

3.5.4. Das 18. Jahrhundert: Die Entfaltung von *jiuta*

3.5.4.1. Der Begriff *jiuta*

Die *koto*-Musik des 18. Jahrhunderts wird heute weitgehend als *jiuta* bezeichnet. Was ist damit eigentlich ausgesagt?

Der Begriff *jiuta* weist auf keine spezifische musikalische Form oder Tradition im engeren Sinne hin, doch handelt es sich insofern um eine praktische Bezeichnung, als mit *jiuta* die ganze soweit dargestellte, künstlerisch gestaltete *shamisen*-Musik der Blinden umfaßt werden kann. Unter *jiuta* ist also *shamisen*-Musik — nicht *koto*-Musik — zu verstehen, und zwar *shamisen-kumiuta*, *Kamigata-nagauta* und *Kamigata-hauta*, sowie alle unmittelbar aus diesen »Wurzeln« herausgewachsenen, mannigfaltigen Kompositionsformen²⁰¹.

Das Wort *jiuta* selbst bedeutet »Gesänge des hiesigen Landes«, das heißt des Kamigata-Gebiets (Kyoto/Osaka). Das Bewußtsein einer Kategorie von »hiesigen Gesängen« ist allerdings vermutlich erst kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts aufgekommen, als mehr und mehr Gesänge aus Edo ins Kamigata-Gebiet vordrangen; das Gegenteil von *jiuta* wäre demnach *Edo-uta*²⁰². Aus der Perspektive des 18. Jahrhunderts erschien diese Abgrenzung einer »hiesigen« Musik offenbar nicht notwendig, und die heute als *jiuta* bezeichneten Gesänge jener Periode werden in zeitgenössischen Dokumenten vorerst bloß *kakyoku* (»Gesangsstücke«) oder *genkyoku* (»Stücke für Saiteninstrument«) genannt, wobei es selbstverständlich gewesen zu sein scheint, daß darunter 1.) nur Stücke des Kamigata-Gebiets, 2.) Gesänge zu *shamisen*-Begleitung, aber keine *jōruri* (von Sonderfällen abgesehen²⁰³), und 3.) Stücke aus der von den Blinden berufsmäßig betriebenen Überlieferung verstanden wurden²⁰⁴.

Zweifellos sind es die *Kamigata-hauta*, die eigentlich »nebenbei« gepflegten Stücke, die das wichtigste Element von *jiuta* darstellen. Wie im vorangehenden Kapitel aufgezeigt, schwoh das Repertoire von solchen *Kamigata-hauta* rasch an, und auch in bezug auf verschiedene Stilrichtungen und -eigentümlichkeiten erfuhr das *Kamigata-hauta*-Repertoire eine stetige Bereicherung.

So entstanden beispielsweise, indem Freudenviertel sich bei den blinden Musikern ausbilden ließen, in großer Zahl auf die Freudenviertel gemünzte *Kamigata-hauta*, Stücke, die oft mit Tanz verbunden waren. Ferner stießen zu den *Kamigata-hauta* auch Stücke, die im Theater, also eigentlich außerhalb der Welt der Blinden, ihren Ursprung besaßen und manch-

²⁰¹ Einzelne Personen pflegen unter dem Begriff *jiuta* allerdings ausschließlich *Kamigata-hauta* und ihre Entwicklungen zu verstehen.

²⁰² Eine deutlich faßbare Kategorie von *Edo-uta* findet sich in der Textsammlung »Shin zō taisei ito no fushi« (»Neue, ergänzte große Kompilation, Ito no fushi-Gesangsbuch«, vgl. Anm. 200, Punkt 4), Kyoto 1836, eventuell bereits schon in dessen Vorlage, dem heute nicht greifbaren »Shin taisei ito no fushi« (»Neue große Kompilation, Ito no fushi-Gesangsbuch«), Kyoto 1814.

²⁰³ *shibai-uta*; vgl. unten.

²⁰⁴ Bei dieser Diskussion stütze ich mich auf Hirano 1974 a.

mal speziell als *shibai-uta* (»Theatergesänge«) bezeichnet wurden²⁰⁵; solche *shibai-uta* wurden im Rahmen von *kabuki*-Theateraufführungen gedichtet und vertont und gelangten, oft in umgearbeiteter Form, ins Repertoire der blinden Musiker²⁰⁶. Die Übernahme von Gesängen aus dem Theater ging während des ganzen 18. Jahrhunderts weiter²⁰⁷; für solche Übernahmen besonders bekannt sind etwa Tsuruyama Kōtō (um 1740) und Tomioka Kengyō (um 1770), die *jōruri*-Stücke²⁰⁸ übernahmen und sogar selbst Gesänge im *jōruri*-Stil komponierten. Eine weitere, jedoch verhältnismäßig schwer faßbare Gruppe von *jiuta* bilden die *sakumono*, Stücke, die der Unterhaltung der blinden Musiker unter sich gedient haben sollen und improvisatorisch-spielerischer Natur waren (aus welchem Grund auch deren Komponisten meist unbekannt blieben). Solche *sakumono* scheinen vor allem kleine Geschichtchen gewesen zu sein, deren Inhalt in virtuos-humorvoller Art instrumental illustriert wurde²⁰⁹.

3.5.4.2. Ensemblespiel

Es gilt nun, an dieser Stelle der Frage nachzugehen, wie es dazu kam, daß heute auch die *koto*-Musik des 18. Jahrhunderts weitgehend als *jiuta* bezeichnet wird. Dafür sei zunächst einmal ein Blick auf den Rahmen der *jiuta*-Überlieferung, auf das *tōdō*, geworfen. Das *tōdō*, die Organisation der Blinden, in deren Mittelpunkt die musikalische Aktivität eines Teils vor allem seiner einflußreichsten Mitglieder stand, besaß, wie wir wissen, Wurzeln in der »mittelalterlichen« Organisation von *biwa*-Spielern, und wir gehen wohl nicht fehl, das *shamisen*-Spiel — das heißt: das Spiel desjenigen Instruments, das direkt das *biwa* ersetzt und seine Techniken adaptiert — als die älteste und grundlegendste Tradition des *tōdō* der Edo-Zeit zu betrachten. Neben dem *shamisen*-Spiel hielt auch das Spiel des *shamisen*-ähnlichen, gestrichenen Instruments *kokyū* Einzug ins Repertoire der Blinden. Das dritte Instrument der musikalischen Tradition des *tōdō* ist, seit Yatsushashi Kengyō, das *koto*.

²⁰⁵ An dieser Stelle ist insbesondere auf die Textsammlung »Ochiba-shū« (»Sammlung abgefallener Blätter«, Kyoto 1704, mit späteren Neuauflagen und Erweiterungen) hinzuweisen; diese Textsammlung, die sich als eine Art Ergänzung zum »Matsu no ha« (vgl. S. 66) verstand, scheint zum Ziel gehabt zu haben, vorwiegend Theatergesänge (einschließlich Tanzgesänge) zusammenzutragen.

²⁰⁶ Textlich, inhaltlich und stilistisch weichen *shibai-uta* von den übrigen *jiuta*-Stücken stark ab. Da die Musiker des *kabuki*-Theaters, besonders im Kamigata-Gebiet, im 17. und frühen 18. Jahrhundert überhaupt keine oder höchstens kurzlebige Traditionslinien besaßen, liefern uns die im *jiuta*-Repertoire erhaltenen *shibai-uta* die einzigen Anhaltspunkte dafür, wie die *kabuki*-Musik dieser Epoche etwa beschaffen gewesen sein mochte.

²⁰⁷ Das »Uta-keizu« (vgl. S. 66), 1782, zählt die *shibai-uta* bereits nicht mehr unter die *Kamigata-hauta*, sondern betrachtet sie als Gattung für sich.

²⁰⁸ Vor allem sogenannte *Handayū-bushi* und *Shigetayū-bushi* (*bushi* = »Weise«, oft im Sinn von »*jōruri*-Stil«). Vgl. Tafel S. 90f. Näheres in Hirano 1974a.

