokosoden enthält ebenfalls eine Sammlung von Biografien bekannter Mönche.
[125] Fusoryakki: Ein chronologisch geordnetes Verzeichnis der Mönche, Tempel und religiösen Ereignisse, zusammengestellt aus den amtlichen Annalen von Koen (gest. 1169). Gukansho: [...] verfasst von Jichin (1155-1225).

Gegen Ende der Heian-Zeit bildete *shengming* den Mittelpunkt der Musik der *Zhengyan* (jap. *Shingon*) und *Tiantai* (jap. *Tendai*) -Sekten. Einige Stücke stammten direkt aus der Tang-Dynastie, waren aber durch viele neue Elemente bereichert worden. Sie sind bis heute lebendig und stellen die wichtigste Quelle für die musikalische Erforschung des buddhistischen Ritualgesanges *shengming* dar.

Selbst in den heute verwendeten Melodien lässt sich der Einfluss der chinesischen Musik nachweisen. Die Tradition des chinesischen *shuochang* (Wechsel von Gesang und Rezitation) ist im japanischen *shengming* bis heute lebendig geblieben. Die heutige Aufführungspraxis entspricht der in den buddhistischen Klöstern des 5. und 6. Jahrhunderts von Gesang und Instrumentalspiel begleiteten *sujiang* (profane Predigt). Das Tonsystem bediente sich der pentatonischen und heptatonischen Skalen.[126] Diese stehen in enger Beziehung zum chinesischen *lülü*-System[127] (siehe 2.4.3.1.).

Wesentlichen Anteil an der Verbreitung und mündlichen Tradierung der *shenming* hatten die im China der Tang-Dynastie entstandenen buddhistischen *Zhengyan*- (jap. *Shingon*) und *Tiantan*-Sekten (jap. *Tendai*), die auch in Japan großen Einfluss erlangten.[128]

### 2.4.3.3. *Sanyue* (Verschiedene Spiele) und *kyogen* (wörtl.: „Prahlerei", „Posse")

Die Wurzeln der japanischen Musikgattungen *sangaku*, *sarugaku* (wörtlich: „Affenspiel"), *kyogen*, *no-kyogen* und *No*-Theater können auf die chinesische *sanyue* der Tang-Zeit zurückgeführt werden. *Sanyue*, in China auch unter der Bezeichnung *baixi* („Hundert Spiele") bekannt, war schon während der Qin- (221 v.Chr - 226 nach Chr.) und der Han-Dynastie (206 vor Chr.- 23 nach Chr.) populär. Während der Song-Dynastie (960-1279) war sie unter dem Namen *zaju* („vermischte Spiele") bekannt.

---

[126] Gegen Ende der Heian-Zeit, als sich weltliche und geistliche Macht einander näherten, fand die Musiktheorie des *gagaku* Anwendung auf die *shengming*. Man ging sogar soweit, den *shengming*-Gesang von *gagaku*-Instrumenten begleiten zu lassen. Die Verwendung der Pentatonik und der Heptatonik entsprach derjenigen des *gagaku*: Pentatonik verwendete man für Tonleitern im ritsu-Modus, Heptatonik für den ryo-Modus. Siehe MGG: Chinesische Musik, 1199a, 1202b. Vgl. auch Chiku: Shomyo-Inritsu (1349). In: Giesen, Walter: Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesangs in Japan. Kassel, London, Basel u.a.: Bärenreiter, 1977. S. 261-269.

[127] Vgl. Gyonen (1240-1321): Shomyo-Genruki. In: Giesen, Walter (1977), S. 291-297.

[128] Die Shingon- und die Tendaisekte entstanden zu Beginn des 9. Jhd. in China. Zwei japanische Mönche brachten die Ideen dieser Sekten nach Japan. Die mystizistische und esoterische Grundhaltung dieser Sekten kam insbesondere in der zweiten Hälfte der Heian-Zeit der Tendenz des Hofes entgegen, sich den praktischen politischen Aufgaben zu entziehen und der Sphäre des Geistigen und Religiösen zuzuwenden. Vgl. Borris, Siegfried (1967), S. 19.

Die *sanyue* mit ihrer Mischung verschiedener Gestaltungselemente wie Rezitation, Gesang, Tanz und Instrumentalspiel zur Begleitung burlesker Szenen und Pantomimen diente in China hauptsächlich der Unterhaltung.
In Japan war diese neue Gattung zuerst am Hof, später auch in der einfachen Bevölkerung beliebt, wo sie unter der Bezeichnung *to-sangaku* bekannt war. Beim großen Bankett am Kaiserhof, welches das jährlich stattfindende *suma no sechie* (Fest des Ringkampfes) beschloss, wurden stets *to-sangaku*-Vorführungen geboten. Einige Stücke des *sangaku*-Repertoirs, z.B. *jianqikutuo* (jap. *kenkikodatsu*), *Lanling wang* (jap. *ranryo-o*), fanden Eingang in das Repertoire des *gagaku* (Hofmusik). Diese werden heute noch im Rahmen der Zeremonien am japanischen Kaiserhof aufgeführt.
In der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts wurde *sangaku* allmählich durch *sarugaku* („Affenspiel“) verdrängt. *Sarugaku* entwickelte sich auf der Basis des *sangaku*. Dadurch bewahrte es seine ursprüngliche Vielfalt. Das *sarugaku* unterschied sich jedoch vom alten *sangaku* durch seine Betonung der mimischen Momente, der komischen Gebärden und durch die städtische Verfeinerung des gesamten Spiels. Daher gewann das neue *sarugaku* nicht nur begeisterte Aufnahme in der Oberschicht, sondern auch in der Mittel- und Unterschicht der damaligen Gesellschaft Japans. In diesem Prozess erfuhr die alte *sangaku* eine vollständige Japanisierung.[129]
Darüber hinaus beeinflusste *sarugaku* weitere Musikformen, z.B. *kyogen* (wörtlich: „Prahlerei“, „Posse“) und das spätere äußerst populäre *No*-Theater.

Bei der Entstehung der *kyogen* stand neben der *sarukagu* auch das chinesische *kuilei*-Theater („Puppenspiel“) Pate. In der Zeit der kämpfenden Reiche (475-221 vor Chr.) existierte bereits eine Vorform, die als *muou ren* („hölzerne Menschenfiguren“) bezeichnet wurde. Sie wurde bei ländlichen Totenfeiern anlässlich einer Beerdigung aufgeführt. Später hielt *kuilei* Einzug in die profane Kultur und wurde nicht nur bei den volksnahen Festen, sondern auch während der Bankette am Hof zur Unterhaltung aufgeführt. In der Tang-Zeit gelangte es gemeinsam mit der *sanyue* nach Japan, wo sich aus den verschiedenen Einflüssen eine eigenständige Gattung entwickelte: *kyogen*.
In der frühen Zeit handelte es sich meistens um komische Szenen, die hauptsächlich aus einem Dialog und oft lustigen, von akrobatischen Einlagen bereicherten Possen bestanden. Später, zeitgleich mit der Entstehung des *No*-Theaters, bildete sich die *no-kyogen* (*no*-„Posse“), welche Elemente des *No*-Theaters und der *kyogen* miteinander verband.

[129] Yoshio Matsuyyama: Studien zur *no*-Musik. Eine Untersuchung des Stückes “Hagoromo“. Hamburg 1980, S. 27.

Das *No*-Theater entstand zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Der Begriff *no* bedeutet „Kunst", „Fähigkeit". Auf die Entwicklung des *No*-Theaters werde ich im dritten Kapitel näher eingehen [siehe 3.3.2.1.].

### 2.4.3.4. Die Instrumente der japanischen Musik

Der größte Teil der japanischen Musikinstrumente stammte aus China. Ihre Verbreitung war eng mit der Übernahme chinesischer Kultur und Religion verbunden. In einigen Fällen ist die Übernahme chinesischer Instrumente mit historischen Persönlichkeiten in Verbindung zu bringen.
Einige Instrumente gelangten bereits sehr früh auf die japanischen Inseln, der Zeitpunkt der Übernahme lässt sich aber nur in wenigen Fällen annähernd exakt bestimmen. Sicherlich machten die Japaner aber schon während der Zeitenwende erste Bekanntschaft mit der chinesischen Musik und ihren Instrumenten.
Laut Hürliman reisten schon zur Zeit des japanischen Daimyo Nu (Fürst der jap. Insel Kyushu, um 27 vor Chr. - 70 nach Chr.) die ersten japanischen Gesandten nach China.[130]
Bis zur Tang-Dynastie scheint der chinesische Einfluss aber eher begrenzt gewesen zu sein.[131]

Die Verbreitung der chinesischen Instrumente in Japan während der Tang-Dynastie erfolgte überwiegend im Gefolge des Buddhismus. Dies spiegelt die enge Verknüpfung der Übernahme chinesischer Kultur mit der Verbreitung der neuen Religion, welche bald nahezu alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens erfasste.

---

[130] Hürliman, Martin: Japan, 1970 Zürich, S. 271.

[131] „Die genaue Kenntnis der Instrumententypen aber beruhte vor allem auf den Ergebnissen archäologischer Ausgrabungen. Zu den interessantesten Funden gehörten sogenannte Haniwa, Tonfiguren, die Menschen, Tiere oder auch menschliche Behausungen darstellten und offenbar als Substitut für Opfergaben dienten. Unter ihnen befanden sich einige wenige musizierende Figuren, z.B. Brettzitherspieler, Trommler, Kugelflötenbläser u.a., deren Kenntnis deshalb von so großer Bedeutung war, weil sie zumindest ein ausschnittweises Bild der Musizierformen jener Epoche, in der Japan noch nicht unter dem alles überlagernden kulturellen Einfluss Chinas stand, vermitteln. Ein weiterer aufsehenerregender Fund waren großformatige Bronzeglocken, *dotaku,* von denen man ihres unverhältnismäßig schwachen Griffes wegen annimmt, dass sie weniger musikalisch als rituell verwendet worden waren. Haniwa-Figuren bestätigen auch, dass ein anderer Fund, kugelförmige Steinflöten mit einem Anblasloch und gelegentlich einem weiteren Griffloch, ein auch in Korea häufig vorkommendes Instrument, tatsächlich musikalisch verwendet worden war. Ein Exemplar der oben erwähnten Brettzither, deren Konstruktion auf eine fünfsaitige Bespannung schließen lässt [...], Schellen und andere Musikinstrumente oder musikalisch gebrauchte Geräte wurden bei weiteren Ausgrabungen gefunden. Die Existenz von Holz- und Bambusflöten, Fell- und Holztrommeln und einfacher Aufschlag-Idiophone, unter ihnen aus der Literatur namentlich bekannte, heute aber nicht mehr identifizierbare Instrumente, gelten als sicher." Borris, Siegfried (1967), S. 16.

Diese Durchdringung von weltlicher Herrschaft und religiösem Leben intensivierte sich während der Nara-Periode (710-784). Viele Herrscher entsagten nach kurzer Regentschaft dem höfischen Leben im kaiserlichen Palast, um die Geschicke des Landes von einem buddhistischen Kloster aus zu lenken.[132]

Im kaiserlichen Schatzhaus *Shoso-in* in Nara sind viele der alten Instrumente aufbewahrt. Es handelt sich um 75 Exemplare von 18 verschiedenen Instrumenten, die im 7. und 8. Jh. nach Japan gelangten. *Pipa*-ähnliche Instrumente (jap. *biwa*) waren: fünf *gakubiwa*, die - zwar damals weitaus reicher verziert und aus edlem, mit Einlegearbeiten aus Perlmutt versehenem Holz gefertigt - den noch heute im *gagaku* benutzten Instrumenten entsprechen; zwei *ruanxian* (Mondlauten, jap.: *gekin*) und eine *wuxian* (fünfsaitige Laute).

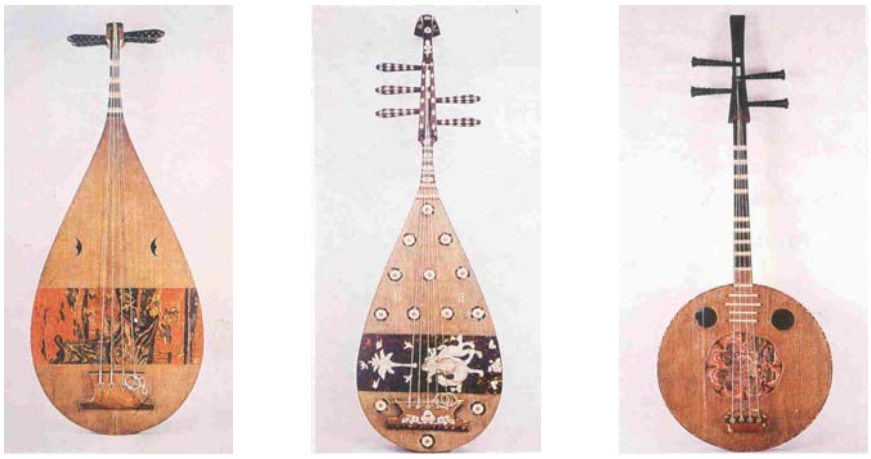


Abb. 14: Drei Musikinstrumente der Tang-Zeit (8. Jahrhundert) aus der Sammlung des japanischen Kaisers.

1. *pipa* (viersaitige Knickhalslaute), die Bemalung zeigt drei Musiker mit Querflöte, Längsflöte und jiegu-Trommel sowie einen Tänzer auf einem Elefanten.
2. *wuxian* (fünfsaitige Laute mit geradem Hals), der Korpus ist aus Sandelholz gefertigt und mit kunstvollen Intarsien aus Schildpatt und Perlmutt verziert, die einen auf einem Kamel reitenden Lautenspieler darstellen.
3. *ruanxian* (Rundlaute), mit Ornamenten verziert, Höhe ca. 1m.

Die weiteren Instrumente sind zwei Harfen, vier *zheng* (Wölbbrettzithern, jap. *yamato koto*), vier *chiba* (Längsflöten, jap.: *shakuhachi*), vier *hedi* (Querflöten, jap.: *tobuye*), drei *sheng* (Mundorgeln, jap.: *sho*), drei *yu* (große Mundorgeln) sowie mehrere Holz- und

[132] Borris, Siegfried (1967), S. 19.

Schlaginstrumente, z.B. 20 *yaogu* (Hüft-Trommeln), eine *fangxiang* (Schlagplatten). Diese Instrumente spiegeln den Grundbestand des japanischen Instrumentariums wider.

Im Prozess der Verbreitung chinesischer Musik und Instrumente kam den buddhistischen Mönchen eine Pionierrolle zu. Ihr Interesse an der chinesischen Musik beförderte die Verbreitung der chinesischen Musik und Instrumente in den Tempeln und am Kaiserhof. Aus dem Zusammenspiel verschiedener Instrumente entstanden weitere musikalische Gattungen, z.B. die sehr populäre „blinde Musik". Das wichtigste Instrument dieser Gattung war die *pipa*. Später gesellten sich *zheng*, *chiba* und weitere Instrumente hinzu.

Die *pipa* blieb das Hauptinstrument der blinden Musiker, in Japan erhielt sie den Namen *mosobiwa* („*blinde*" pipa). Vorform dieses Instrumentes war die *yayue pipa* (*jap. gakubiwa*), die am chinesischen Hof in der Hofmusik eingesetzt wurde. Die *mosobiwa*-Tradition hatte ihren Ursprung in Indien,[133] von dort aus gelangte sie nach China und während der Regierungszeit des japanischen Kaisers Kinmei (539-572) nach Japan.[134]
Das Repertoire der *mosobiwa* wurde (verständlicherweise) mündlich überliefert. Chinesische Mönche brachten diese Tradition nach Japan. Dort lehrten sie die Kunst des *pipa*-Spiels. Ihre Schüler überlieferten sie über viele Generationen weiter. Während der Regierungszeit der Kaiserin Gemmei (707-715) wurden acht blinde Schüler des chinesischen Meisters Hodoken (chinesisch: Fa Taochien) zur Hauptstadt Nara berufen (um 710), um dort den Erdgott-Kult zur Grundsteinlegung für den neuen kaiserlichen Palast zu begleiten.
Diese acht Blinden (japan. *moso*) ließen sich auf dem Hieizan-Berg nieder, wo ihnen eine Unterkunft eingerichtet wurde. Sie wurden Mitglieder der neu begründeten *Tendai*-Sekte mit Hauptquartier in Enryakuji. Sie standen in Kontakt mit dem Kaiserhof, der sich bald darauf in Kyoto etablierte.[135]
Im 12. Jh. nahm die *moso*-Tradition Elemente der *heike-pipa*-Musik, der *gaku-pipa*-Musik und des buddhistischen Ritualgesanges *shengming* auf. Auf diese Weise entstanden in der Folgezeit weitere Gattungen.[136]

---

[133] Heinz-Eberhard Schmitz (1994), S. 51.
[134] Fumon Yoshinori: *Satsumabiwa no yurai to oncho* ("Herkunft und Stimmung der Satsumabiwa"). Tokio: Eigenverlag, 1979, S. 1.
[135] Heinz-Eberhard Schmitz (1994), S. 53.
[136] Die *mosobiwa*-Tradition prägte mit der Übernahme von Elementen anderer Gattungen mehrere neue Stile aus, z.B. *chikuzen moso*, *miyako moso* usw. Während der Kakgawa-Zeit (1600-1868) waren zwei Stile verbreitet: im Norden des Landes *chikuzen moso*, im Süden *satzuma moso*. Diese wurden nicht nur in den Tempeln, sondern auch zum privaten Vergnügen in den Gemächern oder kleinen Sälen aufgeführt. Obwohl die blinde *pipa* besonders eng mit dem Gesang verbunden war und im Tempel eher zur Begleitung der

Die *zheng* (Wölbbrettzither) war in Japan unter verschiedenen Bezeichnungen bekannt. Im *gagaku* trug sie den Namen *so*. Sie spielte am Ende der Heian-Zeit eine bedeutende Rolle in der Tempel-Musik. Hier wurde sie als Begleitinstrument zum Gesang oder als Soloinstrument eingesetzt.
In der Volksmusik war sie unter dem Namen *koto* bekannt. Hier wurde sie überwiegend als Begleitinstrument eingesetzt. Bekannte Volksmusikstile waren z.B. *Dige* (jap. *Jiuta*) und *Zhengge* (jap. *souta*).
Mit der Entwicklung der Tradition der *mosobiwa* wurde die *zheng* (japan. *koto*) zusammen mit der *chiba* und der *sanxian* (dreisaitige Laute, jap. *shamisen*) im Ensemblespiel verwendet. Der *zheng* kam dabei die Rolle als führendes Melodieinstrument zu.

Die Verbreitung der chinesischen *chiba* (Längsflöte, jap. *shakuhachi*) nahm einen ungewöhnlichen Verlauf. Sie war bereits während der Nara- und der Heian-Periode in Japan bekannt und ist in der damaligen Literatur häufig als Soloinstrument erwähnt. Allerdings fand die *chiba* keine Aufnahme in das Instrumentarium der Hofmusik; am Ende der Heian-Zeit verliert sich ihre Spur in den offiziellen Aufzeichnungen.[137]

Am Ende 13. Jh. erlebte die *chiba* eine Renaissance. Im *gagaku-shakuhachi* wurde sie häufig von buddhistischen Mönchen gespielt. Der Mönch Ennin (später Jikaku Daishi, 799-864), der als Begründer des *shengming*-Gesangs der *Tendai*-Sekte gilt, spielte die *chiba* zur Begleitung chinesischer Hymnen.[138]
In der japanischen Volksmusik hingegen konnte sich die *chiba* dauerhaft etablieren. Verschiedene Stile prägten sich aus, z.B. *yijie chiba*. Diese Musik war in der einfachen Bevölkerung beliebt und wurde häufig im Zusammenhang mit der *xiaoge* (jap. *kouta*), einer weiteren Volksmusikgattung, zusammen aufgeführt.[139] Von der Volksmusik gingen wahrscheinlich auch die Impulse zur Renaissance der *chiba* in den anderen Gattungen aus.
Auch weitere chinesische Instrumente erlebten in der Geschichte ihrer Verbreitung ein ähnlich wechselvolles Schicksal.

---

Sutren eingesetzt wurde, spielte sie jetzt auch als Instrument der Unterhaltungsmusik eine Rolle. Die blinde *pipa*-Musik war allerdings zu keinem Zeitpunkt ihrer Geschichte eine Kunst Einzelner, sondern in einem streng durchorganisierten Verband gepflegt und überliefert. Am Ende des 19. Jh. gründeten *satsuma-biwa*-Spieler in Tokyo eine Schule, von der aus sich die Tradition verbreitete und weiter differenzierte.
[137] Peter Ackermann (1984), S. 133.
[138] Harich-Schneider: A History of Japanese Music. London 1973, S. 315.

Der Einfluss der chinesischen Instrumente auf Japan entwickelte sich vor dem Hintergrund des kulturellen Austausches. Da der Buddhismus gleichermaßen in China und in Japan großen Einfluss hatte, förderte er den musikalischen Austausch zwischen den beiden Ländern. Dies gilt insbesondere für die Verbreitung der chinesischen Instrumente, von denen viele zuerst in den buddhistischen Tempeln und erst später am Hof verbreitet wurden. Die japanische Musikkultur wäre ohne den Einfluss der chinesischen Musik nicht so reich entwickelt, wie es heute der Fall ist.
Die japanische Musikkultur zeichnet sich insbesondere dadurch aus, unter chinesischem Einfluss vielfältige Gattungen mit einem jeweils spezifischen Instrumentarium geschaffen zu haben, die sich deutlich von den chinesischen Vorbildern unterscheiden und eine eigenständige Kulturleistung darstellen.

Insgesamt manifestiert sich der Einfluss der chinesischen Musik auf die Musikkultur Japans unmittelbar und mittelbar:
- Der unmittelbare Einfluss äußert sich in der kritiklosen Übernahme chinesischer Musikelemente. Ein Beispiel dafür ist die *qin*. Wie in ihrem Ursprungsland auch, wurde sie hauptsächlich für das private Musizieren verwendet. Die Spieltechnik unterschied sich unwesentlich von der in China gebräuchlichen. Dies gilt auch für die *pipa*, die in Japan allerdings mit einem Plektrum gespielt wird.
- Der mittelbare Einfluss äußert sich in dem hauptsächlich nach chinesischem Vorbild umgestalteten Instrumentarium. Unterschiede bestehen aber in der Konstruktion der Instrumente, in der Spieltechnik und im Kontext, in dem diese Instrumente gespielt werden. Dies betrifft z.B. *chiba* (Langsflöte), *zheng* (Wölbbrettzither) und *sanxian* (dreisaitige Laute).

[139] *Kouta* (kleines Lied), eine mittelalterliche lyrische Gesangsgattung, welche noch heute in der *Arugakuno No* eine bedeutende Rolle spielt.

### 2.4.4. Der musikalische Austausch mit den Ländern Südostasiens

Viele Regionen Südostasiens sind gleichermaßen von der indischen und der chinesischen Kultur geprägt. In Vietnam, das über ein Jahrtausend (111 vor Chr. - 936/965 nach Chr.) dem chinesischen Reich eingegliedert war, wirkte die chinesische Kultur besonders prägend. Kulturtechniken (Metallbearbeitung, Bewässerung usw.) des nördlichen Nachbarn wurden übernommen, das politische System nach chinesischem Vorbild strukturiert.
939 erfolgte die Gründung des geeinten Reiches von Wu Quan. Damit erlangte Vietnam de facto seine Unabhängigkeit, war aber weiterhin seinem mächtigen Nachbar tributpflichtig. Die anderen Staaten Südostasiens standen in weniger intensivem Kontakt mit China. Gelegentliche Gesandtschaften überbrachten Tributzahlungen. Darüber hinaus hatte China in den meisten Epochen seiner Geschichte nur geringes Interesse an einer direkten politischen Einflussnahme in Südostasien.
Heute leben mehrere Millionen Chinesen in den Ländern Südostasiens. Chinesische Händler, Angehörige verschiedener ethnischer Minderheiten Zentralchinas und, besonders im 20. Jahrhundert, politische Flüchtlinge ließen die Zahl der chinesischen Einwohner in Südostasien stark steigen. Diese Einwanderer trugen neben ihrer Sprache und Kultur auch die chinesische Musik in die neue Heimat.

#### 2.4.4.1. Vietnam

Schon während der Han-Dynastie übte die chinesische Musik einen Einfluss auf die Musikkultur Vietnams aus. Ein Beispiel dafür ist die Verbreitung der *tonggu* (Bronzeglocken, siehe 1.1.). In der Folgezeit wurde die chinesische Schrift in Vietnam eingeführt; chinesische Literatur (Kanzlei-, Prosaliteratur), Konfuzianismus und Taoismus prägten das Geistesleben der vietnamesischen Kultur. An den Fürstenhöfen pflegte man die chinesische Musik und das Ritual.
Im *Sanguozhi* („Geschichte der drei Reiche“, Kap. *Wuzhi*) des Historikers Cheng Shou (260-316) ist von Shi Xie und seinen drei Brüdern die Rede, die Herrscher mehrerer vietnamesischer Fürstentümer waren und an ihrem Hof ein chinesisches Orchester unterhielten. Shi Xie war Herrscher von Jiaozhi (der nördliche Teil des heutigen Vietnam), welches damals unter der Oberherrschaft des chinesischen Wu-Reiches (220-280) stand. Shi Xie und seine Brüder organisierten ihr Staatswesen nach dem Vorbild des Wu-Reiches.

Den Ritualen und der sie begleitenden Musik wurde große Wertschätzung entgegengebracht. Im Wohnhaus der Fürsten und bei den Zeremonien war stets ein chinesisches Orchester präsent. Zum Instrumentarium des Orchesters gehörte eine Anzahl zentralchinesischer Instrumente, darunter *jia* (Oboe), *xiao* (Längsflöte) und verschiedene Schlag- und Blasinstrumente, z.B. *gu* (Trommel). Das Betreten und Verlassen der Präfektur durch die Fürsten wurde vom Spiel der *zhong* (Glocken) und der *qing* (Klangsteine) begleitet. Mit diesem Orchester demonstrierte der Fürst seine Macht.[140]

Über das nördliche Fürstentum Jiaozhi wurde indirekt auch das südliche Linyi mit der chinesischen Musik bekannt. Aufgrund seiner geografischen Lage hielten sich Einflüsse der chinesischen und der indischen Kultur die Waage.
Indische Missionare des Hinayana-Buddhismus hatten hier im 2. Jahrhundert das Champa-Reich begründet, im 6. Jahrhundert setzte sich nach und nach der Mahayana-Buddhismus durch, der im nördlichen Dai Viet zur Staatsreligion erhoben worden war.
Im Jahr 605, dem ersten Jahr seiner Regentschaft, führte Sui Yangdi einen erfolgreichen Feldzug gegen das südliche Linyi. Die unterlegenen Fürsten schickten Gesandte mit Tributzahlungen an den chinesischen Kaiserhof. Linyi wurde allerdings nicht dem chinesischen Reich angegliedert, leistete trotzdem in der Folgezeit den chinesischen Kaisern Tribut. Diese Beziehung überdauerte auch die Tang-Dynastie.
Nach chinesischem Vorbild wurde die Verwaltung des Landes stark zentralisiert und ein Beamtenapparat geschaffen; dabei bediente man sich der konfuzianischen Literatenprüfungen zur Besetzung der Mandarin-Ränge. Das Heer wurde umstrukturiert. In der Literatur setzten sich konfuzianische Stoffe und Prosa, auch Romane und Geschichtsstoffe durch. Die taoistische Volksreligion verbreitete sich in Vietnam.

Mit der Verbreitung des chinesischen Theaters durch chinesische Kriegsgefangene nach Süden nahmen die chinesischen Geschichtsstoffe in Operngesängen einen großen Teil ein.
Das Instrumentarium in Linyi war mit dem chinesischen beinahe identisch. Im *Suishu* („Geschichte der Sui“, Kap. *Nanmanchuan*) von Wei Zheng im 7. Jahrhundert vollendet, sind u.a. *qin* (Zither), *hedi* (Querflöte), *pipa* und *wuxian* (vier- und fünfsaitige Laute) erwähnt. *Gu* (Trommel) und *bei* (Muschelhorn) gaben das Signal zur Versammlung der

[140] Vgl. *Sanguo zhi* (Drei Reiche), darin der Band *Wuzhi* (Annalen von Wu), Kapitel *Shixie liezhuan* (Das Leben des Shixie); Feng Wenzi: *Zhongwei yinyue jiaoliushi* (Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und dem Ausland), Hunan 1998, S. 121.

Menschen zum Gebet oder zur Eröffnung festlicher Veranstaltungen, kamen aber ebenso zum Einsatz, um die Menschen vor einer Gefahr zu warnen.
Diese typischen Elemente der Musikkultur der Küstenregionen Südchinas und der Siedlungsgebiete der nationalen Minderheiten im Südwesten spiegeln einen Kulturraum wider, der eng mit der zentralchinesischen Kultur der Han-Chinesen verwoben ist, aber auch bis in die Gegenwart eine gewisse Eigenständigkeit bewahren konnte.

Umgekehrt gelangten über Linyi viele in Sanskrit geschriebene buddhistische Sutren nach Zentralchina. Diese Verbindung war neben der Seidenstraße die Hauptroute des Buddhismus bei dessen Verbreitung in China.

#### 2.4.4.2. Kambodscha

Kambodscha ist in der chinesischen Literatur unter verschiedenen Namen erwähnt. Am Ende der Han-Dynastie war die Bezeichnung Funan gebräuchlich, in der Nan-bei-chao-Zeit Zhenla, während der Tang-Dynastie Gaomian (Khmer). Diese unterschiedlichen Namen spiegeln die sich wandelnden Beziehungen zwischen Kambodscha und China im Laufe der Geschichte wider.
Das Königreich Funan deckte sich annähernd mit dem heutigen Kambodscha. Das Herrschaftsgebiet erstreckte sich vom Mekong-Delta an der Küste bis ins Binnenland. Auf seinem Höhepunkt beherrschte es große Teile von Siam (Thailand) und Malaysia. Neuere Ausgrabungen in Oc Eo, dem ehemaligen Hafen Funans, förderten neben chinesischen auch römische, parthische und indische Münzen und Goldgegenstände zutage, was auf einen blühenden und weitverzweigten Seehandel hindeutet. Aus Funan wurden Erzeugnisse der Gold- und Silberschmiedekunst in das Chinesische Reich exportiert.

Erste Kontakte sind für das Jahr 243 nach Chr. belegt. Im *Sanguozhi* („Geschichte der drei Reiche“, Kap. *Sun Quan liezhuan*) des Historikers Cheng Shou wird von einer Gesandtschaft des Funan-Königs Fan Zhan an den Wu-Hof berichtet. Die Gesandtschaft hatte ein Orchester im Gefolge, welches am Kaiserhof die Musik Funans aufführte. [141]
Zwischen dem 4. und 5. Jahrhundert wurde Funan von dem indischen Fürsten Kaundinya erobert. Seit dieser Zeit nahm Funan allmählich die indische Kultur an. Brahmanismus und Buddhismus erlangten in der Folgezeit großen Einfluss auf diese Region.

[141] *Sanguo zhi* Kap. *Song Quan liezhuan* (Das Leben des Song Quan). Feng Wenzi (1998), S. 123.

Um 550 erstarkte einer der Vasallenstaaten im Norden Funans. Ein Großreich entstand, das das heutige Kambodscha, den Süden Vietnams und große Teile Thailands umfasste. Dieses Reich wurde in der Mitte des 7. Jahrhunderts durch den nördlichen Vasallenstaat Gaomian (Khmer) vernichtet. Das von den Khmer gegründete Angkor-Reich überdauerte mehr als sechs Jahrhunderte (802-1431). Es umfasste große Teile des heutigen Thailand, Vietnam und Laos. In der ersten Hälfte des 9. Jahrhundert stand die Kultur der Khmer im Zenit ihrer Blüte.

Schon in früher Zeit behaupteten sich das Reich von Angkor und seine Vorgänger im Spannungsfeld zwischen den großen Mächten China und Indien. Nach dem chinesischen Vorbild gestalteten sie ihr Großreich. Chinesische Händler brachten Seide, Tee und andere Luxusgüter.
In China war die Musik Kambodschas unter dem Namen *Funan yue* (Musik aus Funan) bekannt. Selbst als das Königreich Funan schon längst erloschen war, wurde diese Bezeichnung beibehalten. Während der Herrschaft des Sui Yangdi reisten Funan-Musiker nach Zentralchina. Sie brachten das Instrument *poqin* mit. Es entsprach allerdings nicht den ästhetischen Vorstellungen der Chinesen. In der *Funan yue* verwendete man deshalb ein indisches Instrument.[142] Daraus wird deutlich, dass *Funan yue*, die ja ohnehin stark indisch beeinflusst war und *Tianzhu yue* (Musik aus Indien) in der Wahrnehmung der Zeitgenossen einen ähnlichen Charakter hatte.
*Funan yue* fand Eingang in das Musikleben am Tang-Hof. Die verwendeten Instrumente stammten teils aus dem Xiyu-Gebiet, teils aus Indien.

### 2.4.4.3. Birma

Birma taucht in der chinesischen Geschichtsschreibung unter den Namen Shan und Piao auf. Dies waren die zwei bedeutendsten Fürstentümer der Region.
Etwa im 3. Jahrhundert vor Chr. siedelten sich Inder in Birma an. Seit jener Zeit gelangte mit der indischen Kultur der Buddhismus nach Birma. Bis heute bewahrte diese Religion ihren prägenden Einfluss auf die birmesische Kultur.
Politisch waren die Fürstentümer Birmas allerdings für lange Zeit den Chinesen tributpflichtig. Ein Shan-Herrscher machte während der Zeit der östlichen Han-Dynastie

[142] Vgl. *Jiutangshu* (Alte Geschichte der Tang-Dynastie), Kap. *Yinyuezhi* (Musik-Chronik). Feng Wenzi (1998), S. 123.

(25-220) dem chinesischen Kaiser mehrere Musiker und Zauberer zum Geschenk. Für die Tang-Dynastie sind Aufführungen der Musik aus dem Staat Piao in der Hauptstadt Chang´an belegt.
Chinesische Kultur und Musik hinterließen ebenfalls ihre Spuren in Birma. Über die Musik der Frühzeit sind wir nur schlecht unterrichtet. Zhang Heng (78-139) erwähnt im *Xijing fu* den Namen *Dulu xunzhuang*. *Dulu* war der Name eines Ortes am Mittellauf des *Jrawaji*-Flusses (Irawadi); *xunzhuang* („Kellerstange“) bezeichnet eine Form der Akrobatik, ob diese allerdings musikalisch begleitet wurde, ist ungewiss.

Aus der Tang-Zeit sind umfangreichere Aufzeichnungen erhalten. Das wahrscheinlich 802 entstandene Gedicht *Piaoguo yue* („Musik aus Piao“) des Poeten Bai Juyi (772-846) handelt von der Darbietung birmesischer Tänze.
Die musikalische Begleitung wurde hauptsächlich von den Instrumenten *luobei*, ein aus einer Seemuschel gefertigtem Blasinstrument, und der *tonggu* (Bronzetrommel) gestaltet. Die *luobei* wird auch in der *tianzhu yue* (Musik aus Indien) und in der buddhistischen Musik häufig gespielt und ist Kultgerät in buddhistischen Klöstern.

In seinem Gedicht beschreibt Bai Juyi die Anmut der mit Blumen und Gräsern geschmückten Tänzerin. Das Haar ist zu einem Knoten hochgebunden und mit Perlen und Jade verziert; der nackte Oberkörper ist mit dekorativen Mustern tätowiert und sie tanzt mit Blumen und Gräsern geschmückt. Die schlangengleiche Geschmeidigkeit der Taille und die anmutigen Drehungen des Kopfes lassen den Schmuck wie Sternenlicht funkeln.

Dem *Xintangshu* („Neue Geschichte der Tang“, um 1060) entnehmen wir, das die Instrumente der birmesischen Musik entsprechend dem chinesischen *bayin* unter dem Gesichtspunkt des Materials in acht Klassen geordnet wurden:
- *Jin* (Metall): *linbo* (Becken), *tieban* (Eisenplatten)
- *Bei* (Muschel): *luobei* (Muschelhorner, siehe oben)
- *Si* (Seide): *fenshou konghou* (Phönixkopf-Harfe), *zheng*, *qin*, *se* (drei verschiedene Wölbbrettzithern), *longshou pipa* (Drachenkopf-Laute), *yuntou pipa* (Wolkenkopf-Laute)
- *Pao* (Kürbis): *sheng* und *yu* (kleine und große Mundorgel, letztere existiert heute nicht mehr)
- *Zhu* (Bambus): *xiao*, *yue*, *guan* (drei verschiedene Längsflöten), *di* und *chi* (lange und kurze Querflöte)
- *Ge* (Häute): *jiangu*, *yinggu* und *shuogu* (drei verschiedene Fasstrommeln)

- *Ya* (Zahn): *yasheng* (Mundorgel mit je zwei Elefantenzähnen in einer Kalebasse als Windkammer)
- *Jiao* (Horn): *jiaoshen* (Mundorgel mit jeweils zwei oder drei Ochsenhörnern als Pfeifen)

In der birmesischen Musik wurden Instrumente verschiedener fremder Kulturen verwendet, z.B. die indische *poqin* (Vorläufer der indischen *vina*), ein *zheng*-ähnliches Instrument chinesischen Ursprungs, welches im China der Qing-Dynastie (1644-1911) unter der Bezeichnung *miqiongzong* bekannt war, sowie verschiedene Instrumente der Xiyu-Region, z.B. *pipa* (viersaitige Laute).

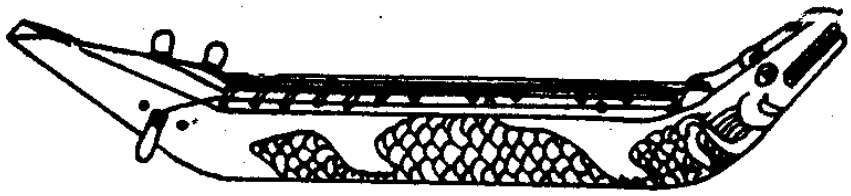


Abb. 15: Die Abbildung zeigt eine *miqiongzong* (Krokodilzither, birm. *mi-gyaung*). Sie ist dem *Daqing huidiantu* („Malerei der Qing-Dynastie“, 1644-1911) entnommen (Band 36).

Die *fengshou konghou* (Phönixkopf-Harfe) ist heute ein wichtiges Instrument in Birma. Es ähnelt der Harfe, die in der Qing-Zeit *zonggaoji* genannt wurde. Sie ist heute allgemein auch ein Symbol der birmanischen Musik.

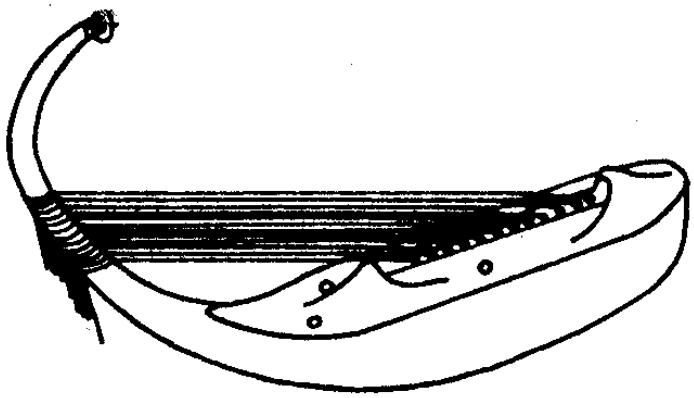


Abb. 16: Die Abbildung zeigt eine *zonggaoji* (Bogenharfe, birm. *saung-gauk*). Ebenfalls aus dem *Daqing huidiantu*, Band 36.

Den Aufzeichnungen im *Xintangshu* zufolge bestand die Aufführung der *Piaoguo yue* am Tang-Hof im Jahre 802 aus zwölf Stücken. Sieben Stücke kombinierten Instrumentalspiel, Gesang und Tanz: *Foyin* („buddhistischer Stempel"), *Zaipoluohua* (aus dem Indischen, nicht zu übersetzen), *Baige* („Weiße Taube"), *Baiheyou* („weißer schwimmender Kranich"), *Douyangsheng* („Triumph des Kampfschafes"), *Longshouduqin* („Drachenkopf-Solo") und *Chanding* („Meditation"). Fünf Teile waren reine, buddhistisch geprägte Instrumentalkompositionen: *Ganwang* („König des Zuckerrohrs"), *Kongquewang* („Pfauenkönig"), *Ye-e* („Wildgans"), *Yanyue* („Bankettmusik") und *Shengwu* („Mundorgel-Tanz"). In den Tanzstücken traten jeweils zwischen zwei und zehn Tänzern auf. Die Anzahl der Musiker betrug insgesamt 35. Den chinesischen Aufzeichnungen zufolge waren Tanz, Mimik und die Musik der gesamten Aufführung harmonisch-elegant.

#### 2.4.4.4. Java, Sumatra, Malaysia

Java, Sumatra und Malaysia sind in unterschiedlichem Ausmaß seit dem 4. Jahrhundert von der indischen Kultur beeinflusst. Gleichzeitig mit dem Niedergang des Buddhismus in seiner Heimat Indien im 7. Jahrhundert verbreitete er sich vor allem nach Java und Sumatra. Diese Inseln hatten politische Kontakte mit dem China der Tang-Dynastie geknüpft.

In Java (chin. Kelin) siedelten seit dem 4. Jh. indische Einwanderer. Sie gründeten ein stark von der indischen Kultur geprägtes Königreich. Im Jahr 640 traf eine javanische Gesandtschaft in der chinesischen Hauptstadt Chang´an ein, um diplomatische Beziehungen aufzunehmen. In der Folgezeit unterhielten beide Reiche freundschaftliche Beziehungen miteinander.
In der chinesischen Geschichtsschreibung wird von einem Auftritt einer Tänzerin aus Java berichtet, die im Jahr 860-874 in Chang´an aufgetreten war.[143]
In der Musikkultur Javas hatte die buddhistische Musik einen hohen Stellenwert. Die Zusammensetzung des Orchesters war der in China verbreiteten *tianzhu yue* (Musik aus Indien) sehr ähnlich.

Sumatra (chin. Shilifoshi) war während der Tang-Zeit ein bedeutendes buddhistisches Zentrum. Der chinesische Mönch Yi Jin (gest. 867) verweilte dort lange Zeit zum Studium

[143] Siehe Feng Wenci (1998), S. 127.

buddhistischer Sutren. Nach seiner Rückkehr übersetzte er viele Sutren ins Chinesische und schrieb mehrere buddhistische Werke.
Von der Gaozong- (650-684) bis zur Xuanzong-Ära (713-756) schickte Sumatra mehrere Gesandtschaften an den chinesischen Hof. Diese führten dort die Musik ihrer Heimat auf. Der Gesandte Ju Moluo konnte gar mit vier Zwergen und zwei schwarzhäutigen Frauen in seinem Gefolge aufwarten.[144]
Die geografische Lage Sumatras zwischen dem Indischen Ozean und dem Pazifik machte die Insel zu einem Mittler verschiedener Kulturen. Arabische, indische und chinesische Kaufleute befuhren die Meere von der afrikanischen bis zur chinesischen Küste. Sie führten neben Waren auch ihre unterschiedlichen Kulturen mit sich. Afrikanische, indische und chinesische Kulturelemente wurden über Sumatra verbreitet.
Auf musikalischem Gebiet wird dies besonders in der Ähnlichkeit vieler Trommeln und Zupfinstrumente deutlich. Dies ist kein zufälliges Phänomen, sondern ein Hinweis auf den lang andauernden kulturellen Austausch.

Malaysia (chin. Jintuoli oder Qiantuoli, später Chitu) umfasste hauptsächlich den südlichen Teil der malaysischen Halbinsel, der seit der Nan-bei-chao-Zeit mit China politischen Beziehungen unterhielt. Wie in den anderen Regionen Südostasiens auch, ließen sich hier viele Einwanderer aus Südindien nieder. Buddhistische Mönche gelangten auf dem Seeweg in das südliche Zentralchina und verbreiteten indische bildende Kunst und Architektur.

Zum musikalischen Austausch gibt es in der überlieferten Literatur wenig Hinweise. Er wird aber angesichts der engen kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Beziehungen existent gewesen sein. Der Buddhismus wird eine Mittlerrolle bei der Verbreitung indischer Musik gespielt haben. Seit der Sui-Dynastie war Chitu neben der Seidenstraße eine wichtige Region für Handel und kulturellen Austausch.

[144] Siehe Feng Wenci (1998), S. 127.

## Dritter Teil:
## Der Musikaustausch im Zeitalter der Song- und Yuan-Dynastie (960-1368)

Mit dem Ende der Tang-Dynastie, die China eine kulturelle, politische und wirtschaftliche Blütezeit brachte, ging auch die Reichseinheit verloren. Im Norden etablierten sich mehrere Fremdvölker und errichteten eigene Staaten nach chinesischem Vorbild. Zwar stagnierte die wirtschaftliche Entwicklung, doch die Kultur der Tang-Dynastie war Vorbild für die Dynastien, die China während der folgenden Jahrhunderte beherrschen sollten.

Auf musikalischem Gebiet gewannen die Neuerungen der Tang-Dynastie an Bedeutung; darüber hinaus gibt es einige wesentliche Veränderungen, die überwiegend aus der kulturellen Verschmelzung von Han-Chinesen und Fremdvölkern resultieren, die in diesem Kapitel dargestellt werden soll. Dazu gehören die Verbreitung der Liedgattung *fanqu*, die große Bedeutung für die Entstehung der *nanbei qu* und der späteren Vielfalt der lokalen Operntraditionen erlangte; sowie die Verbreitung einiger neuer Instrumente, unter denen die Streichinstrumente, insbesondere das *erhu* oder *huqin*, die bedeutendste Neuerung darstellen sollten.

Zwar hatten die folgenden Dynastien nicht mehr die große politische Machtfülle der Tang-Dynastie, doch galt China den östlichen und südöstlichen Nachbarkulturen weiterhin als Vorbild. Die Weiterentwicklung der Musikkulturen dieser Region wird im Überblick dargestellt.

Die große Ausdehnung des Reiches der Mongolen der Yuan-Dynastie hatte einen erneuten Kontakt zwischen China und dem Westen zur Folge, es kam zu einer weiteren Ausbreitung großer Religionen. Der Islam sollte dabei eine prägende Rolle in den zentralasiatischen Regionen übernehmen und das Ende der buddhistischen Kultur einläuten. Auch das Christentum konnte ein weiteres Mal Fuß in China fassen, allerdings diesmal in der römisch-katholischen und nicht in der östlich-syrischen Form. Die Verbreitung des Christentums und seines Einflusses auf die Musik Chinas soll deshalb ebenfalls dargestellt werden.

## 3.1. Historischer Hintergrund

Mit dem Niedergang der Tang-Dynastie zerfiel auch die Reichseinheit Chinas. Die Zeit zwischen 918 und 960, dem Jahr der erneuten Reichseinigung Chinas, ist in der chinesischen Geschichtsschreibung unter der Bezeichnung *wudai shiguo* (fünf Dynastien und zehn Staatsmächte) bekannt. Doch trotz der wiederhergestellten Einheit unter den Herrschern der Song-Dynastie erreichte China in der Folgezeit nicht mehr die territoriale Ausdehnung der Tang-Dynastie.

Nach dem Verfall der Tang-Dynastie (907) gelang es mehreren erstarkenden Fremdvölkern, das entstandene Machtvakuum zu nutzen und in direkter Nachbarschaft Zentralchinas eigene Staaten zu etablieren, darunter Liao (916 von den in der Inneren Mongolei siedelnden Qidan[145] gegründet), Xixia (1032 von im Nordwesten ansässigen Dangxiang[146] gegründet) und Jin (1115 von den im Nordosten siedelnden Nüzhen[147] gegründet). Im Jahr 1206 errichteten die in der Region nördlich Zentralchinas ansässigen Mongolen[148] einen eigenen Staat, welcher für die weitere Geschichte Chinas eine einflussreiche Rolle spielen sollte.

Die Etablierung dieser fremden Mächte verschärfte die politische Lage. Die neuen Staaten

[145] Die Qidan, eine Liga von Stämmen unter der Führerschaft eines wahrscheinlich mongolischen Stammes in der nordöstlichen Mongolei zogen während der Tang-Dynastie die Führerschaft über zahlreiche Stämme des Westens und auch Koreas und der Mandschurei an sich und waren schließlich um 900 die Großmacht des Nordens.

[146] Die Dangxiang, ein Zweig des Topa-Volkes, waren in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts unter der Führung der Tanguten, eines ehemaligen Volkes von Viehzüchtern, zu einer großen politischen Einheit zusammengewachsen. Sie bewohnten hauptsächlich den Nordwesten, wo tibetische, chinesische, türkische und mongolische Völker zusammenlebten.

[147] Die Nüzhen, ein ehemals kleiner tungusischer Stammesverband, geriet nach dem Zusammenbruch des Staates Po-hai in Nordkorea unter die Herrschaft der Qidan. Heute sind sie unter der Bezeichnung Dschurdschen bekannt und gehören den Tungusen an.

[148] Die Mongolen, Nachfolger der Hunnen des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts und der Türken des 6. und 7. Jahrhunderts als regionale Großmacht, waren ursprünglich im Orchon-Becken südlich des Baikal-

bedrohten die innere Stabilität der Song-Dynastie. Die Völker nomadischer Herkunft drängten, teilweise zur sesshaften Kulturform übergegangen, in die fruchtbaren Regionen Zentralchinas. Im Jahr 1125 unterwarf der Jin-Staat der Nüzhen das Nachbarreich Liao, eroberte im Folgenden Jahr große Gebiete des chinesischen Song-Reiches und verlegte seine Hauptstadt nach Zhongjin (Peking). Angesichts dieser Bedrohung verlegten die Song-Herrscher ihre Hauptstadt von Bianjin (heute Kaifeng, Provinz Henan) nach Lin'an (heute Hangzhou, Provinz Zhejiang). Dieser „Reststaat" wurde später als Nansong (südliche Song-Dynastie; im Gegensatz zu Beisong – nördliche Song-Dynastie) bezeichnet.

*Karte 7*. Nord-Song und Süd-Song

(Aus: Das Alte China. GEO-Epoche, Nr. 8, S. 175. Hamburg: Gruner + Jahr, 2002)

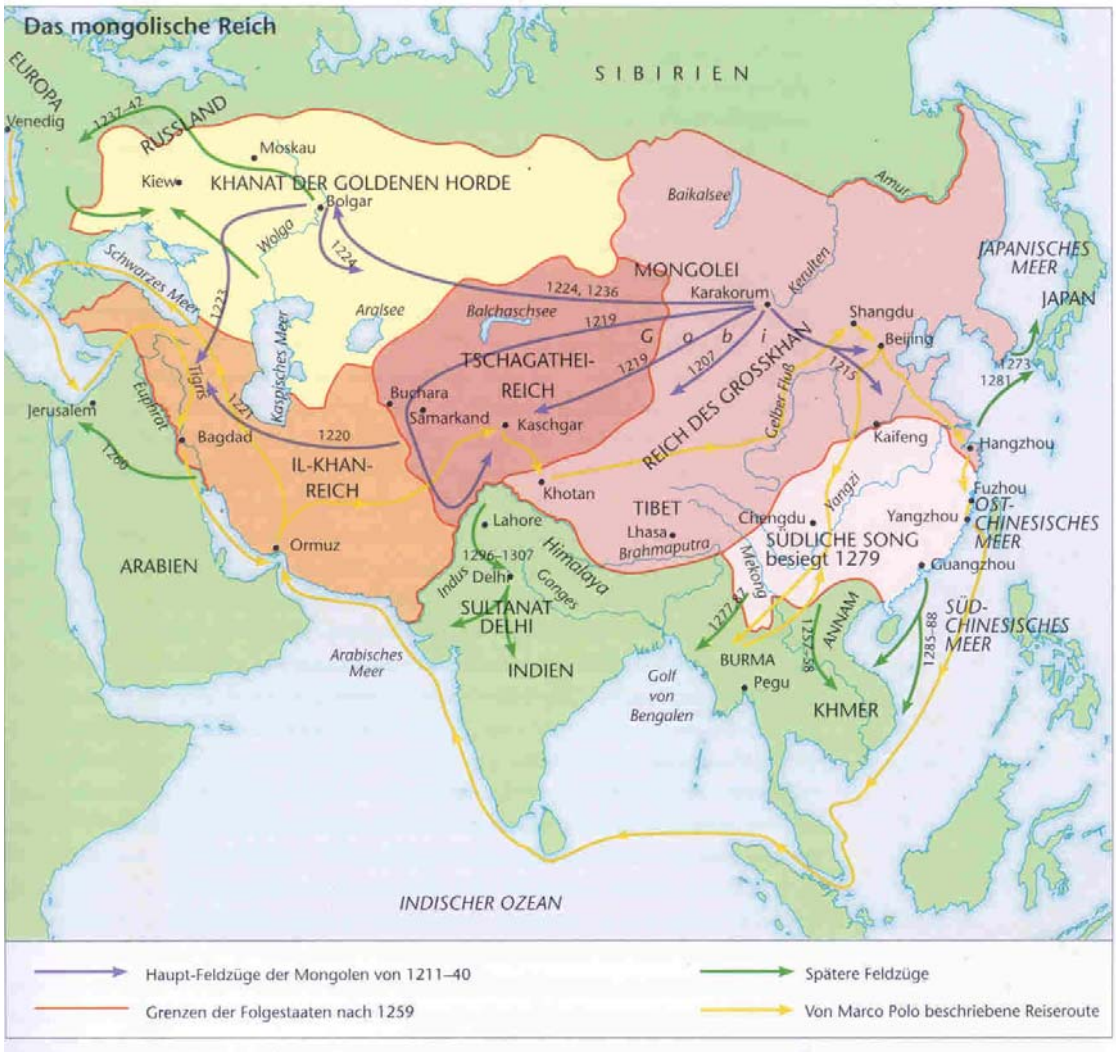
Im Jahr 1206 verbündeten sich die Nansong sich mit den Mongolen. Gemeinsam vernichteten sie den Jin-Staat. Im Jahr 1279 wurden die Nansong aber ihrerseits von ihren einstigen Verbündeten unterworfen, womit ganz Zentralchina unter der Yuan-Dynastie der Mongolen geeint wurde.

Sees ansässig. Wie zuvor den Hunnen und Türken, gelang es ihnen, mehrere Nomadenstämme zu einer Föderation unter ihrer Führung zu vereinigen.

Die instabile politische Lage dieser Umbruchzeit hatte eine Stagnation des wirtschaftlichen Lebens und infolgedessen auch einen Niedergang des kulturellen Austausches zur Folge. Die Schwächung der Staatsmacht begünstigte die profane Musik, der Trend des Niederganges der sakralen Musik setzte sich fort.
Die Bedrohung Zentralchinas durch die Fremdvölker hatte eine Abkehr von der fremden Musik zur Folge; im kulturellen Bewusstsein entstand ein Trend des „Zurück zum Alten". In dieser Zeit entfalteten die musikalischen Einflüsse der Tang-Dynastie ihre volle Breitenwirkung und bewirkten eine vollständige Synthese der Elemente verschiedener Musikkulturen.

Trotz dieser Entwicklung wurden in dieser Zeit im Kontakt zwischen Fremdvölkern und Han-Chinesen die Wurzeln für die weitere Entwicklung der chinesischen Musik gelegt. Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung der chinesischen Musik war das in Zentralchina populäre *fanqu* (fremdes Lied), welches eine große Rolle bei der Entstehung der *nanbei qu* (nördliches und südliches Singspiel) und der chinesischen lokalen Operntraditionen spielte.

Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts unterwarfen die Mongolen ganz China und begannen, ihren Einfluss in westlicher Richtung auszudehnen. Als Folge vieler Eroberungszüge nach Westen gelangten arabische, islamische und europäische Musik über Zentralasien nach Xinjiang, Tibet, in die Mongolei und bis nach Zentralchina. Elemente dieser fremden Musikkulturen verschmolzen mit der Musik Chinas, insbesondere die Entwicklung des Instrumentariums wurde in dieser Zeit stark geprägt. Dieser Austausch wirkte belebend auf die musikalische Entwicklung




*Karte 8*. Das mongolische Reich

(Aus: Buckley-Ebrey, Patricia: China. Eine illustrierte Geschichte, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1996, S. 171)

### 3.2. Kulturelle Verschmelzung von Han-Chinesen und Fremdvölkern in Zentralchina

Seit dem 10. Jahrhundert siedelten immer mehr fremde Völker im Norden Chinas. Mit dem Erstarken dieser aufstrebenden Staaten wuchs ihr Drang in die südlichen Regionen, die für ein sesshaftes Leben angenehmere Aussichten boten als die Steppengebiete des Nordwestens. Dies hatte eine wachsende Spannung zwischen den Han-Chinesen und den Fremdvölkern zur Folge. Es kam zu größeren Völkerwanderungen. Dies führte zur allmählichen Vermischung der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen; dabei übte die

Kultur der Han-Chinesen einen starken Einfluss auf die Völker des Nordwestens aus. Wollten diese erfolgreich ein eigenes Staatswesen etablieren und erhalten, mussten sie sich der kulturellen Errungenschaften der älteren Kultur Zentralchinas bedienen. Wirtschaft, Schrift und Maße wurden deshalb von den Han-Chinesen übernommen. Dies hatte einen Übergang von der nomadischen zur sesshaften Lebensweise zur Folge. Ehemalige ausgedehnte Weide- und Jagdgebiete wurden für die landwirtschaftliche Produktion erschlossen. Eine genauere Betrachtung zweier Aspekte ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreich:

1. Sprachliche Synthese

Die sprachliche Einheit war notwendige Voraussetzung für die Verbindung verschiedener Völker auf dem Wege zur kulturellen Einheit. Im Prozess des kulturellen Austausches im Zusammenleben der Volksgruppen übernahmen die ehemaligen Nomaden, ausgehend von den Herrschergeschlechtern, die Sprache der weiter entwickelten Kultur, diese wurde zur gemeinsamen Verkehrssprache. Die Einwanderer mussten, wollten sie wirtschaftlich erfolgreich sein, die Sprache der Chinesen übernehmen. Dennoch wohnte jeder Nation der Wunsch inne, ihre eigene Sprache und Kultur zu bewahren. Deshalb bildeten sich in den Siedlungsgebieten viele Enklaven, in denen Sprache und Kultur dieser Einwanderer innerhalb der eigenen Familien und Religionsgemeinschaften über einen langen Zeitraum erhalten blieben. Dies führte zu dem Phänomen der Zweisprachigkeit. Der Prozess dieses Sprachwandels verlief langsam und war in einigen Regionen selbst während der Qing-Dynastie (1644-1911) noch nicht abgeschlossen. Mit zunehmender Tiefe der kulturellen Durchdringung und der Popularisierung der neuen Sprache trat allerdings das Phänomen der Zweisprachigkeit immer weiter in den Hintergrund, der Prozess beschleunigte sich zusehends. In den Beziehungen der verschiedenen Völker untereinander etablierte sich oftmals diejenige Sprache, die den größeren Wortschatz umfasste, einschließlich der Begriffe des Wirtschafts- und des kulturellen Lebens. Das Han-Chinesisch bot diese vielfältigen Möglichkeiten und verdrängte deshalb nach und nach die anderen Sprachen. Mit der Etablierung des Chinesischen als Amtssprache verschwanden sie meist endgültig. Die gemeinsame Sprache beförderte dann sehr schnell die kulturelle Verschmelzung der Völker unterschiedlicher Herkunft. Während der Übergangsphase aber profitierten die Han-Chinesen stets auch von dem kulturellen Reichtum der Einwanderer.

2. Konfuzianismus als Staatsphilosophie

Die konfuzianische Schule, die seit der Han-Zeit als wichtigste Tradition und Kernstück der gesellschaftlichen Ideologie betrachtet wurde, spielte stets eine prägende Rolle in der Politik und im gesellschaftlichen Leben. Nur während der Tang-Dynastie (siehe 2.3.2.) gelang es einer weiteren geistigen Strömung, dem Buddhismus, zu größerem Einfluss zu gelangen. Die Herrscher der nördlichen Fremdvölker übernahmen die konfuzianischen Doktrinen, um ihr eigenes Staatswesen zu organisieren und zu legitimieren. Die konfuzianischen Werke wurden von ihnen oftmals als beispielhaft gepriesen.[149] Mit der Übernahme des Konfuzianismus wurden aus den ehemaligen Nomadenvölkern sesshafte, feudale Gesellschaften. Insofern begünstigte die Verbreitung des Konfuzianismus auch die Übernahme der wirtschaftlichen Strukturen der zentralchinesischen Gesellschaft. Wie schon während der Beichao-Periode (534-581), gelangten Angehörige des Han-Volkes in den Herrscherfamilien schnell zu Einfluss; viele konfuzianische Gelehrte übernahmen wichtige Ämter in den neuen Staatswesen.[150] Ein Weiteres trugen die zahlreichen Heiraten hochgestellter junger Frauen mit den Führern der Fremdvölker bei. In historischen Aufzeichnungen wird berichtet, dass nach der Eroberung Xixians durch die Mongolen mehrere tausend konfuzianische Gelehrte von den neuen Herrschern in Dienst genommen wurden.[151] Dies traf ebenso auf die Eroberung der Staaten Liao und Jin zu. Diese Gebildeten waren in der klassischen Literatur, Kunst und Musik bewandert und erlangten oftmals einflussreiche Positionen. Dieser Austausch entschärfte oftmals die Brisanz der Konflikte zwischen den Han-Chinesen und den Fremdvölkern.

Die nationale Verschmelzung zwischen den Han-Chinesen und den Fremdvölkern verlief allerdings keineswegs gleichmäßig und stets reibungslos; dennoch handelte es sich, im Nachhinein betrachtet, um einen unumkehrbaren Prozess, der die Kultur Chinas wesentlich bereicherte.

### 3.2.1. Der musikalische Austausch zwischen Han-Chinesen und Fremdvölkern

Parallel zum kulturellen Austausch schritt der musikalische Austausch zwischen den Han-Chinesen und den Fremdvölkern in Zentralchina voran. Zum einen wurde insbesondere die

[149] Vgl. Qian Guoqi: *Minzu ronghe de liangxin fazhan de moshi* (Eine Form der guten Entwicklung in der Völkerverschmelzung). In: *Minzu yanjiu* (Die volkstümliche Forschung), Nr. 4. Peking 1998, S. 55-57.
[150] Qian Guoqi: 1998, S. 57-58.

Ritualmusik von den Herrschern der Fremdvölker samt den entsprechenden Aufführungspraktiken gefördert, da dies ihr eigenes Staatswesen legitimierte, zum anderen erfuhr die Musik Zentralchinas wesentliche Impulse von der Musik der Fremdvölker. Dies hatte großen Einfluss auf die Weiterentwicklung der Hofmusik und indirekt auch auf die Volksmusik (siehe 2.2.).

Nach der Gründung des Staates Liao führte der Herrscher im Jahr 947 die *yanyue* des Nachbarstaates Staates Houjin (späte Jin, 936-946) ein. Diese wurde später als *Shi'er an* (Zwölf Abteilungen der Militärmusik) bezeichnet. Das Instrumentarium entspricht annähernd demjenigen der *Tang yanyue*.[152] Abgesehen davon gab es in der Ehrengarde des Kaisers noch Militärmusik, die wie am Tang-Hof in *Guchui yue* („Musik für Trommeln und Blasinstrumente" und *Hengchui yue* („Musik für horizontale Blasmusik") eingeteilt wurde (siehe 1.2.1.). Den Aufzeichnungen der Historiker des Staates Liao zufolge waren die Ensembles von gewaltigem Ausmaß; insgesamt 1450 Musiker standen im Dienste des Hofes.[153]

Der im Nordwesten von den Dangxiang im Jahr 1032 gegründete Xixia-Staat, in dessen Zentrum die Hauptstadt Ningxia (heute Yingchuan) lag, war aufgrund seiner geographischen Lage schon früh mit der zentralchinesischen Kultur und Musik in Kontakt gekommen und bildete eine Brücke beim kulturellen Austausch zwischen Zentralchina und der Xiyu-Region bzw. dem noch ferneren Zentralasien. Den Überlieferungen entnehmen wir, dass das Instrumentarium der *Xiliang yue* bereits eine Mischung aus Han- und Fremdinstrumenten darstellte. In den Höhlen bei Donghuang und Yulin (Provinz Gansu) lassen sich die Wandbilder in 77 bzw. 11 Höhlen eindeutig der Xixia-Dynastie zuordnen. Dies ergaben Untersuchungen unter der Leitung von Luo Maokun im Jahre 1964. In 11 Höhlen in Donghuang und in einer Höhle in Yulin sind Orchester dargestellt. Die insgesamt 14 abgebildeten Instrumente stammen aus Zentralasien und Zentralchina.[154]

In schriftlichen Aufzeichnungen finden sich Hinweise auf weitere Instrumente. Wie der chinesische Musikwissenschaftler Sun Xingqun darstellt, umfasste das verwendete Instrumentarium der Xixia-Orchester insgesamt 64 verschiedene Instrumente, davon stammte der größere Teil aus Zentralchina.[155]

---

[151] Vgl. Song Xingqun: *Xixian zai zhongyuan yu xiyu yinyue wenhua Jiaoliu zhongde diwei* (Die Bedeutung Xixians für den Austausch auf dem Gebiet der Musik und der Kultur zwischen dem Mittelreich und der Xiyu-Region). In: Zeitschrift der Zentralen Musikhochschule, Nr. 4. Peking 1991, S. 55.
[152] Musikannalen, in: Geschichte von Liao, Band 54; Yang Yinliu (1981), S. 404-405.
[153] Musikannalen, in: Geschichte von Liao, Band 54; Yang Yinliu (1981), S. 410.
[154] Luo Maokun: *Lüelun Xixia huihua de tedian* (Darstellung der Malerei der Xixia-Zeit). In: Ningxia-Kunst (Erstausgabe), o.O., o.J.
[155] Song Xingqun( 1991), S. 56.

Der Einfluss des Konfuzianismus am Xixia-Hof wird an der besonderen Aufmerksamkeit deutlich, die man der Ritualmusik schenkte. Dies belegt die Durchdringung des jungen Staates mit der Kultur der Han-Chinesen.
Gleichzeitig mit der Gründung des Staates Jin übernahmen auch die Nüzhen die *Han yayu* Zentralchinas unter der Bezeichnung *Ning yue*. Im Jahr 1171 wurde das musikalische Leben neu geordnet. Dabei orientierte man sich an der Organisation der musikalischen Institutionen unter den chinesischen Kaisern Kaiyuan (713-741) und Song Kaibao (968-975). Die Verwendung der Instrumente entsprach derjenigen der *song yayue*.[156]

Die Musik der mongolischen Yuan-Dynastie (1271-1368) war ursprünglich wenig entwickelt, deshalb hielten die Herrscher die Übernahme der Ritual-Musik der vorangegangenen Dynastien für notwendig. Nach der Vernichtung der Staaten Jin und Song übernahmen sie auch deren Ritualmusik (und wahrscheinlich auch die kostbaren Instrumente). Jeweils zeitgleich mit den militärischen Erfolgen der Eroberungszüge ist in den Aufzeichnungen von der Erweiterung des musikalischen Repertoires die Rede; auf diese Weise gelangten arabische und sogar europäische Musik über Westasien nach Xinjiang, Tibet, in die Mongolei und bis nach Zentralchina.
Im *Yuanshi* („Geschichte der Yuan", Band 71) sind folgende Instrumente erwähnt, die in der *yanyue* eingesetzt wurden: *xinlong sheng* und *dianting sheng* (siehe 3.2.1.2.), *sheng*, *pipa*, *zheng*, *huqin* (zweisaitiges Streichinstrument), *hunbus* oder *hubos* (eine viersaitige, fellbespannte Laute mit einem in den Hals übergehenden Korpus), *fangxiang* (Schlagplatten), *longdi* (Flöte mit drachenförmigem Trichter), *touguan* (Oboe), *konghou* (Stand-Harfe), *sheng*, *yun'ao* (Gong-Spiel), *xiao* (Längsflöte), *gu*, *zhaogu*, *zhagu* und *hegu* (vier unterschiedliche Trommeln), *qiangdi* (Tangutenflöte), *ban* (Schlaghölzer), *shuizhan* (Klangschalen) und *sanxian* (dreisaitige Laute mit einem kleine ovalen, mit Schlangenhaut bespannten Korpus).
Anhand dieser Auflistung lässt sich ablesen, dass der musikalische Austausch sich seit der Han-Dynastie intensiviert hatte. Neben den ursprünglichen Instrumenten des Han-Volkes existierten die während der Han-Dynastie in Zentralchina verbreiteten Instrumente wie *pipa*, *konghou*, *qiangdi*, und die zum erstmals erwähnten, z.B. *yun'ao* (der Vorgänger des heutigen *yunluo*).

[156] Mit dem Begriff *song yayue* wird die höfische Musik der Song-Dynastie bezeichnet. Sie wurde hauptsächlich zur Unterhaltung im *jisi* (Opferwesen) und zur Begleitung der *chaohui* (Audienzen) aufgeführt. Die *song yayue* bestand aus zwei Abteilungen: der *tangshang* (Oberhalle) und der *tangxia* (Unterhalle). Die Tänzer waren in zwei Gruppen, *wenwu* (Friedenstanz) und *wuwu* (Kriegstanz), organisiert.

Die *yun'ao* bestand aus 13 kleinen, in einem Holzrahmen aufgehängten Gongs. Dieses Gongspiel hielt man an einem Holzgriff in der linken Hand, mit der rechten schlug man die Gongs mit einem kleinen Schlägel. Besonders erwähnen möchte ich auch das *shuizhan*. Dieses bestand aus zwölf mit Wasser gefüllten kleinen, in einer Reihe angeordneten Kupferschalen; ähnliches gab es in Indien.

Der Zeitraum von der Begründung der Song-Dynastie (960) bis zum Niedergang der Yuan-Dynastie (1368) umfasst vier Jahrhunderte. In dieser Zeit stand der musikalische Austausch unter dem Zeichen der komplizierten politischen Lage. Mit der Einwanderung der Fremdvölker und ihrer „Machtübernahme" vollzog sich ein tiefgreifender Wandel der politischen Lage, der auch im gesellschaftlichen Gefüge große Umwälzungen zur Folge hatte: Zum einen wurde die lange Vorherrschaft der Han-Chinesen unterbrochen, zum anderen entstand aus der Synthese verschiedener Elemente eine neue Kultur.
Für die weitere Entwicklung der chinesischen Musik wurden in dieser Zeit die Grundlagen gelegt. Von besonderer Bedeutung waren dabei die neuen Liedformen, die neuen Instrumente sowie die Entwicklung des Singspieles.

#### 3.2.1.1. *Fanqu*: ein wichtiges Glied in der Entwicklung der *nanbei qu* (nördliches und südliches Singspiel)

*Fanqu* bedeutet soviel wie „fremdes Lied". Ursprünglich war das *fanqu* unter den nördlichen Völkern populär. Im Gefolge der kulturellen Verschmelzung zwischen Han-Chinesen und Fremdvölkern wurde es in Zentralchina verbreitet. Die zahlreichen Erwähnungen des *fanqu* in den historischen Schriften und der Lyrik der Xuanhe-Ära (1119-1125) belegen seine Popularität in der damaligen Hauptstadt Pianliang (heute Kaifeng, Provinz Henan); auch in das volkstümlichen Singspiel hielt es Einzug.[157]

*Fanqu* war ein wichtiges Glied in der Entwicklung des nördlichen und südlichen Singspiels. Die Adaption dieser neuen Liedgattung beeinflusste die Entstehung der *beiqu* (auch *zaju* – aus den verschiedenen Darstellungsformen gemischte Spiele – genannt), später die Entwicklung der *nanqu* und weiterer lokaler Operntraditionen. Diese Synthese

---

Mehrere Musikleiter und Tanzführer gewährleisteten den reibungslosen Ablauf der Aufführungen. Vgl. Yang Yinliu (1981), S. 405.

[157] Der Ming-Gelehrte Xu Wei (1521-1593) kritisiert im *Quzao xu* (Vorwort von *Quzao*) die fremde Musik; der Gelehrte Wang Shizhen (1526-1590) kritisiert ebenfalls das Eindringen fremder Musik in China. Aus seinem *Nanci xulu* (Vorwort von *Nanci*) erfahren wir vieles über das populäre *fanqu*.

verschiedener musikalischer Elemente spiegelt die kulturelle Verschmelzung von Han-Chinesen und Fremdvölkern wider.

Die in der Sammlung *Jiugong dacheng nanbeici gongpu* (vom Kaiser 1742 in Auftrag gegeben, 1746 mit einem ergänzenden Vorwort gedruckt) überlieferten 56 *beiqu* und 90 *nanqu* belegen die enge Verwandtschaft des *fanqu* mit den *nanbei qu*.

Der chinesische Musikwissenschaftler Cai Jizhou untersuchte die Entstehung der *nanbei qu*. Er verglich das Liedgut der Nomadenkulturen Nordchinas mit der *nanbei qu* und dem lokalen Volkslied Zentralchinas. Er stellt fest, dass *nanqu*, *beiqu* und das nördliche Volkslied mehrere gemeinsame Merkmale aufweisen. Die Töne a, c, d, e bilden den Grundbestand des Tonmaterials. Viele Lieder sind durch eine typische Schlusswendung charakterisiert. Dabei wird eine absteigende Tonfolge verwendet, die auf dem Grundton endet, so z.B. vom *shang* (d) bis zum *yü* (a), oder vom *yü* (a) bis zum *jiao* (e).[158]

Die Verbreitung dieser verwandten musikalischen Strukturen in einem großen Gebiet ist als Ergebnis eines Prozesses musikalischen Austausches zu verstehen, in dessen Verlauf eine überregionale Kultur entstanden war.

Der Einfluss des *fanqu* auf die Entwicklung der *nanbei qu* spiegelt den Prozess der kulturellen Synthese der Han-Chinesen Zentralchinas und der Nomadenvölker des Nordwestens. Drei Gesichtspunkte dieses Prozesses sollen an dieser Stelle genauer dargestellt werden.

1. Geographische Bedingungen

Ab dem 10. Jahrhundert kam es zu einer verstärkten Ansiedlung von Fremdvölkern in den nördlichen Regionen Zentralchinas, wo sie mehrere eigene Staaten etablieren konnten. Die Qidan, entfernte Nachkommen der Xianbei des 4. Jahrhunderts, unterwarfen im Jahr 927 das Pohai-Reich und machten im darauf folgenden Jahr Peking zur Hauptstadt. Im Jahr 946 eroberten sie Pianliang (Kaifeng) und stürzten die spätere Jin-Dynastie.[159] Sie verschleppten Hofleute und Handwerker in ihre neue Hauptstadt und bemächtigten sich des Bestandes der Bibliothek und einer Vielzahl wertvoller Kunstgegenstände, technischer Errungenschaften (z.B. mehrerer Wasseruhren) und Musikinstrumente. Nach dem weiteren Vordringen in das Gebiet der heutigen Provinzen Hebei und Shanxi sowie in die Mandschurei (986) erreichten sie bald darauf den Höhepunkt ihrer Macht. In den ersten

[158] Cai Jizhou: „*Liaojin beibi*“ *yiyin yu nanbeiqu yinyue zhi yuanyuan* (Die überlieferte Musik der Qidan, Nüzhen und anderer Fremdvölker – Die Herkunft der *nanbeiqu*“). In: Zeitschrift der Musikhochschule Wuhan, 1/1993, S. 172-178.

Jahren des 11. Jahrhunderts stießen sie bis in die fruchtbaren Talebenen des Gelben Flusses vor; im Jahr 1004 wurden die Song gezwungen, in Shanyuan (Provinz Shanxi) am Unterlauf des Gelben Flusses einen Friedensvertrag abzuschließen. Das von den Qidan gegründete Liao-Reich umfasste zu diesem Zeitpunkt den Großteil der Mandschurei und der östlichen Mongolei, sowie das Gebiet von Datong im nördlichen Shanxi und die Gegend um Peking.[160]

Die im Nordwesten siedelnden Dangxiang gründeten im Jahr 1038 ein eigenes Reich in Ningxia (heute Yingchuan). Ihre Führungsschicht bestand aus Xianbei und Tanguten; diese waren Nachkommen der Tuoba (Begründer des Reiches der Beiwei, 386-534, siehe 1.3.) und der Tuyuhun. Diese ethnisch gemischte Führungsschicht stand an der Spitze eines Reichs, das sich aus einer Vielzahl heterogener Völker – Tanguten, Chinesen, uigurischen Türken, Tibetern – zusammensetzte, und in dem sich die verschiedensten Lebensweisen vermischten: Ackerbauer, Karawanenhändler, nomadische Viehzüchter, halbsesshafte Hirten usw. Das Reich der Xia erstreckte sich vom Ordos-Gebiet über Gansu und Nord-Shaanxi; es schloss Wüstengebiete, Oasen und fruchtbares Ackerland ein.[161]

Die Nüzhen, ehemals ein kleiner tungusischer Stammesverband, vernichtete im Jahr 1125 das Reich der Qidan. In der Folgezeit eroberten sie nacheinander Kaifeng, Hauptstadt der Song-Dynastie, und weitere Städte im nördlichen Zentralchina. Die Eroberungszüge des von den Nüzhen gegründeten Jin-Staates führten weiter nach Süden und im Jahr 1130 sogar über den Yangzi bis in den Norden der heutigen Provinz Zhejiang. Auf dem Höhepunkt der Ausdehnung in der Mitte des 12. Jahrhunderts umfasste ihr Reich neben der östlichen Mongolei und der Mandschurei große von Han-Chinesen besiedelte Regionen Zentralchinas: Hebei, Shandong, den Norden der heutigen Provinzen Jiangsu und Anhui, Henan und den Süden der Provinz Shanxi.

Die Eroberungszüge der Mongolen, deren aufstrebendes Reich in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts stark expandierte, hatten eine Umwälzung der politischen Verhältnisse im Nordosten des asiatischen Kontinents zur Folge. Nachdem sie die Reiche der Nüzhen und der Dangxiang vernichtet hatten, eroberten sie in kurzer Zeit den Süden und Westen Zentralchinas. Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts erlangten sie die Kontrolle über Sichuan, das Einzugsgebiet des Yangzi und Südchina und unternahmen mehrere Versuche, Japan und Java zu erobern. Zur gleichen Zeit drangen ihre Heerscharen über Westasien nach Europa vor.

---

[159] Vgl. Jacques Gernet: Die chinesische Welt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 301.
[160] Jacques Gernet (1979), S. 301.
[161] Jacques Gernet (1979), S. 303.

Die riesige Ausdehnung dieses Reiches schuf die Voraussetzungen für die kulturelle Begegnung weit entfernt voneinander lebender Völker und die Synthese der Kulturen der Steppenvölker und derjenigen Zentralchinas. Am Yuan-Hof lebten Angehörige unterschiedlichster Völker, darunter Mongolen, Chinesen, Nüzhen, Uiguren, Türken, Tataren, Mandschuren und Europäer. Die ständigen Heerzüge der Eroberer hatten große Völkerwanderungen zur Folge, die Menschen ganzer Landstriche wurden umgesiedelt, was den Prozess der kulturellen Verschmelzung beschleunigte.

2. Ökonomische Bedingungen

Bei der Verbreitung der nördlichen und südlichen Singspiele spielten ökonomische Faktoren eine Rolle. Aufgrund des steten Eindringens nomadischer Fremdvölker befand sich China für lange Zeit im Kriegszustand. Unter diesen Verhältnissen litt besonders während der Song-Dynastie die ländliche Bevölkerung; die Volkskultur kam nahezu zum Erliegen. Somit ging auch die sich auf die volkstümliche Musik stützende Opermusik verloren.

Im Gegensatz zu der Situation auf dem Lande blühte das städtische Leben infolge des zunehmenden Warenverkehrs auf, was den Aufstieg einer bisher nicht existierenden bürgerlichen Schicht zur Folge hatte. In den Städten wurden große Märkte angelegt, die im Chinesischen mit unterschiedlichen Namen bezeichnet werden, z.B. *wazi*, *washe* oder *goulan*. An diesen Orten etablierte sich bald ein buntes öffentliches Leben; sie wurden Schauplatz unterschiedlichster kultureller Aktivitäten. Neben den Zerstreuungen (Kampfspiele, Taschenspielertricks und Tierimitationen) hatte auch die Musik einen Platz in der Öffentlichkeit erobert.

In der damaligen Hauptstadt Pianliang existierten während der Beisong-Ära (nördliche Song-Dynastie, 960-1127) mehr als 50 Märkte, auf denen populäre Unterhaltungskünste dargeboten wurden. Zu den musikalischen Darbietungen gehöhrten zu Gesänge und Instrumentalstücke, Tanz- und Theaterszenen mit musikalischer Begleitung.

