

EINE KLEINE EINFÜHRUNG
IN DAS SPIEL
AUF DER
QIN



INHALT

	Einführung	1
1	Das Instrument	3
1.1	Die "Anatomie" der Qin	5
1.2	Spannweite der Tonerzeugung	7
1.3	Grundstimmung und andere Modi	10
2	Vorbereitung auf das Spiel	11
2.1	Das Aufziehen der Saiten	11
2.2	Zur richtigen Sitzhaltung beim Spiel	13
2.3	Methoden der Saitenstimmung	15
2.4	Einstimmung auf das Spiel	17
3	Das Spiel auf der Qin	19
3.1	Prinzipien der Qin-Notation	20
3.2	Anschlagstechniken der rechten Hand	23
3.3	Grifftechnik der linken Hand	27
3.4	Das Stück "Der unsterbliche Alte"	28
3.5	Das Stück "Weinselig"	31
Anhang	Nachweis übernommener Abbildungen	36
	Weiterführende Literatur zum Thema "Qin"	36

Einführung

Genau acht Jahre ist es her, seit der chinesische Qin-Spieler Cheng Gongliang zum ersten Mal in Deutschland war und auf Einladung von Rüdiger Oppermann in der Jugendherberge Moosenberg gespielt hat. Unvergeßlich wird mir als seiner Schülerin, die ihn auf seiner Konzertreise begleitete und ihm nicht zuletzt als Sprachrohr bei der Kontaktaufnahme mit den Deutschen diente, die Welle der Sympathie sein, die ihm von seiten der Harfenfreunde damals entgegenschlug. Von einem Zimmer zum anderen wurden wir gerufen, immer wieder wurde er gebeten, ein Stück zu spielen, das Interesse für die Musik dieses allen zuvor völlig fremden Instruments war überwältigend.

In diesem Jahr findet hier nun erstmals ein Workshop für Qin statt, anlässlich dessen dieses kleine Buch verfaßt wurde. Es ist in erster Linie für die Teilnehmer des Workshops gedacht, richtet sich darüber hinaus jedoch an alle, die sich einen Eindruck von der Handhabung dieses Instruments verschaffen möchten.

Wer mehr über die Geschichte und den geistigen Hintergrund der Qin, die ja zu den ältesten und meist geschätzten Instrumenten Chinas zählt, erfahren möchte, sei auf die im Anhang befindliche Liste weiterführender Literatur verwiesen. Das vorliegende Buch ist als Leitfaden für die Praxis gedacht. Es enthält die Grundlagen, die ein Qin-Spieler braucht, vom Aufziehen über das Stimmen der Saiten bis hin zur Einführung in die spezifische, aus Kürzeln von chinesischen Zeichen bestehende Qin-Notation, die einerseits ein faszinierender Bestandteil des Qin-Spiels ist, andererseits beim Erlernen des Instruments die wohl größte Hürde bildet, besonders für diejenigen, die der chinesischen Sprache und Schrift nicht mächtig sind. Um diese Hürde etwas niedriger zu machen, ohne dabei auf den Reiz dieser besonderen Notationsweise ganz zu verzichten, wird im Rahmen des Workshops eine von mir entwickelte vereinfachte Form der Qin-Notation verwendet, die mit einer möglichst geringen Anzahl zu

erlernender Kürzel auskommt. Diese Notation wird im Buch erläutert und auf zwei erste, leicht zu erlernende Stücke angewendet.

Es ist klar, daß im Rahmen des Workshops nur eine erste Annäherung an das Instrument und seine Spielweise erreicht werden kann. Wenn er bei einigen Interesse für jenes alte Instrument wecken sollte, hat er sein Ziel bereits erreicht. Dem, der sich dazu entscheiden sollte, das Spiel auf der Qin zu erlernen, möge der chinesische Spruch als Ermutigung dienen, der da lautet "Man man lai": Langsam kommt's!



Abb.1: Chinesischer Gelehrter mit seinem Qin-Träger

1 Das Instrument

Qin - der Name wird ähnlich ausgesprochen wie der Dschinn aus Tausendundeiner Nacht, doch presse man diesen ruhig etwas härter zwischen den Zähnen hervor: T'chin! Wer heute in China nach einem solchen Instrument sucht, sollte den Zusatz "gu" (alt) nicht vergessen. Unter der Bezeichnung "Qin" rangieren mittlerweile Saiteninstrumente aller Art, einschließlich der europäischen Geige, die im Chinesischen als "Kleine, in der Hand zu haltende Qin" (Xiao ti qin) bezeichnet wird, oder der Harfe, deren chinesischer Name "Aufrechtstehende Qin" (Shuqin) lautet. Doch auch der, der sich korrekt nach der "Alten Qin" (Guqin) erkundigt, sei vorgewarnt: Der befragte Händler wird ihn verständnislos anblicken, ihm eine Reihe andersgearteter Saiteninstrumente vorführen und schließlich in heller Verzweiflung eine "Guzheng" herbeiholen, eine Verwandte der Qin, jedoch größer, deren Griffbrett stärker gewölbt ist als das der Qin und die mit beweglichen Stegen versehen ist, ähnlich der japanischen Koto: Eine Namensverwechslung, wie ich sie selbst unzählige Male in China erlebt habe. Die Griffbrettzither Qin ist der Mehrheit der Chinesen heutzutage völlig unbekannt, andere empfinden die auf ihr hervorgebrachte Musik als langweilig und unzeitgemäß.

Befaßt man sich allerdings eingehender mit der Kultur des alten China, so merkt man, daß gerade der Qin in früherer Zeit eine Bedeutung beigemessen wurde, wie sie sich für kein zweites Instrument feststellen läßt. In zahllosen Gedichten wurde die Qin besungen, Spieler und Spielerinnen sind in Stein verewigt und auf Wandrollen gepinselt. Die ältesten beiden Instrumente, die als Qin identifiziert werden konnten, entstammen einem Fürstengrab aus der Zeit der Streitenden Reiche (5. - 3. Jh. v.Chr.). Einzigartig ist auch die eigens für dieses Instrument entwickelte Notation, die sich aus Kürzeln chinesischer Zeichen zusammensetzt. Dieser Kürzelnotation, die vermutlich seit der Tang-Zeit (618-906) gebräuchlich war, ging wiederum eine Methode

voraus, bei der die Anweisungen für den Qin-Spieler in ganzen Sätzen niedergelegt waren. Das einzige erhaltene Qin-Stück, das in jener alten Notationsweise festgehalten ist - läßt sich auf das 5. nachchristliche Jahrhundert datieren und wurde erst vor etwa hundert Jahren in Japan wiederentdeckt. Sein Titel ist "Verborgene Orchidee" (Youlan).

Ein Instrument der Masse war die Qin vermutlich nie. Zwar finden sich Darstellungen von Orchestern etwa aus der Tang-Zeit, auf denen neben zahlreichen anderen Musikern auch zwei, drei Qin-Spieler nebeneinander auf dem Boden sitzend ihre Instrumente spielen, doch dürften diese wegen der vergleichsweise geringen Lautstärke der Qin lediglich zur Baßuntermalung gedient haben. Die weitaus größere Rolle spielt die Qin jedoch als Soloinstrument, häufig gespielt von Personen, die sich in die Einsamkeit zurückgezogen haben, oder im kleinen Kreis vor ein, zwei guten Freunden vorspielen. Zu einer Phase der Qin-Begeisterung kam es dann in der Ming-Zeit (1368-1644), und zwar insbesondere in der Schicht der Literaten und Künstler. In keinem Gelehrtenzimmer durfte das Instrument fehlen, Qin-Spielen gehörte zum unbedingten Muß jedes gebildeten Menschen. Der Kult um die Qin gipfelte schließlich in der Vorstellung von der Qin ohne Saiten als Inbegriff einer vergeistigten Musik. Angesichts eines solchen Hintergrunds nimmt es nicht wunder, daß die Qin in den Jahren der Kulturrevolution (1966-76) verpönt war und als Ausdruck feudaler Herrschaftsstrukturen abgestempelt wurde, die es auszumerzen und von der Wurzel her zu bekämpfen galt. Zahlreiche Instrumente wurden in jenen Jahren zerstört, Spieler des Instruments schikaniert. Die wenigen Instrumente, die jene Zeit heil überstanden haben, sind in dem ebenfalls kleinen Kreis von Qin-Spielern überaus begehrt. Da Qin-Spieler ihrem Instrument einen Namen zu geben pflegen, der auf der Rückseite eingeritzt wird, häufig mitsamt dem Namen des Besitzers, gibt es regelrechte Berühmtheiten unter den Qins, beispielsweise die im Besitz von Cheng Gongliang befindliche "Herbstflöte" (Qiulai), die auf das 10. Jh. n.Chr. datiert werden kann.

