

Theorien über Musik: Musiktheorie chinesischer Prägung¹

關於音樂的理論：“中國特色”的音樂理論

Lukas Park

Kurzdarstellung

„Chinesische Prägung“ ist nicht nur ein Stichwort, das im Zuge von Deng Xiaopings Reform- und Öffnungspolitik in den 1980er-Jahren entstand. Vielmehr, so die hier vorgelegte Hypothese, handelt es sich um ein Konzept, mit dem sich chinesische Denker spätestens seit dem Fall der Qing-Dynastie zu Beginn des 20. Jahrhunderts auseinandersetzten. Dazumal wurden ausländische Ideen in großem Ausmaß absorbiert und in das Projekt der Modernisierung integriert, darunter natürlich auch Musiktheorien. Offensichtliche Beispiele dafür, wie europäische Musikkonzepte chinesische Musikkulturen beeinflusst haben, sind etwa die Einführung der gleichstufigen Stimmung, die Anpassung an eine europäische Ästhetik, die Errichtung von Konservatorien sowie die Bildung von großen Orchestern, zusammen mit gewissen Aufführungspraktiken und der dazugehörigen Architektur wie etwa Opernhäusern. Jedoch geht dieser Essay nicht auf einzelne Charakteristika im Detail ein, vielmehr soll es darum gehen, die Ideologien und Philosophien zu verstehen, die den soeben genannten Entwicklungen zu Grunde liegen. Es sollte nicht vergessen werden, dass es mit größter Wahrscheinlichkeit nicht eine wie auch immer geartete inhärente, klassizistische „Schönheit“ war, die chinesische Hörer dazu brachte, sich mit europäischer Kunstmusik zu beschäftigen, sondern vielmehr ein notwendiges Interesse an den Werten, die diese Musik in dem jeweiligen soziopolitischen Kontext verkörperte. Dieser Essay folgt einer historischen Bahn, deren Anfang beim ersten Kontakt zwischen jesuitischen Missionaren und dem Kaiserhof liegt. Moderner Kulturtransfer jedoch begann erst im späten 19. Jahrhundert, als chinesische Studenten und Intellektuelle großzügig neue Ideen und Terminologien aus Japan importierten. Ich konzentriere mich hierbei auf Zeng Zhimin, einen frühen Musiktheoretiker, um anhand seiner Terminologien einige grundlegende Beispiele für die Entwicklung chinesischer

¹ Dieser Essay ist Prof. Susanne Weigelin-Schwiedrzik gewidmet, die mich in gewisser Weise dazu „angestiftet“ hat, mich an dem von Gesine Schröder und Cheong Wai-Ling im Jänner 2014 an der Chinesischen Universität Hongkong 香港中文大學 ausgerichteten Symposium zu beteiligen. Aus dem dort gehaltenen Vortrag ging dieser Beitrag hervor.

Musiktheorie herauszuarbeiten. Die Analyse seiner Ausführungen sollte zu einem besseren Verständnis gegenwärtiger musiktheoretischer Konzepte führen.

Präludium

Im Jahre 1601 kam der italienische Jesuit Matteo Ricci 利瑪竇 in die Verbotene Stadt 故宮, den Kaiserpalast in Beijing. Unter seinen vielen Geschenken in Form europäischer Wissens- und Kulturgüter (Bücher, Landkarten, Werkzeuge usw.) war auch, sehr prominent, ein Clavichord 西洋雅琴. Als Ricci dem Hofensemble zuhörte, vermeinte er eine Dissonanz in der Musik wahrzunehmen. Er hatte zu jenem Zeitpunkt bereits über 20 Jahre in China gelebt und war an den Klang und das Tonsystem chinesischer Musik gewöhnt, es handelte sich also nicht um einen Neuheitseffekt. Die Musik war, theoretisch zumindest, in der pythagoreischen Stimmung gehalten. Misstönige Klänge schienen für Ricci primär von schlecht gestimmten Instrumenten herzurühren, ob nun Saiten-, Blas- oder Perkussionsinstrumenten. Als Ricci seine Gelehrten-Freunde am Hofe auf diesen Umstand ansprach, so antwortete einer: „Die alte – also die korrekte und harmonische – Musiktradition [d.h. das Tonsystem] ging vor etwa 2000 Jahren verloren; jetzt sind nur mehr die Instrumente übrig.“²