3. Gesellschaftliche Bedingungen

Der Prozess von der Entstehung des *fanqu* unter den in Zentralchina ansässigen Nomaden bis zur Herausbildung der ersten Singspielformen während der Yuan-Dynastie ist von sehr unterschiedlichen Faktoren geprägt. Neben dem Zusammenwachsen der Kultur und Sprache von Han-Chinesen und Fremdvölkern, dem Einfluss der konfuzianischen Ideologie auf die Staatengründungen der Fremdvölker und dem Wandel der ökonomischen Rahmenbedingungen spielten gesellschaftliche Entwicklungen eine bedeutende Rolle.

Viele Wissenschaftler schenken in ihrer Betrachtung der kulturelen Entwicklung diesen gesellschaftlichen Rahmenbedingen nicht die notwendige Aufmerksamkeit. Darüber hinaus beförderte das Engagement einzelner Persönlichkeiten die musikalische Entwicklung.

Während der Song- und der Yuan-Dynastie wandten sich viele Gelehrte, die ja die Mongolen als unzivilisierte Barbaren betrachteten, vom gesellschaftlichen Leben ab und widmeten ihr Leben der Beschäftigung mit Literatur, Kunst und Musik.[162] Sie schenkten, möglicherweise enttäuscht von den Institutionen des Kaiserreiches, die es ja nicht zu verhindern vermocht hatten, sich des Einfalls der „Barbaren" zu erwehren, der Volkskunst große Aufmerksamkeit und brachten viele neue Ausdrucksformen hervor, darunter die in der späten Song-Dynastie entstandene *ci*-Dichtung. Dabei handelt es sich um eine Versdichtung nach vorgegebenen Melodien mit ungleichmäßigen Verszeilen, und die *Qu*-Dichtung, eine Art liedhafter Gedichte mit unregelmäßig gereimten Versen, die in der südlichen Song- und Jin-Dynastie (1115-1234) entstand und während der Yuan-Dynastie äußerst populär wurde.

Der Trend der Gelehrten, sich eingehender mit der Volkskunst zu beschäftigen, spiegelt sich auch in der bedeutenden Rolle des *fanqu* bei der Entstehung der *nanbei qu* und der frühen Operntraditionen wider. Dies belegt auch eindrucksvoll die Wechselseitigkeit des kulturellen Austausches.

Der berühmte Gelehrte Wang Guowei (1877-1927) sah in diesem Phänomen die Tendenz bestätigt, das Musikleben zu modernisieren. Angesichts der politischen Niederlage der alten Dynastien schienen die Gelehrten nicht mehr allzu überzeugt von der Überlegenheit ihrer Kultur. Die alten Lieder, also hauptsächlich die seit der Tang-Zeit populären *daqu* (große Stücke) und *quzi* (Gesänge) verloren gegenüber der neuen Gattung an Bedeutung. Die „alte" Musik schien ihnen eintönig, die ausdrucksstarke Melodik der Fremdvölker fand schnell ihre Anhänger unter den gebildeten Musikern. Diese neuen einfachen, kraftvollen und ungekünstelten Melodien waren Ergebnis einer Synthese der Musik der Han, der Nüzhen und der Mongolen und spiegeln die Lebenskraft der musikalischen Entwicklung wider. Mit der Verlagerung des politischen und ökonomischen Schwerpunktes der im Norden bedrohten Song-Dynastie wurde *beiqu* (nördliches Singspiel) im Süden verbreitet, wo es eine Verbindung mit der lokalen Volkskultur einging. Aus dieser Synthese entstand wiederum ein neuer Stil: *nanqu* (südliches

[162] Eine große Anzahl Gelehrter und Beamter erhielt allerdings in der Administration der neuen Staaten einflussreiche Positionen oder war beratend beim Aufbau tätig.

Singspiel). Beide Stile wurden später unter dem Namen *nanbei qu* (südliches und nördliches Singspiel) bekannt.

*Nanqu* verdankt seine Entstehung hauptsächlich der Verbreitung der *beiqu* in den südlichen Provinzen. Nach der Einigung ganz Chinas unter der Herrschaft der Mongolen verbreitete sich die im Norden populäre „neue" Musik in ganz Zentralchina und hatte einen tiefgreifenden Wandel des musikalischen Lebens zur Folge. Dabei ist der Einfluss auf die Entstehung der *jiqu*[163] und der *nanbei hetao*[164] besonders deutlich. Diese Instrumentalmusikgattungen dienten der musikalischen Begleitung der Singspiele und hielten später Einzug in verschiedene lokale Operntraditionen.
*Nanqu* kann als Ergebnis der gegenseitigen Beeinflussung der Musik des nördlichen Zentralchinas und derjenigen der südöstlichen Küsten-Region, deren Kultur sich ja über lange Zeit eine starke Eigenständigkeit bewahren konnte, angesehen werden. Große Popularität erlangte sie hauptsächlich im Gebiet von Wenzhou (Provinz Zhejiang). Sie unterscheidet sich in einigen Merkmalen deutlich von der im Norden populären *beiqu*: Die Melodik zeichnete sich durch ihre Pentatonik und ihre gefühlsbetonte Melismatik aus. In der Aufführungspraxis übernahm sie von der Tradition des Südostens nicht nur Elemente freierer und ausgesponnener Textgestaltung mit einer nicht festgelegten Anzahl von Akten, in denen die meisten Darsteller auch Gesangsrollen übernahmen, sondern auch eine freizügigere Verwendung der musikalischen Mittel sowie eine farbigere Instrumentation.[165]
Trotz dieser bedeutenden Unterschiede ist die Verwandtschaft mit der *beiqu* des Nordens offensichtlich. Beide Stile sind deutlich von den Melodien des populären *fanqu* geprägt. Sie bilden den Ausgangspunkt für das spätere Aufblühen der Opern während der Yuan-Dynastie und die Herausbildung der vielen lokalen Opern-Stile der folgenden Dynastien, z.B. der *kunqu* (*kun*-Singspiel).

Der Prozess der Verbreitung des *fanqu* in Zentralchina bis zur Entstehung der nördlichen und südlichen Singspiele verlief langsam. In ihrer Synthese verschiedener musikalischer Elemente repräsentiert das *fanqu* ein Entwicklungsstadium auf dem Weg vom *qu* (Lied) zur *xi* (Oper). Dabei wurden verschiedene ältere Traditionen aufgegriffen und den neuen Begebenheiten angepasst. Elemente der *daqu* (große Stücke, siehe 2.2.4.), der *ci*-Musik der

[163] Ein neuerer *qupai*-Stil, der sich aus einer Synthese verschiedener *qupai*-Elemente herausbildete.
[164] Eine Mischung aus nördlichem und südlichem Singspiel, in der nördliche und südliche *qupai* (Melodiezyklen) im gleichen Melodienzyklus verwendet wurden.

Gelehrten, der narrativen *changzhuan* (von Trommel, Holzklapper und Flöte begleiteter Gesang) und der *zhugong diao*[166] überdauerten in der neu entstandenen Gattung.

Das *fanqu* beeinflusste im Gefolge ihrer Verbreitung in Zentralchina die Entstehung der *nanbei qu*. In diesem Prozess entstanden die typischen Merkmale der Singspiele, darunter *qupai liantao* (Vortrag mehrerer, aufeinander folgender populärer Melodien in verschiedenen Tonarten) und die häufige Verwendung des Tones *yu* (a) als Schlusston der Melodien. Diese Merkmale sind bis heute in der Musik der Mongolen, in den lokalen chinesischen Opern-Traditionen, aber auch im Volkslied so unterschiedlicher Regionen wie Sichuan, Yunnan und Taiwan nachweisbar.

#### 3.2.1.2. Die neuen Instrumente

Auch während der Song-Dynastie gelangten mit der Einwanderung der Fremdvölker neue Instrumente nach Zentralchina. Einige hatten einen großen Einfluss auf die Entwicklung der späteren Volksmusik, darunter die im Folgenden genauer beschriebenen Instrumente *huqin* oder *erhu* (Röhrenspießgeige), *qishier xian pipa* (72-saitige Laute) und *xinlong sheng* (Orgel).

##### 3.2.1.2.1. *Erhu*

Das *huqin*, heute auch häufig als *erhu* oder Röhrenspießgeige bezeichnet, sollte in der chinesischen Musikgeschichte seit ihrer Einführung in Zentralchina eine große Rolle spielen. Die Bezeichnung *er* bedeutet „zwei“ und spielt auf die Anzahl der Saiten an. Mit dem Begriff *hu* wurde in der chinesischen Geschichte eine mongolische Volksgruppe bezeichnet, die sich zwischen dem zehnten und 12. Jahrhundert im Gebiet der heutigen Provinzen Hebei und Henan ansiedelte. Aufgrund dieses Namens vermuten einige Wissenschaftler, dass das *erhu* mit den Mongolen nach Zentralchina gelangte.

Das griffbrettlose *erhu* wird senkrecht auf dem Oberschenkel aufgestützt; daher stammt auch die Bezeichnung „Kniegeige“. Die zwei Saiten laufen von den Wirbeln zu einem mit

---

[165] Gimm, Martin; Liu Jinshu (1995), S. 739.

[166] Eine aus Scherzgeschichten und Bänkelliedern bestehende volkstümliche Unterhaltungskunst, die Rezitation und Gesang vereinte und während der Jin- und Yuan-Dynastie gewöhnlich von einem einzelnen, in der Ming-Dynastie von mehreren Darstellern aufgeführt wurde. Die musikalische Begleitung entsprach

Schlangenhaut bespannten zylindrischen Resonanzkasten, der sogenannten „Röhre“. Die Saiten werden von einem mit Rosshaar bespannten Bogen gestrichen.

Das *erhu* zeichnet sich durch ihren weichen, eleganten Klang aus; das Fehlen eines Griffbrettes ermöglicht virtuose Spieltechniken wie Tremolo und Vibrato. Meister können auf ihrem Instrument Weinen, Lachen oder sogar das Wiehern eines Pferdes nachahmen.

1. Kopf 2. Stimmwirbel 3. Begrenzungsspange
4. Hals 5. Bogen 6. Bogenhaar 7. Saiten
8. Resonanzkasten 9. Schlangenhaut 10. Brücke

Abb. 17: Das griffbrettlose *erhu*

Im modernen chinesischen Orchester spielt das *erhu* eine bedeutende Rolle, die derjenigen der Geige in der westlichen Musik vergleichbar ist; sie übernimmt oftmals die Melodieführung oder begleitet den Gesang. In den kleineren Ensembles, wie sie im chinesischen Musiktheater üblich sind, ist das *erhu* das wichtigste Instrument.

---

derjenigen der *changzhuan* (Trommel, Holzklapper und Flöte). Die Trommel wurde meist vom Sänger oder Rezitator selbst gespielt.

In den folgenden Dynastien wurde sie weiter verbreitet und sowohl in der Volksmusik als auch in der Hofmusik unentbehrlicher Bestandteil des Instrumentariums. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfuhr das *erhu* in China große Veränderungen. Die Bauweise wurde verbessert, was mit der Erweiterung der Spieltechniken die Ausdrucksmöglichkeiten des Musikers bereicherte.

Mit der Entstehung der Theatermusik als eigenständiger musikalischer Gattung nahm auch die Bedeutung des *erhu* zu, die in immer weiteren Stilen in das Instrumentarium übernommen wurde. Im nördlichen China wurde es zur Begleitung des Gesangs im *bangziqiang*-Theater eingesetzt, in vielen lokalen Opernstilen übernahm sie die Rolle des Hauptinstrumentes, so z.B. in der *qinqiang*-Oper (Provinz Shaanxi), der *jinju*-Oper (Peking-Oper), der *yuju*-Oper (Provinz Henan) und in der *hebeibangzi*-Oper (Provinz Hebei). Dabei bildete das *erhu*-Spiel eine feste Einheit mit dem Solo-Vortrag der Schauspieler (z.B. *huqinqiang*). Im südlichen China wurde das Repertoire um Solostücke erweitert, so z.B. in der *Shanghai huju*-Oper und der *yueju*-Oper (Provinz Zhejiang). In anderen Musiktheater-Gattungen, z.B. *shuochang* und *quyi*, wurde das *erhu* als Begleitinstrument zum Gesangsvortrag eingesetzt.

Zu dieser Zeit entstand auch die Vielfalt der regional verschiedenen *erhu*-Typen, z.B. *banhu* (Provinz Shaanxi), *jinhu* (Peking-Oper) und *gaohu* (Provinz Guangdong). Der auffälligste Unterschied bestand zumeist in der Form des Korpus: *jinhu* und *gaohu* hatten einen kleinen Korpus, was dem Instrument einen glockenhellen Klang verleiht. Der ovale Korpus der *banhu* besitzt eine aus Holz gefertigte Oberfläche, die auf die Oberfläche geklebt ist.

Das *erhu* war in China unter vielen verschiedenen Namen bekannt. Im Süden hauptsächlich unter dem Namen *huqin*, in Taiwan als *erxuan*, in der Provinz Fujian und weiteren südlichen Provinzen als *nanhu*, *wongzi* und *huhu*.

Der genaue Zeitpunkt der Entstehung des *erhu* konnte bis heute nicht sicher geklärt werden. Seit dem 10./11. Jahrhundert existieren Darstellungen und Beschreibungen in der Literatur, in Gedichten, in volkstümlichen Erzählungen, in Plastik und Malerei. Die ältesten erhaltenen Instrumente stammen ebenfalls aus dieser Zeit.

Ihre Entstehung war eng mit der gesellschaftlichen Entwicklung verbunden. Etliche Musikwissenschaftler vertreten die Theorie, das *erhu* sei aus der Synthese verschiedener Instrumente, der *jiqin*, der *xiqin* und der *mawei huqin* entstanden. In der Folgezeit wurde das Instrument immer weiter standardisiert, bis es schließlich die heutige Form angenommen hatte.

Die *jiqin* wird zum ersten Mal in der Tang-Dynastie (618-907) erwähnt. Dabei handelte es sich um ein Schlagsaiteninstrument, über dessen Bauweise und Spieltechnik allerdings keine weiteren Erkenntnisse vorliegen. Im Jahr 1080 verfasste der Gelehrte Gaochen das *Shiwu jiyuan jilei* („Sammlung der originellen Dinge"), in dem er die *tao* mit der *jiqin* verglich:

„Die *tao* war wie eine Trommel mit Griff, der eine Länge von etwa 60 cm hat. Man schlägt die Saiten, die vor dem Kopf der Trommel gespannt werden, und hält das Ende des Griffs. Seine Form kann man nicht mit dem gezupften Instrument *pipa* vergleichen, es entspricht gewissermaßen der heutigen *jiqin*, bzw. die *jiqin* ist ein Nachkomme der *tao*."[167]

Eine weitere Beschreibung der *jiqin* findet sich in dem 1340 veröffentlichten *Shilin jishi* („Beschreibung der Shilin") des Chen Yuanjing:

„Die *jiqin* wurde von Jikang erfunden, deshalb heißt sie *jiqin*. Die zwei Saiten, die mit einer Bambuslamelle geschlagen werden, haben einen glockenhellen Klang."[168]

Aus der zitierten Literatur können wir natürlich nicht eindeutig feststellen, ob die Instrumente *tao* oder *jiqin* tatsächlich Vorläufer der frühen *erhu* waren. Deutlich wird aber, dass die Gruppe der Streichinstrumente zu jener Zeit eine Neuerung in Zentralchina darstellten.

Die *xiqin* hat seinen Ursprung bei einem im nördlichen Zentralchina ansässigen Nomadenvolk. Der Dichter Qu Xingxiu (1007-1072) schreibt im *Shiyuan wen xiqin zuo*:

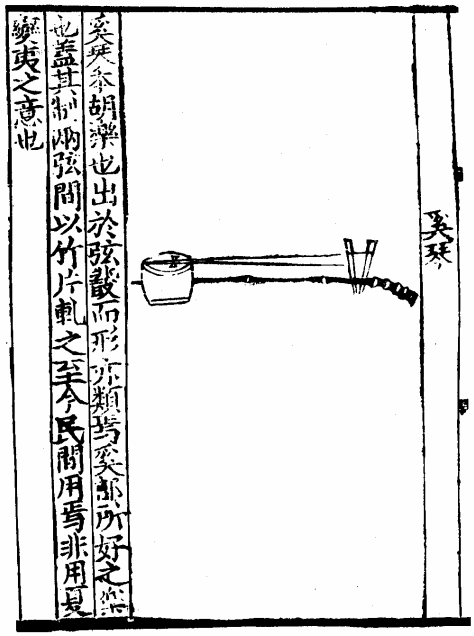
„Die *xiqin* war ein von dem Xi-Volk stammendes Instrument. Wenn sie es zupfen, bringt es ihre Augen zum Weinen."[169]

Es handelte sich also ursprünglich offensichtlich um ein Zupf- und nicht um ein Streichinstrument.

[167] *Zhongguo yueqi tujian* (Bilder der chinesischen Instrumente). Shandong 1992, S. 236.
[168] *Zhongguo yinyue nianjian* (Jahrbuch der chinesischen Musik). Peking 1991, S. 108.
[169] Ebenda: S. 108.

Chen Yang berichtet im *Yueshu* („Musik“, geschrieben im Jahre 1101, veröffentlicht 1195), die *xiqin* sei ein ausländisches Instrument. Er selbst bezeichnete es als *huqin* („*Qin* der *hu*“). Während der Tang-Dynastie lebte das *Hu*-Volk in direkter Nachbarschaft der Chinesen. Für die Chinesen waren sie nomadische Barbaren. Sie spalteten sich in zwei Gruppen, von denen eine nach Zentralchina wanderte und sich in der Gegend der heutigen Provinz Henan in der Nähe der damaligen Hauptstadt Kaifeng niederließ, der Heimat des Autors. Deshalb wird man wohl seinen Berichten mehr Vertrauen schenken dürfen als denen anderer Autoren:

„Die *xiqin* war anfangs ein Instrument der Barbaren und findet seinen Ursprung in dem *xiantao*-Instrument, welches eine ähnliche Form hat wie das *xiqin* und sich großer Beliebtheit bei dem Xi-Volksstamm erfreut. Es hat zwei Saiten, die mit der Bambuslamelle geschlagen werden. Bis heute wird dieses Instrument im Volk gespielt.“[170]



In seinem Werk findet sich eine Abbildung der *xiqin*, auf der die Ähnlichkeit mit dem *erhu* deutlich zu erkennen ist.

Abb. 18: Abbildung der *xiqin* aus Chen Yangs *Yueshu* (Musik)

Während der Tang-Dynastie existierte ein weiteres Instrument, welches bei der Entstehung des *erhu* eine Rolle gespielt haben könnte, die *zhazheng*. Mehrere Musikwissenschaftler vermuten, dass das *erhu* ursprünglich eine Variante der gezupften *zhazheng* war. Diese wurde ebenfalls mit einer Bambuslamelle gespielt. Ob die *zhazheng* mit der *jiqin* oder der *xiqin* verwandt ist, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Die Analyse der genannten

[170] Jonathan Stock: A Historical Account of the Chinese Two-Stringed Fiddle Erhu. In: The Calpin Society Journal. 1993, S. 92.

Literatur lässt aber immerhin die Schlussfolgerung zu, dass die frühen Saiteninstrumente seit der Tangzeit aus den Zupfinstrumenten entwickelt worden waren.

Die während der Song-Dynastie (960-1279) entwickelte *mawei huqin* (*mawei* = Pferdeschwanz) wurde bereits auf dieselbe Art gespielt wie die heutige *erhu*. In einem Triumphlied preist Shenkuo (1031-95) im *Mengxi bitan* („Skizzen aus Mengxi"):

> „Das *Mawei huqin* folgt dem Han-Streitwagen.
> Seine Musikstimme klagt über Khan.
> Nicht mit dem Bogen auf die in den Wolken fliegende Gans schießen,
> die zurückkommende Gans bringt den Brief nicht".[171]

Dieses Lied thematisiert mit seiner Klage über die ausbleibende Botschaft die Trennung der Angehörigen des Hu-Volkes. Die Bezeichnung *mawei huqin* (Pferdeschwanz-*huqin*) deutet auf die Verwendung eines mit Pferdehaaren bespannten Bogens, da für die Besaitung fast ausschließlich Seide oder Darm verwendet wurde. Es handelt sich also um ein Streichinstrument, was die Existenz dieser Instrumentengattung bereits im 11. Jahrhundert belegt.

Während der Yuan-Dynastie (1271-1368) entwickelte sich das *erhu* im regen kulturellen Austausch zwischen Chinesen und Fremdvölkern rasch weiter. Im *Yuanshi* („Geschichte der Yuan, Kap. „Ritual und Musik") wird die Form des *erhu* beschrieben:

„Die *huqin* war der *huobusi* ähnlich. Ihr Kopf wurde mit einem gewundenen Hals mit einem Drachenkopf gefertigt. Sie hatte zwei Saiten, die mit dem Bogen gestrichen wurden. Der Bogen wurde mit Pferdehaaren bespannt."[172]

Die *huobusi* wird noch heute als *huo* bezeichnet. Dieses Lauteninstrument gelangte während der Tang-Dynastie aus Mittelasien nach Zentralchina. Laurence Picken ist davon überzeugt, dass sie türkischer Herkunft ist.[173]

---

[171] *Zhongguo yinyue nianjian* (Jahrbuch der chinesischen Musik), Peking 1991, S.108.
[172] Ebenda: S.108.
[173] Laurence Picken: Early Chinese Friction-Chordophones, GSJ XIII (1965), S.86f.

Die *huobusi* hatte ebenfalls zwei Saiten, einen langen Hals und einen Resonanzkasten. Dieses Streichinstrument war während der Tang-Dynastie in Zentralasien verbreitet. Die chinesische Bezeichnung, die dem Instrument später gegeben wurde, lautet *hulei*. Die *huobusi* oder *hulei* ist, so vermutet Jonathan Stock, mit dem *erhu* verwandt. Seiner Meinung nach handelt es sich bei diesem Instrument um eine Variante der früheren *xinqin* oder *jiqin*. Damals war dieses Instrument hauptsächlich im Süden Chinas verbreitet, wo es teilweise andere Namen trug, z.B. die bei den *Miao* (Volksgruppe im Süden Chinas) gespielte *niutui qin* („Ochsenbein-*qin*“).[174]

Abb. 19: Abbildung eines Streichinstrumentes (Yuan-Zeit) in einem Wandgemälde der Yulin-Felsenhöhle (Provinz Gansu, Höhle 10). In der Bauweise ähnelt es bereits sehr stark des heutigen *erhu*.[175]

Während der Ming-Dynastie (1368-1644) und der Qing-Dynastie (1644-1911) besaß das *erhu* bereits annähernd ihre heutige Form und hatte sich als bedeutendes Instrument der Theatermusik etabliert. Ein Bild des Malers You Ziqin aus der Ming-Dynastie zeigt ein Familienfest, bei dem ein Kind ein des *erhu* ähnliches Streichinstrument spielt. Diese hat

[174] Vgl. Jonathan Stock (1993), S. 95f.
[175] *Zhongguo yinyue shitujian* (Bilder der chinesischen Musikgeschichte). Peking 1988, S. 125f.

einen gewundenen Hals, einen Drachenkopf und zwei Saiten, die mit dem Rosshaarbogen gestrichen werden. Deutlich ist auf dem Bild die Fadenschnürung zu erkennen, mit der die klingende Länge der Saiten fixiert wird.

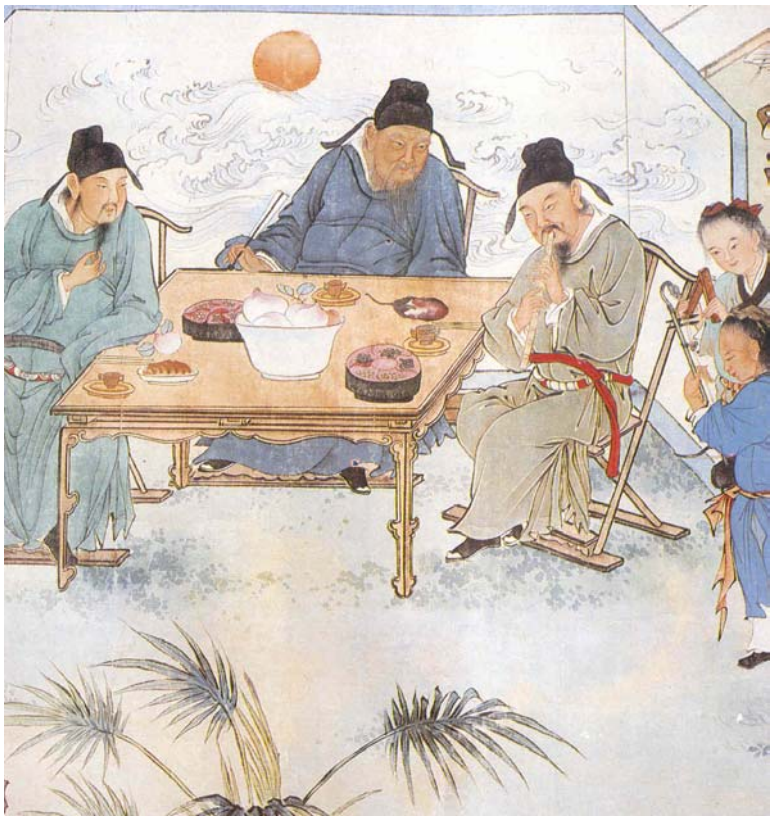


Abb. 20: Gemälde von You Ziqin aus der Ming-Dynastie

Die Entstehung des *erhu* könnte Folge der Verbreitung verschiedener Vorläufer auf unterschiedlichen Routen gewesen sein. In der wissenschaftlichen Diskussion herrscht darüber noch keine einhellige Meinung. Mir persönlich scheinen zwei Möglichkeiten plausibel:

1. Die Verbreitung der *jiqin* und der *xiqin* erfolgte vom Norden Chinas in den Süden.
2. Die im 11. Jahrhundert im Südwesten von China gebräuchliche, aus Zentralasien stammende große *hulei* gelangte (überwiegend mit chinesischen Händlern) auf verschiedenen Wegen in weitere Regionen.

Nach der Integration des *erhu* in die chinesische Musikkultur wurden die Streichinstrumente von China aus weiter verbreitet. Heute finden sich Spuren dieses Instruments in Korea, Japan, Vietnam, Thailand, Kambodscha und Malaysia.

Die koreanische *haegum* ist ein typisches Beispiel für diese weitere Verbreitung. Mit dem Begriff *hae* bezeichneten die Koreaner einen von den Mongolen abstammenden Volksstamm, die Tataren; *gum* bedeutet Saiteninstrument. Die *haegum* hat eine Länge von ca. 70 cm, der Hals ist meist aus Bambus oder Holz gefertigt und durch den Korpus gesteckt. In der Vorderseite des ebenfalls aus Bambus oder starkem Holz gefertigten Korpus von 25 cm Durchmesser ist ein flaches Holz eingesetzt, das die Rolle der Schlangenhaut bei dem *erhu* übernimmt. Die Rückseite des Korpus ist offen. Die Form der *haegum* entspricht somit annähernd derjenigen dem heutigen *erhu*. Der Bogen wird ebenfalls zwischen den beiden Saiten hindurchgeführt. Der einzig nennenswerte Unterschied (neben der Holzdecke) besteht in der Ausrichtung der Wirbel, die an der rechten Seite des Kopfes befestigt sind.

Von fast gleicher Bauweise ist auch die *nanyin erxian* (heute in der chinesischen Provinz Fujian hauptsächlich in den Volksmusikstilen *nanyin*, *putianshiyin*, *bayue*, *minnan shiban*, *longchui* und *jinge* populär).
Die koreanische *haegum* und die chinesische *nanyin erxian* weisen große Ähnlichkeit mit der im *Yueshi* abgebildeten *xiqin* (siehe Abb. 19.) auf.[176] Dies legt die Vermutung nahe, dass sich beide Instrumente seit der Tang-Dynastie aus dem ursprünglichen Instrument entwickelt haben.

Die *kokyu* (wörtlich: „Barbarenbogen“) war das einzige Streichinstrument Japans. Eines der erhaltenen zweisaitigen Instrumente hat eine Länge von 69 cm. Der Bogen wurde nur lose gespannt. Über Ursprung und Herkunft des Instruments gibt es verschiedene Theorien. Man vermutet, dass die *kokyu* aus China nach Japan eingeführt wurde. Vorbild könnte die zweiseitige, ebenfalls mit einem Bogen gespielte *huqin* gewesen sein.

In den südlichen Nachbarländern Chinas finden sich weitere Instrumente, die möglicherweise auf die frühen, in Zentralchina verbreiteten Streichinstrumente zurückzuführen sind, z.B. die vietnamesische *dan nhi* oder die thailändische *so dong*. Der Zeitpunkt der Verbreitung dieser Instrumente ist schwer zu bestimmen, aber es ist wahrscheinlich, dass sie zwischen dem 11. und dem 13. Jahrhundert nach Südostasien gelangten, da in jener Zeit ein reger kultureller Austausch zwischen den Regionen bestand.

[176] New Grove Dictionary of Music Instruments, London 1984; *Zhongguo yinyue shitujian* (Bilder der chinesischen Musikgeschichte). Peking 1988, S. 125.

### 3.2.1.2.2. *Qishierxian pipa* (72-saitige Laute)

Die *qishierxian pipa* ist nach der Anzahl der Saiten benannt. Ursprünglich handelte es sich um ein Zupfinstrument, deshalb die Bezeichnung *pipa*. Mit der eigentlichen *pipa* hat sie aber wenig gemeinsam, eher entspricht sie der heute gebräuchlichen *yangqin* (Trapezzither), die allerdings, im Unterschied zur *qishierxian pipa* mit zwei Schlägeln gespielt wird. Ob beide Instrumente einen gemeinsamen Ursprung besitzen, ist allerdings bislang nicht eindeutig geklärt.
Die *qishierxian pipa* gelangte über Zentralasien nach China. In ihrer Herkunftsregion ist sie unter den Bezeichnungen *kanun*, *kanoun* oder *kannong* bekannt. Das *kanun*, so die arabische Geschichtsschreibung, wurde vom dem arabischen Philosophen und Musikwissenschaftler Aier naisier Falabi (um 878-950) „erfunden“,[177] die Ursprünge dieses Instrumentes liegen aber wahrscheinlich im antiken Griechenland. Dieser Vorgänger war allerdings in der Bauweise sehr einfach. Während der arabischen Abbasiden-Dynastie (750-1055), in China Heidashi-Dynastie genannt, war das *kanun* bereits wesentlich ausgereifter. Mit der Verbreitung des Islam gelangte es auch in fernere Regionen. Etwa im 12. Jahrhundert war das *kanun* vom islamisch geprägten Westasien bis ins nördliche Afrika bekannt und wird in einigen Regionen noch heute gespielt.

Die Verbreitung des *kanun* nach China steht in enger Beziehung zur Expansion der Mongolen nach Westen. Von ihren Kriegszügen brachten sie mehrere Instrumente mit in ihre Heimatregion. Die „Exotik“ dieses Instrumentes (immerhin besaß es 72 Saiten) machte es zu einem begehrten Objekt, welches auch am Kaiserhof als kostbares Instrument betrachtet wurde; dies mag der Grund für die häufige Erwähnung in den historischen Aufzeichnungen sein, so z.B. im *Yuanshi* („Geschichte der Yuan“): Im ersten Monat des Jahres *Dingyi* (1257) unternahm der Enkel des Dschingis-Khan (1162-1228) einen Feldzug nach Westen. Sein Untergebener Guo Kan erbeutete bei dieser Gelegenheit in Daqishimibu (Kaschmir) eine *qishierxian pipa* von König Huli.[178]
Der Gelehrte Liu Yu berichtet im *Xishi ji* („Diplomatische Mission nach Westen“, geschrieben im Jahr 1263): „Im Jahr *Dingyi*[179], nachdem mongolische Truppen den Baoda-Staat (nach der chinesischen Bezeichnung für Bagdad, der Hauptstadt des Abbasiden-

[177] Sami Hafeisi: *Alabo yinyueshi* (Die arabische Musikgeschichte). Übersetzung von Wang Ruiqin. Volksmusikverlag: Peking 1980, S. 50.
[178] Band 149, Kap. *Guo Baoyu liezhuan*.
[179] Nach dem chinesischen Kalender sind alle Jahre in einem wiederkehrenden Zyklus mit Namen bezeichnet; es handelt sich hier um das Jahr 1257.

Reiches, benannt) erobert hatte, hörte man das Gerücht, dass ein Opernsänger in den letzten Tagen eine neue *qishierxian pipa* hergestellt hätte. Mit diesem Instrument zu spielen, konnte unerwartet den Kopfschmerz des Königs heilen.“[180] Obwohl seiner Beschreibung der Hauch des Legendären anhaftet, beschreibt sie doch in der Sache die Bedeutung und Wertschätzung dieses Instrumentes.

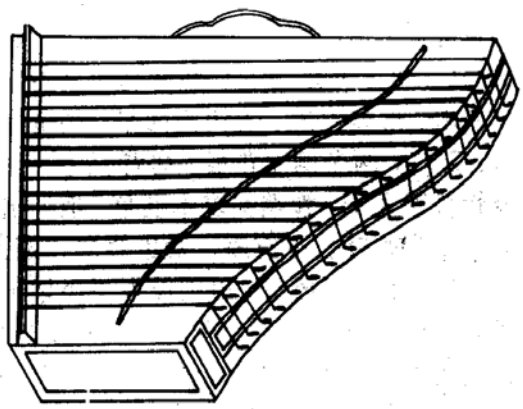
Festhalten können wir mit Sicherheit folgendes:

1. Die *qishierxian pipa* war ein seltenes und kostbares Instrument; deshalb die besondere Erwähnung bei der Auflistung der erbeuteten Schätze und seine Wertschätzung am Kaiserhof;
2. die *qishierxian pipa* gelangte spätestens in der Mitte des 13. Jahrhunderts über den Nordwesten nach Zentralchina;
3. die *qishierxian pipa* war ursprünglich, wie die bereits während der Tang-Dynastie populäre *pipa* auch, ein Zupfinstrument.

Die *qishierxian pipa* wurde hauptsächlich am Kaiserhof gespielt. Am Qing-Hof war sie unter dem Namen *kernai* bekannt. Diese Bezeichnung findet sich als Unterschrift einer Abbildung im *Huangchao liyueqi tu* („Darstellung der rituellen Instrumente am Kaiserhof“)[181]. Im selben Werk (Band 9) wird auch berichtet, dass die *qishierxian pipa* in der *huiyue bu*, der Musik der Quigouren (nicht identisch mit den Uiguren), verwendet wurde.

[180] Siehe Yang Yinliu (1981), S. 727.
[181] Das während der Regentschaft Kaiser Qianlongs (1736-1796) entstandene Werk besteht aus 18 Bänden, in dessen Beiträge verschiedener Autoren zusammengestellt sind. Die Einleitung wurde 1759 geschrieben.

Abb. 21: *qishierxian pipa*



Da die *qishierxian pipa* wohl den ästhetischen Vorstellungen der Chinesen nicht entsprach, büßte sie bald an Bedeutung ein; zumindest wird das Instrument in der Literatur nicht mehr erwähnt. Auch in der Volksmusik hinterließ es keine Spuren. Allerdings existiert noch heute im Süden und Osten der Autonomen Region Xinjiang die *kalong*, eine Variante mit 36 paarweise gestimmten Saiten. Wahrscheinlich ist sie auf das in Baoda (Bagdad) populäre *kanun* zurückzuführen und gelangte mit der Verbreitung des Islams nach Xinjiang. Hier wurde es ein wichtiges Instrument in der *mukamu* (siehe 4.2.1.).

### 3.2.1.2.3. *Xinlong sheng* (Orgel)

Hinter dem Namen *xinlong sheng* verbirgt sich die europäische Orgel, die von den Huihui (Quigouren, nicht identisch mit den Uiguren), die im 13. Jahrhundert in Zentralasien siedelten, an den Yuan-Hof gebracht wurde. Diese Begebenheit ist ebenfalls im *Yuanshi* (Kap.5: „Ritual und Musik“) geschildert. Auf die Chinesen wirkte dieses sehr große Instrument sehr fremdartig; dementsprechend auch die etwas lustig anmutende Beschreibung:

„Die äußere Form der *xinlong sheng* entspricht den in China verwendeten Wandschirmen. Für die Herstellung verwendet man aber *nanmu* (Palisander). In der Mitte gibt es einen Schrank, der war fast wie der Windbehälter der *sheng* (Mundorgel). Über dem wurden neunzig schwarze Bambusröhren aufgerichtet. Außerhalb des Schrankes gibt es fünfzehn kleine Holzblöcke, auf denen kleine Röhren aufgerichtet wurden. Ihr Ende war in Form eines Aprikosenblattes verziert. Unter dem Schrank gibt es noch zwei Öffnungen, vor die

ein kleines rotes Gestell und zwei Windkästen gestellt wurden. Beim Spiel erzeugt ein Mann mit dem Windkasten einen Luftstrom, und der andere drückt die kleinen Röhren. Auf diese Weise kann das Rohrblattmundstück der verschiedenen Bambusröhren dann von selbst die Töne erzeugen."

Andere Aufzeichnungen geben Aufschluss über die Schwierigkeiten, die dieses neue Instrument, welches während der Regentschaft Kaiser Zhongtongs (1260-1264) von einer Gesandtschaft des Staates Huihui (einer Gründung der Quigouren) dem chinesischen Hof übergeben wurde, mit sich brachte. Da ihre Stimmung nicht dem chinesischen Tonsystem entsprach, konnte es nicht am Kaiserhof gespielt wurden. Später konstruierte der Hofmusiker Zheng Xiu ein neues Instrument nach chinesischer Stimmung, das sich allerdings von seinem Vorbild unterschied: An beiden Seiten des Gehäuses waren zwei hölzerne Pfauen angebracht, deren Federn von einer Maschine bewegt wurden. Zur Bedienung waren drei Musiker erforderlich, einer blies mit dem Windkasten die Luft in das Gehäuse, einer bediente die Tastatur und der dritte betätigte die Maschinerie. Die Bewegung der mechanischen Pfauenfedern hatte keine musikalische Funktion.
Während der Yanyou-Ära (1314-1320) wurden weitere zehn Exemplare gebaut, diese wurden als *diantin sheng* (Orgel in der Halle des Hofes) bezeichnet. Allerdings verzichtete man auf die kunstvolle Verzierung durch die hölzernen Pfauen.[182]

Offensichtlich handelte es sich bei den beschriebenen Instrumenten um eine nach chinesischen Vorstellungen verzierte Orgel. Der Name orientiert sich verständlicherweise an der chinesischen *sheng* (Mundorgel). „Luftmündungen" und „Windkasten" umschreiben deutlich das Prinzip der Tonerzeugung der Orgel. Als Pfeifen verwendete man neunzig schwarze Bambusrohre mit ebenfalls aus Bambus gefertigten Zungen. Insofern handelt es sich bei dieser „chinesischen Orgel" um ein Rohrblattinstrument.

Die *xinlong sheng* besaß nur fünfzehn Register mit insgesamt 90 Pfeifen, jedes Register konnte also sechs Pfeifen kontrollieren. Das bedeutete, dass gleichzeitig ein aus sechs Pfeifen erklingender Akkord gespielt werden konnte. Der Bauweise nach zu urteilen, handelte es sich bei der *xinlong sheng* um ein vergleichsweise „einfaches" Instrument, dessen Stimmumfang wahrscheinlich, verglichen mit dem heutiger Orgeln, gering war. Trotzdem blieb dieses Instrument am Hofe stets geheimnisvoll und erregte die

[182] Siehe Feng Wenci: *Zhongwai yinyue jiaoliu shi* (Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und dem Ausland). Hunan 1998, S. 156.

Bewunderung der Menschen, weshalb man ihm hohe Wertschätzung entgegenbrachte. Viele zeitgenössische Gelehrte schrieben Abhandlungen über dieses neue Instrument. So finden sich im *Nancun chuogenglu* des Tao Zongyi mehrfach Beschreibungen der Höreindrucke über die auf diesem Instrument gespielte Musik.[183] Wang Yi (1322-1373) verfasste einen Aufsatz mit dem Namen *xinlong sheng songbingxu*.[184] Obwohl es ihren Schilderungen an einer systematischen Beschreibung mangelt, belegen sie doch die intensive Auseinandersetzung mit diesem fremden Instrument.

Die Verbreitung der Orgel ist der erste historische Beleg für die Verbreitung eines westlichen Instrumentes nach China, obschon es über Zentralasien in das Reich der Mitte gelangte. Aufgrund seiner „Exotik" nahm es schnell eine herausragende Stellung im Musikleben am Hof ein. Diese Bedeutung blieb aber Episode, und auch in die Volksmusik hielt die Orgel (verständlicherweise) keinen Einzug. Erst sechs Jahrhunderte später, im 19. Jahrhundert, erlangte die Orgel mit den Missionsbestrebungen der Jesuiten wieder eine Rolle im chinesischen Musikleben.

### 3.3. Der Einfluss der chinesischen Musik auf die Musikkulturen Asiens

Der kulturelle Austausch zwischen China und seinen östlichen und südöstlichen Nachbarn setzte sich während der Yuan- und der Song-Dynastie fort. Trotz des Niederganges der Tang-Dynastie verlor die chinesische Kultur nicht an Anziehungskraft auf die benachbarten Kulturen.

#### 3.3.1. Korea

Die chinesische Song- (960-1271) und Yuan-Dynastie (1271-1368) liegen zeitlich parallel zu der koreanischen Koryo-Dynastie (918-1392). Die Koryo-Dynastie wurde von Wang Jian errichtet, Hauptstadt des Reiches war Kaijin (heute Kaesong, Nord-Korea). Zwar waren die diplomatischen Beziehungen zwischen beiden Staaten nahezu zum Erliegen gekommen, doch blieben die Koreaner den neuen Machthabern in China weiterhin tributpflichtig, auch gab es gelegentliche Gesandtschaften.

[183] *Nancun chuogenglu* (Protokoll aus Nancun nach der Feldarbeit): Nancun bezeichnet den Ort der Entstehung des Werkes. Oftmals enthalten die Titel der chinesischen Literatur Hinweise zur Entstehung des Werkes. Hier möchte der Autor uns glaubhaft machen, dass er den Abend nach verrichteter Arbeit in Muße verbrachte. Die Ausführungen zur Orgel stammen aus dem fünften Kapitel.

Seit 1231 unternahmen die Mongolen insgesamt sieben militärische Expeditionen, um Korea zu erobern. Im Jahr 1258 gelang es ihnen, die Koreaner zur Niederlegung der Waffen zu zwingen, woraufhin die Halbinsel dem chinesischen Reich nominell als eine Provinz angegliedert wurde.

Während der Koryo-Dynastie war der Buddhismus Staatsreligion, gleichzeitig hielt man die chinesische Kultur und die konfuzianistische Ideologie in hohen Ehren. Im Jahr 958 führte die Koryo-Dynastie ein System der Beamtenprüfungen ein, das sich am Vorbild der Tang-Dynastie orientierte.
Der musikalische Austausch, der während der Tang-Dynastie aufblühte, setzte sich auch während der Song-Dynastie fort. Unter dem Einfluss der chinesischen *yayue* entstand die koreanische Hofmusik, die *a-ak*. Auch die in China populäre *ciyue* (Musik für die *ci*-Dichtung) fand Anhänger.
Während der chinesischen Yuan-Dynastie wurde die koreanische Koryo-Dynastie stark von ihren chinesischen Nachbarn beeinflusst. Konfuzianismus, chinesische Literatur und Buddhismus prägten die Kultur der Halbinsel. Auch die eigenen Traditionen wurden weiterhin gepflegt, so z.B. die Musik der alten koreanischen Königreiche *Xinluo* (Shilla) und *Baiji* (Paekche). In mehreren historischen Schriften wurde die Geschichte des Landes festgehalten, darunter die „Geschichtlichen Aufzeichnungen über die Drei Reiche“ von Jin Fushi (1075-1151) und die „Episoden aus den Drei Reichen“ von Seng Yiran (1206-1289).

#### 3.3.1.1. Die Herausbildung der höfischen Musik

Die Beliebtheit der chinesischen Musik auf der koreanischen Halbinsel begünstigte ihren großen Einfluss bei der Herausbildung einer eigenständigen koreanischen Hofmusik. Während der Regierungszeit des koreanischen Königs Wang Hui (1046-1083) wurden chinesische Musiker eingeladen, um ihn in der chinesischen *yayue* Kaiser Song Renzongs (1023-1063) zu unterweisen. Song Renzong war als Kenner der chinesischen Geschichte und Musik und großzügiger Förderer des musikalischen Lebens bekannt. Er maß der Ritualmusik besondere Bedeutung bei und komponierte selbst mehrere Stücke zur Begleitung der Opferrituale.

[184] Vgl.: *Jianpan yueqi shuru zhongguo kao* (Eine Untersuchung über die Tasteninstrumente in China). In: *Xiao Youmei wenji* (Sammlung der musikalischen Gesamtwerke von Xiao Youmei). Schanghai 1990, S. 544.

Gegen Ende der Beisong-Zeit (960-1127) vermachte der chinesische Kaiserhof dem koreanischen König eine wertvolle, umfangreiche Instrumentensammlung; eine Schilderung dieser Schenkung findet sich im *Koryosa* („Geschichte von Koryo"), welches von Chong Inji im Jahr 1451 herausgegeben wurde. Dieses umfangreiche, aus 71 Bänden und 25 Annalen bestehende Werk enthält zwei Kapitel, die ausschließlich der Musik gewidmet sind.

In einem dieser Kapitel wird von zwei Schenkungen des chinesischen Kaisers Song Huizong (1101-1126) in den Jahren 1114 und 1116 berichtet. Dieses Instrumentarium bildete den Grundstock für die Entstehung der koreanischen *a-ak*.

Die erste Schenkung bestand aus einer eindrucksvollen Sammlung von insgesamt 171 Instrumenten, Partituren und Aufführungsanweisungen. Die zweite Schenkung umfasste die gesamte *dazheng yayue* („Sakralmusik der Dazheng-Ära"), die von Song Huizong eigens für die Aufführung der Ritualmusik geschaffen worden war. Sie umfasste 428 Instrumente, Kostüme und Requisiten für die Aufführung ritueller Tänze. Die Instrumente waren aufgeteilt in ein Terrassenensemble (*tungga*) und ein Hofensemble (*hon'ga*). Die Geschenke schlossen einen wertvollen Satz Bronzeglocken (*p'yonjong*) und Klangsteine (*p'yon'gyong*) mit ein. Außerdem wurden Anweisungen für zwei rituelle Tänze, *munmu* und *mumu* (eine Art militärischer Tanz), übergeben. Die erste Aufführung fand zu Ehren König Yejongs (1105-1122) in der königlichen Kondokchon-Audienzhalle statt. Die *dazheng yue* war bald Bestandteil verschiedener höfischer Rituale.[185]

Die Schenkung zweier solch umfangreicher Sammlungen und ihre rasche, umfangreiche Verwendung im Rahmen der Hofmusik hatten eine intensive Adaption der chinesischen Musik zur Folge. Nach dem Vorbild der chinesischen Sakralmusik organisierte man die Hofmusik neu. Sie wurde jetzt in *a-ak*, *tang-ak* und *sog-ak* unterteilt.

1. *a-ak*

Die *a-ak* wurde, wie die chinesische Sakralmusik, hauptsächlich zur Begleitung der Opferzeremonien aufgeführt. Sie wurde ebenfalls in mehrere Abteilungen gegliedert, die *tungga* (wie in der „Sitzenden Abteilung" der Tang-Zeit saßen die Musiker auf einer Terrasse, deshalb der Name „Terrassenensemble") und die *hou'ga* (entsprechend der „Stehenden Abteilung"). Zusätzlich wurden mehrere Ensembles für die höfische Musik zusammengestellt, das *täp'ungnyu* oder *samhyon yuggk* (Blasorchester) und das *chulp'ungnyu* (Kammerorchester).

[185] Vgl.: Keith Howard (Korea) in: MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart), Übersetzung von Caroline Schneider-Kliemt, Sachteil 5, Bärenreiter, Kassel, Basel, New York, Prag 1996, S. 736.

Bestandteil der *a-ak* war auch die nach chinesischem Vorbild organisierte Militärmusik, die bei den offiziellen Feierlichkeiten (sämtliche Handlungen des Königs anläßlich der streng geregelten Zeremonien wie Ahnenverehrung oder Dienst an der Himmelsgottheit, Staatsfeierlichkeiten, Banketten, Staatsempfängen oder Geburtstagen usw.) von zwei unterschiedlich besetzten Instrumental-Ensembles aufgeführt wurde.
Das Tonsystem der *a-ak* basiert auf vier halbtonlos-pentatonischen Modi.[186] Das Instrumentarium bestand aus Glocken, Metallplatten, Klangsteinen, Blasinstrumenten, Zithern und Trommeln. Zwei besondere Instrumente waren die *o'pak* (Holz-Klappern) und der *ch'uk* (Holztrog).

2. *tang-ak*

Die *tang-ak* (Bankettmusik), die bereits während der Tang-Dynastie nach Korea gelangte, bedient sich überwiegend einer nach koreanischer Tradition reich verzierten Pentatonik. Dies trifft insbesondere auf den *tz'u*-Gesang und das Repertoire der Sängerinnen, aber auch auf die in Korea adaptierte chinesische *ciyue* der Song-Dynastie zu.
Der Name dieser Musik bezieht sich auf die Platzierung des Orchesters in der Festhalle des Palastes; man bezeichnete sie auch als *chwabang-ak* („Links-Musik"), im Gegensatz zur *ubang-ak* („Rechts-Musik"), die vom *hyang-ak*-Orchester aufgeführt wurde.[187]
Die Musik und das Instrumentarium der *tang-ak* setzte sich, so berichtet das *Koryosa*, gleichermaßen aus chinesischen und koreanischen Instrumenten zusammen, doch lag der Schwerpunkt eindeutig auf den Instrumenten chinesischer Herkunft: *fangxiang* (16 Eisenplatten), *xiao*, *di*, *bili*, *pipa*, *yazheng* und *dazheng* (7-saitige bzw. 15-saitige Wölbbrettzither) *zhanggu* (kor. *ch'anggo*) und *jiaofang* (zwei Trommeln), *pai* usw.
Den chinesischen Traditionen entsprechend, orientierte sich die Ritualmusik der Song-Dynastie deutlich an derjenigen der Tang-Dynastie. Somit sind die „koreanischen" Instrumente *pai* und *ch'anggo* identisch mit den chinesischen Instrumenten *paiban* und *zhanggu*. Diese in der koreanischen Hofmusik populären Instrumente wurden in der späteren *Choson*-Dynastie (1392-1910) als typische Instrumente der Tang-Zeit beschrieben, die den Koreanern als großes Vorbild galten. Die noch heute in Korea populäre *ch'anggo* (Trommel) ist ein Beispiel dafür.

[186] Die vier halbtonlos-pentatonischen Modi der a-ak waren: 1. *p'yong-cho*: b-c-es-f-g-b; 2. *u-cho*: es-f-as-b-c-es; 3. *p'yong-cho-kä-myon-cho* (kyemyon-cho): b-des-es-f-as-b; 4. *u-cho-kä-myon-cho*: es-ges-as-b-des-es. Vgl.: Oesch, Hans: Außereuropäische Musik, Kapitel I: Korea, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 8, Laaber 1984, S. 99.
[187] Oesch, Hans (1984), S. 101.

Im *Xintangshu liyuezhi* („Neue Geschichte der Tang-Dynastie“) beschrieb der Historiker Qu Yangxiou (1007-1072) verschiedene Trommeln und deren Spieltechniken, z.B. die zweiseitige *jie*-Trommel und die *liangzhang*-Trommel, die beide mit zwei Schlägeln gespielt wurden. Andere Trommeln schlug man mit der Hand. Die später in Korea sehr populäre *zhang*-Trommel (*ch'anggo*) wurde mit einem Schlägel und der Handfläche gespielt.

Die *jiaofang*-Trommel mit großem, rundem Korpus entstand in China nach dem Vorbild der *tai*-Trommel der Tang-Dynastie. Sie war seit der Song-Dynastie auch in Korea verbreitet. *Yazheng* und *dazheng* entstanden ebenfalls nach chinesischen Vorbildern. In ihrem Herkunftsland verschwanden sie später, in Korea aber spielen sie eine wichtige Rolle in der ungebrochenen Tradition der koreanischen Musik.

3. *sog-ak*

Das Repertoire der *sog-ak* setzt sich hauptsächlich aus der traditionellen koreanischen Musik zusammen, die bereits vom 6. bis zum 8. Jahrhundert im Königreich Shilla populär gewesen war. Daneben ist auch der Einfluss des Konfuzianismus und des Buddhismus nachzuweisen; das Repertoire wurde um *hanci* (Lyrik der Han-Dynastie) und indische *fanbei* (siehe 2.3.2.1.) erweitert.

Die traditionelle koreanische Musik umfasste unterschiedlichste Gattungen: schamanistische Beschwörungen, *sinawi* oder *salp'uri* (improvisierte Musik der Instrumental-Ensembles), bäuerliche Musik, Volkslieder und -tänze, akrobatische Spiele, Singspiele, Maskenspiele, Puppentheater, instrumentelles Solospiel sowie eine Art episch-erzählender Solo-Oper. Die musikalische Begleitung wurde hauptsächlich von koreanischen Instrumenten gestaltet. Die wichtigsten waren:

- Die *kayagum* oder *kayago* (chin.: *xuanqin*, eine 12-saitige Wölbbrett-Zither mit beweglichen Stegen, die im 6. Jahrhundert in Kaya „erfunden“ wurde);
- die *komun'go* (chin.: *jiaye qin* – einfache sechssaitige Zither mit Bünden);
- drei verschiedene Bambus-Querflöten, die der chinesischen *di* ähneln: die große *taegum* (chin. *daqin*), die mittelgroße *ch'unggum* (chin. *zhongqin*) und die kleine *sogum* (chin. *xiaoqin*).

Ergänzt wurde dieses Ensemble um *ch'anggo*, *paiban* (Schlagholz), *bili* (Oboe) und *jiqin* (Streichinstrument, korean. *haegum*).

Neben diesen drei Gattungen pflegte man die chinesische *yanyue* zur Unterhaltung bei Banketten. Ihr Repertoire setzte sich aus Kompositionen der *tangyue* (*tang-ak*), der Volksmusik der Tang-Dynastie und der *ci*-Musik zusammen.

In dem langen Prozess des musikalischen Austausches zwischen China und Korea entwickelte sich aus der *tang-ak* und der *sog-ak* eigenständige koreanische Musikstile. *Tang-ak* und *sog-ak* wurden nicht nur am kaiserlichen Hof, sondern auch bei buddhistischen Feierlichkeiten in den Tempeln aufgeführt. Obwohl die höfische Musik Koryos später neu gestaltet wurde, blieb im verwendeten Instrumentarium und in der Aufführungspraxis die chinesische Herkunft deutlich. Die Kleidung der Tänzer und Musiker, das verwendete Instrumentarium, die der Musik zu Gründe liegende Literatur sowie die Struktur der höfischen Musikinstitutionen war stark an der chinesischen *dazheng yayue* der Song-Dynastie orientiert. Die Bezeichnungen vieler im *Koryosa* genanntenen Kompositionen sind mit den in der chinesischen Literatur erwähnten identisch. Bis heute bewahrt Korea dieses musikalische Erbe. Auf die Verwandtschaft mit der chinesischen Musik können wir allerdings nur indirekt aus den oben geschilderten Gemeinsamkeiten schließen, da chinesische Notationen der Musik der Song-Dynastie nicht überliefert sind.

Abb. 22: Koreanisches *chong-ak* Orchester
(Aus: KOREA; Its History und Culture, Published by Korea Overseas Information Service, Seoul 1994, S. 39)

### 3.3.1.2. Der Einfluss der chinesischen *ci*-Gedichte und der *ciyue* auf die Musik der Koryo-Dynastie

Die chinesische *ci* ist eine literarische Gattung, die während der Tang-Dynastie entstand. Obwohl sie schon während ihrer Entstehungszeit zur Lyrik gerechnet wird, unterscheidet sie sich doch stark von den bis dahin bekannten Gedichten: Anstatt, wie bisher, bereits vorhandene Gedichte mit Melodien zu versehen, schrieb man jetzt die Gedichte zu den Melodien der neuen populären Musik. Diese strenge Orientierung an einer bereits vorhandenen Melodie hatte eine ungleiche Länge der einzelnen Verse zur Folge. Insofern bilden *ci*-Lyrik und *ciyue* eine untrennbare Einheit.

Während der Song-Dynastie erreichte der neue Stil seine Blüte und beeinflusste gleichermaßen die koreanische Lyrik und Musik. In der koreanischen Literatur finden sich viele Hinweise und Beschreibungen dieser neuen Musik.

Im *Koryosa* sind die Titel mehrerer *ci*-Lieder erwähnt, die mit denen in China identisch sind, darunter viele der während der Song-Dynastie populären *songci* (*ci*-Lieder der Song-Dynastie): *Ruizhegu* („glückbringendes Rebhuhn"), *Paoqiu yue* („Musik für den geworfenen Ball"), *Xi'nujiao* („Liebe zu Nu Jiao"), *Wannian huan* („Zehntausend Jahre fröhliches Leben"), *Ganhuang'en* („Dank für die kaiserliche Gnade"), *Zui taiping* („Vorliebe für Ruhe und Frieden"), *Taiping nian* („Jahr der Ruhe und des Friedens"), *Qianqiusui* („Langes Leben"), *Hangong chun* („Frühling im Han-Palast"), *Yulinglin* („Regentropfen wie Glöckchen"), *Xijiang yue* („Mond im Xijiang-Strom"), *Guizhixiang* („Wohlgeruch des Kassia-Zweiges").

Andere im *Koryosa* genannte Titel wiederum finden sich in der chinesischen *ci*-Dichtung selten, z.B. *Xianxiantao* („Paradiesischer Pfirsich zur Darbringung"), *Tianxiale* („Freude unter dem Himmel"), *Jinzhanzi* („Goldener Weinbecher"), *Xinxiangziman* (nicht zu übersetzen), Fengzhongliuling („Weidengerte in Wind"), *Lizidan* („Kern der Litschipflaume").

Von den zahlreichen Dichtungen besingen einige Verdienste und Wohltaten des Königs, andere verleihen Gefühlen (Melancholie oder Abschied) Ausdruck. Einige Dichtungen enthalten sogar wörtliche Anweisungen an die Tänzer.

Einige der *ci*-Gedichte gehören zu den berühmtesten Gedichten der chinesischen Lyrik überhaupt, z.B. das *Yulinglin* („Regentropfen wie Glöckchen") des Poeten Liu Yong (um 1004-1054).

Die *ciyue* war hauptsächlich am kaiserlichen Hof Koryos populär und der *tang-ak* zugeordnet. Zwar sind nur zwei Kompositionen überliefert, diese haben aber bis heute ihren Platz im Repertoire der koreanischen Hofmusik behaupten können: *Nagyangch'un* („Frühling in Lolang") und *Pohoja* („Wandeln in der Leere").

### 3.3.2. Japan

Während der chinesischen Song- (960-1279) und Yuan-Dynastie (1271-1368) durchlief die japanische Gesellschaft mit dem Wechsel mehrerer Dynastien eine Phase tiefgreifender Veränderungen. Auf die mittlere und spätere Phase der Heian-Zeit (895-1185) folgten die Kamakura- (1185-1333) und der Beginn der Muromachi-Zeit (1333-1573). Letztere sind nach den Städten benannt, in denen das Zentrum der Machtentfaltung der Militär-Herrscher lag.

Seit der Mitte des 9. Jahrhunderts erstarkte mit dem Zerfall der kaiserlichen Macht der Einfluss des ländlichen Adels. Die Provinzfürsten errichteten eigene Burgen und unterhielten große Armeen. Dadurch bildete sich die Klasse der Krieger in Japan heraus. Seit der Kamakura-Zeit wurde Japan faktisch von der „Familie der Krieger" regiert, wenn auch der Kaiser seine formale Position beibehielt. Der Krieger („Samurei") wurde zur angesehensten Gestalt in der japanischen Gesellschaft, was zu einer Verlagerung der Werte führte. Die Kultur dieser Gesellschaft war schlicht und vital.
Wie bereits dargestellt, eigneten sich die Japaner die Elemente der chinesischen Kultur rasch an und formten durch Synthese mit den eigenen Traditionen zu einer eigenständigen japanischen Kultur. Dies trifft auch auf das japanische *gagaku* (chin. *yayue*) zu, das bereits im Anfangsstadium der Heian-Zeit (794-984) seine typisch japanische Gestalt annehmen sollte (siehe 2.4.3.).
Der Prozess der Adaption der chinesischen *tangyue* (Musik der Tang-Dynastie), die ihre Blütezeit im Zeitraum der Regentschaft der japanischen Kaiserin Shotoku Taishi (gest. 621) bis zum Ende der Nara-Zeit (710-794) hatte, war bereits zum Zeitpunkt der Rückkehr des japanischen Musikers Fujiwara Sadatoshi (807-867) nahezu abgeschlossen.
Im Jahr 894 wurden die diplomatischen Beziehungen abgebrochen, die offiziellen, vom Kaiserhof geförderten Gesandtschaften nach China eingestellt. Dies bedeutet aber nicht, dass die chinesische Kultur ihren Einfluss auf den japanischen Nachbarn in den folgenden Jahrhunderten gänzlich eingebüßt hätte. Der Handelsverkehr bestand weiterhin, und eine

Vielzahl japanischer Mönche und Gelehrter bereiste China, um dort den Buddhismus zu studieren. Dadurch wurde die Kontinuität des kulturellen Austausches gewährleistet.

Während der chinesischen Nansong-Ära (1127-1279) erfuhr der Konfuzianismus in seinem Ursprungsland eine Neubewertung. Dabei trat besonders die *lixue* („Schule der natürlichen Ordnung") hervor. *Lixue* war eine neokonfuzianisch-idealistische Schule, welche die Prinzipen *li* (natürliche Ordnung; Vernunft, von der sich die moralischen Prinzipien herleiten) und *qi* („Atem", die nicht organisierte Materie) in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellte. Damit wurde das konfuzianische Prinzip der Harmonie von Makrokosmos und Mikrokosmos um das Streben nach Erleuchtung – *dunwu* – erweitert. Für die Anhänger der buddhistischen, aus China stammenden *chan*-Sekte (Zen-Buddhismus) stand die Meditation als Weg zur geistigen Klarheit im Mittelpunkt. In einem Augenblick intuitiven Erwachens tritt nach ihrer Vorstellung die Erleuchtung ein, die sich logischer Analyse entzieht.
Die Ideen der *chan*-Sekte stießen bei den zahlreichen Buddhisten im Japan der Kamakura-Zeit auf fruchtbaren Boden. Die neue Lehre war unter dem Namen *songxue* („Song-Lehre") bekannt. Während der Muromachi-Zeit wuchs die Zahl ihrer Anhänger, unter denen sich nicht nur buddhistische Priester befanden, sondern auch zahlreiche Angehörige der Kriegerkaste, deren Ideale mit denen der *songxue* übereinstimmten.
Der große Einfluss machte sich in den literarischen und künstlerischen Werken dieser Zeit bemerkbar. Im Bereich der Musik verdankt insbesondere das *no*-Theater der neuen geistigen Strömung wesentliche Impulse, aber auch die Gattungen *no-kyogen*, *saibara*, die Musik für *shakuhachi* sowie die musikwissenschaftliche Literatur sind von ihr geprägt.

#### 3.3.2.1. *No* und *no-kyogen*

Das ursprüngliche *no*-Theater (jap.: *sarugaku no No*, was wörtlich soviel bedeutet wie „Das *no* des *sarugaku*") entstand zu Beginn des 13. Jahrhunderts. Es griff die Tradition der *to-sangaku* auf und bereicherte sie um Elemente des neuen Tanz- und Gesangsstiles *shirabyoshi* (chin. *baipaizi*). In seiner Mischung aus Drama, Tanz, Gesang und Musik ist das *sarugaku no No* eine ausgesprochen theatralische Kunstgattung.
Im Unterschied zur *tianyue de neng* (jap. *dengaku no No*), einem weiteren Theaterstil, waren die Aufführungen der *sarugaku no No* nicht auf die Tempel und Schreine beschränkt, sondern fanden auch der einfachen Bevölkerung Eingang in das Leben. Trotz dieser Tendenz zur Volkskunst legte man großen Wert auf die Qualität der Mimik, die im

*sarugaku no No* eine zentrale Rolle einnimmt. An die Stelle der Laien traten allmählich professionelle Darsteller. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts erfuhr das *sarugaku no No* eine rasche Entwicklung. Die typischen Charakteristika (Themen, Texte, Melodik usw.) entwickelten sich; eine systematische Theorie des *no*-Theaters entstand. Die Struktur des Dramas, der Bühnenaufbau, Masken und Kostüme wurden vom Vorläufer relativ unverändert übernommen. Die Bezeichnung *sarugaku no No*, die noch zwei Jahrhunderte im Gebrauch blieb, wurde bald durch den neuen Namen *no* (oder *no-gaku*) ersetzt.[188]
Das *no*-Theater stellt eine Synthese aus Wort, Musik und Bewegung, Gesang, Instrumentalspiel und Tanz dar.

Die Musik des *no*-Theaters ist überwiegend von der *sanyue* („gemischte Musik"), der *wuyue* (Tanzmusik), der während der Heian-Zeit populären *yuanyue* (jap. *sarugaku*) und der *tianyue* (jap. *dengaku*) geprägt. Darüber hinaus hatte die *jiyue* (jap. *gigaku*) einen Anteil an ihrer Entwicklung. *Sanyue* und *jiyue* gelangten während der Sui- und der Tang-Dynastie nach Japan. Auch die *wuyue* ist chinesischen Ursprungs. Einige japanische Gelehrte sahen in den chinesischen *zaju* („aus den verschiedenen Darstellungsformen gemischte Spiele") den direkten Vorläufer des *no*-Theaters.
Die Musik des *no*-Theaters besteht aus Gesang und Instrumentalmusik. Zur musikalischen Begleitung der Szenen setzt man neben dem Gesang hauptsächlich *nokan* (Flöte), O-*tsuzumi* (Hüfttrommel), Ko-*tsuzumi* (Schultertrommel), gelegentlich auch die *Taiko* (Zylindertrommel) ein. Der die Szenen begleitende Gesang dient hauptsächlich der Intensivierung der auf der Bühne dargestellten Gemütsregungen. Die Melodien ähneln denjenigen der *qupai* (Bezeichnung des Melodietyps, nach dem die *qu*-Lieder vertont wurden) des chinesischen Theaters. Dies trifft besonders für die Unterscheidung von *dingban* (festgesetztes Taktmaß) und *sanban* (freies Taktmaß) zu.

[188] Yoshio Matsuyyama (1980), S. 31.

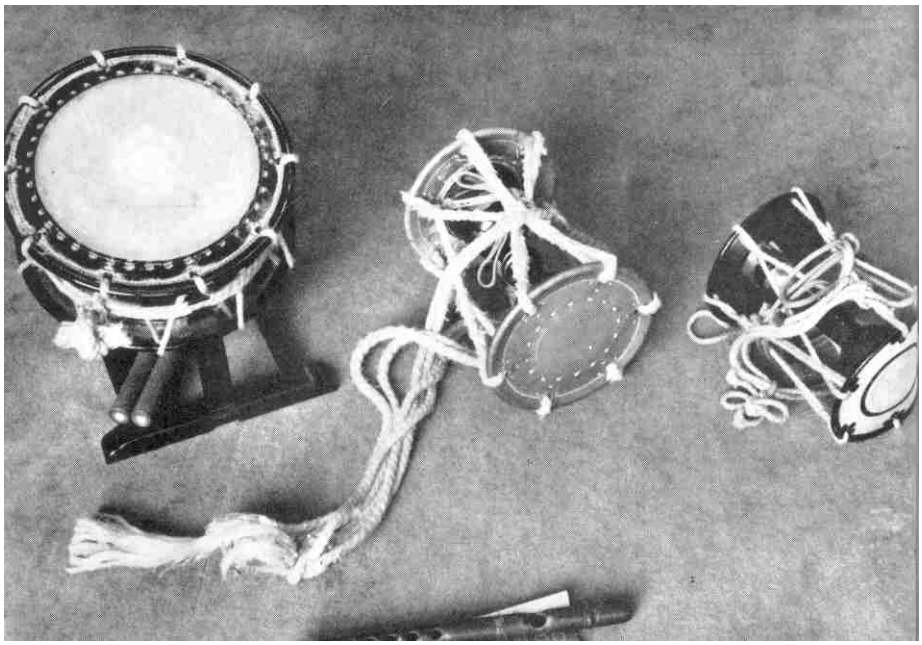


Abb. 23: *No*-Instrumente, *Taiko* (Zylindertrommel), O-*tsuzumi* (Hüfttrommel), Ko-*tsuzumi* (Schultertrommel), *nokan* (Flöte).
(Aus: Siegfried Borris: Musikleben in Japan. Bärenreiter- Verlag, Kassel 1967, S.17)

Die Darsteller verwenden keine Requisiten. Die Schauspieler tragen in den meisten Fällen eine Maske. Dies erleichtert den Zuschauern das Erkennen der dargestellten Emotionen wie Freude, Zorn und Trauer, deren kunstvolle Darstellung im Mittelpunkt der Aufführungen steht. Dies wird durch den ganzheitlichen Aspekt der Schauspielkunst unterstrichen: Gesang, Rezitation und Instrumentalspiel sind diesem ästhetischen Ideal untergeordnet. An die Rückwand einer *no*-Bühne muß unbedingt eine Kiefer gemalt sein. Sie repräsentiert jene heilige Kiefer im Kasuga Taisha von Nara, bei der der Gott dieses Schreins zu erscheinen pflegte. Jedes *no*-Spiel ist deshalb virtuell diesem Gott geweiht.
Das *no*-Theater zeichnet sich durch seinen hohen Grad an Formalität und Abstraktheit aus. Viele japanische Gelehrte bezeichnen Gelassenheit und Würde als die ästhetischen Ideale des *no*-Theaters. Diese waren zugleich die Ideale der Samurai.

Abb. 24: *No*-Szene
(Aus: Silvain Guignard (Hrsg.): Musik in Japan - Aufsätze zu Aspekten der Musik im heutigen Japan, Indicium Verlag, München 1996, S. 143)

Parallel zum *no*-Theater entstand das *no-kyogen*. In diesem Lustspiel haben Musik, Gesang und Tanz nur eine untergeordnete Rolle. Typisch sind Szenen satirischen Inhalts, die der Geschichte oder dem wirklichen Leben entnommen sind und als Einführungen oder Zwischenteile des *no*-Theaters aufgeführt wurden. Hauptthema ist das Leben des einfachen Volkes. Im *no-kyogen* werden ebenfalls keine Requisiten verwendet. Masken werden nur selten getragen.

*No*-Theater und *no-kyogen* entstanden auf der Grundlage der älteren Theatertraditionen *sangaku*, *sarugaku* und *kuilei*. Da diese stark vom chinesischen Einfluss geprägt waren, finden sich auch im *no*-Theater und in der *no-kyogen* Elemente chinesischer Musikkultur in der Aufführungspraxis, in der Themenwahl und in der Instrumentierung. In einigen Stücken verwenden die Darsteller bis heute die Kostüme der Tang-Dynastie; sogar die Texte werden in der Sprache der Tang-Dynastie vorgetragen. Die beweglichen Bühnenbilder sind teilweise den chinesischen Werken entnommen, so z.B. in den *no*-Theater-Stücken *Shiqiao* („Steinerne Brücke“) und *Xingxing* („Gorilla“). Gemälde bekannter chinesischer Landschaften dienten oftmals als Dekoration des Bühnenhintergrundes. Im *Shiqiao* war dies der Qinliang-Gipfel, im *Xinxing* der Xunyang-Fluß. Üblicherweise beschloss man die langen Aufführungen mit einem dieser beiden

Stücke, die den Höhepunkt des Abends darstellten. Beide Stücke wurden in das Repertoire des später entstandenen *kabuki*-Theaters (chin. *gewuji*) und des populären *no*-Theaters aufgenommen, wo sie unter den Namen *Shizi wu* („Der Löwe“) und *Shiqiao wu* („Die Steinbrücke“) bekannt wurden.[189] Das kurze *Shizi wu* mit seinen Mut und Kraft verkörpernden Tanzdarbietungen wurde oftmals zum Schluss eines Theaterabends als Zugabe geboten.

#### 3.3.2.2. *Saibara*

*Saibara* (chin. *cuima yue*) bezeichnet eine spezifische Form der volkstümlichen japanischen Lyrik, die etwa am Ende des 10. und zu Beginn des 11. Jahrhunderts weite Verbreitung fand. Es handelt sich um eine Gesangsform, deren musikalische Begleitung der *tangyue* (Musik der Tang-Zeit) zugerechnet werden kann und von den am Tang-Hof populären Instrumenten gestaltet wurde: *longdi* (Querflöte), *bili*, *sheng*, *pipa*, *zheng*, *paiban* (Schlaghölzer), gelegentlich auch *taigu* (Zylindertrommel). *Saibara* kann als Ergebnis des musikalischen Austausches zwischen China und Japan betrachtet werden.
Im *Sandai shilu*, der offiziellen Geschichtsschreibung der japanischen Gelehrten Fujiwara no Tokihira und Guanyuan daozhen (901), wird berichtet, dass die *saibara* kurz zuvor (im Jahr 895) in der Adelsschicht auftauchte, wo man eine Synthese aus japanischer Dichtkunst und chinesischer Musik versuchte. Auch unter der einfachen Bevölkerung erfreute sich die *saibara* wachsender Beliebtheit, sie verlor allerdings während der Kamakura-Zeit an Bedeutung und erstand erst wieder während der Edo-Zeit (1600-1867). Das überlieferte Repertoire umfasst sieben Melodien und 61 Texte, die überwiegend die Liebe thematisieren. Daneben gibt es aber auch Landschaftsschilderungen, Spottgedichte, Kinderlieder und Glückwünsche.

#### 3.3.2.3. *Heike-biwa* und *fuke-shakuhachi*

*Heike-biwa* (chin. *pinjian pipa*) und das *fuke-shakuhachi* (chin. *puhua chiba*) sind zwei Instrumente, die seit dem 12. Jahrhundert in Japan zu großer Popularität gelangten. Erstere hat ihren Vorgänger in der *moso-biwa* (siehe 2.4.3.4.), letztere fasste, nachdem sich die Spur dieses aus China stammenden Instrumentes während der Heian-Zeit verloren hatte,

[189] In Japan werden bis heute in vielen Bereichen auch chinesische Schriftzeichen verwendet. Im Text ist die chinesische Aussprache der Zeichen angegeben.

ein weiteres Mal in Japan Fuß. Dabei spielten die buddhistischen Tempel die führende Rolle dieser zweiten Blütezeit des *shakuhachi*.

Die Entwicklung der *heike-biwa* stand zwar nicht in direkter Beziehung zur chinesischen Musik, wurde aber indirekt durch die Impulse des ursprünglich chinesischen buddhistischen Ritualgesanges *shengming* beeinflusst (siehe 2.4.3.4.).

Die Tradition der *heike-biwa* in Japan entstand im 12. Jahrhundert einerseits vor dem Hintergrund der Herausbildung des kriegerischen Feudaladels, andererseits war sie auch Bestandteil der buddhistischen Tempelkultur und des Volkslebens. Bald etablierte sich, ausgehend vom Hof der einflussreichen Ashikaga-Familie (1338-1573), der Brauch, die Rezitation des *heike monogatari*[190] mit der *heike-biwa* zu begleiten. Diese Synthese mit der populären Tradition des *heike-monogatari* führte zur raschen Verbreitung der *heike-biwa* in Japan.

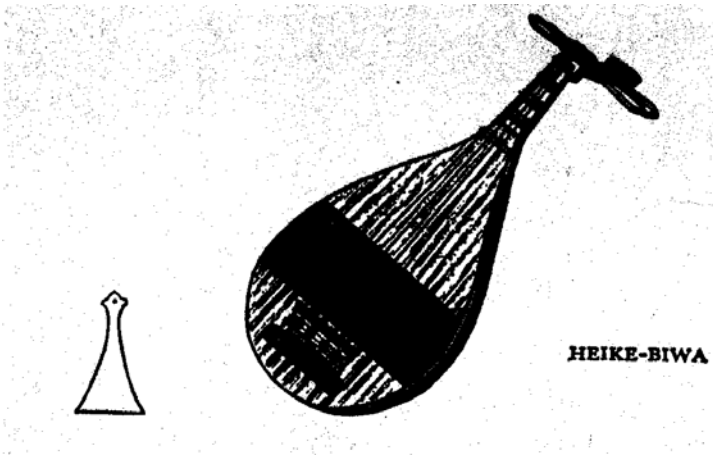



Abb. 25: *Heike-biwa*

Das *shakuhachi* wurde am Ende des 13. Jahrhunderts erneut in Japan verbreitet. Dabei spielte ein neuer Stil, der sich in den buddhistischen Tempeln ausprägte, eine wichtige Rolle: *fuke-shakuhachi*. Dieser steht in enger Beziehung zu der neuen buddhistischen *fuke-shu*-Sekte (chin. *puhua zong*).
Über den genauen Zeitpunkt des Beginns dieser zweiten Blütezeit des *fuke-shakuhachi* herrscht noch keine Einigkeit. Einige Musikwissenschaftler führen sie auf den japanischen Mönch Jue Xin (1207-1298) zurück. Dieser, so wird berichtet, lebte während der letzten Jahren der Song-Dynastie in China, wo er auch die *chiba*-Komposition *Xulin* („schwächliche Klingel“) kennen lernte. Nach seiner Rückkehr auf die Inseln unterrichtete

[190] Das *heike-monogatari* (Geschichte der Familie Hei) stammt vermutlich aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Es berichtet von den Kämpfen zwischen den Taira und den Minamoto. Die Geschichten wurden gesungen oder gesprochen. Der oder die Verfasser dieses Werkes sind unbekannt.

er seinen Schüler Ji Zhu, einen zukünftigen Meister, der auch unter dem Namen Xu Zhu bekannt wurde, in der Kunst des *shakuhachi*-Spiels. Die Legende berichtet davon, dass der Schüler, als er in seinem Spiel sicher geworden war, die Komposition *Xulin* in alle vier Himmelsrichtungen blies. Zwei weitere Kompositionen des begabten Schülers, der bald eine eigene Gruppe Schüler um sich versammelt hatte, sind überliefert: *Wuhai chi* (unübersetzbar) und *Xukong* („Leere und Nichts"). Zur gleichen Zeit entstand um den Mönch Bao Fu, der zusammen mit Jue Xin nach Japan gekommen war, ein zweiter Kreis von Musikern, von dem ebenfalls mehrere Kompositionen überliefert sind.

In der Muromachi-Zeit war das *fuke-shakuhachi* dann in der gesamten buddhistischen Gemeinde Japans verbreitet. Ihre entgültige Gestalt nahm die *shakuhachi*-Musik allerdings erst während der Edo-Zeit (1603-1867) an. Eine wesentliche Rolle spielten dabei die buddhistischen Wanderpriester, die sogenannten *komuso* („Priester der Leere und des Nichts"). Es handelte sich hierbei um einen wesentlichen Teil der Gesangsstücke, der im Rahmen der „blinden Musik" (siehe 2.4.3.4.) aufgeführt wurde.

Nach dem Zerfall der *fuke*-Sekte in der Mitte des 19. Jahrhunderts fand das *shakuhachi* Eingang in andere Gattungen. Heute verwendet man sie üblicherweise im Trio zusammen mit der *shamisen* (dreisaitige Laute, der chin. *sanxian* ähnlich) und der *koto* (13-saitige Zither).

Das *shakuhachi* spielte in der Geschichte der japanischen Musik eine ähnlich bedeutende Rolle wie die ebenfalls ursprünglich chinesischen Instrumente *biwa*, *koto* und *shamisen*.

Abb. 26: Das *Shakuhachi*

### 3.3.2.4. Chinesische Musik im Spiegel der japanischen Musikliteratur

Vier Werke der japanischen Literatur sind von besonderer Bedeutung für die Erforschung der Geschichte der japanischen Musik. Sie vermitteln einen lebendigen Eindruck vom Musikleben in Japan, der Auseinandersetzung japanischer Gelehrter mit der chinesischen Musik und dem kulturellen Austausch während der Song- und der Yuan-Dynastie: *Xinxi rudao guyue tu*, *Jiaoxun chao*, *Xujiaoxun chao* und *Lülü xinshu*.