Vor einigen Jahren entstand im Zusammenhang mit Chengs Aufenthalt in Hongkong eine Kasette mit dem Titel: Tang Jianyuan spielt die "Herbstflöte". Im April dieses Jahres war Cheng mit diesem Instrument zum 40. Treffen der Qin-Spieler in Peking eingeladen, in dessen Zentrum die Ausstellung berühmter alter Qins stand.

1.1 Die "Anatomie" der Qin

Sieht man die Qin so stehen auf ihren zwei kurzen Beinchen, läßt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit einer urzeitlichen Echse kaum leugnen, ja vielleicht ist es sogar der chinesische Drache, der dem Erbauer der ersten Qin vor Augen gestanden hat. Als "Drachenzahnfleisch" ist denn auch der Steg am schmal zulaufenden Ende der Qin benannt, wo die Saiten gebündelt und über kleine Rillen zur Unterseite des Instruments hingeführt werden; und "Drachensee" ist der Name des größeren der beiden Schalllöcher, die in den Boden der Qin eingelassen sind (Abb. 1).

Von noch größerer Bedeutung für die Qin als der Drache scheint der Phönix zu sein. Als "Phönixauge" bezeichnet man ein Ornament an der oberen Schmalseite des Instruments, es folgen dessen "Stirn" und "Stirnband". Das kleinere der beiden Schalllöcher an der Unterseite ist der "Phönixteich". Und damit nicht genug: Traditionell wird die Qin aus dem Holz des Wutong-Baums (*Sterculia platanifolia*) gefertigt, desjenigen Baumes, von dem es in alten Schriften heißt, er sei der Baum, auf dem sich der glückbringende Phönix niederlasse. Die Gemeinschaft von Drache und Phönix verkörpert wiederum die Elemente des Männlichen und Weiblichen und steht in China als Symbol für die Harmonie der Ehe. Harmonie zwischen Himmel und Erde ist wiederum in der Form des Korpus symbolisiert, und zwar stellt der obere gewölbte Teil den (nach altchinesischer Vorstellung runden) Himmel dar, der untere gerade Teil die (viereckige) Erde.

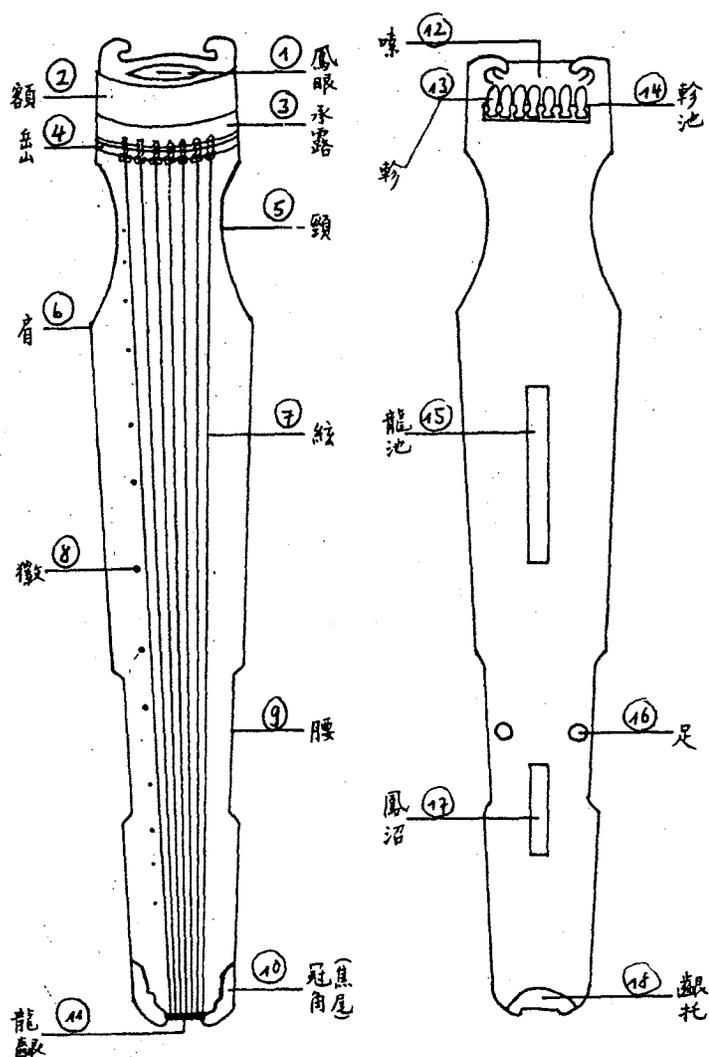


Abb.2: Die Qin und ihre Teile

- | | | |
|-------------------|----------------------------|------------------|
| (1) Phönixauge | (7) Saiten | (13) Wirbel |
| (2) Stirn | (8) Griffmarken | (14) Wirbelsee |
| (3) Stirnband | (9) Lenden | (15) Drachensee |
| (4) Heiliger Berg | (10) Verkohltes Hinterteil | (16) Füßchen |
| (5) Hals | (11) Drachenzahnfleisch | (17) Phönixteich |
| (6) Schultern | (12) Schlund | (18) Kiefer |

Eine eigene Geschichte gibt es zu der sonderbaren Bezeichnung "Verkohltes Hinterteil" für das schmal zulaufende Ende der Qin: Als sich Cai Yong (ein Gelehrter, der im 2. Jh. n.Chr. lebte) im Staat Wu aufhielt, war er gerade zugegen, als Einwohner über einem Feuer ihr Essen kochten. Als Brennmaterial verwendeten sie Wutong-Holz. Als Cai Yong hörte, wie das Holz im Feuer knackte, kam ihm mit einem Mal der Gedanke, daß dieses Holz genau das richtige zum Bau einer Qin sein müsse. Er bat die Einwohner von Wu, ihm ein Scheit zu geben und schnitzte sich daraus eine Qin. Da der Teil des Holzes, den Cai Yong zu dem schmalen Ende der Qin schnitzte, bereits von den Flammen angesengt worden war, gab er jenem den Namen "Verkohltes Hinterteil", den er bis heute beibehalten hat.

1.2 Spannweite der Tonerzeugung

Die Qin hat sieben Saiten, von denen die den Griffmarken am nächsten gelegene die unterste und die von diesen am weitesten entfernte die oberste Saite ist. Der Tonumfang der Qin reicht, wenn man die Flageolett-Lagen mit einrechnet, über fünf Oktaven hinaus. Ist das Instrument in der Grundstimmung C-D-F-G-A-c-d gestimmt, so reicht die Spannweite der möglichen Töne vom C (leere 1. Saite) bis zu d''' (Flageolett auf der 1. oder 13. Marke der 7. Saite).

Bezogen auf die gegriffenen Töne dienen die 13 ins Holz eingelassenen Griffmarken lediglich als Anhaltspunkte. Das Greifen etwa einer C-Dur-Tonleiter gestaltet sich in zweifacher Hinsicht etwas schwierig: zum einen müssen die Töne häufig im Raum zwischen zwei Marken abgegriffen werden, wobei der abzugreifende Ort häufig als Bruchzahl benannt werden muß, zum anderen muß beim Abgreifen jedes Tons der Abstand der Saite zum Holz miteinberechnet werden (Tabelle 1). Hilfreich sind die 13 Griffmarken dagegen bezogen auf die Flageolett-Töne (Tabelle 2), da sie exakt die Berührungspunkte anzeigen.

