

Studien zur
traditionellen Musik
Japans Band 6



1986

Peter Ackermann
Studien zur
Koto-Musik von Edo

Bärenreiter

Eine Dissertation ist nicht dazu da, einem überforderten Leser Millionen von Daten und Fakten um die Ohren zu hauen. Sie ist primär ein Nachweis, dass eine auf genügend Material basierende Menge von Daten einer Analyse unterzogen wurde .

Allerdings: Das hier zusammengestellte Material stammt im wesentlichen aus den 1970er Jahren und gibt somit Einblick in einen Annäherungsversuch in jener Zeit.

Inhaltsverzeichnis

Band I

Vorwort	1
Anmerkungen zur Aussprache, zur Reihenfolge der Personennamen, zu den Notenbeispielen und Abbildungen	5
1. INSTRUMENT UND MUSIZIERVORGANG	8
2. DIE HISTORISCHE PERSPEKTIVE I: EDO UND DIE EDO-ZEIT	19
3. DIE HISTORISCHE PERSPEKTIVE II: DAS KOTO IN JAPAN	29
3.1. Die ältesten Funde und Belege	29
3.2. Kontakte mit China	34
3.3. Die Heian-Zeit	36

3.4. <i>Chūsei</i> (Mittelalter)	39
3.4.1. Bemerkungen zum sozialen Hintergrund	39
3.4.2. Aspekte der Musik an den Tempeln: <i>koto</i> -Musik und <i>Etenraku-utaimono</i>	40
3.4.3. <i>Tsukushi-goto</i>	44
3.5. Die Edo-Zeit I: Die Traditionen Westjapans	45
3.5.1. <i>koto-kumiuta</i>	45
3.5.1.1. Das <i>tōdō</i>	45
3.5.1.2. <i>kumiuta</i> als Kern der musikalischen Überlieferung innerhalb des <i>tōdō</i>	46
3.5.1.3. Yatsunashi Kengyō	48
3.5.1.4. Die Überlieferung	50
3.5.2. <i>tsukemono</i>	60
3.5.3. <i>shamisen-kumiuta, Kamigata-nagauta, Kamigata-hauta</i>	62
3.5.4. Das 18. Jahrhundert: Die Entfaltung von <i>jiuta</i>	68
3.5.4.1. Der Begriff <i>jiuta</i>	68
3.5.4.2. Ensemblespiel	69
3.5.4.3. Die Entstehung von <i>tegotomono</i>	74
3.5.4.4. Entfaltung und Höhepunkt von <i>tegotomono</i>	74
3.5.5. Die Entwicklung der <i>koto</i> -Musik im 19. Jahrhundert bis zum Ende der Feudalzeit	78
3.5.6. Die Traditionen des ehemaligen <i>tōdō</i> nach der Meiji-Restauration (1867/68)	80
3.5.6.1. Die Auswirkungen der Meiji-Restauration auf die blinden Musiker	80
3.5.6.2. <i>Meiji Shinkyoku</i>	82
3.5.6.3. <i>Shin Nihon Ongaku</i>	85
3.6. Die Edo-Zeit II: <i>Yamada-ryū</i> , die <i>koto</i> -Musik von Edo	87
3.6.1. Yamada Kengyō	87
3.6.1.1. Zur Persönlichkeit	87
3.6.1.2. Die Musik von Yamada Kengyō im Rahmen der Gesangsmusik von Edo	88
3.6.1.3. Zur Frage nach den Bauelementen in den Kompositionen von Yamada Kengyō	93
3.6.1.4. Der klangspezifische Aspekt der Musik von <i>Yamada-ryū</i>	94
3.6.1.5. Die Verbreitung der Kompositionen von Yamada Kengyō	95
3.6.2. Das Überlieferungssystem in <i>Yamada-ryū</i> und die Funktion des <i>iemoto</i>	97
3.6.3. Die <i>Yamada-ryū</i> -Überlieferungslinien	98
3.6.3.1. Die Yamato-Linie	98

- 3.6.3.2. Die Yamaki-Linie
- 3.6.3.3. Die Yamase-Linie
- 3.6.3.4. Die Onagi-/Nakanoshima-Linie
- 3.6.3.5. Die Okumura-/Uehara-Linie
- 3.6.4. Die *koto*-Musik von Edo als Traditionsgut