²⁰⁹ Allgemein gelten *sakumono*-Geschichten als »unterhaltend, lustig«, doch scheint mir, etwa im Stück »*Kyokunezumi*« (Urfassung 1784), ein sarkastisches Moment im Vordergrund zu stehen. Die erste Erwähnung einer Kategorie *sakumono* findet sich im Jahre 1758; die in der betreffenden Textsammlung enthaltenen Stücke sind uns heute jedoch nicht mehr bekannt.



Der Meister Tomiyama Seikin beim *kokyū*-Spiel²¹⁰

Für alle drei Instrumente — *shamisen*, *koto* und *kokyū* — existierte ein Kernrepertoire²¹¹, welches der Überlieferung der Geheimnisse der Kunst des betreffenden Instruments von Generation zu Generation diente; daneben entstand, wie oben dargestellt, vor allem in Form von *Kamigata-hauta* ein sehr umfangreiches Repertoire von »sonstigen« Stücken. Für die Normstücke, in erster Linie für die *kumiuta*, galten die strengsten Regeln in bezug auf getreue und stilreine Überlieferung. Abgesehen von den Normstücken aber besaßen die blinden Musiker offenbar weitgehende Freiheiten der Interpretation und des Arrangierens, und es ist somit nicht erstaunlich, daß es vor allem in den nicht zum Kernrepertoire gehörenden Stücken bald auch zum Zusammenspiel der verschiedenen Instrumente der *tōdō*-Musiker kam. Allerdings behielt im Ensemblespiel das *shamisen* stets die führende Rolle, was nichts anderes heißt, als daß *jiuta* eine *shamisen*-Kunst ist, egal ob *koto* und/oder *kokyū* mitspielen oder nicht.

Zur Frage, wie und wann das Zusammenspiel von *koto* und *shamisen* begonnen habe, gibt es verschiedene Ansichten. Allgemein gilt²¹² Ikuta Kengyō (1656—1715), möglicherweise bereits Kitajima Kengyō (gestorben 1690), als diejenige Persönlichkeit, die dieses Zusammenspiel eingeführt habe, zumindest im Bereiche der Kunstmusik²¹³. Damit in engem Zusam-

²¹⁰ Die Abbildung ist dem Beiheft zu Columbia 1974 entnommen.

²¹¹ Für das nicht sehr verbreitete *kokyū*-Spiel handelt es sich dabei um sogenannte *honkyoku* (»Grundstücke«).

²¹² Gemäß Kikkawa 1974 u. a.

²¹³ Im Gegensatz zum volkstümlichen Spiel.

menhang dürften — ebenfalls gemäß allgemeiner Annahme — Anpassungen der Spielweise des *koto* an die Erfordernisse der *jiuta*-Musik stehen, etwa indem die Form der Fingerplektren zwecks Verwendung in gleicher Weise wie das *shamisen-bachi*²¹⁴ umgestaltet wurde, oder indem der *koto*-Spieler seine Sitzweise vor dem Instrument änderte²¹⁵. Ob die Zuordnung dieser Änderungen zu bestimmten Personen berechtigt ist oder nicht, bleibe dahingestellt. Auf jeden Fall gilt es, darauf hinzuweisen, daß bereits zur Zeit der Dokumente ›Shichiku shoshinshū‹ (1664) und ›Shichiku taizen‹ (Endfassung 1699) das Zusammenspiel von *koto*, *shamisen* und *hitoyogiri* (Längsflöte) verbreitet war, obgleich nicht im Rahmen des *tōdō*.

Beim Zusammenspiel von *koto* und *shamisen* bestand die Funktion des *koto* vorerst einmal darin, der melodischen Linie eine zusätzliche Klangfarbe beizufügen; diese Art Spiel wird in der heutigen japanischen Literatur als *beta-tsuke* bezeichnet, was bedeutet, daß sich »die *koto*-Stimme (an die *shamisen*-Stimme) anklebt«²¹⁶.

Da jedoch sowohl *koto* wie *shamisen* Instrumente mit rasch verklingendem Ton sind, gehört — in Übereinstimmung mit der seit mindestens der Heian-Zeit gepflegten Praxis — zum Ensemblespiel auch ein Instrument, das fähig ist, Töne auszuhalten²¹⁷. Es war somit naheliegend, das ohnehin von *tōdō*-Musikern gespielte Streichinstrument *kokyū*²¹⁸ ins *jiuta*-Ensemble aufzunehmen.

Kamisangō²¹⁹ weist allerdings darauf hin, daß in der Edo-Zeit die frühesten Ensembles den ausgehaltenen Melodieton nicht vom *kokyū*, sondern von der Längsflöte *hitoyogiri* spielen ließen und dieses bald durch das größere und kräftigere *shakuhachi* ersetzten. Das ›Shichiku shoshinshū‹ gibt denn auch für ein und dasselbe Stück einen *koto*-Part, einen *shamisen*-Part und einen *hitoyogiri*-Part an, und auch das ›Shichiku taizen‹ faßt diese 3 Instrumente in ein und derselben Publikation zusammen.

²¹⁴ Vgl. Anm. 180. Das *shamisen-bachi* kann mit seiner breiten Kante die Saite sowohl von oben her anschlagen wie auch von unten her anzupfen. Vgl. zu dieser Theorie der Anpassung auch Anm. 131.

²¹⁵ Es handelt sich vor allem um eine Änderung des Winkels des Spielers zu den Saiten.

²¹⁶ Die Gegenwart des *koto* unter den mitspielenden Instrumenten geht deutlich aus den Titeln vieler Textbücher hervor; es handelt sich um Textbücher, die zwar *Kamigata-hauta* (also *shamisen*-Musik) enthalten, deren Titel aber mit »*kinkyoku*« (»*koto*-Musik«) oder »*kin*« (»*koto*«) beginnt. Zu den frühesten Beispielen gehören:

›Kinsen waka no ito‹ (wörtlich: »*koto*-Linien, Saiten[spiel?] von *waka*-Gedichten«, genaue Bedeutung noch abzuklären; typisches *jiuta*-Textbuch aus Kyoto und das erste vom sogenannten ›Ito no fushi‹-Typ [vgl. Anm. 200, Punkt 4], 1751),

›Kinkyoku waka no ito‹ (»*koto*-Stücke, Saiten[spiel?] von *waka*-Gedichten«, Kyoto 1753),

›Kinkyoku ito no shiori‹ (»*koto*-Stücke, Saitenspiel-Anleitung«, Osaka 1755 und 1781),

›Kinkyoku taisei ito no shirabe‹ (»*koto*-Stücke, große Kompilation, Ito no shirabe-Gesangsbuch« [vgl. Anm. 200, Punkt 5], Osaka 1767),

›Kinkyoku matsu no shirabe‹ (»*koto*-Stücke, das Spiel der Kiefer«, Osaka 1760), und zahllose weitere, vor allem ab etwa 1755 in Osaka erschienene Beispiele.

²¹⁷ Vgl. auch S. 37 f.

²¹⁸ Das *kokyū* ist normalerweise eine Quint über dem *shamisen* gestimmt.

²¹⁹ Kamisangō 1976b. Im Folgenden stütze ich mich auf diese Quelle.

Mit der Entstehung der Fuke-Sekte (um 1680), die ihren religiösen Dienst durch *shakuhachi*-Spiel versah und eine sehr streng in sich abgeschlossene, dem *samurai*-Stand vorbehaltene und mit Sonderrechten ausgestattete Gruppe bildete, konnte von einem Mitspielen des *shakuhachi* im *jiuta*-Ensemble keine Rede mehr sein, und so setzte nach 1700 der Aufschwung des *kokyū* und der Entstehungsprozeß von *kokyū*-Schulen ein.