	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
C	c''	g'	e'	c'	g	a'	c	e'	g	c'	e'g'	c''		
D	d''	a'	fis	a'	a	fis	d	fis	a	d'	fis a'	d''		
F	f''	d''	a'	f'	c'	a'	f	a'	c'	f'	a' c''	f''		
G	g''	d''	b'	g'	d'	b'	g	b'	d'	g'	b' d''	g''		
A	a''	e''	cis''	a'	e'	cis''	a	cis''	e'	a'	cis'' e''	a''		
c	c'''	g''	e''	e''	g'	e''	c'	e''	g'	c''	e'' g''	c'''		
d	d'''	a''	fis''	d''	a'	fis''	d'	fis''	a'	d''	fis'' a''	d'''		

Tabelle 2: Die Töne der C-Dur-Tonleiter im Flageolett-Bereich

1.3 Grundstimmung und andere Modi

Der weitaus größte Teil der heutzutage gespielten Qin-Stücke basiert auf der Grundstimmung C-D-F-G-A-c-d. Nur für wenige Stücke müssen die Saiten umgestimmt werden, von denen folgende Stimmungen oder Modi häufiger vorkommen:

- Ruibin (5. Saite 1 Halbton höher): C-D-F-G-B-c-d
- Qiliang (2. und 5. Saite 1 Halbton höher): C-Es-F-G-B-c-d
- Guxi (2., 5. und 7. Saite 1 Halbton höher): C-Es-F-G-B-c-es
- Huangzhong (1. Saite 1 Ganzton tiefer, 5. Saite 1 Halbton höher):
B-D-F-G-B-c-d

Die Verwendung unterschiedlicher Modi ist insbesondere im Hinblick auf die Flageolettparts reizvoll, deren Tonmaterial relativ begrenzt ist. Bezogen auf die Grundstimmung etwa stehen insgesamt nur 9 Töne zur Verfügung, nämlich c-cis-d-e-f-fis-g-a-h, diese allerdings in bis zu vier verschiedenen Oktavbereichen (vgl. Tabelle 2). Auf der Basis einer nur geringfügig veränderten Stimmung der Saiten lassen sich ganz neue Flageolett-Motive hervorzaubern. Beschäftigt man sich näher mit alten Qin-Handbüchern, die glücklicherweise in großer Anzahl überliefert sind und in China derzeit in einer auf 24 Bände angelegten Kompilation der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, stößt man auf weitaus mehr Modi als die heute verwendeten. In den bislang veröffentlichten Bänden konnte ich bereits dreizehn Modi entdecken, bei denen bis zu vier Saiten umgestimmt werden müssen.

Da die meisten der in alten Qin-Handbüchern enthaltenen Stücke nach den ihnen zugrundeliegenden Modi geordnet sind, ist es meist nicht schwierig zu klären, in welcher Stimmung sie gespielt werden müssen. Früher war es außerdem üblich, den Zuhörer auf das jeweilige Stück durch ein kurzes, vornehmlich aus Flageolett-Tönen bestehendes Motiv einzustimmen, das im selben Modus gehalten war.

2 Vorbereitung auf das Spiel

Der Kreis der Qin-Spieler in Deutschland ist bislang noch sehr klein, und da es schwierig ist, in nächster Nähe einen Fachmann bzw. eine Fachfrau zu finden, der oder die einem etwa eine gerissene Saite wieder aufziehen kann, stellen sich in dieser Hinsicht gewisse Anforderungen an handwerklichem Geschick bei demjenigen, der sich eine Qin zulegen möchte. Meiner Erfahrung nach reißen Qin-Saiten relativ selten - wenn überhaupt, ist es meist eine der drei obersten, doch auch die muß selten häufiger als nach zwei oder drei Jahren ausgewechselt werden. Ebenfalls reißen kann die gedrehte Baumwollschnur, welche die Saite mit dem Holzwirbel verbindet, mit dem man die Feinstimmung der Saite reguliert. Einmal ist es mir bisher passiert, daß einer der Holzwirbel gesprungen ist und ersetzt werden mußte. Alle diese Teile lassen sich mittlerweile problemlos aus China oder Taiwan bestellen, wobei allerdings mit etwas Wartezeit gerechnet werden muß.

2.1 Das Aufziehen der Saiten

Mittlerweile werden in China Qins hergestellt, deren Saiten nach dem Vorbild europäischer Instrumente aufgespannt sind. Diese dem Aufziehen von Gitarren- bzw. Harfensaiten ähnliche Methode braucht hier nicht näher erläutert zu werden. Die traditionelle Saitenspannung ist jedoch etwas komplizierter, zumindest könnte sie einem Anfänger einige Schwierigkeiten bereiten.

Die Qin-Saiten werden traditionell an ihrem umsponnenen Ende an den beiden "Wildgansfüßchen" an der Unterseite des Instruments befestigt, das andere Ende läuft in einen sogenannten "Schmetterlingsknoten" aus, der Harfenspielern, wie ich erfahren habe, ebenfalls vertraut ist. Um das den Griffmarken näher gelegene Füßchen werden

die vier unteren Saiten gewickelt, in der Reihenfolge 1-2-3-4, um das andere die drei oberen Saiten, in der Reihenfolge 5-6-7. Eben weil die oberste Saite diejenige ist, die am leichtesten reißt, leuchtet dieses Verfahren unmittelbar ein. Ärgerlich wird es, wenn die 5. Saite reißt, da, um an diese heranzukommen, erst die 7. und 6. Saite abgewickelt werden müssen. Der Schmetterlingsknoten am Vorderende der Saite wird je durch die Schlaufe einer der Baumwollschnüre, welche die Saite mit einem der an der Unterseite des Instruments befindlichen Holzwirbel verbinden, vorsichtig hindurchgesteckt, wobei die Schnüre erst ein wenig aufgedreht werden müssen. Sobald der Schmetterlingsknoten darin ist, wird er durch den leichten "Spin" der Schnur von selbst eingedreht. Die betreffende Saite wird sodann über die ihr zuge dachte Rille im "Drachenzahnfleisch" am "Verkohlten Hinterteil" geführt und dann an dem Füßchen festgezurr, wobei von Qin-Spielern folgende Vorgehensweise empfohlen wird: Man setze sich auf einen Stuhl, klemme sich das Instrument so zwischen die Knie, daß es mit dem Kopf auf dem Boden steht (als Schutz legt man am besten ein Kissen oder eine Decke unter) und mit der Unterseite zum Spieler gerichtet ist. Mit der linken Hand fixiert man die aufzuziehende Saite am "Drachenzahnfleisch", mit der Rechten befestigt man sie am Füßchen.



Abb.3: Empfohlene Haltung beim Aufziehen der Saiten

Da bei diesem Vorgang beträchtliche Kraft aufgewendet werden muß, wickelt man am besten ein Handtuch vom Ende der Saite her ein, um zu vermeiden, daß sich die Saite in das Handgelenk einschneidet. Es empfiehlt sich nämlich, bereits beim Aufspannen der Saite möglichst nahe an denjenigen Ton heranzukommen, den die Saite in der Grundstimmung (C-D-F-G-A-c-d) haben soll, da die Schnur, welche die Saite mit dem Holzwirbel auf der Unterseite des Instruments verbindet, nicht beliebig stabil ist und bei starker Beanspruchung eher reißt als die Saite.

2.2 Zur richtigen Sitzhaltung beim Spiel

Orientiert man sich bei der Frage, in welcher Haltung die Qin gespielt wird, an chinesischen Darstellungen aus alter Zeit, so entdeckt man die verschiedensten Varianten: Auf Wandrollen, in Reliefs und Skulpturen verewigt findet man Qin-Spieler kniend, im Schneider- oder Lotussitz, auf einem Stuhl sitzend, mit dem Instrument auf den Knien und schließlich auf einem Stuhl oder Hocker sitzend, das Instrument vor sich auf einen Tisch gelegt.

Die letztgenannte Haltung, die zumindest heutzutage auch die unter Qin-Spielern allgemein übliche ist, bietet sich wohl am ehesten an. Da beim Qin-Spiel nicht nur die rechte, die Spielhand, Töne erzeugt, sondern auch die linke, die Greifhand, durch die für das Qin-Spiel charakteristischen Glissandi und Vibrati, am Klang unmittelbar beteiligt ist, liegt es nahe, auch in der Sitzhaltung der Gleichberechtigung beider Hände Ausdruck zu geben. Beim Spielen setzt man sich aufrecht, und zwar so, daß der Körper etwa den Raum zwischen der 4. und 8. Griffmarke einnimmt. Von dieser Position aus kann man das gesamte Griffbrett am besten beherrschen, besonders wenn abwechselnd in den obersten und untersten Lagen gespielt werden soll, wie es bei schwierigeren Stücken nicht selten der Fall ist

(vgl. Abbildung auf dem Titelblatt). Die Blickrichtung geht nach links zur Greifhand hin.

Reizvoller als die Darstellung eines Qin-Spielers an einem Tisch, was dem Instrument eine gewisse Unnahbarkeit verleiht, ist natürlich diejenige eines Spielers, der das Instrument im Lotossitz auf den Knien balanciert - ein Motiv, das in alten chinesischen Wandgemälden und Skulpturen häufig zu finden ist, zumeist vor dem Hintergrund eines steil aufragenden Gebirgsmassivs, eines Wasserfalls oder in einem Bambushain (Abb.4).



Abb.4: Die fürs Qin-Spiel "ideale" Umgebung

Doch probiert man es einmal selbst aus, in dieser Position zu spielen, muß man feststellen, daß sie nur bedingt für das Spiel geeignet ist. Zwar mag der Lotossitz zum Erzeugen von Flageolett-Tönen, wie sie in kaum einem Qin-Stück fehlen, noch durchaus geeignet sein, doch in dem Moment, wo Töne mit der linken Hand zu greifen sind, womöglich noch jenseits der zehnten Griffmarke, wird es nahezu unmöglich, das Instrument dabei noch im Gleichgewicht zu halten.

