

Rossini, Lavignac und die gamme chinoise: Lü als Yin yang?¹

John Lam Chun-fai

Gioachino Rossini, der in seinen späten Pariser Jahren an dem Wiederaufleben seiner Schaffenskraft laborierte, hatte seinen sprichwörtlichen Sinn für Humor zurückgewonnen, als er einen Brief unter anderem mit folgenden Worten unterzeichnete: „Erfinder einer neuen chinesischen Skala, Pianist (außer Konkurrenz) der vierten Klasse“.² Mit diesem Selbstportrait war ihm eine witzige Parallele dazu in die Tinte geflossen, wie er in einem früheren Brief Verdi angeredet hatte: „berühmter Komponist, Pianist der fünften Klasse!!!“³ Petitesse dieser Art waren nicht dazu gedacht, ernst genommen zu werden, aber die Übertreibung des Maestro, der sich eigentlich längst zur Ruhe gesetzt hatte, nun aber wieder komponieren wollte, verrät, womit er sich damals beschäftigte. Die „neue chinesische Skala“, von der Rossini mit Stolz und mit Leidenschaft sprach, hatte er in einem kleinen, aus sieben Stücken bestehenden Zyklus benutzt, der betitelt war: *L'amour à Pékin: Petite mélodie sur la gamme chinoise* (1867).⁴

¹ Dieser Beitrag ist die Vorabveröffentlichung eines dort weiter ausgearbeiteten Kapitels meiner Dissertation über Bezugnahmen auf China in der französischen Musik um 1900, betreut von Prof. Cheong Wai-Ling, The Chinese University of Hong Kong. Die französische Transliteration chinesischer Texte wurde, wo es nahelag, an die internationale Transliteration angepasst.

Ich möchte Tse Chun-yan für die fruchtbaren Diskussionen über chinesische Musiktheorie danken, Colette Jousse Wilkins für ihren inspirierenden Solfège-Unterricht an der Carnegie Mellon University in Pittsburgh/Pennsylvania und meinen treuen Gefährten der ‚Ark Community‘.

² Der mit dem 28. August 1868 datierte Brief war an Dr. Filippo de Filippi, einen Mailänder Kritiker, adressiert, veröffentlicht in *La France musicale* vom 23. Oktober 1868. Rossinis Unterschrift lautet in Gänze so: „G. Rossini, surnommé: par les Français, le singe de Pesaro; par tes Pesarais, mes concitoyens, le cygne de Pesaro; par les Luchinois (Romagne), concitoyens de mon père, le sanglier (cingale) de Lugo; par moi-même, comme inventeur d'une nouvelle gamme chinoise, pianiste (sans rivaux) de quatrième classe. Il est temps d'en finir: je dépose la plume. *Laus Deo.*“

³ Der an Verdi adressierte Brief ist mit dem 27. Dezember 1865 datiert; hier zitiert nach Weinstock: Rossini: A Biography, S. 337.

⁴ Der Zyklus wurde als Nr. 5 im dritten Band der *Morceaux réservés der Péchés de vieillesse* publiziert. Die Überschrift lautet: „Gammes. Des montées et des descentes. Deux gammes chinoise, suivies d'une mélodie analogue“. Mit der gamme chinoise, wie Rossini sie nennt, sind das dritte, vierte und fünfte Stück des Zyklus gestaltet. Zu dem Soloklavier kommt im letzten (siebenten) Stück eine Altstimme hinzu.

Notenbeispiel 1: Auf- und abwärts schreitende Ganztonleitern auf c: die ‚chinesische Leiter‘ aus 1^{re} Gamme chinoise, montante et descendante, T. 1–16.

Die chinesische Skala zeigt sich im fünften Stück 1^{re} Gamme chinoise, montante et descendante mit folgender bemerkenswerter Zusammenstellung von Tönen (siehe Notenbeispiel 1).⁵ Die Melodietöne, von denen jeder durch ein marcato hervorgehoben ist, sind c’–d’–e’–fis’–as’–b’–c’’ (Takt 1–8). Anschließend wird die Tonreihe rückwärts gespielt (Takt 9–16), der steigenden folgt die fallende Tonreihe. Mit den ausschließlich ganztönigen Relationen benachbarter Töne handelt es sich um das, was heute als Ganztonleiter auf c bekannt ist. Hinsichtlich dieser Tonreihe hat der französische Ethnomusikologe Julien Tiersot Einwände gegen Rossinis Bezeichnung als gamme chinoise vorgebracht; es handle sich hier keineswegs um eine typische chinesische Leiter. Im allgemeinen Verständnis galt eine mit fünf statt mit sechs Tönen als eine solche, und bis in die Zeit Rossinis hatten nicht weniger als fünf ausgedehnte französische Forschungsarbeiten über chinesische Musik die chinesische Skala als fünftönige ohne Halbtöne behandelt (siehe Tafel 1).

