

edition MGG

Die bedeutendsten Beiträge aus der umfassenden Musikzyklopädie ›Die Musik in Geschichte und Gegenwart‹ (MGG) nach thematischen Schwerpunkten zusammengestellt.

Jeder Band mit einem Vorwort und weiterführenden Literaturhinweisen.

DM 19,80



dtv

Deutscher
Taschenbuch Verlag
und
Bärenreiter-Verlag

Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen



dtv/Bärenreiter
edition MGG

KENNETH ROBINSON UND HANS ECKARDT
China

I. Geschichtliche Entwicklung von der Frühzeit (Shang-Dynastie) bis zum Ende der Han-Zeit (1523 v. Chr. bis 220 n. Chr.). – II. Vom Ende der Han-Zeit bis zum Ende der Sui-Zeit (220–618). Der Einbruch westlicher Musik. – III. Die T'ang-Zeit (618–907). Die Rolle der westländischen (Hu-)Musik. Die Zehn Orchester. Die Musik der Zwei Abteilungen. Akademien und Konservatorien. – IV. Die Musik der Nach-T'ang-Zeit (907–960) und der Sung-Zeit (960–1279) bis zum Ende der Ts'ing-Dynastie (1644–1911)

I: Kenneth Robinson (Übersetzung aus dem Englischen und Bearbeitung von Hans Eckardt), II–IV: Hans Eckardt

I. Geschichtliche Entwicklung von der Frühzeit (Shang-Dynastie) bis zum Ende der Han-Zeit (1523 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Seit ältester Zeit stand die Musik bei den Chinesen in höchstem Ansehen. Jedes dynastische Geschichtswerk widmete der musikalischen Entwicklung ein besonderes Kapitel. Die Geschichte der chinesischen Musik beginnt mit der ältesten, historisch fixierbaren Dynastie Chinas, der Shang- (oder Yin-)Dynastie (ca. 1523–1028 v. Chr.). Dokumente aus dieser Zeit sind kurze Orakelinschriften auf Schildkrötenhäuten und Knochen. Die benutzte Schrift war vorwiegend piktographisch. Von den in dieser Schrift dargestellten Gegenständen sind jedoch die einzigen mit einiger Sicherheit erkennbaren *Musikinstrumente* zahlreiche Arten von Trommeln mit Trommelstöcken und Schlägeln und die für China typischen Klingsteine, die als »k'ing« bezeichnet werden. Die Ausgrabungen von An-yang, der Hauptstadt der Shang-Zeit, beweisen ferner die Existenz einer Kugelflöte, eines in Jade gezeichneten zitherähnlichen Instruments und eines Klingsteinspiels. Auch gewisse Bronzegeglocken glaubt man ohne Bedenken in die Shang-Zeit datieren zu können, wogegen für andere Instrumente nur hypothetische Schlüsse gezogen werden dürfen. Über die musikalische Praxis der Shang-Zeit ist wenig bekannt. Die in den Shang-Oden im »Shi-kings«, dem Buch der Lieder, erwähnten Instrumente müssen nicht unbedingt auf die Shang-Zeit zurückgehen.

Die folgende Dynastie war die der Chou (ca. 1027–250 v. Chr.). Die *Poesie* der Chou, die eine neue, moralische und höfische Interpretation erhalten hatte, soll nach jüngerer Überlieferung von Konfuzius (551–479) selbst herausgegeben worden sein. Sie wurde als »Buch der Lieder« früh unter die Kanonischen Bücher aufgenommen und ist noch heute eine der wichtigsten Quellen zur Information über die Musik jener Zeit, obwohl ihre

Melodien schon wenige Jahrhunderte nach Konfuzius in Vergessenheit geraten waren. Der Hauptakzent dieses Buches liegt (nach der Interpretation der konfuzianischen Schule) auf der Wichtigkeit des äußeren Zeremoniells im Hinblick auf die *wohlbegründete Ordnung einer feudalen Gesellschaft*. Dieses Ideal konnte nur erreicht werden durch die richtige Anwendung von *geeigneter Musik* und *entsprechenden Riten*. In der Chou-Zeit war Musik noch ein machtvolles Zaubermittel. Sie vermochte Regen herbeizuführen oder die Geister verstorbener Ahnen bei zeremoniellen Banketten zur Teilnahme zu bewegen. Doch bald ersetzten die Chinesen den Glauben, daß Musik die Naturkräfte beeinflussen könne, durch die erhabeneren Anschauung, daß die Musik fähig sei, auch die aufrührerischen Herzen der Menschen zu besänftigen. Diese Wandlung im Denken war schon zur Zeit des Konfuzius im Gange, doch dauerte es noch etwa vier Jahrhunderte, ehe die Gelehrten der Han-Zeit ihr einen vollkommenen Ausdruck in den utopischen Ritualen für den untergegangenen Hof der Chou verliehen.

Von den Instrumenten der Chou-Zeit sind etwa vierzig Namen aus dem »Shi-kings« und dem »Li-ki« überliefert, wenn auch genaue Beschreibungen selten sind. Die wichtigsten Instrumente mögen hier summarisch zusammengefaßt werden unter den Schlagworten der »pa yin«, der acht Klangkategorien, des »Li-ki«, das sie nach dem Material ihrer Herstellung klassifizierte: Metall, Stein, Erde, Leder, Seide, Holz, Kürbis, Bambus.

Metall (Glocken): Es gibt zwei Arten, die als »to« und »chung« bekannt sind. To ist augenscheinlich der ältere Typus und vermutlich sind alle chinesischen Glocken daraus entwickelt worden; es war eine geschwungene Handglocke mit Holzklöppel, aus der die Chung(-Hängeglocke) mit Metallklöppel entstand. Glocken wurden für militärische Zwecke und für Begräbnisriten benutzt; ebenso in Orchestern, wo sie entweder einzeln oder in Geläuten von abgestufter Größe aufgehängt wurden. *Stein* (K'ing): Für Klingsteinspiele benutzte man im allgemeinen schwarzen Kalkstein mit guten klanglichen Eigenschaften, obwohl auch gewisse Arten von Jade geeignet waren. Jeder Stein war in der Form eines stumpfen Zimmermannswinkels von nicht ganz gleicher Schenkellänge und verschiedener Gesamtgröße geschnitten und nach bestimmten, genau überlieferten Maßen genormt. Die genaue Stimmung war offenbar das Ergebnis von Versuchen und Erfahrungen. Die Steine, für die eine durchschnittliche Gesamtlänge von etwa 60 cm gilt, wurden wie Glocken an Gestellen, einzeln oder in Geläuten aufgehängt und mit gepolsterten Klöppeln angeschlagen. Das »Buch der Lieder« enthält mehrere Erwähnungen ihres edlen Tones. Von Konfuzius wird berichtet, daß er dieses altertümliche Instrument gespielt