Dagegen möge man, wenn einem am unmittelbaren Körperkontakt mit dem Instrument gelegen ist, ruhig einmal die folgende Haltung

probieren: Man setze sich so hin, daß beide Knie angewinkelt sind, das rechte stärker als das linke. Auf das rechte stütze man die "Schultern" der Qin, das "Angebrannte Ende" wird seitlich des linken Beins so ausgerichtet, daß es auf dem Boden aufliegt. Daß es sich auch bei dieser Haltung um eine traditionelle Spielhaltung handelt, belegen zahlreiche Abbildungen, wie etwa die aus dem 7. Jh. stammende Darstellung einer Qin-Spielerin auf dem Sarkophag des Li Shou, der in diesem Jahr erstmals in einer Ausstellung in Dortmund zu sehen war (Abb.5). In dieser Haltung, wie sie ebenfalls in alten Darstellungen mehrfach belegt ist, lassen sich alle Grifflagen der Qin gut erreichen. Der Klang ist allerdings leiser als wenn das Instrument auf einem Tisch liegt, der als zusätzlicher Resonanzkörper wirkt.



Abb.5: Kniende Qin-Spielerin

2.3 Methoden der Saitenstimmung

Die Stimmung der Saiten erfolgt durch vorsichtiges Drehen der hölzernen Stimmwirbel, wobei die Drehung gegen den Uhrzeigersinn die Saite strafft und die Drehung im Uhrzeigersinn die Saite lockert. Wie bereits erwähnt, gibt es mittlerweile Qins, deren Saiten nach Art europäischer Gitarren bzw. Harfen aufgezogen sind und dementsprechend gestimmt werden.

Die einfachste Methode der Saitenstimmung besteht darin, eine leere Saite mit einem gedrückten Ton auf einer tiefergelegenen Saite zu vergleichen, wobei sich, ausgehend vom A auf der leeren fünften Saite, folgende Stimm-Methode anbietet:

- Leere 5. Saite = außerhalb 13. Marke gedrückte 4. Saite (A)
- Leere 4. Saite = außerhalb 13. Marke gedrückte 3. Saite (G)
- Leere 3. Saite = bei 12. Marke gedrückte 2. Saite (F)
- Leere 2. Saite = außerhalb 13. Marke gedrückte 1. Saite (D)
- Leere 6. Saite = bei 12. Marke gedrückte 5. Saite (c)
- Leere 7. Saite = außerhalb 13. Marke gedrückte 6. Saite (d)

Verlässlicher und feiner als diese Methode ist jedoch das Stimmen der Saiten anhand von Flageolett-Tönen, die anhand der 13 Griffmarken exakt angepeilt und verglichen werden können. Die Stimm-Methode anhand von Flageolett-Parallelen ist die traditionell von Qin-Spieler angewandte. Wiederum von der fünften Saite ausgehend, vergleicht man folgende Saiten miteinander:

- 5. Saite 4. Marke = 7. Saite 5. Marke (a') *A-Saite & d-Saite (Ausschlag)*
- 7. Saite 7. Marke = 4. Saite 5. Marke (d') *d-Saite & G-Saite (Ausschlag)*
- 4. Saite 7. Marke = 1. Saite 5. Marke (g) *G-Saite & C-Saite (Ausschlag)*
- 1. Saite 4. Marke = 3. Saite 5. Marke (c') *C-Saite & F-Saite (Ausschlag)*
- 4. Saite 5. Marke = 2. Saite 4. Marke (d') *G-Saite & d-Saite (Ausschlag)*
- 4. Saite 4. Marke = 6. Saite 5. Marke (g') *G-Saite & C-Saite (Ausschlag)*

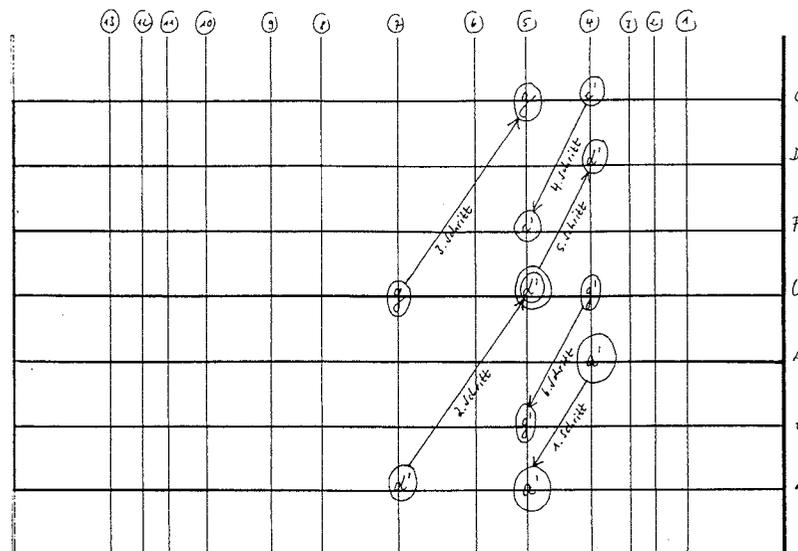


Tabelle 3: Saitenstimmung anhand von Flageolett-Parallelen

2.4 Einstimmung auf das Spiel

In zahlreichen alten Handbüchern findet man genaue Regeln dazu, in welcher Verfassung und in welcher Umgebung man die Qin spielen bzw. nicht spielen sollte. Als ungeeignete Umgebung werden lärmende, schwatzende, unaufmerksame Zuhörer genannt, aber auch "Barbaren" aller Art; nicht spielen soll man auf einem Marktplatz oder in einem Laden, ebensowenig bei stürmischem Wetter und Gewitter oder gar während einer Sonnen- oder Mondfinsternis. Vor dem Spielen solle man sich die Hände waschen, den Mund ausspülen und die Kleidung wechseln. Keinesfalls dürfe man in betrunkenem Zustand spielen (einzige Ausnahme wohl: das Stück "Weinselig").

Auch wenn man diese strengen Anweisungen mehr als ein Stück chinesische Kulturgeschichte denn als verbindliche Methode für sich selbst auffaßt, sollte man doch immerhin die diesen Regeln zugrundeliegende Geisteshaltung ernstnehmen, die dazu ermahnt, nur in einem innerlich aufgeräumten und gelösten Zustand Qin zu spielen. Sinnvoll ist es gewiß auch, nur vor einem kleineren Kreis von Zuhörern zu spielen, am besten solchen, die aufgeschlossen sind für Klänge, die anders sind als die aus dem täglichen Radioprogramm gewohnten. Allein die relativ geringe Lautstärke des Instruments macht es fast unmöglich, in einem großen Raum vor mehr als etwa einem Dutzend Personen zu spielen.

Konzentration ist eine der wichtigsten Eigenschaften, die der Qin-Spieler aufzubringen hat. Seit jeher gilt ein Stück nur dann als beherrscht, wenn es auswendig gelernt ist. Kein Qin-Spieler käme jemals auf die Idee, vor anderen ein Stück vom Blatt zu spielen. Allein die komplizierte chinesische Notationsweise, die auf den folgenden Seiten näher vorgestellt werden soll, macht den Versuch, vom Blatt zu spielen, von vornherein fast unmöglich. Die Noten dienen der Unterweisung, dem Einstudieren, dem Einprägen der Fingergriffe. Lebendig wird das Stück jedoch erst, wenn sich der Spieler von

den Noten gelöst und das Wesen des Stückes verinnerlicht hat.

So schwer es anfangs erscheinen mag, ein chinesisches Stück auswendig zu lernen, so leicht prägt es sich dennoch mit der Zeit ein, wenn man die vorgegebenen Grifftechniken ernst nimmt. Die genaue Angabe, in welcher Weise ein bestimmter Ton erzeugt werden soll, hat nicht nur Auswirkung auf dessen besondere Klangqualität, sondern auch auf das "Fingergedächtnis". Es hat also keinen Sinn, sich beim Erlernen eines Stückes zunächst nur auf die Tonhöhen konzentrieren zu wollen und die Anschlags- und Greiftechniken der Einfachheit halber erstmal außer acht zu lassen. Qin-Spiel ist, wie jeder, der es selbst einmal probiert, feststellen wird, in erster Linie ein taktiles Erlebnis. Beim Spielen werden Greifmuster gebildet, die auf den verschiedensten Ebenen wiederholt und variiert werden. Jede Qin-Komposition hat besondere Greifmuster, die sich den Händen mit der Zeit dermaßen einprägen, daß sie selbst bei Dunkelheit auf dem Instrument ohne Schwierigkeiten gefunden werden können. Selbst nach einer längeren Spielpause kann man die Erfahrung machen, daß Stücke, die einmal "begriffen" sind, weitgehend unversehrt gespeichert bleiben. Dieses Phänomen mag in ähnlicher Weise auch für andere Instrumente gelten; auf die Qin trifft es jedoch im besonderen zu.

