

den Unterricht an »niedere« Personen wie Freudenmädchen und Blinde zu verhindern, damit *Tsukushi-goto* seine Reinheit bewahre.

Es ist wahrscheinlich, daß sich *Tsukushi-goto* in seiner Originalgestalt nicht lange halten konnte, wenigstens nicht in Edo; bei den *Tsukushi-goto*-Stücken, die um 1820 in Edo plötzlich Interesse fanden, dürfte es sich um Neu-Importe in diese Stadt gehandelt haben. Auch die vom heute letzten *Tsukushi-goto*-Musiker, Frau Inoue Mina in Osaka, gespielten Stücke dürfen wohl nicht als treue Wiedergabe der einst von Kenjun gelehrten Kunst verstanden werden⁹⁷.

3.5. Die Edo-Zeit I: Die Traditionen Westjapans

3.5.1. *koto-kumiuta*

3.5.1.1. Das *tōdō*

Das eigentliche *sōkyoku* der Edo-Zeit ist unlösbar verbunden mit der Welt der blinden Musiker. Die Blinden, denen in der Edo-Zeit die Arbeitsbereiche Musik, Massage und Akupunktur zugewiesen wurden, bildeten eine von der Feudalregierung geschützte und kontrollierte, straff und streng hierarchisch organisierte Gemeinschaft, das sogenannte *tōdō*⁹⁸.

Ursprünglich bezeichnete das Wort *tōdō* den »Weg« des *gagaku-biwa*-Spiels⁹⁹, dann denjenigen des *Heike-biwa*-Spiels¹⁰⁰; in der Muromachi-Zeit (1336–1573), einer Zeit, in der die verschiedensten Künstlergenossenschaften entstanden, ist mit *tōdō* auch mehr und mehr die Organisation der *biwa*-Spieler gemeint.

In der Edo-Zeit garantierte die neue Feudalregierung dem *tōdō* wesentlich mehr Schutz als früher und schrieb ihm dafür seine interne Organisation vor, die mit derjenigen der nicht zu den 4 Ständen gehörenden *eta* (»Paria«-Gruppen von Personen, die als unrein geltende Berufe ausübten) und *hinin* (»Nicht-Menschen«) vergleichbar war, indem seine Mitglieder eine weitgehend autonome und einem eigenen Oberhaupt unterstehende, in sich geschlossene und feudalistisch aufgebaute Gemeinschaft zu bilden hatten. Das *tōdō* mußte zudem nach Eigenwirtschaftlichkeit trachten, durfte sich am Geldgeschäft beteiligen und genoß Sonderrechte und Steuerfreiheit. Ebenso besaß es eine eigene Gerichtsbarkeit, wobei die *tōdō*-Leitung die härtesten Strafen verhängen konnte.

Das *tōdō* war gewissermaßen der Existenzrahmen für sämtliche Blinden im Staat und hatte sein Zentrum, das sogenannte *shokuyashiki*, in Kyoto. (Ende des 17. Jahrhunderts kam ein

⁹⁷ Gemäß Hirano 1970/71: 10. Näheres vgl. Kishibe/Hirano 1971.

⁹⁸ *tō* = »dieser, der betreffende«, hier wohl auch »unser«; *dō* = »Weg«.

⁹⁹ Im Folgenden stütze ich mich auf Tanaka 1973.

¹⁰⁰ Das *Heike-biwa*-Spiel ist die Erzählung des »Heike monogatari« (vgl. S. 38) zur Begleitung des *biwa*. Zum *Heike-biwa* vgl. etwa Maeda 1979.

Edo-Zentralamt, das sogenannte *sōroku-yashiki*, hinzu¹⁰¹.) Der Vorsteher des *tōdō*, der sogenannte *sō-kengyō* (»General-kengyō«), war bis 1689 stets ein *Heike-biwa*-Musiker. Dieser Rang des *sō-kengyō* bildete den höchsten erreichbaren Rang innerhalb eines Systems von 73 (zu erkaufenden¹⁰²) Stufen. Für alle Stufen waren Pflichten, Rechte und Etikette minutiös geregelt; ebenso hatte alles von der Farbe, dem Stoff und der Webweise der Kleidung bis hin zu den Eigenschaften von Schirm, Fächer und Blindenstock streng rangmäßigen Charakter zu besitzen.

Die in den Namen der blinden Musiker stets erscheinenden *tōdō*-Rangbezeichnungen lauten wie folgt:

- Stufen 4 bis 18: *zatō*
- Stufen 19 bis 53: *kōtō*
- Stufen 54 bis 63: *bettō*
- Stufen 64 bis 72: *kengyō*
- Stufe 73: *sō-kengyō*

3.5.1.2. *kumiuta* als Kern der musikalischen Überlieferung innerhalb des *tōdō*

Die blinden Musiker besaßen als Kern ihrer beruflichen Tätigkeit eine Art Kernrepertoire in Form von sogenannten *kumiuta*, zu Deutsch »(aus mehreren Einzelgliedern) zusammengesetzte Gesänge«. Diese *kumiuta* bildeten zugleich auch den Kern der Tradition und dienten in einer bestimmten, genau festgelegten Reihenfolge der Ausbildung der folgenden Berufsmusikergeneration.

Obwohl im Laufe der Zeit neben Erweiterungen auch Veränderungen im *kumiuta*-Repertoire vorgenommen wurden und in immer größerer Menge auch andere, nicht als *kumiuta* klassifizierbare Stücke ins Repertoire der Musik der blinden Meister gelangten, ist und bleibt das *kumiuta* — theoretisch bis heute¹⁰³ — Kern des Repertoires der *koto*-Musik der Edo-Zeit und der Überlieferung dieser Musik von Generation zu Generation.

Die *koto-kumiuta* sind Stücke, die eindeutig die *Tsukushi-goto*-Kompositionen zum Vorbild haben und damit auch zu *Etenraku-utaimono* in enger Beziehung stehen. Auf textliche Gemeinsamkeiten (vor allem der ersten beiden *koto-kumiuta* »Fuki« und »Umegae«) mit den Tempelmusikgattungen ist bereits hingewiesen worden; was den musikalischen Aspekt anbelangt, so findet sich bei Adriaansz¹⁰⁴ in englischer Sprache eine genaue Darstellung, wie sich die erste *koto-kumiuta*-Komposition »Fuki« aus der »Etenraku«-Melodie heraus durch Ausfüllen von Pausen, Erweiterung und Auszierung entwickelt. Adriaansz zeigt überdies

¹⁰¹ Auf dieses wird im Kapitel zur *koto*-Musik von Edo noch zurückzukommen sein.

¹⁰² Das *shokuyashiki* zog das für die Rangerwerbung entrichtete Geld ein; dabei soll zum Beispiel der 67. Rang etwa das 180fache des ersten Ranges gekostet haben.

¹⁰³ Es gibt Meister, die in den Examenszertifikaten — manchmal nichts anderes als — *koto-kumiuta* anführen, die aber gar nie gelernt wurden. In Wirklichkeit werden *koto-kumiuta* heute nur noch von ganz wenigen Meistern beherrscht.

¹⁰⁴ Adriaansz 1973. Ferner Hirano 1973 (in japanischer Sprache).

auch auf, wie die ersten 13 *koto-kumiuta* mehr oder weniger alle dem Muster von ›Fuki‹ folgen, und wie dieses Muster erst bei späteren *koto-kumiuta* allmählich in den Hintergrund tritt.

Auch wenn mit der Zeit das Musterstück ›Fuki‹ selbst als Vorbild nicht mehr erkenntlich ist, so bleibt jedoch dasselbe Kompositionsprinzip in allen *koto-kumiuta* gewahrt: Im Wesentlichen besteht dieses Prinzip aus dem Aneinanderfügen von mehreren Einzelstollen zu je 4 zweiteiligen Zeilen. Dabei bestehen diese Stollen¹⁰⁵ aus Texten verschiedenen Inhalts und Ursprungs¹⁰⁶, doch werden sie ohne Unterbruch des musikalisch-dynamischen Verlaufs nacheinander vorgetragen.

Der musikalische Bau eines *koto-kumiuta* ist äußerst streng: Jeder Stollen weist 128 Schläge auf; 128 Schläge gelten als 64 »Takte«¹⁰⁷, und diese sind wiederum in 8 Phrasen unterteilt, was 2 Phrasen für jede der 4 zweiteiligen Zeilen in einem Stollen ergibt. Jeder Stollen besteht aus einer verhältnismäßig strengen Vorderhälfte, einem ziemlich ausgestalteten dritten Viertel, und einem abrundenden, wiederum etwas strengeren letzten Viertel; ein ähnliches Prinzip des verschieden hohen Ausgestaltungsgrades gilt auch in bezug auf den ganzen Gesang. Der strenge Bau, der in mehrerer Hinsicht die Nähe zu *gagaku* verrät¹⁰⁸, läßt nur geringen Spielraum für Textausdeutung; dennoch ist es der Text, der zentrale Bedeutung besitzt und Agogik und Tonintensität, kurz: die Interpretation eines *koto-kumiuta*, bestimmt.

Die Beziehung zwischen Gesangs- und Instrumentalstimme in einem *koto-kumiuta* ist grundlegend für die ganze *koto*-Musiktradition der Edo-Zeit: Beide Stimmen werden vom selben Musiker ausgeführt und sind, auf ihr Gerüst reduziert, weitgehend identisch. Dabei besteht aber ein Unterschied in der *Konzeption* der Gesangs- beziehungsweise der Instrumentalstimme; dieser Unterschied, der sich wohl aus der Nähe der *koto-kumiuta* zur *gagaku*-Tradition mit ihrer Differenzierung zwischen fixierend-stabilisierendem Part und Melodiepart verstehen läßt, offenbart sich einerseits durch Formelhaftigkeit des Instruments, andererseits durch melismatische (aber vom Instrument in Schranken gehaltene) Ausschmückung der Gesangslinie.

¹⁰⁵ Bei *koto-kumiuta* beträgt die Zahl der Stollen in der Regel 6, 4, 5 oder 7 Stollen kommen jedoch auch vor.

¹⁰⁶ Wie auch bei *Tsukushi-goto* stellt sich die Frage nach der Verknüpfungsweise der einzelnen Stollen. Leider kann auf dieses Problem angesichts des gegenwärtigen Standes der Forschung nicht eingegangen werden.

¹⁰⁷ Schläge heißen auf japanisch *haku*; »Takte« heißen *hyōshi*. In der japanischen Terminologie hat 1 *hyōshi* zwei *haku*.

