

I. BEZIEHUNG DER MUSIK ZUM UNIVERSUM

Seit den ältesten Zeiten hat in Korea die Musik eine große Rolle gespielt. Das einfache Volk suchte bei der Verrichtung schwerer Arbeiten Rhythmus und Leben in das Einerlei zu bringen: fahrende Sänger zogen durch das Land und sangen Märchen und Begebenheiten aus der Geschichte, selbst die Kinder der Vornehmen wurden durch Musik geweckt, Lieder und Tänze waren bei fröhlichen Gelagen angenehme Gesellschafter, unter Trauergesängen wurden die Toten hinausgetragen. Die Hauptrolle aber spielte die Musik bei den großen Opferfeiern. Wir finden auch hier die Tatsache bestätigt, daß in den ältesten Religionen der Menschheit die Welt als ein musikalisches Werk der Götter oder eine musikalische Harmonie aufgefaßt wurde und daß darum der Musik die innigste Beziehung zu den höchsten Gütern und Bestrebungen der Menschheit zuerkannt wird. Es war dies keineswegs bloß ein poetischer Gedanke oder ein schönes Bild, sondern die rein physikalischen Erscheinungen bei der Entstehung der Töne gaben den Alten Veranlassung darin den unzweifelhaften Ausdruck eines allgemeinen Weltgesetzes zu erblicken. So sind denn in dem Musiksystem Chinas und Koreas die kosmologischen und naturphilosophischen Ideen vorherrschend. Die alten Geschichtswerke und klassischen Schriften sind voll davon und die alten Weisen suchen in ihren Gedankengängen nach dem inneren Zusammenhang von Musik, Universum und Weltgeschehen. In einem alten Musikwerk Chinas, dem Yoki 樂記 heißt es: „Die hellen und bestimmten Töne bezeichnen den Himmel, die unbestimmten und lauten Töne die Erde. Die Aufeinanderfolge kennzeichnet die vier Jahreszeiten, die Bewegung deuten auf Wind und Regen, die fünf Farben (Klangfarben?) geben eine schöne Mischung ohne Unordnung. Die „Winde“ der acht Richtungen (entsprechend den acht Klassen der Instrumente) gehorchen den Musikregeln ohne Unregelmäßigkeit.“ . . . „Die Musik ist die Harmonie zwischen Himmel und Erde, die Riten bilden die Hierarchie von Himmel und Erde;

durch die Harmonie (entstehen) alle Wesen und entwickeln sich, durch die Hierarchie bleibt die Menge der Wesen bestimmt . . .“

Schon der Kaiser Shun 舜 schrieb Khwei 夔, dem Direktor der Musik, vor, die Geister und die Menschen in Eintracht zu bringen. Wenn das Kaiserreich von einer Trockenheit oder einem andern Unglück heimgesucht worden war, mußten die Tänzer und Musiker die Geister beschwören und der Erde günstig stimmen. — Die Höhe der Tonleiter wurde nach dem Yin und Yang berechnet: bei den Opfern zur Zeit der Sonnenwende des Sommers war die Musikskala hoch, zu der des Winters tief. . . . „Die fünf Elemente gebären Yin und Yang und teilen sich dann in die 12 lu, die sich, entsprechend den Kua ☰☷ weiter zu 60 lu entwickeln“. Im astrologischen Büro hingen 12 abgestimmte Steinplatten; jeder Monat des Jahres hatte seinen bestimmten Ton und seine Stunde, an dem die Beobachtung des Sternenhimmels erfolgen mußte. Außerdem beobachtete man den Himmel an den Tagen, die den 60 lu entsprachen.

In der Reichshauptstadt gab es ein eigenes Musikministerium, Yo-pu genannt, das einen Anhang des Ministeriums der Li (Zeremonien) bildete und dessen erste und vornehmste Unterabteilung das Shen-yo-shu 神樂署 (= Amt für die Göttermusik) ist. Die Göttermusik, die nur bei Opferfeiern gespielt wurde, war heilig und geweiht und durchaus klassisch; nie durfte sie bei profanen Feiern vorgetragen werden. Sie verfügte nur über fünf Töne (宮商角徵羽), auch die Instrumente waren ausschließlich Nachahmungen von denen der Alten. Das Amt für die Göttermusik hatte seine Gebäude im Altargrund des Himmels, nordöstlich vom Haupteingang. Sie liegen in einem rechteckigen, ummauerten Hof, der genau nach den vier Himmelsrichtungen angelegt ist.

Die Übung der Musik stand weiterhin im innigsten Zusammenhang mit der Politik des Kaisers und seiner Großen. Ehe ein Beschluß gefaßt wurde, mußten unter Musik und Tänzen die Götter um ihren Bescheid gefragt werden. Das Tao des Himmels gab sich meistens im „Winde“ kund.

Für ungeheuer groß galt ferner der Einfluß der Musik auf die moralischen Kräfte des einzelnen Menschen wie des gesamten Volkes. Die alten Schriften des *Yo-ki* sprechen die Forderung aus, die Leidenschaften mit Hilfe der Musik zu bändigen: „Die früheren Herrscher regelten die Li und die Musik und die Menschen be-

zwangen infolgedessen ihre Leidenschaften. Sie lehrten mittels der Li und der Musik das Volk, seine Vorlieben und Abneigungen im Gleichgewicht zu halten und in die wahre Richtung des menschlichen Tao zurückzukehren . . .“ (De Groot, *Universismus* S. 79). An einer anderen Stelle heißt es: „Die Musik gebietet Tonstufen, ihr Ursprung liegt im Menschenherzen, das durch die Objekte bewegt wird: Wenn das Herz in trauriger Stimmung ist, dann ist der Ton schwach und ersterbend; wenn das Herz sich in zufriedener Stimmung befindet, dann ist der Ton weit und gedehnt; wenn das Herz von Freude erfüllt ist, so ist der Ton (der Stimme) steigend und gespannt; ist das Herz in einer Wallung von Zorn, dann ist auch die Musik geschwellt und wird heftig und ungestüm; ist das Herz von Ehrfurcht erfüllt, dann ist der Ton offen und gemäßigt; ist das Herz von Liebe ergriffen, dann ist der Ton harmnisch und weich. Diese sechs Stimmungen sind nicht angeboren; sie sind erst durch die Berührung mit den Objekten der Welt verursacht.“

Bezeichnend für die Auffassung der Ostasiaten von der Musik ist folgende Erzählung, die sich im *Shih-ki* 史記 24. Buch S. 37 findet (Übersetzung nach M. Chavannes): „Es war zur Zeit des Fürsten Ling 靈 (534—493 v. Chr.) aus dem Reiche Wei. Der Fürst war im Begriff sich in das Land Tsin zu begeben; am Ufer des Flusses Pu 濮 angelangt, machte er halt. Gegen Mitternacht hörte er eine Laute spielen. Er frug die bei ihm waren, aber alle antworteten, sie hätten nichts vernommen. Da gab der Fürst den Befehl, den Musikmeister Chuan 涓 zu rufen.

„Ich habe eine Laute (K'in) spielen hören und habe meine Umgebung gefragt, aber keiner hatte etwas gehört. Es hat ganz den Anschein als ob diese Musik vom Geiste eines Verstorbenen oder gar einem Gotte herrühre. Höre an meiner Stelle und notiere Dir die Melodie!

„Der Musikmeister Chuan stimmte zu. Er setzte sich auf vorgeschriebene Art und nahm die Laute. Da hörte er die Melodie und schrieb sie sich auf. Des anderen Tages sagte er: „Ich habe die Melodie, aber ich habe sie noch nicht genügend eingeübt. Ich bitte Sie, sich noch eine Nacht hier aufzuhalten, damit ich das Stück nochmal höre und nachprüfen kann. Der Fürst Ling war damit einverstanden. Man blieb also noch eine Nacht an diesem Platze. Am folgenden Morgen berichtete Meister Chuan, er habe

nunmehr die Melodie genau einstudiert. Sie (= Fürst und Gefolge) zogen nun ab und kamen ins Gebiet der Tsin.

„Im Lande Tsin wurden sie vom Fürsten P'ing 平 (557—32 v. Chr.) in Audienz empfangen. Der Fürst gab zu Ehren der Gäste ein Bankett auf der Terasse *Chi-hui* 施惠. Als man trunken war von Wein, erzählte der Fürst Ling: „Auf dem Herwege habe ich eine neue Melodie gehört. Ich bitte um die Erlaubnis sie vorzuspielen zu dürfen. Der Fürst P'ing war einverstanden. Man beauftragte nun Meister Chuan sich neben den Musikmeister K'uang 曠 zu setzen. Man reichte ihm sein Instrument K'in und er spielte. Bevor er aber vollendet hatte, legte Meister K'uang seine Hand auf die Zither und hielt ihn ab weiterzuspielen, indem er sprach: „Das ist die Melodie eines Musikstückes des zerstörten Reiches; man darf sie nicht anhören!“ Fürst P'ing fragte: „Auf welche Weise äußert sich diese Melodie?“ Meister K'uang antwortete „Es ist der Musikmeister 延 Yen, der sie komponiert hat; er machte für Chou 紂 eine Musik der Vernichtung. Als der König Wu 武 Chou besiegt hatte, floh Meister Yen nach Osten und stürzte sich in den Fluß Pu. Gewiß hast Du am Ufer dieses Flusses die Melodie gehört! Demjenigen, der zuerst diese Melodie vernimmt, wird sein Reich verkleinert werden.“

„Der Fürst antwortete: „Das, was ich liebe, sind (schöne) Melodien. Ich wünsche sie zu hören.“ Meister K'uang fuhr fort zu spielen und beendigte das Stück.

„Der Fürst P'ing fragte weiter: „Gibt es nicht noch traurigere Melodien als diese?“ — „Es gibt solche.“ — „Kann ich sie hören?“ — „Die Tugend und Gerechtigkeit Eurer Hoheit sind noch schwach! Sie werden sie nicht hören können!“ — Fürst P'ing: „Das, was ich liebe, ist die Musik, ich wünsche die Melodien zu hören.“

„Meister K'uang konnte nicht anders, er nahm sein K'in und begann.

Das erstmal, als er die Melodie spielte, erschienen zwei Züge von acht schwarzen Kranichen, die sich am Eingang zur Veranda niederließen. Bei der Wiederholung (des Stückes) streckten sie die Häse und schrieten, dann breiteten sie die Flügel aus und tanzten.

Der Fürst P'ing war sehr erfreut. Er erhob sich und trank auf das Wohl des Meisters K'uang. Nachdem er sich wieder gesetzt, fragte er noch einmal: „Gibt es nicht noch schauerlichere Melodien als

diese?“ — „Es gibt welche: es sind jene, durch welche einstmal Kaiser Huang-ti 黃帝 ein großes Bündnis mit den Geistern der Verstorbenen und den Göttern schloß. Aber die Tugend und Gerechtigkeit Eurer Hoheit sind gering, Ihr seid nicht würdig diese Melodien zu hören! Wenn Ihr sie vernehmt, so seid ihr nahe an Eurem Ruin!“

„Der Fürst P'ing antwortete: „Ich bin alt. Das, was ich liebe, ist die Musik. Ich wünsche auch diese Melodien zu hören!“

„Meister K'uang konnte nicht anders, er mußte sein K'in nehmen und spielen. Als er die Melodie zum erstenmal spielte, erhoben sich im Nordwesten weiße Wolken. Bei der Wiederholung setzte ein starker Wind ein und ein gewaltiger Regen folgte. Die Ziegel der Veranda flogen herab. Alle Anwesenden flüchteten sich, der Fürst P'ing, von Schrecken erfaßt, blieb auf die Erde hingestreckt zwischen Zimmer und Veranda liegen. — Das Reich der Tsin litt in der Folge an einer großen Trockenheit, so daß die Erde während dreier Jahre rot brannte.“ —

Der Bericht schließt: „Die Musik, die man hört, bringt Glück oder bringt Unglück. Sie darf nicht unüberlegt gespielt werden.“ . . . „So erheben sich die Riten und die Musik bis zum Himmel und umfassen die Erde. Sie stützen sich auf die Prinzipie von Yang und Yin und stellen die Verbindung mit den Manen der Verstorbenen und den himmlischen Geistern her . . .“

Auf diesen Anschauungen bauten in Jahrhunderte langer Arbeit die alten Philosophen Chinas, Koreas und Japans — alle waren zugleich Dichter und Musiker! — ihr Lehrgebäude und ihre Spekulationen auf, wenn wir nicht lieber sagen wollen, daß vieles zur Spielerei ausartete, die von Wissenschaftlichkeit weit entfernt ist. Heute haben die Gedankengänge der Alten bedeutend an Einfluß verloren, doch wird das System von den konfuzianischen Gelehrten immer wieder als grundlegend vorgetragen¹.

Von der Höhe, auf der die chinesische Musik zur Zeit der T'ang und die koreanische Musik zu Beginn der I-Dynastie (14.—16. Jahrhundert) stand, ist sie längst herabgesunken. Eigentliche Musiktheoretiker im alten Stil wird es in Ostasien kaum mehr geben. Immerhin bemüht man sich wieder ernstlich, besonders in

¹ Über die hohe Auffassung Konfutses von der Musik vgl. auch R. Wilhelm, *K'ungise und der Konfuzianismus*, Sammlung Göschen Nr. 979 S. 13 ff.

Korea und Japan, die alte Musik zu pflegen. In Korea ist unter dem Prinz I-Haushalt eine eigene Schule zur Pflege des alten traditionellen Gesanges und Orchesters entstanden, in Japan bemüht sich der Buddhismus, durch Pflege der alten Musik das Interesse und die Teilnahme an den religiösen Feierlichkeiten zu erhöhen.

Daneben kann man in Schulen und Theatern einen gewissen Wettstreit zwischen westlicher und östlicher Musik beobachten. In den Kreisen der Gebildeten, die allmählich die Haltlosigkeit der chinesischen Naturphilosophie kennen gelernt haben, trägt zweifelsohne die westliche Musik den Sieg davon, das Volk aber wird sich noch lange mit seinen alten, abgedroschenen und monotonen Melodien, wobei Trommel und Tschinellen die Hauptsache bilden, zufrieden geben. Die Behandlung der koreanischen klassischen Musik, in der heute noch das alte Orchester eine große Rolle spielt, hat für unsere Zeit mehr kulturhistorisches, als aktuelles Interesse.

II. AUFBAU DER TÖNE

Während in den ältesten Zeiten in der Sakralmusik entsprechend den fünf Elementen und dem ganzen System der Fünferreihen auch nur fünf Grundtöne angewandt wurden, hat sich in China doch schon seit mehr als zwei Jahrtausenden eine vollständige Reihe von zwölf Tönen herausgebildet. Den Anlaß hierzu bildete der Monats- und Jahreszyklus, in denen die Zahl 12 immer wiederkehrt. Wir begegnen also der merkwürdigen Tatsache, daß ein rein philosophisches System, wenn wir die chinesische Mantik „Philosophie“ nennen wollen, Veranlassung zur theoretischen und praktischen Ausgestaltung der Musik wurde, zu einer Zeit, wo man in Europa von einer Berechnung der halben Töne und einer chromatischen Tonleiter noch weit entfernt war.

Die 12 Töne werden nicht durch Zahlen oder Buchstaben ausgedrückt, sondern jeder Ton bzw. jedes „Gesetz“, *lu* 律, hat einen doppelten chinesischen Schriftcharakter. Sechs dieser Töne gehören dem männlichen Prinzip Yang und sechs dem weiblichen Prinzip Yin an. Ist der Grundton bestimmt, so stehen sämtliche höheren oder tieferen Töne in einem berechenbaren Verhältnis zu diesem Grundton.

Wie wir von einer Normalstimmung des ‚A‘ sprechen, so haben auch die alten Chinesen die peinlichste Sorgfalt auf einen reinen Grundton gelegt. Man gebrauchte zuerst ein Bambusrohr, dessen Länge zugleich als Grundmaß für alle Längenmaße angesehen wurde. Da aber der Ton einer solchen Pfeife je nach der Stärke des eindringenden Hauches wechseln kann, so benützte man später¹ eine „gelbe Glocke“, daher auch der Name des Grundtones gleichbedeutend mit „gelber Glocke“. Gelb ist zudem die vornehmste Farbe, der Erde und des Kaisers, des Sohnes des Himmels und entspricht der Mitte (der Töne). Dieser Grundton ist zudem weiblich (Yin) und entspricht dem 11. Mondmonat mit

¹ Courant l. c. S. 79.

der winterlichen Sonnenwende (= 22. Dezember). Der Einfluß der Sonne in dieser Zeit ist der denkbar schwächste, „die Sonne ist in der Erde versteckt“ erklärt Tu-you 杜佑 (+ 812 n. Chr.) in seinem Werke *T'ung-tien* 通典, dessen Bände 141—47 der Musik gewidmet sind.

Die Namen und Reihenfolge der Töne ergibt sich aus folgender

Tabelle.

chin. Zeichen	chin. Ausspr.	korean. Ausspr.	Monat	Jahres- u. Stundenzyklus	Tonhöhe
1. 黃鐘	<i>huang-chung</i>	<i>hoang-tjong</i>	11. Mond	子 Ratte	g
2. 大呂	<i>ta-lü</i>	<i>tä-ryö</i>	12. Mond	丑 Rind	gis
3. 太簇	<i>t'ai-ts'u</i>	<i>thä-tjök</i>	1. Mond	寅 Tiger	a
4. 夾鐘	<i>chia-chung</i>	<i>höp-tjong</i>	2. Mond	卯 Hase	ais
5. 姑洗	<i>ku-si</i>	<i>ko-se</i>	3. Mond	辰 Drache	h
6. 仲呂	<i>chung-lü</i>	<i>tjung-ryö</i>	4. Mond	巳 Schlange	c
7. 蕤賓	<i>jui-pin</i>	<i>su-pin</i>	5. Mond	午 Pferd	cis
8. 林鐘	<i>lin-chung</i>	<i>im-tjong</i>	6. Mond	未 Schaf	d
9. 夷則	<i>i-tse</i>	<i>i-chük</i>	7. Mond	申 Affe	dis
10. 南呂	<i>nan-lü</i>	<i>nam-ryö</i>	8. Mond	酉 Hahn	e
11. 無財	<i>wu-sheh</i>	<i>mu-sa</i>	9. Mond	戌 Hund	f
12. 應鐘	<i>ying-chung</i>	<i>üng-tjong</i>	10. Mond	亥 Schwein	fis

Um die Festlegung des Grundtones und der Grundmaße hat man sich redlich bemüht. Man betrachtete die Frage nicht sowohl als musikalische, sondern als politische und religiöse. „Wenn diese vom Himmel angeordneten Maße und Beziehungen genau eingehalten werden, dann stehen Riten und Musik im Einklang mit der Natur, die Regierung wird glücklich sein und der Staat blühen“ (Lü-lü-sin-shu). — In den Unruhen, von denen China so oft heimgesucht wurde, gingen die Grundmaße und Grundtöne wiederholt verloren oder wurden zerstört. Dann mußte die langwierige Arbeit des Suchens nach dem Grundton wieder von neuem beginnen.

Die Bambuspfeife mit dem Grundton hatte einen Fuß Länge (= Grundmaß)¹ und wurde weiterhin in 9 Zoll, jeder Zoll in 9 Linien

¹ Die Länge dieses Fußes wechselte in den verschiedenen Dynastien, bald 1 Fuß = 0,2586 m, bald 0,2873 m, bald 0,3194 m u. a.

geteilt. Jede Linie hatte die Länge eines Hirsenkornes (*panicum miliaceum*). Der Innenraum der Flöte wurde gleichfalls mit solchen Körnern ausgefüllt. Es ergab sich die Zahl 1200. Damit hatte man auch ein Grundgewicht gefunden: ein lu wiegt 12 chu.