Jean-Philippe Rameau: *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* (1760)
sol#-la#-ut#-ré#-mi# (dis-pentatonisch)

Jean-Joseph-Marie Amiot: *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes* (1779)

fa-sol-la-ut-ré

Jean-Benjamin de La Borde: *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780)

fa-sol-la-ut-ré

Adrien de La Fage: *Histoire générale de la musique et de la danse* (1844)

fa-sol-la-ut-ré

François-Joseph Fétis: *Histoire générale de la musique* (1869)

fa-sol-la-ut-ré

f-pentatonisch

Tafel 1: Liste von Darstellungen der chinesischen Skala durch französische Forscher des 18. und 19. Jahrhunderts

⁵ Zu Kompositionsmethoden des späten Rossini vgl. Gossett: *Compositional Methods*, S. 68–84.

Seitdem die von dem französischen Jesuiten Jean-Joseph-Marie Amiot während seiner Dienstzeit am Hofe des Kaisers Qianlong verfasste monumentale Studie *Mémoire sur la musique des Chinois* (1779) erschienen war, gab man die pentatonische Skala meist von dem Ton *f* aus an. Das *f* wird dabei als *Huangzhong* 黃鐘 (erster Ton / Hauptton) genommen. Unabhängig von der Tatsache, dass die Ganztonleiter in der musikalischen Praxis Chinas nicht existiert, haben Forscher aber zu bedenken gegeben, dass die Ganztonleiter in Rossinis Stück auf den *Lü* 律 der chinesischen Musiktheorie bezogen sein könnte, welcher unterschiedliche aufeinander verweisende Bedeutungen hat; er hat mit dem Intonationssystem (*Lüzhì*) 律制 und mit der sich daraus ergebenden standardisierten Tonmenge (*Lülü*) 律呂 zu tun. Auf einen weiteren, nämlich instrumentenkundlichen Kontext hat Nicolas Slonimsky hingewiesen: Vom *Lü* inspiriert sei die Konstruktion einer alten chinesischen Panflöte, deren Reihen parallel zueinander verlaufender Röhren beide Ganztonleitern hervorbrachten, und zwar mit den je höchsten Tönen in der Mitte, einmal zu ihnen hin und einmal von ihnen weg laufend.⁶ Der US-amerikanische Musikologe Jeremy Day-O’Connell nimmt hingegen an, dass Rossinis ‚Fall‘ bestimmten „Abhandlungen geschuldet“⁷ sei, wobei sich Day-O’Connell explizit auf Rameaus Dokumentation des chinesischen *Lü* ein Jahrhundert davor bezog. Keiner der beiden Forscher hatte aber den kosmologischen Kontext von Yinyang einbezogen. Dieser wirft neues Licht auf ihre Untersuchungsergebnisse. Wie lässt sich Rossinis Gebrauch eines angeblich chinesischen *Lü* im Sinne einer Menge fixer Tonhöhen aus der Sicht der Yinyang-Dualität verstehen?

Dieser Frage möchte ich mich hier über interkulturelle Übertragungen nähern. Zuerst wende ich mich Rameaus Verständnis des chinesischen *Lü* im Zeitalter der Aufklärung zu. In den *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* (1760), seinem letzten Traktat, hatte Rameau chinesische Musiktheorie zur Unterstützung seiner Idee angeführt, dass die geometrische Tripel-Folge universal gültig sei.⁸ Eine geometrische Tripel-Folge erzeugt durch den Faktor drei eine Reihe von zwölf Zahlen. Nimmt man die Zahlen und ihre Proportionen als Frequenzen, so repräsentiert die Reihe eine aufsteigende Kette reiner Quinten Zwölftel (siehe Notenbeispiel 2). Stellt man sich eine auf *c* beginnende Skala vor,⁹ so wären es die letzten fünf Zahlen der Reihe, die Rameau extrahierte. Diese sind sämtlich durch den Faktor drei aufeinander bezogen und werden von den entsprechenden Tönen in aufsteigender Ordnung präsentiert, womit sie zusammen das ergeben, was als *cis*-pentatonische Skala auf *gis* bekannt ist (*gis’-ais’-cis’-dis’-eis’*). Diese Fünftongruppe stimmte mit dem überein, was

⁶ Vgl. Slonimsky: *Music since 1900*, S. 1501–1502. *Lü* bezieht sich hier auf ein Intonationssystem und zwar, wie Tse Chun-yan vermutet, auf das von Kaiser Kangxi verordnete.

⁷ Day-O’Connell: *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*, S. 58. *Lü* bezieht sich in diesem Fall auf das Intonationssystem und auf Mengen fixierter Tonhöhen, die in diesem System verfügbar waren. Dazu unten mehr.

⁸ Vgl. für weiterführende Informationen Christensen: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, S. 237 sowie 294–295.