¹⁰⁸ Mit *gagaku* in besonders engem Zusammenhang stehen die vom *gagaku-sō* übernommenen *shizugaki*-Spielfiguren (vgl. S. 37), die in leicht abgewandelter Form bei den *koto-kumiuta* als sogenannte *kakezume* erscheinen und in ihrer Funktion als Phraseneinleitung sehr ausgeprägt wirken. Näheres vgl. Adriaansz 1973 und S. 337 f.

3.5.1.3. Yatsuhashi Kengyō

Die *koto-kumiuta*, Grundlage der Tradition der blinden *koto*-Spieler, gehen auf Yatsuhashi Kengyō (1614–1685) zurück¹⁰⁹. Dieser hatte das *koto*-Spiel – wie bereits erwähnt – von Hōsui, einem Schüler des *Tsukushi-goto*-Meisters Kenjun gelernt. Es ginge wohl zu weit, Yatsuhashi Kengyō als Schöpfer und Komponist von etwas völlig Neuem zu bezeichnen; dafür stehen seine Gesänge zu nah an *Tsukushi-goto*. Dennoch kann Yatsuhashi Kengyō ohne Zögern als Gründer der *koto*-Musik der Edo-Zeit angesehen werden:

Erstens schafft er durch seine 13 *koto-kumiuta* (deren erste Stücke nicht viel mehr sind als sich durch zusätzliche Komplexität auszeichnende *Tsukushi-goto*-Stücke) einen festen Bestand an Musik, der von nun an dem Wandel der Zeit mehr oder weniger entzogen bleibt und die Basis für die weitere Entwicklung der *koto*-Musik bildet;

zweitens gibt er vor ihm vermutlich recht selbständigen Textelementen eine definitive Reihenfolge innerhalb eines in seinem groben Aufbau nun unveränderlichen Gesangs;

drittens gelangt durch Yatsuhashi Kengyō erstmals ein Element in die *koto*-Musik, durch welches sich diese von nun an grundsätzlich von allen älteren *koto*-Musiktraditionen unterscheiden sollte: der Einfluß der Musik des *shamisen*¹¹⁰.

Dieser Einfluß zeigt sich in Details in der Art und Weise der Ausstattung des melodischen Gerüsts mit zusätzlichem Tonmaterial¹¹¹, vor allem aber in der Einführung einer neuen Instrumentenstimmung. Diese mag zwar als nur minime Veränderung gegenüber dem Bisherigen erscheinen, prägt jedoch den Charakter der Musik auf entscheidende Weise: Vor Yatsuhashi Kengyō war das *koto* als *gagaku*-Instrument gemäß den *gagaku*-Modi gestimmt worden, das heißt stets in einem sogenannten *yō*-Modus¹¹² mit der Intervallfolge

Große Sekund – Kleine Terz – Große Sekund – Große Sekund – Kleine Terz.

¹⁰⁹ Als junger Mann trug Yatsuhashi Kengyō den Namen Jōhide, 1636 wurde er Yamazumi Kōtō, 1639 Uenaga Kengyō; bald darauf änderte er seinen Namen nochmals, um sich nun Yatsuhashi Kengyō zu nennen.

¹¹⁰ Als junger Mann war Jōhide (= Yatsuhashi Kengyō) in Osaka mit der Musik des etwa 50 Jahre vor seiner Geburt nach Japan (wahrscheinlich in die Hafenstadt Sakai) eingeführten *shamisen*, sowie mit dem *kokyū* (einem kleinen, gestrichenen, *shamisen*-artigen Instrument) in Berührung gekommen. Als Lehrer für *shamisen* und *kokyū* ging er alsbald nach Edo, wo er Hōsui begegnete. Mit 23 Jahren (also um 1637) kehrte er nach Kyoto zurück und gab dort Unterricht auf dem *Tsukushi-goto*. Seine 13 *koto-kumiuta* schuf Yatsuhashi Kengyō etwa ums Jahr 1650.

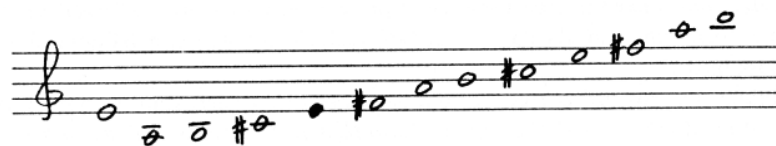
¹¹¹ Vgl. Adriaansz 1973.

¹¹² chinesisch: *yang*.

Bei Yatsushashi Kengyō (und nach ihm bei allen blinden *koto*-Meistern der Edo-Zeit) ist das Instrument aber im *in*-Modus¹¹³ gestimmt, nämlich

Kleine Sekund – Große Terz – Große Sekund – Kleine Sekund – Große Terz¹¹⁴.

Alte *koto*-Stimmung (*Tsukushi-goto*):



Neue *koto*-Stimmung (*hira-jōshi*):



(relative Tonhöhen)

¹¹³ chinesisch: *yin*.

¹¹⁴ Auf die einzelnen Tonarten soll hier nicht eingegangen werden, da es sich nur um Transpositionen innerhalb des *in*-Modus handelt; zu den Tonarten vgl. auch den Schlüssel zu den Übertragungen, Bd. II, S. 3.

3.5.1.4. Die Überlieferung

Mit der Entstehung der *koto-kumiuta* ist das Fundament gelegt für eine neue, traditionelle Kunst, das heißt, eine von Generation zu Generation überlieferte und zu überliefernde Kunst¹¹⁵; dabei handelt es sich bei den *koto-kumiuta* um eine Tradition, die während der Edo-Zeit nur von blinden männlichen Meistern getragen werden durfte¹¹⁶.

Die Tradition des *koto*-Spiels, zusammen mit derjenigen des nicht theatergebundenen und im Rahmen des *todō* überlieferten *shamisen*-Spiels, beginnt damit die Tradition des *Heike-biwa*-Spiels zu ersetzen, die bis dahin den Grundstock der von den Blinden überlieferten Musik gebildet hatte¹¹⁷.

Um die Kräfte, die für die weitere *koto*-Musik verantwortlich sind, in der richtigen Perspektive zu sehen, dürfte es wichtig sein, die *koto*-Musik stets als *denshō geijutsu*¹¹⁸ zu verstehen. Mit diesem Begriff wird betont, daß es sich nicht so sehr um eine Kunst handelt, die »traditionell« ist im Sinne von absolut fixiert und erstarrt, als vielmehr um eine Kunst, die in eine Tradition im Sinne eines Überlieferungsvorgangs, eines getreuen Weitergebens von einem zum andern, eingebettet ist.

Die Geschichte der *koto*-Musik der Edo-Zeit ist im Prinzip die Geschichte des *koto-kumiuta* als *denshō geijutsu*. Neben *koto-kumiuta* ist alles andere Zusatz, auch wenn dieser Zusatz den Kern schließlich fast bis zu seinem Erlöschen überwuchert. Die Grundfrage der Überlieferung der *koto*-Musik der Edo-Zeit besteht somit darin, wer wem auf welche Weise den Bestand an *koto-kumiuta* weitergibt. Die Entstehung von Schulen und verschiedenen Linien innerhalb der Schulen ist dabei in erster Linie auf Unterschiede in der Organisation der Überlieferung von *koto-kumiuta* (Reihenfolge der Stücke usw.) zurückzuführen, sowie auf das Erlangen bestimmter Grade von Selbständigkeit vor allem wohl wirtschaftlicher Art. In anderen Worten: die musikalische Überlieferung steht in Abhängigkeit der kompli-

¹¹⁵ Die japanische Forschung legt Wert auf die Einschränkung des Begriffs »traditionell« (*denshō/denshōteki*) auf solche Künste, deren Überlieferung tatsächlich innerhalb einer sich bewußt und geplant um die Weitergabe der Kunst von Generation zu Generation bemühen, oft streng organisierten Gruppe vor sich geht. Alle anderen aus der Vergangenheit überlieferten Künste sind bloß *koten/kotenteki*, »klassisch«, das heißt in der Vergangenheit entwickelte Formen, die unter Umständen durchaus noch fruchtbar und in gewisser Hinsicht sogar noch veränderlich sind.

¹¹⁶ Solche Einschränkungen gelten jedoch nicht für Schüler, das heißt für Personen, die nicht die Tradition selbst trugen, sondern durch ihr »Vorhandensein« die Tradition notwendig machten und sie finanziell am Leben erhielten.

¹¹⁷ Zum *Heike-biwa* vgl. S. 45. Der Frage, wie lange und in welchem Ausmaß die blinden Musiker noch mit dem *biwa* vertraut waren, kann hier nicht nachgegangen werden. Auf jeden Fall scheint ihnen noch im 19. Jahrhundert die *biwa*-Musik zumindest nicht unbekannt gewesen zu sein. (Vgl. dazu auch die Erwähnung des *Heike-biwa* im Zusammenhang mit Meistern der *Yamada*-Schule, S. 94 und 98).

¹¹⁸ *den* = »weitergeben, übergeben«, *shō* = »informiert werden, hören, empfangen«, *geijutsu* = »Kunst, Schöne Künste, Bildende Künste«.