Im Jahre 1601 war die Ming-Dynastie schon dem Verfall nahe. Der Kaiser, dem Ricci sein Clavichord präsentierte, war einer der letzten seiner Dynastie. Die Legitimation des Kaiserhofes versagte. In chinesischer Terminologie spricht man davon, dass das Mandat des Himmels 天命 verloren gegangen ist. Die einflussreichen Eunuchen und Hofbeamten zeigten großes Interesse an Riccis Clavichord. Eine solche Geste von Reverenz von Seiten der kaiserlichen Hofmusikanten kann nur dann in ihrem ganzen Ausmaß begriffen werden, wenn man berücksichtigt, dass Musik (und insbesondere Musikinstrumente) am Kaiserhof nicht schlicht zur Unterhaltung und Belustigung existierten. Vielmehr waren sie Werkzeuge von größter ritueller Signifikanz, die, zumindest sofern sie in perfekter Konkordanz mit dem Ritualsystem und den rituellen Bedürfnissen erklangen, zu einer spirituellen Vorstellung bzw. einer Brücke zum Übersinnlichen werden konnten. Aufstieg und Fall ganzer Kaiserreiche war abhängig von der Grundfrage, ob die herrschende Dynastie das ‚korrekte‘ Musiksystem besaß und – eng damit in Zusammenhang stehend – ob es ihr möglich war, diese spirituelle Idee auch korrekt aus- und aufzuführen und somit rituell das Mandat des Himmels für den Kaiser zu erlangen.³

Die Töne des Clavichords waren, jedenfalls für die Hofbeamten, nicht dissonant, sondern wurden als unveränderlich, stabil und als immer in der richtigen Stimmung bleibend betrachtet. Und im Falle einer Verstimmung durch Temperaturschwankungen oder ähnliches konnten die Saiten mit Leichtigkeit wieder in die korrekte Stimmung versetzt werden, da das

² Zitiert nach Cho: The Discovery of Musical Equal Temperament, S. 98. Übersetzungen von Original-Zitaten ins Deutsche aus dem Englischen sowie Buchtiteln aus dem Chinesischen in diesem Essay stammen von mir.

³ Vgl. ebd., S. 101.

Instrument von einem ganzen Korpus an Theorien, Werkzeugen und Regeln, wie es denn korrekt zu stimmen sei, umgeben war. Die Hofbeamten sahen im Clavichord und dem begleitenden Paket an Theorien ein Zeichen des Himmels, ein rituelles Werkzeug, das dazu dienen würde, das schwindende Mandat des Himmels wiederzuerlangen. Diese Reverenz, in Zusammenspiel mit jesuitischem Wissen von Astronomie und Mathematik, führte letztendlich dazu, dass Riccis Nachfolger Ritualmeister bei Hofe wurde, eine sehr hohe und wichtige Position im kaiserlichen China.