⁹ Oder auf der von Amiot noch gebrauchten Solmisationssilbe-Silbe ut.

man sich üblicherweise unter einer chinesischen Skala vorstellte, eine Vorstellung, die Amiot und andere befördert hatten. Dennoch scheint Rameau beabsichtigt zu haben, mit der speziellen Ordnung der fünf Töne eine andere chinesische Tonreihe zu generieren. Die Tonreihe enthält in aufsteigender Ordnung zwischen je übernächsten Tönen die Töne zu einer Zahlenreihe, deren einzelne Zahlen sich durch den Faktor neun statt drei aufeinander beziehen. Die sich derart ergebende Tonreihe *g'-a'-h'-cis''-dis''-eis''*, also die Ganztonleiter auf *g*, empfand Rameau als einen „ordre des plus vicieux qu'on puisse imaginer“.¹⁰

Die geometrische
Tripel-Folge : 1 3 9 27 81 243 729 2187 6561 19683 59049 177147

cis-pentatonische Skala auf gis

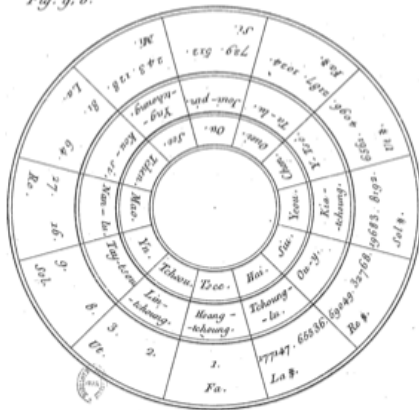
Ganztonleiter auf g

Notenbeispiel 2: Zwei aus dem Zwölftonfeld extrahierte chinesische Tonleitern. Die Extraktion geschieht über die Zahlenreihe der geometrischen Tripel-Folge aus Rameaus *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*.

¹⁰ Siehe Rameau: Code de musique pratique, S. 191–192.

Amiot (1779)

Fig. 9. b.



Ly-koang-ty (1726)

子一分五三分二寅九分八卯二十七十六辰八十分六十四巳二十四十三分一百二十八千七百二十九分五百一十二未二千一百八十七分一千〇〇二十四申六千五百六十一分四千〇〇九十六酉一萬九千六百八十三分八千一百九十二戌五萬九千〇四十九分三萬二千七百六十八亥一十七萬七千一百四十七分六萬五千五百三十六

西山蔡氏曰此即三分損益上下相生之數其分

Roussier (1779)

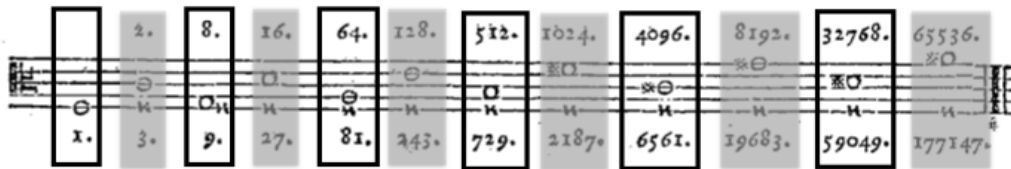


Abbildung 1: Die Methode des *Sanfen sunyi*: nach der Erklärung in *Guyue jingzhuan* (oben rechts), von Amiot graphisch dargestellt (oben links) und von Roussier mittels Notation in einem Fünfliniensystem angegeben (unten).

Rameaus Extraktion der jeweils zweiten Zahlen aus der geometrischen Tripel-Folge hatte ihren Ursprung zwar im chinesischen *Lü*, Rameau verstand ihn aber auf unangemessene Weise.¹¹ Seine Informationsquelle war Amiots Übersetzung von *Guyue jingzhuan* 古樂經傳 (1726) gewesen, einem Musiktraktat, das eine Anzahl musiktheoretischer Ideen aus China dokumentiert und annotiert hatte. Die Übersetzung ist verloren, aber Amiots Quelle hat sich erhalten, und sie soll hier mit Bezug auf Amiots bahnbrechende Schrift von 1779 zu Rate gezogen werden.¹²

Abbildung 1 zeigt links oben eine Darstellung aus Amiots *Mémoire*, die die Methode von *Sanfen sunyi* 三分損益 demonstriert bzw. das, was „formation des douze *lu* par les nombres“ genannt wurde.¹³ Die einem Ziffernblatt ähnelnde Abbildung ist im Uhrzeigersinn von der (für uns) sechsten Stunde aus zu lesen, bei welcher der der Ziffer Eins zugewiesene *Huangzhong* (*f*) liegt. Die Methode der *Lülü*-Erzeugung wurde in einer Passage von *Guyue*

¹¹ Rameau war unsicher hinsichtlich der Bedeutung des chinesischen *Lü*. Siehe ebd. sowie zu zwei weiteren irrtümlichen Interpretationen des *Lü*: La Fage: *Histoire générale*, Bd. 1, S. 115–116.

¹² In seiner *Mémoire* widmete Amiot ‚des *lu* en particulier‘ einen ausführlichen Abschnitt; siehe Amiot: *Mémoire*, S. 95–99.