Vom Grundton aus wurde die Quint aufwärts durch Teilung der Flötenlänge in 2 Drittel, die Quart abwärts durch Teilung in 4 Drittel gesucht. Bei weiterem Fortschreiten fiel es dem Prinzen Tsai-yü 載堉 auf, daß die Hälfte des Bambusrohres nicht die reine Oktav ergab. Auch dann, wenn 12 Quinten aufgebaut wurden — man rechnete Quint aufwärts, Quart abwärts — wurde nach der 12. Quint nicht die reine Oktav hörbar, sondern man bekam einen fast einen halben Ton höheren Laut. Uns hilft die „temperierte Stimmung“ über diese Schwierigkeit hinweg; der Osten hat dafür nie eine rechte Lösung gefunden. Man behalf sich damit, daß man die Maße auf fünf Oktaven, also auf 60 lu ausdehnte. Auch hierfür waren zunächst naturphilosophische und religiöse Beweggründe maßgebend. Es wiederholten sich ja auch nach je 60 Jahren die gleichen 10 Himmelsstämme und 12 Erdzweige und letztere entsprechen den lu in der Musik. Merkwürdig ist auch die Bezeichnung „Kind“ für Oktave, ferner der Ausdruck „der Grundton huang-chung zeugt die Quinte (Lin-chung).“

In China entspricht der Grundton (nach *M. Courant, l. c. S. 93*) etwa unserem „e“, soweit ich die koreanische Musik daraufhin studieren konnte, würde ich eher „g“ annehmen. Wir wissen aber, daß in China wie in Korea dieser Grundton häufig und nicht unbedeutend gewechselt hat. In China ist seit 1712 die Tonhöhe offiziell neu geordnet, in Korea existiert noch die ältere Stimmung vom Jahre 1420.

Bisher haben wir die Reihenfolge der Töne ohne Rücksicht auf ihre musikalische Gesamtwirkung, also gleichsam losgelöst von den übrigen Tönen als neutrale Töne aufgefaßt, im Nachfolgenden wollen wir kurz die Tonleiter und die Transposition besprechen.

Einen Unterschied von Dur oder Moll kannte der Osten nicht. Wenn wir vorerst von den chromatischen Tönen absehen, so lautet die diatonische Tonleiter, aufgebaut auf G:

huang-chung t'ai-ts'u ku-si chung-lü lin-chung nan-lü wu-sheh
 g a h c d e f

Wir finden hier also denselben Aufbau, der in der altgriechischen Musik und im gregorianischen Choral der katholischen Kirche mit mixo-lydisch bzw. als VIII. Kirchenton bezeichnet wird. Auch eine Menge von koreanischen Liedern schließt mit „g“, ohne daß der Ton fis oder ein # vorkommt.

Wir haben bisher lediglich die Tonhöhe ohne Rücksicht auf die Lage der halben Töne ins Auge gefaßt.

Seit den ältesten Zeiten haben in China die einzelnen Stufen wiederum eine eigene Bezeichnung und zwar (nach Shih-ki Bd. 25): *Kung* (Palast), *shang* (Handel), *chio* (Horn), *chih* (Beweis) und *yü* (Flügel).

Die Auffindung der vom Grundton abgeleiteten Töne ergibt sich aus folgender Übersicht:

宮 <i>kung</i>	= 9 × 9 = 81 (Maß der Lu)
徵 <i>chih</i>	= $\frac{2}{3}$ = 54 abwärts
商 <i>shang</i>	= $\frac{4}{3}$ = 72 aufwärts
羽 <i>yü</i>	= $\frac{2}{3}$ = 48 abwärts
角 <i>chio</i>	= $\frac{4}{3}$ = 64 aufwärts usw. (Su-ma-ts'ien 司馬遷 lb. 24).

Wir haben also grundlegend eine Tonleiter von fünf Tönen, mit der alle Musiktheoretiker rechneten und sie zur Basis ihrer Systeme und Studien nahmen. Gleichwohl kamen, wie bereits oben bemerkt, schon die Alten, wahrscheinlich bereits während der Dynastie der Chou, 11. oder 12. Jahrh. v. Chr. auf die siebenstufige Tonleiter. Im J. 522 v. Chr. berichtet das *Tso-ch'uan* 左傳 Buch 54) eine Unterredung zwischen dem Prinzen Ts'i 齊 und Yen-tzü 晏子, worin die 5 Stufen, die 6 Lu und die 7 Töne erwähnt werden. Die Kommentare erklären, daß darunter die 5 Haupttöne und die 2 Nebentöne gemeint seien. Sicher ist, daß die siebenstufige Tonleiter nicht primitiv war, sondern eben eine fünfstufige, entsprechend den fünf Elementen. Es wurden darum auch diese fünf Töne *cheng* 正, die Hilfstöne *huo* 和, bzw. später *pien* 變 genannt. vergleiche die Ausdrücke *pien kung* und *pien chih*.) Der *ack pien* ist bis heute geblieben und wird in der modernen als Zeichen für „b“ benützt.

Tonleiter mit Einschluß der Hilfstöne lautet also:

kung 宮
shang 商
chio 角

pien-chih 變徵
chih 徵
yü 羽
pien-kung 變宮
*kung*₂ 宮

Zum leichteren Verständnis können wir in der diatonischen Tonleiter mit f beginnen; wir erhalten dann die beiden Halbtöne (*pien-chih* und *pien-kung*) unter h—c und e—f. Die Tonleiter lautet dann:

f g a h c d e f

In diesem Falle ergibt sich die lydische Tonart der alten Griechen oder der VI. Ton des gregorianischen Chorals.

Früher waren *chio-chih* und *yü-kung* Terzen, das heißt der halbe (unbestimmte) Ton wurde übersprungen und vermieden. Wir finden eine ähnliche Erscheinung bei fast allen Melodien der Naturvölker, ja selbst in dem an Melodien unerschöpflichen christlichen Choral, der sich auf die altgriechische Musik stützt und von Papst Gregor d. Gr. († 604) offiziell der Kirche als liturgischer Gesang vorgeschrieben wurde, findet sich in zahlreichen Beispielen der Sprung von re-fa, la-do. Ich brauche bloß an den Eingang der Präfation im gesungenen Hochamt zu erinnern, wo das *Per omnia saecula saeculorum* unmittelbar mit der Terz beginnt: re-fa sol la sol fa sol fa (= d-f-g-a-g-f-g-f usw.). Bekanntlich hat ja auch Richard Wagner im Schwanengesang des Lohengrin dieses Motiv verwertet.

Die Intervalle der auf „f“ aufgebauten Tonleiter vorausgesetzt, mußten in die chinesische diatonische Tonleiter verschiedene Nebentöne eingesetzt werden, sobald man die Tonleiter auf einem anderen Ton als „f“ aufbaute. Diese Neben- oder Zwischentöne wurden *ts'ing* 清, d. h. „unrein, getrübt“ genannt¹. Es wurden auf diese Weise fünf neue Halbtöne gefunden und so die chromatische Tonleiter geschaffen. Die halben Töne aufwärts *ts'ing* entsprechen also unserm Kreuz (#), die halben Töne abwärts *pien* unserm b (♭).

Die chromatische Tonleiter lautet demnach:

kung 宮 *huang-chung* f
(Palast)

¹ *ts'ing* 清 heißt ursprünglich „rein, klar“, hat aber hier den Sinn von „unklar, getrübt“.

<i>ts'ing-kung</i> 清宮 (getrübtes kung)	<i>ta-lü</i>	fis
<i>shang</i> 商 (Handel)	<i>t'ai-ts'u</i>	g
<i>ts'ing-shang</i> 清商 (getrübtes shang)	<i>chia-chung</i>	gis
<i>chio</i> 角 (Horn)	<i>ku-si</i>	a
<i>ts'ing-chio</i> 清角 (getrübtes chio)	<i>chung-lü</i>	ais
<i>pien-chih</i> 變徵 (vermindertes chih)	<i>jui-pin</i>	h
<i>chih</i> 徵 (Beweis)	<i>lin-chung</i>	c
<i>ts'ing-chih</i> 清徵 (getrübtes chih)	<i>i-tse</i>	cis
<i>yü</i> 羽 (Flügel)	<i>nan-lü</i>	d
<i>ts'ing-yü</i> 清羽 (getrübtes yü)	<i>wu-sheh</i>	dis
<i>pien kung</i> 變宮 (vermindertes kung)	<i>ying-chung</i>	e
<i>kung</i> 2 宮	<i>huang-chung</i> 2	f

Wohl mit Rücksicht auf die Stellung im philosophischen System, wobei dem *huang-chung* die Mitte oder das Element „Erde“ entspricht, hat man auch den Grundton *kung* in die Mitte dieses Systems gestellt, mit anderen Worten in der Folge *kung* und *huang-chung* gleichgesetzt.

Das musikalisch-philosophische Schema lautete demnach:

Stufe	Richtung	Element	Jahreszeit	Mond	Lu	Jahrescyklus
<i>chio</i> 角	Osten	Holz	Frühling	1	<i>t'ai-ts'u</i>	Tiger
				2	<i>chia-chung</i>	Hase
				3	<i>ku-si</i>	Drache
<i>chih</i> 徵	Süden	Feuer	Sommer	4	<i>chung-lü</i>	Schlange
				5	<i>jui-pin</i>	Pferd
				6	<i>lin-chung</i>	Schaf

Stufe	Richtung	Element	Jahreszeit	Mond	Lu	Jahrescyklus
<i>kung</i> 宮	Mitte	Erde			<i>huang-chung</i>	
<i>shang</i> 商	Westen	Metall	Herbst	7	<i>i-tse</i>	Affe
				8	<i>nan-lü</i>	Hahn
				9	<i>wu-sheh</i>	Hund
<i>yü</i> 羽	Norden	Wasser	Winter	10	<i>ying-chung</i>	Schwein
				11	<i>huang-chung</i>	Ratte
				12	<i>ta-lü</i>	Rind.

Die Musiktheoretiker bringen nun auf unzähligen Seiten die verschiedenen Tonleitern aufgebaut auf jedem einzelnen Halbton mit stets gleichbleibenden Intervallen. Immer wieder werden die Beziehungen zu Yin und Yang und den Elementen usw. wiederholt und der Refrain lautet stets: „Wenn diese Ordnung eingehalten wird, dann wird das Reich in Ruhe sein, dann ist das Gesetz des Tao des Himmels und der Erde erfüllt.“

Nach unseren Begriffen artet das eben angeführte Schema, wie die gesamte orientalische Philosophie und Mantik und selbst die gesonderte Namengebung der 60 Lu in Spielerei aus, doch wird davon der Orientale schwerlich zu überzeugen sein. Es fehlt die Einfachheit, die wir in der altgriechischen Musik und im gregorianischen Choral bewundern, die das ganze System auf 4 bzw. 8 diatonische Tonarten beschränkt, dorisch, phrygisch, lydisch und mixolydisch samt deren 4 Abzweigungen, je nachdem die Tonleiter mit d, e, f, g bzw. mit a, h, c, d₂ beginnt.

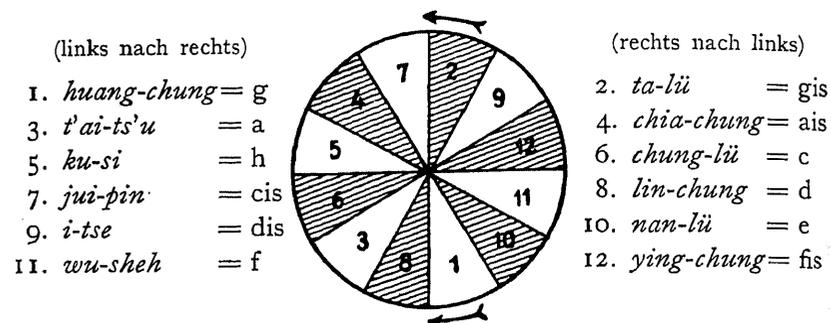
Selbst die Anwendung der einzelnen Tonleitern ist durch die philosophischen und religiösen Anschauungen beeinflusst und ist keineswegs ins Belieben des Einzelnen gestellt. Bereits im J. 628 n. Chr. wurde auf Vorschlag eines gewissen Tsu Hsiao-sun 祖孝孫 folgendes festgesetzt:

„Wenn dem Himmel geopfert wird, so wird als Grundton *huang-chung*, wenn der Erde geopfert wird, dann *lin-chung*, wenn den Ahnen geopfert wird, dann *t'ai-ts'u* genommen“ usw. Diese Opfertabellen und Vorschriften für die einzelnen Gesänge bei Festlichkeiten füllen wiederum ganze Bücher.

Die Gesänge waren weiterhin meist von Tänzen begleitet; jeder Ton hatte wieder besondere Bewegungen der Hände oder

Füße. Die Spekulation hatte hier ein weites, leider aber auch undankbares Feld.

Besonders interessierte die Chinesen und Koreaner das Verhältnis der Töne zu Yin (1, 3, 5, 7, 9 u. 11) und Yang (2, 4, 6, 8, 10, 12). Beide haben verschiedene Bewegungsrichtung:



Weiterhin galt als Regel, daß man bei besonderen Opfern die Melodie auf gewissen Instrumenten, mit dem Grundton *huang-chung* spielte während der Gesang beispielshalber in *ta-lü* oder *chung-lü* ausgeführt wurde. So kam es vor, daß das Orchester als Grundton „a“ hatte, während die Sänger gleichzeitig dieselbe Melodie mit denselben Intervallen eine Quart höher, also aus „d“ sangen. Wir können uns vorstellen, wie dieser fortwährende Zusammenklang von Quartgängen (A-dur und gleichzeitig D-dur) einem musikalisch fühlenden Ohre wehe tut, während der Orientale die Überzeugung hat, daß durch diesen Zusammenklang, die Vereinigung von männlichen und weiblichen Tönen, deren Kenntnis aus rein philosophisch-kosmologischen Betrachtungen gewonnen wurde, eine vollkommene Harmonie von Himmel und Erde, Licht und Finsternis zustande kommt.

Hieraus ist auch verständlich, warum das musikalische Ohr des Ostasiaten oft so furchtbar verbildet ist. Diese Jahrhundert und Jahrtausend alte Gewöhnung und Verwöhnung kann nur mit großer Geduld gebessert werden. Viele einsichtsvolle Männer und Frauen, besonders in Japan, arbeiten heute unverdrossen daran, Ohr und Herz zu bilden und der heimischen Musik zu neuem Aufstieg zu verhelfen

III. EINTEILUNG DER MUSIK

Musikauffassung und Aufbau der Tonleiter wurden in Korea unverändert von den Chinesen übernommen. Gleichwohl haben sich seit den ältesten Zeiten verschiedene Melodien erhalten, die als rein koreanisch angesehen werden dürfen. Selbst die heilige Musik bei den Opferzeremonien wurde in verschiedenen Punkten geändert.

Wir können den Melodienschatz der koreanischen Musik in drei Hauptgruppen zusammenfassen:

- I. *Tje-rye-ak* 祭禮樂, Musik der Opferzeremonien
- II. *Yun-rye-ak* 宴禮樂, Musik der Festgelage
- III. *Min-ak* 民樂, Volksmusik.

Eine eingehende ästhetische Würdigung aller Lieder und Orchesterstücke, die unter diese drei Gruppen fallen, ist mir nicht möglich, da ich selbst bis jetzt nur einen Bruchteil dieser Melodien hören konnte. Ich glaube jedoch sagen zu dürfen, daß der Reichtum an musikalischen Gedanken und die Mannigfaltigkeit an Melodien verhältnismäßig gering ist. Hat man von jeder Gruppe einige Stücke gehört, so ist man zwar erstaunt über den Ernst der Vortragsweise, aber durch die oftmalige Wiederholung der gleichen Motive, Quartenschritt, Oktavensprung usw. kommt doch ein gewisses Einerlei in das Ganze.

Im Einzelnen finden sich unter den oben aufgeführten drei Gruppen folgende Stücke, die unter den übrigen hervorragen und eine gewisse Berühmtheit erlangt haben:

1. Musik der Opferzeremonien

1. *Po-thä-p'yöng-tji-kok* 保太平心曲 (jetzt *Po-thä-hoa-tji-kok*, Melodie vom Schutz des großen Friedens), zur Zeit des Königs Setjong (1419—51) vor ca. 485 Jahren verfaßt. Das Stück wurde zu den Opfern im Mausoleum gespielt. König Setjo (1456—68) verbesserte die Komposition und teilte sie in drei Abteilungen, *Yong-*

sin hwi-mun 迎神熙文 (Bewillkommung des Geistes) mit neun Unterabteilungen, in *chu-p'e-rye* 奠幣禮 (Verehrung) mit zwei Unterabteilungen und endlich in *cho-hün-rye* 初獻禮 (erste Opferzeremonie) mit elf Unterabteilungen, dem Antritt, neun verschiedenen kurzen Melodien für die einzelnen Opferhandlungen und dem Abgang.

2. *Tjung-tä-öp-tji-kok* 定大業之曲 (Melodie für die festgesetzten großen Handlungen, ebenfalls im J. 1443 entstanden, bildete die Fortsetzung von Nr. 1 und wurde bei der zweiten und dritten (= Schluß-)Opferzeremonie gespielt. Sie bestand aus elf Unterabteilungen.

Beide Musikstücke preisen die Tugenden und Verdienste des Königs Setjong und zwar in Literatur (*muntök* 文德) und Kriegskunst (*mutök* 武德).

3. *P'ung-an-tji-kok* 豐安之曲 (Melodie des fruchtbaren, vollkommenen Friedens) wurde bei Opferzeremonien, aber auch bei Gastmählern gespielt. Diese, sowie sämtliche folgenden Musikstücke werden dem König Setjong zugeschrieben.

4. *Üng-an-tji-kok* 雍安之曲 (Melodie vom harmonischen Frieden).

5. *Hüng-an-tji-kok* 興安之曲 (Melodie des gediehenen Friedens). Während Nr. 4 beim Abtragen der Opfergefäße verrichtet wurde, sang man Nr. 5 bei der Sendung der Geister (*song-sin* 送神).

Für die übrigen Opferzeremonien, Frühjahrsopfer, Konfutseopfer usw. hat König Setjong außerdem 15 Musikstücke verfaßt (Nr. 1—12), die nach den Namen der einzelnen Töne der Tonleiter benannt sind (also *hoang-tjong-kung* 黃鍾宮 usw.), während die drei letzten den Namen führen: *Song-sin hoang-tjong-kung*, *song-sin hyöp-tjong-kung* und *song-sin im-tjong-kung*.

Sämtliche Melodien werden langsam und feierlich vorgetragen; vgl. Musikbeilage Nr. 1 und 2.

2. Musik der Festgelage.

Wurden die oben aufgeführten Musikstücke als rein klassische Musik bezeichnet, so nehmen die nun folgenden Nummern eine Mittelstellung ein zwischen klassischer und Volksmusik. Sie tragen bedeutend mehr koreanisches Gepräge und sind auch ver-

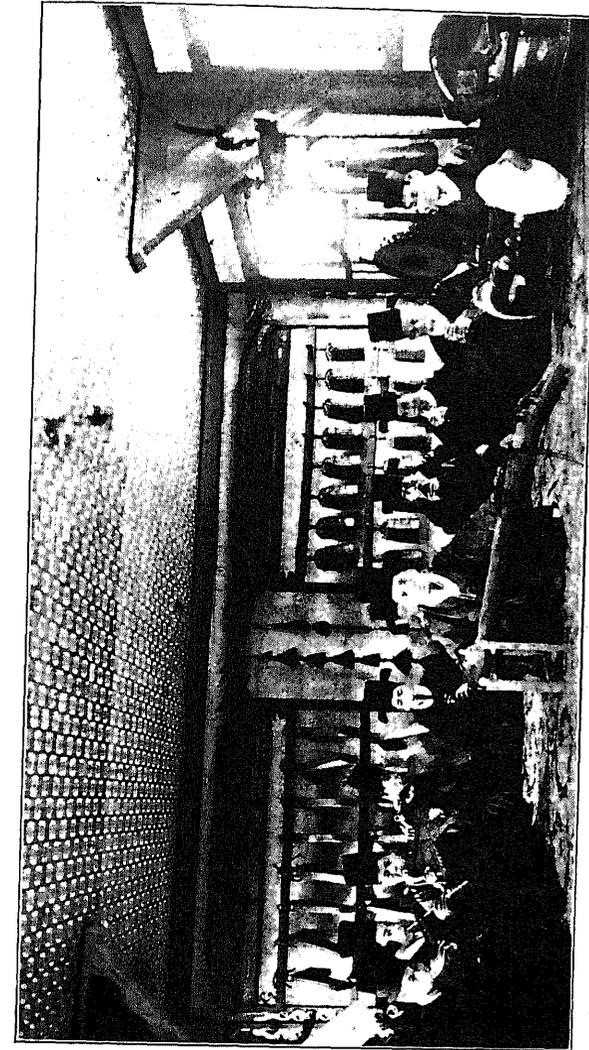


Abb. 2. Koreanisches Orchester bei Palastmusik (S. 55).