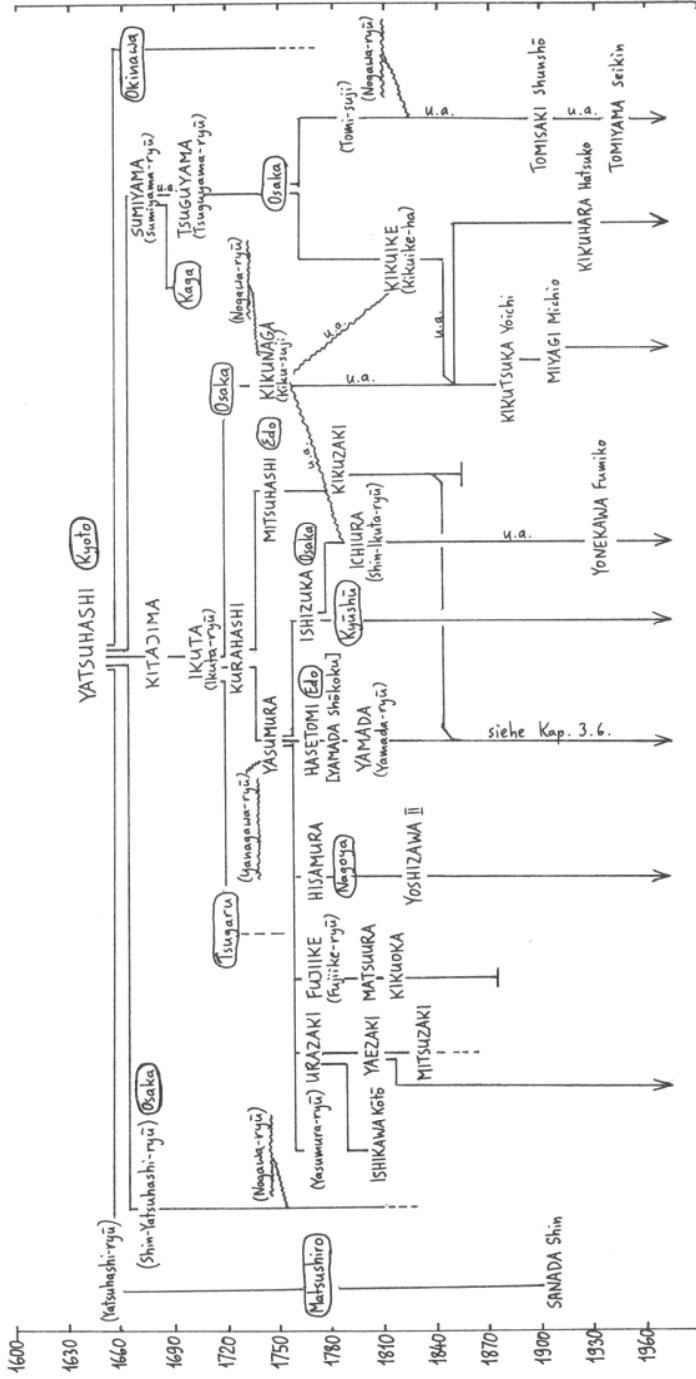
zierten rechtlich-organisatorischen Ordnung feudalistisch strukturierter¹¹⁹ Personengruppen, wobei schul- oder gruppenspezifische musikalische Merkmale sehr wohl nur eine Folge und durchaus nicht unbedingt eine Ursache für die Entstehung einer neuen Gruppe darstellen.

Das Grundgerüst der Organisation der Überlieferungsrichtlinien von *koto-kumiuta*, und damit das Grundgerüst der Überlieferung der *koto*-Musik der Edo-Zeit, ist aus folgendem Schema ersichtlich¹²⁰:

¹¹⁹ Damit ist vor allem das auch in der Organisation des Staates sichtbare Prinzip der Einordnung jedes Einzelements (Lehensgebiet, Vasall, Diener des Vasallen, Untertan und wiederum dessen Untertan usw.) in ein durch gegenseitige Abhängigkeit im Gleichgewicht gehaltenes, hierarchisch gebautes Gesamtgefüge gemeint, dessen ethische Grundlage das konfuzianische Konzept der Dienstbereitschaft des Rangniedrigeren und der Schutzgewährung des Ranghöheren bildet. Die oberste Instanz der Hierarchie ist im Falle der Musik der Blinden das *shokuyashiki* und seine Vorsteher.

¹²⁰ Da anzunehmen ist, daß durch Verbreitung von Schallplatten und Filmdokumentation die repräsentativsten Musiker der Gegenwart auch im Westen eine gewisse Bekanntheit erlangen werden, ist versucht worden, diese Persönlichkeiten im folgenden Schema der Traditionslinien zu integrieren.

Schema der Überlieferungslinien von koto-kumiuta



(nach Hōgaku Taikō IV, 1970/1: Beilage)

Bemerkungen zum Überlieferungsschema

Es handelt sich um ein Grundgerüst der Überlieferungslinien, in welchem nur diejenigen Persönlichkeiten eingetragen sind, die innerhalb der Überlieferung in besonderer Weise hervortraten. Ich stütze mich beim angeführten Schema auf dasjenige in ›Hōgaku taikei‹ IV, 1970/71 (Beilage), welches jedoch wesentlich ausführlicher ist.

Das volle Ausziehen der Traditionslinien bis 1970 bedeutet, daß die betreffende Linie mit Sicherheit heute noch existiert; über nicht voll bis in die Gegenwart ausgezogene, in - - - - auslaufende Linien besitze ich keine genaue Information.

»u.a.« (»unter anderem«) an einer Linie bedeutet, daß neben dieser Linie auch weitere, hier nicht eingezeichnete Linien existieren.

Wellenlinien bezeichnen *shamisen*-Traditionen (Näheres dazu folgt im Text).

Personennamen sind mit Großbuchstaben angegeben. Sofern neben dem mit Großbuchstaben angegebenen Namen nichts weiteres steht, handelt es sich um einen *kengyō*. Andernfalls ist die Rangbezeichnung angegeben (*kōtō*), oder es handelt sich um eine Person ohne Rangbezeichnung, wobei dann in Normalschrift der Vorname beigefügt ist.

In Klammern angegeben sind die Namen der Traditionslinien. Wo sich keine solche Angabe findet, ist mir der Name nicht bekannt; normalerweise gilt heute der im Schema zuletzt genannte Name.

In eckigen Klammern stehen Namen von Personen, die nicht eigentlich Träger der Traditionslinie sind.

Ortsnamen sind eingekreist. Sie werden immer dann angegeben, wenn es sich um eine Übersiedlung der betreffenden Person handelt, oder wenn die Traditionslinie sich an einem neuen Ort entfaltet.

Bereits von Yatsushashi Kengyō selbst gehen mehrere Überlieferungslinien aus. Eine davon hat nach Matsushiro in der heutigen Präfektur Nagano geführt: Dort ist vor noch nicht langer Zeit eine Tradition ans Licht gekommen¹²¹, die sich *Yatsushashi-ryū*¹²² nennt und sich durch *Tsukushi-goto*-ähnliche Fingerplektren, ungewöhnliche Tabulaturen sowie eigentümliche Spielweise der Stücke des Kernrepertoires von allen anderen bekannten *koto*-Traditionen unterscheidet. Zuletzt vertrat nur noch eine einzige Spielerin, Sanada Shin (1909–1975), diese Matsushiro-Tradition.

Eine weitere Überlieferungslinie von *koto-kumiuta* führte nach Okinawa, wo jedoch rein instrumentale »Zusatzstücke« zum *kumiuta*-Repertoire (vgl. dazu Kapitel 3.5.2.) zum Mittelpunkt der Tradition wurden¹²³.

Ob sich von Yatsushashi Kengyō aus noch weitere Traditionslinien in entlegene Landesteile ausgebreitet haben, wissen wir nicht; die für die folgende Entwicklung der *koto*-Musik maßgebenden Linien sind auf jeden Fall einerseits solche, die (vorerst) in Kyoto blieben, und andererseits diejenigen, die im benachbarten Osaka zur Geltung kamen.

In Osaka ist die *koto-kumiuta*-Tradition wohl zuerst von der unter dem Namen *Shin* («Neues») *Yatsushashi-ryū* bekannten Linie überliefert worden¹²⁴. (Diese Linie nahm nach einigen Generationen¹²⁵ auch die in Osaka beheimatete *Nogawa-ryū-shamisen*-Tradition – Näheres dazu in Kapitel 3.5.3. – in sich auf. Dies geschah in der Weise, daß Meister der einen Tradition gleichzeitig auch Meister der anderen Tradition waren, wobei beide Traditionslinien aber ihre Individualität beibehielten.)

In Kyoto setzte sich die Tradition von Yatsushashi Kengyō unter anderem durch Sumiyama Kengyō¹²⁶ fort, von dem eine *Sumiyama-ryū* genannte Schule ausging; von dieser Schule wissen wir, daß sie sich auch in der Provinz Kaga (heute zur Präfektur Ishikawa gehörend) am Japanischen Meer verbreitete, doch hat sie sich dort nicht bis heute halten können.

Einer der Schüler von Sumiyama Kengyō, Tsuguyama Kengyō (gestorben 1697), war selbst Komponist von 4 neuen *koto-kumiuta* und begründete die *Tsuguyama-ryū* genannte Schule, die in Osaka zur Entfaltung kam. Aus diesem *Tsuguyama-ryū* sind zwei Überlieferungslinien

¹²¹ Näheres vgl. Kikkawa 1967b und Kikkawa 1980.

¹²² *ryū*: vgl. Anm. 96.

¹²³ Es fragt sich, ob in Okinawa die Gesangstradition deshalb sich nicht zu halten vermochte, weil die dort gesprochene Sprache von allen übrigen japanischen Dialekten (sowie der japanischen Hochsprache) stark abweicht.

¹²⁴ Vom Begründer dieser Linie, Jōtsui (?) Zatō, stammen auch 2 neue *koto-kumiuta*.

¹²⁵ Um 1770 herum.

¹²⁶ Lebensdaten unbekannt.

nien hervorgegangen, das sogenannte *Kikuike-ha*¹²⁷ und das sogenannte *Tomisuji*¹²⁸, die sich bis heute erhalten haben und denen einige der repräsentativsten *koto*-Musiker der Gegenwart angehören.

Diejenige Überlieferung, die sich am weitesten verbreitete und aus der viele der bedeutendsten Entwicklungen der *koto*-Musik hervorgingen, ist *Ikuta-ryū*, die Linie, die von Yatsushashi Kengyō auf Kitajima Kengyō (gestorben 1690) übergeht. Mindestens 3, möglicherweise aber 6 neue *koto-kumiuta* gehen auf Kitajima Kengyō zurück, der sich noch frei genug wähnte, das verhältnismäßig fixe Schema¹²⁹ der *koto-kumiuta* von Yatsushashi Kengyō in seinen eigenen Kompositionen abzuwandeln (weniger *kakezume*¹³⁰, mehr freier gebaute Einzelphrasen, Modulation u.a.m.). Auf Kitajima Kengyō sollen überdies verschiedene Neuerungen zurückgehen, die einerseits offiziell als das Verdienst seines Nachfolgers Ikuta Kengyō (1656–1715) gelten, sich andererseits aber im Lichte neuerer Forschung gar nicht eindeutig auf einen dieser beiden *kengyō* fixieren lassen. Bei den genannten Neuerungen handelt es sich vor allem um:

- zusätzliche Stimmungen (das heißt: Wahl neuer Ausgangstöne für den von Yatsushashi Kengyō eingeführten *in*-Modus),
- die noch heute im *Ikuta-ryū* verwendeten, kantigen Fingerplektren¹³¹, und
- das Zusammenspiel von *koto* und *shamisen* in Stücken, die außerhalb des *koto-kumiuta*-Repertoires stehen.