¹³ Bei Amiot (*Mémoire*) ist dieses Diagramm Plache XV (figure 9b).

jingzhuan erklärt,¹⁴ sie ist in Abbildung 1 rechts oben reproduziert.¹⁵ Um die Methode verständlicher darzustellen, hat Pierre-Joseph Roussier, der Herausgeber von Amiot's *Mémoire*, ihr Ergebnis in ein Fünfliniensystem übertragen (siehe unten in Abbildung 1).¹⁶

Die Zahlen über und unter den Tönen von Roussiers Übertragung im Altschlüssel sollen gelesen werden als Verhältnisse von Saitenlängen. Wenn eine Saite mit der Länge 1 den Ton *f* erzeugt, dann erzeugt eine gleichartige Saite mit einer Länge von $\frac{2}{3}$ den Ton *c'*, eine Saite mit der Länge $\frac{8}{9}$ den Ton *g*, eine Saite mit Länge $\frac{16}{27}$ den Ton *d'* usw.; dabei ist zu beachten, dass es sich nicht einfach um eine Potenzierung des Verhältnisses $\frac{2}{3}$ handelt, sondern dass die vorangehenden Saitenlängen abwechselnd mit $\frac{2}{3}$ (z.B. $\frac{8}{9} \times \frac{2}{3} = \frac{16}{27}$) und $\frac{4}{3}$ (z.B. $\frac{2}{3} * \frac{4}{3} = \frac{8}{9}$) multipliziert werden, woraus sich eine Tonreihe ergibt, die abwechselnd aufsteigende Quinten und fallende Quartan bringt. Wie Roussier erläutert, verteilen sich die Töne mit dieser Methode auf zwei Gruppen: Die sechs abwärts erreichten bzw. ungeradzahigen Töne sind durch den chinesischen *Yanglü* 陽律 aufeinander bezogen (eingeklammert in Abbildung 1) und die sechs aufwärts erreichten geradzahigen Töne durch die *Yinlü* 陰呂 (in Abbildung 1 unten, grau unterlegt).

Aus dieser Warte stellt sich die Sache so dar: Rameau hatte zwar *c'* statt *f* als *Huangzhong* genommen, dennoch lassen sich die sechs Töne, die den geradzahigen Einträgen der geometrischen Tripel-Folge entsprechen, wie sie in diesem Traktat dargelegt wird, auf eine der beiden *Lülü*-Tonmengen beziehen, und zwar auf die *Yinlü*.¹⁷

Diese Relation wurde von dem chinesischen Musikforscher Tchen Ysia¹⁸ und dem amerikanischen Theoretiker Jim Levy¹⁹ erkannt. Dass Rameau in seiner Erörterung die andere Tonmenge (*Yanglü*) auslöst, wird nachvollziehbar, wenn man sich klarmacht, dass die Zahlenreihen der beiden Tonmengen von *Lülü* jeweils mittels Multiplikation mit neun erzeugt werden können. Entweder den *Yanglü* oder die *Yinlü* vorzustellen, reicht aus. Es überrascht daher nicht, dass Rameau bei dieser Gelegenheit die zentrale philosophische Idee nicht erwähnte, die der Aufteilung des *Lülü* in zwei Tonmengen zugrunde liegt, nämlich die Yinyang-Dualität.

¹⁴ Diese Passage stammt aus *Shi-ji* 史記.

¹⁵ Siehe dazu Li: *Guyue jingzhuan*, S. 19.

¹⁶ Siehe Roussiers Notation in Amiot: *Mémoire*, S. 197. In den detaillierten Bemerkungen, die er Amiot's *Mémoire* beigefügt hatte, interpretierte Roussier Lis Darstellung im Sinne von Frequenzen, während Amiot sie traditionell über Saitenlängen verstand. Ich habe mich hier für die Übernahme von Lis Auffassung entschieden.

¹⁷ Weitere Nachweise für Rameaus Bezugnahme auf die bei *Shi-ji* angeführte Erklärung der *Yinlü* durch Li sind in dem chinesischen Text zu finden. Siehe insbesondere Lis Anmerkungen, die die Erzeugung der *Yinlü* mithilfe der Multiplikation mit neun ansprechen: 積九以為法, S. 20.

¹⁸ Tchen: *La musique chinoise en France au XVIIIe siècle*, S. 71.

¹⁹ Levy: *Joseph Amiot and the Enlightenment Speculation*, S. 66.

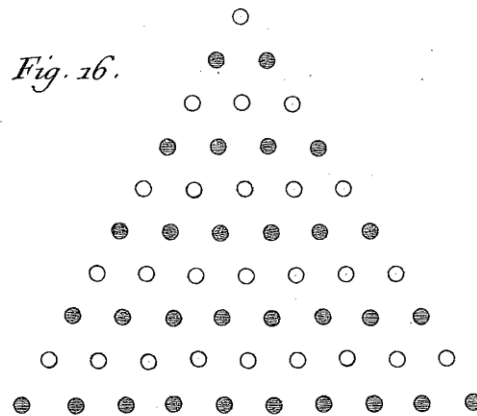


Abbildung 2: Amiots Diagramm. Es zeigt die Manifestation des Yinyang in Zahlen von eins bis zehn. Das Yang-Prinzip ist durch helle Punkte gekennzeichnet (ungerade Zahlen), das Yin-Prinzip durch schwarze Punkte (gerade Zahlen).

