

## 5.2. Untersuchungen zum musikalischen Vortrag

### 5.2.1. Zum Problem der eindeutigen Erfäßbarkeit der musikalischen Parameter der *koto*-Musik des *Yamada-ryū*

#### 5.2.1.1. Die Problemstellung

Im nun folgenden, zweiten Teil dieser Studie zu ausgewählten Stücken der *koto*-Musik von Edo geht es um den Fragenkreis des realen Vortrags und damit der musikalischen Interpretation der im vorausgehenden in literarischer Hinsicht untersuchten Texte. Bevor jedoch auf die einzelnen Stücke mit ihren spezifischen musikalischen Eigenschaften eingegangen werden kann, sind einige grundsätzliche Überlegungen zum Grad der Erfäßbarkeit des musikalischen Parameters eines *Yamada-ryū-koto*-Gesangs überhaupt anzustellen.

Weder die reale Erscheinungsform eines Gesangs der *koto*-Musik von Edo im Rahmen einer ganz bestimmten Aufführung durch ganz bestimmte Musiker, noch die Urform einer solchen Komposition als mögliches Spiegelbild der Intention des Komponisten oder der ursprünglichen Sänger läßt sich aus den im Handel erhältlichen Tabulaturen präzise ersehen. Wenn sich demnach die 17 vorerst als literarische Kompositionen besprochenen Gesänge nun in Übertragung als musikalische Gebilde präsentieren<sup>1</sup>, so darf nicht geschlossen werden, daß es sich dabei um eine zuverlässige schriftliche Wiedergabe einer von jedem *koto*-Musiker und zu jeder Zeit als absolut korrekt geltenden musikalischen Vortragsweise handelt.

Trotz dieses Vorbehalts stützen sich die Übertragungen (mit Ausnahme von zwei Stücken) auf käufliche Tabulaturen, da diese doch eine praktische Unterlage zur wenigstens teilweisen Erfassung *einer* realen musikalischen Erscheinungsmöglichkeit eines Gesangs bilden. Hinter dem Entscheid, den Übertragungen käufliche Tabulaturen zugrunde zu legen, steht die Ansicht, ein im Detail hie und da vielleicht noch etwas grober aber doch verhältnismäßig umfassender Überblick über das Repertoire der *koto*-Musiker von Edo sei vorrangig gegenüber der Diskussion um Interpretationsweisen von Einzelstücken zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Überlieferungslinien und bei verschiedenen Musikern.

Zuerst soll nun aber – wenn auch nicht systematisch, so doch durch einige Beispiele – nachdrücklich auf diejenigen Bereiche aufmerksam gemacht werden, in denen wir mit Unterschieden zwischen der Fassung eines Stückes in einer käuflichen Tabulatur und in einer beliebigen, realen Aufführung in früherer oder heutiger Zeit zu rechnen haben. Gleichzeitig seien auch die unterschiedlichen Tabulaturtypen vorgestellt, die den Übertragungen zugrundeliegen.

---

<sup>1</sup> Siehe Band II.

5.2.1.2. Überlegungen zum Grad der schriftlichen Fixiertheit und Fixierbarkeit eines *Yamada-ryū-koto*-Gesangs anhand des ›Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū‹

Wie bereits an anderer Stelle dargestellt<sup>2</sup>, besitzen wir kaum Unterlagen, aus denen die musikalische Vortragsweise eines *Yamada-ryū*-Stücks in der Edo-Zeit ersichtlich wäre. Schriftlich festgehalten wurde der Text — das Musikalische gehörte prinzipiell in den Bereich der mündlichen Überlieferung.

Als großer Glücksfall ist es daher zu bezeichnen, daß in der 1809 verfaßten Schrift ›Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū‹ (im Folgenden ›Gakufu-shū‹ genannt) acht Tabulaturen von *Yamada-ryū*-Stücken enthalten sind; fünf dieser acht Gesänge werden in der vorliegenden Arbeit untersucht, nämlich ›Enoshima no kyoku‹, ›Sakuragari‹, ›Shiki no dan‹, ›Sumiyoshi‹ und ›Nasuno‹.