4. DIE *KOTO*-MUSIK VON EDO IN DER FORSCHUNG

5. UNTERSUCHUNGEN AUSGEWÄHLTER STÜCKE

Vorbemerkungen

5.1. Textuntersuchungen

- 5.1.1. ›Enoshima no kyoku‹
- 5.1.2. ›Sumiyoshi‹
- 5.1.3. ›Yaegaki‹
- 5.1.4. ›Ki-no-ji no oku: Shiki no dan‹
- 5.1.5. ›Nasuno‹
- 5.1.6. ›Sakuragari‹
- 5.1.7. ›Hototogisu‹
- 5.1.8. ›Yamazakura‹
- 5.1.9. ›Yuya‹
- 5.1.10. ›Aoi no Ue‹ (Inhaltsübersicht)
- 5.1.11. ›Chōgonka no kyoku‹ (Inhaltsübersicht)
- 5.1.12. ›Kogō no kyoku‹ (Inhaltsübersicht)
- 5.1.13. ›Kasuga-mōde‹
- 5.1.14. ›Tokiwa no Sakae‹
- 5.1.15. ›Shichifukujin‹
- 5.1.16. ›Matsukaze‹
- 5.1.17. ›Shiki no Asobi (*aratama no...*)‹
- 5.1.18. ›Ōmi Hakkei‹
- 5.1.19. ›Yuki‹
- 5.1.20. ›Kaji-makura‹

5.2. Untersuchungen zum musikalischen Vortrag	276
5.2.1. Zum Problem der eindeutigen Erfafbarkeit der musikalischen Parameter der <i>koto</i> -Musik des <i>Yamada-ryū</i>	276
5.2.1.1. Die Problemstellung	276
5.2.1.2. Überlegungen zum Grad der schriftlichen Fixiertheit und Fixierbarkeit eines <i>Yamada-ryū-koto</i> -Gesangs anhand des ›Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū‹	277
5.2.1.3. Moderne Tabulaturen I: Typ ›Yamada-ryū koto no kagami‹	294
5.2.1.4. Moderne Tabulaturen II: Typ ›Nakanoshima‹ und Typ ›Ito/Takao‹	296
5.2.1.5. Gedächtnisstützen	302
5.2.1.6. Zu den Tabulaturen des <i>Ikuta-ryū</i>	304
5.2.2. Der <i>koto</i> -Gesang des <i>Yamada-ryū</i> in Übertragung und in seiner realen Klanggestalt	306
5.2.2.1. Abweichungen des Instrumentalparts von der detaillierten Tabulaturfassung	306
5.2.2.2. Abweichungen des Vokalparts von der detaillierten Tabulaturfassung — der Vokalpart als Aneinanderreihung von in sich komplexen musikalischen Vorgängen, Phrasen und Melodien	307
5.2.2.3. <i>kakegoe</i>	314
5.2.2.4. Zusätzliche Instrumentalstimmen I: <i>ji</i> , <i>share-biki</i> - und <i>irete</i> -Spiel	315
5.2.2.5. Zusätzliche Instrumentalstimmen II: Das Mitspielen anderer Instrumente im <i>koto</i> -Musik-Ensemble von <i>Yamada-ryū</i>	322
5.2.2.6. Das <i>Yamada-ryū</i> -Ensemble und das System von <i>utaiwake</i>	325
5.2.3. Die musikalischen Strukturmerkmale eines <i>Yamada-ryū-koto</i> -Gesangs	327
5.2.3.1. <i>hikiutai</i>	327
5.2.3.2. Untersuchungen zur musikalischen Struktur im typischen <i>Yamada-ryū</i> -Gesang ›Sakuragari‹	331
5.2.3.3. Die Beziehung zwischen Musik und Text in ›Sakuragari‹	372
5.2.4. Untersuchung ausgewählter <i>Yamada-ryū</i> -Gesänge als textlich-musikalische Einheiten	394
5.2.4.1. ›Enoshima no kyoku‹	394
5.2.4.2. ›Sumiyoshi‹	409
5.2.4.3. ›Yaegaki‹	417
5.2.4.4. ›Shiki no dan‹	423
5.2.4.5. ›Nasuno‹	428
5.2.4.6. ›Hototogisu‹	436
5.2.4.7. ›Yamazakura‹	439
5.2.4.8. ›Yuya‹	441
5.2.4.9. ›Kasuga-mōde‹	453
5.2.4.10. ›Tokiwa no Sakae‹	459

5.2.4.11. ›Shichifukujin‹	464
5.2.4.12. ›Matsukaze‹	477
5.2.4.13. ›Shiki no Asobi‹	484
5.2.4.14. ›Ōmi Hakkei‹	491
5.2.4.15. ›Yuki‹	501
5.2.4.16. ›Kaji-makura‹	506