Einleitung

Die Erzählung von Riccis Clavichord ist aus zwei Gründen ein passendes Präludium für die nun folgenden Ausführungen: Erstens, die Rolle von Musik kann eigentlich fast nicht überbetont werden, wenn versucht wird, soziopolitische Dimensionen von Kultur in China zu erörtern (nebenbei gilt dies auch anders herum, und soziopolitische Gegebenheiten sind bei der Analyse von Musik immer in Betracht zu ziehen).⁴ Zweitens begreife ich diese Erzählung als passende Analogie zum bewusst etwas ironisch gehaltenen Titel dieses Essays: ‚Chinesische Prägung‘ ist nicht nur ein Konzept, das im Zuge von Deng Xiaopings 鄧小平 Reform- und Öffnungspolitik 改革開放 in den 1980er-Jahren entstand.⁵ Vielmehr, so die hier vorgelegte Hypothese, handelt es sich um ein Konzept, mit dem sich chinesische Denker spätestens seit dem Fall der Qing-Dynastie auseinandersetzen. Dazumal wurden ausländische Ideen in großem Ausmaß absorbiert und in Chinas Projekt der Modernisierung (zu dem auch der Wunsch gehörte, sich der internationalen Gemeinschaft anzuschließen) integriert, darunter natürlich auch Musiktheorien. Offensichtliche Beispiele dafür, wie europäische Musikkonzepte chinesische Musikkulturen beeinflusst haben, sind zahlreich.

So wurde zum Beispiel die gleichstufige Stimmung 十二平均律 angenommen, mittels derer nun chinesische Instrumente gestimmt wurden, die bis dahin pythagoreisch gestimmt worden waren 五度相生律⁶ Es ist anzumerken, dass die pythagoreische Stimmung sowie auch die reine Stimmung 純律 aufbauend auf der Struktur der Obertonreihe 泛音列 von manchen

⁴ Chinesischer Musiktheorie wird oft eine relativ stabile Entwicklung seit der Zhou-Dynastie 周朝 (1046 v. Chr.–256 v. Chr.) bis zur späten Qing-Dynastie 清朝 (1644–1912) zugeschrieben, da sie im Konfuzianismus verwurzelt ist und nach der Perfektion der Musik der Ahnen strebt. Vgl. Gild: *The Evolution*, S. 1. In der Ming-Dynastie 明朝 (1368–1644) mussten Anwärter auf Beamtenprüfungen – anders als etwa deren Kollegen in der Song-Dynastie 宋朝 (960–1279) – die technisch-mathematischen Aspekte des Kalenders, die Astrologie und die musikalische Tonreihe *yuelü* 樂律 beherrschen. Diese Tonreihe war auch die Grundlage für offizielle Gewichte und Maße. Hof-Gelehrter Li Guangdi 李光地 (1642–1718) etwa gab der Erforschung der musikalischen Tonreihe Priorität in seinen amtlich finanzierten Forschungen. Vgl. Elman: *From Pre-Modern Chinese Natural Studies 格致學 to Modern Science 科學 in China*, S. 38–43. Der Gedanke, dass Musik und auch andere Kunst und Kultur seit der Han-Dynastie 漢朝 (206 v. Chr.–220 n. Chr.) stagnierten, wird selbst unter chinesischen Intellektuellen weiter perpetuiert.

⁵ Der Begriff, der von Deng Xiaoping zu Beginn der Reform geprägt wurde, lautet „Sozialismus chinesischer Prägung“ 中國特色社會主義

⁶ Die gleichstufige Stimmung hatte sich auch in Europa zu jenem Zeitpunkt erst seit einigen wenigen Jahren durchgesetzt, wie ein Aufsatz Max Plancks nahelegt. Vgl. Planck: *Die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik*.

Gelehrten als inhärent chinesisch betrachtet werden.⁷ Nebenbei sei hier angemerkt, dass die mathematische Basis für die gleichstufige Stimmung von Zhu Zaiyu 朱載堉 der ‚Entdeckung‘ derselben in Europa um ein paar Jahre vorausgeht.⁸ Jedoch wurde sie in China in der praktischen Musikausübung nie angewandt. Des Weiteren wurde chinesische Musik europäischer Ästhetik angepasst und etwa um Basslinien, Akkorde und strikte Notation erweitert.

