



Die PIPA 琵琶

Barbara Mittler

不道山中方七日，豈知世上已千年。

Es ist schwer vorzustellen: Da ist man sieben Tage in den Bergen, und, ohne dass man dessen gewahr war, sind auf der Erde bereits tausend Jahre (lange lange Zeit) vergangen.

(Inscription auf der Heidelberger Pipa)

Die Pipa 琵琶 wird in der gegenwärtigen chinesischen Musikkultur als ein „typisch chinesisches Instrument“ dargestellt und interpretiert. „Typisch chinesisches“ ist dabei auch ihre nicht-chinesische Herkunft. Die Pipa ist ein Zupfinstrument mit vier Saiten; *pi* 琵 steht für das nach außen Hin-, *pa* 琶 für das nach innen Her-Zupfen—andere Schreibungen, die ähnlich onomatopoetisch klingen, sind 枇杷 oder 批把. Die Pipa wird zur Familie der Lauteninstrumente gezählt. In der chinesischen und ostasiatischen Musiktradition ist sie zu einem wichtigen Solo-Instrument geworden und als Ensemble-Instrument in sehr vielen verschiedenen Genres einsetzbar. Die holistische Klangproduktion, die der Pipa eigen ist und nicht nur unterschiedlichste Techniken des Zupfens und Schnarrens mit den Saiten, sondern auch des Schlagens auf den Holzkörper des Instruments einschließt, macht sie für eine faszinierende Klang- und Geräuschvielfalt unentbehrlich, die in der Gegenwartsmusik (etwa in Kompositionen von Terry Riley, Tan Dun, Philip Glass, Chen Yi, Chen Shih-hui oder Bun-Ching Lam) eine bedeutende Rolle spielt.

Die Pipa hat sich in ihrer Spielweise (mit oder ohne Plektrum) und im Bau über die Jahrtausende deutlich verändert. Aus den weichen

Chinesische Laute (*pipa*) Chinese lute (*pipa*)

verschiedene Hölzer, Bünde aus
Elfenbein, Metallsaiten
105 x 30 cm
China
Ende des 19. Jh.
Völkerkundemuseum vPST
(erw. von Umlauff 1921)
Inv.-Nr. 30883

gedrehten Seiden-Saiten, die man gut mit natürlichen Fingernägeln zupfen konnte, wurden im 20. Jahrhundert Nylon-Metallsaiten, die viel zu hart für das Zupfen mit Fingernägeln sind, so dass heute falsche Nägel verwendet werden, die aus Kunststoff oder Schildpatt hergestellt werden. Auch die Zahl der Bündel wurde stetig erweitert, die Spieltechniken immer virtuoser. Heute wird auch in der Pop- und Unterhaltungsmusik und sogar im Rock die Pipa benutzt (es gibt zu diesem Zweck inzwischen auch elektrische Pipas).

Die Finger schlagen die Pipa-Saiten genau entgegengesetzt zur Spielweise einer Gitarre: normalerweise werden einzelne Saiten gezupft, manchmal zwei Saiten gleichzeitig mit Zeigefinger und Daumen, ein schnelles gemeinsames Anreißen aller Saiten mit vier Fingern wird „Fegen“ genannt (*sao* 掃 und *fu* 拂, je nach Richtung). Unverwechselbar ist das Pipa-Tremolo *Lunzhi* 輪指 (rollende/Rad-Finger) genannt. Auch bestimmte Techniken der linken Hand sind wichtig für die Ausdruckskraft der Pipa. Die linke Hand kann Vibrato, Portamento, Glissando, Pizzicato, Obertöne oder künstliche Obertöne erzeugen, weil aber die Bündel so hoch sind, dass die Finger und Saiten das Griffbrett zwischen den Bündeln nie berühren, kann eine unvergleichlich größere Manipulation des Klangs erwirkt werden als bei vergleichbaren europäischen Instrumenten. Heute wird die Pipa während des Spiels in einer vertikalen oder nahezu vertikalen Position gehalten, in früheren Zeiten allerdings wurde sie, ähnlich einer Gitarre, fast horizontal gehalten.