habe, das den Vortzug besaß, von Klimaveränderungen unberührt zu bleiben und seine einmal gegebene Tonhöhe zu bewahren. *Erde* (Hün): Die »hün« war eine kugelförmige Flöte aus Ton in der Form und Größe eines Gänseis mit sechs Löchern und kann etwa der europäischen Okarina verglichen werden. *Leder* (Trommeln): Viele Arten der chinesischen Trommeln stammen zweifellos aus ältester Zeit, denn die frühe Bilderschrift auf den Orakelknochen zeigt große Trommeln sowie Trommeln auf Gestellen und kleine Trommeln. Daß sie mit dem Blut von Kriegesfangenen beschmiert und geweiht wurden, wird im »Tso-chuan«, einem Geschichtswerk aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., bestätigt. Im Kriege war das unaufhörliche Trommeln vom Streitwagen des Anführers aus das Signal zum Angriff; das Anschlagen einer Glocke oder einer Bronzeplatte dagegen galt als Signal des Rückzuges. *Seide* (Zithern): Die beiden wichtigsten Saiteninstrumente in der Chou-Zeit waren die »k'in« und das »shê« mit fünf und sieben, bzw. 17, 19, 23, 27, 36, 45 oder 50 Saiten. Die einzelnen Saiten waren aus einer Anzahl von Strängen feinsten Seide zusammengedreht und wurden auf der leicht gewölbten Oberfläche des Instruments, die aus »t'ung«-Holz (Paulownia imperialis) bestand, aufgezogen. Der flache Boden der K'in wurde stets aus »tse«-Holz (Tecoma radicans) gefertigt. Die Saiten wurden durch Handspannung auf den erforderlichen Grundton gestimmt. Die K'in ist 120 cm lang und 20 cm breit; das Shê ist ein massiveres Instrument von ungefähr 210 cm Länge. Beim Spielen sitzt der K'in-Spieler auf einem Stuhl, das Instrument vor sich auf einem eigens dafür bestimmten Tisch. Seinem Spiel ging ursprünglich eine Reinigungszeremonie voraus, die aus der magisch betonten Vergangenheit übriggeblieben war. *Holz* (Chu und Yü): »chu« war ein sorgfältig ausgeführter Reiskormörser in der Form eines viereckigen Kastens, ungefähr 45 cm hoch, oben 70 cm und unten 55 cm breit. Er wurde mit einem hölzernen Schlägel auf der Innenfläche angeschlagen, um den Beginn eines Verses, einer Hymne oder eines Abschnittes einer zeremoniellen Feier anzukündigen. Das Instrument »yü« hatte die Form eines hölzernen Tigers von 30 cm Höhe und 70 cm Länge. Es hatte eine ausgezackte Rückenlinie mit 27 Zähnen. Mit einem aufgesplissenen Bambusstock strich der Spieler dreimal kräftig über diese Zähne und kündigte dadurch das Ende eines Verses, einer Strophe oder Zeremonie an. *Kürbis* (Shêng): Die hohle Schale eines Kürbis diente als Windkasten für die chinesische Mundorgel »shêng«. Sie wird im »Buch der Lieder« häufig erwähnt. Eine Anzahl von Bambusröhren wurde in den oberen Teil des Windkastens eingelassen und durch ein seitliches Mundstück angeblasen. Der Ton jeder Röhre wurde durch ein freischwingendes Rohr- oder Metallplättchen, eine Zunge, hervorge-

bracht. *Bambus* (Flöten): Es ist schwierig, über frühe chinesische Flöten präzise Angaben zu machen, weil die Chou-Quellen nur ungenügende Hinweise enthalten. Die Namen vieler Flöten sind bekannt und einige noch in Gebrauch befindliche tragen alte Bezeichnungen. Daraus folgt aber nicht, daß die alten und die modernen Instrumente identisch sein müssen. Von den Flötennamen scheint das Wort »kuan« im weiteren Sinne, etwa wie Pfeife, gebraucht worden zu sein und bezeichnet in den Schriften der Han-Kommentatoren sehr verschiedenartige Blasinstrumente. Der Name »siao« wird dagegen mit Längspfeife übersetzt. Chuang-tse (um 300 v. Chr.) spricht von aneinandergereihten Bambuspfeifen. Der Name einer solchen Bambusflötenreihe, der Pampfeife, ist »p'ai-siao«. Eine andere, in den klassischen Schriften häufig erwähnte Flöte ist die »yo«, die ursprünglich von Tänzern gespielt und später von ihnen als Tanzstab benutzt wurde. Es war eine Längsflöte mit drei Löchern. Sie ist bis in neuere Zeit im Zeremonialtanz verwendet worden. Im »Li-ki«, dem Ritualbuch, das kurz vor der christlichen Zeitrechnung kompiliert wurde, wird festgestellt, daß das Schatzhaus in der Hauptstadt des Staates Lu eine Flöte namens »wei-yo« besaß, die sich von der gewöhnlichen Yo dadurch unterschied, daß sie mit einem Rohrblatt versehen war. Eine Flöte, die häufig mit der Yo zusammen erwähnt wird, ist die »ti«. Darunter versteht man heute eine Querflöte mit sechs Löchern. Beide Flöten, Yo und Ti, waren offenbar über einen Fuß lang; ihre anderen Maße sind ungewiß. Eine besonders interessante Flötenart war die »ch'ih«, die quer gespielt, aber in der Mitte angeblasen wurde. Die Hoforchester der Chou-Zeit waren in ihrem Instrumentarium durchaus vielseitig. Sie wurden in Gärten oder Hallen nach Regeln gruppiert, die durch alte Tradition vorgeschrieben waren und die im »I-ik« verzeichnet sind.

Die *früheste Musiktheorie* in China bewegte sich im Rahmen subjektiver Empfindungen und befaßte sich etwa mit der Anordnung von Instrumenten nach deren Klangfarbe und den verschiedenen Gefühlswirkungen, die sie hervorrufen konnten. Tonleitern waren zweifellos schon jahrhundertlang in Gebrauch gewesen, noch ehe die Beziehungen von Ton zu Ton in einer Skala erkannt und benannt waren. Erwähnungen, die sich auf den Begriff der »Fünf Töne« beziehen, können nicht früher als die Kompilation des »Tso-chuan« (4. Jahrhundert v. Chr.) datiert werden. Der früheste Hinweis auf die Namen der Töne würde demnach in den Schriften des Chuang-tse (um 300 v. Chr.) zu finden sein, wo die Entsprechungen des *do-re-mi-sol-la* als *kung, shang, kio, chi, yü* wiedergegeben werden. Es war dies die normale *pentatonische Leiter* des frühen China, die jeweils auf einem Grundton *kung* errichtet wurde. Da verschiedene Töne bei verschiedenen Gele-

genheiten als Grundton benutzt wurden, entstanden mehrere Tonarten. Die Namen der Glocken, die solche Töne angaben, wurden allmählich zusammengestellt und bezeichneten schließlich eine Skala von festgelegten Tonhöhen. Die Bildung einer *Tonreihe von zwölf Halbönen*, die im 2. Jahrhundert v. Chr. allgemein bekannt war und aus der Koordinierung verschiedener, ein langsamer Prozeß gewesen. Diese zwölfstufige, chromatische Tonreihe fand als Tonleiter keine Verwendung, doch stellte sie den Tonvorrat dar, aus dem die fünf- und siebenstufigen Leitern über verschiedenen Grundtönen errichtet wurden. Frühe Texte sind durch die Verwendung abweichender Namen für die Glocken, die diese Töne angaben, unklar; und die verschiedenen Stufen musikalischer Entwicklung, wie sie im Text des ›Chou-ik zum Ausdruck kommen, werden von den Han-Herausgebern betrachtet, als ob sie musikalisch immer gültig gewesen seien. Die Idee einer *Tonleiter von festen Tonhöhen*, die von einem Satz Glocken auf die Instrumente eines Orchesters übertragbar war, kann man schon in frühen Texten sich entwickeln sehen. Die früheste Erwähnung eines vollständigen Satzes von *zwölf Glocken*, die eigens gegossen wurden, um die *Beziehungen der Töne* festzulegen, befindet sich im ›Lü-shih Ch'un-t's'ü, das um 240 v. Chr. entstanden ist. Hierin sind auch die Namen der zwölf Töne der Tonleiter in ihrer modernen Form angegeben. Sie werden dort auf Stimm Pfeifen bezogen. Dieselben Namen wurden auch auf Glocken angewendet, wie im ›Kuo-yü, einem etwas später verfaßten historischen Werk, bestätigt wird. Daß Glocken früher als Stimm Pfeifen für solchen Zweck benutzt wurden, wird ausdrücklich von Ts'ai Yung, einem Gelehrten des 2. Jahrhunderts n. Chr. erwähnt. Das ›Lü-shih Ch'un-t's'ü gibt auch eine Formel zur Berechnung der Länge der Stimm Pfeifen, mit denen man die Glocken genau stimmen zu können glaubte. Die Tonleiter, die von dieser Formel abgeleitet wurde, war die des Quintenzirkels. Jaap Kunst versichert in Übereinstimmung mit Erich Moritz von Hornbostel, daß die von Blasquinten abgeleiteten Skalen mit den Pan Pfeifen des alten China in Verbindung gebracht werden könnten. Ein Charakteristikum solcher Skalen ist die um das pythagoräische Komma verschobene Oktave.

Es bleibt zu überlegen, wie die Musik dieser alten Zeit geklungen hat. Man kann darauf keine befriedigende Antwort geben, da kein Beispiel einer musikalischen Niederschrift überliefert ist, das vor die T'ang-Dynastie (618–907) zurückreicht. Die früheste Erwähnung einer *Notation* stammt von Sse-ma Ts'ien (145–ca. 86 v. Chr.), der mitteilt, daß ein gewisser Musikmeister eine Melodie nach Gehör niederschrieb. Von dieser Notation ist nichts überliefert, doch legt die enge Verbindung zwischen Musik

und Lied die Vermutung nahe, daß die Formen der Melodien denen der Poesie adäquat waren und daß nur gerade Takte benutzt worden sind. Es muß auch daran erinnert werden, daß die chinesische Kultur musikalische Einflüsse aus ihren Grenzgebieten absorbierte und daß es sogar zu einer so frühen Zeit wie der Chou-Periode eine deutlich unterschiedene *Musik des Nordens und des Südens* gab, wie im ›Tso-chuan bezeugt ist. Darüber hinaus unterschied sich die *höfische Musik* mit Sicherheit von der *Volksmusik*, wenn auch vielleicht zuerst nur hinsichtlich der benutzten Instrumente, denn Glockenspiele und kostbare Klingsteingeläute waren ein Vorrecht der Fürsten.

