

**China
in der europäischen Wissensordnung
des 17. und 18. Jahrhunderts**

Herausgegeben
von
Mark Häberlein und Dorothee Schaab-Hanke

Deutsche Ostasienstudien 47

OSTASIEN Verlag

Das Hintergrundbild des Umschlags basiert auf d'Anvilles „Generalkarte von China, der Tartarei und Tibet“ (1734). Siehe hierzu den Beitrag von Andreas Dix in diesem Band. Die Werke, denen die im Vordergrund wiedergegebenen Titelbeschriftungen und Abbildungen entstammen, sind ebenfalls Gegenstand dieses Bandes.

Die diesem Band zugrundeliegende Tagung wurde von der Kommission für Forschung und wissenschaftlichen Nachwuchs (FNK) der Universität Bamberg gefördert.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-946114-97-0

© 2024. OSTASIEN Verlag, Gossenberg (www.ostasien-verlag.de)

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Redaktion, Satz und Umschlaggestaltung: Martin Hanke und Dorothee Schaab-Hanke

Druck und Bindung: Rudolph-Druck OHG, Schweinfurt

Printed in Germany

Inhalt

<i>Mark Häberlein und Dorothee Schaab-Hanke</i> Zur Einführung	1
<i>Wolfgang Reinhard</i> China und die europäische Resonanz	23
<i>Susanne Greulich</i> „...ce peuple, si diversement jugé par les Européens“: Wissensordnung und aufgeklärter China-Diskurs im Spiegel der <i>Histoire des deux Indes</i>	31
<i>Mark Häberlein</i> Der „politische katholische Passagier“ in China: Das Reich der Mitte in süddeutschen enzyklopädischen Werken des Barockzeitalters	47
<i>Hans-Jürgen Lüsebrink</i> China-Wissen und China-Perzeptionen in ökonomischen Enzyklopädien des französischen Aufklärungszeitalters	73
<i>Martin Hanke</i> Zur allmählichen kartographischen Annäherung Europas an China bis zur Mitte des 17. Jhs.	91
<i>Andreas Dix</i> Die kartographische Repräsentation Chinas im europäischen Zeitalter der Aufklärung: Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville und der <i>Nouvel atlas de la Chine</i>	135
<i>Dorothee Schaab-Hanke</i> Zum Eingehen von Wissen über die Musik Chinas in französische enzyklopädische Werke des 18. Jhs.	163

Zum Eingehen von Wissen über die Musik Chinas in französische enzyklopädische Werke des 18. Jhs.

Dorothee Schaab-Hanke (Gossenberg und Bamberg)

Einführung

Im 18. Jh. tat sich viel in der europäischen Musik und ihrer Theorie. Die Harmonielehre wurde zu einem zentralen Thema: Man komponierte Musik unter bewusster Verwendung des Kontrapunkts, reflektierte über die Prinzipien der temperierten Stimmung und kalkulierte Frequenzen. Nach den Ergebnissen von Alain Cernuschi lässt sich im Bereich der europäischen Musik für die Jahre zwischen 1760 und 1790 ein enormer Zuwachs an Informationen verzeichnen, der sich auch in der Bildung zahlreicher neuer Lemmata in den diversen enzyklopädischen Werken niederschlug.¹ Wie Raphaële Coronat-Faure konstatiert, wurde in der Mitte des 18. Jhs. in Frankreich die Disziplin der Musikkritik geboren.²

Was das Wissen in Europa hinsichtlich außereuropäischer Musik im 18. Jh. betrifft, so war dieses zunächst recht beschränkt. Jacques Bonnet (1644–1724), der 1715 eine Musikgeschichte herausgab, die neben der Musik der Franzosen auch die Musik der Griechen, Hebräer und Chinesen in den Blick nahm, schrieb ein Kapitel über „Die Meinung der Chinesen über den Ursprung der Musik und über deren öffentliche Feste“, in dem einige Informationen aus Reiseberichten und allgemeinen Geschichten Chinas zusammengetragen sind.³ Zumindest ein kurzes Kapitel über die Musik enthält das umfangreiche Werk von Du Halde über das chinesische Reich, das 1735 in Paris erschien und das viel wertvolles Material enthielt, das jesuitische Missionare aus China nach Paris vermittelten.⁴ Doch erst Mitte des 18. Jhs. gelangte detailliertes Wissen über die chinesische Musik nach Europa, was einzig dem Engagement eines französischen Jesuiten zu verdanken war, nämlich Joseph-Marie Amiot (1718–1793). Bereits im Jahre 1754 schickte dieser erstmals die Übersetzung einer chinesischen Schrift über den „alten Musikklassiker“ ins Französische nach Paris, zusammen mit weiteren Materialien, u.a. auch Notationen chinesischer Melodien. Im Jahr 1776 folgte eine ausführliche Abhandlung zur chinesischen Musik und insbesondere zur Musiktheorie, ebenfalls aus der Hand von Amiot, die zwei Jahre später in einer kommentierten Version von Pierre-Joseph Roussier (1716–1792) als Band 6 der *Mémoires concernant l'histoire, les*

1 Cernuschi 1992, 133.

2 Coronat-Faure 2001, 11.

3 Bonnet 1715, Bd. 1, 169-190 („De l'opinion des chinois sur l'origine de la musique, & de leur fêtes publiques“).

4 Siehe Fn. 6.

*sciences, les arts, les mœurs, les usages, &c. des Chinois, par les missionnaires de Pe-kin*⁵ [hiernach: *Mémoires*] publiziert wurde. Im selben Jahr erschien eine Musikgeschichte, ebenfalls in französischer Sprache, in der die Informationen, die Amiot der europäischen Welt zur chinesischen Musik geliefert hatte, erstmals in einem ausführlichen Vergleich mit der Musik anderer Länder und Kulturen verarbeitet wurden, nämlich dem *Essai sur la musique ancienne et moderne* [hiernach *Essai* bzw. EMAM] von Jean-Benjamin François de la Borde (1734–1794).⁶

Im Zentrum dieses Aufsatzes steht die Frage, wann und inwieweit sich diese neu nach Europa vermittelten Informationen über die chinesische Musik speziell in enzyklopädischen Werken niedergeschlagen haben. Untersucht werden hierfür die Einträge zur chinesischen Musik (1) in der von Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d’Alembert zwischen 1751 und 1771 publizierten *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers; par une société des gens de lettres* [hiernach *Encyclopédie*], (2) in dem 1768 von Jean-Jacques Rousseau veröffentlichten *Dictionnaire de musique* [hiernach *Dictionnaire* bzw. DDM] und (3) in dem von Nicolas Étienne Framery und Pierre Louis Ginguené 1791 herausgegebenen ersten Band der *Encyclopédie méthodique. Musique* [hiernach *Encyclopédie méthodique* bzw. EMM]. Dieser Untersuchung voraus geht ein kurzer Überblick über die wichtigsten Schriften, die den Enzyklopädisten zum Zeitpunkt der Abfassung ihrer Beiträge als Quellen zur Verfügung standen bzw. zur Verfügung hätten stehen können. Im Anschluss an die Besprechung der Einträge in den Enzyklopädien werden die behandelten Themen und die Art der Vorgehensweise der Autoren nochmals zusammenfassend betrachtet und schließlich die Frage behandelt, wie zeitnah die neuen Erkenntnisse zur chinesischen Musik in diesen Werken behandelt wurden, wie weit die Informationen in ihnen übereinstimmten bzw. einander widersprachen sowie die Frage, ob und wenn ja, inwieweit sich durch den Erkenntnisgewinn die Haltung der Autoren zu dem, was sie über die chinesische Musik nunmehr wussten, eine größere Sympathie für diese erkennen lässt.

Ein Blick auf die Quellenlage zur chinesischen Musik im 18. Jh.

Wie eingangs erwähnt, gab es vor Mitte der 1750er Jahre, also zu der Zeit, als Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d’Alembert bei ihren Mitstreitern unter anderem die Einträge zur Musik in Auftrag gaben, nur sehr wenige Quellen, die Aufschluss über die außereuropäische Musik gaben. Die 1735 erschienene vierbändige Beschreibung des chinesischen Reichs von Du Halde bot in dieser Hinsicht, wenn auch ebenfalls nur in einem kleinen Abschnitt, immerhin schon etwas mehr Informationen zur chinesischen Musik. Doch erst durch das Enga-

5 Die Groß- und Kleinschreibung in den hier wiedergegebenen Passagen aus französischen Werken des 18. Jhs. wurde behutsam der modernen Orthographie angeglichen.

6 Zu einer eingehenden Analyse von Amiots musikbezogenen Werken, deren Quellen sowie deren früher europäischer Rezeption siehe auch Schaab-Hanke 2023.

gement des Jesuiten Amiot, der schon kurz nach seiner Ankunft in China als Missionar unter anderem anfang, Informationen über die chinesische Musik nach Europa zu vermitteln, änderte sich die Situation. Im Folgenden seien die wichtigsten Inhalte in diesen Quellen zusammenfassend vorgestellt.

Du Haldes *Description*

Jean-Baptiste du Haldes (1674–1743) vierbändiges Werk *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise* [hiernach *Description*], das 1735 in Paris erschien, enthält einen knapp dreiseitigen bzw. vier Spalten umfassenden Eintrag zur Musik der Chinesen mit dem Titel „De leur musique“,⁷ eingefügt nach noch kürzeren Einträgen über die Logik und die Rhetorik der Chinesen und gefolgt von einem Eintrag über deren Arithmetik. Zu dem Textbeitrag zur chinesischen Musik gehört außerdem ein Zusatzblatt, überschrieben mit „Airs Chinois“ (Chinesische Weisen), auf dem in europäischer Notation fünf kurze Melodien wiedergegeben sind.

Der Eintrag über die chinesische Musik beginnt mit der Bemerkung:

Ihrer eigenen Aussage zufolge sind sie [= die Chinesen] diejenigen, die die Musik erfunden haben, und sie rühmen sich, sie in der Vergangenheit zur Perfektion gebracht zu haben. Wenn sie die Wahrheit sagen, muss sie degeneriert sein; denn sie ist jetzt so unvollkommen, dass sie den Namen kaum verdient, wie man aus einigen ihrer Melodien schließen kann, die ich mir habe notieren lassen, um eine ungefähre Vorstellung davon zu geben.⁸

Schon in diesen wenigen Aussagen klingen mehrere Urteile bzw. Vorurteile über die chinesische Musik an, die, wie wir sehen werden, in späteren Werken immer wieder aufgegriffen werden. Dies ist zum einen die – offenbar von Du Halde selbst angezweifelte – Aussage, die Chinesen hätten die Musik „erfunden“, die sich auf Informationen stützt, wonach die Chinesen schon sehr früh den Quintenzirkel mathematisch errechnet hätten, laut chinesischen Quellen so früh, dass keine der anderen Kulturen, also auch die griechische und ägyptische, so dies wahr wäre, dabei mithalten könnten.

Die zweite Aussage, nämlich, dass sich die Chinesen rühmen, ihre Musik in der Vergangenheit zur Vollkommenheit gebracht zu haben, in Verbindung mit dem negativen Urteil Du Haldes, dass zumindest die gegenwärtige Musik der

7 *Description*, III, 265b-267a. Die deutsche Übersetzung dieses und aller folgenden Zitate stammt von der Autorin.

8 „A les entendre, ce sont eux qui ont inventé la musique, & ils se vantent de l'avoir portée autrefois à la dernière perfection. S'ils disent vrai, il faut qu'elle ait bien dégénéré; car elle est maintenant si imparfaite, qu'à peine en mérite-t-elle le nom, ainsi qu'on en peut juger par quelques-uns de leurs airs que j'ai fait noter pour en donner quelque idée.“ *Description*, III, 265b.

Chinesen alles andere als vollkommen sei, zeugt von einem großen Missverständnis, das allerdings, wie wir sehen werden, in der frühen Rezeption auf besonders fruchtbaren Boden fiel.

Die dritte Aussage, wonach sich Du Halde einige der Melodien der Chinesen habe notieren lassen, deutet bereits ein Vorurteil an, das er an späterer Stelle seines Eintrags auch formuliert, nämlich dass die Chinesen kein dem europäischen adäquates Notationssystem entwickelt hätten. Hierzu schreibt Du Halde:

Sie haben keine Musiknoten wie wir und auch keinerlei Zeichen, das die Diversität der Töne markiert, die Hebungen und Senkungen der Stimme, ebenso wie all diese Variationen, die die Harmonie ausmachen. Zumindest haben sie aber einige Schriftzeichen, mit denen sie die unterschiedlichen Töne erkennen lassen.⁹

Immerhin gesteht Du Halde den Chinesen zu, dass manche ihrer Lieder – und auch einige Neukompositionen, wie sie der Kangxi-Kaiser (reg. 1662–1722) in Auftrag gegeben habe – auch einem europäischen Ohr gefallen könnten. Sodann berichtet er, wie der Kangxi-Kaiser im Jahr 1679 die Jesuitenpatres Philippus Maria Grimaldi (1639–1712) und Tomás Pereira (1645–1708) an den Hof gerufen habe, um sich von ihnen auf der Orgel und dem Cembalo vorspielen zu lassen, und dass ihm deren Musik offenbar gefallen habe. Anschließend habe er seine Musiker aufgefordert, ein chinesisches Musikstück zu spielen, und sich sehr darüber gewundert, dass die beiden durch die Aufzeichnungen, die sie sich dabei machten, in der Lage waren, unmittelbar darauf das Stück zu wiederholen, ohne dass auch nur ein Ton fehlte.

Dieser Kaiser habe, so Du Halde weiter, wenig später eine Musikakademie gegründet. Über deren Aufgaben schreibt er:

Man begann damit, alle Autoren zu untersuchen, die zu diesem Thema geschrieben hatten, man ließ alle Instrumente in Nachahmung der Alten und in den zugewiesenen Maßen herstellen. Als die Mängel dieser Instrumente offenkundig wurden, korrigierte man sie anhand späterer Regeln. Danach wurde ein Buch in vier Bänden mit dem Titel „Die wahre Lehre von den Halbtönen, geschrieben im Auftrag des Kaisers“ kompiliert. Zu diesen vier Bänden wurde ein fünfter über Elemente der europäischen Musik hinzugefügt, geschaffen von Pater Pereira.¹⁰

9 „Ils n’ont point comme nous des notes de musique, ni aucun signe qui marque la diversité des tons, les élévations ou les abaissements de la voix, & toutes ces variations qui font l’harmonie. Ils ont néanmoins quelques caracteres qui font connoître les divers tons.“ *Description*, III, 266a.

10 „On commença par examiner tous les auteurs qui avoient écrit sur ce sujet, on fit faire tous les instruments à l’imitation des anciens, & sur les mesures assignées. Les défauts de ces instruments parurent, & on les corrigea sur les règles postérieures. Après quoi on fit un livre en quatre tomes, qui a pour titre ‘La vraie doctrine du ly lu écrite par ordre de l’empereur’. A ces quatre tomes on en ajouta un cinquième des élémens de la musique Européane, fait par le père Pereira.“ Siehe *Description*, III, 266b. Gemeint ist

Du Halde berichtet schließlich noch von achterlei Arten von Musikinstrumenten, die die Chinesen erfunden hätten, und beschreibt einige dieser Instrumente näher in Bezug auf die Materialien, aus denen sie gemacht wurden.

Du Haldes Beschreibung, dass die Chinesen heutzutage beim Singen niemals Halb- oder Ganztöne aufeinanderfolgen lassen, sondern immer nur in Terzen, Quinten und Oktaven singen, kann man als Hinweis auf seine Kenntnisnahme der chinesischen Pentatonik deuten. Dazu, was die Chinesen von der europäischen Musik halten, weiß Du Halde, dass sie ihnen nur dann gefällt, wenn sie überwiegend homophon ist – die Polyphonik mit ihren modernen Besonderheiten empfänden sie hingegen lediglich als Durcheinander.¹¹ Man kann sich vorstellen, dass solch einseitige Vorlieben eines Volkes, wie sie von Du Halde hier beschrieben wurden, für Kenner und Liebhaber europäischer Fugen, Synkopen und anderer kunstvoller Kompositionen keine Empfehlung für eine nähere Bekanntschaft mit chinesischer Musik gewesen sein dürften.