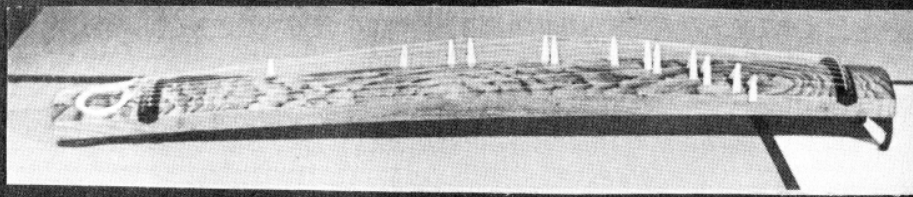
ANHANG	519
Literaturverzeichnis	521
Schallplattenverzeichnis	532
Tabulaturenverzeichnis	534
Personenregister	535
Sachregister (japanische Bezeichnungen)	538
Verzeichnis japanischer Namen und Fachausdrücke in japanischen Schriftzeichen	545
English Summary	580
和文要旨 (Zusammenfassung in japanischer Sprache)	585

1. INSTRUMENT UND MUSIZIERVORGANG

Um uns kurz zu vergegenwärtigen, mit was für einem Instrument und was für verschiedenen Aktivitäten des Musikers wir es bei der hier zur Diskussion stehenden *koto*-Musik zu tun haben, stellen wir uns vor, wir würden uns selbst ans Instrument begeben, uns dieses ansehen, uns auf das Spiel vorbereiten und mittels der grundsätzlichen Spieltechniken die ersten Töne hervorbringen.

Nachdem wir lautlos und mit genau vorgeschriebener, elegant-zeremonieller Bewegung die Papier-Schiebetür hinter uns zugeschoben haben, knien wir auf den warmen, hellen Strohmatte des Musizierzimmers und begrüßen alle Anwesenden im Raum durch eine tiefe Verbeugung, die Hände vor uns am Boden, die Fingerspitzen gegeneinander gekehrt, die Stirn nur einige Zentimeter über der Matte.

Das *koto* bildet wahrscheinlich den einzigen größeren Gegenstand im Zimmer. Als erstes betrachten und bewundern wir es als Möbelstück:



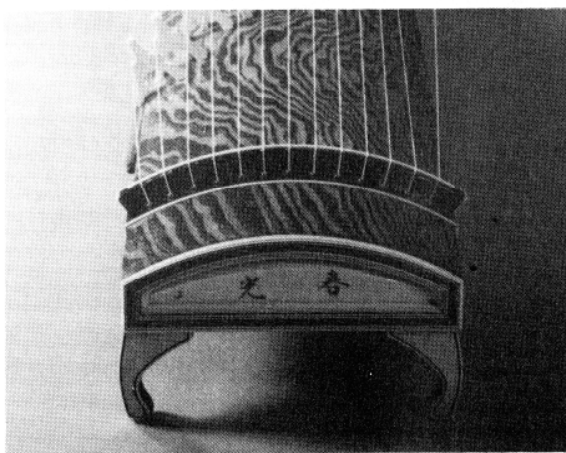
Das *koto*, vom Spieler aus gesehen¹

Die Schönheit seines Körpers ergibt sich fast vollständig aus der Wölbung in der Querrichtung und auch — auf sehr zarte Weise — in der Längsrichtung, sowie aus der auffälligen Holzmaserung, die jedem Instrument einen individuellen Charakter verleiht und sich naturgemäß niemals genau wiederholen kann. Ornamente und Dekorationen sind auf ein Minimum beschränkt².

Abbildung aus dem Beiheft zur Schallplattenkassette Victor 1972.

Dies gilt besonders für ein *koto* aus Edo. In anderen Gebieten Japans finden sich an einem *koto* bisweilen Lackarbeiten, Goldeinlagen, oder andere Dekorativelemente aus Holz oder Stoff angebracht.

In geduckter Haltung und ohne die Füße vom Boden abzuheben, huschen wir ans Instrument heran. Berühren wir nun das *koto*, so nehmen wir eine für unser Instrument individuelle und charakteristische Härte beziehungsweise Weichheit des Holzes³ wahr — eine Individualität, die sich auch im Klanglichen zu erkennen geben wird. Zu unserer Rechten befindet sich das aus besonders edlem Holz oder auch Elfenbein hergestellte und für jedes *koto* individuell gestaltete *zetsu* (wörtlich »Zunge«), auf welchem häufig auch der Eigenname des Instruments angebracht ist⁴. Das *zetsu* bleibt normalerweise unter einem Schutzdeckel verborgen, der nur bei feierlichen Anlässen entfernt wird.



Das *zetsu*⁵

Der *koto*-Körper selbst besteht aus nichts weiterem als einem in der Querrichtung ganz leicht gewölbten und zugleich ansteigenden Oberteil (dieser gliedert sich seinerseits in: Decke, linke Breitseite und beide Längsseiten, alles aus demselben Stück Holz) sowie einem flachen, das Instrument unten abschließenden Brett mit zwei Schallöffnungen, die gleichzeitig auch dem Zugang zu den Saiten dienen⁶.