Betrachten wir etwas näher die Art und Weise, wie das ›Gakufu-shū‹ das musikalische Geschehen beim Vortrag eines *Yamada-ryū*-Gesangs darstellt<sup>3</sup>:

---

<sup>2</sup> S. 109, Anm. 354.

<sup>3</sup> Die Vorlagen für die Abbildungen des ›Gakufu-shū‹ habe ich von Hirano Kenji erhalten.





③

<p>乃 ○<sub>キ</sub> ○<sub>チ</sub> ○<sub>セ</sub> ○<sub>ハ</sub> ○<sub>ニ</sub> ○<sub>ホ</sub> ○<sub>ヘ</sub> ○<sub>フ</sub> ○<sub>カ</sub> ○<sub>ク</sub></p> <p>十七 十 九 八 七 六 五 四 三 二 一</p> <p>乃 ○<sub>キ</sub> ○<sub>チ</sub> ○<sub>セ</sub> ○<sub>ハ</sub> ○<sub>ニ</sub> ○<sub>ホ</sub> ○<sub>ヘ</sub> ○<sub>フ</sub> ○<sub>カ</sub> ○<sub>ク</sub></p> <p>十七 十 九 八 七 六 五 四 三 二 一</p>	<p>為斗 ○<sub>キ</sub> ○<sub>チ</sub> ○<sub>セ</sub> ○<sub>ハ</sub> ○<sub>ニ</sub> ○<sub>ホ</sub> ○<sub>ヘ</sub> ○<sub>フ</sub> ○<sub>カ</sub> ○<sub>ク</sub></p> <p>九十九 九十八 九十七 九十六 九十五 九十四 九十三 九十二 九十一 九十 八十九 八十八 八十七 八十六 八十五 八十四 八十三 八十二 八十一 八十 七十九 七十八 七十七 七十六 七十五 七十四 七十三 七十二 七十一 七十 六十九 六十八 六十七 六十六 六十五 六十四 六十三 六十二 六十一 六十 五十九 五十八 五十七 五十六 五十五 五十四 五十三 五十二 五十一 五十 四十九 四十八 四十七 四十六 四十五 四十四 四十三 四十二 四十一 四十 三十九 三十八 三十七 三十六 三十五 三十四 三十三 三十二 三十一 三十 二十九 二十八 二十七 二十六 二十五 二十四 二十三 二十二 二十一 二十 十九 十八 十七 十六 十五 十四 十三 十二 十一 十 九 八 七 六 五 四 三 二 一</p>	<p>為斗 ○<sub>キ</sub> ○<sub>チ</sub> ○<sub>セ</sub> ○<sub>ハ</sub> ○<sub>ニ</sub> ○<sub>ホ</sub> ○<sub>ヘ</sub> ○<sub>フ</sub> ○<sub>カ</sub> ○<sub>ク</sub></p> <p>九十九 九十八 九十七 九十六 九十五 九十四 九十三 九十二 九十一 九十 八十九 八十八 八十七 八十六 八十五 八十四 八十三 八十二 八十一 八十 七十九 七十八 七十七 七十六 七十五 七十四 七十三 七十二 七十一 七十 六十九 六十八 六十七 六十六 六十五 六十四 六十三 六十二 六十一 六十 五十九 五十八 五十七 五十六 五十五 五十四 五十三 五十二 五十一 五十 四十九 四十八 四十七 四十六 四十五 四十四 四十三 四十二 四十一 四十 三十九 三十八 三十七 三十六 三十五 三十四 三十三 三十二 三十一 三十 二十九 二十八 二十七 二十六 二十五 二十四 二十三 二十二 二十一 二十 十九 十八 十七 十六 十五 十四 十三 十二 十一 十 九 八 七 六 五 四 三 二 一</p>	<p>斗 ○<sub>キ</sub> ○<sub>チ</sub> ○<sub>セ</sub> ○<sub>ハ</sub> ○<sub>ニ</sub> ○<sub>ホ</sub> ○<sub>ヘ</sub> ○<sub>フ</sub> ○<sub>カ</sub> ○<sub>ク</sub></p> <p>九十九 九十八 九十七 九十六 九十五 九十四 九十三 九十二 九十一 九十 八十九 八十八 八十七 八十六 八十五 八十四 八十三 八十二 八十一 八十 七十九 七十八 七十七 七十六 七十五 七十四 七十三 七十二 七十一 七十 六十九 六十八 六十七 六十六 六十五 六十四 六十三 六十二 六十一 六十 五十九 五十八 五十七 五十六 五十五 五十四 五十三 五十二 五十一 五十 四十九 四十八 四十七 四十六 四十五 四十四 四十三 四十二 四十一 四十 三十九 三十八 三十七 三十六 三十五 三十四 三十三 三十二 三十一 三十 二十九 二十八 二十七 二十六 二十五 二十四 二十三 二十二 二十一 二十 十九 十八 十七 十六 十五 十四 十三 十二 十一 十 九 八 七 六 五 四 三 二 一</p>
---	---	---	--