Amiots ab 1754 nach Paris geschickte Manuskripte zur chinesischen Musik

Um die Mitte des 18. Jhs. änderte sich die bislang nur sehr spärliche Quellenlage im Hinblick auf die chinesische Musik durch das Engagement besonders eines Mannes, nämlich jenes bereits erwähnten, in der Chinamission tätigen Jesuiten Joseph-Marie Amiot. Im Jahr 1754 schickte er mehrere Hefte mit Materialien zur chinesischen Musik nach Paris an den Jesuitenpater Simon de la Tour (1697–1766),¹² mit der Bitte, diese an Jean-Pierre de Bougainville (1722–1763), Sekretär der „Académie des Inscriptions et Belles-Lettres“ in Paris zu übermitteln, darunter seine Übertragung eines chinesischen Werks mit dem Titel *Gu Yuejing zhuan* 古樂經傳 (Kommentar zum alten Musikklassiker), ursprünglich verfasst von dem Qing-Gelehrten Li Guangdi 李光地 (1642–1718), Großsekretär am Hof des Kangxi-Kaisers und Spezialist für höfische Zeremonialmusik. Das ursprüngliche Werk fiel jedoch, wie man dem ebenfalls von Amiot in Übersetzung wiedergegebenen Vorwort von Li Guangdis Enkels, Li Qingzhi 李清植 (1690–1744), entnehmen kann, in großen Teilen einem Brand zum Opfer, und nachdem dieser im Nachlass seines Großvaters noch drei Abhandlungen zur Musik und zum Tanz gefunden hatte, brachte er das Werk schließlich in fünf Kapiteln im Jahr 1726 heraus. Inhaltlich geht es dem Autor dieses Werks darum, den alten „Musikklassiker“ und dessen Kommentare zu rekonstruieren – ob diese Schrift sich allerdings dazu eignete, einem europäischen Leser für eine erste Begegnung mit chinesischer Musik vorgestellt zu werden, sei dahingestellt.

das *Lülü zhengyi* 律呂正義 mit dem Ergänzungsband, *xubian* 續編, zur europäischen Musik, das mit Unterstützung mehrerer jesuitischer Missionare entstand.

11 Du Halde, III, 266a.

12 Laut Hermans (2005, 30, Fn. 90) war Simon de la Tour seit 1753 Rechtsvertreter der französischen Mission in Indien und China in Paris.

Zusammen mit dieser Übersetzung schickte Amiot im gleichen Jahr auch ein Manuskript mit dem Titel „De la musique moderne des Chinois“ (hiernach „Musique moderne“ bzw. MMC) nach Paris. Dieses enthält ebenfalls überwiegend aus einem chinesischen Werk übersetzte Teile, nämlich aus dem *Da-Qing huidian* 大清會典 (Statuten der Großen Qing), das eine große Reform der Staatsmusik unter dem Kangxi-Kaiser beschreibt, die unter anderem im Bau neuer Musikinstrumente bestand, außerdem eine Beschreibung der während jener Zeit aufgeführten Stücke der höfischen Zeremonialmusik. Weiter enthält dieses Manuskript Erläuterungen zur chinesischen Notationsweise von Stücken und zur chinesischen pentatonischen Tonleiter sowie Umsetzungen mehrerer chinesischer Melodien in europäische Notation.¹³

Amiots Übersetzung des *Gu Yuejing zhuan* selbst ist leider seit langem verschollen.¹⁴ Es gibt allerdings zumindest einige Fragmente davon, aus denen man schließen kann, dass das Werk aus mindestens zwei Heften (*cabiers*), A und B, sowie einer Einführung Amiots bestand.¹⁵ Im Juli 1761 erschien ein Beitrag im *Journal Étranger*, herausgegeben von François Arnaud (1721–1784), mit dem Titel „Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne musique Chinoise, composé par Ly-koang-ty [= Li Guangdi], docteur & membre du premier tribunal des lettres de l'empire, ministre, &c;c“, von dem man annehmen würde, dass es sich dabei um einen Abdruck von Amiots Übersetzung handle. Tatsächlich haben wir es allerdings, wie ein Vergleich mit dem zeitgleich nach Paris geschickten Manuskript über die „Musique moderne“ der Chinesen erweist, mit einer Mischung von Auszügen aus beiden Manuskripten zu tun, die wiederum verknüpft wurden mit eigenen Bemerkungen Arnands.¹⁶ Der irreführende Titel dieses Artikels hat in der weiteren Rezeption der von Amiot vermittelten Materialien denn auch zu zahlreichen Missverständnissen geführt.

Die einführenden Bemerkungen dürften dabei von Arnaud selbst stammen.¹⁷ Er beginnt mit einer Betrachtung über die engen Bezüge zwischen den

13 Amiots Manuskript wird heute in der BNF Paris aufbewahrt [btv1b105513595].

14 Zu Tchens engagierten Versuchen, das verschollene Manuskript aufzufinden, siehe Tchen 1974.

15 Hinweise auf Aussagen in diesem Manuskript finden sich bei Rameau 1760, Roussier 1770, in Briefen von Roussier sowie in der von Roussier 1780 edierten Ausgabe von Amiots „Mémoire“. Eine Zusammenstellung der von Roussier in dieser letzteren Ausgabe gegebenen Hinweise findet man bei Schaab-Hanke 2023, „Tabellarische Übersichten“, 2 (S. 157).

16 Etwas seltsam ist, dass Arnaud nirgendwo in seinem Beitrag den Namen Amiots erwähnt. Er spricht lediglich vom „Autor der Übersetzung“, der aber offenbar ungenannt bleiben soll.

17 Vermutlich stammen die ersten acht Seiten des Artikels aus der Feder von Arnaud, allerdings unter Rückgriff auf die von Amiot gegebenen Informationen (TM, 5-13). Erst danach beginnen die eigentlichen Auszüge aus Amiots Manuskripten.

Chinesen und den Ägyptern, die sich einem immer stärker erschlossen, je mehr man sich mit den Sitten und Bräuchen, der Philosophie und den Künsten der Chinesen befasste. Weiter heißt es:

Beim Durchblättern von Ly-Koang-tys [Li Guangdis] Werk, glaubten wir, das System des Pythagoras, also das der Ägypter, über die Musik, zu lesen; gleicher Ursprung, gleiche Verwendung, gleiches Vorgehen, gleiches Ausmaß, gleiche Wunder, gleiches Lob. Die Ägypter haben gesucht und glaubten, die universelle Harmonie oder die richtige Proportion gefunden zu haben, die alle Dinge untereinander haben; die Chinesen behaupten, dass ihre Ahnen die gleiche Entdeckung gemacht haben, und dass sie, in Übereinstimmung mit dieser Idee, alle ihre Systeme der Musik und Physik, der Moral, der Politik und der Bildung errichtet haben. Es waren die Zahlen, aus denen Pythagoras nach dem Vorbild der Ägypter die Kunst, die Töne zu formen, geschöpft hat; und es sind Zahlen, aus denen die Chinesen die Methode und Regeln ihrer Musik abgeleitet haben.¹⁸

Amiots 1776 abgeschlossene Abhandlung über die chinesische Musik

Während Amiot, wie er später schreibt, im fernen Peking etliche Jahre lang nichts über den Verbleib seiner Übersetzung erfuhr,¹⁹ arbeitete er sich fleißig weiter in die chinesische Musik ein. Kurz bevor er seine umfangreiche Abhandlung, das „Mémoire sur la musique des Chinois anciens et modernes“ [hiernach „Mémoire“],²⁰ abschloss, erreichte ihn ein Buch, das ihm der königliche Bibliothekar Bignon geschickt hatte, zusammen mit einem weiteren Werk, um das Amiot dessen Vater, der vor ihm ebenfalls Hofbibliothekar gewesen war, gebeten hatte, und der meinte, dass dieses ihn wegen des in ihm verwendeten Materials interessieren dürfte.²¹ Es war Roussiers *Mémoire de la musique des anciens* [hiernach *Musique des anciens* bzw. MMA], aus dem Amiot, nachdem er so lange

18 „En parcourant l'ouvrage de Ly-Koang-ty, nous avons cru lire le système de Pythagore, c'est-à-dire, des Égyptiens, sur la musique; même origine, mêmes usages, mêmes procédés, même étendue, mêmes prodiges, mêmes éloges. Les Égyptiens avoient cherché et croyoient avoir trouvé l'harmonie universelle ou la juste proportion que toutes les choses ont entre elles; les Chinois prétendent que leurs ancêtres ont fait la même découverte, et que, conformément à cette idée, ils ont bâti tous leurs systèmes et de musique et de physique, et de morale et de politique et d'éducation. Ce fut dans les nombres, qu'à l'exemple des Égyptiens, Pythagore puisa l'art de former les tons; c'est des nombres que les Chinois ont tiré la méthode et les règles de leur musique.“ Siehe TM, 5f. Vgl. Picard 2006, 11, der den hier wiedergegebenen Passus ebenfalls Arnaud selbst zuschreibt.

19 Er selbst schreibt, dass seine damalige Entscheidung, gerade dieses Buch als erstes zu übersetzen, auf seinen damaligen geringen Kenntnissen beruhe. Siehe MCC, 5.

20 Der Text bestand aus einem Heft, der Tafelteil, bei dem die chinesische Vorlage und die französische Umsetzung aufeinander folgen, aus zwei weiteren Heften.

21 MCC, 5f. Beide Bücher erreichten ihn, wie Amiot schreibt, im Jahr 1774.

vergeblich auf eine direkte Antwort aus Paris gewartet hatte, was denn mit seinen 1754 nach Paris geschickten Materialien geschehen sei, entnehmen konnte, dass dessen Inhalte dort bereits kurz nach deren Ankunft unter europäischen Musikgelehrten kursiert waren. Roussier schreibt nämlich, dass er zu Beginn des Jahres 1763 in Manuskripten, die von diversen Autoren übersetzt worden seien, eine Art Ergebnis der dreifachen Progression gesehen habe.²² Und schon vor ihm bekennt Jean-Philippe Rameau (1683–1764) in seinem 1760 erschienenen *Code de musique* [kurz: CDM], dass ihm „vor einigen Tagen eine Übersetzung aus der Hand von R.P. Amiot“ in die Hände gefallen sei.²³ Beide haben somit für ihre Diskussion der Frage, ob denn nun das, was man als das pythagoräische System bezeichnet, in Ägypten, Griechenland oder in China erstmals errechnet wurde, bereits das von Amiot 1754 nach Paris geschickte Material eingesehen und für ihre Überlegungen genutzt. In dem Brief, den Amiot 1776 zusammen mit der zweifachen Ausfertigung seines umfangreichen „Mémoire“ an Henri-Léonard Bertin (1720–1792), den damaligen Staatsminister von Ludwig XVI., schickte, drückte er seine Hoffnung aus, dass Gelehrte wie Roussier sich doch auch mit seiner jetzigen Abhandlung beschäftigen mögen, die nunmehr über zwanzig Jahre nach seinem frühen Manuskript vorliege.

Amiots „Mémoire“ gliedert sich in drei große Teile. In dem ersten handelt er die chinesischen Musikinstrumente nach dem traditionellen chinesischen System der „Acht Arten von Klängen“ (*bayin* 八音) ab. Im zweiten befasst er sich mit den 12 *lü* (den zwölf Halbtonstufen der chromatischen Tonleiter), und im dritten Teil erörtert er verschiedene Aspekte, darunter auch die Frage, ob die Chinesen eine der europäischen Musiktheorie vergleichbare Harmonielehre kannten oder nicht. In diesem Zusammenhang stellt Amiot, um dem europäischen Leser eine Vorstellung vom Harmoniebegriff der Chinesen zu geben, ein Beispiel für Ritualmusik vor, die „Hymne zu Ehren der Ahnen“. Außerdem hatte Amiot seinem Manuskript insgesamt 118 Tafeln mit Abbildungen beigegeben, von denen die eine Hälfte chinesische Erläuterungen enthielt, die andere die französischen Übersetzungen.

Ähnlich wie Li Guangdi war auch der Musikgelehrte Zhu Zaiyu 朱載堉 (1536–1611) davon überzeugt, dass die gegenwärtige chinesische Musik reformbedürftig sei. Auch er gab vor, dass es gelte, die Musik des Altertums wiederherzustellen. Doch in seinem Fall war dies wirklich nur ein Vorwand, denn tatsächlich hat er Berechnungen angestellt, die alles übertrafen, was es in China zuvor gab, darunter die temperierte Stimmung, und damit steht er sogar in Konkurrenz zu Europa, wo nur etwa zeitgleich oder sogar möglicherweise etwas später von Gioseffo Zarlino (1517–1590) und anderen die temperierte Stimmung berechnet wurde.

22 MMA, 135.

23 CDM, 189; auf diese Stelle bei Rameau verweist wiederum Roussier in MMA, 14.

Das von Roussier bearbeitete und 1780 publizierte Werk Amiots

Kurz nachdem Amiot sein im Jahre 1776 abgeschlossenes „Memoire“ in zwei Abschriften nach Paris an Staatsminister Bertin geschickt hatte, mit dem er – sozusagen als der Chinakorrespondent der französischen Krone – seit Jahren in engem Kontakt, gestanden hatte, beschloss dieser, Roussier mit der Herausgabe der Abhandlung als Band 6 der *Mémoires*, einer Serie von Bänden über alle Arten von Wissen über China, zu betrauen. Dabei spielte für Bertins Entscheidung, gerade Roussier mit dieser Aufgabe zu betrauen, vermutlich nicht nur dessen Ruf als Musikgelehrter eine Rolle, sondern auch der Umstand, dass Amiot in dem Brief, den er zusammen mit den beiden Abschriften seiner Abhandlung geschickt hatte, unmittelbar den Wunsch zum Ausdruck gebracht hatte, Roussier, dessen *Musique des anciens* er von Bignon zugeschickt bekommen hatte, werde sich auch dieser Abhandlung annehmen.

Die von Roussier edierte Version weist, neben umfangreichen Anmerkungen zu Amiots Ausführungen in Form von Fußnoten, mehrere an Amiots Abhandlung angefügte Abschnitte mit der Überschrift „Observations“ (Beobachtungen) auf, in denen er seine eigenen Betrachtungen zu Papier brachte.²⁴

Eine Hoffnung, die Amiot in seinem Brief an Bertin äußerte, lautete, dass Roussier und andere Gelehrte die von ihm in seiner Abhandlung gelieferten Informationen zur chinesischen Musik nutzen würden. Trotzdem hätte er wohl kaum damit gerechnet, dass Bertin tatsächlich Roussier damit beauftragen würde, Amiots Abhandlung herauszubringen. Roussier erfüllte seine Aufgabe mit Hingabe, indem er nicht nur Amiots annotierte Version systematisch mit eigenen weiteren Anmerkungen versah, sondern auch den Haupttext von Amiots Abhandlung noch beträchtlich um eigene Ergänzungen erweiterte.

Alle diese Werke, also die von Amiot geschickten frühen Texte (deren Zirkulation Amiot zunächst ausdrücklich untersagt hatte) ebenso wie die von Rameau und Roussier und schließlich die umfangreiche neue Abhandlung von Amiot, die von Roussier 1780 mit eigenen zusätzlichen Anmerkungen und Ergänzungen herausgegeben wurde, standen somit früher oder später als mögliche Quellen für die enzyklopädischen Werke des späteren 18. Jhs. zur Verfügung.

24 Dieser Band ist dann auch diejenige Version, die in der Rezeption von Amiots Darstellung zur chinesischen Musik überwiegend zugrundegelegt wurde, während Amiots Originalmanuskript, das sich in vielen Details doch beträchtlich von der von Roussier bearbeiteten Version unterscheidet, zwar in der BNF Paris bewahrt und sogar frei herunterladbar ist, jedoch den meisten Forscherinnen und Forschern offenbar zu beschwerlich für eine direkte Nutzung ist.