Die von Yatsushashi Kengyō auf Kitajima Kengyō übergehende Traditionslinie ist heute nach Ikuta Kengyō benannt. Die *Ikuta*-Schule (*Ikuta-ryū*) gilt als die repräsentativste *koto*-Schule des Kamigata-Gebiets (Kyoto/Osaka), und sogar ihr nicht zugehörige Überlieferungslinien dieser Region werden heute der Einfachheit halber meistens als *Ikuta-ryū* bezeichnet. Ikuta Kengyō selbst gilt als Komponist von 1 oder 2 neuen *koto-kumiuta* und als Ausgangspunkt von neuen Verzweigungen der Tradition.


Eine dieser neuen Linien ist die ins Tsugaru-Gebiet im äußersten Norden der japanischen Hauptinsel Honshū getragene und heute als *Tsugaru Ikuta-ryū* bezeichnete Linie¹³².

¹²⁷ *Kikuike* = Eigennamen, *ha* = »Partei, Fraktion, Untergruppe«. Im *Kikuike-ha* ist es nicht eindeutig, ob sich das *Tsuguyama-ryū-koto*-Spiel überhaupt erhalten hat und nicht durch dasjenige von *Ikuta-ryū* ersetzt worden ist (zu *Ikuta-ryū* vgl. unten).

¹²⁸ *Tomisuji* = Eigennamenelement, *suji* = »Linie, Geschlecht«. Um 1840 floß in diese Unterschule auch die *shamisen*-Überlieferung des *Nogawa-ryū* ein (ebenfalls in dem Sinne, daß dieselbe Person als Meister beider Schulen gilt). Aus diesem *Tomisuji* sind 2 als »Nationalschatz« bezeichnete Persönlichkeiten hervorgegangen, nämlich die blinden Meister Tomizaki Shunshō (gestorben 1958) und Tomiyama Seikin (*1913).

¹²⁹ Vgl. Adriaansz, 1973; Adriaansz spricht vom »Fuki-Schema« (»Fuki« = das erste *koto-kumiuta*), das für praktisch alle Stücke von Yatsushashi Kengyō kennzeichnend ist.

¹³⁰ Vgl. Anm. 108.

¹³¹ Zu den Plektren vgl. S. 15. Hirano (in Hirano 1978b) vermutet allerdings, daß die ursprünglichen Fingerplektren eher die Form  besaßen, ähnlich wie diejenigen des *Tsukushi-goto*, und daß sich die kantigen Plektren erst später, bei zunehmender »Aktivität« des *koto* in *tegoto*-Stücken (vgl. Kapitel 3.5.4.3. und 3.5.4.4.), entwickelten.

¹³² Näheres vgl. Kishibe/Sasamori 1976 und Kishibe/Sasamori (Philips 1975).

Eine zweite Linie führte nach Osaka: Hier war Kikunaga Kengyō, ein Meister in der 4. Generation nach Ikuta Kengyō, auch Meister des *Nogawa-ryū-shamisen*-Spiels, so daß auch in diesem Falle, wie bereits im *Shin Yatsunashi-ryū* und im *Tomi-suji*, *koto*- und *shamisen*-Tradition nun durch die gleichen Personen überliefert wurden¹³³. Die Kikunaga Kengyō-Linie führt in bezug auf die *shamisen*-Tradition zu Kikuike Kengyō (um 1818)¹³⁴, während die Tradition des *koto*-Spiels das sogenannte *Kiku-suji*¹³⁵ von *Ikuta-ryū* in Osaka bildete und zahlreiche berühmte Musiker hervorbrachte und noch -bringt. (Namentlich sollen erwähnt werden die mit hohen Ehren ausgezeichnete Meisterin Kikuhara Hatsuko [*1899], sowie die auf sehr verschiedene Weise um eine Erneuerung der japanischen Musik nach dem Ende der Feudalzeit bemüht gewesenen Meister Kikutsuka Yoichi [etwa 1846–1909]¹³⁶ und Miyagi Michio [1894–1956]¹³⁷).

Eine dritte von Ikuta Kengyō ausgehende Linie ist diejenige, die zweimal und durch verschiedene Meister den Versuch unternahm, die *koto*-Musik nach Edo hineinzutragen. Wie weit dies allerdings gelang, wissen wir heute nicht. Es scheint, als ob die immerhin aus einer recht andersartigen Kultur — derjenigen von Kamigata¹³⁸ — stammende Musik in Edo nicht übermäßig Anklang fand, doch nimmt Hirano an¹³⁹, daß die alte *Ikuta-ryū*-Überlieferung sich bis in die Meiji-Zeit hinein in Edo/Tokyo gehalten habe.

Den ersten Versuch der von Ikuta Kengyō ausgehenden Linie, nach Edo vorzudringen, unternahm Mitsunashi Kengyō (gestorben 1760), Schüler von Kurahashi Kengyō (gestorben 1724) und damit Enkelschüler von Ikuta Kengyō. Mitsunashi Kengyō war, nach dem »Ur-Meister« Yatsunashi Kengyō, der aktivste Komponist von *koto-kumiuta*, indem er 8, möglicherweise 9 neue Stücke schuf. Diese Kompositionen stehen nun, wie auch Adriaansz aufzeigt¹⁴⁰, dem Original-*koto-kumiuta* bereits sehr fern, besitzen mehr Zwischenspiele zwischen den einzelnen Gesängen und haben in ihrem musikalischen Verlauf nur noch einige wenige, sich auf das musikalische Skelett beziehende Aspekte mit dem Stück »Fuki« gemeinsam.

Der andere Versuch einer Ausbreitung der *Ikuta-ryū*-Tradition in Edo muß in einem etwas weiteren Rahmen dargestellt werden, in welchem auf Person und Wirken von Yasumura

¹³³ Allerdings spezialisierten sich immer wieder einige Meister auf die eine oder andere Tradition.

¹³⁴ Besonders Osaka weist ein gewisses Kreuz und Quer der Traditionen auf. So ist Kikuike Kengyō Meister des *koto*-Spiels des *Tsuguyama-ryū*, und im *shamisen*-Spiel Meister der durch das *Ikuta-ryū* überlieferten *Nogawa-ryū*-Kunst. In die von Kikuike Kengyō begründete Unterschule floß um die Mitte des 19. Jahrhunderts die *koto*-Tradition von *Ikuta-ryū* ein, die sich mit dem *Tsuguyama-ryū*-Spiel vermischte oder dieses in der betreffenden Unterschule verdrängte. Solche an sich verwirrenden Einzelheiten sind hier mit der Absicht angeführt, das Bild der »Schule« oder »Traditionslinie« als absolut in sich geschlossene Gruppe etwas zu relativieren.

¹³⁵ *Kiku* = Eigennamenelement. *suji* vgl. Anm. 128.

¹³⁶ Vgl. S. 84.

¹³⁷ Vgl. S. 85f.

¹³⁸ Vgl. S. 22f.

¹³⁹ In Hirano 1978b.

¹⁴⁰ Adriaansz 1973.

Kengyō (gestorben 1779, wie Mitsuhashi Kengyō ebenfalls Schüler von Kurahashi Kengyō und damit Enkelschüler von Ikuta Kengyō¹⁴¹) kurz einzugehen ist.

Yasumura Kengyō, bereits 1732 *kengyō* geworden, hielt ab 1755 während 4 Jahren die Position des *sō-kengyō* in Kyoto inne; damit hatte er nicht nur den höchstmöglichen Rang eines Blinden erreicht, sondern scheint überdies in politisch-organisatorischer Hinsicht konkrete und eigenwillige Vorstellungen in bezug auf die Weiterüberlieferung des *koto-kumiuta*-Repertoires besessen zu haben. Ob Yasumura Kengyō tatsächlich, wie man annimmt, jede weitere Kompositionstätigkeit von *koto-kumiuta* verboten hat oder nicht, bleibe dahingestellt; Tatsache ist es jedoch, daß seine einzige Komposition, das *koto-kumiuta* ›Hien no kyoku‹, zu den letzten neuen *koto-kumiuta* gehört¹⁴². Ungefähr bei Yasumura Kengyō läßt sich somit das Ende der Entstehungszeit des Kernrepertoires für die Ausbildung des blinden Berufsmusikers ansetzen.

Ein gewisses Interesse machtpolitischer Natur bei Yasumura Kengyō scheint, zusammen mit weiteren uns bekannten Fakten im Leben dieses Meisters, sich auch in seiner Tätigkeit als Textbuchkompilator zu offenbaren. Unter der Kontrolle von Yasumura Kengyō ist nämlich eines der bedeutendsten und normativsten *koto-kumiuta*-Bücher¹⁴³, das ›Kinkyoku yōga busō gafu-shū‹¹⁴⁴ entstanden, aus welchem auch eine Neuordnung der Reihenfolge der Stücke ersichtlich ist. Das ›Kinkyoku yōga busō gafu-shū‹ war zwar nicht das erste *koto-kumiuta*-Buch¹⁴⁵, darf aber als dasjenige gelten, auf das sich praktisch alle nach ihm entstandenen stützen.

¹⁴¹ Neben der *koto*-Tradition vereinigte der in Kyoto lebende Yasumura Kengyō in sich auch die in dieser Stadt verwurzelte Tradition von *Yanagawa-ryū-shamisen*-Musik.

¹⁴² Nach ›Hien no kyoku‹ entstanden total noch 6 *koto-kumiuta*, sowie ein Zyklus zu 4 Stücken. Die erwähnten 8 oder 9 *koto-kumiuta* von Mitsuhashi Kengyō kamen allerdings erst nach ›Hien no kyoku‹ zum Gesamtrepertoire hinzu. Dieses bestand zum Zeitpunkt der Komposition von ›Hien no kyoku‹ aus 20 Stücken, wobei in dieser Zahl aber 11 als ›äußerst geheim‹ bezeichnete Stücke nicht enthalten sind.

¹⁴³ Es handelt sich dabei um eine Sammlung der *koto-kumiuta*-Texte mit rudimentären Anweisungen in bezug auf die Spielweise.

¹⁴⁴ Die genaue Bedeutung dieses Titels bleibt noch abzuklären. Frei übersetzt bedeutet er etwa ›Vornehme Sammlung von Spielanweisungen und Texten der *koto*-Musik‹. Herausgegeben in Kyoto, 1755. (Ich halte es für möglich, daß das ›vornehm‹, jap. *ga*, ein Hinweis auf eine geistige Beziehung zu *gaga-ku*, der ›vornehmen Musik‹, sein soll.)