Bei den abgebildeten drei Seiten aus dem ›Gakufu-shū‹ handelt es sich um Teile des Stücks ›Enoshima no kyoku‹, und zwar auf der ersten reproduzierten Seite um die Textzeilen 1 bis 3 *haru sugite ima zo hajime no natsugoromo karoki tamoto ga*, und auf der zweiten und dritten reproduzierten Seite um die Textzeilen 21 bis 29 *kata-omoi adashi adanami sakuragai ume no hanagai sono mi wa sui na sui na sugai wa otoko no kokoro kochi wa himegai hitosuji na onna-gokoro wa sō ja nai wai na itsuka ōse no tokofushi ni ōte hanareru hamaguri no sono tsuki-hi-gai mate-gai*.

Die Textzeilen 1 bis 3 und 21 bis 29 sind in den folgenden zwei Notenbeispielen übertragen<sup>4</sup>, auf Zeile A findet sich die genaue Entsprechung dessen, was wir aus dem ›Gakufu-shū‹ sehen können, auf Zeile B eine Übertragung der Information von Zeile A ins Fünfliniensystem.

<sup>4</sup> Erläuterungen zur folgenden Übertragung siehe S. 285f.

»Enoshima no kyoku«  
(Textzeilen 1 bis 3 / Kreise 1 bis 50)

Hauptton sōjō

A kandō KAKI 12 7 7 12 13 11 11 11 11 12 11 5 10 9 10 11 11 10 9 8 7 11 10

KA 7 7 KA KA HAJIKI E AWASE SHI E

SUKUHI

HA RU SU GI TE

9 10 9 8 7 5 10 10 10 11 12 11 10 9 10 9 8 7 11 12 9 4 9

SHI AWASE KA SHI KA AWASE

links anzuhören

I MA ZO HAJI ME NO NATSU KORO MO KA RO KI

oben 4 9 4 9 4 9 4 9 11 11 10 9 12 10 9 11 10 9 8 7 6 7 8

AWASE AWASE AWASE AWASE E E E E AWASE AWASE

TA MO TO GA

8 WA nagashi 8 7 6 7

YU von 13 aus KA







HI KA I MATE 3 KA HI  
 ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○  
 utsu 12 12 12 11 12 12 12 12 11 utsu  
 KA KA KA KA 7

Erläuterung zur Darstellungweise des ›Gakufu-shū‹ und zum Prinzip der Übertragung in den Notenbeispielen:

Die ›Gakufu-shū‹-Tabulatur besteht aus 4 senkrechten Kolonnen pro Seite, die in der Reihenfolge von rechts nach links heruntergelesen werden.