Bemerkungen zur chinesischen Musik in enzyklopädischen Werken des 18. Jhs.

Wie schon eingangs erwähnt, nahm zwar die europäische Musiktheorie im 18. Jh. einen großen Aufschwung, was auch in den zahlreichen auf die europäische Musik bezogenen Einträgen in Enzyklopädien, die in jener Zeit entstanden, seinen Niederschlag fand, doch nehmen die auf die chinesische Musik bezogenen Einträge in diesen, wie auch nicht anders zu erwarten war, nur einen geringen Raum ein. Dennoch lassen sich anhand der Einträge in den drei erwähnten Enzyklopädien bereits einige interessante Erkenntnisse gewinnen.

Einträge zur chinesischen Musik in der *Encyclopédie*

Innerhalb des enormen Umfangs jenes großen Pionierprojekts des 18. Jhs., der *Encyclopédie*, herausgegeben von Denis Diderot (1713–1784) und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (1717–1783),²⁵ spielt die chinesische Musik, wenn man die Zahl der Einträge und deren Umfang mit denen zur Musik allgemein, d.h. vor allem der zeitgenössischen französischen, vergleicht, nur eine marginale Rolle.²⁶

In dem insgesamt zwölf jeweils zweispaltige Seiten umfassenden Eintrag unter dem Lemma „Musique“ wird nur an einer einzigen Stelle ein Hinweis auf die chinesische Musik gegeben, und zwar wird dort im Zusammenhang mit der Frage nach dem Klang alter Musik auf die in den Tafelbänden der *Encyclopédie* befindlichen Abbildungen verwiesen, auf denen zwei griechische Stücke, übertragen in die moderne europäische Musiknotation, wiedergegeben seien. Weiter heißt es in dem Eintrag:

Auf derselben Tafel wurde auch eine chinesische Melodie, die aus P. du Halde entnommen ist, hinzugefügt, sowie, auf einer anderen Tafel, eine persische Melodie, die aus Chevalier Chardin entnommen ist, und außerdem zwei Lieder der Wilden von Amerika, die aus Fr. Mersenne entnommen sind. Man wird in all diesen Stücken eine Übereinstimmung der Modulation mit unserer Musik finden, die einige dazu bringen wird, die Qualität und Universalität unserer Regeln zu bewundern und andere vielleicht hinsichtlich der Verständigkeit oder Zuverlässigkeit derjenigen, die diese Melodien übertragen haben, wird misstrauisch werden lassen.²⁷

25 Der erste Band der *Encyclopédie* erschien wie erwähnt 1751, und im Jahr 1780 wurde die Reihe mit dem 35. Band abgeschlossen. Der 10. Band, der den Eintrag „Musique“ enthält, erschien 1765, der 28. Band des Gesamtwerks und gleichzeitig der 7. Band des Tafelteils, in dem die Illustrationen und Notenbeispiele zum Eintrag „Musique“ enthalten sind, wurde 1771 publiziert.

26 Die Stichworte „Chine“, Bd. III, 339-341, „Chinois, (philosophie des)“, Bd. III, 341-348, „Caracteres“, Bd. II, 645-668, sowie „Notes (en musique)“, Bd. XI, 248-251, enthalten keinerlei Bemerkungen zu chinesischer Musik.

27 „On a ajouté dans la même *planche*, un air Chinois, tiré du père du Halde, &, dans

Bemerkenswert ist hier vor allem der letzte Satz, der deutlich macht, wie wichtig es für den Autor dieser kurzen Bemerkung über die chinesische Musik offenbar war, dass auch die chinesische Melodie den europäischen Regeln folgt bzw. nach diesen Regeln von einer Mittlerperson festgehalten wurde. – Angemerkt sei außerdem, dass in diesem Eintrag Du Halde als Quelle für die betreffende chinesische Melodie genannt wird.²⁸ Am Ende dieses Eintrags zur Musik befindet sich ein „(S)“, aus dem hervorgeht, dass dieser von Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) verfasst wurde.²⁹

Die chinesische Melodie selbst, auf die sich der obige Hinweis bezieht, befindet sich im Tafelteil der *Encyclopédie* und ist betitelt mit „Air Chinois“.³⁰ Die dazugehörige Erläuterung lautet:

Abb. 4 stellt eine chinesische Melodie dar, notiert nach unserer Art, aber keineswegs nach unserer Tonleiter; denn wir werden hier beiläufig bemerken, dass die Chinesen in ihrem Musiksystem oder in ihrer Tonleiter, die sie Lü nennen, nur fünf Töne oder Hauptsaiten haben. Dieses Lü oder System hat seinen Ursprung in der dreifachen Progression, basierend auf einem beliebigen Grundton, der bis in die elfte Potenz oder bis zu seiner zwölften Stufe getragen wird, so wie das System des Pythagoras war. Dies wird in der nachfolgenden Abbildung dargestellt.³¹

une autre *planche*, un air Persan, tiré de chevalier Chardin, & ailleurs, deux chansons des sauvages de l’Amérique, tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de modulation avec notre *musique*, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & universalité de nos règles, & peut-être rendre suspecte à d’autres l’intelligence ou la fidélité de ceux qui ont transmis ces airs.“ Siehe *Encyclopédie*, Bd. X, 902ab.

28 Gemeint ist das Zusatzblatt zu *Description*, III, 365.

29 Wie Dauphin (2008, 14) schreibt, stammen alle mit einem „S“ gekennzeichneten Einträge in der *Encyclopédie* von Rousseau. Laut Keller (2017, 136) sei die Einladung, die Lemmata zur Musik beizutragen, zuerst an Jean-Philippe Rameau gegangen. Erst nachdem dieser sich geweigert habe, habe man Rousseau damit betraut. Nachdem dieser jedoch abgelehnt habe, habe Diderot im Jahre 1748/49 seinem Freund Rousseau 1748/49 die Bearbeitung der Artikel zur Musik angeboten; es seien insgesamt über 390 Artikel geworden.

30 *Encyclopédie*, „Recueil de planches“, VII, Tafel III, Abb. 4.

31 „La fig. 4 représente un air Chinois, noté conformément à notre manière, mais nullement à notre gamme; car nous ferons observer ici en passant que les Chinois n’en ont tout, dans leur système musical ou leur gamme, qu’ils appellent *Lu*, que cinq sons ou cordes principales. Ce *Lu* ou système tire sa source de la progression triple, d’un terme quelconque, portée à la onzième puissance ou son douzième terme, ainsi qu’était le système de Pythagore; c’est ce que représente la fig. suivante.“ Siehe *Encyclopédie*, „Recueil de planches“, Bd. VII, Explic. „Musique“, 2b. – Die diesem Text folgende Abbildung ist betitelt mit „Progression triple ou de quinte, qui donne le système de Pythagore“ (Dreifache Progression oder Quinte, die das System des Pythagoras wiedergibt).

In diesem begleitenden Text des Tafelteils, Band VII, der, anders als der zuvor genannte Eintrag, erst 1771 publiziert³² und, wie Cernuschi schreibt,³³ von Charles de Lusse (1731–1780), einem Flötisten und Komponisten, verfasst wurde, findet man auch eine längere Ausführung über die Tontheorie der Chinesen. Sie beginnt mit einer Beschreibung der als „unvollkommen“ (imparfait) bezeichneten Tonleiter der Chinesen (S. 2) und wird gefolgt von der Bemerkung: „Von dieser Progression haben die Chinesen fünf Bezeichnungen abgeleitet, um ihr Lü oder modernes System zu konstruieren“³⁴ sowie einem Verweis auf Abb. 1, ebenfalls im Tafelband, mit dem Titel: „Lu or système de musique des Chinois“ (Lü oder Musiksystem der Chinesen).³⁵

Wenn wir uns so ausdrücken, liegt das daran, dass sie gemäß der fabelhaften Geschichte dieser Völker ein weiteres Lü hatten, das aus sechs diatonischen Saiten bestand (die wahrscheinlich die der obigen Progression sind, nämlich sol, la, si, ut#, re#, mi#) und deren Ursprung sowie die Gesetze und Gebote der Musikkunst sie bis in die Zeit Fouhis [Fuxi] zurückverfolgen. Ihre Verehrung für diese Kunst ist heute nicht mehr so groß wie früher; & das seit dem Verlust, den sie bei den alten Büchern erlitten, die sich damit befassten. Das einzige Buch, das jetzt in China über diese Kunst existiert, besteht aus vier Bänden. Sein Titel ist die wahre Lehre von Ly oder Lu [Lü], geschrieben im Auftrag von Kaiser Cang-hi [Kangxi], der im Jahr 1679 regierte.³⁶

Auf dieses Zitat folgt hier als Referenz „Hist. De la Ch. du P. du Halde, L III, p. 267“. Diese entpuppt sich jedoch bei genauerer Überprüfung als nicht sehr zuverlässig, da zum einen der Hinweis auf den Kangxi-Kaiser und die mit der Kompilation des Zusatzbandes zum *Lülü zhengyi* 律呂正義 (Korrekte Erörterung der Halbtonstufen) über die europäische Musik beauftragten Jesuiten auf Seite 266³⁷

32 Laut Cernuschi (1992, 117) wurden die Inhalte dieses Bandes allerdings bereits 1769 verfasst.

33 Cernuschi 1992, 118.

34 „De cette progression les Chinois ont tirés cinq termes pour construire leur Lu ou système moderne.“

35 *Encyclopédie*, „Recueil de planches“, VII, Expl. „Musique“, Tafel 16 bis, Abb. 1.

36 „Si nous nous exprimons ainsi, c’est que selon l’histoire fabuleuse de ces peuples, ils avoient un autre *lu* composé de six cordes diatoniques (qui sont probablement celles de la progression ci-dessus, sol, la, si, ut#, re#, mi#) & dont ils font remonter l’origine ainsi que les lois & les préceptes de l’art musical au tems de Fouhi. Leur vénération n’est plus si grande aujourd’hui qu’elle était anciennement pour cet art; & cela depuis la perte qu’ils ont faite des anciens livres qui en traitaient. Le seul livre qui existe actuellement à la Chine, concernant cet art, est en quatre volumes. Il a pour titre la vrai doctrine du Ly ou Lu, écrite par ordre de l’empereur Cang-hi, régnant en l’année 1679. (Hist. de la Ch. du P. du Halde, L. III. p. 267)“. Siehe *Encyclopédie*, „Recueil de planches“, VII, Expl. „Musique“, 2, Fn. 2.

37 Nicht 267, wie dort angegeben.

der *Description* zu finden ist, nicht aber die weiteren Ausführungen zu den Besonderheiten des pentatonischen Musiksystems der Chinesen. Diese findet man vielmehr in Rameaus *Code de musique*, in Roussiers *Musique des anciens* und, Bezug nehmend auf Roussier, in Amiot's Vorwort zu seinem „Mémoire“. Gut erkennbar wird dies besonders an den verwendeten Schlüsselwörtern, etwa „progression triple“ (dreifache Progression)³⁸ oder auch an der Aussage, dass die chinesische Tonleiter „unvollständig“ sei, die ebenfalls in Roussiers *Musique des anciens* eine zentrale Rolle spielt.³⁹ Diderot hat sich in seiner – offenbar erst postum als Teil seiner *Œuvres complètes* publizierten – Rezension zu diesem Werk Roussiers, die man nicht anders als einen Verriss bezeichnen kann, insbesondere auch über dessen Schlussfolgerung, dass sowohl die Griechen als auch die Chinesen eine „unvollständige“ Tonleiter gehabt hätten, weswegen die alten Ägypter das Musiksystem erfunden haben müssten, von denen es die Griechen und die Chinesen sodann entliehen hätten, lustig gemacht, mit der Bemerkung:

Daraus folgert Roussier, dass die Griechen und Chinesen Schurken und Unwissende waren, die jeweils das große System, das wahre allgemeine System eines anderen Volkes, der Ägypter, zerstückelt haben, wobei die Griechen die ersten Begriffe der dreifachen Progression und die Chinesen die entferntesten Begriffe genommen haben.⁴⁰

Des Weiteren wird in diesem Eintrag zum einen das bereits bei Du Halde formulierte Vorurteil wiederholt, dass die Chinesen keine der europäischen adäquate Methode entwickelt hätten, um den Verlauf und die Besonderheiten einer Melodie auszudrücken, sowie die – bei Amiot zu findende – Information, dass der Harmoniebegriff der Chinesen ein ganz anderer sei als der in Europa entwickelte, nämlich vor allem ein Ausdruck von homophoner Komposition:

Die geringe Wertschätzung, die die Chinesen der Musik entgegenbringen, scheint sich, nach dem Bericht der Missionshistoriker und anderer, darin zu äußern, dass sie nicht, so wie wir es tun, auf ein Mittel zurückgreifen, sich diese [=die Musik] durch spezielle Schriftzeichen oder Noten zu übermitteln. [...] Sie haben keine anderen Wege als die Überlieferung nach dem Gehör, gemäß dem Vorbild der ersten Bewohner der Erde oder aller Asiaten. Die Chinesen kennen keine andere Harmonie als diejenige, die die alten Griechen Homophonie und Antiphonie nannten [...], d.h., dass sie ihre Lieder nur in der Oktave oder unisono singen und begleiten, wie es in ganz Asien üblich ist. Wenn sich in ihrer Musik

38 Ein Schlüsselbegriff zur Bezeichnung der Quintenschichtung. Siehe CDM, 192; MMA, 135; MCC, 7.

39 MMA, 130.

40 „D’où M. Roussier conclut que les Grecs et les Chinois ont été des fripons et des ignorans, qui ont dépécé chacun le grand système, le vrai système général de quelque autre peuple, des Egyptiens; les Grecs ayant pris les premiers termes de la progression triple, et les Chinois ses termes les plus éloignés; [...]“ Diderot 1798, 264f.

eine bestimmte Reihenfolge von Bewegung, Rhythmus und Takt ergibt, so ist dies ohne Regel, ohne Wissenschaft & wie zufällig; denn sie richten ihre alten und modernen Lieder meistens an der Melodie einiger ihrer ältesten aus, deren Setzungen und Takte sie kennen, wie es unsere parodistischen Dichter tun, die gezwungen sind, ihre Verse anhand der Couplets zu schneiden, die ihnen als Modell dienen und bei denen sie darauf achten, die Klangfarbe zu erhalten, was ihnen als Hinweis auf die parodierte Weise dient.⁴¹

Und in einer Fußnote, die sich auf die Aussage bezieht, dass die Chinesen keine adäquaten Zeichen oder Noten hätten, um ihre Musik festzuhalten, heißt es weiter:

[...] Wenn die bereits zitierten Historiker berichten, dass die Chinesen bestimmte Schriftzeichen verwenden, mit denen sie ihre Töne bezeichnen, scheint dies ein Irrtum ihrerseits zu sein, und dass sie die musikalischen Töne mit den fünf grammatikalischen Tönen der chinesischen Sprache verwechseln, die mehr oder weniger gleichbedeutend mit unseren Akzenten sind [...]. Wir wagen zu behaupten, dass wir nicht nur Historiker zu diesem Thema konsultiert haben, sondern auch Gelehrte ersten Ranges in dieser Hinsicht und belesene Chinesen.⁴²

Auch die Bemerkung, dass die Chinesen nur homophone Melodien lieben, ohne jegliche Modulationen, ist in Du Haldes Eintrag zu finden.⁴³ Allerdings gibt Du Halde an keiner Stelle eine Beschreibung der chinesischen Tonleiter, er erwähnt

41 „Le peu de cas que les Chinois font de la musique, au rapport des Historiens missionnaires & autres, paroît se manifester par leur négligence à ne pas recourir à un moyen de se la transmettre, ainsi que nous le faisons, par des caracteres ou notes consacrées à cet effet [...]. Ils n'ont d'autres voies que la tradition auriculaire, à l'exemple des premiers habitans de la terre, ou de tous les Asiatiques. Les Chinois ne connoissent d'autre harmonie que celle que les anciens Grecs appelloient *homophonie* & *antiphonie* [...], c. à d. qu'ils ne chantent & accompagnent leurs chants qu'à l'octave ou à l'unisson, ainsi qu'il est d'usage par toute l'Asie. S'il se rencontre un certain ordre de mouvement, de rythme & de mesure dans leur musique; c'est sans règle, sans science & comme par hasard; car la plupart du tems ils mettent leurs chansons anciennes & modernes sur l'air de quelques-unes des plus vieilles, dont ils savent les poses & les mesures, ainsi qu'en usent nos poètes parodistes, qui sont dans l'obligation de couper leurs vers sur ceux du couplet qui leur sert de modele, & duquel ils ont soin de conserver le timbre, pour servir d'indication de l'air parodié.“ Siehe *Encyclopédie*, „Recueil de planches“, VII, Expl. „Musique“, 3a.