* * *

3 Das Spiel auf der Qin

Ein an europäische Musik und europäische Instrumente gewöhnter Mensch wird, bevor er eine Notation in die Hand zu nehmen bereit ist, vermutlich zunächst versuchen, ein ihm bekanntes leichtes Lied einfach aus dem Kopf zu spielen. Aber schon beim Versuch, etwa die Tonfolge "Alle meine Entchen" auf der Qin zu spielen, wird es hapern. Ein Blick auf die Lage der Töne der C-Dur-Tonleiter auf dem Griffbrett der Qin (vgl. Tabelle 1) zeigt, wie kompliziert sich das Greifen der Töne gestaltet: Beginnt man etwa bei dem an der siebten Marke der 1. Saite gelegenen c, ist das d zwischen der 6. und 7. Marke - genauer: bei Marke 6,5 - zu greifen, das e an Marke 6, das f wiederum zwischen 5. und 6. Marke - genauer: bei Marke 5,7 - etc. Vermutlich bildet eben diese Schwierigkeit des tonalen Abgreifens einen wichtigen Grund dafür, warum Qin-Spieler so gut wie niemals improvisieren. Ein weiterer Grund ist in der für China charakteristischen Traditionsverehrung zu sehen. Wer wagte es, auf einem so bedeutungsträchtigen Instrument wie der Qin zu improvisieren, zumal in den überlieferten Qin-Handbücher Tausende von Stücken überliefert sind - Stimmen aus der Vergangenheit, die nur darauf warten, wieder zum Leben erweckt zu werden? Selbstverständlich muß es in alter Zeit Spieler gegeben haben, die durchaus improvisierten, als sie ihre zum Teil noch heute bekannten Stücke komponierten. Doch wer es einmal ausprobiert, wird es selber merken: Um auf der Qin improvisieren zu können, braucht man Vorwissen und etwas Erfahrung. So leicht wie ein Klavier läßt sich die Qin, zumindest in dieser Hinsicht, nicht erschließen.

Aber beginnen wir, ungeachtet der dabei entstehenden Klänge, zunächst einmal unbeschwert mit dem Spiel. Die rechte Hand ist die Anschlagshand, die linke ist die Greifhand. Am Spiel beteiligt sind bis zu acht Finger - der kleine Finger beider Hände spielt nicht mit. Die Saiten werden mit den Fingerspitzen der rechten Hand angeschlagen,

wobei sich eine gewisse Nagellänge empfiehlt, aber nicht notwendig ist. Künstliche Nägel, wie sie etwa bei der Guzheng oder auch bei der japanischen Koto Verwendung finden, sind beim Qin-Spiel verpönt. Die Nägel der rechten Hand sollten, um sicher abgreifen zu können, möglichst kurz geschnitten sein.

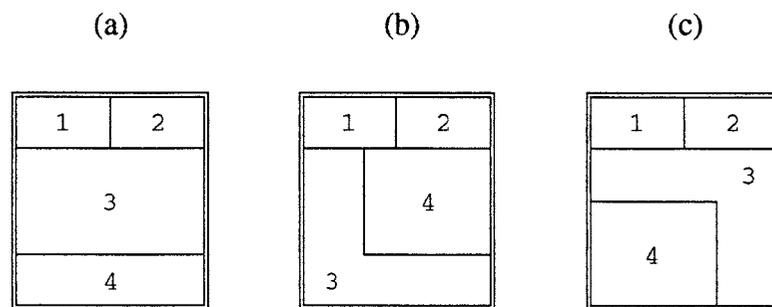
Ein Problem für jeden Anfänger auf der Qin dürfte die starke Beanspruchung des linken Daumens sein, der seitlich auf die Saiten gelegt wird und der - insbesondere in den höheren Lagen - reichlich Druck auf die Saite ausüben muß. Der Anfang ist schwer, zumal der Daumen an der besonders beanspruchten Stelle nach den ersten Tagen schmerzt. Doch danach wächst bald die Hornhaut, und wohl jeder chinesische Qin-Lehrer pflegt seinem Schüler stolz die Hornhaut am Daumen zu zeigen und ihn damit zum fleißigen Üben zu ermuntern.

3.1 Prinzipien der Qin-Notation

Die eigens für die Qin entwickelte Kürzelnotation besteht aus Teilen chinesischer Zeichen, wobei in jeder Notationseinheit die Angaben sowohl für die Grifftechnik der linken als auch die Anschlagetechnik der rechten Hand verschlüsselt ist. In der Regel setzt sich die Notation jeder Klangeinheit aus vier Elementen zusammen, von denen sich je zwei auf die linke und zwei auf die rechte Hand beziehen:

1. Bezeichnung des Fingers der linken Hand, der eine oder mehrere Saiten drücken soll.
2. Bezeichnung der Griffmarke, bei der die Saite gedrückt werden soll.
3. Bezeichnung der Anschlagsweise der rechten Hand (welcher Finger der rechten Hand benutzt wird, ist dabei, ebenso wie die Anschlagsrichtung, festgelegt).
4. Bezeichnung der Saite, die von der rechten Hand angeschlagen werden soll.

Innerhalb einer Notationseinheit, die man sich als längliches Kästchen vorzustellen hat, sind die Angaben für 1 und 2 jeweils im oberen Teil vermerkt, und zwar links die Angabe für den Finger der linken Hand, rechts die für die Griffmarke, bei der die Saite gedrückt werden soll. Darunter befinden sich die Angaben für 3 und 4, also die Anschlagsweise der rechten Hand sowie die Bezeichnung der anzuschlagenden Saite. Je nach Art des Kürzels für die Anschlagsweise wird die Zahl der Saite entweder in diesen hinein oder unter diesen geschrieben. Im folgenden sind drei mögliche Arten, in denen die Angaben in einer Notationseinheit verteilt sein können, schematisch wiedergegeben:



Graphik 1: Zur Verteilung der Angaben in einer Notationseinheit

Wenn die linke Hand nichts abgreifen, d.h. die rechte Hand die Saite leer spielen soll, wird anstelle der Angaben für 1 und 2 ein spezieller Kürzel für "leere Saite" verwendet. Wenn ein Akkord zu greifen ist, bei dem entweder zwei Finger der linken Hand unterschiedlich zu greifen haben oder eine der Saiten leer anzuschlagen ist, werden die Angaben für beide Griffe an den für 1 und 2 vorgesehenen Stellen wiedergegeben. Ist ein Ton oder eine Folge von Tönen als Flageolett zu spielen, so wird dies in der Notation ebenfalls gesondert vermerkt. Auf den nachfolgenden Seiten werden die wichtigsten der hierfür verwendeten Kürzel nach und nach eingeführt.

Die Angabe für "Leere Saite" wird in der chinesischen Kürzelnotation durch folgendes Symbol ausgedrückt:

卅 <sanyin> "Freie Töne"

Ein einzelner Flageolett-Ton erhält in der Notation den Zusatz:

/ <fanyin> "Schwebender Ton"

Handelt es sich um eine Folge von mehreren Flageolett-Tönen, so wird der Beginn dieses Teils so gekennzeichnet:

乞 <fanyin qi/ ...tch'i> "Beginn der Schwebenden Töne"

Am Ende einer Reihe von Flageolett-Tönen steht das Zeichen:

止 <fanyin zhi/ ... dsche> "Ende der Schwebenden Töne"

Das Ende des gesamten Stücks wird bezeichnet durch das Symbol:

曲 <quzhong/ t'chü-dschung> "Stück beendet"

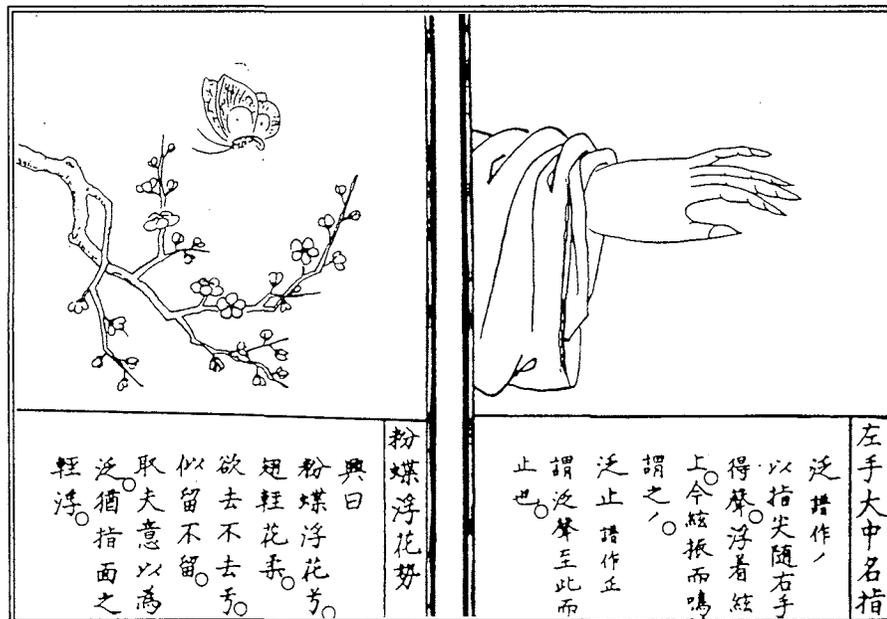


Abb.6: Zu <fanyin>: "Ein Schmetterling gaukelt von Blüte zu Blüte."