In der Mitte jeder Kolonne verläuft wie eine Art Rückgrat eine Folge von großen und kleinen Kreisen von oben nach unten<sup>5</sup>, die wohl ein mechanisch-rhythmisches Raster darstellen; die großen Kreise sind die sogenannten *omote-ma* (›Vorderseite-Schläge‹, wohl im Sinne von ›primäre Schläge‹ zu verstehen), die kleinen Kreise die sogenannten *ura-ma* (›Rückseite-Schläge‹, wohl im Sinne von ›sekundäre Schläge‹ zu verstehen).

Rechts von den Kreisen verläuft eine Kolonne Schriftzeichen von oben nach unten<sup>6</sup>, bei der es sich hauptsächlich um Zahlen handelt, welche die zu spielende Saite angeben:

一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	お	中
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Zeichen für Saite 11	Zeichen für Saite 12	Zeichen für Saite 13

<sup>5</sup> In den Abbildungen aus dem ›Gakufu-shū‹ ist jeder zehnte Kreis im Sinne einer Orientierungshilfe numeriert worden.

<sup>6</sup> In den Notenbeispielen stehen die Entsprechungen dieser Schriftzeichen unterhalb der Kreise.



Ferner finden sich in derselben Kolonne das Wort *kandō* (etwa »Anfang«), Wortabkürzungen wie KAKI ( 記 ) für *kakizume*<sup>7</sup> oder WA ( ワ ) für *Waren*, sowie die Zeichen 流 (= *nagashi*) für *nagashizume*, 連 (= *ren*) für *uraren*.

Etwas weiter rechts von der zur Sprache stehenden Kolonne finden sich kleine Zusatzbemerkungen<sup>8</sup> wie KA ( ㇰ ) für *oshi-iro*, SUKUHI ( ㇱ ) für *sukuizume*, E ( ㇲ ) für *oshitome*, AWASE ( ㇳ ) für *awasezume* oder SHI ( ㇴ ) für *tsuki-iro*. Ebenfalls stehen hier die Ziffern derjeniger Noten, die mit dem Mittelfinger zu spielen sind.

Etwas weiter links von der zur Sprache stehenden Kolonne, das heißt, ganz nah an den Kreisen<sup>9</sup>, finden sich diejenigen Noten, die mit dem Zeigefinger zu spielen sind, sowie das Zeichen 打 (= *utsu*); *utsu* bedeutet »schlagen« und ist in den Notenbeispielen durch eine Pause wiedergegeben.

Links von den Kreisen findet sich im »Gakufu-shū« schließlich der in Silbenschrift<sup>10</sup> aufgezeichnete Gesangstext. Für den Vokalpart sind jedoch keine Töne angegeben; es gilt wohl, die Stellung der einzelnen Silben in Relation zu den Kreisen genau zu beachten und daraus ihren ungefähren Rhythmus abzuleiten<sup>11</sup>.

Es stellt sich nun die Frage: Wie treu gibt die einer modernen Tabulatur entnommene Version (und damit die sich in dieser Arbeit findende und der Besprechung der Einzelstücke zugrundeliegende Übertragung) die Version desselben Stückes, wie sie sich uns in der »Gakufu-shū«-Tabulatur zu erkennen gibt, wieder? (Als konkrete Vergleichsfassung diene die für die Übertragung verwendete Nakanoshima-Tabulatur.)

Bereits ein flüchtiger Vergleich der Notenbeispiele S. 282 ff. mit der Übertragung von »Enoshima no kyoku« gestattet die Feststellung, daß sich (sehen wir einmal vom Vokalpart ab) die beiden Versionen außerordentlich nahe stehen, eine Tatsache, die um so eindrücklicher wirkt, wenn wir bedenken, daß es sich bei den musikalischen Parametern der *Yamada-ryū-koto*-Musik im Grunde genommen um eine mündliche Tradition handelt<sup>12</sup>. Tonerhöhungen werden zwar nicht genau angegeben, doch sehe ich keinen Grund anzunehmen, daß sie nicht weitgehend der heutigen Praxis entsprechen hätten; die Markierung KA und E (in den Notenbeispielen S. 282 ff. einfach als  bzw.  übertragen) sind aller Wahrscheinlichkeit nach je nach Kontext einmal als Halbton-, einmal als Ganztonerhöhung realisiert worden.