42 „Si les historiens déjà cités rapportent que les Chinois se servent de certains caracteres avec lesquels ils désignent leurs tons, il paroît que c'est une erreur de leur part, & qu'ils confondent en cela les tons musicaux avec les cinq tons grammaticaux de la langue chinoise, qui reviennent à-peu-près à nos accents [...]. Nous osons dire hardiment que ce n'est pas seulement les historiens que nous avons consultés sur cette matiere, mais encore des sçavans du premier ordre à cet égard, & des chinois lettrés.“ Siehe *Encyclopédie*, „Recueil de planches“, VII, Expl. „Musique“, 3a, Fn. 3.

43 Vgl. *Description*, III, 266a.

auch weder den pentatonischen Charakter noch schreibt er über ein „defektes diatonisches System“. Dass im erläuternden Text des Tafelteils der *Encyclopédie* dieser Begriff verwendet wird, ebenso wie derjenige der „Progression triple“ in der Grafik, die die Zahlenangaben des nach Pythagoras errechneten Quintenzirkels zeigt,⁴⁴ lässt darauf schließen, dass sich der Autor De Lusse hier wiederum auf Rameaus *Code de musique* stützte, der seine Information seinerseits aus Amiots 1754 nach Paris geschickten Materialien bezog. Vermutlich hat De Lusse auch hier zusätzlich Roussiers *Musique des anciens* herangezogen.

Rousseaus Einträge zur chinesischen Musik im *Dictionnaire de musique*

Bei Rousseaus *Dictionnaire* handelt es sich um eine im Wesentlichen aus Beiträgen zur *Encyclopédie* ausgegliederte Fachencyklopädie.⁴⁵ Rousseau, der wie erwähnt über 400 Beiträge zum Thema Musik für die *Encyclopédie* verfasst hatte, versammelte hier diese und weitere Beiträge zu einem eigenen Werk.⁴⁶ Angesichts des enormen Umfangs des alphabetisch geordneten Werks, das in zwei Bänden ganz auf die Musik fokussiert ist, nehmen sich die auf China bezogenen Einträge allerdings ebenfalls spärlich aus. Es gibt darin nur zwei Lemmata, in denen Bezug auf die chinesische Musik genommen wird, nämlich zum einen der allgemeine Eintrag „Musique“ und zum anderen das Lemma „Caractères de musique“ (Musiknoten), also genau eines mehr als in der *Encyclopédie*, sowie eine Tafel im Anhang, auf der eine chinesische Melodie wiedergegeben ist.

Unter dem Lemma „Musique“ schreibt Rousseau:

Um den Leser in die Lage zu versetzen, die verschiedenen musikalischen Akzente der Völker zu beurteilen, habe ich auf der Tafel auch eine chinesische Melodie, die ich aus P. du Halde's Buch entnommen habe, eine persische Melodie, entnommen aus Chevalier Chardin, und zwei Lieder der Wilden von Amerika, entnommen aus Fr. Mersenne, transkribiert. Man wird in all diesen Stücken eine Übereinstimmung der Modulation mit unserer Musik finden, die einige dazu bringen wird, die Qualität und Universalität unserer Regeln zu bewundern und andere vielleicht hinsichtlich der Verständigkeit oder Zuverlässigkeit derjenigen, die diese Melodien übertragen haben, wird misstrauisch werden lassen.⁴⁷

44 *Encyclopédie*, „Recueil de planches“, VII, Expl. „Musique“, 2 (Abb. Mitte).

45 Paris: Duchesne, 1768. Einführung datiert auf Dezember 1764. Neuauflage 1775 in 2 Bänden, z. T. mit Unterschieden.

46 Laut Cernuschi (1992, 115) war Rousseaus Entscheidung, sein *Dictionnaire* zu schreiben, primär eine Reaktion seinerseits auf die zum Teil starken Eingriffe seitens d'Alemberts in seine Beiträge zur *Encyclopédie*. Beendet habe er es bereits 1764, aber publiziert erstmals im November 1767. Laut einer Bemerkung Rousseaus in seinem Vorwort, sei es jedoch oftmals datiert auf 1768. Siehe DDM, „Préface“, iv.

47 „Pour mettre le lecteur à portée de juger des divers accents musicaux des peuples, j'ai transcrit aussi dans la planche un air Chinois tiré du p. du Halde, un air Persan tiré du

Dass diese Bemerkung fast wörtlich der Formulierung im Lemma „Musique“ der *Encyclopédie* entspricht, verwundert nicht, da der Eintrag dort, wie schon erwähnt, ebenfalls von Rousseau stammt.⁴⁸ Der zweite Eintrag jedoch, zu „Caractères de musique“, fehlt in der *Encyclopédie*. Dieser lautet:

Nur die Nationen Europas wissen, wie man ihre Musik niederschreibt. Obwohl auch in den anderen Teilen der Welt jedes Volk seine eigene [Musik] hat, scheint keines von ihnen seine Bemühungen bis zu Notenzeichen gebracht zu haben. Zumindest ist sicher, dass weder die Araber noch die Chinesen, die beiden fremden Völker, die die Schriften am meisten gepflegt haben, solche Notenzeichen haben [...] & was die Chinesen betrifft, so findet man bei Pater du Halde, dass sie seltsam überrascht waren, als sie sahen, wie die Jesuiten mit ein und demselben Notensystem alle chinesischen Weisen notieren und lesen konnten, die man ihnen zu hören gab.⁴⁹

Zwar besagt auch dieser Eintrag inhaltlich nicht viel Neues in der Frage, ob die Chinesen eine Tradition kannten, ihre Musik schriftlich festzuhalten; denn in dem zuvor besprochenen Eintrag in der *Encyclopédie* war ja, der Aussage Du Haldes entsprechend, ebenfalls festgestellt worden, dass die Chinesen sich bei der Musik ganz auf ihr Gehör verließen und keine (adäquaten) Mittel entwickelt hätten, den Melodieverlauf zu fixieren. Doch immerhin gibt es in Rousseaus *Dictionnaire* einen eigenen Eintrag zum Thema Musiknotation; dieser war also wohl einer der Beiträge Rousseaus, die bei der Redaktion der *Encyclopédie* eliminiert worden waren.

De la Borde, der seinen *Essai* in Kenntnis von Rousseaus *Dictionnaire* verfasste, übte speziell an dessen Eintrag zur chinesischen Notation heftige Kritik. Er schreibt:

Rousseau hat sich in seinem *Dictionnaire de musique* nicht davor gefürchtet, unter dem Eintrag „Zeichen“ zu versichern, dass weder die Araber noch die Chine-

Chevalier Chardin, & deux Chansons des Sauvages de l'Amerique tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & universalité de nos règles, & peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qu nous ont transmis ces Airs.“ DDM, 317.

48 Vgl. Fn. 27.

49 „Il n'y a que les nations de l'Europe qui sachent écrire leur musique. Quoique dans les autres parties du monde chaque peuple ait aussi la sienne, il ne paraît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des caractères pour la noter. Au moins est-il sûr que les Arabes ni les Chinois, les deux peuples étrangers qui ont le plus cultivés les lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils caractères [...] & quant aux Chinois, on trouve dans le père du Halde, qu'ils furent étrangement surprise de voir les Jésuites noter & lire sur cette même note tous les airs chinois qu'on leur faisait entendre.“ DDM, 73-74. Unter dem Lemma „notes“ (DDM, 325-336) wird sodann, wie nicht anders zu erwarten, nur die europäische Notenschrift behandelt, angefangen mit derjenigen der Griechen.

sen Zeichen hätten, um die Töne aufzuschreiben. Wir haben die Mittel in der Hand, um eine solch kühne Behauptung zu zerstören. Was die musikalischen Zeichen der Chinesen betrifft, so ist es nicht unser Ziel, hier die verschiedenen Beispiele wiederzugeben, die man in den Tafeln findet, die P. Amiots „Memoire“ begleiten; wir werden jedoch einen Teil der Details wiedergeben, die dieser gelehrte Missionar in den Manuskripten, die er 1754 an Monsieur de Bougainville geschickt hatte, in dieser Hinsicht erwähnt hat (Heft C, Seite 53ff); und wir werden die chinesische Melodie, die Rousseau in seinem *Dictionnaire* angegeben hat, im Original vorstellen.⁵⁰

So richtig diese kritische Bemerkung De la Bordes ist, muss man Rousseau allerdings zugestehen, dass er seine Einträge zur Musik, die ja wie gesagt alle oder zumindest überwiegend von ihm für die *Encyclopédie* geschrieben worden waren, vermutlich schon Ende der 1740er Jahre verfasst hatte – die Beiträge zur *Encyclopédie* wurden ja bereits 1746 von Diderot initiiert –, doch hätte er zumindest einige dieser Beiträge, für die mittlerweile neue Informationen zur Verfügung standen, wie etwa die über das Vorhandensein einer eigenen chinesischen Notenschrift, für das *Dictionnaire* überarbeiten können. Doch gab sich Rousseau offenbar weiterhin mit Du Haldes Abschnitt zur Musik der Chinesen als einziger Informationsquelle zufrieden.

Ganz hinten in dem im Anhang des Bandes beigefügten Tafelteil, ist unter der Kopfzeile „Planche N“, unter dem Titel „Air Chinois“, die Notation eines chinesischen Volkslieds wiedergegeben, gefolgt von der eines „Lieds der Wilden Kanadas“ (Chanson des sauvages du Canada) und einem „Kanadischen Tanz“ (Danse Canadienne). Das aus zwei Notenzeilen bestehende Lied lässt sich als Ausschnitt eines von mehreren bei Du Halde wiedergegebenen Liedtexten identifizieren, die dort als „Airs Chinois“ bezeichnet werden.⁵¹

Hinsichtlich der europäischen Umschrift dieses Lieds kritisiert De la Borde, dass Rousseau dieses Lied, das dem bei Du Halde enthaltenen Lied entspricht,

50 „Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, n’a pas craint d’assurer, au mot *caracteres*, que ni les Arabes, ni les Chinois, n’avaient point des *caractères* pour notes les sons. Nous avons en main de quoi détruire une assertion aussi hardie. On verra, ci-après, au Chapitre de la Musique des Arabes, comment ils notent leur airs. Quant au caracteres musicaux des Chinois, il n’est pas de notre objet de donner ici les divers exemples qu’on en trouve dans les planches qui accompagnent le Mémoire du P. Amiot ; mais nous allons rapporter une partie des détails où ce savant Missionnaire est entré à cet égard, dans les manuscrits qu’il avait adressés en 1754 à Monsieur de Bougainville (cahier C, pag. 53 & suivantes); & nous présenterons en original l’air Chinois que Rousseau a donné dans son *Dictionnaire*.“ Siehe De la Borde, Bd. 1, 143. – Zu De la Bordes Ausführungen über die chinesische Musiknotation am Beispiel der aus Amiots Abhandlung entnommenen „Hymne zu Ehren der Ahnen“ sowie der chinesischen Notation der Melodie „Liuyue jin“ in *Gongche*-Notation, siehe Schaab-Hanke 2023, 122f.

51 *Description*, III, 276.

durch seine Transkription verfremdet habe. Er selbst habe es, auf der Basis von Amiots Umsetzung, wieder berichtigt.⁵²

Rousseau bezieht sich sowohl in seiner Bemerkung zur Musik als auch im beigefügten Musikbeispiel eines chinesischen Volkslieds auf Du Halde, allerdings gibt er eine chinesische Tonfolge (12 *lü*) wieder, die nicht aus Du Halde stammt und die er somit vermutlich aus Rameaus *Code de musique* entnommen hatte. Im Wesentlichen entsprechen somit die Inhalte des *Dictionnaire* denen, die auch in der *Encyclopédie* wiedergegeben werden. Da die Bemerkungen, die im Tafelteil der *Encyclopédie* enthalten sind, hier fehlen, eben weil sie nicht von Rousseau verfasst wurden, sind die Informationen über die chinesische Musik sogar im Grunde geringer als die in der *Encyclopédie*.

Einträge zur chinesischen Musik in der *Encyclopédie méthodique*

Im Jahr 1791 gaben Nicolas Étienne Framery (1745–1810)⁵³ und Pierre Louis Ginguené (1748–1816)⁵⁴ den ersten Band der *Encyclopédie méthodique* zur Musik heraus, unter Mitarbeit von Jean-Jacques Rousseau, Jérôme-Joseph de Momigny (1762–1842)⁵⁵ und Jean Étienne Feytou (1742–1816).⁵⁶ Erst 1818 erfolgte der Druck des zweiten Bandes, nunmehr unter der Herausgeberschaft Momignys.⁵⁷ Es handelt sich dabei um eines von 166 zwischen den Jahren 1782 und 1832 aus der ursprünglichen *Encyclopédie* ausgegliederten Fachlexika, von denen jedes wiederum alphabetisch geordnet ist.

In ihrem Vorwort bringen die Herausgeber ihren besonderen Stolz auf diese ganz auf die Musik bezogene Fachzyklopädie zum Ausdruck, die ihrer Überzeugung nach die bislang umfassendste Enzyklopädie zur Musik überhaupt ist. Rousseaus *Dictionnaire* habe bei ihrer Konzeption als Basis gedient, doch seien viele von Rousseau gemachte Fehler hier nun ausgemerzt worden und viele neue Einträge hinzugekommen. Ganz neu sei gegenüber dem früheren Werk die Kategorie „Geschichte der Musik der verschiedenen Völker“ hinzugekommen, was

52 EMAM, I, 143-148.

53 Nicolas-Étienne Framery war ein französischer Librettist und Komponist. Von 1764 bis 1768 war Framery Mitherausgeber des *Journal de musique*. Ab 1784 arbeitete er am Musikteil der *Encyclopédie méthodique* mit.

54 Pierre Louis Ginguené war Literaturhistoriker, Kritiker und Diplomat.

55 Jérôme-Joseph Momigny war Komponist und Musiktheoretiker. Laut Cernuschi (2006, 725) rückte er an die Stelle Feytous für den „theoretischen Teil“ und übernahm nach dem Tod Ginguenés 1816 „wieder die Zügel“.

56 Jean Étienne Feytou (1742–1816) war Priester und Musikwissenschaftler. Wie Cernuschi (2006, 721) schreibt, umfassen die von ihm verfassten Einträge etwa 15% des Textes der *Encyclopédie méthodique*.