Wenn Konfuzius von der höchsten Vollkommenheit der musikalischen Entwicklung sprach, so bezog er sich auf die schon in seinen Tagen *archaische Ritualmusik* und auf das Stück »shao«. Diese Musik erschöpfte sich jedoch nicht in dem Begriff der Melodie allein. *Das Wort Musik* (›yüeh«) bedeutete sehr viel mehr; es schloß Reihen von Tänzern mit Federfächern, Flöten und Streitäxten ebenso ein wie das Zusammenspiel verschiedener Instrumente, vor allem aber den Ausdruck religiöser Ehrfurcht. Diese ehrfurchtsvolle Haltung nahm in den Jahrhunderten nach dem Tode des Konfuzius ständig ab, so daß schon im 4. Jahrhundert v. Chr. ein Marquis Wen aus dem Staate Wei sagen konnte, daß er, wenn er diese alte Musik höre, nur die Furcht habe, einzuschlafen, daß er aber, wenn er die Melodien der Staaten Cheng und Wei höre, jede Langeweile vergaße. Die Musik von Cheng und Wei wird von Meng-tse (372–289) und anderen Schriftstellern als »Neue Musik« bezeichnet. Diese *Neue Musik* überschwebte China bis zum westlichen Ts'in und verdrängte die Moral, wohin sie kam, wie die konfuzianischen Gelehrten behaupteten. Die Töne der Musik von Cheng und Wei scheinen nicht mehr die reinen Töne der Pentatomik, sondern Nebentöne, Abweichungen oder Halböne gewesen zu sein. Das ›Tso-chuan enthält jedenfalls zwei Hinweise auf die »Sieben Töne«, wie auch häufigere Erwähnungen der klassischen »Fünf Töne«. Wenn es eine einheimische Bewegung für heptatonische Musik gegeben hat, so stand sie sicherlich mit den geistigen Gärungserscheinungen im Zusammenhang, die der Einigung Chinas unter den Ts'in vorausgingen; möglicherweise war sie aber auch durch den Kontakt mit dem Westen angeregt worden. Das Auftreten der Stimm Pfeifen-Berechnungsformel könnte ein Anzeichen dafür sein.

Daß die Neue Musik den Zusammenbruch des Hauses Ts'in im Jahre 206 v. Chr. nicht überlebt haben würde, ist verständlich. Ein unvergeßlicher Schritt, der bei der Einigung des Landes unternommen wurde, war die große *Bücherverbrennung* im Jahre 213 v. Chr., bei der alle Bücher, die das Prestige der alten Chou-

Dynastie in den Vordergrund rückten, vernichtet wurden. Das bedeutete die Zerstörung auch vieler Werke über die alte Musik. Weit schwerer wog jedoch der Verlust der Ts'in-Bibliothek, die Abschriften aller dieser Bücher enthielt und die im Jahre 206 v. Chr. der Brandlegung der Rebellen zum Opfer fiel. Als sich die nachfolgende Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.) durchgesetzt hatte, wurden Versuche gemacht, das *Hof-Ritual* der alten Zeit wiederherzustellen. Der erste Kaiser Kao-tsu rühmte sich, sein Kaiserreich auf dem Rücken der Pferde gewonnen zu haben, und war aller Zeremonie abgeneigt. Als er aber gelegentlich ihren Wert erkannte, um den Thron aufrechtzuerhalten, beauftragte er den konfuzianischen Gelehrten Shu-sun T'ung mit der Einsetzung eines vereinfachten Rituals, das geeignet war, das Betragen seiner wilden Reitergefolgschaft zu mäßigen. Shu-sun T'ung gelang dies mit Hilfe von dreißig Gelehrten aus dem Staate Lu, der als Heimat des Konfuzius der Urquell solcher Kenntnisse war. Im Jahre 191 v. Chr., unter der Regierung des zweiten Han-Kaisers, wurde der Erlaß, der den Unterricht in der alten Literatur verboten hatte und seit der Bücherverbrennung in Kraft gewesen war, formell aufgehoben. Jedoch erst während der Regierung des Kaisers Wu (140–87 v. Chr.) wurden positive Schritte zur *Wiederherstellung der alten Musik* unternommen. Als Ergebnis solcher Restaurationsarbeit gilt die Abhandlung ›Yüeh-ki‹ (Aufzeichnung über Musik), die zu dieser Zeit aus verschiedenen, zweifellos alten Quellen kompiliert wurde. Die Aufgabe, die alten Tänze mit ihrer Musik wieder zu beleben, wurde einem Musikmeister anvertraut. Er entstammte der Chih-Familie, die Generationen hindurch die Musikmeister im Staate Lu gestellt hatte. Dieser Mann war zwar noch fähig, die Töne und die Tänze zu erneuern, aber nicht mehr deren Bedeutung zu interpretieren.

Die Festigung des Chinesischen Reiches unter den Han war in vieler Hinsicht ein Abfall von den großen Ideen und hatte eine entsprechende Reaktion zur Folge. Auf der anderen Seite aber war sie eine Periode großen Fortschritts, der sich auch in der Musik in theoretischen und praktischen Entwicklungen bemerkbar machte. Die Berührung mit der Außenwelt brachte die *Einführung neuer Instrumente* mit sich, von denen das bemerkenswerteste die »p'i-p'a« (Laute) war. Ein dem griechischen Aulos ähnliches Instrument kam ebenfalls zu dieser Zeit in Gebrauch und wird von dem Gelehrten Cheng Hüan (2. Jahrhundert n. Chr.) als aus zwei zusammengebundenen und so geblasenen Flöten bestehend beschrieben. Cheng Hüan selbst ist eine hervorragende Autorität für die orthodoxe Musik seiner Zeit, und man erfährt erstmalig von ihm, was die 60 *Tonarten* (»tiao«) des alten China bedeuteten. Diese 60 Tiao wurden dadurch gewonnen, daß man auf jedem Halbton der Zwölftonleiter, wie sie

durch die zwölf Stimm Pfeifen gebildet wurde, eine Fünftonleiter mit den Tonstufen *kung-shang-kio-chi-yü* aufbaute; doch ist es zweifelhaft, ob diese 60 Tiao in der Praxis jemals benutzt worden sind. Ein anderer Gelehrter, K'ung Ying-ta (574–648), versichert, daß die bei der Neuen Musik erwähnte Siebentonleiter schon zu Beginn der Chou-Zeit eingeführt worden sei. Es ist nicht erwiesen, ob die Chinesen zu dieser Zeit schon mit der Modulation vertraut waren; aber Zeremonien, die einen häufigen Wechsel der Tonarten verlangten, waren geeignet, eine Lage zu schaffen, in der sich die Modulation entwickeln konnte. Auch das frühe Interesse der chinesischen Theoretiker an einer *temperierten Stimmung* könnte dadurch erklärt werden.