¹⁴⁵ Das wohl wichtigste *koto-kumiuta*-Dokument aus der Zeit vor Yasumura Kengyō ist das ›Kinkyoku-shō‹ (›Sammlung von *koto*-Musik‹), Kyoto 1695 (Nachdrucke 1763 und 1809), welches die Grundlage der Publikation von Yasumura Kengyō bildet, ebenfalls eine Textsammlung mit Spielanweisungen darstellt und die 13 *koto-kumiuta* von Yatsuhashi Kengyō sowie 2 neuere *koto-kumiuta* enthält. Bei den übrigen, vor der Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen, bedeutenden *koto-kumiuta*-Büchern handelt es sich um:

- a) Die älteste heute bekannte Textsammlung von *koto-kumiuta*, das ›Koto no shōga‹ (etwa ›*koto*-Gesang‹), aus dem Jahre 1681 (*Sumiyama-ryū*),
- b) das titellose, 1682 in Kyoto gedruckte ›*mamehon*‹ (›Büchlein‹), Nachdrucke 1695 und 1821; ältestes *koto-kumiuta*-Buch, welches Spielanweisungen enthält (diese Anweisungen stehen allerdings nur bei den 4 ersten Stollen von ›Fuki‹),
- c) die Textsammlung ›Chi'in no nakadachi‹ (Bedeutung bleibt noch abzuklären), Kyoto 1686, Nachdruck 1687; 1699 in die bekannte Publikation ›Shichiku taizen‹ (vgl. S. 62) aufgenommen,
- d) die Textsammlung ›Shogetsu-shō‹ (›Kiefer und Mond Sammlung‹), Kyoto 1694,
- e) die Textsammlung ›Koto no shinan-shō‹ (›Unterweisung im *koto*-Spiel‹), Osaka 1701.

Zieht man die etwa gleichzeitig mit der Vermehrung von *koto-kumiuta*-Veröffentlichungen einhergehende, noch darzustellende Ausbreitung der Traditionslinien selbst in Betracht, so scheint es naheliegend, anzunehmen, daß Yasumura Kengyō in der Tat um eine Ausdehnung des Einflusses des *shokuyashiki* bemüht gewesen war, und daß er zu diesem Zweck in erster Linie aus den *koto-kumiuta* eine Art »kristallisiertes« Norm-Repertoire machen wollte. In diesem Licht gesehen ist es auch — angenommen, Yasumura Kengyō habe tatsächlich das weitere Neukomponieren von *koto-kumiuta* im Prinzip untersagt — nicht völlig unverständlich, daß auch nach ihm vor allem solche Persönlichkeiten 1 bis 2 neue *koto-kumiuta* schufen, die eine Unter-Traditionslinie begründen wollten; es könnte sich in diesem Fall bei den neuen *koto-kumiuta* um eine Art »Prüfungsarbeit« oder »Meisterstück« handeln, oder aber um eine (in einer feudalistisch organisierten Gemeinschaft verständliche) Betonung der Zugehörigkeit zur Tradition und gleichzeitig einer im eigenen, limitierten Bereich gültigen Selbständigkeit¹⁴⁶.

Die Überlegungen zur Frage der Zugehörigkeit zu als auch der Unabhängigkeit von der zentral kontrollierten Tradition der *koto*-Musik scheinen im Hinblick auf das Verständnis der Anfänge der eigentlichen *koto*-Musik von Edo nicht unwichtig. Die Vorgeschichte dieser der Stadt Edo eigenen *koto*-Musik beginnt denn auch bei Yasumura Kengyō (und nicht bei dem in Edo tätigen Mitsunashi Kengyō desselben *Ikuta-ryū*): Yasumura Kengyō beordert kurz nach der Mitte des Jahrhunderts einen gewissen Hasetomi Kengyō nach Edo mit dem Auftrag, dort die *koto*-Musik zu verbreiten. Zu den Schülern von Hasetomi Kengyō in Edo gehörte der Arzt Yamada Shōkoku, der einerseits 1779 eine der genauesten überlieferten *koto-kumiuta* (und *-danmono*)-Tabulaturen erstellte¹⁴⁷, andererseits als Lehrer von Yamada Kengyō (1757—1817) bekannt ist, dem eigentlichen Begründer der *koto*-Musik von Edo. Auf diese neue Tradition wird in einem separaten Kapitel noch zurückzukommen sein.

Aus den von Schülern von Yasumura Kengyō begründeten Traditionslinien gingen einige der komplexesten und in ihrer Durchgestaltung ausgereiftesten Kompositionen von *koto*-Musik¹⁴⁸ hervor. Eine dieser Linien ist die in Kyoto gebliebene (und um 1895 erloschene) Linie, die bei Fujiike Kengyō begann und der berühmte Meister wie Matsuura Kengyō (gestorben 1822) und Kikuoka Kengyō (1791—1847) angehörten.

Ebenfalls in Kyoto geblieben ist die Linie, an deren Anfang Urazaki Kengyō steht, der Meister wie Yaezaki Kengyō (etwa 1766—1848), Ishikawa Kōtō (gestorben 1848) oder Mitsuzaki Kengyō (gestorben etwa 1853) angehörten, und die sich noch heute in Kyoto großer Beliebtheit erfreut.

¹⁴⁶ *koto-kumiuta*-Komponisten nach Yasumura Kengyō waren Ishizuka Kengyō, Hisamura Kengyō, Yaezaki Kengyō (*kumiuta*-Zyklus), Mitsuzaki Kengyō (Spezialfall, da bewußt archaisierend), und Yamada Kengyō, der uns als Begründer der *koto*-Musik von Edo besonders interessiert und dessen *koto-kumiuta* eine seltsame Stellung im Rahmen seines Schaffens einnimmt (vgl. S. 87 und 96).

¹⁴⁷ »Sōkyoku tai'i-shō« (etwa »Bedeutung/Wesen der *koto*-Musik«), Neuauflagen 1792 und 1811.

¹⁴⁸ Vgl. Kapitel 3.5.4.4.

Eine weitere Linie geht von Hisamura Kengyō aus und ist zur *koto*-Musik der Stadt Nagoya geworden; zu dieser Linie gehört der bekannte Komponist Yoshizawa Kengyō II (1808–1872).

Ishizuka Kengyō führte *seine* Traditionslinie nach Osaka; diese Linie, die sich *Shin* (»Neues«) *Ikuta-ryū* nennt, hat sich einerseits in Osaka selbst erhalten, wo sie auch die *Nogawa-ryū-shamisen*-Kunst in sich aufnahm; die wohl bedeutendste Persönlichkeit dieser Tradition heute ist die als »Nationalschatz« bezeichnete Meisterin Yonekawa Fumiko (*1894). Andererseits entfaltete sich die von Ishizuka Kengyō ausgehende Linie in Kyūshū und wurde zur eigentlichen Kyūshū-*koto*-Musiktradition.

Schließlich ist vom Sohn von Yasumura Kengyō, Yasumura Raiki, ebenfalls eine neue Linie gegründet worden, die sich aber offenbar nicht durchzusetzen vermochte. Yasumura Raiki selbst ist jedoch als Herausgeber von 9 sich im »Kinkyoku yōga busō gafu-shū« nicht findenden *koto-kumiuta*-Texten bekannt (1771), sowie als Kompilator des »Kinkyoku yōga-shū« (»Textsammlung mit rudimentären Spielanweisungen«, 1787, Neuauflage 1795), wo nun auch die Kompositionen von Mitsuhashi Kengyō¹⁴⁹ enthalten sind¹⁵⁰.

Mit diesen Entwicklungen hört das *koto-kumiuta* endgültig auf, eine für Neukompositionen fruchtbare Form zu bilden, und hat auch die mit der *koto-kumiuta*-Überlieferung in engstem Zusammenhang stehende Entfaltung der verschiedenen Traditionslinien bis auf die noch darzustellende Edo-Tradition ihren Abschluß gefunden¹⁵¹. Von nun an verläuft die Überlieferung innerhalb der bestehenden Linien, wobei aber nach wie vor das jetzt geschlossene *koto-kumiuta*-Repertoire den festen Grundstock der beruflichen Ausbildung der blinden Musiker darstellt.

Offen bleibt noch die Frage, inwiefern gegen das Ende des 18. Jahrhunderts das *koto-kumiuta* in musikalischer Hinsicht überhaupt noch verstanden wurde oder beliebt war; diese Frage stellt sich erst recht, wenn wir die Kritik eines Yamada Kengyō an der *kumiuta*-Form zur Kenntnis nehmen¹⁵², oder wenn wir bedenken, daß zu dieser Zeit die Entwicklung ganz andersartiger *koto*-Musik ihren Höhepunkt zu erreichen begann¹⁵³.

¹⁴⁹ Vgl. S. 56 und S. 57, Anm. 142.

¹⁵⁰ Aufgrund dieser Schriften entstand ferner 1786 die kommentierte Textsammlung »Sōkyoku-kō« (»Studien zu *koto*-Stücken«), die heute in Takano 1979 abgedruckt ist. Aus der Linie von Mitsuhashi Kengyō selbst gingen überdies mindestens zwei, auf dem »Kinkyoku yōga busō gafu-shū« beruhende *koto-kumiuta*-Textbücher mit rudimentären Spielanweisungen hervor, nämlich das »Sōkyoku shinfu« (»Neue Texte + Spielanweisungen für *koto*-Musik«), 1799, und das »Sei-Sō-Ryoku-Un-shō« (Bedeutung unklar. Die Elemente dieses Namens bedeuten KLAR + KOTO + GRÜN + WOLKEN + TEXT/SAMMLUNG), 1813.

¹⁵¹ In diesem Zusammenhang mag auch erwähnt werden, daß — ähnlich wie Yasumura Kengyō — der Nachfolger von dem in Edo tätigen Mitsuhashi Kengyō, Kikuzaki Kengyō (1794–96 ranghöchster *kengyō* in Edo), ein Neuarrangieren und eine endgültige Fixierung des *koto-kumiuta*-Repertoires veranlaßte. Kikuzaki Kengyō setzt dabei die Zahl von *koto-kumiuta* auf 43 fest.

¹⁵² Vgl. S. 88.

¹⁵³ Vgl. Kapitel 3.5.4.4.

Es darf wohl als sicher gelten, daß das *koto-kumiuta* um 1800 nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses stand. Dennoch können wir feststellen, daß die Publikationstätigkeit von *koto-kumiuta*-Büchern ununterbrochen weiterging und sogar zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung erlebte¹⁵⁴.