Allerdings kehrte das *shakuhachi* etwa 100 Jahre später, zuerst inoffiziell, in der Mitte des 19. Jahrhunderts zumindest in geduldeter Weise²²⁰, in den Rahmen der durch Blinde überlieferte Ensemble-Musik zurück²²¹, doch konnte die endgültige Verdrängung des *kokyū* (bis auf Ausnahmefälle) und sein Ersatz durch das *shakuhachi* erst nach der Auflösung der Fuke-Sekte im Jahre 1871 stattfinden. Beim *kokyū*- beziehungsweise *shakuhachi*-Spiel handelte es sich aber nie um eine obligate Stimme, und die Spieler dieser Instrumente hielten im Ensemble eher eine Art Gastfunktion inne. Im übrigen scheint die Zusammensetzung des Ensembles drei Instrumententypen nie überschritten zu haben, eine Tatsache, die in der allgemeinen Bezeichnung »*sankyoku*« (»drei Stücke«, hier im Sinne von: »drei Instrumentalstimmen«) für das Kammermusikensemble zum Ausdruck kommt²²².

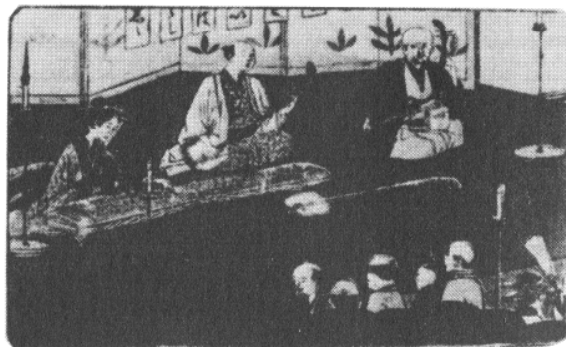
²²⁰ Finanzielle Not der *shakuhachi*-Spieler und der Zwang, sich durch Musikunterricht das Leben zu verdienen, scheinen dabei eine Rolle gespielt zu haben.

²²¹ Seit dem späten 18. Jahrhundert scheinen *kokyū*- oder *shakuhachi*-Part im Ensemblespiel nebeneinander existiert zu haben und in den meisten Fällen austauschbar gewesen zu sein. Kamisangō weist dabei auf das Vorhandensein von *kokyū*- und *shakuhachi*-Stücken gleichen Namens hin, doch sind mangels erhaltener Dokumente die genauen Bezüge zwischen *kokyū* und *shakuhachi* nicht mehr eruierbar; zudem sind, bis auf einen dünnen Traditionsfaden in Nagoya, die alten *kokyū*-Schulen selbst heute erloschen. Ein Nebeneinander von *kokyū*- und *shakuhachi*-Spiel wird auch durch zwei bekannte Abbildungen nahegelegt — die eine im »Uta-keizu« (Kyoto 1782, vgl. S. 66), die andere in der *jiuta*-Textsammlung »Kakyoku sarae-kō« (Osaka 1805, vgl. Anm. 200, Punkt 7) —, indem erstere ein Ensemble mit *shamisen*, *koto* und *shakuhachi* zeigt, letztere eines mit *shamisen*, *koto* und *kokyū*.

²²² Der Vollständigkeit halber mag noch der Hinweis von Hirano (in Hirano 1976a) beigefügt werden, daß bei gewissen Tänzen im Stile der Stadt Kyoto auch die Querflöte (als *fue* bezeichnet) mitspielt (erstmalig 1809 belegt).



sankyoku (aus ›Uta-keizu‹)²²³



sankyoku (aus ›Kakyoku sarae-kō‹)²²⁴

²²³ Die Abbildung ist dem Beiheft zu Columbia 1974 entnommen.

²²⁴ Die Abbildung ist ›Nihon no ongaku, rekishi to riron‹, 1974: 38, entnommen.

3.5.4.3. Die Entstehung von *tegotomono*

Die Diskussion zum Ensemblespiel war davon ausgegangen, daß trotz der Bindung an ein normiertes Kernrepertoire die Musiker des *todō* in bestimmten Bereichen einen gewissen Grad an Freiheit entfalten konnten. Einer dieser Bereiche war das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten, ein zweiter ist nun der Bereich von *tegoto*. *tegoto* bedeutet »etwas für die Hand«, das heißt, etwas in erster Linie Instrumentales, im Gegensatz zum Vokalen. Stücke, die das Instrumentale in den Vordergrund stellen und ihm einen im Verhältnis zur Gesamtlänge gewichtigen Platz einräumen, werden als *tegotomono* bezeichnet.

Bei *tegotomono* handelt es sich im Prinzip um *Kamigata-hauta*, aber auch um *Kamigata-nagauta*, in denen ein relativ langes Zwischenspiel vorkommt, sei es, daß dieses zur Textillustration nachträglich eingefügt wurde, sei es, daß es sich aus einer bereits vorhandenen kurzen Instrumentalpassage heraus entwickelte²²⁵, oder sei es, daß es von Anfang an bereits in seiner vollen Gestalt in der Komposition integriert war. Als eigene Kategorie empfunden werden *tegotomono* allerdings erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, genau genommen seit der Textsammlung ›Kinko shūsei kinkyoku shin-uta-bukuro‹²²⁶, Osaka 1789.

Ein Blick auf die in der genannten Sammlung als *tegotomono* bezeichneten Stücke zeigt, daß zwar nicht nur, aber ganz besonders gerade solche *Kamigata-hauta* zur Kategorie von *tegotomono* gezählt werden, die einer schon im 17. Jahrhundert das Instrumentale in den Vordergrund stellenden Gruppe von Stücken angehören; zu dieser Gruppe zählen *kinutamono*, *sarashimono*²²⁷, *danmono* (oder *sugagakimono*, für die es ja auch eine *shamisen*-Stimme gab; vgl. S. 62), sowie vor allem *shishimono*. *shishimono*, bereits im ›Shichiku shoshinshū‹ erwähnt, sind Stücke, die ihren Ursprung in volkstümlichen Tänzen²²⁸ besitzen, in denen die Tänzer den Kopf eines wilden Fabeltiers, eines *shishi*, aufsetzen und ihre Tänze selbst durch Trommelschlagen begleiten.

Zur Gestalt des Zwischenspiels der frühen *tegotomono* ist an dieser Stelle festzuhalten, daß es sich um eine Aufeinanderfolge von mehreren gleich langen und in der Regel streng gebauten *dan* handelte, ähnlich wie bei einem *danmono*.

3.5.4.4. Entfaltung und Höhepunkt von *tegotomono*

Ein *shamisen*-Stück, in welchem ein *koto* und unter Umständen ein *kokyū* oder ein *shakuhachi* mitspielen, und welches ein im Verhältnis zur Gesamtlänge gewichtiges Zwischenspiel besitzt: das ist die musikalische Form, die im Laufe des 18. Jahrhunderts sich zu der von heute aus gesehen als klassisch empfundenen japanischen Kammermusik entwickelte. Hatten

²²⁵ Gegebenenfalls aus einer von mehreren kurzen Instrumentalpassagen.

²²⁶ »Sammlung von Altem und Neuem: *koto*-Stücke, Neuer Behälter von Gesängen«.

²²⁷ *sarashi* = Bleichen von Stoffen in einem Gewässer; musikalisch soll bei *sarashi* das Geräusch von fließendem Wasser dargestellt sein.

²²⁸ Sogenannte *shishi odori*.

sich einmal die beiden Aspekte »Zusammenspiel von verschiedenen Instrumenten« und »Ineinandergreifen von vokalen und ausgedehnten instrumentalen Passagen« — im Prinzip in Form einer Folge

Erster Teil des Gesangs — Zwischenspiel — Zweiter Teil des Gesangs

— als Norm etabliert, so erfolgte während des 18. Jahrhunderts innerhalb dieses Rahmens ein Verfeinerungs- und Differenzierungsprozeß, an dessen Ende die kunstvollen und reifen *tegotomono* im Osaka-Stil beziehungsweise im Kyoto-Stil stehen.