Das *kaiserliche Orchester* der Han-Zeit erreichte ein eindrucksvolles Ausmaß: es war in vier Sektionen eingeteilt und zählte nicht weniger als 800 Musiker. Unter der Regierung des Kaisers Wu (140–87 v. Chr.) wurde das *kaiserliche Musikbüro* »yüeh-fu« gegründet und mit der Überwachung nicht nur der höfischen, sondern auch der Volksmusik und der ausländischen Musik betraut. Yüeh-fu hieß auch die damals gesungenen Weisen, die in diesem Musikamt kontrolliert und in Form gebracht wurden. Sie stellen das *vorklassische chinesische Liedgut* dar, das etwa vom 1. Jahrhundert v. Chr. bis in das 8. Jahrhundert n. Chr. gesungen wurde und das seinen Höhepunkt im 3.–6. Jahrhundert erreichte. Alle diese Lieddichtungen und Weisen gehören noch in den geistigen Bereich der konfuzianischen Dichtung. Das staatliche Musikamt (Yüeh-fu) war verantwortlich für die Aufbewahrung von Dokumenten mit aufgezeichneten Melodien und für die *Bewahrung der korrekten Tonhöhe*; denn auf den Maßen der Grundstimm Pfeife »huang-chung« beruhten alle anderen Läng- und Hohlmaße. Seit dieser Zeit beginnt auch die Suche nach den Maßen der Ur-Stimm Pfeife Huang-chung, durch die man die Tonhöhe der alten Musik wiederzufinden hoffte. Es muß betont werden, daß eine solche Ur-Stimm Pfeife niemals in der Chou-Zeit existiert haben kann. Die chinesische zwölfstufige Halbtonleiter ist allmählich entstanden, indem zuerst für die Festlegung der Tonhöhen Glockenspiele benutzt wurden. Erst in den letzten Jahrhunderten vor dem Beginn unserer Zeitrechnung traten unter dem Einfluß der babylonischen Mathematik die Stimm Pfeifen in Erscheinung und übernahmen diese Funktion. Das »Tso-chuan«, das die Namen von mehreren solcher Stimmglocken angibt, erwähnt nicht einmal den Ton Huang-chung. In der Han-Zeit bearbeiteten die Herausgeber des Chou-Rituals viel echtes, altes Material, deuteten es aber in neue und oft etwas utopische Formen um. Die Musiktheorien in diesen Werken neigen daher stark zu Anachronismen. Die Abteilung ›Verordnungen für die Monate« im ›Li-ki‹ (aber auch schon im ›Lü-shih Ch'un-tsi'ü«)

vermittelt jedoch das wunderbare Bild höfischen Lebens, wie es gewesen sein muß, wenn es den Ritualen gemäß in synästhetischer Harmonie verlief. Zur Wintersonnenwende, wenn die lebenspendende Sonne auf ihrem tiefsten Punkt steht, ist auch die Musik auf der tiefsten Tonhöhe angelangt. Die Musik hält sich aber nicht nur an die Grundstimmungen der Jahreszeit, sondern sie bewahrt auch in allen anderen Dingen die *Harmonie mit der Natur*. Die Chinesen scheinen auch früh ein Gefühl für *Farbenharmonie* besessen zu haben: so wurde Gelb, das die Mitte des Spektrums einnimmt, der Jahresmitte zugeteilt, während Rot und Blau der erregenden, hochgestimmten Musik des Sommers bzw. der entspannenden, tiefgestimmten Musik des Winters zugeordnet waren. Obwohl die Chinesen deutlich dem babylonischen System verpflichtet sind, haben sie diese Ideen zu einem Grade ästhetischer Vollendung entwickelt, der in der Welt des Hellenismus unbekannt war. Das kostbarste Geschenk der Han-Periode an die Nachwelt war diese Konzeption einer *Harmonie von Himmel, Erde und Mensch*, wie sie in der damaligen Musik zum Ausdruck kam.

II. Vom Ende der Han-Zeit bis zum Ende der Sui-Zeit (220–618). Der Einbruch westlicher Musik

Die Han-Periode war die *Blütezeit des Konfuzianismus*. Alles, was formal geeignet erschien, wurde zum Modell oder zum Ritus, als Ausdruck eines streng geregelten Lebensgefühls. In der Han-Zeit begann auch die Überschwemmung Chinas mit den *Kulturgütern des Westens*. Die Eroberung der westlichen Randstaaten trug zwar zur Ausbreitung der chinesischen Kultur bei, öffnete aber umgekehrt dem Einstrom westlicher Musik nach China die Tore. Als Chang K'ien, der Entdecker Zentralasiens für die chinesische Welt, aus seiner Gefangenschaft bei den Hüing-nu zurückkehrte (126 v. Chr.), gelangte durch ihn bereits ein fremdes Tonstück, dessen Namen in chinesischer Umschrift die japanische Musikforschung als »Mähá-Tokhará« zu deuten versucht, nach China. Bis zum Ende der Tsin-Zeit (265–417) fanden jedoch keine musikalischen Umwälzungen statt, obwohl der langsame Einstrom westlicher Geistesgüter, westlicher musikalischer Geptlogenheiten und tänzerischer Praktiken ständig andauerte. Bis zum Beginn des 5. Jahrhunderts blieb die *alte höfische Zeremonialmusik*, die »ya-yüeh« des rekonstruierten Chou-Rituals, noch immer das musikalische Ideal. In dieser Zeit, zwischen Han und Tsin (3. Jahrhundert v. Chr. bis 5. Jahrhundert n. Chr.), gelangten iranische Kulturgüter wie die Laute P'i-p'a (das persi-

sche »barbat«) ebenso nach China wie die Harfe »k'ung-hou«. Mit hoher Wahrscheinlichkeit sind auch iranische Musikwerke übertragen worden, deren Weg über Gandhara führte. Gandhara wurde damals von dem Volk der Großen Yüeh-chih beherrscht und stand wiederum mit Indien in enger Berührung. Im 4. Jahrhundert n. Chr. (es war die Kunstblüte der indischen Gupta-Zeit) flossen die inzwischen vereinten Ströme *griechisch-persisch-indischer Kultur* nach Zentralasien und China und mit ihnen auch Instrumente der sassanidischen Zeit sowie indische Spiele, die bereits in der Östlichen Tsin-Dynastie in der Ära Yung-ho (345–356) in Liang-chou gezeigt wurden. *Der Ost-West-Verkehr* blühte in den Stadtstaaten an den alten Seidenstraßen, in Khotan, Kutscha und Turfan. Der Reichtum ihrer Musikkulturen ist aus den Ausgrabungen und Entdeckungen hinreichend bekannt. So stammen etwa aus Khotan Terrakotta-Figuren aus dem 3. Jahrhundert oder früher, die bereits ein Orchester westlicher Prägung darstellen, wie es in der Sui- und T'ang-Zeit am kaiserlichen Hof in China gepflegt wurde. Unter den Nördlichen Dynastien der Wei, Ts'i und Chou (386–581) wurde Nordchina von nichtchinesischen Herrschern regiert, die mit dem Westen in enger Berührung standen. Musik aus Indien und Zentralasien wurde gespielt, und damit gelangten wohl auch die *Anfänge des musikalischen Theaterspiels*, zumindest aber dramatische, musikbegleitete Pantomimen, in das Reich der Mitte. Das in den Älteren T'ang-Annalen (»Kiu T'ang-shu«) erwähnte, berühmte Tanzwerk »Po-t'ou«, das vielleicht von einem der westlichen Turkvölker oder aus Indien stammt, ist ein typisches Beispiel hierfür. Das Werk wird noch heute in rudimentärer Form in der japanischen Bugaku tradiert.

Durch den Einfluß der »hu-yüeh«, der *Musik der westlichen Fremdvölker* aus Si-yü, aus den »Westlanden«, wurde die alte höfische Zeremonialmusik zurückgedrängt, die schließlich auch infolge der kriegerischen Zeiten zu verfallen und immer wieder in Vergessenheit zu geraten drohte. Diese Hu-yüeh übte seit der Zeit der Nördlichen und Südlichen Dynastien (420 n. Chr.) über die Sui-Zeit hinweg bis zum Ende des 8. Jahrhunderts einen entscheidenden Einfluß auf die Musik Chinas aus. So kam etwa über Liang-chou die Musik von Kutscha zur Geltung, vermischte sich mit der chinesischen Musik von Liang-chou und brachte einen neuen Stil, ein neues Genre, hervor: die »Si-Liang-yüeh«, die Musik von West-Liang, die später ein eigenes Orchester am Hofe der Sui- und T'ang-Kaiser erhielt. Mit der Ausbreitung der Nördlichen Wei unter ihrem Kaiser Wu (560–578) wurden die Musikstile von Kashgar, Buchara und Kutscha übernommen, während unter der Herrschaft der Nördlichen Chou die Musik von Samarkand bis China vordrang und auch Musik der T'u-küe

(der Turkvölker), Musik aus Korea, ja sogar aus Japan, aus Funan (Kambodscha) und Lin-yi (Annam) in China bekannt wurde. Unter Kaiser Wu kam im Jahre 568 ein bedeutender Musiker aus Kutscha nach China. Sein Name lautete Su-ch'i-p'o; es ist jedoch anzunehmen, daß dies die chinesische Umschrift für einen indoiranischen Namen (etwa Sujīva) darstellt. Su-ch'i-p'o brachte die »Sieben Tonarten« aus Si-yü mit und veranlaßte dadurch (12 Lü × 7 Tonarten) indirekt die Aufstellung des 84-Tonarten-Systems. Über die Herkunft dieser sieben Tonarten ist noch kein endgültiges Urteil gesprochen worden. Zu Beginn der Herrschaft der Nördlichen Ts'i (6. Jahrhundert) waren im Innern Chinas bereits ausländische Spiele mit Gesang und Tanz anzutreffen und Hu-Instrumente nicht mehr unbekannt.