Außerdem wurden Konservatorien als primäre Institutionen für Musikausbildung errichtet. Die ersten Musikkonservatorien in China waren das Konservatorium Shanghai 上海音樂學院 1927, das Konservatorium Xinghai 星海音樂學院 1932 und das Konservatorium Sichuan 四川音樂學院 1939. Daraufhin folgten das Konservatorium Xi'an 西安音樂學院 1949, das Zentralkonservatorium 中央音樂學院 1950, das Konservatorium Tianjin 天津音樂學院 1958 und das China-Konservatorium 中國音樂學院 1964. Damit im Zusammenhang stand der Ausbau der architektonischen Infrastruktur wie Theater- und Opernhäuser sowie Kunstzentren.⁹ Letztlich war das vielleicht das augenscheinlichste und repräsentativste Zeichen europäischen Einflusses auf das chinesische Musikleben die Formierung von großen symphonischen und orchestralen Klangkörpern, die von entsprechenden Aufführungspraktiken begleitet war.¹⁰ Musikalische Wertzuschreibungen europäischer Kunstmusik sind häufig assoziiert mit Größe bzw. Ausmaß, exemplifiziert etwa durch den Umstand, dass ‚groß‘ die Bedeutung von ‚exzellent‘ innehaben kann.

„Modernisierende Gesellschaften in Asien und Afrika verstehen normalerweise sehr gut, dass in den westlichen sozialen Establishments Schönheit mit Größe gleichgesetzt werden kann. Im Streben nach Erhaltung der eigenen Musiktraditionen verhalten sie sich dementsprechend und gründen so schnell wie möglich Symphonieorchester und große Ensembles mit traditionellen Instrumenten. [...] In westlicher Musikgeschichte korrelieren die Standardisierung, Reifung, und letztendlich Expansion des Symphonieorchesters als auch dessen interne Organisation mit der Entwicklung der europäischen Industrialisierung.“¹¹

Bruno Nettl übertreibt im Weiteren nicht, wenn er erkennt, dass ein Orchester de facto eine Musik-produzierende Fabrik ist, mit klar eingeteilten Rollen (Arbeiter, Vorarbeiter, Besitzer usw.) und einer strengen internen Stratifikation, welche die hierarchischen Formen europäi-

⁷ Vgl. Tang: Return to the „Root“ of Chinese „Tonality“, S. 18.

⁸ Zhu Zaiyu errechnete die gleichstufige Stimmung im Jahre 1584. Allerdings wurden seine Errungenschaften bis 1620 von den Hofbeamten ignoriert, und selbst danach wurden sie nicht in musikalische Praxis umgesetzt. In Europa errechnete Simon Stevin um 1600 die gleichstufige Stimmung, seine Berechnungen wurden jedoch auch erst 1884 publiziert. Der französische Jesuit Marin Mersenne konnte bereits 1636 die korrekte mathematische Grundlage für die gleichstufigen Stimmung liefern.

⁹ Gild: The Evolution, S. 572.

¹⁰ Große Orchester existierten bereits in der Tang-Dynastie 唐朝 (618–907), wo von Ensembles mit 400 Musikern die Rede ist. Diese Orchester spielten für eine relativ kleine Zuhörerschaft von Adligen und Mitgliedern des königlichen Hofes, während in der Moderne die Orchestermusik für eine bourgeoise Mittel- und Oberschicht der entstehenden Zivilgesellschaft bestimmt ist. Die soziopolitische Dimension von Musik wird in diesem Umstand augenscheinlich.

