

7-e Dankgedicht von Lóu Yào an Xǔ Shàngzhī für die Zusendung der Guǎnglíngsǎn-Notation der „Steinschatzkammer“

In einem kurzen Vorwort schildert Lóu Yào 樓鑰 die Umstände, durch die er sich veranlasst fühlte, ein umfangreiches Dankgedicht von 12 Strophen zu schreiben.

Lóu Yào hatte im *Qīngzhēnjí* 清真集 des berühmten Sòng-zeitlichen Cí 詞-Dichters Zhōu Bāngyàn 周邦彥 (1057-1121) über die „Stein-Schatzkammer-Notation“ 石函中譜 gelesen und großes Interesse daran gefunden, allerdings schien es ihm aussichtslos, an diese Notation heranzukommen. Später erfährt er, dass Xǔ Shàngzhī 許尚之 ein „General der mittleren Reihe“ 中行將, diese Notation besitzt, und er bittet ihn darum.

Dieser kopiert sie dann für Lóu Yào und schickt sie ihm aus È 鄂 (Wūchāng 武昌).⁵³ Lóu Yào ist hoch erfreut, dass Xǔ Shàngzhī sein Versprechen gehalten hat, und dankt ihm mit dem folgenden Gedicht.⁵⁴

Um möglichst eng mit dem Text des Gedichtes in Verbindung zu bleiben, soll das Gedicht hier nicht fortlaufend zitiert werden, sondern es werden die eine inhaltliche Einheit ergebenden Strophen einzeln vorgestellt und unmittelbar darauf kommentiert.

1. Zur Jìn-Zeit, Wèi-Zeit war's, vor tausend Jahren
Da lebte Jī Kāng, „Onkel Nacht“ genannt.
Der Kaiser schwach, Minister krafterfahren:
Die Macht erstrebt der Sīmǎ-Klan im Land.

叔夜千載人，生也當晉魏，君卑臣寢強，駸駸司馬氏。

2. Den stillen Hass kann Jī Kāng nicht ertragen,
Ihn schreibt er ein ins Wútóng-Holz der Qín.
Auf tief gestimmter Zweiter Saite lässt er Töne klagen:
So strebt ein Untertan zur Macht des Herrschers hin.

幽憤無所洩，舒寫向桐梓。慢商與宮同，慘痛聲足備。

Lóu Yào sieht also, wie Hán Gāo, dessen Interpretation er kennt, (vgl. 8. Strophe) in Jī Kāng den Komponisten des Stückes, der mit der Scordatura der 2. Saite seine Kritik an den politischen Zuständen seiner Zeit zum Ausdruck bringt. (Vgl. Kap. II.6-b.)

53 Ein Bergname in der heutigen Provinz Húběi, im Süden des Kreises Èchéng 鄂城.

54 Lóu Yào, *Gōngkuì*-Sammlung 攻媿集, Kap. 5, zitiert nach *Gǔqínqǔ guǎnglíngsǎn*; 1957, S. 35.

Oft steht, wie hier, in der poetischen Sprache der Name des Holzes, aus dem der Korpus der Qín gebaut wird als pars pro toto für das gesamte Instrument. Die beiden gebräuchlichen Holzarten sind für die Decke Wútóng (Firmiana platanifolia), für den Boden Zǐ 梓 (Catalpa ovata, Catalpa Kaempferi). Die Gefühle, den Hass durch ein Instrument „abzulassen“ heißt, in der Qín-Musik Trost finden. In der letzten Verszeile der 2. Strophe begründet er die durch die Scordatura entstehende Verdoppelung des tiefsten Tones C, des Grundtons. Die daraus resultierende gleichsam verdoppelte Intensität der tiefen Saiten, die Lóu Yào als Schmerz- und Leidensteine deutet, tritt in der Musik oft deutlich hervor, man vergleiche nur etwa Teil 25 oder 30.

3. Gewandtheit fordert dieses Stück, kein Hetzen, Eilen,
In seinen kurzen wie in seinen langen Teilen.
Wo schlägt man schon in anderen Werken für die Qín
So scharfe Doppelschläge über tiefe Saiten hin.

規撫既弘闊，音節分巨細。撥刺泊全扶，他曲安有是？

Mit der 3. Strophe geht der Dichter konkret auf die Notation ein, um das Außergewöhnliche des Stückes, über die Scordatura hinaus, noch weiter zu belegen. Die erweiterte Spieltechnik bezieht sich sowohl auf die in Verszeile 3 im Original genannten Anschlagsarten wie auch auf den das gesamte Instrument ausnutzenden Tonumfang. Der weitaus größte Teil des Qín-Repertoires geht in der Tonhöhe nicht über die 4. Griffmarke hinaus. Im Guǎnglíngsǎn hingegen wird diese überschritten, so in den Teilen 22, 25, 29, in denen auf der 1. und 2. Griffmarke Flageolets gespielt werden, oder in Teil 30 (B), in dem gar an der 2. Griffmarke ein Ton gegriffen werden soll.