Die seit dem 5. Jahrhundert in China eindringende westliche oder *Hu-Musik* – mit der zentralasiatischen Musik als gewichtigem Schwerpunkt – hatte die chinesischen Musikstile der höfischen Zeremonialmusik wie auch der chinesischen Profanmusik zu durchsetzen begonnen. Kaiser Wen (581–604) der Sui-Dynastie versuchte durch eine strenge Einteilung in *höfische und profane Musik* die westliche Überfremdung in geordnete Bahnen zu lenken und begründete an seinem Hof die »Sieben Musikabteilungen«, Orchester oder Spielzüge, die den Tatsachen und dem Musikbedürfnis seiner Zeit gerecht zu werden versuchten. Diese *Sieben Musikabteilungen* bestanden 1. aus der Musik von West-Liang, 2. der »ts'ing-yüeh« (d. i. die originalchinesische Profanmusik), 3. der Musik von Kao-li (Korea), 4. der Musik von T'ien-chu (Indien), 5. der Musik von An-kuo (Buchara), 6. der Musik von Kuei-tse (Kutscha) und 7. der »li-p'i«, einer zeremoniellen Hofmusik, die auch unter dem Namen »wen-k'ang« bekannt ist. Kaiser Yang (605–616) der Sui-Dynastie erhöhte diese Orchester um weitere zwei auf die »Neun Orchester« (»kiu-pu-ki«), indem er noch die Musik von 8. K'ang-kuo (Samar kand) und 9. Su-lo (Kashgar) hinzufügte.

III. Die T'ang-Zeit (618–907). Die Rolle der westländischen (Hu-)Musik. Die Zehn Orchester. Die Musik der Zwei Abteilungen. Akademien und Konservatorien

Zu Beginn der T'ang-Zeit (618–907) wurde aus den neun Orchestern die zeremonielle Abschlussmusik Li-p'i herausgenommen und dafür zwei neue Abteilungen eingesetzt: das Orchester von Kao-ch'ang (Turfan) und die »yen-yüeh«, so daß man nun von den »Zehn Orchestern« oder »shi-pu-ki« sprach, die in der T'ang-Musik eine bedeutende Rolle spielten. Sie bildeten das

repräsentative Gerüst aller Musik- und Tanzaufführungen bei Hoffestlichkeiten und Staatszeremonien. Ihre Einteilung verschob sich etwas im Vergleich mit den neun Orchestern der Sui-Zeit, und sie bestanden nunmehr aus: 1. der Yen-yüeh; diese Yen-yüeh war eine Neuschöpfung des 7. Jahrhunderts und bestand aus einer Tanz-Suite von vier Einzelsätzen. Man könnte sie als neugeformte höfische Bankettmusik bezeichnen, denn sie ist eine Schöpfung, die die fremdländische Hu-Musik in die äußere Form höfischer Ya-yüeh einkleidete (28 verschiedene Instrumente, 31 Musiker, 20 Tänzer). Diese Yen-yüeh hatte die Li-p'i (die mit einem Maskentanz endende Abschlussmusik der Sui-Zeit) ersetzt, stand aber im Gegensatz zu dieser am Beginn der musikalischen Vorführungen; 2. der Ts'ing-Musik, die in dieser Zeit bereits eine Mischung aus höfischer, fremdländischer und originalchinesischer Profanmusik darstellte (15 Instrumente, 25 Musiker); 3. der West-Liang-Musik (18 Instrumente, 9 Tänzer); 4. der T'ien-chu-Musik (Indien; 12 Instrumente, 2 Tänzer); 5. der Kao-li-Musik (Korea; 15 Instrumente, 4 Tänzer); 6. der Kuei-tse-Musik (Kutscha; 14 Instrumente, 4 Tänzer); 7. der An-kuo-Musik (Buchara; 9 Instrumente, 2 Tänzer); 8. der K'ang-kuo-Musik (Samar kand; 2 Flöten, 2 Trommeln, Becken, 2 Tänzer); 9. der Su-lo-Musik (Kashgar; 10 Instrumente, 2 Tänzer); 10. der Kao-ch'ang-Musik (Turfan; 11 Instrumente, 2 [?] Tänzer), die jetzt die offizielle Abschlussmusik zu spielen hatte. Ihre Einteilung in die Shi-pu-ki bedeutete nichts anderes als die Anerkennung eines in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts neu aus Si-yü eingedrungenen Musikstils, der sich indes von dem der Kutscha-Musik nicht wesentlich unterschied.

Jede dieser Orchestergruppen hatte ihre eigenen Instrumente, Musiker, Tänzer und Zeremonialgewänder. Bei Festlichkeiten war es üblich, daß jedes der zehn Orchester Werke seines Repertoires zur Aufführung brachte, doch soll die Gesamtzahl der nacheinander gespielten Werke 24 nicht überstiegen haben. Dabei wurden mehr als vierzig *Instrumentenarten* benutzt. In den ersten drei Abteilungen wurden chinesische Instrumente der Zeremonial- und Profanmusik gespielt, während in den restlichen Abteilungen die jeweiligen fremdländischen Instrumente erklangen; doch wurden einige der Hu-Instrumente wie die fünfsaitige Laute, die Panpfeife, eine Doppelrohrblatt-Oboe und die Querflöte in allen Abteilungen gleichermaßen benutzt. Jedes Orchester besaß einige für seinen Charakter typische Kompositionen.

Wenn man die Yen-yüeh und Li-p'i aufgrund ihrer gänzlich anderen Wesensart, die sie von den anderen Musikstilen deutlich unterschied, außer acht läßt, bestanden die Reste originalchinesischer Musik nur noch in der Gattung der Ts'ing-Musik. Die *Si-Liang-Musik*, die noch Rudimente chinesischer Musik enthielt,

war durch den westlichen Einfluß bereits entscheidend umgewandelt und überfremdet. Die *Si-yü-Musik* (Musik der Westlande) zählte sechs Arten (Indien, Samarkand, Buchara, Kashgar, Kutscha, Turfan), und die der Ost-Barbaren war durch die Musik von Kao-li (Korea) vertreten.

Etwa gleichzeitig mit der Gründung der zehn Orchester (Shi-pu-ki) trat eine neuartige *Unterhaltungs- oder Bankettmusik* in Erscheinung, die unter Verwendung fremdländischer und chinesischer Profanmusik die höfische Musik inhaltlich dem Wesen der neuen Zeit anzupassen versuchte, die »yen-siang-yüeh«, die Große Bankettmusik, unter deren Großwerken sich auch das berühmte kriegerische Ballett »Ts'in-wang p'o-chen-yüeh« befand. Kaiser Hüan-tzung (713–755) faßte die Werke dieser Art zusammen und teilte sie in die beiden Abteilungen »li-pu« und »tso-pu« ein, weshalb diese Musik den Namen »erl-pu-ki« (Musik der Zwei Abteilungen) erhielt. Die Li-pu musizierte stehend im Garten oder im unteren Teil der Zeremonialhalle, wogegen die Tso-pu im Sitzen im oberen Teil der Halle spielte. Das Li-pu-Repertoire bestand aus acht, das Tso-pu-Repertoire aus sechs Werken, von denen noch heute einige in veränderter Form in der altjapanischen höfischen Musik »gagaku« anzutreffen sind. Diese Yen-yüeh ist indes nicht ganz dasselbe wie die Musik der ersten Abteilung der zehn Orchester. Die dazu gehörende Yen-yüeh war eine besondere, für ihren Zweck im Rahmen der zehn Orchester geschaffene Musik und stellte vermutlich eine Bearbeitung der drei repräsentativen Großwerke der Großen Bankettmusik (Yen-siang-yüeh) für den intimeren Gebrauch innerhalb der Abteilung Tso-pu dar.