1. Das *Xinxi rudao guyue tu* (jap. *Shinzei Kogaku zu*) wurde in der Mitte des 12. Jahrhunderts von Tengyuan tongxian (gest. 1159) verfasst. Xinxi rudao war der buddhistische Name des Autors, der Titel des Buches lautet also in etwa: „Musikalisches Bild des Altertums von Xinxi rudao"; gelegentlich auch mit der Kurzform *Xinxi guyue tu* bezeichnet. Einen Großteil der Abbildungen nehmen Darstellungen der *zuofang yue* („Linke Musikabteilung") am japanischen Hof ein. Darüber hinaus gibt das Werk einen Einblick in die Aufführungspraxis der Tänze während der frühen Heian-Zeit.
2. Das *Jiaoxunchao* (jap. *Kyokunsho*) des Koma Chikazane (1233) zitiert die chinesische Literatur der Tang-Zeit, z.B. *Suishu* und *Tongdian*. Es belegt die intensive Auseinandersetzung japanischer Gelehrter mit der chinesischen Musik und ist besonders wegen seiner umfangreichen Schilderungen der Zeremonialmusik am Hof eine wichtige Quelle der japanischen Musikwissenschaft.
3. Das *Xu jiaoxunchao* (jap. *Zoku Kyokunsho*), welches von bis 1264-1274 von Koma Asakatsu geschrieben wurde, zitiert ebenfalls mehrere Abhandlungen der chinesischen Literatur über Musik, z.B. das *Jiegu lu* der Tang-Dynastie und die während der Song-Dynastie entstandenen *Yueshu* („Musikbücher").
4. Das *Lülü xinshu* (jap. *Ritsu ryo shi sho*) des Chinesen Cai Yuanding entstand im Jahr 1186. Diesem Werk wurde in Japan große Aufmerksamkeit geschenkt und erlebte mehrere Neuauflagen. Es beschäftigt sich mit der chinesischen Musiktheorie, insbesondere mit dem Tonsystem der *lülü*.

### 3.3.3. Vietnam und Kambodscha

Aufgrund der geografischen Lage (direkte Landverbindung ohne das Hindernis großer Gebirgsketten) bestand ein kontinuierlicher Kontakt zwischen China und Südostasien. Auch während der Song- und der Yuan-Dynastie dauerte der musikalische Austausch an.

Insbesondere Vietnam und Kambodscha sind sehr stark von der chinesischen Kultur geprägt.

**1. Vietnam**

In der chinesischen Literatur der Song-Dynastie taucht Vietnam unter dem Namen *Annan* auf. Nachdem Wu Quan im Jahr 939 die Unabhängigkeit von China erlangte und eine eigene Dynastie begründete, erlebte Vietnam den Wechsel mehrerer, aufeinander folgender Dynastien, der Ding- (968-980), Li- (980-1009), Li- (1009-1054), Li- (1054-1225) und der Chen-Dynastie (1225-1400).

Vietnam unterhielt, obwohl jetzt unabhängig, weiterhin diplomatische Beziehungen mit seinem nördlichen Nachbarn. Die Aufzeichnungen berichten von der nahezu abgöttischen Verehrung des vietnamesischen Königs Long Tin (reg. 1005-1009) für den chinesischen Schauspieler Liao Shouzhong, der sich einen Namen als *zaju*-Schauspieler („Gemischte Spiele") gemacht hatte.[191] Dieser hatte wahrscheinlich einen wesentlichen Anteil an der Verbreitung der in China während der Beisong-Ära (960-1127) populären *zaju*-Kunst in Vietnam.

Im *Mengxi bitan* des Chinesen Sheng Kuo (1031-1095, 5. Band) finden sich Hinweise auf die Verbreitung der *jiegu* (*jie*-Trommel) in Vietnam.[192] Aufzeichnungen über einen Feldzug der Song-Armee gegen die vietnamesische Li-Dynastie (1009-1054) im Jahre 1076 berichten, dass damals in Vietnam bereits die *zhanggu*-Komposition *Huangdi Yan* („Kaiser Yan") bekannt gewesen sei. Dies belegt die frühe Verbreitung chinesischer Musik in Vietnam.

Der Einfluss des chinesischen Theaters auf die Herausbildung der vietnamesischen Theater-Tradition lässt sich auf den Schauspieler Li Yuanji, einen Angehörigen der Streitkräfte der Yuan-Dynastie, zurückführen. Im *Dayue shiji quanshu* („Historische Gesamtausgabe über Groß-Vietnam", 7. Band) wird berichtet:

„Li Yuanji war ein guter Sänger und unterrichtete viele Jungen und Mädchen in der Kunst der *beichang* („Gesänge aus dem Norden"). Das mit seinen Schülern einstudierte Bühnenstück *Xiwangmu xian pantao* („Pfirsich zur Darbietung an *Xiwangmu*") sah zwölf

[191] Feng Wenci (1998), S. 148.

[192] Dieses in der Tang-Dynastie beliebte Instrument wurde damals nicht nur zur musikalischen Begleitung, sondern auch als Soloinstrument eingesetzt. Seit der Song-Dynastie verkam die *jiegu* in China zu einem reinen Begleitinstrument mit der Bezeichnung *zhanggu*. Die Existenz einer ausgesprochenen Solo-Komposition in Vietnam deutet auf seine frühe Einfuhr während der Tang-Dynastie hin.

Rollen vor, darunter den Beamten Zhu Zi [wahrscheinlich der chinesische Gelehrte Zhu Xi], eine *dan* [weibliche Protagonistin] und mehrere Diener. Alle Darsteller waren in brokatene, reich bestickte Gewänder gekleidet. Die abwechselnde Begleitung der *gu*, der *xiao*, der *qin* und mehrerer Schlaginstrumente fügte sich kunstvoll in die Handlung ein. Dieses Bühnenstück lässt die Zuschauer Freude oder Traurigkeit empfinden. Seit dieser Zeit war das Theater in unserem Land verbreitet worden."[193]

Das Kapitel *Cheng Yuzong Dazhi wunian* war nach Chen Yuzong, einem Herrscher der vietnamesischen Chen-Dynastie, benannt. Es wurde im Jahr 1362 verfasst, was bedeutet, dass zu dieser Zeit das chinesische Theater bereits in Vietnam bekannt gewesen sein muss.
Das Repertoire des erwähnten Bühnenstückes setzte sich wahrscheinlich aus *zaju*-Kompositionen oder *nanxi*-Kompositionen („südliches Singspiel") zusammen. Hinter der Bezeichnung *beichang* könnten sich allerdings gleichermaßen die *beiqu* („nördliches Singspiel") oder die *naxi* („südliches Singspiel") verbergen, da ja beide Regionen nördlich von Vietnam lagen.
Es liegt allerdings näher, hinter dieser Bezeichnung die in Südchina verbreitete *nanxi* zu vermuten; diese Region lag näher an Vietnam, die Sprache war verwandt und die Melodik des südlichen Zentralchina dürfte den Vietnamesen nicht allzu fremd erschienen sein.
Auch am vietnamesischen Hof fand der neue Stil Anhänger. König Cheng Yuzong ordnete an, die am Hofe weilenden Adligen und Prinzessinnen sollten sich an der Aufführung chinesischer Theaterstücke beteiligen, damit er ihre Schauspielkunst beurteilen könne.
Im Volk war das chinesische Theater ebenfalls beliebt und unentbehrlicher Bestandteil bei Festen. In der Aufführungspraxis orientierte man sich sehr eng an den chinesischen Vorbildern. Die beliebtesten Stücke waren Bearbeitungen chinesischer Geschichten, darunter mehrere „Klassiker" der chinesischen Literatur: *Shuihuzhuan* („Die Räuber vom Liang-shan-Moor"), *Xixiangji* („Das Westzimmer"), *Xiyouji* („Die Reise nach Westen"), *Sanguo yanyi* („Der Roman der Drei Reiche samt Erläuterungen"), *Dongzhouliezhuan* („Biographie der östlichen Zhou-Dynastie").

[193] Feng Wenci (1998), S. 149.

Abb. 27: Szene des vietnamesischen Theaters.
(Aus: MGG, Sachteil 9, Sy-Z, S. 1501)

## 2. Kambodscha

Die chinesische Kultur prägte, wie bereits dargestellt, trotz des bedeutenderen Einflusses der indischen Kultur über einen langen Zeitraum das südliche Nachbarland Kambodscha (siehe 2.4.4.2.).

Nach der Entstehung politischer und wirtschaftlicher Beziehungen und des Austausches auf dem Gebiet der Religion entwickelte sich auch ein kultureller Austausch auf dem Gebiet der Musik.

Vom Ende des 9. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, parallel zur chinesischen Beisong- (960-1127) und Nansong-Ära (1127-1279), war Zhenla (Kambodscha) ein Großreich, dessen Macht sich über nahezu das gesamte Südost-Asien erstreckte. In dieser Zeit schufen die Khmer, deren Kultur sich im Zenit befand, die riesigen Städte und Tempel-Komplexe mit ihren unzähligen Wandreliefs. Die berühmteste dieser ausgedehnten Anlagen sind die Ruinen von Angkor Watt, die erst im 19. Jahrhundert in der Wildnis des subtropischen

Regenwaldes wiederentdeckt wurden. Sie gelten als eines der vier Weltwunder der östlichen Welt.
Die Kultur der Khmer beruht auf der Basis der indischen Kultur. Musik und Musiktheorie sind deutlich von der indischen Musik beeinflusst.

Während der chinesischen Sanguo-Zeit (220-280) trat die aus Kambodscha stammende *Funan yue* am Hofe des chinesischen Wu-Reiches erstmals in Erscheinung. Später brachten Soldaten der Sui-Kaiser aus Linyi (Vietnam) mehrere Funan-Musiker und Instrumente an den Hof (siehe 2.4.4.1.).
Die Quellenlage zur Verbreitung chinesischer Musik in Funan ist allerdings dürftig, so dass keine sicheren Aussagen gemacht werden können. Wahrscheinlich gelangte sie auf unterschiedlichen Wegen in das Reich der Khmer, wobei buddhistische Priester die Mittlerrolle gespielt haben dürften. In den Wandbildern der Ruinen von Angkor finden sich Spuren dieses musikalischen Austausches. Auf dem im Zentrum der Anlage gelegenen und zwischen dem 12. und 13. Jahrhundert erbauten Barong-Tempel sind mehrere Flussboote chinesischer Bauweise abgebildet, auf denen jeweils mehrere Musiker dargestellt sind.[194]
In den Hofmusik Ensembles und im Volkstheater finden sich Instrumente, die chinesische Merkmale aufweisen. Im klassischen Instrumentalensemble Kambodschas waren dies z.B. *luo* (kamb. *kong thom*), *zhen* (*takhe*), *erhu* (*tro chhe*) und *di* (*khloy*). Diese sind mit den chinesischen Vorbildern nahezu identisch.
Ein Großteil der Kunstmusik beruht auf einer isotonischen Tonleiter, deren Oktave in sieben gleichmäßige Schritte (von jeweils theoretischen 171,4 Cent) unterteilt ist. Der Ursprung dieser Tonleiter stellt die Musikwissenschaftler vor ein Rätsel.[195] In der *mohori*-Musik mit ihrer halbtonlosen Pentatonik und den häufigen Modus-Wechseln wird jedoch der chinesische Einfluss deutlich.

## 3.4. Das zweite Vordringen des Christentums und der christlichen Musik in Zentralchina

Die gewaltige Ausdehnung des mongolischen Reiches brachte zwangsläufig West und Ost wieder in Kontakt miteinander. Päpste und Könige ernannten Missionare, die nach China

[194] Feng Wenci (1998), S. 150.
[195] Oesch, Hans: Außereuropäische Musik, Kapitel I: Kampuchea, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 8, Laaber 1984, S. 162.

gesandt wurden, um Kunde aus dem fernen China zu bringen und das Christentum zu verbreiten. Zu den bekanntesten gehören die Italiener Giovanni de Piano Carpini (um 1180-1252) und Monte Corvino (1247-1328) sowie der Franzose William von Rubruk. Ihrer Gewissenhaftigkeit verdanken wir detaillierte Aufzeichnungen, die für die Erforschung des kulturellen Austausches zwischen Ost und West von großem Wert sind.
Sie berichten von ihren missionarischen Bemühungen ebenso wie von ihren eigenen musikalischen Aktivitäten, erwähnen aber auch den Nestorianismus, was ein Beleg dafür ist, dass sich die Spur des Christentums, chinesisch *Jinjiao* (Religion des Lichts), seit dem Ende der Tang-Dynastie im Norden und Nordwesten Chinas nicht verloren hatte.

Der aus Italien stammende Franziskaner Giovanni de Piano Carpini wurde im Jahr 1245 von Papst Innocentius IV. in die Mongolei geschickt. Vom französischen Lyon aus brach er auf dem Landweg in Richtung China auf. Ein Jahr später, im Juli 1246, traf er in Karakorum (Helin, in der Nähe des heutigen Ulan-Bator)[196] ein. Während seines Aufenthaltes schrieb er über den in der Mongolei praktizierten christlichen Glauben:
„Am Hofe von Gui Youhan[197] sind viele Beamte Christen. Es wird gesagt, dass Gui Youhan selbst zum Christ geworden sei. In der Nähe des Zeltes von Gui Youhan steht die Kirche, in der der Gottesdienst öffentlich abgehalten wird und man den Hymnus anstimmt.“[198]

Giovanni de Piano Carpini war der erste Missionar der römischen Kirche in China. In seinen Aufzeichnungen schildert er die mongolischen Bräuche und die eigenen Erlebnisse. Aus seinen spärlichen Aufzeichnungen über das Christentum und die christliche Musik lässt sich schließen, dass die Tradition des Nestorianismus ihren Einfluss auf die Musikkultur des westlichen Zentralasiens bewahrt hatte und möglicherweise mit den Eroberungszügen der Mongolen in deren Heimatregion verbreitet worden war.
Der Franzose William von Rubruk, ebenfalls Franziskaner, erhielt im Jahr 1253 vom französischen König Louis IX den Auftrag zu einer Reise in den Osten. Über Zentralasien gelangte er ebenfalls in die Mongolei, wo er nach beschwerlicher Reise im April 1254

[196] Helin, die neue Hauptstadt des Mongolenreiches, wurde von einem der Söhne des Dschingis Khan gegründet. Erst im Jahr 1264 wurde der Regierungssitz unter Kubilei, einem Enkel des Dschingis Khan, nach Dadu (Bejing) verlegt. 1271 nahm dieser für seine Dynastie den Namen Yuan an und führte das chinesische Hofzeremoniell ein. Die nach der Hauptstadt Helin benannte Epoche dauerte von 1229-1271.
[197] Die Regierungszeit des dritten mongolischen Herrschers währte nur von 1246-1248.
[198] Siehe *Bolang jiabin mengu xinji* (Der Reisebericht über die Mongolei von Giovanni de Piano Carpini), Übersetzung von Geng Sheng und He Ji. China Verlag 1985; Tao Yabin (1994), S. 21.

Karakorum erreichte. Seine Reiseberichte schildern neben persönlichen Erlebnissen auch die Musikkultur der Region. Diese Aufzeichnungen deuten ebenfalls auf die ungebrochene Tradition des Christentums seit seinem ersten Auftreten in Asien hin.
Auf seiner Reise durchquerte Rubruk Qinchahan (im heutigen Kasachstan). Hier besuchte er mit seinem Gefolge den Hof des Badu, eines Enkels des Dschingis Khan, 1209-1256). Bei dieser Gelegenheit trug der Gastgeber das *Shangdi lianwo* („Herr erbarme dich") vor. Im November 1253 wohnten sie in einem Dorf, dessen Bewohner allesamt Mitglieder der nestorianischen Gemeinde waren, in der Kirche einem Gottesdienst bei. Er schrieb:

„Als wir in ihre Kirche hineingingen, sangen wir fröhlich das Lied *Shengmu wansui* (‚Es lebe die Muttergottes'). In der Umgebung des Zeltes des Menkehan (des vierten Khan, reg. 1251-1259) wurde auf allen Dächern ein Kreuz errichtet. Ich fand auch einen kunstvollen Opferaltar, an dem ein aus Armenien kommender Christ saß. Als wir kniend das *Fuzai shengmu* (‚Ave regina coelorum') gesungen hatten, stand er auf, um mit uns zusammen die Gebete zu verrichten. Er erwähnte, dass er einen Monat früher hier angekommen war. Im Januar 1254 waren wir am Hofe des Menkehan angekommen; dort begannen wir, den Hymnus zu singen: vom Ort des Sonnenaufgangs bis zum Ende der Erde preisen wir Jesus Christus, der von der Muttergottes geboren war..."[199]

Die Aufzeichnungen dieser Missionare geben Aufschluss über die Geschichte der Verbreitung des christlichen Gesanges in Zentralasien. Neben dem bereits seit Jahrhunderten überlieferten nestorianischen Gesang trat in Asien nun erstmals der gregorianische römisch-katholische Hymnus in Erscheinung. Mit den Mongolen, die bald darauf China eroberten, gelangte er möglicherweise bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts nach Zentralchina.

William von Rubruk berichtet auch von der Religionspraxis des Nestorianismus. Aus seinen Aufzeichnungen spricht das Erstaunen über die Unterschiede angesichts der gemeinsamen Wurzel:

„Solche Nestorianer sangen häufig selbst zusammengestellte Hymnen-Gedichte in Richtung auf zwei verbundene Zweige, die von zwei Leuten gehalten wurden. Ich verstehe gar nicht, was der Vers bedeutet. Am 04. April 1254 erreichten wir Karakorum. Wenn wir

[199] Siehe *Lubuluke dongxin ji* (Der Reisebericht über die Reise nach Osten von William von Rubruk), Übersetzung von Gang Sheng und He Ji, China Verlag 1985; Tao Yabin (1994), S. 21.

mit dem Kreuz und der Fahne in die Kirche gingen, standen die Nestorianer in Reih und Glied und hießen uns vor der Kirche willkommen.“[200]

Anhand seiner Aufzeichnungen existierten in Helin zwölf „Götzen-Tempel“, zwei Moscheen und eine christliche Kirche. Er schrieb auch von Gerüchten, die ihm zu Ohren gekommen waren und die von der Praktizierung des Nestorianismus in Xijin (heute Datong) und anderen Regionen berichteten. So existierte z.B. in Xijin ein Bistum, wo syrische heilige Schriften erhalten waren, deren Sprache man allerdings nicht verstand. In 15 Städten im Gebiet des Qidan-Volkes lebten viele Nestorianer.

Schenken wir diesen Bemerkungen Glauben, so waren der Nestorianismus und die christliche Musik unter den nördlichen Völkern zu Beginn des 13. Jahrhunderts verbreitet. Die Hymnen wurden in mongolischer Sprache gesungen. Die in China verbreitete christliche Musik war verständlicherweise von der östlichen Kirchenmusiktradition geprägt.

Die von Rubruk aufgezeichneten Gerüchte über die in Xijin in syrischer Sprache gesungenen Hymnen könnten Gemeinden betreffen, die sich den Anweisungen des mongolischen Herrschers zur Übertragung aller christlichen Texte in mongolische Sprache widersetzten und an der alten Überlieferung festhielten.[201]

---

[200] Ebenda: S. 22.

[201] Über die Verbreitung des Nestorianismus und des nestorianischen Hymnus existieren weitere Quellen:

- Die Reiseberichte des Marco Polo (1254-1324) schenken, da er selbst nicht Missionar war, dem Christentum und der christlichen Musik nur geringe Aufmerksamkeit, trotzdem sind genügend Hinweise gegeben, die auf eine Verbreitung verschiedener Religionen schließen lassen, darunter auch der Nestorianismus. Polo berichtet von der Errichtung weiterer Bistümer während der Regierungszeit des Kublei Khan (1260-1295) in Ganzhou (heute Zhangye), Ningxia, Tiande (in der Autonomen Region Innere Mongolei), Xi’an, Dadu (heute Peking) und an anderen Orten. In Dadu kam es, so Polo, zu einem Zusammentreffen mit dem Erzbischof Mar Nestorios. Im Jahr 1280 wurde der Uigure Marcos Jabalaha zum Erzbischof von Cathay (hierunter verstand man im allgemeinen den nördlichen Teil Chinas) eingesetzt, 1288 Bar Cauma, ebenfalls Uigure, zum Erzbischof der Uiguren bestimmt.
- Im Jahr 1905 entdeckte man in Gaochang (Autonome Region Xinjiang) Teile eines in syrischer Sprache verfassten Gebetbuches. Nach übereinstimmender Auffassung mehrerer Wissenschaftler handelt es sich bei diesen Fragmenten um Teile einer Textsammlung nestorianischer Hymnen mit dem Titel „Jungfrau Maria“. Die Niederschrift stammt aus der Yuan-Dynastie und enthält einige Angaben zur Aufführungspraxis, z.B. den Chorgesang, oder Angaben zu den vor oder nach dem Hymnus „Jungfrau Maria“ aufzuführenden Chorälen.
- Bald darauf, im Jahr 1908, wurde eine weitere Textsammlung in syrischer Sprache in einem der Tortürme eines Palastes in Peking entdeckt. Diese enthält nestorianische Vor- und Nachgesänge, welche während des nestorianischen Gottesdienstes gesungen wurden. Bei der Aufführung des Lobliedes wurde der Chor in zwei Gruppen unterteilt, welche die Wechselgesänge vortrugen. Der japanische Wissenschaftler Zuobo haolang vermutete, dass diese Gesangsform anfangs in der syrischen Ostkirche entwickelt wurde und sich später in allen Ostkirchen etablierte.

Giovanni da Montecorvino (1247-1328), ein weiterer italienischer Franziskaner, reiste im Namen eines Sonderbotschafters des Papstes nach Dadu (mongolisch Hanbali, das heutige Peking). Dort wurde er von König Tiemur empfangen. Dies stellt gewissermaßen den Beginn der diplomatischen Beziehung zwischen China und dem Vatikan dar.
Montecorvino blieb insgesamt vierunddreißig Jahre in Dadu. In dieser Zeit half er im Jahr 1299 bei der Errichtung der ersten in China gebauten Kirche. Im Jahr 1307 erfolgte seine Ernennung zum Bischof von Dadu. Er beaufsichtigte den Bau zweier weiterer Kirchen und übersetzte das Alte und das Neue Testament ins Mongolische. In zwei erhaltenen Briefen an den Papst schildert er seine Erfolge.[202]
Er widmete seine Kraft auch der Gründung eines Kirchenchores, in den insgesamt vierzig Kinder zwischen sieben und elf Jahren aufgenommen wurden. Nach ihrer Taufe lernten sie das lateinische Alphabet und wurden im christlichen Gottesdienst unterwiesen. Alle Kinder erhielten Abschriften mehrerer Hymnen und Psalme aus seinem *breviarium portabile*. Elf dieser Schüler zeigten sich so gelehrig, dass sie bald eigene Chöre aufbauen konnten, die abwechselnd in den Kirchen der Hauptstadt beim Gottesdienst vortragen konnten.[203] Da Montecorvino nur ein *breviarium portabile* und ein kleines Missale zur Verfügung standen, lernten die Kinder die Texte auswendig. In einem Brief an den Papst vom 01.08.1305 verlieh er seiner Hoffnung Ausdruck, man möge ihm die erforderlichen Noten, z.B. Antiphone, Graduale, Psalter usw., bald schicken.[204]
Aus dieser Bitte können wir schließen, dass die Fortschritte der Kirchenchöre bereits soweit gediehen waren, dass man im Gottesdienst Wechselgesänge aufführen konnte.

Der von Montecorvino begründete Kirchenchor trat auch am Kaiserhof auf. Damit war der christlichen Musik das Tor zu einer Gesellschaftsschicht geöffnet, die an der Prägung des musikalischen Lebens wesentlichen Anteil hatte. Ein Klosterbruder berichtet:

„Dieser Klosterbruder (hier ist Montecorvino gemeint) hatte vierzig einheimische Kinder gesucht. Er lehrte sie Latein und Grammatik, Musik und Bibelkunde. Sie lernten auch die

---

Die zwei wiederentdeckten Liedsammlungen in syrischer Sprache bestätigen die Schilderungen William von Rubruks über die Tradition des nestorianischen, in syrischer Sprache gesungenen Hymnus. Dies würde allerdings bedeuten, dass der Nestorianismus nach der Tang-Dynastie, in welcher die christlichen Lieder in chinesischer Sprache gesungen worden waren, eine Phase durchlebte, in welcher man auf die älteren Texte in syrischer Sprache zurückgriff.

[202] Hao Zhenhua: *Yiwu wuling nianqian de zhongguo jidujiao shi*; China Verlag 1984. Übertragen nach Moule, A.C.: Christians in China before the year 1550, London 1930.

[203] Siehe Hao (1984), S. 173.

[204] Siehe Hao ( 1984), S. 175.

Gebetszeiten. Sie sangen sehr geübt und konnten miteinander den Rundgesang anstimmen. Darunter waren die klugen Kinder mit guter Stimme die Vorsänger. An ihrem Gesang hatte der König auch großes Interesse, also lud er sie immer wieder zum Hofe ein. Dieser Klosterbruder war auch gewillt, dem Befehl des Königs zu gehorchen. Oft leitete er abwechselnd vier, sechs oder acht Kinder am Kaiserhof an, vor dem König und den Beamten zu singen. Der Gesang war eine Freude für die Ohren und bewirkte bei den Zuhörern Frohsinn, Erfrischung und Entspannung.‘‘[205]

Der römische Katholizismus fand Beachtung am Kaiserhof. Viele Personen kaiserlicher Abstammung und hohe Beamte bekannten sich zum Christentum. Aus diesem Grund waren auch die auf Corvino folgenden Missionare, die mongolische Bibel und der Kirchenchor willkommen. Die geschichtliche Entwicklung belegt die Wertschätzung, die der neuen Religion und ihrer Musik entgegengebracht wurde.

Auf die Bitte um Unterstützung hin (und wahrscheinlich hoch erfreut über die Erfolge der Mission) schickte der Papst weitere sieben Missionare nach China, die das Bistum von Citong (heute Quanzhou) gründeten. Im Jahr 1318 traf ein weiterer Missionar, der Italiener Odoric, auf dem Seeweg in China ein. Er hatte bereits an der Reise des älteren Montecorvino und anderer Franziskaner nach Dadu teilgenommen. Seine Reiseberichte gestatten einen Einblick in die Missionstätigkeit.[206]
Im Jahr 1336 reiste Andelu, Bischof von Citong, an der Spitze einer Gesandtschaft im Auftrag Kaiser Shongdis (1332-1368) nach Rom. Im Jahr 1342 stattete Marignolli im Auftrag des Papstes einen Gegenbesuch am chinesischen Hof ab. Er überreichte eine Botschaft und mehrere kostbare Geschenke. Zu dieser Zeit erlebten die Verbreitung und das Ansehen des Christentums in China ihren Höhepunkt.

Während der Yuan-Dynastie waren Nestorianismus und römischer Katholizismus hauptsächlich unter den Mongolen und anderen Nomadenvölker des Westens verbreitet. Die Nichtsesshaftigkeit dieser Völker begünstigte die Verbreitung des Christentums über große Regionen. Im Jahr 1368 wurde die mongolische Yuan-Dynastie durch die Ming-Dynastie der Han-Chinesen abgelöst. Viele Mongolen wurden zur Umsiedlung in nördlicher gelegene Regionen gezwungen. Mit dem Ende der mongolischen Yuan-

[205] Ein Abdruck des Briefes findet sich im „Johannis Vitoburani Chronicon“. Zitiert nach: Tao Yabin (1994), S. 27.
[206] Siehe Tao Yabin (1994), S. 28.

Dynastie erlebte auch der Nestorianismus seinen Niedergang. Darin liegt die Parallele zur ersten Blüte des Christentums während der Tang-Dynastie. Aus der Folgezeit sind in der Literatur keine weiteren Aufzeichnungen über das Christentum belegt.

Um 1400 fiel Bagdad, geistiges Zentrum des Nestorianismus, in die Hände des mongolischen Eroberers Tiemur, der sich zum Buddhismus bekannte und die Nestorianer mit unnachgiebiger Härte verfolgte. Dies leitete den Niedergang dieser frühen christlichen Kirche ein. Im Gegensatz dazu breitete sich der römische Katholizismus im Gefolge der kolonialen Expansion der Europäer weiter aus; gegen Ende der Ming-Zeit fasste er auch in Zentralchina wieder Fuß. Damit wurde auch eine weitere Phase des musikalischen Austausches eingeleitet.

**Vierter Teil :**

**Der Musikaustausch während der Ming- (1368-1644) und der Qing-Dynastie (1644-1911)**

Die stabile politische Lage in der Anfangszeit beider Dynastien ermöglichte beträchtliche Fortschritte in Wirtschaft, Kultur, Kunst und Musik. Die Verschmelzung verschiedener Nationalitäten führte zu einer Vertiefung des musikalischen Austausches. Die technischen Entwicklungen der Seefahrt und der zunehmende Handel führten zur Auswanderung vieler Chinesen und damit zum wachsenden Einfluss der chinesischen Musikkultur auf die Nachbarländer.
Seit dem 17. Jahrhundert begann mit der Expansion der Europäer in China das Wirken der Missionare. Dabei spielten besonders die Jesuiten eine Pionierrolle. Später wurden die Chinesen mit westlicher Militärmusik und Kunstmusik bekannt.

In diesem Kapitel werden verschiedene musikalische Phänomene unter dem Gesichtspunkt des musikalischen Austausches untersucht:
- In Xinjiang entstand mit der Verbreitung des Islam ein neuer Musikstil, die *mukamu*. Dabei standen der Einfluss einer neuen Religion und die Entstehung einer neuen Musik in engem Zusammenhang. Mit der *mukamu* gelangten auch neue Instrumente in die Xinjiang-Region.
- Mit der zunehmenden Ansiedlung von Chinesen im Ausland gelangte auch die chinesische Musik verstärkt in andere Regionen, darunter erstmals auch nach Amerika. Der stärkste Einfluss ist allerdings in den südostasiatischen Ländern nachweisbar.
- Die Jesuiten, die ab dem 17. Jahrhundert in China als Missionare tätig waren, waren die Pioniere des kulturellen Austausches. Sie wurden wegen ihrer wissenschaftlichen Kenntnisse geachtet und wirkten am Kaiserhof als Musiklehrer. Hier übertrugen sie als erste chinesische Musikliteratur in europäische Sprachen. In den Missionsschulen führten

sie eine Musikerziehung nach westlichem Vorbild ein; in den Kirchen wurden chinesische Christen mit westlichen Kirchenliedern vertraut.

- Nach den Opiumkriegen in der Mitte des 19. Jahrhunderts beschleunigte sich die Verbreitung westlicher Musik in China. Eine eigene Kunstmusik und Militärmusik entstand. Von Bedeutung im Ringen der Chinesen um ihre Unabhängigkeit und ihr nationales Selbstbewusstsein spielte die *Xuetang yuege*-Bewegung (Schullieder-Bewegung) eine große Rolle. Auf der Basis westlicher Vorbilder schufen die Chinesen mit dieser neuen Gattung eine eigenständige Liedform, die eine Synthese westlicher und chinesischer Elemente darstellt.[207] Aus der Synthese westlicher und chinesischer Notationssysteme entstand die moderne, in China gebräuchliche Ziffernotation.

- Umgekehrt beeinflusste China in dieser Epoche auch erstmals die europäische Kultur. Zuerst waren es die Aufzeichnungen der französischen Jesuiten, die Kunde von dem Reichtum der chinesischen Kultur und Musik nach Europa brachten und eine „China-Begeisterung“ auslösten. Später trugen auch viele Privatpersonen zum kulturellen Austausch bei. Die Reichhaltigkeit der von chinesischer Musik beeinflussten Kompositionen wird vorgestellt.

[207] Die noch heute gebräuchliche Ziffernnotation wurde aus Japan übernommen. Sie war in der Mitte des 19. Jahrhunderts u.a. von deutschen Musikpädagogen entwickelt worden.

## 4.1. Historischer Überblick

Mit der Zerschlagung der mongolischen Yuan-Dynastie war China unter den Ming-Kaisern für nahezu drei Jahrhunderte wieder unter einem chinesischen Kaiser geeint. Erst 1644 geriet China unter den Mandschu-Kaisern der Qing-Dynastie erneut unter Fremdherrschaft, die bis 1911 Bestand haben sollte.
In diesem langen Zeitraum erlebte China tiefgreifende Veränderungen des wirtschaftlichen und politischen sowie des gesellschaftlichen und geistigen Lebens.

Das politische System der Ming-Dynastie war stark vom Konfuzianismus geprägt. Der Ritualmusik wurde deshalb ein besonderer Stellenwert eingeräumt. Die zunehmende Korruption in der hohen Beamtenschaft, die Verarmung des einfachen Volkes und die Bedrohung von außen beschleunigten das Ende der Ming-Dynastie.
Eine Analyse der langen Periode der Ming-Dynastie zeigt drei deutlich voneinander abzugrenzende Epochen. Unter der Regierung der Kaiser Hongwu (1368-1398) und Yongle (1403-1424) erlebte China eine Phase wirtschaftlicher Prosperität. Neue Institutionen wurden geschaffen. Das Reich unterhielt umfangreiche diplomatische Beziehungen und expandierte mit erfolgreichen Feldzügen in die Mongolei, nach Südostasien, bis an den Indischen Ozean und nach Zentralasien. Die Synthese aus politischer Stabilität, wirtschaftlicher Prosperität und militärischer Expansion machte das China der Ming-Dynastie zu einem mächtigen Reich. Erstmals war China auch eine bedeutende Seemacht. Dazu trugen technische Neuerungen ebenso bei wie der Wagmut einzelner Seefahrer.
Der Sieg über ein großes Nomadenheer in der nordöstlichen Mongolei (Buinor, 1388), der Anschluss der 1392 gegründeten koreanischen Yi-Dynastie an China und die Eroberung Vietnams bildeten die militärische Expansion Chinas. Diplomatische Aktivitäten von

Japan bis Java, von Indochina bis in den Mittleren Orient erweiterten den politischen Einfluss. Diese Politik, deren Ziel es war, das Ansehen und die Sicherheit Chinas in Ostasien wiederherzustellen, setzte sich bis Mitte des 15. Jahrhunderts fort.

Die zweite Phase unter der Regierung der Kaiser Xuande, Chenghua und Jiaqing (1426-1566) erlebte eine Reihe sozialer Unruhen. Die Ursachen sind vielfältig. Zudem stießen die Offensiven der Ming in der Mongolei auf den hartnäckigen Widerstand der Nomaden, die ihrerseits zum Angriff übergingen; während der Zhengtong-Ära (1436-1449) drangen die Piratenstämme in die östliche Mongolei ein. Von diesem Zeitpunkt an häuften sich die Einfälle nach Nordchina. 1449 gelang ihnen in der Festung Tumu im Norden der Provinz Hebei die Gefangennahme Kaiser Zhengtongs.
Das 15. und 16. Jahrhundert erlebte das zahlenmäßige Anwachsen der Deklassierten. Viele Menschen versuchten verzweifelt, ihren Lebensunterhalt zu sichern. Die Lebensbedingungen z.B. der Bergarbeiter waren äußerst hart. Schmuggel und Piratenunwesen verstärkten sich.
Mehrere Aufstände in Shandong sowie Erhebungen der Minderheiten im Südwesten Chinas (Thaivölker, tibeto-birmanische Völker, Miao und Yao) in der Mitte des 16. Jahrhunderts erschütterten die Zentralgewalt. Zwischen 1540 und 1560 wurde China an den Nordgrenzen von den Mongolen und im gesamten Küstenbereich von japanischen Piraten angegriffen. Innere und äußere Bedrohungen zwangen die Ming-Regierung zu drastischen Gegenmaßnahmen. Die vor bald einem Jahrtausend letztmals umfangreich verstärkte große Mauer wurde um eine zweite Verteidigungsanlage, die *neichangcheng* („Große innere Mauer“), erweitert. Arbeitsdienst und übermäßige Steuerlast verschärften die Unzufriedenheit der Menschen.

Die dritte Phase der Ming-Dynastie begann 1582 während der zweiten Hälfte der Regentschaft Kaiser Wanlis (1573-1619). Ein Korea-Feldzug (1593-1598) verschlang einen gewaltigen Teil der Staatseinnahmen. Die Steuern würden für den Bau großer Deiche am Yangzi und eines Kanals ein weiteres Mal erhöht. Missernten 1627-1628 infolge andauernder Trockenheit lösten eine schwere Hungersnot im Norden von Shanxi aus. Die Unzufriedenheit der Bevölkerung gipfelte in offenen Aufständen in mehreren Provinzen.
Die Dschurdschen, ein Nomadenstamm aus dem äußersten Nordosten, bedrohten die Grenzen des Reiches. Der Dschurdschen-Khan Abahei (reg. 1627-1643) ersetzte 1635 den Namen Dschurdschen durch Mandschu und änderte im Folgenden Jahr den dynastischen

Titel Jin in Daqing. Chongzhen, der letzte Ming-Kaiser, erhängte sich 1644 nach dem Einzug der Mandschu in Peking.

Auf kulturellem Gebiet sind während der Ming-Dynastie bedeutende Leistungen erbracht worden. Diese verdanken sich der militärischen Expansion zu Beginn der Ming-Dynastie und der Phase wirtschaftlicher Prosperität in der Mitte der Dynastie. Buchdruckerkunst, Keramik und Akupunktur sind nur drei Bereiche, die während dieser Zeit entscheidende Fortschritte machten. Die Ming-Dynastie brachte viele bedeutende Philosophen, Literaten, Maler, Kalligraphen, Mediziner, Künstler und Musiker hervor.

In der mittleren Periode entstanden zahlreiche Manufakturen in Suzhou, Hangzhou, Anhui und anderen Provinzen. Chinesische Waren wie Seide, Baumwolle, Tee, Tabak, Porzellan, Papier und Eisen waren im Ausland begehrt und fanden Abnehmer in nahezu ganz Asien, aber auch in Europa.
Die rasche Entfaltung des Außenhandels führte zu einem Aufblühen städtischer Kultur. Lokale Oper, volkstümlicher Gesang und Vortragskunstformen erlebten ihren Aufstieg. Während der Longqing- und Wanli-Ära (1567-1619) standen *Kunqu*- und *Yiyang*-Oper in voller Blüte.
Bekannte Dramatiker und Musiker waren Wei Liangpu und Tang Xianzu (1550-1616). Der kaiserliche Prinz Zhu Zaiyu (1536-1611), ein begeisterter Mathematiker und Musikwissenschaftler, war der erste, der eine „temperierte Stimmung“ festlegte.[208]

Die Ankunft der Europäer im 16. Jahrhundert sollte das Schicksal Chinas weit stärker beeinflussen als jede vorangegangene Invasion. Portugiesen und bald darauf Spanier betrieben Handel mit den Hafenstädten der Südwestküste. Sie führten neue Kulturpflanzen wie Süßkartoffel, Erdnuss, Tabak, Mais usw. ein.
Unter den christlichen Missionaren waren die Jesuiten im 16. und 17. Jahrhundert die aktivsten. Wegen ihrer umfangreichen Kenntnisse in der Astronomie, der Mathematik, der Geographie und Musik wurden sie von den Chinesen überwiegend freundlich aufgenommen.

[208] In Europa experimentierte man ebenfalls ab dem 16. Jahrhundert mit der Temperierung der Tonarten. Ziel war, auf Tasten- und Lauteninstrumenten mehr als nur eine Tonart spielen zu können. Erst Andreas Werckmeister (1645-1706) erschloss mit seinen Berechnungen eine annähernd gleichschwebende Temperierung des Quintenzirkels (Musicalische Temperatur, 1686/87 und 1691; Hypomnemata musica, 1697).

*Karte 9*. Mingzeitliches China und seine Kontakte mit der Welt
(Aus: Buckley-Ebrey, Patricia: China. Eine illustrierte Geschichte, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1996, S. 196)

Die Mandschu, die sich vom äußersten Nordosten her ausbreiteten, brachten eigene Traditionen mit. Sie waren Nachkommen der tungusischen Stämme, die im 12. Jahrhundert das Jin-Reich (1115-1234) gegründet hatten. 1644 zog das Mandschu-Heer, unterstützt von chinesischen Truppen unter der Führung des Kollaborateurs Wu Sangui in Peking ein, ohne auf nennenswerten Widerstand zu treffen.

Trotz des entschlossenen Widerstandes der Bevölkerung gelang es der neuen Qing-Dynastie, ihre Herrschaft in kurzer Zeit auf alle Reichsteile auszudehnen. Im 18. Jahrhundert konsolidierte sich die Mandschu-Herrschaft. Diplomatische und militärische Interventionen in der Mongolei, in Zentralasien und Tibet dehnten den Einfluss Chinas in

einem bisher unbekannten Ausmaß aus. Im 18. Jahrhundert war China der reichste und größte Staat der Welt.
Während des 19. Jahrhunderts setzte der Niedergang ein. Ursachen waren die riesige Ausdehnung des Reichs und eine wirtschaftliche Rezession infolge der zentralisierten, ineffizienten Verwaltung bei gleichzeitig stark zunehmender Bevölkerungszahl. Große Bauernaufstände der *Bailianjiao* („Weiße Lotos-Sekte"), der *Sanhehui* oder *Tiandihui* („Trias-Gesellschaft") und vor allem der Taiping-Aufstand sowie die Niederlagen gegen die europäischen Mächte beschleunigten das Ende der Qing-Dynastie.
Die Qing-Kaiser leiteten mit ihrer Machtübernahme eine konservative Wende ein. Viele Literaten kommentierten die Werke der Han-Dynastie und unterzogen die frühesten Texte einer eingehenden Analyse. Man strebte eine Befreiung der Klassiker von den Verunreinigungen durch buddhistische und taoistische Ideen an. Ein orthodoxer Konfuzianismus unterwarf alles Neue der Kritik. Moderne Romanformen und Bühnengenres wurden von offizieller Seite strikt abgelehnt.

Die Mandschu-Herrscher betrieben eine Politik der Selbstisolation. Das politische System, Wirtschaft, Kultur und Militär waren den Erfordernissen der Zeit nicht mehr gewachsen. Die Niederlagen in den Opiumkriegen offenbarten die Rückständigkeit gegenüber dem Westen und zwangen die Regierung zu zögerlichen Reformen. Die Industrialisierung des Landes beginnt. Auch auf kulturellem Gebiet gelangte die westliche Kultur zu großem Einfluss.

*Karte 10*. Das Qing-Reich

(Aus: Buckley-Ebrey, Patricia: China. Eine illustrierte Geschichte, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1996, S. 223)

Während der Ming- und der Qing-Dynastie erlebte der Konfuzianismus eine erneute Blüte. Der Musikentwicklung wurde besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Im Vergleich zu den frühen Dynastien zeichnete sie sich allerdings durch mehrere Besonderheiten aus:

1. Elemente der Kunstmusik des Kaiserhofes wurden zu einem Bestandteil der Volksmusikkultur. Die vom Herrscher geförderte Hofmusik verlor in diesem Prozess der weiteren Verbreitung in größeren Bevölkerungsschichten ihre herausgehobene Stellung. Das aufblühende Theater und die *quyi* übten eine mächtige Sogwirkung auf das Volk aus. Diese neuen Gattungen wurden von der breiten Bevölkerung begrüßt.

2. Die zunehmende Differenzierung des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens führte zu einer Zunahme der philosophischen Strömungen. Dies spiegelt sich auch in Umfang und Vielfalt der Musikliteratur wider. Der Musik des Volkes wurde größere Aufmerksamkeit geschenkt als in den früheren Dynastien. Viele Gelehrte beteiligten sich aktiv am Volksmusikleben und legten umfangreiche Sammlungen von Volksliedern, Instrumenten und Noten an. Insbesondere die *guqin*- und die *pipa*-Musik verdanken ihre Überlieferung dieser Sammeltätigkeit der Gelehrten. Viele *guqin*-Notationen wurden in diesem Zeitraum zu umfangreichen Sammlungen zusammengestellt.

3. Die erneute Ausdehnung des Territoriums unter chinesischer Herrschaft während der Ming- und der Qing-Dynastie hatte vertiefte Kontakte der chinesischen Kultur mit den Nachbarkulturen zur Folge. Dies trifft besonders auf die Qing-Dynastie zu, deren Oberschicht ja aus Angehörigen eines Fremdvolkes bestand. Der kulturelle Austausch zwischen den Völkern wurde gefördert. Die Musik der nationalen Minderheiten erlangte größere Bedeutung. Viele nationale Tänze traten in Erscheinung, die großen Einfluss auf die spätere Entwicklung ausübten und bis heute in der volkstümlichen Musik populär blieben, z.B. die Tänze *tiaoyue* („Tanz im Mondlicht“), *huaguwu* („Tanz der Blumentrommel“) der Yi-Nationalität in den südwestlichen Provinzen Yunnan, Sichuan und Guizhou, *guozhuangwu* („Tanz um den Kochtopf“) und *piguwu* („Tanz der Ledertrommel“) der Qiang-Nationalität in der Provinz Sichuan, *tongguwu* („Tanz der Bronzetrommel“) und *biandawu* („Tanz der Tragestangen“) der Zhuang-Nationalität in der Provinz Guangxi, *changguwu* („Tanz der langen Sanduhr-Trommel“) und *sanwu* („Schirm-Tanz“) der Yao-Nationalität in den Provinzen Guangxi, Hunan, Yunnan, Guangdong und Guizhou, *lushengwu* („Lusheng-Tanz“) der Tong- (Guizhou, Hunan und Guangxi) und Miao-Nationalitäten (Provinzen Guizhou, Hunan, Yunnan, Guangxi, Sichuan und Guangdong), *nonglewu* („Tanz der fröhlichen Bauern“) und *jianwu* („Schwert-Tanz“) der koreanischen Minderheit in der Provinz Jilin, sowie der *nangma* (unübersetzbar) der Tibeter.

4. Parallel zur Erschließung der Seewege und zur Ausweitung des Außenhandels schritt der musikalische Austausch zwischen China, den Nachbarländern und dem Westen weiter voran. Gegen Ende der Ming-Dynastie gelangten erneut europäische Musik und Instrumente im Gefolge christlicher Missionare nach China. Die Stadt Macau an der Südostküste etablierte sich als bedeutender Handelshafen für den Warenaustausch zwischen China und dem Westen; die dortige Kirche besaß eine westliche Orgel. Während der Qing-Dynastie nahm die Verbreitung europäischer Musik (Gesang und Orchestermusik) mit dem zunehmenden Einfluss der Missionierung auch im Binnenland

weiter zu. Der verstärkte musikalische Austausch bereicherte aber nicht nur die Musikkultur Chinas und seiner Nachbarländer, sondern auch die europäische Musik.

### 4.2. Fremde Musik am Kaiserhof der Ming- und der Qing-Dynastie

Die Kaiser der Ming-Dynastie knüpften im Wesentlichen an die Musiktraditionen der vorangegangenen Dynastien an. Musikinstitutionen, Aufführungspraxis und Musiktheorie erfuhren keine bedeutenden Veränderungen; lediglich die Größe der Ensembles nahm beachtliche Ausmaße an.
Die höfische Musik wurde in die drei Abteilungen *jiaomiao* (religiöser Kult), *chaohe* (Audienzen) und *yanxiang* (Bankette) aufgeteilt. Erstere war für die Rituale verantwortlich und dem *shenyueguan* („Institution für das Geisterwesen") untergeordnet, in dem taoistische Priester als Musiker und Tänzer tätig waren. Die beiden anderen Abteilungen waren dem *jiaofangsi* zugeordnet, welches direkt dem *libu* („Ritenministerium") unterstellt war. Hier waren viele Musiker verschiedener Fremdvölker tätig.
Obwohl viele Hofmusiker sich besonders für die Weiterentwicklung der *yayue* (Sakralmusik) einsetzten, spielte diese im Gegensatz zur *yanyue* (Bankettmusik) nur eine untergeordnete Rolle. Die *yanyue* näherte sich mehr und mehr der volkstümlichen Musik. Sie wurde eine von insgesamt zehn Musikabteilungen, die aus fünf traditionellen Tanzzyklen und fünf Volkstanzzyklen bestand.

Die Kaiser der Qing-Dynastie brachten der höfischen Musik größere Wertschätzung entgegen. Die Qing-Kaiser, selbst Angehörige einer Minderheit, förderten neben der traditionellen Musik besonders die Musik der Fremdvölker. Die Institutionen der Ming-Dynastie wurden um die *xunxing* („kaiserliche Inspektionsreisen") erweitert.
In der höfischen Musik der Qing-Dynastie nahm die *yanyue* den größten Teil ein. Sie verkörperte die Prosperität des chinesischen Reiches, welches unter der Qing-Dynastie die größte Ausdehnung erreichte und in dem viele verschiedene Völker zusammenlebten.
Der Qing-Gelehrte Zhao Erxun nennt im *Qingshigao* (Geschichte der Qing-Dynastie, Kap. *Yuezhi* VIII) neun Abteilungen, die allesamt Musik der Nachbarländer oder nationaler Minderheiten repräsentieren:
*Duiwu* („Tänze aus der Mandschurei"), *Waergebu yue* („Musik der Warka", dieses im 16. Jahrhundert unterworfene Volk lebt noch heute im Osten der Provinz Jilin), *Menggu yue* („Musik aus der Mongolei"), *Huibu yue* („Musik der Uiguren"), *Fanzi yue* („Musik aus

Tibet“), *Chaoxian yue* („Musik aus Korea“), *Kuoerka yue* („Musik aus Nepal“), *Miandian yue* („Musik aus Birma“), *Annan yue* („Musik aus Vietnam“).
Die Begleitung der Volksmusik der nationalen Minderheiten entspricht derjenigen der früheren Dynastien. Neu waren die fremden Tänze der Nachbarländer. Diese Abteilungen spiegeln die große Ausdehnung des Qing-Reiches wider.

Aufgrund der erhaltenen Aufzeichnungen sind wir über das Instrumentarium dieser neuen Musikstile unterrichtet:
-*Chaoxian yue* umfasste 18 koreanische Musiker, darunter eine Akrobatengruppe. Diese wurde von mehreren *di* (Querflöten), *guan* (Oboen) und *gu* (Trommeln) begleitet.
- Der *Annan yue* waren vier Tänzer und neun Musiker mit den Instrumenten *gu*, *ban* (Schlagholz), *shao* (Querflöte), *sanxian* (banjoartiges Lauteninstrument), *huqin* (zweiseitige „Fremdgeige“), *yueqin* (Mondgitarre) und *pipa* sowie ein *sanyinluo* (drei in einem Rahmen befestigte Gongs mit unterschiedlicher Tonhöhe) zugeordnet.
- Die *Miandian yue* war in zwei Gruppen aufgeteilt. Die *Cuyue* („grobe Musik“) mit sechs Tänzern und fünf Musikern mit den Instrumenten *jienetaerhu* [ein geschlagenes Lederinstrument], *jiwanxieku* (ein dem Gongspiel *yunluo* ähnliches Instrument, siehe 3.2.1), *nierjiang* und *nienierjiang* (zwei Blasinstrumente) und *jiemangerbu* (Schlaginstrument). In der *xi-yue* („feine Musik“) traten vier Tänzer und sieben Musiker mit den Instrumenten *badala* (Schlaginstrument), *bangzha* (ein geschlagenes Lederinstrument), *zonggaoji* (Zupfinstrument), *miqiongzong* (Zupfinstrument), *deyuezong* (Streichinstrument), *bulei* (Blasinstrument) und *jiezu* (Schlaginstrument) auf.
- Die *Kuoerka yue* („Musik aus Nepal“) setzte sich aus fünf Tänzern und sechs Musikern zusammen. Die eingesetzten Instrumente waren *dabula* (Trommel), *salangji* (Streichinstrument), *danbula* (Saiteninstrument), *dala* (Schlaginstrument) und *gonguli* (Fußglöckchen). Die Lage Nepals im Hochgebirge verhinderte eine stärkere Einflussnahme der indischen Kultur. Diese ist eher mit jenigen Tibet verwandt, z.B. weisen der Maskentanz, einige Instrumente und der Gesang typische Merkmale der tibetischen Kultur auf.

Diese Musiktänze wurden allerdings nur am Hof aufgeführt, deshalb hinterließen sie nach dem Ende der Qing-Dynastie (1911) keine Spuren in der chinesischen Musikkultur. Auch die fremden Instrumente fanden, im Gegensatz zu zwei anderen, von denen gleich die Rede sein wird, keinen dauerhaften Eingang in die chinesische Musik.

Im *Daqing huidian tu* („Typische Bilder der Qing-Dynastie“) sind einige von ihnen abgebildet.

Abb. 28: Die birmesischen Instrumente *badala*, *bangzha* und *deyuezong* (Band 37 und 39).

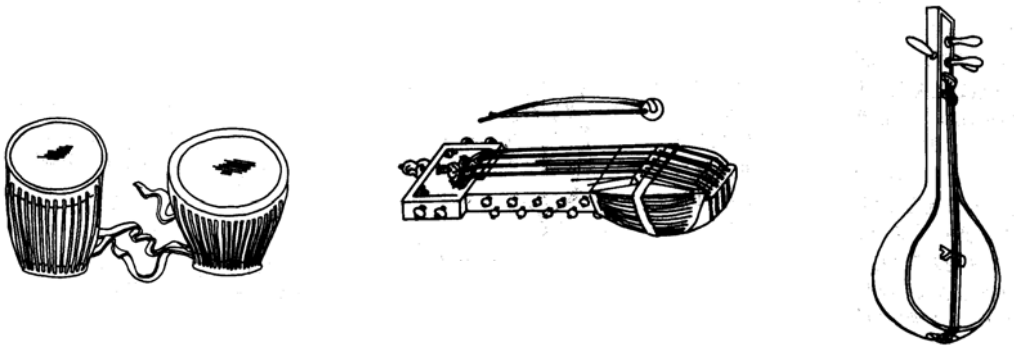


Abb. 29: Die nepalesischen Instrumente *danbula*, *salangji* und *dabula* (Band 36, 37 und 39).

### 4.3. Der kulturelle Wandel und sein Einfluss auf die Musik der Xinjiang-Region

Die Xinjiang-Region gehörte historisch betrachtet zum Kulturkreis der Xiyu-Region. Hier lebten seit langer Zeit unterschiedlichste Völker in Nachbarschaft miteinander, deren Kultur in der chinesischen Geschichte eine große Rolle spielt. Viele Zeugnisse lassen nicht nur auf die blühenden Kulturen dieser ausgedehnten Region, sondern auch auf den starken Einfluss schließen, den diese auf die kulturelle Entwicklung und die Musik Zentralchinas ausübte:

- Mit der Entstehung der Seidenstraße wurde die Region zum Knotenpunkt von Handel und Kultur zwischen Ost und West, hier verschmolzen Buddhismus und zentralchinesische

Einflüsse zu einer eigenständigen Kultur. Die Musik dieser Region, in der Nan-bei-chao-Periode, der Sui- und der Tang-Dynastie in China als *Qiuci yue*, *Gaochang yue* und *Xiliang yue* bekannt, war über einen langen Zeitraum hinweg am Kaiserhof populär.
- Das Tonsystem der *Qiuci yue* hatte bereits während der Sui-Dynastie wesentlichen Anteil an der Entwicklung des chinesischen Tonsystems (siehe 2.2.).
- Der aus Indien stammende Buddhismus verbreitete sich in der frühen Zeit hauptsächlich über Xinjiang nach Zentralchina und weiter nach Korea und Japan (vgl. 2. Kapitel).
- Seit dem zehnten Jahrhundert verstärkte sich der Einfluss des Islam. Dies hatte unter anderem die Entstehung der *Shier mukamu* zur Folge, die eindeutig Elemente der islamischen Musik trägt und sich stark von der vorher in dieser Region populären *Qiuci yue* unterscheidet.

Unter diesen Entwicklungen spiegeln die *Qiuci yue* und die *Shier mukamu* den kulturellen Wandel in besonderer Weise wider. Sie repräsentieren die vorherrschende Kultur der jeweiligen Zeit in der Xinjiang-Region. Erstere ist ein Ergebnis der Verbreitung des Buddhismus, letztere entstand im Gefolge des islamischen Einflusses.
Mit dem Eindringen des Islam seit dem 10. Jahrhundert verlor die buddhistisch geprägte Kultur stark an Bedeutung. Dieser Trend setzte sich in den folgenden Jahrhunderten fort. Der Buddhismus Zentralchinas erhielt weitere Impulse nur noch über Südostasien. Der Islam wurde bald zur vorherrschenden Religion und zur prägenden kulturellen Kraft Zentralasiens.
Mit dem Niedergang des Buddhismus schwand auch der Nährboden der *Qiuci yue*. Kultur und Religionsausübung des Islam ließen mit dem gleichzeitigen Einfluss der islamischen Musik eine von der *Qiuci yue* völlig verschiedene Musik entstehen, die *Mukamu*.

### 4.3.1. *Qiuci yue* und *Mukamu*

Ein Vergleich der *Qiuci yue* mit der *Mukamu* zeigt, dass zwischen beiden Musikformen keine direkte Beziehung bestand. Ich möchte den Vergleich mit einer Analyse des Instrumentariums beginnen. Die verwendeten Instrumente spiegeln deutlich die Verschiedenheit der beiden Stile wider.
Das *Shier mukamu* („Die zwölf mukamu“)[209] bietet einen Einblick in die Vielfalt der heute in der Region verwendeten Instrumente. Das Instrumentarium des *Mukamu*-Ensembles ist

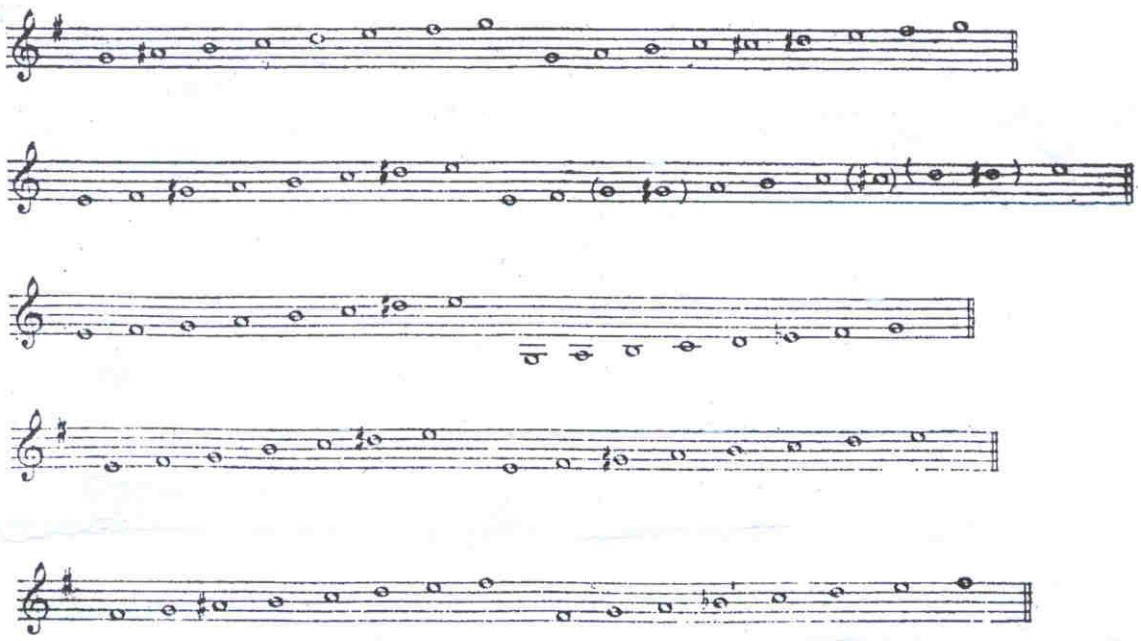
[209] Autorenkollektiv: *Shier mukamu* (Zwölf *Mukamu*), Peking 1960, S. 74.

nicht festgelegt. Die wichtigsten Instrumente sind *sataer*, *tanboer*, *duta*, *lawapu*, *aidieke*, *yangqin*, *shougu*, *shabayi* und *kalong*.

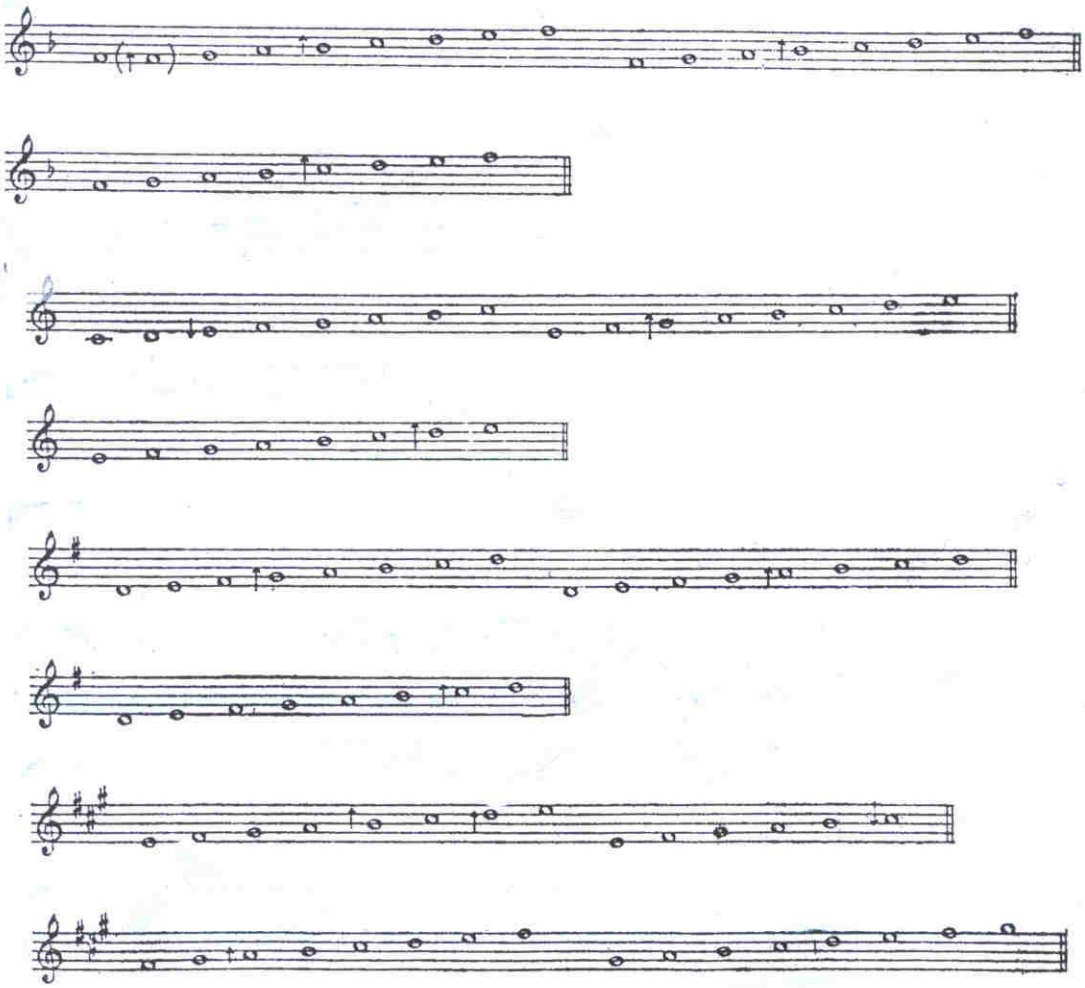
Abb. 30: Drei typische *Mukamu*-Instrumente: *sataer*, *aidieke* und *lawapu*.

Den Namen, der Bauweise und Herkunft nach zu urteilen, unterschied sich das Instrumentarium der *mukamu* deutlich von dem der *Qiuci yue* (*pipa*, *xiao*, *hengdi*, *bili*, *jiegu* u.a.). In den historischen Dokumenten sind allerdings keine Instrumentennamen überliefert.
Angesichts dieser Unterschiede stellt sich verständlicherweise die Frage, inwieweit sich die beiden Gattungen musikalisch ähneln. Die völlig voneinander verschiedenen Tonsysteme verbieten die Vermutung, das unterschiedliche Instrumentarium sei Ausdruck zweier verwandter Stile.

Im *Shier mukamu* wird das Tonsystem der *Mukamu* als sehr kompliziert und umfangreich beschrieben; neben der Heptatonik waren weitere charakteristische Tonleitern in Gebrauch. Die elementare Tonleiter war folgende:



Besonderes Merkmal dieser Tonleiter ist die Erhöhung oder Erniedrigung von Grundton, Terz, Quarte und Quinte, die oftmals um einen Viertelton höher oder niedriger gespielt wurden als in der Tonleiter angegeben.



Vergleichen wir das Tonsystem der *Mukamu* mit dem der arabischen Musik, stellen wir fest, dass es mit dieser aufgrund der enthaltenen Vierteltöne weit größere Gemeinsamkeiten aufweist als mit dem älteren Tonsystem der Qiuci-Heptatonik, von dem es gänzlich verschieden ist.

Der japanische Musikwissenschaftler Kishibe Shigeo untersuchte die alte Heptatonik der *Qiuci yue*.[210] Die Analyse von Abbildungen und schriftlichen Aufzeichnungen ließ ihn zu dem Schluss kommen, die Xiyu-Heptatonik stamme aus Indien. Der Vergleich der Namen der Tonarten der Xiyu-Heptatonik mit den Sanskrit-Bezeichnungen der Tongeschlechter der indischen Musik bestärkte ihn in der Meinung, dass beide Systeme gemeinsamen Ursprungs gewesen seien.

Dies erkläre auch die gravierenden Unterschiede zwischen der Xiyu-Heptatonik und dem Tonsystem der *Mukamu*. Es handelt sich also hinsichtlich des verwendeten Tonmaterials um zwei deutlich voneinander unterschiedene Gattungen.

Die Analyse einzelner Kompositionen bestätigt diese Schlussfolgerung.

Die *Qiuci yue* stand in enger Verbindung mit der Han-Kultur. Die Texte dieser lange Zeit populären Musik waren den Zuhörern vertraut. Der Chinesische Musikwissenschaftler Cheng Wenlong übertrug das aus der Sui-Dynastie stammende *Fanlong zhou* („Das treibende Kaiserschiff") aus der *Boya dipu* (*Boya*-Flöten-Notation) in moderne Notation.[211] Tonsystem, Melodik, Melismatik und Struktur ähneln sehr stark derjenigen der zentralchinesischen Musik.

*Mukamu* wurde in Form einer großen Suite aufgeführt, die balladeske Lieder oder Liedzyklen, Tänze und Instrumentalmusik umfasste. Im allgemeinen wurde sie in zwölf „Reihen" aufgeteilt: *lake*, *qiebiyate*, *muxawureike*, *qiaerduo*, *panjier*, *wuzale*, *aijiemu*, *aoxiake*, *bayate*, *nawa*, *xiduo* und *yilake*. Jede Reihe bestand wiederum aus drei Teilen: *dalekeman*, *dasitan* und *meixireipu*. Diese Bezeichnungen geben die arabische Aussprache wieder und besitzen im Chinesischen keine Bedeutung. Somit unterscheiden sie sich stark von den Bezeichnungen der *Qiuci yue*.

Die genauere Analyse von Ursprung und Entwicklung der *Mukamu* läßt nur den Schluss zu, dass diese neuere Gattung im Gefolge der Verbreitung des Islam in dieser Region entstanden sein muss.

---

[210] Kishibe Shigeo (Japan): *Xiyu qidiao jiqi qiyuan* (Ursprung der Heptatonik der Xiyu-Region). In: *Jiao xiang* (Zeitschrift der Xi'an Musikhochschule), Xi'an 2/1998.

[211] Siehe *Yinyue yanjiu* (Forschung zur Musik), Peking, 2/1984.

Der Islam gelangte zur Zeit von Cahetaihan (14. Jh.) in das Siedlungsgebiet der Uiguren.[212] Getrieben von dem religiösen Verbot der menschlichen Darstellung zerstörten Eiferer einen Großteil der buddhistisch geprägten Plastiken und Gemälde. Viele wertvolle kulturelle Zeugnisse gingen auf diese Weise verloren. Für einen Zeitraum von nahezu fünf Jahrhunderten fehlen deshalb Abbildungen, die Aufschluss über die Entwicklung der Musik und der Instrumente geben könnten.

Mit der Verbreitung der islamischen Kultur gelangte auch eine neue Musik in diese Region. Allmählich wurde das Repertoire der *Mukamu* um weitere Sätze erweitert: *Wozihale*, *Lake*, *Aoxiake*, *Qieleyilake*, *Aijiemu*, *Nawa* usw. Zur gleichen Zeit entstand auch der dritte Teil der *Mukamu*: „Meixireipu". Dieses ursprünglich arabische Wort bedeutet „Gesang und Tanz mit Musik". Die Anfänge der *Mukamu* sind also bis auf den Beginn der Einflussnahme der islamischen Kultur in Xinjiang im 14. und 15. Jahrhundert zurückzuverfolgen.

### 4.3.2. *Mukamu* – Die Musik einer neuen Kultur

Zwar entstanden beide Gattungen, *Qiuci yue* und *Mukamu*, in derselben Region, doch stehen sie nicht in direkter Verbindung miteinander. Die *Qiuci yue* entstand während der Sui- und der Tang-Dynastie und erfreute sich auch bald in Zentralchina großer Popularität. In seiner Ursprungsregion wurde sie allerdings von der *Mukamu* verdrängt und hinterließ im Musikleben der Region keine Spuren.

Dieses Phänomen muss im Lichte der raschen, umfassenden Verbreitung der islamischen Kultur betrachtet werden. Eine Betrachtung der politischen Umwälzungen, die das religiöse und kulturelle Leben der Region tiefgreifend verwandelte, ist dabei hilfreich.

In der Geschichte vieler zentralasiatischer Völker war die Religion eng mit den gesellschaftlichen Bedingungen und dem Herrschergeschlecht verbunden. Gesellschaftliche Umwälzungen waren deshalb auch stets mit dem Erstarken neuer Religionen verbunden.

Die Kultur der Uiguren, der größten in dieser Region siedelnden Bevölkerungsgruppe, war in der gesamten Geschichte stark vom Einfluss der Religion bestimmt. Stets besaß sie bei der Gestaltung der Kultur eine prägende Kraft. *Mukamu* und *Qiuci yue* repräsentieren dabei in dieser Hinsicht zwei verschiedene Kulturtypen.

[212] Liu Zhixiao: *Weiwuer lishi* (Geschichte der Uiguren), Peking, 8/1985, S. 309-310.

Etwa zwischen dem 3. Jahrhundert vor Chr. und dem 4. Jahrhundert nach Chr. siedelten die Uiguren in der Xinjiang-Region. Während der Frühzeit pflegten sie eine schamanistische Religion, später gelangte auch der Manichäismus zu Einfluss. Die Nomaden-Völker schufen daraus eine Synthese.

Gegen Ende der früheren Han-Dynastie (206 v. Chr. - 23 n. Chr) gelangte der Buddhismus von Indien über das Tianshan-Gebirge nach Xinjiang und weiter nach Zentralchina. Da die chinesischen Herrscher diese neue Religion förderten, gelangte der Buddhismus während der Sui- und der Tang-Dynastie in Zentralchina zu großer Entfaltung. Aus dieser Zeit sind viele eindrucksvolle Zeugnisse der kulturellen Blütezeit der buddhistischen Kultur erhalten, insbesondere in den zahlreichen Höhlenkomplexen im Hexi-Gebiet und in Zentralchina (siehe 2.3.4.2.; 2.4.1.)

Um die Mitte des 9. Jahrhunderts verbreitete sich der Buddhismus auch unter den in Xinjiang lebenden Uiguren. Zu dieser Zeit war er bereits eine reichhaltig entwickelte religiöse Lehre. Er war zu einer weitverzweigten Organisation geworden, deren Ordnung auch von verschiedenen Klassen geprägt war. Die buddhistische Lehre vertrat Demut und Friedfertigkeit und verhieß die Glückseligkeit des Menschen im nächsten Leben.

Diese Wesenszüge erleichterten die Verbreitung des Buddhismus in allen Bevölkerungsschichten. Über nahezu sechs Jahrhunderte prägte der Buddhismus Kultur und Geistesleben der Uiguren.

Trotz des Bildersturms der Islamisten in Xinjiang überlebten bis in die Gegenwart einige bemerkenswerte Zeugnisse dieser buddhistischen Blütezeit (z.B. die in zahlreichen Felsenhöhlen erhaltenen Wandgemälde und eingravierten Sutras), die denen ähneln, die in den östlicher gelegenen Regionen des heutigen China erhalten geblieben sind.

Die im Tulufan-Becken (Astana, Bozekelike, Muertuke, Tuyugou, Shengjinkou, Yaerhu) sowie im Norden des Tianshan erhaltenen Kulturdenkmäler schildern Szenen aus dem Leben Buddhas sowie buddhistischer Mönche und Almosengeber. Die erhaltenen Wandgemälde zeichnen sich durch ein (ehemals) farbenfrohes, heiteres Naturell sowie eine abgeschattete, weiche Linienführung aus. Die Menschen sind in würdevoller Positur, wohlgenährt und mit reiner und zarter Haut dargestellt.

Während dieser Zeit bildete die Qiuci-Region das Zentrum der buddhistischen Kultur innerhalb der ausgedehnten Xinjiang-Region. In mehr als einhundert buddhistischen Tempeln lebten seinerzeit etwa fünftausend Mönche.

In den Tula-Höhlen finden sich, teilweise stark beschädigt, zahlreiche Zeugnisse dieser glanzvollen Epoche. Der Tumutula-Höhlenkomplex besteht aus 72, der Semusennu-

Komplex aus 52 einzelnen Höhlen. In der nahe der heutigen Stadt Baicheng gelegenen Kezier-Höhle sind Wandgemälde mit einer Gesamtlänge von nahezu 2000 Metern erhalten; von den heute noch vorhandenen 236 Grotten befinden sich 75 in gutem Zustand. Die Wandbilder bedeckten eine Fläche von etwa zehntausend Quadratmetern und ermöglichen einen Überblick über zehn Jahrhunderte buddhistischer Malerei.
Die Musik dieser Zeit stand in enger Beziehung zur buddhistischen Kultur. Ein bedeutender Teil des Repertoires der *Qiuci yue* bestand deshalb aus Kompositionen indisch-buddhistischer Musik.

Der Islam hatte angesichts dieses umfassenden Einflusses des Buddhismus keine Perspektive. Der Boden für die neue, monotheistische Religion wurde erst im 10. Jahrhundert bereitet, als sich die Kräfteverhältnisse verlagerten.
Im Anfangsstadium des ‘Abbasidenreiches’ verbreitete sich der Islam unter den westlich des Cunlin-Berges siedelnden Uiguren. Das im Gefolge der Rivalitäten am Abbasidenreich entstehende Machtvakuum ermöglichte das verstärkte Vordringen des Islam. Wie bei seiner raschen Verbreitung im siebten Jahrhundert (auf der arabischen Halbinsel, im Nahen Osten, in Persien sowie in Nordafrika) spielte wohl auch hier eine wachsende Unzufriedenheit großer Bevölkerungsgruppen mit dem Herrschergeschlecht bei der Verbreitung der neuen Religion eine große Rolle.
Dieser Machtwechsel leitete die Islamisierung der Region ein. Über mehrere Jahrhunderte prägten religiös bestimmte Kriege das Schicksal der Xinjiang-Region. Zuerst eroberten islamische Heere das buddhistische Yutian, ein Handelszentrum an der Seidenstraße. Bald darauf unterwarfen sie den Uigurenstaat Xizhou.

In der Mitte des 9. Jahrhunderts siedelte eine uigurische Volksgemeinschaft im Gebiet westlich des Cunlin-Berges. Der Einfluss des Buddhismus war in dieser Region nicht so stark, so dass der Islam bald weit verbreitet war. Als der Vormarsch der islamischen Heere über das Pamir-Gebirge die Region westlich des Cunlin-Berges erreichte, wurden diese Uiguren zu den ersten Anhängern des Islam.

In diesem der neuen Religion günstigen „Klima“ eroberten die islamischen Heere innerhalb weniger Generationen die Reiche der gesamten Region, die über Jahrhunderte von buddhistischer Kultur geprägt worden waren und nun, von West nach Ost, eine nach der anderen in den Einflussbereich der islamischen Kultur gerieten.

Ab dem 14. Jahrhundert gelang dem Islam im Tulufan-Becken unter zwei günstigen Bedingungen die endgültige Verdrängung des Einflusses anderer Religionen: Der Einfluss der chinesischen Yuan-Dynastie im Gebiet des Tianshan-Gebirges schwand zunehmend; außerdem bekannten sich die mongolischen Herrscher, allen voran Tie muer (Timur), zum Islam.

Nach der vollständigen Islamisierung der Uiguren beherrschte die neue Religion das gesamte politische und kulturelle Leben der Region. In allen Städten wurden Moscheen errichtet und Koranschulen gegründet, die bald zum neuen Mittelpunkt des geistigen Lebens wurden. Von diesen Zentren aus breiteten sich arabische Schrift und islamische Kultur auch in die abgelegeneren Regionen aus. Der Islam hatte direkten Einfluss auf das kulturelle Leben der Uiguren: Hochzeitsfeste und Trauerfeiern, Zivilstreitigkeiten – nahezu alle Angelegenheiten des öffentlichen wie des privaten Lebens wurden unter den Gesichtspunkten des Koran neu geordnet.

Die Ablehnung des menschlichen Bildnisses als Zeichen der Götzenverehrung in der islamischen Ideologie führte zu einer Zerstörung eines Großteils kultureller Zeugnisse früherer Epochen. Selbst die wenigen Kunstwerke, die die Zerstörungswut überdauerten, tragen Spuren dieses Versuches, eine frühere Kultur auszulöschen. Die zu so hoher Blüte gelangte Kunst der Plastik und des Wandgemäldes wurde unterbrochen und hat selbst in anderen Regionen bis heute nicht wieder das damalige Niveau erreicht (s.o.).

Die neuen Herrscher förderten mit der Errichtung der zahlreichen Koranschulen die arabische Schrift, um der noch immer starken buddhistischen Kultur entgegenzuwirken. Dies hatte die Verdrängung der früheren Sprache der Uiguren, des *huihu*, zur Folge. Kultur, Kunst und Lebensweise der Uiguren wurden immer stärker vom Islam geprägt. Eine neue Kultur entstand, die sich in verschiedensten Bereichen entfaltete; so z.B. in der Architektur mit seinen gewölbten Portalen und den Kuppeldächern.

Auch das musikalische Leben war von diesem kulturellen Wandel betroffen. In dieser Zeit entstanden die Wurzeln der Musik, die noch heute in der Region populär ist. Ab dem 15. Jahrhundert setzte sich die arabische Bezeichnung *Mukamu* für diesen neuen Stil durch. Die ebenfalls arabischen Texte der Lieder thematisieren überwiegend die Liebe, widmen sich daneben aber auch dem Lobpreis Allahs.

Da die frühere Musik stark vom Buddhismus geprägt war, ist es verständlich, dass mit dem Niedergang der buddhistischen Kultur auch die Musik und das entsprechende Instrumentarium an Bedeutung verloren. Die Entwicklung in Xinjiang ist ein Beispiel für einen solch tiefgreifenden Wandel.
Tonsystem, Rhythmik und Melodik sind deutlich arabischen Ursprungs und verdeutlichen den Bruch mit der vorher in diesem Gebiet populären Musik. Neue Instrumente teilweise persischen Ursprungs verdrängten die älteren der *Qiuci yue*. Die älteren Instrumente der *Qiuci yue* überdauerten fernab ihrer Ursprungsregion in Zentralchina, wo die buddhistische Musikkultur bis in die Gegenwart hinein gepflegt wurde.

Die dauerhafte Etablierung des Islam hatte Auswirkungen auf die Musikkultur der Region. Im Gegensatz zum Buddhismus, der die Existenz anderer Religionen tolerierte, zeichnete sich der Islam durch fehlende Toleranz gegenüber den früheren Kulturen aus. Dies führte zur Auslöschung fast aller Spuren der älteren Musik.

*Qiuci yue* und *Mukamu* sind zwei musikalische Stile, die nur vor dem Hintergrund zweier unterschiedlicher Kulturen zu verstehen sind. Der Niedergang des einen und die Entstehung des anderen verdeutlichen den tiefgreifenden kulturellen Wandel, den diese Region mit dem Eindringen des Islam erfuhr.