3.2 Anschlagstechniken der rechten Hand

Beim Qin-Spiel ist es von großer Bedeutung, in welcher Art und Weise ein Ton angeschlagen wird. Aus diesem Grund wird in der Notation nicht nur festgehalten, ob der Ton nach innen, d.h. in Richtung zum Körper des Spielers hin oder nach außen, d.h. vom Körper weg angeschlagen wird, sondern auch, welcher Finger jeweils die Saite anschlägt. Da der kleine Finger, wie bereits erwähnt, nicht spielt, gibt es für die vier Finger der rechten Hand insgesamt acht Anschlagarten, deren jede eine eigene Bezeichnung hat:

 <pi> "aufbrechen"

Der Daumen drückt die Saite nach innen.

 <tuo/ t'o> "unterstützen"

Der Daumen streicht die Saite nach außen.

 <mo> "streichen"

Der Zeigefinger drückt die Saite nach innen.

 <tiao/ t'iaou> "schnippen"

Der Zeigefinger streicht die Saite nach außen.

 <gou> "hakeln"

Der Mittelfinger drückt die Saite nach innen.

 <ti> "stochern"

Der Mittelfinger streicht die Saite nach außen.

丁 <da>

"schlagen"

Der Ringfinger drückt die Saite nach innen.

㇏ <zhai/ dschai>

"pflücken"

Der Ringfinger streicht die Saite nach außen.

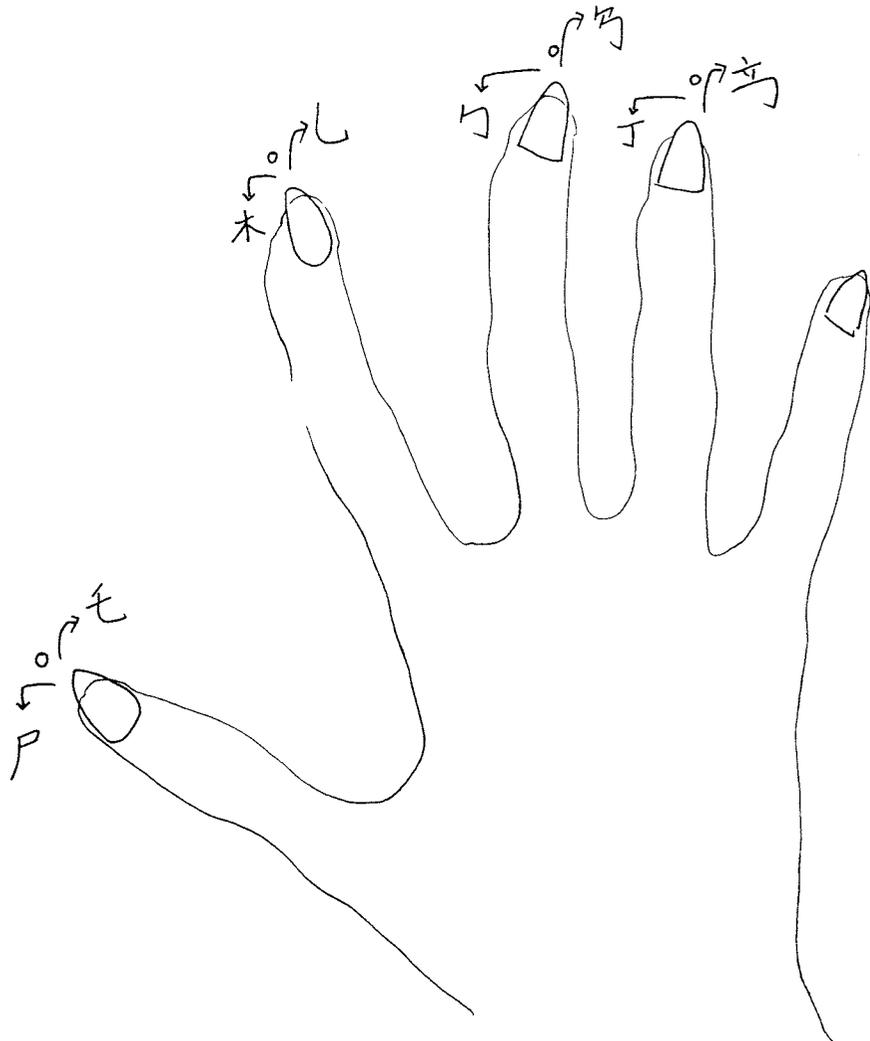




Abb.7: Zu <pi> und <tu>: "Ein Kranich tanzt, vom Wind belebt."

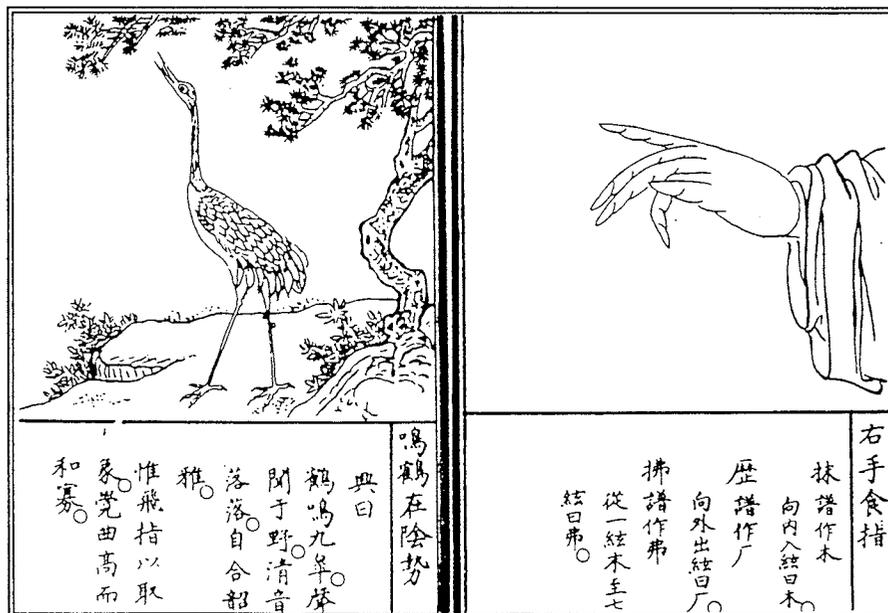


Abb.8: Zu <mo>: "Ein singender Kranich in der Niederung."

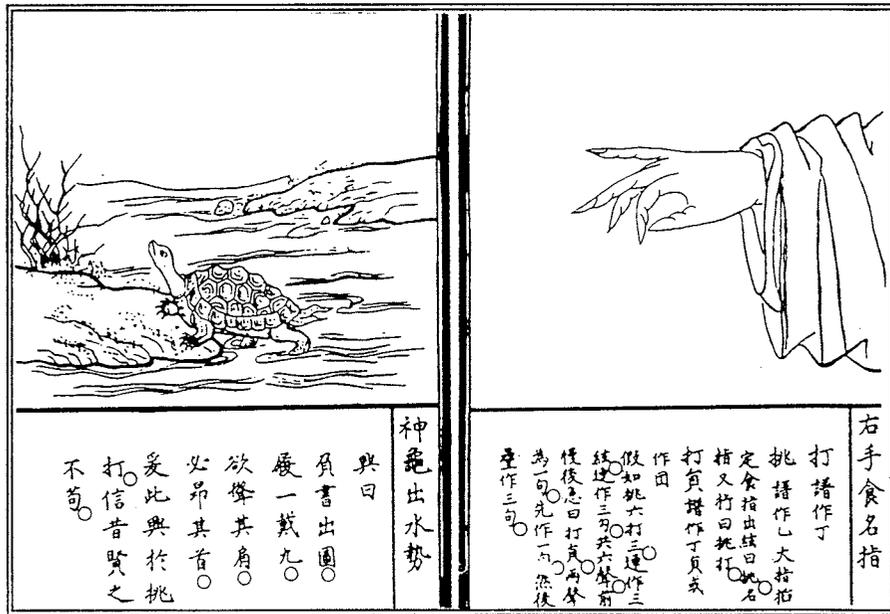


Abb.9: Zu <tiao>: "Die heilige Schildkröte steigt aus dem Wasser."