4. *Kyöng-nok-mukang-tji-kok* 景籙無疆之曲 (Lob der Wissenschaft), Glückwunschnmusik für Flöten mit Tanz, stammt aus der Zeit von Koryö (etwa Anfang des 14. Jahrh.).

5. *Kisu-yöngchang-tji-kok* 其壽永昌之曲 (Melodie vom ewigen Leben in Wohlfahrt), gleichfalls aus der Koryözeit stammend, für Flöten.

6. *Pong-hoang-küm* 鳳凰吟 (Potpourri vom Phönix), Wende des 15. Jahrh.; Stück für Blasinstrumente.

7. *Su-tjä-chön-tji-kok* 壽齊天之曲 (Melodie zur Regelung des Lebens nach dem Himmel = dem Himmelsgesetze), Tanzmusik für Bläser, etwa 1450 n. Chr.

8. *P'yotjüng-manpang-tji-kok* 表正萬方之曲 (Lied vom Wegweiser für alle Richtungen), Tanzmusik für Bläser, etwa 1450, wurde in buddhistischen Tempeln vorgetragen, war aber auch als Volksgesang beliebt. Einzelne Teile hatten besondere Namen, nämlich:

Tjung-kwang-tji-kok (Lied vom schweren Licht) für Saiteninstrumente,

Hamryöng-tji-kok, Solopartie für Flöte,

Tjung-son-tji-kok, Solopartie für Saiteninstrumente,

P'ung-kyöng-tji-kok, Partie mit Anlehnung an die chinesische Musik der T'ang.

9. *Chü-thä-p'yöng-tji-kok* 醉太平之曲 (Lied von der Trunkenheit in tiefem Frieden), Umarbeitung einer Partie von Nr. 8 für Bläser, Mitte des 20. Jahrhunderts.

10. *Ilsüng-wolhang-tji-kok* 日昇月恒之曲 (Lied von der aufsteigenden Sonne und dem bleibendem Mond), volkstümliches Tanzlied für Flöten, zugleich buddhistisch (Yömpul-tharyöng, Glockengeläute bei der Verehrung Buddhas genannt), stammt etwa aus dem Jahre 1700; vgl. Musikbeilage Nr. 9.

11. *Su-yön-tjang-tji-kok* 壽延長之曲 (Lied vom langen Leben) für Orchester; Tanzmusik aus dem Jahre 1460.

12. *Song-ku-yö-tji-kok* 頌九如之曲 (Lied von Kuyö), für Orchester; Umarbeitung einer Partie des vorigen Liedes.

13. *Muryöng-tji-kok* 武寧之曲 (Lied vom Sportsmann), noch aus der Zeit von Koryö stammend, ist ein altkoreanischer Marsch für Flöten. Zur Zeit der I-Dynastie wurde die Melodie auch für Tänze benutzt.

14. *Man-nyön tjang-hoan-tji-kok* 萬年長歡之曲 (Lied von der ewigen Freude) für Orchester, eine alte Liedersammlung aus der späteren Koryözeit, beim ganzen Volke beliebt. Ursprünglich umfaßte das Werk die Melodien von 24 Liedern für Männer und 85 Liedern für Frauen und Tänzerinnen. Allmählich wurde der Umfang dieser Sammlung immer größer und füllt heute 15 Bände mit über 1000 Liedern.

15. *Yochön-sunil-tji-kok* 堯天舜日之曲 (Lied vom Yo, der dem Himmel, und von Sun, der der Sonne gleicht), Flötenstück aus dem Jahre 1700, auch beim Volke beliebt.

Unter den Tänzen, von denen obige Lieder meist begleitet waren (Abb. 4—5), ist der *Mu*-tanz (vgl. S. 38) der berühmteste. Beliebt waren bei Hof die Tänze der „Gelehrten“ und der „Krieger“ Abb. 4 zeigt die Tänzerinnen in diesen Kostümen.

3. Volksgesänge.

Schon im vorigen Abschnitt haben wir eine Reihe von Musikstücken kennen gelernt, die sowohl beim Königshof wie bei Volksbelustigungen gespielt wurden. Außerdem gibt es aber noch eine große Menge reiner Volksgesänge, die ursprünglich nicht niedergeschrieben wurden, sondern sich durch das lebendige Wort von Jahrhundert zu Jahrhundert fortgepflanzt haben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch in Korea in früheren Zeiten fahrende Sänger das Land durchzogen und an den Abenden vor versammeltem Volke ihre Lieder zum Besten gaben. Oftmals sind es blinde Sänger, die sich auf diese Weise ihren Lebensunterhalt verdienen, daneben haben aber auch die Bauern beim Reispflanzen, beim Jäten und Ernten ihre eigenen Lieder, ebenso die Bauarbeiter beim Ebnen und Feststampfen des Bauplatzes, beim Einrammen der Fundamentsteine und nicht zuletzt die Leichenträger für den weiten, oft beschwerlichen Weg zum Begräbnisplatz. In den meisten Fällen singt ein Mann vor, die Anwesenden antworten. Viele dieser Lieder sind aber auch improvisiert und zeugen von einer poetischen Begabung des koreanischen Volkes. Als ich einmal einen längeren Gesang beim Umpflanzen des Reises mir notiert¹ und hernach einige unverständliche Stellen vom Vorsänger nochmals hören wollte,

¹ Vgl. A. Eckardt, *Koreanische Märchen und Erzählungen*, St. Ottilien 1929 S. 69—73.

gebrauchte er ganz neue Ausdrücke und Strophen. Ich notierte mir auch diese und bat ihn nun das ganze Lied zu wiederholen, da lachte der gute Mann und meinte: *sokūro morūmnita, irhal dā tjāmi idtjio, il ani-hamyōn, haltjul mollayo* („Auswendig kann ich das nicht! Beim Arbeiten ist es ein Vergnügen [zu dichten und zu singen], wenn ich nicht arbeite, verstehe ich auch nicht zu dichten“).

Zufällig sind uns noch einige Lieder aus der ältesten Zeit (Silla 57 vor bis 935 n. Chr.) erhalten, es ist jedoch schwer, dieselben restlos zu deuten, zudem damals die koreanische Sprache in *Itok* 吏讀¹, d. h. in chinesischen Schriftzeichen, die aber ihre ursprüngliche Bedeutung verloren hatten und deren Aussprache bis heute noch nicht restlos erforscht ist, geschrieben wurde. Der gelehrte Koreaner An-kwak 安廓 und der Japaner K. Kato 如藤 灌覺 haben sich um die Entzifferung der Schrift große Verdienste erworben. Einige Beispiele sind von ersterem in der Zeitschrift *Ebun* (herausgegeben von der Kais. jap. Universität in Kyoto) 1927 Januar und Februarnummer veröffentlicht. Wenn auch die Melodie der Lieder zum Teil verlorengegangen ist, so ist doch der Text von großem sprachwissenschaftlichen Interesse und möge daher hier folgen:

Chō-yong-ka

1. Text nach dem Geschichtswerk *Samkuk-yusa* 三國遺史 東京明期月良入伊遊行如可入良沙滯矣見昆脚鳥伊四是良羅二肋隱吾下於叱古二肋隱誰支下焉古本夫吾下是如馬於隱叱良乙何如爲理古

2. Übertragung in koreanische Schrift:

東京 불러드래. 새도록노니다가드러
내 자리를 보니. 가라리 네히로셔라
아으 둘흔 내 해어니와 둘흔 뉘해미닝오

3. in lateinischer Umschrift und jetziger Aussprache:

Tongkyōng palkūn tare sātorok nonitaka (= noltaka) tūrō nā tjarirūl poni, tari nesira: turūn nā kōsina, turūn nū kōsinya? — — —

¹ In japanischer Aussprache *Nito*, vielleicht gleich der Götterschrift 神字, von der alte Geschichtswerke berichten.

4. deutsche Übersetzung:

„Als ich in Tongkyōng bei hellem Mondenschein bis zum frühen Morgen mich vergnügte und (ins Zimmer) eintrat und meinen Platz besah, waren vier Beine da: zwei gehörten mir, wem gehörten die beiden andern? (Bin ich etwa einem Pferde gleichgeworden?)“

Aus dem alten Reiche Paktje (16 vor bis 663 n. Chr.) ist uns gleichfalls ein altes Lied erhalten. Die Musik wird vom Orchester des Prinzen I in Sōul noch vorgeführt. Das Lied 井邑詞, mitgeteilt im Geschichtswerk Koryōsa 高麗史 lautet:

1. in koreanischer Schrift:

一. 들하 노피곰 도다샤 어기야 머리곰 비취오시라
어기야 어강도리 아으 다롱다리
二. 저재 버러신고요 어기야 존덕룰드덕을
세라 어기야 어강도리
三. 어느이다 노코시라 어기야 내가논터
첨그를세라 어기야 어강도리아으다롱다리

2. in lateinischer Umschrift:

- a) *Tara, nop'ikom totasa, ōkiya! mōrikom pichūsira; (Refr.) ōkiya ōkangtjori aū tarongtjiri.*
b) *Tjōtjā yōrōsinkoyo; ōkiya tjūntārūl tūtāolsera; ōkiya ōkangtjori.*
c) *Ōnūita nokhosira; ōkiya nāka- -nontā tjōmkūralsera. ōkiya! ōkangtjori aū tarongtjiri.*

3. Versuch einer deutschen Übersetzung:

- a) (Sie:) „O Mond! hoch bist du aufgestiegen, wahrhaftig! weit leuchtest du, wirklich prächtig und hell!“
b) „Dort, der Bergpässe sind viele, ach, könnte ich eine helle Leuchte aufstellen!“
c) (Er:) „Heute habe ich mich vergnügt, wahrhaftig! und dann, als ich ging, wurde es spät, doch es leuchtete prächtig und hell.“

Das Geschichtswerk fügt erklärend bei: Ein Kaufmann weilte in der Stadt Tjông-úp 井邑 (bei Tjöntju, Südwestkorea) und kam lange nicht zurück. Die Frau bekam Sorge, stieg auf den nahen Berg, schaute nach dem Manne aus und sang dabei obiges Lied.

Als weiteres Beispiel alter Poesie möge das einfache Lied „kasiri“ (= Gehst du), dienen, dessen Übersetzung leider auch noch nicht geglückt ist.

Kasiri.

1. in koreanischer Schrift:

一. 가시리 가시리 잇고 나는 브리고 가시리 잇고

나는 위 증즐가 太平盛代

二. 날 너는 엇다살나 흐고 브리고 가시리잇고

나는 위 증즐가 太盛代

三. 설 온 남 보내 읍노니 나는 가시노듯

도려 오쇼셔 나는 위 증즐가 太盛代

2. in lateinischer Umschrift:

- a) *kasiri kasiri idko nanün, pariko; kasiri idko -nanün ui tjüng-tjülka täp'yöng- -söngtä;*
 b) *nallönün ödta-salla-hako pariko; kasiri idko nanün ui tjüng-tjülka täp'yöng-söngtä;*
 c) *söronnim ponäpnani nanün kasinantüd; toryöososö -nanün ui tjüngtjülka täp'yöng-söngtä ...*

3. Versuch einer Übersetzung:

- a) „Gehst du, gehst du und vergißest mich? Was soll ich tun? Es sei Friede!“
 b) „Du sagst zu mir: wie soll ich leben? und verlässest mich! Was soll ich tun? Es sei Friede!“
 c) „Fremdling (Gast), ich lasse dich ziehen, aber wie du gehst, so komme zurück! Was soll ich tun? Es sei Friede!“

Während die bisher mitgeteilten drei Lieder heute nicht mehr bekannt sind, erfreut sich das „Heimatlied“ (*Mang-hyang-ka*) bei Groß und Klein großer Beliebtheit. Die Melodie des Liedes folgt Anhang Nr. 6. Hier möge der volle Text Platz finden.

Die Heimat (koreanisches Volkslied)

I

*tongsane tari sosa
change pichöni,
öönkane kip-hi tün tjam*

*nolla gäyödne;
sapangüro tjasehi
torasalp'ina
gume potön kohyang san-chön*

kan-kod üpkona!

2

perankane pyönhan maüm

*sosanaoni,
kohyang sanchön nun aphe*

*wanyönhatota!
tasi tjamül iruryö
muhan him büna,
öönkane kohyang sängkak
tasi natota.*

3

pumonimge ipyölhako

*hyöngtje mod poni,
tätjangpuë maümi
gunhötjitota;*

I

Im Garten steigt der Mond empor,
scheint durch das Fenster mild;
trifft mich inmitten tiefen
Schlafs —

erschreckt erwache ich.
Ich blicke rings im Kreis um mich:
nur kahler Wände Schein,
mein Traum — der Heimat Berg
und Strom!
sind weit dem Aug' entrückt!

2

Doch plötzlich bricht in meiner
Brust
des Geistes Auge auf:
Ich seh' die Heimat, Berg und
Strom

wie Wirklichkeit so klar.
Vergebens mühte ich mich nun
kein Schlaf senkt sich herab,
das Bild der Heimat süß und mild
steht immerdar vor mir.

3

Doch ach, — die Eltern sind nicht
dort

Geschwister seh ich nicht,
umsonst such' ich im Vaterhaus
der Liebsten Angesicht!

naë maüm itatji

*mangmanghakötün,
saranghanan pumo hyöngtje
üdtöhasiryä?*

4

*pankong-tjunge sosa-idnan
palkün tjö tari
uri tjipë tongchange
pichörirota.
sülp'i ulko narakanan
tjö kirökiya!
uri tjipe naë höp'o
tjönhäjtulsonya!*

Noch mehr als nach dem Vater-
haus

sehnt sich mein ganzes Herz,
nach Eltern und Geschwister lieb,
wie mag es ihnen gehn?

4

O leuchte freundlich, heller Mond,
mit deinem milden Schein
und melde eines Knaben Gruß
auch dort ins Kämmerlein!
O Kranich, du ziehst klagend fort,
such' mir die Eltern lieb,
und bringe aus dem Vaterhaus
mir frohe Kund zurück! — — —

IV. GESCHICHTE DER MUSIK IN KOREA

Die Geschichte der Musik der östlichen Völker ist ein Stück der gesamten Kulturgeschichte der Menschheit. Wegen der innigen Beziehungen der Musik zu Religion und Philosophie, zu Leben und Erziehung galt das Studium der Musik bei den Ostasiaten als hoch und schwierig; viele lange Jahre mußte der Einzelne darauf verwenden und sich, wie bereits oben bemerkt, zugleich in nutzlose Spekulation vertiefen.

Verbunden mit dem theoretischen Studium war aber seit jeher auch in Korea die praktische Handhabung irgendeines musikalischen Instrumentes. Eifrig wurde darum die Musik von Königen und Kriegern, von Gelehrten und Liebhabern gepflegt¹. Außerdem waren in den Tempeln und Palästen eigene Chöre von Berufsmusikern eingerichtet, die sich in Sänger und Tänzergruppen schieden. Manchmal hatten die Sänger zugleich ein (Saiten-) Instrument, für gewöhnlich aber bildeten die Musiker mit Instrumenten eine dritte Abteilung. Die Geschichtswerke berichten genau über Zusammensetzung und Kostümierung der Sänger und Musiker.

Einer der ältesten Berichte findet sich im *Samkuk-sakï* 三國史記, lb. 46; er bietet über das musikalische Leben im Reiche Silla einige Details: „Im 9. Jahre der Regierung des Königs Chong-myöng (= Sinmun 神文王 681—92, also im J. 689) ließ (der Musikmeister) Sin Sinchä, um den übelwollenden Geistern ein Opfer darzubringen, einige Chöre aufführen, nämlich:

Ka-mu (Trompetentanz) mit 6 Meistern, 2 Trompetenbläsern,
1 Tänzer;

¹ In Japan heißt die alte weltliche Musik des Taikun *no*, die geistliche des Mikado *gagaku* oder *gaku*; letztere spielte früher nur in Nara, Tennoji und Kyoto, und zwar nur von alters her vererbte Musikstücke (vgl. Müller. Mitt. OAG. 1874, Bd. VI, S. 13). Da Nara koreanische Siedlung war (Nara ist ein koreanisches Wort = Land, Reich, vgl. A. Eckardt, *Geschichte der koreanischen Kunst*, Leipzig 1929, S. 30 u. 91), so lebt auch in der japanischen Musik koreanische Tradition weiter.

Hasin-yölmü (kl. Tanz): 4 Meister, 1 Saitenspieler, 2 Tänzer, 3 Sänger;

Sanämu (Tanz Sanä): 3 Meister, 1 Saitenspieler, 2 Tänzer, 2 Sänger;

Hankimu (Tanz Hanki): 3 Meister, 1 Saitenspieler, 2 Tänzer;

Sangsin-yölmü (gr. Tanz): 3 Meister, 1 Saitenspieler, 2 Tänzer, 2 Sänger;

Sokyöngmu (T. der kl. Stadt): 3 Meister, 1 Saitenspieler, 1 Tänzer, 3 Sänger;

Michimu (Tanz Michi): 4 Meister, 1 Saitenspieler, 2 Tänzer. —“

„Im achten Jahre des Königs Ätjang 哀莊 (801—10), als man Chöre aufführte, begann man mit Sanä: 1 Saitenspieler in grünem Gewand, 5 Sänger in rotem Gewande (heute noch üblich), 4 Tänzer in verschiedenfarbigem Gewand, die Fächer gestickt, die Gürtel mit Gold verziert. Hierauf führte man den Tanz Täküm (Stößertanz) auf. Die Tänzer waren rot gekleidet, die Saitenspieler grün. Dies verhält sich so, sonst ist nichts weiter zu sagen.“

Wiederholt finden wir für die Sillazeit Angaben über die großen Staatsopfer und die Bemerkung, daß sie von Gesang und Tänzen begleitet waren. „Die genauen Angaben über Rhythmus und Tanz gehen in China ins 16. Jahrhundert zurück, dort sind auch die ältesten Melodien notiert, nur zwei oder drei ausgenommen ... Es finden sich öfters Bemerkungen über alte Musik, wie diese aber gelautet hat, wissen wir aus chinesischen Dokumenten nicht“ (M. Courant *l. c.* S. 78 u. 96). In Korea hat sich glücklicherweise die Tradition länger erhalten.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß auch nach der Vereinigung des Reiches unter der Dynastie von Koryö (918 bis 1392) die Musik eifrig gepflegt wurde. Den mächtigsten Antrieb aber erhielt sie unter dem neuen Königshaus der I (1392—1910). Es war dies dem Zusammentreffen von einigen günstigen Umständen zu verdanken. Zunächst war die neue Herrscherfamilie ebenso kriegstüchtig wie den Wissenschaften und Künsten gewogen. Dann aber war es der Chinese Ming Yü-chen 明玉珍 aus Si-chu 西蜀, der auf der Flucht aus seiner alten Heimat i. J. 1372 nach Korea kam. Myöng Oktjin, wie er nun in koreanischer Aussprache hieß, wollte sich, als das Reich Won in Trümmern

ging, nicht unterwerfen, darum suchte er in Koryö und zwar zunächst in Yön-an 延安, in der Provinz Hoanghäto, Zuflucht.

