

3.6. Die Edo-Zeit II: *Yamada-ryū*, die *koto*-Musik von Edo

3.6.1. Yamada Kengyō (1757–1817)

3.6.1.1. Zur Persönlichkeit

Der Begründer der *koto*-Musik der sogenannten Yamada-Schule (*Yamada-ryū*) ist Yamada Kengyō. Yamada Kengyō erhielt seine Ausbildung beim Arzt Yamada Shōkoku, Schüler des *Ikuta-ryū*-Meisters Hasetomi Kengyō²⁷¹ und Verfasser des ›Sōkyoku tai'shō‹ (1779)²⁷².

Der Eintritt in die *koto*-Tradition von *Ikuta-ryū* bedeutet, daß sich Yamada Kengyō die traditionellen Techniken eines *koto*-Meisters angeeignet hat; überdies brachte ihn die Verbindung zu Yamada Shōkoku in den Einflußbereich einer der zentralen Persönlichkeiten in der Tradition von *koto-kumiuta*. So sehen wir auch Yamada Kengyō selbst als Komponisten eines *koto-kumiuta*, nämlich des Stücks ›Hatsune no kyoku‹²⁷³.

Trotz seines mehr oder weniger traditionellen Hintergrundes jedoch ist Yamada Kengyō zum Schöpfer eines Stils geworden, der zu typischem *jiuta* fast keine erkennbaren Parallelen mehr aufweist. Ob Yamada Kengyō selbst beabsichtigte, mit seinen von den meisten Gesetzmäßigkeiten bisheriger *koto*-Musik abweichenden Stücken eine eigene Schule zu gründen, wissen wir nicht²⁷⁴; daß er sich aber in kritischer Weise mit der Tradition auseinandersetzte und sich sehr bewußt von ihr distanzierte, läßt sich beispielsweise aus einem von ihm selber verfaßten Vorwort zu einer Tabulatur²⁷⁵ ersehen. Wir erfahren dabei folgendes:

- a) Yamada Kengyō zeigt eine auffällige Hochschätzung des Instruments *koto*. Dieses *koto* betrachtet er als zur Familie des *kin*, das heißt für ihn als zur Familie des chinesischen *ch'in* gehörend und damit als vergleichbar mit dem Instrument der Weisen und Philosophen. In diesem Punkt steht Yamada Kengyō in besonders ausgeprägtem Gegensatz zum *shamisen*-zentrierten *jiuta*, aber in der Nähe der allgemeinen Aufwertungsbestrebungen des *koto* im 19. Jahrhundert²⁷⁶.

²⁷¹ Vgl. S. 58.

²⁷² Vgl. S. 58 und Anm. 147 daselbst.

²⁷³ Vgl. hierzu die Überlegungen zur Bedeutung des Komponierens von *koto-kumiuta* nach der Zeit von Yasumura Kengyō, S. 58.

²⁷⁴ Yamada Kengyō spricht stets nur von *waga michi* (›mein Weg‹) oder *waga mon* (›mein Tor‹, ›Tor‹ im Sinne von ›Pforte, Haus, Überlieferungsrahmen‹). Der Begriff *Yamada-ryū* taucht erstmals in einem Epitaph 1818 auf.

²⁷⁵ Zum sogenannten ›Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū‹ (›Titellose Sammlung von Kompositionen von Yamada Kengyō‹), 1809.

²⁷⁶ Vgl. S. 78 ff.

- b) In scharfen Worten wird auf die Tatsache hingewiesen, daß dieses »dem Instrument der Weisen nahestehende« *koto* in die Hände von sozial Niedrigstehenden, von Schauspielern und Freudenmädchen gelangt sei.
- c) Yamada Kengyō spricht ausdrücklich von seiner Absicht, echte *koto*-Musik zu schaffen und dafür längere, inhaltlich zusammenhängende Texte (*monogatari*, *nagauta*) zu verwenden. Damit erachtet er also das *koto-kumiuta* als eine seinen Vorstellungen nicht entsprechende Form, die er auch als »zusammenhangslos« kritisiert.
- d) Was die Vertonung dieser Texte anbelangt, so sollen die Melodien von vornehmer Art sein. Yamada Kengyō spricht von der Notwendigkeit, sich »laszivem« Singen zu widersetzen und eine Annäherung an den Geist des alten *gagaku* zu suchen.

Die Anliegen von Yamada Kengyō, die von ihm selbst schriftlich festgehalten werden, sind demnach die Komposition von Musik für *koto* als Hauptinstrument, von Musik für vornehmere Schichten beziehungsweise vornehmere Musik für niedrigere Schichten, die Verwendung inhaltlich zusammenhängender Texte, und allgemein die Beachtung des Vornehmen in der Musik. Präzisierend muß hier noch beigefügt werden, daß es sich dabei nicht um eine vollumfängliche Ablehnung des *shamisen* handelt, denn in einem *Yamada-ryū*-Ensemble spielt stets ein *shamisen* mit; vielmehr liegt eine Umstellung in der Ensemble-Hierarchie vor, indem sich das musikalische Geschehen im Moment der Aufführung nach dem *koto* richtet und nicht, wie bei *jiuta*, nach dem *shamisen*.

3.6.1.2. Die Musik von Yamada Kengyō im Rahmen der Gesangsmusik von Edo

In ideeller Hinsicht ist die Musik von Yamada Kengyō reine *koto*-Musik. In realer, struktureller Hinsicht aber haben wir es weitgehend mit *shamisen*-Musik zu tun. Mit dieser Feststellung stehen wir mitten in der Problematik um die näheren Entstehungsumstände der Kompositionen von Yamada Kengyō, eine Problematik, in die bis heute erst wenig Licht gedrungen ist:

Wir dürfen wohl annehmen, daß in bestimmten, grundsätzlichen Punkten Yamada Kengyō sich an die Gesangsstile (und damit an die *shamisen*-Musik) seiner Heimat hielt, und nicht an die ihm überlieferte und im Grunde genommen in Westjapan entwickelte Tradition von *koto*-Musik. Yamada Kengyō lebte zum einen in Edo ja nicht in einem musikalischen Vakuum, sondern in einer Stadt mit einer eigenständigen Entwicklung, einer besonderen Sozialstruktur, einem gegenüber Westjapan zunehmenden Selbstbewußtsein und, folglich, einer ganz spezifischen ästhetischen und damit auch musikalischen Empfindung. Zum andern ist es fast sicher, daß Yamada Kengyō zu sehr an einer raschen und erfolgreichen Verbreitung seiner neuen Kunst interessiert war, um — trotz aller Kritik an der zeitgenössischen Musikszene — den Rahmen des Verständlichen und Vertrauten einfach zu sprengen.

Werfen wir im Sinne eines Exkurses einen Blick auf die »musikalische Umgebung«, innerhalb der *Yamada-ryū* entstand. Wie aus den Übersichtstafeln (S.90f.) hervorgeht, ist es vor allem *jōruri*, welches im 18. Jahrhundert die Menschen in den Bann zu ziehen scheint, woran sich auch andere, ursprünglich mehr lyrische und liedhafte Gesänge orientieren, und welches im Bereich der Bühnenmusik immer dominierender wird.

Wie die Tafeln überdies zeigen, wirkte Edo im 18. Jahrhundert als eine Art Magnet, indem eine ständige Bewegung von Künstlern vor allem aus Westjapan dorthin festgestellt werden kann. Neben *kabuki*-Schauspielern handelt es sich dabei in erster Linie um Theatermusiker (Sänger und *shamisen*-Spieler). Damit prägen sich in Edo neue Musikstile, vor allem *jōruri*-Stile, aus, die einerseits westjapanischer Elemente nicht entbehren, andererseits aber auf das Theater- und Unterhaltungsleben der Metropole Edo ausgerichtet sind.

Zur Zeit der Geburt von Yamada Kengyō ist die Entstehungsphase des typischen *Edo-jōruri* wohl noch nicht ganz abgeschlossen, die Zeit der Kompositionstätigkeit von Yamada Kengyō aber steht im Zeichen der beginnenden Hochblüte des klassischen *Edo-jōruri*, welches bereits mehr oder weniger gefestigt ist und in etablierten Traditionslinien überliefert wird. Die »musikalische Umgebung« zur Zeit des Wirkens von Yamada Kengyō ist somit in erster Linie durch ausgereifte *jōruri* beziehungsweise durch von *jōruri*-Elementen geprägte Gesangsstile gekennzeichnet.

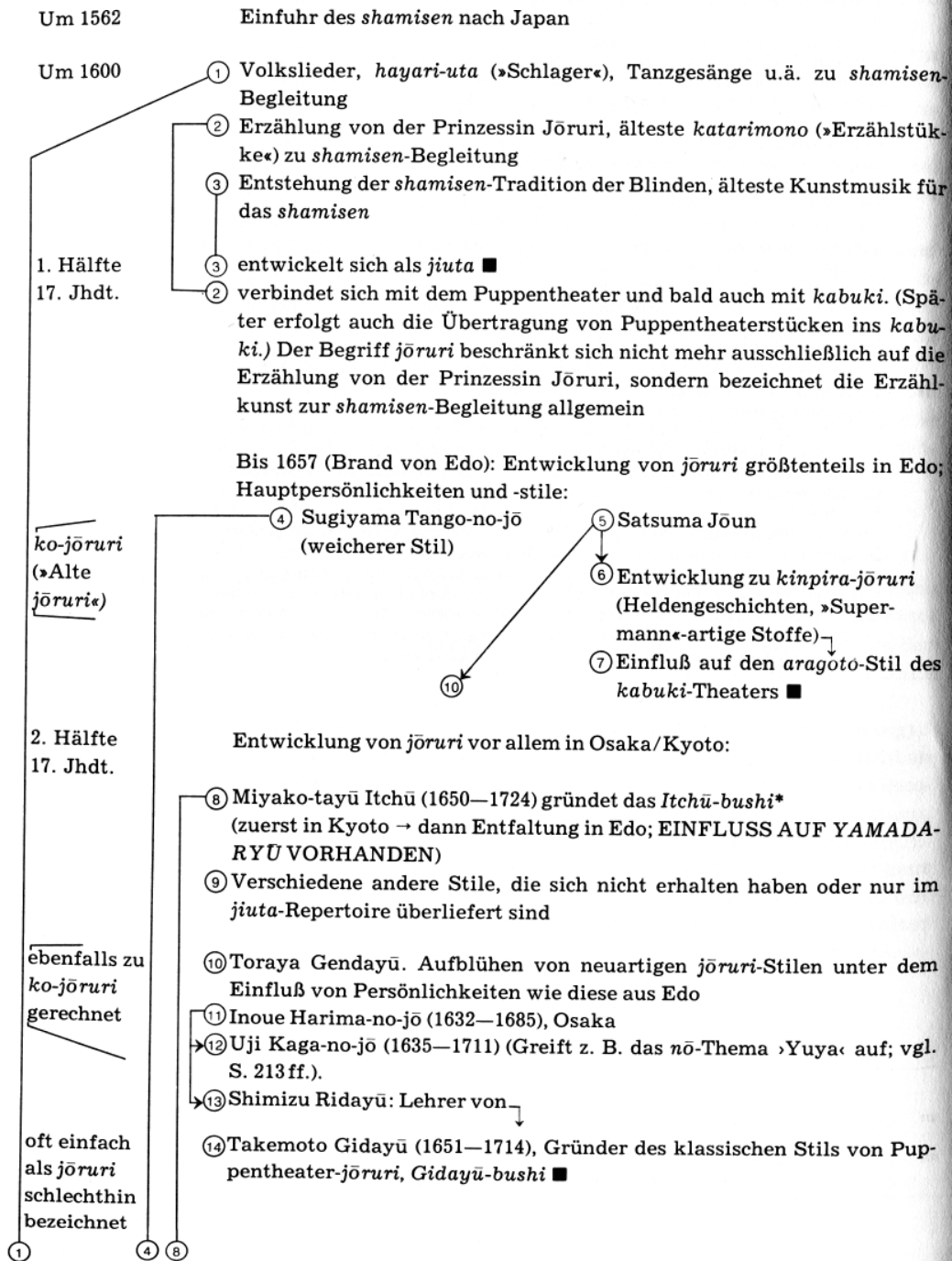
jōruri-Sänger waren in der Regel mit der Unterhaltungs- und Vergnügungsindustrie verbunden, doch traten längst nicht alle direkt im Theater selbst auf. Viele von ihnen hatten sich vom *kabuki* gelöst und sich kammermusikalischen Darbietungen (*zashiki-gei*²⁷⁷) zugewandt, was besonders für die etwas älteren *jōruri*-Stile wie *Katō-bushi* und *Itchū-bushi* gilt. Auch nach der Loslösung von der eigentlichen Theateraufführung behielten diese kammermusikalischen *jōruri*-Gesänge jedoch bestimmte Merkmale des Theatergesangs bei:

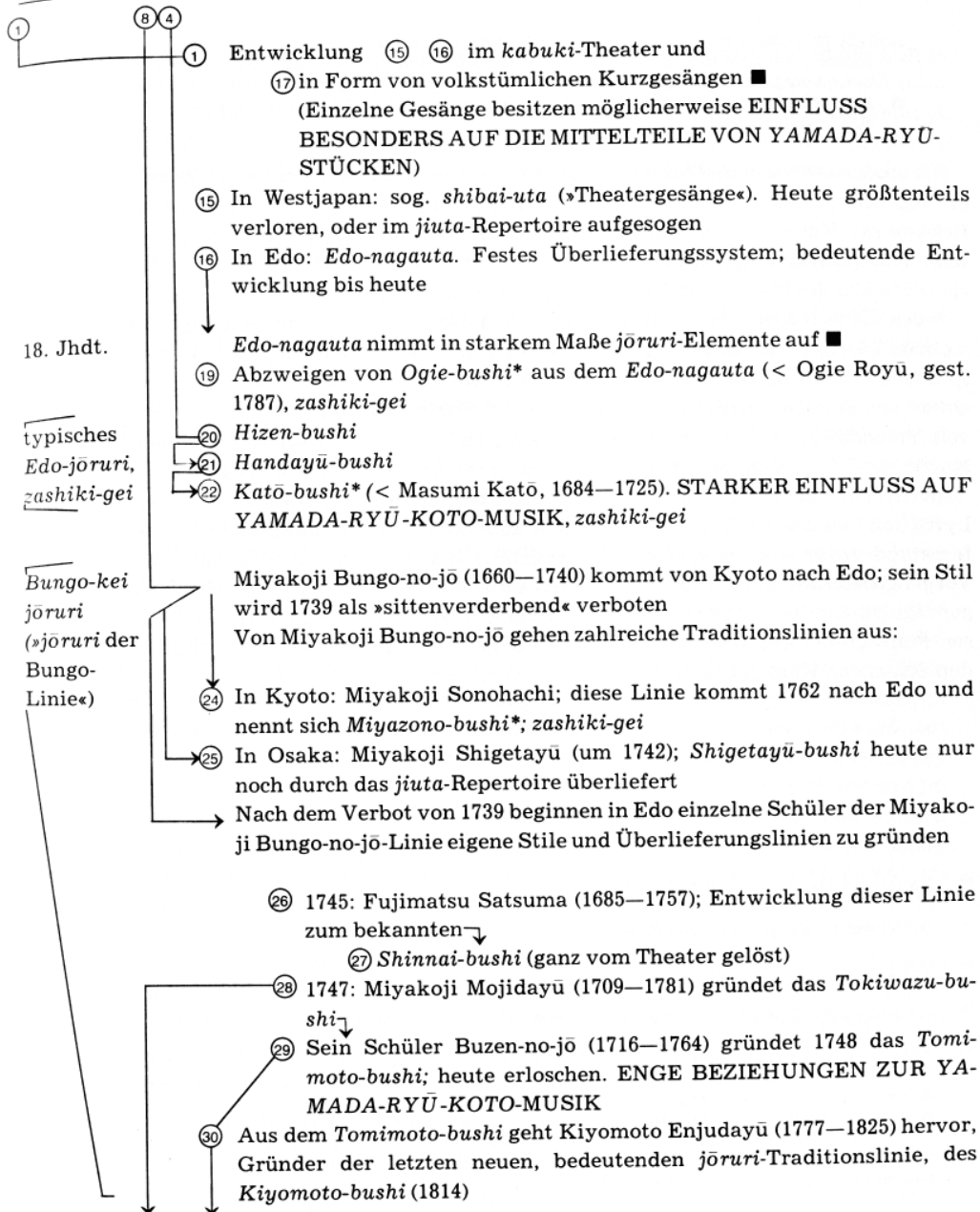
Unabhängig davon, ob die Aufführung auf der Theaterbühne stattfand oder nicht, besaß in struktureller und inhaltlicher Hinsicht das typische, modische *Edo-jōruri* bis zu einem gewissen Grade stets eine Bindung an ein dramatisches Geschehen und an eine »Geschichte«; *jōruri* ist ja auch im Grunde genommen eine Erzählkunst, selbst wenn es in zunehmendem Maße musikalische Elemente in sich aufnimmt. Allerdings handelt es sich bei *Edo-jōruri*, selbst da, wo die Gesänge noch an die konkrete Bühnenaufführung gebunden sind, durchaus nicht unbedingt um die gesungene Darstellung eines vollständigen dramatischen Geschehens von Anfang bis Ende. Nehmen wir als Beispiel das dem *Yamada-ryū* wohl nahestehende, meist in kammermusikalischem Rahmen gepflegte *Katō-bushi*, so besingt dieses sehr oft nur ein sogenanntes *deha* (»Herkaukommen des Schauspielers«) oder *michiyuki* (»Reise zu einem bestimmten Ziel hin«). Das wohl bekannteste derartige *Katō-bushi*-Stück ist »*Sukeroku yukari no Edo-zakura*«²⁷⁸, heute praktisch das einzige Werk, in welchem Musiker der *Katō-bushi*-Tradition noch im *kabuki*-Theater auftreten.

²⁷⁷ *zashiki* = »Zimmer, Salon, Empfangszimmer«, *gei* = »(schöne) Künste«.

²⁷⁸ Eine vollständige Übersetzung dieses Stücks ins Englische findet sich bei Brandon 1975. Als freie Wiedergabe des Titels übersetzt Brandon »*Sukeroku yukari no Edo-zakura*« mit »*Sukeroku: Flower of Edo*«.

Übersichtstafel zur shamisen-Musik, insbesondere zu jōruri





Heute die beiden repräsentativen
jōruri-Stile im kabuki-Theater

Hinweise zur Übersichtstafel:
-*bushi* = »weise, -stil«, insbesondere »*jōruri*-Stil«.

zashiki-gei (auch *o-zashiki-gei*) = »Kammerkunst«, von der Theaterbühne gelöst.

- * Heute unter dem Begriff *kokyoku* (»Alte Stücke«) zusammengefaßt; Überlieferungslinie bis auf ganz wenige Musiker erloschen.
- Auf weitere Darstellung der Entwicklung beziehungsweise der Unterlinien wird in dieser Übersicht verzichtet.

Die moderne Forschung²⁷⁹ sieht es als sicher an, daß Yamada Kengyō den *jōruri*-Stil, so wie er sich im speziellen innerhalb der kammermusikalischen Traditionen (*zashiki-gei*) von *Itchū-bushi*, *Katō-bushi* und später auch *Tomimoto-bushi* ausgeprägt hatte, zum Vorbild für seine Kompositionen genommen hat; Hirano²⁸⁰ spricht denn auch schlichtweg von *Yamada-ryū-koto*-Musik als von einer Übertragung von *jōruri* auf das *koto*.

In der Tat fällt es nicht schwer, in vielen Kompositionen von Yamada Kengyō Melodie-Formeln und Strukturprinzipien zu erkennen, welche eindeutig denjenigen der *jōruri*-Musik entsprechen²⁸¹. Zufällig sind mir auch die Ansätze des Forschers Machida Kashō (1888—1981) zu einem systematischen Erfassen von *jōruri*-Strukturelementen unter Mitberücksichtigung von *Yamada-ryū-koto*-Musik einsehbar gewesen²⁸², die noch weitere Parallelen der *koto*-Musik von Edo zu den zeitgenössischen Modegesängen zutage treten lassen²⁸³.

Indem Yamada Kengyō *jōruri* zum Vorbild nahm, entstand ein *koto*-Musikstil, der dem Lyrischen — insbesondere dem Lyrischen außerhalb eines dramatischen Rahmens — eher fernstand, dafür aber von den *jōruri*-Charakteristika wie Szenendarstellung, Handlungs- und Vorgangsbeschreibung, sowie Wortzentriertheit (im Gegensatz zu Musikzentriertheit) geprägt ist. Ein Vergleich mit den *jiuta*-Gesängen Westjapans zeigt auch sogleich, daß in diesen Punkten die größten Unterschiede zwischen der *koto*-Musik von Yamada Kengyō und den Stilen von Kamigata bestehen.

²⁷⁹ Beispielsweise Hirano 1978 a.

²⁸⁰ In Hirano 1978 a: 12; vgl. auch S. 323.

²⁸¹ Näheres vgl. Kapitel 5.2.

²⁸² Machida 1956. (Nachtrag: Gedruckt erschienen als ›Tōyō ongaku kenkyū‹ [XLVII—2], 1982).

²⁸³ Ein umfassender Vergleich zwischen *Yamada-ryū* und den kammermusikalischen *jōruri*-Stilen des 18. Jahrhunderts steht noch aus. Leider sind jedoch einer solchen Untersuchung fast unüberwindbare Schwierigkeiten in den Weg gestellt, indem das kammermusikalische *jōruri* heute keine Amateur-Kunst im allgemeinen Sinne darstellt (wie dies etwa bei der *koto*-Musik der Fall ist). Die heute noch existierenden kammermusikalischen *jōruri*-Traditionen werden nur von ganz wenigen »Kennern« innerhalb eines geschlossenen, mehr und mehr abseits stehenden Kreises von Musikern überliefert; zudem sind keinerlei von Außenstehenden einsehbare Unterlagen zur Musik vorhanden. Zum ausführlichsten im Handel erhältlichen Material zu kammermusikalischem *jōruri* gehört eine Serie von drei im Jahre 1978 erschienenen Schallplattenkassetten, die die bis heute überlieferten *Katō-bushi*- (und teilweise *Itchū-bushi*-) Gesänge enthalten. Für eine ins Detail gehende Untersuchung der Musik selbst bilden diese Schallplatten allerdings noch kaum eine genügende Basis, da ihnen nur ein geschichtlicher Abriß der Entfaltung der Tradition, sowie die Gesangstexte beigegeben sind.