Die einzigen eindeutigen Abweichungen zwischen dem »Gakufu-shū« und der Übertragung aus der Nakanoshima-Tabulatur innerhalb des im Notenbeispiel auf S. 282 wiedergegebenen

<sup>7</sup> Vgl. zu diesen und den folgenden Termini *Technici* den Schlüssel zu den Übertragungen (Band II).

<sup>8</sup> Diese sind in den Notenbeispielen S. 282 ff. gegenüber der Zeile mit den Saitenziffern etwas vertieft eingetragen.

<sup>9</sup> In den Notenbeispielen gegenüber der Zeile mit den Saitenziffern etwas erhöht eingetragen.

<sup>10</sup> In einer bis vor etwa 30 Jahren gültigen Schreibweise, die nicht ganz mit der heutigen Aussprache übereinstimmt.

<sup>11</sup> Zu diesem Punkt vgl. die Diskussion auf S. 289 ff.

<sup>12</sup> Vgl. dazu wiederum S. 109 und Anm. 354 daselbst. Es muß allerdings mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß bei der Erstellung der heute üblicherweise verwendeten Tabulturen das »Gakufu-shū« konsultiert worden und somit die weitgehende Identität zwischen der »Gakufu-shū«-Fassung und der modernen Tabulaturfassung vom Verfasser des letzteren vielleicht gewollt ist.

Abschnitts sind zusätzliche Tonverfärbungen in der einen, oder aber in der anderen Fassung<sup>13</sup>; solche Tonverfärbungen gehören heute übrigens zu den auffälligsten Unterschieden beim Spiel von Musikern verschiedener Linien und Schulen. Ferner sei noch auf die Bemerkung »Hauptton *sōjō*« (d.h.: die absolute Höhe des Haupttons<sup>14</sup> liegt etwa bei *g'*) hingewiesen, die keine Entsprechung in der Nakanoshima-Tabulatur besitzt und sich auf eine meines Wissens heute gar nicht mehr beachtete Festlegung bezieht<sup>15</sup>.

Ein Vergleich auch des Notenbeispiels auf den S. 283 ff. mit der Tabulaturfassung von »Enoshima no kyoku« ergibt etwa dasselbe Bild: Es sind hauptsächlich Tonverfärbungen vom Typ *oshitome* oder *hiki-iro*, die sich in der einen Fassung finden und in der anderen nicht. Daneben stellen wir solche minimalen Abweichungen fest wie ♯ (T. 348) statt ♮ (Kreis 120), Fehlen des in T. 445 angegebenen ♮ bei Kreis 217, eine zusätzliche Sechzehntelnote in T. 430 gegenüber Kreis 201, oder ein *awasezume* in T. 436 anstelle einer einfachen Note bei Kreis 208.

<sup>13</sup> Im »Gakufu-shū« finden sich zusätzliche *oshitome* in T. 7, 12 und 38, *tsuki-iro* in T. 11, 15 und 24, ein zusätzliches *hiki-iro* in T. 44; andererseits fehlen die in der Nakanoshima-Tabulatur enthaltenen *oshitome* in T. 15 und 24.

<sup>14</sup> Der Hauptton wird in *kumoi-jōshi* von den Saiten 2/7 gebildet (vgl. S. 15). Mittels einer (heute vermutlich nicht mehr verwendeten) 12-röhrigen Stimmflöte wurden innerhalb einer Oktave die folgenden absoluten Tonhöhen festgesetzt:

ichikotsu d'  
shimomu fis'  
rankei ais'

tangin dis'  
sojō g'  
banshiki h'

hyōjō e'  
fushō gis'  
shinsen c''

shozetsu f'  
oshiki a'  
kamimu cis''.