Wenn man daher zu Beginn der T'ang-Zeit von der *Hu-Musik*, der Musik der Fremdvölker, spricht, so hatte sie sich im wesentlichen innerhalb der *zehn Orchester* ein eindrucksvolles Denkmal gesetzt. Sie wurde Vorbild einer weltweit anerkannten *Aufführungspraxis* und schuf dadurch einen für den asiatischen Kontinent verbindlichen Stil, in welchem Musik überhaupt zu erklingen hatte. Sie war jedoch in den formalen Rahmen der höfischen Musik eingespannt und mußte in dieser Form mit ihr untergehen, als die T'ang-Kultur durch andere Epochen abgelöst wurde.

Schon im Jahre 754 n. Chr. wurden die ausländischen Namen und Bezeichnungen bekannter Werke der Hu-Musik abgeändert und sinisiert. Für die in der Mitte der T'ang-Zeit weitgehend mit der Hu-Musik verschmolzene chinesische Profanmusik schuf man ein eigenes System von 28 Tonarten, das aus dem 84-Tonarten-System abgeleitet worden war, und gegen Ende der T'ang-Zeit gab es bereits einen völlig neuen Musikstil, der aus der beiderseitigen Durchdringung hervorgegangen war: die *neue chinesische Profanmusik*. Damit aber war die westliche Musik in ihrer

ursprünglichen, musikalisch und ethnologisch reizvollen Form verschwunden. Als dann die Sung-Zeit (960–1279) aus diesem Stil der neuen chinesischen Profanmusik abermals eine Yen-yüeh entwickelte, wurden die schon unkenntlich gewordenen Umrisse der Hu-Musik endgültig vernichtet.

Die T'ang-Zeit war nicht nur die *Hochblüte der klassischen chinesischen Musikkultur*, sondern die letzte, weithin sichtbare Blütezeit der orientalischen Musik überhaupt. Ihre ausländischen Komponenten zeigen die weltoffene Haltung des Reiches der Mitte, das alle Einflüsse aufnahm, pflegte und fruchtbar werden ließ. Dennoch restaurierten auch die Kaiser Kao-tsu (618–626) und T'ai-tzung (627–649) aus Gründen der Staatsraison die alte höfische Musik rein formaler Prägung, die seit dem Einbruch der Hu-Musik mehr oder weniger nur noch dem Namen nach bestanden hatte.

Die Musik der T'ang-Zeit wurde durch *kaiserliche Musikämter oder Konservatorien* gelenkt und überliefert. Dem Musikamt »t'ai-ch'ang« unterstanden in der frühen T'ang-Zeit alle Zweige des musikalischen Lebens. Das Amt T'ai-ch'ang war unter dem Namen »feng-ch'ang« in der Ts'in-Zeit (255–206 v. Chr.) begründet worden und bekam in der Han-Periode die Bezeichnung »ta-ch'ang« oder »t'ai-ch'ang«. Unter den Nördlichen Ts'i (550–557) wurde es ein Staatsamt (»sse«) mit zwei Direktoren und diente der Verwaltung des Staatszeremoniells. In der späteren T'ang-Zeit unterstanden ihm die musikalischen Zeremonien im kaiserlichen Ahnentempel, außerdem aber auch die Musik der zwei Abteilungen (Erl-pu-ki) als einer Musik »im Range zeremonieller Hofmusik« sowie die Musik der zehn Orchester (Shi-pu-ki). Das Amt bestand formell bis zum Untergang der Ts'ing-Dynastie im Jahre 1911. Kaiser Hüan-tzung, bekannter unter dem Namen Ming-huang, entschied im Jahre 714, daß die profane Musik aufgrund ihrer dem Zeitwandel unterworfenen Veränderungen von der staatlichen Zeremonialmusik getrennt werden müsse und gründete zur *Pflege der zeitgenössischen Musik* zwei staatliche Konservatorien, die bis 1730, mehr oder weniger hervortretend, aufrechterhalten blieben: die beiden »kiao-fang«. Kaiser T'ai-tzung hatte zwischen 618 und 626 im Palast zu Ch'ang-an ein inneres Kiao-fang eingerichtet, das jedoch ausschließlich dem Studium der höfischen Musik gewidmet war. Dieses wurde nun in die profanen Kiao-fang umgewandelt, die in Ch'ang-an und in der zweiten Residenz Lo-yang errichtet wurden. Im Gegensatz zum inneren Kiao-fang wurden sie als äußere Kiao-fang bezeichnet. Sie zerfielen wiederum in ein linkes und ein rechtes Kiao-fang, wobei dem linken vorwiegend die Ausbildung in Instrumentalmusik und Tanz, dem rechten die Gesangs-ausbildung zufiel.

Außer der neuen chinesischen Profanmusik, dem Ergebnis der Vermischung fremdländischen und originalchinesischen Musikgutes, existierten noch Reste der altchinesischen Profanmusik, der Ts'ing-yüeh der Sui-Zeit, von der es zur Zeit der Kaiserin Wu-hou (684–705) noch 44 Werke gegeben hatte. Aus einer Verschmelzung dieser alten Ts'ing-Musik mit der sinisierten Hu-Musik war der Typ einer *neuen Unterhaltungsmusik* entstanden, die als »fa-k'ü« (im Sinne von vorbildlicher Musik) bezeichnet wurde und der sich das besondere Interesse des Kaisers Hsüan-tung zuwandte. Zur Pflege dieser Fa-k'ü wurden von Ming-huang innerhalb des Palastes die Musikakademien des Li-yüan, des Birngartens, und des I-ch'un-yüan, des Ewigen Frühlingsgartens, eingerichtet, in denen der Kaiser selbst die Musik der Fa-k'ü zu unterrichten pflegte. Im Birngarten erhielten junge Männer, im Frühlinggarten junge Mädchen ihre musikalische Ausbildung. Die Organisation der Musik der T'ang-Zeit trennt sich demnach in die *Zeremonialmusik* des T'ai-ch'ang und in die *Profanmusik*, die im Palast den höfischen Fa-k'ü, in den Kiao-fang der profanen Unterhaltungsmusik in der Form der »hu-pu sin-sheng«, der seit dem Beginn der T'ang-Zeit aus Si-yü neu eingeführten Melodien und Stücke, gewidmet war. Etwa 300 junge Männer gehörten zum Li-yüan, doch nahmen auch Hunderte von Palastdamen am Unterricht des Li-yüan teil. Auch in die Zeit der *Damenorchester*, der Gruppentänze von mehreren hundert Palastdamen zur Musik der Erl-pu-ki, der zwei Abteilungen, oder anderer Werke. Zum Repertoire dieser höfischen Akademien gehörten beispielsweise so verschiedenartige Stücke wie »su-mo-che« (eine Hu-Musik vermutlich sogdischer Herkunft), rein chinesische Tanzwerke, oder aber auch das dramatische, mit Masken getanzte Werk »lan-ling wang«, das ursprünglich den »san-yüeh« zugehörte. Diese San-yüeh sind die »po-hi«, die Hundert Spiele der Sui-Zeit, deren Name unter den T'ang geändert worden war. Sie kamen vorwiegend aus den Westlanden, aus Indien und Westasien, und bestanden zumeist aus Gaukeleien mit musikalischer Begleitung von Flöten, Trommeln und Schlagholzern. In der Sung-Zeit (960–1279) zeigten sie bereits *theatralische Elemente* und entwickelten *literarische Inhalte*.

Die Kiao-fang, die in der T'ang-Zeit insgesamt etwa 2000 Mitglieder zählten, hatten in der Sung-Zeit nur noch 200. Die späteren Dynastien, vor allem die Yüan (1279–1368), ließen immer noch einige Lehrgänge in den Kiao-fang bestehen. Erst im 7. Jahr der Ära Yung-ch'eng der Ts'ing-Dynastie (1729) wurde alles geändert. Die musikalischen Begabungen wurden aus dem Volk ausgewählt und bildeten nun eine Gruppe von etwa 120

Musikern. Jetzt erst, nach mehr als 1000 Jahren, erloschen die Kiao-fang, die den größten Teil der chinesischen Musik gepflegt und tradiert hatten. Die T'ang-Zeit war auch die Epoche der *großen lyrischen Dichtung* (Li T'ai-po, Tu Fu) und schuf sich, nachdem die Yüeh-fu allmählich verklungen waren, in der neuen Form der »ts'e«, etwa seit der Mitte des 8. Jahrhunderts, das *klassische chinesische Lied*, dessen Höhepunkte in der Zeit der Fünf Dynastien (907–960) und in der anschließenden Sung-Zeit (960–1279) lagen. Ts'e bedeutet etwa die Komposition einer literarischen Wortmelodie, die durch Musik gestützt und begleitet wurde.