57 Der 1. Band umfasst 760 Textseiten, der 2. Band 358 Textseiten sowie 114 Seiten mit Notenbeispielen.

Einträge wie „Araber“, „Chinesen“ etc. belegen, und abschließend schreibt Framery stolz:

Schließlich kann man kühn vorbringen, dass es kein so komplettes und kompetentes Werk über die Musik in irgendeiner anderen Sprache gibt.⁵⁸

Bemerkenswert ist, dass man in diesem Werk nicht nur unter dem Eintrag „Chinois (musique des)“ Erläuterungen zur chinesischen Musik findet, sondern auch in Einträgen zur griechischen und ägyptischen Musik. Auf beide werden in dem Eintrag zur chinesischen Musik Querverweise gesetzt. Der Eintrag über die chinesische Musik stammt von Ginguené,⁵⁹ während der über die ägyptische und chinesische sowie der über die griechische Musiktheorie, im Vergleich zur ägyptischen und chinesischen, von Jean Étienne Feytou (1742–1816) gezeichnet ist.⁶⁰ Dieser wird von den Herausgebern der *Encyclopédie méthodique* als „einer der belesensten Menschen seines Zeitalters in der Kenntnis der alten Musik schlechthin“ gepriesen⁶¹ und dazu angegeben, dass er in diesem Werk mehrere Einträge zur griechischen Musik verfasst habe. Von Ginguené gezeichnet sind denn auch die jeweils folgenden Einträge über die Geschichte der ägyptischen wie der griechischen Musik.⁶² Der in dem erst 1818 veröffentlichten zweiten Band enthaltene und von Momigny verfasste Eintrag unter dem Stichwort „Musique“ allgemein enthält hingegen bezogen auf die chinesische Musik nur einen kurzen Hinweis auf die beiden im Anhang desselben Bandes wiedergegebenen Musikbeispiele.⁶³ Bei diesen handelt es sich zum einen um die „Hymne en l’honneur des ancêtres“ (Hymne zu Ehren der Ahnen)⁶⁴ und zum andern um das chinesische Volkslied „Du satin à feuille de saule“ (Vom Satin aus Weidenblättern), beide in europäischer Notenschrift.⁶⁵

Für seinen Beitrag zur chinesischen Musik in der *Encyclopédie méthodique*, der – im Vergleich zu dem zwölfseitigen Beitrag zur Musik allgemein in der *Encyclopédie* – allein zwölf Seiten umfasst, hat Ginguené als erster Enzyklopädist

58 „Enfin, on peut avancer hardiment qu’il n’existe pas d’ouvrage, sur la musique, aussi complet & aussi entendu dans aucun language.“ Framery, *Encyclopédie*, Bd. 1 (Vorwort zur 43. Auslieferung der *Encyclopédie*, 2).

59 „Chinois. (musique des)“, siehe EMM, I, 255a-267b.

60 „Égypte. (Musique des Égyptiens & des Chinois.)“, EMM, I, 496b-499b, „Grecs (système musical des Grecs, des Égyptiens, des Chinois, &c.)“, siehe EMM, I, 701b-743a.

61 „l’un des hommes de ce siècle les plus instruits, les plus profonds dans la connaissance des anciens, & dans la science de la musique.“

62 „Égyptiens. (Histoire de la musique chez les)“: siehe EMM, I, 499b-504b; „Grecs (Histoire de la musique chez les anciens Grecs)“, siehe EMM, I, 743a-758b.

63 EMM, II, 174, Eintrag „Musique“, insges. 19 S., gez. „De Momigny“.

64 Gekennzeichnet im Titel als „fig. 48 et Page 265“.

65 In EMM, I, 264 und 265, werden beide Musikbeispiele von Ginguené analysiert, und zwar jeweils unter Verweis auf das von Amiot geschickte Material.

die Abhandlung zur chinesischen Musik von Amiot rezipiert und diese auch explizit als seine Hauptquelle angegeben. Dazu schreibt Ginguené wörtlich:

Herr Amiot [...] hat sich daran gemacht, deren [i.e. der Chinesen] System von Grund auf zu studieren, und es sind die Abhandlungen, die er über dieses interessante Thema nach Frankreich geschickt hat, aus denen die Materialien für diesen Artikel entnommen sind.⁶⁶

Dass Ginguené hier ausdrücklich von „Abhandlungen“ und nicht nur von einer Abhandlung spricht, deutet bereits darauf hin, dass er neben dem von Amiot 1776 fertiggestellten und von Roussier 1780 edierten *Mémoire* auch noch mindestens ein weiteres Werk von Amiot verwendet hat.⁶⁷ Neben Amiots Werk verweist Ginguené mehrfach auch auf Roussierts *Musique des anciens*⁶⁸ und geht an einer Stelle auch kritisch auf den früheren Eintrag zur chinesischen Musik von Rousseau in dessen *Dictionnaire* ein. Darüber hinaus muss Ginguené Werke wie De la Bordes *Essai* gekannt und für seinen Artikel genutzt haben, denn er übernimmt, wie gezeigt werden wird, an einer Stelle dessen Beurteilung wörtlich, jedoch ohne De la Borde namentlich zu erwähnen.

Inhaltlich hat Ginguené seine Besprechung der chinesischen Musik in acht Punkten zusammengefasst. Diesen voraus schickt er jedoch noch eine Betrachtung über die Chinesen, die „noch ernsthafte“ (plus sérieux) als die anderen Völker des Orients – die Perser, Türken und die Araber – seien, da sie aus ihrer Musik mehr eine Wissenschaft als eine Form der Unterhaltung gemacht hätten. Hierauf folgt die Aussage, dass „man in China noch vor Pythagoras, vor den ägyptischen Priestern und selbst vor Merkur selbst die Einteilung der Oktave in zwölf Halbtonstufen gekannt habe, die man ‚die 12 lü‘“ genannt habe.⁶⁹ Dieser Passus ist Amiots Vorwort zu seinem „Mémoire“ entnommen.⁷⁰

Die acht Überschriften, unter denen Ginguené den Hauptteil seines Artikels gegliedert hat, lauten: (1) Die Acht Klänge bzw. Klangkörper, (2) Die Klangsteine, (3) Die Glocken, (4) Die Komposition zu Ehren der Ahnen, (5) Über die

66 „M. Amiot [...] se mit à étudier à fond leur système; & c'est des mémoires qu'il a envoyés en France sur cet intéressant objet que seront tirés les matériaux de cet article.“ EMM, I, 256a.

67 Es handelt sich dabei offenbar, wie weiter unten näher ausgeführt wird, um das 1754 zusammen mit Amiots Übertragung des *Gu Yuejing zhuan* von ihm nach Paris an jenen M. de Bougainville geschickte Manuskript „De la musique moderne des Chinois“, das ebenfalls im Original in der BNF aufbewahrt ist.

68 Dagegen erwähnt Ginguené den Namen Rameaus nur im Zusammenhang mit dessen Komposition „Les Sauvages & Les Cyclopes“, von der Amiot schreibt, dass er dieses Stück den Chinesen vorgetragen habe, das aber keinerlei Eindruck auf die Chinesen gemacht habe. Siehe EMM, I, 256a.

69 EMM, I, 255b.

70 MCC, „Discours préliminaire“, 9-10.

frühe Verwendung von Seide in China zum Spielen von Instrumenten, speziell Qin und Se, (6) Klangart Holz, (7) Klangart Bambus, (8) Klangart Kalebasse. Bei all diesen Themen, die sämtlich der Abhandlung Amiets entnommen sind, nimmt Ginguené immer wieder Bezug auf die Aussagen Amiets, die er zum Teil wörtlich exzerpiert, zum Teil inhaltlich wiedergibt. Dabei lässt sich klar erkennen, dass Ginguené nicht, wie etwa noch De la Borde, auf Amiets originale handgeschriebene Abhandlung zurückgegriffen hat,⁷¹ sondern sich auf die von Roussier edierte Version gestützt hat.

So schreibt Ginguené, dass Roussier bereits in seinem *Musique des anciens*, welches er an dieser Stelle übrigens als „exzellent“ beurteilt, geäußert habe, dass Pythagoras nicht selbst die Zahlen, die zum Quintenzirkel führen, „erfunden“ habe, und dass er die Bestätigung hierfür in Amiets Abhandlung entdeckt habe. Er habe anerkannt, dass den Chinesen hierfür der Zuschlag gebühre und dass Pythagoras das System von ihnen nur „entliehen“ habe.⁷² – Dies ist auch insofern bemerkenswert, als Feytou demgegenüber in seinem Eintrag zur Musik der Ägypter, im Vergleich zu der der Griechen, wie wir sehen werden, die Bemerkungen Roussierts in seinem *Musique des anciens* als überwiegend spekulativ abtut.

An anderer Stelle gibt Ginguené sowohl Amiets Erklärungen zur Entstehung der pentatonischen Tonleiter der Chinesen als auch Roussierts hierauf bezogenen Kommentar wieder, der zu Amiets Beschreibung der 12 *lü* in einer Fußnote anmerkt, dass ihm unverständlich sei, warum die Begründer der chinesischen Musik die Oktave zunächst in zwölf Halbtöne, die in völlig gleichem Abstand zueinander liegen, geteilt haben sollen, um daraus sodann eine Tonleiter abzuleiten, die gegenüber der siebenstufigen Tonleiter unvollständig ist.⁷³ Aus diesen Kommentaren Roussierts zu Amiets Ausführungen schlussfolgert wiederum Ginguené, dass die Begründer der chinesischen Musik einen anderen Weg eingeschlagen hätten, als sie statt der Halbtonschritte die sieben *lü* als Grundlage nahmen.⁷⁴

Ginguené geht auch auf die beiden Melodien ein, die – jeweils in europäischer Notation – im Anhang des zweiten Bandes der *Encyclopédie méthodique* wiedergegeben werden und auf die er in seinem Eintrag zur chinesischen Musik verweist. Die erste Melodie ist jener Ausschnitt aus der „Hymne zu Ehren der

71 Wie De la Borde gleich zu Beginn seines der chinesischen Musik gewidmeten Abschnitts in einer Fußnote schreibt, habe er erst kurz vor der Fertigstellung seines Werks davon erfahren, dass Roussier den Auftrag erhalten hatte, Amiets Abhandlung herauszugeben. Siehe EMAM, I, 128 (a). – Das von Roussier edierte „Mémoire“ Amiets lag ihm demnach bei der Abfassung seines *Essai* noch nicht vor.

72 Siehe EMM, I, 262a; vgl. hierzu Roussierts Aussage in MMA, 146, wonach Pythagoras nicht der Erfinder des „Sacré Quatenaire“ (Heiliger Tetrachord) gewesen sei, sowie seinen Kommentar in MCC, 66 (t).

73 EMM, I, 26a; vgl. MCC, 112 sowie Fn. (o).

74 EMM, I, 261b.

Ahnen“, die Amiot seiner Abhandlung als Beispiel für die Musik des Staatskults in chinesischer und europäischer Notation beigegeben hat. Zu ihrer Aufführungspraxis exzerpiert Ginguené mehrere Passagen aus Amiots Abhandlung, erkennbar darum bemüht, nachvollziehen zu können, was Amiot über diese Musik und das, was sie für die Chinesen bedeutet, geschrieben hat, kommentiert jedoch dazu etwas verhalten:

Um sich eine Vorstellung davon zu machen, was ein so einfacher Gesang, der ohne das, was wir Harmonie nennen, auskommt und lediglich von einem Zusammenklang der Instrumente und Stimmen begleitet wird, bei den Zuhörern auslöst, muss man sich die Ordnung vorstellen, die bei dieser Festlichkeit herrscht, und den Prunk, der die Augen beeindruckt, während die Herzen von den Gefühlen kindlicher Pietät bewegt werden, die sich bei den Chinesen bis in die frühesten Generationen erstreckt.⁷⁵

Die von Amiot in Übersetzung wiedergegebenen Anfangsverse der Hymne finden allerdings kein positives Echo bei Ginguené, auch wenn dieser selbst ja des Chinesischen nicht mächtig war und insofern die Qualität der Übersetzung nicht wirklich beurteilen konnte. Er schreibt:

Die Weitschweifigkeit der Übersetzung, die Pater Amiot von dieser Hymne gibt, und die extreme Mittelmäßigkeit seiner Verse erlauben es uns nicht, sie vollständig zu berichten. Jeder chinesische Vers besteht nur aus vier einsilbigen Worten, und der Übersetzer hat sie als zwei Verse, fast immer alexandrinisch, wiedergegeben: Somit haben wir für jede chinesische Strophe mit acht kleinen Versen einen von sechzehn französischen Versen, fast alle mit zwölf Silben. Man mag sein Urteil fällen angesichts des ersten Verses [...].⁷⁶

Bemerkenswert ist hier, dass das Urteil De la Bordes, der die Übersetzung der Hymne, wie bereits erwähnt, in seinem Buch ebenfalls wiedergegeben hat, für Ginguené offenbar kein Vorbild war. De la Borde lobt nämlich Amiot dafür, dass er sich die Mühe gemacht habe, diese Hymne zu übersetzen, um dem europäischen Publikum eine Vorstellung von dem „poetischen Genie dieser berühmten

75 „Pour se former quelque idée de ce que peut éprouver à ceux qui l'écoutent un chant si simple, dépouillé de ce que nous appellons harmonie, & accompagné par le simple unisson des instruments & des voix, il faut nécessairement se représenter l'ordre qui règne dans cette solennité, & l'appareil dont les yeux y sont frappés, en même temps que les cœurs sont émus par les sentimens de cette piété filiale qui s'étend chez les *Chinois* jusqu'aux générations les plus reculées.“ EMM, I, 263b.

76 „La prolixité de la traduction que le P. Amiot donne de cet hymne, & l'extrême médiocrité de ses vers ne nous permettent pas de la rapporter en entier. Chaque vers *Chinois* est composé seulement de quatre monosyllabes, & le traducteur les a rendus par deux vers presque toujours alexandrins: ainsi pour chaque strophe *Chinoise* de huit petits vers, on en a une de seize vers françois, presque tous de douze syllabes. On peut en juger par le premier vers [...].“ EMM, I, 264a.

Nation“ (le génie poétique de cette fameuse nation) zu gewähren, und er äußert sich in keiner Weise abwertend zu Amiots Übersetzung.⁷⁷

Das zweite im Anhang des zweiten Bandes der *Encyclopédie méthodique* wiedergegebene und von Ginguené ebenfalls besprochene Musikbeispiel ist die Melodie, die schon in Du Haldes Werk als erste von fünf chinesischen Melodien beigegeben war und die Amiot sowohl in europäischer als auch in traditioneller chinesischer *Gongche* 工尺-Notation in seiner „Musique moderne“ wiedergegeben hatte. Ginguené bezieht sich bei seiner Besprechung des Stücks unmittelbar auf Rousseau, dessen Umsetzung in europäische Notation er mit den folgenden Worten kritisiert:

Rousseau hat, auf der Tafel N der Beispiele in seinem *Dictionnaire de musique* eine chinesische Melodie aufgeführt, die er entstellt hat. Sie ist entnommen aus einem Manuskript, das P. Amiot 1754 an M. de Bougainville gerichtet hat; aber aus einem sehr langsamen und sehr getragenen Musikstück hat Rousseau eine Art Tanzmelodie gemacht, deren Rhythmik er nicht bestimmt hat, und die durch Achtelnoten und einen lebhaften und leichten Takt auszudrücken scheint, was P. Amiot durch Viertelnoten in einen langsamen Takt übersetzt hat. [...] Wir geben diese Melodie, im Einklang mit der Übersetzung von P. Amiot, erneut wieder. Diese Melodie, die in China sehr bekannt ist, heißt Liu ye qin, das heißt, „Satin aus Weidenblättern.“⁷⁸

Die Kritik, die Ginguené hier an dem von Rousseau in seinem *Dictionnaire* beigegebenen Musikbeispiel vornimmt, ist bemerkenswert, zumal fraglich ist, ob die damalige Umsetzung überhaupt auf Rousseau selbst zurückgeht. Noch bemerkenswerter ist allerdings, dass die Bewertung, die Ginguené, zusammen mit dem neu gesetzten Notationsbeispiel, hier abgibt, in diesem Fall fast wortwörtlich mit der in De la Bordes *Essai* übereinstimmt und offensichtlich aus diesem abgeschrieben ist, wiederum ohne dass Ginguené ihn namentlich genannt hätte.⁷⁹ Auch die Notation selbst, die im Anhang des zweiten Bandes mit dem Vermerk „grave“ (getragen), versehen ist, stimmt mit der Notation in De la Bordes *Essai* überein und dürfte gleichfalls diesem entnommen sein.⁸⁰

77 EMAM, I, 135.

78 „Rousseau a donné, à la planche N des exemples de son dictionnaire de musique, un air *Chinois* qu'il a défiguré. Il est tiré d'un manuscrit adressé en 1754 à M. de Bougainville, par le P. Amiot; mais d'un morceau de musique très-lent & très-grave, Rousseau a fait une sorte d'air de danse, dont il n'a pas déterminé le mouvement, & qui paroît exprimer par des croches & par une mesure vive & légère ce que le P. Amiot traduit par des noires d'une mesure lente. [...] Nous redonnons cet air, conformément à la traduction du P. Amiot [...]. Cet air, qui a beaucoup de réputation en Chine, se nomme Licou yé kin, c'est-à-dire, le satin à feuilles de saule.“ EMM, I, 264b-265a.