Gehen wir davon aus, daß Yamada Kengyō bestrebt war, die Kunst des *koto*-Spiels in Edo zu verbreiten und zu diesem Zweck ganz bewußt eine bisher noch nicht existierende Verbindung zwischen der Tradition der *koto*-Musik und dem *Edo-jōruri*-Gesang suchte, so scheint es auch nicht unverständlich, daß Yamada Kengyō sich zur Schaffung eines umfangreichen Grundrepertoires veranlaßt sah und somit zu einem der fruchtbarsten Komponisten in der Geschichte der traditionellen japanischen Musik geworden ist²⁸⁴.

3.6.1.3. Zur Frage nach den Bauelementen in den Kompositionen von Yamada Kengyō

Die Kompositionen von Yamada Kengyō sind mehr als eine Kombination von Grundkomponenten der *koto*-Musik mit charakteristischen Wesenszügen von kammermusikalischen *Edo-jōruri*-Stilen: Es darf nicht übersehen werden, daß Yamada Kengyō auch das Ziel vornehme, »der *koto*-Kunst der alten Weisen« nahestehende Musik zu schaffen vor Augen hatte, seiner »musikalischen Umgebung« gegenüber nicht unkritisch war und, wie wir aus dem Vorwort zu »Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū« ersehen, seine eigene Kunst höher als die Theaterkunst und die Gesänge der Schauspieler einschätzte.

Immer wieder wird darauf hingewiesen²⁸⁵, daß das *nō*, die an den Höfen des *shōgun* und seiner Vasallen in vornehmer Stilisierung überlieferte dramatische Kunst des »Mittelalters«, einen entscheidenden Einfluß auf Yamada Kengyō und seinen Kompositionsstil ausgeübt habe; möglicherweise war dieser Einfluß durch verwandtschaftliche Beziehungen von Yamada Kengyō zu *nō*-Spielern besonders wirksam. Über die Beziehung zwischen *Yamada-ryū* und dem *nō* ist beim jetzigen Stand der Forschung allerdings noch kaum etwas auszusagen, doch sind die Parallelen besonders in bezug auf die Texte der Kompositionen von Yamada Kengyō selbst augenfällig²⁸⁶. Wahrscheinlich fanden *nō*-Elemente sowohl auf bewußtem wie unbewußtem oder zumindest indirektem Weg Eingang in die Kompositionen von Yamada Kengyō: Einerseits waren *nō*-Elemente und *nō*-Stoffe bereits im *jōruri* und im Theater allgemein verarbeitet worden²⁸⁷, andererseits ist es denkbar, daß Yamada Kengyō ausdrücklich *nō*-Stoffe direkt aus der Urquelle übernehmen ließ, um damit mit seiner Musik Eingang zu finden in Kreise, die mit dem *nō*-Spiel selbst vertraut waren; die Stadt Edo als Sitz der Feudalregierung und ständiger Aufenthaltsort der Familien der Landesfürsten zeichnete sich ja durch eine große Anzahl Angehöriger solcher Kreise besonders aus²⁸⁸.

In einer Anzahl Kompositionen von Yamada Kengyō läßt sich auch von einer direkten Bezugnahme auf *gagaku* sprechen, indem sogenannte *gaku*, Passagen, die sich an die Spielfiguren des *gagaku-sō* der Heian-Zeit anlehnen, an bestimmten Stellen den Fluß der Musik auf auffällige Weise unterbrechen²⁸⁹.

²⁸⁴ 35 Stücke, das *koto-kumiuta* »Hatsune no kyoku« nicht mitgerechnet.

²⁸⁵ Kishibe et al. 1971: 1–64 und Kishibe 1974 a.

²⁸⁶ Genaueres zu den *nō*-Elementen in den Gesangstexten vgl. Kapitel 5.1., besonders S. 134 f.

²⁸⁷ Die »Yuya«-Thematik (vgl. S. 213 f.) beispielsweise ist im Rahmen der ersten Szene einer *jōruri*-Sequenz von Uji Kaga-no-jō (1635–1711) verarbeitet worden.

²⁸⁸ Vgl. S. 21.

²⁸⁹ Näheres vgl. S. 404 f.

Schließlich wird verschiedentlich auch auf den Einfluß des *Heike-biwa* in den Werken von Yamada Kengyō hingewiesen²⁹⁰. Dieser Frage kann hier nicht nachgegangen werden, da keine Untersuchung vorliegt und eine solche wohl auch nur mit sehr großem Aufwand durchzuführen wäre. Auf jeden Fall ist aber die Behauptung eines Zusammenhangs zwischen *Heike-biwa*-Musizierformen und der Musik von Yamada Kengyō nicht von der Hand zu weisen, da das Spiel des *Heike-biwa* ja das ursprüngliche musikalische Wirkungsfeld eines *kengyō* bedeutete und es sehr wohl denkbar ist, daß das Instrument auch während der Edo-Zeit zumindest einigen *kengyō* noch vertraut war²⁹¹.

3.6.1.4. Zum klangspezifischen Aspekt der Musik von *Yamada-ryū*

Zu den ersten Assoziationen, die heute mit der *Yamada-ryū-koto*-Musik verknüpft werden, gehört die von allen anderen *koto*-Traditionen abweichende Form der Fingerplektren: Während die Traditionen Westjapans, in erster Linie *Ikuta-ryū*, kantige Fingerplektren besitzen, laufen die *Yamada-ryū*-Fingerplektren in einen einzigen Spitz zusammen. Die Änderung der Form des Fingerplektrums wird stets auf Yamada Kengyō zurückgeführt, doch vermutet Hirano²⁹², daß zur Zeit von Yamada Kengyō allen *koto*-Schulen ein spitzig zulaufendes Fingerplektrum (eine Entwicklung des *Tsukushi-goto*-Fingerplektrums) gemeinsam war und sich das kantige *Ikuta-ryū*-Plektrum erst später herausgebildet habe²⁹³.

Auch ohne der Kontroverse um die Fingerplektren nachzugehen, können wir annehmen, daß Yamada Kengyō ein von der *jiuta*-Musik deutlich abweichendes Klangideal vorschwebte, und daß daher zumindest gewisse Änderungen — um welche es sich genau handelte, wissen wir nicht — an der Gestalt und möglicherweise auch Dicke des Fingerplektrums, sowie kleine Umgestaltungen am Instrument²⁹⁴, auf Yamada Kengyō persönlich zurückgehen.

Wenn wir den Bereich »Klang« von der heutigen Praxis aus betrachten, so stellen wir fest, daß der spezifische, feste und runde Klang des *Yamada-ryū-koto*, der helle Klang des *Yamada-ryū-shamisen*, und wohl auch die typische Stimmfarbe des *Yamada-ryū*-Sängers sich sehr deutlich vom *jiuta*-Klang abheben, jedoch nicht ohne Parallelen sind zu den Traditionen von kammermusikalischen Edo-Gesängen.

²⁹⁰ Kishibe 1974 a: 17.

²⁹¹ Vgl. auch Kapitel 3.5.1.1. und S. 98.

²⁹² In Hirano 1978 b.

²⁹³ Vgl. Anm. 131.

²⁹⁴ Das heutige *Yamada-ryū-koto* zeichnet sich durch relativ dicke Saiten und kräftige Stege aus. Nicht alle Umgestaltungen betreffen aber das Klangliche: ein Merkmal des *Yamada-ryū-koto* ist auch das fast völlige Fehlen dekorativer Elemente.

3.6.1.5. Die Verbreitung der Kompositionen von Yamada Kengyō

Die Musik von Yamada Kengyō muß innerhalb sehr kurzer Zeit schon einen großen Kreis von Liebhabern gefunden haben, und zwar — für eine japanische Musiktradition eigentlich erstaunlicherweise — in höheren²⁹⁵ wie niedrigeren Sozialschichten. Einmal bestätigen uns verschiedene Berichte diese Tatsache, am lebendigsten wohl eine Stelle im Roman ›Ukiyoburo‹²⁹⁶ von Shikitei Samba (verfaßt 1809—1813): Hier werden uns drei Mädchen geschildert (eines davon ist aus dem Dienst bei einer reichen und vornehmen Familie zurückgekehrt, das zweite ist eine Nachbarin, das dritte ein Dienstmädchen), die eifrig über die *koto*-Stücke diskutieren, mit denen sie sich am Abend nach der Rückkehr aus dem Badehaus unterhalten wollen; es handelt sich dabei ausschließlich um Kompositionen von Yamada Kengyō²⁹⁷.

Ferner sehen wir aus der Veröffentlichung von Textbüchern und auch einer Tabulatur, daß die *koto*-Musik von Yamada Kengyō bald zum festen Bestandteil des Musiklebens von Edo wurde. Die älteste der bekannten Textsammlungen, im Jahre 1800 veröffentlicht, trägt den Titel ›Yamada no honami‹²⁹⁸; sie enthält 6 Stücke²⁹⁹ und existiert heute noch in mindestens 2 Exemplaren.

1809 folgt die in anderem Zusammenhang schon genannte³⁰⁰ Tabulatur ›Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū‹, die ein Vorwort von Yamada Kengyō selbst besitzt. Diese Veröffentlichung umfaßt 8 Stücke³⁰¹; ein Vergleich der Kompositionen, wie sie 1809 in der Tabulatur erscheinen (Angabe der zu greifenden Saiten, Angabe der relativen zeitlichen Position eines Tons zum nächsten), mit der Gestalt, in der dieselben Stücke heute erklingen, läßt vermuten, daß die gegenwärtige Spielweise nur unwesentlich von derjenigen von 1809 abweicht.

Im gleichen Jahr, 1809, erscheint zum ersten Mal auch die Textsammlung ›Azuma kotouta‹³⁰², die wohl wichtigste aller Veröffentlichungen des *Yamada-ryū*. Aus dem Jahr

²⁹⁵ Darunter sind wohl in erster Linie zu verstehen: Feudalherren, ihre Familien und Gefolgsleute, *samurai* hohen bis niedrigen Ranges, aber auch besonders reiche Kaufleute, Gebildete, Maler und Literaten. Yamada Kengyō selbst war 1817 der höchstrangige Blinde von Edo.

²⁹⁶ Wörtlich ›Das Bad (Badehaus) der fließenden/flüchtigen Welt‹. ›Ukiyoburo‹, das zur literarischen Gattung *kokkei-bon* (›Humoristische Bücher‹) gehört, besteht zur Hauptsache aus humoristischen Schilderungen des Lebens und Treibens im öffentlichen Bad.

²⁹⁷ Zu den namentlich genannten Stücken vgl. S. 125.

²⁹⁸ = ›Die aufgereihten Ähren von Yamada‹

²⁹⁹ ›Enoshima no kyoku‹, ›Fuyō no Mine‹, ›Chōgonka no kyoku‹, ›Chibako no Tamazusa‹, ›Haru no Miya no kyoku‹, ›Sumiyoshi‹.

³⁰⁰ Siehe S. 87, Anm. 275.

³⁰¹ ›Enoshima no kyoku‹, ›Sakuragari‹, ›Sumiyoshi‹, ›Shiki no dan‹, ›Fuyō no Mine‹, ›Chisato no Ume no kyoku‹, ›Nasuno‹, ›Azuma no Hana‹.

³⁰² ›*koto*-Gesänge des Ostens‹.