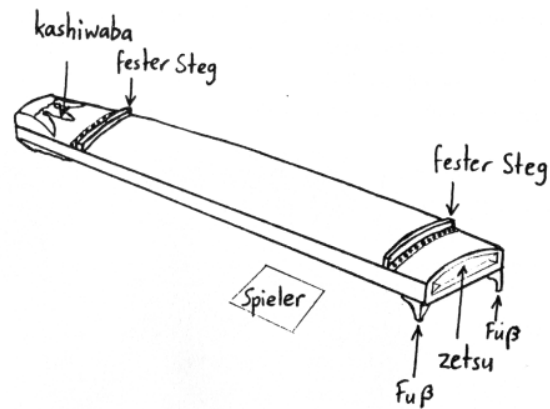
³ Sogenanntes *kiri*-Holz (= »Paulownia«, ein in Ostasien verbreiteter Zierbaum mit ziemlich weichem Holz).

⁴ Die beim eigenen Meister als Übungsinstrumente bereitliegenden *koto* trugen beispielsweise Namen wie »Kiku« (»Chrysantheme«) oder »Ten« (»Himmel«); aus früheren Zeiten wird etwa von einem Instrument namens »Matsukaze« (*matsu* = »Kiefer«, *kaze* = »Wind«) berichtet (vgl. dazu S. 250).

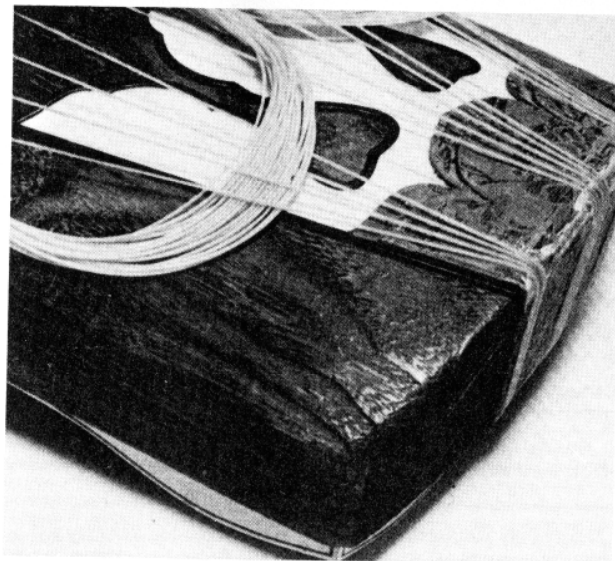
⁵ Abbildung aus Reklameblatt für die Musikalienhandlung Mogi.

⁶ Die Länge des Instruments beträgt etwa 180–190 cm. Die Proportionen der einzelnen Teile zueinander mögen aus den Abbildungen hervorgehen.

Auf dem *koto*-Oberteil befinden sich zwei fein gearbeitete feste Stege. Über die ganze Länge dieser Stege ist ein Streifen von Elfenbein oder Horn aufgeklebt, um das Holz vor den Saiten zu schützen und diesen auch zusätzlichen Halt zu verleihen.



Blicken wir auf das linke Ende des Instruments, so erkennen wir das *kashiwaba* (wörtlich »Eichenblatt«), ein elegant geschnittenes, flaches Stück Holz, über welches oft noch zusätzlich unmittelbar an der Kante ein auffallend farbiges Brokattuch gespannt ist.

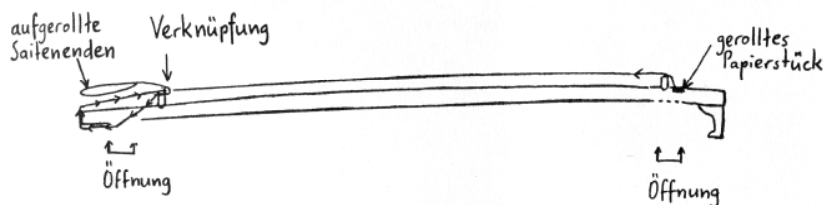


Das *kashiwaba*⁷

Das *koto* besitzt 13 Saiten. Diese bestehen traditionellerweise aus gezwirnten und mit Reisleim fixierten Seidenfasern, doch wird heute der größeren Festigkeit des Materials wegen weitgehend Nylon oder Tetron verwendet (wodurch der Klang etwas härter, schallender wird). Alle Saiten sind gleich dick und gleich straff gespannt.