<sup>15</sup> Bei den »Gakufu-shū«-Stücken finden sich folgende Angaben zum Hauptton:

»Enoshima no kyoku«: *sōjō*

»Sumiyoshi«: *shimomu*

»Shiki no dan«: *sōjō*

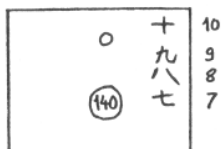
»Nasuno«: *hyōjō*

»Sakuragari«: *shimomu*, 4. Saite = *banshiki*

(»Sakuragari« ist in der Nakanoshima-Tabulatur als »*hira-jōshi*«-Stück mit erhöhte 4. Saite bezeichnet, doch ergibt sich aus der »Gakufu-shū«-Anmerkung »Grundton = *shimomu* (fis') — 4. Saite = *banshiki* (h')«, daß auch hier von den Saiten 2/7 aus gedacht wird, andernfalls könnte Saite 4 nicht *banshiki* gestimmt sein, wenn der Hauptton *shimomu* ist).

Beim zur Sprache stehenden Notenbeispiel erkennen wir ferner, daß — ebenso wie beim Notenbeispiel S. 282 — gewisse Angaben im ›Gakufu-shū‹ nicht die genaue Ausführung widerspiegeln oder vorschreiben, sondern nur andeutenden Charakter besitzen. Dazu gehören die Angaben für Tonerhöhung, sowie die Angabe KAKI (= *kakizume*) bei Kreis 129 (in T. 357 der Übertragung findet sich das *kakizume* nicht auf den Saiten 1 und 2, sondern auf den Saiten 4 und 5).

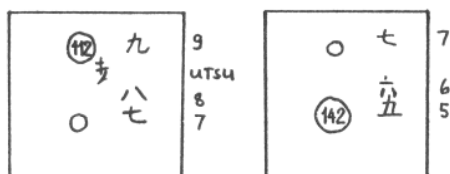
Was sagt nun das ›Gakufu-shū‹ über den rhythmischen Parameter eines Stücks aus? Grundsätzlich scheint uns der Vergleich zwischen dem ›Gakufu-shū‹ und der Tabulaturfassung nahezulegen, innerhalb eines beschränkten Rahmens mit einer gewissen Variierungsmöglichkeit der rhythmischen Ausführung einzelner Takte zu rechnen; eine genaue Beobachtung des ›Gakufu-shū‹ wirft jedoch einige zusätzliche Fragen in bezug auf die Aufzeichnungsweise des Rhythmus eines Stücks auf:



Es sieht so aus, als ob das ›Gakufu-shū‹ auf die räumliche Anordnung der einzelnen Zeichen Gewicht legt; betrachten wir beispielsweise den Kreis 139, so erkennen wir, daß die Zahlen 9 und 8 sehr eng beieinanderstehen, daß aber zwischen 8 und 7 ein größerer Zwischenraum liegt. Das ließe sich übertragen:

Saite 10 9 8 7 oder Saite 10 9 8 7

Die Tabulatur (T. 367) wählt die letztere Fassung.

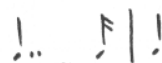


Ferner erkennen wir bei Vergleich von Kreis 112 und 141, daß zwischen den Saiten 6 und 5 bei Kreis 141 der Abstand etwas kleiner zu sein scheint als bei Kreis 112 zwischen den Saiten 8 und 7. Dies ergäbe für Kreis 112 eine Übertragung

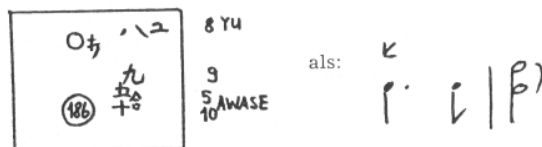
oder das eher unwahrscheinliche

gegenüber  für Kreis 141.