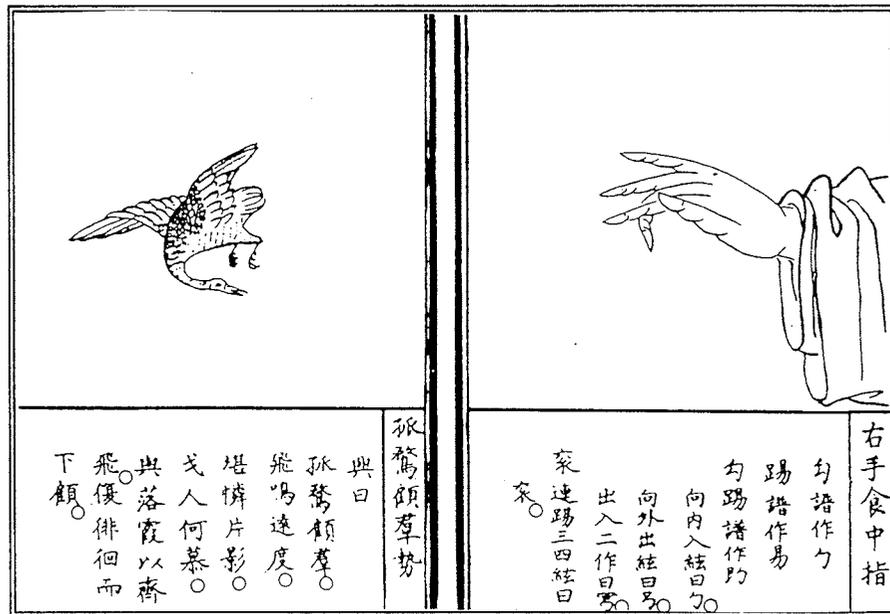


Abb.10: Zu <gou> und <ti>: "Eine einsame Wildgans sucht ihren Schwarm."

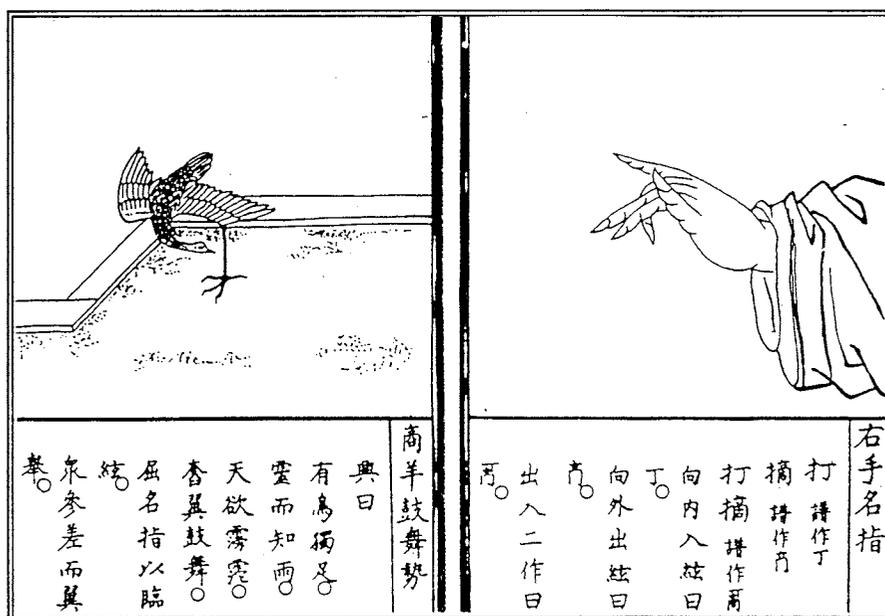


Abb.11: Zu <da> und <zhai>: "Ein Shangyang-Vogel führt den Trommeltanz auf."

3.3 Grifftechnik der linken Hand

Im linken oberen Teil einer Notationseinheit steht die Angabe für den verwendeten Finger, rechts daneben die Abgabe für den Ort, bezogen auf die Griffmarke (vgl. Graphik 1). Die Marken werden von 1-13 gezählt, begonnen mit der vom Spieler aus gesehen rechten Seite. Anstelle der in der originalen Notation verwendeten chinesischen Zahlen werden der Einfachheit halber die uns vertrauten arabischen Ziffern verwendet, ebenso für die Angabe der Saiten, die von 1-7, begonnen mit der vom Spieler am weitesten entfernten tiefsten Saite, gezählt werden. Die Bezeichnungen für die Finger lauten:

大	<da zhi/... dsche>	Daumen, vereinfacht: D
イ	<shi zhi/sche dsche>	Zeigefinger, vereinfacht: Z
中	<zhong zhi/dschung dsche>	Mittelfinger, vereinfacht: M
夕	<ming zhi/... dsche>	Ringfinger, vereinfacht: R

3.4 Das Stück "Der unsterbliche Alte"

In dem chinesischen Lehrbuch, das mein Lehrer Cheng Gongliang als Grundlage für den Qin-Unterricht benutzte, steht das Stück "Der unsterbliche Alte" (Xianweng cao/Hsien-wöng ts'au) an erster Stelle. Es ist ein sehr einfaches Stück, mehr eine Fingerübung, mit der die Finger an das Greifen von Tönen auf verschiedenen Saiten gewöhnt werden, denn ein richtiggehendes Stück; und dennoch merkt man, wenn man es ein paar Mal gespielt hat, daß es tatsächlich etwas ausstrahlt von der heiteren Gelassenheit eines alten Weisen. So einfach es ist, fiel es mir, wie ich mich noch gut erinnern kann, dennoch nicht leicht, meine "Hausaufgaben" zu absolvieren, die darin bestanden, das Stück bis zur nächsten Stunde auswendig vorzutragen.

Neben den bereits genannten Notationszeichen kommen in diesem Stück folgende Kürzel vor:

┆ <chuo> "reichlich"

Vor Erzeugen des angegebenen Tons wird der Finger um 1/2 Tonstufe tiefer, d.h. von links kommend, angesetzt und bewegt sich von da aus rasch zur angegebenen Position.

∴ <zhu> "hinfließen"

Gegenstück zu <chuo>; der Finger wird um 1/2 Ton höher, d.h. von rechts kommend, angesetzt und bewegt sich von da aus rasch zum angegebenen Ton.

┆ <shang> "hinaufsteigen"

Nach dem Anschlagen der Saite bewegt sich der zuvor verwendete Finger der linken Hand vom zuvor angegebenen Ort aus nach oben, d.h. nach rechts, bis zu einem ebenfalls in der Notation angegebenen Ort.

下 <xia>

"hinabsteigen"

Gegenstück zu <shang>. Nach dem Anschlagen der Saite bewegt sich der zuvor verwendete Finger der linken Hand vom zuvor angegebenen Ort aus nach unten, d.h. nach links, bis zu einem ebenfalls in der Notation angegebenen Ort.

ㄟ
巳 <qiaqi/ tch'ia-tch'i>

"wegschnippen"

Ein Griff, der grundsätzlich im Anschluß an einen mit dem linken Daumen gegriffenen und erzeugten Ton erfolgt. Nach Spielen eines Tons wird die betreffende Saite mit dem Daumen nach innen, d.h. zum Spieler hin, geschnippt. Wird in der Notation zusätzlich eine Angabe zur Positionierung des linken Ringfingers gemacht, so bleibt dieser liegen, während der Daumen die Saite hochschnippt. In der kombinierten Form, die übrigens ansonsten im Qin-Repertoire weitaus häufiger vorkommt als die für dieses Stück charakteristische, auf leeren Saiten gespielte Variante, greift der Ringfinger die Saite grundsätzlich um eine Marke weiter links, d.h. tiefer, ab als der Daumen.

早 <cuo/ ts'uo>

"zusammenzwicken"

bezeichnet einen mit zwei Fingern der rechten Hand ausgeführten Akkord. Gewöhnlich werden Zeige- und Mittelfinger in der Art tiao-gou verwendet, wie hier beim gleichzeitigen Greifen der 3. und 6. Saite.