### 4.4. *Suona* und *yangqin* – zwei Instrumente islamischen Ursprungs in Zentralchina

Während der Ming-Dynastie erschienen zwei neue Instrumente in Zentralchina, deren Ursprung sich auf Mittelasien zurückführen lässt. Der genaue Verlauf der Verbreitung nach Zentralchina ist ungeklärt; historische Dokumente legen aber die Vermutung nahe, dass die *suona* über die Seidenstraße zuerst nach Xinjiang, später nach Zentralchina gelangte. Die *yangqin* hingegen gelangte auf dem Seeweg zuerst an die südchinesische Küste (Guangdong), von wo aus sie dann in ganz Zentralchina verbreitet wurde und sich bald großer Popularität erfreute.
Mehrere Musikwissenschaftler vermuten aufgrund der Gemeinsamkeiten mit zwei persischen Instrumenten eine islamische Abstammung. Der *suona* entspreche die persische *zourna*, der *yangqin* das persische *santur*.

### 4.4.1. *Suona*

In der Blütezeit der Sassaniden-Dynastie (227-651) war die *zourna* eines der populärsten Instrumente in der persischen Musik. Mit dem Siegeszug des Islam wurde es in viele andere Regionen in einem großen Bogen vom nördlichen Afrika über Vorder- und Zentralasien bis nach Ost- und Südostasien verbreitet. In der Bauweise ähnlich, unterscheiden sich doch die Bezeichnungen des Instrumentes in diesen verschiedenen Kulturräumen.

In China wurde die *zourna* bald zu einem wichtigen Musikinstrument. Die Bezeichnung *suona* ist der chinesische Name des Instrumentes. Weitere ältere Bezeichnungen in der Literatur der späteren Qing-Dynastie waren *suernai* oder *zourna*. Die Bezeichnung *suernai* hat sich bis heute unter den Uiguren in Xinjiang erhalten. Abgesehen davon gab es im Laufe der Zeit in verschiedenen Regionen Chinas noch andere Bezeichnungen, so z.B. *laba*, *haotong*, *haidi*.

Über den Ursprung der Bezeichnung *suona* herrscht unter den Musikwissenschaftlern Uneinigkeit. Einige sehen darin eine Entlehnung aus dem Arabischen, andere verweisen auf das Persische oder eine Turk-Sprache. Als Ursprungsgebiet vermutet eine Mehrheit Westasien, einige Musikwissenschaftler vertreten jedoch die These, das Instrument stamme ursprünglich aus Xinjiang.

Während der Ming-Dynastie vermutete man, die *suona* stamme aus Westasien und sei während der Jin- und der Yuan-Dynastie über Persien nach Xinjiang und von dort aus bis nach Zentralchina gelangt. Ein Vertreter dieser Auffassung war der Gelehrte Xu Wei (1521-1593). In einem Werk über die traditionelle Oper schreibt er auch über die *suona*, von der er glaubt, sie sei ein Relikt der Jin- und Yuan-Dynastie.[213]

Einige zeitgenössische Musikwissenschaftler datieren die Verbreitung der *suona* in Xinjiang auf die Jin-Dynastie (265-420). In einem Wandgemälde in den Kezier-Höhlen bei Baicheng (Autonome Region Xinjiang, Höhle Nr.38) ist ein Instrument abgebildet, in dem sie eine frühe Form der *suona* wieder zu erkennen glauben.

[213] Feng Wenci (1998), S. 223.

Abb. 31: Abbildung einer *suona*-Spielerin (links) auf einem Wandgemälde in den Kezier-Höhlen (Nr.38).

Ihrer Ansicht nach stamme die *suona* ursprünglich aus Xinjiang und sei somit ein eigenständiger Beitrag der Uiguren zur Musikkultur Asiens. Mit der Verbreitung der Turk-Völker sei sie dann bis nach Persien gelangt.[214]

Eine andere These stützt sich auf einen während der Sui-Dynastie geschriebenen Beitrag: *Beitang shuchao* („Abschreibung im nördlichen Hauptraum"). In Band 121 ist in einer Anmerkung eine *Biao* („Eingabe an den Thron") des Tao Kan (259-334) aufgezeichnet. In dieser werden mehrere *jinkoujiue* (Metallhörner) erwähnt, die in einem Waffendepot einer lokalen Behörde aufbewahrt wurden.[215] Erhaltene Abbildungen weisen große Ähnlichkeit mit der *suona* auf.

Welche These den Ursprung der *suona* treffender belegt, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Sollte die *suona* tatsächlich bereits aus der Jin-Zeit (265-420) stammen, stellt sich

[214] Zhou Jingbao: *Sichou zhilu de yiyuewenhua* (Musik der Seidenstraße), S. 418. Zhou Jingbao: *Suona kao* (Untersuchung der *suona*). In: Chinesische Musik, 3/1984; nach Feng Wenci (1998), S. 224.
[215] Chen Sihai: *Qiantan suona de chuanru niandai* (Die Verbreitung der *suona*). In: Die musikalische Wochenzeitung, 04/1984.

jedoch die Frage, warum sie im Zeitraum zwischen der Jin-Dynastie und der Ming-Dynastie nahezu über ein Jahrtausend lang in den offiziellen Geschichtswerken oder anderen Quellen nicht erwähnt wird.
Feng Wenci bezweifelt deshalb die Identität von *jinkoujue* und *suona*. Er vermutet, die *jinkoujue* sei eine natürliche Weiterentwicklung des Tierhornes. Dieses findet in mehreren Dokumenten der Sanguo-, Tang- und Song-Dynastie unter den Bezeichnungen *zhongming* („der mittlere Ton“) oder *tongjue* („Kupfer-Horn“) Erwähnung. Das *jinkoujue* war wahrscheinlich ein Vorläufer der in späteren Schriften erwähnten Instrumente *tongjiao*, *zhongming* und *changming* („Langer Ton“). Seiner Meinung nach gelangte die *suona* während der Jin- oder der Yuan-Dynastie von Persien nach China und erreichte in der Ming-Zeit allmählich größere Popularität.[216]

Übereinstimmung herrscht lediglich über die zunehmende Verbreitung und Popularität der *suona* während der Ming-Dynastie. In der Literatur wird sie oft im Zusammenhang mit der Militärmusik oder der *Guchui yue* erwähnt. Zwei Quellen enthalten deutliche Hinweise auf eine der möglichen Funktionen des Instrumentes: ein Gedicht des Wang Qing (ein populärer *sanqu*-Dichter der mittleren Periode der Ming-Dynastie) und das *Lei shu* (ein nach Sachgebieten geordnetes Kompendium mit Texten und Abbildungen aus verschiedenen Quellen).
In dem zwischen 1506 und 1521 entstanden Spottgedicht auf die Eunuchen des Kaiserpalastes wird die *suona* erwähnt, deren Klang beim Erscheinen der Eunuchen große Furcht unter den Hörern auslöste.
Das *Lei shu*, welches von Wang Qi begonnen und von seinem Sohn vollendet wurde, entstand um 1522-1620. Im *Sancai huilu*, einem Band des *Lei shu*, sind drei unterschiedliche Militärmusikinstrumente dargestellt:

[216] Feng Wenci (1998), S. 224-225.

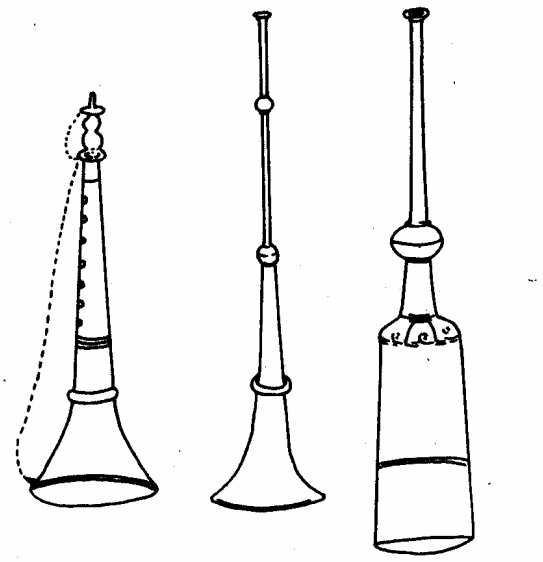


Abb. 32: Von links nach rechts Instrumente *suona*, *laba* und *tongjue*.

Das *Sancau huilu* berichtet: „Die *suona* war eine Militärmusikinstrument, das heute mehr im Volk verwendet wird. Die *laba* wurde mehr von Militär und Staatsbeamten benutzt.“ Über den Ursprung des Instrumentes herrsche aber, so der Autor, Unklarheit. Seiner Beschreibung nach zu urteilen, war die *suona* in der mittleren Periode der Ming-Dynastie kein seltenes Instrument und im Volk sehr populär.

Ich selbst halte es für wahrscheinlich, dass die *suona* im 12. und 13. Jahrhundert mit dem Eindringen der Nüzhen und der Mongolen in der Volksmusik auftauchte. Insofern halte ich die These des Gelehrten Xu Wei für die wahrscheinlichste.

### 4.4.2. *Yangqin*

Die Bezeichnung *yangqin* bedeutet Trapezzither. Es handelt sich dabei offensichtlich um ein Lehnwort. Die Vorsilbe *yang* bezeichnet im Chinesischen oftmals eine aus dem Westen kommende Sache. Weitere Bezeichnungen beschreiben die Spieltechnik, z.B. *qaoqin* oder *daqin* („geschlagenes Instrument“) oder die Bauweise des Instrumentes, z.B. *hudieqin* („Schmetterlingsinstrument“) oder *shanmianqin* („fächerförmiges Instrument“). Auch die Bezeichnung *yaoqin* („kostbares Instrument“) ist überliefert.

Abb. 33: Das chinesische Instrument *yangqin*.

Die Trapezzither ist heute in Nordafrika, West- und Zentralasien, Europa (Dulcimer) und Ostasien in vielen regional verschiedenen Varianten verbreitet, die sich in Benennung, Bauweise und Spieltechnik voneinander unterscheiden.
Ob die chinesische *yangqin* aus Westasien, Indien oder Europa nach China gelangte, wird kontrovers diskutiert. Eine Mehrheit der mit dieser Problematik befassten Musikwissenschaftler vermutet die Abstammung vom westasiatischen *kanun*. Plausibel scheint aber auch die These, die *yangqin* sei mit den ersten Europäern nach China gelangt. Doch obwohl beide Instrumente in der Bauweise sehr ähnlich sind, besteht ein großer Unterschied in der Spieltechnik: das *kanun* ist ein Zupf-, die *yangqin* ein Schlaginstrument. Den erhaltenen Aufzeichnungen und den geografischen Bedingungen nach zu urteilen, gelangte das *kanun* wahrscheinlich aus Westasien nach Xinjiang. Die *yangqin* gelangte erst viel später mit den ersten Europäern nach China.

Die früheste Erwähnung findet sich in einem Bericht über die Reise des Gesandten Zhang Xueli, der im Jahre 1663 im Auftrag des Qing-Kaisers die Ryukyu-Inseln bereiste. Er berichtet von einer Gesangsdarbietung mit *yaoqin*-Begleitung.
Die heute japanischen Ryukyu-Inseln waren ehemals ein Königreich, welches während der chinesischen Sui-Dynastie gegründet wurde. Seit jener Zeit standen sie mit China in Kontakt. Bevor die Ryukyu-Inseln unter die Herrschaft Japans (1879) fielen, hatte China starken politischen und kulturellen Einfluss auf die Inselgruppe. Historischen Dokumenten zufolge übertrug Kaiser Ming Taizu (1368-1399) im Jahre 1392 sechsunddreißig Familien[217] aus der Provinz Fujian die Statthalterschaft auf den Ryukyu-Inseln. Damit

[217] Zu einer Familie gehörten alle in Fujian siedelnden Angehörigen mit demselben Familiennamen. Die Anzahl der Einwanderer wird also recht beachtlich gewesen sein.

sicherte er sich die regelmäßigen Tributzahlungen der Inselbewohner, die durch Handel und Fischfang zu Wohlstand gekommen waren.[218]
Die chinesische Musik hatte starken Einfluss auf die Musikkultur der kleinen Inselgruppe. Die *yaoqin* gelangte wahrscheinlich gegen Ende der Ming-Dynastie mit chinesischen Musikern von der Festlandküste (Fujian) auf die Inseln.

Im *Qingbai leichao* („Materialien bis zum Ende der Qing-Dynastie") schreibt Xu Ke über die *yangqin*:

„In der Kangxi-Ära (1662-1723) hatte man von Übersee ein Instrument namens *yangqin* eingeführt. Es ist halb so lang wie die *qin*, aber ein wenig breiter. Das Oberteil ist schmal, das Unterteil breit. Auf beiden Seiten sind Kupfernägel befestigt. Dazwischen sind die Saiten aus Kupferdraht gespannt, die mit Schlägeln gespielt werden. Die Schlägel haben die Form dünner Stäbchen. Der Klang entspricht dem der Instrumente *zheng* und *zhu*. Die Form des Instrumentes ähnelt einem Fächer. Dieses Instrument könnten wir auch bauen."

Diese Aufzeichnungen, obwohl es ihnen an Quellenhinweisen mangelt, beschreiben deutlich die Bauweise und Spieltechnik der *yangqin* und nennen den Zeitpunkt ihres ersten Erscheinens an der chinesischen Küste. Als typischer Vertreter des Gelehrten der erwachenden chinesischen Selbstbestimmung nach der Zeit des Imperialismus regt Xu Ke an, das Instrument in China selbst herzustellen.

Weiteren Aufschluss über die Herkunft der *yangqin* gibt ein langes Gedicht, das die *yangqin* der Qianlong-Ära (1736-1796) zum Inhalt hat. Es beschreibt den Stadtbewohner Jin Chiquan aus Qiantang (heute Hangzhou, Provinz Zhejiang) beim Genuss einer *yangqin*-Aufführung. Der Name des Gedichts lautet *Jin Chiquan ting yangqin* („Jin Chiquan lauscht der *yangqin*"). In dem Gedicht werden Herkunft und Spieltechnik geschildert. Demnach stammt das Instrument aus Übersee. Beim Spiel wird es mit Schlägeln gespielt und nicht gezupft. Die Schlägel sind mit Intarsien aus Jade verziert.

Eine weitere Quelle ist das *Aomen jilüe* („Kurze Beschreibung Macaus") von Qiu Guangren und Zhang Rulin. Im Jahr 1744 entsandte die Qing-Regierung erstmals Beamte in die 1553 von den Portugiesen gegründete Niederlassung.

[218] Feng Wenci (1998), S. 176.

Qiu Guangren war der erste offizielle chinesische Gast. Die von ihm begonnenen Aufzeichnungen wurden von seinem Nachfolger Zhang Rulin im Jahr 1751 vollendet. Im zweiten Band wird ein in Macau verbreitetes Instrument geschildert, das *tongxian qin* (etwa: „Kupferdraht-Qin"). Es wurde mit Bambusschlägeln geschlagen und hatte einen metallischen Klang. Ohne Zweifel handelt es sich hierbei um eine frühe Form der *yangqin*. Die Autoren beschrieben die *tongxian qin* als ein für Macau typisches Instrument. Anscheinend war die *yangqin* außerhalb von Macau so gut wie unbekannt.

Ich vermute aufgrund der überlieferten Aufzeichnungen, dass die *yangqin* gegen Ende der Ming-Dynastie auf dem Seeweg nach Guangdong gelangte. Von dort aus verbreitete sie sich im Küstengebiet. Später, parallel zur Verbreitung verschiedener musikalischer Gattungen, z.B. Guangdong-Musik, Sizhu-Musik (Ensemblespiel auf traditionellen chinesischen Instrumenten) wurde die *yangqin* in ganz China verbreitet. Gegen Ende der Qing-Dynastie betrachtete man die *yangqin* bereits als typisch chinesisches Instrument.[219]

Die bereits erwähnten Unterschiede in der Spieltechnik des *kanun* und der *yangqin* bei ansonsten nahezu identischer Bauweise spiegeln meines Erachtens die unterschiedlichen Herkunftsländer wider, aus denen sie nach Xinjiang bzw. China gelangten.

### 4.5. Die Verbreitung der chinesischen Musik in den asiatischen Ländern

Während die fremde Musik in China Eingang fand, beeinflusste die chinesische Musik wiederum die Musik der Nachbarländer. Insbesondere mit den Staaten, die bereits seit langer Zeit in engem kulturellen Kontakt mit China standen, fand ein kontinuierlicher Austausch statt. Großen Anteil an der Verbreitung der chinesischen Kultur hatten Musiker, Gelehrte und buddhistische Mönche.

#### 4.5.1. Korea

In Korea herrschte während der chinesischen Ming- und Qing-Dynastie die Yi-Dynastie (1392-1910), welche die Koryo-Dynastie ablöste. Die Koryo-Herrscher waren dem Buddhismus gegenüber sehr aufgeschlossen und standen in freundschaftlichen Beziehungen zum Reich der Mitte. Wie bereits im letzten Teil dargestellt, vermachte der

[219] Im *Zhongguo xifa daguan* (Blick auf die chinesische Zauberkunst, 1893) vergleicht Tang Zaifeng die *yangqin* mit anderen Instrumenten. Mehrere Abbildungen bereichern den Text.

Song-Kaiser dem Koryo-Hof mehrere Sammlungen chinesischer Instrumente, Notationen und Anweisungen zur Aufführungspraxis. Auf dieser Grundlage entwickelte sich die höfische Musik Koreas. Mit der Verbreitung des Buddhismus gelangten auch weitere chinesische Musikstile auf die Halbinsel.

Während der Ming-Dynastie waren beide Länder weiterhin um gute Beziehungen bemüht. Die Tradition der großzügigen Schenkungen der chinesischen Kaiser wurde fortgeführt. 1370 schickte Kaiser Ming Taizong ein Ensemble neun kostbarer Instrumente an den Koryo-Hof, die dort einen Platz im Ahnentempel zugewiesen bekamen. 1405 sandte Kaiser Ming Chengzong den neuen Yi-Herrschern eine weitere Sammlung von sechs Instrumenten. Aufgrund innerer Unruhen in der noch jungen Dynastie war die Hofmusik in einen desolaten Zustand geraten. Ein Großteil dieser wertvollen Instrumente ging deshalb verloren.

Die Yi-Herrscher förderten besonders den Konfuzianismus. Seit ihrer Machtübernahme versuchten sie, dem Einfluss des Buddhismus gegenzusteuern. Die konfuzianisch geprägte Hofmusik und Musiktheorie wurden wiederbelebt und erfuhren durch den Hofmusiker Pak Yon eine Neuordnung.

Auf dem Gebiet der Musiktheorie leistete Cheng Jian, ein Gelehrter der Yi-Dynastie, einen großen Beitrag. 1493 erschien das von Cheng Jian erfasste *Yuexue guifan* („Kriterien für die Musiktheorie"). Es behandelt chinesische Musikästhetik, chinesische Musiktheorie und koreanische Musikgeschichte. Seine zahlreichen, den Text begleitenden Abbildungen ermöglichen uns einen umfassenden Einblick in die ältere koreanische Musikgeschichte und Musiktheorie, die höfische Musik *a-ak*, *tang-ak* und *hyang-ak*, sowie die damit verbundene Organisation des musikalischen Orchesters mitsamt der Kostüme und Requisiten.

Die Musiker Pak Yon und Cheng Jian reflektierten die Errungenschaft des musikalischen Austausches zwischen China und Korea auf eine theoretische Ebene. Sie strukturierten die höfische Musik neu. Noch heute werden Aufführungen alter Musik in Korea nach ihren Vorgaben gestaltet.

#### 4.5.1.1. Pak Yon (chin. Pu Die)

Pak Yon (1378-1458) war Angehöriger einer ehemals einflussreichen koreanischen Adelsfamilie. In seiner Jugend lernte er bei einem Volksmusiker das Spiel auf den Bambus-Querflöten *sogum*, *tägum* und *ch'unggum*. Diese waren auch als *tangdi* (Flöten aus Tang-China) bekannt. In der Folgezeit erlernte er das *kayagum*-Spiel (12-saitige

Wölbbrettzither) und weitere Instrumente. Im Alter von 20 Jahren fand er eine Anstellung als Schreiber am kaiserlichen Hof. Er erlangte die Anerkennung des Königs und wurde im Alter von 48 Jahren mit der Neuorganisation der Hofmusik beauftragt. Seine Bemühungen waren fruchtbar, die Hofmusik machte große Fortschritte und stand bald in voller Blüte.
Sein Beitrag zur Neugestaltung der koreanischen Hofmusik bestand in mehreren Schritten:
- Er schuf ein neues Tonsystem auf der Grundlage der chinesischen Musiktheorie. Viele ältere Instrumente modifizierte er, damit sie im höfischen Orchester nach dem neuen Tonsystem gespielt werden konnten, darunter *jiangu* (*jian*-Trommel), *xun* (Okarina), *sheng* (Mundorgel), *bianqin* (Klangstein) und *bianzhong* (Glockenspiel).
- Die Ausbildung der Hofmusiker wurde erfolgreich reformiert und eine große Zahl junger Musiker ausgebildet. Dies hob die Qualität der Aufführungen schnell auf ein hohes Niveau.
- Auch auf dem Gebiet der Komposition tat sich Pak hervor. Er schuf große Orchesterwerke, die Elemente koreanischer Volksmusik aufnahmen und von Sängern und Tänzern begleitet wurden.
- Für die Notation der höfischen *a-ak* entwickelte er eine neue Notenschrift, das *yul-cha-po*. Sie bedient sich chinesischer Zeichen und stützt sich auf die *lülü*-Notation der chinesischen Musik. Die Notendauer wurde mit Freiräumen angegeben. Entsprechend der chinesischen Schreibweise wird sie von rechts nach links vertikal gelesen. Pak Yon übertrug viele bedeutende Kompositionen in die neue Notation; 1453 gab er eine Sammlung heraus, die bis heute überliefert ist.
- Er ordnete die Melodik der koreanischen *hyang-ak* (Volksmusik) in einem theoretischen System und begründete auf diese Weise die Tradition einer eigenständigen Theorie der koreanischen Volksmusikkultur auf der Grundlage der ehemals chinesischen Musikkultur.

Pak Yon widmete sich hauptsächlich der Entwicklung der höfischen Musik. Er schuf die Grundlagen für die Entwicklung einer eigenständigen koreanischen Volksmusik, die sich vom chinesischen Einfluss weitgehend löste.
Die Neuorganisation der höfischen Musik beförderte den Trend zur Professionalisierung der Hofmusiker, der bis heute die koreanische Musikkultur bestimmt.

#### 4.5.1.2. *Yuexue guifan* („Kriterien für die Musiktheorie“)

Das *Yuexue guifan* wurde von dem koreanischen Gelehrten Cheng Jian 1493 verfasst. Es ist in klassischem Chinesisch geschrieben und enthält insgesamt neun Bände, die chinesische Musikästhetik und -theorie sowie chinesische Instrumente behandeln.

1. Musikästhetik

Die Musikanschauung stimmt im Wesentlichen mit der konfuzianischen Musikästhetik überein. Ein wichtiger Aspekt war die Funktion der Musik. Der Autor schildert die Beziehung zwischen Musik und Politik. Er war der Auffassung, die sich Musik und Politik gegenseitig beeinflussen würden. Eine gute Musik könne Sitten und Gebräuche zum Positiven verändern. Angemessene *li* (Rituale) ließen die Menschen sich dem Guten zuwenden. Diese Annahme lieferte die Begründung für die Förderung der *yayue* (Sakralmusik), die von den konfuzianischen Gelehrten gefordert wurde.

Gedankengut der taoistischen Schule fand ebenfalls Eingang in das Werk des Cheng Jian. Er ging davon aus, dass die vom Herrscher eingeleiteten Maßnahmen großen Einfluss auf das Leben der Menschen haben. Er müsse stets zwischen *zheng* (Recht) und *xie* (Unrecht), *gaoshang* (Edelmut) und *fubai* (Korrumpiertheit) unterscheiden. All diese Ideen sind der älteren chinesischen Literatur entnommen: dem *liji* („Buch der Sitten“),[220] dem *yueji* („Aufzeichnungen über die Musik“)[221] und dem *yuelun* („Über die Musik“)[222].

Die Aufzeichnungen über die *hyang-ak* beschränken sich auf die Zeit der Koryo-Dynastie und vernachlässigen eine Schilderung der zeitgenössischen Volksmusik.

2. Musiktheorie

Die im *Yuexue guifan* dargestellte Musiktheorie bezieht sich im Wesentlichen auf die *wuxing shuo* („Die Lehre der fünf Agenzien“) und das chinesische *lülü*-System. Die Tonleiter ist in zwölf Halbtonschritte unterteilt, die ebenso wie in der chinesischen

[220] Das *Liji* (Buch der Riten) wurde ab dem 4. Jahrhundert vor Chr. von konfuzianischen Gelehrten zusammengestellt. Im Jahre 213 v. Chr. fiel es den Bücherverbrennungen des Qin-Kaisers Qin Shihuang zum Opfer und wurde erst im ersten vorchristlichen Jahrhundert von den Gelehrten Tai Te und Tai Sheng aus erhaltenen Aufzeichnungen rekonstruiert. Die heute überlieferte Gestalt erhielt es durch die Bearbeitung des Han-Gelehrten Cheng Hsüan (127-200).

[221] Das *Yueji* (Aufzeichnungen über Musik) ist ein musiktheoretisches Werk, das sich hauptsächlich mit der konfuzianischen Musikauffassung der „Frühling-und-Herbst“-Periode (770-476 v. Chr.) und der Zeit der „Kämpfenden Reiche“ (475-221 v. Chr.) befasst. Über Autor und Entstehungszeit gehen die Ansichten der Musikwissenschaftler auseinander. Von ursprünglich 23 Kapiteln sind nur 11 überliefert.

[222] Verfasser des *Yuelun* (Über die Musik) war der Philosoph Xunzi (ca. 300-230 v. Chr.).

Musiktheorie den Kategorien *yin* und *yang*, den zwölf Monaten sowie dem Jahres- und Stundenzyklus zugeordnet werden.
Der Autor empfahl die exakte Festlegung der Tonhöhen nach der chinesischen Methode *sanfen sunyi fa*.[223] Er befürwortete die Orientierung der koreanischen Musikästhetik an dem Werk des chinesischen Gelehrten Chen Yang.[224]

3. Instrumente
Das gebräuchliche Instrumentarium wird nach verschiedenen Klassen differenziert (Bände 6-8). Der *a-ak* (*yayue*) sind siebenunddreißig unterschiedliche Instrumente zugerechnet, der *tangak* (*tangyue*) vierzehn und der *so-gak* (*xiangyue*) elf. Der Autor fordert, die Instrumente *xiang pipa*, *xiang bili* sowie die Querflöten *taegum*, *ch'ungum* und *sogum* sollten den chinesischen Vorbildern gleichen und exakt nachgebildet werden.
Die Anweisungen zur Aufführungspraxis demonstrieren ebenfalls die strenge Ausrichtung der Musizierpraxis im Korea des frühen 15. Jahrhunderts am chinesischen Vorbild. Viele Abbildungen, Notationen und Texte stellen die koreanische Hofmusik anschaulich dar. Die Namen einiger im Text erwähnter Stücke stimmen mit denen chinesischer Kompositionen der Tang-Dynastie überein, z.B. *Xian xiantao* („Paradiesischer Pfirsich zur Darbringung"), *Paoqiu yue* („Musik für den geworfenen Ball").

### 4.5.2. Japan

Während der chinesischen Ming- und Qing-Dynastie erlebte Japan die Muromachi- (1333-1573), Momoyama- (1573-1603), Edo- (1603-1868) und Meiji-Zeit (1868-1912).
Das Japan der Muromachi-Zeit war die Blütezeit der Samurai, von deren Idealen die gesamte Kultur geprägt war.
Die Momoyama-Zeit erlebte den Verfall des alten Feudalsystems. In den wachsenden Städten bildete sich eine bürgerliche Schicht mit einer eigenen Kultur heraus. Viele der heute populären Volkstheater und -musikformen traten in dieser Zeit erstmals in Erscheinung. Zur gleichen Zeit wurden die Japaner durch die Portugiesen und Spanier,

[223] Eine Methode zur Bildung der Töne durch das Verringern und Verlängern nach der Dreiteilung der Saiten oder der Röhre. Diese Methode ist in fast allen Musiktraktaten überliefert. Vgl. auch: Wang, Mei-chu: Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang, 1985. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd.12, S. 134f.
[224] Chen Yang war ein Musiktheoretiker der Song-Dynastie. Im Jahr 1103 legte er dem Kaiserhof sein *Yueshu* (Musikbuch) vor. Chen war ein Anhänger des „Zurück zum Alten". Er machte sich für die *zhengyin* (pentatonische Leiter) stark und wandte sich gegen die *bianyin* (veränderte Töne) und die Volksmusik.

später auch Engländer und Niederländer mit der europäischen Kultur bekannt. Die Europäer gründeten Handelsniederlassungen und Missionsstationen, die bald eine rege Missionstätigkeit aufnahmen.
Die Herrscher der Edo-Zeit verschlossen Japan dem europäischen Einfluss. Den Händlern wurde eine kleine Enklave in Nagasaki zugewiesen, um die japanische Oberschicht mit wenigen ausgewählten Waren zu versorgen. Die Missionare waren Repressalien ausgesetzt und stellten ihre Tätigkeit fast vollständig ein. In diesem Zeitraum der selbstgewählten Isolierung bestanden nur sporadische Kontakte.
Die Herrscher der Meiji-Zeit öffneten ihr Land wieder den fremden Kulturen. Umfangreiche Reformen wurden eingeleitet, um die japanische Gesellschaft nach dem Vorbild der europäischen Staaten zu modernisieren; man spricht von dieser Phase deshalb auch von der Meiji-Ära (Meiji = "Erleuchtete Regierung"). Diese Reformen, die nahezu alle Bereiche der Gesellschaft betrafen, zeigten bald erste Erfolge. Das neuorganisierte Militär beteiligte sich an der imperialistischen Besetzung Chinas und konnte sich auch gegen Russland behaupten. Das nach westlichem Vorbild reformierte Erziehungssystem war zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederum Vorbild für die Chinesen, die sich von ihrer konfuzianischen Tradition abzuwenden begannen.

Bis zur Edo-Zeit, in der sich Japan fremden Einflüssen gegenüber abzugrenzen begann, beeinflusste die chinesische Musik weiterhin die Entwicklung der japanischen Musikkultur. Neue Instrumente gelangten vom Festland auf die Inseln, z.B. *sanxian*, *qin* und *zheng* (Wölbbrettzithern). Das chinesische Volkstheater war sehr beliebt, die Ritualmusik behielt ihren prägenden Einfluss.

#### 4.5.2.1. *Shamisen* (chin. *sanxian*)

Die *sanxian* ist eine dreisaitige Laute mit einem kleinen, mit Schlangenhaut bespannten ovalen Korpus. Der japanische Name des Instrumentes lautet *shamisen*. Sie gelangte in der Mitte des 16. Jahrhunderts mit chinesischen Siedlern auf die südlich von Japan gelegenen Ryukyu-Inseln und von dort aus etwa in der Mitte des 17. Jahrhunderts weiter nach Japan.
Die Ryukyu-Inseln standen seit der chinesischen Sui-Dynastie in diplomatischer Beziehung zum Reich der Mitte. Die Ureinwohner gehören der Nanyang-Kultur an, deren Verbreitung von der malaiischen Halbinsel, den malaiischen Inseln, Indonesien und den Philippinen reichte. In der Folgezeit wurde die Kultur des Archipels stark vom

chinesischen Vorbild geprägt. Diese Tendenz verstärkte sich mit der Ansiedlung zahlreicher chinesischer Siedler von der Festlandküste.

Ab 1451 waren die Ryukyu-Inseln den Chinesen tributpflichtig, die Bewohner stellten aber um 1600 die Zahlungen ein. Im Jahre 1609 ließ sich ein japanischer Fürst zu der Eroberung der Inseln ermächtigen, da die Inselbewohner die an ihre Küste verschlagenen Fischer schlecht behandelt hatten. Er nahm den König gefangen und verleibte Okinawa seinem Lehen ein. Dies gestattete den direkten Handelsverkehr Japans mit China.[225]

Aufzeichnungen berichten für den Zeitraum von 1634-1850 von insgesamt 18 Ritualen in der japanischen Hauptstadt Edo (dem heutige Tokio), an denen sich Gesandtschaften von den Inseln beteiligt haben.[226] Auf den Ryukyu-Inseln bekam diese Tradition den Namen *shang jianghu* („Nach Edo gehen").

Anlässlich dieser offiziellen Begegnungen kam überwiegend chinesische Musik zur Aufführung. Gespielt wurden mehrere in der Ming- und der Qing-Dynastie populäre Kompositionen auf chinesischen Instrumenten. Die *sanxian*, die einen eigenen Stil inspirierte, wurde besonders von den Japanern sehr geschätzt.

Was die ursprüngliche Verbreitung des chinesischen Instruments *sanxian* zu den Ryukyu-Inseln betrifft, gibt es keine deutlichen Hinweise. Vermutlich gelangte sie, wie die *yangqin*, mit chinesischen Einwohnern aus der Küstenprovinz Fujian während der Regierungszeit des Kaisers Ming Taizu (1368-1399) auf die Inseln.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts war die *sanxian* auf den Ryukyu-Inseln bekannt und wurde hauptsächlich zur Liedbegleitung gespielt. Spätestens in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts war sie in allen Gesellschaftsschichten populär. Sie hatte ihren Platz in der Volksmusik gefunden und fand auch unter der Gelehrten- und Beamtenschicht ihre Anhänger. Die Eigenart der sanxian-Musik war der Ausdruck von Traurigkeit und verborgenem Schmerz. Diese Klangeigenschaften und die technischen Spielmöglichkeiten begünstigten die Wertschätzung der *sanxian*-Musik. Das Spiel auf der *sanxian* wurde als verpflichtender Anteil der Bildung in den geisteswissenschaftlichen Fächern befürwortet. Gegen Ende der chinesischen Ming-Dynastie bis zur Mitte der Qing-Dynastie erlebte die *sanxian* ihre Blütezeit auf den Ryukyu-Inseln.

Die Verbreitung nach Japan erfolgte vermutlich im Gefolge der Gesandtschaften der Ryukyu-Bewohner zu den Ritualen in Edo. Die erste Erscheinung auf den japanischen

[225] Bersihand, Roger: Geschichte Japans. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1963, S.225.
[226] Feng Wenci (1998), S. 176.

Inseln (Sakei bei Osaka) ist für das Jahr 1562 belegt. Aus dem Namen *samisen* wurde bald die japanische *shamisen*.[227]

Im Anfangsstadium der Verbreitung wurde die *shamisen* hauptsächlich von buddhistischen Mönchen gespielt. Während ihrer Wanderungen rezitierten sie in den Dörfern Gedichte und populäre Geschichten, die sie auf der *biwa* begleiteten. Bauweise und Spieltechnik der *shamisen* waren für diese Vortragsform sehr geeignet, was viele dieser Musiker bewogen haben wird, das neue Instrument zu erlernen.

Abb. 34: Dieser frühe Druck zeigt eine typische Straßenszene der Edo-Periode. Die dargestellten Instrumente sind *shamisen*, *kokyu* (dreisaitiges Streichinstrument), *shakubyoshi* und *votsudake* (verschiedene Holz-Klappern). (Aus: William P. Malm: Japanese Music und Musical Instruments, Published by the Charles E. Tuttle Company, Torkyo 1959, S. 176)

Bald hatte sich die *shamisen* einen festen Platz in der *kumiuta*-Musik erobert, das Repertoire der *shamisen-kumiuta* entstand. Später hielt die *shamisen* Einzug in weitere Gattungen wie *kabuki*, *bunraku*, *jorui*, *naguta* und *jiuta*.

Der *kumiuta*-Stil entstand im Umkreis der blinden Musiker, die Erzählungen oder Gesänge auf der *shamisen* begleiteten. In Osaka und Kyoto und bald auch in anderen Städten war *kumiuta* bald in der bürgerlichen Schicht beliebt. Ab dem 18. Jahrhundert hatte der *kumiuta*-Stil Anteil an der Weiterentwicklung des *kabuki* in der Hauptstadt Edo. In der

[227] Adriaansz, Willem: Introduction to Schamisen Kumiuta, Uitgeverij Frits Knuf Buren/Netherlands 1978, S.11; Kishibe Shigeo: The Traditional Musik of Japan, Tokyo 1969, S. 42; Malm, William P: Nagauta: The heart of kabuki music, Rutland, Vt., and Tokyo: Charles E. Tuttle Company 1963, S. 56.

Anfangsphase entsprach das Instrumentarium des *kabuki* dem des *no*-Theaters. Erst mit der Einführung der *shamisen* erlangte diese Gattung ihren typischen Charakter. Auch in anderen Gattungen hielt die *shamisen* Einzug, z.B. *jiuta* (Unterhaltungskunst der Erzählung und Gesang) und *bunraku* (Theater mit lebensgroßen Puppen, die von jeweils mehreren Darstellern geführt werden). Diese haben ein gemeinsames Merkmal: die *shamisen* ist nicht mehr nur als Begleit-, sondern als das die Musik dominierende Instrument eingesetzt, welches die Struktur des Gesamtgeschehens kontrolliert und wesentlichen Anteil an der Intensivierung der dargestellten Szenen und Emotionen hat.
Im 19. Jahrhundert entwickelte sich die Spieltechnik der *shamisen* zu der Fülle der Möglichkeiten, die heute bei Aufführungen zu erleben sind. Damit war die *shamisen* ein japanisches Instrument geworden, welches den ästhetischen Ansprüchen der japanischen Musikkultur Genüge tat.

Im Prozess der Verbreitung über die Ryukyu-Inseln nach Japan erfuhr das Instrument eine Veränderung in Bauweise und Spieltechnik.

In China wird die *sanxian* vielfältig eingesetzt. Im Süden dient sie hauptsächlich der Begleitung volkstümlicher Gesangsdarbietungen und Vortragskunstformen. Überdies war die *sanxian* zum bedeutendsten Instrument der Theatermusik und in den verschiedenen Instrumentalensembles geworden, z.B. in der Fujian-Oper, im klassischen kunqu-Theater und in der bekannten sizhu-Musik.
Im Norden spielt man die *sanxian* bis heute hauptsächlich als Begleitinstrument bei volkstümlichen Aufführungen, die aus dem Vortrag von Scherzgeschichten und Bänkelliedern bestehen, z.B. *xiaoqu* („Das Liedchen“).

Im Japan der Gegenwart ist die *shamisen* ein wichtiges Instrument im volkstümlichen Theater und in der Unterhaltungsmusik. In der Bauweise ist sie mit der in China populären *sanxian* nahezu identisch: Ein langer bundloser Hals von bis zu 88 cm ist im Korpus befestigt; die drei Saiten bestehen meist aus Seide (heute auch Nylon); der etwa 15 cm lange Steg wird üblicherweise am unteren Ende des mit Haut bespannten Korpus auf der Decke befestigt.
Die *shamisen* unterscheidet sich allerdings in zweierlei Hinsicht von ihrem chinesischen Vorbild: Der Korpus ist nicht rund und mit Schlangenhaut bespannt wie derjenige der chinesischen *sanxian*, sondern beinahe rechteckig und mit Hunde- oder Katzenhaut

bespannt. Zum Spiel der *sanxian* wird ein Kunststoffnagel an Daumen und Zeigefinger befestigt; die *shamisen* wird mit einem großen, spatelförmigen Plektrum angeschlagen.

Abb. 35: Chinesische *sanxian*- (links) und japanische *shamisen*-Spielerin.

#### 4.5.2.2. *Koto* oder *so* (chin. *zheng*)

Seit dem 16. Jahrhundert löste sich die 13-saitige Wölbbrettzither *zheng* allmählich aus dem *gagaku* (chin. *yayue*) und fand Eingang in die japanische Volksmusik. Dem auf Kyushu lebenden Mönch Xian Shong (jap. Kenjun, 1547-1636) kommt dabei besonderes Verdienst zu. Er war bei dem aus China stammenden Musiker Zheng Jiading in die Lehre gegangen, um das Spiel der *qin* und der *se* zu erlernen.[228] Später ordnete er die auf Kyushu populäre *zheng*-Musik und komponierte zehn neue Stücke. Diese prägten einen neuen Stil, der als *tsukushi-goto* bekannt wurde und nach dem Heimatort des Mönches benannt wurde. Bei der *tsukushi-goto* handelt es sich größtenteils um auf Texten der Tang-Dynastie basierende Rezitationen. Die Texte wurden im Chinesisch der Tang-Dynastie vorgetragen und von Melodien aus dem *qin*-Repertoire oder der *qinge* (*qin* zur Gesangsbegleitung) begleitet. Diese Tradition blieb bis in die Gegenwart in Japan lebendig. Japanische

[228] Gao Xiaopen: *Zhongguo yinyue zai riben yinyue zhong de yinji* (Spuren chinesischer Musik in der japanischen Musik). In: Zeitschrift der pädagogischen Hochschule Jining, Taiyuan 3/1987, S. 63.

Musikwissenschaftler sehen in der *tsukushi-koto* das Bindeglied zwischen der chinesischen *qin*-Musik der Ming-Zeit und der japanischen *koto*-Musik.

Nach Xian Shong, dem Begründer der *tsukushi-goto*, war der in Kyoto im *shamisen*-Spiel ausgebildete blinde Musiker Yatsuhashi Kengyo (1614-1685) die zweite bedeutende Persönlichkeit in der Entwicklung der *zheng*-Musik. Anfangs widmete er sich der *tsukushi-goto* und schuf aus einzelnen Kompositionen einen Liederzyklus, das sogenannte *koto-kumiuta*. Abgesehen davon verfasste er mehrere Solo-Kompositionen. Sein Werk basiert im Wesentlichen auf den traditionellen Tempelgesängen; in der Melodik verwendet er allerdings eine neue Stimmung mit mehreren Halbtönen.

Parallel zur Entstehung der *tsukushi-goto* erlebte die *shamisen* ihren Aufstieg zu einem der wichtigsten Instrumente in der japanischen Musik. Vor diesem historischen Hintergrund entwickelte Ikuta Kengyo (1656-1715) einen neuen Stil – *ji-uta* – in dem *shamisen* und *koto* zusammen verwendet wurden. Aus den instrumentalen Zwischenspielen wurden längere Instrumentalabschnitte, die *te-goto* (wörtlich: „Stücke mit langen Abschnitten für die Hände"). Dieser neue Stil wurde als *te-goto-mono* bezeichnet und war hauptsächlich in Kyoto und Osaka populär. In Edo etablierte sich gleichzeitig ein weiterer *koto*-Stil. Der Musiker Yamada Kengyo (1757-1817) führte Elemente der zeitgenössischen *shamisen*-Musik in das *koto*-Spiel ein. Gleichzeitig hielten *shamisen* und *koto* als Begleitinstrumente Einzug ins *kabuki* und *bunraku*.

Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts versuchte Yamada Kengyo (1757-1817), die *shamisen*-Musik für die *koto* zu bearbeiten. Er schuf insgesamt 36 *koto*-Kompositionen für Gesang und *koto*.
Diese stehen mit ihren stilistischen Merkmalen und der typischen Klangfarbe der *shamisen*-Musik der Edo-Tradition nahe, in denen ein *joruri*-Sänger in bewegtem Vortrag heftige innere Gefühle darstellt.

Gegen Ende der Edo-Zeit entstand die reine *koto*-Musik. Die *shamisen* als Begleitinstrument entfiel, gelegentlich wurde ein zweites *koto* eingesetzt. Die frühesten Stücke sind das *Wuduan tie* („Fünf Abschnitte"), das von Yoshizawa Kengyo (gest. 1853) in der Art des alten *kumiuta*-Stils komponiert wurde. Diese Kompositionen zeichnen sich besonders durch die typisch japanische Polyphonie aus.

Im *Qiufen qu* („Melodie für den Herbstwind“) aus dem Jahre 1837 unterlegte Yoshizawa das aus der Tang-Dynastie stammende Gedicht *Changhe ge* („Lied des dauernden Schmerzes“) von Bai Juyi (772-846) mit einer neuen Melodie.

Während der Meiji-Zeit fanden Elemente europäischer Musik (Kanon, Variationen, Walzerrhythmus) Eingang in die *koto*-Musik. Die Spieltechnik wurde verbessert; man begann, mit der linken Hand Akkorde zu spielen. In dieser Hinsicht war der blinde Meister Miyagi Michio (1894-1956) die herausragende Gestalt. Seine Neuerungen fanden die Zustimmung vieler Musiker und wurden von vielen *koto*-Spielern imitiert. Viele der noch heute populären Stücke und Spieltechniken lassen sich auf Miyagi zurückführen.

Abb. 36: Japanischer *koto*-Spieler.

Die Entwicklung der *koto* nahm einen anderen Verlauf als das im *gagaku* verwendete Instrument *so*, obwohl beide ursprünglich aus China stammen. Während die *so* hauptsächlich in der Hofmusik verwendet wurde, wurden die *koto* und die *koto*-Musik über die Volksmusik in Japan verbreitet. Bei dieser Entwicklung spielten besonders die blinden Musiker eine bedeutende Rolle.

#### 4.5.2.3. Der Re-Import der chinesischen *qin* und der qin-Musik

Die chinesische siebensaitige Zither *qin* (jap. *kin*) gelangte bereits vor dem siebten Jahrhundert nach Japan. Im Anfangsstadium wurde sie im *gagaku* verwendet, später, in der Heian-Zeit, etablierte sie sich als Soloinstrument im Kreise privaten Musizierens. Allmählich verschwand die *qin* aus dem japanischen Musikleben, um erst nach etwa 600 Jahren gegen Ende der Edo-Zeit eine Renaissance zu erleben. Diese ist nicht zuletzt dem chinesischen Mönch Jiang Xichou (1636-1695) zu verdanken.
Jiang Xichou (auch als Dong Gao bekannt) war Abt im buddhistischen Yongfu-Tempel in Hangzhou. Nach der Eroberung Chinas durch die Mandschuren fand er, wie viele

Angehörige des gebildeten chinesischen Bürgertums, Zuflucht in Japan, wo er in Nagasaki, später in Mito lebte. Da die Chinesen in Nagasaki als Botschafter des Buddhismus von jeher ein hohes Ansehen genossen, wurde er 1691 zum Abt des Tiande-Tempels gewählt. Seine Verdienste für die Gemeinde trugen ihm den Ehrentitel *Dong Gao chanshi* ein. Darüber hinaus war er im Spiel der chinesischen *qin*, der Kalligraphie, der Siegelschnitzerei, der Malerei und der Poesie bewandert, allesamt Künste, die sich in Japan großer Wertschätzung erfreuten, was zu seiner Würdigung beigetragen haben wird.
Die Renaissance der *qin* ist hauptsächlich seiner Unterrichtstätigkeit zu verdanken. Die von ihm begründete Methodik des *qin*-Spiels bediente sich der in Japan seit jeher bedeutenden Tradition der innigen Beziehung zwischen Meister und Schüler. In den zwei Jahrhunderten seit dem Wiederaufleben des *qin*-Spiels sind mehrere hundert begabte *qin*-Spieler an die Öffentlichkeit getreten.
Der japanische Musikwissenschaftlers Kishibe Shigeo listet im *Donggao qinxi chuancheng biao* („Liste der Tradierung der *qin*-Schule Donggaos“) die bekanntesten Schüler und die gebräuchlichen *qinpu* (*qin*-Notationen) auf.[229]
Frühe Schüler des Dong Gao waren die *qin*-Virtuosen Renjian zhudong und Shanpu qinchuan. Bei Xiaoye tiandongchuan (1683-1763), einem Schüler Dong Gaos, lernte Shanpu qinchuan die Kunst des *qin*-Spiels. Er wurde zur überragenden Gestalt des japanischen *qin*-Spiels. Mit 120 Schülern hatte er einen wesentlichen Anteil an der Renaissance dieses Instruments. Bedeutende Schüler waren u.a. Linmu Lanyuan und Eryu Kongkong.
Jiang Xichou findet noch heute unter den japanischen Gelehrten und Musikern gleichermaßen Beachtung als Musiker wie als buddhistischer Gelehrter. In zahlreichen Gedenkfeiern wird seines Wirkens gedacht.

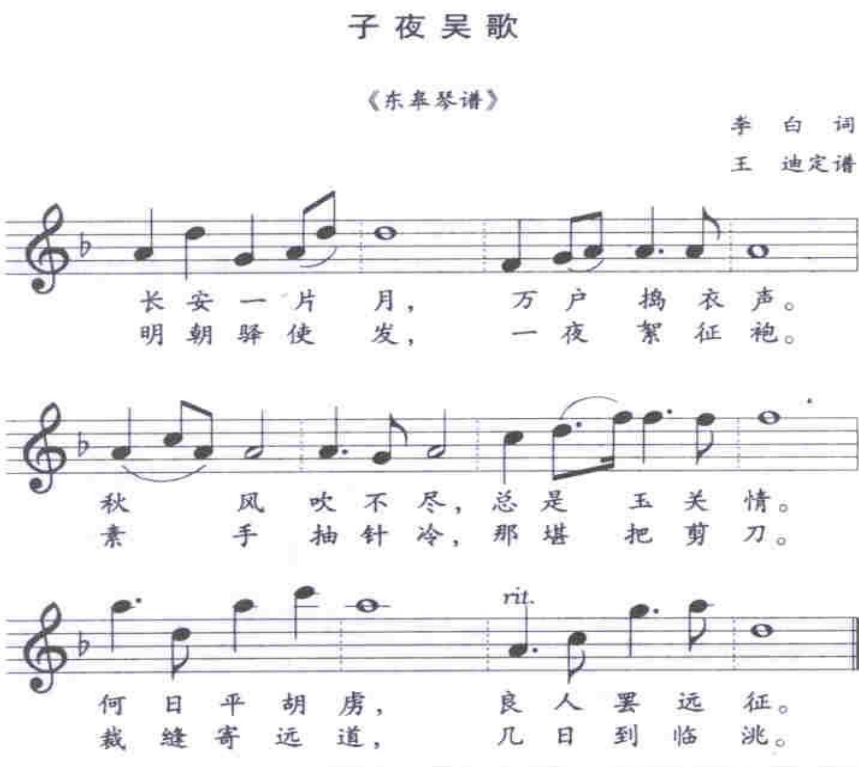
Ein Manuskript des Jiang Xichou enthält fünf *qin*-Notationen, die im Zhiyuan-Tempel des japanischen Cicheng-Kreises aufbewahrt werden. 1911 gab Qianye fushan eine Gesamtausgabe der Kompositionen Dong Gaos heraus. Bis heute sind zahlreiche Ausgaben erschienen, die zwischen 40 und 50 Stücke enthalten.
Zwei dieser in Japan entstandenen Ausgaben fanden in China, dem Heimatland der *qin*, zu Beginn des 20. Jahrhunderts größere Beachtung. Möglicherweise gelangten diese Ausgaben erstmals mit chinesischen Studenten in die Heimat des *qin*-Meisters. Die von dem Japaner Lin Mulong im Jahr 1771 verlegte Ausgabe enthält 15 Kompositionen, die

[229] Feng Wenci (1998), S. 192.

der Tradition der *qinge* (*qin* zur Gesangsbegleitung) zuzuordnen sind. Die Texte stammen überwiegend aus der chinesischen klassischen Poesie.

Die von einem Schüler Dong Gaos herausgegebene *Hewen zhuqin pu* („*qin*-Notation mit japanischen Anmerkungen") enthält insgesamt siebenunddreißig Stücke, deren Melodien denjenigen in der Ausgabe des Lin Mulong ähneln. Die chinesischen Texte sind mit Anmerkungen in der japanischen katakana-Schrift versehen.[230]

Die auf diese Weise verbreiteten *Donggao qinpu* (*qin*-Notationen vom Donggao), die in den vergangenen Jahren mehrfach überarbeitet wurden, erfreuen sich bis heute in China großer Beliebtheit.




Notenbeispiel 7: *Ziye wuge* („Wu-Lieder um Mitternacht") aus der *Donggao qinpu* (*qin*-Notationen vom Donggao)

Über die Renaissance der *qin* in Japan zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert existieren in China keine Aufzeichnungen. Der erste Bericht über Jiang Xichou erschien 1914 im *Qinshu cunmu* („Verzeichnis der *qin*-Literatur"). Im Nachwort zum sechsten Band berichtet Zhou Qinyun aus dem Leben des Jiang Xichou. Hier ist auch das in Japan

[230] Die japanische katakana-Schrift entstand im 15. Jahrhundert im Kreis japanischer Gelehrter. Sie diente dem besseren Verständnis alter chinesischer Gesetzestexte; später wurde sie auch in die Musikliteratur eingeführt.

erschienene *Hewen zhuqin pu* erwähnt. Ein weiteres frühes Werk über die *qin* stammt von dem holländischen Sinologen Robert Hans van Gulik (1910-1967). Van Gulik war in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts Mitarbeiter der holländischen Botschaft in Tokio, wo er in der Veno-Bibliothek auf die Kulturschätze der Vergangenheit stieß. Er verfasste mehrere Aufsätze über Dong Gao und seine *qin*-Kompositionen. Diese gehören zu den bedeutendsten Arbeiten über die Verbreitung der *qin* in Japan.[231]

#### 4.5.2.4. *Mingqing yue*

Mit dem Begriff *Mingqing yue* wird in der japanischen Musikgeschichte die Musik der chinesischen Ming- und Qing-Dynastie bezeichnet. Ursprünglich unterteilte man sie in *mingyue* und *qingyue*.

1. *Mingyue*

*Mingyue* umfasste hauptsächlich die während der Spätzeit der Ming-Dynastie von dem Chinesen Wei Shuanghou (1610-1689) nach Japan importierte Musik, deren Verbreitung unter der einfachen Bevölkerung von seinem Urenkel Wei Hao tatkräftig gefördert wurde. Die Jünger des Wei Hao stellten 1768 und 1780 die Bücher *Weishi yuepu* („Notationen des Wei“) und *Weishi yueqitu* („Instrumentenbilder des Wei“) zusammen, die noch heute in Japan verwahrt werden.

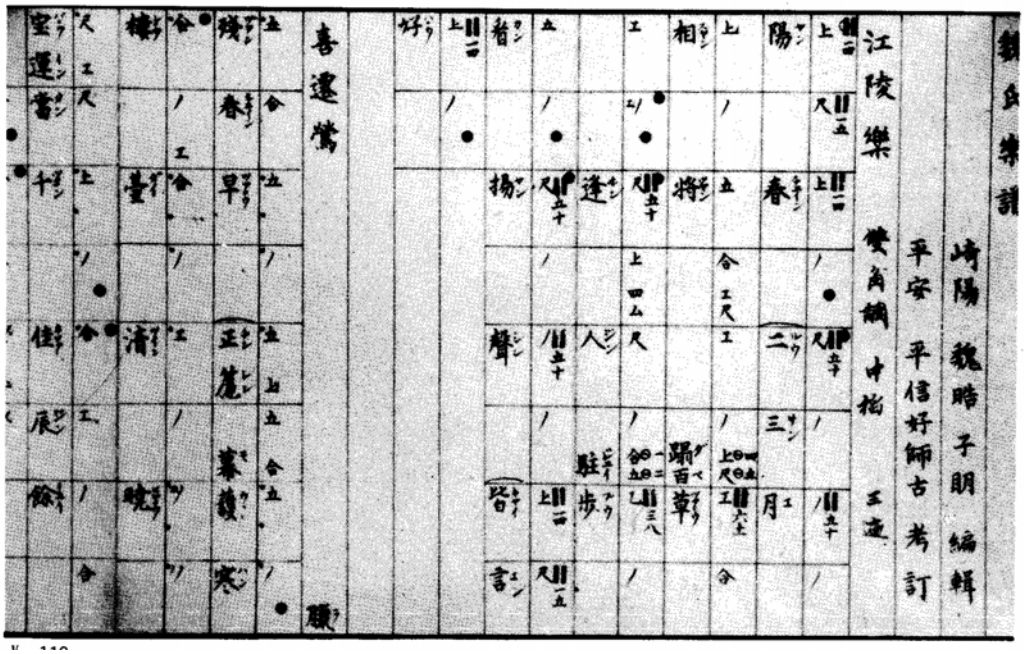
Eine Biografie des Wei Shuanghou in dem Buch *Weishi yueqi tu* („Instrumentenbilder des Wei“) unterrichtet uns über sein Leben. Der in Fujian geborene Wei war ursprünglich Hofmusiker. Angesichts der unsicheren politischen Lage während der Chongzhen-Ära (1628-1644) trat er von seinem Amt zurück und widmete sich geschäftlichen Angelegenheiten. Im Jahr 1666 zog es ihn nach Annan (Vietnam), 1672 übersiedelte er nach Japan, wo er sich in Nagasaki endgültig niederließ. Zu diesem Zeitpunkt war er bereits ein reicher Kaufmann geworden und brachte eine große Menge chinesischer Instrumente mit. In Nagasaki finanzierte er den Aufbau des buddhistischen Tempels und beteiligte sich mit Aufführungen chinesischer Musik am regen kulturellen Leben. Bald war er zur Kernfigur im Kreise der in Nagasaki lebenden Chinesen geworden.

Wei Shuanghou beherrschte mehr als 200 alte Lieder, verstand sich aber ebenso gut auf das traditionelle Ensemblespiel. Er trat am Kaiserhof zu Kyoto auf, wo sein Spiel Begeisterung auslöste. Die von ihm verbreitete Musik wurde damals mit dem Namen

[231] Gulik, Robert Hans van: The Lore of the Chinese Lute. An Essay in Ch´in Ideology. Tokyo, 1940.

*mingyue* oder „Musik des Wei“ bezeichnet. Ein Jahrhundert später, in der Mitte des 18. Jahrhunderts, faszinierte *mingyue* ganz Japan. Dies ist hauptsächlich ein Verdienst seines Urenkels Wei Hao.

Dieser popularisierte die *mingyue* in öffentlichen Aufführungen und unterrichtete in wenig mehr als einem Jahrzehnt mehrere hundert Schüler in der Kunst des *qin*-Spiels. Oftmals trat er mit ihnen bei seinen Aufführungen im Ensemble auf. Allmählich wurde die *mingyue* in ganz Japan in den verschiedensten Gesellschaftsschichten populär. 1768 verfasste Wei Hao das 50 Lieder umfassende *Weishi yuepu* („Notationen des Wei“). Die Liedtexte sind allesamt *yuefu*-Gedichte (ein lyrisches Genre der Han-Dynastie mit Volksliedern und Balladen), *tang*-Gedichte und *songci* (literarische Gattung der Song-Dynastie).



Notenbeispiel 8: Notation aus dem *Weishi yuepu*

Neben den Liedtexten übertrugen die Schüler während des Unterrichts die *gongchepu*-Notation. Dieses traditionelle chinesische Notationssystem steht in der Tradition der *suzi*-Notation der Song-Dynastie. Die *suzi*-Notation war eine sogenannte *guding changmingfa*-Notation, d.h. ein Tonsystem mit absoluter Tonhöhenfestlegung des Tones c. Die *gongchepu* der Ming-Dynastie unterscheidet sich allerdings stark von der in der Neuzeit in China gebräuchlichen *gongchepu*, der *shoudiaochangmingfa*, die keine absolute Tonhöhenfestlegung kennt.

Die gebräuchliche Instrumentierung entnehmen wir der überlieferten Notation. Sie sah die Blasinstrumente *sheng*, *di*, *xiao* und *bili*, die Saiteninstrumente *xiaose* (kleine Wölbbrettzither), *pipa* und *yueqin* (Mondgitarre) sowie die Schlaginstrumente *dagu* und *xiaogu* (große und kleine Trommel), *yunluo* (Gongspiel) und *paiban* (Schlagholz) vor. Acht der 28 Tonarten der *yanyue ershiba diao* („28 Tonarten der Bankettmusik der Tang-Zeit") bildeten das Tonmaterial der *Mingyue*.

Das *Mingyue* oder „Musik des Wei" erfreute sich bis zum Ende der Edo-Zeit großer Beliebtheit. Das Werk erfuhr zahlreiche Neuauflagen und Abschriften mit nur geringen Veränderungen im Titel, im vorgeschriebenen Instrumentarium und der Notation. In China selbst existieren keine Aufzeichnungen über die Musik Weis.
Die heute in China verbreiteten Notationen gelangten erstmals gegen Ende der Qing-Dynastie (1644-1911) mit chinesischen Studenten nach China, wo einige der Kompositionen erstmals 1906 im *Xiaoxue changge chuji* („Erste Gesangssammlung der Grundschule") veröffentlicht wurden.
Eine Analyse der Texte, der *gongdiao* (Modus in der alten chinesischen Musik), der Liedform, der Rhythmik, des Satzbaus und der Besonderheiten der Melodik veranlasste den chinesischen Musikwissenschaftler Qian Renkang zu der Vermutung, bei den im *Weishi yuepu* überlieferten Kompositionen handele es sich hauptsächlich um Musik, die bereits vor der Ming-Dynastie entstanden war, da sie in keinem Zusammenhang mit der Volks- und Theatermusik der Ming-Dynastie stünden. Er führt sie auf die höfische Musik zurück, die bereits vor der Nansong-Dynastie (Südliche Song, 1127-1279) am Hof bekannt war.[232]

2. *Qingyue*

Die *Qingyue* wurde im 19. Jahrhundert von China nach Japan gebracht. Da sie der *Mingyue* in Stilistik, Instrumentation, orchestralem Zusammenspiel und Aufführungspraxis sehr ähnlich ist, bezeichnete man sie in Japan auch als *mingqing yue*. Gelegentlich wurden Kompositionen der *mingyue* in das Repertoire der *qingyue* übernommen. Die Musiker bezeichneten sich deshalb auch als *mingqing yue*-Musiker.
Die *qingyue* war weiter verbreitet, und ihre Popularität überdauerte länger als die der *mingyue*. Sie zeichnet sich zudem durch eine größere Reichhaltigkeit der Musik und ein umfangreicheres Liedrepertoire aus.

[232] Feng Wenci (1998), S. 189.

Wie die *Mingyue* verdankt auch die *Qingyue* ihre Verbreitung und Popularität in Japan chinesischen Musikern, die Nagasaki zu ihrer Heimat erwählten: Jin Qinjiang verließ China 1820, Lin Dejian etwa zehn Jahre später. Beide hatten zahlreiche Schüler, um deren begabteste sich bald zwei Gruppen gebildet hatten.

Von Nagasaki aus trat die *Qingyue* zuerst in den städtischen Zentren des Landes, Kyoto, Osaka und Edo seinen Siegeszug an und war gegen Ende des 19. Jahrhunderts in ganz Japan verbreitet. Mehrere Ursachen begünstigten diesen Erfolg. Zum einen gab es seit der Verbreitung der *Mingyue* viele in chinesischer Musik ausgebildete Musiker, die eine eigenständige Tradierung der Musik gewährleisten konnten; zum anderen hatte die Drucktechnik eine rasche Entwicklung erfahren, was die umfangreiche Verbreitung der Notationen zur Folge hatte.

Der japanische Musikwissenschaftler Chisong jiyan nennt für die Zeit um 1910 neben Nagasaki, Kyoto, Osaka und Tokyo die Orte Fukuoka, Himeji, Otsu, Nagoya, Shizuoka, Niigata u.a. als Erscheinungsorte.[233] Daraus lässt sich auf die große Beliebtheit der *qingyue* in Japan schließen.

Die Instrumentation der *Qingyue* war mannigfaltig; neben den elf in der *Mingyue* verwendeten Instrumenten finden sich siebzehn weitere in China populäre andere Instrumente, z.B. *di* (Bambusflöte), *dongxiao* oder *xiao* (Längsflöte), *suona* (Oboe), *pipa*, *yueqin* (Mondgitarre), *sanxian* (dreisaitiges banjoähnliches Instrument), *huqin*, *jinhu* (zweisaitige Röhrenspießgeige), *youqin* (ähnlich der viersaitigen *sihu*), *yangqin* (Trapezzither), *paiban* (Schlagholz), *xiaobo* (kleines Becken), *dagu* (Trommel) und *yunluo* (Gongspiel). Beim instrumentalen Ensemblespiel verwendet man allerdings nur eine Auswahl dieser Instrumente. Üblicherweise bestand ein *qingyue*-Ensemble aus einer kleinen Gruppe von Instrumentalisten, in deren Mittelpunkt die Instrumente *yueqin* oder *di* standen, der musikalische Hintergrund wurde meist von den Instrumenten *sanxian* und *muqin* gestaltet. Die *yueqin* war das wichtigste Instrument der *qingyue*. Notation und Musik aller anderen Instrumente basierte auf derjenigen der *yueqin*. Im Orchester traten deshalb mehrere *yueqin*-Spieler auf.

Gewöhnlich traten Männer und Frauen getrennt auf. Die Aufführung lässt sich in drei Abschnitte unterteilen: Der erste Teil bestand aus reiner Instrumentalmusik, die oftmals von einem Vorspiel der *dagu* eingeleitet wurde. Erst danach setzten zuerst die *di* und dann die anderen Instrumente nacheinander ein. Den zweiten Teil bildeten drei oder vier gesungene Lieder; der dritte Teil bestand wiederum aus Instrumentalmusik. Zum

[233] Chisong jiyan: *Zhongguo yinyue zai riben* (Chinesische Musik in Japan). In: *Wenshi zhishi* (Das Wissen der Literatur und Geschichte), Bd.1. Aus dem Japanischen übertragen von Cai Yi, Peking 1997, S. 49.

Repertoire der Instrumentalmusik gehörte das häufig aufgeführte alte chinesische *Liushui* („Rinnendes Wasser"). Das Liedrepertoire der *Qingyue* setzte sich überwiegend aus volkstümlichem chinesischem Liedgut zusammen; einige dieser Lieder sind noch heute in China populär, z.B. *Molihua* („Jasminblüte") und *Jiulian hua* („Neun verschlungene Reifen").

In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts erlebte die *Qingyue* ihren Höhepunkt. Der folgende Niedergang der *qingyue* hat historische Gründe: die Kriege mit China (1894/95) und Russland (1904). Die Überlegenheit im Krieg gegen China bestärkte Japan in seiner prowestlichen Haltung. Dies führte zu einer Intensivierung des Einflusses westlicher Kultur und Musik. Zwar wurden in Nagasaki und Osaka weitere Konzerte organisiert, die die *qinyue*-Tradition am Leben erhielten, doch besaßen diese nicht mehr die Ausstrahlung früherer Zeiten. Erst seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts erlebt die *Qingyue* eine Renaissance in Japan.

### 4.5.3. Südostasien

Während der Ming-Dynastie machte die chinesische Seeschifffahrt rasche Fortschritte; chinesische Expeditionen erkundeten den Indischen Ozean bis hin zur afrikanischen Ostküste. Dies ermöglichte den Kontakt zwischen China und entfernteren Kulturen. Kulturen, die bisher von der gegenseitigen Existenz nur vage Vorstellungen hatten, traten nun in kulturellen Kontakt miteinander. Insbesondere der Austausch mit Südostasien erlebte ein bisher nie dagewesenes Ausmaß. Berühmt wurden die Forschungsreisen unter der Führung des Zheng He, der zwischen 1405 und 1433 insgesamt sieben Expeditionen nach Indonesien, Malaysia, an die afrikanische Ost- und die arabische Südküste leitete.
Neben Informationen über neue Handelsbeziehungen gestatten die Reiseberichte einen umfangreichen Einblick in das wirtschaftliche und politische Leben der Zeit, aber auch in Kunst und Musik.[234]
An seiner fünften Expedition nahmen viele in Fujian gebürtige Soldaten teil, unter denen

[234] Die auf den Reisen gewonnenen Erkenntnisse sind in verschiedenen Werken festgehalten. Bereits 1434 erschien das *Xiyang fanguo zhi* (Aufzeichnungen über die Barbarenreiche der westlichen Meere) von Kong Zhen; 1436 folgte *Xingxa shenglan* (Wunderdinge, die vom Sternenschiff entdeckt wurden) Fei Xin. 1451 veröffentlichte auch der Eunuch Ma Huang, ein Begleiter Hes auf der ersten, vierten und siebten Reise, seine Beschreibungen unter dem Titel *Yingya shenglen* (Wunder der Meere).

sich eine Anzahl Musiker und Schauspieler befand. Als die Flotte nach China zurückkehrte, zogen einige von ihnen vor, auf der malaysischen Halbinsel zu bleiben. Auf diese Weise wurde chinesische Musik in Malaysia verbreitet.
Die aufblühende Seefahrt bot vielen Chinesen die Chance, im Südosten des Kontinents eine neue Existenz aufzubauen. Die meisten von ihnen stammten aus den Küstenprovinzen Fujian und Guangdong. Diese Siedler verbreiteten chinesische Kultur, Kunst, Musik und Theater. Die Volksmusik der Provinzen Fujian und Guangdong erfreut sich deshalb bis heute in vielen Regionen Südostasiens großer Beliebtheit.

#### 4.5.3.1. Die Seereisen des Zheng He – Ausweitung und Vertiefung des kulturellen Austausches

Zheng He, ein Eunuch, war enger Vertrauter des Kaisers. Verschiedene Gründe mögen den Kaiser bewogen haben, ihn mit der Leitung mehrerer Schiffs-Expeditionen zu betrauen, einer wird sicherlich die Absicht gewesen sein, die neuerstarkte Macht Chinas nach außen zu demonstrieren. Es handelte sich aber keinesfalls um militärische Operationen zur Annexion eines Staates, sondern um die Eingliederung der besuchten Länder in das chinesische Tributsystem. Dies sollte die moralische Vormachtstellung des Himmelssohnes sicherstellen; der durch die Tributzahlungen geleistete Vertrauensvorschuss war als Symbol der Anerkennung der chinesischen Weltordnung zu verstehen. Die Expeditionen unter der Führung des Zheng He waren in dieser Hinsicht sehr erfolgreich.
Die gewaltige Flotte, die für die erste Expedition ausgerüstet wurde, beförderte 27.000 Mann auf 62 großen und 225 kleinen Schiffen; die Länge des größten Schiffs betrug 132 Meter. Die größte Expedition bestand aus über 30.000 Seeleuten, Soldaten und Administratoren, darunter versahen neben dem normalen nautischen und militärischen Personal auch Astrologen, Dolmetscher, Ärzte, Buchhalter und andere „Zivilisten“ ihren Dienst. Die Route führte von Nanjing über einige Zwischenstationen an der chinesischen Küste, wo man auf günstigen Wind wartete. Die erste ausländische Anlaufstelle war normalerweise das Champa-Reich in Zentral-Vietnam. Nach einem gelegentlichen Abstecher nach Siam (Thailand) steuerte man gewöhnlich Surabaya auf Java an, wo das Warten auf den Südwestmonsun häufig einen längeren Aufenthalt erzwang. Dann segelte man weiter nach Palembang auf Sumatra und nach Malakka auf der malaiischen Halbinsel. Von dort waren die direkte Weiterreise nach Ceylon oder ein Umweg über die Nikobaren, Andamanen und die bengalischen Zentren am Gangesdelta möglich. Schlusspunkt der

ersten vier Expeditionen waren schließlich die Handelsmetropolen Kotschin und Kalikut an der Südwestküste Indiens. Bei den drei folgenden Reisen segelte man weitgehend in Neuland. Durch das Arabische Meer kreuzte man nach Hormuz am Zugang zum Persischen Golf. Entlang der Ostküste der Arabischen Halbinsel tastete man sich bis nach Aden vor, drang in das Rote Meer ein und suchte Djidda und Mekka auf. Schließlich umfuhr man die Somali-Halbinsel und segelte südwärts nach Mogadischu und Brava an der afrikanischen Ostküste. Endstation war Malindi im heutigen Kenia. Die Rückkehr verlief auf derselben Route unter der umgekehrten Nutzung der Windverhältnisse.[235]

Die expandierende Seefahrt war von großer Bedeutung für die chinesische Geschichte: Einerseits wurden die kulturellen Beziehungen zu den anderen Kulturen vertieft, andererseits erlebte die chinesische Wirtschaft einen großen Aufschwung. Durch die See-Expeditionen etablierte China eine direkte Verbindung zu den Nachbarländern an den Küsten des Chinesischen Meeres und des Indischen Ozeans, die eine gegenseitige Verständigung zwischen den Kulturen beförderte.

Parallel zur Ausdehnung der See-Expeditionen gelangte die chinesische Kultur in ferne Länder, vor allem nach Südostasien, wo die chinesische Kultur einen bedeutenden Anteil an der lokalen Kultur hat. Der fortwährende Verkehr brachte viele neue Waren und Ideen ins Land, z.B. Luxus- oder Mangelwaren wie exotische Hölzer, Kampfer, Metalle, Korallen, Perlen, Edelsteine, Gewürze, Opium, Medikamente sowie seltene Tiere und Pflanzen. Die Hauptausfuhrgüter waren Tee, Seide und Porzellan sowie Kunstgegenstände und Devotionalien.

Chinesische Politik und Kultur übten aufgrund der geographischen Nähe einen großen Einfluss auf die Kulturen Südostasiens aus. Viele Chinesen der südlichen Küstenregionen (in den Provinzen Fujian und Guangdong) suchten Arbeit im Ausland oder ließen sich dort als Händler nieder. Sie siedelten nicht nur in buddhistisch geprägten Ländern wie Vietnam und Thailand, sondern auch in Regionen, die unter muslimischem (Java) oder katholischem Einfluss (Philippinen, Nord-Borneo) standen. Seit dem 19. Jahrhundert ließen sich viele Chinesen in Malaysia und Singapur nieder. Hier bildeten sie allmählich die stärkste ethnische Gruppe in den Metropolen Kuala Lumpur und Singapur.

In Sarawak und Sabah im Norden der Insel Borneo leben viele Chinesen aus Guangdong. Diese verrichteten anfangs schwere Arbeiten. Mit der Zunahme der Einwanderung bildete

[235] Ebrey, Patricia Buckley: China, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1996, S. 209-230; Jacques Gernet: Die chinesische Welt, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1979, S. 336-341.

sich aus dieser ersten Einwanderergeneration eine wohlhabende Schicht, in der chinesische Kultur, Sitte, Architektur, Kunst und Musik gepflegt und weiterentwickelt wurden.

#### 4.5.3.2. Der Aufstieg lokaler chinesischer Musikstile

Die von den Chinesen in Südostasien verbreitete Musik bestand hauptsächlich aus den in den chinesischen Küstenprovinzen Fujian und Guangdong beheimateten Gattungen. Viele als typisch zu bezeichnende Gesänge, Instrumentalmusik und Bühnengenres stehen in enger Beziehung zu denjenigen in Fujian und Guangdong. Lieder und Theatertexte werden in den Dialekten der Provinzen Fujian und Guangdong vorgetragen; die Instrumentalmusik zeichnet sich durch ihren charakteristischen Stil aus.

Typische Bühnengenres waren *nanyin* oder *nanyue* („Südmusik"), *liyuan xi* („Liyuan-Singspiel") und *chaozhou xi* („Chaozhou-Singspiel"), die alle in lokaler Mundart aufgeführt wurden. *Nanyin* oder *nanyue* ist eine alte Volksmusikgattung aus dem Süden der Provinz Fujian. Die Melodik zeichnet sich durch eine altertümliche Schlichtheit und gemächliches Tempo aus. Das *liyuan xi* war hauptsächlich im Siedlungsgebiet der Minnan-sprechenden Völker verbreitet. *Chaozhou xi* war in Chaoan und Shantou im Süden der Provinz Guangdong sowie im Süden der Provinz Fujian populär. Sie wurde überall dort in Südostasien verbreitet, wo sich Menschen aus Guangdong niederließen.

Die Verbreitung der lokalen Bühnengenres hatte einen geschichtlichen Hintergrund. Damals waren Quanzhou (Provinz Fujian) und Kanton (Provinz Guangdong) zwei bedeutende Hafenstädte. Seit dem Ende der Tang-Dynastie war eine Kaufmannsschicht entstanden, die ihren Lebensunterhalt mit dem Fernhandel verdiente. In der Ming- und Qing-Dynastie blühte der Handel weiter auf; die Häfen von Quanzhou und Kanton schufen günstige Bedingungen für die Ausweitung des Handels, die eine verstärkte Ansiedlung chinesischer Kaufleute in den südlichen und südöstlichen Nachbarländern zur Folge hatte. Die von den Auswanderern importierte Musik wurde anfangs im Kreise der aus derselben Provinz stammenden Chinesen gepflegt, da sie stark von den verschiedenen Dialekten Südchinas geprägt waren. Sie diente der Versicherung der eigenen kulturellen Identität der Auswanderer in der Fremde. Häufig wurde die Sehnsucht nach der Heimat thematisiert, z.B. in der im Minnan-Dialekt gesungenen *nanyin*, deren Instrumentalbegleitung in enger Synthese mit dem Gesang stand. In China war sie hauptsächlich in Quanzhou, Jinjiang, Zhangzhou und Xianmen populär; in Taiwan, Hongkong, auf die Philippinen, Malaysia, in Singapur, Indonesien und anderen Orten blieb sie meist auf die Gruppen der Minnan

sprechenden Einwanderer beschränkt. Heute ist sie eine der bedeutendsten musikalischen Gattungen der Auslandschinesen.

Neben den lokalen Bühnengenres hatten chinesische Instrumente großen Einfluss auf die Musik der Regionen, in denen sich Chinesen niederließen. Zu den typischen Instrumenten der chinesischen Minderheiten in Vietnam, Thailand, Kampuchea (Kambodscha) und Singapur gehören das *erhu* (zweisaitige Röhrenspießgeige) und die *chaozhou-zheng* (Zither des Chaozhou-Gebietes). Gleichzeitig mit der Verbreitung chinesischer Instrumente gelangte auch die entsprechende Musik nach Südostasien. Dort übte sie Einfluss auf die Musikkultur der einheimischen Bevölkerung aus.

Viele der in Südostasien lebenden Bergstämme sind Wandervölker, deren Migration bis in die Gegenwart andauert. Diese ursprünglich im Raum des heutigen China und Tibet lebenden Gruppen sind Angehörige der sino-tibetischen Sprachfamilie. Viele Bräuche brachten sie aus ihrer Heimat mit. So spielt z.B. im Totenritual der nomadischen Hmong der Klang der *qeej* (Mundorgel) eine wichtige Rolle. Er weist der Seele des Verstorbenen den Weg „zurück nach China".[236] Die Mien (Yao) im nördlichen Thailand pflegen taoistische Rituale, die denen sehr ähnlich sind, die in der chinesischen Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts beschrieben sind. Die Zeremonienbücher sind in chinesischer Schrift abgefasst. In der Hochzeitsmusik der Mien wird die aus Zentralchina stammende *suona* gespielt.[237]

Diese frühen kulturellen Verbindungen erleichterten die Verbreitung chinesischer Musik und Instrumente. Vor allem in Singapur sind *erhu* und *zheng* bis in die Gegenwart unverzichtbarer Bestandteil des Musiklebens geblieben.

Auch in Java ist ein starker Einfluss chinesischer Musik nachweisbar. Das Tonsystem der javanischen Gamelan-Musik (chin. *ganmeilan*) ähnelt dem der chinesischen *chaozhou*-Musik und der Musik des *chaojü* (Chao-Theater). Die Figuren des volkstümlichen Schattentheaters *wayang-klitik* entsprechen denen des chinesischen Schattenspiels. Unterschiedlich sind nur die Inhalte der Aufführungen.

Das Tonstufensystem einiger Instrumente aus Thailand, Burma, Kampuchea, Laos, Singapur usw. weist ebenfalls Ähnlichkeiten mit dem der chaozhou-Musik und dem *chaojü* auf. Seine Verbreitung stellt ein komplexes Phänomen kulturellen Austausches dar, ist in jedem Fall aber als Ergebnis der Einwanderung einer großen Zahl chinesischer Immigranten zu betrachten.

---

[236] Oesch, Hans: Die Bergvölker Indochinas. In: Oesch, Hans u.a.: Außereuropäische Musik. Band 2. Laaber, 1987, S. 291.

[237] Oesch (1987), S. 296.

## 4.6. Chinesische Musik in anderen Ländern

Seit dem 19. Jahrhundert wanderten viele Chinesen, besonders aus den südchinesischen Provinzen Fujian und Guangdong, nach Malaysia, Singapur, in die USA, nach Australien, Panama, Kuba und Südamerika aus.

Eine Ursache für die verstärkte Auswanderung bestand in den Kriegswirren und sozialen Unruhen im Gefolge der europäischen imperialistischen Einflussnahme. Die Einfuhr industriell produzierter Waren hatte die Arbeitslosigkeit vieler Handwerker zur Folge. Die in Küstenstädten grassierende Opiumsucht beförderte Korruption und den Verfall der körperlichen Arbeitskraft vieler Küstenbewohner. Hungersnöte und Aufstände (z.B. der Taiping-Aufstand) trieben viele Bauern in die Küstenstädte, wo sie Schwierigkeiten hatten, ihren Lebensunterhalt zu sichern.