Dieser Prozeß der Verfeinerung und Differenzierung ging gleichzeitig in bezug auf verschiedene Aspekte des musikalischen Geschehens vor sich. Im Mittelpunkt des Interesses stand dabei das Zwischenspiel, das *tegoto* selbst. Bei den früheren, wie ein *danmono* aufgebauten *tegotomono* war es möglich, mehrere Techniken der Belebung zur Ausführung zu bringen, die sich die Tatsache zunutze machten, daß den einzelnen *dan* wesentliche Strukturmerkmale²²⁹ gemeinsam sind. Solche Techniken waren beispielsweise das *dan-awase*, das gleichzeitige Spiel von verschiedenen *dan* durch zwei *shamisen*, oder das *dan-gaeshi*, der Rollentausch zwischen zwei *shamisen* bei Repetition eines als *dan-awase* gespielten Abschnitts; bei *dan-gaeshi* war das Tempo beim zweiten Durchgang von demjenigen beim ersten Durchgang verschieden²³⁰.

Eine weitere Entwicklung war das *ji*-Spiel (*ji* = »Boden, Basis«), das heißt das Spiel einer Ostinato-Stimme, die einfache rhythmisch-melodische Formeln wiederholt, während das eigentliche Zwischenspiel von der anderen Stimme ausgeführt wird. Einige *ji*-Typen können dabei eine enge Verflechtung mit der Hauptstimme eingehen, besonders wenn sie deren Pausen oder den Zwischenraum zwischen zwei aufeinanderfolgenden Tönen ausfüllen.

Ferner war es naheliegend, wenn zwei oder mehrere Instrumente zusammen spielten, daß das eine davon begann, tonale Zwischenräume der Melodielinie auszufüllen, Verzierungstöne anzubringen, und gegenüber dem Stück in seiner strengen Form eine gewisse improvisiert-virtuose Eigenständigkeit zu entwickeln (sogenanntes *share-biki*²³¹). Eine weitere Steigerung in der Differenzierung dieser »Mehrspurigkeit im Abfahren der gleichen Strecke« bedeutete es, als gleichzeitig die klanglichen Eigentümlichkeiten verschiedener Instrumente (*shamisen*, *koto*, *kokyū*) einzeln ausgenützt und betont zu werden begannen.

Eher eine Besonderheit — aber angesichts der dadurch geförderten »Emanzipierung« spielerischer Kräfte wohl doch von nicht zu unterschätzender Bedeutung — stellt das sogenannte *uchiawase* dar, bei welchem schlichtweg zwei ganz verschiedene Stücke (allerdings mit gleicher Taktzahl) gleichzeitig vorgetragen wurden.

²²⁹ Vgl. S. 61.

²³⁰ Hirano 1974 a.

²³¹ *share* = »Scherz, Spaß, sich besonders auffällig zeigen«, *biki* = »Zupfen, Spiel«.

Das voll ausgereifte *tegotomono* enthielt aber noch ein weiteres Element, das zwar ansatzweise schon längere Zeit in der Luft gelegen zu haben scheint, sich aber erst mit einer Komposition von Ichiura Kengyō II (Osaka, tätig um 1800/1805) durchgesetzt hat: das *koto-kaete*²³².

Bei der betreffenden Komposition handelt es sich um ein mit einem Zwischenspiel versehenes, älteres *Kamigata-hauta* (namens ›Manzai‹); in diesem Zwischenspiel existiert nun neben der Hauptmelodie eine weitere Stimme, die erstens eine akustisch auffällige Eigenständigkeit aufweist, und zweitens nicht mehr wie üblich vom *shamisen* vorgetragen wird (das *koto* seinerseits pflegte sich ja an die Hauptstimme zu »kleben«)²³³, sondern vom *koto*. In anderen Worten, das Stück enthält ein *koto-kaete*, eine Zusatzstimme, die sowohl eigene melodische und rhythmische Elemente wie auch die instrumentenspezifisch-klanglichen Charakteristika des *koto* zur Entfaltung bringt. Dieses *koto* ist überdies recht seltsam gestimmt, nämlich im *orugōru-jōshi*, einer Stimmung, die offenbar einer aus Holland (jap. *Oranda*) importierten Musikdose (jap. *orugōru*, abgeleitet von »Orgel«) entnommen war²³⁴. Das von Ichiura Kengyō II umgearbeitete Stück ›Manzai‹ trägt entsprechend den Titel ›Oranda Manzai‹.

Das Ausgestalten von Zwischenspielen vor allem in *Kamigata-hauta* hatte besonders in Osaka schon früh eingesetzt; Hirano²³⁵ nennt hierbei zuerst die Namen von Tsuguhashi Kengyō (1732 Kengyō geworden, *shamisen*-Spieler des *Nogawa-ryū*) und Utaki Kengyō (1756 Kengyō geworden). Als Blütezeit der *tegotomono* in Osaka gilt die Zeit der Komponisten Minezaki Kōtō (tätig um 1780/1800) und Mitsuhashi Kōtō (tätig etwas später als Minezaki Kōtō). Dabei verlieren in diesem sogenannten »Osaka-Stil« die Zwischenspiele allmählich ihre alte und etwas starre *dan*-Struktur, und es bildet sich die endgültige Form eines *jiuta*-Zwischenspiels heraus, nämlich (im Prinzip):


Einleitung (*makura*²³⁶) — Hauptteil — Abschluß (*chirashi*²³⁷).

Überdies können in einem Stück bald auch mehrere Zwischenspiele vorkommen, so daß sich beispielsweise folgende Großform ergibt:

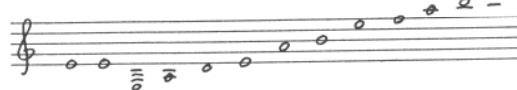
²³² *kaete* = wörtlich »abändernde/abgeänderte Hand, (hier:) Instrumentalstimme«. Für sich bezeichnet *kaete* eine als Zusatz zu einer anderen empfundene Stimme, meist ein Ostinato. Der Begriff *kaete* steht dabei im Gegensatz zum Begriff *honte* (»Haupt-Stimme«).

²³³ Vgl. S. 71.

²³⁴ *honte*
hira-jōshi



kaete
orugōru-jōshi



(relative Tonhöhen)

²³⁵ In Hirano 1974 a.

²³⁶ = »Kopfstütze, Stütze«.

²³⁷ = »Auflösung, Zerstreung«.

Erster Teil des Gesangs (*mae-uta*²³⁸)
 Zwischenspiel
 Mittlerer Teil des Gesangs (*naka-uta*)
 Zwischenspiel
 Schlußteil des Gesangs (*ato-uta*)

Mit dem Aufkommen von *tegotomono* mit *koto-kaete* setzte nun, beginnend mit Ichiura Kengyō II selbst, ein regelrechter »Boom« von Umarbeitungen von älteren Stücken ein, indem deren *kaete*-Stimmen auf das *koto* übertragen, oder für die überhaupt erst ein Zwischenspiel beziehungsweise eine Zwischenspiel-*kaete*-Stimme komponiert wurden²³⁹.

Die Stadt Kyoto ihrerseits war der Entwicklung in Osaka gefolgt und begann ebenfalls, *tegotomono* zu schaffen und ältere Stücke zu solchen umzugestalten. Kurz nach der Jahrhundertwende übernahm Kyoto zudem auch die Technik des Komponierens von *koto-kaete*-Stimmen und erreichte damit einen unvergleichlichen Höhepunkt in der Entwicklung der *koto*-Musik. Obwohl — wie in allen *jiuta* — rangmäßig gesehen auch in diesem *tegotomono* aus Kyoto das *shamisen* das führende Instrument des Ensembles blieb, gewann die *koto*-Stimme ein sehr hohes Maß an Eigenständigkeit und nahm nun eine im Rahmen des Gesamtstücks in jeder Beziehung unentbehrliche musikalische Stellung ein; von einem bloßen »Angeklebtsein« an die *shamisen*-Stimme, wie in den frühen *tegotomono*, kann hier keine Rede mehr sein. Sicher ist es auch kein Zufall, daß diese *Kyōfū tegotomono* (»*tegotomono* im Stile der Hauptstadt«)²⁴⁰ mit der Angabe nicht nur des Komponisten des *shamisen*-Parts, sondern auch mit demjenigen des *koto*-Parts versehen wurden, denn in den *Kyōfū tegotomono* tritt das *koto* aus seiner Abhängigkeit vom *shamisen* heraus und lenkt eine in der Edo-Zeit zuvor nie erreichte Aufmerksamkeit auf sich.