Als ungewöhnlich werden auch die großen Differenzen in den Längen der einzelnen Teile empfunden. Hier sei nur verwiesen auf die beiden nur aus wenigen Tönen bestehenden Teile 5 und 10 oder die besonders umfangreichen, aus komplexen musikalischen Strukturen zusammengesetzten Teile 22 und 30.

Schon in seinem Wáng Míngzhī gewidmeten Text über das Guǎnglíngsǎn hatte Lóu Yào auf die häufige Verwendung der „pōlì“ Töne hingewiesen, die es in anderen Stücken kaum gibt. (Vgl. Kap. II.7-d.) In der 3. Verszeile im Original verwendet er sogar die beiden üblichen, nicht verkürzten Notationszeichen „pōcì“ für den mit drei Fingern der rechten Hand ausgeführten Queranschlag, der besonders häufig im Schlussteil und im Nachspiel, aber auch schon im Großen Vorspiel der XLT-B Version auftaucht. (Vgl. Notation, Nr. 18.) Der zweite, in seiner Ausführung umstrittene Anschlag, kommt in allen drei Versionen des Guǎnglíngsǎn nicht vor. Es ist aber durchaus vorstellbar, dass in der Sòng-zeitlichen Notation dieser Anschlag verwendet und später durch einen anderen er-

setzt wurde. Dieser „quánfú 全扶-Anschlag“ wird sehr selten angewendet. (Vgl. etwa Yōulán, in: GQQJ, 1962, S. 1-24.) Das nacheinander Anschlagen von Zeige- und Mittelfinger über zwei benachbarte Saiten, wie es mit dem „quánfú-Anschlag“ vorgeschrieben wird, ist in seiner Wirkung sehr ähnlich mit dem „diéjuān“ 疊掄, einer Art kurzem Vorschlag vor einer längeren Note. (Vgl. Notation, Nr. 17.) Dieser Anschlag kommt im Guǎnglíngsǎn überaus häufig vor. Er scheint sich aus dem „quánfú“ entwickelt zu haben.

Die Vermutung der engen Verwandtschaft zwischen beiden Anschlagsformen wird bestätigt durch einen konkret auf das Guǎnglíngsǎn bezogenen Text aus den *Qínlùn* 琴論 von Chéng Yùjiàn 成玉礪 (Ära Zhèngché, 1111-1117). Er kommt auf die Anschläge „bànquánfú“ 半全扶 und „jiéquánfú“ 節全扶 zu sprechen, die im Guǎnglíngsǎn gebraucht werden, die er als Varianten des juān-Anschlags bezeichnet.⁵⁵ 此亦涓之變也。

4. Hán Yù hat ein Gedicht für Meister Yǐng geschrieben,
Das schildert die Musik des Werkes gut.
Es wandelt „Liebesflüstern“ sich in „Hochmut, Stolz“
„Heroengeist“ zeigt sich, mit „Todesmut“.

昌黎贈穎師必爲此曲製。昵昵變軒昂，悲壯見英氣。

5. Als Abbild jener vielen Flageolett-Passagen
Erwählt der Dichter „Wolkenflocken, schwebend, leicht“.
Ein Phönix, einsam, steigt heraus aus Vogelscharen
Und plötzlich, abgrundtief, ist dann ein Fall erreicht.

形容泛絲聲，雲絮無根帶。孤鳳出喧啾，或失千丈勢。

6. Sū Shì und Ōuyáng Xiū, die beiden großen Dichter,
Sie lassen fälschlich sich von Pípa-Klängen leiten,
Die hier in diesen Versen Bilder werden.
Und ich besessen, wie von süßen Gaumenfreuden,
Vom Guǎnglíngsǎn; nur das kann mir Genuss bereiten,
Denn andres lieb' ich nicht, und hab ich nicht auf Erden.

謂此琵琶詩，歐蘇俱過矣。余生無他好，嗜此如嗜芰。

Lóu Yào wechselt mit der 4. Strophe das Thema und baut in das Gedicht eine Interpretation eines Gedichtes von Hán Yù ein, die mit einer enthusiastischen

55 Nach *Gǔqínqǔ guǎnglíngsǎn*, 1957, S. 41; ein Teil des *Qínlùn* ist wiedergegeben in *Zhōngguó gǔdài yuèlùn xuǎnjí*, S. 217-220. Eine Erläuterung der Notationszeichen von Chéng Yùjiàn ist aufgenommen in *Qínshū dàquán*, in: QQJC, Bd. 5, S. 155f.