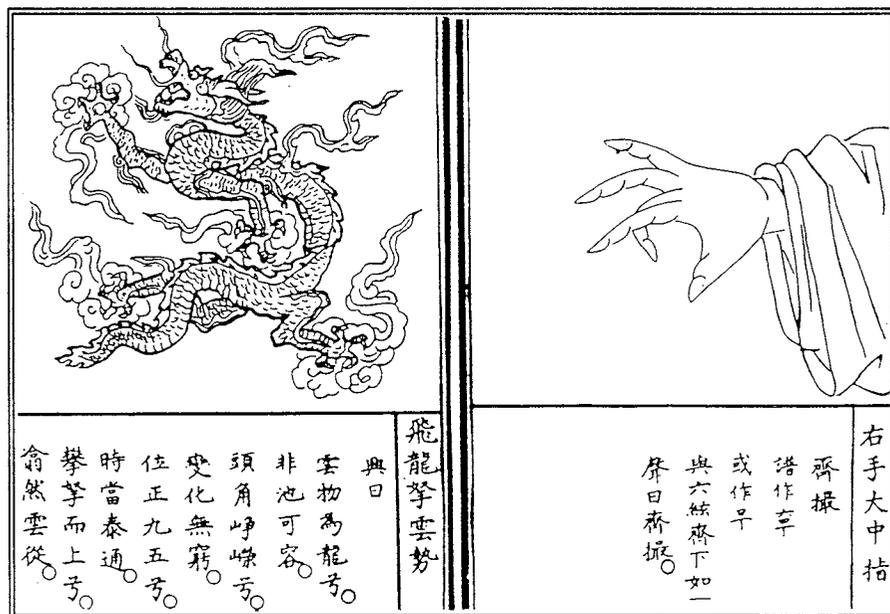


Abb.12: Zu <cuo>: "Ein fliegender Drache packt die Wolken."

3.5 Das Stück "Weinselig"

Immer wieder spielte Cheng auf seinen beiden Konzertreisen durch Deutschland - im Mai/ Juni 1986 und Anfang 1989 auf Einladung Rüdiger Oppermanns im Rahmen von "Klangwelten" - dieses Stück. Es war von ihm mehr als Zugabe gedacht, stellte sich jedoch bereits auf der ersten Reise als das beim Publikum beliebteste Stück heraus, wohl nicht zuletzt wegen jenes lautmalerischen "Rülpers des Genius" kurz vor Ende des Stücks, wie er in der chinesischen Notation ausdrücklich vermerkt ist.

Die Komposition des Stückes wird Ruan Ji, einem Dichter, Musiker und Philosophen zugeschrieben, der im 3. Jh. n.Chr. lebte. Er war einer der "Sieben Weisen vom Bambushain", die allesamt wegen ihrer Liebe zu Wein, Weib und Gesang berühmt-berüchtigt waren. Beim Spielen möge man ruhig den bereits etwas vom süßen Wein benebelten Ruan Ji vor Augen haben, dessen schwerfälliger Gang vom holpernden Rhythmus des Stücks aufgegriffen wird.

Neben den bereits genannten Notationssymbolen kommen im Stück Jiukuang/ Djou-koang) folgende Kürzel vor:

 <cong.. zaizuo/ ts'ung dsai-dsuo> "ab.. nochmal spielen"

Chinesische Form des Wiederholungszeichens. Der nach rechts offene Balken markiert den Beginn, die Angabe selbst das Ende desjenigen Parts, der wiederholt werden soll.

 <dazhai/ da-dschai> "schlagen und pflücken"

Der Ringfinger schlägt dieselbe Saite erst nach innen (da), dann nach außen (zhai).

 "in Folge"

Der Zeigefinger streicht über zwei aufeinanderfolgende Saiten rasch nach außen.

𠄎 <gui>

"knien"

Der linke Ringfinger wird gekrümmt, so daß die Rückseite des ersten Fingerglieds auf die Saite zu liegen kommt - eine Technik, die dem Anfänger gewöhnlich Schwierigkeiten bereitet, jedoch beim Greifen mancher Läufe bequemer ist als das Drücken der Saite mit der Fingerspitze.

弗 <fu>

"bürsten"

Der rechte Zeigefinger "bürstet" zwei oder mehr aufeinanderfolgende Saiten nach innen, nach der Art mo, wobei die Zahl der zu spielenden Saiten jeweils angegeben wird.

𠄎𠄎 <changsuo/ tsch'ang-suo>

"Lange Kette"

Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand erzeugen eine Serie von sieben Tönen, deren Anschlagstechnik folgendermaßen festgelegt ist: mo-tiao mo-gou ti mo-tiao.

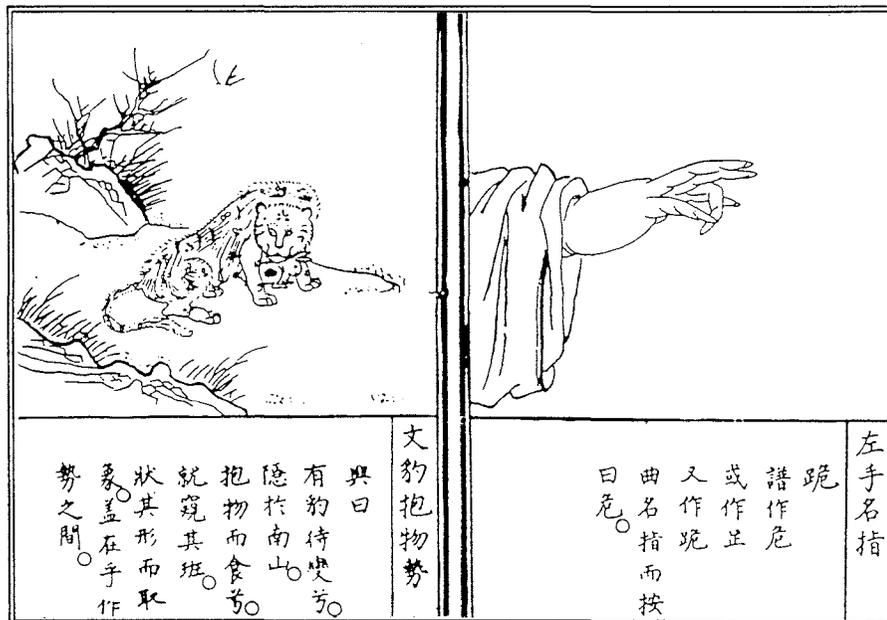
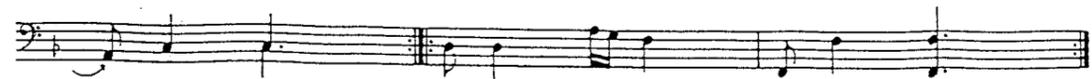


Abb.13: Zu <gui>: "Ein Leopard duckt seine Beute."

Das Stück "Weinselig" in westlicher Transkription (nach Yao Bingyan):

(1) $\text{♩} = 82$



Anhang

Nachweis übernommener Abbildungen:

- Titelblatt R. van Gulik: The Lore of the Chinese Lute, Tafel III
(aus Qinxue rumen).
- Abb.1 ebd., Titelblatt (Ming-zeitliche Tuschezeichnung).
- Abb.2 Tang Jianyuan: Guqin zhanlan, in: Qinfu, S.1861.
- Abb.3 Zha Fuxi [u.a.]: Guqin chujie, Abb.9.
- Abb.4 R. van Gulik: The Lore of the Chinese Lute, Tafel VII
(Tuschzeichnung von Shen Zhou (1427-1509))
- Abb.5 Tang Li Shou mu fajue jianbao, in: Wenwu 1974/9, S.86,
Abb.32.
- Abb.6 Taigu yiyin, hrsg. 1413, in: Qinfu, S.71a.
- Abb.7 ebd., S.56a.
- Abb.8 ebd., S.57b.
- Abb.9 ebd., S.63b.
- Abb.10 ebd., S.58b.
- Abb.11 ebd., S.63a.
- Abb.12 ebd., S.59a.
- Abb.13 ebd., S.68b.
- Abb.14 Shenqi mipu, in Qinfu, Bd.1, S.114b-115b.

Weiterführende Literatur zum Thema "Qin":

DAHMER, Manfred:

Qin: Die klassische chinesische Griffbrettzither. Frankfurt/
Main: Insel, 1985.

DEWOSKIN, Kenneth J.:

A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in
Early China. Ann Arbor: University of Michigan, 1982.

GULIK, Robert van:

The Lore of the Chinese Lute: An Essay in Ch'in Ideology.
Tokyo: Sophia University, 1940.

LIANG, Mingyue (David):

1. The Chinese Ch'in: Its History and Music. San Francisco:
The San Francisco Conservatory of Music, 1972.
2. Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical
Culture. New York: Heinrichshofen, 1985.

SCHAAB-HANKE, Dorothee:

Das Qincao - Beginn einer Ideologie?
Unveröffentlichte Magisterarbeit. Hamburg, 1988.