(Es fragt sich dabei erst noch, ob überhaupt ein Unterschied bestehe zwischen einem mit *utsu* versehenen Takt wie T. 112 und einem nicht mit *utsu* versehenen Takt wie T. 141). Die Nakanoshima-Tabulatur gibt nun sowohl für Kreis 112 (T. 340) als auch für Kreis 141 (T. 369) dieselbe Form



Andererseits interpretiert aber dann dieselbe Nakanoshima-Tabulatur den Kreis 185 in T. 413



das heißt, mit einer Achtel- und nicht mit einer Sechzehntelnote, obwohl die Distanz von 9 zum *awasezume* auffallend klein ist.

Den Schluß, den wir wohl aus diesen Beispielen zu ziehen haben, ist der, daß das Schriftbild durch die räumliche Anordnung der einzelnen Saitenziffern eine bestimmte rhythmische Ausführung suggeriert, jedoch nicht etwa mit mathematischen Werten arbeitet, sondern mit Konzeptionen wie »kürzerer Ton«, »längerer Ton«, »eng beieinanderstehende Töne« oder »sich regelmäßig folgende Töne«.

Besondere Beachtung beim Vergleich zwischen einer modernen Tabulatur und dem ›Gakufu-shū‹ verdient die Darstellungsweise des Vokalparts. Wir erkennen nämlich, daß der Vokalpart im ›Gakufu-shū‹ *nicht* genau fixiert ist, stellen aber zugleich fest, daß doch ein bestimmtes Zuordnungsprinzip zwischen Silben und Kreisen<sup>16</sup> zu bestehen scheint.

Im Folgenden soll dieses Zuordnungsprinzip genauer untersucht werden: Aufgrund des Klangeindrucks oder des Vergleichs mit einer modernen, detaillierten Tabulatur können wir behaupten, die gesungenen Silben stünden, sowohl zeitlich wie tonhöhenmäßig, in einer deutlichen Relation zur Instrumentaltonangabe rechts des entsprechenden Kreises<sup>17</sup>. Als konkretes Beispiel sei die Textstelle (*kata*) *omohi adashi* (Kreise 102 bis 110) herangezogen:

<sup>16</sup> Hie und da auch zwischen mehrsilbigen Einzelworten und Kreisen (*ume*, *hana*, *sono* bei den Kreisen 119, 120 beziehungsweise 123).

<sup>17</sup> Meist steht die Silbe im ›Gakufu-shū‹ direkt neben dem Kreis, hie und da aber zwischen zwei Kreisen (*n* zwischen 156 und 157, *a* zwischen 110 und 111, *ko* zwischen 160 und 161 usw.).

angenommener Geltungsbereich eines Kreises im ›Gakufu-shū‹

①

②

① Instrumentalstimme, wie sie sich aufgrund einer Übertragung des ›Gakufu-shū‹ ergibt

② ›Gakufu-shū‹

Erläuterungen zum Notenbeispiel:

- o* ist bei Kreis 102 angegeben und steht demnach in Relation zur Saite 2 und damit zum Ton *a*.
- mo* ist bei Kreis 104 angegeben und steht demnach in Relation zu den Saiten 6<sup>KA</sup> und 7 und damit zu einem erhöhten *f*' und/oder zum Ton *a*'.
- mo* erstreckt sich ferner auf Kreis 105 und steht demnach in Relation zu den Saiten 8<sup>E</sup> und 6<sup>KA</sup> und damit zum Ton *b*' und/oder zu einem erhöhten *f*'.
- hi*<sup>18</sup> ist bei Kreis 106 angegeben und steht demnach in Relation zur Saite 7 und damit zum Ton *a*'.
- a* ist bei Kreis 107 (2. Hälfte) angegeben und steht demnach in Relation zur Saite 8<sup>KA</sup> und damit zu einem erhöhten *b*'.
- da* ist bei Kreis 108 angegeben und steht demnach in Relation zum *awasezume* auf den Saiten 4 und 9 und damit zum Ton \**d*\*<sup>19</sup>.
- shi* ist bei Kreis 109 angegeben und steht demnach in Relation zur Saite 9<sup>KA</sup> und damit zu einem erhöhten *d*''.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> »i« ausgesprochen.