Die Pipa kann man in China seit etwa dem 2. Jahrhundert vor Christus antreffen; sie ist damit ein Spätankömmling in der Geschichte chinesischer Musik, denn es gibt Instrumente, die sich in schriftlichen Quellen und als archäologische Funde bis mehrere Jahrtausende vor Christus zurückverfolgen lassen. Zu Anfang bestehen noch unterschiedliche konkurrierende Formen. Nach der Tang-Zeit (7.-10. Jh.), in der in der Kulturhauptstadt Chang'an ganz unterschiedliche Formen der Pipa gespielt werden, etabliert sich die 4-saitige, birnenförmige Pipa fest.

Der Name Pipa verweist dabei bereits auf die Transkulturalität des Instruments: Eine Laute aus Zentralasien wurde *Barbat* genannt, abzuleiten aus dem klassischen Persisch von *barbhad* (*barbhu* „stark gezupft“), das in einer Erklärung in der phonetischen Umschrei-

bung wohl mit dem *pa* in *Pipa* in einen Zusammenhang gebracht werden kann. Das Instrument wird japanisch *Biwa* genannt, auch die vietnamesische Bezeichnung (*Dàn tỳ bà*—*Dàn* ist dabei die generische Bezeichnung für alle Saiteninstrumente) und die koreanische Bezeichnung *Bipa* für ähnliche Instrumente sind offensichtlich mit dem chinesischen Ausdruck verwandt.

Die 4-saitige *Pipa* wird in der chinesischen Geistesgeschichte und vor allem der Dichtung verbunden mit Sehnsuchtsgefühlen—nach der Heimat, die man, aus unterschiedlichsten Gründen, verlassen musste, nach den Freunden, der Familie, dem Geliebten. Beispielhaft für dieses Verständnis ist die Geschichte zweier schöner Frauen, die die *Pipa* gespielt haben sollen, Liu Xijun 劉細君, die im 1. Jahrhundert vor Christus in der Mongolei lebt und mit einem turkstämmigen Mann verheiratet war und, eine Generation später, Wang Zhaojun 王昭君, die, in Xinjiang mit einem Tataren liiert war. Beide Frauen spielten die *Pipa* oder ließen sie für sich spielen, um ihr Heimweh in der Ferne zu bekämpfen. Beide werden in chinesischen Gedichten besungen.

Eine andere *Pipa*-Form, 5-saitig, mit geradem Hals und rundem Corpus, ist möglicherweise aus Indien über die Seidenstraße nach China gekommen. Dieses Instrument wird mit zwei männlichen Spielern verbunden, die beide an einem berühmten kulturellen Knotenpunkt auf der Seidenstraße, Kucha (chinesisch *Qiuci* 龜茲) gewirkt haben: Cao Poluomen 曹婆羅門 (5. Jahrhundert) und Sujiva (Sujipo 蘇祇婆), der im 6. Jahrhundert nach China kommt, als seine Patronin, die türkische Prinzessin Ashina, den Kaiser Wu 武帝 der nördlichen Zhou heiratet. Die 5-saitige, vornehmlich von Männern gespielte *Pipa* ist in den Bildquellen oft buddhistisch konnotiert, während Textquellen auf die Präsenz dieses Instruments auch in der Unterhaltungs- und Tanzmusik (von Frauen gespielt) weisen. Das *Pipaspiel* ist in der buddhistischen Tradition mit narrativem Gesang verbunden, der in der Tradition blinder Priester und Mönche, die Sutren zur *Biwa* singen, in Japan noch heute weiterlebt (als *Mosobiwa* 盲僧琵琶 —Blinder Mönch *Pipa*), in China aber in Vergessenheit geriet.

In der Tang-Zeit (7.-10. Jh.), in der der chinesische Hof viele verschiedene Ensembles und insgesamt über 11.000 Entertainer unter-

hielt, waren sowohl die 5-saitige rundliche, wie auch die 4-saitige schmalere und birnenförmige Pipa beliebt und wurden von China's Kultur-Hauptstadt Chang'an aus in ganz Ostasien weiterverbreitet. Die Spieltechniken wurden weiterentwickelt: nicht mehr nur mit einem großen Plektrum wurden die Saiten angeschlagen (wie heute noch beim japanischen Biwa-Spiel), sondern auch mit den Fingern (und langen Fingernägeln) gezupft. Das Repertoire der Tang-zeitlichen Pipa wird im Rahmen der Togaku (唐樂 Tang Musik) in Japan bis heute als Hofmusik weitertradiert. In China andererseits wird das 4-saitige Instrument mit Beginn der Song-Zeit (ab dem 10. Jhdt) ausserhalb des höfischen Rituals heimisch und nimmt eine wichtige Rolle in der Entwicklung regionaler Instrumental- und Vokalgenres ein.