Aus dem *zeitgenössischen Schrifttum* über die Musik der T'ang-Zeit haben drei Werke grundlegende Bedeutung erlangt: das »Kiao-fang-ki« des Ts'ui Ling-kin, das zwischen 713 und 755 entstand und Aufschluß über die Aktivität der Kiao-fang in ihrer Blütezeit gibt. Es beschreibt die Aufführungspraxis vieler Werke und gibt Hinweise auf ihre Entstehung. Insgesamt führt es 324 Namen von damals bekannten Musikwerken an. Es berichtet im wesentlichen über die neue Profanmusik. Ferner das »Yüeh-fu ts'a-lu« des Tuan An-tsie aus dem 9. Jahrhundert, das die höfische Musik, die Profanmusik und die Hu-Musik behandelt und einfache Erklärungen über Instrumente und Musikwerke enthält. Es spiegelt die in der Ära K'ai-yüan und T'ien-pao (713–755) aufkommenden Tendenzen zur völligen Verschmelzung der Hu-Musik mit der chinesischen Profanmusik wider und bringt u. a. die 28 Tonarten der Profanmusik in vollständiger Ordnung. Schließlich das »Kie-ku-lu« des Nan Cho (zwischen 847 und 859), das etwa 130 Namen von Musikstücken anführt, die mit der Trommel »kie-ku« begleitet worden sind. Es ist dies die in der japanischen höfischen Musik Gagaku noch heute gebräuchliche Trommel »kakkō«, die in der T'ang-Zeit – aus nordwestlichen Grenzgebieten Zentralasiens schon im 6. Jahrhundert eingeführt – in China modern wurde. Kaiser Ming-huang liebte sie sehr und soll 92 Stücke dafür komponiert haben. Die Kie-ku wurde allgemein in der westländischen Hu-Musik benutzt.

IV. Die Musik der Nach-T'ang-Zeit (907–960) und der Sung-Zeit (960–1279) bis zum Ende der Ts'ing-Dynastie (1644–1911)

In der Zeit der Fünf Dynastien (907–960) trat die glanzvolle höfische Musik Ya-yüeh immer mehr zurück, aber auch die profane Unterhaltungsmusik verlor an Boden. Zwar stellte Kaiser Shih-tung aus der Späteren Chou-Dynastie (951–959) die traditionelle Ya-yüeh wieder her und bezeichnete sie noch einmal stolz

als die echte Musik der Großen Chou (»Ta-Chou cheng-yüeh«), und auch die ersten Herrscher der Sung-Dynastie (960–1279) restaurierten die höfische Musik, indem sie das System der T'ang mit neuem Geist zu erfüllen versuchten, aber der Schwung war gebrochen. Eine Blüte der *Musiktheorie* zeichnete sich nun ab und dokumentierte sich in dem umfassenden Werk »Yüeh-shu« des Ch'ên Yang (1101), das in 200 Kapiteln einen Überblick über Theorie und Geschichte der bis dahin bekannten Musik Chinas bietet.

Die Profanmusik der T'ang-Zeit wurde noch als Yen-yüeh in den Kiao-fang weitergelehrt. Man bezeichnete sie jetzt als *Kiao-fang-Musik*. Allgemein aber bedeutete die Sung-Zeit einen deutlichen Verfall der Musik. Zwar wurde das Reich noch einmal geeint, doch der Druck der Mongolen drängte das chinesische Kulturleben nach Süden. Die chinesische Musik erhob noch einmal das Haupt, vermochte aber keine musikalischen Schöpfungen mehr hervorzubringen, wie sie die weltumspannende Kultur der T'ang einst besessen hatte. Kammermusik kleinen Formats, Vernachlässigung der Orchesterpraxis, dafür aber ein Anwachsen der Vokalmusik: Gesang lyrischer Gedichte (»shih«) und der bereits erwähnten Ts'e, die den Boden für die später in den theatralischen Spielen gesungenen Stücke bereiteten, sind einige Tendenzen der Musik der Sung-Zeit, die als Ganzes als eine Reaktion des Chinesentums gegen die Überfremdung der T'ang- und Nach-T'ang-Zeit angesehen werden darf.

Nachdem sich die K'ü von den Ts'e gelöst hatten, entwickelten sie sich selbständig weiter. Ursprünglich nur bei festlichen Zusammenkünften gesungen, wurden sie jetzt kunstvoller. Tänze traten hinzu, und die damals modernen Possen und Schwänke fanden Eingang, so daß sich die Anfänge des *dramatischen Singspiels* herausbildeten, das sich dann zu opernhaften Formen auswuchs. Diese verschmolzen mit Pantomimen und sonstigen schauspielerischen Elementen; aber erst gegen Ende der Sung-Zeit scheint sich das wirkliche Schauspiel entwickelt zu haben, das unter der Mongolenherrschaft (in der nördlichen Stilart) seinen Höhepunkt erreichte.

Die Herrschaft der Liao- (916–1125) und der Kin- (1125–1234) Dynastien änderte das Bild nicht mehr wesentlich, wenn auch die Fremdherrscher der Liao und Kin die Musik nach den alten Vorbildern restaurierten und als ausländische Musik jetzt diejenige der Uiguren gespielt wurde, die seit dem 8. Jahrhundert Ostturkestan zu besiedeln begonnen hatten. Bis zur Yüan-(Mongolen-)Zeit (1279–1368) verlor sich das System der alten höfischen Musik immer mehr, und auch die profane Unterhaltungsmusik ging in die für die Sung-Zeit typischen Orchestergruppen (wie »yüeh-yin wang-tui«, »shou-huang-tui«,

»shou-fa-tui«) über. Die Musik wurde somit eigentlich von den theatralischen »tsa-k'ü« und den neuen Liedformen der »yüan-k'ü« absorbiert. Die Melodietypen dieser theatralischen Spiele erfuhren große Veränderungen; auch setzte sich die islamische Musik der Araber während der Sung- und Yüan-Zeit in Zentralasien durch und beeinflusste nicht unwesentlich die profane und die Theaternmusik. Viele Musikinstrumente, die der T'ang- und der Sung-Zeit fremd und unbekannt waren, drangen jetzt in China ein und eroberten sich einen festen Platz.

Die musikalische Leistung der *Mongolen-Zeit* lag in den K'ü, den Liedformen der theatralischen Spiele, die einen ungeheuren Aufschwung nahmen. Durch die Entwicklung eines nördlichen und eines südlichen Stils, der in den »pei-k'ü« bzw. »nan-k'ü« seinen Ausdruck fand, wurde hier bereits der Stilwandel vorgebildet, der die Theaterpraxis Nord- und Süd-Chinas bis auf den heutigen Tag unterscheidet.

In der Ming-Zeit (1368–1644) vermischten sich die letzten Reste der alten höfischen Musik mit der Kiao-fang-Musik, und um 1400 wurde die »t'an-tsieh-yüeh«, die *neue kaiserliche Hofmusik*, auch bei Banketten gespielt. Eine versuchte Restauration blieb ohne Wirkung, doch errechnete Prinz Chu Tsai-yü im Jahre 1584 die temperierte Leiter von 12 gleichen Halbtonen, um ein leichteres Transponieren zu ermöglichen.

In die Ming-Zeit hatte sich auch der starke Strom der *Theatermusik der Mongolenzeit* ergossen. Die Tsa-k'ü, die vermischten melodramatischen Schöpfungen, bildeten das musikalische Theater mit Rezitativen und Arten, das auch literarisch bedeutend war und um 1400 mit mehr als 500 bekannten Werken ein achtunggebietendes Repertoire besaß. Am Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelte sich der elegante »k'un-k'ü«-Stil, der bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts führend war, aber heute nur noch von Freunden dieses Stils gelegentlich gespielt wird, zwar nicht in der ursprünglichen Form, doch als »k'un-k'ü«-Stil. Dieser Stil wird zurückgeführt auf den genialen Musiker Wei Liang-hu, der das im Jahre 1345 von Kao Ming verfaßte, berühmte Theaterstück »Pi-p'a-ki« um 1530 in der neuen Form vertonte.

Aus dem K'un-k'ü entwickelte sich ein etwas rauherer Typus, der »kao-k'üang«, der zu Beginn der Ts'ing-Dynastie (1644–1912) an Boden gewann und den südchinesischen K'un-k'ü-Stil zeitweilig auszuschaalten vermochte.