Die *Kyōfū tegotomono* sind fast alle durch Zusammenarbeit zweier Musiker entstanden. In erster Linie handelt es sich dabei um den *koto*-Part-Komponisten Yaezaki Kengyō (etwa 1776—1848)²⁴¹, der zusammen mit den *shamisen*-Part-Komponisten Matsuura Kengyō (gestorben 1822), Kikuoka Kengyō (1792—1847) oder Ishikawa Kōtō (gestorben 1848) die repräsentativsten *Kyōfū tegotomono* schuf. Daneben arbeitete auch Mitsuzaki Kengyō (gestorben etwa 1853) mit Yaezaki Kengyō zusammen²⁴², komponierte aber dann in einigen weiteren Stücken beide Stimmen selbst, bevor er sich etwas andersartigen musikalischen Aufgaben zu widmen begann (vgl. Kapitel 3.5.5.).

²³⁸ *uta* = »Gesang«, *mae*, *naka*, *ato* = »vorne«, »Mitte« bzw. »hinten«.

²³⁹ Allerdings unter Benutzung von klassischen Stimmungen und nicht in *orugōru-jōshi*, dessen Verwendung im wesentlichen auf »Oranda Manzak« beschränkt ist.

²⁴⁰ Kyoto war Hauptstadt Japans bis 1868.

²⁴¹ Schon der Lehrer von Yaezaki Kengyō, Urazaki Kengyō (gestorben 1822), hatte zu verschiedenen Stücken einen *koto*-Part beigefügt.

²⁴² Mitsuzaki Kengyō war Schüler von Yaezaki Kengyō; aus der Zusammenarbeit dieser beiden Meister entstanden 2 Kompositionen.

3.5.5. Die Entwicklung der *koto*-Musik im 19. Jahrhundert bis zum Ende der Feudalzeit

Die sogenannte Bunka-Bunsei-Ära (1804–1817 und 1818–1829) gilt zugleich als die reifste und auch als die dekadenteste Periode der Edo-Zeit. Im Bereich der durch die Blinden überlieferten Kammermusik stellt das frühe 19. Jahrhundert eine Zeit dar, die weniger durch die Kontinuität der Tradition als vielmehr durch das Wirken bestimmter Persönlichkeiten gekennzeichnet war, die sich sehr bewußt mit dem Überlieferten auseinandersetzen und diesem gegenüber — das beweisen ihre Kompositionen und zum Teil auch ihre Schriften — eine eher kritische Haltung einnahmen: In Kyoto ist es Mitsuzaki Kengyō, ein bereits im Zusammenhang mit den *Kyōfū tegotomono* genannter Schüler von Yaezaki Kengyō, der völlig neue Wege zu begehen versucht; in Nagoya greift Yoshizawa Kengyō II (1800–1872) die Ideen von Mitsuzaki Kengyō auf und führt diese weiter; in Edo wirkt der eigenwillige *koto*-Meister Yamada Kengyō²⁴³.

Alle drei genannten Komponisten (Mitsuzaki, Yoshizawa und Yamada Kengyō) bemühen sich um eine Rückkehr zu einem klassisch-archaischen Ideal, und alle drei wenden sich in auffälliger Weise vom *shamisen* ab und betonen ihre Absicht, echte und reine *koto*-Musik zu schaffen.

Die Vorstellungen von Mitsuzaki Kengyō sehen wir in zwei Kompositionen konkretisiert, nämlich ›Godan-Ginuta‹ und ›Akikaze no kyoku‹. ›Godan-Ginuta‹, in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden, ist ein reines *koto*-Stück, bei dem zwei Instrumente zwei verschiedene, aber aufeinander bezogene Inhalte zum Ausdruck bringen; der eine Instrumentalpart kann als Schilderung des Herbstes verstanden werden, der andere, tiefer gestimmte Part gibt das bekannte *kinuta*-Motiv²⁴⁴ wieder. Das ganze Stück besteht aus 5 *dan*, die aber nicht den strengen Strukturgesetzen eines *danmono* unterworfen werden.

In ›Akikaze no kyoku‹ (1837 veröffentlicht; ebenfalls ein reines *koto*-Stück) ist die Suche nach einem klassischen Ideal noch greifbarer. Der Text, auf klassischer chinesischer Literatur beruhend, stammt von Makita Ganmon aus Fukui; Makita Ganmon gilt als Mäzen von Mitsuzaki Kengyō, und es wird auch angenommen, daß Mitsuzaki Kengyō sich mit ihm über seine neuen Ideale unterhalten hat. Wie bei ›Godan-Ginuta‹ ist die Musik — in sehr »unklassischer« Weise — relativ stark gefühlsausdeutend, die äußere Form aber deutlich klassisch: die erste Hälfte von ›Akikaze no kyoku‹ ist ein strenges *danmono*, indem jedes der 6 *dan* 104 Schläge besitzt²⁴⁵, die zweite Hälfte ein *kumiuta* mit 6 Stollen (Gedichten). Überdies hat Mitsuzaki Kengyō für ›Akikaze no kyoku‹ eine in wesentlichen Punkten neue Instrumentenstimmung erfunden²⁴⁶, was natürlich zu einer deutlich vernehmbaren Eingetümllichkeit des Melodieverlaufs führt:

²⁴³ Genaueres zu Yamada Kengyō vgl. Kapitel 3.6.

²⁴⁴ *kinuta* = »walken«; vgl. S. 317.

²⁴⁵ Das erste *dan* hat zusätzlich einen Einleitungstakt.

²⁴⁶ Hirano (in Hirano 1978b) erwähnt, daß es sich bei der neuen Instrumentenstimmung — *Akikaze-jōshi* genannt — wahrscheinlich um eine Anlehnung an eine *gagaku*-Stimmung handelt.

Akikaze-jōshi

zum Vergleich:
hira-jōshi

(relative Tonhöhen)

Es ist möglich, daß Yoshizawa Kengyō II, der andere Pionier der »koto-Renaissance« in Westjapan, mit Mitsuzaki Kengyō persönlich zusammengekommen ist. Auf jeden Fall zeigen sich auch im Werk von Yoshizawa Kengyō II, einer Persönlichkeit von angeblich hoher Bildung in Geschichte und Literatur, gleichartige Bestrebungen wie bei Mitsuzaki Kengyō. Insbesondere suchte Yoshizawa Kengyō II Kontakt mit *gagaku*-Musikern, von denen er sich Auskunft über das *gagaku-sō* erbeten haben soll.

Die 9 berühmten *koto*-Kompositionen von Yoshizawa Kengyō II gliedern sich in 2 Gruppen, nämlich in das *Kokin-gumi* (mit 5 Stücken), und das *Shin kokin-gumi* (mit 4 Stücken). Wie der Name *Kokin-gumi* (bzw. *Shin* [»Neues«] *kokin-gumi*) verrät, handelt es sich bei den Texten dieser Stücke um klassische Gedichte aus der ersten kaiserlichen Gedichtanthologie, dem »Kokin waka-shū« (verfaßt 905)²⁴⁷. Aus dem Wortelement *-gumi*²⁴⁸ wird zudem ersichtlich, daß wir es mit einer Zusammenstellung (von Gedichten/Gesängen) zu tun haben. *Kokin-* und *Shin kokin-gumi* sind demnach eine Art Gesangszyklus, bestehend aus Einzelgliedern, die ihrerseits aus klassischen Gedichten zusammengesetzt sind; 4 der 5 Stücke des *Kokin-gumi* zeigen diesen Zykluscharakter bereits durch ihre Titel »Frühlingsstück«, »Sommerstück«, »Herbststück« und »Winterstück« in deutlicher Weise. Besondere Beachtung verdient die Tatsache, daß in diesen Gesangszyklen die lange bewährte *tegotomono*-Form verlassen und zum Stil der älteren Vokalmusikkunst mit instrumentaler Stützung zurückgekehrt wird²⁴⁹.