79 EMAM, I, 145f.

80 EMAM, I, 146.

Erstaunlicherweise hat Ginguené darauf verzichtet, in seinem Eintrag auf Rousseaus Bemerkung zum Fehlen einer eigenen Notationsweise in der chinesischen Musik einzugehen und in Kenntnis sowohl von Amiots „Mémoire“, in dem der Anfang der „Hymne zu Ehren der Ahnen“, als auch von Amiots „Manuscrit“ (Music moderne des Chinois), in dem die Melodie „Liuye jin“ 柳葉錦 (wörtlich: Brokat aus Weidenblättern) in der traditionellen chinesischen *Gongche*-Notation wiedergegeben ist, dessen Irrtum richtigzustellen. Dies hatte vor ihm bereits De la Borde getan, dem es offensichtlich wichtig war, Rousseaus Behauptung zu widerlegen und seinen Lesern im Gegenteil das Vorhandensein einer Notenschrift bei den Chinesen unmittelbar vor Augen zu führen.⁸¹ Doch auch hier folgt Ginguené offenbar nur teilweise De la Bordes Urteil, der sich zu Amiots (freier) Übertragung der Melodie äußert, diese Zeilen seien (von Amiot) „angenehm übersetzt“ (agréablement traduits).⁸²

Bemerkenswert ist auch Ginguenés klares Urteil über Amiots Überlegungen dazu, ob die Chinesen den Kontrapunkt kannten, wenn er schreibt:

Seit langem wird untersucht, ob die alten Griechen die Harmonie oder das, was wir als Kontrapunkt bezeichnen, gekannt haben: Dieselbe Frage kann man auch in Bezug auf die Chinesen stellen. Amiot beantwortet sie folgendermaßen: Er fehlinterpretiert das Wort Harmonie, und man kann aus seiner Erklärung ablesen, dass die Harmonie der chinesischen Musik der unsrigen in keiner Weise gleicht.⁸³

Nach diesem klar gegliederten Durchgang durch Amiots Abhandlung zur alten und modernen Musik der Chinesen folgen in Ginguenés Beitrag fast drei volle Seiten mit weiteren Bemerkungen, die sich einerseits mit der Reform der staatlichen Zeremonialmusik unter dem Kangxi-Kaiser und den dazugehörigen Musikinstrumenten und andererseits mit der Frage befassen, warum wohl die Chinesen so wenig Verständnis für die europäische Musik haben. Weder die Bemerkungen zur Reform der Zeremonialmusik, bei denen es sich überwiegend um übersetzte Passagen aus einem qingzeitlichen chinesischen Werk, dem *Da-Qing huidian*, handelt,⁸⁴ noch diese – zum Teil recht abfälligen – Bemerkungen Amiots sind allerdings in seinem *Mémoire* von 1776 enthalten, sondern ausschließlich in seiner Schrift „De la musique moderne des Chinois“, die nie veröffentlicht wurde, aber als

81 Siehe EMAM, I, 143-144, 146 (Wiedergabe des Stücks in europäischer Notation), 147 (Wiedergabe der Melodie „Liuye jin“ in *Gongche*-Notation“).

82 EMAM, I, 148.

83 „On recherche depuis long-temps si les anciens Grecs ont connu l’harmonie, ou ce que nous appellons le *contre-point*; on peut faire la même question relativement aux *Chinois*. Voici de quelle manière le père Amiot y répond; il équivoque sur le mot *harmonie*, & l’on peut juger par sa réponse, que l’harmonie de la musique Chinoise ne ressemble en rien à la nôtre.“ EMM, I, 262b. Zu Amiots Ausführungen in seinem „Mémoire“ hierzu, siehe MCC, 165.

84 Siehe Seite 168 in diesem Aufsatz.

Original-Handschrift ebenfalls in der BNF in Paris bewahrt ist.⁸⁵ Dieses Manuskript hatte Amiot, wie eingangs erwähnt, zusammen mit seiner Übertragung von Li Guangdis *Gu Yuejing zhuan* 1754 nach Paris geschickt. Die auf den letzten drei Seiten des Eintrags von Ginguiné zur chinesischen Musik wiedergegebenen Exzerpte findet man zudem auch in De la Bordes *Essai*, und zwar in einem gesonderten Abschnitt, den dieser überschrieb mit „Moderne chinesische Instrumente“, doch da Ginguiné weder den Artikel im *Journal Étranger* noch, wie gesagt, an irgendeiner Stelle De la Bordes *Essai* erwähnt, wäre es theoretisch möglich, dass er hier direkt aus Amiots Manuskript zitiert hat.⁸⁶ Dass Ginguiné damals auf Amiots originales Werk Zugriff gehabt hat, ist allerdings eher unwahrscheinlich, sodass er die entsprechenden Passagen wohl entweder aus jenem von Arnaud veröffentlichten Beitrag oder aber aus De la Bordes *Essai* entnommen hat.⁸⁷ – Im Folgenden seien zwei Passagen aus diesen von Ginguiné angefügten Teilen wiedergegeben:

Es wäre sinnlos, dieses nationale Vorurteil bekämpfen zu wollen. Vergeblich würde man sich bemühen, den Chinesen zu beweisen, dass sie Freude an einer Sache haben müssen, wo sie keine finden; sie würden glauben, von den Regeln der schönen Natur abzuweichen, deren „Schüler“ sie sich nennen, wenn sie sie, um dem Ohr zu schmeicheln, eine Vielzahl von Tönen hören ließen, die sie ermüden. Warum so schnell spielen, sagen sie? Soll es die Leichtigkeit Eures Geistes und die Beweglichkeit Eurer Finger zeigen oder soll es denen gefallen, die Euch zuhören?⁸⁸ [...]

Das sind die Überlegungen der modernen Chinesen, und es ist unmöglich, sie deren Falschheit spüren zu lassen. Sie sind Opfer der Vorurteile einer Erziehung, die ihnen beibringt, dass sich alles, was gut ist, bei ihnen befindet, und dass die von ihren Vorfahren erfundene Musik die perfekteste der Welt ist; da sie außerdem als Richter ihrer Gefühle nur dumme oder stumpfe Organe erkennen, werden sie sich immer über uns lustig machen, wenn wir sie davon überzeugen wollen, dass ihre Musik, um gut zu sein, denselben Regeln und denselben Konventionen unterworfen werden sollte wie die unsere.⁸⁹

85 Zu diesem Manuskript siehe auch ausführlicher Schaab-Hanke 2023, 21-31.

86 Siehe EMM, I, 265a-267b. Die von Ginguiné zitierten bzw. exzerpierten Passagen sind enthalten in MMC, 1-5, 114f; vgl. TM, 36-x; EMAM, I, 360-373. Wahrscheinlicher erscheint mir jedoch, dass Ginguiné hier ebenfalls De la Bordes ausgewertet hat.

87 Insgesamt sind die von Ginguiné zitierten Passagen zu finden in: MMC, 1-114; TM, 13-36; ebenso EMAM, I, 360-373.

88 „Il seroit inutile de vouloir combattre ce préjugé national. En vain s’efforceroit-on de prouver aux Chinois qu’ils doivent trouver du plaisir dans une chose où ils n’en trouvent point; ils croiroient s’écarter des règles que prescrit la belle nature, dont ils se disent le ‘disciples’, si, pour flatter l’oreille, ils lui faisoient entendre une multiplicité de sons qui la fatiguent. Pourquoi jouer si rapidement, disent-ils? Est-ce pour montrer la légèreté de votre esprit & l’agilité de vos doigts, ou pour plaire à ceux qui vous écoutent?“ EMM, I, 267a; vgl. MMC, 108f; TM, 31f.

89 „Tels sont les raisonnemens des *Chinois* modernes; & il est impossible de leur en faire

Vergleicht man diese Schlussbemerkung mit der Aussage Ginguinés zu Beginn seines Beitrags, in der die große Bedeutung, die die Chinesen der Musik beigegeben hätten, hervorgehoben und betont wird, dass sie überhaupt eines der „kühlsten und methodischsten“ Völker seien, fragt man sich, was der Inhalt dieser drei letzten Seiten zu bedeuten habe. Tatsächlich gewinnt man durch diese zusätzlich exzerpierten Passagen den Eindruck, als habe Ginguené im Laufe seiner Befassung mit der chinesischen Musik allmählich das Interesse an und den Respekt vor ihr verloren. Genau genommen entsteht dieser Eindruck beim Leser aber vor allem durch die Reihenfolge, die Ginguiné für die Wiedergabe seiner Exzerpte gewählt hat.⁹⁰

Wie bereits erwähnt, hat Ginguiné in seinem Beitrag mehrfach Querverweise auf andere Beiträge gesetzt. Zum einen setzt er gleich anfangs, wo er Amiots Ausführungen zum Alter der chinesischen Musik zitiert, einen Querverweis auf den Eintrag „Grecs“, zum andern verweist er auf Roussiers *Musique des anciens*.⁹¹ An einer weiteren Stelle setzt Ginguiné einen Querverweis auf den Eintrag zur Musik der Griechen.⁹² Auf den Eintrag zur ägyptischen Musik, im Vergleich zur chinesischen, gibt es bei Ginguené keinen Querverweis, doch seien die entsprechenden Artikel, die offenbar beide von Jean Étienne Feytou stammen, zumindest kurz ebenfalls besprochen.

In seinem vierseitigen Eintrag zur ägyptischen und chinesischen Musik befasst sich Feytou, fast ausschließlich gestützt auf Roussiers *Musique des anciens* – den er zwar als Experten bezeichnet, aber dessen Ausführungen er dennoch nicht wirklich ernstzunehmen scheint –, mit dem ägyptischen Musiksystem, insbesondere in Gegenüberstellung zu dem der Chinesen. Gleich zu Beginn seines Artikels verweist er auf Roussier, den er, unter dem Kürzel „M.L.R.“ (Monsieur

sentir la fausseté. Victimes des préjugés d'une éducation qui leur enseigne que tout ce qui est bon se trouve chez eux, & que la musique inventée par leurs ayeux est ce qu'il y a de plus parfait au monde; ne reconnoissant, d'ailleurs, pour juges de leurs sensations que des organes stupides ou émoussés, ils se moqueront toujours de nous, quand nous voudrions leur persuader que leur musique, pour être bonne, devrait être soumise aux mêmes règles et aux mêmes conventions que la nôtre.“ EMM, I, 267b. In Amiots Originalmanuskript lautet der letzte Satz: „[...] que leur musique, pour être bonne, devrait être composée suivant les règles que nous observons en Europe pour composer celle qui nous charme.“ („[...] dass ihre Musik, um gut zu sein, nach den Regeln komponiert werden sollte, die wir in Europa beachten, um die Musik zu komponieren, die uns bezaubert.“) Siehe MMC, 115, sowie identisch, TM, 36.

90 Didier 1995, Abs. 12, schreibt, dass sich Ginguiné in seinem Beitrag zum Thema „Chinois“ ein wenig „europazentristisch“ gezeigt habe und dass er kaum etwas über die chinesische Musik gewusst habe, abgesehen von dem, was die jesuitischen Patres und speziell P. Amiot sowie Roussier über diese vermittelt hätten.

91 EMM, I, 255b.

92 EMM, I, 262b.

L'Abbé Roussier) insgesamt achtmal erwähnt, doch schreibt er, noch bevor er genauer auf dessen Überlegungen eingeht:

Dieser Gelehrte war also auf bloße Vermutungen angewiesen; daher räumt er auf Seite 65 ein, dass sein System nicht streng bewiesen sei.⁹³

Neben Roussier erwähnt Feytou mehrmals auch Rameau, allerdings scheint er sich, auch wenn er an einer Stelle sogar eine Seitenzahl seines *Code de musique* nennt, nicht auf dessen Werk direkt zu stützen, sondern nur Stellen wiederzugeben, in denen Roussier in seinem Werk Thesen von Rameau diskutiert.⁹⁴ Was allerdings weder Roussier noch entsprechend Feytou erwähnen, ist, dass Rameau wenige Seiten zuvor die Quelle für sein gerade erst erworbenes Wissen zur chinesischen Musik, zumindest in einer Fußnote, genannt hat.⁹⁵ Rameau schreibt dort, dass ihm vor wenigen Tagen ein Manuskript mit einer Übersetzung eines chinesischen Textes über die chinesische Musik in die Hände gefallen sei und er auf dessen Basis seine Schlussfolgerungen gezogen habe.⁹⁶

Insgesamt beurteilt Feytou die Ergebnisse Roussiers im Hinblick auf den Vergleich des ägyptischen mit dem chinesischen Musiksystem als spekulativ, wenn er schreibt, dass der Autor in seiner Abhandlung eine Theorie präsentiere, die sich weder auf historische Fakten noch auf Erfahrung stütze.⁹⁷

Werfen wir nun noch einen Blick auf den anderen Beitrag von Feytou, auf den Ginguiné und auch er selbst Querverweise gesetzt haben, in dem der Autor einen Vergleich zwischen dem „Musiksystem der Griechen, Ägypter und Chinesen, etc.“ vornimmt.⁹⁸ Ähnlich wie in seinem bereits besprochenen Eintrag gibt Feytou auch hier im Wesentlichen die Ansichten von Rameau und Roussier wieder, wobei er auch hier kritisiert, dass sich ihre Ausführungen weder auf die historischen Fakten noch auf die Erfahrung stützten.⁹⁹ Feytou zieht in diesem Eintrag neben dem

93 „Ce savant a donc été réduit à de simple conjectures; aussi convenient-il, page 65, que son système, n'est pas rigoureusement démontré.“ EMM, I, 497a.

94 So erwähnt Feytou ein „chinesisches Instrument“, das Rameau auf S. 192 als typisch für die Tonleiter der Chinesen, also für eine pentatonische Stimmung, bezeichnet habe, und das in MMA, 14, von Roussier als ein Fehler in seiner Übersetzung bezeichnet wird. Siehe EMM, I, 497a. Bei De la Borde findet man ein Bild jenes von Rameau als „orgue de Barbarie“ bezeichneten Instruments, welches sich jetzt im Besitz von Arnaud befindet. Siehe EMAM, I, 142.

95 Siehe CDM, 189, n. (a).

96 Zu dieser Stelle sowie zu Roussiers Eingehen auf just diese Stelle in seinem MMA, siehe Fang und Schaab-Hanke 2022, 163, Fn. 9.

97 „L'auteur présente dans [le *Musique des anciens*] une théorie qui n'est appuyée ni sur l'histoire, ni sur l'expérience [...]“. Siehe EMM, I, 499a.