Ein Nachkomme, Myöng Tjätök 明在德, wurde Musikmeister des Tjangyewon 掌禮院 in Söul und seit dieser Zeit vererbte sich Amt und Wissen von Vater auf den Sohn. Der heute noch lebende Myöng Wanpyök 明完璧, geboren im September 1842, trat 1848 in eine Schule (*külpan*) ein und erlernte neun Jahre hindurch die chinesische Schrift und Klassiker, natürlich in koreanischer Aussprache; vom Jahre 1857 ab war er Schüler des Musikmeisters Kim Changnok 金昌祿 im Spiel der *Kayalaute* 伽椰琴, hierauf erlernte er vom Meister Sö Hongpüm 徐弘範 das Glockenspiel, Zither und Violinspiel. Im J. 1862 endlich legte er die Musikprüfung in Söul ab, bekam den ersten Preis und wurde noch im selben Jahre Musiklehrer 典樂. Sämtliche Musikkapellen wurden ihm unterstellt. Vom Jahre 1864 an lernte er von Meister Ha Tjun-kwon 河駿權 fünf Jahre hindurch Gesang und Tanz. Im J. 1889 wurde Myöng Musikmeister, 1895 Landesmusikdirektor, 1904 wurde er unter den Ritenbeamten in den 5. Rang erhoben, 1908 in den 3. Rang eingereiht, 1911 wurde er Meister bei den Hoftrauerzeremonien, 1913 unter der neuen japanischen Administration Leiter der traditionellen Musikschule, 1916 wurde er von der jap. Regierung als Direktor anerkannt und arbeitet heute noch, ausgezeichnet mit hohem Orden, in der Musikschule des Prinzen I in Söul (Abb. 1).

Myöng Wanpyök war also bis jetzt 68 Jahre lang als Lehrer für die altklassisch chinesisch-koreanische Musik tätig. Bei der Feier seines 60jährigen Dienstjubiläums nahm ganz Söul innigen Anteil, selbst der jap. Generalgouverneur Baron Saito ehrte ihn durch besondere Audienz.

Ihm ist es zu verdanken, daß die Tradition in der altklassischen koreanischen Musik nicht unterbrochen wurde, sondern uns weiter erhalten blieb. Nicht umsonst schenkt man darum auch in den Nachbarländern China und Japan dieser koreanischen Kapelle große Aufmerksamkeit. Ein Sohn des berühmten Meisters, der 26jährige Myöng Hotjin 明鎬震, spielt heute im Orchester dieser Kapelle mit und wahrt so die Überlieferung seiner Familie.

V. KOREANISCHE MUSIKINSTRUMENTE

Die Koreaner wie die Chinesen teilen ihre Instrumente, je nachdem dieselben aus Metall, Stein, Saiten, Bambus, Kürbis, Erde und Ton, Haut und Fellen oder Holz gefertigt sind, in acht Klassen ein. So zählen die Koreaner:

- 10 Metallinstrumente, nämlich verschiedene Glocken, gestimmte Eisenplatten, Metallzither, Trompeten, Becken, Tschinellen;
- 2 Steininstrumente: abgestimmte Steinplatten;
- 10 Saiteninstrumente: verschiedene Lauten, Violinen, Gitarren und zitherähnliche Instrumente;
- 11 Bambusinstrumente: Flöten, Schalmeyen und Oboes;
- 1 Kürbisinstrument: eine Art Trommel;
- 3 Toninstrumente: Schüssel, Becken und Okarino;
- 13 Fellinstrumente: verschiedene Trommeln und Tamburine;
- 4 Holzinstrumente: Kastagnetten, Holzstampfer usw.

Nach dieser Aufzählung sind es 54 Instrumente, die sämtlich in einem kleinen Museum in der Musikschule des Prinzen I vereinigt sind. Viele dieser Instrumente werden heute nicht mehr, oder nur äußerst selten benützt. Im Nachfolgenden werde ich die selten gebrauchten Instrumente durch ein Sternchen bezeichnen. Die meisten der beigegebenen Photographien konnte ich mit besonderer Erlaubnis des Vorstandes des prinzlichen Haushaltes, Herrn Suemats', persönlich aufnehmen. Die Abbildungen 13—24 u. 33 überließ mir bereitwillig die kais. jap. Universität in Keijo (= Söul), wofür ich Herrn Universitätsprof. Dr. Ueno zu besonderem Danke verpflichtet bin.

Die koreanisch-chinesische Einteilung der Instrumente, die natürlich mit dem universistischen System, den Elementen usw. in innigstem Zusammenhang steht, — jede Klasse entspricht zudem einer bestimmten Richtung und Jahreszeit und einer bestimmten Figur des Tri- bzw. Oktogramms, — ersetzen wir zweckmäßiger

durch die Vierteilung: 1. selbsttönende Instrumente, 2. Instrumente mit schwingender Membrane, 3. Blasinstrumente, 4. Streich- und Saiteninstrumente.

1. Selbsttönende Instrumente.

*1. Thük-tjong 特鍾 (chin. *po-chung*, jap. —) alleinhängende größere Glocke (auf Abb. 41 rechts hinter dem ersten Trommelschläger), unten weiter als oben; Höhe 60 cm, unterer Durchmesser 30 cm; Grundton cis.. Die Glocke wird nur selten angeschlagen und zwar nur bei Beginn eines Stückes. Ein Klöppel fehlt, wie bei allen Glocken Ostasiens; dafür ist an einer Stelle nahe am unteren Rande eine kleine runde Erhöhung, worauf mit einem Holzhammer geschlagen wird.

2. P'yön-tjong 編鍾 (chin. *pian-chung*; jap. —), 2,10 m hohes Gestell aus Holz geschnitzt mit zwei bis zur Unkenntlichkeit stilisierten Tieren auf gefälligem Postament, die Deckleiste durchbrochene Schnitzarbeit mit auslaufenden Drachenköpfen und herabhängender Quastenschnur (Seide oder Fasanfedern [Abb. 8]); Bekrönung manchmal fünf stilisierte Vögel auf Lotosblume, Flügel ausgebreitet, Schwanz hochgezogen. Die Vögel erinnern ganz an eine Gruppe im Kondō von Horyūji, Nara, die gleichfalls koreanische Arbeit aus dem Jahre 753 n. Chr. ist. — In dem Gestell hängen in zwei Reihen je acht Glocken, in der Mitte ein wenig gebauscht, unten und oben ziemlich gleicher Durchmesser, durchschnittlich 18 cm bei einer Höhe von 28 cm. Das Gewicht ändert sich je nach dem Ton. Die Glocken sind chromatisch gestimmt, die Reihenfolge beginnt rechts unten und endet rechts oben.

Ich hatte Gelegenheit, vier schiebene Spiele auf den Ton zu prüfen, nämlich: a) das im Konfutsetempel Munmyo, Söul, b) das auf der Bühne der Musikschule des Prinzen I, c) das im Museum daselbst, d) jenes im Übungsraum eben dieser Schule. In sämtlich vier Gestellen weichen die Glockentöne voneinander ab. Von einer reinen Stimmung kann keine Rede sein.

Im Einzelnen kann man folgende Töne¹ feststellen:

¹ Die Strichlein oberhalb oder unterhalb der Töne bezeichnen Höhen- oder Tiefenlage der Stimmung: *gis-a* ist also kein halber, sondern nur etwa ein Drittel Ton.

- a) \underline{g}_{1s} a_1 \underline{a}_{1s} \underline{h} \bar{c} \underline{c}_{1s} d \underline{d}_{1s} (obere Reihe)
 \underline{g} \underline{f}_{1s} \bar{f} e \underline{d}_{1s} \underline{d} \underline{c}_{1s} \bar{c} (untere Reihe)
- b) \underline{a}_1 \underline{a}_{1s} $c(!)$ $h(!)$ \underline{c}_{1s} \underline{d} \underline{d}_{1s} \underline{e} (obere Reihe)
 \underline{g}_{1s} \underline{g} \underline{f}_{1s} \underline{f} e \underline{d}_{1s} \underline{d} \bar{c} (untere Reihe)
- c) \underline{g}_{1s} a_1 \underline{a}_{1s} h \underline{c} \underline{c}_{1s} d \underline{d}_{1s} (obere Reihe)
 \underline{g} \underline{f}_{1s} \bar{f} e \underline{d}_{1s} \underline{d} \underline{c}_{1s} \bar{c} (untere Reihe)
- d) \underline{g}_{1s} a_1 \underline{h} \bar{h} c \underline{c}_{1s} d e (obere Reihe)
 \underline{g} \underline{f}_{1s} \underline{f} e \underline{d}_{1s} \bar{d} \underline{c}_{1s} \underline{c}_{1s} (untere Reihe).

Zwei weitere Glockenspiele befinden sich im Palast des Prinzen I bzw. dem Mausoleum, waren mir aber nicht zugänglich.

Wir sehen aus obigem Beispiel, daß nicht nur in der Stimmung der vier Glockenspiele große Verschiedenheiten herrschen, sondern auch im einzelnen Spiel die chromatische Tonfolge sehr schwankt. Diese Unstimmigkeit der Töne finden wir bei fast allen Instrumenten wieder. Selten, daß ein Ton scharf mit dem anderen zusammenstimmt. Je nachdem das Gehör des Musikers ausgebildet ist, treibt der Bläser den Ton in die Höhe und der Saitenspieler verschiebt fortwährend seine einzelnen Stege.

Ein auffallendes und bezeichnendes Beispiel, wie sehr manchmal das Musikgehör bei den Ostasiaten der alten Schule versagt, sehen wir oben unter b. Es hängen dort zwei Glocken verkehrt, nämlich h und c; nicht nur das, die ganze Reihe weicht um fast einen halben Ton von der Stimmung der daneben hängenden Steinplatten (siehe unten Nr. 7) ab. Gleichwohl werden beide Instrumente gemeinsam gespielt. Jeder Leser kann sich vorstellen, wie wehe dies dem Ohre tut. Wenn auch die Glocke für gewöhnlich um eine Sechzehntelnote vor den übrigen Instrumenten angechlagen wird, so bleibt doch eine Dissonanz. Den Koreaner bringt dieser grelle Mißton nicht aus seiner Ruhe, er spielt ruhig weiter, ist eben auch daran gewöhnt. — Ich habe im Frühjahr 1927 den derzeitigen Dirigenten und die Musiker darauf aufmerksam gemacht, daß die beiden Glocken h und c verkehrt hängen; man antwortete mir, die Glocken seien immer so aufgehängt gewesen. Als ich ein halbes Jahr später die Kapelle wieder hörte, war noch nichts geändert und — hängen vielleicht auch heute noch verkehrt . . ., ein Beweis dafür, daß seit der ältesten Zeit das praktische Musikspiel rein mechanisch geübt wurde. Der

Glockenspieler weiß, wo die betreffende Glocke hängen muß, er schlägt darauf, wenn auch aus Versehen die Glocken verkehrt hängen und niemand im Orchester wird darauf besonders aufmerksam. Die konservative Macht der Gewöhnung ist eben größer und wichtiger als ästhetisches Empfinden . . .

Das Glockenspiel wird schon in verschiedenen alten Texten, wie im *Shi-king* 詩經 und *Shu-king* 書經 u. a. erwähnt, ist also schon über drei Jahrtausende im Gebrauch. Die ältesten koreanischen Glockenspiele stammen aus dem 19. Jahre der Regierung König Kongmin's (恭愍王 1352—1374 n. Chr.) von Koryö, also aus dem Jahre 1371. In Kriegszeiten wurden sie im Lotosteich des Königspalastes versenkt, unter König Thätjong (1401—19) aber wieder hervorgeholt. Die in Peking aufbewahrten Glocken stammen erst aus dem Jahre 1715.

3. Abgesehen von diesen Glocken des Orchesters hatte seit den frühesten Zeiten fast jede Bonzerei ihre eigene Glocke, meist Brahmaglocke 梵鐘 genannt, ebenso hing im Zentrum der Stadt oder auf den Toren eine Glocke. Die ältesten großen Glocken Ostasiens, die uns erhalten sind, befinden sich in Korea. Sie stammen aus Silla und erreichen die ansehnliche Höhe von über 3 m. Die reichgeschmückte Glocke von Kyöngtju (jap. Keishu) aus dem Jahre 732 zeigt auch in Bronze meisterhaft ausgeführte musizierende Engel (Abb. 10). „Wohl ist die Haltung etwas ungelentk und in der Stellung der Füße fast unnatürlich, aber die Art und Weise, wie diese Figuren mit ihren harfen- und fagottartigen Instrumenten in die prächtig stilisierten Wolken hineingruppiert sind, wie sich das luftige Gewand auflöst, zwei-, dreimal um den Körper schwingt und schließlich in die Lüfte emporwindet und mit den wehenden Wolken ein längliches Oval bildet, ist einzigartig. Die Engel sind halb knieend, halb fliegend dargestellt, aber, den Obertönen der Musik gleich, schwingen sich auch Wolken, Schleifen und Borden hinauf in die Lüfte und klingen dort zu einer sanften Symphonie, die Herz, Auge und Ohr erfreut, aus. Nirgends ist der Wohlklang des Glockenklanges anschaulicher im Bilde dargestellt worden, als auf den alten Bronzeglocken von Silla.“¹

*4. Pang-hyang 方響 (chin. *fang-hsiang*; jap. —), gleich dem Glocken- und Steinplattenspiel in reich geschnitztem

¹ Vgl. des Verfassers *Geschichte der koreanischen Kunst*. Leipzig 1929. VI. Abschnitt, 5. Kap.

Gestell angeordnetes Eisenplattenspiel. Die einzelnen Platten liegen in zwei Reihen (Anordnung wie bei den Glocken, rechts unten beginnend) auf einer dicken, gedrehten Borde aus Seidenfaden und werden mit einem Holz- oder Hornhammer geschlagen. Die Platten, deren Form von den chinesischen etwas verschieden ist, sind nur etwa 18 cm lang und 5—6 cm breit (Abb. 9).

Die Tonhöhe des im Museum der Musikschule zu Söul aufgestellten Instruments ist folgende:

g₁ s a₂ ais h c cis d̄ e obere Reihe)
gis f₁ s fis f e d̄ cis c (untere Reihe).

Man sieht, daß die Stimmung weder mit den Glocken noch mit den Platten (siehe unten Nr. 8) übereinstimmt.

Das Pang-hyang wird zu Beginn der T'angzeit in den Geschichtswerken unter den „neun barbarischen Orchestern“ erwähnt und führt seinen Ursprung wahrscheinlich auf zentralasiatische Musik zurück. In Korea wurde das Spiel im Jahre 1115 eingeführt, König Setjong ließ das Instrument neu herstellen.

5. Ein munteres Spiel mit dem Wind treibt ein einfaches Glöckchen (*pangul*), das frei an den Dachsparren außerhalb der Tempel, Pagoden und Paläste hängt, aber auch vom Volke gerne unter dem Dache des Wohnhauses im Freien mit einer Schnur befestigt wird. Ein Klöppel mit vier Kreuzarmen schlägt im Innern der Glocke an, sobald der breite, aber kaum 2 mm dicke Fisch aus Messing, der unterhalb herabhängt, vom Winde bewegt wird. An einem buddhistischen Tempel habe ich einmal acht solcher Windglöckchen (10—16 cm hoch) gezählt, sämtliche hatten einen anderen Ton. Es zeugt von naturwüchsiger Poesie, den Wind zu einem so einfachen Glockenspiel zu benutzen (Abb. 11). Die Japaner nennen diese Glöckchen: *futaku*.

6. Merkwürdig ist ein Spiel aus rechteckigen Glasstücken, P'ung-kyōng 風磬 genannt. Die ungleich zugeschnittenen Glasstückchen ca. 6mal 4 cm sind mit dünnem Seidenfaden an einem breiteren Reifen (Abb. 12) befestigt. In der Mitte hängt ein größeres Glasstück herab, 18 cm lang und 6 cm breit. Das Gestell wird im Freien meist unter der Veranda der Privathäuser aufgehängt, der Wind treibt damit sein Spiel und schlägt leise oder lauter das mittlere Glasstück an ein oder mehrere kleine, die verschieden gestimmt sind. Ich habe Spiele mit 16 und solche mit 18 und 20

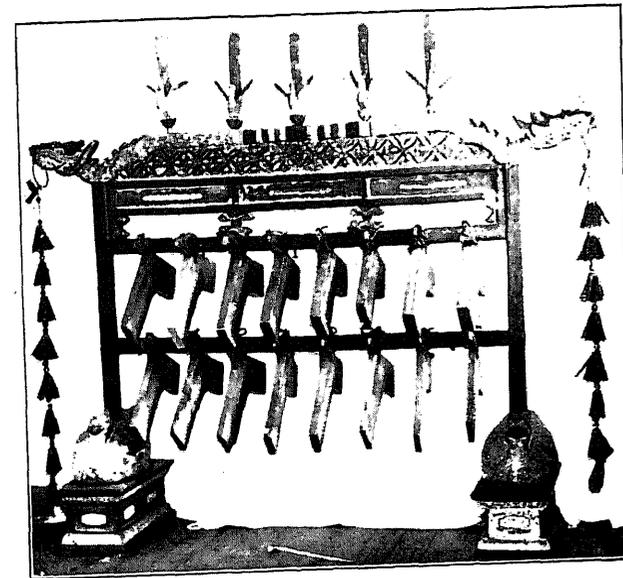


Abb. 13. Lithophon aus 16 Steinen (P'yön-kyōng) (S. 34 Nr. 8).

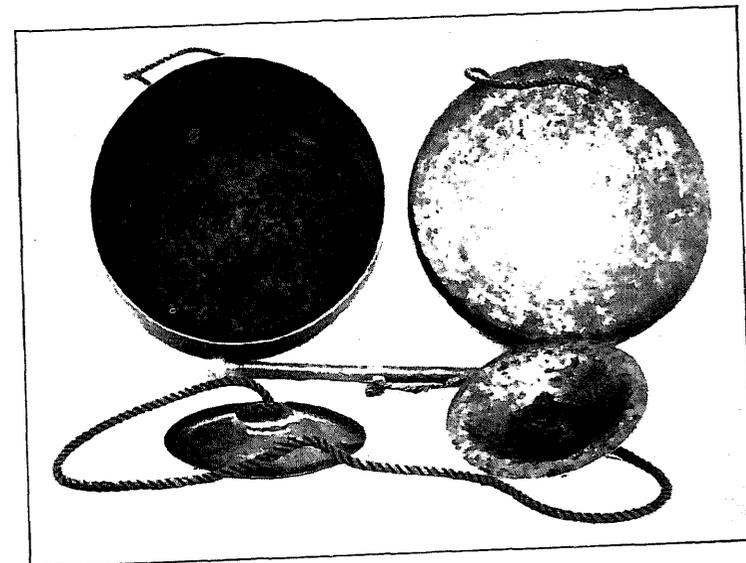


Abb. 14. Becken und Tschinellen (S. 35 Nr. 15 und 16a).

Abb. 15. Holzstamper (Chuk) (S. 36 Nr. 18).