Liebeserklärung an das Guǎnglíngsǎn endet. Das hier erwähnte Gedicht des großen Táng-zeitlichen Dichters Hán Yù (768-824), das Lóu Yào hier auf das Guǎnglíngsǎn bezieht, trägt den Titel „Dem Qín-Spiel des Meister Yǐng lauschen“.⁵⁶ 聽穎師彈琴

Die ersten 10 Verszeilen dieses Gedichtes beschreiben musikalische Strukturen in großer, gleichsam romantischer Expressivität. Dass hier eine Musik auf der Qín geschildert werden soll, will den beiden Sòng-zeitlichen Literaten unglaublich erscheinen und ist auch im Bereich des üblichen Qín-Repertoires, in dem ein ausgeglichenes Mittelmaß in Tonhöhe, Dynamik und rhythmischer Diktion, als auch in der Länge des Stückes die Regel ist, nicht vorstellbar. Deshalb haben Ōuyáng Xiū (1007-1072) und auch Sū Shì (1036-1101) von diesem Gedicht behauptet, es handele sich hier um die Beschreibung einer auf der Laute Pípá gespielten Musik.⁵⁷ Sū Shì hat das Gedicht von Hán Yù in einem Cí mit der Melodie 水調歌頭 verwendet. Große Teile aus den ersten 10 Verszeilen sind bei Lóu Yào übernommen. Es ist dem Dichter und guten Pípá-Spieler Zhāng Zhìfū 章質夫 (1027-1102) gewidmet. (Vgl. *Gǔjīn túshū jíchéng*, Bd. 739, S. 34.)

Zurück zu Lóu Yào's Gedicht: Mit der letzten Verszeile der 4. Strophe könnte der Dichter auf den „todesmutigen“ Helden Nièzhèng anspielen. Dass er die Nièzhèng-Geschichte als Programm des Guǎnglíngsǎn kennt, bestätigt er am Ende der 8. Strophe. Lóu Yào interpretiert Hán Yù's Bild von den „Wolkenflocken, schwebend, ohne Halt“ sehr treffend als Flageoletts. Wie schon erwähnt, ist ein großer Teil des Guǎnglíngsǎn im Flageolett zu spielen.

Mit dem Phönix als dem König aller Vogelarten könnte Nièzhèng gemeint sein, zumindest der, dessen große künstlerische Fähigkeiten auf der Qín auch die Tiere zum Lauschen verführten, wie es die *Qíncāo*-Version schildert. Könnte ihm in seinem „Todesmut“ dann nicht auch zuletzt der Sturz in die Tiefe, das „Fallen um 1000 Klafter“ zugeordnet werden?

56 In *Gǔjīn túshū jíchéng*, Bd.739, S. 14; *Qínshū dàquán*, in QQJC, Bd. 5, S. 424; Übersetzung Dahmer, Qín, Frankfurt 1985, S. 86. Erweiterte Neuauflage Uelzen 2003, S. 139-141.

57 Auch der Dichter Zhāng Yòu 張祐, Ära Jiājìng (1522-1566), geht auf dieses Hán Yù-Gedicht und die Interpretation von Ōuyáng Xiū und Sū Shì ein. Vgl. *Qínshū dàquán*, in QQJC, Bd. 5, S. 465-466.

7. Seit fünf Jahrzehnten nun spiel ich das Guǎnglíngsǎn,
In schönen Nächten, schlaflos, kann ich es genießen.
Mir spiegelt unsre Zeit sich in den Tönen wider,
Ich fühl' es stets beim Spiel und lasse Tränen fließen.

清彈五十年，良夜或無寐。向時幾似之，激烈至流涕。

8. Die These Herrscher - Untertan hab ich bedacht,
Und falsch ist wirklich: Überbringer war ein Geist.
„Der Schwester Abschied“ und der Teil: „Das Attentat“
Bezieh'n sich auf den Täter, der da Nièzhèng heißt.

素考韓皋言，神授托奇詭。別姊、取韓相，多用聶政事。

Wie sehr Lóu Yào das Stück liebt, zeigt die lange Zeitdauer von 5 Jahrzehnten, in denen er das Stück immer wieder spielt. In den letzten beiden Verszeilen der 7. Strophe schwingt aber auch ein bitterer Unterton der Erkenntnis mit, dass Gewalt, Ungerechtigkeit und Tränen von Nièzhèng an, über Jī Kāng und seinen gewaltsamen Tod, bis hin zur Gegenwart, stets gleich bleibend die politische Situation bestimmen. Yēlǜ Chǔcái wird in seinem Gedicht diese Sicht wieder aufgreifen. (Vgl. Kap. II.8.) Lóu Yào verneint die Geist-Überlieferung, wie sie in Jī Kāngs Biographie des *Jinshū* berichtet wird. Er erkennt Hán Gāos politische Interpretation als richtig an, sieht aber gleichzeitig auch die Nièzhèng-Handlung als das musikalische Programm an.