3.5.2. *Tsukemono*

Tsukemono bedeutet wörtlich »zusätzliche Stücke (zum Hauptrepertoire)«¹⁵⁵. Mit diesem Begriff werden Stücke bezeichnet, die der Überlieferung von *koto-kumiuta* angeschlossen sind und auch in den Unterrichtszertifikaten aufgeführt werden. Es handelt sich dabei teilweise um Gesänge, welche eine vom *koto-kumiuta*-Typus abweichende Struktur besitzen (sogenannte *rōsaimono*), vor allem aber um einige reine Instrumentalstücke. Zu dieser letzten Kategorie gehören einerseits *kinutamono*, andererseits *danmono*.

Den *kinutamono* und *danmono* ist eine sogenannte *dan*-Struktur gemeinsam. *dan*, wörtlich etwa »Stufe, Absatz, Paragraph«, weist auf die Tatsache hin, daß die Stücke aus einzelnen Kurzabschnitten bestehen. Dabei besitzen die *kinutamono* verhältnismäßig frei gebaute *dan* und sind offensichtlich musikalisch assoziativer Natur, indem *kinuta* »walken« bedeutet (Schlagen von Tuch, um dieses geschmeidig zu machen und seinen Glanz herauszubringen). Heute sind die ursprünglichen *kinutamono* nicht mehr Bestandteil des Repertoires, sondern nur noch die aus ihnen hervorgegangenen, weiterentwickelten Stücke¹⁵⁶.

Was die *danmono* anbetrifft, ist es möglich, daß sie eine Art Übung im Instrumentalspiel darstellten, oder aber direkt als Einspielstück verwendet wurden; diese Vermutung beruht

¹⁵⁴ Folgende Zusammenstellung der wichtigsten Titel mag diese Tatsache beleuchten:

1. Das »Kinkyoku yōga busō gafu-shū« selbst wird 1809, 1834, 1851 und 1884 neu aufgelegt.
2. Die auf die Texte des »Kinkyoku yōga busō gafu-shū« beruhende, ausführliche Tabulatur »Kinkyoku shifu« (»*koto*-Musik Finger-Tafeln«) entsteht 1772 (in diesem Jahr möglicherweise nur das Vorwort) und wird vollständig 1780 und 1800 herausgegeben.
3. 1812 entsteht die kommentierte *koto-kumiuta*-Textsammlung und Spielanweisung »Busō gafu tai-sei-shō« (etwa »Spielanweisungen und Texte der *koto*-Musik, vornehme Großsammlung«), deren Inhalt 1822 von dem in Edo gedruckten »Koto no kumiuta« (»*kumiuta* für das *koto*«) aufgenommen wird (Neuaufgabe 1827 als »Shin kinkyoku-shū«, »Neue *koto*-Musiksammlung«).
4. In Osaka entstehen im Rahmen des *Shin Yatsunashi-ryū* (siehe S. 54) im Jahre 1777 die sich ebenfalls auf das »Kinkyoku yōga busō gafu-shū« stützenden Textsammlungen »Kinkyoku shōga-shū« (etwa »Sammlung von *koto*-Musik-Gesängen«, Neuaufgabe 1789) und »Shinsen kakyoku sarai-kō« (etwa »Neuauswahl von Gesangsstücken für den Vortrag«), *kumiuta*-Teil, 1818, sowie weitere *koto-kumiuta*-Textsammlungen vor allem um das Jahr 1812 und wiederum 1849.
5. Eine Tabulatur mit dem bezeichnenden Titel »Sōkyoku fuku-ko-shō« (etwa »Sammlung von *koto*-Stücken, die eine Rückkehr zu Altem darstellen«) erscheint in Osaka 1821. (Vgl. dazu auch S. 78 ff.).
6. Die *koto*-Musiktradition von Edo gibt ihrerseits noch 1853 die *koto-kumiuta*-Sammlung »Zōtei busō gafu-shū« (etwa »Ergänzte und korrigierte vornehme Spielanweisungen und Texte der *koto*-Musik«) heraus (Vgl. dazu S. 96, Anm. 304, und S. 98).

¹⁵⁵ *tsuke*: Ableitung des Verbes *tsuku* = »beifügen«, *mono* = eigentlich »Ding«, in unserem Zusammenhang kann es mit »Stück/Stücke« übersetzt werden.
Im Folgenden stütze ich mich vor allem auf Hirano 1978b und Hirano 1980a.

¹⁵⁶ Zu *kinutamono* vgl. auch Kapitel 3.6.4.

auf der Tatsache, daß *danmono* oft auch als *shirabemono* bezeichnet werden, wobei das Element *shirabe* auf das Verb *shirabu* (»ein Instrument stimmen, spielen«) zurückgeht¹⁵⁷.

Der Bau eines *danmono* ist, wie derjenige eines *koto-kumiuta*, streng geregelt: Jedes *dan* besitzt 52 Takte (*hyōshi*)¹⁵⁸, wobei dem ersten *dan* eine kurze Einleitung von 2 zusätzlichen *hyōshi* vorangestellt ist¹⁵⁹. Ebenso ist jedes *danmono* von einer sehr regelmäßigen Geschwindigkeitszunahme durchzogen. Allerdings hält sich eines der *danmono*, das Stück »Midare«, nicht an die für *danmono* gültigen Regeln¹⁶⁰.

Die *danmono* gehören heute — allen voran »Midare« und »Rokudan«¹⁶¹ — zu den meistgespielten *koto*-Stücken überhaupt; da sie im Laufe des Unterrichts in der Regel früh gelehrt werden, gibt es so gut wie keinen *koto*-Spieler, der diese Stücke nicht kennt. Umso größer ist deshalb das Interesse an der Frage, wie und wo die *danmono* entstanden seien: Gemeinhin gelten, um die 5 bekanntesten *danmono* anzuführen, die Stücke »Rokudan« als das Werk von Yatsunami oder Kitajima Kengyō, »Hachidan«¹⁶² und »Midare« als dasjenige von Yatsunami oder Kurahashi Kengyō, »Kudan«¹⁶³ als dasjenige von Kitajima Kengyō oder eines Anonymus, und »Shichidan«¹⁶⁴ als dasjenige von Yasumura Kengyō oder eines Anonymus.

Diese Zuordnungen bestimmter *danmono* zu bestimmten Komponisten müssen mit Vorsicht zur Kenntnis genommen werden: In ähnlicher Weise wie dies bei den frühesten *koto-kumiuta* der Fall war, läßt sich nämlich auch bei den *danmono* nicht kurzerhand behaupten, es handle sich um Neuschöpfungen. Es dürfte jedoch richtig sein, wenn wir festhalten, daß Yatsunami Kengyō¹⁶⁵ — wenigstens was »Rokudan« und »Midare« anbelangt¹⁶⁶ — bereits vorhandenes Melodienmaterial übernommen, dieses dem neuen *in*-Modus angepaßt und als *tsukemono* in das Organisationsgefüge des neu aufkommenden musikalischen Repertoires der blinden *koto*-Meister »eingebaut« hat.

¹⁵⁷ Diese Ansicht wird auch von Hirano vertreten (in Hirano 1978b).

¹⁵⁸ Oder 2 mal 52, also 104 Schläge (*haku*).

¹⁵⁹ Eines der *danmono* (»Hachidan«) besitzt 3 zusätzliche *hyōshi*.

¹⁶⁰ *midare* = »Durcheinander«. Eine eingehende Analyse der *danmono* findet sich bei Adriaansz 1973.

¹⁶¹ = »Stück mit 6 *dan*«.

¹⁶² = »Stück mit 8 *dan*«.

¹⁶³ = »Stück mit 9 *dan*«.

¹⁶⁴ = »Stück mit 7 *dan*«.

¹⁶⁵ Oder möglicherweise Kitajima beziehungsweise Kurahashi Kengyō.

¹⁶⁶ Auf eine Diskussion der übrigen *danmono* sei hier verzichtet, da die Meinungen sehr auseinandergehen. Vgl. jedoch die Analyse bei Adriaansz 1973.

Im engen Sinn Schöpfer der ersten *danmono* ist Yatsunami Kengyō auf jeden Fall nicht, wie aus den Tabulaturen ›Shichiku shoshinshū‹¹⁶⁷ und ›Shichiku taizen‹¹⁶⁸ hervorgeht: Aus diesen beiden Werken erhalten wir einen recht genauen Einblick in kammermusikalische Traditionen des 17. Jahrhunderts und erkennen dabei deutlich die Urformen von ›Rokudan‹ und ›Midare‹ in der Gestalt von Stücken, die auf der Bambusflöte *hitoyogiri*, auf dem *shamisen* oder auf dem *koto* gespielt werden konnten¹⁶⁹. Allgemein nimmt die Forschung an¹⁷⁰, das Vorkommen derselben Stücke für drei verschiedene Instrumente sei ein Beweis für die Existenz des Ensemblespiels; stimmt diese Annahme, würde dies bedeuten, daß sich die frühesten *danmono* aus instrumentalem Ensemblespiel heraus entwickelt hätten.

Die Tabulaturen im ›Shichiku shoshinshū‹ und ›Shichiku taizen‹ lassen sich nun aber nicht bis in Einzelheiten rekonstruieren; ein verhältnismäßig genaues Bild der *danmono* erhalten wir erst aus dem ›Kinkyoku shifu‹, 1772/1780¹⁷¹, und dem ›Sōkyoku tai'i-shō‹, 1779¹⁷². Was wir allerdings aus diesen beiden Tabulaturen erkennen, ist eher verwirrend als aufklärend: Während die Beispiele im ›Kinkyoku shifu‹ von der heutigen Praxis mehr oder weniger stark abweichen, stehen diejenigen im sozusagen gleichzeitig entstandenen ›Sōkyoku tai'i-shō‹ den heute gespielten *danmono* sehr nahe¹⁷³.

3.5.3. *shamisen-kumiuta*, *Kamigata-nagauta*, *Kamigata-hauta*

Sehr spitz formuliert, ließe sich behaupten, im wesentlichen sei die *koto*-Musik der Edo-Zeit, abgesehen von ihrem Kernrepertoire sowie einigen archaisierenden Stücken der späten Edo-Zeit, nichts anderes als *shamisen*-Musik auf dem *koto*. Ja, auch die *koto-kumiuta* selbst sind vom *shamisen* deutlich geprägt, wie bereits im Zusammenhang mit Yatsunami Kengyō ausgeführt worden ist. Beide Instrumente, *koto* und *shamisen*¹⁷⁴, gehörten zur Welt der Blin-

¹⁶⁷ ›Buch für Anfänger (im Spiel) von Saiten und Bambus«, 1664. Es handelt sich um die älteste Tabulatur der Edo-Zeit. Das ›Shichiku shoshinshū‹ ist dreiteilig aufgebaut, mit je einem Abschnitt zur Geschichte und Spielweise (mit Beispielen in Form von Tabulaturen) des *hitoyogiri* (Bambusflöte), des *shamisen* und des *koto*.