1809 selber sind uns 2 Exemplare des ›Azuma kotouta‹ erhalten, die sich in der Zahl wie in der Reihenfolge der Stücke unterscheiden. Eines der Bücher enthält 17 Stücke von Yamada Kengyō; im anderen finden sich im Hauptteil deren 25 und in einem Ergänzungsteil weitere 9, sodaß nur 2 der total 36 Kompositionen von Yamada Kengyō 1809 nicht belegt sind³⁰³.

Zum zweiten Mal erscheint ›Azuma kotouta‹ 1824, diesmal mit allen Stücken außer dem *kumiuta*³⁰⁴, sowie mit zusätzlichen Kompositionen vom Kompilator dieser Ausgabe, Yamato Kengyō³⁰⁵. Weitere Neuauflagen von ›Azuma kotouta‹ entstehen 1839, 1882, 1885, 1889³⁰⁶; dazu kommen mindestens 2 Ausgaben mit relativ ausführlichem Textkommentar, nämlich ›Azuma kotouta kōshō‹ (›Untersuchungen zu Azuma kotouta‹) von Murata Ryoa (1772–1843), und das heute verschollene ›Azuma kotouta chūkai‹ (›Kommentar zu Azuma kotouta‹) von Shigemoto Tōsai, 1845.

Yamada Kengyō ist nicht nur Gründer der *koto*-Musik von Edo gewesen, sondern darf wohl, bereits angesichts seiner alle anderen *Yamada-ryū*-Meister in den Schatten stellenden Zahl von Kompositionen, als bestimmende Persönlichkeit dieser Tradition bezeichnet werden. Einen noch wesentlicheren Aspekt als die bloße Zahl von Kompositionen bildet dabei die Tatsache, daß – möglicherweise schon früh in der Geschichte von *Yamada-ryū* – neben das traditionelle Ausbildungssystem anhand von *koto-kumiuta* auch ein Kernrepertoire von Kompositionen von Yamada Kengyō selbst trat; das heute als traditionell angesehene Zertifikatssystem für *Yamada-ryū*³⁰⁷, welches sich auf 7 Stücke mittleren und 4 Stücke hohen Schwierigkeitsgrades von Yamada Kengyō stützt³⁰⁸, zeigt in aller Deutlichkeit, welche Stellung die Werke des Schulgründers für den Musizierstil der gesamten Schule besitzen³⁰⁹. Die genannten 11 Stücke dürften bereits zur Zeit der ›Azuma kotouta‹-Ausgaben von 1809 und 1824 von besonderer Bedeutung gewesen sein, da sie alle beieinanderstehen und den Abschluß der Textsammlung (beziehungsweise dessen Hauptteils) bilden; ihre Reihenfolge ist dabei (Zahlen vgl. Anmerkung 308): 1-2-3-4-8-10-9-ein anderes Stück-6 im Jahre 1809, und 1-2-3-4-5-6-8-9-10-11-7 im Jahre 1824³¹⁰.

³⁰³ Nämlich: ›Yaegaki‹ und das *koto-kumiuta* ›Hatsune no kyoku‹.

³⁰⁴ Der Text des einzigen *kumiuta* von Yamada Kengyō, ›Hatsune no kyoku‹, findet sich erstmals in der 1853 von Yamato Kengyō begutachteten *Yamada-ryū-koto-kumiuta*-Textsammlung ›Zōtei busō gafu-shū‹ (›Ergänzt und überarbeitetes [Kinkyoku yōga] Busō gafu-shū‹, vgl. S. 60, Anm. 200).

³⁰⁵ Vgl. Kapitel 3.6.3.1.

³⁰⁶ Erst das 1882 veröffentlichte ›Azuma Kotouta II‹ bringt aber ein gegenüber 1824 erweitertes Repertoire.

³⁰⁷ Bei der heutigen Ausbildung von Amateuren wird dieses traditionelle Zertifikatssystem nicht angewandt.

³⁰⁸ Die 7 Stücke mittleren Schwierigkeitsgrades sind: 1) ›Nasuno‹, 2) ›Sumiyoshi‹, 3) ›Chisato no Ume no kyoku‹, 4) ›Sakuragari‹, 5) ›Enoshima no kyoku‹, 6) ›Shiki no dan‹, 7) ›Yaegaki‹; die 4 Stücke hohen Schwierigkeitsgrades sind: 8) Kogō no kyoku, 9) ›Chōgonka no kyoku‹, 10) ›Aoi no Ue‹, 11) ›Yuya‹; zu diesen 11 Stücken vgl. auch S. 124 ff.

³⁰⁹ Näheres dazu in Hirano 1967b: 211.

³¹⁰ Es ist nicht möglich, außer der generellen Kategorisierung von Stücken im ›Hachiyō-shū‹ (vgl. S. 124), Genaueres über das Zertifikatssystem von *Yamada-ryū* zu erfahren, da wir es dabei mit der Privatsphäre der Traditionsträger zu tun haben, für die die Zertifikatsvergabe eine Einkommensgrundlage bildet. Aus diesem Grunde werden alle Einzelheiten geheimgehalten.

3.6.2. Das Überlieferungssystem in *Yamada-ryū* und die Funktion des *iemoto*

Es ist durchaus möglich, daß die *koto*-Musik von Edo von Anfang an innerhalb eines im Vergleich zum Kamigata-Gebiet noch viel strengeren Kontrollsystems überliefert worden ist. Einerseits liegt Edo nicht in irgendeinem Winkel des Landes, sondern »direkt zu Füßen der großen Feudalherren«, andererseits suchte die *Yamada-ryū-koto*-Musik, wie schon erwähnt, wohl bewußt eine Bindung gerade an die oberen Schichten der Bevölkerung von Edo und dürfte daher auf eine strenge, der konfuzianischen Staatsphilosophie entsprechende Ordnung unter seinen Mitgliedern besonderen Wert gelegt haben.

Diese Ordnung der Angehörigen von *Yamada-ryū* war und ist noch, wie dies in einigen anderen Berufsgattungen ebenso der Fall ist, durch den *iemoto* gewährleistet; *iemoto* bedeutet wörtlich »Haus-Oberhaupt«, das heißt eine Person, die das Geschick ihrer betreffenden Linie oder Unterlinie der Überlieferung leitet und der alleine das Recht zukommt, ein Zertifikat zu vergeben.

Bis ans Ende der Feudalzeit galt, ähnlich wie in der direkt vom *shokuyashiki* kontrollierten Musik der Blinden in Westjapan³¹¹, daß nur blinde Personen männlichen Geschlechts Meister und *iemoto* werden konnten. Anders jedoch als in der westjapanischen Tradition findet sich im *Yamada-ryū* eine Art Familien- oder Clanstruktur stark ausgeprägt, indem der *iemoto*-Status vom Meister auf einen auserwählten Schüler weitergegeben wird³¹².

Die Überlieferung der *koto*-Musik von Edo ist demnach in einer Gruppenstruktur verwurzelt, die als ein Spiegelbild des Feudalsystems verstanden werden kann; damit weist sie auch, unabhängig von räumlicher Ausdehnung und Zahl der Mitglieder einer »Familie«, eine durch Kontrolle und dem Prinzip »Pflicht-gegen-oben/Gunstgewährung-nach-unten« garantierte Konstanz auf. Da der Ausgabe von Zertifikaten und der Verleihung eines die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Linie kennzeichnenden Künstlernamens der Gewährung einer Art Initiation gleichkommt, ist auch jeder Mißbrauch der Tradition, beispielsweise zu eigener Bereicherung oder in irgendeiner Weise zum Schaden der Gruppe, von oben her blockiert.

Um kurz einen Blick in die neuere Zeit zu werfen, kann festgestellt werden, daß die Auflösung des *shokuyashiki* in Kyoto (der Kontrollinstitution für *jiuta*) für die westjapanischen Traditionen ein wohl schicksalhafterer Schlag war als die Auflösung der Blindenorganisation in Edo für *Yamada-ryū*, da hier das *iemoto*-Prinzip bestehen blieb und das Recht, *iemoto* zu werden, bloß auf Sehende und auf Frauen ausgedehnt wurde; noch heute ist *Yamada-ryū* fest im *iemoto*-System verankert.

³¹¹ Gemäß Tanaka 1973 lag das Recht der Zertifikatsausgabe in Kamigata beim *shokuyashiki*. Es fragt sich, ob die Musiker in Edo (die einer eigenen Kontrollbehörde unterstanden, nämlich dem *sōroku-yashiki*) sich von der Kontrolle des *shokuyashiki* gelöst hatten, oder ob das *shokuyashiki* in Kyoto dem *sōroku-yashiki* lediglich die Oberkontrolle über das Gebiet von Edo delegiert hatte.

³¹² Der Sohn des Meisters kommt in der Regel nicht in Frage, da der neue *iemoto* ja blind sein muß.

3.6.3. Die *Yamada-ryū*-Überlieferungslinien³¹³

3.6.3.1. Die Yamato-Linie

Der erste Yamato Kengyō (1782–1863) gilt als der mit Yamada Kengyō am engsten verbundene Schüler; es wird behauptet³¹⁴, Yamato Kengyō hätte den Namen Yamada selbst weiterführen sollen, habe aber aus Gründen der Rücksichtnahme gegenüber den Familienangehörigen von Yamada Kengyō darauf verzichtet.

Wie bereits kurz erwähnt, ist Yamato Kengyō I an der Veröffentlichung des ›Azuma kotouta‹ von 1824 und 1839 maßgebend beteiligt gewesen, wobei er 1824 die Texte von drei, 1839 von acht eigenen Kompositionen beifügte. Derselbe Yamato Kengyō I war es auch, der für die Herausgabe der *koto-kumiuta*-Sammlung ›Zōtei buso gafu-shū‹ 1853 verantwortlich zeichnete³¹⁵, ein beachtenswertes Unterfangen, welches sehr deutlich die Zugehörigkeit auch von *Yamada-ryū* zur gesamten *koto*-Tradition der Blinden beweist.

Die neuere Sekundärliteratur³¹⁶ weist darauf hin — leider ohne Quellenangaben — daß Yamato Kengyō I neben dem *koto*- und *shamisen*-Spiel seines eigenen *Yamada-ryū* auch im Spiel des *Heike-biwa* und des *kokyū*, sowie — bezeichnenderweise für einen Edo-Musiker — in den *jōruri*-Stilen *Katō-bushi* und *Tomimoto-bushi* bewandert war und ferner auch gute Kenntnisse der Kamigata-Gesänge besaß. Diese vielfältigen Wirkungsfelder und Interessengebiete zeigen uns wieder die typische Position des *Yamada-ryū*-Musikers als Träger einer eigenen, im Musikleben von Edo verankerten Tradition, und zugleich als Element einer übergeordneten, umfassenderen Tradition.

Die Genealogietafel verzeichnet drei hauptsächliche Linien, die von Yamato Kengyō I ausgehen: Eine davon führt zum Komponisten einiger besonders textreicher und ausgedehnter neuer Stücke³¹⁷, Chiyoda Kengyō (gestorben 1862). Chiyoda Kengyō, der auch als Schüler von Yamada Kengyō selbst gilt, soll 1860 im *sōroku-yashiki* Yamada Kengyō einen kleinen Schrein errichtet haben; die bei dieser Gelegenheit angebrachte Inschrift gilt als die offizielle Bekanntmachung, daß die noch junge *koto*-Tradition ein eigenes *ryū*, eine eigene und in sich geschlossene Schule, darstelle³¹⁸.

³¹³ Im Folgenden stütze ich mich hauptsächlich auf Gamō 1974 und Hirano 1974c. Vgl. auch die schematische Darstellung S. 99.