Musikalisch manifestiert sich die Yinyang-Dualität gerade darin, dass die zwölf *Lülü* als Hälften konzipiert sind.²⁰ Die folgende französische Interpretation dieses philosophischen Aspekts des chinesischen Musiksystems kann, wenngleich sie in gewisser Weise fehlerhaft sein mag, dazu dienen, eine solche Konzeptualisierung zu demonstrieren. Nach Amiots Verständnis²¹ symbolisieren Yang und Yin Vollkommenheit beziehungsweise Unvollkommenheit. Wie er mit einer Zeichnung veranschaulicht, die sich auf seine Funde bei *Yijing* 易經 stützt (siehe Abbildung 2), symbolisieren die ungeraden Zahlen 1, 3, 5, 7 und 9, welche durch helle Punkte wiedergegeben sind, als vollkommene Zahlen das Yang-Prinzip und den lebhaften Geist, der zu produzieren sucht.²² Die geraden Zahlen 2, 4, 6, 8 und 10, welche mit dunklen Punkten wiedergegeben werden, gelten als unvollkommene Zahlen und symbolisieren das Yin-Prinzip und den Geist, der sich mit seinem Gegenpart zu vereinen sucht, um Vollkommenheit zu erreichen.²³ Die begriffliche Trennung und gleichzeitige Vereinigung ungerader und gerader Zahlen hat als Ergebnis die distinkten zwölf Halbtöne innerhalb einer Oktave.²⁴

Wie lassen sich aber die Beziehungen zwischen dem *Yanglü* und der *Yinlü* im chinesischen Musiksystem charakterisieren? Wie von dem französischen Musikologen Adrien de La Fage

²⁰ Für weitere Information über die Yinyang-Dualität in chinesischer Musik siehe Wang: *Yinyang*, S. 114–117.

²¹ Die japanische Forscherin Nii Yoko hat darauf hingewiesen, dass Amiots Erörterung des Yinyang in chinesischer Musik in Tchens grundlegendem Buch nicht die gebührende Würdigung erfahren hat. Siehe Nii: *The Jesuit Missionary Jean-Joseph-Marie Amiot*, S. 82.

²² „[L]’esprit vital cherche à produire“. Nach Wang (*Yinyang*, S. 210) gilt: „the yang odd numbers 1,3,5,7,9 are called the numbers of generation (shengshu 生數)“.

²³ „l’esprit erre & cherche à s’unir, pour pouvoir agir suivant sa nature & acquérir la perfection de son être“. Nach Wang (*Yinyang*, S. 210) gilt: „the yin even numbers 2,4,6,8,10[...] are called numbers of completion (chengshu 成數)“.

²⁴ Siehe Amiot: *Mémoire*, S. 138: „Nous allons voir comment par la séparation & la combinaison de ces nombres, on est venu à bout de former les lu, ou les douze demi-tons de l’octave.“

gezeigt wurde, sind die beiden Tonmengen des *Lülü* nicht produktiv, solange sie getrennt voneinander bleiben; denn erst der Wettstreit zwischen den Yin- und den Yang-Teilen sei für die kontinuierliche Erneuerung all dessen notwendig, was in diesem unermesslichen Universum existiert.²⁵ Maurice Courant, auf dem Gebiet der Ostasienstudien einer der führenden Spezialisten seiner Zeit, charakterisierte das dynamische Verhältnis unter ihnen statt als Rivalität als harmonisches Miteinander. Jeder der *Yanglü* und der *Yinlü*, in dem Diagramm aus Abbildung 3 mit hellen und dunklen Feldern gekennzeichnet, ist konsonant mit den beiden ihm benachbarten *Lülü* der anderen Tonmenge.²⁶ Diese harmonische Abfolge von zwölf *Lülü* wäre unterbrochen, sobald man nur ein *Lü* auslässt, und alle zusammen verlieren ihre Wirksamkeit, wenn eine Hälfte entfällt.

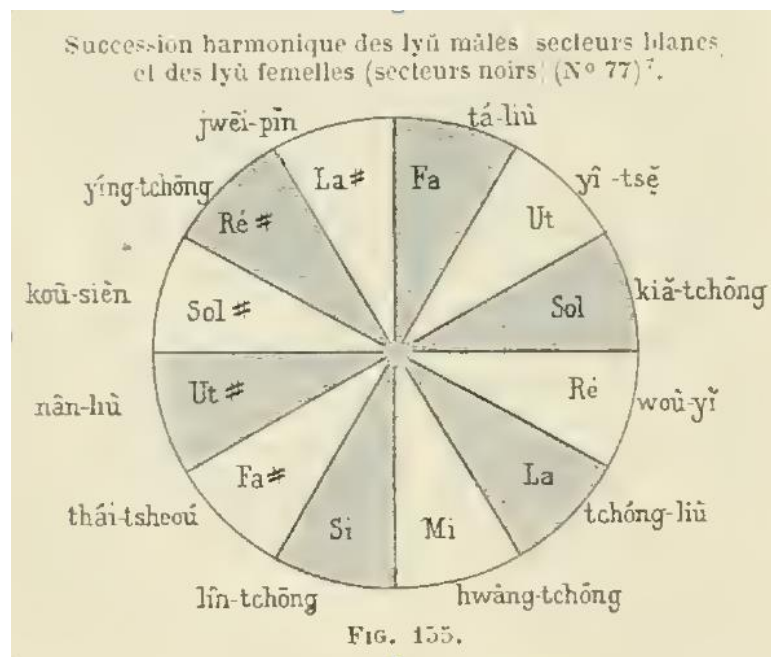


Abbildung 3: Courants Diagramm. Es zeigt die harmonische Progression zwischen dem *Yanglü* (helle Felder) und der *Yinlü* (dunkle Felder).