Das Saitenende ist unterhalb der Austrittsöffnung rechts vom rechten Steg um ein längliches, festes Papierstückchen gebunden, welches es dort festhält. Die Saite verläuft nun durch die Austrittsöffnung, über den rechten Steg und über das Instrument hinweg; in den kleinen Öffnungen links vom linken Steg verschwindet sie wieder im Instrumenteninneren. Damit gelangen wir aber noch lange nicht ans Ende der Saite: Zunächst gilt es, eine widerstandsfähige Abschlußverknüpfung herzustellen, damit die Saitenspannung unter keinen Umständen nachläßt; nach dieser Abschlußverknüpfung muß die Saite überdies noch eine gewisse Reservelänge aufweisen, damit sie, falls sie reißt, so rasch wie möglich durch Nachziehen⁸ wieder spielbar gemacht werden kann.

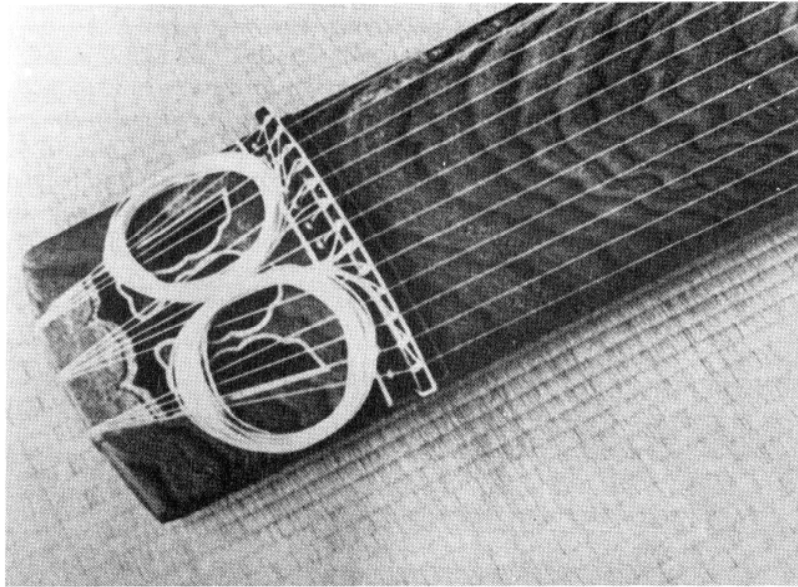
Die Abschlußverknüpfung der Saite geschieht wie folgt:



Nachdem die Saite links vom linken Steg wieder ins Instrument hereingezogen worden ist (vgl. Skizze), wird sie von unten her über das Ende des *koto* und über das *kashiwaba* wieder auf die Oberfläche zurückgeführt. Sie wird dabei äußerst straff gespannt und unmittelbar rechts vom linken Steg mit sich selbst fest verknüpft.

⁸ Der rechte Teil einer gerissenen Saite wird dabei Abfall, das Ende des Teils, welcher sich links von der Reißstelle befindet, wird ins Instrumenteninnere hereingezogen und als neues Saitenende um das erwähnte längliche, feste Papierstückchen gebunden.

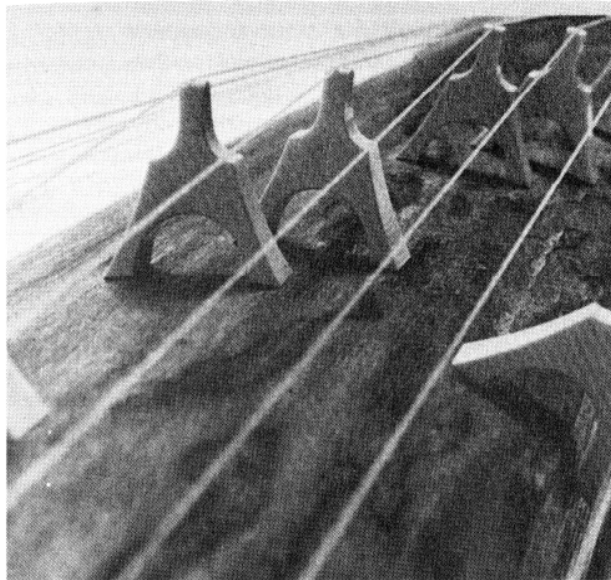
Der immer noch lange Rest der Saite wird nun, zusammen mit den Resten anderer Saiten, zu einem Ring zusammengerollt und auf das Instrumentenende gelegt.



Das linke Ende des *koto*⁹

Damit die Saiten gespielt werden können, müssen wir sie durch Untersetzen von beweglichen Stegen stimmen. Diese Stege bestehen im Prinzip aus Holz oder Elfenbein (heute oft aus Plastik) und halten die Saite in einer feinen Rinne in ihrem abgerundeten »Kopf« fest. Das Untersetzen der Stege geschieht in der Weise, daß der rechte Saitenabschnitt, das heißt der sich vor uns (als Spieler) befindende Saitenabschnitt, gestimmt ist — auf dem Saitenabschnitt links vom untersetzten Steg werden keine Töne produziert.

⁹ Abbildung aus Sunaga 1936 : 39.