¹¹ Nettl: Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture, S. 13.

scher Gesellschaften während der Industriellen Revolution widerspiegelt. Im späten 19. Jahrhundert und frühen Dekaden des 20. Jahrhunderts sahen Intellektuelle, die sich beflissen fühlten, China zu reformieren und zu modernisieren, die westliche Wissenschaft als Retter. Wissenschaft wurde gleichgesetzt mit absoluter Wahrheit, und Intellektuelle glaubten, dass durch die Befolgung der wissenschaftlichen Prinzipien die chinesische Nation in die Moderne gebracht werden könne und damit auch die Erniedrigungen Chinas durch ausländische Kräfte wieder behoben werden würden.¹²

Es scheint offensichtlich, dass die Rezeption europäischer Theorien nicht ausschließlich aufgrund von ästhetischen Überlegungen geschah; sie war vielmehr Teil eines ganzen Pakets von Rettungsmaßnahmen, durch welche chinesische Intellektuelle und eine sich bildende Bourgeoisie vermeinten, einen Ausweg für den „Kranken Mann Asiens“ 東亞病夫¹³ zu finden. Dies spiegelt sich auch in musiktheoretischen Überlegungen wider. Als zum Beispiel 1902 von Shen Xingong 沈心工 die Gesellschaft für Musikforschung 音樂講習會 gegründet wurde, war ihr Ziel die Entwicklung von Musik in Schulen und dem öffentlichen Leben, um damit den „nationalen Geist“ 國民精神 zu erwecken.¹⁴ Lassen sich nicht etwa Ähnlichkeiten mit Matteo Riccis Clavichord erkennen, dem symbolischen Retter der Ming-Dynastie? Kann ein wiederkehrendes Muster ausgemacht werden, nach welchem ausländische Ideen für die eigene Rettung adaptiert werden? Da ich von Haus aus kein Musiktheoretiker bin, gehe ich diese Fragen von einem sinologischen, historischen Standpunkt aus an und hoffe damit etwas Licht auf frühen musikalischen Kulturaustausch zu werfen.

Geschichte der Musiktheorie in China

Seit dem ersten Kontakt wurde von beiden Seiten die Musik als Essenz der jeweils anderen Kultur betrachtet. Der erste Text, der sich umfassend mit europäischer Musik auseinandersetzte, war *Die korrekte Bedeutung der Tonhöhen-Pfeifen* 律呂正義續編 verfasst 1713 von dem portugiesischen Jesuiten Thomas Pereira 徐日升 (1645–1708) und dem italienischen Missionar Teodorico Pedrini 德理格 (1671–1746). Dieses Werk markiert den Beginn der Entwicklung einer systematischen chinesischen Musikterminologie. Wie auch immer, die eigentliche Übertragung von europäischer Musiktheorie und Terminologie ins Chinesische war hauptsächlich Zeng Zhimin 曾志忞 (1879–1929) zu verdanken. Erst beinahe 200 Jahre nach Pedrini, im Jahre 1903, wurde seine *Einführung in die Musiktheorie* 樂理大意 publiziert. Dies wird weithin als die erste moderne Abhandlung über Musiktheorie in China betrachte.¹⁵ Zeng Zhimin hatte in Japan am 1879 gegründeten Musikinstitut in Tokyo 東京音樂學校 studiert. Seine eigenen Theorien bauen vielfach auf Izawa Shujis 伊澤修二 (1851–1917)

¹² Vgl. Kraus: *Pianos and Politics in China*, S. 5.

¹³ Scott: *China and the International System, 1840–1949*, S. 9.

¹⁴ Gild: *The Evolution*, S. 559.

¹⁵ Ebd., S. 556.

1884 publizierten *Grundlagen westlicher Musik* 洋樂事始 auf. Zeng Zhimin verfasste außerdem noch *Theorien zur Musikerziehung* 音樂教育論 und führte in seinem Aufsatz *Grundlagen der Musiktheorie* 樂典理大意 in die europäische Notation ein.¹⁶ In diesem Aufsatz etablierte er auch einige grundlegende Regeln: Erstens dürfe eine originale Komposition nicht verändert werden. Zweitens dürften die Verse eines Liedes nicht gekürzt werden. Drittens dürften einem einmal memorierten Lied keine neuen Texte hinzugefügt werden. Viertens und letztens erlaube Unkenntnis von Musiktheorie weder das Komponieren neuer Musik noch die Transkription schon vorhandener Musik. Die meisten dieser Regeln stehen in direkter Opposition zu chinesischen Volks- und Hoftraditionen. Außerdem war für die meisten der Punkte das Fünf-Linien-Notensystem nötig, welches von einigen chinesischen Musikern als der Hauptgrund für den wahrgenommenen musikalischen Fortschritt und die Rückständigkeit chinesischer Musik betrachtet wurde. Die Einführung des europäischen Notationssystems (als auch der Musikwissenschaft an sich) war heiß umstritten in China und mitnichten immer ganz eindeutig, wie die Tabelle demonstrieren soll.