Der Autor des Abschnitts, der die *koto*-Musik umfaßt, gründet seine Darstellungen auf der *Tsukushigoto*-Tradition, doch geht hervor, daß ihm die neue, von Yatsunami Kengyō begründete Tradition nicht unbekannt ist.

¹⁶⁸ ›Große Kompilation von [Information zu] Saiten und Bambus«, 1699. Das ›Shichiku taizen‹ ist ebenfalls dreiteilig und besteht aus den spätestens 1687 verfaßten Einzelabschnitten ›Onusa‹ (die *shamisen*-Musik behandelnd), ›Ikanobori‹ (das *hitoyogiri* behandelnd) und ›Chi'in no nakadachi‹ (Sammlung von *koto-kumiuta*-Texten).

¹⁶⁹ Die Urform von ›Rokudan‹ trägt dabei den Titel ›Sugagaki‹, diejenige von ›Midare‹ den Titel ›Rinzetsu‹.

¹⁷⁰ Vgl. Hirano 1978c und Hirano 1980a.

¹⁷¹ Vgl. S. 60, Anm. 154.

¹⁷² Vgl. S. 58 und S. 58, Anm. 147.

¹⁷³ Eine genauere Diskussion zur damit angerissenen Problematik findet sich in Hirano 1978c.

¹⁷⁴ Ebenso das gestrichene, *shamisen*-artige *kokyū*.

den¹⁷⁵, so daß sich gegenseitige Beeinflussung etwa von Spielweise, Ausdruck oder Melodiestruktur der innerhalb des *tōdō* überlieferten Musik von selbst ergab. Wie im Kapitel über die Ausbreitung der Linien der *koto*-Tradition bereits dargestellt wurde, flossen überdies *koto*- und *shamisen*-Tradition oft in ein und demselben Musiker oder in ein und derselben Traditionslinie zusammen.



Die *Yamada-ryū*-Meisterin Torii Tonami V beim *shamisen*-Spiel¹⁷⁶

Die dreisaitige Spießlaute *shamisen*¹⁷⁷ ist ein etwa in der Mitte des 16. Jahrhunderts von den Ryūkyū-Inseln her nach Japan eingeführtes Instrument, welches sogleich — also wesentlich früher als das *koto* — zum Instrument der blinden Musiker wurde. Der erste namentlich genannte *shamisen*-Spieler ist Ishimura Kengyō (gestorben 1642). Es wird angenommen¹⁷⁸,

¹⁷⁵ Allerdings steht die an den Theatern gespielte *shamisen*-Musik außerhalb der Musiktradition der Blinden, obwohl Theatermusiker (vor allem im 17. Jahrhundert) auch von Blinden lernten.

¹⁷⁶ Die Abbildung ist dem Beiheft zu Sony 1977 entnommen.

¹⁷⁷ Vor allem im Kontext der Musik der Blinden auch *sangen* (»Drei Saiten«) genannt; im Folgenden soll jedoch an der allgemein bekannten Bezeichnung »*shamisen*« festgehalten werden.

¹⁷⁸ Vgl. Hirano 1980a.

daß es Ishimura Kengyō gewesen sei, der das mit Schlangenhaut bespannte und mittels am Finger befestigten, kleinen Plektren gespielte Ryūkyū-»*shamisen*«¹⁷⁹ zum bekannten, japanischen *shamisen* abgewandelt habe¹⁸⁰.

Die Musik des *shamisen* ist vollkommen anderen Charakters als die bis ins 17. Jahrhundert hinein gepflegte, mit einer langen Geschichte »beladene« *koto*-Musik. Während das *koto* nach dem Zerfall des Heian-Hofes eng an die musikalischen Traditionen der Religionsstätten gebunden war, ist das *shamisen* zu Beginn der Edo-Zeit in keiner Weise ein »historisches« Instrument und gehört von Anfang an ins Milieu des städtischen Bürgertums von Sakai, Osaka und dem Kamigata-Gebiet. Es ist wohl nicht unwichtig, an dieser Stelle beizufügen, daß es sich bei diesem städtischen Bürgertum um eine Sozialschicht handelte, die bereits Ende des 16. Jahrhunderts durch die sich abzeichnende neue Feudalordnung als niedrig eingestuft wurde, und auch niedrig zu bleiben hatte¹⁸¹.

Immer wieder wird in der Sekundärliteratur darauf hingewiesen¹⁸², daß gerade die Geschichtslosigkeit dem *shamisen* zu seiner raschen Verbreitung verholfen hat, indem sein Spiel sozusagen von jedem, der wollte, aufgenommen werden konnte. So wurde das *shamisen* beispielsweise für Volkstänze, Straßentheater, oder für die in Mode kommenden *jōruri*-Rezitationen¹⁸³ verwendet, und soll, da es mit der vom Helden- und Kriegsepos geprägten *samurai*-Musiktradition nichts zu tun hatte, besonders auch bei Frauen beliebt gewesen sein¹⁸⁴. Selbstverständlich hielt daneben das *shamisen* rasch Einzug in die neuen, von der Tokugawa-Regierung zwecks besserer Kontrolle von Sittlichkeit und Ordnung vom übrigen Stadtgebiet abgesonderten Vergnügungsstätten und Freudenviertel.

Ebenso wie die *koto*-Musik entstand auch für das *shamisen* der Blinden ein Kernrepertoire von *kumiuta* (also von Stücken, die aus einer Folge von Einzelstollen verschiedener Herkunft und verschiedenen Inhalts bestehen). Diese *shamisen-kumiuta* dienten — wiederum wie bei der *koto*-Musik — als Ausbildungsgrundlage der blinden Berufsmusiker und als »Herz« der Tradition¹⁸⁵.

¹⁷⁹ Ein heute *sansen* oder *sanshin* genanntes Instrument.

¹⁸⁰ Das *shamisen* ist mit Katzen- oder Hundehaut bespannt und wird mit einem aus dem *bachi* (großes, in der Hand gehaltenes Plektrum) des *biwa* abgewandelten Plektrum angeschlagen.

¹⁸¹ Vgl. Kapitel 2.

¹⁸² Etwa Hirano 1980a oder Tanaka 1973.

¹⁸³ *jōruri* = eigentlich: Die Erzählung von der Prinzessin Jōruri-hime. Später allgemeine Bezeichnung für Geschichten, die zum *shamisen* vorgetragen werden; ursprünglich einem »märchen«-artigen Stil verhaftet und zu Puppenspiel aufgeführt.

¹⁸⁴ Nach Tanaka 1973.

¹⁸⁵ Wie in Anm. 175 erwähnt, fließt nicht die ganze *shamisen*-Tradition innerhalb des Kontexts der Musik der Blinden; während im Falle des *koto* nur wenige Traditionslinien außerhalb dieses Kontexts verlaufen (*gagaku-sō*, *Tsukushi-goto*), sind beim *shamisen* die mit dem Theater verbundenen Traditionslinien mindestens ebenso dominant ist wie diejenigen der Blinden.

In Anbetracht des sozialen Hintergrunds des *shamisen* und seiner Musik überrascht es nicht, daß die *shamisen-kumiuta* völlig anderer Natur sind als die *koto-kumiuta*. Einerseits ist ihr Bau wesentlich freier, andererseits — und vor allem — stehen ihre Texte auf einem verhältnismäßig niederen Sprachniveau, das heißt, sie sind der klassischen Sprache manchmal weit entrückt und von volkstümlichen, umgangssprachlichen Elementen durchsetzt¹⁸⁶.

Konnten wir eindeutig die Persönlichkeit von Yatsunami Kengyō an den Anfang der *koto-kumiuta*-Tradition setzen, so ist eine solche Zuordnung für die *shamisen-kumiuta* schwieriger. Ishimura Kengyō gilt zwar als der Komponist der 7 Ur-*shamisen-kumiuta*, der sogenannten *hontegumi*¹⁸⁷, doch sind uns diese Stücke nicht in ihrer Originalgestalt erhalten.

Die früheste deutlich zu fassende Persönlichkeit im Rahmen der Überlieferung der *shamisen-kumiuta* ist Yanagawa Kengyō (1639 Kengyō geworden, gestorben 1680)¹⁸⁸, das 4. Glied in der Kette der bei Ishimura Kengyō beginnenden neuen Tradition der Musik der Blinden¹⁸⁹. (Die Traditionslinien zeigen übrigens Yatsunami Kengyō als Mitschüler von Yanagawa Kengyō bei der Ausbildung im *shamisen*-Spiel, ein weiterer Punkt, der die Nähe der beiden Traditionen von *koto* und *shamisen* von der frühesten Edo-Zeit an betont.)

Yanagawa Kengyō hat seinerseits zahlreiche neue *shamisen-kumiuta* komponiert und sehr wahrscheinlich die 7 alten *hontegumi* überarbeitet. Er hinterließ ein nach Stufen geordnetes Kernrepertoire von *shamisen*-Musik, das 29 *shamisen-kumiuta* umfaßte und Teil der Grundlage des von ihm ausgehenden *Yanagawa-ryū* bildete. Dieses *Yanagawa-ryū* ist bis heute die Schule kammermusikalischer *shamisen*-Musik in Kyoto geblieben und stand auch immer wieder der *koto*-Tradition von Kyoto nahe; wie erwähnt, gehörte auch Yasumura Kengyō dem *Yanagawa-ryū* an.

Osaka besitzt seit Nogawa Kengyō (gestorben 1717), Enkelschüler von Yanagawa Kengyō, seine eigene Tradition von *shamisen*-Musik der Blinden, das *Nogawa-ryū*. Wie im Zusammenhang mit der Darstellung der in Osaka überlieferten oder aus Osaka stammenden *koto*-Musik bereits dargestellt, ist die *Nogawa-ryū-shamisen*-Tradition gleich mehrmals mit einer bestimmten *koto*-Tradition zusammengefloßen, indem ein und derselbe Meister gleichzeitig beide Traditionen verkörperte¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Gerade diese Tatsache macht ein Verständnis und eine Analyse von *shamisen-kumiuta* für uns besonders schwierig, da die kaum auf klassisch-normiertem Material beruhenden musikalischen und textlichen Einzelelemente in ihrer ganzen Bedeutung und Wirkungskraft oft nicht mehr zu erfassen sind; die beiden hauptsächlich im Rahmen der Musikwissenschaft entstandenen Arbeiten zu *shamisen-kumiuta*, nämlich Hirano 1974d und Adriaansz 1978, bieten uns wenig mehr als die Erfassung des bis heute überlieferten klanglichen und textlichen Materials mit etwas Kommentar einerseits, und andererseits eine Darstellung bestimmter musikalischer Strukturmerkmale. Daneben lassen aber auch die aus dem Rahmen der Literaturwissenschaft stammenden, kommentierten Veröffentlichungen von *shamisen-kumiuta*-Texten verhältnismäßig viele Fragen offen (vgl. Fujita 1977, sowie Asano 1959).