Ausländische Arbeitsvermittler waren ab 1840 in China auf der Suche nach billigen Arbeitskräften, z.B. für den amerikanischen Eisenbahnbau oder später die Arbeit auf den Zuckerrohrplantagen auf Hawaii. Obwohl die Arbeitsbedingungen und die geringen Löhne denen der afrikanischen Sklaven entsprachen, wurden viele Chinesen von den Versprechungen der Vermittler in die Fremde gelockt. Die Auswanderer hofften, in Peru, auf Kuba oder Hawaii und anderswo eine bessere Zukunft zu finden, als ihnen die Heimat versprach. Meist arbeiteten sie auf Plantagen, in Bergwerken oder waren beim Eisenbahnbau tätig.

Unvollständigen statistischen Angaben zufolge lebten 1875 knapp 100.000 Chinesen in Peru, in Hawaii um 1900 rund 25000 und in Kalifornien im Jahr 1882 mehr als 300 000.[238]

Der überwiegende Teil der chinesischen Auswanderer waren Männer. Sie lebten meist in Baracken-Lagern auf dem Land oder in Chinesenvierteln, sogenannten „Chinatowns“, in den Großstädten. In diesen Gemeinden, in denen Chinesen aus unterschiedlichen Regionen miteinander lebten, hatte sich bald ein eigenständiges soziales und kulturelles Leben etabliert.

Die Integration der chinesischen Einwanderer wurde durch die amerikanische Regierung stark erschwert. 1882 wurde ein Einwanderungsstop verhängt und verfügt, kein Chinese könne die amerikanische Staatsbürgerschaft erwerben. 1888 erklärte Präsident Cleveland gar, die Chinesen seien „unfähig zur Assimilation mit unserem Volk und eine Gefahr für

[238] Ebrey (1996), S. 252; Salzmann, Werner: Die Einwanderung der Chinesen nach Kalifornien. Zürich, Dissertation Universität Thalwil, Kanton Zürich, 1972, S. 9-10.

unseren Frieden und Wohlstand“.[239] Diese Politik und die Konzentration auf wenige Städte förderten die Entstehung isolierter Gemeinschaften, die nach chinesischem Vorbild organisiert waren.

Ein Großteil der Instrumental-Musik, des Liedgutes und des Theaters sind eindeutig südchinesischen Ursprungs, was an der engen Verwandtschaft mit der Musik der Provinzen Fujian und Guangdong zu erkennen ist. Südchinesische Dialekte (z.B. Kantonesisch) waren die verbreitetsten in diesen Auswanderergemeinden. Die kulturellen Veranstaltungen dienten einerseits der Unterhaltung, andererseits sind sie Ausdruck der kulturellen Verbundenheit der Menschen in der Fremde. Gleichzeitig geben sie beredtes Zeugnis von der Verbreitung chinesischer Kultur und Musik in von ihrem Ursprungsland weit entfernten Regionen.

Im 19. Jahrhundert wurde die chinesische Musik in den USA, in Australien, Panama, Kuba und Südamerika hauptsächlich von chinesischen Arbeitern verbreitet. Sie ist zu einem Bestandteil des kulturellen Lebens der Kultur der Einwanderungsländer geworden. Gleichwohl fehlt es an schriftlichen Aufzeichnungen über diese Form des kulturellen Austausches.

Abb. 37: Die chinesische *suona* in Kuba in einem Karnevalsumzug
(Aus: Carola Schormann: Musik der Welt – Kuba -, Lugert Verlag, Oldershausen 2002, S. 46)

[239] Zitiert nach Ebrey (1996), S. 252.

### 4.7. Erneute Verbreitung westlicher Musik in China – Historischer Hintergrund

Die dritte Welle der Verbreitung der europäischen Musikkultur in China steht wiederum in engem Zusammenhang mit der Missionstätigkeit der christlichen Konfessionen. Allerdings verlief die Einflussnahme dieses Mal über den Seeweg und breitete sich von den Küstenregionen ins Landesinnere aus.

Gleichzeitig mit dem Niedergang der chinesischen Seefahrt unter dem Druck konservativer Strömungen ab 1433 erlebte die europäische Seefahrt mit der rasanten Entwicklung der Navigation und des Schiffbaus eine Blütezeit. Im 16. Jahrhundert „entdeckten" die Portugiesen den Seeweg nach Indien um das Kap der Guten Hoffnung. Bereits 1517 landeten sie erstmals in der Bucht von Kanton; 1557 nahmen sie die unbewohnte Halbinsel Macau in Besitz.

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts drangen auch Spanier, Holländer und Engländer auf den chinesischen Kontinent, um Absatzmärkte für ihre Waren zu schaffen.

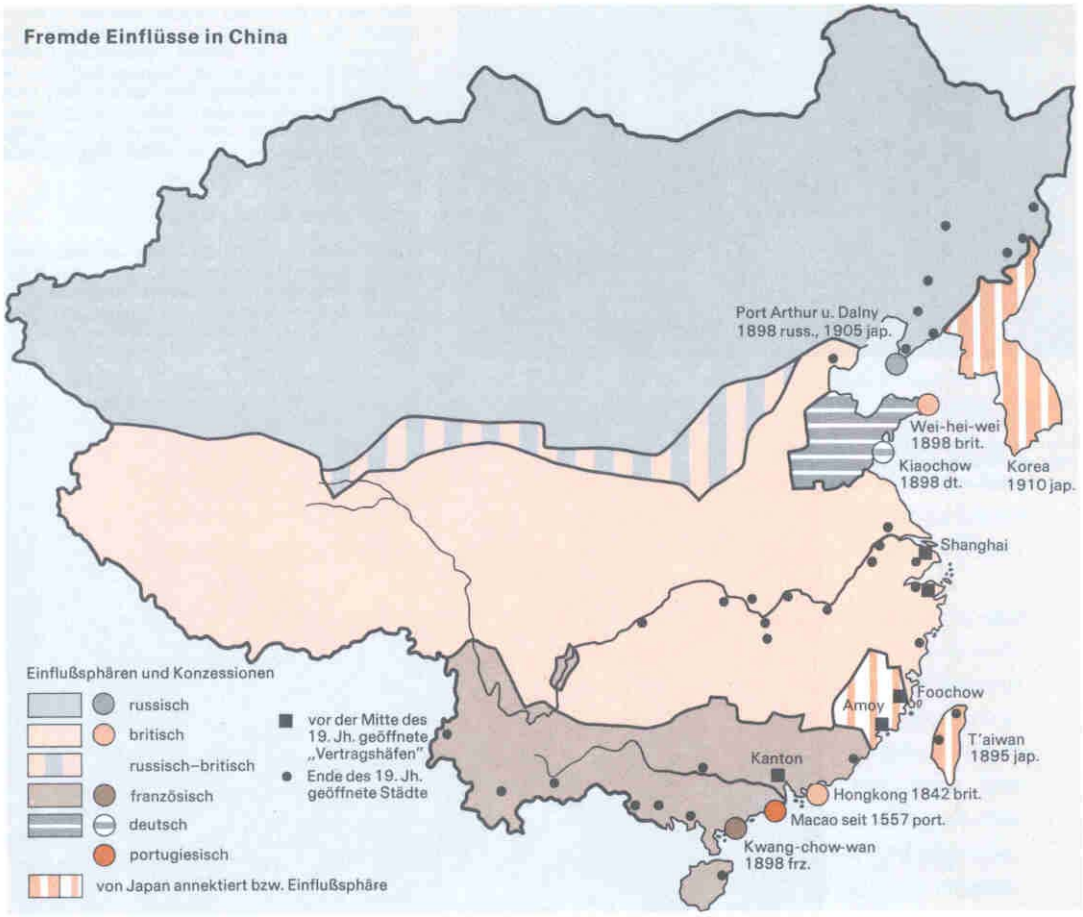
Im Gegensatz zu den Expeditionen der Chinesen hatten die Europäer nicht im Sinn, Tribut einzufordern; sie strebten nach Kolonien, die Handelsstützpunkte sein sollten, über die das entstandene Defizit ausgeglichen und die Nachfrage des europäischen Marktes nach chinesischen Luxusartikeln befriedigt werden sollte.[240]

Die Expansion der Europäer bestärkte die chinesischen Qing-Herrscher in ihrer konservativen Tendenz zur Selbstisolation. Dieser Trend begann in der Yongzhen-Ära (1723-1736) und verstärkte sich unter den Kaisern Qianlong (1736-1796) Jiaqing (1796-1820) und Daoguang (1820-1850). Sie hielten die chinesische Kultur für die überlegene. Dies hatte die Stagnation der gesellschaftlichen Entwicklung in nahezu allen Bereichen zur Folge: in Wirtschaft, Naturwissenschaften und Technologie; diese führte zu immer größerer Rückständigkeit im Vergleich zu Europa.

Die europäischen Mächte, vor allem England und Frankreich, machten sich diese Schwäche zu nutze. Die von ihnen in China errichteten Manufakturen produzierten Gebrauchsgüter zu wesentlich günstigeren Bedingungen als die chinesische Wirtschaft. Dies führte zur Verelendung der Handwerker und Kaufleute in den Küstenregionen. Ein weiteres begehrtes „Produkt" sollte das Handelsdefizit der Engländer mindern, deren Kolonien in Indien bisher nur Verluste erwirtschaftet hatten. 1840 entfesselten sie den ersten „Opiumkrieg" gegen die Chinesen, um die Aufhebung der Zölle auf ihre „Ware" zu

[240] Um 1780 erzielte China große Handelsüberschusse mit dem Export von Tee, Porzellan, Seide usw.; an europäischen Waren bestand wenig Bedarf. Die Engländer suchten nach einer Möglichkeit, ihr großes Handelsdefizit auszugleichen und drängten mit indischem Opium auf den chinesischen Markt.

erzwingen. Ihre Kanonenboot-Politik zwang das Qing-Regime zur Abtretung immer weiterer Territorien und zur Zahlung umfangreicher Kriegskontributionen, die die chinesische Wirtschaft zusätzlich schwächten und die Entwicklung einer eigenständigen Technologie verhinderten. Nach dem Opiumkrieg (1840-1842) verlor China die Kontrolle über das Zollwesen, die Salzsteuer und das Postmonopol. Die Qing-Herrscher wurden zu der Demütigung gezwungen, europäische Beamte zu ernennen. Die bedeutendsten Hafenstädte wurden dauerhaft an die europäischen Kolonialmächte verpachtet. China wurde zur Öffnung des Marktes gezwungen, ausländische Geschäftsleute eröffneten Handelskontore auf chinesischen Boden. Christliche Missionare erhielten das Recht, überall in China zu predigen. China war zur Einflusszone der europäischen Mächte geworden.




*Karte 11*. Fremde Einflüsse im 19. Jahrhundert

(Aus: Peter J. Optz: China und die Welt. In: China: Geschichte – Probleme – Perspektiven, Herausgegeben von Verlag Ploetz, Verlag Ploetz, Freiburg/Würzburg 1981, S. 217)

Von dem Kontakt Chinas mit dem Westen gingen aber durchaus fruchtbare Impulse für die chinesische Kultur aus:

1. Die zunehmende Ohnmacht angesichts der europäischen Überlegenheit in den Opiumkriegen, die ja im Wesentlichen auf der Überlegenheit im naturwissenschaftlich-technischen Bereich beruhte, bewog die Regierung der Qing-Dynastie zu ersten zaghaften Reformversuchen. Der Weg Japans, das sich mit der Meiji-Restauration den kulturellen Errungenschaften des Westens öffnete, ohne die Werte der eigenen Kultur zu leugnen, schien vielen chinesischen Gelehrten und Beamten als Ausweg aus der Krise.
2. Nach europäischem Vorbild wurde die Infrastruktur ausgebaut. Die Anfänge eines ausgedehnten Eisenbahnnetzes entstanden. Rüstungsbetriebe und moderne Werften entstanden unter westlicher Anleitung. In den ersten chinesischen Hochschulen begann man mit der Ausbildung von Ingenieuren und Technikern.
3. Die bedeutendsten Impulse für die Verbreitung der europäischen Kultur gingen von den christlichen Missionaren aus. Mehr als 50 Jesuiten waren seit dem 16. Jahrhundert als Missionare in China tätig. Die Jesuiten spielten deshalb noch vor den Dominikanern, Augustinern und Franziskanern die wichtigste Rolle bei der Verbreitung des Christentums und, damit verbunden, der westlichen Musikkultur. Die Missionare waren gut ausgebildet und besaßen umfangreiche Kenntnisse in den europäischen Natur- und Geisteswissenschaften, z.B. Astronomie, Zeitrechnung, Mathematik, Physik, Geographie, Hydrotechnik, Architektur, Medizin, Philosophie, Kunst und Musik. Diese Kenntnisse übten eine große Anziehungskraft auf die chinesischen Herrscher aus.

Der Prozess der Verbreitung westlicher Kultur verlief nicht immer reibungslos. Konflikte entstanden im Aufeinanderprall von Vertrautem und Fremdem. Zunehmend wurden die eigenen Traditionen in Frage gestellt. Vielen schien nur eine umfassende Neuorganisation der chinesischen Gesellschaft die geeignete Antwort auf die Probleme Chinas im 19. Jahrhundert. Dieses geistige Klima bestimmte spätestens seit der Wende zum 20. Jahrhundert die Haltung gegenüber der europäischen Kultur.

Im Gegensatz zu den früheren Phasen der Verbreitung europäischer Musik in China gelangte in dieser entscheidenden Phase westliche Musik erstmals als eine in sich geschlossene Musikkultur nach China. Während der Yongzhen- (1723-1736), Qianlong- (1736-1796), Jiaqing- (1796-1820) und Daoguang-Ära (1820-1850) war die Tätigkeit der Missionare von Regierung noch stark eingeschränkt. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts

trat erstmals die Vielfalt der seit dem 9. Jahrhundert in Europa entstandenen Musikkultur in Gänze in Erscheinung.

Im Klima der einsetzenden Öffnung gegenüber dem Westen fand insbesondere die Kirchenmusik günstige Voraussetzungen; zudem setzten die Europäer in den „Friedensverhandlungen“ nach den Opiumkriegen die freie Missionstätigkeit durch. Die Missionare gründeten viele Schulen in verschiedenen Teilen des Landes. Der Musikerziehung der Schüler wurde großer Wert beigemessen. Hier wurde die Keimzelle für die umfangreiche Verbreitung der westlichen Musik gelegt.

### 4.7.1. Die Verbreitung europäischer Musik vor den Opiumkriegen

Im Gefolge der Wiederaufnahme der Handelsbeziehungen zwischen China und den abendländischen Staaten zu Beginn des 16. Jahrhunderts fasste die christliche Missionierung Fuß in China. Als eines der ersten Zentren christlicher Religion errichteten portugiesische Missionare eine Kirche in Macau.[241] Da die frühen Missionare stets im Gefolge westlicher Soldaten und Händler auftraten, hegte die Bevölkerung großes Misstrauen. Die Regierung beschränkte die Missionstätigkeit auf wenige Städte, dadurch war eine Tätigkeit im Landesinneren ausgeschlossen.

Der italienische Missionar Alessandro Valignani (gest. 1606) beschloss dennoch, die Missionierung auf die fern des europäischen Einflusses gelegenen Gebiete auszudehnen. Seine wissenschaftlichen Kenntnisse öffneten ihm den Zugang zum Kaiserhofe. Dieses Vorgehen hatte zum erwünschten Erfolg geführt, weshalb sich der Vatikan um die Entsendung besonders gebildeter Missionare bemühte.

Der italienische Missionar Matteo Ricci legte das Fundament für den kulturellen Austausch zwischen China und dem Westen. Er war der erste, der den chinesischen Herrschern persönlich westliche Instrumente vorstellte. Auf ihn folgten weitere Missionare, die sich um die Verbreitung der abendländischen Musik verdient machten. Die bedeutendsten waren Didaco de Pantoja, Johann Adam Schall von Bell, Ferdinand Verbiest, Thomas Pereira, Theodoricus Pedrini, Florian Bahr, Jean Walter, Jean Joseph Marie Amiot und Jean Joseph de Grammont.

[241] Fang Hao: *Zhongxi Jiaotongshi* (Geschichte des Verkehrs zwischen China und dem Westen), Shanghai 1987, S. 688; Bernard, Henri: Annalen der katholischen Predigt in China im 16. Jahrhundert, Shangwu Verlag. Ins Chinesische übertragen von Xiao Junhua, Shangwu Verlag, Shanghai 1936, S. 110.

Matteo Ricci (1552-1610) predigte zu Beginn in Zhaoqing (Provinz Guangdong), später in Shaozhou (Provinz Guangdong) und Nanjin (Provinz Jiangsu). Im Jahre 1601 besuchte er den kaiserlichen Hof in Beijing, wo er Kaiser Shen Zong (1573-1620) ein *xiqin* („westliches Instrument", gemeint ist ein Klavichord), eine Schlaguhr, eine Bibel und ein Kreuz überreichte.[242] Die Anerkennung, die er als Kenner der europäischen wie auch der chinesischen Wissenschaften bei den Beamtem und beim Kaiser selbst genoss, blieb nicht folgenlos. Der Kaiser stimmte dem Aufenthalt weiterer Missionare in Beijing zu und bat Ricci, die Missionstätigkeit auf das Landesinnere auszudehnen.

Das *xiqin*, welches Ricci dem Kaiser überreichte, erregte großes Aufsehen.[243] Der spanische Missionar Didacus de Pantoja (1571-1618) unterwies die Hofmusiker im Spiel dieses neuen Instrumentes. Ricci verfasste zu diesem Zweck eine Sammlung von Gesangstexten und Melodien. Die im klassischen Stil geschriebenen Texte sind unter dem Namen *Xiqin quyi* („Gesangstexte des westlichen Instruments") überliefert.[244] Die Melodien sind leider nicht erhalten. Aus den persönlichen Aufzeichnungen Riccis lässt sich allerdings schließen, dass es sich um Melodien der im 16. Jahrhundert in Italien populären Canzones handelte.[245]

1610 starb Ricci in Beijing. 1611 wurde eine Trauermesse für ihn abgehalten, die von Orgelspiel und anderen Instrumenten begleitet wurde.[246]

Nach dem Tode Riccis war es besonders der deutsche Missionar J. A. Schall von Bell (1591-1666), der die westliche Musik am Kaiserhofe förderte. Er wurde ebenfalls wegen seiner umfangreichen Kenntnisse geschätzt und im Jahr 1630 am Ming-Hof mit der Zusammenstellung des astronomischen Jahrbuches betraut. Gegen Ende der Ming-Dynastie reparierte er das von Ricci überreichte Klavichord. Er schrieb das *Gangqinxue* („Chinesische Klavierlehre"), in dem Konstruktion und Spieltechnik des Klavichords beschrieben sind. Zur Erläuterung ist eine Psalmenmelodie abgedruckt. Oft spielte er auf dem Klavichord zur Unterhaltung des Kaisers und seiner Konkubinen.[247]

---

[242] Briefsammlung von Matteo Ricci. In: „Sämtliche Werke von Matteo Ricci", Band 3 und 4. Ins Chinesische übertragen von Wang Yu, Taipei 1986; Tao Yabin (1994), S. 36.

[243] Vgl. Liu Qi: *Zhongguo gudai chuanrude jidujiaohuiyinyue tansuo* (Eine Untersuchung der Verbreitung der Kirchenmusik in China). In Zeitschrift der Musikhochschule Shanghai, Nr. 1, Shanghai 1987, S.23; Tao Yabin (1994), S. 40f.; Wenig Wenci (1998), S. 232.

[244] Das *Xiqin quyi* (Gesangstexte westlicher Instrumente) erschien ursprünglich in einer Einzelausgabe während der Ming-Dynastie (1608). Später wurde es in die Sammlung *Tianxue chuhan* (Erste Bescshreibung der Himmelskunde) aufgenommen, die von dem Gelehrten Li Zhizao zusammengestellt wurde.

[245] In seinen Aufzeichnungen beschrieb Ricci sie als „Canzone del manicordio di Europa voltate in lettera cinese". Siehe Tao Yabin (1994), S. 42.

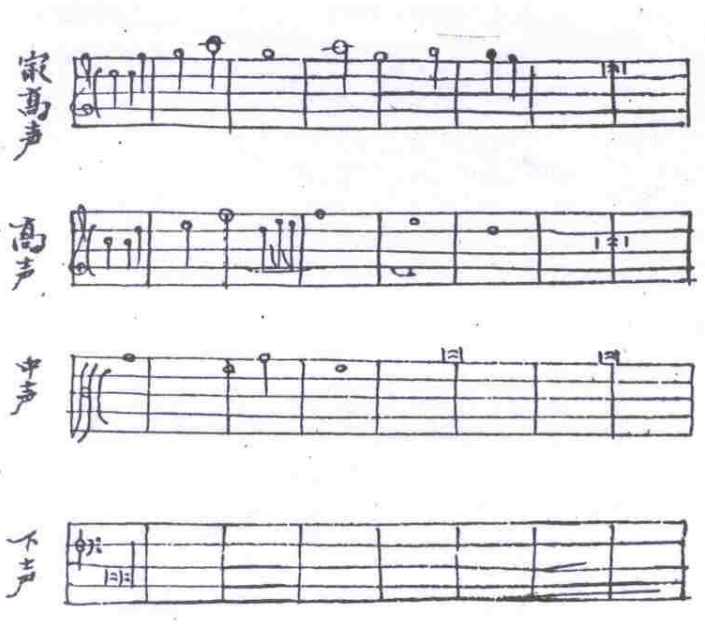
[246] Vgl. Fang Hao (1987), S. 891; Tao Yabin (1994), S. 54.

[247] Tao Yabin (1994), S. 61.

Auch die neuen Mandschu-Herrscher der Qing-Dynastie, die 1644 an die Macht gekommen waren, behielten von Bell in ihren Diensten. 1650 finanzierte der Qing-Kaiser den Bau der katholischen Kirche im Xuanwu-Tor in Beijing. Die Kirche besaß zwei Türme. In einem wurde eine Orgel errichtet, in dem anderen ein chinesisches Glockenspiel.[248]
Schall von Bell entfaltete in der Zeit des Dynastiewechsels die größte Wirkung unter den am Hofe weilenden Missionaren.

Unmittelbar nach Ricci und von Bell hatten der portugiesische Missionar Thomas Pereira (1645-1780) und der italienische Missionar Theodoricus Pedrini (1670-1746) einen beträchtlichen Einfluß auf die Verbreitung der abendländischen Musik. Sie genossen die Gunst Kaiser Kangxis (1662-1723) und waren am Hofe als Musiklehrer tätig.
Pereira traf 1673 in Beijing ein und überreichte Kangxi eine Orgel und ein Klavichord. Sein virtuoses Orgelspiel und die bisher unbekannte Fähigkeit, Gehörtes unmittelbar in Notation festzuhalten, weckten das Interesse des Kaisers für die westliche Musik. Die am Hofe lebenden Eunuchen wurden von Pereira im Spiel westlicher Instrumente unterwiesen. Neben seiner Unterrichtstätigkeit war Pereira selbst als Musiker tätig. Er verfasste ein in chinesischer Sprache geschriebenes Buch über Musiktheorie, das *Lülü zuanyao* („Lülü-Zusammenstellung"), in dem allgemeine Grundlagen westlicher Musik wie Notenliniensystem, Tonleitern, Takt, Intervalle, vierstimmige Satz und Harmonik beschrieben sind. Das *Lülü zuanyao* ist das erste in chinesischer Sprache geschriebene Werk, welches sich mit westlicher Musiktheorie befasst.

[248] Vate, Alfons: Johann Adam Schall von Bell. Ein jesuitischer Missionar in China, S. 169. Nach: Fang Hao (1987), S. 894; Tao Yabin (1994), S. 72.



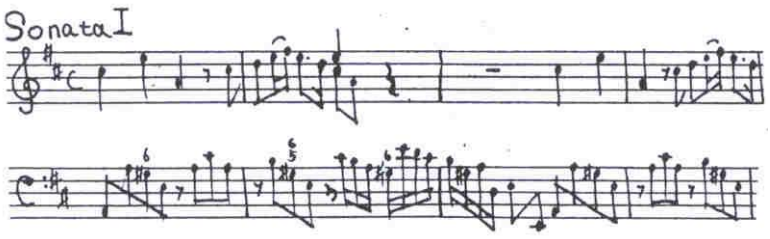
Notenbeispiel 9: Noten für vierstimmigen Chorgesang aus dem *Lülü zuanyao* („Lülü-Zusammenstellung“)

1708 starb Pereira, 1711 traf Pedrini in Beijing ein, wo er die Tätigkeit Pereiras als Musiklehrer fortführte. Neben dem Unterricht für die Hofmusiker gab er auch dem Kronprinzen persönlich Unterricht. Ein anderer Missionar, Louis Appiani (1663-1732) schilderte in seinen Aufzeichnungen die musikalischen Fähigkeiten Pedrinis. Er beherrschte Spinett, Klavichord, Tambour de basque, Orgel und Geige. Zum 60. Geburtstag des Kaisers überreichte Pedrini eine kleine Orgel.[249]

Ein bedeutender Beitrag Pedrinis zur Verbreitung der abendländischen Musik besteht in zwei Werken. Das *Xiejun duqu* (auch *Lülüzhengyi xubian* – Fortsetzung des *Lülüzhengyi*)[250] beschreibt die musikalische Entwicklung im Europa des 18. Jahrhunderts und wurde in der kaiserlichen Druckerei vervielfältigt. Eine Sammlung eigener Kompositionen enthält zwölf Sonaten für Geige und „basso continuo“ (“Sonate a violino solo con basso del Nepridi, Opera terza Parte prima”). Sie stellt das früheste erhaltene

[249] Tao Yabin (1994), S. 97.
[250] *Lülüzhengyi* (Das rechte Lülü-System) umfasst ingesamt vier Bande. Es entstand auf Geheiß Kaiser Kangxis und wurde 1713 vollendet. Die vier Bände beschreiben Temperatur, chinesisches Tonsystem und Instrumentenbau. Das *Xiejun duqu* oder *Lülüzhengyi xubian* (Fortsetzung des *Lülüshengyi*) war als fünfter, ergänzender Band gedacht.

Exemplar westlicher Notation, das in China veröffentlicht wurde, dar. Die Violinstimme ist im g-Schlüssel, der Bass im f-Schlüssel notiert.




Notenbeispiel 10: Anfang der Sonata Nr.1 von Pedrini.

Weiteren Missionaren, die nicht dauerhaft am Hof weilten, schenkte Kangxi seine Aufmerksamkeit wegen ihrer Kenntnis westlicher Musik. 1697 gestattete ein kaiserliches Edikt dem französischen Missionar Joachim Bouvet (1656-1730) die Begleitung neun weiterer Missionare. In Zhengjiang (Provinz Jiangsu) wurden sie vom Kaiser empfangen, der sich auf einer Reise in den Süden befand. Alle Missionare zeichneten sich durch besonderes Talent aus. Philibertus Geneix, Ludovicus Pernon und Domincus Parrenini waren begabte Musiker. Sie spielten u.a. Geige, Flöte, Querflöte und Waldhorn. Ludovicus Pernon war zudem Instrumentenbauer.
Der Chinese Fang Hao berichtet von einem zweistündigen Konzert der Franzosen auf der kaiserlichen Barke. Einige Tage später wurden sie erneut eingeladen und beantworteten dem Kaiser nach einem weiteren Konzert Fragen über westliche Musik.[251]
Ohne Zweifel hat die Ankunft dieser Missionare das Interesse des Kaisers geweckt und den Einfluss der westlichen Musik in China verstärkt. Zahlreiche weitere Missionare hatten während der Regierungszeit dem Fremden gegenüber aufgeschlossenen Kaiser Kangxi Anteil an der Verbreitung westlicher Musik in China.

Die Qianlong-Ära (1736-1796) brachte einen Rückschlag. Kaiser Qianlong verbot die Missionierung landesweit. Einzig Beijing war von diesem Verbot ausgenommen. Viele Missionare bekleideten weiterhin verschiedene Ämter am Hofe. Einige erfreuten sich als Musiker der besonderen Wertschätzung Qianlongs.
Der deutsche Missionar Florian Bahr (1706-1771) und der böhmische Missionar Jean Walter (1708-1759) waren als Musiklehrer tätig. Sie leiteten den aus jungen Eunuchen

[251] Froger, Francois: Relation du premier voyage des Francois a la Chine. 1926, S. 117.

zusammengestellten Chor und komponierten sechzehn Chorstücke. Florian Bahr war überdies ein ausgezeichneter Geiger.[252]

Im Jahr 1750 und 1768 trafen zwei weitere Missionare am Hof ein: die Franzosen Jean Joseph Marie Amiot (1718-1793) und Jean Joseph de Grammont (1736-1812). Amiot war ein guter Flötist und Klavichord-Spieler. Er schrieb das „ Memoires sur la musique des Chinois tant anciens que modernes“, das erste in China in fremder Sprache veröffentlichte Musikwerk. Es erschien 1776 in Beijing und erlebte bereits vier Jahre später seine Veröffentlichung in Paris.

De Grammont, ein angesehener Geigenspieler, wurde mit der musikalischen Begleitung der Hymnen anlässlich verschiedener Kirchenfeste betraut.

Die Quellen berichten von der Aufführung der Oper „La Cecchina“ („La Buona Figliola“) von Niccolo Piccini (1728-1800) im Jahre 1778.[253] Sie entstand 1760 in Europa und war überaus erfolgreich. Über die genaueren Umstände der Aufführung berichten die Quellen nichts. Vermutlich wurde sie von italienischen Jesuiten bearbeitet, die auch die Aufführung eines Orchesters mit westlichen Instrumenten organisierten.

Nach der Qianlong-Ära gewann die konservative Leitidee der Selbstisolation und Fremdenfeindlichkeit an Einfluss. Die Missionstätigkeit wurde verboten. Während der Jiaqing- (1796-1820) und der Daoguang-Ära (1820-1850) kam die Tradition westlicher Musik am Kaiserhofe nahezu zum Erliegen.

Die Verbreitung westlicher Musik vor dem Opiumkrieg lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Sie ist überwiegend den Missionaren, den Boten des kulturellen Austausches zwischen China und dem Westen, zu verdanken. Neben den bereits erwähnten Missionaren wirkten u.a. der Belgier Ferdinand Verbiest (1623-1688), die Franzosen Jean-Francois Gernillon (1654-1707) und Joachim Bouvet (1656-1730) am Kaiserhof. Die überragende Stellung der Missionare bei der Verbreitung westlicher Musik in China ist politischen Gründen ebenso wie den persönlichen Vorlieben des Kaisers zu verdanken.
2. Die Rezeption westlicher Musik war hauptsächlich auf den Kaiserhof und die dort lebende Oberschicht sowie die chinesischen Anhänger des Katholizismus

[252] Pfister, Louis: Notices biographiques et bibliographiques, sur les Jesuites de l`ancienne mission de China 1552-1773, Shanghai 1932-1934, S. 958; Fang Hao (1987), S. 905.
[253] Fang Hao (1987), S. 906.

beschränkt, die in der Kirche dem Orgelspiel beiwohnten und am Kirchengesang teilnahmen.

### 4.7.2. Die Verbreitung europäischer Musik nach den Opiumkriegen

Die Niederlage der Qing-Regierung in den Opiumkriegen gegen England und (im zweiten Opiumkrieg) die anderen europäischen Mächte markiert einen Wendepunkt in der chinesischen Geschichte. Sie zwang den Kaiser zu weitreichenden Zugeständnissen an die imperialistischen Westmächte. England, Frankreich, Rußland, die USA, Deutschland und andere Staaten schlossen „Verträge“ ab, in denen ihnen extraterritoriale Gebiete zugesichert wurden. Sie erhielten das Recht auf freien Handel und die Erhebung und Einziehung von Steuern. Zugleich „verpflichtete“ sich die Qing-Regierung zu umfangreichen Reparationszahlungen. Auch die Wiederaufnahme der Missionierung wurde durchgesetzt. Vor diesem historischen Hintergrund gelangten westliche Kultur und Musik verstärkt nach China. Im Prozess ihrer Verbreitung spielte auch diesmal das Christentum eine wichtige Rolle. Im Unterschied zur vorherigen Phase jedoch gewannen protestantische Missionare größeren Einfluss; zudem bemühten sich diese besonders um den Kontakt zur einfachen Bevölkerung. Im Gottesdienst in den verschiedenen neu errichteten Kirchen kam die einfache Bevölkerung in Kontakt mit westlicher Musik. Den Gotteshäusern waren Schulen angegliedert, in denen Musikunterricht erteilt wurde.
Darüber hinaus kamen die Chinesen in den Konzessionsgebieten, den sogenannten Vertragshäfen (Beijing, Shanghai, Tianjin, Qindao, Harbin u.a.), mit weiteren Gattungen europäischer Musik in Berührung. Einzelne Musiker und Orchester aus Europa besuchten China zu Konzertreisen; Militärkapellen bestimmten das tägliche Straßenbild in der Umgebung der Kasernen.
Angehörige der chinesischen Oberschicht gründeten eigene Orchester und Militärkapellen nach westlichem Vorbild. In den christlichen Gemeinden entstanden selbstständige Kirchenchöre.

#### 4.7.2.1. Die Kirche als Ort kultureller Begegnung

Nach den Opiumkriegen gewann die katholische und protestantische Mission unter dem Schutz der westlichen Großmächte schnell an Einfluss, der sich im Gegensatz zu der Zeit vor den Kriegen auch auf abgelegene ländliche Regionen erstreckte. Die Zahl der Christen wuchs schnell, viele neue Kirchen wurden errichtet. In den größeren Städten waren diese

mit einer Orgel ausgestattet und besaßen eigene Chöre und Orchester. In den kleineren Kirchen war zumindest ein Harmonium vorhanden. Die Kirchen wurden somit zum wesentlichen Ort der kulturellen Begegnung.

#### 4.7.2.1.1. Das Organisation des Musiklebens in den Kirchen

In der Anfangszeit stand die Kirchenmusik ausschließlich unter der Leitung der westlichen Missionare. Bei den Gottesdiensten sangen und musizierten Priester und Laien gemeinsam. Nach und nach entstanden chinesische Chöre und Orchester. Über die Zusammenstellung früher chinesischer Orchester, z.B. in der in den 1860 Jahren gegründeten Xujiahui-(Shanghai) und der in den 1880 Jahren gegründeten Xishiku-Kirche (Beijing) sind wir aus den Aufzeichnungen unterrichtet.[254] Andere Quellen belegen die Verwendung westlicher Instrumente im Gottesdienst im Taiping-Reich.[255]

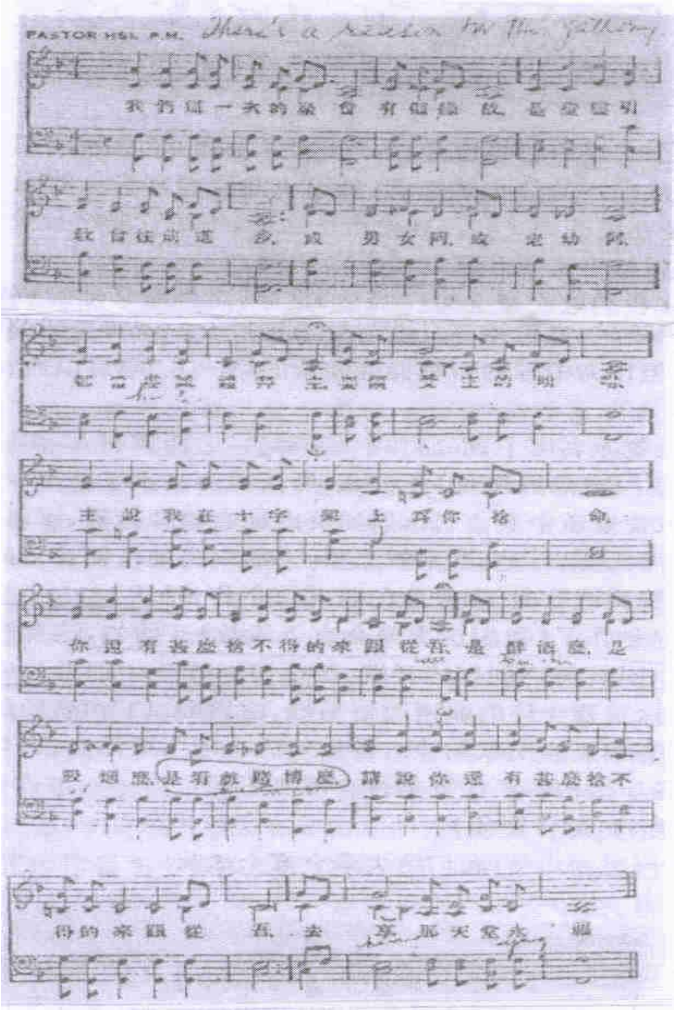
Die frühen Orchester bestanden nach dem Vorbild der Militärmusikkapellen im Wesentlichen aus Blasinstrumenten. Das Repertoire setzte sich wahrscheinlich aus verschiedenen Hymnen zusammen. Seit dem Beginn 20. Jahrhunderts werden auch traditionelle chinesische Instrumente im Gottesdienst verwendet. Die Musik ging eine Synthese mit der traditionellen chinesischen Musik ein. Die Texte der christlichen Lieder wurden ins Chinesische übertragen und mit chinesischen Melodien unterlegt. Damit wurde den Bedürfnissen einer wachsenden Zahl Gläubiger gerecht.

Das erste von einem Chinesen komponierte Kirchenlied stammt von Xi Shengmo (1835?-1895) aus Shanxi. Nach seinem Beitritt zum Christentum begann er seit 1883 mit der Komposition von Kirchenliedern. 1886 wurden seine Hymnen erstmals veröffentlicht. Sie waren unter der lokalen Bevölkerung sehr beliebt. 1912 erlebte sein Werk eine erneute Auflage. Sie umfasst 76 Lieder, die bearbeitet und vierstimmig ausgesetzt sind. Die Melodien sind im Stil volkstümlicher chinesischer Musik gehalten.

---

[254] Shi Shiwei: *Jiangnan chuanjiaoshi* (Geschichte der Predigt im Jiangnan-Gebiet), Übersetzung von der Kirchengemeinde Shanghai, 1983, S. 279; Tao Yabin (1994), S. 173.

[255] Das Taipin-Reich (Reich des Himmels) wurde von Hong Xiuquan im Jahr 1851 gegründet, der die Masse der unzufriedenen Bevölkerung gegen die Zentralregierung der Qing-Dynastie führte. Zwischen 1851-1864 etablierten die Aufständischen im Einzugsgebiet des Yangzi-Flusses einen autonomen Staat mit Nanjing als Hauptstadt. Unter dem Einfluss der Traktate christlicher Missionare wurde Hong zum Christentum bekehrt. Er entwickelte eine eigene Lehre, die auch Elemente chinesischer Tradition aufnahm. Alle Menschen sollten Brüder sein. Ziel war die Schaffung eines Himmelreiches auf Erden. 1866 wurde das Taipin-Reich von den Regierungstruppen endgültig besiegt.



Notenbeispiel 11: *Women zheci juhui youge yuangu* (etwa: „Unsere Begegnung ist vorherbestimmt“) ist wahrscheinlichen die erste Komposition eines Kirchenliedes. Die chinesische Melodie stammt von Xi. Bei dem Notenbeispiel handelt es sich wahrscheinlich um die Bearbeitung eines ausländischen Missonars. Diese Synthese aus chinesischer Melodik und westlicher Harmonik klingt, wie alle frühen Versuche, etwas aufgesetzt.

#### 4.7.2.1.2. Die Verbreitung christlicher Hymnen

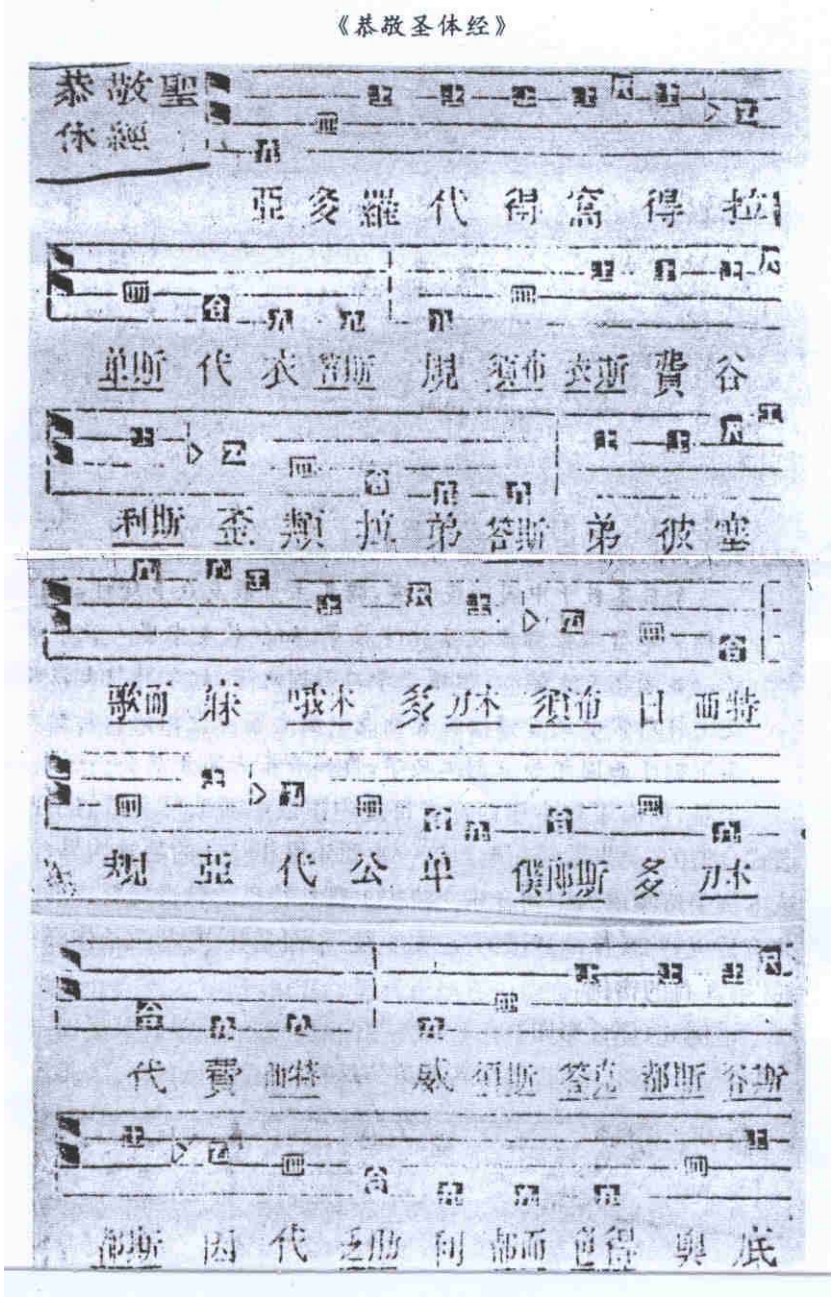
Der Hymnus ist die wichtigste Form westlicher Kirchenmusik. Missionare brachten diese Lieder nach China, wo sie im Gottesdienst von der Gemeinde gesungen wurden. Die wachsende Zahl der Christen machte die gedruckte Vervielfältigung notwendig. 1872 erschien die von H. Blodget (1825-1903) und Ch. Goodrich herausgegebene Hymnensammlung *Songzhu shige* („Der Lobgesang auf Gott“), die weite Verbreitung erlebte. Unvollständigen statistischen Angaben zufolge erlebte diese Sammlung bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehr als 100 Auflagen in verschiedenen katholischen und protestantischen Gemeinden.[256]

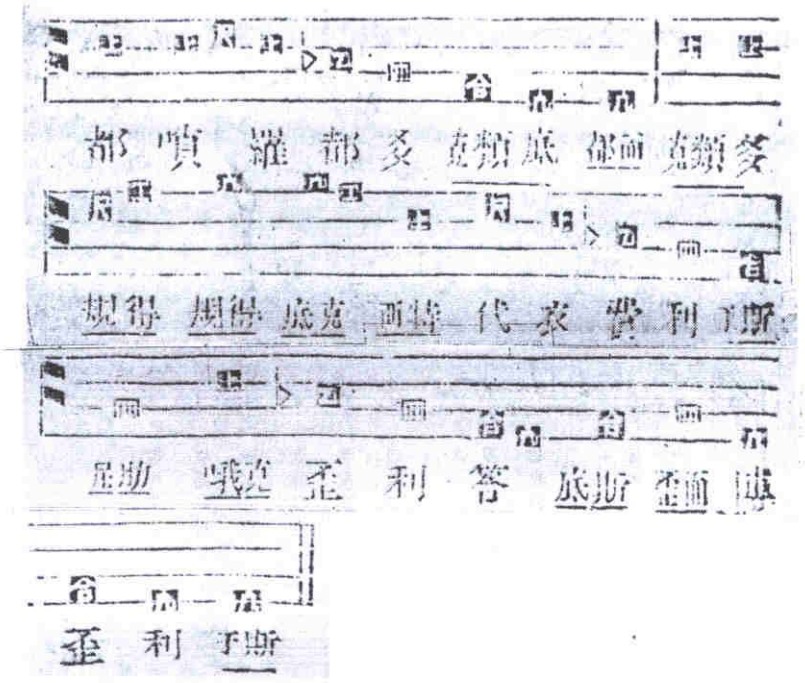
[256] Tao Yabin (1994), S. 157; Feng Wenci (1998), S. 254.

Die Melodien wurden in europäischer Notation oder einer Mischform aus europäischer und chinesischer Notation gedruckt. Üblicherweise verwendete man vier oder fünf Notenlinien und Buchstabennotation. Die hohen Auflagen führten zu einer weiten Verbreitung dieser Hymnen.

Die 1861 erschienene Sammlung *Shengshi gejin jianyaoji* („Kurze Hymnensammlung“, Herausgeber und Erscheinungsort sind nicht überliefert) verwendet ein vierliniges Notensystem. Sie enthält 23 Gesänge, die Notation lehnt sich eng an die im Mittelalter gebräuchliche Quadrat-Notation an. Die chinesische Notation wurde in die europäische Notation eingefügt. Die Texte sind eine phonetische Transkription des Lateinischen ins Chinesische (eine Rekonstruktion des ursprünglichen lateinischen Textes anhand der chinesischen Schriftzeichen gestaltet sich äußerst schwierig). Daraus lässt sich schließen, dass es sich um eine sehr frühe Sammlung handelt. Vermutlich bereiteten Notation und Aussprache anfangs große Schwierigkeiten.
Diese Sammlung spiegelt deutlich die Synthese westlicher und chinesischer Notation wider.

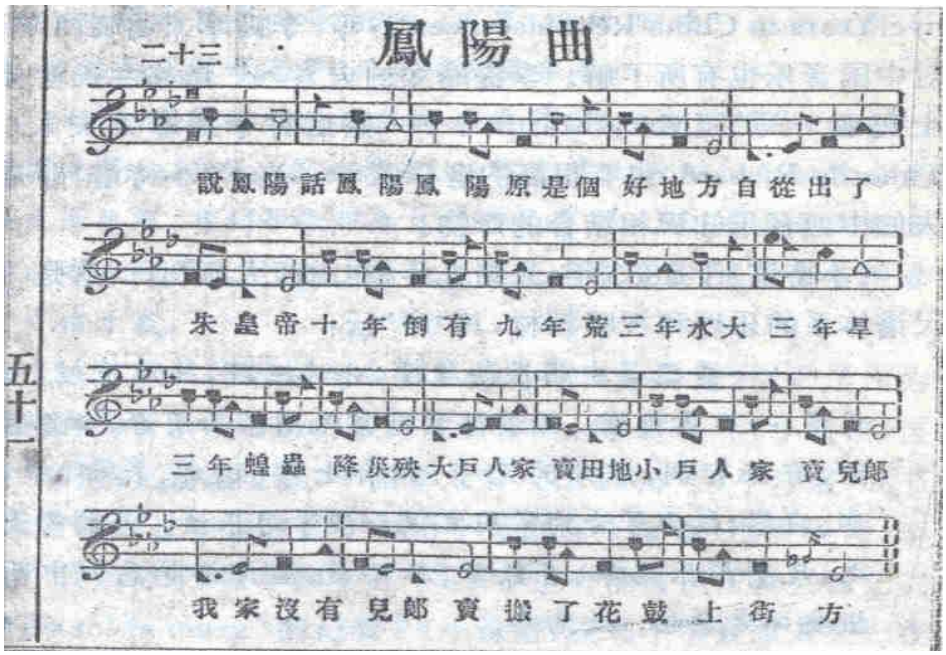
《恭敬圣体经》


恭敬聖
体經
亞多羅代得窩得拉
单斯代衣窖斯規須布衣斯費谷
利斯盃類拉弟答斯弟彼塞
歌而麻哦木多刀木須布日西特
規亞代公单僕郎斯多刀木
代費西特威須斯答克都斯谷斯
都斯因代乏肋利都而色得奥底



Notenbeispiel 12: Die dritte Hymne aus der *Shengshi gejin jianyaoji* („Kurze Hymnensammlung“)

Die Notation auf fünf Linien taucht zum Ende der Qing-Dynastie häufiger auf. Sie entspricht der heute gebräuchlichen, war aber um sogenannte *shoudiao changmingfa* („Tonleitersystem mit veränderlicher erster Stufe“) ergänzt. Wer westlicher Notation unkundig war, konnte sich beim Singen dieses Hilfsmittels bedienen. Die *shoudiao changmingfa* sind zusätzlich zu den westlichen Noten eingefügt: Δ (do), U (re), ◇ (mi), ◣ (fa), O (sol), □ (la), ◊ (si).

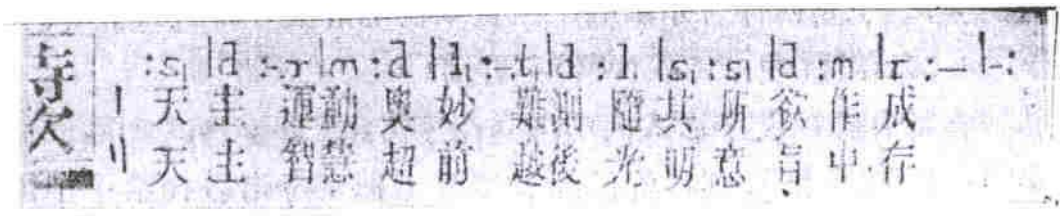



Notenbeispiel 13: Das Volkslied *Fengyang*

Diese „Hilfsnoten“ sind der Hymnensammlung *Shengshipu yuefaqimen* („Hymnennotation und Elementarkenntnisse der Musik“) entnommen. Das von der englischen protestantischen Missionarin J. B. Mateer 1872 verfasste Werk wurde 1879, 1892 und 1913 erneut aufgelegt.

Eine weitere Buchstabennotation wurde von dem Engländer John Curwen (1816-1880) entwickelt. Missionare brachten sie nach China. 1895 wurde eine auf dieser Buchstabenotation basierende Hymnensammlung veröffentlicht: das *Songzhu shige* („Lobgesang auf Gott“). Sie enthält mehr als 400 Stücke. Bereits 1898 erlebte sie ihre zweite Auflage, zu welcher der protestantische Missionar Elwood Gardner Tewksbury (1865-1945), ein Amerikaner, eine Einleitung verfasste, in der die Notation dem Leser erläutert wird.

Die Buchstabennotation übernahm die Anfangsbuchstaben der Solmisation. Die Notation der Notenwerte nimmt die spätere chinesische Ziffernnotation vorweg. In einigen Regionen Chinas hatte sie nachhaltigen Einfluss auf das lokale Musikleben in den Kirchen.



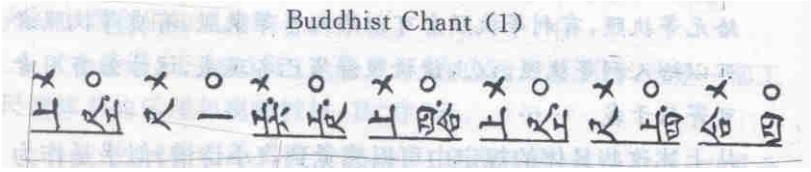
Notenbeispiel 14: Eine der Hymnen aus der Sammlung *Songzhu shige* („Lobgesang auf Gott“)

Dieselbe Hymne, notiert auf fünf Linien

Neben der Buchstabennotation war die auf der Grundlage der chinesischen *Gongchepu* entwickelte *Xioshipu* („Tune-book in chinese notation“) für die Notation der Hymnen verbreitet. Sie wurde 1872 von dem englischen Baptisten Timothy Richard (1845-1919) und seiner Frau Mary Martin, einer Presbyterianerin, entwickelt. Die erste Auflage erschien 1883 in Taiyuan (Provinz Shanxi), eine zweite folgte 1901.

Das *Xiaoshipu* enthält insgesamt 121 Stücke. Den größten Anteil haben westliche Hymnen; daneben wurden chinesische Volks- und Tempellieder aufgenommen. Die Notation stellt eine Verbesserung gegenüber der Buchstabennotation dar und vereint Elemente westlicher und chinesischer Notation. Erklärtes Ziel der Sammlung war denn auch, die chinesischen Christen mit der Notation vertraut zu machen, damit sie während des Gottesdienstes die Hymnen selbstständig singen konnten.

Die Notation des *Xiaoshipu* verfeinert die Notation der Notenwerte, die in der chinesischen *Gongchepu* nur ungenügend wiedergegeben sind. Diese Synthese stieß deshalb auf große Akzeptanz.




Notenbeispiel 15: Budhistische Musik des Wutai-Berges aus dem *Xioshipu* („Tune-book in chinese notation“)

Die westliche Notation spielte bei der Verbreitung des europäischen Liedgutes anfangs eine große Rolle. Die zunehmende Verbreitung und Übernahme westlicher Musik ging allerdings mit einer kontinuierlichen Anpassung auch der Notation einher. Anfangs überwog die Darstellung im Fünflinien-System. Darauf folgten die Buchstabenotation nach Curwen und die Notation des *Xiaoshipu* nach Richard; den Endpunkt dieser Entwicklung markiert die Ziffern-Notation der *xuetang yuege* („Schullieder“) am Ende der Qing-Dynastie.
Mit zunehmender Verbreitung der Ziffern-Notation nahm die Bedeutung des Fünflinien-Systems und der Buchstabennotation ab.

#### 4.7.2.2. Die Musikerziehung in den Missionsschulen

Die von den Missionaren gegründeten Missionsschulen spielten eine große Rolle in der Entwicklung des chinesischen Bildungswesens der Neuzeit. Der Unterricht wurde nach westlichem Vorbild organisiert. Ein charakteristisches Merkmal ist die wichtige Stellung, die der Musikunterricht (einschließlich Gesang, Musiktheorie, Instrumentalspiel, Orchesterspiel, Chorgesang und Militärmusik) neben Theologie und den Wissenschaften der Neuzeit im Unterricht einnahm. Im Vergleich zur Kirchenmusik hatte der Musikunterricht an den Missionsschulen allgemein bildende Funktion. Der Einfluss auf die gesellschaftliche Entwicklung war demnach bedeutend stärker.
Vor den Opiumkriegen gab es nur wenige Missionsschulen, ihr Einfluss blieb deshalb auf wenige Regionen und einen kleinen Personenkreis beschränkt. Nach den Opiumkriegen wurden viele neue Missionsschulen in nahezu allen Teilen des Landes gegründet. Anfangs waren sie nur ein ergänzendes Angebot innerhalb des chinesischen Bildungswesens; später entwickelten sich aus ihnen öffentliche Schulen und die ersten Hochschulen und Universitäten.
Der Einzugsbereich der Schulen war anfangs auf die Hafenstädte begrenzt, doch die Schülerzahlen stiegen rasch an.
Die bedeutendsten Missionsschulen der Jahrhundertwende waren folgende:
- Die Chongxinyi-Schule wurde 1845 von der „American Presbyterian Mission, North“ in Ningbo (Provinz Zhejiang) gegründet. 1910 wurde die Schule nach Hangzhou verlegt und in Hanchow Christian College umbenannt.
- Die Xuhuigong-Schule wurde 1849 von französischen Jesuiten in Shanghai gegründet. Sie besaß ein eigenes, aus Schülern zusammengestelltes westliches Orchester.

- Die Beimai-Schule wurde 1864 von E. C. Bridgman (1801-1861), einem Missionar der „American Church Mission“, in Peking gegründet. 1895 entstand aus ihr die nordchinesische Xiehe-Universität für Frauen; 1904 die Huiwen-Universität.
- Die Menyang-Schule wurde 1864 von C. W. Mateer (1836-1908) und seiner Frau Julia Brown, Angehörige der American Presbyterian Mission, in Dengzhou (heute Penglai, Provinz Shandong) gegründet. 1876 wurde sie zu einer privaten Oberschule, die nach einer Umbenennung 1882 im Jahre 1894 zur Shandong Universität wird.
- Die Shengfangji-Schule wurde 1874 von französischen Jesuiten in Shanghai gegründet.
- Die Zhongxi-Schule und die Zhongxi-Frauenschule wurden 1881 von Young John Allen (1836-1907), einem Missionar der „Methodist Episcopal Church South“ in Shanghai gegründet.
- 1881 gründete die American Church Mission in Shanghai die „Frauenschule der Heiligen Maria“. 1903 wurde das Lehrangebot um das Fach „*qinke*“ (Klavierunterricht) ergänzt.

Abgesehen von den oben erwähnten Missionsschulen entstanden weitere in Beijing, Shanghai, Tianjin, Nanjing, Suzhou, Wuchnag, Fuzhou, Taiyuan und anderen Städten des Landes.
In fast allen Missionsschulen war grundlegender Musikunterricht Pflicht; einige boten darüber hinaus das Fach *Qinke* („Unterricht auf Tasteninstrumenten“) an. Einige von ihnen besaßen zudem einen eigenen Kirchenchor oder ein westliches Orchester. Chor und Orchester der Xuhuigong-Schule waren sehr berühmt; sie sind häufig in den Aufzeichnungen erwähnt.[257]
Alle Missionsschulen waren den christlichen Glaubensgemeinschaften untergeordnet. Die religiöse Ausrichtung der Lehrtätigkeit trat deshalb deutlich zutage. Im Vergleich zu den zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen *Xuetang yuege* („Schullieder“) war der gesellschaftliche Einfluss der Missionsschulen gering. Dennoch verdanken wir ihnen wesentliche Impulse für die Entwicklung der chinesischen Musikerziehung der Neuzeit.
Die Musikerziehung der Missionsschulen war die Ausgangsbasis für die Verbreitung westlicher Musik. Hier wurden Kenntnisse westlicher Musik weitergegeben und viele gute Musiker ausgebildet.

[257] Das *Jiaoyu Dacidan* (Großes Pädagogisches Wörterbuch, Band 10, S.126) nennt etwa 2000 Missionsschulen in ganz China, die allein bis 1899 gegründet wurden. Die Zahl der Schüler überstieg 40.000, davon 10% Mittelschüler.

#### 4.7.2.3. Westliche Musik in Peking und den Vertragshäfen

Nach der Niederlage des konservativen chinesischen Systems gegen die Kanonenboot-Politik des Westens waren auch die Möglichkeiten der Qing-Herrscher, dem Einfluss westlicher Kultur auf die Bevölkerung gegenzusteuern, weitgehend wirkungslos geworden. Mehr und mehr westliche Orchester und Theaterensembles besuchten China und zogen auch viele Chinesen an. Im Gefolge europäischer Soldaten trat auch die westliche Militärmusik in Erscheinung. Obwohl die musikalischen Aktivitäten überwiegend der Unterhaltung der in China lebenden Europäer und Amerikaner diente, spielten sie eine positive Rolle im musikalischen Austausch zwischen China und dem Westen. Nicht nur wurde die westliche Musik verbreitet, sondern auch die weitere Entwicklung der chinesischen Musikkultur entscheidend geprägt.

1842 wurden im Vertrag von Nanjing die ersten fünf Hafenstädte für ausländische Handelsschiffe geöffnet: Shanghai, Ningbo, Fuzhou, Xiamen und Konto. Shanghai wurde das am schnellsten wachsende internationale Handelszentrum. Hier lebte bald eine große Zahl Ausländer, deren Bedürfnis nach Unterhaltung mit dem Besuch ausländischer Musiker und Orchester genüge getan wurde. Analysiert man die erhaltene Presse, ist für die 60er und 70er Jahre des 19. Jahrhunderts eine starke Zunahme der Gastauftritte westlicher Musiker festzustellen; darunter Solisten, kleinere Ensembles, große Orchester und Theaterensembles.[258] Zu den Besuchern gehörten neben den zahlreichen Ausländern auch die Angehörigen der chinesischen Oberschicht, die mit dem Handel reich geworden war.

In der 80er Jahren entstanden die ersten lokalen Orchester in Shanghai.[259] Das erste war das 1881 gegründete „Municipal Orchestra“. Dieses Blasorchester, das anfänglich aus nur zehn englischen Musikern bestand, spielte anlässlich der Umzüge der chinesischen Ehrengarde und öffentlicher Anlässe. In der Folgezeit stellte das Orchester wegen mangelnden Nachwuchses und fehlender finanzieller Zuwendung mehrfach die Zusammenarbeit ein. 1918 konnte der Italiener Mario Paci als Dirigent gewonnen werden. Er verpflichtete mehrere Musiker aus Europa, was zu einer erheblichen Steigerung des Niveaus beitrug. Anfangs bestand das Orchester ausschließlich aus westlichen Musikern, nach 1927 wurden auch chinesische Musiker aufgenommen.

[258] Tao Yabin (1994), S. 187-191.
[259] Tao Yabin (1994), S.192.

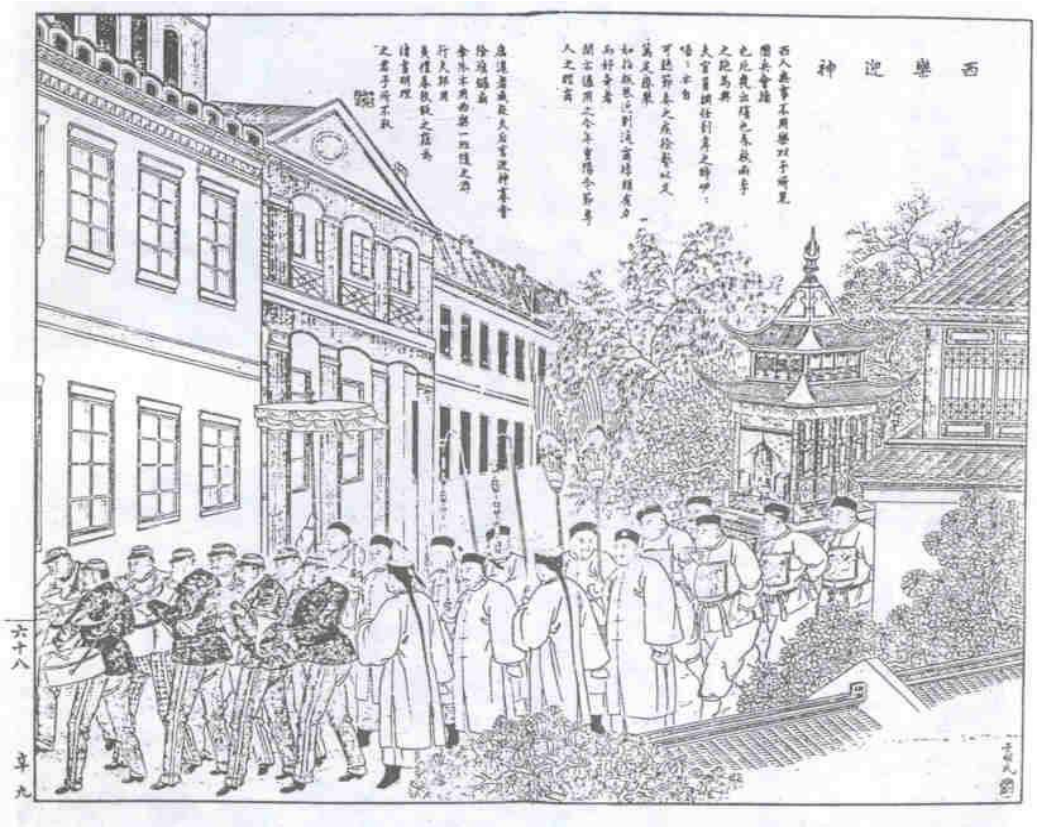



Abb. 38: Anlässlich einer religiösen Prozession spielt ein westliches Orchester. Wahrscheinlich handelt es sich um das „Municipal Orchestra“ (1880er Jahre). Die Abbildung ist der *dianshizhai* („Illustrierte Zeitung“) entnommen.

Ein zweites Orchester entstand 1896, das Shanghai Moutrie-Blasorchester. Finanziert wurde es von einer englischen Instrumentenhandlung. In diesem Orchester wurden viele Musiker ausgebildet, die später Bekanntheit erringen sollten.

Beijing, die Hauptstadt des Qing-Reiches, war nach den Opiumkriegen zum politischen Zentrum der westlichen Besatzungsmächte geworden. Im europäischen Botschaftsviertel wurden viele musikalische Aktivitäten organisiert. Besonders umtriebig war der Brite Sir Robert Hart (1835-1911), Leiter des Zoll- und Finanzamtes. 1885 stellte er ein privates Orchester auf die Beine, welches große Wirkung auf das musikalische Leben der Europäer, aber auch auf den kaiserlichen Hof hatte.
Anfänglich bestand das Orchester aus lediglich acht Musikern, doch schon 1890 gehörten ihm 20 Europäer und Chinesen an. Der Portugiese E. E. Encarnacao war Leiter des Orchesters, dessen Repertoire sehr vielseitig war. Mit der Rückkehr Harts im April 1908 löste sich das Orchester auf.

In anderen in den Konzessionsgebieten gelegenen Städten gab es ebenfalls westliche Orchester, z.B. in Tianjin, Qindao und Harbin. In Tianjin und Qindao, Stützpunkte des deutschen Militärs, gab es zwei Militärkapellen. Das Orchester in Harbin war wegen der großen Zahl der Einwanderer sehr heterogen zusammengestellt. Russische und japanische Einwanderer bildeten die Mehrheit. Überwiegend spielte es Unterhaltungsmusik. In den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gründeten russische Einwanderer mehrere Musikschulen und Orchester und veranstalteten viele öffentliche Konzerte.[260] Unter den Hörern befanden sich allerdings größtenteils Russen und nur wenige Chinesen.

Um die Jahrhundertwende blühte das musikalische Leben in den Konzessionsgebieten und den für den internationalen Handel geöffneten Hafenstädten im Gefolge der verstärkten Ansiedlung von Ausländern auf. Die Aufführungen waren überwiegend öffentlich. Einige der bekannten Orchester waren sogar am Kaiserhofe zu Gast. Somit hatte die westliche Musik großen Einfluss auf die ansässige chinesische Bevölkerung. Auf diese Weise wurden direkt (in den Orchestern) oder indirekt (als Besucher) viele chinesische Musiker von westlicher Musik geprägt. Diese entfalteten in der folgenden Zeit eine positive Wirkung auf die Verbreitung der westlichen Musik.

Die Verbreitung westlicher Musik nach den Opiumkriegen auf verschiedenen Wegen führte zu einer raschen Verwurzelung innerhalb der chinesischen Musiklandschaft. Die chinesische Militärmusik entstand ebenfalls während dieser Zeit unter dem Einfluss westlicher Militärmusik.

#### 4.7.2.4. Entstehung der neuzeitlichen chinesischen Militärmusik

Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfuhr China umwälzende Veränderungen in Politik und Gesellschaft. Die Niederlagen des chinesischen Militärs, als deren Ursache man die Unterlegenheit des chinesischen Gesellschaftssystems ansah, gegen die Westmächte und Japan riefen die Forderung nach umfassenden Reformen von Politik, Wirtschaft und Militär auf den Plan. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die rasche Übernahme westlicher Militärmusik verstehen.

[260] Tao Yabin (1994), S. 197.

Die Entstehung der neuzeitlichen chinesischen Militärmusik erfolgte in direktem Zusammenhang mit der Aufstellung und Ausbildung der ersten chinesischen Truppen nach westlichem Vorbild. 1895 stellten Yuan Shikai (bei Tianjin) und Zhang Zhidong (die Ziqiang-Truppen in Nanjing) neue Truppen nach dem Vorbild westlicher Organisationsstruktur zusammen. Die traditionellen *Guchui*-Orchester wurden durch westliche Militärkapellen ersetzt. Wesentliche Neuerung war die Reform der Ausbildung der Soldaten, die zu westlicher Militärmusik gedrillt wurden.

Das von Yuan Shikai 1898 zusammengestellte *Jinjian lujun binglüe lucong* („Protokoll der neugebildeten Landstreitkräfte“) sieht folgende Zuordnung der Musiker zu den verschiedenen Truppenteilen vor: Jedem der fünf Infanterie-Bataillone sind 24 Militärmusiker zugeteilt. Das Artillerie-Bataillon besaß eine eigene Militärkapelle mit 24 Musikern. Der Reiterei und den Pionieren waren nochmals 12 bzw. 6 Musiker zugeteilt. Das gesamte Musikkorps bestand also aus 162 Musikern, mit deren Leitung der Deutsche Gao Shida (deutscher Name unbekannt) betraut war.[261]

Abb. 39: Abbildung zeigt eine chinesische Militärkapelle mit einem westlichen Dirigenten. Die Landschaft im Hintergrund lässt vermuten, dass es sich um das nördliche China handelt. Vermutlich handelt es sich um Musiker der Streitkräfte Yuan Shikais. Der Dirigent könnte demnach der Deutsche Gao Shida sein. Die Abbildung ist der „Leipziger Bildzeitschrift“ vom 06.09.1900 entnommen.

[261] Han Guohuang: *Zhongguo Xiandai junyue qishi chutan* (Entwicklung der chinesischen Militärmusik). In: Zeitschrift der Musikhochschule Shanghai, Nr.3. Shanghai 1981, S. 7.

Den etwa 2000 Soldaten unter Zhang Zhidong waren 15 Musiker zugeteilt. Die Leitung hatten die Deutschen Kesuoweiji und Müller. Sämtliche Instrumente stammten aus Deutschland.

Die Militärmusiker waren einfache Soldaten oder Zivilisten der ortsansässigen Bevölkerung.[262] Die Orchester spielten anlässlich militärischer Paraden und bei den Exerzierübungen der Soldaten. Anfänglich waren die Orchester einfach ausgestattet, das spielerische Niveau eher gering und das Repertoire sehr beschränkt. Dennoch liegen hier die Anfänge einer eigenständigen modernen chinesischen Militärmusiktradition.

Da die von Yuan Shikai und Zhang Zhidong geführten Truppenteile neu zusammengestellt waren, wurden ihre Organisationsform und Ausbildungsmethoden schnell von anderen Qing-Truppen übernommen. Die Militärmusik wurde zum wesentlichen Bestandteil der Leibesübungen nach europäischem Vorbild. Wo immer Methoden westlicher Ausbildung übernommen wurden, ging dies auch mit einer Neustrukturierung der Militärmusik einher.
1898 ordnete der Kaiser an, dass westliche Leibesübungen in allen Truppenteilen verbindlich sein sollten. Im Norden des Reiches übernahmen die Truppen Yuan Shikais, im Süden diejenigen Zhang Zhidongs die Ausbildung.[263]
Um dem wachsenden Bedarf an Militärmusikern gerecht zu werden, organisierte Yuan Shikai 1903 die ersten Schulungen für Militärmusiker in Tianjin. An jedem der drei Kurzlehrgänge nahmen 80 Musiker teil, die dann den Landstreitkräften zugeteilt wurden. Zusätzlich wurden 50 Militärmusiker für die Qiren-Truppen (Mandschu-Truppen) ausgebildet.[264]

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Militärmusik rasch weiter. Die mittlerweile gut ausgebildeten Orchester besaßen ein großes Repertoire und spielten bei Festlichkeiten und diplomatischen Verhandlungen. 1908 beschloss die Qing-Regierung die Aufstellung eigener Palasttruppen nach deutschem und japanischem Vorbild. Das *Jinweijun* (Palast-Heer) umfasste Kavallerie- und Artillerieeinheiten und Pioniere. Das 64

[262] Vgl. Han Guohuang: *Zixidongzheng* (Das Gesamtwerk der chinesischen Musik). Taipei, 1981, S. 29; Feng Wenci (1987), S. 265; Tao Yabin (1994), S. 202-206.
[263] Guo Tingyi: *Jingdai zhongguo shishi rizhi* (Tagebucheintrag der chinesischen Neuzeit). Nach: Tao Yabin (1994), S. 210.
[264] Militärisch-administrative Organisation der Mandschu-Nationalität in der Qing-Dynastie.

Musiker starke Militärorchester trug eigens entworfene Uniformen und stand ab 1909 unter der Leitung des Portugiesen E. E. Encarnacao, des ehemaligen Leiters des von Sir Robert Hart gegründeten Orchesters.
Weitere Militärkapellen entstanden in Wuchang, Suzhou, Changzhou, Qindao und anderen Städten. Nach der Niederlage der Qing-Truppen gegen das republikanische Heer wurden diese in die neue Armee eingegliedert. Hier wurde die begonnene Tradition moderner Militärmusik weitergeführt.
Die Militärmusik nach westlichem Vorbild betrachtete man als Symbol der Fortschrittlichkeit des chinesischen Militärs und somit indirekt als Symbol des umfassenden Fortschritts in Politik, Wirtschaft und Bildungswesen überhaupt. Dies ist der wesentliche Grund für die Übernahme der Militärmusik auch an Schulen und Hochschulen. In den 20er und 30er Jahren verstärkte sich dieser Trend der Annäherung der Militärmusik an die Zivilgesellschaft. Damit war ein wichtiger Schritt zur weiteren Verbreitung westlicher Musik in China getan.
Wegen ihres Symbolcharakters, der die Hoffnung vieler Chinesen auf Reformen bestärkte, fand die Militärmusik Eingang in verschiedene gesellschaftliche Schichten. Ebenso wie die gleichzeitig entstandenen *Xuetang yuege* (Schullieder-Bewegung) spielte sie eine wichtige Rolle in der Verbreitung westlicher Musik.

#### 4.7.2.5. Die *Xuetang Yuege*

Trotz der Bedeutung der in den Kirchen und Missionsschulen gepflegten Musik war deren Wirkung im Vergleich zu den *Xuetang Yuege* (Schullieder-Bewegung) eher begrenzt. Für den Nachvollzug der Reform des Bildungswesens ist ein Verständnis der Musikerziehung an den chinesischen Grund- und Mittelschulen zu Beginn des 20. Jahrhunderts notwendig. Erst die neuen Schullieder leisteten den entscheidenden Beitrag zum tieferen Verständnis und zur Akzeptanz westlicher Musik in allen Bevölkerungsschichten.
Parallel zur Verbreitung der *Xuetang yugue* wurde das Musikleben an den Schulen umgestaltet, neue Musikzeitschriften herausgegeben, westliche Musikliteratur in chinesischer Übersetzung veröffentlicht und das Musikleben mit der Organisation westlicher Konzerte belebt.
In der Verbreitung der Schullieder ist das bis dahin umfassendste Medium kulturellen Austausches zu sehen, der in der chinesischen Geschichte ohne Beispiel ist.

#### 4.7.2.5.1. Der historische Entstehungshintergrund der *Xuetang yuegue*

Die erfolgreiche Neuordnung Japans in der Meiji-Reform (1867) gelang durch die Beendigung der strengen Abschottung der japanischen Kultur gegenüber fremden Einflüssen. Die Errungenschaften des Westens galten jetzt als das Heilmittel, die Unterlegenheit der japanischen Kultur zu überwinden. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts waren das politische System, Wirtschaft und Industrie, Bildungswesen und Militär grundlegend neugestaltet worden. Diese Anstrengungen gipfelten auch in sichtbaren außenpolitischen Erfolgen. 1905 besiegte Japan in der Seeschlacht von Tsushima die russische Flotte.
Die japanischen Erfolge fanden großen Anklang in China. Im japanischen Weg sah man die Möglichkeit, die Souveränität Chinas gegenüber den Westmächten wieder herzustellen und den Demütigungen durch die Europäer ein Ende zu bereiten. Insbesondere die chinesischen Intellektuellen nahmen die japanischen Reformen als Muster für politische Reformen in China. Die Übernahme und Verbreitung der sogenannten *xinxue* („Die neuen Lehren", gemeint sind die westlichen Natur- und Geisteswissenschaften) galten als Angelpunkt für gesellschaftliche Veränderungen.
China sollte durch den Aufbau einer eigenen Industrie wohlhabend werden und durch die Ausbildung der jungen Generation in den westlichen Natur- und Geisteswissenschaften das Potenzial entwickeln, eine moderne, starke Armee aufzubauen, die die Souveränität Chinas garantieren würde.

Die chinesische Neuerungsbewegung wurde im Jahr 1898 von Kang Youwei, Liang Qichao und Tan Sitong in Gang gebracht. In einer Eingabe an den Kaiser machten sie mehrere Reformvorschläge. Das alte System der Beamtenprüfungen sollte durch eine umfassende Schulpflicht abgelöst werden. Wie auch in Japan, so sollte auch in China für die Grund- und Mittelschulen ein Lehrplan entwickelt werden, der neben Literatur- und Geschichtskenntnissen auch Rechnen, Geographie, Physik, Gesang und Musikerziehung vorsieht. Die Abschaffung der Beamtenprüfungen bedeutete eine Bedrohung des Einflusses der Beamtenschaft. Konservative Berater des Kaisers gewannen die Oberhand; die Eingabe wurde abgelehnt.
Trotz dieser Niederlage der Reformer am Hofe fanden die Vorschläge in weiten Kreisen große Zustimmung. 1901 sah sich die Qing-Regierung gezwungen, das Erziehungssystem gesetzlich neu zu ordnen.

Vorbild war verständlicherweise das japanische Schulsystem. Zu den Neuerungen gehörten deshalb auch gemeinsames Singen und Musikerziehung im verbindlichen Lehrplan für die Grund- und Mittelschulen. Die Reformen wurden zügig umgesetzt. Unvollständigen statistischen Angaben zufolge gab es 1905 in ganz China bereits 8227 Schulen (incl. Privatschulen).[265] Die Zahl der chinesischen Studenten in Japan stieg rasch. 1905 waren 15000 chinesische Studenten in verschiedenen Fächern an Hochschulen in Japan eingeschrieben.[266]

#### 4.7.2.5.2. Theoretische Grundlage der *Xuetang yugue*-Bewegung

In der Entwicklung der Schullieder spielte die Propaganda der Intellektuellen eine positive Rolle. Sie trieben vom theoretischen Standpunkt aus die Reform der Musikerziehung und die Schullieder-Bewegung voran. Da sie von westlichem Evolutionismus, Idealismus und westlicher Ästhetik und Philosophie beeinflusst waren, entwickelten sie Ansichten, die dem traditionellen musikalischen Utilitarismus ablehnend gegenüberstanden. Ihre Veröffentlichungen prägten die öffentliche Diskussion und beeinflussten die Haltung vieler Musiker und Pädagogen. Damit wurden zwei wichtige Prozesse in Gang gesetzt:

1. Die Musik emanzipierte sich von ihrer Instrumentalisierung im Dienste der kaiserlichen Regierung.
2. Das Studium westlicher Autoren prägte die ideologische Auseinandersetzung um Fragen des Bildungssystems. Erstmals wurden zur Lösung gesellschaftlicher Probleme wissenschaftlich gewonnene Erkenntnisse in die Diskussion eingebracht, anstatt allein auf die tradierte Literatur zurückzugreifen.

Die Gelehrten Liang Qichao, Wang Guowei und Cai Yuanpei trugen erheblich zur Einführung westlichen Ideengutes bei.

1. Liang Qichao (1873-1929) legte seinen Standpunkt in seinem Werk *Yinbingshi shihua* („Kommentare zu klassischen Gedichten und gegenwärtigen Lage aus Yinbinshi“) dar. Dieser kann folgendermaßen auf den Punkt gebracht werden: Liang propagierte neue Erziehungsideale. Er befürwortete die *Xuetang yuege*-Bewegung. Die neuen Schullieder

[265] Feng Wenci (1987), S. 276.
[266] Zhang Jingwei: *Xuetang yuege* (Schullieder). In: Sammlung der Magisterarbeiten der chinesischen Forschungsakademie für Kunst; Band Musik, Kultur und Kunst Verlag, Peking 1987, S. 117.

seien unentbehrlicher Bestandteil für eine Reform des Musikunterrichts. Musik habe wegen ihrer Wirkung auf den Menschen wesentlichen Anteil an der gesellschaftlichen Entwicklung, der „geistigen Zivilisation“. Deshalb sei ein Studium europäischer Musik notwendig, wolle sich die chinesische Gesellschaft modernisieren.
Die Forderungen Liangs sind im Lichte der Neuerungsbewegung zu betrachten, welcher sich fast alle Intellektuellen anschlossen. Ihr Ziel war die Ablösung des traditionellen Erziehungssystems durch ein modernes westliches Bildungssystem. Zu den ersten Maßnahmen der Umsetzung gehörte die Reform der schulischen Musikerziehung. Von dort aus hatte die westliche Musik wesentlichen Anteil an der gesellschaftlichen Modernisierung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

2. Wang Guowei (1877-1927) hielt ästhetische Bildung, dazu rechnete er auch die Musikerziehung, für einen wichtigen Bestandteil der Erziehung. Er berief sich auf Forschungsergebnisse westlicher Wissenschaftler und verarbeitete Erkenntnisse der noch jungen wissenschaftlichen Disziplin der Psychologie. Die Schullieder hatten seines Erachtens eine harmonisierende Wirkung auf den Menschen und einen positiven Einfluss auf die Entwicklung des Charakters. Der Qualität der Liedtexte müsse deshalb besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, da deren positive Wirkung sich sonst nicht entfalten könne.