³¹⁴ Gamō 1974: 59.

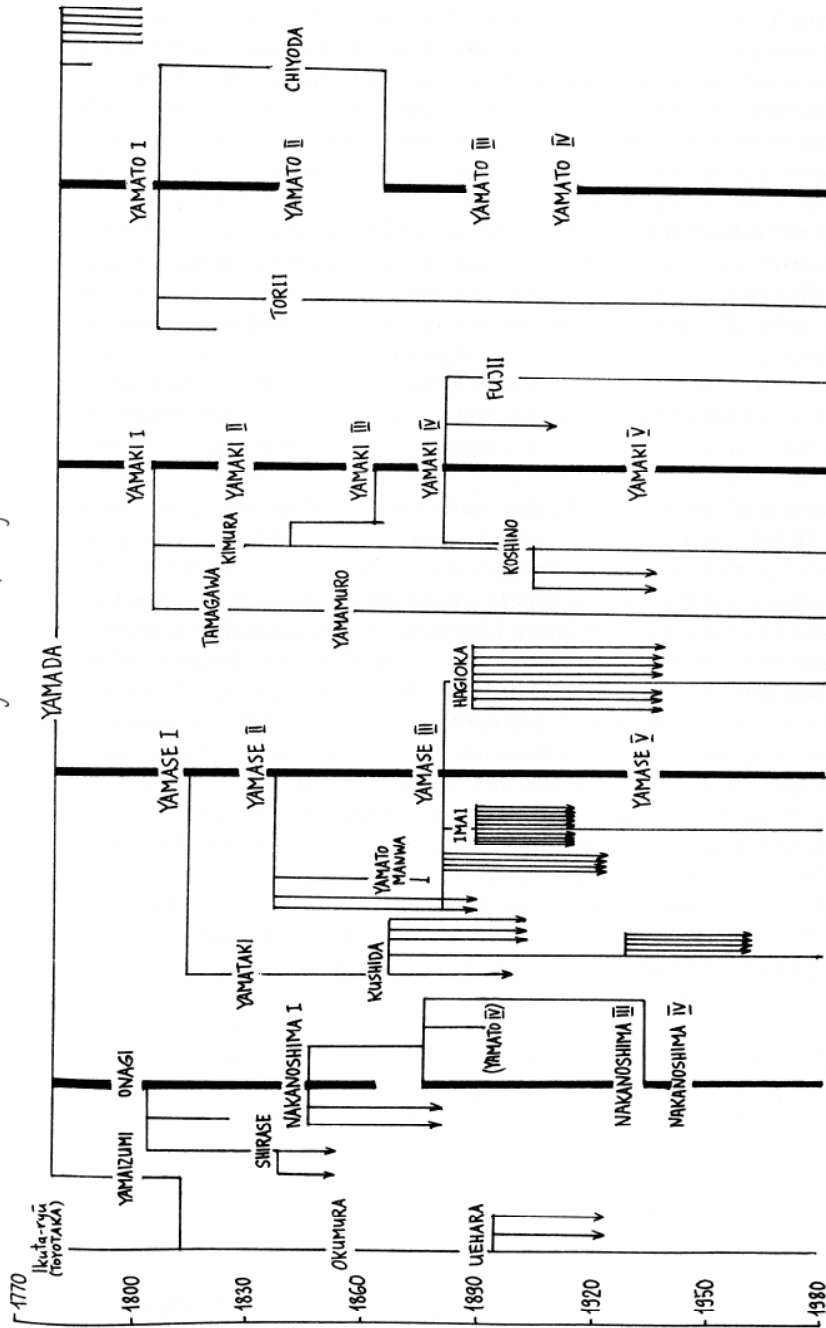
³¹⁵ Vgl. Anm. 154, Punkt 6.

³¹⁶ Vor allem ›Yamada-ryū sōkyoku-shi‹ 1974.

³¹⁷ Vgl. auch S. 126.

³¹⁸ *Yamada-ryū* als Begriff war schon im Epitaph für Yamada Kengyō 1818 aufgetaucht, vgl. Anm. 274. Näheres bei Kishibe et al. 1971: 5, 46, 55.

Schema der Yamada-ryū-Überlieferungslinien



↓ bedeutet: auf weitere Einzelheiten wird in diesem Schema verzichtet
 Schema nach Hirano 1974b.

Eine zweite von Yamato Kengyō I ausgehende Linie, die erstaunlicherweise von Anfang an in weiblicher Hand gelegene Torii-Linie, hat zwar keine Komponisten hervorgebracht, doch handelt es sich um eine bis heute lebendige Folge von vortrefflichen Musikern.

Die Hauptlinie des Yamato-Hauses ist von Yamato Kengyō II (1815–1876) weitergeführt worden. Als das Werk von Yamato Kengyō II gelten — allerdings mit Vorbehalten — zwei Stücke, die noch in viel direkterem Maße mit *jōruri* verbunden sind, als dies bei den Stücken der älteren Generation der Fall gewesen war: Es handelt sich um Kompositionen eines im 19. Jahrhundert unter *Yamada-ryū*-Musikern immer mehr in Mode kommenden Typs, nämlich um *kakeaimono* (»Stücke, die abwechselnde Einzelteile aufweisen«). Damit ist hier gemeint, daß sich zwei Ensembles in den Vortrag eines Stücks teilen, indem eines davon »normale« *Yamada-ryū-koto*-Musik vorträgt, während das andere als *jōruri*-Part gilt (unter *jōruri* im *Yamada-ryū* dieser Zeit ist *Tomimoto-bushi* zu verstehen)³¹⁹.

Die Ursache für das Aufkommen von solchen *kakeaimono* wird in einem stets wachsenden Bedürfnis nach »echter« Edo-Musik gesehen, wobei aber die höheren Schichten in zunehmendem Maße sich dem *koto* zuwandten und das eigentliche *jōruri*-Instrument, das *shamisen*, als vulgär betrachteten³²⁰.

Der dritte Yamato (1844–1889) wurde nicht mehr *kengyō* (dieser Titel wurde mit dem Ende der Feudalzeit abgeschafft) und ist als Yamato Shōrei III bekannt³²¹. Die Kompositionen von Yamato Shōrei III sind alle in der Meiji-Zeit entstanden, vermutlich in den Jahren 1876–1889. Dabei scheint die Wahl der Texte die rapide Wandlung des Landes und die politisch-soziale Ausrichtung auf neue Ziele zu widerspiegeln. Höchstwahrscheinlich stehen die Eigentümlichkeiten der Kompositionen von Yamato Shōrei III in Zusammenhang mit seinem Beitritt 1880 zum *Ongaku torishirabe-gakari*. Das *Ongaku torishirabe-gakari* war eine Art staatliches »Amt für die Neugestaltung der Musik«, zu dessen Anliegen es auch gehörte, Musikstudenten europäische Musik nahezubringen. Obwohl wir dafür keine konkreten Anhaltspunkte besitzen, ist anzunehmen, daß Yamato Shōrei III im Rahmen des *Ongaku torishirabe-gakari* an der Umgestaltung von Texten traditioneller Stücke beteiligt war³²², und daß er auch als Komponist neuartiger Anfängerstücke zu gelten hat, darunter des heute zum »eisernen Bestand« gehörenden Stücks »Aki no Nanakusa«.

Yamato Shōwa IV (gestorben 1948) schließlich, kein Schüler von Yamato Shōrei III, sondern eine vom Yamato-Hause aus der Nakanoshima-Linie³²³ »übernommene« Person, war auch als Komponist zahlreicher Stücke tätig, doch sind diese heute nicht allgemein bekannt³²⁴.

³¹⁹ Direktes Übertragen aus dem *Tomimoto-bushi* ins *Yamada-ryū* kam zwar vor, doch handelt es sich in der Regel bei einem *jōruri*-Part um neukomponierte Passagen im *Tomimoto*-Stil. Die Spieler beider Ensembles sind *Yamada-ryū*-Musiker, nicht *jōruri*-Sänger. Vgl. auch S. 464 ff.

³²⁰ Mündliche Mitteilung von Hirano Kenji.

³²¹ »Shōrei« ist ein Eigenname.

³²² Wir haben es dabei mit der *zokkyoku kairyō*-Bewegung zu tun (»Reform/qualitative Verbesserung von vulgärer Musik«), die allerdings bald mehr oder weniger im Sand verlief.

³²³ Vgl. Kapitel 3.6.3.4.

³²⁴ Zur Frage der Bekanntheit beziehungsweise Unbekanntheit neuerer Kompositionen vgl. auch S. 108.

3.6.3.2. Die Yamaki-Linie

Vom ersten Yamaki Kengyō (gestorben 1820) sind keine Kompositionen erhalten, sondern nur die Anekdote, daß er sogar seinen Meister Yamada Kengyō an Fingerfertigkeit übertroufen habe.

Von Yamaki Kengyō I gehen, ebenso wie bei Yamato Kengyō I, mehrere Linien aus; von diesen verdient — neben der Hauptlinie — der etwas außergewöhnliche Zweig zu einem gewissen Tamagawa Kengyō Beachtung: Ein Schüler dieses Tamagawa Kengyō, Yamamuro Yasuyoshi, war *iemoto* der *Fujie*-Schule von *kokyū*-Spiel, womit dieses Instrument durch »Personalunion« mit *Yamada-ryū* verbunden wurde, das heißt, derselbe Meister gehörte sowohl dem *Yamada-ryū* wie dem *Fujie-ryū* an.

Yamaki Kengyō II (1800—1854) ist innerhalb des *Yamada-ryū* ein recht bekannter Komponist. Allerdings umfaßt seine Tätigkeit nicht nur die Neuschaffung von *koto*-Stücken, sondern vermutlich auch die direkte Übertragung von mindestens zwei Stücken aus dem Repertoire des *Itchū-bushi-jōruri* (womit auch hier die zunehmend enge Beziehung zwischen *Yamada-ryū* und *jōruri* im Verlauf des frühen 19. Jahrhunderts sichtbar wird). Die Schrift ›*Yamada-ryū sōkyoku-shi*‹ (1974) spricht überdies von einer regen Aktivität von Yamaki Kengyō II beim Arrangieren von Stücken; so sollen etwa die Umgestaltung des *shamisen*-Parts in einigen Zwischenspielen älterer Stücke oder die Neuschaffung eigener *Yamada-ryū*-Stimmen zu *Kyōfū tegotomono*³²⁵ auf Yamaki Kengyō II zurückgehen.

Yamaki Kengyō III (1837—1873) starb verhältnismäßig früh, so daß von diesem Meister nur wenige Kompositionen entstehen konnten. Besonders bekannt ist jedoch sein ›*Matsukaze*‹³²⁶, ein Stück, welches er (wie seine anderen Werke) mit Nakanoshima Kengyō I zusammen komponiert haben soll.

Yamaki Senga IV (1846—1921), eine Persönlichkeit, die in besonders vornehmen Kreisen und sogar mit Angehörigen der kaiserlichen Familie verkehrte, steht bereits auf der Schwelle zur Neuzeit. Sein Werk ist außerordentlich umfangreich, doch nur wenig bekannt. Yamaki Senga IV scheint in hohem Maße an *jōruri* (*Tomimoto*-, *Katō*-, *Itchū-bushi*) und anderem Edo-Gesang (*Edo-nagauta*, *kouta* usw.) interessiert gewesen zu sein, eine Tatsache, die in seinen Kompositionen deutlich zum Ausdruck kommt; von Yamaki Senga IV existieren zudem auch zwei bekannte Direktübernahmen von Stücken aus dem *Tomimoto-bushi*-Repertoire.