*koto-Stege*¹⁰

Die Stimmung der Saiten erfolgt der Reihe nach vom tiefsten zum höchsten Ton, von der uns am entferntesten Saite 1¹¹ zu der uns am nächsten liegenden Saite 13. Die Quartan, Quinten und Oktaven haben dabei rein zu sein (beim Stimmvorgang werden demnach, um die in der folgenden Abbildung dargestellte Skala zu erhalten, die Saiten 2 auf 1 bezogen, ferner 3 auf 1, 5 auf 1, 6 auf 4¹², 7 auf 2, 8 auf 3, 9 auf 4, 10 auf 5, 11 auf 6, 12 auf 7 und 13 auf 8). Ganz besondere Aufmerksamkeit schenken wir beim Stimmen den engen Tonschritten und vergleichen Dutzende von Malen eine gegenüber dem nächstunteren Ton nur um ganz wenig höher klingende Saite mit der ihr vorangehenden (in der folgenden Abbildung also Saite 4 mit Saite 3¹³); wir schieben dabei den Steg von Saite 4 um Hundertstel von Millimetern hin und her, bis das Intervall zwischen den Saiten 3 und 4 genau ein gewünschtes, ausdruckskräftiges Engegefühl vermittelt¹⁴.

¹⁰ Abbildung aus Beiheft zur Schallplattenkassette Columbia 1978.

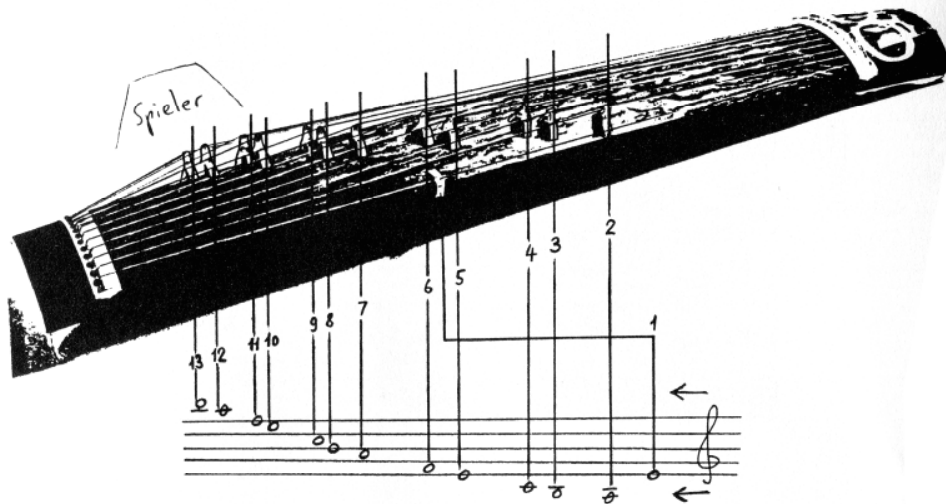
¹¹ Die Tonhöhe dieser Saite wird mittels Stimpfpeife, Stimmgabel, oder auch aus dem Gefühl heraus bestimmt.

¹² Zur Festlegung der Tonhöhe von Saite 4 vgl. unten.

¹³ Es handelt sich um den vierten Schritt beim Stimmvorgang, nachdem die Saiten 1, 2 und 3 gestimmt worden sind.

¹⁴ Im Notensystem gebe ich der Einfachheit halber das enge Intervall zwischen den Saiten 3 und 4 als Halbtonschritt an.

Die Grundstimmung unseres Instruments ist das sogenannte *hira-jōshi* (wörtlich »flache/gewöhnliche Stimmung«), die erste der traditionellen *koto*-Stimmungen aus der Edo-Zeit:



hira-jōshi

(relative Tonhöhen; die absoluten Tonhöhen liegen normalerweise etwa einen Ganzton tiefer als angegeben)

Bei den nun auf diese Weise gestimmten 13 Saiten bildet die fünfte Saite¹⁵ den Grundton (im Unterricht wird allerdings nie ausdrücklich auf diese Tatsache hingewiesen); demnach ergeben in *hira-jōshi* die Saiten 5 bis 10 die Skala e' f' a' h' c'' e''. Die Saiten 11 bis 13 setzen diese Skala nach oben fort (f'' a'' h''), umgekehrt die Saiten 4, 3, 2 nach unten (c' h' a). Saite 1, die uns am weitesten weg liegende Saite, verdoppelt entweder das e' der Saite 5, oder sie wird in der Unteroktav des Grundtons gestimmt (e).