3. Der bekannte Erziehungswissenschaftler Cai Yuanpei (1868-1940) besaß gleichermaßen eine umfangreiche Kenntnis traditioneller chinesischer Kultur und westlicher Psychologie, Philosophie, Ästhetik und Literatur. Seine Erziehungsansichten hatten deswegen eine große Wirkung auf verschiedene Schichten. Erziehung hatte laut Wang vier Funktionen: die moralische, geistige, körperliche und ästhetische Entwicklung des Menschen. Sein Standpunkt, Religion solle durch ästhetische Erziehung ersetzt werden, hatte weitreichenden Einfluss auf die Diskussion auch nach dem Ende der Qing-Dynastie 1911.

Bei der Entwicklung der Schulliederbewegung hatten theoretische Grundlegungen eine Schlüsselfunktion inne. Vor allem die von Wang Guowei und Cai Yuanpei aufgestellten *meiyu* („Ästhetische Bildung und Erziehung“) waren ein wichtiger Beitrag zur tiefgreifenden Ausprägung einer neuen Musikerziehung.
Die neuen Schullieder entstanden vor dem Hintergrund der Bewegung zur Rettung des Vaterlands. Die Vertreter der ästhetischen Erziehung propagierten ihre umfassende

Popularisierung. Westliche Musik wurde als Bestandteil fortschrittlicher Kultur betrachtet; sie hatte Vorbildfunktion für die Verbreitung weiterer westlicher Ideen.

#### 4.7.2.5.3. Beitrag einzelner Persönlichkeiten zur Förderung der *Xuetang Yuegue* und der westlichen Musik

Die chinesischen *Xuetang yugue* sind die bedeutendste Leistung der chinesischen Musikkultur der Zeit nach den Opiumkriegen. Die neu entstehende Musikerziehung orientierte sich unmittelbar am Vorbild der westlichen, über Japan vermittelten Musikerziehung.
Viele der jungen Intellektuellen hatten in Japan studiert und dort den nach westlichem Vorbild reformierten Musikunterricht kennen gelernt. Nach ihrer Rückkehr wurden sie zu Pionieren der neuen Musikerziehung. Schullieder, Musiktheorie und Komposition sollten wesentliche Bestandteile des Musikunterrichtes sein. Die bedeutendsten dieser aus Japan zurückgekehrten Chinesen seien im Folgenden vorgestellt:

1. Zeng Zhimin (1879-1929) studierte seit 1901 Rechtswissenschaften an der Waseda-Universität in Japan. 1903 begann er ein Studium an der Musikhochschule in Tokio. Schon während seines Studiums veröffentlichte er in chinesischer Sprache Werke über Musiktheorie und Schullieder. Nach seiner Rückkehr im April 1904 veröffentlichte er eine erste Sammlung mit Schulliedern, das *Jiaoyu gechangji* („Sammlung der Erziehungslieder“). Daneben erschienen in der Folgezeit mehrere Übersetzungen musiktheoretischer Abhandlungen und Schullieder, darunter das *Yuedian jiaokeshu* („Lehrbuch der musikalischen Gesetze“, eine Einführung in die Musiktheorie) und eine „Erziehungslieder-Sammlung“. Das *Yuedian jiaokeshu* ist das erste Lehrbuch westlicher Musiktheorie in China. Viele der von ihm übersetzten Fachausdrücke sind noch heute gebräuchlich.
Einige der Lieder seiner Sammlung waren damals in der Schule sehr populär, z.B. *Yangzi jing* („Yangzi-Fluß“) und *Lianbing* („Trainingssoldaten“). Von 1908 bis 1912 war er Schulleiter der *Pin'eryuan* (Stätte der armen Kinder). Dort war er auch als Musikerzieher tätig. Er gründete das erste Schulorchester der chinesischen Geschichte, dem insgesamt neunundzwanzig Schüler angehörten.

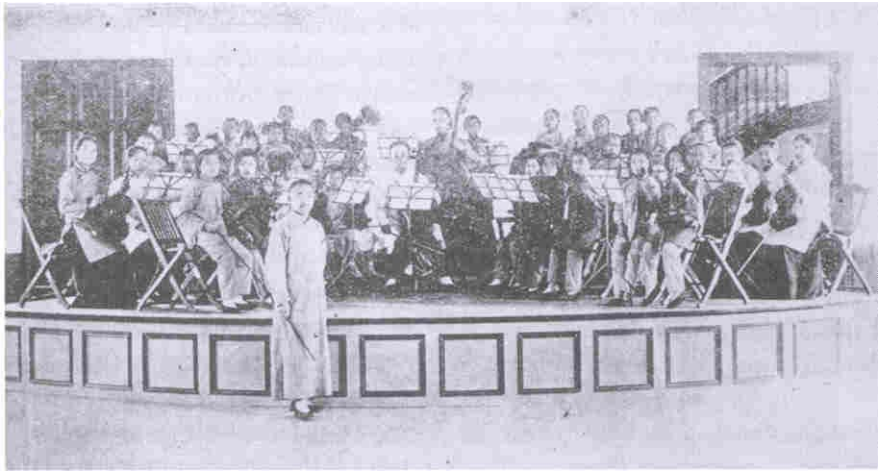
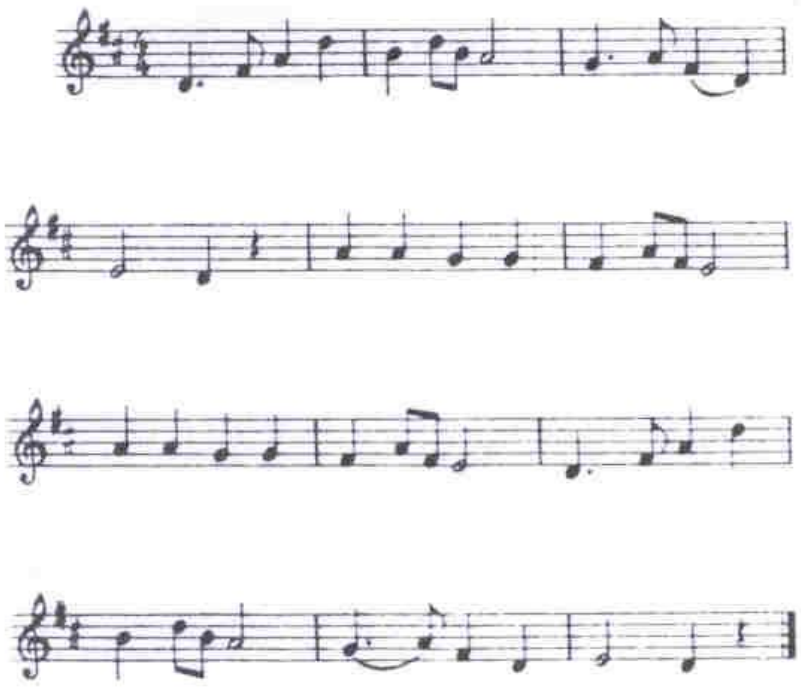


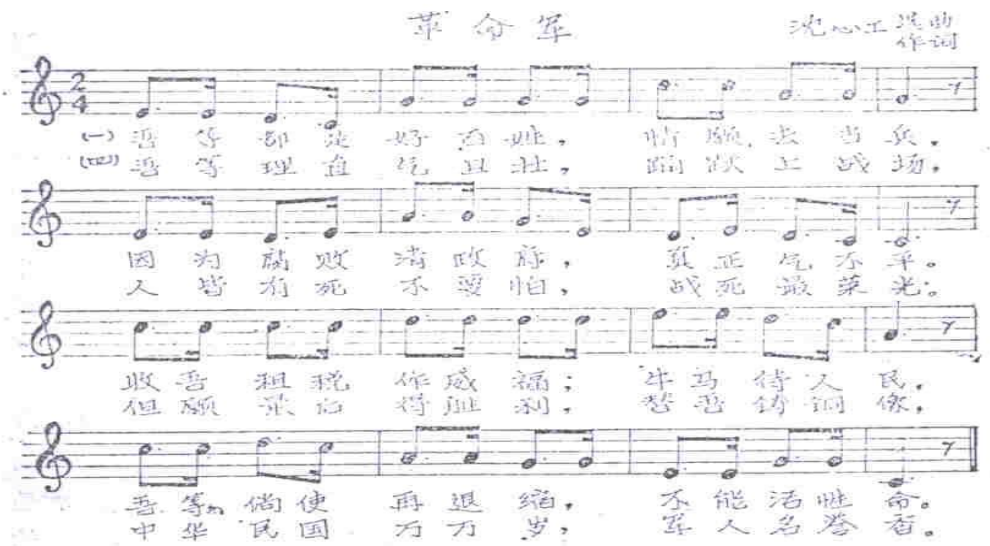
Abb. 40: Das Schulorchester der *Pin'eryuan* („Stätte der armen Kinder"). Der Dirigent ist Zeng Zhiming. Die Abbildung ist der „*jiaoyu zazhi*" Nr. 1/1911 entnommen.

2. Sheng Xingong (1870-1947) studierte im Jahr 1902 in Tokio in einem Schnellkurs Musik an der Hongwen-Universität. 1903 kehrte er nach China zurück. Im März desselben Jahres wurde er der erste Musiklehrer an der Nanyang-Schule in Shanghai. Gleichzeitig war er als Leiter mehrerer Schulchöre tätig, darunter in der Wuben-Frauenschule, der Longmen Pädagogischen Lehranstalt und dem Luxue-Verein. Von 1904 bis 1913 gab er insgesamt 17 Bände mit Schulliedern heraus. Die bekanntesten Lieder sind: *Huanghe* („Huanghe-Fluss"), *Zhongguo na'ner* („Chinesischer Junge"), *Ticao* („Gymnastik"), *Gemingjun* („Der Revolutionär"). *Ticao* stammte aus Japan und war während der Meiji-Zeit ein sehr populäres Schullied. Bei der Melodie handelt es sich ursprünglich um das deutsche Volkslied „Alle Vögel sind schon da".



Notenbeispiel 16: Das Schullied *Ticao* („Gymnastik“)

*Gemingjun* stammte ebenfalls aus Japan. Vorbild war das japanische Soldatenlied „Die mutige Marine“.




Notenbeispiel 17: Das Schullied *Gemingjun* („Der Revolutionär“)

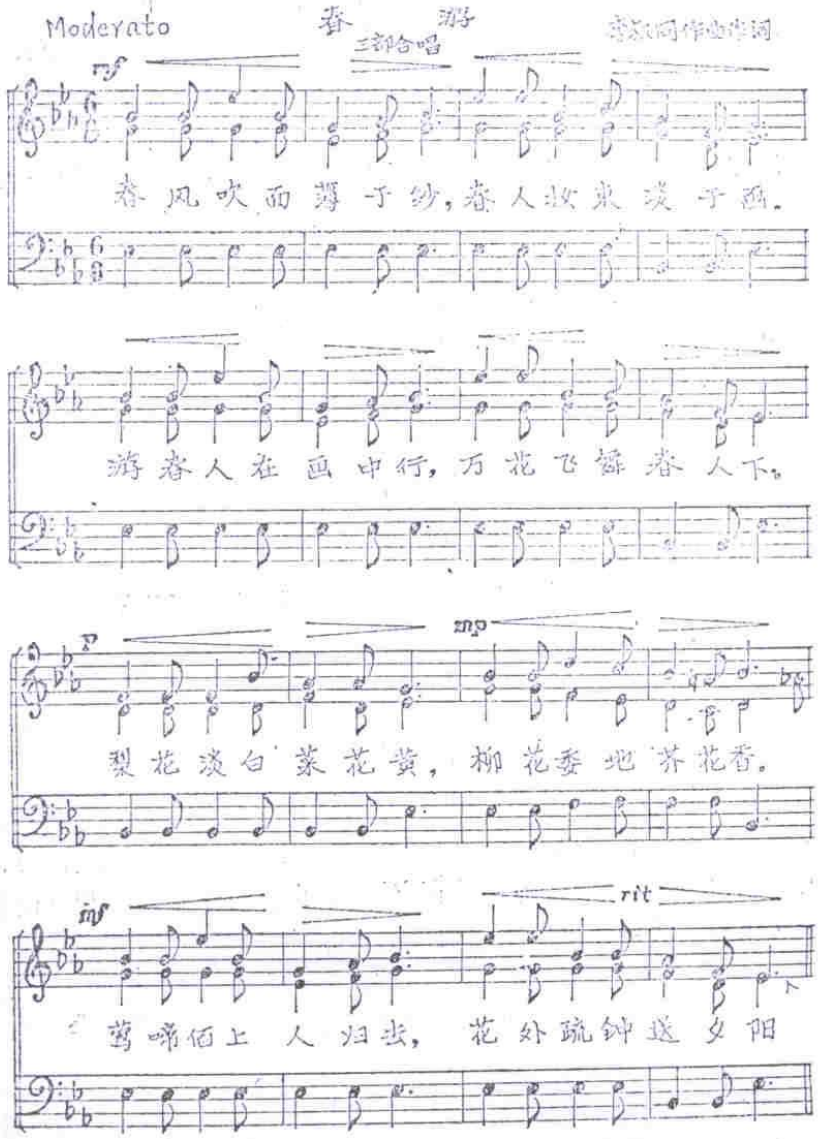
3. Li Shutong (1880-1942) studierte im Jahr 1905 in Tokio an der nationalen Fachhochschule für Künste in den Fächern Malerei und Musik. Hier gründete er die *chunliushe*, eine Initiative für das Sprechtheater. Das war die erste westliche Theaterform Chinas.[267] Im selben Jahr begann er mit der Herausgabe musikalischer Zeitschriften, in denen Schullieder, Gesangstexte, Übersetzungen westlicher musikwissenschaftlicher Artikel und Essays veröffentlicht wurden. 1910 kehrte er nach China zurück, wo er in Tianjin, Shanghai, Hangzhou, Nanjing und anderen Städten als Lehrer für Musik und bildende Kunst tätig war.

1913 erschien erstmals die von ihm herausgegebene *baiyang*, eine vielseitige Zeitschrift für Musik und Kunst. Sie enthält mehrere bedeutende Beiträge Lis, darunter den Artikel *Xiyang yueqi gaishuo* („Grundriss der westlichen Instrumente"). In seiner Zeitschrift werden erstmals einem größeren Leserkreis westliche Instrumente, Kompositionstechnik und Notation nahegebracht. Insgesamt veröffentlicht Li 50 Lieder mit westlichen Melodien, denen er einen eigenen chinesischen Text unterlegte.

Außerdem hinterließ er drei eigene Kompositionen, die den Charakter westlicher Kunstlieder haben: *Liubie* („Trennung") für zweistimmigen Chor, *Zaoqiu* („Der frühe Herbst") und *Chunyou* („Frühlingsausflug") für dreistimmigen Chor.

In *Chunyou* verwendete Li westliche Kompositionstechniken. Damit beeinflusste er viele spätere Liedkomponisten.

[267] Mit der Bezeichnung „westliches Theater" ist das Sprechtheater gemeint. Bisher gab es in China nur das Musiktheater; eine Theateraufführung ohne musikalische Begleitung oder Gesang war undenkbar.




Notenbeispiel 18: Das Schullied *Chunyou* („Frühlingsausflug“)

Neben diesen drei Persönlichkeiten haben auch viele andere einen Beitrag zur Schullieder-Bewegung, zur Reform des Musikunterrichts und der Verbreitung westlicher Musik in China geleistet. Genannt seien an dieser Stelle Xinhan Feishi (1884-1959), Zhuzhuang (1873-1958), Huan Hangche, Xiao Youmei (1884-1940), Gao Shoutian und Feng Yaxiong. Erst die Bemühungen vieler engagierter Persönlichkeiten haben die Reform des Musikunterrichts ermöglicht. Bereits bis 1911 erschienen 30 Monographien zur Musiktheorie und über 1000 Schullieder in diversen Sammlungen.[268]

Viele der frühen Veröffentlichungen zur Musiktheorie sind aus dem Japanischen übersetzt. Die wichtigsten mit Angabe des Übersetzers und des Erscheinungsjahres:

[268] Vgl. Zhang Jinwei (1987), S. 119; Feng Wenci (1987), S. 278.

- *Yinyuexue* („Musikwissenschaft“, 1905) von Chen Bangzhen. Es wurde zum Lehrbuch der pädagogischen Lehranstalt von Hubei;
- *Yuediandayi* („Grundlagen musikalischer Gesetze“, 1906 in Tokio) von Xinhan;
- *Yuedian wenda* („Frage-und-Anwort-Übungen über musikalische Gesetze“, Shanghai 1907) von Wuda;
- *Yuedian jiaokeshu* („Lehrbuch der Musiktheorie für die Mittelstufe“, Shanghai 1907) von Xu Chuansen;
- *Hesheng lüeyi* („Kurze Darstellung der Harmonik“, 1904) von Zeng Zhimin. Diese Abhandlung erschien in den Ausgaben 1 und 3 in der Zeitschrift *Xingshi* („Der Löwe erwacht“).

Die chinesischen Musikstudenten, die in Japan studierten, brachten klare Vorstellungen mit, wie das chinesische Musikleben und der Musikunterricht erneuert werden könnten. Alle hatten in Japan westliche Musik studiert und bemühten sich nach ihrer Rückkehr um ihre Förderung und Verbreitung in China. Diese erste Generation leistete einen großen Beitrag für die Entstehung der modernen chinesischen Musik.
Japan war das große Vorbild für die chinesischen Reformer. Denn es war den Japanern mit großem Erfolg gelungen, ihr Land zu modernisieren und zu einer dem Westen ebenbürtigen Macht zu entwickeln.

#### 4.7.2.5.4. *Xuetang yuege* als Boten des musikalischen Austauschs zwischen China und dem Westen

Die *Xuetang yuege* sind eine in unmittelbarem Zusammenhang mit den Reformbestrebungen der Intellektuellen und der Entstehung einer modernen Musikerziehung entstandene musikalische Gattung.
Mit der traditionellen chinesischen Hofmusik, aber auch mit der westlichen Kirchenmusik haben sie wenig gemeinsam. Die *Xuetang yuege* sind in ihrer weiten Verbreitung als volkstümliche Liedgattung zu bezeichnen.
Unter dem Gesichtspunkt des musikalischen Austausches betrachtet, sind die *Xuetang yuege* ein Produkt des Einflusses westlicher Musik und japanischer Musikerziehung nach westlichem Vorbild. Mehrere Einflüsse sind erkennbar:

1. Im Anfangsstadium der neuen Musikerziehung wurden japanische Musiklehrer und aus Japan und den USA zurückgekehrte chinesische Musikstudenten hauptsächlich

als Lehrerkräfte für die Musikerziehung angestellt. Sie hatten westliche Musik studiert und westliche Musikerziehung aus eigener Anschauung kennen gelernt und verbreiteten ihre Kenntnisse in China.

2. Nach japanischem Vorbild wurden die Schullieder zum wesentlichen Bestandteil des Musikunterrichtes an den Grund- und Mittelschulen.
3. Anfänglich importierte man einen Großteil der Lehrbücher aus Japan. Die Melodien der *Xuetang yuege* sind japanischer oder westlicher Militärmusik entnommen und mit einem chinesischen Text unterlegt.
4. Die leicht erlernbare Ziffernnotation wurde an den Schulen eingeführt. Diese Ziffernnotation ist europäschen Ursprungs. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde sie von dem französischen Franziskaner Jean Jaeques Souhaitty und dem französischen Philosophen Jean Jacques Rousseau (1712-1778) verbessert.[269] Ende des 18. Jahrhunderts gelangte sie über die USA nach Japan und wurde dort in die Musikerziehung übernommen. Die Einführung der Ziffernnotation in die Musikerziehung hatte deren umfassende Verbreitung in China zur Folge. Heute ist sie die gebräuchlichste Notationsweise.
5. Obwohl die Form der Schullieder dem westlichen Vorbild entspricht, geben die Inhalte ein Bild der Lage der damaligen Zeit wieder: Patrotismus, Fortschrittsgläubigkeit, Ablehnung des westlichen Imperialismus einerseits und des alten China andererseits.
6. Der Stil der Schullieder verleiht dem Gefühl der Gemeinschaft des chinesischen Volkes Ausdruck. Sie sind meist kurz und prägnant und im kraftvollen Marschrhythmus gehalten. Dies führte zur Beliebtheit der neuen Schullieder auch unter den Intellektuellen und zukünftigen Revolutionären.

Die Entstehung der *Xuetang yuege* spiegelt den Sieg der Reformer über das alte Regime der Qing-Dynastie wider. In der Form äußert sich der Einfluss westlicher Musik, in den Inhalten die Hoffnungen der Menschen auf gesellschaftliche Veränderung und die Unabhängigkeit Chinas.

[269] Auch in Deutschland entwickelte im 19. Jahrhundert der Musikpädagoge Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774-1846) eine eigene Ziffernotation. Vgl. Natorp, Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774-1846): Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer in Volksschulen. Erster und zweiter Cursus. Essen 1813, 1820. Reprint 1989, herausgegeben und eingeleitet von Reinhold Schmitt-Thomas. MPZ-Quellen-Schriften 16, Teilband 1. MPZ Zentralstelle für musikpädagogische Dokumentation im Didaktischen Zentrum der J-W- Goethe-Universität Frankfurt a.M.

#### 4.7.2.5.5. Die Bedeutung der Schullieder in der chinesischen Musikgeschichte

Die Bedeutung der Schullieder-Bewegung und der Reform der Musikerziehung lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Die Inhalte der Schullieder brachen mit dem traditionellen chinesischen Weltbild. Viele Texte propagierten bürgerliche Demokratie, Gleichberechtigung, Freiheit, moderne Wissenschaft und revolutionäres Ideengut. Sie wurden zum Abbild einer neuen, modernen Musikauffassung.
2. Über die Schullieder und die reformierte Musikerziehung wurde die Masse der Bevölkerung mit westlicher Musik vertraut. Dies führte zur umfangreichen Verbreitung westlicher Instrumente, westlicher Musiktheorie und der Etablierung der Ziffernnotation.
3. Die Fülle neuer musikalischer Lehrbücher ermöglichte die Entstehung einer Musikdidaktik. Dies ermöglichte die effiziente Ausbildung vieler Musiker und Musiklehrer.
4. Die Schullieder etablierten sich als Grundlage der chinesischen Musikerziehung. In ihrer Verknüpfung von Inhalt und Form mit den Idealen der Reformer wurden sie zum Ausdruck der Hoffnung auf umfassende gesellschaftliche Veränderungen. Deshalb erlangten sie schnell Popularität und trugen zur Bereitschaft der Bevölkerung zu gesellschaftlichen und politischen Reformen bei. Erstmals fühlten sich viele Angehörige auch der niederen Schichten als Teilhaber an der Gestaltung der Gesellschaft.

Die *Xuetang Yuege* („Schullieder-Bewegung“) kann mit Recht als musikalische Aufklärungsbewegung gesehen werden. Durch sie erhielt die chinesische Musikerziehung eine völlig neue Ausrichtung. Neben ihrer gesellschaftlichen Funktion diente sie der Vorbereitung auf ein späteres Studium westlicher Musik (Instrumentalspiel, Gesang, Komposition, Notation und Musikästhetik). Damit war der Grundstein gelegt für die Entstehung einer eigenständigen modernen chinesischen Kunstmusik.

### 4.8. Spuren chinesischer Kultur und Musik in Europa

Für die frühe Verbreitung chinesischer Kultur und Musik in Europa gibt es in den schriftlichen Überlieferungen keine Hinweise. Dies bedeutet aber nicht, dass es keinen Austausch auch in dieser Richtung gegeben hätte.

Chinesische Seide gelangte bereits während des Altertums mit Händlern nach Europa und galt in Rom als Zeichen von Luxus und Wohlhabenheit. Über die Begeisterung, welche die Seide in Rom auslöste und die Spekulationen um Herstellung und Herkunft sind wir aus lateinischen Quellen unterrichtet.

Die Archäologie hat mittlerweile einige Funde gemacht, die einen sehr frühen Austausch belegen. In den Ruinen der Stadt Troy auf der Sinai-Halbinsel wurde ein chinesischer Nephrit zutage gefördert, der wegen seines Fundumfeldes auf ca. 2000 v. Chr. datiert wird. Im Altai-Gebirge und in Griechenland gefundene Seidenreste stammen aus der Zeit von 770-476 v. Chr.

Viele bedeutende technische Errungenschaften gelangten über die Seidenstraße aus China nach Europa, wenn dies auch den Europäern nicht immer bewusst war: Papierherstellung, Schießpulver, Kompass u.a. Ihr Einfluss auf den Fortschritt der europäischen Kultur ist mittlerweile allgemein anerkannt.

Seit dem Beginn des Seehandels an den chinesischen Küsten übten chinesische Kultur und chinesisches Denken einen bedeutenden Einfluss auf die europäische Kultur aus. Dies ist hauptsächlich das Verdienst der Jesuiten, die als Mittler zwischen China und Europa tätig waren. Sie machten die chinesischen Herrscher mit westlicher Kultur und Wissenschaft, westlichen Instrumenten und Musiktheorie bekannt; gleichzeitig brachten sie nach ihrer Rückkehr (oder über schriftliche Aufzeichnungen) Kunde von chinesischer Kultur, Philosophie und Musik nach Europa. Rom und Paris waren vom 16. bis zum 18. Jahrhundert die Zentren der Jesuiten. Von dort aus gelangte die Kenntnis chinesischer Kultur in andere europäische Städte.

Der Einfluss chinesischer Kultur ist im Rokoko deutlich festzustellen. Architektur und Gartenbau sind eindeutig chinesisch beeinflusst. Dies gilt auch für die üppige Innenarchitektur mit ihrer Vorliebe für Seide, Porzellan und geblümte Tapeten. Diese Formen- und Farbenpracht war völlig neuartig. Sie verkörperte die positive Lebenseinstellung der Angehörigen des Adels des 17. und 18. Jahrhunderts, des Zeitalters der Aufklärung.

Chinesische Philosophie (Konfuzianismus und Taoismus) hatte großen Anteil an der philosophischen Aufklärungsbewegung, die von Frankreich und Deutschland auf viele

europäische Staaten übergriff. Konfuzianismus und Taoismus leisteten einen Beitrag zur modernen westlichen Philosophie. Viele Gelehrte des 17. und 18. Jahrhunderts sind von chinesischer Philosophie beeinflusst. Einige der bekanntesten sind Leibniz (1646-1716), A. H. Francke (1663-1727), Christian Wolff (1679-1754), Voltaire (1694-1778), Quesnay (1694-1774) und Goethe (1749-1883).
Auch in anderen Bereichen machte sich, wenn auch weniger stark, der Einfluss chinesischer Kultur bemerkbar. Alles Chinesische erfreute sich eine Zeit lang großer Beliebtheit, man könnte beinahe von einer Mode sprechen. Schriftsteller, Komponisten und Maler zitierten in ihren Werken Elemente chinesischer Kultur.

Am Anfang der Verbreitung chinesischer Kultur standen (nach den Händlern der Seidenstraße) also die Jesuiten, die erstmals umfangreichere Kunde chinesischer Kultur nach Europa brachten. Elemente chinesischer Kultur entfalteten sich dann in der Architektur, der Philosophie und der Kunst und Musik. Daran hatten einzelne Individuen besonderen Anteil.

### 4.8.1. Die Jesuiten als Boten chinesischer Musik

Seit Matteo Ricci die Hindernisse für die Missionierung aus dem Wege geräumt hatte, kamen viele Jesuiten nach China, um in verschiedenen Regionen ihre Arbeit aufzunehmen. Einerseits verbreiteten sie das Christentum, andererseits auch die westliche Kultur. Während ihres Augenthaltes in China schrieben sie Berichte nach Rom oder Paris.
Neben der Verbreitung europäischer Musik in China spielten Matteo Ricci, Nicolas Trigault, Nicolas Longobardi, Jean Terenz, Premare, Jean Baptiste Du Helde, Jean Francois Gerbillon, Joachim Bouvet, Joseph Henri Marie de Premeres und Jean Joseph Marie Amiot eine wichtige Rolle bei der Verbreitung chinesischer Musik in Europa. Sie gaben erste Schilderungen chinesischer Musik, notierten chinesische Lieder und übersetzten chinesische Theaterstücke.
Ihre Berichte und Übertragungen waren eine wichtige Informationsquelle über chinesische Kultur und Musik für die damaligen Europäer und bildeten die Grundlage vieler Abhandlungen und Nachdichtungen, z.B. „Lesenotizen von Matteo Ricci“, „Geschichte der chinesischen Predigt“, „Geschichte des chinesischen Imperiums“, „Description geographique, historique, chronologique et physique de l’Empire de la Chine et de la

Tartarie chinoise“, „Lettres édificantes et ourieuses écrites des Missions Etrangeres“[270], „Das Waisenkind der Familie Zhao“ (eine Nachdichtung des chinesischen Theaterstückes *Zhaoshi guer*), „Schilderung der chinesischen Musik zwischen Altertum und Gegenwart“ (eine Übersetzung aus dem Chinesischen).
Solche Werke, die viele Leser unter den Gebildeten, aber auch dem an Neuem interessierten Adel fanden, stellen die früheste Verbreitung chinesischer Musikkultur in Europa dar.

Die „Lesenotizen des Matteo Ricci“ wurden von ihm selbst in italienischer Sprache verfasst. 1615 übersetzte sie der Missionar Nicolas Trigault ins Lateinische. Bald danach erschienen auch französisch-, deutsch-, spanisch- und englischsprachige Ausgaben. Wie schon nach der Rückkehr Marco Polos weckten persönliche Aufzeichnungen das Interesse an China.
Im Unterschied zu Polo, der Musik nur am Rande erwähnte, enthält Riccis Bericht eine umfangreiche Schilderung chinesischer Musikkultur. Er beschrieb das chinesische Theater, die Sakralmusik und die konfuzianischen und taoistischen Opferriten, die verschiedenen Instrumente sowie chinesische Musiktheorie. Dabei wies er sich mit der Darstellung technischer Details, wie der Herstellung der Saiten, als profunder Kenner chinesischer Musik aus. Seinen Bericht ergänzte er um Kommentare über die Aufnahme westlicher Musik und Instrumente in China. Damit kommt ihm das Verdienst zu, als erster Europäer Zeugnis einer vielfältigen, gleichwertigen Musikkultur und des kulturellen Austausches abgelegt zu haben. Obwohl er der chinesischen Musikkultur kritisch gegenüberstand, entbehren seine Schilderungen nicht der Objektivität.

Matteo Ricci war eine der produktivsten Gestalten des Austausches zwischen China und Europa. Während seines Aufenthaltes in China übertrug er das *Sishu*, den Kanon der vier klassischen Werke der chinesischen Literatur, ins Italienische; angesichts des Umfanges und der vielfältigen Aufgaben, mit denen Ricci am Kaiserhofe betraut war, eine beachtliche Leistung.
Mit der gleichzeitigen Einführung des Klavichords, der Kirchenhymnen und wissenschaftlicher Errungenschaften europäischer Kultur wie Astronomie, Geometrie und

[270] Diese Sammlung mit insgesamt 34 Bänden enthält hauptsächlich Aufzeichnungen französischer Jesuiten. Sie erschienen zwischen 1704 und 1776. Die Bände 16-26 enthalten die Aufzeichnungen der Missionare aus Übersee.

Feldvermessung ist Ricci als Pionier des kulturellen Austausches zwischen China und dem Westen anzusehen.

Abb. 41: Der Grabstein Matteo Riccis befindet sich heute im Zentralen Konservatorium.
(Foto: G. Kleinen)

Im 18. Jahrhundert schwärmte ganz Europa für die chinesische Kultur. Frankreich unterhielt zu dieser Zeit enge Handelsbeziehungen zu China. Die französischen Jesuiten brachten Kunde von der fernen Kultur nach Frankreich und Europa. Dies spiegelt sich im starken Einfluss chinesischer Philosophie und Kunst wider. In Paris, dem Zentrum der kulturellen Avantgarde, bekamen viele kulturelle Stätten den Beinamen „chinoise“.
Viele Theaterstücke und Konzerte geben Zeugnis von dieser Chinabegeisterung. Die Komödien „Les Chinois“ und „Le Chinois de Retour“ (Dufrésny), die Theaterstücke „Le Chinois poli en France“ und „La matrone Chinoise“ sowie das Ballett „La fate Chinoise“ sind nur einige Beispiele für die Adaption chinesischer Stoffe und Motive. Kostüme,

Choreografie und Musik waren teilweise nach chinesischen Vorbildern entwickelt oder zumindest im Stile chinesischen Musiktheaters gestaltet.[271]
Die Aufführung des Theaterstückes *Zhaoshi guer* („Der Waisenkind der Familie Zhao"), eine direkte Übertragung des chinesischen *Zhaoshi guer*, wurde zu einem großen Erfolg. Es wurde von dem französischen Jesuiten Joseph Henri Marie de Premare (1666-1735) im Jahr 1713 ins Französische übertragen. Nach seiner Rückkehr 1731 erlebte es 1735 seine europäische Veröffentlichung in Frankreich.

Etwas später feierten auch in England, Italien, Deutschland und sogar in Russland Theateraufführungen mit chinesischem Charakter großen Erfolg. Es handelt sich teils um Übertragungen oder Adaptionen chinesischer Theaterstücke, teils um neu entstandene Theaterstücke:
- 1755 erlebte in Paris das Theaterstück „Orphelin de la Chine" seine Uraufführung. Dabei handelte es sich um eine Neubearbeitung des „Waisenkindes" durch Voltaire (1694-1778).
- In Italien schuf Gozzi (1720-1806) mit seinem „Turandot" eine der bekanntesten Bearbeitungen eines chinesischen Stoffes, der später (1924) Grundlage des Librettos zu Puccinis Oper „Turandot" werden sollte.
- In Deutschland nahm Schiller (1759-1805) Gozzis „Turandot" als Vorlage für eine eigene Bearbeitung in Form einer Rätseldichtung. Dem „Waisenknaben" verdankte auch Goethe die Inspiration zu seiner Tragödie „Elpenor". Schon 1754 schuf C. W. Gluck (1714-1787) die Musik für die Oper „Le Cinesi", 1756-1766 schrieb er die Musik für eine Opernbearbeitung des französischen „Le Chinois poli en France".
- Die erste russische Aufführung des „Waisenknaben" verdankt das Publikum Netajew, der das Stück ins Russische übersetzte.
- In England schuf Elkanah Settle (1648-1724) bereits 1673 seine Tragikomödie „Tataren erobern China". 1735 erschien erstmals eine Übersetzung des „Waisenknaben" in England. In den folgenden Jahren erschienen zwei weitere Bearbeitungen des Stückes.

Bei den aufgezählten Theaterstücken handelt es sich überwiegend um Adaptionen chinesischer Stoffe. Zwar wurde keine chinesische Musik gespielt, doch enthält die Orchesterpartitur Elemente chinesischer Musik; diese sind wahrscheinlich den von den Jesuiten in Europa veröffentlichten Noten entnommen.

[271] Reichwein, A.: China and Europe. Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century. Ins Chinesische übertragen von Zhu Qin, Shangwu-Verlag 1962, S. 58f.

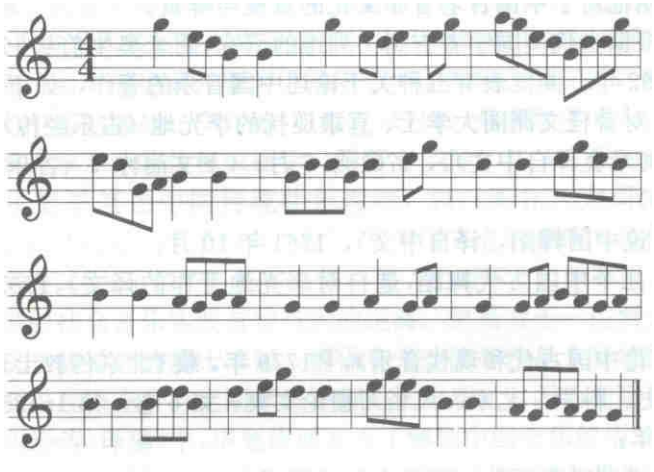
Im 18. Jahrhundert entstanden auch die ersten Kunstmusikkompositionen, die Elemente chinesischer Musik aufweisen. Wahrscheinlich bezogen die Komponisten ihre Anregungen ebenfalls aus den Werken der Jesuiten. Zu nennen sind „Les Chinois“ für Klavichord, op.27; 4 (1730) von Francois Couperin (1668-1733).

Die von dem Jesuiten Jean Baptiste Du Helde (1674-1743) herausgegebene „Description geographique, historique, chronologigue et physique de l’Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise“ und „Lettres édificantes et ourieuses écrites des Missions Etrangeres“ basieren auf Aufzeichnungen französischer Jesuiten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, darunter Jean Francois Gerbillon (1654-1707) und Joachim Bouvet (1656-1730). Beide Werke stießen in Paris auf großes Interesse. Sie waren eine wichtige Quelle über die chinesische Kultur und Musik und dienten vielen Komponisten als Vorlage für die Komposition ihrer Musiktheaterstücke.
In Band 3 der „Descriptions“ ist erstmals das chinesische Theaterstück „Das Waisenkind der Familie Zhao“ veröffentlicht. Jean Jacques Rousseau (1712-1778) griff bei seiner Beschreibung chinesischer Musik in seinem musikalischen Wörterbuch „Dictionnaire de Musique“ auf ein in den „Descriptions“ veröffentlichte chinesisches Volkslied zurück. Carl Maria von Weber (1786-1826) griff es als Motiv in seiner Komposition „chinesisches Vorspiel“ und in seiner Musik für die Oper „Turandot“ (op.37) auf.

Der chinesische Musikwissenschaftler Qian Renkang fand heraus, dass es mit dem populären chinesischen Volkslied *Wannianhuan* („Ewige Freude“) identisch ist.[272]

In Rousseaus „Dictionnaire de Musique“ ist es folgendermaßen notiert:

[272] Qian Renkang: *Zhongfa yinyuewenhua jiaoliu de lishi he xianzhuang* (Der musikalische Austausch zwischen China und Frankreich in Vergangenheit und Gegenwart). In: *Renmin yinyue* (Volksmusik), Nr. 1, Peking 1992, S. 41-45.



Notenbeispiel 19: Im „Dictionnaire de Musique“ abgedrucktes chinesisches Volkslied

Die „Schilderung der chinesischen Musik zwischen Altertum und Gegenwart“ des französischen Jesuiten Jean Joseph Marie Amiot (1718-1793) entstand 1776 und erschien 1780 in Paris als sechster Band einer Reihe über chinesische Geschichte, Wissenschaft, Kunst und Sitten („Memoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des Chinois: Parles missionnaires a Peking“, Paris, Lyon, Libraire, 1776-1814). Diese Monographie über chinesische Musik ist nicht nur die erste in Europa erschienene, sie besticht auch durch die Zuverlässigkeit der umfangreichen Informationen. Grundlage bildete, neben einigen anderen chinesischen Werken, das 1726 vollendete *Guyue jinzhuan* („Klassische Werke der alten Musik“) des chinesischen Gelehrten Li Guangdi (1642-1718). Es besteht aus drei Teilen. Der erste nimmt eine Einteilung der chinesischen Instrumente nach der traditionellen *bayin* vor.[273] Zahlreiche Abbildungen ergänzen den Text. Der zweite Teil enthält eine Darstellung des chinesischen *lülü*-Systems (Theorie des chinesischen Tonsystems). Die *sanfen sunyifa* (Methode zur Bildung der Töne), die Daten der Längen der Röhren und der inneren Rohrdurchmesser zur Bestimmung der Tonhöhen und das System aus zwölf temperierten Halbtönen von Zhu Zaiyu werden detailliert beschrieben. Der dritte Teil befasst sich mit der Theorie der chinesischen Tonarten. In einem Vorwort legte Amiot seine Ansicht über die Entwicklung der chinesischen Musik und Musiktheorie dar.

Folgende Abbildung aus Amiots Werk zeigt die chinesischen Instrumente *pianzhong*, *qin*, *zheng* und *xun*:

[273] Das *bayin* („acht Töne“) teilt die Instrumente nach Klangfarben in acht Gruppen: *jin* (Metall), *shi* (Stein), *mu* (Holz), *tu* (Ton), *ge* (Häute), *zhu* (Bambus), *pao* (Kürbis) und *si* (Seide).

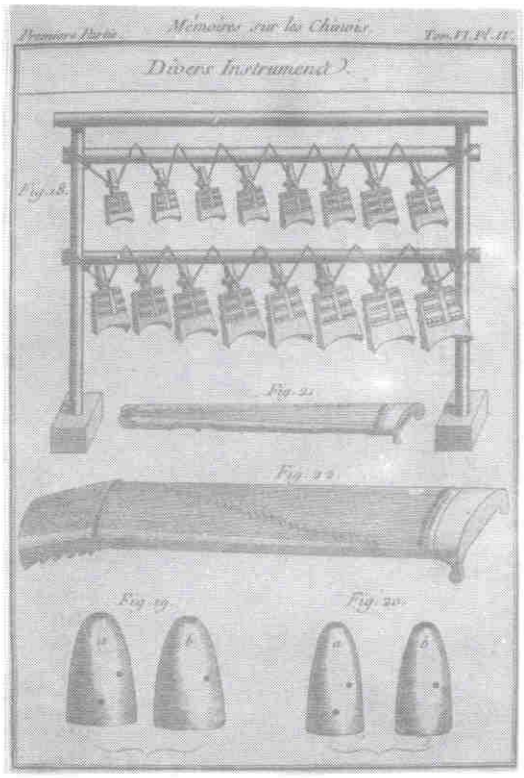



Abb. 42: Die chinesischen Instrumente *pianzhong*, *qin*, *zheng* und *xun*

Amiot betrat 1750 in Macau das chinesische Festland, bald darauf reiste er weiter nach Beijing, wo er bis zu seinem Tode 1793 lebte. Er beherrschte Chinesisch und Mandschu und erlangte zusätzlich zu seinem westlichen Wissen umfangreiche Kenntnisse der chinesischen Kultur. Außerdem war er ein guter Flöten- und Klavichordspieler. Während seines Aufenthaltes in Beijing schrieb er mehrere Monographien, z.B. „Eloge de la ville de Moukden“ (vollendet im Jahr 1770), „Dictionnaire tartare – mandchou – francais“ (1789), „Art militaire des Chinois“ (1772), „Vie de Kong-tse“ (=Konfuzius, 1784), „Memoire sur les danses religieuses des anciens Chinois“ (1788).

Amiot übertrug mehrere Werke der chinesischen Musikliteratur, darunter *Guyue jinzhuan* („Klassische Werke der alten Musik“, 1761), *Jige zhonggui gudai wudao* („Einige Tänze des chinesischen Altertums“, 1761), *Zhongguo wudao* („Chinesische Tänze“, 1761), *Manzhou dada songge* („Der tartarische Lobgesang der Mandschus“, 1792).

Eine kürzere Abhandlung ist z.B. das *Zhongguo yinyue he luo* („Chinesische Musik und Gong“, posthum erschienen 1827). Außerdem ist eine Reihe unveröffentlichter Werke, Abbildungen und Manuskripte erhalten, die heute in der Staatsbibliothek zu Paris aufbewahrt werden.

Die Werke Amiots übten in Europa einen kontinuierlichen Einfluss aus; sie spielten damals eine große Rolle für das Verständnis chinesischer Musik. So ist z.B. die Sechs-Ton-Skala des französischen Musiktheoretikers Jean-Philippe Rameau (1683-1764) von Amiot inspiriert. Diese Tonleiter erlebte am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Frankreich in Kompositionen der Impressionisten wie Claude Debussy (1862-1918) ihre Renaissance.

Im Prozess der Verbreitung chinesischer Musik in Europa kommt den Jesuiten eine Schlüsselrolle zu. Sie hinterließen umfangreiche Aufzeichnungen über chinesische Musik.
Zwar ist der Autor der Abhandlung *Zhongguo de qing* („Der chinesisch klingende Stein", vollendet 1780) im Werk selbst nicht genannt, doch haben Nachforschungen ergeben, dass es sich dabei um Pere Pierre-Martial Cibot (1727-1781) handelt.[274] Seine Abhandlung beschreibt Entwicklung, Herstellung und Verwendung der chinesischen *qing* („Klangsteine"). Zusätzlich werden das chinesische *Lülü jingyi* („Die wesentliche Bedeutung der Musik") und die *sheng* (Mundorgel) beschrieben.
Das *lülü jingyi* wurde von dem kaiserlichen Prinzen Zhu Zaiyu (1536-1611) im Jahr 1584 vollendet und gibt eine Darstellung des temperierten Tonsystems. Chinesische Forschungen haben ergeben, dass dieses Werk erstmals von den französischen Jesuiten Nicolas Longobardi (gest. 1659) und Jean Terenz (gest. 1630) erwähnt wurde. Beide waren zwischen 1616-1622 im kaiserlichen *Liju* (Kalenderamt) tätig.[275] Aus ihren Berichten erfuhr Marin Mersenne von der temperierten Stimmung.[276]
Erstmals 1777 brachte Amiot bei einem Heimataufenthalt eine *sheng* nach Europa. Dort hatte sie Auswirkungen auf den Instrumentenbau. Möglicherweise ermöglichte erst die Kenntnis der Tonerzeugung der *sheng* den Bau solcher Instrumente wie Mundharmonika, Ziehharmonika und Harmonium. Mersenne ist die erste Erwähnung der frei schwingenden Zunge der *sheng* zu verdanken, aber erst Jahrzehnte später fand diese Neuerung breitere

[274] Der Beitrag ist in Band 6 der « Memoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des Chinois. Parles missionnaires a Peking» aufgenommen. Paris, Lyon: Libraire (1776-1814).
[275] Vgl. Liu Fu: *Shierdenglü de faminzhe Zhu zaiyu* (Zhu Zaiyu - Erfinder der temperierten Stimmung). In: Festschrift zum 65. Gebutstag von Cai Yuanpei, Peiping 1933, S. ; Dai Nianzu: *Zhu Zaiyu – Mingdai de kexue he yishujuxin* (Zhu Zaiyu – ein Gigant im Bereich der Wissenschaft und Kunst in der Ming-Zeit), Peking 1986, S. 128-140; Tao Yabin (1994), S. 62-70; Feng Wenci (1987), S. 246-252.
[276] Der Franziskaner Marin Mersenne (1588-1648), Mathematiker und Musiktheoretiker, stellte 1636 in seinem Buch „Harmonie Universelle" ein temperiertes Zwölftonsystem vor. Er kam zum selben Ergebnis wie der Chinese Zhu Zaiyu. Die Frequenz eines Tones ergibt, multipliziert man sie mit 1.05946, die Frequenz des nächst höheren Tones.

Verwendung. Der chinesische Gong (*luo*) wurde von Francois Joseph Gossec 1791 unter dem Namen Tam-Tam übernommen.[277]

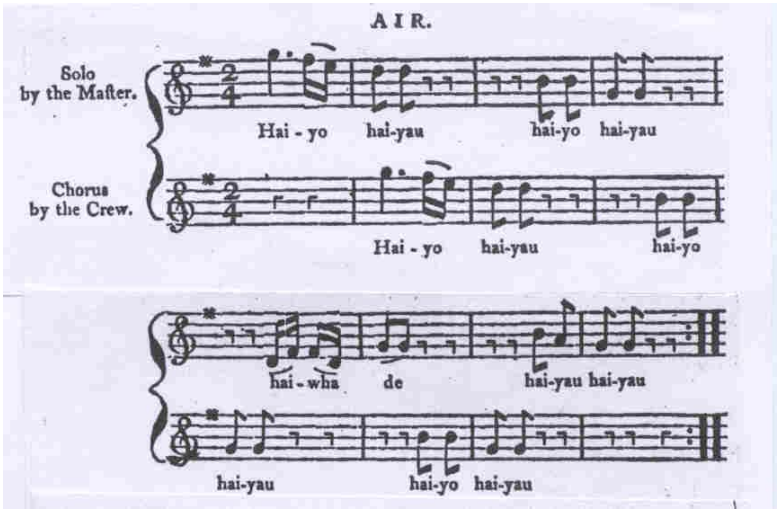
Der Beitrag der Jesuiten für den kulturellen und musikalischen Austausch zwischen China und dem Westen ist bekannt. Sie bildeten die früheste Brücke zwischen China und dem Abendland.

### 4.8.2. Weitere Boten chinesischer Kultur im Westen

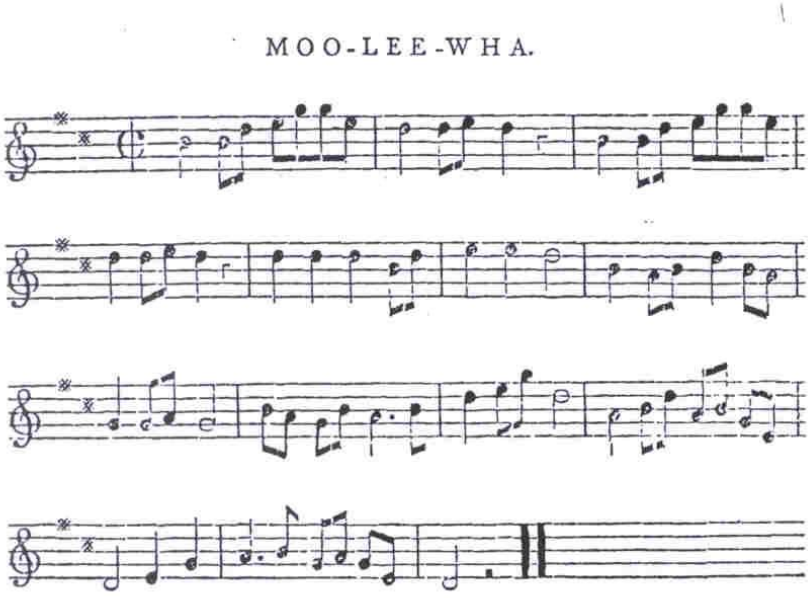
Die Pionierrolle der Jesuiten wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Nichtgeistlichen übernommen. Viele von ihnen hatten China bereist und sich aus persönlichem Interesse mit den Menschen und ihrer Kultur beschäftigt. Ihre Werke enthielten auch naturwissenschaftliche und technische Schilderungen und Berichte über das alltägliche Leben und erreichten, da an eine breitere Leserschaft gerichtet, wesentlich mehr Leser als die Aufzeichnungen der Missionare.
Einige typische Werke sind „Travels in China" von John Barrow (London, 1804), „Chinese Music" von Jules A. van Aalst (1884) und „Chinese Music" von Timothy Richard (1899). „Die letzte Dynastie Chinas", ein früher Bildband, enthält vier Fotographien, auf denen Musiker zu sehen sind.

„Travels in China" ist ein Reisebericht, in dem persönliche Erlebnisse des Autors, Brauchtum und Musik des Landes geschildert werden. Der Autor, John Barrow, war Berater des englischen Sonderbotschafters Earl George MacCartney (1737-1806) und begleitete ihn bei dessen Empfang bei Kaiser Qianlong in Chengdu (September 1793).
Mehrere Notationen chinesischer Ruderlieder, Volkslieder und populärer Kunstmusikkompositionen ergänzen die Ausführungen zur Musik. Zu den Volksliedern gehört das bekannte *Molihua* („Jasminblüte"). Dem Text sind eine Übertragung der chinesischen Zeichen in Lautschrift und eine englische Übertragung beigefügt.
Neben den Liedern sind acht Kompositionen abgedruckt, allerdings ohne Angaben der Komponisten oder Titel. Zwei der Stücke können sicher zugeordnet werden, es handelt sich um *Wannianhua* („Ewige Freude") und *Laobaban* („Der achte Takt"). 28 verschiedene Instrumente sind in Abbildungen dargestellt.

[277] Picard, Francois: Musik der Jesuiten im Peking des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Bergmeier, Hinrich (Hrsg.): Der Fremde Klang. Tradition und Avantgarde in der Musik Ostasiens, S. 94. Berlin: Boosey & Hawkes 1999.




Notenbeispiel 20: Chinesische Ruderlied




Notenbeispiel 21: Das bekannte Volkslied *Molihua* („Jasminblüte“)

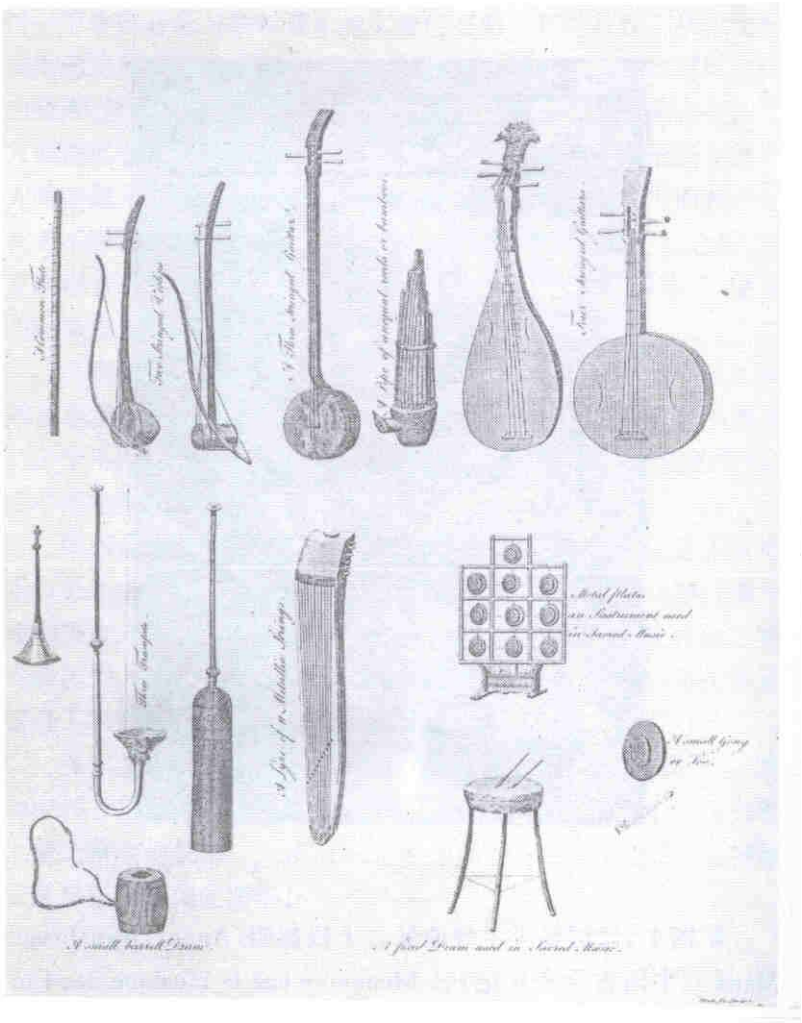


Abb. 43: Abbildung chinesischer Instrumente aus „Travels in China“ von John Barrow

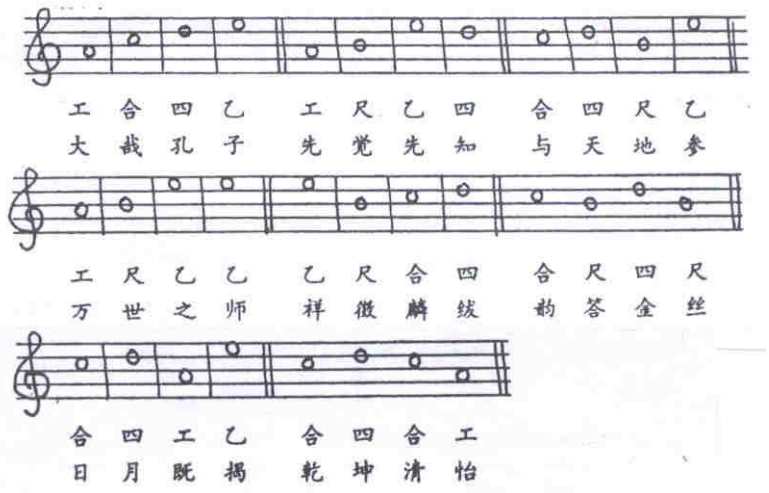
Erwähnenswert ist das chinesische Volkslied *Molihua* („Jasmin“). Es ist das erste chinesische Volkslied, welches in Europa veröffentlicht wurde. Giacomo Puccini (1858-1924) griff die Melodie auf und verwendete sie als Motiv in seiner Oper „Turandot“.

Der Belgier Jules A. van Aalst (geb. 1858) weilte seit 1881 in Guangdong. 1883 wurde er als Mitarbeiter im Pekinger Zollfinanzamt unter Leitung von Sir Robert Hart. Sein Werk „Chinesische Musik“ entstand wahrscheinlich auf der Grundlage eines Vortrages über chinesische Musik anlässlich der internationalen Gesundheits-Weltausstellung in London 1884. Der erweiterte Vortrag erschien anschließend als Teil der offiziellen Dokumentation des Zollamtes (Band 6). Er befasst sich mit chinesischer Musikgeschichte, Opferriten und Sakralmusik, populärer Musik und chinesischen Instrumenten.
Mit der Erläuterung der Prinzipien *yin* und *yang* sowie der *baguan* („Die Acht Diagramme“) befasst sich erstmals ein europäisches Werk eingehender mit der Symbolik

der chinesischen Musik. Daneben sind verschiedene Notationssysteme, z.B. *gongchepu* und *guqinpu* (*guqin*-Notation) und eine Reihe chinesischer Instrumente beschrieben. Zur Erläuterung ergänzen viele Grafiken, Abbildungen und Notationen den Text, wobei der Autor auch chinesische Notationssymbole erklärte.

Folgende Tabelle bietet einen Vergleich zwischen *baguan* und *bayin*:

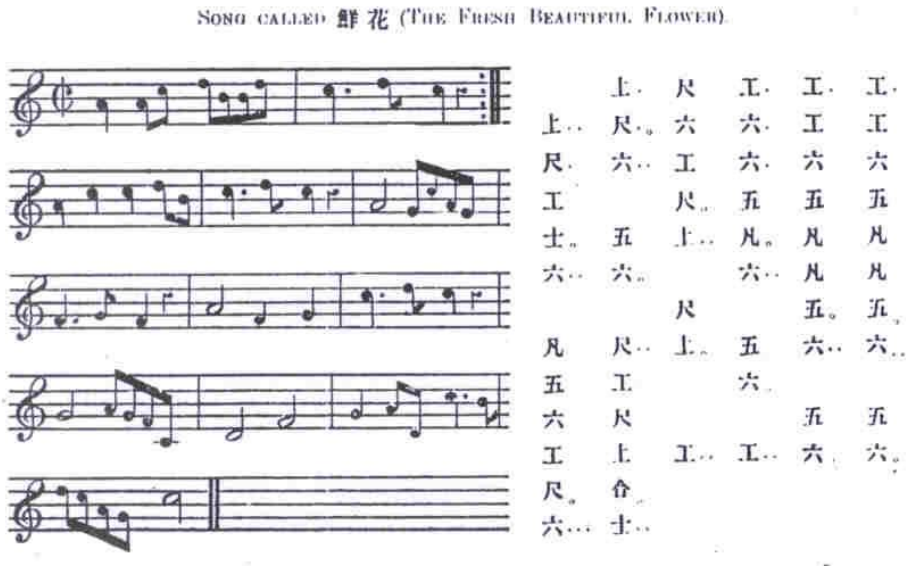
| NO | Sonorus Bodies | Kuasor FuHsi' sSymbols | Pointsof the Compass | Seasons | Instruments |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Stone（石） | 乾 Ch' ien | N. W | Autumn—winter | The stone—chime. |
| 2 | Metal（金） | 兑 Tui | W. | Autumn | The bell—chime. |
| 3 | Silk（丝） | 离 Li | S. | Summer | The lute. |
| 4 | Bamboo（竹） | 震 Chen | E. | Spring | The flute. |
| 5 | Wook（木） | 巽 Hsun | S. E. | Spring—summer | The tiger—box. |
| 6 | Sikn（革） | 坎 K' an | N. | Winter | The drum |
| 7 | Gourd（匏） | 艮 Ken | N. E. | Winter—spring | The reed—organ. |
| 8 | Earth（土） | 坤 k' un | S. W. | Summer—autumn | The porcelain—cone. |




Notenbeispiel 22: Von van Aalst in westlicher Liniennotation und chinesischer *gongchepu* notierte Ritualmusik

Die in das Werk aufgenommenen Musikstücke, z.B. *Xianhuan* („Schnittblume"), *Wangdaniang* („Tante Wang") und *Shierchonglou* („Zwölf Gebäude") geben die originalen chinesischen Kompositionen wieder. Viele Komponisten zitieren aus ihnen, so

z.B. *Shierchonglou* („Zwölf Gebäude“) als Motiv für die drei Minister in Puccinis „Turandot“. Bei dem Lied *Xianhuan* handelt es sich um eine Variante des bekannten *Molihua* („Jasminblüte“):




Notenbeispiel 23: Das chinesische Volkslied *Xianhuan* („Schnittblume“)

Mrs. Richard stammte aus Schottland und war Missionarin der Presbyterianer. Zusammen mit ihrem Ehemann Timothy Richard (einem englischen Baptisten) war sie von 1870 bis 1916 in Shandong, Shanxi und anderen Provinzen als Missionarin tätig.

„Chinese Music“ basiert auf einem Vortrag, den Mrs. Richard im November 1898 vor der Asien-Vereinigung der Wissenschaftsgemeinschaft Englands hielt.[278] Das Manuskript wurde überarbeitet und um Abbildungen chinesischer Instrumente und Tänzer sowie mehrere Notationen chinesischer Melodien ergänzt. „Chinese Music“ wurde 1899 in Shanghai veröffentlicht und 1923 neu aufgelegt.

Das Buch gibt in verschiedenen Kapiteln einen Überblick über nahezu alle Aspekte chinesischer Musik: General History of Chinese Musik, Notation, Time, Mathematical Proportions, Modulation, Harmony, Tune Books, Instruments, Dancing, Uses and Effects.

Im Vergleich zu den früher veröffentlichten Monografien über chinesische Musik ist es wesentlich umfangreicher; die einzelnen Themen sind detaillierter dargestellt. Insgesamt 27 Notenbeispiele wurden in den Band aufgenommen. Alle sind dem *Xioshipu* („Noten der kleinen Poesie“) entnommen (siehe 4.7.2.1.2.). Es handelt sich um drei Gattungen:

[278] Richard, Timothy: Paper on Chinese Music. Vortrag vor der China Branch of the Royal Asiatic Society, 1898.

Opfermusik für konfuzianische Riten (18 Notenbeispiele), buddhistische Musik (2), populäre Volkslieder (8).
Das Buch war dem westlichen Leser leicht zugänglich und diente den Wissenschaftlern als wichtiges Nachschlagewerk. Richard beschrieb vor allem die chinesische Musiktheorie, die auf dem konfuzianischen Ideal der Einheit von Ritual und Musik beruht. Darüber hinaus behandelte sie die in acht Kategorien eingeteilten Instrumente. 47 Abbildungen verschiedener Instrumente veranschaulichen ihre Darstellung.

Der Engländer John Thompson bereiste zwischen 1868 und 1872 China und legte dabei mehr als 4000 Kilometer zurück. Aus den vielen Fotografien, die während der Reise entstanden, stellte er eine Auswahl zu dem Fotoband „Die letzte Dynastie Chinas“ zusammen, der 1874 in England erschien.
Vier der Fotos zeigen chinesische Instrumente und Theaterszenen. Zwar spielt die Schilderung chinesischer Musik in Thompsons Reisebericht keine Rolle, doch sind diese frühen Fotografien von großer Bedeutung. Es handelt sich um die ersten Fotografien chinesischer Musiker und Instrumente überhaupt.

Abb. 44: Abbildung der chinesischen *gaohu*-, *ruan*- und *pipa*-Spieler ist dem Fotoband „Die letzte Dynastie Chinas“ entnommen.

Die von einzelnen Autoren verbreiteten Informationen über chinesische Musik waren (und sind) ein wichtiger Bestandteil des kulturellen Austausches. Die meisten von ihnen haben selbst längere Zeit in China verbracht. Die Differenzierung der Schilderung variiert zwar in Abhängigkeit vom Kenntnisstand der einzelnen Autoren, dennoch ermöglichte sie einen Einblick in das aktuelle Musikleben Chinas. Das reichhaltige Material weckte die Aufmerksamkeit westlicher Künstler und Komponisten, die sich von der Fülle der Details eher inspiriert fühlten, als allein von der Darstellung chinesischer Musiktheorie.
Waren es bislang einzelne Zitate, die Eingang in westliche Kompositionen gefunden hatten, so versuchten die Komponisten nun, die ganze Welt des Ostens in ihren Werken auszudrücken. Beispielhafte Kompositionen sind „Mother Goose Suite“ von Maurice Ravel (1875-1937), „Danse chinoise“ op. 71 von Tschaikowski (1840-1893), „Tambourin Chinoise“ op. 3 von Fritz Kreisler (1875-1962), „Das Lied von der Erde“ von Gustav Mahler (1860-1911), „In a Chinese Temple Garden“ vom Albert W. Ketelbey (1875-1959), „Gemischter Chor“ op. 27 von Arnold Schoenberg (1874-1951), „Rondel chinois“ und „Pagode“ von Claude Debussy (1862-1918), „Turandot Suite“ op. 41 von Ferruccio Busoni (1866-1924), „2 Poemes chinois“ op. 12 und op. 35 von Albert Roussel (1869-1937), „Chinoiserie“ von Manuel de Falla (1876-1946), „The Miraculous Mandarin“ op. 19 von Bela Bartok (1881-1945), „Saudades“, „Along the Stream“ und „A Chinese Ballet“ von Peter Warlock (1894-1930) sowie „Die Chinesische Flöte“ op. 29 von Ernst Toch (1887-1964).

Im 20. Jahrhundert trat die Verbreitung chinesischer Musik in einer neuen Phase. Die Entwicklung des Verkehrswesens und der Nachrichtentechnik bot nun auch vielen Privatleuten die Möglichkeit, ferne Länder zu bereisen und deren Kultur kennen zu lernen. Die Zahl der Veröffentlichungen wuchs und damit auch die Qualität der Darstellungen, da einzelne Informationen nicht mehr unhinterfragt hingenommen werden mussten.[279]
Erstmals traten auch chinesische Orchester, Tanz- und Theaterensembles in Europa auf. Gleichzeitig etablierte sich ein neuer Zweig der Musikwissenschaft in Europa, die

[279] Dieser Trend spiegelt sich besonders auch in folgenden Werken wider: Green, G. P.: Some aspects of Chinese music and some thoughts & impressions on art principles in music, London: W. Reeves, 1913; Laloy Louis: La musique chinoise, Paris : H. Laurens, o.J ; Soulie, Charles George: La musique en Chine, Paris : E. Leroux, 1911; Viardot, P.: Histoire de la musique, Paris, 1905; Gueroult: Theorie physiologique de la musique, Paris, 1874 ; Moule, A. C.: Chinese classical instruments, O.O., o.J.

Vergleichende Musikwissenschaft. Erstmals begannen westliche Wissenschaftler, sich eingehender mit außereuropäischen Musikkulturen auseinander zu setzen.

Im Institut für Vergleichende Musikwissenschaft an der Universität Berlin (später an der Freien Universität Berlin) wurden seit 1908 mehr als 100.000 Tonträger mit Aufnahmen der Musik verschiedener Kulturen gesammelt, darunter auch chinesische Musik. Erich Fischer legte eine Dissertation unter dem Titel „Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik" vor. Sie wurde in die „Sammelbände der internationalen Musikwissenschaft" (1909/10) aufgenommen.[280]

Die beigefügte Grammophonplatte enthält Feldaufnahmen der Musikwissenschaftler B. Laufer (1874-1934) und Marie du Bois-Reymond aus Peking und Shanghai. Zu hören sind *di* (Flöte), *sheng* (Mundorgel), *yueqin* (Mondlaute), *pipa* (viersaitige Laute), eine Arie aus einer Peking-Oper und Musik aus einem *piyingxi* (Schattenspiel mit Figuren austransparenter Tierhaut). Erich Fischer ist wahrscheinlich der erste Gelehrte in Europa, der die chinesische Musik anhand von Tonaufnahmen zu analysieren versuchte.

[280] Sammelbände der internationalen Musikwissenschaft. 1909/10, S. 153-206.

---

**Fünfter Teil:**
**Phänomene der Akkulturation in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts**

---

Im 20. Jahrhundert machte die chinesische Musik beträchtliche Fortschritte. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts stieß die westliche Musikkultur unter dem Einfluss der chinesischen Neuerungsbewegung in weiten Teilen der Bevölkerung auf Akzeptanz. Westliche Instrumente, Gattungen und Kompositionstechniken wurden übernommen.
Parallel zur Verbreitung der westlichen Kultur entstanden Musikschulen, Musikhochschulen und Musikinstitute an verschiedenen Universitäten.
In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durchlebte China eine schwierige Zeit. Die politischen Wirren der Kulturrevolution verhinderten eine freie Entfaltung des musikalischen Austausches. Erst Ende der 70er Jahre besserte sich die Lage. Seit den 80er Jahren erfuhr die Musik im Gefolge der Öffnung des Landes und angesichts des wirtschaftlichen Aufschwungs neue Impulse.
Die westliche Popularmusik und die musikalische Avantgarde stellten die chinesische Musikkultur vor neue Herausforderungen. Bis heute ist der Prozess der Adaption westlicher Musik nicht abgeschlossen.
In diesem Kapitel werden folgende Punkten untersucht:
- Entwicklung der chinesische Musikerziehung,
- Analyse der Entstehungsbedingungen der *Xinyinyue* („Neue Musik“),
- Perspektive der chinesischen Avantgarde,
- Musik in Hongkong und Taiwan und ihr Einfluss auf das chinesische Festland (incl. Popularmusik).

## 5.1. Allgemeines

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts beschleunigte sich der Pulsschlag der Entwicklung auf der Welt. Die Errungenschaften in Verkehr, Naturwissenschaften und Technik führten zu einer nie da gewesenen Verbesserung der Möglichkeiten der Informationsübertragung.
Damit beschleunigte sich der kulturelle Austausch, was zu einer rapiden Veränderung der Kulturen führte. Die Traditionen verschiedener Kulturen verlieren an Bedeutung und weichen einer globalisierten Kultur. Diese basiert nicht auf dem kollektiven Bewusstsein einzelner Nationen, sondern ist für die gesamte Menschheit von Bedeutung.
Elektrisches Licht, Fernsehen, Computer und andere technische Errungenschaften werden mittlerweile von Angehörigen aller Kulturen geteilt. Informationen und somit neue Ideen verbreiten sich mit der modernen Informationstechnologie in alle Teile der Erde.

Der Musikaustausch ist von diesem Trend zur Pluralisierung nicht ausgenommen. Unter dem Einfluss vielfältiger kultureller Kontakte entwickeln sich die verschiedenen Musikgattungen rasch weiter. Neue Werke entstehen, die den Rahmen der Traditionen sprengen.
Die zeitgenössische Kunstmusik befindet sich in steter Weiterentwicklung. Neue Kompositionstechniken, z.B. Zwölftonmusik, serielle, elektronische oder metaphorische Komposition, sind von einer randständigen Position in das Zentrum der Aufmerksamkeit von Komponisten auf aller Welt gerückt. Diese nutzen die Vielfalt der Möglichkeiten, um ihren individuellen Stil zu entwickeln.
Einige chinesische Musikwissenschaftler befürchten das „Verschlucktwerden“ der chinesischen Musikkultur durch westliche Musik, aber ein Sichverschließen fremden

Einflüssen gegenüber ist heute nicht mehr möglich. Vielmehr entstand mit der Übernahme von Elementen westlicher Musikkultur eine neue Kunstmusik.
Gleichartige Trends und Entwicklungsmöglichkeiten prägen die verschiedenen Musikkulturen; eine globale Musikkultur ist im Entstehen begriffen. Werke moderner Komponisten finden Hörer in verschiedenen Kontinenten.
Westliche musikalische Technik und Struktur haben in die Popularmusik, Rock-Musik, Filmmusik und nationale Musik aller nicht westlichen Kulturen gleichermaßen Eingang gefunden. Multikulturalität ist heute ein wesentliches Merkmal aller Musikkulturen der Welt.

Die chinesische Musikkultur durchlief im 20. Jahrhundert einen vielschichtigen Entwicklungsprozess in mehreren Phasen. Dabei war die Entwicklung der Musikkultur eng an die politische Geschichte Chinas geknüpft:

1. Zu Beginn des Jahrhunderts galten die Reformen in Japan seit der Meiji-Restauration als Vorbild für die chinesische Musikerziehung. Die *Xuetang yuege* sind das Ergebnis der musikalischen Entwicklung dieser Phase. Westliche Musikerziehung fand auf dem Weg über Japan Eingang in China.
2. In den 30er und 40er Jahren hielten japanische Soldaten große Teile Chinas besetzt. In der Mandschurei regierte der ehemalige chinesische Kaiser als Marionette der japanischen Militärmachthaber. In Zentralchina verübten japanische Soldaten grausame Verbrechen. Europa und die USA lösten Japan als Vorbild für eine westliche Musikerziehung ab.
3. Nach der endgültigen Machtübernahme durch die Kommunisten (1949) gingen China und die Sowjetunion eine enge Partnerschaft ein. Die zeitgenössische russische Musik wurde Vorbild für die Entwicklung in China.
4. Während der Kulturrevolution (1966-1976) brach die Regierung radikal mit den Traditionen und verschloss sich gleichzeitig den Einflüssen westlicher Musik. Eine neue Musik entstand, die der politischen Propaganda dienstbar gemacht wurde. (Insofern befindet sich die Kulturrevolution mit der Indienststellung der Musik eigentlich in der Tradition des Konfuzianismus!)
5. Nach der Kulturrevolution begann China, sich langsam dem Westen zu öffnen. Seit den 1980er Jahren gelangt erneut westliche Musik aus Europa und den USA nach China, wo durch die Synthese unterschiedlicher Musikkulturen eine eigenständige

chinesische Kunstmusik entsteht, aber auch außerhalb Chinas leben und arbeiten chinesische Komponisten und finden international Anerkennung.

## 5.2. Die Periode der Republik (1912-1949)

Mit dem Eindringen westlicher Wissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzogen sich große Umwälzungen in der chinesischen Gesellschaft. Der letzte Kaiser in der über zweitausend Jahre alten Geschichte des chinesischen Kaiserreiches wurde unter dem Druck der Reformer 1911 zur Abdankung gezwungen.[281] Damit wurde die Selbstisolation Chinas unter den Qing-Herrschern gebrochen. Vor diesem Hintergrund gelangte die westliche Zivilisation der Neuzeit in großem Ausmaß nach China. Damit wurden die Weichen für die künftige Entwicklung von Politik und Wirtschaft, aber auch der weiteren Entwicklung der chinesischen Kultur gestellt.

Ein Jahr nach dem Sturz der Qing-Dynastie wurde die Republik ausgerufen, die von 1912 bis 1949 unter dem Namen Republik China Bestand hatte. Die neue Regierung war äußerst labil. Sogenannte „Warlords", die in verschiedenen Teilen die Kontrolle über das Heer und die Provinzverwaltungen erlangt hatten, gebärdeten sich als unabhängige Landesfürsten, die untereinander in mehreren Feldzügen und mit politischen Intrigen um die Vorherrschaft rangen.

Zwischen 1912 und 1916 war Yuan Shikai (1859-1916) der erste Präsident der neuen Republik. Er hatte unter den Qing als Offizier in der *Beiyanglujun* (Nordzone) gedient und war 1911 zum Oberbefehlshaber ernannt worden. Viele Hoffnungen ruhten auf ihm, doch schon bald hatte er die Allüren eines Diktators angenommen. 1914 löste er das Parlament auf. Seine Ankündigung, er werde sich zum Kaiser ausrufen, löste langanhaltenden Protest aus. China sollte diesen Beginn einer neuen „Dynastie" nicht mehr erleben, denn bald darauf verstarb Yuan.

Die Jahre von 1916 bis 1928 werden als Periode der Warlords (Kriegsherren) bezeichnet. China war politisch zersplittert. Der Norden wurde von den Warlords beherrscht, allesamt ehemalige Offiziere der präsidialen Armee, Provinzgouverneure, örtliche Machthaber oder gar Führer krimineller Organisationen. Der Süden war die Machtbasis der *guomindang*, der Nationalisten unter der Führung Chiang Kai-sheks. Er war in der modernen Whampoa-

[281] Der erste Herrscher eines zentralisierten chinesischen Reiches (also Kaiser im eigentlichen Sinne) war Qin Shi Huangdi, der Begründer der Qin-Dynastie. Die traditionelle chinesische Geschichtsschreibung bezeichnet die früheren Könige ebenfalls als „Kaiser".

Militärakademie[282] zum Offizier ausgebildet worden und hatte die Truppen der *guomindang* ausgebildet. 1927 bis 1937 führten die *guomindang* mehrere Feldzüge gegen die Warlords und die *gongchandang* (Kommunisten), die in einigen Regionen Chinas autonome Regionen etabliert hatten. 1927 eroberte Chiang Kai-shek Shanghai. Mit der Zustimmung dreier Warlords wurde 1928 die militärische „Einigung" Chinas beschlossen. Seine Macht war aber durch den wachsenden Einfluss der Kommunisten und die japanische Besatzung bedroht.

Die kommunistische Partei war 1921 von Intellektuellen in Shanghai gegründet worden. Nach dem Ende der Kanton-Kommune und der Niederschlagung mehrerer kommunistischer Revolten zogen sie sich in das Landesinnere zurück und schufen ein Dutzend Stützpunkte unter kommunistischer Verwaltung, darunter den in der Gebirgsregion zwischen Jiangxi und Fujian gelegenen „Jiangxi-Sowjet". Mehrere Feldzüge der Nationalisten zwangen die Kommunisten zum Ausbruch aus ihrer Enklave. Im „Langen Marsch" zogen ab 1924 Zehntausende Soldaten über mehrere Jahre bis in den Norden Chinas, wo sie sich in der Provinz Shaanxi eine neue Machtbasis aufbauen konnten. Hier waren sie den Angriffen durch die Nationalisten ausgesetzt und von den Japanern bedroht, konnten aber nach der Niederlage der Japaner 1945 in wenigen Jahren ganz China erobern.

Bereits 1915 hatte Japan Yuan Shikai umfangreiche Zugeständnisse abgerungen. 1919 wurden Japan im Vertrag von Versailles die deutschen Besitzungen und Rechte zugesprochen. In der Folgezeit nutzten die Japaner die Schwächung Russlands durch die kommunistische Revolution und erlangten großen Einfluss in der Mandschurei, wo sie den ehemaligen Qing-Kaiser als Marionette auf den Thron setzten. 1937 nutzten die Japaner einen Zwischenfall als Vorwand für eine militärische Intervention. 1937 bis 1945 erhob sich das chinesische Volk zum Widerstand gegen die japanischen Besatzer. Von der Küste ausgehend besetzten japanische Truppen immer größere Teile des Landes und eroberten 1939 Nanjing, wo sie ein grausames Massaker an Tausenden Zivilisten begingen. Chiang Kai-shek wurde zum Rückzug nach Chongking (Provinz Sichuan) gezwungen und kehrte erst 1945 nach der Kapitulation Japans zurück.

Zwischen 1947 und 1949 erlebte China das Ende des Bürgerkrieges zwischen Nationalisten und Kommunisten. 1949 eroberten die kommunistischen Truppen den letzten Stützpunkt der Nationalisten auf dem chinesischen Festland, Nanjing. Chiang Kai-shek floh mit seinen Anhängern nach Taiwan, das 1950 zur Republik China ausgerufen wurde.

[282] Die Whampoa-Militärakademie wurde mithilfe von Veteranen der russischen Revolution gegründet. Sie befindet sich auf der Whampoa-Insel, die südlich von Kanton im Delta des Perlflusses liegt.

Damit existierten, wie schon mehrmals in der chinesischen Geschichte, mehrere chinesische Staaten.