	Erklärung	Pinyin	Alter Terminus	Alte Bedeutung	Pinyin	Neuer Terminus	Neue Bedeutung	
Notation	Eine mit Hilfe der Zeichen der 12 Töne 律呂譜 oder mit verkürzter Notation 工尺譜 schriftlich fixierte Melodie.	pǔ	譜	Ein Register oder eine Aufzeichnung zu Referenzzwecken (in der Form von Diagrammen, Tabellen, Listen usw.); etwas vertonen; komponieren	yuèpǔ	樂譜	Partitur (auch verwendet bis in die Song Dynastie)	
				Kollektion von Weisen und Partituren für Chinesische Opern qǔ: Eine Art gesungener Verse, entstanden in den südlichen Song und Jin Dynastien, sehr populär in der Yuan Dynastie pǔ: (siehe oben)	pǔbiǎo	譜表	Notenlinien	
Komposition	In europäischer Tradition steht dies für eine individuelle Kreation, wiedergegeben in geschriebener Form. Es gibt kein äquivalentes Konzept in Chinesisch. Der kompositorische Prozess war ein nachstellender Akt, in dem ein Interpret ein bereits bestehendes Werk re-komponiert, arrangiert, editiert, selektiert, und hinzufügt.	dǎpǔ	打譜	Für die Qin 琴 zum Beispiel wurde nur die Tonstufenstruktur niedergeschrieben, nicht aber der Rhythmus dǎ: schlagen; hauen; konstruieren; tun; beteiligen; durchgehen (oder eine körperliche Handlung ausführen) pǔ: (siehe oben)	zipǔ	字譜	Wort; Musik; Zeichen + Notenblatt	
				qǔpǔ	曲譜	yuètú	樂圖	Diagramm; Landkarte; Musik + Bild
				yuèbiǎo	樂表	Liste; Diagramm; Musik + Tabelle		
Note	Im europäischen Notensystem ist eine Note ein Symbol, das Tonhöhe und Dauer eines Klanges repräsentiert. Es gibt in traditioneller chinesischer Musik keine solchen Symbole.				yuèqǔ	樂曲	musikalische Komposition; Musik	
					zuòqǔ	作曲	Musik schreiben (für ein Lied); komponieren	
					dùqǔ	度曲	Musik schreiben; komponieren; nach einem Notenblatt singen.	
					xuánfǎ	旋法	Kreis; drehen; Weg; Modus; Zurück + Methode	
					yīnfú	音符	Note	
					hào	號	Zeichen; Markierung; Signal	
					xínghào	型號	Modell; Typus	
					yuèhào	樂號	Signal; Musik + Zeichen	

Tabelle: Übersicht über den unterschiedlichen Gebrauch der Termini ‚Notation‘, ‚Komposition‘ und ‚Note‘. Fett gedruckt sind die heutzutage immer noch in Gebrauch befindlichen Begriffe, während kursivierte Begriffe größtenteils verschwunden sind.

¹⁶ Zeng: On Musical Education. Sowie ders.: Fundamentals of Musical Theory.