98 EMM, I, 701b-738b.

99 „Monsieur l'abbé Roussier & Rameau, qui ont cru trouver le principe de la musique des Anciens, l'un dans la progression triple, l'autre dans la basse fondamentale du tétracorde,

Musique des anciens, aus dem er wiederum etliche Passagen exzerpiert, noch ein weiteres Werk Roussiers heran, in dem dieser unmittelbar Rameaus Lehre von den Akkorden diskutiert, nämlich das *Traité des accords* von 1764, in dem er sich intensiv mit der Lehre Rameaus vom „basse fondamentale“ (Fundamentalbass) auseinandersetzt.¹⁰⁰ Bezogen auf die chinesische Musik kritisiert Feytou, dass sowohl Rameau mit seiner Theorie vom „basse fondamentale“ als auch Roussier mit seinem Prinzip der „dreifachen Progression“ (progression triple), also dem Prinzip der Quintenschichtung, das, was sie über den Charakter der chinesischen Tonleiter erfahren hätten, irrtümlich berechnet hätten, da der eine – Roussier – bei der Berechnung vom Prinzip der Saitenteilung ausgegangen sei und der andere – Rameau – von der Akustik (vibrations).¹⁰¹ Er selbst kommt, nach ausführlichen Überlegungen, zu dem Ergebnis, dass das Musiksystem der Chinesen ohne Zweifel erst nach dem der Ägypter und der Griechen entstanden sei.¹⁰²

Vermutlich weil der chinesischen Musik in der *Encyclopédie méthodique* ein langer eigener Beitrag gewidmet wurde, wird sie in dem 19 Seiten umfassenden allgemeinen Eintrag „Musique“, verfasst von Momigny,¹⁰³ nur in einem einzigen Satz erwähnt, und zwar wiederum als Verweis auf eines der beiden im Anhang beigefügten Notenbeispiele, der mit der Bemerkung im Eintrag „Musique“ der *Encyclopédie* sowie in Rousseaus *Dictionnaire* („pour mettre le lecteur...“) identisch ist.¹⁰⁴ Das erste dieser im Anhang des zweiten Bandes wiedergegebenen Musikbeispiele ist, wie von Ginguiné in seinem Eintrag angekündigt, der Beginn der „Hymne en L’honneur des Ancêtres“, und zwar in der europäischen Notation, wie sie ebenfalls in Amiets „Mémoire“ wiedergegeben ist.¹⁰⁵ Das zweite Beispiel ist betitelt „Air. Du Satin à feuille de saule“, wobei diese Melodie, wie ebenfalls von Ginguiné betont, nicht die von Rousseau in seinem *Dictionnaire* abgedruckte,

ont mal-à-propos divisé ces deux moyens (l’expérience & l’histoire), dont le concours étoit indispensablement nécessaire. [...] Il n’est donc point étonnant que, par des voies si différentes, M. l’abbé Roussier & Rameau soient parvenus à des résultats absolument opposés, & que ni l’un ni l’autre n’ait atteint le but qu’il se proposoit.“ Siehe EMM, I, 702a. – Dass Feytou der Verfasser auch dieses, nicht namentlich gezeichneten Eintrags ist, belegen auch seine Querverweise, etwa auf „voyez mon article Basse fondamentale“ (MME I, 713; vgl. MME II, 131-161) oder „Voyez mon art. Echelle“ (EMM, I, 715b; vgl. EMM, II, 472x-486x).

100 Der „basse fondamentale“ ist bei Rameau wichtig im Zusammenhang mit seiner Lehre vom „corps sonore“, dem Klangkörper, bei dem die natürlichen Obertöne mitschwingen. Zu einer Analyse dieses Werks und insbesondere der Bedeutung der Akkordlehre in Roussiers Rameau-Rezeption siehe Domine 2023.

101 EMM, I, 716b.

102 EMM, I, 717a, 738b.

103 EMM, II, 174.

104 Siehe EMM, II, 174, vgl. DDM, 317 (siehe Fn. 47).

105 EMM, II, Suppl., 15f; vgl. MCC, 184f.

sondern ebenfalls die von Amiot in seinem „Manuscrit de la musique moderne“ wiedergegebene ist, bei der extra gekennzeichnet ist, dass es sich nicht um ein lebhaftes, sondern vielmehr um ein „getragenes“ Stück handle.¹⁰⁶

Zusammenfassung und abschließende Bemerkungen

Die zentrale Frage dieses Beitrags lautete, in welcher Weise sich im Laufe des 18. Jhs. Wissen über die chinesische Musik in enzyklopädischen Werken niederschlagen hat. Zusammenfassend lassen sich hier drei Aspekte herausstellen, nämlich (1) das zeitverzögerte Eingehen von neuem Wissen in enzyklopädische Einträge, (2) die zum Teil widersprüchlichen Aussagen in verschiedenen Lemmata ein- und derselben Enzyklopädie oder auch innerhalb ein- und desselben Beitrags, und (3) die Tatsache, dass das vermehrte Wissen über die chinesische Musik nur bedingt zu einer stärkeren Vertrautheit mit ihr oder auch Sympathie für sie geführt hat. Alle drei Punkte seien hier abschließend angesprochen.

Zum verzögerten Eingehen von neuem Wissen in enzyklopädische Werke

Wie die Analyse der Einträge zur chinesischen Musik in jenen drei Enzyklopädien des 18. Jhs. ergeben hat, erfolgte die Rezeption neuen Wissens über die chinesische Musik, wie sie insbesondere durch die Vermittlung des Jesuiten Amiot möglich wurde bzw. möglich gewesen wäre, nur sehr zögerlich und zeitversetzt. Zum Teil halten sich hartnäckig alte Vorurteile (z.B., dass die Chinesen kein Notensystem gehabt hätten oder dass ihre Tonleiter unvollständig bzw. defekt sei). Natürlich muss man den Autoren, die Einträge für die *Encyclopédie* lieferten, zugutehalten, dass zum Teil schon Jahre bevor deren einzelne Bände in den Jahren zwischen 1751 und 1771 erschienen, die entsprechenden Texte vorbereitet wurden. So weiß man, dass Rousseau bereits im Jahr 1749 innerhalb weniger Monate über 400 Einträge zur Musik für die *Encyclopédie* bearbeitet hat, darunter möglicherweise auch die beiden auf die chinesische Musik bezogenen.¹⁰⁷ Insofern standen ihm für seine beiden Einträge zur chinesischen Musik auch noch nicht die von Amiot auf dem Weg über de la Tour an M. de Bougainville adressierten Materialien zur Verfügung. Als Rousseau sich dann, zwischen 1754 und 1764, daran machte, die von Enzyklopädisten wie d'Alembert stark redaktionell veränderten Einträge „in einem umgekehrten Moment der Wiederaneignung“, wie es Cernuschi formuliert, erneut zu bearbeiten, um diese sodann in seinem *Dictionnaire* herauszubringen, das 1768 publiziert wurde, hätte er zwar bereits die Möglichkeit gehabt, sich etwa anhand von Amiots Manuskript „De la musique moderne des Chinois“ zu vergewissern, dass die Chinesen eben doch eine eigene Notenschrift besaßen. Doch hat er sich offenbar, zumindest bezogen auf

106 MMC, 139; vgl. EMAM, I, 146.

107 Siehe Cernuschi 1992, 114.

die chinesische Musik, nicht die Mühe gemacht, neue Erkenntnisse in seine Einträge einzubringen; vielmehr sind die beiden Lemmata zur chinesischen Musik einfache Übernahmen der früheren Einträge in der *Encyclopédie*.

Was die Erläuterungen zu den Musikbeispielen betrifft, so wurde jener Band VII des Tafelteils, in dem auch einige Ausführungen zur chinesischen Musik enthalten sind, wie erwähnt, erst 1771 von De Lusse verfasst. Diesem war es also durchaus möglich gewesen, die von Amiot geschickten Materialien auszuwerten und in seine Ausführungen einzubeziehen, etwa was die Frage des Vorhandenseins einer eigenen Notenschrift der Chinesen betrifft. Doch leider bleibt auch dieser, wie wir gesehen haben, in Aussagen wie derjenigen verhaftet, dass die Chinesen eben keine „mit den unseren“ vergleichbaren Mittel der Notation entwickelt hätten.¹⁰⁸ Ein solches Beharren auf längst überholten Vorurteilen, wo man es hätte besser wissen können und müssen, kann man wohl nur als Renitenz bezeichnen.

Etwas anders verhält es sich allerdings mit jener Grafik, die etwas unterhalb der Hälfte der Seite quer über beide Spalten verläuft und betitelt ist mit „Progression triple ou de quinte, qui donne le système de Pythagore“ (Dreifache Progression oder der Quinte, die das System des Pythagoras gibt).¹⁰⁹ Das Berechnungssystem für die Schwingungsverhältnisse der aufeinandergeschichteten Quinten des Quintenzirkels entspricht exakt der in Rameaus *Code de musique* wiedergegebenen Darstellung, die sich wiederum, wie Rameau zwei Seiten zuvor schreibt, auf ein Manuskript stützt, das ihm wenige Tage zuvor in die Hände gefallen sei.¹¹⁰ Insofern kann man sagen, dass De Lusse, indem er sich hier im Zusammenhang mit der Tontheorie auf Rameau stützt, zumindest indirekt das von Amiot 1754 nach Paris geschickte Material genutzt hat.¹¹¹

Was hingegen die beiden Einträge von Rousseau in seinem *Dictionnaire* betrifft, so konnte man zwar feststellen, dass sich hier ein zusätzlicher Eintrag zum Thema Notation findet, doch trägt dieser nicht zu neuem Erkenntnisgewinn bei, sondern zementiert vielmehr das – ebenfalls schon bei Du Halde zu findende – Vorurteil, dass die Chinesen kein eigenes Notationssystem entwickelt hätten. Offenbar hat Rousseau über seine bereits in den 1740er Jahren verfassten Einträge zur Musik hinaus keine weiteren für sein 1768 publiziertes Wörterbuch verfasst.

108 Vgl. Fn. 41. Der Verfasser des Eintrags stützt sich demnach vermutlich wieder primär auf den kurzen Musikeintrag bei Du Halde; dabei hätte er, wenn er schon keinen Zugang zu dem Originalmanuskript Amiets über die moderne Musik der Chinesen gehabt haben sollte, zumindest den 1761 erschienenen Beitrag Arnauds mit den Exzerpten aus Amiets Schriften im *Journal Étranger* heranziehen können.

109 *Encyclopédie*, „Recueil de planches“, VII, Expl. „Musique“, 2, Abb. zu Tafel III.

110 CDM, Anhang „Reflexions sur le principe sonore“, 191 sowie 189.

111 Auf dieses stützt sich wiederum Roussier einerseits in seinem *Musique des anciens* und andererseits in seinen Anmerkungen zu dem von ihm edierten „Mémoire“ Amiets von 1776.

Demgegenüber hat Ginguiné in seinem umfangreichen Eintrag zur chinesischen Musik in dem 1791 herausgegebenen ersten Band des Wörterbuchs zur Musik der *Encyclopédie méthodique* tatsächlich sowohl das 1754 von Amiot nach Paris geschickte Material als auch dessen 1776 verfasste und 1780 von Roussier edierte Ausgabe seines „Mémoire“ rezipiert und systematisch ausgewertet, während sich Feytou bei seinen beiden Einträgen zum Vergleich der ägyptischen, griechischen und chinesischen Musik überwiegend auf Rameaus *Code de musique* und Roussiers *Musique des anciens* gestützt hat, ohne jegliche Informationen aus Amiots Hand in die Darstellung einzubeziehen.

Zum Phänomen der „enzyklopädischen Polyphonie“

In seinem Artikel von 1992 prägte Cernuschi beim Vergleich der Einträge von Rousseau in der *Encyclopédie* einerseits und dem von Rousseau herausgegebenen *Dictionnaire de musique* andererseits den Begriff von der „enzyklopädischen Polyphonie“, womit er die Vielstimmigkeit von Einträgen in ein und derselben Enzyklopädie, d.h. unterschiedliche Bewertungen eines Themas in den von unterschiedlichen Verfassern gekennzeichneten Beiträgen, meint. Interessanterweise ist diese „Vielstimmigkeit“ ein offenbar von Anfang an von den Enzyklopädisten gewünschtes Phänomen. So heißt es in dem von Diderot verfassten Eintrag „Encyclopédie“ ausdrücklich, dass, falls nötig, die Querverweise den Haupteinträgen widersprechen, wodurch die Prinzipien einander gegenübergestellt werden.¹¹²

Trotz der im Hinblick auf die Einträge zur chinesischen Musik recht schmalen Materiallage, auf deren Basis die Frage behandelt werden kann, ob auch hier jenes Phänomen der Vielstimmigkeit beobachtet werden kann, lässt sich dies auf jeden Fall an einigen Details für die *Encyclopédie méthodique* feststellen.

Auffällig ist etwa die Reihenfolge, in der Ginguiné in seinem Eintrag „Chinois (musique des)“ zuerst sorgfältig die von Amiot 1776 abgeschlossene und von Roussier 1780 edierte „Abhandlung über die Musik der alten und modernen Chinesen“ auswertet und anschließend, auf nur wenigen Seiten, den Inhalt von Amiots „Manuskript über die Musik der modernen Chinesen“ wiedergibt, welches dieser bereits 1754 nach Paris geschickt hatte. Dadurch, dass in dem frühen Manuskript Amiot noch sein eigenes offensichtliches Befremden über die chinesischen Vorlieben für Musik und deren Hörgewohnheiten zum Ausdruck gebracht hatte, um dann, wie er selbst schrieb, durch die intensive Beschäftigung mit der chinesischen Musik herauszufinden, warum die Chinesen ihre eigene Musik so liebten und mit den europäischen Stücken, die ihnen vorgespielt wurden – etwa von Rameau – nichts anzufangen wussten, wirkt die umgekehrte Darstellung im Beitrag von Ginguiné zum Teil so, als wolle er seine anfängliche

112 „Mais quand il le faudra, [les renvois] [...] opposeront les notions; ils feront contraster les principes [...]“. Siehe *Encyclopédie* V (1744), 642. Siehe hierzu auch den Beitrag von Susanne Greulich, 35 mit Fn. 14, in diesem Band.

positive Beurteilung der Chinesen und ihrer so ernsthaften Befassung mit der Musik am Ende etwas revidieren. Doch Unterschiede finden sich auch in der Beurteilung der französischen Musiktheoretiker – Rameau und Roussier in Ginguinés Eintrag einerseits und den beiden Einträgen von Feytou zur ägyptischen bzw. griechischen im Vergleich zur chinesischen Musik andererseits. Während Ginguiné etwa ausdrücklich Roussierts *Musique des anciens* als „exzellent“ lobt, da dieser bereits vermutet habe, dass Pythagoras nicht selbst der Erfinder des Quintenzirkels gewesen sei, wobei er sodann die Bestätigung dafür in Amiots „Mémoire“ gefunden habe,¹¹³ beurteilt Feytou die Ergebnisse Roussierts in diesem Werk eher kritisch.¹¹⁴

In erster Linie wird die „Vielstimmigkeit“, etwa im Eintrag Ginguenés zur Musik der Chinesen, somit dadurch erzeugt, dass der Enzyklopädist die Meinungen der Autoren, die er wiedergibt, diskutiert und dabei auch mit seiner eigenen Meinung nicht hinter dem Berg hält. Dies gilt ganz besonders in Bezug auf den Begriff „Harmonie“, der in der zeitgenössischen Diskussion, als man gerade intensiv damit befasst war, die Regeln der Polyphonie und Harmonielehre zu ergründen, von zentraler Bedeutung war. Amiot, der in seinem „Mémoire“ immer wieder zu erkennen gibt, dass er sich mit diesen Diskussionen in Europa bestens auskennt, versucht im Hinblick auf jene Gretchenfrage, ob denn die Chinesen den Kontrapunkt kennen, also ob sie in ihren Kompositionen Vielstimmigkeit einsetzen, gewissermaßen zu mogeln, indem er argumentiert, dass der Begriff, den die Chinesen mit „Harmonie“ verbinden, eben ein anderer sei als der unsere. Hierauf reagiert Ginguiné jedoch, wie wir gesehen haben, nicht allzu verständnisvoll; vielmehr „entlarvt“ er Amiots Versuch, sich dergestalt aus der Affäre zu ziehen, als irreführendes Spiel mit Worten.

Zum Verhältnis zwischen dem neuen Wissen über die chinesische Musik und deren Wertschätzung in französischen Fachkreisen

Bei der Untersuchung wurde deutlich, dass sich im Hinblick auf die chinesische Musik für die Zeit zwischen 1760 und 1790 zwar kein der europäischen Musik vergleichbarer Gewinn an neuen Erkenntnissen über sie feststellen lässt, sich jedoch verglichen mit dem, was vor der Mitte des 18. Jhs. in Europa und vor allem in Frankreich vorhanden war, einiges getan hat. So liegt es nahe zu fragen, ob sich durch das zumindest etwas erweiterte Wissen über die chinesische Musik auch die Einstellung europäischer Musikwissenschaftler ihr gegenüber verändert hat, und wenn ja, in welcher Hinsicht.