Das Wissen um die Koordination zwischen den antithetisch konzipierten, aber voneinander unabhängigen chinesischen Tonmengen wurde in Frankreich im Verlauf des langen 19. Jahrhunderts genutzt, transformiert und erweitert, aber aus Rossinis Stücken, die nur die Tonmenge des *Lülü* gestalten, ist die philosophische Essenz – bewusst oder auch nicht – herausgefiltert. Undeutlich bleibt, ob und wie Rossini mit dem chinesischen *Lü* in Kontakt kam, gleichwohl gehört es zu Rossinis weniger bekannten Hinterlassenschaften, dass er kurz vor seinem Lebensende mit einer der Tonmengen des *Lülü* experimentierte.

²⁵ Siehe La Fage: Histoire générale, S. 102.

²⁶ Courant: Essai historique, S. 102.

Lento

f marcato

*Gamme Chinoise
(par tons entiers)

Notenbeispiel 3: Steigende Ganztonleiter auf *c* in Lavignacs *Gamme chinoise*, Takt 1–8. Lavignacs Notiz unten auf der Seite des Manuskripts ist im Beispiel ebenfalls unten wiedergegeben.

Am Anfang einer *Gamme chinoise*²⁷ betitelten Blattsing-Übung verlangt Albert Lavignac (1846–1916), damals Professor für Solfège am Pariser Conservatoire,²⁸ von seinen Schülern Ton-zu-Ton-Wechsel zwischen sage und schreibe sieben verschiedenen Schlüsseln, eine Praxis, die in sämtlichen Übungen Lavignacs erwartet wird (siehe Notenbeispiel 3). Hinzu kommt, dass jeweils ein Teil der Schlüssel, je nachdem, ob ein Mann oder eine Frau bzw. ein Kind sang, zu oktavierem war: Frauen oder Kinder sangen den Bass-, Bariton und Tenorschlüssel eine Oktave höher, Männer den Alt-, Mezzo-, Sopran- und Violinschlüssel eine Oktave tiefer. Von den ersten sechs Tönen der Gesangstimme (Takt 1–4) ist (von einer Frauenstimme) *c'* im Altschlüssel zu lesen, *d* im Bassschlüssel, *e'* im Mezzosopranschlüssel, *fis* im Baritonschlüssel, *gis'* im Sopranschlüssel und *b'* im Violinschlüssel: abgesehen von den notierten Oktavlagen eine aufsteigende Ganztonleiter von *c'* aus. Die Bemerkung Lavignacs unten auf der Seite bestätigt, dass die Leiter Rossinis *gamme chinoise* entspricht. Für den Rest der Übung bewegt sich die Gesangstimme ausschließlich in dieser Ganztonleiter. Ist es ein Zufall, dass Lavignac dieselbe chinesische Leiter gebraucht wie Rossini?²⁹ Sowohl musikalische als auch biographische Tatsachen legen nahe, dass Rossinis chinesische Stücke die nicht angegebene Quelle von Lavignacs Blattsing-Übung waren.

Wie Rossinis *gamme chinoise* zuerst aufsteigend, dann absteigend präsentiert wird, so folgt der in der Einleitung zu Lavignacs Übung aufsteigenden Ganztonleiter in der Coda eine absteigende (siehe Notenbeispiel 4)

²⁷ Lavignac: Solfège Manuscrit, S. 83–91. Das Stück wurde darin unter der Nummer 72 publiziert.

²⁸ Lavignac lehrte ab 1875 am Konservatorium.

²⁹ Sein Wissen von den chinesischen pentatonischen Skalen hat Lavignac später in dem Band *La musique et les musiciens* niedergelegt, dort S. 429.

262 **Lento**

f marcato *diminuendo e ritardando*

Lavignac

harmonien à la Rossini

9 *pp* *cresc.* *f* *ff*

Rossini

Notenbeispiel 4: Die von beiden verwendete absteigende Ganztonleiter auf c und eine vergleichbare Harmonisierung in Lavignacs Gamme chinoise, T. 262–266, und Rossinis *Montante et descendante: I. Gamme Chinoise*, T. 9–16.