Als nächstes sollen hier einige Schlüsselbegriffe diskutiert werden, die mit europäischer Notation und Musiktheorie assoziiert werden. Viele frühe Begriffe wurden direkt aus den japanischen *Kanji* 漢字 übernommen, wie zum Beispiel die Begriffe für Skala, Intervall, Note, Metrum, Melodie, Harmonie, Kammermusik, Konzert, Symphonie usw.¹⁷ Gerlinde Gild verortet die verschiedenen musikalischen Termini in sechs Kategorien, ein Modell, das auf linguistischen und lexikalischen Abhandlungen über die chinesische Sprache von Wolfgang Lippert und Federico Masini aufbaut.¹⁸ Lippert hatte ursprünglich vier Kategorien von chinesischen Lehnwörtern eingeführt (phonetisch, semantisch, graphisch und Rückentlehnung), zu welchem Masini später zwei Kategorien hinzufügte (Hybride und Neologismen).

Phonetische Lehnwörter verwenden Zeichen, die so klingen wie das ausländische Wort; z.B. *bigeluo* 比各洛 für Piccolo oder *wu lei ming fa shuo la xi* 烏勒鳴乏朔拉犀 für die Solmisationssilben do re mi fa so la si. Semantische Lehnwörter sind Zeichen, die eine neue Bedeutung annehmen; z.B. bezeichnete der Begriff *jihao* 記號, welcher traditionell ‚Signal‘ oder ‚Zeichen‘ hieß, nun die ‚Musik-Note‘. Graphische Lehnwörter sind Zeichen, welche die Bedeutung und die geschriebene Form von Zeichen außerhalb Chinas annehmen; z.B. *guoge* 國歌 von japanisch *kokka*. Die meisten der frühen Begriffe sind graphische Lehnwörter aus dem Japanischen.

Rückentlehnungen sind Zeichen, die in klassisch chinesischen Texten existieren, nach Japan kamen, sich dort weiterentwickelten und nun zurückkehrten; z.B. *hesheng* 和聲 was traditionell ‚harmonische Musik‘ hieß und, nachdem es aus Japan rück-importiert worden war, nun die Bedeutung von ‚Harmonie‘ annahm. Hybride sind Wörter, in denen das phonetische Lehnwort mit anderen Zeichen kombiniert wird, z.B. *koudeer gu* 口德爾鼓 für die Pauke (oder Kesseltrommel, englisch *kettle drum*), was wörtlich als *koudeer*-Trommel übersetzt werden kann. Neologismen sind neue Wortkreationen aufbauend auf einem ausländischen Wort, aber nicht basierend auf einem ausländischen Modell; z.B. die Kreation *shoufengqin* 手風琴 für Akkordeon, was wörtlich ‚Hand-Organ‘ oder ‚Hand-Wind-Instrument‘ heißt. Nach der ersten größten Gruppe von graphischen Lehnwörtern aus Japan brachten Chinesen, die zum Studium nach Europa gegangen waren, zahlreiche Neologismen mit.

Die große Anzahl an graphischen Lehnwörtern, Neologismen und Hybriden im Vergleich zu den wenigen semantischen Lehnwörtern zeigt, dass wenig Zeit für Reflektion war. Diese wäre jedoch nötig gewesen um Differenzen und Ähnlichkeiten ostasiatischer und westlicher Musikulturen zu reflektieren. Stattdessen wurde chinesische Musik degradiert, wie es für den generellen Ikonoklasmus der Bewegung des Vierten Mai üblich war.¹⁹

¹⁷ Zhang: History of Sino-Japanese Music Exchange, S. 361.

¹⁸ Lippert: Entstehung und Funktion einiger chinesischer marxistischer Termini. Sowie Masini: The Formation of Modern Chinese Lexicon.

¹⁹ Gild: The Evolution, S. 569–570.