Unter Kaiser K'ang-hi (1662–1722), der großes Theaterinteresse besaß, kam ein neuer Stil, ein neuer Musiktyp, zur Herrschaft, der sich »pang-tsu« nannte, und unter Kaiser Yung-ch'eng (1723–1735) entstanden zwei weitere Opern-Singstile, die »erl-huang« und »hi-pi«. Diese beiden (neben vielen anderen) verschmolzen zur »king-tiao«, zur Residenz-Melodie, d. h. zum

hauptstädtischen Opern-Singstil, nachdem sie in Peking zur großen Mode geworden waren, und bildeten das melodramatische chinesische Theater heraus, das man heute allgemein als *Chinesische National-Oper* zu bezeichnen pflegt. Die beiden Musikstile beherrschen noch heute das chinesische Theater, während der Pang-tsu-Stil an Einfluß verloren hat und nur noch in der Provinz gespielt wird.

Die Ts'ing-Dynastie ist in mancher Hinsicht zur letzten Höhe der chinesischen Musikgeschichte geworden: nicht nur durch die großzügige Wiederbelebung der altklassischen Hofmusik der K'ang-hi-Zeit (um 1700), in der zum letztenmal die großen klassischen Orchester erklangen; nicht nur durch die theoretischen Schriften (Lü-lü-cheng-i), sondern vor allem durch die mutige Rekonstruktion der Musik unter Kaiser K'ien-lung (1736–1796), die, durch das Erscheinen der Fortsetzung des Lü-lü-cheng-i (Lü-lü-cheng-i hou-pien) gestützt, der Welt noch einmal einen matten, aber grandiosen Abglanz von der einstigen Größe der chinesischen Musik zu schenken vermochte.

Diese letzte kaiserliche Musik der Ts'ing-Dynastie wurde noch in diesem Jahrhundert in Peking in einer privaten musikgeschichtlichen Gesellschaft gepflegt und aufgrund eingehender Studien abermals restauriert. Während des 2. Weltkrieges waren bereits sechzehn Werke des alten Repertoires wieder aufführbar.

ab 3000 v. Chr.

Neolithische Dorfgemeinden besiedeln die nordchinesische Ebene.

12.–3. Jh. v. Chr.

Der Handelsflecken Ji entsteht und wird ab 723 v. Chr. Hauptstadt von Yan: Yanjing.

Qin-Dynastie 221–207 v. Chr.

Yan wird vom Staate Qin erobert. Qin Shihuangdi lässt die Große Mauer errichten und nennt die Stadt Ji.

Han-Dynastie (206 v. Chr.–220)

Ji bleibt Handelszentrum und Garisonsstadt am Rande der Großen Mauer. Der Konfuzianismus wird zur Staatsphilosophie.

220–618

Nordchina unter der Herrschaft wechselnder Dynastien nomadischen Ursprungs. Im 6. Jh. Bau des Kaiserkanals. Aufschwung des Buddhismus.

Tang-Dynastie (618–907)

Der Ort heißt jetzt Yuzhou und ist Handelsstation an der Seidenstraße.

Liao-Dynastie (916–1125)

936 zerstören die Kitan aus der nördlichen Mandschurei Yuzhou, beherrschen als Liao-Dynastie den Norden und errichten später ihre Hauptstadt und errichten Westteil der heutigen Südstadt.

Jin-Dynastie (1115–1234)

1135 erobern ostmandschurische Dschurdschen das Reich der Liao und erweitern ab 1151 die Stadt auf etwa 20 km², die sie zur Zentralen Hauptstadt, Zhongdu, erklären. 1215: Eroberung von Zhongdu durch die Mongolen unter Dschingis Khan.

1234–1271

Nordchina verwahrlost, vagabundierende Bevölkerung, während die

Mongolen halb Asien erobern. Nach der Konsolidierung ab 1267 unter Kublai Khan Bau des Kaiserpalasts,

Yuan-Dynastie (1271–1368)

Kublai Khan nennt die Hauptstadt seines Reichs Dadu. Sie hat bereits ca. 500 000 Einwohner. Ab 1293 Verbindung zum Kaiserkanal.

Ming-Dynastie (1368–1644)

Chinesische Truppen vertreiben die Mongolen. Der dritte Mingkaiser verlegt aus strategischen Überlegungen das Zentrum seiner Herrschaft nach Norden und nennt die Stadt Peking. »Nördliche Hauptstadt«. Von 1406 bis 1420 entstehen die heutigen Strukturen: die Verbotene Stadt, umgeben von der Kaiserstadt im Norden, und die rechteckige Südstadt, die kaiserlichen Altäre und schachbrettartig angelegte Gassen und Straßen im Innern der mächtigen Stadtmauer.

Qing-Dynastie (1644–1911)

1644: Der letzte Mingkaiser nimmt sich das Leben, als nordchinesische Rebellen Peking erobern. Die Mandschuren übernehmen die Macht und regieren China wieder als Fremdherrscher bis 1911. Vordringen der Kolonialmächte in Südchina und Erster Opiumkrieg 1840–1842.

1860

Englische und französische Truppen beenden den Zweiten Opiumkrieg mit der Besetzung Pekings. China muss zwangsweise Gebiete verpacken und kann dem Vordringen der Westmächte wenig entgegensetzen.

1898

Die »Hundert-Tage-Reform« wird von der Kaiserwitwe Cixi vereitelt.

1900

Eine Expedition von acht alliierten Armeen (Europäer, Amerikaner, Japa-

ner) beendet den vom Hof unterstützten Boxeraufstand und befreit das belagerte Gesandtschaftsviertel.

1911

Die demokratische Xinhai-Revolution unter Sun Yatsen ist erfolgreich. Der mächtigere kaiserliche Marschall Yuan Shikai wird erster Präsident der Republik.

1919

4.-Mai-Protestbewegung von Peking gegen Studenten für Reformen und gegen den Versailler Vertrag, der die ehemals deutschen Kolonien in Shandong Japan zuspricht. Demokratische Bewegungen.

1921–1928

1921 Gründung der Kommunistischen Partei (KP). Bündnis von Kuomintang (KMT) und KP.

1928

Die KMT unter Chiang Kaishek bekämpft die KP und verlegt die Hauptstadt nach Nanjing. Peking heißt Beiping, Nördlicher Friede.

1937–1945

Antijapanischer Krieg. Zweites Bündnis von KMT und KP.

1945–1949

Nach der Kapitulation Japans wütet der Bürgerkrieg, den die Kommunisten für sich entscheiden. Mao Zedong ruft am 1. Oktober 1949 vom Tian'anmen die Volksrepublik aus. Peking wird Hauptstadt.

1958

Hungersnöte nach dem »Großen Sprung« fordern etwa 40 Millionen Todesopfer.

1966–1976

Die Kulturrevolution führt zu Chaos und politischer Willkür und fordert etwa 100 Millionen Opfer.

1976

Tod Mao Zedongs, Festnahme der »Viererbande«.

ab 1978

Einleitung der Reform durch Deng Xiaoping. Wirtschaftliche und diplomatische Beziehungen mit dem Westen. Bewegungen für Demokratie werden verfolgt.

1989

Massendemonstrationen für weitgehendere Reformen. Studenten besetzen den Tian'anmen-Platz. Die Armee räumt in der Nacht zum 4. Juni mit Panzern den Platz. Über 1000 Tote in den Straßen. Die Reformfraktion wird kaltgestellt.

1995

Nach Zeiten politischer und ökonomischer Unruhe hat sich das Land wieder gefestigt, doch die seit Jahren anhaltende massive Korruption verlangsamt auch von der tief darin verstrickten KP Maßnahmen. Chen Xitong, der Bürgermeister Pekings, wird verhaftet, sein Stellvertreter nimmt sich das Leben.

1997

Chinas einflussreichster Politiker der 80er und 90er Jahre, Deng Xiaoping, stirbt. Sein politisches Erbe treten der 1989 eingesetzte Partei- und Staatschef Jiang Zemin sowie der neue Premierminister Zhu Rongji, der als Wirtschaftsfachmann gilt, an.

2001

Die Konsolidierung schreitet voran, die Beziehungen zum Ausland sind gefestigt, auch wenn es zu den USA unter Präsident Bush Irritationen gab. Die über zehnjährigen Verhandlungen über den Beitritt zur Welthandelsorganisation (WTO) nähern sich dem Ende. Der Wirtschaftskurs kommt nur langsam voran, politisch erfolgt keinerlei Liberalisierung.