Die Pipa aus dem Völkerkundemuseum Heidelberg gibt dem Betrachter einige Rätsel auf: Wieso wird sie im Museumskatalog als Biwa (der Name für das japanische Lauteninstrument, das aus der gleichen Instrumentenfamilie stammt, aber mit einem Plektrum angeschlagen wird) bezeichnet? Wer hat sie produziert, aus welcher Werkstatt also kommt sie? Und warum eigentlich hat diese Pipa zwar nur vier Saitenhalter, wie gewöhnlich, dafür aber sechs Wirbel und damit zwei zu viel für vier Saiten? Und schließlich, was bedeutet der Spruch, der auf dem Hals des Instruments als Kalligraphie erscheint und darauf verweist, dass Faszination die Menschen den Lauf der Zeit vergessen lassen kann?

Die Pipa wird im Museums-Katalog als eine Biwa (japanisch) bezeichnet, denn sie stammt aus einem 1921 von Victor Goldschmidt getätigten Grosskauf bei Heinrich Umlauff, einem Hamburger Kaufmann, der Artefakte aus der ganzen Welt sammelte, mit dem Ziel ein „Weltmuseum“ zu errichten. Bei ihm war das Instrument Teil seiner „Japan-Sammlung“ (Umlauff-Nr. 1076). Das wertvolle und einzigartige Instrument ist aber in der Tat eine chinesische Pipa, und zwar eine, die aus einer Shanghaier Instrumentenwerkstatt stammt, die in der Inschrift mit Adresse (Baoshan Street—jie, Shanglin Alley—li und me fecit The Second Old Man (Lao'er) from Lushunxing angegeben ist (寶善街中上林里陸順興老二造). Das Instrument ist also entstanden in einer der wichtigsten Kulturstraßen Shanghais (寶善街中上林里), wo Instrumentenbauer, Theater

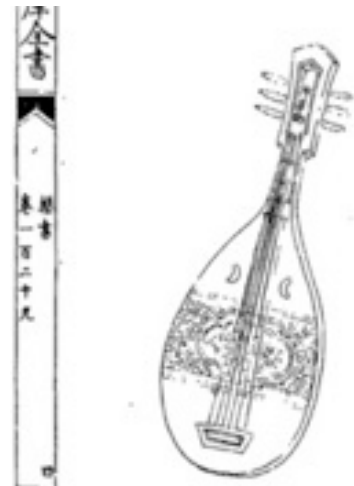
und Kurtisanenhäuser dichtgedrängt nebeneinander angesiedelt waren.¹ Das Instrument ist zwar in einem schlechten Zustand und im Moment nicht spielbar, aber sehr wertvoll: Es ist aus verschiedenen unterschiedlichen Hölzern zusammengesetzt und mit vier elfenbeinernen Bündle versehen. Hieran lässt sich das Instrument ziemlich genau auf das Ende des 19. Jahrhunderts datieren, denn zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden 6 Bündle eingeführt. Die 6 Wirbel des Instruments geben allerdings Rätsel auf.

Zwar findet sich, zum Beispiel in einem spät-songzeitlichen Yu-eshu (Buch der Musik) 樂書 von Chen Yang (南宋陳暘《樂書》卷一二九) eine Abbildung einer solchen sechs-saitigen sogenannten „Großen Pipa“ 大批杷 und sie wird auch in der großen Song-zeitlichen Enzyklopädie, Taiping Yulan 太平御覽, als ein Instrument, das in der nördlichen Song existierte, erwähnt (北宋《太平御覽》卷五八四〔六絃]), hier wird auch darauf hingewiesen, dass die „große“, also 6-saitige, Pipa einen besseren Klang produziere, aber aufgrund der Zahl der Saitenhalter (eben doch nur vier) bei der im Völkerkundemuseum anzutreffenden Pipa ist es dennoch schwierig zu verstehen, wie genau die Aufhängung der „überzähligen“ Saiten funktioniert haben soll und welchem genauen Zweck sie gedient haben soll.