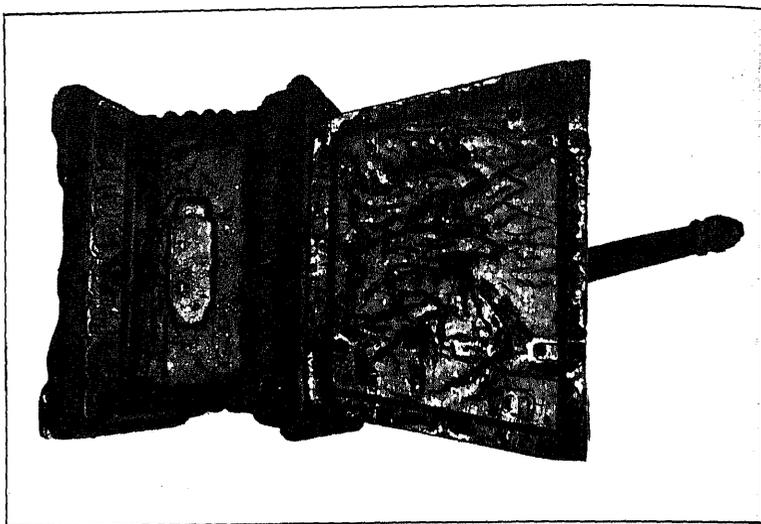


Abb. 16. Topf zum Schlagen mit Bambusrohr (Tjangkun) (S. 36 Nr. 19).

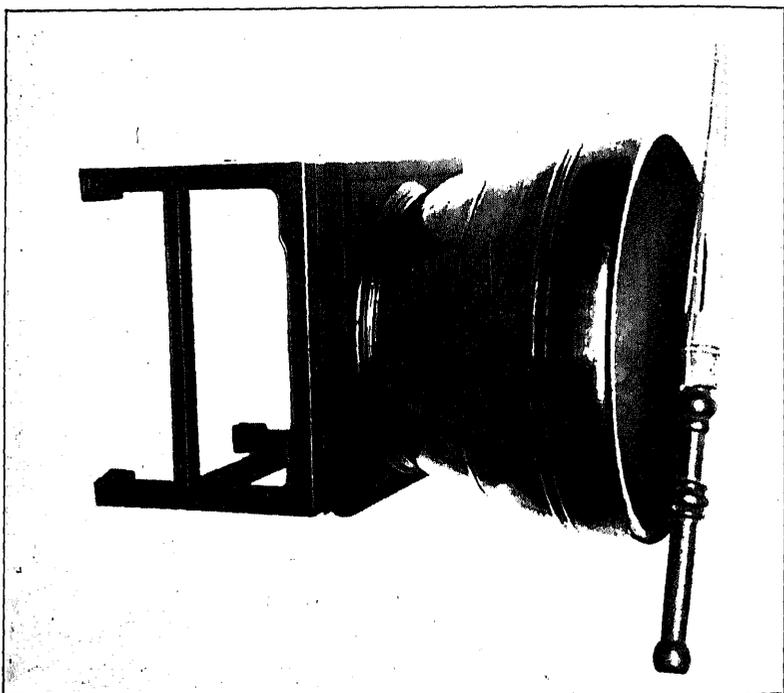


Abb. 17. Tigerfigur zum Knattern (Ö) (S. 36 Nr. 20).

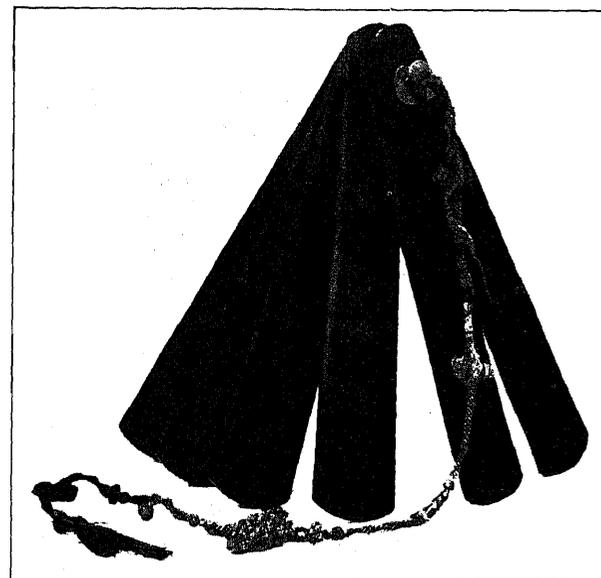


Abb. 18. Kastagnetten (Pak) (S. 36 Nr. 21).

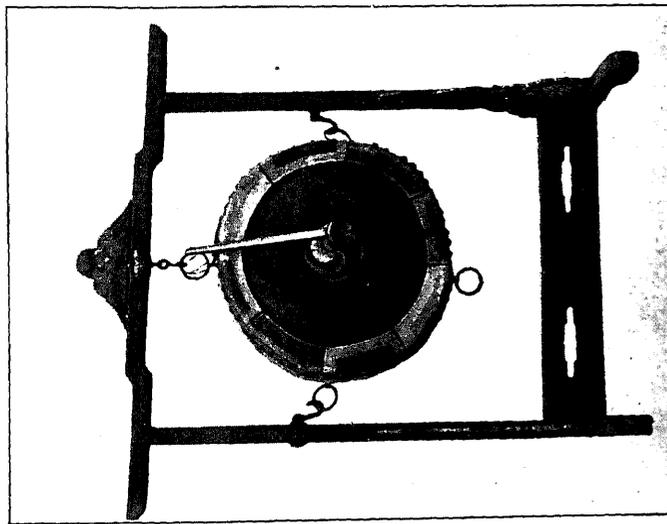
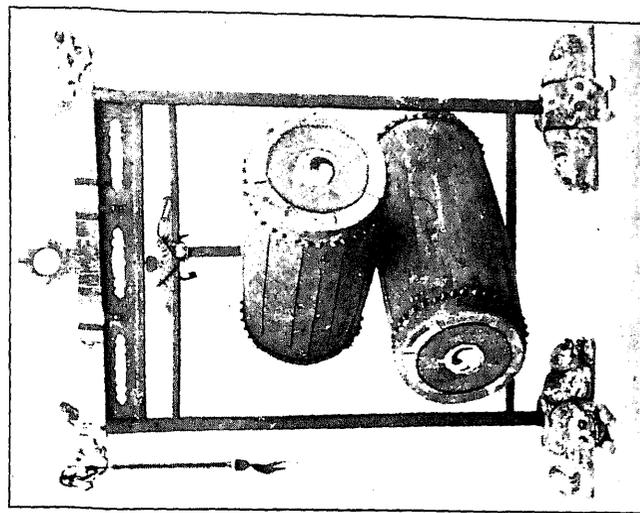
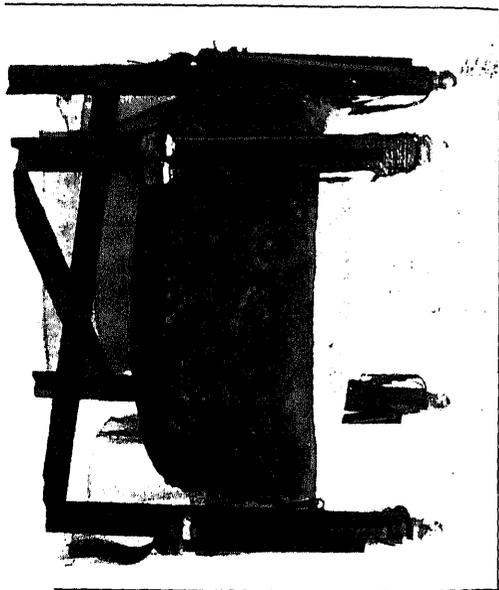
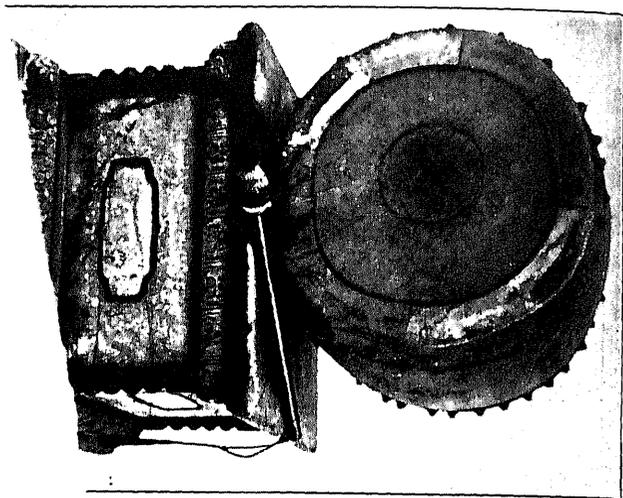


Abb. 21. Trommel (Tjoa-ko) (S. 38 Nr. 33).

Abb. 22. Doppeltrommel (Noko und Tjoko) (S. 37 Nr. 28 u. 29).

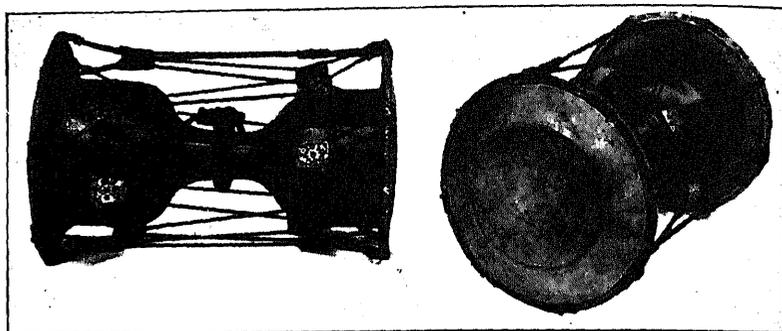


Abb. 23. Rechts: Tjang-ko, einfache Trommel (S. 38 Nr. 38). Links: Kal-ko, doppelte Trommel (S. 38 Nr. 39).

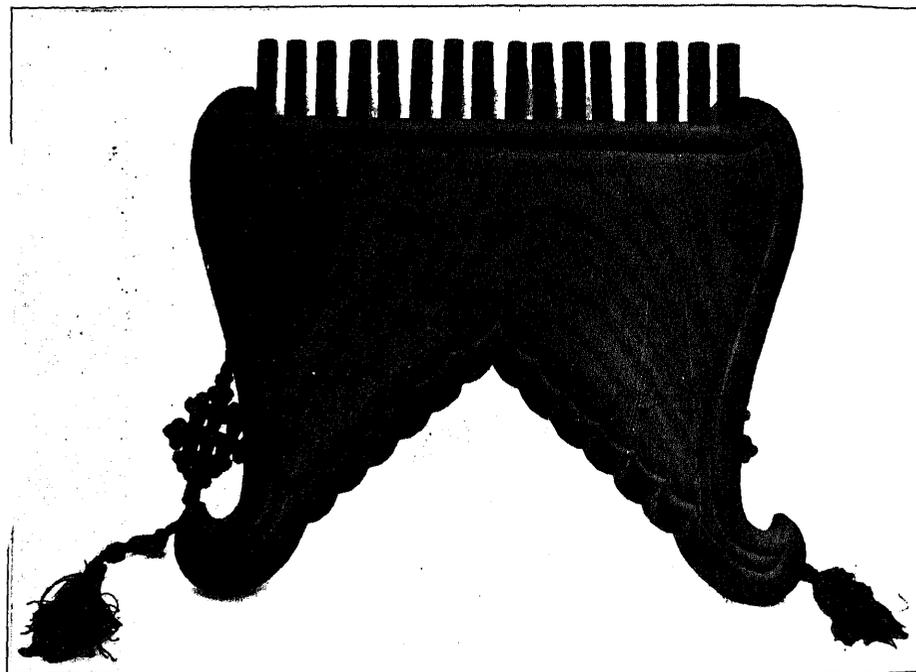
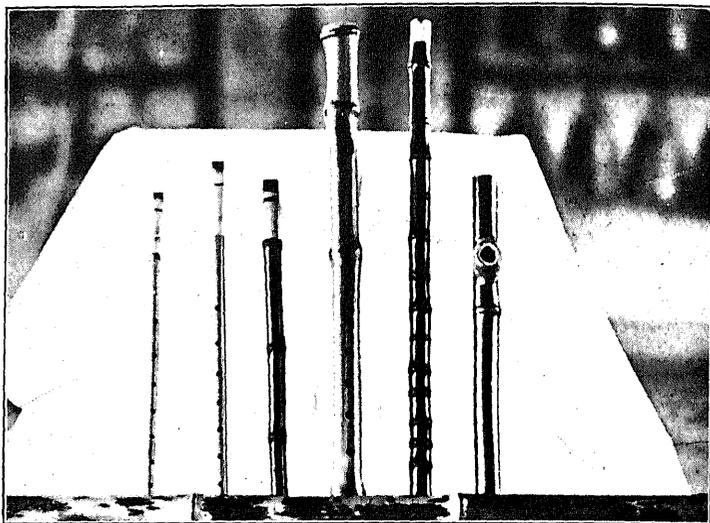


Abb. 24. Koreanische Panflöte (So) (S. 39 Nr. 41).



Abb. 25. Koreanischer Thung-so Flötenbläser (S. 39 Nr. 43).



5 5 4 3 2 1

7

Abb. 26. Koreanische Flöten (1 = Yak, Nr. 42; 2 u. 7 = Tanso, Nr. 48; 3 = Tangtjok, Nr. 45) und Oboes (4 = Phiri, Nr. 49; 5 = Phiri, Nr. 50; 6 = Phiri, Nr. 51).

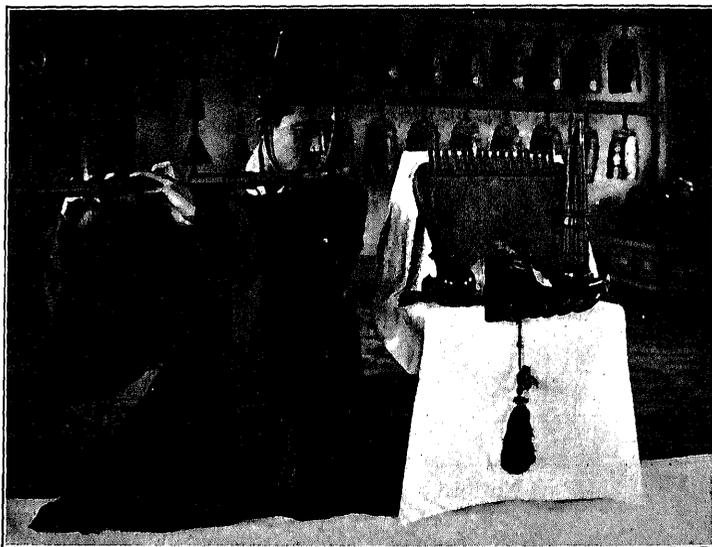


Abb. 27. Koreanischer Flötenbläser (Höng-tjök) (S. 40 Nr. 46); auf dem Tische liegen Instrumente, Nr. 21, 41, 52, 53.

Plättchen angetroffen. Die Stimmung war meist: Mittelstück tiefes a, die kleinen Glasstücke: d f g a c d. Bei den Japanern ist dieses Spiel unter dem Namen *furin* bekannt.

2. Klingende Steine (Lithophone)

*7. Thük-kyöng 特磬 (chin. *th'ê ch'ing*; jap. —), Gestell ähnlich dem des Glockenspieles reich geschnitzt, Bekrönung:

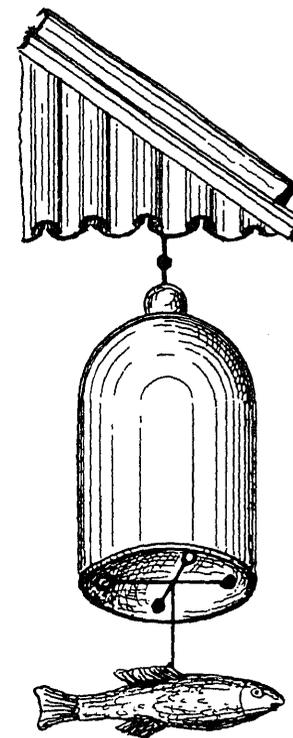


Abb. 11. Freihängendes Glöckchen, vom Wind bewegt (S. 32).

drei stilisierte Phönixe. Die Steinplatte aus hellgrünem Jades, Marmor oder Speckstein, ist bedeutend größer als die des Spieles Nr. 8. Die Steinplatte bildet einen Winkel von 110° , der kürzere Schenkel mißt 31 cm, der längere 47 cm, die Breite ist 17 bzw. 16 cm, während die Dicke der Platte nur 3 cm beträgt. Die Steinplatte wird nur selten, höchstens bei Beginn eines Musikstückes gebraucht und dann mit einem weichen Hornhammer angeschlagen.

Der Grundton des im Museums des Prinzen I aufgestellten Instrumentes ist tiefes cis.

8. P'yön-kyöng 編磬 (chin. *pian ch'ing*; jap. —), Gestell mit 16 Platten wie oben (Nr. 4) aus hellgrünem Jadis, Marmor oder Speckstein (Abb. 13) Anordnung der Steine von rechts unten nach rechts oben. Die Schenkel sind bei allen Platten ziemlich gleich: Länge 40 cm, Breite 30 cm; die Dicke wechselt von 2,5—5,2 cm. Die Töne sind bedeutend einheitlicher als bei den Gocken; ich konnte vier verschiedene Spiele notieren und fand mit nur leichten Schwankungen:

gis	a ₁	ais	h	c	cis	d	dis	(obere Reihe)
g	fis	f	e	dis	d	cis	c	(untere Reihe)

Dieses Musikinstrument wird ebenfalls bereits in den ältesten klassischen Schriften, dem Shi-king, Shu-king usw. erwähnt und genau beschrieben. Während die in China erhaltenen Platten aus dem Jahre 1715 stammen, sind uns in Korea noch die alten aus den letzten Jahrzehnten von Koryö (1371) erhalten; sie wurden gleichfalls nur durch Versenkung im Lotosteich vor dem Untergang bewahrt. König Setjong ließ später nach dem gleichen Muster neue Platten herstellen; das Material wurde in der Gegend von Hätju und Namyang gefunden. Steine und Glocken werden stets bei den gleichen Musikstücken gemeinsam geschlagen. Die Profanmusik kennt diese Instrumente nicht.

3. Schellen und Becken

*9. Thak 鐸 (chin. *to*, jap. *taku*), einfache Schelle bei Militärtänzen gebraucht (*Mun-hön-pi-ko*, 42, 6).

*10 Sun 鐸 (chin. *ch'un*, jap. *ton*), kleine Handglocke (*Mun-hön-pi-ko* 42, 5—6).

11. Mokthak 木鐸, kleine Glocke von ausgehöhltem Holz, flach mit halb durchgehendem Schlitz, wird mit Holzstöckchen geschlagen. Fast nur von Bonzen im Tempel und beim Bettelgang getragen.

*12. Chak 鐸 (chin. *cheng*, jap. —), breite Schelle, beim Tanz gebraucht (*Mun-hön-pi-ko* 42, 6).

*13. a) Tong-pal 銅鉢 (chin. *po*, jap. *batsu*), Becken aus Kupfer, in verschiedenen Größen, ausgezeichnet durch vollen Klang.

b) Hyang-pal 響鉢 Becken mit Einbuchtung, beliebt bei der Volksmusik (*Mun-hön-pi-ko* 42, 8—9).

*14. Hyang-ryöng 響鈴 (chin. *hyang ling*, jap. *kyore*), aus eigenartigem Metall gefertigte kleine Schelle, gebraucht bei verschiedenen Tänzen (*Tjin-chan ui-kwe* 1, 36).

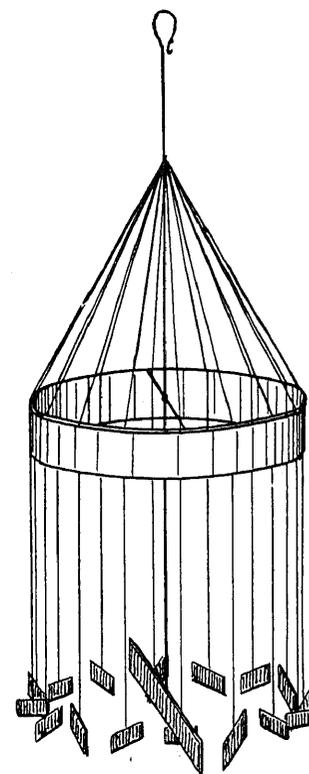


Abb. 12. Glockenspiel (P'ung-kyöng) aus Glas, freihängend, vom Winde bewegt

15. Nyo 鐸 (chin. *nao*, jap. *nyo-hachi*), kleinere Tschinellen (Durchmesser etwa 33 cm), bei Volksmusik gebraucht (*Mun-hön-pi-ko* 42, 6), werden aneinander geschlagen (Abb. 14 unten).