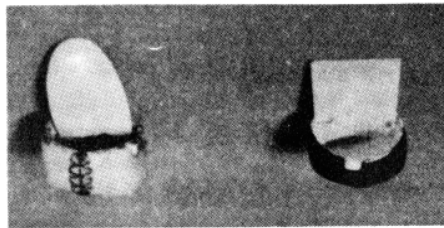
¹⁵ Absolute Tonhöhe etwa d'. Zur Vermeidung allzuvieler Vorzeichen bei Übertragungen bezeichne ich diese Saite jedoch als e'.

An dieser Stelle soll auf eine ausführliche Darstellung der *koto*-Stimmungen verzichtet werden, doch sei zumindest eine weitere *koto*-Stimmung — für die *koto*-Musik von Edo vielleicht die wichtigste — genannt. Es handelt sich um *kumoi-jōshi* (wörtlich: »Stimmung in den Wolken/im Palast«), welches die zweite beziehungsweise siebente Saite zum Ausgangspunkt der Skala nimmt. Dies ergibt die Stimmung

$e/e' a b d' e' f' a' b' d'' e'' f'' a'' h''$ ¹⁶

Die *koto*-Stege, die den Saiten untersetzt werden, sind frei beweglich und lassen sich während des Spiels mit der linken Hand hin und her schieben. So kann eine Saite im Verlauf eines Stücks beispielsweise auf die Tonhöhe eines besonders häufigen Nebentons umgestimmt werden. Natürlich läßt sich auch — mittels der notwendigen Verschiebungen — die ganze Grundstimmung oder auch nur ein Ausschnitt aus ihr transponieren.

Zum Spielen ziehen wir an Daumen, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand Fingerplektren an. Die Fingerplektren bestehen aus dünnen Elfenbein- oder Hornplättchen, deren Rücken etwas gerundet ist, damit sie leicht an der Saite abgleiten können. *koto*-Fingerplektren sind in der Regel entweder kantig (wobei die eine, die linke Kante, zum Spielen verwendet wird), oder zugespitzt (dieser Typ gilt als das Fingerplektrum der *koto*-Musik von Edo).



Fingerplektren¹⁷

Die Fingerplektren werden mittels eines Lederrings, der den Finger ungefähr auf der Höhe des »Halbmonds« an der Nagelwurzel umgibt, fest an die Unterseite vom Fingerende gepreßt und ragen etwa 1,5 cm über den Finger hinaus (vgl. Abbildung¹⁸).

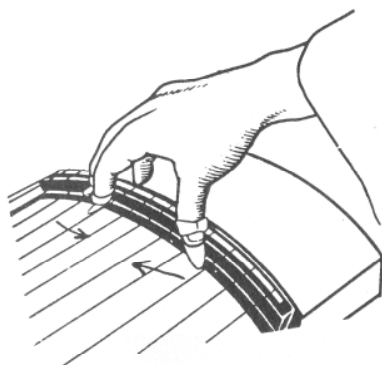


¹⁶ Die Saite 13 wird normalerweise nicht zu b'' erhöht.

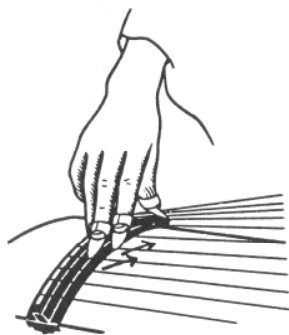
¹⁷ Abbildung aus Kishibe 1972 : 5.

¹⁸ Die vier Abbildungen der spielbereiten Hand auf S. 15 ff. sind Nakanoshima 1956b entnommen.

Jetzt kann das Instrument durch etwas »Anlauf« des Fingerplektrums mit anschließendem Abschneiden an der Saite zum Klingen gebracht werden. In anderen Worten: Das abgleitende Plektrum übt auf die Saite Druck aus, wonach das Abprallen der Kante beziehungsweise Spitze des Plektrums den eigentlichen Ton produziert.

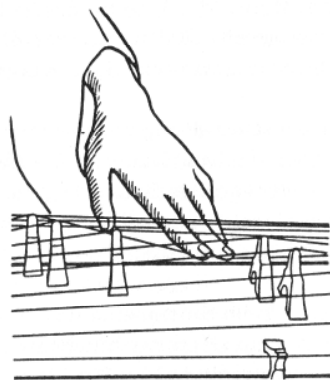


Beim Spielen bewegt sich der als Haupt-Spielfinger zu bezeichnende Daumen in Richtung vom Spieler weg, der Zeige- und Mittelfinger in Richtung auf den Spieler zu.



Der Tonproduktionsvorgang geschieht durchweg und einheitlich am rechten Ende des Instruments, unmittelbar links vom festen Steg. Die linke Hand betätigt sich dabei im Prinzip als »Klangmodulator«: Sie appliziert — links vom beweglichen Steg — auf mannigfache

Weise Druck auf die Saite und kann dadurch etwa Töne erhöhen, Echowirkungen hervorbringen oder Vibrati entstehen lassen.