Von Yamaki Senga IV gehen mehrere neue Linien aus, deren wichtigste alle bis heute weiterexistieren. Es handelt sich dabei unter anderem um die *Fujii*-Linie, welche in weiblicher Hand liegt und sich um eine klassisch-vorbildliche Bewahrung der Tradition bemüht, sowie um die Linie zu Koshino Eishō (1887—1965), einer markanten Persönlichkeit im *Yamada-ryū*, die mehrere neue Stücke schuf, einige wertvolle Texte zur *Yamada-ryū*-Spielpraxis verfaßte und ab 1956 eine der höchsten staatlichen Auszeichnungen³²⁷ für traditionelle Künstler innehatte.

³²⁵ Vgl. S. 77.

³²⁶ Vgl. S. 127 und 477 ff.

³²⁷ *Jūyō Mukei Bunkazai* (»Bedeutsames Kulturgut, Kategorie *Personen*«).

3.6.3.3. Die Yamase-Linie

Über Yamase Kengyō I (1791–1859) und Yamase Kengyō II (1812–1868) wissen wir nicht viel mehr, als daß beide sehr strenge Persönlichkeiten gewesen sein sollen; drei Kompositionen eines frühen Yamase Kengyō sind uns erhalten, doch ist nicht eindeutig festzustellen, von welchem der beiden *kengyō* diese stammen.

Unter den von Yamase Kengyō I abzweigenden Linien ist diejenige über einen gewissen Yamataki Kengyō und dessen Schüler Kushida Eisei (1845–1905) hervorzuheben. Letzterer war ein besonders begabter *shamisen*-Spieler, der auch einen bedeutenden Einfluß auf die Kompositionstätigkeit anderer Musiker des Yamase-Hauses ausgeübt haben soll; zu den Schülern von Kushida Eisei gehörten unter anderem 1) Tafuji Seifū (1884–1975), dessen Studien zu *Yamada-ryū*-Gesangstexten³²⁸ zu den wissenschaftlich wertvollsten Untersuchungen zur *koto*-Musik von Edo gezählt werden können, und 2) Takahashi Eisei, von dem neben der von Takahashi Eisei II (einer Musikerin) weitgeführten Hauptlinie wiederum mehrere neue, teilweise heute noch aktive Linien ausgehen.

Auch von Yamase Kengyō II zweigen einige bis heute lebendig gebliebene Linien ab, die meisten davon in weiblichen Händen. Innerhalb dieser Linien kam auch wiederum eine Verbindung mit der *kokyū*-Tradition³²⁹ zustande.

Zu den seiner Kompositionstätigkeit wegen bedeutendsten Schülern von Yamase Kengyō II gehört Yamato Manwa (1853–1903). Im Vergleich zu anderen Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind auffallend viele Werke von Yamato Manwa ins allgemein bekannte und gepflegte Repertoire übernommen worden und zu großer Beliebtheit gelangt.

Die Hauptlinie des Yamase-Hauses wurde durch Yamase Shōin III (1845–1908) weitergeführt. Dieser blinde Meister kann als eine der bemerkenswertesten Persönlichkeiten in der Geschichte des *Yamada-ryū* bezeichnet werden. Wohl kein Meister des *koto*-Spiels, sowohl der *jiuta*- wie der *Yamada-ryū*-Tradition, ist derart direkt mit den Umstrukturierungsbemühungen der Gesellschaft in der frühen Meiji-Zeit in Berührung gekommen wie Yamase Shōin III. Als das bereits erwähnte, neue staatliche »Amt für die Neugestaltung der Musik« (*Ongaku torishirabe-gakari*) 1879 seine Tätigkeit aufnahm, fällt dies bald die Entscheidung, daß von allen traditionellen Künsten es der *koto*-Musik zukommen solle, Grundlage einer »modernen« musikalischen Bildung der jungen Generation zu werden. In diesem Zusammenhang beauftragte das Musikamt offiziell Yamase Shōin III im Jahre 1880 mit der Ausarbeitung seiner Richtlinien.

Yamase Shōin III wurde somit Staatsbeamter und griff gleich verschiedene Aspekte der alten Tradition auf, die er für reformbedürftig ansah. Wie bereits bei Yamato Shōrei III dargestellt, galt es vorerst einmal, den Großteil der überlieferten Gesangstexte zu überarbeiten beziehungsweise gänzlich neue Texte zu schaffen, die dem Bildungsideal einer »gesunden und gesellschaftsfördernden Musik« gerecht zu werden vermochten. (Eine Reihe heute noch gut bekannter Stücke — unter anderem auch Werke von Yamada Kengyō — wurde dabei erfaßt,

³²⁸ Siehe S. 116.

³²⁹ Diesmal mit dem *Matsuo-ryū-kokyū*-Spiel.

doch pflegen heute eher wieder die Originalversionen gesungen zu werden³³⁰; allerdings nehme ich an, daß um diese Zeit nicht umgearbeitete aber dennoch vom neuen Ideal allzusehr abweichende Stücke aus der allgemeinen Unterrichtsordnung für Amateure gestrichen wurden, und daß sich damit die noch heute übliche Konzentration auf einzelne, immer wieder gespielte Stücke ergab.)

Neben der unter der Aufsicht von Yamase Shōin III stehenden »Textumarbeitungsbewegung« galt es ferner, wie auch bereits im Zusammenhang mit Yamato Shōrei III erwähnt, durch neue Anfängerstücke die Grundlage eines modernen Unterrichtssystems für *koto*-Musik zu schaffen. Um diese Aufgabe erfüllen zu können, unternahm Yamase Shōin III die für einen traditionellen, blinden Meister fast unglaublich anmutende Bemühung, (westliche) Unterrichtsmethodik und Musiktheorie zu studieren, sowie die Aufzeichnung von Musik im Fünfnotenliniensystem zu erlernen. Als Resultat dieses Studiums entstand 1888 das »Sōkyoku-shū« (»Sammlung von *koto*-Stücken«), eine im Fünfnotenliniensystem aufgezeichnete Sammlung von 16 Anfängerstücken für das *koto*³³¹.

Yamase Shōin III war aber auch im traditionellen Sinne Komponist von mehreren Werken mittleren und hohen Schwierigkeitsgrades, doch dürfte vielleicht eines seiner bekanntesten Stücke das *tegotomono* (eine für das so sehr den Gesang und den Textzusammenhang in den Mittelpunkt stellende *Yamada-ryū* eher unkonventionelle Form) mit dem Titel »Miyako no Haru« (»Frühling in der Hauptstadt«) sein, welches für die Eröffnungsfeier der Tokyoter Musikschule 1890 entstand. Diese Musikschule, an der Yamase Shōin III bald auch als Professor wirkte, war direkt aus dem staatlichen »Amt für die Neugestaltung der Musik« hervorgegangen.

Besonders bedeutsam war Yamase Shōin III schließlich auch als Lehrer. Er bildete eine sehr große Zahl von jungen *koto*-Musikern aus, von denen viele zu den bekanntesten Meistern der neueren Zeit gehören und eigene Traditionslinien begründet haben. Allerdings ist es auffallend — wenn nicht bezeichnend — daß diese Meister alle Privatschüler von Yamase Shōin III waren, und nicht aus der Tokyoter Musikschule hervorgingen.

Die Yamase-Linie selbst steht heute in der 5. Generation, ihr *iemoto* ist die Musikerin Yamase Shōin V. Daneben seien noch zwei der bekanntesten der von Yamase Shōin III abzweigenden neuen Linien genannt: diejenige von Hagioka Shōin I (1864—1936) und diejenige von Imai Keishō (1871—1947). Beide Linien entfalteten sich rasch, und sowohl Hagioka Shōin I wie Imai Keishō hatten die Position eines Professors inne, ersterer (wie sein Lehrer Yamase Shōin III selbst für kurze Zeit) an der Tokyoter Blindenschule, letzterer an der Tokyoter Musikschule. Ebenso waren sowohl Hagioka Shōin I wie Imai Keishō Komponisten zahlreicher Stücke; Imai Keishō ist zudem für seine eigenwilligen Interpretationen traditioneller Stücke bekannt, die oft so weit gingen, daß — wie zugleich gelobt und kritisiert wird — seine Zugehörigkeit zum Hause Yamase kaum mehr erkenntlich war.

³³⁰ In den Untersuchungen zu ausgewählten Stücken berücksichtige ich ausschließlich die Originalfassungen.

³³¹ Genaueres vgl. »Ongaku kyōiku seiritsu e no kiseki« 1976: 187 ff.

3.6.3.4. Die Onagi-/Nakanoshima-Linie

Wir wissen nicht genau, wieviele bedeutende Schüler Yamada Kengyō besaß; die im ›Yamada-ryū sōkyoku-shi‹ (1974) enthaltene Genealogietafel gibt neben Yamato, Yamaki und Yamase Kengyō noch 7 weitere Namen an, darunter 2 Frauennamen. Von diesen sieben Personen scheinen deren 2 an der eigentlichen Überlieferung beteiligt gewesen zu sein, nämlich Yamaizumi Kōtō und Onagi Kengyō, doch ist uns über diese beiden Meister außer ihren Namen so gut wie nichts bekannt³³².

Von Onagi Kengyō gehen mehrere Linien aus; Erwähnung verdient vor allem sein Schüler Shirase Kengyō (gestorben 1889), der sich besonders als *Heike-biwa*-Spieler einen Namen gemacht haben soll. Unter den *koto*-Schülern von Shirase Kengyō ist in erster Linie Satō Sakyū (gestorben 1915) zu nennen, der nicht nur selbst Komponist zahlreicher Stücke war, sondern auch mit Meistern des *Ikuta-ryū* engen Kontakt pflegte und wohl auch zur Bereicherung des *Yamada-ryū*-Repertoires durch *jiuta*-Stücke beigetragen hat; überdies bilden die Schriften von Satō Sakyū die Quelle für viele, nicht durch Originaldokumente belegte Informationen über *Yamada-ryū* im 19. Jahrhundert.

Aus der Ausbildung bei Onagi Kengyō hervorgegangen ist auch Nakanoshima Kengyō I (1838–1894), eine als sehr vital geschilderte Persönlichkeit. Nakanoshima Kengyō I soll sich, wie neben ihm andere Meister des *Yamada-ryū*, besonders für längere, durch und durch dem Edo-Geschmack verpflichtete Gesänge interessiert haben, in erster Linie für *jōruri*; dieses Interesse schlägt sich entsprechend in seinen zahlreichen Kompositionen nieder. Wahrscheinlich hat Nakanoshima Kengyō I selber mit *Tomimoto-bushi*- und auch *Kiyomoto-bushi*-Musikern engen Kontakt gepflegt; seine Werke, zum Teil *akeaimono* (*Tomimoto-bushi* und *koto*-Gesang)³³³, gelten als in besonderem Maße gerade durch diese *jōruri*-Stile geprägt.

Die Nakanoshima-Linie selbst wurde 1892 durch den frühen Tod des zum Nachfolger in der *iemoto*-Funktion bestimmten Schülers unterbrochen, sodaß Nakanoshima Kiku (1873–1914), der Frau des ersten Sohnes von Nakanoshima Kengyō I³³⁴, stellvertretend das Recht auf Zertifikatsverleihung zugesprochen wurde. Ein von Nakanoshima Kiku zur künstlerischen Ausbildung adoptierter blinder Musiker übernahm sodann den Namen und wurde Nakanoshima Shosen III (1893–1928).