16. a) Tjing 鈺 (chin. *cheng*, jap. *shō*), vom Koreaner auch *gwangmagi* genannt, Metallbecken an einem Seile frei hängend, Durchmesser 36—40 cm (Abb. 14 oben); beachtenswert durch seine große Klangfülle.

b) Tjing 鑼, ähnlich dem Vorigen, etwas kleiner, Rand weniger eingebuchtet. Nr. 15 und 16 werden mit einem mit Leder überzogenen Schlegel geschlagen (Abb. 23 links).

*17. Tjapara 嗜唎囉, Tschinellen¹ bei Festmusik im Palast und beim Tanz gebraucht; Durchmesser 20,5 cm (Abb. 14 unten).

4. Schlaginstrumente.

*18. Chuk 祝 (chin. *chu*, jap. —), viereckiger Holzkasten 80 cm hoch und oben 55 cm breit, auf hohem Postament, durch dessen Deckel ein schwerer Holzstampfer führt. Koreanische Form von der chinesischen verschieden. Das laute, polternde Geräusch 3—5mal wiederholt, dient als Auftakt zum Beginn eines (klassischen) Stückes. In China seit den ältesten Zeiten in Gebrauch (Abb. 15).

*19. Tjangkun 金 (chin. *fou*, jap. —), ein irdener Topf, 36 cm Durchmesser und 24 cm hoch, der mit einem ca. 55 cm langen Bambusstecken geschlagen wird. Der Ton ist schnarrend, da der Bambus besenartig in der vorderen Hälfte in 6—9 Teile gespalten ist (Abb. 16). Früher diente das Instrument zum Schlagen des Taktes.

20. Ö 吾 (chin. *yu*, jap. —), eine auf einem Postament ruhende Tigerfigur aus Holz mit 27 Zähnen auf dem Rücken. Gesamthöhe 40 + 20 cm, Länge 1,10 cm (Abb. 17). Mit einem vorn gespaltenen Bambusstab wird über die Zähne gefahren. Das knarrende Geräusch ist zugleich Zeichen für den Schluß eines Stückes. Schon im 2. Jahrtausend vor Christus war dieses schnarrende Instrument bei den Chinesen in Gebrauch und wird jetzt in Korea nur noch bei Konfutseopfern verwendet.

21. Pak 拍 (chin. *p'o pan*, jap. *haku*), Kastagnetten aus 6 Platten aus Hartholz, selten aus Elfenbein, an einem Ende mit Seidenkordel zusammengebunden, werden am Ende eines Musikstückes einige Male zusammengeschlagen. Die Länge der Platten beträgt 34 cm, die Breite 6,2 cm² (Abb. 18 u. 27).

¹ Manche verstehen unter *Tjapara*, bzw. *Kipara* 嗜唎囉 — das Wort ist mongolischen Ursprungs — eine Trompete aus Holz mit Schalltrichter.

² Hierher gehört auch ein verloren gegangenes Instrument **Sang* 相 (chin. *shang*), wobei 2 Hölzer aufeinander geschlagen wurden (vgl. *Munhön-piko* 42, 12).

*22. Tok 牘 (chin. *tu*, jap. —), fast 2 m langes Bambusrohr, vorne aufgeschlitzt; es wird damit auf den Boden geschlagen.

*23. A 雅 (chin. *yal*, jap. —), fast 2 m lange Bambusstange, an den Enden dünn, in der Mitte anschwellend und mit Leder überzogen, wird balanzierend gehalten, so daß die beiden Enden auf den Boden aufschlagen.

*24. Üng 應, 2 m lange ausgehöhlte Stange, deren Enden mit einem Hammer geschlagen werden.

25. Mokö 木魚 (jap. *mokukyo*), ein 1—2 m langer Holzfisch, unten ausgehöhlt, wird mit einem Stocke inwendig wie mit einem Klöppel angeschlagen. Findet sich in allen größeren Bonzereien.

5. Trommeln und Pauken

Die koreanische Musik zählt nicht weniger als 15 verschiedene Trommel- und Paukenarten (*Puk*). Es gibt kaum ein Musikstück, bei dem nicht die eine oder andere Trommel verwendet wird. Im Einzelnen sind es folgende Instrumente:

26. Kōn-ko 建鼓 (chin. *chien-ku*, jap. *ō taiko*), auch *tjin-ko* genannt, eine mächtige, etwa 1¹/₂ m hohe und 1 m tiefe Trommel, auf einem Gestell mit einer Stütze und vier Füßen ruhend. Daneben hängt eine zweite, kleine Trommel, „Kind“ genannt, mit etwa 25 cm Durchmesser. Die Form der Trommel geht bis auf das 2. Jahrtausend v. Chr. zurück; sie wird besonders bei feierlichen Banketts geschlagen. Diese und die folgenden Trommeln sind bunt bemalt.

27. Tjin-ko 晉鼓 (chin. *Tsin-ku*, jap. *taiko*), etwas kleinerer Durchmesser als Kōn-ko; Durchmesser 95 cm, Tiefe 1,40 m (Abb. 19.)

*28. Üng-ko 應鼓 (chin. *ying-ku*, jap. —) und

*29. Sak-ko 朔鼓 (chin. *shuo-ku*, jap. —). Die Koreaner hängen die beiden Trommeln (Durchmesser 66 cm, Tiefe 40 cm) quer in ein eigenes Gestell oder wenigstens an langen Handgriff, so daß die eine Trommel Nord-südrichtung, die andere Ostwestrichtung hat (Abb. 22). Manchmal sind diese Trommeln auch von einander getrennt.

30. Tjung-ko 中鼓 (chin. *chung-ku*, jap. *chūgo*), mittelgroße Pauke, bei den Opfern zu Ehren des Kriegsgottes gebraucht; Durchmesser 73 cm, Höhe 68 cm.

31. Tjöl-ko 節鼓 (chin. *tsieh-ku*, jap. —), steht schräg auf horizontaler Grundlage mit Einschnitt; Durchmesser 43 cm, Tiefe 45 cm.

32. Mu-ko 舞鼓 (chin.-jap. *bugo*), in einem vierfüßigen Gestell aufgehängte große Pauke, von 75 cm Durchmesser und 24 cm Höhe, von 2—4 Musikern geschlagen: gebraucht bei den Mukotänzen (Abb. 20).

33. Tjoa-ko 坐鼓 (chin. *tso-ku*, jap. *zago*), alte koreanische Trommel, seit den drei Hanreichen (Tjinhan, Ma-han und Pyünhan), also seit 2000 Jahren in Gebrauch. Hängt vertikal in einem Gestell; Durchmesser 56 cm, Breite 30 cm (Abb. 21).

34. Ryong-ko 龍鼓 (chin. *lung-ku*, jap. *taigo*), frei aufgestellte Trommel, ähnlich unserer kleinen Militärtrummel mit zwei Stecken geschlagen, in Korea bei festlichen Banketts gebraucht.

35. Kyo-pang-ko 教坊鼓 weiterhin in *tä-ko* und *so-ko* geteilt, je nach der Größe. Die Trommel liegt horizontal auf einem Gestell und wird paukenartig von 2 Musikern oder Tänzern geschlagen.

36. No-ko 路鼓 } auf dem Wege zur und von der Opferstätte
37. Tjo-ko 路鼓 } gebrauchte Trommeln, erstere 40 cm Durchmesser und 96 cm Tiefe, letzere 16 cm Durchmesser und 30 cm Tiefe (Abb. 22).

38. Tjang-ko 杖鼓 (chin. *chang-ku*, jap. *o tsuzumi*), ein hohler, in der Mitte eingebuchteter Metallkörper, auf einer Seite mit Fell bespannt und durch Schnüre straff gezogen, mit der Hand geschlagen. In China seit 2 Jahrtausenden, in Korea seit Koryö bekannt. Bei festlichen Gelegenheiten und bei Volksmusik in Gebrauch; Durchmesser 45 cm, Tiefe 66 cm (Abb. 23 rechts).

39. Kal-ko 鞀鼓 (chin. *chieh-ku*, jap. *kakko*), koreanische Form der Tjang-ko, auf zwei Seiten bespannt; sehr häufig angewandt. Klingender, wohltuender Ton (Abb. 23 links). Länge etwa 70 cm.

40. Tho-ko 土鼓 (chin. *t'u-ku*, jap. —), ähnlich der Kal-ko, an Stelle des Metallkörpers ist Steingut oder Zeladon getreten.

Weitere Trommelarten wie Nu-ko, Tjang-ko; Nu-to, Ryong-to usw. (*Mun-hön-pi-ko* 42, 40—42) können übergangen werden.

6. Blasinstrumente

Unter den Blasinstrumenten können wir nach chinesischem Muster a) Holz-, b) Ton- und c) Muschelblasinstrumente unterscheiden.

A. HOLZBLASINSTRUMENTE

Das beliebteste Material ist Bambus.

41. So 簫 (chin. *p'ai siao*, jap. *shō*), Panflöte mit 16 Pfeifen (Abb. 24 u. 27); chromatische Tonleiter:

\bar{c} cis d dis e f fis g gis a_3 $aïs$ h c cis d dis

Für das chinesische Vorbild gibt M. Courant die Tonfolge cis , d , d , dis , e , f , fis , g , gis , a , a , $aïs$, h , c , cis , d an; es würden also zwischen cis_2 und cis_3 14 Töne liegen. Die koreanische Panflöte hat nur 12 Töne, es stimmen aber c , cis , d , fis , a , $aïs$, h , nicht ganz mit unserer chromatischen Tonleiter überein.

Die Bambusröhrchen stecken sämtlich in einem geschmackvoll geformten Gehäuse von 39 cm Breite. Zwei schwere Kordeln hängen zu beiden Seiten herab. Das Instrument ist seit 1115 in Korea heimisch und wird bei den Opferfeiern und bei Festmählern gespielt (*Mun-hön-pi-ko* 42, 27).

42. Yak 簫 (chin. *yo*, jap. —), Flöte mit 3 Löchern, 53 cm lang (wechselt). In China wird diese Flöte schon im klassischen Buche Shi-king erwähnt, in Korea ist sie seit Beginn der I-Dynastie in Gebrauch, besonders bei Tänzen (Abb. 26, 1).

43. Thung-so 洞簫 (chin. *tung-siao*, jap. *shakuhachi*), Flöte mit 5 Haupt- und 1 Seitenloch oder 4 Haupt- und 2 Nebenlöchern am Ausgang, und einem Loche unterhalb. Ein Loch nahe am Munde wird mit Papier verdeckt. Der Gesamtton wird dadurch milder. Die Flöte ist sowohl bei Opferfestlichkeiten, wie bei Banketts und in der Volksmusik in Gebrauch (Abb. 25). Tonumfang von a_1 — a_4 . Diese, sowie die vorige Flöte wird gerade und ähnlich der Klarinette gehalten. Die Länge wechselt von 0,45—0,55 m, daher auch der jap. Name *shaku-hachi* = 1,8 Fuß.

44. Tjök 簫 (chin. *zi*, jap. —), gerade Flöte, 58 cm lang, mit fünf vorderen Löchern und einem an der Rückseite (*Mun-hön-pi-ko* 42, 29).

45. Tang-tjök 唐笛 (chin. *zi*, jap. *tō buye*), T'angflöte, von der Seite geblasen, 7 Löcher, Länge etwa 40 cm (Abb. 26, 3).

1115 in Korea eingeführt, vorzüglich bei Opfer- und Bankettmusik in Gebrauch, dann aber auch beim Volke beliebt.

46. Höng-tjök 篪 (*tjü*) (chin. *ch'i*, jap. *fuyé*), wird an der Seite geblasen, vorne 3—4, unterhalb 1, an der Seite 1—2 Löcher (Abb. 27); eines zwischen Mundöffnung und Handgriff wird mit Papier leicht verdeckt, wahrscheinlich um den Ton weicher zu gestalten. Verwendung bei der klassischen Musik.

47. Sam-chuk 三竹 nämlich: *Tä-küm* 大箏, *Tjung-küm* 中箏 und *so-küm* 小箏, besonders erstere bei Volksmusik vielfach angewandt. Den Ursprung dieser Flöte mit 6 Haupt- und 5 „stummen“ Löchern, führt die Tradition auf Silla zurück, in das Jahr 693, wo im Traum ein Geist dem König Sinmun die Flöte übergab. Mehr als 360 Melodien werden für die drei Flöten überliefert.

48. Tanso 短簫 (chin. *tan-siao*, jap. *shakuhachi*), einfache Flöte, gerade nach Klarinettenart gehalten mit 4 Löchern ohne Decköffnung. In der Volksmusik vielfach in Gebrauch (Abb. 25, 2 u. 7). Die 42 cm lange Flöte ist oft reich künstlerisch geschnitzt.

49. P'iri 篳 (chin. *li kwan*, jap. *hijiriki*), Var. *tang-p'il-lyul* 唐篳, Schalmel der T'ang-Dynastie, Bambus mit 7 Löchern, 28 cm lang (Abb. 26 Nr. 4).

50. P'iri, Var. *hyang-p'il-lyul* 卿篳, etwas größere Form als 49 (31 cm) (Abb. 26 Nr. 5).

51. P'iri, Var. *se-p'il-lyul*, 細篳, Oboe, 28 cm lang, mit dünnem Bau, zartem Ton. 7 Löcher (Abb. 26 Nr. 6). Die beiden letztgenannten Instrumente sind aus Weide geschnitzt. Das Mundstück für sämtliche P'iri ist etwas größer als bei unserm Oboe, das von Nr. 49 fast so groß als ein Fagottmundstück. Während nur ersteres bei den Staatsopfern geblasen wird, liebt die Volksmusik alle drei Formen.

B. TON- UND MUSCHELINSTRUMENTE

52. Hun 埴 (chin. *hsün*, jap. —), Okarino, 9 cm hoch, fast kugelig aus gebranntem Ton — in den alten Gräbern von Silla wurden auch Stücke aus glasiertem Ton gefunden, — mit 6 Löchern (4 auf der Vorder-, 2 auf der Rückseite). Tonhöhe (vord. Löcher) e fis g a h : (hint. Löcher) cis d (Abb. 28 u. 27 links auf dem Tisch.)

53. Tjo 笙 (*säng*, *Sänghoang*) (chin. *sheng*, jap. *shō*), Mundorgel, 42 cm hoch, mit 13 Pfeifen, die in einem geschlossenen Holzgefäß oder einer Kürbisschale festsitzen. Spielweise Abb. 7, Musiker links) (Abb. 27 rechts auf dem Tisch; Abb. 30).

54. Sora 螺角 oder 螺 (jap. *hora(gai)*, auch *jingai*), Muschel mit starkem durchdringenden Ton (Abb. 23 u. 29).

C. METALLBLASINSTRUMENTE

5. Napal 喇叭 (chin. *lapa*, jap. *rapa*), Fanfare, aus drei Stücken, die übereinandergesteckt werden, zusammengesetzt; Länge etwa 1,20—1,50 m. Töne c—g—c₁—e—g (beinahe: cis—gis—cis—eis). In der Profanmusik gerne gebraucht¹ (Abb. 42).

56. Thä-p'yöng-so 太平簫 (chin. *chin-k'ou-chio*, jap. —), einfache, kleine Holztrompete, konisch sich erweiternd, mit Messing- oder Kupferschalltrichter; Mundstück einfaches Messingrohr. Auf der Oberseite 6, auf der Unterseite 1 Loch. Länge etwa 35 cm. Klappen fehlen. Die Reihenfolge der Töne ist: c d dis f g gis ais c₁ d (die Töne sind schreiend und unrein). Das Instrument wird besonders bei Volksumzügen, Beerdigungen, Reklame usw. viel geblasen. Es wurde unter der Dynastie Silla aus China eingeführt.

7. Saiteninstrumente.

Die elf in Korea gebräuchlichen Saiteninstrumente wurden entweder mit dem Finger gezupft, oder mit einem, mit Haaren bespannten Bogen oder mit einem Bambushölzchen, bzw. einem Horn- oder Elfenbeingriffe zum Tönen gebracht.

57. Kömunko 琴 (*küm*) (chin. *k'in*, jap. *Sonokoto*), 1,2 m lange Laute mit 7 Saiten, Ton sehr mild (Abb. 34 unten). Die Saiten sind nicht rein gestimmt. Bei Shin Tchuh² beklagt es Meister *Hwei ngan syen cheng*² 晦庵先生... Buch 66, daß die Spieler oft die Quart statt der Terz nehmen und daß der Grundton nicht stimme. Auch heute noch müssen die Spieler während des Spielens ihre Stege in einem fort rücken, um annähernd den Ton zu erhalten, den andere Instrumente vorausnehmen.

¹ Zur Tonbezeichnung gebraucht das koreanische Volk die Ausdrücke *no* = tiefes c, *to* = g, *ta* = mittleres c, *te* = e, *ti* = g.

² Vgl. M. Courant, l. c. S. 209: *tchou wên kongwên tsi* 朱文公文集

*58. Großes Kōmunko 瑟 (*sül*) (chin. *she*, jap. *shits'*), 2 m lange Laute, hatte früher 25, ja selbst 50 Saiten, wird jetzt wenig mehr gespielt. In China sind die Stege in zwei Reihen, in Korea nur in einer Reihe angeordnet. Die Saiten werden mit dem Finger gezupft (Abb. 32, oben).

59. Kōmunko, Var. *Tä-tjäng* 大箏 (chin. *cheng*, jap. *Yamato koto*), Laute mit 6 Saiten, mongolischen Ursprungs; jene mit 15 Saiten, ähnlich dem chinesischen mit 14 Saiten, wurde im J. 1115 in Koryō eingeführt und wird heute noch bei den Opferfeiern und im Palaste gespielt. Die Laute ist 1,70 m lang (Abb. 31 links).

60. Kaya-kūm 伽倻琴, Kayalaute, mit 12 Saiten. Dort, wo diese Saiten zusammengebunden sind, befindet sich ein T-artiges Querholz, um das der Saitenstrang gewickelt ist zum Unterschied von den übrigen Lauten, in denen die Saiten auf die Rückseite durchgezogen und dort verknüpft werden (Abb. 31 u. 33). Kaya war um die Zeit Christi ein Fürstentum in Südkorea, der Vorläufer von Silla. Die Überlieferung berichtet, daß der Fürst (König?) von Kaya einen Gelehrten, Urūk 于勳 mit Namen, beauftragt hat, 12 Melodien für die Laute zu komponieren. Die Überschriften dieser Lieder sind uns noch erhalten, fünf davon sind, obwohl in chinesischen Schriftzeichen, völlig unverständlich, sind also in Itok (s. oben S. 21) abgefaßt, d. h. rein koreanischen Ursprungs. — 532 n. Chr. unterwarf sich Kaya der Herrschaft Sillas. In den Kriegen floh Urūk nach Silla, wo er unter dem Könige Tjin-hūng im J. 550 u. 552 erwähnt wird und Musikjünger unterrichtete.

Das Instrument selbst ist 1,50 m lang und 21 cm breit. Die 1. Saite ist die dickste, die übrigen, dünner. 1 u. 3, 4 u. 9, 3 u. 8 werden gleichzeitig gezupft, die Saiten 5, 7 und 12 erklingen ohne Begleitung. Wir haben also hier ein Beispiel für die harmonische Akkordbildung. Im allgemeinen beschränken sich diese Akkorde auf Terz (selten), Quart, Quint und (manchmal) Sext. Die Sekunde (unentwickelter Septim- und Nonakkord), die beim japanischen Kotospiel so beliebt ist, findet sich in der koreanischen Musik fast nie.