Bei den beiden genannten Untertiteln der Teile 22 und 10 handelt es sich um die Varianten, die in der XLT-B Version überliefert sind.

9. Ich hab das Vorwort zu dem „Klaren-Wahren“ grad gelesen:
Geheimnisse der „Stein-Schatz-Notation“, ich kenn sie jetzt.
Ich sag es laut, ein Weiser seid ihr stets gewesen,
Der ihr die Notation schon immer hochgeschätzt.

近讀清真序，始知石函秘。賢哉許阿訥，自言家有此。

10. Ihr habt das Buch bewahrt, ich hab den Schatz gesehen;
Doch stirbt der Mensch, ist auch die Kunst der Qín beendet.
Euch hab ich viel zu danken, denn ihr habt für mich
Die Notation kopiert, habt sie mir zugesendet.

交君昔寶藏，人亡琴亦廢，荷君重然諾，寫譜遠相寄。

Erst in diesen beiden Strophen kommt Lóu Yào zu seinem eigentlichen Thema, nämlich Xǔ Shàngzhī zu danken, von dem er die Stein-Schatzkammer Notation erhalten hat. Der eigenartige Einwurf der 2. Verszeile der 10. Strophe spricht von

der Angst vor dem Tod. Vor seinem eigenen? Oder vor dem des „weisen Kopierers“ der ersehnten Notation? Er sah die Entdeckung des „Geheimnisses“ dieser Notation auf jeden Fall gefährdet und scheint nun umso glücklicher.

11. Die sechsunddreißig Teile habe ich verglichen:

Im Großen gleich, im Kleinen doch manch anderer Schluss.

Und „Aufhörn-Ruhen“ ist auch hier ein Untertitel.

Das Nachspiel, die acht Teile, scheinen Überfluss.

按拍三十六，大同小有異。此即名止息，八拍信爲贅。

Das Ergebnis des Vergleichs der von Xǔ Shàngzhī zugeschickten Notation mit der Version, die er von Lú Zǐjiā übernommen hatte, ist Thema der 11. Strophe. Nicht besonders ergiebig fällt dieser Vergleich aus. Die Anzahl der Teile stimmt wohl in beiden Versionen überein. Sie setzen sich zusammen aus den beiden Vorspielen, dem Hauptteil und dem Schlussteil, die Lóu im vorangegangenen Text für Wáng Míngzhī schon aufzählte. (Vgl. Kap. II.7-d.) Über die „Differenzen im Kleinen“ lässt der Dichter seine Leser im Unklaren. Ebenso erfährt man nicht eindeutig, welche Version den Titel Zhǐxī trägt. Zu vermuten ist aber, dass hier die ganze Stein-Schatzkammer-Notation gemeint ist. Auch die von Lóu für überflüssig gehaltenen 8 Teile des Nachspiels scheinen sich auf die Stein-Schatzkammer-Notation zu beziehen.

12. Ihr wohnt zu weit von mir, um hier mich zu besuchen,

Doch ich bin alt und werde bald die Welt verlassen.

Oh könnt' ich für Euch spielen und erschöpfen

Das Unerschöpfliche, nur selten ganz zu fassen.

君遠未能來，我老從此逝。何當爲君彈，更窮不盡意。

Die 12. Strophe gibt sich als melancholisch gefärbter Nachklang. Da verhindert die große Entfernung ein Treffen, um für Xǔ Shàngzhī das Stück vorzuspielen. Da ist das klare Wissen um das Alter und den nahenden Tod. Der letzte Vers ist als Wunsch zu deuten, nicht nur mit vielen Worten, sondern direkt mit der Musik danken zu können. Das kurze Nachwort des Gedichtes bringt keine neuen Informationen und muss somit nicht hier vorgestellt werden. Lóu geht darin zum einen auf seine Kritik an Ōuyáng Xiū und Sū Shì ein, die er nicht leichtfertig zu kritisieren wage, die er zwar für „Genies“ 天人 halte, die nur in der Qín nicht sehr bewandert wären. Zum anderen belegt er dort mit dem Verweis auf die Nièzhèng-Geschichte aus dem *Shǐjì* die beiden, im Gedicht angesprochenen Untertitel.