Konklusion

Es ist wohl unnötig zu erwähnen, dass die soziopolitische Situation gegen Ende der Qing-Dynastie substantiell anders war als zu Ende der Ming-Dynastie 300 Jahre zuvor; der Versuch Ähnlichkeiten aufzuzeigen wirkt in der Tat etwas artifiziell. Dennoch, in beiden Fällen wurde ‚ausländisches Wissen‘ benutzt und als Retter angesehen, die Adaption von Musiktheorie macht diesen Punkt augenscheinlich. Ist diese Art der Aneignung eine ‚chinesische Prägung‘? – Eine Stärke von modernen chinesischen Wissenschaftlern scheint die Fähigkeit zu sein, aufzunehmen und zu sinisieren sowie eine bereits vorhandene Idee im Hinblick auf die eigene Situation zu entwickeln und diese mit einheimischen Traditionen zu vermischen. In der Geschäftswelt und der Popkultur sind entsprechende Vorgänge unter dem Namen *shanzhai* 山寨 bekannt. Gleichmaßen kann die gewichtige Rolle von Musik als beides, sowohl als ein zu Veränderungen anregender als auch als stabilisierender Faktor in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nur vor dem Hintergrund traditioneller chinesischer Musik und Kultur verstanden werden.

Literatur

Cho, Gene Jinsiong: The Discovery of Musical Equal Temperament in China and Europe in the Sixteenth Century. Lewiston 2003.

Elman, Benjamin A.: From Pre-Modern Chinese Natural Studies 格致學 to Modern Science 科學 in China. In: Lackner, Michael / Vittinghoff, Natascha (Hg.): Mapping Meanings: The Field of New Learning in Late Qing China. Leiden und Boston 2004, S. 25–72.

Gild, Gerlinde: The Evolution of Modern Chinese Musical Theory and Terminology under Western Impact. In: Lackner, Michael / Vittinghoff, Natascha (Hg.): Mapping Meanings: The Field of New Learning in Late Qing China. Leiden und Boston 2004, S. 555–575.

Kraus, Richard Curt: Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music. New York und Oxford 1989.

Lippert, Wolfgang: Entstehung und Funktion einiger chinesischer marxistischer Termini: Der lexikalisch-begriffliche Aspekt der Rezeption des Marxismus in Japan und China. Wiesbaden 1979.

Masini, Federico: The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898. Berkeley 1993 (Journal of Chinese Linguistics; Monograph Series 6).

Nettl, Bruno: Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture (An Essay in Four Movements). In: Yearbook for Traditional Music 21, 1989, S. 1–16.

Planck, Max: Die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik. In: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 9, 1893, S. 418–440.

Scott, David: China and the International System, 1840-1949: Power, Presence, and Perceptions in a Century of Humiliation. Albany 2008.

Tang, Pulin 唐朴林 Return to the „Root“ of Chinese „Tonality“ 还我中华音乐之“本”之“律”. In: Journal of Xinghai Conservatory of Music 星海音乐学院学报124 (Mai), 2011, S. 17–24.

Zeng, Zhimin 曾志忞 Fundamentals of Musical Theory 樂典理大意 In: Jiangsu 江蘇6, 1903, S. 63–70.

Ders.: On Musical Education 音樂教育論 In: New Citizen Journal 新民叢報20, 1903, S. 61–74.

Zhang, Qian: History of Sino-Japanese Music Exchange. Peking 1999.

Lukas Park ist momentan als Assistenzprofessor für Ethnomusikologie an der School of Music der Soochow University in Suzhou, VR China, tätig. Dort hält er Vorlesungen und Übungen zu chinesischer Volksmusik, zur Geschichte chinesischer Musik, zu World Music, Rock Music, Jazz und Improvisation sowie Seminare über die Ursprünge der Musik, Einführungen in die Ethnomusikologie und deren Arbeitstechniken. Lukas Park schloss sein Doktorat 2015 an der Universität Wien mit einer Dissertation zum Thema Tonalität von Hua'er: Die kollektive Intentionalität von Sound Bodies ab. Der Fokus seiner Forschung liegt insbesondere auf Pop-Kultur sowie traditioneller Volksmusik.