Hierbei ist zu bedenken, dass man einer Sache, von der man nichts oder nur wenig weiß, nicht automatisch wenig Wertschätzung entgegenbringt. Gerade das exotisch Fremde kann durchaus attraktiv wirken. Umgekehrt führt ein genaue-

113 EMM, I, 262.

114 Vgl. Fn. 97.

res Kennenlernen des anfangs Fremden und Exotischen nicht automatisch zu mehr Wertschätzung; das Gegenteil kann der Fall sein. Im Falle der chinesischen Musik gewinnt man bei der Lektüre der diversen Aussagen der französischen Musikgelehrten den Eindruck, dass gerade die nähere Bekanntschaft mit der chinesischen Musik, insbesondere durch die Erkenntnis, dass in ihr eine polyphone Harmonie fehlt, wie sie etwa bei der Analyse der „Hymne zu Ehren der Ahnen“ deutlich wird, eher zu einer stärkeren Ablehnung geführt hat; denn im Frankreich des 18. Jhs. stand ja nun gerade die Polyphonie im Zenit der Beliebtheit, wie sie ja auch durch Kompositionen von Musikern wie Rameau vertreten wird.

Doch muss man sagen, dass trotz des großen Verdiensts, den man Amiot zubilligen muss, weil er ab Mitte des 18. Jhs. den europäischen Musikgelehrten erstmals nähere Informationen über die chinesische Musik und insbesondere die Musiktheorie geliefert hat, er letztlich auch einen Mitanteil daran hatte, dass die europäischen Spezialisten gerade nach einer näheren Beschäftigung mit der chinesischen Musik diese als fremd und unattraktiv beurteilten. Amiot selbst hatte ja, wie wir sahen, einige recht abfällige Bemerkungen über die chinesische Musik gemacht, besonders in seinen frühen Kommentaren, und gerade diese hielten sich offenbar hartnäckig in den Köpfen der europäischen Musikgelehrten und verfestigten sich womöglich noch bei der genaueren Beschäftigung mit der chinesischen Musiktheorie.

Das Phänomen, dass die Beschäftigung mit einer fremden Musik tendenziell doch weiterhin aus einem eingeschränkten Blickwinkel, nämlich zumeist einem eurozentrischen, erfolgt, der die eigene Kulturleistung gerade im Vergleich mit einer anderen Kultur als höherwertig wahrnimmt, hat auch Bernd Clausen näher untersucht. Er kommt bei seiner Untersuchung von Quellen aus dem 18. Jh. zu dem Ergebnis:

Aus dem Quellenstudium ergeben sich für die musikpädagogische Debatte zwei Erkenntnisse. Das ist zum einen die Einsicht, dass die Vergegenständlichung des Fremden nicht nur eine Form der Aneignung in sich birgt, die das Fremde zu entmündigen und einzuverleiben droht und auch den Sachverhalt selbst unkorrekt werden lassen kann. Zum anderen ist erkennbar, dass der erfahrungsbezogene Aspekt in der Diskussion um das Fremde zwar ein Korrektiv sein kann, den eigenen Standort aber nicht grundsätzlich zu verändern im Stande ist. [...]¹¹⁵

Zumindest in einem Bereich kann man der chinesischen Musik im Hinblick auf ihre Wertschätzung einen nachhaltigen Erfolg bescheinigen, nämlich dem ihrer praktischen Anwendung und auch hier vor allem mit Blick auf eine einzige Melodie. Es ist jene Weise, die als eine von fünf chinesischen Volksweisen in Du Haldes Werk wiedergegeben ist, und die von Amiot als eines von 41 chinesischen Liedern

115 Clausen 2003, 119.

zusammen mit seinem Manuskript von Li Guangdi um 1754 nach Paris geschickt worden war, das Stück „Liuye jin“, das bei Amiot betitelt ist mit „Le satin à feuilles de saule“. ¹¹⁶ Just dieses Stück inspirierte Carl Maria von Weber (1786–1826) für seine Oper *Turandot*. Bemerkenswerterweise soll es sich allerdings bei dem von Weber verwendeten Motiv ausgerechnet um jene von Rousseau „verfälschte“ Bearbeitung handeln. ¹¹⁷

Und nicht nur das kleine chinesische Volkslied, sondern auch die getragen zu spielende „Hymne zu Ehren der Ahnen“ hat, wie O’Connell weiß, Eingang in die europäische Musikwelt gefunden, nämlich in die 1806 von Domenico Corri komponierte Oper *The Travellers*. ¹¹⁸

Verwendete Literatur

Primärquellen

Amiot, Joseph-Marie. „Traduction manuscrite d’un livre sur l’ancienne Musique Chinois“. 1754 nach Paris geschickt (unveröffentl. Manuskript) [Original verschollen].

———. „De la musique moderne des Chinois“ (unveröffentl. Manuskript), ebenfalls 1754 nach Paris abgeschickt. Handschrift, bewahrt in der BNF, Dépt. de musique Rés Vmb, ms. 14 [btv1b105513595]. [MMC]

———. „Mémoire sur la musique des Chinois tants anciens que modernes“. 1776 nach Paris geschickt (unveröffentl. Manuskript, bewahrt in der BnF [btv1b9060 852f]. [kurz „Mémoire“; zu einer bearbeiteten und edierten Version siehe Roussier 1780.]

Arnaud, François (1721–1784) (Hg.). „Traduction manuscrite d’un livre sur l’ancienne Musique Chinois, composé par Ly-koang-ty, Docteur & Membre du premier Tribunal des Lettrés de l’Empire, Ministre, &c.“, *Journal Étranger* 1761.7, 5-49 [TM]

Bonnet, Jacques (Hg.) *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu’au present*. Paris: Quillau, 1715 [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598308-5].

———. *Histoire de la musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu’à présent et la comparaison de la musique Italienne et la musique Française*, hg. von Jacques Bonnets Bruder, Pierre Bonnet-Bourdelot (1610–1685). 4 Bde. La Haye, 1743 [überarbeitete und erweiterte Ausgabe von Bonnet 1715; www.loc.gov/resource/muspre1800.101430].

CDM. Siehe Rameau 1760 [*Code de musique pratique*].

Code de musique [CDM]. Siehe Rameau 1760.

¹¹⁶ MMC, 136 (Wiedergabe in westlicher Notation), 139 (in Gongche-Notation).

¹¹⁷ Siehe Day-O’Connell 2007, 57.

¹¹⁸ Siehe Day-O’Connell 2007, 57.

- DDM. Siehe Rousseau 1768 [*Dictionnaire de musique*].
- De la Borde, Jean-Benjamin François. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. 4 Bde. Paris: Pierres, 1780. [kurz: *Essay* bzw. EMAM]
- Description* [... de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise]. Siehe Du Halde 1735.
- Dictionnaire* [*de musique*] [DDM]. Siehe Rousseau 1768.
- Diderot, Denis, und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (Hg.). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné sciences, des arts et des métiers*. 35 Bde. Paris bzw. Neufchatel, 1751–1780 [www.biodiversitylibrary.org/creator/97511].
- . „Sur les systèmes de musique des anciens peuples“, in: *Œuvres complètes de Diderot, publiées sur les manuscrits de l'auteur*, hg. von Jacques-Andre Naignon (Paris: Desray & Deterville, 1798), Bd. 9, „Mélanges de littérature et de philosophie“, 258-270. [Rezension von Roussier 1770]
- Du Halde, Jean-Baptiste. *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*. 4 Bde. Paris: Mercier, 1735 [archive.org/details/BIUSante_00992x01, ~x02, ~x03, ~x04.]. [kurz: *Description*]
- EMAM. Siehe De la Borde 1780 [*Essai sur la musique ancienne et moderne*].
- EMM. Siehe Framery und Ginguené 1791 [*Encyclopédie méthodique. Musique*, Bd. I]; Framery und de Momigny 1818 [*Encyclopédie méthodique. Musique*, Bd. II].
- Encyclopédie*. Siehe Diderot und d'Alembert 1751–1780.
- Encyclopédie méthodique. Musique* [EMM]. Siehe Framery und Ginguené 1791 (Bd. I); Framery und de Momigny 1818 (Bd. II).
- Essai* [*sur la musique ancienne et moderne*] [EMAM]. Siehe De la Borde 1780.
- Feytou, Jean Étienne. „Egypte: Musique des Égyptiens & des Chinois“, in: EMM, I (1791), 496-499.
- . „Grecs (système musical des Grecs, des Égyptiens, des Chinois, etc)“, in: EMM, I (1791), 701-743.
- Framery, Nicolas Étienne, und Pierre Louis Ginguené (Hg.). *Encyclopédie méthodique. Musique*. Bd. 1. Paris: Panckoucke, 1791 [16536486268888bsb10351757]. [EMM, I]
- und Jérôme-Joseph de Momigny (Hg.). *Encyclopédie méthodique. Musique*. Bd. 2. Paris: Agasse, 1818 [16536488878888bsb10351758]. [EMM, II]
- Ginguené, Pierre Louis. „Chinois (musique des)“, in: EMM, I (1791), 255-267.
- Gu Yuejing zhuan* 古樂經傳, von Li Guangdi 李光地. Komm. Ausgabe, hg. von Wang Shuxuan 汪舒旋. *Gu Yuejing zhuan tongshi* 古樂經傳通釋. Chengdu: Sichuan daxue, 2015.
- MMA. Siehe Roussier 1770 [*Mémoire sur la musique des anciens*].
- MMC. Siehe Amiot 1754 [„De la musique moderne des Chinois“].
- MCC. Siehe Roussier 1780 [*Mémoires concernant les Chinois*].

- „Mémoire“. Siehe Amiot 1776 [„Mémoire sur la musique des chinois tant anciens que modernes“].
- Mémoires*. Siehe *Mémoires concernant ... les Chinois*.
- Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, &c. des Chinois, par les missionnaires de Pe-kin*. 16 Bde. Paris 1776–1814. [*Mémoires*]
- Mémoires concernant les Chinois* [MCC]. *Mémoires*, Bd. 6. Siehe Roussier 1780.
- Momigny de, Jérôme-Joseph. „Musique“, in: EMM, I (1791), 170-194.
- Musique des anciens* [MMA]. Siehe Roussier 1770.
- „Musique moderne“ [MMC]. Siehe Amiot 1754.
- Rameau, Jean-Philippe. *Code de musique pratique, ou méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille; avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore*. Paris: Imprimerie Royale, 1760. [kurz: *Code de musique* bzw. CDM]
- . „Musique“, Eintrag in: Diderot und d'Alembert, *Encyclopédie*, Bd. 10: „MAM-MY“ (Neufchâtel: Falche, 1765) [www.biodiversitylibrary.org/item/173679], 898-909.
- . „Musique, contenant 19 planches, y compris la cinquième & la seizième qui sont doublées“ [Anmerkungen und Tafeln zu Rousseau 1765], in: Diderot und d'Alembert, *Encyclopédie* [Bd. 28]: *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques*, Bd. 7 (Paris: Briasson, 1769), [www.biodiversitylibrary.org/item/155932, 559-617 des Scans].
- . *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne, 1768.
- Roussier, Pierre-Joseph. *Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse-fondamentale*. Paris: Bailleur 1764.
- . *Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, & de divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois & les Egyptiens*. Paris: Lacombe, 1770. [kurz: *Musique des anciens* bzw. MMA]
- (Hg.). *Mémoires concernant les Chinois: De la musique des Chinois, tant anciens que modernes, par M. Amiot, missionnaire à Peking. Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, &c. des Chinois, par les missionnaires de Pe-kin*, Bd. 6. Paris, 1780. [kurz: *Mémoires concernant les Chinois* bzw. MCC]
- TM. Siehe Arnaud 1761 [„Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne musique Chinoise“].

Sekundärliteratur

- Blancaert, Claude, und Michel Porret (Hg.). *L'Encyclopédie méthodique (1782–1832): Des Lumières au Positivism*. Genève: Droz, 2006.
- Cernuschi, Alain. „Les avatars de quelques articles de musique de J.-J. Rousseau entre Encyclopédies et Dictionnaire thématiques, ou de la polyphonie ency-

- clopédique“, in: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 12 (1992), 113-134.
- . „Les volumes *Musique* de l'*Encyclopédie méthodique*: stratification du texte, articulation du domaine“, in: Blanckaert und Porret 2006, 719-730.
- Clausen, Bernd. *Das Fremde als Grenze: Fremde Musik im Diskurs des 18. Jahrhunderts und der gegenwärtigen Musikpädagogik*. Augsburg: Wißner, 2003.
- Coronat-Faure, Raphaële. *La critique musicale au temps des encyclopédistes*. Paris: Honoré Champion, 2001.
- Dauphin, Claude. *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Lang, 2008.
- Day-O'Connell, Jeremy. *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*. Rochester, NY: University of Rochester, 2007.
- Didier, Béatrice. „Musiques extra-européennes“, in: *La musique des lumières: Diderot – L'Encyclopédie – Rousseau*, hg. von B. D. (Paris: Presses Universitaires de France, 1985), 61-90.
- . „Ginguené et l'*Encyclopédie méthodique (Musique)*“, *Cahiers Rouher-Chénier*, Versailles (1995), 13-14, 79-88 [books.openedition.org/pur/35891].
- Domine, Iris. „Pierre-Joseph Roussiers *Traité des Accords et de leur Succession selon le système de la Basse-Fondamentale*: Zum Akkordbegriff in der Rezeption von Jean-Philippe Rameau“ [MA-Arbeit, entstanden an der Hochschule für Musik Basel, FHNW, Schola Cantorum Basiliensis, 2023 [PDF]].
- Fang, Xuan, und Dorothee Schaab-Hanke. „Circulation that Had Its Price: Roussier and His Role as an Early Recipient and Disseminator of Amiot's Knowledge about Chinese Music“, *Journal of Asian History* 56 (2022), 159-186.
- Hermans, Michel. „Biographie des Joseph-Marie Amiot“, in: Lenoir und Standaert 2005, 11-77.
- Kafker, Frank A., mit Serena L. Kafker. *The Encyclopedists as Individuals: A Biographical Dictionary of the Authors of the Encyclopédie*. Oxford: Alden, 1988.
- Keller, Vanessa. „Die französische Encyclopédie als praktizierte Aufklärung: Ihre Rolle in der Genese ausgewählter Konzepte der Erwachsenenbildung.“ PhD Dissertation Univ. Köln, 2017 [kups.ub.uni-koeln.de/10315/1/2019VanessaKeller.pdf].
- Lenoir, Yves, und Nicolas Standaert (Hg.). *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*. Namur: Universitaires de Namur, 2005.
- Picard, François. „Joseph-Marie Amiot, jesuite français à Peking, et le cabinet de curiosites de Bertin“, in: *Musique, images, instruments 8: Les collections d'instruments de musique, 1e partie* (Paris: CNRS, 2006), 69-86 [shs.hal.science/halshs-01150234v1/document].
- Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. journals.openedition.org/rde.
- Schaab-Hanke, Dorothee. Siehe auch Fang und Schaab-Hanke 2022.

- . *Joseph-Marie Amiot (1718–1793) als Vermittler der Musik Chinas und deren frühe Rezeption in Europa*. Deutsche Ostasienstudien 42. Gossenberg: Ostasien, 2023. [2023a]
- . „Ein jesuitisches Werk über China auf dem protestantischen Prüfstand: Zur Rezeption von Du Haldes *Description* in einer englischen und einer deutschen Ausgabe des 18. Jhs.“, *Orientierungen* 34 (2023), 93-132. [2023b]
- Tchen, Ysia. *La musique chinoise en France au XVIII siècle*. Paris: Publication Orientaliste de France, 1974.