Da wir uns in der Frühphase der modernen Instrumentenreform befinden, in der sich wandelnden Musikkultur Chinas zu Anfang des 20. Jahrhunderts, wo das Spielen nicht mehr im intimen abgeschlossenen kammermusikalischen Kontext, sondern im großen Konzertsaal und auf der Bühne, gar im Orchester, immer wichtiger werden sollte, könnten man fragen, ob es sich hier um ein Experimentalinstrument handelt? Wurden vielleicht die Außensaiten doppelt bespannt (aus einem Saitenhalter), um so mehr Klang zu schaffen?

Bleibt die Frage der Kalligraphie, die diese außergewöhnliche Pipa zielt: Hat diese Inschrift vielleicht auch direkt etwas mit dem besonderen, innovativen Charakter dieses Instruments zu tun? 不道山中方七日, 豈知世上已千年。 „Es ist schwer vorzustellen: Da ist

¹ In der *Shenbao* finden sich eine Reihe von Anzeigen für Musikalienhändler mit dieser Adresse. Vgl. etwa *Shenbao* 申報 30.5.1899 (No. 9382.7/14). Meine Kollegin Shen Tung 沈冬, Musikwissenschaftlerin an der National Taiwan University und Spezialistin für die Pipa, hat mich bei der Recherche für diese Details unterstützt.



Song-zeitliche „Große Pipa“ mit sechs Saiten / So-called „Large Pipa“ with six strings dating back to Song times

Aus: CHEN YANG Buch der Musik 南宋陳暘《樂書》卷一二九



Kalligraphie auf dem Hals der Heidelberger Pipa / Calligraphy on the neck of the Pipa

man sieben Tage in den Bergen, und, ohne, dass man dessen gewahr war, sind auf der Erde bereits tausend Jahre (lange lange Zeit) vergangen.“ Die Inschrift verweist auf eine Geschichte aus einer als Ganzes heute verschollenen Geschichtssammlung des Astronomen und Mathematikers 祖冲之 Zu Chongzhi (429-500) mit dem Titel *Shuyiji* 述異記 (Aufzeichnungen seltsamer Geschichten), die nur noch in Anthologien und enzyklopädischen Werken erhalten ist: Ein Holzfäller in den Bergen entdeckt ein paar Kinder, denen er fasziniert beim chinesischen Schachspiel zuschaut. Er vergisst dabei alles um sich herum, noch mehr, als die Kinder ihm eine leckere Feige anbieten, die seinen Hunger und Durst auf Lange stillt. Als schließlich das Spiel zu Ende ist und die Kinder ihn fragen, ob er denn gar nicht nach Hause gehen will, stellt er fest, dass das Holz an seiner Axt lang verrottet ist und, daheim angekommen, dass keiner seiner Bekannten mehr lebt. Die Geschichte ist ein Prototyp für Entrückungsgeschichten, die sich nicht nur in der daoistischen Tradition sehr häufig finden und die oft mit einem ernüchternden Erwachen gekoppelt sind.

In einem der berühmtesten Gedichte über die Pipa 琵琶行 von Bai Juyi 白居易 — das seinerseits viele weitere Kunstwerke, Kalligraphien, Malerei und Dichtung inspiriert hat ist es genau dieses Moment der faszinierten Entrückung einerseits und des bösen Erwachens andererseits, das wieder aufgenommen wird: Das Gedicht beschreibt eine zufällige Begegnung des Dichters mit einer alternden Pipa-Spielerin in einer Herbstnacht im Jahre 816, einige Monate nachdem Bai selbst aus der Hauptstadt verbannt worden war. Einst eine große Schönheit und gefeierte Künstlerin, ist die Pipa-Spielerin nun die Frau eines reisenden Händlers. Bai, der seit seiner eigenen Abreise aus der Hauptstadt ins Exil keine Trauer gefühlt hat, findet sich, in Tränen aufgelöst ob seines eigenen Schicksals, nachdem er die Geschichte der Pipa-Spielerin gehört hat und verspricht, ihr ein eigenes Gedicht zu widmen.

(...)

忽聞水上琵琶聲，

Plötzlich hörten wir oben am Wasser den Klang einer Pipa;

主人忘歸客不發。

Ich vergaß, nach Hause zu gehen, und auch mein Gast stand ganz gebannt da.