²⁴⁷ Im *Kokin-gumi* stammt allerdings 1 Stollen, im *Shin kokin-gumi* der Text eines ganzen Gesangs aus anderen kaiserlichen Gedichtanthologien.

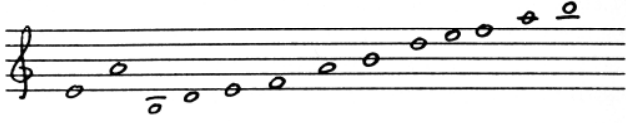
²⁴⁸ Vgl. S. 65.

²⁴⁹ Allerdings erhielten die genannten 4 Stücke (vielleicht um sie besser »verkaufen« zu können) in der Meiji-Zeit (1868–1912) ein Zwischenspiel eingefügt; der Komponist dieser Zwischenspiele ist Matsuzaka Haruei (1854–1920).

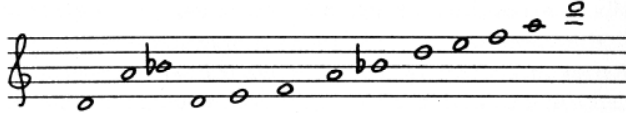
Der vermutlich erste Gesang des *Kokin-gumi*, ›Chidori no kyoku‹, bildet allerdings noch ein *tegotomono*; die *kaete*-Stimme stammt von Yoshizawa Kengyō II selbst. Man nimmt an²⁵⁰, dieses ›Chidori no kyoku‹ – übrigens heute eines der meistgespielten *koto*-Stücke überhaupt – sei die Umarbeitung einer Komposition, die Yoshizawa Kengyō II ursprünglich für das *kokyū* geschaffen habe.

Ähnlich wie dies bei ›Akikaze no kyoku‹ von Mitsuzaki Kengyō der Fall ist, erklingen auch die Stücke von Yoshizawa Kengyō II in einer speziell für sie entwickelten Instrumentenstimmung, was wiederum zu einer überaus charakteristischen Melodiestructur führt; das *Kokin-gumi* benutzt dabei das *Kokin-jōshi*, das *Shin kokin-gumi*, das *Kokin shin-chō Sōfuren no chōshi*²⁵¹:

Kokin-jōshi



Kokin shin-chō
Sōfuren no chōshi



(relative Tonhöhen)

3.5.6. Die Traditionen des ehemaligen *tōdō* nach der Meiji-Restauration (1867/68)

3.5.6.1. Die Auswirkungen der Meiji Restauration auf die blinden Musiker

Das Ende der Feudalzeit und die Restauration der kaiserlichen Autorität stellte gerade für die kammermusikalischen Traditionen ein folgenschweres Ereignis dar, da sich damit die Abschaffung des Rahmens verband, innerhalb welchem für die Ausbildung neuer Musikergenerationen und vor allem für ein geregeltes Einkommen gesorgt worden war; die Abschaffung des *tōdō* 1871 ist denn auch in erster Linie wohl nicht als Schlag gegen die Blinden zu verstehen, sondern als Abschaffung von Körperschaften, die mit bestimmten, von der alten Feudalregierung garantierten Sonderrechten ausgestattet waren. Von dieser Entwicklung wurde bekanntlich auch die Fuke-Sekte betroffen, wobei das *shakuhachi*-Spiel knapp einem totalen Verbot entging.

Die blinden Meister hatten sich nun weitgehend mit den Tatsachen des plötzlichen Wandels der politisch-gesellschaftlichen Struktur des Landes abzufinden und sich ihnen anzupassen. Einerseits bedeutet diese Anpassung an die neue Zeit eine Öffnung, beispielsweise indem

²⁵⁰ Kamisangō 1976b, Hirano 1978b, u. a.

²⁵¹ Das Wort *kokin* spielt auf das ›Kokin waka-shū‹ an; *shin* = ›neu‹, *chō* = ›Stimmung‹, *Sōfuren no chōshi* = ›sofuren-Stimmung‹, zu ›Sōfuren‹ vgl. S. 38.

nun auch Nicht-Blinde an der Tradition des ehemaligen *tōdō* teilhaben können, indem der Übergang von einzelnen Traditionslinien in die Hände von Frauen stattfindet²⁵², oder indem die alten Musizier- und Kompositionsformen durch Elemente aus der abendländischen Musiktradition bereichert werden. Andererseits bedeutet die Anpassung an die neue Zeit aber auch eine Unterordnung unter neue Erfordernisse, beispielsweise nach kaiserbezogenen oder das Land verherrlichenden Kompositionen, oder nach Adoption von abendländischen Vorstellungen von Musikunterricht – vor allem von Klavierunterricht – in seinen musikalischen wie auch gesellschaftlichen Aspekten.

Die Einwirkung von oft widerspruchsvollen neuen Erfordernissen scheint das Bedürfnis der traditionellen Musiker, Sicherheit sowie die Garantie für den Lebensunterhalt in dem ihnen vertrauten Rahmen mehr oder weniger feudalistischer Gruppenorganisation zu suchen, eher gestärkt als geschwächt zu haben. Im Zusammenhang mit der Struktur einer Gruppe von traditionellen Musikern weist Kikkawa²⁵³ im übrigen darauf hin, daß es bis etwa 1956²⁵⁴ der traditionellen *koto*-Musik aufgrund ihrer engen Bindung an die hierarchische Beschaffenheit des Personenkreises der Ausführenden nicht gelingen konnte, sich der Musikpraxis im abendländischen Sinne zu nähern, in der, wie er es sieht, die Individualität von mehreren Einzelpersonen (und damit musikalischen Einzelstimmen) sich zu einem komplexen musikalischen Ganzen zusammenschließt²⁵⁵.

Der soziale Rahmen der traditionellen *koto*-Musik bleibt demnach mehr oder weniger gewahrt, und mit ihm auch viele der auf die Überlieferungsform dieser Musik einwirkenden Mechanismen²⁵⁶. Die Wahrung des Rahmens bedeutet jedoch nicht unbedingt, daß auch der Inhalt hat bewahrt werden können; dabei verstehe ich unter »Inhalt« das vollumfängliche Repertoire, so wie es in der Edo-Zeit überliefert worden war, zusammen mit der Original-Interpretationsweise der einzelnen Stücke und mit dem Wissen darum, was durch musikalische und textliche Form zum Ausdruck kommen soll.

Die auch nach der Meiji-Restauration weiterhin beachtete Bedeutung eines Rahmens – oft ein sogenanntes *kai* (»Gruppe, Gesellschaft«) – sowie einer trotz allem mehr oder weniger traditionellen Überlieferungsform stellt die Verbindung zwischen der alten und neuen

²⁵² Oft war die Weiterexistenz einer Traditionslinie nur durch diesen Schritt zu retten. Dies trifft auch für zahlreiche andere, nicht innerhalb des *tōdō* entwickelte musikalische Gattungen zu.

²⁵³ Kikkawa 1965: 469.

²⁵⁴ Bis zur Gruppe »*Hōgaku Yonin no Kai*«.

²⁵⁵ Diese Bemerkungen von Kikkawa müssen aus dem Kontext einer Generation verstanden werden, die einerseits noch stark in hergebrachten Werten verwurzelt ist, andererseits in vielleicht extremerem Maße, als dies bei jüngeren Forschern der Fall ist, sich an den kulturellen Spitzenleistungen des Westens orientierte.