Lavignacs Harmonisierung der absteigenden Ganztonleiter hat mit der Rossinis gemeinsam, dass auch sie die Töne eines übermäßigen Dreiklangs, der sich über dem Ausgangspunkt und Zielton der Skala bilden lässt und der die Töne *c–e–gis* umfasst, als Gerüst verwendet, über denen Durakkorde gebildet werden (mit Ausnahme des Klangs über *As*: bei Rossini Moll). Dreiklänge mit diesen drei Tönen als Grundton werden über Zwischendominanten à la Rossini erreicht, und zwar in einer für die französische Harmonielehre des 19. Jahrhunderts typischen ‚marche‘: Die Grundtöne der sequenziellen Schlussakkorde wechseln zwischen steigender kleiner Terz und fallender Quinte, sodass das Sequenzmodell jeweils eine große Terz abwärts bzw. kleine Sexte aufwärts transponiert wird (enharmonische Verwechslungen sind in dieser Harmonisierung schwer vermeidbar). Dass es sich um ein Plagiat oder auch um eine Huldigung handelt, machen entsprechende Berichte in zeitgenössischen Journalen wahrscheinlich. Als Rossinis Zyklus *Petite mélodie sur la gamme chinoise* bei den Samstagabendkonzerten, die im Hause des Komponisten stattfanden, aufgeführt wurden, hatte Lavignac, wie berichtet wurde, den Klavierpart übernommen.³⁰ In *Les Gaietés du Conservatoire* erzählte Lavignac lange Zeit später von seiner Freundschaft mit Rossini und, dass der verstorbene Maestro ihn, der als junger Mann in dem von Rossini geleiteten Orchester

³⁰ Von der Aufführung von Rossinis Stücken wurde in folgenden Journalen berichtet: 1. *Le Menestrel* 1868 Nr. 22 (26. April), S. 175; 2. *La France musicale* 1868 Nr. 25 (21. Juni), S. 258; 3. *Le Menestrel* 1868 [ohne Nummer] (20. Dezember), S. 19.

spielte, immer „meine gute Klarinette“ genannt habe. Die Nähe zu Rossini bezeugt Lavignac selbst: In seinen Memoiren taucht ein von Guydo gezeichnetes Portrait des Italieners auf. Der Verlust der *Yinyang*-Eigenschaften des *Lü* hat schwerwiegende Folgen. Da Lavignac im Anschluss an Rossini nur eine der Ganztonleitern nutzte, konnte also, wie es scheint, auch die chinesische Lehre des *Yinyang* nicht überleben.

Tatsächlich ist man versucht, in den gleichartigen Umgang Rossinis und Lavignacs mit der *gamme chinoise* dieselbe musiktheoretische und philosophische Herkunft hineinzulesen, eine Herkunft, die auch der sechstönigen Reihe aus Rameaus Abhandlung zugeschrieben werden kann. Es fehlt an Beweisen dafür, dass es sich um eine Neuerung Rossinis handelte. Wäre das aber der Fall, so stellte das eine Herausforderung an verbreitete Ansichten vom Auftauchen der Ganztonleiter in der französischen Kunstmusik dar, zumal Lavignacs Solfège-Übungen, die – wie ich gezeigt habe – ein Plagiat oder eine Huldigung an Rossini sind, ihre Wirkung gehabt haben müssen auf die Schüler des Pariser Konservatoriums zu einer Zeit, als auch Debussy dort studierte.³¹ Es lohnt sich zu fragen, ob Rossini diese oder überhaupt eine *gamme chinoise* hätte ‚erfinden‘ können, hätte er nicht in Paris gelebt. Von Paris nahm eine reiche Rezeptionsgeschichte des chinesischen *Lü* ihren Ausgang, und als dort 1867 – im Entstehungsjahr von Rossinis Zyklus – die Weltausstellung ausgetragen wurde, waren auch chinesische Musikaufführungen zu hören. Um zum Ausgangspunkt dieses Beitrags zurückzukehren, darf gefragt werden, ob Rossinis humorvolles Selbstportrait in seinem Brief als verlässlicher Ausgangspunkt für analytische Spekulation behandelt werden sollte.³² Hätte der chinesische *Lü* seinen Kompositionsprozess nicht untergründig geformt, wäre die *gamme chinoise* von dem Komponisten und seinen Hörern dann wohl als chinesische aufgefasst worden? In diesem Punkt herrscht Ungewissheit, es ist ein trügerischer Exotismus am Werk; er gebiert Gedanken darüber, auf welchen spekulativen Wegen der musikalische Einfluss Chinas auf Frankreich noch verlaufen sein mag.

³¹ Laut Clevenger war Lavignac über vier Jahre hinweg Debussys Solfège-Lehrer, und zwar von 1872 bis 1876. Vgl. Clevenger: *Achille at the Conservatoire 1872–1884*, S. 3–35. Über andere asiatische Ländern wie – zum Teil – Russland und Java, die weithin als mögliche Inspirationsquellen von Debussys Gebrauch der Ganztonleiter gelten, kann dieser durchaus nach China zurückverfolgt werden. Zu dem Zusammenhang zwischen Debussys Vorliebe für Ganztonleitern und dem ungenauen Verständnis ihrer Herkunft als *gamme chinoise* siehe Closson: *Esthétique musicale*, S. 37.