¹⁸⁷ *honte* = »Haupt-Hand«, d.h. »Hauptstimme« oder »Hauptstücke«, je nach Kontext. *gumi* = dasselbe Wort wie *kumi* in *kumiuta*, d.h. »etwas Zusammengesetztes«. Hier ist *gumi* die Abkürzung für *kumiuta*. (In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß bisweilen mit *hontegumi* das ganze *shamisen-kumiuta* Repertoire gemeint ist.)

¹⁸⁸ Wohnhaft (zumindest hauptsächlich) in Kyoto.

¹⁸⁹ Im Gegensatz zur alten, auf dem *biwa*-Spiel basierenden Tradition der Blinden.

¹⁹⁰ Das *Nogawa-ryū* hat bis heute alle 32 *shamisen-kumiuta* überliefert; das *Yanagawa-ryū* pflegt jedoch nur noch deren 6. Vgl. Hirano 1974d.

Wie bei den *koto-kumiuta*, so stellen auch Publikationen von *shamisen-kumiuta* hauptsächlich Textsammlungen dar; gelegentlich sind einige Bemerkungen geschichtlicher oder spieltechnischer Art beigefügt. Bereits das ›Shichiku shoshinshū‹ (1664) und ›Ōnusa‹ (1685) enthalten *shamisen-kumiuta*-Texte, während das ›Matsu no ha‹ (1703)¹⁹¹ als umfassendes Kompendium der zeitgenössischen *shamisen*-Musik (Texte, Personennamen, Angaben zur Vortragsweise u. a. m.) einen Markstein im Musik- und Literaturschrifttum der Edo-Zeit bildet.

Tabulaturen von *shamisen-kumiuta* entstanden etwas später: 1793 das ›Gosen-roku‹¹⁹² und 1828 das sehr ausführliche ›Genkyoku taishin-shō‹¹⁹³.

In der *shamisen*-Musik der Blindenorganisation (des *tōdō*) bilden nun aber nicht nur *shamisen-kumiuta*, sondern auch eine Kategorie von Stücken mit zusammenhängenden oder zumindest im Vergleich zu *kumiuta* einheitlicheren Texten den Bestandteil des Kernrepertoires der *shamisen*-Spieler; diese Stücke werden aufgrund ihrer Texte als *nagauta* ›lange Gesänge‹ im Sinne von ›zusammenhängend, an einem Stück‹ bezeichnet, doch sollen sie hier *Kamigata-nagauta* genannt werden (›*nagauta* des Kamigata-Gebiets‹)¹⁹⁴, um sie zu unterscheiden vom berühmten *nagauta* des Theaters in Edo.

Die *Kamigata-nagauta* lassen bereits eine bemerkenswerte Entwicklung der Spieltechnik innerhalb der *shamisen*-Musik erkennen und weisen einen höheren Grad an Kompliziertheit auf als die frühen und späteren *shamisen-kumiuta*¹⁹⁵. Was die Zahl der *Kamigata-nagauta* anbetrifft, so finden sich im ›Matsu no ha‹ (1703) 50 Stücke; das ›Uta-keizu‹¹⁹⁶, eine Art Katalog von Musikstücken mit Kurzangaben zu den jeweiligen Textdichtern und Komponisten (1782), nennt 110 Stücke. Heute kennt beispielsweise Tomiyama Seikin noch 22 *Kamigata-nagauta*¹⁹⁷.

Neben *shamisen-kumiuta* und *Kamigata-nagauta* existiert eine dritte Kategorie von *shamisen*-Musik der Blinden: die *Kamigata-hauta*¹⁹⁸. *hauta* heißt ›Gesänge am Rand‹, ein

¹⁹¹ Wörtlich = ›Blätter der Kiefer‹; genaue Bedeutung noch abzuklären.

¹⁹² Wörtlich = ›Fünf-Linien-Aufzeichnung‹; genaue Bedeutung noch abzuklären. Nach Hirano (in Hirano 1967a: 310) beruht das ›Gosen-roku‹ vermutlich auf einer 1769 herausgegebenen, heute nicht mehr erhaltenen Schrift.

¹⁹³ ›Stücke für Saiteninstrument, *taishin*-Sammlung‹, wobei nicht eindeutig ist, was *taishin* impliziert. *tai* = ›groß‹, *shin* = ›Hasel, Erle, Dickicht‹. Das ›Genkyoku taishin-shō‹ enthält nicht nur *shamisen-kumiuta*, sondern auch andere *shamisen*-Stücke.

¹⁹⁴ Der angebliche Schöpfer dieser Form, Sayama Kengyō (gestorben 1694, Schüler von Yanagawa Kengyō) soll eigentlich gar nicht in Kamigata, sondern in Edo tätig gewesen sein, so daß der Ur-Anstoß für die *Kamigata-nagauta*-Form von Edo ausgegangen sein mag.

¹⁹⁵ In der Regel werden die späteren *shamisen-kumiuta* — im Gegensatz zu den früheren *shamisen-kumiuta* (den *hontegumi*) — als *hadegumi* klassifiziert. (*hade* = wörtlich ›gebrochene Hand‹, das heißt möglicherweise ›mit der alten Norm brechende Spielweise‹. Im normalen Gebrauch bedeutet das Wort *hade* ›auffällig, prunkhaft‹, was hier auch impliziert sein könnte.)

¹⁹⁶ *uta* = ›Gesang‹, *keizu* = ›Genealogietafel‹, hier wohl ›Übersicht‹.

¹⁹⁷ Gemäß Hirano 1974a.

¹⁹⁸ Auch hier wird, zur Unterscheidung von späteren *hauta* in Edo, ausdrücklich von *Kamigata-hauta* gesprochen.

Begriff, der darauf hindeutet, daß wir es nicht mit dem Überlieferungskern zu tun haben, sondern daß es sich um allerlei sonstige Lieder handelt, die der Blinde eigentlich nur nebenbei pflegt¹⁹⁹.

Gerade die Tatsache, daß die *Kamigata-hauta* weder wesentlichen normativen Gesetzmäßigkeiten unterworfen waren, noch einen streng zugewiesenen Platz innerhalb des Überlieferungsprozesses besaßen, verhalf ihnen nun in ganz besonderem Maße zu einer freien und interessanten Entwicklung; um etwas vorzugreifen, sei bereits hier festgehalten, daß in der Edo-Zeit in keiner anderen Gattung eine in bezug auf das Instrumentale so hohe Entwicklungsstufe erreicht worden ist wie in *Kamigata-hauta*, in dessen Rahmen sich auch das *koto*-Spiel, sozusagen »im Schlepp« des *shamisen*-Spiels und im Prinzip stets gleichzeitig mit diesem zusammen erklingend, zu einem absoluten Höhepunkt emporschwang.

Den ersten Schritt in Richtung einer künstlerischen Ausarbeitung der *Kamigata-hauta* soll Tsuguhashi Kengyō (1732 *kengyō* geworden) getan haben. Während des ganzen 18. Jahrhunderts entstand sodann eine enorme Zahl von *Kamigata-hauta*, die nun bereits mehr als bloße anspruchslose Modelieder waren. Nach der Jahrhundertmitte waren Textsammlungen von *Kamigata-hauta* schon derart dick, daß sie als *makurahon* (»Bücher so dick wie eine Kopfstütze«) bezeichnet wurden²⁰⁰.

¹⁹⁹ Auch sind die Komponisten von *Kamigata-hauta* nicht notwendigerweise Blinde.

²⁰⁰ Eine Vorstellung von der fast unbändig anmutenden Vielfalt und Menge von Veröffentlichungen von *Kamigata-hauta* (z. T. einschließlich *Kamigata-nagauta*) mag durch folgende Zusammenstellung gewonnen werden:

1. ›Matsu no ha‹ (Kyoto 1703; bereits erwähnt, vgl. S. 66),
2. ›Wakamidori‹ (»Junges Grün«, Kyoto 1706, Neufassung 1713),
3. Zahlreiche Liedsammlungen aus den Osaka-Freudenvierteln (ohne Jahresangabe, verschiedenste Titel),
4. Die sogenannten ›Ito nu fushi‹-Bücher (»Weise der Saiten«, Kyoto 1751; davon ausgehend ergänzte Textsammlungen 1753, 1757 [enthält auch die *shamisen-kumiuta*], 1762, 1794, 1814, 1836 u. a. m.),
5. Die sogenannten ›Ito no shirabe‹-Bücher (»Saitenspiel«, Osaka 1751; davon ausgehende, ergänzte oder ähnliche Textsammlungen erschienen ununterbrochen in kurzen Abständen bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts, im Prinzip alle in Osaka),
6. Häufung von weiteren Textsammlungen, vor allem aus Osaka, um 1755/60, 1785, und etwa 1797–1815 (verschiedenste Titel),
7. ›Kakyoku sarae-kō‹ (etwa »Gesangsstücke für den Vortrag«; besonders gut bekanntes *makurahon* mit über 400 Gesängen, Osaka 1805, mehrmals ergänzt und neu aufgelegt; eine der Neuauflagen ist auf S. 60 [Anm. 154, Punkt 4] aufgeführt),
8. Unter den vereinzelt Textsammlungen aus der Zeit 1730/40 befindet sich das ›Ritsu-ryo sanjūroku-sei fumoto no chiri‹ (Bedeutung des Titels noch abzuklären), Kyoto 1733, welches bei einigen der enthaltenen *Kamigata-nagauta* die Griffpositionen beifügt,
9. ›Ongyoku chikara-gusa‹ (Bedeutung des Titels noch abzuklären), Osaka 1762, verhältnismäßig genaue Tabulatur mit Angaben zu Saite, Griffposition und Melodieformel,
10. ›Genkyoku taishin-shō‹ (Kyoto 1828, bereits erwähnt als *shamisen-kumiuta*-Tabulatur, hier nun als *Kamigata-hauta*-Tabulatur angeführt),
11. ›Samisen hitori-geiko‹ (»*Shamisen*-Selbstunterricht«, Kyoto 1842; enthält ebenfalls *Kamigata-hauta*-Tabulaturen).