Früher gab es zwei Arten, die 12 Saiten der Kayalaute zu stimmen; die heute gebräuchliche ist folgende Tonfolge. Ich konnte mir am 16. September 1927 notieren:

d e g a† d₁ e g a c† d₂ e g

Bei † wird der Steg verschoben, um die Töne h oder b zu erhalten. Das Intervall zwischen d—e beträgt keinen ganzen Ton; d ist höher, e tiefer als unser d, e (Normalstimmung).

61. Hyōn-kūm 玄琴, wörtlich „schwarze Laute“, rein koreanisches Instrument, 1,60 m lang, mit 6 oder (seltener) 4 Saiten. Möglich, daß von dieser „schwarzen“ Laute der koreanische Allgemeinbegriff „kōmun-ko 검은고 = schwarzes Ko“ für Laute überhaupt stammt. „ko“ wäre dann das alte Wort für das sinokoreanische *kūm* (chin = *k'in* oder *ch'in*) und ist im japanischen *Koto* noch erhalten (Abb. 32 u. 33 Mitte).

Nach der Überlieferung ist die „schwarze Laute“ zu Beginn des 5. Jahrh. in Kokuryō (37 vor bis 668 n. Chr.) entstanden. Man hatte einen Chinesen des Reiches Tsin (265—420) eine 7saitige K'in spielen sehen, übernahm die Grundform und änderte sie nach eigenem Geschmack. Noch heute ist sie die Lieblingslaute des koreanischen Volkes. Als der „Erfinder“ die erste Laute fertiggestellt hatte, kam eine Schar schwarzer Störche und tanzte um den Erbauer, daher ursprünglich der Name „schwarze Storchlaute“ . . .

Die äußeren drei Saiten liegen frei, die mittleren drei auf festen, hohen Stegen. Ich konnte folgende Notenskala notieren:

a (frei) a₁ (frei) a₁ (mit Skala) c (mit Skala) g₁ mit Skala) d₂ (frei)

Die Reihenfolge der (unreinen) Töne auf der G-Saite (vom höchsten Steg angefangen) lautet:

g a h c d e f g a₁ h c d e f g̃ a₂.

Wir sehen also, daß der Tonumfang immerhin sehr beträchtlich war. Die Laute wird heute noch bei den Opferfeiern und der Palastmusik, aber auch in der Volksmusik vielfach angewandt.

Ein Musiker von Silla Ok Po-ko 玉寶高 gründete eine Musikschule und verfaßte eine Reihe von Melodien, deren Namen im Geschichtswerk *Samkuk-saki* aufgezeichnet sind. Eine ansehnliche Reihe von Musikstücken wurde überliefert. M. Courant gibt ein interessantes Beispiel (*l. c.* 215). Ich habe an der Melodie (vgl. S. 59) auf Grund des Spieles von Kim Tjop'il nur einige kleine Änderungen vorgenommen. Über die Notation bei den Koreanern s. S. 48.

62. A-tjäng 牙箏 (chin. *ya chéng*, jap. —), Laute, 1,48 m lang, mit Bogen, 7 Saiten, mongolischer Einfluß. (Abb. 33 oben) Stimmung der Saiten (wechselt):

d e (fis) g a₁ h d e

Die Laute wird mit einem kurzen Bogen gestrichen, der Laut ist milde und schön und ist ähnlich dem unseres Cello.

B. GITARREN

63. Tang Pi-p'a 唐琵琶 (chin. *p'i-p'a*, jap. *biwa*) = chinesische Gitarre der T'angzeit. 40 cm breiter Bau, Länge 1,10 m; 4 Saiten: h₁—e₂—e₂—h₂. Stimmung verschieden von der chinesischen. Das Instrument wird mit den Fingern gezupft, manchmal auch mit dem Plektrum geschlagen (alte Weise) (Abb. 34).

64. Hyang-pip'a 卿琵琶 (jap. *biwa*), „Provinz-Gitarre“ mit 5 Saiten. Bau schmaler und gefälliger als bei der T'angpip'a, Länge 98 cm, Breite 30 cm. Töne: h₁—d—e—g—h₂, mit den Fingern oder einem Hornring gezupft. Wahrscheinlich von der Hyön-küm (Nr. 61) beeinflusst. Diese, sowie die vorige Gitarre war bereits in Silla im Gebrauch (Abb. 34 rechts).

65. Wol-küm 月琴 (chin. *yüeh ch'in*, jap. *gekin*), „Mondlaute“, 1,05 m lang, 35 cm breit; 4 Saiten auf rundem Teller und langem Hals mit 13 Stegen. Die beiden Saiten rechts und links meist gleichgestimmt in Quart oder Quinte. Aufbau der Töne:

a₁ e fis gis a₂ h cis d e fis (1. u. 2. Saite).
e h cis dis e fis gis a₂ h cis. (3. u. 4. Saite).

Das Instrument ist seit Koryō in Gebrauch und dient bei den Opferzeremonien und der Musik im Palaste. Der Ton ist wohlklingend und voll (Abb. 35).

*66. Hyön-tja 弦子 (chin. *san-hien*, jap. *samisen*), Gitarre mit nur 3 Saiten, im *Mun-hön-pi-ko* erwähnt (42, 20—21), ist jetzt in Korea fast nicht mehr im Gebrauch, in Japan ist sie zu einem Lieblingsinstrument des Volkes geworden.

67. In alten koreanischen Geschichtswerken¹ wird noch die

¹ Auch in China wird im *Yü-shu* (Sung-Dynastie) das Instrument erwähnt.

Abbildung einer Art Harfe Kong-hu 箏篋 (jap. *tadegoto*) überliefert, wie sie im Reiche Paktje in Gebrauch war¹ (Abb. 36).

C. ZITHER

68. Yang-küm 洋琴 (chin. *yang ch'in*, jap. —), zitherartiges, 50 cm breites Instrument mit 14 Stahlsaiten, von denen je 7 auf

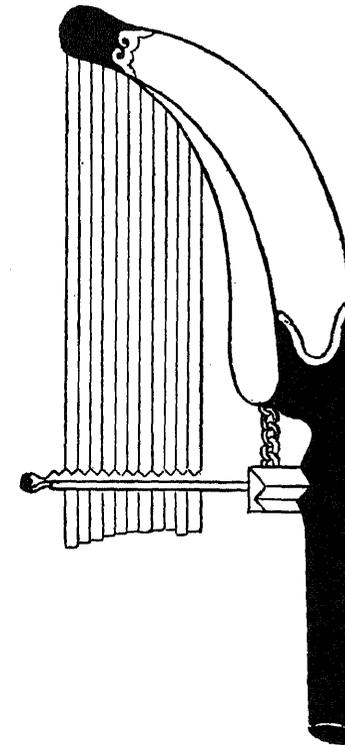


Abb. 36. Harfe aus der Sung-Dynastie (China), war in Korea im Reiche Paktje (1.—7. Jahrhundert) im Gebrauch (S. 44 Nr. 67).

gleichem Stege aufliegen. Wie der Name besagt, trägt das Instrument ausländischen Charakter (Abb. 37). Nach koreanischer Tradition wurde es etwa 1725 aus Indien her eingeführt, hat sich aber auch in der klassischen Musik und im Palaste eingebürgert. In der

¹ In einem Königsgrabe der Sillazeit fand man u. a. eine tönernen Figur eines Sängers mit einer Gitarre, die mit den Fingern gezupft wurde.

Volksmusik steht es an erster Stelle. Die Zither wird mit einem Bambusstängelchen geschlagen. Der Aufbau der Töne ist beiderseitig:

linke Reihe: a h c d e f(is) g
 rechte Reihe: d dis (e) (f) g a ais (h) c

Die dazwischenliegenden Saiten haben in anderer Reihenfolge dieselben Töne, nur entsprechend tiefer.

D. VIOLINE

69. Gang-gaingi 奚琴 (*Hä-küm* oder *Keküm*) etwas verschieden vom chin. *Hu-ch'in* und dem jap. *koku*, eine Art Violine mit zwei, eng aneinander liegenden Saiten (Ton d). Gegen Ende der Sillaperiode in Korea eingeführt, mongolischer Einfluß. Der Hals des 65 cm langen Instrumentes steckt in einem ausgehöhlten Holztopf. Die Saite ist gewöhnlich straff gespannte Seidenschnur. Der Bogen mit Roßhaaren bespannt, wird zwischen den beiden gleichgestimmten Saiten hindurchgezogen. Anwendung bei den Opferzeremonien, der Musik im Palaste und (seltener) bei Volksmusik (Abb. 38).

* * *

Bezeichnend für die ästhetische Auffassung der Klangwirkungen der einzelnen Instrumente ist eine Stelle im *Shi-ki*, 24. Buch, in der es heißt: „Der Klang der Glocken ist wiederhallend und daher geeignet, die Ordnung (im Staate) zu verkünden; die Ordnung dient dazu, den Eifer anzuspornen; der Eifer ist geeignet, die Kriegsbereitschaft zu veranlassen; der weise (Prinz) denkt also beim Klang der Glocken an seine Militärbeamten.“

„Der Klang der Steine ist klar (hell) und daher geeignet die Unterscheidung der Sitten zu bewerkstelligen. Diese Unterscheidung (von Gut und Böse) führt zum Opfer des Lebens. Der weise (Prinz) denkt beim Klang der Steine an seine Beamten, die an der Landesgrenze stehen.“

„Der Klang der (Saiten und der) Seide ist jammernd; er bewirkt Teilnamslosigkeit und diese erzeugt entschiedenes Handeln. Der weise (Prinz) denkt beim Klang der Lauten (K'in und Se) an die tüchtigen und gerechten Beamten.“

„Der Klang des Bambus (der Flöten und Schalmeien) ist reichlich, umfassend; er ist geeignet eine Verbindung zu bewerkstelligen; diese dient dazu, die Volksmenge zu vereinigen. Der weise (Prinz) denkt beim Ertönen der Pfeifen, Flöten und Schalmeien an die Beamten, die das Volk nähren und zusammenhalten.“

„Der Klang der Trommeln und Tamburine ist geräuschvoll; er ist besonders geeignet, eine Bewegung hervorzurufen, daher dient er dazu, die Volksmenge aufzureizen. Der weise (Prinz) denkt also beim Ertönen der Trommeln und Tamburine an die höheren Offiziere und Generale.“

„Wenn der weise (Prinz) ein Konzert hört, dann beschränkt er sich nicht darauf, die Töne (der Instrumente) zu hören, sondern er hat (Ideen), welche damit verknüpft sind.“ —

VI. NOTENSCHRIFT, MELODIE UND HARMONIE

Weder die Chinesen noch die Koreaner haben eine Notenschrift in unserem Sinne, d. h. Punkte oder Linien; auch Notendauer und Stärke sind nur sehr mangelhaft ausgedrückt. Die Technik der Vortragsweise wird in jahrelangem Üben von einem Meister gelernt und dann auswendig festgehalten und weiter überliefert.

Wie wir bereits oben gesehen haben (S. 8 ff.) werden auch in Korea die einzelnen Noten durch chinesische Schriftzeichen ausgedrückt. Allmählich ist man dazu übergegangen, statt der zwei Zeichen nur eines (das erste) zu schreiben, dann wurde der Grundton und die Entfernung von diesem Grundton nach auf- und abwärts angemerkt, schließlich wurden dafür noch eigene Zeichen eingesetzt. Abb. 39¹ zeigt die alte klassische Schreibweise, die noch heute in Korea in Gebrauch ist. Abb. 40 gibt den Anfang eines bekannten Liedes für die *hyön-küm*. Hier stehen chinesische Zahlen, um die Saite anzugeben; die chinesischen Zeichen rechts geben die Tonhöhe an; die Haken und Punkte an der Seite geben eine Anleitung für die Fingerhaltung, z. B. einfacher Punkt bedeutet „Aufheben der Saite mit den Fingern der rechten Hand; der Haken 7 bedeutet „Drücken der Saite mit dem linken Daumen“; die koreanischen Schriftzeichen links geben die Harmonie bzw. den Akkord an: *ta, ting, tong, tung, sureng, saräng* usw.²

1 Der Text von Nr. 1 lautet: *tä-tjä sön-süng, to tök tjon sung, yu tji wang hoa, sa min si tjong, tjün-kä yu sang, tjöng sun pyüng ryung, sin kä nä kyök, ö so süng yong* = Groß ist der vollkommene Weise, seine Vernunft ist erhaben, seine Handlungen sind ehrwürdig. Er regelt die Zivilisation und das Volk paßt sich an (erste Zeile). Die Ordnung der Opfer hat beständige Gesetze, scharfsinnig, rein und tief. — Der Geist ist angerufen und erscheint! O wie herrlich ist seine heilige Erscheinung! (zweite Zeile). In moderner Notenschrift vgl. Anhang Nr. 1.

2 Welche Akkorde gemeint sind, konnten mir die koreanischen Musiker selbst nicht angeben.



Abb. 28. (Hun) Okarinobläser (S. 40 Nr. 52).

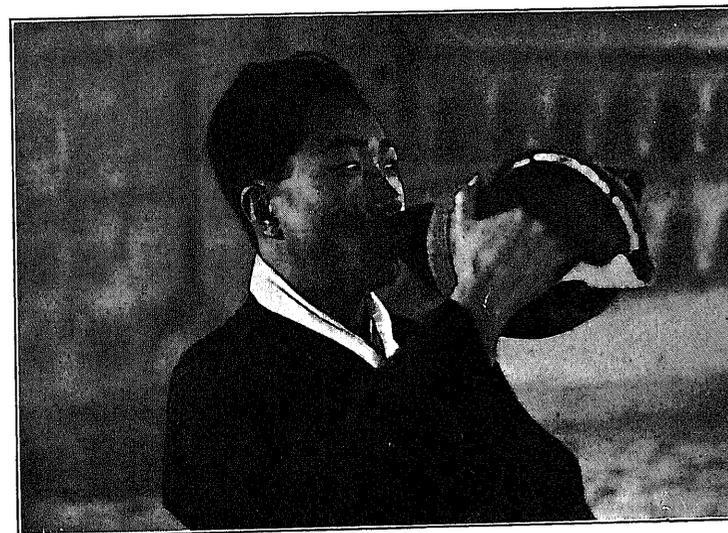


Abb. 29. (Sora) Muschelbläser (S. 41 Nr. 54).



Abb. 30. „Mundorgelbläser“ (Tjo) (S. 41 Nr. 53). Gemälde von Kim Hongto, etwa 1800 (Prinz-I-Museum, Seoul).

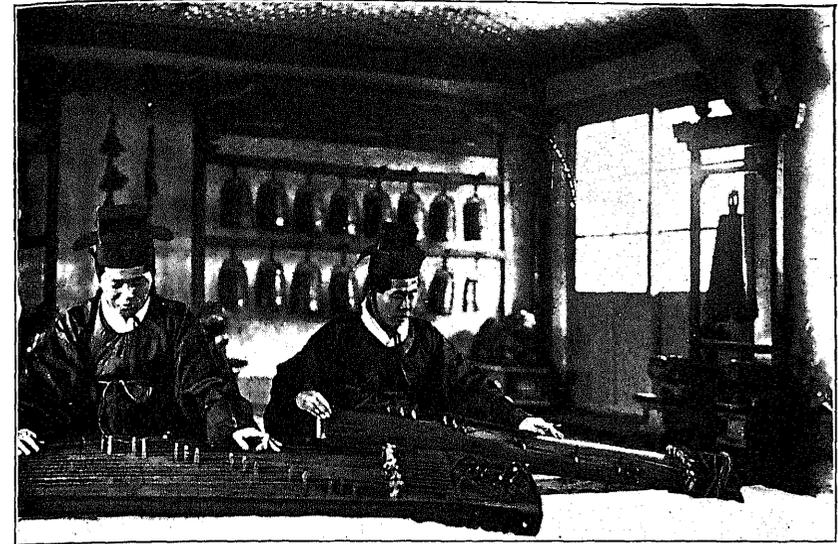


Abb. 31. Kōmunko, Laute (S. 42 Nr. 59). Rechts: Kaya-kūm (Nr. 60).

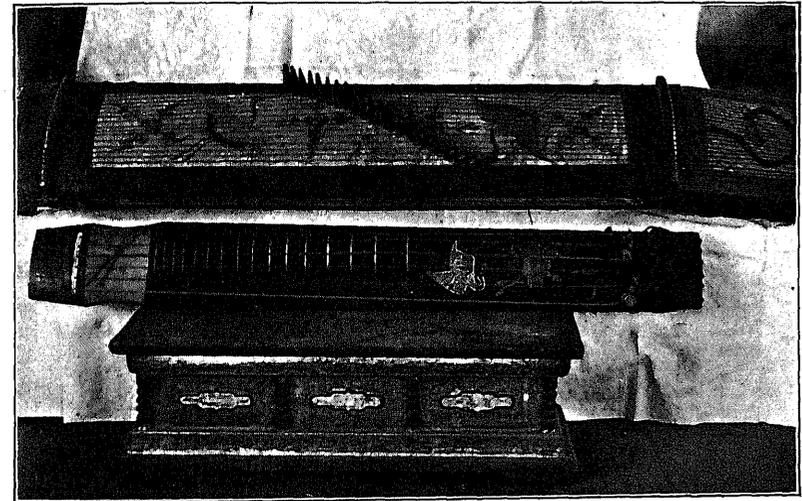


Abb. 32. Oben: Kōmunko (S. 42 Nr. 58). Unten: Hyōn-kūm (Nr. 61).

Abb. 33. Koreanische Lauten Kaya-kŭm (Nr. 60), unten; Hyŏn-kŭm (Nr. 61) Mitte; A-tjäng (Nr. 62), oben.

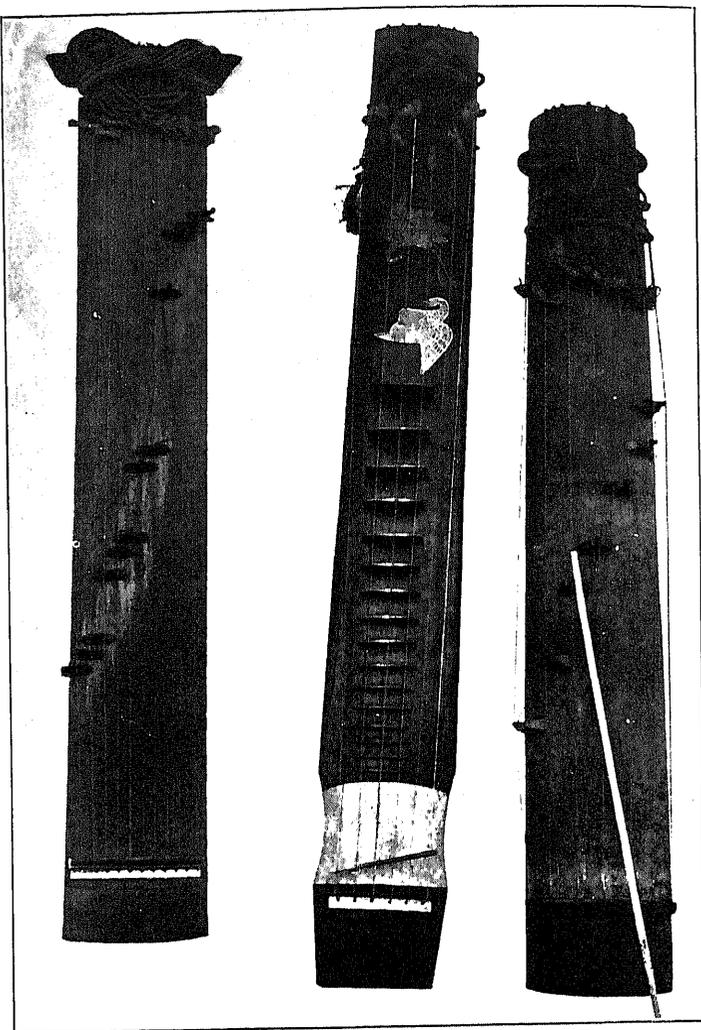


Abb. 34. Am Boden: Kömunko-Laute (Nr. 57). Links: Gitarre Tang-pi-p'a (Nr. 63). Gitarre rechts: Hyang-pip'a (Nr. 64).