Während des gesamten Zeitraumes war die chinesische Wirtschaft von ausländischen Banken und einflussreichen Gesellschaften abhängig. Die ehemaligen „Vertragshäfen“ (Shanghai, Hongkong, Hankou u.a.) wurden von ausländischen Mächten kontrolliert.
Zusätzlich zu den Feldzügen und den Kriegsgräueln der japanischen Soldaten verschlimmerten mehrere Naturkatastrophen die Leiden des chinesischen Volkes.
In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchlebte China eine unbeständige Phase. Jede Hoffnung auf Demokratie und Frieden war verloren, das Gemeinwesen bis in die Grundfesten erschüttert.

Junge Intellektuelle, darunter Chen Duxiu, Hu Shi und Lu Xun (1881-1936) sahen die Missstände im Festhalten an den Traditionen begründet. Viele von ihnen hatten in Frankreich, Japan oder den Vereinigten Staaten studiert und waren stark von der westlichen Aufklärungsbewegung und der bürgerliche Weltanschauung beeinflusst. Die von ihnen begründete *Xinwenhua yundong* („Neue Kultur-Bewegung“) fand starken Widerhall unter Studenten und Angehörigen der Mittelschicht.
Am 4. Mai 1919 erreichte die „Neue Kultur-Bewegung“ den Höhepunkt. Die Übertragung der deutschen Territorien und Konzessionen in Shandong auf die Japaner im Frieden von Versailles löste eine allgemeine Empörung aus.
Ausgehend von den Studenten in Beijing erfasste die Protestwelle mehr als zweihundert chinesische Städte. Die „Neue Kultur-Bewegung“ löste umfangreiche öffentliche Diskussionen über die Zukunft Chinas aus, die zunehmend von Nationalismus und Patriotismus bestimmt wurde. Es galt, Imperialismus, Feudalismus, die Herrschaft der Warlords, Autokratie, Patriarchat und blindes Festhalten an der Tradition zu bekämpfen. Auf der Grundlage westlicher Wissenschaft sollte China zu einem demokratischen und freiheitlichen Staat werden und seine alte Größe wiedererlangen.
Viele patriotische Massenorganisationen entstanden, deren Initiatoren meist im Ausland studiert hatten. Sie propagierten Nationalismus, Fortschritt, Demokratie und die Befreiung von der Kolonialherrschaft.
Zur gleichen Zeit wurde der Marxismus-Leninismus in China verbreitet und fand viele Anhänger unter den chinesischen Revolutionären. Die Verhältnisse in China förderten in den dreißiger und vierziger Jahren den Zulauf zu den Kommunisten.

Die chinesische Musikentwicklung ist eng mit der politischen Geschichte verbunden. Parallel zur „Neuen-Kultur-Bewegung“ entstanden Musikvereinigungen und Institute, aus denen die späteren Musikhochschulen und wissenschaftlichen Einrichtungen hervorgingen. Hier wurden viele Musiker und Komponisten ausgebildet, die sich um die Weiterentwicklung der chinesischen Musik verdient gemacht haben.

### 5.2.1. Die Musikerziehung unter dem Einfluß der „Neue-Kultur-Bewegung“

Die Musikerziehung am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts war überwiegend von den aus Japan importierten Schulliedern geprägt. Die Musiklehrer waren fast ausschließlich in Japan ausgebildet worden, da China keine eigenen Musikhochschulen besaß.

Unter dem Einfluß der „Neuen-Kultur-Bewegung“ entwickelte sich die Musikerziehung rasch weiter. Aus den musikalischen Vereinigungen wurden bald reguläre Fakultäten.

Die früheste musikalische Massenorganisation war *Beijing daxue yinyuetuan* („Musikalische Gemeinschaft der Universität Beijing“). Ziel dieser im Herbst 1916 von einigen Studenten und Musiklehrern gegründeten Organisation war die positive Beeinflussung des Charakters durch Musik. 1919 wurde die Gemeinschaft unter der Schirmherrschaft von Cai Yuanpei, des Rektors der Universität, umgestaltet und erhielt einen neuen Namen: *Beijing daxue yinyue yanjiuhui* („Musikalischer Forschungsverein der Universität Beijing“). Cai Yuanpei wurde zum Vorsitzenden ernannt und ausgebildete Musiker wurden als Lehrer eingestellt.[283] Es bildeten sich fünf Studiengruppen, in denen verschiedene Instrumente gelehrt wurden: *guqin*, *sizhu* (traditionelle chinesische Saiten- und Blasinstrumente), *kunqu*-Oper, Klavier und Violine, sowie Musiktheorie und Gehörbildung.

1920 konnte Xiao Youmei nach seiner Rückkehr aus Deutschland, wo er an der Universität Leipzig Komposition und Musikwissenschaft studierte und promoviert hatte, als Lehrer verpflichtet werden.[284] Das Angebot wurde um Harmonielehre und Musikgeschichte ergänzt.

---

[283] Xiao Youmei (Musiktheorie, Harmonie und Musikgeschichte), Wang Lou (*guqin* und *pipa*), Zhao Shenrong (*kunqu*-Oper), Cheng Meng (Harmonie und *xiao*), der Brite Niulun (Violine und Gesang), die Niederländerin Harmens (Klavier), Cha Shijian (*sheng*, *di* und *huqin*), Yang Shaoru (*sanxian* und *yangqin*), Frau Liu Wuzhuo (*huqin*) und Liu Tianhua (*huqin*).

[284] Xiao Youmei (1884-1940) studierte 1906-1909 an der Universität Tokio Pädagogik und Klavier und 1912-1916 an der Universität Leipzig Komposition und Musikwissenschaft. Im Juni 1916 legte er seine Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie an der Philosophischen Fakultät der Universität vor. Der Titel lautete: „Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert“.

Der musikalische Forschungsverein der Universität Beijing war bis 1921 die größte Musikfakultät Chinas. Er hatte 241 Mitglieder[285] und gab mit der *Yinyue zazhi* („Musikmagazin“) eine eigene musikwissenschaftliche Zeitschrift heraus.[286] 1922 wurde ein Orchester unter der Leitung des Dirigenten Xiao Youmei gegründet. Anfangs gehörten ihm 18 Musiker an. Im gleichen Jahr erhielt die Fakultät den neuen Namen *Beida yinyue chuanxisuo* („Conservatory of Music of the Peking National University“).

In der Folgezeit wurden weitere Musikvereine gegründet und Musikfakultäten an mehreren pädagogischen Hochschulen eingerichtet. Die bekanntesten Musikvereine sind: *Zhonghua meiyuhui* („Verein der ästhetischen Bildung und Erziehung Chinas“)[287], *Beijing aimeiyueshe* („Aimei-Musikverein Beijing“)[288] und *Guoyue gaijinshe* („Verein zur Verbesserung der chinesischen klassischen Musik“).[289]

Die wichtigsten Musikabteilungen der pädagogischen Lehranstalten und Hochschulen waren die Pädagogische Lehranstalt Shanghai (gegründet 1920), die Pädagogische Lehranstalt für Frauen in Beijing (1921, Leiter war Xiao Youmei), die Kunstschule Beijing (1923) und die Pädagogische Hochschule für Frauen in Beijing (1924, ebenfalls von Xiao Youmei geleitet).

Nach 1927 wurden auch an Universitäten außerhalb Beijings Musikfakultäten eingerichtet, so z.B. in Yenching[290], Shanghai[291], Nanking[292] und Zhongyang.

---

[285] Der Verein besaß mehrere Abteilungen: *sizhu* (traditionelle chinesische Saiten- und Blasinstrumente, 68 Mitglieder), *kunqu*-Oper (32), *guqin* (19), Klavier (49), Violine (10), Gesang (11), Sondergruppe (2) und den Verein zur Verbesserung der chinesischen klassischen Musik (50).

[286] Sie ist die früheste chinesische Musikzeitschrift. Bis zu ihrer Einstellung 1921 erschienen 20 Ausgaben.

[287] Der Verein der ästhetischen Bildung und Erziehung Chinas wurde im Jahr 1919 von Wu Mengfei, Feng Zikai, Liu Zhiping, Liu Haisu, Jiang Dan u.a. in Shanghai gegründet. Ihre Mitglieder waren größtenteils Musik- und Kunstlehrer. 1920 organisierte der Verein einen „Sommerkurs für Bildung und Musik“. Zwischen 1919 und 1922 wurde ein eigenes Journal herausgegeben: *Meiyu* (Ästhetische Bildung und Erziehung), aber bereits nach sieben Ausgaben wieder eingestellt. Der Verein löste sich bald darauf auf.

[288] Der „Musikverein Aimei“ wurde 1927 von Ke Zhenghe, Liu Tianhua u.a. in Beijing gegründet. Er widmete sich der Herausgabe eines Verbandsjournals *Xinyuechao* (Neue Musikströmung), der Veranstaltung von Konzerten und dem Betrieb einer Musikschule. Das Verbandsjournal wurde schon nach 10 Ausgaben eingestellt, bald darauf löste der Verein sich auf.

[289] Der „Verein zur Verbesserung der chinesischen klassischen Musik“ wurde 1927 von Liu Tianhua u.a. gegründet. Unregelmäßig erschien die *Yinyuezazhi* (Musikalische Zeitschrift). Der Verein organisierte Konzerte und legte eine Sammlung traditioneller chinesischer Musik an. Das Verbandsjournal wurde nach 10 Ausgaben (bis 1934) eingestellt. Der Verein löste sich später auf.

[290] Eine aus einer Missionsschule 1928 hervorgegangene „Christliche Universität“. Nach heute gebräuchlicher Pinyin-Umschrift lautet der Name *Yanjin daxu*e.

[291] Auch *Hujiang daxue* (Universität Hujiang). Ihre Vorläuferin war die christliche, 1931 gegründete Jinghui-Schule.

[292] Auch *Jinling daxue* (Universität Jinling). Sie vereint die Missionsschulen Huiwen (1888 gegründet), Jidu (1891) und Yizhi (1910).

Diese Neugründungen markieren den Beginn der staatlich organisierten Musikausbildung in China. Sie spielten eine bedeutende Rolle bei der Verbreitung zeitgenössischer Musik und westlicher Musiktheorie, der Belebung des bürgerlichen Musiklebens, sowie der Ausbildung von Musiklehrern und Konzertmusikern. Xiao Youmei ist die herausragende Gestalt dieser ersten Generation westlich geprägter Musiker.

Die politischen Machthaber bedienten sich dieser Entwicklung für ihre Zwecke. 1922 führte die nationalistische Regierung ein neues Schulsystem ein und reformierte den Musikunterricht. Das Singen der *yuege*-Schullieder wurde durch das Unterrichtsfach *yinyue* (Musik) ersetzt. 1923 legte der Nationale Erziehungsbund einen Grundlehrgang für den Musikunterricht fest. 1933/1934 betraute das Erziehungsministerium ein Komitee mit der Entwicklung eines verbindlichen Curriculums für den Musikunterricht an Grund- und Mittelschulen.[293] Das Komitee gab 1935 das *Zhongxue yinyue jiaocai chuji* („Erstes Musiklehrbuch für die Mittelschule“) und das *Xiaoxue yinyue jiaocai chuji* („Erstes Musiklehrbuch für die Grundschule“) heraus.[294] Sie sind die ersten, einheitlich konzipierten, von einer chinesischen Regierung herausgegebenen Musiklehrbücher für den Unterricht an Schulen.
Die Verantwortung für die Umsetzung der reformierten Musikerziehung lag bei der regionalen Administration. Orchester wurden gegründet, Studienkurse ins Leben gerufen und Konzerte veranstaltet. Im März 1933 wurde das „Ausführungskomitee der Musikerziehung der Provinz Jiangxi“ gegründet, das sich in besonderer Weise um die Förderung der reformierten Musikerziehung verdient machte.

### 5.2.2. Die musikalische Fachausbildung

Die Reform der Musikerziehung an den Schulen machte eine Reform der musikalischen Ausbildung an den Pädagogischen Hochschulen und Musikhochschulen erforderlich. 1927 regte Xiao Youmei die Gründung der *Guoli yinyueyuan* („Staatliche Musikhochschule Shanghai“)[295] an. Hier wurden Komposition, Instrumentalunterricht in den Fächern Klavier, Violine und Cello, Gesang, traditionelle chinesische Musik und Musikerziehung

[293] Das Komitee bestand aus dreizehn Personen. Die wichtigsten waren: Wang Ruixian, Wu Yanyin, Sheng Xinggong, Tang Xueyong, Huzhou Shuan, Zhao Yuanren, Zhao Meibo, Xiao Youmei, Gu Shusen und Huang Jianzheng.
[294] Drei Curricula legten die Unterrichtsinhalte für Grund-, Mittel- und Oberstufe fest.
[295] Von 1929-1940 als Fachhochschule unter dem Namen *Guoli yinyue zhuanke xuexiao* (Staatliche Musikfachhochschule).

gelehrt. Youmeis Reformen orientierten sich eng am Vorbild der Musikausbildung in Deutschland und den USA. Als Dozenten wurden wiederum im Ausland ausgebildete Chinesen oder ausländische Musiker eingestellt.

Das Kurssystem an der *Guoli yinyueyuan* war wie folgt organisiert: *Yuke* („Vorbereitender Kurs"), *Zhuanxiuke* („Fachkurs"), *Xuanxiuke* („Wahlfach") und *Tebieke* („Extrafach").[296] *Yuke* diente der Vorbereitung der Studienanfänger auf das reguläre Studium. Insgesamt sechzig Leistungspunkte mussten erworben werden, bevor ein Wechsel in die höheren Kurse gestattet wurde. Im *Zhuanxiuke* wurden hauptsächlich Musiklehrer ausgebildet; einhundert Punkte waren für einen Abschluss erforderlich. Die *Xuanxiuke* boten die Möglichkeit der Spezialisierung auf eine Schulstufe (Grund-, Mittel- und Oberstufe). Für jede Schulstufe war der Erwerb von mindestens zwanzig Punkten obligatorisch. *Tebieke* schließlich bot die Möglichkeit der Vertiefung musikwissenschaftlicher Fragestellungen.

1930 wurden die Schulverwaltung verbessert und zusätzliche Lehrkräfte eingestellt. Das Lehrangebot wurde um eine *Shifanzu* („Pädagogische Abteilung") und eine *Buxiban* („Nachhilfeklasse") für die Studienanfänger erweitert. Für einen Abschluss waren jetzt mindestens achtzig Punkte in den Fächern Komposition, Klavier, Violine, Cello, Vokalmusik und traditionelle chinesische Musik Voraussetzung.

Bis 1937 gehörten nahezu alle bedeutenden Persönlichkeiten des chinesischen Musiklebens dem Lehrkörper der *Guoli yinyueyuan* an: die Chinesen Huangzi, Li Qingzhu, Liao Fushu, Li Weining, Wang Ruixian, Xiao Shuxian, Xiao Youmei, Ying Shangneng, Zhao Meibo, Zhou Shuan, Zhu Yin, sowie die ausländischen Musiker Arriago Foa (Violine, 1900-1981), A. Spiridonoff (Flöte), Boris Zakharoff (Klavier, gest. 1943), Alexander Tcherepnin (Klavier, 1899-1978), I. Shevtzoff (Cello), V. Shushlin (Vokalmusik), B. Lazareff (Klavier), Livshitz (Violine), Frau Z. Pribitkova (Klavier), Dobrovofsky (Trompete) u.a. Viele der Absolventen der *Guoli yinyueyuan* leisteten einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung der chinesischen Musik und der modernen Musikerziehung nach westlichem Vorbild, allen voran Xiao Youmei[297] und Huang Zi[298].

---

[296] Zhang Jiren: *Zhongguo yinyuejiaoyu zhi fazhan ji qiongxiang chutan* (Entwicklung der chinesischen Musikerziehung in Neuzeit und Gegenwart). In: *Zhongguo xinyinyue shilunji* (Die Aufsatzssammlung der chinesischen Neuen Musik), das asiatische Forschungszentrum der Universität Hongkong 1990, S. 444.

[297] Xiao Youmei (s.o.) beschäftigte sich nach seiner Rückkehr aus Deutschland hauptsächlich mit der Musikerziehung an der „Musikschule der Universität Beijing", der „Pädagogischen Lehranstalt für Frauen in Beijing" und der „Kunstschule Beijing". Ab 1927 bereitete er zusammen mit Cai Yuanpei die Gründung der Musikhochschule Shanghai vor, deren Leitung er bis 1940 innehatte. Selbst während seines Rektorats war er weiterhin als Musiklehrer tätig. Youmei verfasste mehr als zehn Lehrwerke, z.B. „Allgemeines Musikwissen", „Abriss der Harmonik", „Gesangslehre des neuen Schulsystems", „Klavierschule", „Violinschule", „Orgelschule", „Grundriss der Tonarten zwischen China und dem Westen von alten Zeiten bis zum heutigen Tag", „Chinesische Musikgeschichte", „Vergleichende Musikforschung zwischen China und dem Westen". Abgesehen davon befasste er sich mit dem Komponieren. Er komponierte Klavierstücke,

### 5.2.3. Die Entwicklung der Kunstmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Die Reform der Musikausbildung beflügelte die Entwicklung der chinesischen Musik. Zwischen 1920 (4. Mai-Bewegung) und 1931 (Beginn der japanischen Invasion) wurde die erste Generation chinesischer Musiker, Komponisten und Musikwissenschaftler ausgebildet.

Die Vokalkompositionen von Zhao Yuanren[299] und Huang Zi galten hinsichtlich ihrer Kompositionstechnik als vorbildlich. Die Kinderlieder und Musiktheaterstücke für Kinder von Li Jinhui begründeten das moderne chinesische Kindertheater.

Von 1931 (Beginn der Invasion japanischer Truppen in Nordostchina) bis zum Kriegsende 1945 war die Entwicklung der chinesischen Musik fast ausschließlich vom nationalen Befreiungskampf der Chinesen gegen die japanische Besatzung geprägt. Nie Er, Lü Ji, Zhao Shu und andere Komponisten verbanden die Reformen des chinesischen Musiklebens mit dem nationalen Befreiungskampf und initiierten eine „Gesangsbewegung zum Widerstandskrieg gegen die Japaner und zur Rettung des Vaterlands".

Sie komponierten Lieder, die die Mobilisierung der Massen (z.B. für den Boykott ausländischer Waren) und die Organisation des Widerstandes gegen die japanische Besatzung zum Ziel hatten. Diese Widerstandslieder wurden rasch im Volk verbreitet. Wie die früheren *Xuetang yuege* sind sie einstimmig und bestehen aus zwei bis drei Strophen. Mehrere tausend Lieder waren im Umlauf.

Xian Xinhai und Ma Sicun, die nach ihrem Studium in Frankreich nach China zurückkehrten, begannen in dieser Zeit mit ihrem kompositorischen Schaffen. Sie komponierten neben mehreren Vokalmusikwerken auch Instrumental- und Orchesterwerke.

---

Cellostücke, Chorwerke, Quartette und über neunzig Lieder. Seine Lieder sind weniger von den neuen Schulliedern, sondern eher von der klassischen Musik Deutschlands beeinflußt.

[298] Huang Zi (1904-1938): Ein Erziehungswissenschaftler und Komponist, der zwischen 1924 und 1929 in den USA (u.a. in Yale) Psychologie, Komposition und Klavier studierte. Nach seiner Rückkehr war er an der Universität Shanghai und der dortigen Musikhochschule tätig. 1930 wurde er auf den Lehrstuhl für Komposition und Musiktheorie berufen und zum Leiter der Unterrichtsverwaltung der Musikhochschule ernannt. Während seiner Tätigkeit in der staatlichen Musikhochschule leitete er persönlich alle Kurse in Musiktheorie. Er verfasste eine „Musikgeschichte" und eine „Harmonielehre" (beide unvollendet) sowie die „Musiklehrbücher der Unterstufe und der Mittelschule" (insgesamt sechs Bände). Er komponierte ein Oratorium, Orchestermusik und mehr als sechzig Lieder und Kunstlieder.

[299] Zhao Yuanren, ein Sprachwissenschaftler, komponierte in seiner Freizeit. Zu seinen Werken gehören mehr als 120 Lieder und Kunstlieder. Seine Kunstlieder sind ein früher Versuch der Integration von Elementen traditioneller chinesischer Musik mit westlichen Kompositionstechniken. Er strebte, wie es die chinesische Tradition fordert, stets nach einem ausgewogenen Zusammenspiel von Text und Musik.

Jiang Wenye und Tan Xiaolin, zwei ehemalige Studenten aus Japan und den USA, bereicherten die chinesische moderne Musik um neue Impulse. Mit ihrer Synthese aus westlicher Harmonik, Kontrapunktik, Form und Kompositionstechnik mit traditioneller chinesischer Musik schufen sie etwas Neues.
Angesichts der politischen Lage erlebten die Werke der jungen Komponisten allerdings nur wenige Aufführungen. Somit blieb ihnen eine breite öffentliche Anerkennung verwehrt.

Vom Beginn des Jahrhunderts bis 1945 erfuhr die chinesische Musik wesentliche Impulse aus der Musikerziehung. Viele bedeutende Musiker waren gleichzeitig als Musikerzieher tätig. Zeng Zhimin, Sheng Xingong und Li Shutong bilden die erste Generation moderner chinesischer Musiker. Xiao Youmei und Huang Zi gehörten der zweiten Generation an. Sie sahen ihr Hauptbetätigungsfeld ebenfalls in der Musikerziehung und verstanden sich erst sekundär als Komponisten.
Die von ihnen ausgebildeten Studenten bildeten die dritte Generation. Viele von ihnen trugen mit ihren Liedkompositionen zum Widerstandskampf bei. Einige von ihnen, z.B. Cheng Tianhe, He Luding, Jiang Dingxian, Li Weining, Liu Xuean, Cheng Houan, Lin Shengxi und Xia Zhiqiu komponierten auch Kunstlieder, Instrumental- und Orchestermusik. Dieser, bald als *Xinyinyue* („Neue Musik“) bezeichnete Stil entstand im Gefolge der Verbreitung westlicher Musik. Gattungen und Kompositionstechniken sind der westlichen Kunstmusik entlehnt (Schullieder, Kunstlieder, Volkslieder, Chorwerke, Instrumental-, Orchester- und Kammermusik).
Der Trend zur Verwestlichung unterbrach die Kontinuität der Überlieferung traditioneller chinesischer Musik, obwohl die frühen Komponisten, z.B. Zhao Yuanren, Zhao Yuanren, Liu Tianhua, Huang Zi, Xian Xinhai, Jiang Wenye, Ma Sicun, He Luding, Tan Xiaolin, versuchten, Elemente der eigenen Musiktradition in ihr Schaffen einzubeziehen.
Die *Xinyinyue* trägt hinsichtlich Inhalt und Melodik ein chinesisches Gewand, doch wurden westliche Formen, Kompositionstechniken (Harmonik, Kontrapunktik) und Gattungen zu prägenden Charakteristika. Die frühen Kompositionen der *Xinyinyue* stellen eine wesentliche Weiterentwicklung der chinesischen Musik dar.

### 5.2.4. Kommentar zur *Xinyinyue*

Die Entstehung der chinesischen „Neuen Musik“ vom Ende des 19. bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts erfolgte im Wesentlichen als Reaktion auf die gesellschaftlichen und

politischen Umwälzungen in China. Zugespitzt formuliert passte sich die Entwicklung der chinesischen Musik den gewandelten Anforderungen an:

1. Die von Yuan Shikai eingeleitete Heeresreform machte die Aufstellung von Militärorchestern nach westlichem Vorbild notwendig. Das 1895 bei Tianjin gegründete Militärorchester wurde somit zur Keimzelle der modernen chinesischen Militärmusik.
2. Die von Zeng Zhimin, Sheng Xingong, Li Shutong u.a. initiierte *Xuetang yuege*-Bewegung stand im Kontext der Reform des Erziehungssystems. Das traditionelle System der Beamtenprüfungen erwies sich angesichts der gewandelten Herausforderungen als ungenügend. Für die Modernisierung des Bildungswesens, Voraussetzung für die folgende Industrialisierung und den Aufbau einer schlagkräftigen, modernen Armee, bedurfte es umfassender Reformen im Bildungswesen. Japan hatte diesen Schritt bereits vollzogen. Unter diesen Umständen schien es folgerichtig, das japanische Bildungssystem zum Vorbild für eigene Reformen zu nehmen. Chinesische Studenten kehrten mit vielfältigen Eindrücken von ihren Studienaufenthalten zurück und wurden zu Verfechtern der Bildungsreform und Pionieren der *Xuetang yuege*. Die Musikausbildung wurde institutionalisiert. Erstmals in der chinesischen Geschichte besuchten nach Einführung der Schulpflicht Kinder der einfachen Bevölkerung in Massen die neu gegründeten Schulen. Die *Xuetang yuege* entstanden als Reaktion auf den wachsenden Bedarf an geeignetem Unterrichtsmaterial. Das Erlernen traditioneller chinesischer Instrumente war zeitaufwändig, zudem waren die meisten Instrumente für einen Großteil der Bevölkerung nicht erschwinglich. Die jungen Musikpädagogen unterlegten die Melodien europäischer, japanischer und amerikanischer Lieder mit chinesischen Texten. Damit wurde die Basis für die späteren Massenbewegungen „Gesangsbewegung zur Rettung des Vaterlandes“ und „Revolutionslieder“ gelegt.[300]
3. Die in den dreißiger und vierziger Jahren entstandene *Xinyinyue* wurde für den nationalen Befreiungskampf instrumentalisiert. Lieder, Chorwerke und Instrumentalkompositionen erlebten einen raschen Aufschwung. Die zwei- oder dreistrophigen Lieder waren bald, obwohl in westlichem Stil komponiert, in ganz

[300] Die „Gesangsbewegung zur Rettung des Vaterlandes“ sollte das Volk zum Kampf gegen die japanischen Besatzer mobilisieren. Die „Revolutionslieder“-Bewegung der Kommunisten wandte sich gegen das nationalistische Regime.

China populär, z.B. *Qizheng piaopiao* („Fahnen flattern im Wind“) von Huang Zi und *Jialin jiangbian* („Am Ufer des Jialin-Flusses“) von Xiao Youmei.

4. Die Reform des Bildungswesens stand unter dem Einfluss der „Neue Kultur-Bewegung“. Die Mitglieder der Musikvereine besaßen großen Einfluss auf die Neuorganisation des schulischen Lebens und die Gestaltung des Curriculums. Westliche Musik wurde mit Modernisierung gleichgesetzt. Um den Bedarf an ausgebildeten Musiklehrern und Musikern (als Dozenten für die weitere Ausbildung zukünftiger Musiklehrer) zu decken, entstand in kurzer Zeit eine Reihe von Musikhochschulen, an denen westliche Musik und Musikerziehung gelehrt wurde.

Die Entstehung der *Xinyinyue* ist also wesentlich von den Reformen der Musikerziehung beeinflusst. Ausgehend vom reformierten Musikunterricht gelangte westliche Musik in alle Bevölkerungsschichten. Anfangs war Japan das Vorbild. In der japanischen Musikerziehung, welche die Schullieder für die Bildung eines Gemeinwesens instrumentalisierte, sahen die chinesischen Pädagogen den Weg für die Reform des chinesischen Bildungssystems vorgezeichnet; schließlich war es dem japanischen Volk gelungen, in wenigen Jahren in gemeinschaftlicher Anstrengung seinen Staat von einem hierarchisch strukturierten Feudalsystem zu einer den westlichen Mächten ebenbürtigen demokratischen Industrienation zu formen.
Die japanische Aggression hatte eine Neuorientierung zur Folge. Europa und die USA gelangten zu größerem Einfluss in China. Dies spiegelt sich auch in der Unterstützung wider, die das nationalistische Regime des Chiang Kai-shek durch die USA erfuhren.

Das Ergebnis dieses Prozesses der Ablösung der traditionellen Musiküberlieferung durch eine moderne, westliche Musikerziehung ist genauer zu betrachten.
Die Reform des Bildungssystems bestand größtenteils in der Übernahme eines nach Altersstufen gegliederten Schulsystems, von Lehrbüchern und westlichen Instrumente sowie westlicher Spieltechniken und Musiktheorie.
Die Inhalte des reformierten Musikunterrichts bildete vor allem die klassische und romantische Musik Europas (insbesondere Deutschlands und Österreichs). Die traditionelle chinesische Musik hingegen wurde selbst an den Hochschulen vernachlässigt.
Dies führte zur Übernahme eines eurozentrischen Weltbildes, nach dem die europäische Kunstmusik allen anderen Musikkulturen überlegen ist. Mehrere Generationen junger Chinesen wurden ausschließlich mit westlicher Musik vertraut gemacht und entfremdeten

sich von ihren kulturellen Wurzeln. Gleichzeitig hatte die Konzentration chinesischer Komponisten auf die Vorbilder der klassischen und romantischen europäischen Musik (also die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts) zur Folge, dass die zeitgenössische chinesische Kunstmusik im Vergleich zu derjenigen Europas und der USA deutlich konservative Züge trägt.

### 5.3. Die chinesische Volksrepublik (1949 bis heute)

Nach dem Sieg der Kommunisten über die Nationalisten flohen Chiang Kai-shek und seine Anhänger nach Taiwan, wo sie eine eigene Regierung bildeten. Das chinesische Festland war somit wieder unter einer Zentralregierung geeint. Am 1. Oktober 1949 proklamierte Mao in Beijing die Volksrepublik China.
Die politische Organisation des neuen Staates orientierte sich am Vorbild der Sowjetunion. Schon in den zwanziger Jahren waren Abgesandte der jungen Sowjetrepublik als Berater beim Aufbau der Verwaltung und politischen Strukturen in den von den Kommunisten kontrollierten Regionen tätig.
Im Parteikongress waren verschiedene Parteien vertreten, doch die Macht lag allein in den Händen der kommunistischen Partei. Ohne Opposition fehlte es der Regierung an wirksamer Kontrolle.
So konnten die Machthaber der Kommunistischen Partei von den fünfziger bis in die siebziger Jahre mehrere „Revolutionen“ initiieren, darunter die Agrarreform (1950), die „Anti-Dreier-Bewegung“ (1951-52), die „Anti-Fünfer-Bewegung“ (1951-52), den „Großen Sprung nach vorn“ (1958-59) und die Kulturrevolution (1966-1976). Diese „Revolutionen“ brachten großes Leid über die chinesische Bevölkerung.
Seit 1978, bald nach dem Tode Maos (1976) schlug die Partei einen neuen Weg ein. Unter Deng Xiaoping beendete China die Selbstisolation der Kulturrevolution und öffnete sich dem westlichen Kapital. Im wirtschaftlichen Wachstum sieht die chinesische Regierung seitdem den Weg zur Wiedererlangung alter Größe. Korruption, Autokratie und Bürokratismus stellen aber bis heute die größten Hindernisse für die Modernisierung Chinas dar.
Im Vergleich zu früher genießen die Chinesen allerdings größere wirtschaftliche und kulturelle Freizügigkeit. Das Dogma der Autarkie Chinas wurde zugunsten der Einbindung in die Weltwirtschaft aufgegeben. Die Regierung bemüht sich um Investitionen ausländischen Kapitals und fördert Joint Ventures zwischen ausländischen und chinesischen Firmen.

Besonders die Küstenregionen profitierten von der neuen Wirtschaftpolitik und erlebten in den vergangenen Jahrzehnten einen wirtschaftlichen Aufschwung, der die Entstehung einer großen, relativ wohlhabenden Mittelschicht zur Folge hatte. Seit einigen Jahren darf zudem jeder Chinese seinen Wohnort frei wählen. Dies verstärkte das Problem der Landflucht vieler Bauern und treibt die Verstädterung Chinas weiter voran.
So entstand eine große Kluft zwischen dem China der Küstenregion und einigen Industriezentren einerseits und großen Teilen im Landesinneren andererseits, wo viele Menschen noch unter Bedingungen leben, die denen des chinesischen Mittelalters ähneln.
Die entstehende Mittelschicht in den Industrieregionen genießt die Errungenschaften der modernen Informationstechnologie; die strikten Zensurvorgaben für Presse und Rundfunk wurden gemildert.
Dass die Partei nicht gewillt ist, ihre Macht zu teilen, bewiesen die Ereignisse, die 1989 zum Massaker auf dem Tian-an-men-Platz („Platz des himmlischen Friedens“) führten. Die meisten Chinesen zogen sich nach diesen bitteren Erfahrungen ins Private zurück und erfreuen sich allein an der wirtschaftlichen Öffnung des Landes.

Bald nach dem Ende der Kulturrevolution wurde das Bildungssystem erneut reformiert. Während der Kulturrevolution war Bildung in Misskredit geraten. Viele Studenten verließen die Universitäten und zogen aufs Land, um sich an den von der Partei organisierten Maßnahmen zu beteiligen. 1960 waren noch fast eine Million Studenten an den Universitäten und Hochschulen sowie über zwei Millionen an den technischen Hochschulen und Lehrerausbildungsstätten eingeschrieben. 1970 war die Zahl auf 48.000 bzw. 64.000 gesunken. Ende der siebziger Jahre kehrte sich der Trend um. Heute weist China die größten Studentenzahlen der Welt auf.
1977 führte man Aufnahmeprüfungen für Hochschulen und Universitäten ein. Vorher wurden die wenigen Studenten von der Partei ausgewählt. Somit haben heute auch diejenigen, die nicht Mitglied der Partei sind, die Möglichkeit zum wirtschaftlichen und sozialen Aufstieg.
Der Fremdsprachenerwerb ist in vielen Studiengängen obligatorisch. Im Verbund mit der Verfügbarkeit moderner Informationstechnologie gelangen umfangreiche Informationen aus aller Welt nach China.

Die Entwicklung der Musik nach 1949 ist stark von der Politik der Partei geprägt. Die Musik hatte der Revolution zu dienen. In den fünfziger und sechziger Jahren löste die Sowjetunion die westlichen Nationen als Vorbild ab. Lehrbücher und

musikwissenschaftliche Veröffentlichungen wurden aus dem Russischen übersetzt. Viele Chinesen wurden zum Studium nach Russland geschickt.
Während der Kulturrevolution versuchte man endgültig, sich des „negativen" Einflusses der traditionellen chinesischen Kultur zu entledigen. Die alte Peking-Oper wurde verboten, in ihrem Stil wurden acht „revolutionäre Opern" komponiert, in denen die Helden der Revolution gefeiert und Korruption und kapitalistisches Denken angeprangert wurden. Westliche Musik galt als Ausdruck imperialistischer Dekadenz und wurde geächtet.

In den achtziger und neunziger Jahren setzte mit der wirtschaftlichen Öffnung auch eine kulturelle Neubesinnung ein. Liebeslieder und Kunstmusik ohne politische Botschaft wurden nicht weiter diskreditiert; sogar *Gangtai* (westliche Popmusik[301], wörtlich „Hongtai" für Hongkong und Taiwan, die Ursprungsregionen der *Gangtai*) begann, immer mehr junge Chinesen zu begeistern. Zu den ersten „Stars" der chinesischen (westlichen) Popularmusik gehört der Ciu Jian. Die Musik befreit sich von den Fesseln der Ideologie.
Nachdem China über mehrere Jahrzehnte den „Anschluss" an die Entwicklung der modernen Musikerziehung und die aktuelle Entwicklung der Kunstmusik verloren hatte, begannen nun die Musikpädagogen und Komponisten wieder verstärkt, die neuen Strömungen zu adaptieren und integrierten neue Kompositionstechniken in ihr Schaffen.

Die chinesische Musik durchlebte seit 1949 eine lebhafte Entwicklung. Die wesentlichen Trends seien hier kurz zusammengefasst:

1. 1949 bis 1965: Der Kalte Krieg und die enge Anlehnung an die Sowjetunion prägten diese Phase. Über Russland wurde der Kontakt der Komponisten zu den Strömungen der zeitgenössischen Musik aufrechterhalten. In den großen Städten und den ehemaligen „Vertragshäfen" lebte eine westlich geprägte, bürgerliche Musikkultur weiter.
2. 1966 bis 1978: Musik diente allein der politischen Indoktrination. Der Bruch mit der Sowjetunion war vollzogen, die letzten Reste bürgerlicher Musikkultur verschwanden. Die traditionelle chinesische Musik wurde unterdrückt.

[301] Im Folgenden benutzte ich für die „traditionelle" chinesische Volkmusik den Begriff „Popularmusik" und für die westlich geprägte populäre Musik den Begriff „Popularmusik" (Pop, Rock u.a. Genres westlicher Popularmusik seit den 60er Jahren). Diese Unterscheidung bleibt zwangsläufig etwas unscharf, da bereits die Popularmusik der 30er und 40er Jahre (*shidaiqu*) in Shanghai stark vom Jazz und Swing (also westlich) beeinflusst sind.

3. ab 1978: Die wirtschaftliche Öffnung geht mit einer kulturellen Neuorientierung einher. Zwar wird die Musikerziehung an den Schulen noch immer für politische Zwecke instrumentalisiert, doch entstehen gleichzeitig musikalische Subkulturen, die sich dieser Instrumentalisierung zu entziehen suchen, z.B. die *Gangtai*.

### 5.3.1. Das musikalische Bildungswesen

Nach der Gründung der Volksrepublik 1949 erlebte die Organisation des Kultur- und Bildungswesens einen Aufschwung. Eine wichtige Errungenschaft dieser Zeit liegt in der umfassenden Einbeziehung aller Bevölkerungsgruppen in das Bildungssystem. Das Individuum hatte sich der Gemeinschaft unterzuordnen und dem Gemeinwohl zu dienen.
In dieser Zeit wurden die Voraussetzungen für die Entstehung einer sozialistischen Gesellschaft geschaffen. In den Aufbau des musikalischen Bildungswesens wurde die Entfaltung einer eigenständigen chinesischen Kunstmusik einbezogen.

#### 5.3.1.1. Allgemeine Musikerziehung

Die allgemeine Musikerziehung an den Grund- und Mittelschulen einschließlich der musikalischen Früherziehung erlebte ihren Aufschwung in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts. Die japanische Invasion und der anhaltende Bürgerkrieg ließ die Entwicklung der Musikerziehung stagnieren. Erst nach 1949 knüpfte man an die Errungenschaften dieser frühen Phase an.
Die stetig wachsende Zahl der Schüler hatte einen Mangel an ausgebildeten Musiklehrern zur Folge. Viele waren schon zu alt zum Unterrichten oder mit den Nationalisten nach Taiwan geflohen. Gegen Ende der fünfziger Jahre besserte sich die Situation in den Küstenstädten, wo die Reformen am weitesten gediehen waren, doch die Kulturrevolution strich den Musikunterricht kurzerhand aus dem Curriculum der Grund- und Mittelschulen. Das musikalische Leben an den Schulen brach in sich zusammen.

Nach der Kulturrevolution ergriff die Verwaltung eine Reihe von Maßnahmen zur Verbesserung der Lage:

1. Leitprinzipien für die Erziehung wurden formuliert. *Meiyu* (ästhetische Bildung und Erziehung) sollten von *de* (Tugend), *zhi* (Intelligenz) und *ti* (Körperertüchtigung) geprägt

sein. Dieser Leitgedanke sollte die zukünftige Entwicklung bis in die Gegenwart hinein prägen.

2. 1986 wurde das Komitee der Kunsterziehung unter Führung des staatlichen Erziehungskomitees gegründet, in dem viele bekannte Musikpädagogen beratend tätig waren. In den Provinzen entstanden untergeordnete Verwaltungseinheiten, welche die Durchführung der Maßnahmen organisierten und überwachten.

3. Nach dem Vorbild europäischer und amerikanischer Universitäten wurde die Musiklehrerausbildung an den Musikhochschulen und Pädagogischen Hochschulen in Peking, Shanghai, Xi'an und anderen Städten reformiert.

4. An verschiedenen regionalen Erziehungsinstitutionen (z.B. Hochschule für Erziehung und Fortbildung) wurden bereits ausgebildete Musiklehrer beruflich weiter qualifiziert.

5. Unter staatlicher Aufsicht wurden musikalische Lehrbücher und Nachschlagewerke überarbeitet oder neu zusammengestellt und die Ausstattung (Instrumente, Technik) an den Schulen verbessert.

6. Zur Belebung der musik- und erziehungswissenschaftlichen Diskussion wurden neue pädagogische und Musikzeitschriften gegründet, z.B. „Musikerziehung an der Grund- und Mittelschule" (1983, Provinz Zhejiang), „Musikzeitung der Grund- und Mittelschule" (1985, Provinz Hunan), „Chinesische Musikerziehung" (1989, Peking). In verschiedenen Zeitschriften erscheinen regelmäßig Beiträge, die sich mit Fragen der Musikerziehung befassen, z.B. „Volksmusik", „Zentrale Musikhochschule" und „Musikzeitung Beijing".

Dennoch herrscht angesichts der großen Schülerzahl (allein über 130 Millionen Grundschüler) ein Mangel an ausgebildeten Musiklehrern und modernen Unterrichtswerken. Dabei besteht, wie in vielen Bereichen ein Ungleichgewicht zwischen den wohlhabenden Küstenregionen und Industriezentren und den unterentwickelten Regionen im Landesinneren.

#### 5.3.1.2. Musikausbildung an den pädagogischen Lehranstalten und Hochschulen

Die Musikausbildung an den pädagogischen Lehranstalten und Hochschulen hat eine relativ starke Basis. Schon in den zwanziger und dreißiger Jahren wurde hier eine große Zahl musikalischer Lehrkräfte für die Grund- und Mittelschulen ausgebildet (vgl. 5.2.1).

Noch in den 40er Jahren wurden weitere Hochschulen gegründet, darunter die Pädagogische Lehranstalt für Frauen in Chongqing (1940), die Pädagogische Universität Peking (1942) und die Pädagogische Hochschule Hubei (1944).

Das kommunistische China vernachlässigte, insbesondere während der Kulturrevolution, die Musiklehrerausbildung. Die Zahl der Absolventen deckte nicht den tatsächlichen Bedarf an Musiklehrern. In ganz China wurde die Musiklehrerausbildung zentralisiert. Nur wenige Hochschulen besaßen eine musikpädagogische Fakultät, darunter die pädagogischen Hochschulen in Nanjing (Jiangsu), Wuhan (Provinz Hubei), die Nanzhou (Gansu) und Chengdu (Sichuan). Einige Studiengänge waren den staatlichen Kunsthochschulen angegliedert. Ein Großteil der musikalischen Talente wurde zum Studium an die Musikhochschulen und professionellen Musikausbildungsstätten (z.B. Hochschule für Peking-Oper) geschickt und erhielt eine rein fachliche Ausbildung ohne pädagogische Anteile.

Nach der Kulturrevolution wurde die Musiklehrerausbildung an den pädagogischen Lehranstalten und Hochschulen verbessert. Das staatliche Erziehungskomitee legte ein verbindliches Curriculum fest. Ausbildungsziele wurden formuliert und neue Fakultäten eingerichtet. Bis 1986 entstanden an 52 pädagogischen Lehranstalten und Hochschulen Ausbildungsgänge, an denen 1200 Musiklehrer 3800 Studenten unterrichteten. Rechnet man die Ausbildungsgänge an den Kunsthochschulen und Universitäten hinzu, ergibt sich eine Zahl von 5.000 Studenten.[302] Diese Maßnahmen trugen allmählich zu einer besseren Versorgung der allgemein bildenden Schulen mit Musiklehrern bei.

Zwar sind noch nicht alle Missstände beseitigt, doch hat sich die Situation der Musikerziehung seit den achtziger Jahren entschieden verbessert. Alles deutet darauf hin, dass die Regierung dem Problem der Musikerziehung größeren Wert beimisst als während der Kulturrevolution.

### 5.3.1.3. Musikerziehung an den Kunstschulen, Musikschulen und Musikhochschulen

Anfangs legte man großes Gewicht auf die fachliche Ausbildung der Studenten. Viele bekannte Musiker und Musikpädagogen beteiligten sich am Aufbau der neuen Fakultäten und trugen zur Ausbildung junger Talente wesentlich bei: Ma Sicun, Lü Ji, He Luding, Zhao Feng, Li Ling, Xiang Yu, Ding Shande, Miao Tianrui, Zhou Xiaoyan u.a.

[302] Wang Yühe: *Zhongguo xiandai Yinyueshi* (Die Musikgeschichte des modernen Chinas). Huawen-Verlag, Peking 1991, S. 17.

Frühe Neugründungen waren die Zentrale Musikhochschule (Beijing) und die Musikhochschule Shanghai im Winter 1948. Danach wurden die Musikhochschulen von Shengyang (1953), Chengdu (1952), Tianjin (1958), Xi'an (1956), Guangzhou (1957), Wuhan (1953) und die Chinesische Musikhochschule in Beijing (1964) gegründet. Darüber hinaus entstanden musikalische Abteilungen an mehreren Kunstschulen und Kunsthochschulen, z.B. in Nanjing, Jinan, Changchong, Kunming, Nanning, Hohhot, Urumchi und Yanbian. Mittlerweile besteht in jeder größeren Stadt die Möglichkeit eines Musikstudiums.

Das Lehrangebot besteht zumeist aus den Fächern Komposition und Musiktheorie, Gesang und Instrumentalunterricht (chinesische und westliche Instrumente). An einzelnen Hochschulen ist das Angebot um Musikwissenschaft, Dirigieren, Instrumentenbau und Schulaufsicht erweitert. Viele Musikhochschulen sind Forschungsinstitute, die auch wissenschaftliche Zeitschriften herausgeben, sowie, nach sowjetischem Vorbild, Musikschulen und Mittelschulen angegliedert. [303]
In den letzten Jahren bewegt sich die Zahl der Musikstudenten stabil bei etwa 8.000. Jedes Jahr verlassen mehr als 1.000 Absolventen die verschiedenen Bildungseinrichtungen.

Die chinesische Musikfachausbildung orientiert sich im Wesentlichen am Vorbild der Sowjetunion. Die Unterrichtsinhalte sind in aufeinander aufbauenden Lehrgängen organisiert, die jeweils ein Jahr dauern. In den fünfziger und sechziger Jahren verpflichtete die chinesische Regierung regelmäßig Musiker und Musikwissenschaftler aus der Sowjetunion und den osteuropäischen Staaten als Dozenten. Diese blieben meist ein bis Jahre in China und lehrten Musikgeschichte, Komposition, Musiktheorie und Instrumentalspiel. Jeder der ausländischen Dozenten bot eine „Meisterklasse" an, zu der die begabten Studenten verschiedener Hochschulen zugelassen wurden.
Gleichzeitig schickte die chinesische Regierung Absolventen in die Sowjetunion und andere kommunistisch regierte Staaten (z.B. die DDR), wo sie weiter ausgebildet wurden, um später als Dozenten in China tätig zu sein. Diese Maßnahme verbesserte die Qualität der Ausbildung und ließ eine neue Generation junger Musiker entstehen. Die Absolventen der fünfziger und sechziger Jahre sind heute die „tonangebende" Generation in den Orchestern, den Forschungseinrichtungen und der Musiklehrerausbildung.

[303] Die Musikschulen sind Grundschulen, an denen Musikerziehung den Schwerpunkt des Unterrichtes einnimmt. Die Musikmittelschulen entsprechen also den Mittelschulen.

Seit den achtziger Jahren überwindet die Musikausbildung ihre Beschränkung auf rein fachliche Aspekte. Mit der politischen Öffnung begann die Kontaktaufnahme mit den westlichen Staaten. Mittlerweile lehren viele bekannte Musiker aus Europa und den USA im Austausch mit chinesischen Dozenten an den Musikhochschulen oder halten Gastvorlesungen. Chinesische Musikwissenschaftler haben den Anschluss an den internationalen Forschungsstand gefunden. Viele chinesische Studenten sind an Universitäten im Ausland eingeschrieben und kehren mit neuen Erfahrungen in die Heimat zurück.

1984 wurde probeweise an der Zentralen Musikhochschule (Beijing) und der Musikhochschule Shanghai ein neues Studiensystem eingeführt, das nach dem Vorbild des Bachelor- und Masterstudiums an den angloamerikanischen Universitäten auf einem System der „Leistungspunkte" („credits") basiert. Gleichzeitig orientiert sich die Ausbildung der Musiklehrer stärker an den gesellschaftlichen Anforderungen. Diese Maßnahmen fanden großen Anklang; viele Musikhochschulen bieten heute Fortbildungsveranstaltungen und Aufbaustudiengänge an.

Mittlerweile sind über 5.000 Musiker und Musikwissenschaftler ausgebildet worden. Die Musikausbildung ist zum Motor der Entwicklung der chinesischen Musikkultur und eines weltweiten musikalischen Austausches geworden.

### 5.3.2. Das musikalische Schaffen

Seit der Gründung der Volksrepublik China sind viele Komponisten ausgebildet worden. Der Großteil bedient sich, wie die Generationen zuvor, westlicher Kompositionstechniken. Es entstanden Chor-, Instrumentalwerke u.a. Symphonien. Im Vergleich zu den 30er und 40er Jahren bestehen dennoch einige Unterschiede:

1. Musikunterricht und Kompositionstätigkeit ergänzen einander. An den Musikhochschulen ist Komposition ein wichtiger Bestandteil von Unterricht, Forschung und Praxis.
2. Viele Musikhochschulen haben eigene Orchester, die aus Studenten und Lehrern bestanden. Außerhalb der Musikhochschulen gibt es professionelle Orchester. Das musikalische Niveau von Dozenten und Studenten ist sehr hoch; so können neue Werke jederzeit zur Aufführung gebracht werden.

3. Der Anstieg der Studentenzahlen und die wachsende Beliebtheit der Aufführungen in Opern- und Konzerthäusern ermöglichen der Bevölkerung den Zugang zu neuer, also westlicher Kunstmusik.

#### 5.3.2.1. Das musikalische Schaffen in den fünfziger und sechziger Jahren

Nach der Proklamation der Volkrepublik herrschte zum ersten Mal seit langer Zeit Frieden in China, wovon das Bildungswesen und der Kulturbetrieb profitierten. Die Zahl der Aufführungen nahm zu, gleichzeitig stieg die Zahl derer, die in der Schule oder über Rundfunk und Presse mit der neuen Musik vertraut wurden.
Die neue Kunstmusik erlebte eine Blütezeit. Neben den älteren Komponisten (Jiang Wenye, Ma Sicun, Ding Shande u.a.) traten Komponisten der mittleren und jüngeren Generation mit ihren Werken an die Öffentlichkeit. Sie schufen Kompositionen unterschiedlicher Gattungen und versuchten auch das Zusammenspiel westlicher und chinesischer Instrumente im Orchester.
In ihrer Kompositionstechnik fließen westliche Musik und Elemente volkstümlicher chinesischer Musik zusammen. Der Stil ihrer Werke ist neuartig und originell. Verschiedene Gattungen sind vertreten:

1. Symphonische Gedichte: Z.B. „Geschichte vom gelben Kranich“ von Si Yongkang, „Gedameilin“ von Xin Huguang und „Denkmal der Volkshelden“ von Qu Wie.
2. Symphonien: Z.B. „Der Lange Marsch“ von Ding Shande und „Die erste Symphonie“ von Luo Zhongrong.
3. Orchestersuiten: Z.B. „Die Lieder des Gebirgswaldes“ von Ma Sicun und „Die Suite des Frühlingsfestes“ von Li Huanzhi;
4. Chorwerke: Z.B. „Suite des Langen Marsches“ von Shen Gen und Tang He, „Wald – Der grüne See“ von Chen Tianhe sowie „Huaihe-Fluss“ von Ma Sicun.
5. Konzerte: Z.B. Violinkonzert „Liang Shanbo und Zhu Yingtai“ von He Zhanhao und Chen Gang.

Die neuen Werke wurden meist bald nach ihrer Veröffentlichung von Orchestern in verschiedenen Teilen Chinas wiederholt aufgeführt. Darin besteht ein wesentlicher Unterschied zu den dreißiger und vierziger Jahren, während derer viele Kompositionen wegen der politischen Situation oft nicht einmal ihre Uraufführung erlebten.

Die fünfziger und sechziger Jahre erlebten einen Trend weg von der Vokalmusik hin zur Instrumentalmusik. Die meisten Komponisten bevorzugten einen verständlichen, erzählenden Stil. Zwei Besonderheiten zeichnen die Instrumentalmusik der fünfziger und sechziger Jahre aus:

1. Der Trend, in der Orchestrierung chinesische und europäische Instrumente nebeneinander zu verwenden, setzt sich fort. In der „Geschichte vom gelben Kranich“ von Si Yongkang bereichert eine chinesische Flöte den Zusammenklang des westlichen Instrumentariums. Die musikalische Avantgarde der achtziger Jahre ging noch experimentierfreudiger mit dem Instrumentarium beider Musikkulturen um.
2. Elemente der traditionellen chinesischen Volksmusik finden Eingang in viele der neueren Kompositionen. Erst in dieser Phase entsteht eine echte Synthese der Elemente beider Musikkulturen; der musikalische Austausch ist in ein neues Stadium getreten (vergleichbar der Phase der Vermischung fremder und eigener Musik nach den ersten Kontakten mit den Fremdvölkern in der Tang-Dynastie). Volkstümliche Melodik wird mit europäischen Instrumenten, Orchestrierung, Harmonik und Kontrapunktik eng verbunden, z.B. in der „Suite des Frühlingsfestes“ von Li Huanzhi, der „Suite von Shanbei“ von Ma Ke, der „Tanzmusik der Yao-Nationalität“ von Liu Tie und Mao Yuan.

Die fünfziger und sechziger Jahre stellen die zweite Phase der Entstehung einer eigenständigen modernen Kunstmusik dar. Viele berühmte Instrumentalwerke entstanden in dieser Zeit. Bezüglich der Kompositionstechnik stellen sie gegenüber den Werken der dreißiger und vierziger Jahre keine Neuerungen dar. Die Ursache liegt im mangelnden musikalischen Austausch. Die chinesischen Komponisten waren ohne Anschluss an die Entwicklung der zeitgenössischen westlichen Kunstmusik. Nur über die Sowjetunion gelangten Neuerungen in bereits abgewandelter Form und mit zeitlicher Verzögerung nach China. Die gleichzeitige politische Instrumentalisierung hatte eine Erstarrung in einmal vorgegebenen Formen zur Folge.
Stereotype Wendungen (z.B. Revolutionsmelodien) werden in nahezu jeder neuen Komposition zitiert. Überwältigende Klangfülle und ausufernde Dynamik verherrlichen die Taten verschiedener revolutionärer Helden oder kommunistischer Führer. Es mangelt an neuen Impulsen, die das Experimentieren mit neuen Kompositionstechniken beflügelten.

### 5.3.2.2. Das musikalische Schaffen während der Kulturrevolution (1966-1976)

Die Musik der Kulturrevolution ist wie diese selbst eine Manifestation von Scheinheiligkeit, Absurdität und Verknöcherung. Die neuen „revolutionären" Peking-Opern, „revolutionären" Tanzdramen, „revolutionären" Symphonien und die Lieder, die zur Lyrik Maos komponiert wurden, sind hörbarer Ausdruck der Kulturpolitik der Kommunistischen Partei seit den 40er Jahren, wie sie Mao in seiner Rede über Literatur und Kunst in Yan'an formulierte.[304]

Während des Widerstandskrieges gegen die japanische Aggression und des Bürgerkrieges gegen die Herrschaft der *guomindang* (Nationalisten) in den vierziger Jahren waren Maos Reden von historischer Bedeutung. Die Legitimation des Kommunistischen Regimes rührte nicht aus dem Auftrag des Volkes zur Durchführung einer kommunistischen Revolution, sondern einzig aus der nationalen Befreiung. In seiner Rede forderte er, die revolutionäre Literatur und Kunst sollten dazu ihren Beitrag leisten. Sie seien „machtvolle Waffen für den Zusammenschluß und die Erziehung des Volkes".

In der folgenden Zeit des Friedens und Aufbaus eines geeinten chinesischen Staates wurde die Kulturpolitik in den Händen der „Viererbande" zum Instrument der Unterdrückung oppositioneller Intellektueller. Maos Doktrin wurde für den Kampf gegen bürgerliche Ideologen und Oppositionelle missbraucht.

Sie verstanden Kunst und Politik als Instrument der Politik. Alle Kunst hatte im Dienste der Revolution zu stehen. Schriftsteller und Komponisten besaßen keinerlei Freiheiten in der Ausübung ihrer Kunst. Eine eigenen Gesetzen folgende Entwicklung der Musik fand in diesen Jahren nicht statt.

Die Kulturrevolution dauerte insgesamt zehn Jahre; eine Zeit, in der die Chinesen keine politische Meinungsfreiheit besaßen. Das volkstümliche Musikleben erlebte eine schwierige Zeit. Der Ausdruck des eigenen Denkens und Fühlens, die Darstellung von Individualität waren heftiger Kritik ausgesetzt.

Alle Musik hatte die Kulturrevolution zu thematisieren. Absolute Musik wurde aufs schärfste verurteilt, weshalb Instrumentalkompositionen aus dieser Zeit sehr selten sind. Viele Komponisten bedienten sich deshalb einer Reihe von Stereotypen. Angemessen

[304] 1935 hielt Mao nach dem Ende des „Langen Marsches" und der Neugründung eines eigenständigen Territoriums in der Provinz Shaanxi in Yan`an eine Rede über Literatur und Kunst, in der die Richtung für die künftige Kulturpolitik vorgegeben wurde.

waren Chorwerke und Lieder, die einzig der Verherrlichung der Revolution und ihrer Helden dienten. Die wenigen Instrumentalwerke sind Bearbeitungen der Revolutionslieder. Die Zahl der Opern wurde auf acht „Revolutionsopern“ begrenzt.
Obwohl in der Instrumentierung von Chorwerken, Symphonien, Konzerten (z.B. für Klavier und Violine), Tanzdramen und revolutionären Opern traditionelle und westliche Instrumente gleichermaßen verwendet werden, entstand nichts Neuartiges, Originelles. Viele Kompositionen stellen eine mechanische Anwendung verschiedener Kompositionstechniken dar.

### 5.3.2.3. Das musikalische Schaffen in den achtziger und neunziger Jahren

Seit dem Ende der siebziger Jahre lockerte die Partei ihre rigide Kulturpolitik. Literatur, Kunst und Musik erwachten aus einem zehn Jahre währenden „Albtraum“.
Das chinesische Volk erlebte eine kulturelle und wirtschaftliche Liberalisierung, ohne dass die Partei ihren alleinigen Machtanspruch aufzugeben bereit war.
Die chinesische Volkskultur, lange als rückständig verachtet und von der Partei unterdrückt und instrumentalisiert, erlebte eine Renaissance. Der musikalische Austausch machte beträchtliche Fortschritte.
Für viele berühmte Solisten und Orchester waren die Konzerthallen der Volksrepublik mittlerweile wichtige Stationen bei ihren internationalen Tourneen. Die ersten Auftritte „westlicher“ Orchester nach der Kulturrevolution waren von großer Bedeutung für die chinesische Musik. Eine Auswahl der ersten Jahre: Boston Philharmonic Orchestra (1979), Berliner Philharmoniker (1979), Philharmoniker des japanischen Rundfunks (1979), Toronto Philharmoniker, japanisches Staatsopernensemble (1979), japanisches Sakralmusik-Orchester des Zengshang-Tempels (1980), Orchester der Bayerischen Staatsoper (mit der Aufführung der Mozart-Opern „Die Hochzeit des Figaro“ und „Zauberflöte“, 1984), Weiß-Russen Chor (1985), Wiener Kammerorchester (1986) und Tokio Philharmoniker (1986).
Studenten aus aller Welt kammen nach China, um die Vielfalt der chinesischen Musikkultur in ihrem Heimatland kennen zu lernen, die meisten von ihnen aus westlichen Ländern, z.B. USA, Japan, Deutschland, Frankreich, Italien usw.
Weltberühmte Solisten und Sänger gaben Konzerte und unterrichteten Meisterklassen, z.B. Yehudi Menuhin, Lin Zhaoliang (beide Violine), Tuoteli, Delong (Cello), Yoyo Ma (Cello), Sikeda, Lataina, Vladimir Ashkenazi, Fu Cun (alle Klavier), Xiersi, Ameilin (Sopran), Fulaisite (Alt), Pavarotti, Domingo (Tenor), Moer (Bass), Seiji Ozawa

(Dirigieren). Namhafte Musikwissenschaftler wirkten als Gastdozenten an chinesischen Universitäten und Hochschulen. Ihre Gastvorlesungen waren eine treibende Kraft für die Erneuerung der Musikwissenschaft. Die chinesische Musikkultur begann nach langer Zeit erzwungener Isolierung an die Strömungen zeitgenössischer westlicher Musik anzuknüpfen.
Im Austausch erfreuten sich Konzerte chinesischer Orchester und Aufführungen chinesischer Opern wachsender Beliebtheit im Ausland. Chinesische Musikwissenschaftler standen in regem Austausch mit der internationalen Forschergemeinschaft.

Dieser wiederbelebte Austausch führte zur Auseinandersetzung chinesischer Komponisten mit den Strömungen zeitgenössischer Kunstmusik.
Die Komponisten der älteren Generation, z.B. Luo Zhongrong, Zhu Jianer, Chen Mingzhi, Wang Lishan, Si Wanchong, schufen neue Werke in den Gattungen Symphonie, Kammermusik, Chor und Tanzdrama. Obwohl sich die Kompositionstechnik vieler Werke an der Musik der Romantik orientiert, wurde auch das neue Denken in der Musik adaptiert.
Die jüngeren Komponisten waren der neuen Musik gegenüber aufgeschlossener. Sie sprengten die Fesseln der Konvention und schufen den neuen Stil der *xinchao yinyue* („Neue Strömung der Musik"). Sie bekannten sich zur musikalischen Avantgarde der achtziger Jahre. Darin zeigten sich lang unterdrückte Tendenzen zur Individualisierung chinesischer Komponisten. Die aktuellen Werke waren Symbol wiedererlangter Freiheit.
Form, Inhalt, Ästhetik und Denken (im Sinne traditionellen Komponierens) befanden sich in einem neuen „dynamischen Zustand". Das wirkte sich auf die Zusammenstellung des Tonmaterials, die Logik und Imagination, den Zusammenfluss von Harmonie und Linearität, die Einbeziehung der Zwölf-Ton-Technik, der seriellen und bitonalen Musik, die Befreiung vom traditionellen Formdenken und neue stilprägende Spieltechniken aus. Die Komponisten waren auf der Suche nach neuen Klangfarben und -wirkungen und neuen Möglichkeiten des Zusammenklangs von chinesischen und westlichen Instrumenten.
Die Werke der jungen Komponistengeneration fanden auch im Ausland Beachtung, z.B. Qu Xiaosongs „Mongdong" (gemischte Kammermusik), „Tochter des Berges" (für Violine und Orchester), Tan Duns „Feng Ya Song" (Streichquartett), Chen Yis „Duoye" (Klavier), Peng Zhimins „Zahl" (Klavier), Zhao Xiaoshengs „Taiji" (Klavier), Guo Wenjins „Ba" (Cello), Ye Xiaogangs „Mond im Xijiang-Strom" (Orchester), Zhou Longs „Qin-Musik" (Streichquartett) und „Fließende Wasser im leeren Tal" (Streichquartett für *zheng*, *bili*, *sanxian* und Schlaginstrument), Xu Jixings „Eindruck von den Huashan-Wandmalereien"

(Trio für Klavier, chinesische Schlaginstrumente und *Mage hu*[305]) und Li Xiaoqis „Skizze der Grenzdörfer“ (Streichquartett).

Die chinesische Avantgarde der achtziger Jahre verdankte ihre Entstehung den Impulsen der westlichen Avantgarde. Im Vergleich zur westlichen Avantgarde standen ihre Kompositionen im Zusammenhang mit den Intentionen der westlicher Avantgarde, der Technik, den individuellen, frei erfundenen Formen, mit außergewöhnlichen Instrumentationsformen und unwiederholbaren Überschriften.
Im Unterschied zu den westlichen Vorbildern atmen jedoch die Kompositionen der chinesischen Avantgardisten den Geist der klassischen konfuzianischen und taoistischen Philosophie, der volkstümlichen Besonderheiten und der historischen Themen. Unter dem Impuls der westlichen Musikkultur suchen sie die sich gegenseitig reflektierenden Elemente oder Gemeinsamkeiten aus beiden Musikkulturen, um sie zu integrieren und zu einem musikalisch-stilistischen Ganzen zu verschmelzen. Sie versuchen in der künstlerisch-kreativen Verbindung ihrer eigenen Traditionen mit den Anregungen aus dem Westen zu neuen Identitäten zu finden und streben nach der Individualisierung des musikalischen Schaffens und dem Ausdruck der geistigen Welt der Gegenwart.

#### 5.3.2.3.1. Ausdruckstechnik

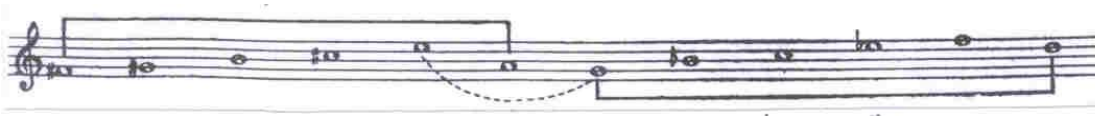
Die Kompositionen der chinesischen Avantgarde mischen westliche Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts mit Elementen chinesischer Volksmusik. Mehrere besondere Merkmale zeichnen deshalb ihre Werke der chinesischen Avantgarde aus:

1. Verwendung unterschiedlicher Modi
Ein Großteil der Werke basiert auf chinesischer Pentatonik, Heptatonik und den Tonarten lokaler Volksmusiktraditionen, die mit Zwölftontechnik oder anderen zeitgenössischen Kompositionstechniken kombiniert werden. Darin spiegeln sich kulturelles Erbe und westliche Einflüsse wider. Ein Beispiel für die Synthese unterschiedlicher Tonarten ist die Symphonie-Suite Nr.3 von Luo Zhongrong. Die originale Serie ist eine Synthese aus den chinesischen Tonarten **e** bzw. **a** im ersten Abschnitt, **es** bzw. **b** im zweiten Abschnitt und dem *gong*-Modus, z.B.:

[305] Die *Mage hu* ist eine chinesische Geige, die in der Grenzregion zwischen China, Vietnam, Laos und Birma verbreitet ist.

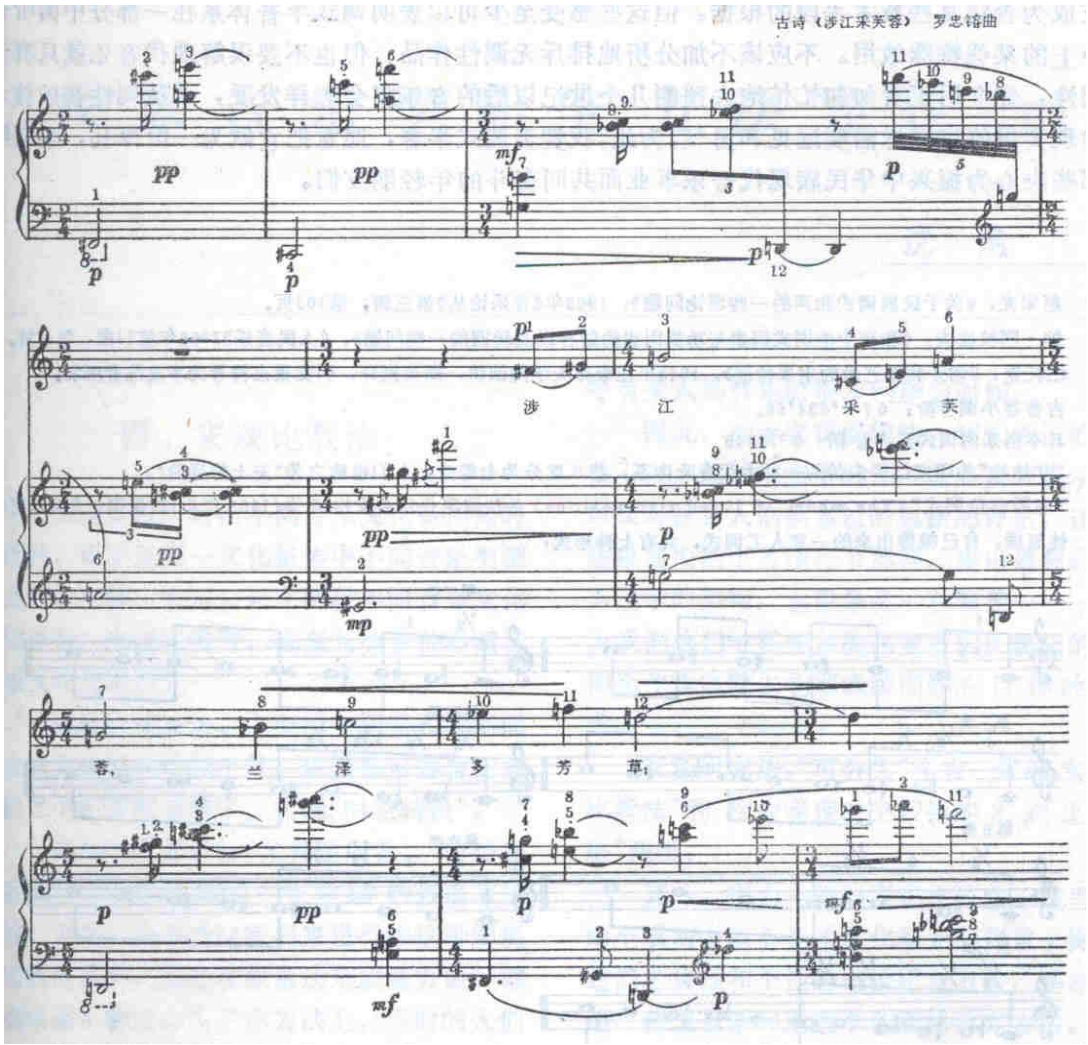
Der pentatonische Modus

**e** oder **a**



**es** oder **b**

Das musikalische Material ist von der Volksmusik Jiangnans (Südwestchina) geprägt.

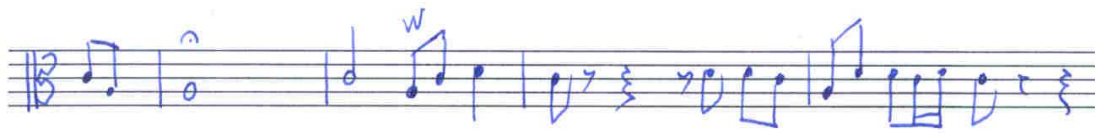



Notenbeispiel 24: Auszug aus der Symphonie-Suite Nr.3 von Luo Zhongrong

Mit traditionellen Analyseverfahren ist es schwierig, die verwendeten Tonarten zu bestimmen und den Grundton festzulegen. Der Komponist bezeichnet seine Musik als serielle und bitonale Musik, in der Grundton und Modus nicht festgelegt sind.

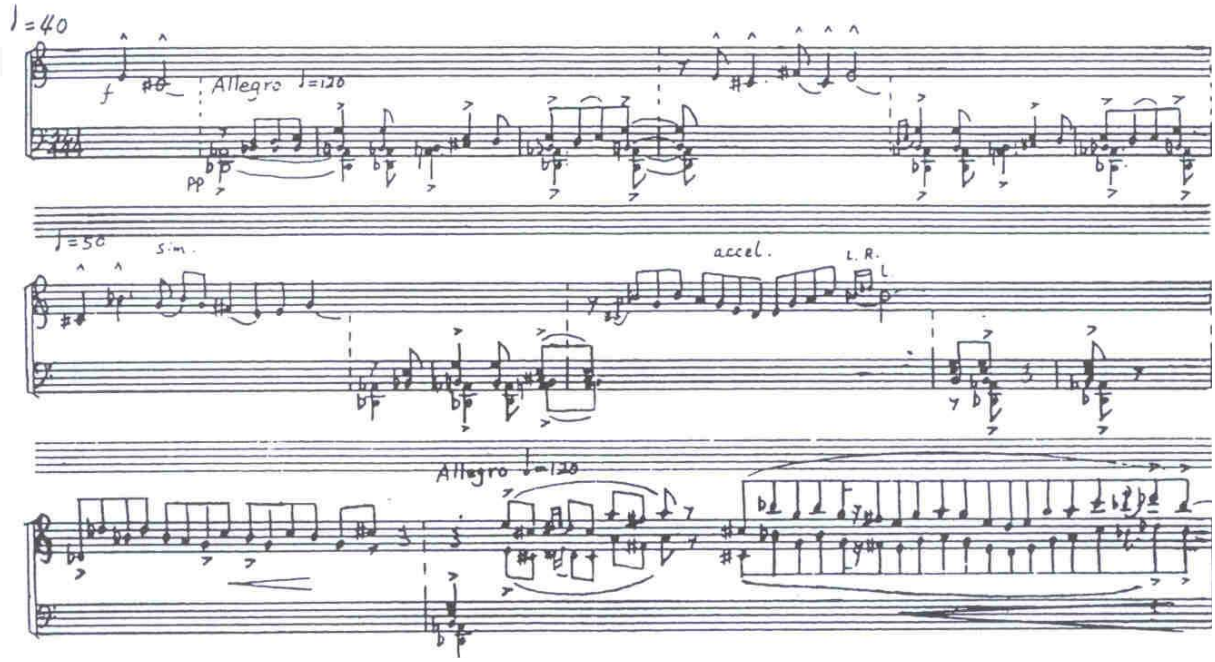
2. Betonung der Melodik

Die meisten Kompositionen sind ausgesprochen sanglichen Charakters. Diese Vorliebe für eingängige Melodik hat ihren Ursprung in der Volksmusik. Das authentische Material wird mit verschiedenen Techniken variiert und verfremdet. Als Beispiel sei hier Chen Yis Klavierkomposition „*Duoye*“ vorgestellt. Das musikalische Material basiert auf einem Volkslied der Dong-Minderheit im südlichen China (Autonome Region Guangxi), das solistisch vorgetragen wird.[306]



Notenbeispiel 25: Das originale Material aus einem Volkslied der Dong-Minderheit

Das Hauptthema ist in der Zwölfton-Technik komponiert.

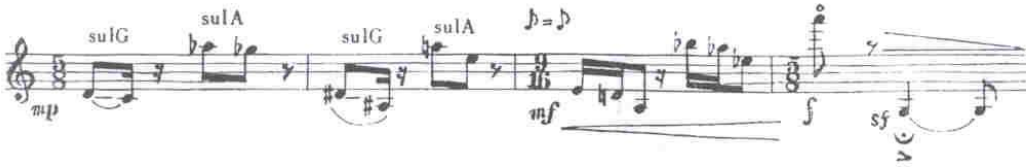



[306] Der tiefe Gesang der Dong-Minderheit gilt als „männlich“.

Einige Kompositionen betonen den linearen Verlauf der Melodie. Im Verlauf der Melodie (Stufenverlauf, lineare Sprünge, Auf- und Abstieg, Kurve) bringen die Komponisten ihr Denken zum Ausdruck. In der Kammermusik „Mongdong“ von Qu Xiaosong (1984) besteht die Melodie aus nur wenigen Tönen. Dennoch gelingt es dem Komponisten, mit linearen Sprüngen einen besonderen Eindruck zu erwecken. Die Oktavsprünge sind ein charakteristisches Merkmal seiner Kompositionen.

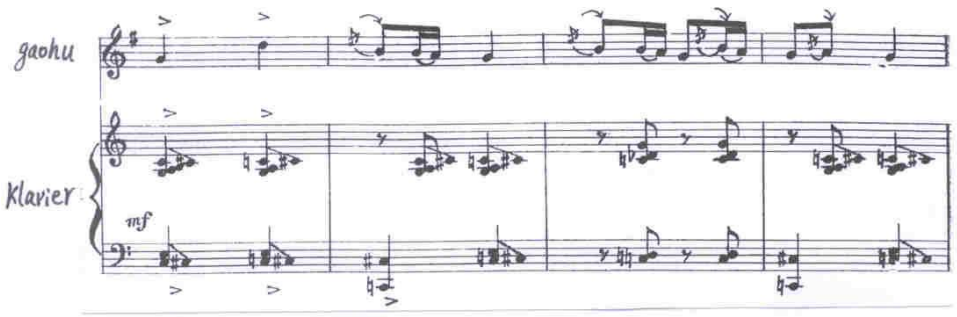
Notenbeispiel 26: Auszug aus „Mongdong“ von Qu Xiaosong

In vielen Werken behalten die Komponisten die „Kernzelle“ der Pentatonik bei (große Sekunde, kleine und große Terz, reine Quarte), wie z.B. im Folgenden:




Notenbeispiel: 27: Auszug aus dem Violinkonzert von Xu Shuya

Das musikalische Schaffen der chinesischen Avantgarde knüpft an die Ästhetik der traditionellen chinesischen Musik an, bricht aber die Sanglichkeit der Melodik mit verschiedenen neuen Kompositionstechniken. Darin wird die Neuartigkeit des Stils deutlich.



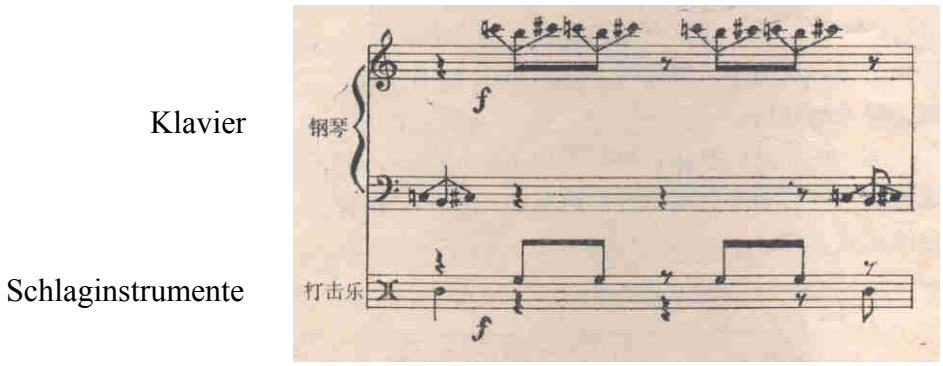

Notenbeispiel 28: Auszug aus „Eindruck von den Huanshan-Wandmalereien“ von Xi Jixing

3. Neue harmonische Logik und Struktur

In der Behandlung der Harmonik stellen die Werke der chinesischen Avantgarde eine Kombination der Harmonik von Klassik und Romantik mit der des 20. Jahrhunderts und Strukturelementen volkstümlicher chinesischer Musik dar.

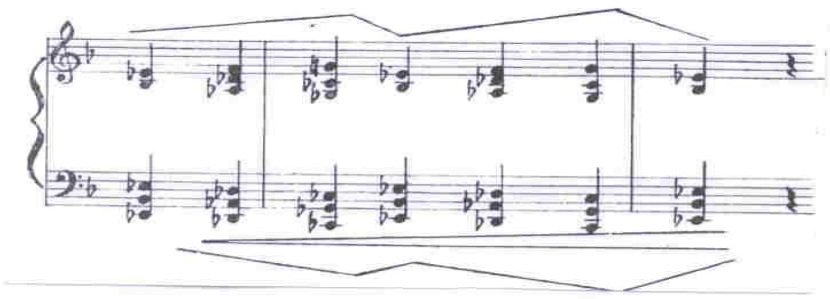
In ihren Werken streben die meisten Komponisten nach der Umsetzung neuer harmonischer Strukturen. Die funktionelle Harmonik ist im harmonischen Gefüge ohne Bedeutung.

Zum einen wird die Freiheit des Komponisten nicht durch die traditionelle Funktionalität eingeschränkt. Traditionelle Kategorien von Konsonanz und Dissonanz werden aufgehoben. Im Zentrum stehen die neuartigen Zusammenklänge.




Notenbeispiel 29: Auszug aus „Eindruck von den Huanshan-Wandmalereien“ von Xu Jixing

Die traditionelle Funktionalität der Akkorde wird aufgebrochen. Die Entfaltung der Akkordklänge folgt dem natürlichen Verlauf der Melodie.

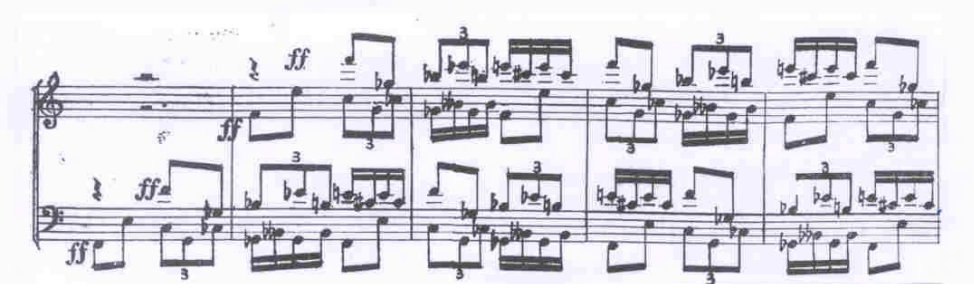


Notenbeispiel 30: Auszug aus der *Hudiequan*(„Quelle des Schmetterings“) von Jian’er und Zhuang Rui

4. Der neue Tonart-Begriff

Der neue Tonart-Begriff steht im Zusammenhang mit der Zusammensetzung der verschiedenen Modi und der neuen harmonischen Strukturen. Die umfangreiche Adaption zeitgenössischer Kompositionstechniken in der chinesischen Avantgarde hat zu einer zunehmenden Unschärfe der Tonarten geführt.