Von diesem Meister sind einige Kompositionen erhalten, und sein besonders stark ausgeprägtes Interesse an den verschiedenen Edo-Gesängen (*Itchū-bushi*, *Katō-bushi*, *Kiyomoto-bushi* sowie kurze Lieder wie etwa *utazawa*) hat ihn auch zur Übernahme solcher Stücke ins *Yamada-ryū*-Repertoire veranlaßt.

Seit dem Tode von Nakanoshima Shōsen III hat (der nicht blinde Meister) Nakanoshima Kin'ichi IV (geboren 1904), zweiter Sohn von Nakanoshima Kiku, die Linie fortsetzt. Nakanoshima Kin'ichi, heute emeritierter Professor an der Staatlichen Hochschule für Kunst und

³³² Von Onagi Kengyō nimmt man an, er sei identisch mit dem 56. *sōroku-kengyō* (= Vorsteher des *sōroku-yashiki*) dieses Namens. (Yamada Kengyō selbst war der 68. *sōroku-kengyō* von Edo.)

³³³ Vgl. S. 100 und 464 ff.

³³⁴ Dieser Sohn war *shakuhachi*-Spieler geworden.

Musik in Tokyo und Träger der Auszeichnung »Nationalschatz«, darf wohl als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten traditioneller Richtung bezeichnet werden³³⁴. Anders als bei Miyagi Michio³³⁵ ist in den heute bekanntesten Werken von Nakanoshima Kin'ichi die Übernahme von Elementen aus der abendländischen Musik meist nicht augenfällig, da sie nicht im Bereich der Melodiestructur und der Kompositionsform vor sich geht, sondern vielmehr in demjenigen der Dynamik und in sehr subtiler Weise auch der Rhythmik. Daneben hat Nakanoshima Kin'ichi aber auch zahlreiche und überaus vielfältige Versuche unternommen, sich als Komponist abendländischen, ja globalen Strömungen zu nähern³³⁶.

Als besonderes Merkmal in der Tätigkeit von Nakanoshima Kin'ichi ist seine für *Yamada-ryū*-Musiker eigentlich ungewöhnlich intensive Beschäftigung mit dem instrumentalen Aspekt hervorzuheben; davon zeugen, abgesehen von seinen eigenen Kompositionen, nicht nur die vielen Umarbeitungen und Erweiterungen von traditionellen Zwischenspielen und (gesangsbegleitenden) Instrumentalstimmen³³⁷, sondern auch das große Interesse am *shamisen*, einem Instrument, welches während mehr als einem Jahrhundert in die Welt der »niedereren« oder zumindest leichten Unterhaltung abgedrängt worden war.

3.6.3.5. Die Okumura-/Uehara-Linie

Diese Linie geht letztlich auf die in der Mitte des 18. Jahrhunderts von Mitsuhashi Kengyō³³⁸ in Edo verbreitete Tradition von *Ikuta-ryū* zurück. Irgendwo im Verlaufe der Zeit wird eine Berührung mit *Yamada-ryū* stattgefunden haben; überliefert ist die Anekdote, daß der Enkelschüler von Mitsuhashi Kengyō, Toyotaka Kengyō, einen Schüler namens Toyoizumi Kōtō besaß, der seinen Namen in Yamaizumi Kōtō abänderte und Schüler von Yamada Kengyō wurde.

Aus dieser Mitsuhashi-/Toyotaka-/Yamaizumi-Linie ging schließlich Okumura Masago (1841–1891) hervor, dessen Lebenslauf durch die Abschaffung des *tōdō* und der unbeschreibbaren Härte der plötzlichen Ungeschützttheit des blinden Musikers um 1870 in besonders tragischer Weise geprägt war. Erbe der Okumura-Linie wurde Uehara Masaki I (1869–1933), der seine Ausbildung in der Yamato-Linie von *Yamada-ryū* erhalten hatte und selber mehrere Kompositionen schuf. Heute ist die Meisterin Uehara Masaki II (geboren 1903) eine der letzten großen Musikerpersönlichkeiten aus der Meiji-Zeit und Trägerin der Auszeichnung »Nationalschatz«.

³³⁴ Professor Nakanoshima Kin'ichi ist im März 1984 verschieden.

³³⁵ Vgl. Kapitel 3.5.6.3.

³³⁶ Näheres vgl. Hirano (in Victor 1973).

³³⁷ Vgl. auch S. 106 f.

³³⁸ Vgl. S. 56.

3.6.4. Die koto-Musik von Edo als Traditionsgut

Die Geschichte der *koto*-Musik Japans seit dem Beginn der Edo-Zeit ist weitgehend zugleich die Geschichte ihrer Überlieferungslinien. Bis heute steht die Entfaltung der Musik in engstem Zusammenhang mit der Struktur, der Entwicklung, der Aufspaltung oder der Veränderung einer bestimmten Personengruppe, die als wirtschaftliche Einheit gesehen werden kann und deren Existenzgrundlage die Überlieferung einer bestimmten Art von Musik bildet.

Allen Traditionen japanischer Musik ist es wohl gemeinsam, daß sie auf der Überzeugung beruhen, das historisch Gewachsene stets auch in der Gegenwart durch konkrete Personen behüten und verkörpern zu müssen. Eine Komposition, ein Stil, eine Eigentümlichkeit wird nicht nur geschaffen und möglicherweise schriftlich festgehalten, sondern es bedarf auch stets eines Trägers für das Geschaffene. Nichts beweist diese Überzeugung in stärkerem Maße als die im *Yamada-ryū* besonders beachtete Sitte der Weitergabe von Namen oder Namenselementen von Musikergeneration zu Musikergeneration³³⁹.

Der Zwang, eine alte Sache stets gegenwärtig zu halten, ist nun aber keine Garantie dafür, daß dieses Alte nicht der Gegenwart angepaßt wird. Es scheint mir jedoch, daß der *Yamada-ryū*-Musiker in dieser Frage der Anpassung sehr sorgfältig vorgeht, indem er sich stets bewußt bleibt, mit wessen Besitztum er es bei einem bestimmten Stück zu tun hat.

Es gibt fraglos Stücke im *Yamada-ryū*-Repertoire, die quasi niemandem gehören und eine Art »Freiwild« darstellen. Solche Stücke werden immer wieder neu arrangiert und auf immer wieder andere Weise interpretiert. Zu dieser Kategorie gehören beispielsweise »Kinuta« und »Sarashi«, beides Stücke, deren Wurzeln sich in der Dunkelheit vergangener Jahrhunderte verlieren.

Exkurs zu »Kinuta« und »Sarashi«³⁴⁰: Ein ursprüngliches »Kinuta«³⁴¹, ein *shamisen*-Stück, wird Sayama Kengyō (gestorben 1694) zugeschrieben. Daraus entwickelten sich bereits im 18. Jahrhundert in Westjapan die verschiedensten Varianten. In Edo wurde die »Kinuta«-Melodie von Nakanoshima Kengyō I aufgenommen³⁴², der den *shamisen*-Part in freier Improvisation und in reicher und komplizierter Ausgestaltung vorzutragen pflegte. Bereits zur Zeit von Nakanoshima Kengyō I fand »Kinuta« aber auch Eingang in andere Überlieferungslinien, wo es auf immer wieder verschiedene Weise arrangiert wurde. Wieviele »Kinuta«-Varianten heute existieren, läßt sich schwer feststellen, doch ist eine der bekanntesten das als »Shin-Ginuta in der Weise von Nakanoshima Kin'ichi« bezeichnete Stück.

Ein weiteres »Kinuta«, nämlich »Okayasu-Ginuta«³⁴³, galt in der Mitte des 19. Jahrhunderts als bekannte Melodie und fand sich bald auch im *Edo-nagauta*. Um 1890 sehen wir dieses »Okayasu-Ginuta« als *kokyū*-Stück der *Fujie*-Schule; alsbald wird es durch Yamamuro Yasuyoshi³⁴⁴ ins *Yamada-*

³³⁹ Es sei an dieser Stelle auch an den in Kapitel 3.6.2. gezogenen Vergleich zu einer Initiation erinnert.

³⁴⁰ Im Folgenden orientiere ich mich vor allem an Mitani 1980.

³⁴¹ Vgl. S. 60.

³⁴² Die Bezeichnung für »Kinuta« in der Fassung von Nakanoshima Kengyō I lautete nun »Shin-Ginuta« (»Neues Kinuta«).

³⁴³ Bedeutung dieses Titels nicht genau feststellbar; auf die verschiedenen Deutungsversuche soll hier nicht eingegangen werden.

³⁴⁴ Vgl. S. 101.

ryū übertragen. Diese Übertragung wird nun von einem Meister nach dem anderen neu arrangiert³⁴⁵, so daß es etwa ein ›Okayasu-Ginuta in der Weise von Yamase Shōin III‹ oder ›von Imai Keishō‹ gibt. Heute dürfte wiederum die virtuose Fassung von Nakanoshima Kin'ichi die bekannteste sein (mit einer möglichen Besetzung von 2 *honte-koto*, 2 *koto* in einem *kaete*, 1 *koto* in einem zweiten *kaete*, 1 *shamisen* und 1 *shakuhachi*).

Ähnlich verhält es sich bei ›Sarashi‹³⁴⁶: Bereits im ›Ōnusa‹, 1685³⁴⁷, findet sich ein Stück dieses Namens, ebenso im ›Matsu no ha‹, 1703³⁴⁸, im letzteren unter der Kategorie *Kamigata-nagauta* und als Komposition von Kitazawa Kōtō bezeichnet. Wahrscheinlich existierten bereits im 18. Jahrhundert mehrere verschiedene Instrumentenstimmen für ›Sarashi‹; im Jahre 1782 (im ›Uta-keizu‹³⁴⁹) wird unterschieden zwischen einem alten ›Sarashi‹ und einem neuen ›Sarashi‹ (›Shin-Zarashi‹), letzteres eine Umarbeitung als *tegotomono* von Fukakusa Kengyō (um 1716).

Dieses *tegotomono* ist nun von den verschiedensten Traditionen aufgenommen worden; wir finden eine Abwandlung davon unter anderem auch im *Edo-nagauta*. Im *Yamada-ryū* wurde das *tegotomono* ›Sarashi‹ ebenfalls aufgegriffen und von einem Meister nach dem andern auf seine Weise zum persönlichen ›Besitztum‹ gemacht. Man nimmt an, Onagi Kengyō habe das damalige ›Shin-Zarashi‹ als erster verarbeitet, worauf Nakanoshima Kengyō I diese Verarbeitung zu einem komplexen und technisch schwierigen *shamisen*-Stück ausbaute. Doch auch Yamase Shōin III besaß seine Variante dieses Stücks, die sodann von Imai Keishō aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Die heute im *Yamada-ryū* wohl bekannteste Form von ›Sarashi‹ ist das ›Shin-Zarashi von Nakanoshima Kin'ichi‹ aus dem Jahre 1926, ein Stück, welches technisch die höchsten Ansprüche stellt. Bezeichnenderweise gilt dieses ›Shin-Zarashi‹ als Geheimstück: Es wird im Prinzip niemandem gelehrt, bildet im wahrsten Sinne das Privateigentum des Meisters und ist in seiner Gestalt nicht endgültig und in allen Einzelheiten fixiert; ›Shin-Zarashi‹ könnte somit von niemandem gespielt werden, der nicht direkt vom Meister selbst ›initiiert‹ worden ist.