Das bisher Beschriebene stellt das Grundprinzip des *koto*-Spiels dar. Der traditionelle *koto*-Musiker spielt nun allerdings gewöhnlich nicht in der Absicht, abstrakt-melodische Instrumentalmusik aufzuführen, sondern weil er einen Gesang vortragen will. Im Rahmen der Beschreibung des Grundprinzips des *koto*-Spiels muß demnach auch eine Bemerkung zu Gesang und Singweise angebracht werden, Aspekte, die nicht als Zusatz oder Ergänzung zum Instrumentalen zu verstehen sind, sondern als mit diesem zu einer Einheit verflochten. Eine Beschreibung der Gesangstechnik ist im Falle Japans, wo der rationale Zugang zur Kunstpraxis und Kunstaneignung abgelehnt wird und somit einzelne Lernschritte kaum konkret faßbar sind, außerordentlich schwierig; festhalten lassen sich aber folgende subjektiv empfundene Tatsachen:

- a) Der Gesang, der zum *koto*-Spiel erklingt, erscheint abendländischen Ohren recht fremdartig. Einer der Gründe für diese Gegebenheit dürfte darin liegen, daß es keine Kategorien wie Männergesang/Frauengesang oder Sopran-Alt-Tenor-Baß gibt¹⁹. Im *koto*-Gesang muß ein und derselbe Sänger Töne hervorbringen und in Lagen singen, die vom europäischen Standpunkt aus wohl als »widernatürlich« empfunden und unter verschiedene Stimmkategorien aufgeteilt würden.
- b) Ein zweiter Grund für die Fremdartigkeit des Gesangs zum *koto*-Spiel dürfte in einer sehr spezifischen Vorstellung von einer »richtigen« Stimmproduktion zu suchen sein: Der Sänger/Spieler, der am Boden kniet, schenkt dem Unterleib (Hüfte, Lenden, Bauch unterhalb des Nabels, das sogenannte *hara*) besondere Aufmerksamkeit; dies tut er schon deshalb, weil bei der genannten Sitzweise das ganze Gewicht des Körpers tatsächlich in der Unter-

¹⁹ Es ist allerdings möglich, die absolute Tonhöhe in beschränktem Umfang dem Sänger anzupassen.

leibsgegend zentriert ist. Der Oberkörper und vor allem auch Kopf und Mund sind dabei — vom Bewußtsein des Spielers aus gesehen — an der Tonproduktion wenig beteiligt; alle Töne haben aus der Unterleibsgegend hervorzufließen und sind — wiederum vom Bewußtsein des Spielers aus gesehen — nicht durch Mund oder Lippen, das heißt nicht »vorn«, hervorzubringen. Diese ganz besondere psychologische Haltung sowie die spezifische Beziehung zum Mund führt zu einer für unsere Ohren eher fremdartigen Klangfarbe, Vokalfarbe, Tonqualität und -intensität.

c) Parallel zu dieser sehr stark auf »Gestaltung von tief innen heraus« ausgerichteten Tonproduktion findet eine unserem Ideal des »natürlich nach außen fließenden Tons« (Extrembeispiel: der Belcanto) gerade entgegengesetzte Bemühung um ein »Erfassen« des Tons während seines Herauskommens durch oft sehr starke Vibrati, Kehlverschlüsse und ungleichmäßiges Atemgeben statt. Das Resultat ist ein in allen Parametern uns ungewohnt differenzierter Vokalton.

d) Bewußt oder unbewußt scheint beim Singen eine sehr intensive Konzentration auf den Einzelton feststellbar, im Gegensatz zum »Herausschmettern einer Melodie«; manchmal, bei bestimmten Sängern aber fast durchweg, sind diese Einzeltöne sogar durch Kehlverschlüsse deutlich voneinander abgetrennt. Wenn ich hier von »Einzelton« spreche, so meine ich allerdings dabei nicht einen einzelnen, in einem Fünfliniensystem verzeichneten Notenkopf, sondern eine psychologische Größe, eine als Eins empfundene, komplex gebaute und unter Umständen *mehrere* Tonstufen durchwandernde Klangeinheit, welche entsteht, aufblüht und wieder vergeht.

Auf die Art und Weise der Aneinanderreihung solcher »Einzeltöne« zu Phrasen sowie auf weitere Formen des vokalen Vortrags und seiner Verflechtung mit dem Instrumentalspiel wird in Teil 5.2. dieser Arbeit noch zurückzukommen sein. Hier in Teil 1 ging es um die grundlegendsten Aspekte des Musizierens auf dem *koto*; als nächstes soll uns nun die Geschichte, der Überlieferungsrahmen sowie die kulturelle Umwelt des Instrumentes beschäftigen.