²⁵⁶ Zur Überlieferung der *koto*-Musik nach der Meiji-Restauration besitzen wir nur sehr wenige Untersuchungen. Viele wertvolle Angaben zu dieser Zeit finden sich jedoch in Memoiren und Kurzartikeln in Zeitungen oder Zeitschriften. Da dieses Material noch in keiner Weise ausgewertet ist, beschränke ich mich hier auf einzelne herausstehende Fakten und suche diesen durch Mitberücksichtigung dessen, was mir persönlich aus der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit bekannt ist, eine gewisse Perspektive zu geben.

Musikpraxis der *tōdō*- (beziehungsweise der aus ihm hervorgegangenen) Tradition dar²⁵⁷. Die Musik ist eine Kammerkunst geblieben und in ihrem Mittelpunkt steht, wie mir scheint, die Freude an der aktiven Teilnahme am Musizieren innerhalb eines geschlossenen Kreises von bekannten Mitspielern und Zuhörern²⁵⁸. Die aus der Tradition der Blinden stammende Kunst ist nie zu einer echten Bühnenkunst geworden, und wenn das *koto* dennoch auf die Konzertbühne und vor ein zahlendes Publikum gelangt, so geschieht dies meist in Kompositionen aus der Feder von europäisch geschulten Meistern — oder es handelt sich um immer dieselben zwei, drei Stücke, die erwiesenermaßen bei einem weiteren und vor allem anonymen Publikum Anklang finden.

3.5.6.2. *Meiji Shinkyoku*²⁵⁹

Führend im Prozeß der Anpassung traditionellen Materials an die neuen Bedürfnisse war die Stadt Osaka, wo, nebenbei bemerkt, sich auch das Ensemblespiel mit *shakuhachi* (statt *kokyū*) am raschesten durchsetzte. Während Kyoto (abgesehen von archaisierenden Bewegungen) an seiner bewährten Kompositionsform »*Kyōfū tegotomono*« lange Zeit noch festhielt, hat Osaka konsequent die durch Mitsuzaki und Yoshizawa Kengyō begonnene »*koto-Renaissance*« weitergeführt und im Rahmen eines 1875 gegründeten »Verbands der *jiuta*-Musiker« neue *tegotomono* für 2 *koto*-Stimmen (eine höhere und eine tiefere) hervorgebracht. Parallel zu dieser Kompositionstätigkeit ging das Sammeln und Zusammenstellen völlig neuartiger Texte vor sich, darunter Gedichte aus der Feder des Kaisers oder seiner Angehörigen, beziehungsweise Gedichte, die im Zusammenhang mit kaiserlichen Poesie-Wettbewerben entstanden waren²⁶⁰.

Besonderes Interesse fand zu Beginn der Meiji-Zeit der Aspekt der Instrumentenstimmung. Bis zum Japanisch-Chinesischen Krieg (1894/95) war der Einfluß der chinesischen Musik verhältnismäßig stark, was die Osaka-Komponisten zum Experimentieren mit halbtönen Skalen chinesischen Stils veranlaßte²⁶¹. So finden sich beispielsweise bei Kikutaka Kengyō ein *kankan-jōshi* für das höher gestimmte *koto*, ein *nogi-jōshi* für das tiefer gestimmte *koto* einer *Meiji Shinkyoku*-Komposition:

²⁵⁷ Es soll nicht verschwiegen werden, daß sich aus dem Traditionsganzen auch Splittergruppen und Bewegungen abspalteten, die den relativ starren, gegebenen Rahmen und die konservative Überlieferungsform bewußt ablehnten.

²⁵⁸ Ein solcher Kreis sieht konkret etwa wie folgt aus: Lehrer und mit ihm/ihr verbundene ranghöhere/rangleiche/rangniedrigere Personen, Kollegen höherer/gleicher/niedrigerer Stufe, die beim eigenen Lehrer Unterricht nehmen, sowie Familienangehörige, Freunde oder in irgendeiner Weise für einen der Anwesenden verantwortliche Personen.

²⁵⁹ = »Neue Stücke der Meiji-Zeit (1868—1912)«.

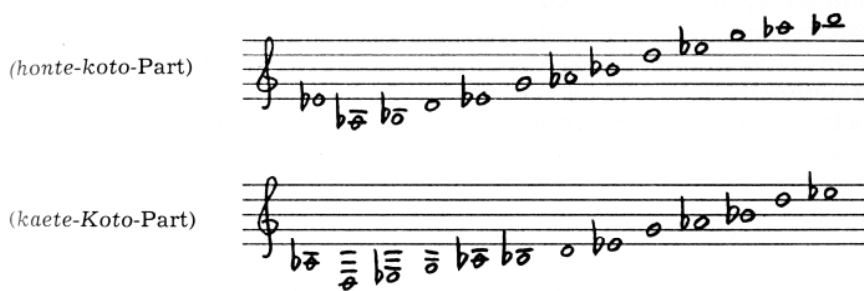
²⁶⁰ Ein repräsentatives Werk ist etwa »*Meiji Shōchikubai*«, 1902 komponiert von Kikutsuka Yoichi.

²⁶¹ Kikkawa 1965: 381. Im Folgenden orientiere ich mich an Kikkawa 1965.



(relative Tonhöhen)

Eines der wenigen westjapanischen Stücke aus der Nach-Restaurationszeit, das noch in Tokyo (Ostjapan) allgemeine Verbreitung gefunden hat, nämlich »Saga no Aki« von Kikusue Kengyō, erklingt in einer Stimmung folgender Gestalt:



(relative Tonhöhen)

Obwohl eine archaisierende Strömung bereits seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Instrumentale im Sinne des Technisch-Virtuosen einzudämmen suchte (Rückkehr zu *kumiuta*-ähnlichen Idealen und Suche nach einer *gagaku*-Atmosphäre, vor allem bei Mitsuzaki und Yoshizawa Kengyō), war das Fortschreiten der Entfaltung gerade des instrumentalen Aspekts nicht aufzuhalten; dabei strahlte das nun ganz in den Mittelpunkt gerückte *koto* eine im Vergleich zur graziös-feinen, ja spielerischen *shamisen*-Musik viel »klassischere«, gesetzmajestätische Atmosphäre aus.

Einer der letzten Versuche, das archaisierende Ideal zu verwirklichen, geht auf Suzuki Koson (1874—1931) in Kyoto zurück, welcher moderne Texte (deren Inhalt jedoch historische

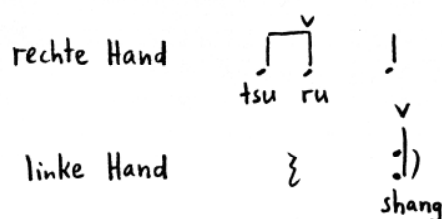
Themen aufgriff) zu einem als Imitation der *gagaku*-Tradition verstandenen *koto*-Part vortrug²⁶². Obwohl der Musik seiner *kyōgoku-ryū* genannten Schule tatsächlich der Reiz einer äußerst archaisch anmutenden Tradition nicht abzusprechen ist, war ihr kein Erfolg beschieden.

Die *koto*-Musik des 20. Jahrhunderts begann auf der Grundlage der Kompositionen der Osaka-Musiker des ausgehenden vorderen Jahrhunderts. Die wesentlichen Merkmale jener Kompositionen waren:

- 1) Eine hohe und eine tiefe *koto*-Stimme,
- 2) instrumentale Zwischenspiele²⁶³,
- 3) (oft) eine neuartige (und vielfach halbtöne) Stimmung,
- 4) ein ernster, patriotischer Text.