Das musikalische Material der meisten *jiuta*-Stücke³⁵⁰ ist im *Yamada-ryū* — zwar nicht so extrem wie ›Sarashi‹ und ›Kinuta‹ — mehr oder weniger ›herrenlos‹³⁵¹; folglich bestehen auch hier wohl wenige Skrupel, ein *jiuta* einmal so, einmal anders zu spielen und dem Stück

³⁴⁵ Der kurze Text des Stücks bleibt aber immer gleich.

³⁴⁶ Vgl. S. 74 und S. 74, Anm. 227.

³⁴⁷ Vgl. S. 62 und S. 62, Anm. 168.

³⁴⁸ Vgl. S. 66.

³⁴⁹ Vgl. S. 66.

³⁵⁰ Damit sind hier vor allem die *Kamigata-hauta* gemeint. Auch die *tsukemono* könnten angeführt werden, nicht aber *shamisen-kumiuta*, da diese — und nur diese — als einziges Element von *jiuta* (im weitesten Sinne) dem *Yamada-ryū*-Musiker nicht überliefert werden. Was die *koto-kumiuta* anbetrifft, so läßt sich schwer feststellen, welche Beziehung das *Yamada-ryū* zu diesen Stücken besitzt, da sie kaum noch bekannt zu sein scheinen. Ich nehme zumindest an, daß die Modellfunktion der *koto-kumiuta* eine eigenwillige Interpretation dieser Stücke stets in Schranken gehalten hat.

³⁵¹ Ob dem von Anfang an so war, wissen wir nicht; wir besitzen kaum Informationen zur Beziehung des frühen *Yamada-ryū* zu den Traditionen von Kamigata. Festgehalten werden kann aber, daß viele der Entwicklungen von Kamigata (Ensemblespiel, Verwendung von Ostinato-Stimmen, Zwischenspiele usw.) in Edo nicht unbekannt geblieben sind, und daß zu Beginn des 19. Jahrhunderts mindestens einige wenige *jiuta*-Stücke selbst in Edo und im *Yamada-ryū* Eingang fanden. Hirano (1980a) und Kubota (1979) weisen darauf hin, daß es sich dabei zumeist um *tegotomono* handelte, vor allem vom Typus *kinutamono*, *sarashimono* und *shishimono* (vgl. S. 74), aber auch um mindestens eines der berühmten *Kamigata-hauta* von Minezaki Kōtō (vgl. S. 76). Heute gelten gemäß ›Yamada-ryū sōkyoku-shi‹ (1974) 57 *jiuta*-Stücke — unter ihnen besonders zahlreiche *Kyōfū tegotomono* (vgl. S. 77) — auch als Teil des *Yamada-ryū*-Repertoires. Dazu kommen die Kompositionen von Mitsuzaki Kengyō (vgl. S. 78) und das *Kokin-gumi* von Yoshizawa Kengyō (vgl. S. 79f.), doch sind, mit ganz wenigen Ausnahmen, die nach Ende der Feudalzeit in Westjapan entstandenen Kompositionen nicht mehr übernommen worden.

vor allem einen dem *Yamada-ryū* eigenen, oft sogar auch persönlichen Stempel aufzudrücken. Einige *jiuta* erhielten im *Yamada-ryū* eine völlig neue Instrumentalstimme, andere nur einen neuen *koto*- oder *shamisen*-Part, wiederum andere eine zusätzliche Stimme; daneben gibt es auch *jiuta*-Stücke, die der Originalkomposition vermutlich relativ nahestehen. Auf jeden Fall dürfen wir niemals ein *jiuta*-Stück im *Yamada-ryū*-Repertoire vorbehaltlos als das »echte«, originale Stück betrachten, ebensowenig wie wir von einer »echten *Yamada-ryū*-Fassung eines *jiuta*-Stücks« sprechen können, da jede Linie und manchmal jeder Meister eigene Wege geht.

Anders verhält es sich mit dem eigenen, im *Yamada-ryū* selbst entstandenen Repertoire: Hier sind jedem Musiker die Besitzverhältnisse bekannt, und die gegenseitige Kontrolle gewährleistet eine große Stabilität in der Ausführungsweise der Stücke, sowohl im Verlaufe der Zeit wie auch von Spieler zu Spieler; wie bereits erwähnt, stimmt die heutige Spielweise derjenigen Stücke, die sich auch in der »Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū«-Tabulatur finden, mit der Spielweise zu Lebzeiten von Yamada Kengyō wahrscheinlich weitgehend überein. Obwohl eine etwas unterschiedliche Schwerpunktsetzung bei der Überlieferung der Stücke aus den 4 großen »Häusern« Yamato, Yamaki, Yamase und Nakanoshima festzustellen ist, indem jedes »Haus« sich (entsprechend der Selbstdefinition der Musiker, »Erben« zu sein) den von einem der Ihren komponierten Stücken besonders verpflichtet fühlt, darf doch wohl generell von einer Uniformität der Interpretation des *Yamada-ryū*-Repertoires aus der Edo-Zeit gesprochen werden.

Die Musik von Yamada Kengyō ist demnach unbestreitbar das gemeinsame Erbe von *Yamada-ryū*, und dies gilt wohl auch für die (noch in der Edo-Zeit entstandenen) Kompositionen der 4 Häuser³⁵². Die *Yamada-ryū*-Stücke aus der jüngeren Zeit aber werden, wie auch Kishibe³⁵³ betont, kaum mehr als das gemeinsame Erbe empfunden. Damit scheint sich gewissermaßen zu wiederholen, was bei der Entstehung von *Yamada-ryū* selbst geschah: Ein gemeinsames, altes Erbe (damals das *koto-kumiuta* und zum Teil vielleicht auch das *jiuta*, heute die *Yamada-ryū*-Musik aus der Edo-Zeit) wird anerkannt und gepflegt, daneben beschäftigt sich aber die neue Unterlinie vorwiegend mit ihrem eigenen Erbgut (damals die Kompositionen von Yamada Kengyō, heute die Kompositionen der Musiker des eigenen Zweiges innerhalb des *Yamada-ryū*), welches von den anderen Linien unbeachtet bleibt.

Ein Verständnis dieses Prozesses des Aufnehmens von Altem und Hinzufügen von Eigenem sollte uns — dies sei hier beigefügt — auch davor abhalten, *Yamada-ryū*, und damit die *koto*-Musik von Edo, als im Gegensatz stehend zu *Ikuta-ryū* oder der *koto*-Musik von Westjapan zu verstehen. Zweifellos existieren Gegensätze, sogar bewußte Gegensätze, zwischen der *koto*-Musik von Kamigata und derjenigen von Edo, zwangsläufig ergibt sich auch (aus Gründen

³⁵² Ob aber gewisse Vorbehalte existieren, in dem Sinne, daß die Aufführung eines Stücks aus einer bestimmten Überlieferungslinie (besonders, wenn auch heute noch keine Tabulatur vorliegt) der Bewilligung dieser Linie unterliegt, vermag ich nicht anzugeben, da der gesamte organisatorische Bereich der Überlieferung als Privatsache verstanden und geheimgehalten wird. Es scheint jedoch, daß die Besitzverhältnisse jedem Musiker zumindest stets bewußt sind, indem oft die Annahme geäußert wird, daß die Musiker der Linie X unter allen Umständen eine Komposition eines Meisters aus der Linie Y besser zu spielen vermögen als die Musiker aus der Linie Y.

³⁵³ In Kishibe 1980: 74.

der Nachfrage nach dem Spezialangebot der betreffenden Traditionslinie, sowie aus der Verpflichtung gegenüber dem eigenen Hause heraus) eine starke Konzentration der einzelnen Tradition auf ihr spezielles Repertoire; aber dennoch: der *koto*-Musiker von *Yamada-ryū* gehört in den Rahmen der gesamten *koto*-Musik Japans, wie sie sich in der Edo-Zeit entwickelt hat und heute überliefert wird.

Das *koto*-Musik-Erbe besteht nicht aus Kompositionen, die einfach der Allgemeinheit zum Gebrauch überlassen sind. Es sind Kompositionen, die in der Regel von der ranghöchsten Persönlichkeit einer Linie sozusagen zum eigenen Gebrauch angefertigt wurden und die

- nur in enger persönlicher Bindung
- unter der Voraussetzung einer angemessenen Bezahlung
- in bestimmten Schritten
- in bestimmter, nicht immer gleicher Ausführlichkeit
- an eine bestimmte, nicht anonyme Person
- im Prinzip mündlich³⁵⁴

weitergegeben werden.

Die Geschichte der *koto*-Musik von Edo ist zwar verhältnismäßig kurz, doch verläuft sie durchaus nicht gradlinig und ereignislos. Sie beginnt bei der doch wohl als originell zu bezeichnenden *koto*- und gesangsorientierten Musik von Yamada Kengyō, zeigt sodann eine immer stärkere und direktere Anlehnung an die Gesangstraditionen (vor allem an das *jōruri*) von Edo, führt in die schwierige frühe Meiji-Zeit mit ihrer plötzlichen Umkrepelung der alten Werte und Ideale und ihren Impulsen aus dem »Amt für die Neugestaltung der Musik« und mündet schließlich in die Neukompositionen zahlreicher *Yamada-ryū*-Musiker. So ist das ganze *Yamada-ryū* zu einer komplexen Einheit geworden, in welchem das Musikalische und das Menschliche dicht miteinander verwoben sind, und wo das Alte neben dem Neuen stets bewahrt bleibt.

Es mag auf den ersten Blick vielleicht kurios erscheinen, das Erbe der *Yamada*-Schule als volksnahe Edo-Gesänge zum Unterricht von hochrangigen und gebildeten Persönlichkeiten zu bezeichnen, da anzunehmen wäre, daß Volksnahes und Populäres im Kontrast zum verfeinerten und empfindlichen Geschmack und dem strengen Verhaltenskodex der vornehmen Edo-Bewohner stehe. Texte und Musik der Stücke des *Yamada-ryū* schwächen zweifellos das allzu Volkstümliche ab, und die Verflechtung des Modischen mit dem Klassischen, ja Archaischen, bildet bereits vom ersten Stück an das Grundprinzip einer *Yamada-ryū*-Komposition; die eigentliche Lösung des Widerspruchs liegt jedoch wohl nicht in der Sache, sondern im Menschen, in der *Yamada-ryū*-Musikerpersönlichkeit selbst, die – wie es schon im Epitaph für Yamada Kengyō steht – sich durch Eleganz, Bildung, Vornehmheit und Raffinement auszeichnet.

³⁵⁴ Offenbar hat im *Yamada-ryū* eine besonders strenge Kontrolle geherrscht in bezug auf Tabulaturen; dies mußte natürlich zu einer verstärkten Abhängigkeit des Schülers von der konkreten Bindung an einen Meister und damit an eine bestimmte Überlieferungslinie führen. In der Tat ist »Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū« die einzige bekannte alte *Yamada-ryū*-Tabulatur, und auch heute noch sind nur relativ wenige Stücke intavoliert. Über nicht intavolierte Stücke wird praktisch keine Auskunft gegeben, da die Ansicht besteht, es lägen »bestimmte Gründe« vor, warum ein Stück nur mündlich überliefert werde. Zur Frage der Intavolierung vgl. auch S. 299 ff.