³² Rossinis beruflicher Erfolg war trotz der frühen Studien am Conservatoire anrühlich. Die folgende Anekdote gewährt eine Ahnung davon, was der Musiktheoretiker Fétis von ihm hielt: „Bei all seiner Schlagfertigkeit ließ man ihn ohne Erwiderung, bis auf eine Gelegenheit. Eines Tages kam er auf einen Sprung an einem Musikgeschäft vorbei und stieß mit Fétis zusammen, dem berühmten französischen Musikforscher. ‚Muss all dies gelernt werden, cher Fétis?‘ fragte Rossini, indem er auf den *Traité de contrepoint et de la fugue* wies, der auf der Ladentheke lag. ‚*Pas du tout*‘, erwiderte Fétis, ‚und du bist der lebendige Beweis für das Gegenteil‘“. Zitiert nach Slonimsky: *Musical Anecdotes*, S. 120.

Literatur

Amiot, Joseph-Marie: Mémoire sur la musique des Chinois, avec des notes, des observations et une table des matières, par M. l'abbé Roussier. Genève Reprint 1973 [1779].

[Anon.]: Lettre de Rossini au d'Filippo di Filippi, a Milan. In: La France musicale, Nr. 43, 23. Oktober 1868, S. 336–337.

Christensen, Thomas: Rameau and Musical Thought in the Enlightenment. Cambridge 1993.

Clevenger, John: Achille at the Conservatoire 1872–1884. In: Cahiers Debussy 1995:19, S. 3–35.

Closson, Ernest: Esthétique musicale: Les matériaux de la musique, la création et l'interprétation musicales. Bruxelles 1921.

Courant, Maurice: Essai historique sur la musique classique des Chinois. In: Lavignac, Albert / La Laurencie, Lionel de (Hg.): Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Bd. 1, Paris 1912, S. 77–241.

Day-O'Connell, Jeremy: Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy, Rochester 2007.

Fétis, François-Joseph: Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Bd. 1, Paris 1869.

Gallo, Denise P.: Gioachino Rossini: A Research and Information Guide. New York ²2010.

Gossett, Philip: Compositional Methods. In: Senici, Emanuele (Hg.): The Cambridge companion to Rossini. Cambridge 2004, S. 68–84.

Ders.: Artikel ‚Rossini, Gioachino‘. In: Grove Music Online, letzter Abruf: 2.12.2015.

La Fage, Adrien de: Histoire générale de la musique et de la danse. Bd. 1, Paris 1844.

Laloy, Louis: La musique chinoise. Paris 1910.

Lavignac, Albert: 1^{er} Volume du Solfège Manuscrit. Complément du Solfège des Solfèges Op. 17, Nr. 2. Paris 1877.

Ders.: La musique et les musiciens. Paris 1895.

Ders.: Les gaietés du Conservatoire. Paris 1899.

Levy, Jim: Joseph Amiot and the Enlightenment Speculation of the Origin of Pythagorean Tuning in China. In: Theoria 1989:4, S. 63–88.

Li, Guangdi: Guyue jingzhuan. Shanghai 1987 [1726].

Nii, Yoko: 新居 洋子: The Jesuit Missionary Jean-Joseph-Marie Amiot and Chinese Music in the Eighteenth Century. In: Saraiva, Luís: Europe and China: Science and Arts in the 17th and 18th Centuries. (Proceedings der Konferenz History of Mathematical Sciences: Portugal and East Asia IV, 6. – 8. November 2008), Singapore 2012, S. 81–92.

Prod'homme, Jacques-Gabriel: Rossini en France, après Guillaume Tell. In: *Mercure de France* (1. November 1933), S. 529–560.

Rameau, Jean-Philippe: Code de musique pratique ou méthodes pour apprendre la musique [...] avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore. Paris 1760.

Rossini Gioachino: Brief an Dr. Filippo de Filippi. In *La France musicale* Nr.43, vom 23. Oktober 1868.

Slonimsky, Nicolas: Music since 1900. New York ⁴1971.

Ders.: Slonimsky's Book of Musical Anecdotes. New York 2013 [1948].

Tchen, Ysia: 陳豔霞: La musique chinoise en France au XVIIIe siècle. Paris 1974.

Tiersot, Julien: Review of Giuseppe Radiciotti's Gioachino Rossini. Bd. 2 (Tivoli: Majella, 1928). In: *Revue de Musicologie*, 1929, 10. Febr., S. 57–60.

Wang, Robin R.: Yinyang: The way of Heaven and Earth in Chinese Thought and Culture. Cambridge 2012.

Weinstock, Herbert: Rossini: A Biography. New York 1968.

Aus dem Englischen übersetzt von Gesine Schröder

John Lam Chun-fai doktoriert an der Chinese University of Hong Kong. Ebendort ist er zur Zeit als Forschungsassistent tätig. Seine Forschungen konzentrieren sich auf interkulturelle Dynamiken zwischen Europa und China. Er hielt zahlreiche Vorträge bei Konferenzen in Europa (Hannover, Leuven, Wien, Liverpool, Keele, London, Nottingham) und Asien (Shanghai, Hongkong). Lam schloss ein Klavierstudium in den USA mit einem Master ab. Er spielte Stücke mehrerer zeitgenössischer Komponisten ein.