Innerhalb dieses Rahmens war es stets der Bereich des Instrumentalen, in welchem sich — unter dem Einfluß der hereinströmenden abendländischen Musik — Neuentwicklungen niederschlugen, indem sich bald da eine neue Technik, bald dort ein neuer Klangeffekt in eine Komposition hineinschlich. So kamen beispielsweise auf:

- 1) die Verwendung auch der linken Hand zum Anzupfen der Saiten, eine Technik, die als Erfindung von Kikutsuka Yoichi (1846 — etwa 1909) und Kikuyoshi Shuchō²⁶⁴ gilt; der Effekt ist der eines Pizzikatospiels, wobei sich bei Verwendung von Daumen und Mittelfinger auch Pizzikato-Akkorde produzieren lassen;
- 2) das sogenannte *tsurushang* (vor allem zu finden in zahlreichen Kompositionen von Tateyama Noboru [gestorben 1926]); *tsurushang* ist ein onomatopoetisches Wort, welches den Klangeffekt beschreibt, der durch die markanten Passagen folgender Art entsteht:



»tsu« = Fingerplektrum schlägt die Saite von oben her an

»ru« = Fingerplektrum kommt von unter der Saite wieder herauf

- 3) die Übernahme rhythmischer Strukturen aus der europäischen Musik.

²⁶² *gagaku*-artig sind vor allem die Spieltechniken und die Instrumentenstimmung.

²⁶³ In die Zeit um die Jahrhundertwende fällt, entsprechend dem »Zeitgeist«, auch das Ausarbeiten älterer Stücke. Vor allem handelt es sich dabei um Einfügungen von Zwischenspielen (wo nicht vorhanden), oder um die Schaffung neuer oder zusätzlicher *kaete*-Stimmen. Auch werden bereits bestehende Zwischenspiele in neu komponierte Stücke integriert.

²⁶⁴ Dieser war auch Handharmonikaspieler.

3.5.6.3. *Shin Nihon Ongaku* («Neue Japanische Musik»)

Bereits kurz nach der Meiji-Restauration übersiedelten zahlreiche Musiker nach Tokyo, dem ehemaligen Edo. Im Zusammenhang damit entstanden neue Kontakte zwischen Meistern des *koto*-Spiels von Edo (*Yamada-ryū*) und von Kamigata, wobei ein vermehrtes Übernehmen von Stücken aus der jeweils anderen Tradition stattfand; es dürfte jedoch vor allem das *Yamada-ryū* gewesen sein, das sich in dieser Zeit durch Aufnahme westjapanischer Musik bereichert hat.

Möglicherweise lag es an der spezifischen Verhaltenheit der *koto*-Musik von Edo, daß die aus dem Kamigata-Gebiet stammenden Traditionen verhältnismäßig geringes Interesse für die *koto*-Musik des *Yamada-ryū* zeigten; in Osaka und Kyoto war man wohl eher an recht brillante *tegotomono* und an textlich weniger klassische *jiuta*-Gesänge gewöhnt. *Yamada-ryū* dagegen pflegte einen Stil, der in hohem Maße auf die vornehmeren und im Künstlerisch-Ästhetischen äußerst anspruchsvollen Familien von Edo zugeschnitten war²⁶⁵. Die Verringerung der örtlichen Distanz und das Nebeneinander von Kamigata- und Edo-Stilen in derselben Stadt dürfte somit, aufs Ganze gesehen, nicht so sehr zu einer Annäherung geführt haben als vielmehr zu einem gelegentlich sogar feindseligen Gegenüber der beiden Traditionen, hier *Yamada-ryū*, da *Ikuta-ryū*²⁶⁶. *Shin Nihon Ongaku* scheint zwar vom Namen her eine umfassende Kunstbewegung zu sein, doch handelt es sich in Wirklichkeit um eine Entwicklung innerhalb des *Ikuta-ryū*. Die zentrale Persönlichkeit dieser Bewegung war der blinde Meister Miyagi Michio (1894–1956, von 1917 an in Tokyo). Miyagi versuchte, sehr vereinfacht ausgedrückt, traditionelle, ihm als *koto*-Musiker vertraute Spieltechniken innerhalb europäischer Kompositionsformen anzuwenden. Bereits sein Erstlingswerk (»Mizu no Hentai«²⁶⁷, 1909) erinnert in bezug auf Melodik und Form an ein europäisches Lied aus dem 19. Jahrhundert und bringt die Gefühle zum Ausdruck, die durch 7 Gedichte in klassischer *waka*-Form²⁶⁸ zu den Themen Nebel — Wolken — Regen — Schnee — Eisregen — Tau — Rauhreif erregt werden.

Die Hauptwerke von Miyagi Michio stammen aus der Zeit um 1920, wobei der Einfluß der europäischen Musik sich immer stärker manifestiert, beispielsweise in der Form (etwa Variation, Kanon, Quartett), im Rhythmus (z. B. Walzerrhythmen), in der Instrumentenstimmung, vor allem aber im »Geist«: Miyagi gilt als der Meister der ausführlichen, für eine bestimmte Komposition neu erfundenen und nicht mehr an traditionelle Darstellungsformeln gebundenen musikalischen Schilderungsweise von Vorgängen, Zuständen und Emotionen.

²⁶⁵ Genaueres dazu vgl. S. 87 f.

²⁶⁶ *Ikuta-ryū* wird immer mehr zur stellvertretenden Bezeichnung für alle *koto*-Traditionen (einschließlich der *jiuta*-Tradition) aus dem Kamigata-Gebiet.

²⁶⁷ wörtlich »Die Verwandlungen des Wassers«.

²⁶⁸ *waka* = Die klassische japanische Gedichtform zu 31 Silben, bestehend aus 5 Zeilen zu 5, 7, 5, 7 und 7 Silben.

Neben seiner Kompositions- und Konzerttätigkeit widmete sich Miyagi auch der Frage nach den Entwicklungsmöglichkeiten der traditionellen Instrumente. Dabei ließ er 1929 als Gegenstück zum europäischen Flügel ein 80-saitiges *koto* bauen. Das mit Abstand bedeutendste der auf Miyagi zurückgehenden Instrumente ist aber das 17-saitige Baß-*koto*, das *jūshichigen*²⁶⁹. Dieses gehört heute zum festen Bestandteil jedes an Neukompositionen mit traditionellen Instrumenten interessierten Ensembles und wird auch von zahlreichen Spielern des *Yamada-ryū* beherrscht.

Die *Shin Nihon Ongaku*-Bewegung gilt schon seit längerer Zeit als überholt. Treu einem im japanischen Kontext immer wieder zu beobachtenden und sehr tief in der Geschichte verwurzelten Verhaltensmuster bildete sich jedoch rasch innerhalb des *Ikuta-ryū* ein Zweig, der sich besonders mit dem Erbe von Miyagi Michio befaßt. Die Kompositionen von Miyagi sind somit heute zumeist gut bekannt und bilden einen integrierten Teil der Tradition der *koto*-Musik Japans; allerdings darf nicht dem Fehler verfallen werden, die in der Tat charmanten Stücke von Miyagi Michio mit dem von den blinden Musikern der Edo-Zeit geschaffenen musikalischen Erbe zu verwechseln.

In bezug auf die heutige Szene von *hōgaku* (»Musik der Heimat, Musik mit den Wurzeln im eigenen Land«) sei im Rahmen dieser Arbeit lediglich erwähnt, daß *koto*-Musik selbstverständlich im modernen *hōgaku* – im sogenannten *gendai hōgaku* (*gendai* = »Gegenwart«) – integriert ist, doch lassen sich in einer historischen Perspektive die Entwicklungen im einzelnen noch nicht erfassen. Zudem gestaltet sich der Überblick über *gendai hōgaku* insofern äußerst komplex, als wesentliche Beiträge zu dieser Kunstrichtung aus dem Lager von Komponisten abendländischen oder »internationalen« Stils stammen²⁷⁰.

²⁶⁹ *jūshichi* = »siebzehn«, *gen* = »Saiten«.

²⁷⁰ Eine knappe Übersicht über *gendai hōgaku* mit einem Verzeichnis der bedeutendsten Vertreter, Schallplatten und Noten beziehungsweise Partituren findet sich etwa in *Kikan hōgaku* (16): 86–93.