Die neuen Kompositionstechniken (serielle und bitonale Musik, Aleatorik u.a.) machen eine eindeutige Bestimmung verschiedener Tonarten schwierig.




Notenbeispiel 31: Auszug aus dem Streichquartett Nr.1 von Xu Shuya

In diesem Beispiel wird das musikalische Material nach rein rationalen Gesichtspunkten (Umkehr der ursprünglichen Gestalt) neu arrangiert.

5. Neue Musikformen

Die Werke der chinesischen Avantgarde stellen eine Synthese aus standardisierten Formen der traditionellen europäischen Musik mit Formen traditioneller chinesischer Musik dar. Es gibt zwei Besonderheiten:

1. Besonderer Wert wird auf Gleichgewicht, innere Harmonie der Form, sowie die Koordinierung des einzelnen Teils gelegt. Vor dem eigentlichen Kompositionsprozess stehen die Auswahl des zu verarbeitenden musikalischen Materials und die Festlegung des Hauptthemas, das Arrangement von Klangfarben und die Auswahl des Tonmaterials sowie der Entwurf eines musikalischen Spannungsbogens.
2. Form und Struktur der Kompositionen, dies gilt insbesondere für die Programmmusik, versuchen nicht, vorgegebenen Formschemata (z.B. Sonatenform) gerecht zu werden, sondern die wesentlichen Inhalte in jeweils

angemessener Form darzustellen. Im ersten Satz – „Wettspiel um *lusheng*“[307] – der symphonischen Suite „Skizze des Guizhou-Berglandes“ von Du Mingxin (1982) sind Form und Struktur von einem volkstümlichen Tanz inspiriert. Die *lusheng* ist ein Blasinstrument aus Bambus, das bei den in Südchina (auch in der Provinz Guizhou) lebenden Minderheiten der Miao, Yao und Dong verbreitet ist. Bei gemeinsamen Tänzen spielt die *lusheng* eine große Rolle. Die Tänzer ordnen sich in Reihen hinter mehreren *lusheng*-Spielern und werden von diesen auf die Tanzfläche geführt. Dieser Tanz inspirierte den Komponisten zur Anlage der Form des ersten Satzes, der Wahl des Instrumentariums und der Tonarten. In der Kompositionstechnik stellt das Werk eine Synthese aus moderner westlicher und traditioneller chinesischer Musik dar.

6. Neue Klangfarben und instrumentale Zusammensetzungen

Die chinesische Avantgarde ist auf der Suche nach neuen Klangfarben. Dazu experimentiert sie mit unkonventionellen Spiel- und Gesangstechniken (Schreie, Seufzer), der Verwendung selten verwendeter volkstümlicher Instrumente und sogar mit Gebrauchsgegenständen.

Auch in der instrumentalen Zusammensetzung werden neue Wege beschritten. So werden z.B. chinesische und westliche Instrumente kombiniert: *qin* und Flöte, *zhong* (Glockenspiel) und *qin* (Klangstein) mit Klavier, lokaler Opergesang mit elektronischen Instrumenten. Dabei beschränkt sich die Avantgarde auf kleine Ensembles (Kammermusik). In den meisten Werken verschwimmt die Demarkationslinie zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, Musikinstrumenten und Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs, traditionellen chinesischen und westlichen, alten und neuen oder geläufigen und nur in wenigen Regionen verbreiteten Instrumenten. Die Vielseitigkeit der menschlichen Stimme kommt in vielen Kompositionen zum Einsatz und mischt sich mit dem Klang der Instrumente.

Die Komposition „Mongdong“ fordert folgende Besetzung: zwei Pikkolo-Flöten, Oboe, *xun* (Kugelflöte), *pipa*, *sanxian*, *duxianqin* (Zupfinstrument der Jing-Minderheit), Klavier, Geige, Viola, Cello, mehrere Becken und Gongs unterschiedlicher Größe. Die *pipa*-Spielerin und der Pianist bereichern mit der Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme den Zusammenklang des Ensembles um Sopran und Bass.

[307] Ein Blasinstrument aus Bambus, das bei den Minderheiten der Miao, Yao und Dong im südlichen China verbreitet ist.

Die wesentlichen Charakterzüge der chinesischen Avantgarde entsprechen dem Vorbild der westlichen Avantgarde. Ein Unterschied besteht in der Inspiration durch die volkstümliche Spiritualität. Dadurch erhält die chinesische Avantgarde ihren nationalen Charakter. Sie ist keine sklavische Nachahmung westlicher Vorbilder, sondern stets auch in der chinesischen Volkskultur verwurzelt.

Im 20. Jahrhundert beschleunigt sich aufgrund der raschen Entwicklung von Infrastruktur und Kommunikationstechnologie der kulturelle Austausch: Die Welt wird kleiner, die Gegensätze zwischen Ost und West verlieren an Schärfe. Angesichts dieser Entwicklung bleibt keine Kultur unverändert. Die moderne Kunstmusik bleibt nicht weiter auf den Kulturkreis ihrer Entstehung beschränkt, in nahezu allen Kulturen löste ihr Einfluss eine eigenständige Entwicklung aus.

Das offene und pluralistische Denken beendete die langjährige Isolation und konservative Erstarrung der chinesischen Musikkultur. Die „Neue Musik“ ist eine Bereicherung der chinesischen Musik und leistet einen wertvollen Beitrag zu ihrer weiteren Entwicklung. Eine freiheitliche Atmosphäre ist für die kulturelle Entfaltung einer Nation notwendig.

## 5.4. Hongkong, Macao und Taiwan

### 5.4.1. Geschichte Hongkongs, Macaos und Taiwans

Hongkong, Macao und Taiwan besitzen, obwohl von Chinesen bewohnt, ein anderes politisches System und eine eigenständige Musikkultur. Die traditionelle Kultur entsprach derjenigen auf dem Festland. Eine abweichende politische Geschichte führte aber zu einer andersgearteten Entwicklung des kulturellen Lebens.
Der wechselseitige Einfluss in Wirtschaft, Kultur und Musik ist beträchtlich. Vor allem seit der beginnenden Öffnung der Volksrepublik in den 80er Jahren spielen Hongkong, Macao und Taiwan eine bedeutende Rolle für wirtschaftliche Reformen und die Lockerung der Kulturpolitik in der Volksrepublik.
*Gongtai yinyue* (Unterhaltungsmusik aus Hongkong und Taiwan) trat seinen Siegeszug in den chinesischen Metropolen auf dem Festland an und ist bis heute unter der Jugend sehr populär.

In Hongkong, Macao und Taiwan ist, wenn auch in unterschiedlichem Maße, der Einfluss westlicher Kultur wesentlich stärker spürbar als auf dem chinesischen Festland. Der historische Hintergrund bildet die Voraussetzung für diese unterschiedliche Entwicklung der Musikkultur:

1. Hongkong war das erste Territorium, das die Qing-Herrscher nach dem verlorenen ersten Opiumkrieg (1842) an Großbritannien abtreten musste. Die rasch aufblühende Hafenmetropole wurde Hauptumschlagplatz für die (gewaltsam durchgesetzte) Einfuhr des in Indien angebauten Opiums und die Ausfuhr von Tee, Seide und Porzellan. Seinen Höhepunkt erreicht die Opiumeinfuhr 1873. Bereits 1845 wurde der Linienverkehr Hongkong - London eingerichtet. Am 01.06.1997 wurde Hongkong an China zurückgegeben. Die britische Kolonialherrschaft währte somit insgesamt 154 Jahre.

2. Macao wurde schon 1557 von portugiesischen Händlern erobert. 1622 eroberten die Holländer Macao, deren Herrschaft blieb aber Episode. Erst am 20.12.1999 wurde Macao an die Volksrepublik China zurückgegeben. Die portugiesische Kolonialherrschaft dauerte 442 Jahre.

3. Der Einfluss fremder Kulturen auf Taiwan begann im 17. Jahrhundert. 1624 betraten Holländer als die ersten Europäer die Insel. Sie beherrschten Taiwan bis 1661. Zwischen 1626 und 1642 hielten allerdings die Spanier den nördlichen Teil der Insel besetzt. 1683 gelang den Qing-Herrschern die vollständige Unterwerfung der Insel (einer der wenigen militärischen Erfolge der Chinesen gegen die Europäer). 1894 griffen die Japaner Taiwan an. Der Tonghak-Aufstand in Korea löste einen chinesisch-japanischen Krieg aus. Im Vertrag von Shimonoseki (1895) musste China Taiwan und mehrere kleinere Inseln an Japan abtreten. Die Herrschaft der Japaner war viel umfassender, als es die der Qing-Herrscher gewesen war. Repräsentative Bauten im modernen japanischen Stil demonstrierten den Machtanspruch. Das Bildungssystem wurde nach japanischem Vorbild reorganisiert und Unterricht in japanischer Sprache und Geschichte eingeführt. Die Agrarproduktion wurde wesentlich verbessert und eine einheimische Industrie (Leichtmaschinenbau und Chemie) aufgebaut, die den Grundstein für die spätere erfolgreiche wirtschaftliche Entwicklung Taiwans legte. Die japanische Geheimpolizei ging gegen kommunistische Aktivisten vor; soziale und polizeiliche

Kontrolle verschärften die Spannungen. Zwei Aufstände (1914 und 1931) wurden niedergeschlagen. Die japanische Herrschaft endete erst mit der Niederlage im zweiten Weltkrieg 1945. Taiwan wurde an China zurückgegeben und 1949 zum Rückzugsort der im Bürgerkrieg den Kommunisten unterlegenen Nationalisten unter Chiang Kai-shek. Diese proklamierten 1950 die Republik Taiwan, die aufgrund der Aufbauarbeit der japanischen Besatzer und umfangreicher finanzieller Unterstützung durch die USA in den folgenden Jahrzehnten zu einer der führenden Wirtschaftsmächte im östlichen Asien wurde.

Im Vergleich mit dem chinesischen Festland haben Hongkong, Macao und Taiwan eine unterschiedliche politische, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung erlebt. Der Einfluss fremder Musikkulturen ist ungleich stärker als auf dem chinesischen Festland. Mit der raschen Entwicklung der Wirtschaft in der sechziger und siebziger Jahren blühte auch das kulturelle und musikalische Leben auf.

### 5.4.2. Die musikalische Entwicklung in Hongkong und Taiwan

#### 5.4.2.1. Hongkong

Die Gründung der Volksrepublik China (1949) blieb auch für Hongkong nicht ohne Folgen. In den fünfziger Jahren flohen viele Komponisten und Musiker aus der Volksrepublik und ließen sich in Hongkong nieder. Dadurch erlebte die Musikkultur der Hafenstadt einen raschen Aufschwung. Viele jüngere Musiker und Komponisten sind von dieser „Einwanderergeneration“ geprägt.
Viele junge Leute gingen zum Studium nach England und kehrten in den sechziger Jahren zurück. Sie entwickelten in Hongkong nach englischem Vorbild musikalische Unterrichtsprogramme.
In den siebziger Jahren erlebte Hongkong einen nie da gewesenen wirtschaftlichen Boom. Viele Bürger der Stadt waren zu Wohlstand gekommen, das kulturelle Leben blühte weiter auf. Unzählige neue Orchester und Chöre entstanden, Konzerthallen wurden gebaut und Musikschulen gegründet. In die Musikerziehung und in wissenschaftlichen Einrichtungen wurde investiert. Unter diesen günstigen Voraussetzungen entstanden ein reiches Musikleben und ein modernes Musikerziehungssystem.

Die achtziger Jahre erlebten den zunehmenden kulturellen Austausch mit Taiwan und dem Westen. Dies trug zur raschen Fortentwicklung der Musikkultur bei. Zur gleichen Zeit begannen Musikkultur und Musikindustrie auf das chinesische Festland auszustrahlen.

Die britische Regierung hatte großen Einfluss auf das Bildungssystem Hongkongs. Musikalische Lehrbücher wurden größtenteils aus England eingeführt. So gelangten neuere pädagogische Strömungen wesentlich früher nach Hongkong als nach China. In den siebziger Jahren wurden die Konzepte und Unterrichtsmaterialien von Carl Orff (1895-1982) und Zoltan Kodaly (1882-1967) in Hongkong eingeführt.

Die Werke der westlichen Avantgarde gelangten in Hongkong ebenfalls früher zu Einfluss als in China. So ist z.B. der Komponist Huang Yuyi (geb. 1924), der in Deutschland studiert hatte, von der zweiten Wiener Schule beeinflusst. Seine in den sechziger Jahren entstandenen Werke sind eine Synthese aus chinesischer Pentatonik und Zwölftontechnik, wobei die Melodik von der chinesischen Pentatonik geprägt ist und die Harmonik von der Zwölftontechnik.

Lin Yuepei, der in Kanada und den USA studiert hatte, beherrschte die zeitgenössischen Kompositionstechniken. Vor allem in seiner Orchestrierung gab er wesentliche Impulse für die Kunstmusik der sechziger und siebziger Jahre.

Hongkong besitzt eine lebendige Popularmusikkultur. In der fünfziger Jahren waren die im Shanghai der dreißiger Jahre populären Lieder beliebt, darunter besonders die Lieder der Filmindustrie. In den sechziger Jahren löste westliche Popularmusik aus Europa und den USA die Begeisterung für die älteren Stars ab. In Taiwan und Japan produzierte Tonträger befriedigten die Hörbedürfnisse der Menschen. Auch die *yueju* (Guangdong-Oper) erlebte eine Blüte.[308]

In den siebziger Jahren lösten zunehmende Wohlstand bei gleichzeitiger Massenproduktion elektronischer Produkte (Unterhaltungselektronik) den Siegeszug des Fernsehens aus. Bei der jüngeren Generation wurden die Fernsehsongs beliebt.

[308] Die *Yueju* ist eine Regionaloper der Provinz Guangdong und von Teilen der Provinz Guangxi. Mit chinesischen Emigranten wurde sie in Südostasien und Übersee (USA, Kanada) verbreitet. In der Melodik lässt sich die *Yueju* auf die *Kunqu*- und *Yiyang*-Oper der Ming-Dynastie zurückführen.

Seit dem Ende der siebziger Jahre entwickelte sich eine eigene Industrie für westliche Popularmusik. Die Liedtexte werden jetzt von chinesischen Autoren geschrieben und in *yueyu* (auf Kantonesisch) gesungen. Junge Sänger wie Xu Xiaofeng, Xu Guanjie, Luo Wen und Zhen Ni wurden die Stars der Jugend.
Popularmusik, Literatur, bildenden Kunst, Theater und Tanz sowie Film haben sich zu einer eigenständigen, für Hongkong charakteristischen Kultur vereint (darunter z.B. der Kungfu-Film).

#### 5.4.2.2. Taiwan

Taiwan erlebte aufgrund des geographischen Abstands zum chinesischen Festland und einer eigenständigen Geschichte eine relativ unabhängige Entwicklung der Kultur.
Die Entwicklung der taiwanesischen Musikkultur ist vor dem Hintergrund der Kultur der ethnischen Gruppen und des gleichzeitigen Einflusses chinesischer und fremder Kulturen zu bewerten:

1. Die ursprüngliche Bevölkerung der Insel gehört zur malaiisch-polynesischen Sprachgruppe (im Gegensatz zum Chinesischen, das den sino-tibetanischen Sprachen zugerechnet wird). Die verschiedenen auf der Insel lebenden Ethnien besaßen eine eigenständige, reiche (Musik-)Kultur.
2. Die auf Taiwan lebenden Han-Chinesen sind erst gegen Ende der Ming-Dynastie (Mitte des 17. Jhs.) und während der Qing-Dynastie (Mitte des 17. und 18. Jhs.) vom chinesischen Festland eingewandert. Überwiegend stammen sie aus Quanzhou und Zhangzhou (Provinz Fujian), einige aus Huizhou und Jiayingzhou (Provinz Guangdong). Die Provinzen Fujian und Guangdong waren aber nicht die eigentliche Heimat dieser Einwanderer. Gegen Ende der Xijin- und Ende der Beisong-Zeit zogen ihre Vorfahren angesichts der Bedrohung durch Nomadenvölker aus dem Norden in die Region südlich der Yangzi-Mündung. Mit ihrer Übersiedlung auf die Insel gelangten also gleichermaßen Elemente nord- und südchinesischer Musik nach Taiwan. Die Han-Chinesen bilden heute die Mehrheit der Bewohner.
3. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herrschte der Einfluss Japans vor. Japanisch war Amtssprache. In den Schulen wurde Japanisch gesprochen und wurden japanische Schullieder gesungen. Alle Lehrbücher wurden aus Japan eingeführt.

4. 1945 machte sich Taiwan als Republik China selbstständig. Nach der Niederlage der Nationalisten flüchteten insgesamt 2,5 Millionen Chinesen vom Festland nach Taiwan. Dies führte zu einem radikalen Bruch mit der (erzwungenen) Japanisierung. Chinesisch wurde wieder offizielle Sprache in Verwaltung und Schule. Die japanischen Schulbücher wurden durch chinesische ersetzt und die japanischen Schullieder aus dem Unterricht verbannt. In den sechziger Jahren wurden die ersten eigenen Lehr- und Unterrichtswerke herausgegeben. Zwischen 1963 und 1967 erschienen mehr als vierzig neue Musiklehrbücher für die verschiedenen Schulstufen (einschließlich musikalischer Früherziehung in den Kindergärten). Die Autoren dieser Unterrichtswerke stammten meist vom Festland, die Pädagogik war also in dieser Zeit noch stark von derjenigen der dreißiger und vierziger Jahre geprägt. 1972 erschienen zwei mehrbändige Ausgaben für den Musikunterricht: „Musiklehrbücher für die Mittelschule“ (drei Bände) und „Musiklehrbücher für die Grundschule“ (acht Bände). Beide Ausgaben enthalten je vier Teile: Musiktheorie, Blattsingen, Lieder und Musikbeispiele verschiedener Kulturen („Musikgenuss“). Diese Lehrbücher sind bis heute in Gebrauch.

- Musikerziehung

Die Nationalisten maßen der Erziehung großen Wert bei. Möglichst schnell sollten die Spuren der japanischen Besatzungszeit getilgt werden. So erklären sich die raschen Fortschritte, die im Bildungssystem erzielt wurden und (im Verein mit der zunehmenden Industrialisierung) Taiwan den Aufstieg zur Wirtschaftsmacht ermöglichten. Davon profitierte auch die Musikausbildung.

Viele Chinesen, die während des Bürgerkrieges im Ausland studiert hatten, kehrten nicht auf das chinesische Festland zurück, sondern ließen sich in Taiwan nieder, wo sie als Dozenten oder Musiklehrer eingestellt wurden.

Heute gibt es in Taiwan mehr als zehn Universitäten, pädagogische Hochschulen und Musikfakultäten, an denen die Ausbildung zum Musiker oder Musikpädagogen möglich ist. Die erste Neugründung war die pädagogische Universität Taiwan (1946 wurde der erste Musikfachkurs eingerichtet, der 1949 zu einer eigenen Fakultät wurde; 1955 wurde aus der pädagogischen Hochschule die pädagogische Universität Taiwan). Weitere Hochschulen und Universitäten folgten diesem Beispiel und richteten Musikfakultäten ein: Staatliche pädagogische Fachhochschule Taipei (1968), Kommunale pädagogische Fachhochschule Taipei (1969), private Fachhochschule Shijian jiazheng (1969), private

Fachhochschule Tainan Jiazheng (1970), Donghai Privat-Universität (1971), Fu-Ren Privat-Universität (auch „Katholische Universität“, 1983), Zhongguo Wenhuan Universität (1962), pädagogische Fachhochschule Xinzhu (1969), pädagogische Fachhochschule Taidong (1976) und Kunstschule Huagang (1977) und Staatliche Kunsthochschule Taipei (1982).
An der Musikabteilung der pädagogischen Universität Taiwan wurde die erste Generation Musiker und Musikpädagogen ausgebildet.

Phasen des musikalischen Schaffens

1. 1945-1960

Zu den bedeutenden Komponisten dieser frühen Phase gehören Li Zhichuan (1908-1970), Chen Sizhi (geb.1910), Lü Quansheng (geb.1916), Guo Zhiyuan (geb.1921), Cai Jikun, Xiao Erhua, Zhan Jinhong, Kang Qu, Shen Bingguang, Li Yungang, Li Zhonghe, Dai Cuilun und Shi Huailiang. Die ersten vier haben ihre musikalische Ausbildung in Japan erhalten. Ihre Kompositionen verbinden einheimische Melodik und westliche Kompositionstechnik. Chen Sizhi tat sich vor allem mit seinen Klavierwerken hervor. Lü Quansheng komponierte fast ausschließlich Vokalmusik. Die anderen Komponisten sind vom chinesischen Festland eingewandert. Wie auch in der Volksrepublik legten die Komponisten ihren Schwerpunkt auf Vokalkompositionen (Chorwerke und Lieder).

2. 1960-1973

Seit den sechziger Jahren lockten zunehmende Demokratisierung, gesellschaftliche Stabilisierung und wirtschaftlicher Aufschwung viele Chinesen, die im Ausland (Europa, USA, Kanada) studiert hatten, nach Taiwan zurück, darunter viele, die auf dem Festland oder im Ausland geboren waren. Sie brachten Erfahrungen mit zeitgenössischer westlicher Musik mit und ermöglichten so den Anschluss der taiwanesischen Musik an die internationale Entwicklung der Kunstmusik.
In kurzer Zeit entstanden viele Organisationen und Gruppierungen zur Förderung der Musik. Die einflussreichsten sind „*Zhiyue xiaojin*“ („Gruppe der Komponisten“, 1961 gegründet), „*Xinyue chuzou*“ („Neue Musik praktizieren“, 1961), „*Honglang yueji*“ („Musikalische Gruppe der roten Welle“, 1963), „*Xiangrikui yuehui*“ („Musikalischer Verein der Sonnenblume“, 1968), „*Wuren yuehui*“ („Musikalischer Verein der fünf Personen“, 1965).
„*Zhiyue xiaoji*“ wurde von den Komponisten Xu Changhui und Gu Xianliang initiiert. Sie hat sich zum Ziel gesetzt, junge Komponisten und Neue Musik zu fördern. Seit ihrer

Gründung bildet sie einen wesentlichen Motor für die Entwicklung der taiwanesischen Kunstmusik. Viele der heute bekannten Komponisten waren Angehörige der „Gruppe der Komponisten“, z.B. Shi Huailiang (1925-1977), Lu Yan (*1930), Chen Maoxuan (*1936), Lai Dehe (*1943), Li Taixiang (*1942), Wen Longxin (*1944), Ma Shuilong (*1939) und Xu Moyun (*1944).
Die anderen Vereinigungen widmen sich überwiegend der Verbreitung moderner Kunstmusik in Konzerten und Vorträgen. Die taiwanesische Kunstmusik erfuhr in dieser Phase eine zunehmende Verwestlichung.

3. Seit 1973

Die vielversprechenden Ansätze der sechziger Jahre entfalteten sich in den folgenden Jahrzehnten. Zunehmend finden Elemente taiwanesischer und chinesischer Musik Eingang in die Werke der jungen Komponisten.
Die Gründung zweier Initiativen beförderte diesen Trend. 1973 schlossen sich mehrere Komponisten zum „*Taiwan zuoqujia liangmen*“ („Bund taiwanesischer Komponisten“) zusammen. Unmittelbar zuvor (April 1973) war in Hongkong der „*Yazhou zuoqujia liangmen*“ („Bund Hongkonger Komponisten“) entstanden. Die taiwanesische Gemeinde zählt heute mehr als 150 Komponisten zu ihren Mitgliedern.
Die von Shi Weiliang und Xu Changhui initiierte „Sammlungsbewegung der Volkslieder“ weckte das Interesse der jüngeren Komponisten für die Musik der autochthonen Bevölkerung und führte zur verstärkten Adaption von Elementen volkstümlicher Musik. Erst jetzt entstand eine eigenständige taiwanesische Kunstmusik aus der Synthese westlicher und einheimischer Musik.
Somit entwickelt sich die Musikkultur Taiwans heute (wie auch die anderer asiatischer Staaten) im Spannungsfeld zwischen Akkulturation, Adaption und der Suche nach der eigenen Identität.

- Popularmusik

Wie auch in Hongkong, findet die Popularmusik in Taiwan mehr und mehr Anhänger unter der jüngeren Generation.
Vor der japanischen Besatzung bestand die Popularmusik hauptsächlich aus den *quyi* (volkstümliche Gesangs- und Vortragskunstform). Zu den *quyi* gehörten einheimische Melodien, Volkslieder aus den chinesischen Provinzen Fujian und Guangdong sowie die Gesangmusik des taiwanesischen Berglandes.

Während der japanischen Besatzung wurde die einheimische von der japanischen Popularmusik verdrängt. Neue Medien (Schallplatte, Film und Rundfunk) trugen zu dieser Verdrängung bei. Den japanischen Besatzern, die auch die Musikindustrie und die öffentlichen Medien kontrollierten, war wenig daran gelegen, die Tradition der einheimischen Musikkultur zu fördern. Da die japanische Musikkultur sich stark von der chinesischen (und taiwanesischen) unterschied, griffen die Autoren auf Melodien taiwanesischer Volkslieder zurück, zu denen sie neue Texte schrieben. Diese wurden in *minnanyu* (Fujian-Dialekt) mit seiner typisch sentimentalen Melodik gesungen.
Nach 1949 wurde die taiwanesische Popularmusik von der *shidaiqu* (Popularmusik des Shanghai der dreißiger und vierziger Jahre) und der amerikanischen Popularmusik beeinflusst. Bei den *guoyu gequ* handelt es sich um in chinesischer Sprache gesungene westliche Popularmusik.
Bekannte Autoren[309] waren Lin Jiaqin, Liu Jiachang, Luo Mindao und Zuo Hongyuan. In den siebziger Jahren erschienen neue Autoren (Songwriter) in der Musikszene, z.B. Yang Xian, Li Shuangze, Wu Chuchu und Yang Zuju. Sie brachten Bewegung in die chinesische Volksliedkultur. Auch Kunstmusikkomponisten versuchten sich an der Popmusik, z.B. Li Taixiang, Chen Yang und Wen Longxin. Campuslieder und „Neue Volkslieder" (von Komponisten bearbeitete Volksmusik) gelangten zur vollen Entfaltung.[310]

Die taiwanesische Popularmusik prägte im Laufe der Jahre ihren eigenen, unverwechselbaren Stil aus, der nicht nur in Taiwan, sondern auch in Hongkong und auf dem chinesischen Festland seine Anhänger findet. Der große Star der achtziger Jahre war die Sängerin Deng Lijun (auch unter dem Künstlernamen Teresa Teng bekannt), in den neunziger Jahren folgte Zhang Huimei. Mit Bezug auf Andreas Steen führt Günter Kleinen hierzu aus:

„Die ersten ‚neuen' Lieder, die das Festland erreichten, sind die während der ‚Volksliedbewegung der Hochschulen' Mitte der siebziger Jahre in Taiwan entstandenen Campuslieder. Nach jahrelangem Konsum vorwiegend amerikanischer Popmusik, bedingt durch die Stationierung US-amerikanischer Truppen auf Taiwan, begannen Studenten und Musiker in dieser Zeit erstmals mit dem Komponieren eigener Popmusik, in der sich ihre Lebenssituation in der Beschreibung von Gefühlen und Sehnsüchten äußert. Die Musik entsprach einer Mischung aus amerikanischer Countrymusik, Liebeslied und chinesischem Volkslied, wobei der Gesang häufig von Klavier oder Gitarre begleitet wurde, ganz im Stil von Donovan oder Bob Dylan.

[309] Im Gegensatz zu den Komponisten im Bereich der Kunstmusik bezeichne ich im Folgenden die Liedkomponisten der Popularmusik als Autoren.
[310] Steen, Andreas: Der lange Weg zum Rock´n´Roll. Pop- und Rockmusik in der Volksrepublik China. Hamburg: LIT-Verlag 1996.

Besonders beliebt war das Campuslied *Ganlanshu* (Der chinesische Olivenbaum). Der Text spiegelt den Wunsch nach fernen Orten wider. Dieser Wunsch des Kennenlernens der über die Grenzen des eigenen Landes hinausgehenden Welt artikuliert eine eng mit der Reformpolitik verknüpfte Hoffnung. Überdies symbolisiert der Olivenbaum den Frieden. Parallel dazu entstanden Texte, die die Verbundenheit mit dem Festland ausdrücken, wie z.B. *long de chuanren* (Die Jünger des Drachen). Seinerzeit war die Taiwanesin Deng Lijun die bekannteste Sängerin. Ihre Lieder waren ähnlich wie die der ‚Beatles' im Westen für eine ganze Generation chinesischer Jugendlicher prägend." [311]

Im Unterschied zur Popmusikszene in Hongkong besitzt diejenige Taiwans ihren eigenen Charme, der aus der Synthese von westlicher und japanischer Popmusik sowie Elementen autochthoner Musik herrührt. Diese musikalische Verschmelzung ist ein Resultat der bewegten Geschichte Taiwans. Die junge Generation war größtenteils erst nach dem Ende der japanischen Besatzung geboren. So ist es verständlich, dass sich bei ihr auch die japanische Popmusik ohne Vorbehalte großer Beliebtheit erfreute. Man mache sich bewusst, dass zur gleichen Zeit, in der in Hongkong und Taiwan die Begeisterung für die westlich beeinflusste Popmusik entstand, in der Volksrepublik alles Westliche als Zeugnis westlicher (kapitalistischer) Dekadenz verdammt wurde.

[311] Kleinen, Günter: Pop- und Rockmusik in China. In: Musik und Unterricht; 50/1998, S. 46.

## Rückblick und Ausblick

Wertet man die Funde mehrerer *gudi* (Knochenflöten) in Hemudu (Provinz Zhejiang), Meiyan (Jiangsu), Xinzheng (Henan) und Banpo (Shaanxi) als früheste Zeugnisse chinesischer Musikkultur, blickt die chinesische Musik auf eine achttausend Jahre lange Geschichte zurück.
In dieser langen Geschichte sind die Überlieferung traditioneller Musikkultur einerseits und die Integration von Elementen fremder Musikkulturen zwei wichtige Faktoren, die die Geschichte der chinesischen Musik wesentlich geprägt haben. Ohne den Einfluss fremder Musikkulturen wäre die Vielfalt der chinesischen Musik, wie sie sich uns auch heute noch offenbart, nicht denkbar.

Im vorneuzeitlichen China war der musikalische Austausch hauptsächlich Ergebnis politischer und wirtschaftlicher Beziehungen zu den Nachbarstaaten. Die politischen Ereignisse hatten oftmals große Wanderungsbewegungen zur Folge, in deren Verlauf die chinesische Kultur bereichert wurde. Gerade die ablehnende Haltung vieler konfuzianischer Beamter ist ein deutliches Zeichen für die große Wirkkraft dieser fremden Einflüsse.
Von noch größerem Einfluss als die (vorübergehende) Herrschaft verschiedener Fremdvölker waren neue Religionen. Der aus Indien eingeführte Buddhismus durchdrang in den ersten Jahrhunderten ganz China und erlebte während der ersten Hälfte der Tang-Dynastie den Höhepunkt seines Einflusses. Die konfuzianische Restauration (insbesondere der Neokonfuzianismus seit der Ming-Dynastie) bedeutete aber keinesfalls, dass der Buddhismus an Einfluss verloren hätte. In der Volkskultur überdauerte er, trotz der Kulturrevolution, bis in die Gegenwart.
Der Einfluss des Islam blieb hingegen auf die Provinz Xinjiang beschränkt. Dort ist, und dieser Trend verstärkte sich in den letzten Jahrzehnten, sein Einfluss ungebrochen. Die

Han-Chinesen sind in vielen Regionen Xinjiangs (trotz der verstärkten Ansiedlung durch die Regierung) in der Minderheit, und die Kultur Zentralchinas spielt eine untergeordnete Rolle.
Eine Untersuchung des musikalischen Austausches im chinesischen Altertum vor der Neuzeit muss zweierlei berücksichtigen:

1. Stets wurde die chinesische Musik im Kontakt mit fremden Völkern bereichert. „Fremd" ist ein relativer Begriff, der für die Beschreibung einer konkreten historischen Situation auf das Phänomen der Musikverbreitung und des Austausches zutrifft. Was „fremd" ist, kann bald zum Bestandteil der eigenen Kultur geworden sein und somit „vertraut" werden.
2. Trotz der vielfältigen Einflüsse bewahrte die chinesische Musikkultur eine Kontinuität über mehrere Jahrtausende. Dies ist auf der Welt ohnegleichen. Zudem gingen von China wesentliche Impulse für die Entstehung der Nachbarkulturen aus. Die Kulturen Japans und Koreas, aber auch der südostasiatischen Staaten wären ohne die chinesischen Einflüsse bedeutend ärmer.

In der Neuzeit (seit etwa 1840) gingen wesentliche Impulse zur Entwicklung der chinesischen Musikkultur von dem Kontakt mit Europa aus. Die westliche Musik wurde im Gefolge der Verbreitung des Christentums und der politischen Einflussnahme der westlichen Staaten zum wichtigsten Impulsgeber für die Fortentwicklung der chinesischen Musik im 20. Jahrhundert, wenn auch die Zeitgenossen dieser Entwicklung mit gemischten Gefühlen begegneten.
Seit Anfang des 20. Jahrhunderts entfaltete neben der abendländischen Kunstmusik auch die nordamerikanische Jazz- und Popmusik ihre Anziehungskraft auf die Menschen in China. Vor allem die Jugend erlag seit den achtziger Jahren dem Reiz der Popmusik, sei es die über Hongkong und Taiwan vermittelte *Gangtai yinyue* oder die originale Popmusik aus Amerika und Europa.
Heute existieren überall auf der Welt unterschiedliche Musikkulturen *innerhalb* einer Kultur nebeneinander. Für die Entwicklung der chinesischen Gesellschaft ist Multikulturalität heute ein prägender Faktor.

Im Rückblick auf die Geschichte des musikalischen Austauschs gibt es zwei Höhepunkte. Der erste Höhepunkt ist die Periode von der Nan-bei-chao über die Sui- bis in die erste Hälfte der Tang-Dynastie (um 420-756). Eine zweite Phase intensiven musikalischen

Austausches erlebte China zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Konfrontation mit dem Westen. Sie ist heute noch nicht abgeschlossen.

Die erste Phase umspannt einen Zeitraum von mehr als drei Jahrhunderten. In dieser Zeit wurde die Musik Zentralchinas stark von der Musik der Xiyu-Region (Seidenstraße) beeinflusst. Sie erhielt mit der Übernahme neuer Instrumente, neuartiger Tänze und fremden Tonmaterials ein neues Gewand. In der Folgezeit wurden diese ursprünglich fremden Elemente „eingeschmolzen“ und zu einem wesentlichen Bestandteil der chinesischen Musikkultur gemacht. Die heute als „Nationalinstrumente“ bezeichneten Instrumente *pipa*, *suona* und *yangqin* stammen ursprünglich aus West- und Zentralasien.

Die zweite Blütezeit des kulturellen Austausches liegt in der Öffnung der chinesischen Musik für die neuzeitliche westliche Kunstmusik. Nicht nur die Musik selbst, sondern auch Traditionen der Aufführungspraxis oder der Tradierung (Weitergabe) von Musik wandelten sich. Trotz der sozialen und politischen Umwälzungen riss der Kontakt nie ab.
Gleichzeitig setzte, im Gefolge der Verbreitung moderner Wissenschaften und der Kontakte miit den westlichen Ländern und Japan eine verstärkte Forschungstätigkeit nach den Wurzeln der chinesischen Kultur ein. Der radikale Bruch mit den eigenen (wissenschaftlichen) Traditionen offenbarte sich im zunehmenden Misstrauen Geschriebenem gegenüber. Die noch junge Archäologie konnte bald mit aufschlussreichen Funden ihren Beitrag zur Erforschung der Musikgeschichte Chinas leisten.

Der historische Hintergrund beider Phasen ist sehr verschieden.
In der ersten Phase erlebte China anfangs (420-618) eine Zeit kriegerischer Auseinandersetzungen und politischer Wirren. Dadurch ausgelöste Völkerwanderungen beförderten den kulturellen Austausch. Später (618-756) war China geeint. Der Einflussbereich Chinas erstreckte sich in bislang unbekannte Regionen. Zu dieser Zeit waren umfangreiche Handelsbeziehungen der Motor des kulturellen Austausches. China war Vorbild für alle umliegenden Kulturen. Wie selbstverständlich übernahmen sie Konfuzianismus, Musik und andere Errungenschaften chinesischer Kultur.

Die zweite Phase intensiven kulturellen Austausches erlebte Chinas zunehmenden politischen und gesellschaftlichen Verfall. Das Militär war nicht in der Lage, sich der europäischen Eindringlinge zu erwehren, die Wirtschaft litt unter Korruption und der zunehmenden Konkurrenz ausländischer Waren. Die traditionelle Kultur schien angesichts

der Herausforderungen schwach und hilflos. Fortschrittliche Geister traten auf den Plan, die umfangreiche Reformen forderten und konkrete Vorschläge in die Diskussion einbrachten: Wei Yuan, Kang Youwei, Liang Qichao, Song Zhongshan, Cai Yuanpei u.a. Das Augenmerk richtete sich auf die *xixue* („westliche Natur- und Geisteswissenschaften"). Nur eine weitreichende Modernisierung könne, so meinte man, die Integrität Chinas bewahren helfen und verhindern, dass China seinen Platz als „Reich der Mitte" verlieren. Im Zentrum der Kritik stand deshalb besonders das traditionelle Bildungssystem. Dessen Reform schien notwendig für eine Modernisierung; Japan hatte es bewiesen. Die *Xuetang yuege*-Bewegung ist vor diesem Hintergrund zu verstehen.
Parallel zur Verbreitung wurden weitere Gattungen westlicher Kunstmusik eingeführt. (Choral, Kunstlied, Oper, Sinfonie, Quartett usw.). In deren Gefolge gelangten neue Kompositionstechniken nach China. Die westliche Musik wurde, im Gegensatz zur chinesischen Musik, als *Xinyinyue* („Neue Musik") bezeichnet. Sie macht das Herzstück des musikalischen Austausches dieser Phase aus.

Anfänglich war die Adaption der fremden Musik sehr oberflächlich und beschränkte sich auf die einfache Übernahme von Formen und Techniken. Dennoch beflügelte sie die Entwicklung der chinesischen Musik. Je weiter die Integration von Elementen westlicher Musik voranschritt, umso mehr entstand etwas eigenes, nicht länger „Fremdes", sondern „Vertrautes".
Der Einfluss westlicher Musik war zuerst im religiösen Leben, im Militär und im Erziehungswesen spürbar. Die Ablehnung der Chinesen gegenüber westlicher Musik wandelte sich in Zuwendung und abschließend in die Bereitschaft, sich die fremde Musik über die intensive Auseinandersetzung anzueignen.
Dieser Prozess verlief nicht reibungslos. In der Übernahme westlicher Kultur sahen (und sehen bis heute) viele eine Bedrohung der kulturellen Identität. Die Befürworter betonten hingegen das Potential für die Entstehung eines Gefühls der Zusammengehörigkeit in einer sich schnell verändernden Welt.
Verschiedene Wege wurden eingeschlagen: man experimentierte, prüfte, eignete sich an oder verwarf. Dabei gingen auch einige Elemente westlicher Musik in die chinesische Volksmusikkultur ein. Dieser Prozess ist keinesfalls abgeschlossen. Innere Unstimmigkeiten und Widersprüche prägen viele der zeitgenössischen Kompositionen.

Die Geschichte des musikalischen Austausches in Chinas während der letzten zweitausend Jahre beweist, dass die chinesische Kultur keineswegs hermetisch abgeschlossen und statisch ist, wie sie oftmals charakterisiert wurde.
Viele Elemente fremder Kulturen wurden übernommen, vor allem wenn es galt, einen Mangel auszugleichen oder die eigene Kultur zu bereichern. Darin liegen die Reichhaltigkeit der chinesischen Musikkultur und ihre Ausstrahlung auf die Nachbarkulturen begründet.

Man sollte dennoch nicht übersehen, dass die Entwicklung der chinesischen Musik, verglichen mit jener in Europa, stagnierte. Die Ursache dafür ist in der neokonfuzianischen Erstarrung zu sehen, die Traditionen konservierte und jeglichen Wandel ablehnte.
Auch erlebte China nicht jene gravierenden Umwälzungen wie sie Europa kulturell (Renaissance und Aufklärung) und wirtschaftlich (industrielle Revolution) erlebte. Die daraus folgende Überlegenheit Europas wurde in den Opiumkriegen schmerzhaft bewusst und löste die Reformbestrebungen vieler Intellektueller aus.

Seit dem 20. Jahrhundert erlebte die chinesische Musik unter dem Einfluss des musikalischen Austausches eine rasante Entwicklung; und dies angesichts der tiefgreifenden gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen. Musikerziehung, Komposition, traditionelle Musik und Oper sowie Musikwissenschaft errangen große Erfolge. Viele chinesische Musiker haben in internationalen Wettbewerben Preise gewonnen. Die chinesische Musikwissenschaft konnte sich international einen Namen machen. Viele Komponisten schufen mit ihrer Synthese aus traditioneller chinesischer und moderner westlicher Musik unvergängliche Werke, die weltweit Beachtung finden.
Voraussetzung für die Beschleunigung dieser Entwicklung seit dem Ende der siebziger Jahre war die politische und kulturelle Öffnung Chinas nach der Kulturrevolution. Heute steht man der westlichen Kultur nicht mehr so feindlich gegenüber, und auch die Auseinandersetzung mit den Wurzeln der eigenen Musikkultur ist Zeichen des neuen Selbstbewusstseins.
Viele junge Menschen studieren im Ausland, von wo sie mit neuen Erfahrungen und Ideen in die Heimat zurückkehren. Sie tragen somit wesentlich zur zukünftigen politischen und kulturellen Entwicklung Chinas bei.

Der Prozess der Entwicklung der chinesischen Musikkultur im 20. Jahrhundert besitzt zwei Facetten: Synthese verschiedener Kulturen und Tradierung chinesischer Musik.

1. Die Synthesen aus Elemente westlicher und chinesischer Musik bestimmten die Entwicklung bis zu Beginn der achtziger Jahre. Die Ursache liegt in der Vorliebe der Chinesen für Programmmusik (im Gegensatz zur absoluten Musik), für ausgeprägte, sangliche Melodik und die Verherrlichung nationaler Helden. Diese Merkmale decken sich mit der Musik der europäischen Romantik, die deshalb wie prädestiniert war, in China aufgenommen zu werden.
2. Gleichzeitig ist die Tradierung chinesischer Musik ungebrochen. Traditionelle Musik ist Teil einer umfassenderen chinesischen Kultur, zu der auch Literatur, bildende Kunst, Tanz, Theater usw. gehören. Regionalopern, unterschiedliche Gesangsstile und Volksmusikgenres entsprechen der Sprache und dem Denken der Chinesen. In dieser Einheit von Sprache und Musik spiegelt sich eine Eigenart östlicher Kultur wider.

Seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts tritt die Romantik als Vorbild mehr und mehr in den Hintergrund. Die engen Vorgaben der klassisch-romantischen Musik bezüglich Harmonik und Form werden als Hindernis für die weitere Entwicklung betrachtet. Die Komponisten beginnen, sich mit der zeitgenössischen westlichen Kunstmusik auseinander zu setzen: Die *xinchao yinyue* („Neue Strömung der Musik“) entsteht.
Gleichzeitig wächst die Begeisterung der Jugend für westlich geprägte Popmusik. Moderne Kunstmusik und Pop- und Rockmusik drohen die traditionelle chinesische Musik zu verdrängen.

Die Verbesserung der Infrastruktur und die massenhafte Verfügbarkeit über die modernen Unterhaltungsmedien in den neunziger Jahren beförderten den kulturellen Austausch und die zunehmende Globalisierung. Die kulturelle Distanz zwischen den Kulturen verringert sich. Die chinesische Musikkultur bietet ein vielfältiges Bild. Die verschiedenen Genres befinden sich in stetem Wandel. Leichter und schneller als je zuvor verbreiten sich neue Ideen und finden Eingang in unterschiedlichste Musikkulturen.

Mittlerweile ist das 21. Jahrhundert angebrochen. Friedenssicherung und Entwicklung sind die wichtigsten Ziele, um deren Verwirklichung sich mittlerweile viele Staaten bemühen. Sie sind wesentliche Voraussetzungen für den Austausch zwischen den Menschen. Der

musikalische Austausch wird weltweit zunehmen. Gleichzeitig werden regionale Musikkulturen an Bedeutung verlieren.

Konflikte entstehen aus dem Widerspruch zwischen traditioneller (regionaler) und moderner (globaler) Musik. Das Ungleichgewicht der Entwicklung in den verschiedenen Regionen der Erde bestärkt viele Menschen in ihrem Eindruck, zu den Verlierern der Globalisierung zu gehören. Eine globalisierte Musik scheint den Menschen einiger Kulturen als Demonstration ihrer eigenen Ohnmacht. In der Rückbesinnung auf die eigenen Traditionen und der Ablehnung alles Fremden sehen sie eine Möglichkeit der Bewahrung der eigenen Würde. Daraus können leicht fremdenfeindliche Tendenzen entstehen, die einem friedlichen Zusammenleben der verschiedenen Kulturen entgegenstehen.

Der umfangreiche Austausch ist also ein wichtiges Medium für den freundschaftlichen Kontakt zwischen den Völkern verschiedener Staaten und Regionen. Er fördert das gegenseitige Verständnis, hilft, Missverständnisse zu vermeiden und trägt so zur Sicherung des Friedens bei. Der wechselseitige Austausch in Politik, Wirtschaft und Kultur ist somit nicht nur für China, sondern für alle Staaten der Welt von Bedeutung.

## Schluss

Der musikalische Austausch war von entscheidender Bedeutung für die kulturelle Entwicklung Chinas.
Hinsichtlich der Erforschung des musikalischen Austausches und seiner Bedeutung für die chinesische Musikwissenschaft und Musikerziehung ist noch weitere Arbeit zu leisten. So bedürfte es z.B. einer eingehenden Analyse der vorliegenden Literatur vor dem Hintergrund neuer Grabungsfunde, die weiteren Aufschluss über die Wanderungsbewegungen verschiedener Völker, ihre ethnische Herkunft und Zusammensetzung und ihre Kontakte zu China geben könnten.
Über die Musik der Nachbarkulturen (insbesondere in der frühen Zeit) sind wir nur sehr spärlich unterrichtet. Notationen sind nicht vorhanden. Auch haben vor allem die Nomadenvölker keine bildlichen Darstellungen oder eigene schriftliche Aufzeichnungen hinterlassen. Unsere Informationen über Art und Herkunft ihrer Musik stammt also fast ausschließlich aus chinesischen Quellen, diese betreffen aber zumeist die Beschreibung von Instrumenten, der Aufführungspraxis (Tänze und Kostüme) oder die verwendeten Tonarten. Eine Rekonstruktion der Musik, wie sie sich dem Ohr des Zeitgenossen darbot, ist auf dieser Grundlage nicht möglich.
Wohl aber erlauben die erhaltenen Aufzeichnungen die Bestimmung der historischen Bedingungen des musikalischen Austausches. In vielen Werken hat der musikalische Austausch seine Spuren hinterlassen oder wird sogar thematisiert.

Der musikalische Austausch war in der langen Geschichte ein Prozess gegenseitiger Beeinflussung. Dabei wechselten Phasen, in denen China stark von fremden Einflüssen geprägt wurde, mit solchen, in denen die chinesische Kultur auf die Nachbarkulturen ausstrahlte.

Die Geschichte Chinas zeigt, dass die politische Strategie einer Förderung des Austauschs mit den Nachbarn und weltweit die Entwicklung von Wirtschaft und Kultur positiv beeinflusste. Diese Erkenntnis sollte die gegenwärtige Politik beherzigen.

Der theoretische Ertrag der vorgelegten Arbeit besteht in folgenden Punkten:

- Die vorgelegte Arbeit spiegelt den Wechsel von Aufnahme und darauf folgender Verarbeitung der Elemente fremder Kulturen wider.
- Die Entwicklung des chinesischen Musikaustausches steht in Zusammenhang mit den Vorlieben der herrschenden Klasse (in der frühen Zeit) und der Modernisierung (seit Beginn des 20. Jahrhunderts.).
- Der musikalische Austausch mit den Nachbarkulturen und dem Westen entwickelte sich ungleichmäßig. Dabei ist eine Wellenbewegung zu erkennen: Zeiten der Öffnung zu den Nachbarstaaten wechseln mit Perioden der selbstgewählten Isolierung („Land der Mitte“ !).
- Die Religionen waren von großem Einfluss auf den musikalischen Austausch. Die chinesische Musikkultur ist ohne den Einfluss der verschiedenen Religionen nicht denkbar.
- Die Musikkulturen Japans und Koreas sind stark von derjenigen China beeinflusst. Das japanische *gagaku*, das *no*-Theater, die Musik für die Instrumente *shamisen* und *shakuhachi* sind ebenso wie die koreanische Hofmusik (Südkorea) ohne chinesischen Einfluss nicht denkbar. In Südkorea bestehen einige Traditionen bis in die Gegenwart hinein ungebrochen fort.
- Der Austausch dient als Brücke für die gegenseitige Verständigung zwischen den Völkern und vermag die Modernisierung positiv zu beeinflussen. Deshalb sollte der kulturelle Austausch von den Regierungen tatkräftig gefördert werden. In diesem Zusammenhang müssen Euro- und Sinozentrismus bekämpft werden.
- Einzelne Fragen konnten geklärt werden:

- Erste Spuren europäischer Musik und Kultur gelangten bereits während der Tang-Dynastie (618-907) mit dem Nestorianismus nach Zentralchina.
- *Erhu*, *pipa* und *suona*, heute als typisch chinesische Instrumente angesehen, sind fremden Ursprungs. Genauere Umstände über Zeitpunkt und Weg der Aufnahme konnten bestimmt werden.

- Die *yangqin* (Hackbrett) gelangte gegen Ende der Ming-Dynastie auf dem Seeweg nach Guangdong. Von dort aus verbreitete sie sich im Küstengebiet und im Landesinneren.
- Fremdes Liedgut spielte eine große Rolle bei der Entstehung des chinesischen Musiktheaters.
- Die heute in Xinjiang verbreitete *mukamu* entstand im Gefolge der Verbreitung des Islam.
- Die *Xuetang yuege* (Schullieder) waren (da unabhängig von der Religion) für die Modernisierung Chinas von enormer Bedeutung. Daneben trugen westliche Militärmusik, Musikerziehung und Kunstmusik zur Entstehung der *Xinyinyue* („Neue Musik“) Chinas bei.
- Die Entwicklung der chinesischen Pop-Musik ist von Hongkong und Taiwan beeinflusst, die als Mittler westlicher Popularmusik wirkten.
- Die Jesuiten waren die Avantgarde des musikalischen Austausches. Sie waren die ersten, die Kenntnisse über die chinesische Musikkultur nach Europa brachten und die Chinesen mit westlicher Musik vertraut machten. Die von ihnen nach Europa gebrachte *sheng* machte Europa wahrscheinlich erstmals mit der Tonerzeugung durch freischwingende Zungen bekannt. Dies hatte Auswirkungen auf den Instrumentenbau (Mundharmonika, Harmonium usw.). Die Darstellung des temperierten Tonsystems durch Zhu Zaiyu inspirierte europäische Musiker.
- Die erste Phase der Verbreitung chinesischer Kultur in Europa lässt sich als Exotismus beschreiben. Dieser prägte die Haltung der Europäer gegenüber China im 18. und 19. Jahrhundert und schlug sich in der oberflächlichen Begeisterung für alles Chinesische nieder (Theater, Porzellan, Tee, Kleider, Gemälde, Tapete und Gartenbau). Auch in China gab es Formen des Exotismus: u.a. die Begeisterung des Kaiserhofes (insbesondere der Tang-Dynastie) für die Musik und den Tanz der Nomadenvölker, später für europäische Uhren etc.
- Die chinesische Kultur war keinesfalls so statisch, wie in der westlichen Literatur oft dargestellt. Der mehr oder weniger starke, stets vorhandene kulturelle Austausch veränderte die chinesische Kultur kontinuierlich.

## Literaturverzeichnis

### I. Deutschsprachige Literatur


Ackermann, Peter: Japan. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 8. Laaber-Verlag, Laaber 1984, S. 110-145.

Bauer, Wolfgang (Hrsg.): China und die Fremden, München: Beck 1980.

Bergmeier, Hinrich (Hrsg.): Der Fremde Klang – Tradition und Avantgarde in der Musik Ostasiens; Biennale Neue Musik Hannover 1999.

Bersihand, Roger: Geschichte Japans. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1963.

Borris, Siegfried: Musikleben in Japan. Kassel: Bärenreiter 1967.

Chiku: Shomyo-Inritsu (1349). In: Giesen, Walter: Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesangs in Japan. Kassel, London, Basel u.a.: Bärenreiter 1977.

Ebrey, Patricia Buckley: China: eine illustrierte Geschichte. Aus dem Engl. Von Udo Rennert. Campus Verlag, Frankfurt/Main 1996.

Eberhard, W.: Kultur und Siedlung der Randvölker Chinas, in: Tóung Pao, Suppl.-Bd. zu Bd.36, Leiden 1942, Repr. 1979.

Eberhard, W.: Lokalkulturen des alten China. I. Die Lokalkulturen des Nordens und Westens, in: Tóung Pao, Suppl.-Bd. zu Bd.37, Leiden 1942.

Eckardt, Andre: Musik – Lied – Tanz in Korea, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn 1968.

Eckardt, Hans: Das Kokonchomonshu als musikgeschichtliche Quelle, Otto Harrassowitz-Wiesbaden 1956.

Fehneider, Frank: „Feier des Lebens“. Neue Musik aus Hongkong, in: Musik Texte, Heft 44.

Fumon,Yoshinori: *Satsumabiwa no yurai to oncho* (“Herkunft und Stimmung der *Satsumabiwa*“). Tokio: Eigenverlag, 1979.

Gernet, Jacques: Die chinesische Welt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Giesen, Walter: Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesangs in Japan. Kassel, London, Basel u.a.: Bärenreiter 1977.

Gimm, Martin: Das Yueh-Fu Tsa-lu des Tuan An-Chieh: Studien zur Geschichte von Musik, Schauspiel und Tanz in der T′ang-Dynastie, Harrassowitz-Wiesbaden 1966.

Gimm, Martin/ Liu Jingshu: China, in: MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart), Sachteil 2, Kassel, Basel, New York: Bärenreiter 1995, S. 695-766.

Gradenwitz, Peter: Musik zwischen Orient und Okzident, Eine Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1977.

Howard, Keith: Korea, in: MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart), Sachteil 5, Kassel, Basel, New York: Bärenreiter 1996, S. 734-755.

Hsü, Stephan: Die Pädagogik von Tsái Yüan-Péi (Cai, Yuan-pei). Die Begegnung zwischen der europäischen und chinesischen Kultur im Bereich der Bildung und Erziehung, Diss. Münster 1969.

Hu Schi: Ursprung und Entstehung der Tsi-Dichtung, Übersetzung von A. Hoffmann, in: Sinica, Sonderausgabe Forke-Fs, 1937.

Hürliman, Martin: Japan, Zürich 1970.

Jiang Yimin: „Große Musik ist tonlos“. Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-daoistischen Musikästhetik. Mit einem Ausblick auf die Idee der absoluten Musik in der Musikästhetik der deutschen Frühromantik, Diss. phil. Bayreuth 1994.

Jin, Jingyan: Musikforschung in der Volksrepublik China (1949-1988), Acta Musicologica 61, 1989.

Kishibe Shigeo: The Traditional Musik of Japan, Tokyo 1969.

Kleinen, Günter: Pop- und Rockmusik in China. In: Musik und Unterricht; 50/1998, S.44-50.

Kleinen, Günter: Rezeptionspsychologie des musikalischen Fremden. Sino-europäisches Musiklernen jenseits des Exotismus. In: Der Diskurs des Möglichen. Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Festschrift für Wolfgang Roscher, hrsg. von Peter Maria Krakauer u.a., Anif/Salzburg 1999, S. 80-98.

Lepel, Felix: Die Musik im alten China. Eine kulturgeschichtliche Studie, 1954.

Matsuyyama, Yoshio: Studien zur no-Musik. Eine Untersuchung des Stückes "Hagoromo“. Hamburg 1980.

Natorp, Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774-1846): Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer in Volksschulen. Erster und zweiter Cursus. Essen 1813, 1820. Reprint 1989, herausgegeben und eingeleitet von Reinhold Schmitt-Thomas. MPZ-Quellen-Schriften 16, Teilband 1. MPZ Zentralstelle für musikpädagogische Dokumentation im Didaktischen Zentrum der J-W- Goethe-Universität Frankfurt a.M.

Oesch, Hans: Außereuropäische Musik, Kapitel I: Der chinesische Kulturbereich, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 8, Laaber-Verlag, Laaber 1984.

Opitz, Peter Joachim: China – Geschichte, Probleme, Perspektiven, Verlag Ploetz, Freiburg/Würzburg 1981.

Picard, Francois: Musik der Jesuiten im Peking des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Bergmeier, Hinrich (Hrsg.): Der Fremde Klang. Tradition und Avantgarde in der Musik Ostasiens. Berlin: Boosey & Hawkes 1999.

Pischner, Hans: Musik in China, Henschelverlag Berlin 1955.

Reinhard, Kurt: Exotismus in der abendländischen Gegenwartsmusik, in: Melos 18, 5/1951.

Reinhard, Kurt: Chinesische Musik, Erich Röth-Verlag, Eisenach, Kassel 1956.

Salzmann, Werner: Die Einwanderung der Chinesen nach Kalifornien. Zürich, Dissertation Universität Thalwil, Kanton Zürich 1972.

Schatt, Peter: Exotismus in der Musik des 20. Jahrhunderts, Berlin 1988.

Schmidt-Garre, Helmuth: Exotismus in der Musik, in: NZM 129, 1968.

Schmidt-Glintzer, Heiwig: Ausdehnung der Welt und innerer Zerfall (3. bis 8. Jahrhundert). In: China und die Fremden, hrsg. von Wolfgang Bauer, München: Beck 1980.

Schmitz, Heinz-Eberhard: *Satsumabiwa*, Kassel, Basel, London u.a.: Bärenreiter 1994.

Schönhofer, Hui: Chinesische Schulmusikerziehung seit der Gründung der Volksrepublik China, Augsburg: Wissner 1998.

Schormann, Carola: Musik der Welt – Kuba, Lugert Verlag, Oldershausen 2002.

Steen, Andreas: Der lange Weg zum Rock´n´Roll. Pop- und Rockmusik in der Volksrepublik China. Hamburg: LIT-Verlag 1996.

Stoll, Rolf W.: Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht, Regensburg: Bosse 1987.

Wang Guang Ki: Über die chinesische Poetik, in: Sinica 5, 1930.

Wang Guang Ki: Musikalische Beziehungen zwischen China und dem Westen im Laufe der Jahrtausende, in: Studien zur Geschichte und Kultur des Nahen und Fernen Ostens, Paul Kahle zum 60. Geburtstag, Leiden 1935.

Wang Kuo-Wei: Das Chinesische Theater vor der Táng-Zeit, Übersetzung von E. Erkes, in: Asia Major 10, 1934.

Wang Kwang-Chi: Über die chinesische klassische Oper, Dissertation Bonn/Genf, 1934, Nachdruck in: Orient et Occident 1, Heft 1-3, 1934, S. 9-12, 13-29, 16-33.

Wang Mei-chu: Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik. Frankfurt am Main, Bern, New York (Peter Lang GmbH) 1985.

Yang Yanyi: Musikerziehung in China, Zielsetzung, Methoden und ästhetische Grundlagen, Augsburg: Wissner 1995.

Zhang Que: Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas – Die Musikalische Avantgarde der achtziger Jahre, Hamburg, Eisenach 1992.

Zheng Zhonghua: Chinesische Musikerziehung und europäische Kultur, in: Reinhard C. Böhle (Hrsg.): Möglichkeiten der interkulturellen Ästhetischen Erziehung in Theorie und Praxis, Frankfurt 1993, S. 152-161.

## II. Englischsprachige Literatur


Adriaansz, Willem: Introduction to Schamisen Kumiuta, Uitgeverij Frits Knuf Buren/Netherlands 1978.

Chime: Newsletter of the European Foundation for Chinese Music Research, Holland, No.1, Springer 1990.

Chou, Wen-Chung: U.S.A. - China Arts Exchange: A Practice in Search of a Philosophy, in: Intercultural Music Studies, Band 2, New York 1991.

Gulik, Robert Hans van: The Lore of the Chinese Lute. An Essay in Ch´in Ideology. Tokyo 1940.

Harich-Schneider, Eta: A History of Japanese Music. London: Oxford Univ. Press, 1973.

Kaufmann, Walter: Musical references in the Chinese Classics, 1969.

Kaufmann, W.: Musical Notation of the Orient. Bloomington 1967. Gloucester, Mass. 1972.

Kischibe Shigeo: The Traditional Music of Japan, *Distributed* by Japan Publications Trading Company, Tokyo 1969.

Kouwenhoven, Frank: Music Research in China - Sign of Change, in: Chime: Newsletter of the European Foundation for Chinese Music Research, 1. Jahrg. Heft 1, Holland 1990.

Liang, Mingyue: Music of the Billion: an Introduction to Chinese Musical Culture, New York (Heinrichshofen Edition) 1985.

Malm, William P: Nagauta: The heart of kabuki music, Rutland, Vt., and Tokyo, Charles E. Tuttle Company 1963.

Phelps, D.L.: The place of music in the Platonic and Confucian system of moral education, in: Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society, Shanghai, Kelly and Walsh 1928.

Picken, L.: The Music of Far Eastern Asia: 1. China, in: NOHM Bd.1, 1957.

Picken, Laurence: Early Chinese Friction-Chordophones, GSJ XIII (1965).

Provine, Robert C.; Tokumaru, Yosihiko; Witzleben, J. Lawrence (Eds.): East Asia: China, Japan, and Korea, The Garland Encyclopedia of World Music *Volume 7*, Routledge New York and London 2002.

Reichwein, A.: China and Europe. Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century. Ins Chinesische übertragen von Zhu Qin, Shangwu-Verlag 1962.

Reimer, Bennett: Music Education in China: An Overview and Some Issues, in Journal of Aesthetic Education 23/1, 1989.

Richard, Timothy: Paper on Chinese Music. Vortrag vor der China Branch of the Royal Asiatic Society, 1898.

Stock, Jonathan: A Historical Account of the Chinese Two-Stringed Fiddle Erhu. In: The Calpin Society Journal. 1993.

Táng Chien-Yüan (Tang Jianyuan): Chín Fu (Qin fu). Collection of Materials on the Chinese Seven-Stringed Zither, 3. Bd., Hongkong 1971.

Thrasher, Alan: China, in: Helen Myers (Ed.): Ethnomusicology. Historical and Regional Studies, I und II, London 1993.

Wolpert, Rembrandt, F.: A talk at the Kingston Seminar:“Student of Chinese Music?“ , in: Newsletter of the European Foundation for Chinese Music Research, 1. Jahrg. Heft 1, Holland 1990.

New Grove Dictionary of Music Instruments, London 1984.

## III. Chinesischsprachige Literatur

### 1. Annalen (chronologisch) und altchinesische Traktate

Ban Gu: *Hanshu*, Nachdruck 1962 Peking, 8 Bde.

Du You: *Tongdian* (Enzyklopädie der Geschichte der Institutionen), Nachdruck 1935 Shanghai, China

Laozi: *Daodejing*, Nachdruck 1970 Taipei, Taiwan

*Liji* (Buch der Riten), Nachdruck 1969 Taipei, Taiwan

Liu Xu: *Liutangshu*, Nachdruck 1975 Peking, 16 Bde.

*Lunyu*, Nachdruck 1977 Taipei, Taiwan

*Mengzi*, Nachdruck 1978 Taipei, Taiwan

Ou Yangxiu: *Xintangshu*, Nachdruck 1975, 20 Bde.

*Shijin*, Nachdruck 1969 Taipei, Taiwan

Shen Ku: *Mengxibitan*, Nachdruck 1978 Taipei, Taiwan, 2 Bde.

Shen Yue: *Songshu*, Nachdruck 1974 Peking, 8 Bde.

Sima, Qian: *Shiji*, Nachdruck 1957 Peking, 5 Bde.

Tuo Tuo: *Liaoshi*, Nachdruck 1974 Peking, 5 Bde.

Tuo Tuo: *Songshi*, Nachdruck 1977 Peking, 40 Bde.

Wei Shou: *Weishu*, Nachdruck 1974 Peking, 8 Bde.

Wei Zheng: *Suishu* (Geschichte der Sui, Kap. *Yinyuezhi* - Musikannalen), Nachdruck 1973 Peking, 6 Bde.

*Yueji* (Aufzeichnung über Musik), Nachdruck 1969 Taipei, Taiwan

Zhang Tingyu: *Mingshi*, Nachdruck 1974 Peking, 28 Bde.

Zhao Erxun: *Qingshigao*, Nachdruck 1976/77 Peking, 48 Bde.

*Zuozhuan*, Nachdruck 1973 Taipei, Taiwan

### 3. Bücher und Aufsätze

Autorenkollektiv: *Shier mukamu* (Zwölf *Mukamu*), Peking 1960.

Bernard, Henri: Annalen der katholischen Predigt in China im 16. Jahrhundert, Shangwu Verlag. Ins Chinesische übertragen von Xiao Junhua, Shangwu Verlag, Shanghai 1936.

*Bolang jiabin mengu xinji* (Der Reisebericht über die Mongolei von Giovanni de Piano Carpini), Übersetzung von Geng Sheng und He Ji. China Verlag 1985.

Cai Jizhou: „*Liaojin beibi*“ *yiyin yu nanbeiqu yinyue zhi yuanyuan* (Die überlieferte Musik der Qidan, Nüzhen und anderer Fremdvölker – Die Herkunft der *nanbeiqu* („nördliches und südliches Singspiel). In: Zeitschrift der Musikhochschule Wuhan, 1/1993, S. 172-178.

Chen Sihai: *Qiantan suona de chuanru niandai* (Die Verbreitung der *suona*). In: Die musikalische Wochenzeitung, 04/1984.

Chisong jiyan: *Zhongguo yinyue zai riben* (Chinesische Musik in Japan). In: *Wenshi zhishi* (Das Wissen der Literatur und Geschichte), Bd.1. Aus dem Japanischen übertragen von Cai Yi, Peking 1997, S. 49.

Dai Nianzu: *Zhu Zaiyu – Mingdai de kexue he yishujuxin* (Zhu Zaiyu – ein Gigant im Bereich der Wissenschaft und Kunst in der Ming-Zeit), Peking 1986.

Du Yaxun: *Zailun xunlu xiqian jiqi mingge zai ouzhou de yingxiang* (Eine umfangreiche Darstellung des Einflusses der Hunnen und ihres Liedgutes auf Europa). In: Musicology in China, Peking 1987.

Fang Hao: *Zhongxi Jiaotongshi* (Geschichte des Verkehrs zwischen China und dem Westen), Shanghai 1987.

Fan Wenlan: *Zhongguo tongschijianbian* (Allgemeine chinesische Geschichte), Peking 1958.

Feng Wenzi: *Zhongwei yinyue jiaoliushi* (Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und dem Ausland), Hunan 1998.

Gao Xiaopen: *Zhongguo yinyue zai riben yinyue zhong de yinji* (Spuren chinesischer Musik in der japanischen Musik). In: Zeitschrift der pädagogischen Hochschule Jining, Taiyuan 3/1987.

Guan Yewei: *Guanyu Su Qipo diaoshi yinjielilun de yanjiu* (Erforschung des Tonsystems Su Qipos). In: *Yinyue yanjiu* (Forschungen zur Musik), Nr.1, 1980.

Han Guohuang: *Zhongguo Xiandai junyue qishi chutan* (Entwicklung der chinesischen Militärmusik). In: Zeitschrift der Musikhochschule Shanghai, Nr.3. Shanghai 1981, S.7.

Han Guohuang: *Zixidongzheng* (Das Gesamtwerk der chinesischen Musik), Taipei 1981.

Hao Zhenhua: *Yiwu wuling nianqian de zhongguo jidujiao shi*; China Verlag 1984. Übertragen nach Moule, A.C.: Christians in China before the year 1550, London 1930.

Hayashi kenzo: *Sui Tang yanyue yanjiu* (Erforschung der Bankettmusik der Sui- und Tang-Dynastie). Aus dem Japanischen übertragen von Guo Moruo, Peking 1962.

He Changlin: *Guanyu qinwang pozhenyue* (Erforschung der *Pozhen yue*).In: *Shandong gesheng* (Lieder von Shandong), Nr. 6, Shandong 1984.

Hu Sheng: *Cong yapian zhanzheng dao wusiyundong* (Vom Opium-Krieg bis zur 4. Mai Bewegung), Bd. I, II, Peking 1980.

Huo Xunchu: *Silu yinyue yu fojiao wenhua* (Musik der Seidenstraße und die Kultur des Buddhismus). In: Xinjiang-Kunst, Xinjiang 1991.

Jin Wenda: *Dui gudai zhongguo yinyue wenhua jiaoliu zhong de muxie wenti tantao* (Diskussion einiger Probleme von Musik, Kultur und Erziehung im Alten China). In : Zeitschrift der Zentralen Musikhochschule, Nr. 3, Peking 1992.

Kishibe Shigeo (Japan): *Gudai sichouzhilu zhi yinyue* (Die Musik an der alten Seidenstraße), Übersetzung aus dem Japanischen von Wang Yaohua, Peking 1988.

Kishibe Shigeo: *Xiyu qidiao jiqi qiyuan* (Ursprung der Heptatonik der Xiyu-Region). In: *Jiao xiang* (Zeitschrift der Xi'an Musikhochschule), Xi'an 2/1998.

Lang Ying: *Zhongri yinyue wenhua jiaoliu shihua* (Die Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und Japan), in: Volksmusik, Nr. 2, Peking 1979.

Li Shigen: *Riben yayue yu xianguyue de bijiao yanjiu* (Vergleichende Studie zwischen dem japanischen *gagaku* und der *guyue* der Xian-Region). In: Zeitschrift der zentralen Musikhochschule, Nr. 4. Peking 1987.

Liu Chenfu: *Yinyue cidian* (Lexikon der Musik), Shanghai 1935.

Liu Fu: *Shierdenglü de faminzhe Zhu zaiyu* (Zhu Zaiyu - Erfinder der temperierten Stimmung). In: Festschrift zum 65. Gebutstag von Cai Yuanpei, Peiping 1933.

Liu Qi: *Zhongguo gudai chuanrude jidujiaohuiyinyue tansuo* (Eine Untersuchung der Verbreitung der Kirchenmusik in China). In Zeitschrift der Musikhochschule Shanghai, Nr. 1, Shanghai 1987.

Liu Zaisheng: *Zhongguo gudai yinyue jianshu* (Eine Darlegung der chinesischen Musikgeschichte), Peking 1989.

Liu Zhixiao: *Weiwuer lishi* (Geschichte der Uiguren), Peking, 8/1985.

*Lubuluke dongxin ji* (Der Reisebericht über die Reise nach Osten von William von Rubruk), Übersetzung von Gang Sheng und He Ji, China Verlag 1985.

Luo Jinsheng: *Dongfang jiaohuishi* (Geschichte der Ostkirchen), Shanghai 1941.

Luo Maokun: *Lüelun Xixia huihua de tedian* (Darstellung der Malerei der Xixia-Zeit). In: Ningxia-Kunst (Erstausgabe), o.O., o.J.

Luo Xianglin: *Tang Yuan erdai de jinjiao* (Die *Jinjiao* während der Tang- und der Yuan-Dynastie), Peking 1966.

Miao Tianrui (Hrsg.): *Zhongguo yinyue cidian* (Lexikon zur chinesischen Musik), Peking 1984; *xubian* (Ergänzungsband), Peking 1992.

Niu Longfei: *Jiayuguan Weijin muzhuan bihua yueqikao* (Untersuchungen zu Musikinstrumentendarstellungen auf Grabreliefs von Jiayuguan der Wei- und Jin-Zeit), Lanzhou 1980.

Niu Longfei: *Guyue fayin* (Neue Erkenntnisse über die alte chinesische Musik), Gansu 1985.

Niu Longfei: *Dunhuang bihua yueshi ziliao zonglu yu yanjiu* (Materials of Chinese Music History in Dunhuang Frescoes), Lanzhou 1991.

Qian Guoqi: *Minzu ronghe de liangxin fazhan de moshi* (Eine Form der guten Entwicklung in der Völkerverschmelzung). In: *Minzu yanjiu* (Die volkstümliche Forschung), Nr. 4. Peking 1998.

Qian Renkang: *Zhongfa yinyuewenhua jiaoliu de lishi he xianzhuang* (Der musikalische Austausch zwischen China und Frankreich in Vergangenheit und Gegenwart). In: *Renmin yinyue* (Volksmusik), Nr. 1, Peking 1992, S. 41-45.

Quan Chounong: *Guanyu gaoli gumu bihuashang yueqi de yanjiu* (Erforschung der in Wandgemälden abgebildeten Instrumente eines in Koguryo entdeckten alten Grabes). Übersetzung von Xi Chuanji, in: Die Musikforschung, Nr. 3. 1959.

Reichwein, A.: China and Europe. Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century. Ins Chinesische übertragen von Zhu Qin, Shangwu-Verlag 1962.

Ricci, Matteo: Briefesammlung. In: „Sämtliche Werke von Matteo Ricci", Band 3 und 4. Ins Chinesische übertragen von Wang Yu, Taipei 1986.

Sami Hafeisi: *Alabo yinyueshi* (Die arabische Musikgeschichte). Übersetzung von Wang Ruiqin. Volksmusikverlag: Peking 1980.

Shi Shiwei: *Jiangnan chuanjiaoshi* (Geschichte der Predigt im Jiangnan-Gebiet), Übersetzung von der Kirchengemeinde Shanghai, 1983.

Song Xingqun: *Xixian zai zhongyuan yu xiyu yinyue wenhua Jiaoliu zhongde diwei* (Die Bedeutung Xixians für den Austausch auf dem Gebiet der Musik und der Kultur zwischen dem Mittelreich und der Xiyu-Region). In: Zeitschrift der Zentralen Musikhochschule, Nr. 4. Peking 1991.

Tao Yabin: *Zhongxi yinyue jiaoliu shigao* (Geschichte des musikalischen Austausches zwischen China und dem Westen), Peking 1994.

Wang Yühe: *Zhongguo jinxiandai yinyueshi* (Die Musikgeschichte des modernen China), Peking 1984.

Wang Yühe: *Zhongguo xiandai yinyueshi* (Die Musikgeschichte des modernen China). Beijing: Huawen-Verlag, 1991.

Wen Heyuan (Korea): *Chaoxian yinyue* (Die koreanische Musik), übers. v. Liu Xiuzhang und Gui Rongxin. Peking 1962.

Xiao Youmei: *Jianpan yueqi shuru zhongguo kao* (Eine Untersuchung über die Tasteninstrumente in China). In: *Xiao Youmei wenji* (Sammlung der musikalischen Gesamtwerke von Xiao Youmei). Schanghai 1990.

Xia Ye: *Zhongguo gudai yinyueshi* (Abriss der alten chinesischen Musikgeschichte). Shanghai 1998.

Xi Zhenguan (Hrsg.): *Dunhuang guyüe* (Alte Musik aus Dunhuang), ebd. 1992 (mit Noten und Tonbändern), Lanzhou 1992.

Xiu Hanlin: *Guyue chenfu* (Das Auf und Ab der alten chinesischen Musik). Shandong 1998.

Yang Jialuo (Hrsg.): *Zhongguo yinyue shiliao* (Materialien zur chinesischen Musikgeschichte), Abdruck von 428 Quellenwerk, 6. Bd., Taipei 1975.

Yang Yinliu: *Zhongguo yinyue shigang* (Grundriß der chinesischen Musikgeschichte), Peking 1952, 1953, 1974.

Yang Yinliu: *Zhongguo gudai yinyue shigao* (Entwurf einer Geschichte der chinesischen Musik), 2.Bd., Peking 1981.

Ye Dong: *Tangdai yinyue yu gupu yidu* (Eine Übertragung der Tang-Musik in die Notation der Gegenwart). Shaanxi 1985.

Yin Falu: *Gudai zhongwai yinyue wenhua jiaoliu wenti tantao* (Untersuchung zum Musikaustausch im Altertum zwischen China und dem Ausland) in: *Zhongguo yinyuexue* (Musicology in China), Ausgabe Nummer 1, Peking 1985.

Zhang Geng: *Zhongguo xiju tongshi* (Allgemeine Geschichte der chinesischen Lokaloper), 3.Bd. Peking 1980/1981.

Zhang Jingwei: *Xuetang yuege* (Schullieder). In: Sammlung der Magisterarbeiten der chinesischen Forschungsakademie für Kunst; Band Musik. Peking: Kultur und Kunst Verlag, 1987, S. 117.

Zhang Jiren: *Zhongguo yinyuejiaoyu zhi fazhan ji qiongxiang chutan* (Entwicklung der chinesischen Musikerziehung in Neuzeit und Gegenwart). In: *Zhongguo xinyinyue shilunji* („Die Aufsatzssammlung der chinesischen Neuen Musik"), das asiatische Forschungszentrum der Universität Hongkong 1990, S. 439-456.

Zhang Qian: *Riben yayue yü Tangdai yanyue* (Japanische *yayue* und *yanyue* der Tang Dynastie). In: Zeitschrift der Xi'an-Musikhochschule, Nr. 2. Xi'an 1997.

Zhou Guchen: *Zhongguo tongshi* (Allgemeine Geschichte Chinas), Band 1. Shanghai 1982.

Zhou Jingbao: *Xinjiang shiku huazhong de yueqi* (Die Instrumente der Höhlenmalereien in Xinjiang) in: *Zhongguo yinyue* (Chinesische Musik), Nr. 2, Peking: 1985, S.47-50.

Zhou Jingbao: *Tangdai Xinjiang wudao* (Die Tänze Xinjiangs während der Tang-Dynastie). Xinjiang 1985.

Zhou Jingbao: *Suonakao* (Untersuchung der *suona*). In: Chinesische Musik, 3/1984.

### 3. Musikwissenschaftliche Zeitschriften aus China seit 1980

Ningxia-Kunst, Ningxia

*Minzu yanjiu* (Die volkstümliche Forschung)

*Minzu yinyue yanjiu lunwenji* (Abhandlungen zur Erforschung der Volksmusik), Peking (seit 1956)

*Renmin yinyue* (Volksmusik), Peking

*Yinyue chuangzuo* (Komposition), Peking

*Yinyue yanjiu* (Forschungen zur Musik), Peking (seit 1962, neue Serie seit 1978)

*Yinyuexue congkan* (Sammelbände zur Musikwissenschaft), Peking (seit 1981)

*Yinyuexueyuan xuebao* (Zeitschriften der Musikhochschulen)

*Yueqi* (Musikinstrumente), Peking

Xinjiang-Kunst, Xinjiang

*Zhongguo dabaike quanshu* (Große chinesische Enzyklopädie), Bände: *Xiqu quyi* (Lokaloper) und *Yinyue wudao* (Musik und Tanz), Peking/Shanghai, 1983, 1989.

*Zhongguo gudai yinyue shiliao jiyao* (Sammlung wichtiger Materialen zur alten chinesischen Musikgeschichte, Auswahl von 26 enzyklopädischen Quellen), Peking 1962.

*Zhongguo shaoshu minzu yueqizhi* (Musikinstrumente der chinesischen Minoritätenvölker), Peking 1986.

*Zhongguo xiqu yinyue jicheng* (Sammlung von Musik zur chinesischen Lokaloper), nach Provinzen geordnet, Peking (seit 1992).

*Zhongguo yinyue cidian* (Chinesisches Musiklexikon), Peking.

*Zhongguo yinyue nianjian* (Jahrbuch der chinesischen Musik), Peking.

*Zhongguo yinyuexue* (Musikwissenschaft in China), Peking.

**4. Chinesische Bildquellen**

*Zhongguo yinyue shitujian* (Bilder der chinesischen Musikgeschichte), Peking 1988

*Zhongguo yueqi tujian* (Bilder der chinesischen Instrumente), Shandong 1992.