尋聲閣問彈者誰？

Wir folgten dem Klang, und fragten uns dabei, wer da wohl spielte,

Das Gedicht beschreibt dann ausführlich und in vielen bunten Metaphern, die unterschiedlichen Pipa-Techniken mit denen die Pipa-Spielerin spielt, die tiefen Saiten, klingen wie der klatschende Regen, die dünneren wie ein leises Murmeln (大絃嘈嘈如急雨, 小絃切切如私語), die Töne reihen sich aneinander wie Kaskaden von Perlen und Jade (嘈嘈切切錯雜彈, 大珠小珠落玉盤), Vogelstimmen und Naturgeräusche werden hörbar (間關鶯語花底滑, 幽咽泉流冰下難) aber auch das harte Gegeneinanderschlagen feindlicher Schwerter (銀瓶乍破水漿迸, 鐵騎突出刀槍鳴). Als die Musik ihr Ende findet, schrickt der Dichter aus seinem Tagtraum auf:

我聞琵琶已歎息，

Schon als ich die Pipa hörte, hatte ich vor Schmerz seufzen müssen;

又聞此語重唧唧。

Und als ich dann ihre Geschichte hörte, musste ich immer wieder heftig stöhnen.

同是天涯淪落人，

„Wir beide sind gleichermaßen vom Schicksal geschlagen,

相逢何必曾相識！

Wir treffen uns jetzt erst, aber müssten einander eigentlich schon lange kennen.

我從去年辭帝京，

Ich wurde letztes Jahr aus der Hauptstadt verbannt.

謫居臥病潯陽城。

Verbannt in diese Stadt, degradiert und krank.

潯陽地僻無音樂，

So abgelegen ist diese Stadt, dass sie keine Musik kennt,

終歲不聞絲竹聲。

Das ganze Jahr lang habe ich noch nicht den Klang von Seide- und Bambusinstrumenten gehört.“

Er beklagt seine Einsamkeit, die er mit nichts ausser den Vogel-schreien und dem Herbstmond teilt, beklagt, wie oft er seinen Wein alleine trinken musste (往往取酒還獨傾), beklagt, dass er ansonst nur grobe Berglieder und schrille Dorfpeifen zu hören bekomme (豈無山歌與村笛, 嘔啞嘲哢難為聽) und erklärt so sein Erstaunen über die entrückenden Klänge der Pipa, die er an diesem Abend zu hören bekommen hat (今夜聞君琵琶語, 如聽仙樂耳暫明). .

感我此言良久立，

Berührt von dem, was ich gesagt, stand die Pipa-Spielerin lange da,

卻坐促絃絃轉急。

Dann setzte sie sich wieder hin, riss an den Streichern und spielte ein weiteres Lied.

淒淒不似向前聲，

So traurig, so trostlos, so anders, als alles, was sie vorher gespielt hatte;

滿座重聞皆掩泣。

alle, die es hörten, verbargen ihr Gesicht und begannen zu weinen.

(Ausschnitte aus: *Lied von der Pipa* 《琵琶行》 von Bai Juyi 白居易)

Nicht nur in diesem immer wieder neu aufgelegten und -interpretierten Gedicht (es gibt zum Beispiel Kompositionen von Chen Yi und Bun-ching Lam, die es weiterverarbeiten) erscheint die Pipa als Instrument der Sehnsucht, als Emblem transkultureller Wandelbarkeit, immer wieder neu gestaltet und innovativ in ihrer musikalischen Ausdruckskraft, ein Instrument, das Chinas Musikleben in der Vergangenheit wie in der Gegenwart mitgeprägt hat.

Summary

The Pipa 琵琶 is a plucked instrument with four strings. Pi is onomatopoeic and stands for outward plucking, pa for inward plucking. The Pipa is one of those instruments today considered “typically Chinese”, even if they came to China from other regions of the world.

The instrument can be found in China since about the 2nd century B.C. It thus appears quite late in the history of Chinese music which can be traced back to the third millennium B.C. In the beginning, there are still different competing forms. After the Tang period (7th-10th century), the 4-string, pear-shaped Pipa became firmly established.