Abb. 35. Wol-kŭm-Gitarre (Nr. 65).

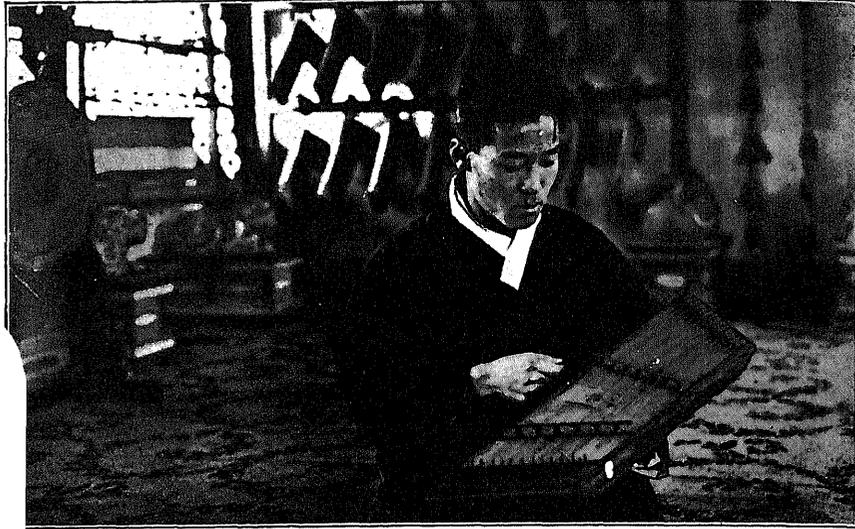


Abb. 37. Koreanische Zither (Yang kŭm) (S. 45 Nr. 68).



Abb. 38. Koreanische Violine (Hä-kŭm) (S. 46 Nr. 69).

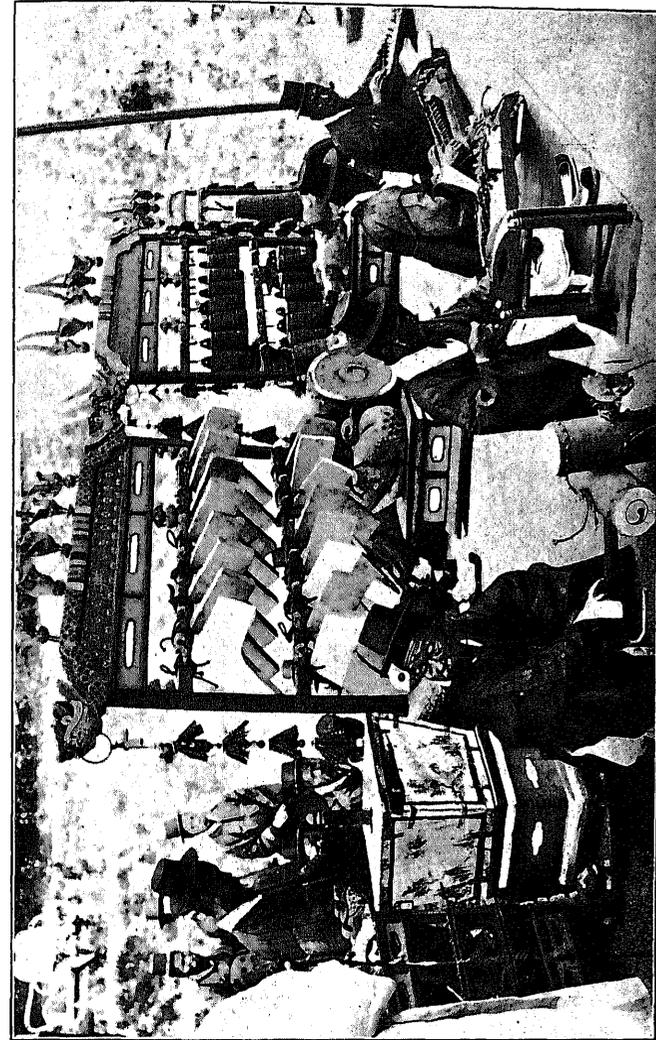


Abb. 41. Aufstellung des Orchesters bei den großen Opfern (S. 54).

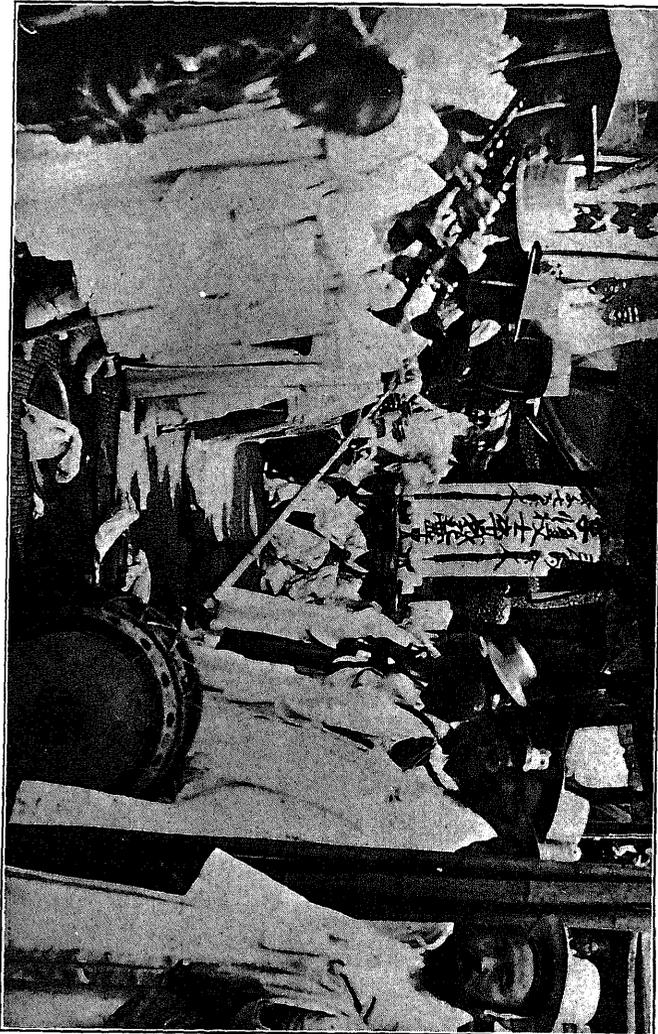


Abb. 42. Koreanische Musik bei einer Beerdigung (S. 57).

Ohne Zweifel ist es bedeutend schwieriger, die Theorie der Harmonie aus der Aufeinanderfolge der Töne zu erkennen als aus dem gleichzeitigen Zusammenklang eines Akkordes. Harmonisch aufgebaute Akkorde kommen bei der koreanisch-chinesischen Musik verhältnismäßig selten vor, während die Oktave die gewöhnliche Begleitung darstellt. Beim Orchester füllen die leichtbeschwingten Flöten und Schalmeien manche Intervalle, bzw. die Pause zwischen zwei langgehaltenen Tönen durch Modulationen aus, die sich meist unserem Subdominantakkord, weniger dem Dominantakkord nähern, wobei aber der Spieler immer bedacht ist, beim neuen Trommelschlag mit dem Ton der Melodie zusammenzutreffen. Abgesehen davon können wir die Beobachtung machen, daß die Musik ungeheuer arm an Akkorden ist. Es wiederholen sich dieselben Akkorde immer wieder, und wenn wir ein Stück melodisch und harmonisch erfaßt haben, bieten uns die anderen Melodien desselben Meisters keine überraschenden Neuheiten.

Der Prinz Tsai-yü 載堉, einer der bedeutendsten Musiker und Musikschriftsteller, die China je aufzuweisen hatte, gibt für die Begleitung die vier Töne an: *chéng* 正, *ying* 應, *huo* 和 und *t'ung* 同. *Chéng* ist der Grundton, *ying* „derselbe Ton, der diesem entspricht“, also die Oktave nach oben oder unten, *huo* „ist nicht der gleiche Ton, aber in Wahrheit ein zusammenpassender“, also = Quinte aufwärts oder abwärts = Quart; *t'ung* „ist derselbe Ton, aber auf anderer Saite“.¹

In der Aufeinanderfolge der Töne fällt bei der koreanischen Musik 1. der große Oktavensprung, 2. die häufige Quarte auf, außerdem ist der Vorschlag und die betonte zweite Achtel- oder Viertelnote bemerkenswert. Damit haben wir bereits den Rhythmus gestreift. Während die religiösen Melodien durchgängig ruhig und feierlich langsam sind, zeigen die profanen Melodien größere Abwechslung und vor allem rascheres Tempo. Ich verweise auf die beigegeführten Melodien. Das Marschtempo, oft auch 6/8 Takt, sind bevorzugt, doch dürfen wir uns unter Marsch nicht das exakte Gleichschrittempo vorstellen, das einem „in die Glieder fährt“, sondern ein gewisses nachlässiges „ohne Tritt“-Gehen. Überhaupt — und das ist ein weiteres Charakteristikum der gesamten orientalischen Musik — mangelt ihr die Exaktheit in

¹ Vgl. M. Courant *l. c.* S. 121.

Dazu kommt die Notierung für die Trommel (*Kalko*, vgl. Kap. 5 Musikinstrumente, Nr. 39). Die Zeichen dafür sind: ● = Mit zwei Schlegeln auf die beiden Seiten der Trommel schlagen; ○ = mit der linken Hand schlagen; | = mit der rechten Hand schlagen; † = zweimal rechts schlagen. Das Ringelchen würde dem koreanischen Vokalzeichen ○, das senkrechte Strichelchen | dem koreanischen | = i entsprechen.

Von den 11 Vokalen des koreanischen Alphabets könnten also zusammenfassend eventuell 3, von den 14 Konsonanten etwa 6 Zeichen der koreanischen Notenschrift entlehnt sein. Das Verhältnis ist also $9 : 25 = 1 : 2\frac{1}{2}$; mithin ist die Wahrscheinlichkeit dafür bedeutend geringer als die Annahme, daß die koreanische Schrift nicht aus der Notenschrift abgeleitet ist. Diese Ansicht wird



Abb. 40. Koreanische Notenschrift (Anfang des Stückes Mantäyöp für die Hyön-küm-Laute) (siehe Anhang, Beispiel Nr. 5).

noch verstärkt durch die Tatsache, daß in der musikalischen Notenschrift kein System herrscht, während der Aufbau der koreanischen Buchstaben ziemlich konsequent durchgeführt wurde. Dem steht auch nicht entgegen, daß in der alten koreanischen Enzyklopädie *Mun-hön-pi-ko*, die oben wiederholt zitiert wurde, die koreanische Buchstabenschrift unter der Rubrik „Musik“ aufgeführt wird. Die koreanischen Phonetiker haben eben auch die Sprechlaute ganz systematisch in Gaumen- 牙音, Zungen- 舌音, Hauch- 喉音, Zahn- 齒音 und Lippenlaute 唇音 eingeteilt und diese im universistischen System (vgl. De Groot, *Universismus*, Berlin 1918 S. 120 ff.) in Verbindung mit den fünf Tönen der Musik 角徵宮商羽, den fünf Elementen usw. gebracht. Daß in diesem System die Gaumenlaute an erster Stelle stehen und deswegen das koreanische Alphabet mit ㄱ beginnt, daß ferner die Vokale als Hauchlaute aufgefaßt und in die Mitte des ganzen Systems gelegt werden, ist sicherlich auf den Einfluß des theoretischen Musikstudiums zurückzuführen und beansprucht von diesem Standpunkt aus ein gewisses kulturhistorisches Interesse.

VII. AUFSTELLUNG, ORCHESTER, CHÖRE UND TÄNZER

Wie wir oben zwischen der klassischen Musik bei den Opferzeremonien und bei Banketts im Kaiserpalaste und der unklassischen Volksmusik unterschieden haben, so ist auch seit alters die Einteilung in Orchester, Sängerkhor und Tänzer für die klassische Musik in Gebrauch und für Aufstellung und Kleidung der einzelnen Gruppen bestehen die genauesten Bestimmungen. Das Amt der Zeremonienmeister gehörte darum zu den angesehensten, aber auch verantwortungsvollsten. Wurden die Zeremonien nicht genau beobachtet, so war zu befürchten, daß das Tao des Weltalls gestört, mithin die Geister aus ihrer Ruhe aufgeschreckt und das Land in große Unruhe versetzt würde.

Bei den großen Opferfeiern zu Ehren des Himmels, der Erde, des „Heiligen“ *kat'exochen* (= Konfutse) usw., war das Orchester gewöhnlich in zwei Gruppen geteilt. Die eine Gruppe stand unmittelbar vor dem Haupttempel, und zwar befanden sich die Instrumente, Einzelglocke, großes Glockengestell mit 16 Glocken, große Trommel, Gestell mit 16 Steinplatten (Lithophon), Stampfer, Pangyang = Spiel mit Eisenplatten, in der mittleren Reihe, davor saßen drei Lautenspieler und ein Mann mit der Doppeltrummel und hinter den großen Instrumenten waren die Flöten und Oboebläser, die Gitarren und Violinspieler, sowie die anderen Instrumente verteilt (Abb. 41). Dieselbe Anordnung wiederholte sich gegen die Südseite am Eingang in den Tempel, nur in umgekehrter Reihenfolge. Dieses zweite Orchester bildete gleichsam das Echo des ersten. Beide Gruppen wechseln bei den einzelnen Strophen ab, wie es im Zeremoniale vorgeschrieben ist¹.

Die Kleidung der Musiker ist in der Regel dunkelgrün, oft auch rot, die Gruppe der Sänger und Tänzer, die gegen Westen

steht, ist in der Regel rot gekleidet. Die Hüte wechseln, je nach der Opferfeier; jetzt ist die schwarze Mandarinkappe die Regel.

Auch für die klassischen Orchester in den Königspalästen gibt es genaue Vorschriften. Das Zeremoniell ist hier nicht so streng, wie bei den staatlichen Opferfeiern, auch beim Orchester selbst herrscht eine größere Mannigfaltigkeit. Bald sind nur die Saitenspieler, bald Flötenspieler mit Violin, bald wieder andere Zusammenstellungen zulässig (Abb. 2 u. 3).

Die bereits wiederholt zitierte koreanische Enzyklopädie *Mun-hön-piko* gibt im 40. Buch S. 10 ein interessantes Programm, das bei einem vom koreanischen König zu Ehren seiner Verwandten und Verbündeten veranstalteten Bankett eingehalten wurde:

PROGRAMM

1. Wenn der König die Halle betritt und sich setzt, wird das *Hasüng-tjotjo* 賀聖朝調 (Glückwunsch für den Königshof) gespielt.
2. Bei Darreichung des Präsentiertellers beginnt man mit dem Liede *Thä-p'yöng-nyön* 太平年 (= Die Jahre des großen Friedens),
3. Bei Darreichung der Blumen ertönt das Lied *Häng-üi* 行葦, nach der Melodie *Küm kang-söng* 金剛城 (Zitadelle vom *Küm kangsan*, jap. *Kongosan*).
4. Beim ersten Herumreichen der Fleischsuppe singt man das *Kwan-tjo* 關雎 (alter Text aus dem Shiking).
5. Beim ersten Glas Wein wird die Pantomime *Su-po-rok* 受寶籙 (Gabe der kostbaren Bücher) aufgeführt.
6. Beim zweiten Gang singt man das *Rin-tji* 麟趾 (Text aus dem Shiking).
7. Beim zweiten Glas Wein kommt die Pantomime *Mong-küm-chök* 夢金尺 (Traum vom Goldfuß) zur Aufführung.
8. Beim dritten Gang wird das Lied *Kal-tam* 葛覃 nach der Melodie *Tja-ha-tong* 紫霞洞 (Tal der Purpurwolken), gesungen.
9. Beim dritten Glas Wein trifft die Pantomime *O-yang-sön* 五羊仙 (die fünf Geister, die auf dem Bock reiten).
10. Beim vierten Gang und dem vierten Glas Wein trifft die Pantomime *P'o-ku-ak* 拋毬樂 (Musik des Ballspieles).

¹ Vgl. De Groot, *Universismus* I. c. S. 165 ff.

11. Beim fünften Gang singt man das Lied *Sin-kong* 臣工 (alter Text aus dem Shiking).

12. Beim fünften Glas Wein kommt der Tanz *Mu-ko* 舞鼓 (Tanz und Trommel) zur Aufführung.

13. Beim sechsten Gang und dem sechsten Glas Wein singt man das Lied *Mun-tök-kok* 文德曲 (Lied der bürgerlichen Tugend).

14. Beim siebenten Gang und dem siebenten Glas singt man das Lied *Namsan-yutä* 南山有臺. (Warte auf dem Namsan).

In obigem Programm, das immerhin noch einfach gehalten ist, sind die Nummern 3, 4, 6, 8, 11 und 14 dem Shiking entnommen, die übrigen Nummern sind koreanisch.

Nach den koreanischen Chroniken betrug unter der Regierung König Setjo's 世祖 (1457—68) die Zahl der bei einer Musikkapelle einschließlich der Gesangchöre beteiligten Personen 572, dazu kamen 195 Musikschüler; im 21. Jahre der Regierung König Intjo's 仁祖 (1623—49) waren es 564 Personen; unter König Tjüng-tjo 正祖 (1777—1801) nur mehr 266, dagegen stieg im J. Kwangmu, d. h. 1897, die Zahl wieder auf 772, um aber dann beständig zu fallen: 1907: 350 Mann; 1908: 270 Mann; 1911: 189 Mann; 1914: 517 Mann; 1926: 75 Mann.

Die Tänzer bzw. Tänzerinnen sind in diesen Zahlen nicht mit eingerechnet; sie bildeten eine eigene Klasse und waren in der Regel verachtet. Bei den staatlichen Opferfeiern durften nie Tänzerinnen auftreten, wohl aber bei der Palastmusik (Abb. 4 und 5; vgl. oben S. 24). Die Anzahl der Kisäng (Tänzerinnen) und Palastdamen schwankte, genaue Zahlen konnte ich nicht erhalten.

Bei den Volksbelustigungen tanzt in Korea, abgesehen von den Theateraufführungen, die Frau selten, wohl aber der Mann (Abb. 6). Der Tanz besteht hier aus rhythmischen Bewegungen und Sprüngen des Körpers eines Einzelnen. Selbst wenn mehrere zusammen tanzen, fassen sie sich kaum an den Händen. Eine interessante Zeichnung (Abb. 1) mit dem ganzen urwüchsigen Volkswitz gibt Meister Kim-Hongto, bekannt unter dem Namen Tan-won, der vor 1800 lebte.

Nach all dem Gesagten sollte man meinen, daß das koreanische Volk gesangesfreudig wäre, das ist aber durchaus nicht der Fall.

Wohl hört auch der einfache Mann Musik ganz gern (Abb. 42), singt aber fast nie, außer in angeheitertem Zustand. Singen ist der Beruf Einzelner, vor allem der Blinden, und bei ihnen steht der Gesang meist in Verbindung mit Wahrsagerei.

So zeigt uns die Vertiefung in koreanische Musik heute nicht mehr einen Hochstand der Kultur, sondern ein schwaches Aufleuchten einer Kultur, die, höherer Ideale bar, keine Kraft hat, sich aus eigener Kraft aus dem Zustand der Interesslosigkeit zu erheben.