The name Pipa already marks the transculturality of the instrument: a lute from Central Asia was called Barbat, derived from the classical Persian of barbhud (barbhu “strongly plucked”), which in phonetic paraphrase probably becomes the pa in Pipa. The instrument is called *Biwa* in Japanese and the Vietnamese name *Dàn tỳ bà* (where *Dàn* is the generic name for all string instruments) and the Korean *Bipa* are obviously all related to the Chinese.

The 4-stringed pear-shaped Pipa is associated in Chinese intellectual history and especially in poetry with feelings of longing—for the homeland, which one had to leave for various reasons, for friends, for family, for a lover. Exemplary for this understanding is the story of two beautiful women who are said to have played the Pipa: Liu Xijun 劉細君, who lived in Mongolia in

the 1st century B.C. and was married to a man of Turkish origin and, a generation later, Wang Zhaojun 王昭君, who, was affiliated with a Tartar in Xinjiang. For both of these women, the Pipa was a means of fighting their homesickness in the distance, far from home, and both are remembered in countless poems.

Another Pipa format may have come from India via the Silk Road to China. It has 5-strings, a straight neck and a roundish corpus. This instrument is associated with two male players, Cao Poluomen 曹婆羅門 (5th century) and Sujiva (Sujipo 蘇祇婆), who came to China in the 6th century when his patron, the Turkish princess Ashina, married the emperor Wu 武帝 of the northern Zhou. The 5-stringed Pipa played by men has Buddhist connotations in visual sources, while textual sources point to the presence of the instrument in entertainment and dance music (played by women). In the Buddhist tradition, Pipa playing is associated with narrative singing, which in the tradition of blind priests singing sutras to the Biwa still lives on today in Japan (as *Mosobiwa*, the Pipa played by blind monks 盲僧琵琶), while it has been forgotten in China.

During the Tang period (7th-10th century), when the Chinese court held many different orchestras and over 11,000 entertainers, the 4-stringed pear-shaped Pipa was firmly established alongside the 5-stringed Pipa. The playing techniques were further developed: the strings were not only struck with a large plectrum (as in Japanese *Biwa* playing), but also plucked with the fingers (and long fingernails). The repertoire of the

Tang-Pipa is still passed on as court music within the framework of the Togaku (唐樂 Tang music) in Japan. In China, on the other hand, with the beginning of the Song period (from the 10th century onward), the instrument came to be used outside the courtly ritual and began to play a significant role in the development of regional instrumental and vocal genres.

The Pipa from the Museum of Ethnology is described in the museum catalogue as *Biwa* (Japanese). This is so, because it was part of a major purchase made in 1921 by Victor Goldschmidt from Heinrich Umlauff, a Hamburg merchant who collected artefacts from all over the world with the aim of establishing a “world museum.” Here, the instrument was part of the “Japan collection” (circulation no. 1076). This valuable and unique instrument is in fact a Chinese Pipa, from a Shanghai instrument workshop, which is indicated in the inscription with address and *me fecit*. The instrument is in a bad condition and not playable at the moment, but it is very valuable: It is composed of different woods and has four ivory frets. The 6 pegs of the instrument, and the inscription that adorns the instrument, are still a puzzle: “不道山中方七日，豈知世上已千年。It’s hard to imagine: one spends just about seven days (a short week) in the mountains, and, quickly, without having noticed it, a thousand years (a long long time) have already passed on earth”.

Literatur

Helene Dunn Bodman: *Chinese musical iconography: a history of musical instruments depicted in Chinese art*, Ann Arbor: Asian-Pacific Cultural Center, 1987.

John E. Myers: *The Way of the Pipa. Structure and Imagery in Chinese Lute Music*, Kent: The Kent State University Press 1992.

Tradition and Change in the Performance of Chinese Music, hrsg. v. Tsao Penyeh. Special Edition of Musical Performance 1998.1/2.

Barbara Mittler

ist Professorin für Sinologie am Zentrum für Ostasienwissenschaften und forscht unter anderem über chinesische Kulturproduktion im Verhältnis zur Politik, über die frühe chinesische Presse, und Bild und Text in der Formation von kulturellem Gedächtnis. Zu ihren wichtigsten Publikationen gehören *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People’s Republic of China since 1949* (Harrassowitz 1997); *A Newspaper for China. Power, Identity and Change in the Shanghai News Media, 1872-1912* (Harvard University Press, 2004), und *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture* (Harvard University Press, 2012).