<sup>19</sup> Im Prinzip soll in dieser Arbeit jeweils auch die Lage eines bestimmten Tons angegeben werden (ungestrichen, eingestrichen, zweigestrichen usw.); wo dies nicht möglich oder nicht sinnvoll ist, wird der Tonbuchstabe zwischen Sternchen gesetzt (\*x\*).

<sup>20</sup> Das »kata« zu Anfang des Beispiels steht in Relation zu einem vorangehenden  im Instrument.

Versuchen wir, den Vokalpart der herangezogenen Stelle aufgrund der in den Erläuterungen genannten Relationen aufzuzeichnen, so erhalten wir folgendes Bild:



Diese Melodielinie entspricht nun sehr genau der in T. 330 bis 337 der Nakanoshima-Tabulatur angegebenen Form des Vokalparts; bei der Silbe *o* wählt die Nakanoshima-Tabulatur allerdings nur das obere \*a\*, und bei *mo* zielt die Stimme vom a' direkt aufs b' und fügt anschließend ein Durchgangs-a' ein:



Was den Rhythmus des Vokalparts anbetrifft, so zeigt sich bei Heranziehen der Nakanoshima-Tabulatur, daß die Vokaltöne nicht simultan mit den Bezugstönen erklingen, sondern irgendwo in ihrer Nähe; meist hinken sie hinter den Bezugstönen her, das dis' auf der Silbe *shi* im zuletzt angeführten Notenbeispiel aber geht seinem Bezugston voraus. Eine derartige Nichtsimultanität der beiden Stimmen kommt jedoch im Schriftbild des ›Gakufu-shū‹ in keiner Weise zum Ausdruck:





Indem das ›Gakufu-shū‹ bestimmte Parameter genau, andere aber nur ungefähr oder gar nicht fixiert, zeigt es meines Erachtens sehr deutlich, worin die Kunst des *koto*-Musikers — so wie ich sie beobachtet habe und wie sie sich beim Vergleich verschiedener Aufführungen desselben Stücks zu erkennen geben scheint — besteht:

1. Der *koto*-Musiker beherrscht eine Folge von tonhöhenmäßig im Prinzip festgelegten und rhythmisch weitgehend, aber nicht bis in jedes Detail fixierten Instrumentaltönen.
2. Der *koto*-Musiker bezieht diese Instrumentaltöne auf ein mechanisch abrollendes »Zahnrad« von *omote-ma* und *ura-ma* (große bzw. kleine Kreise), doch schließt dies agogische Freiheiten nicht aus; bildlich ausgedrückt, besitzt das Zahnrad selbst absolut regelmäßig angeordnete Zähne, doch ist es dem Musiker freigestellt, das Zahnrad bald schneller, bald langsamer drehen zu lassen.
3. Der *koto*-Musiker bewegt sich von einem Kreis zum nächsten (bildlich gesprochen: von einem Zahn des Zahnrads zum nächsten) und setzt an nicht präzise vorgeschriebener Stelle und in nicht durch die Tabulatur vorgeschriebener Weise (in der Regel innerhalb der sich folgenden Geltungsbereiche der Kreise<sup>21</sup> (bildlich gesprochen: zwischen den einzelnen Zähnen des Zahnrads) mit Vokaltönen an<sup>22</sup>. Diese Vokaltöne orientieren sich in bezug auf ihre Höhe im Prinzip an den im selben Geltungsbereich erklingenden Instrumentaltönen.

---

<sup>1</sup> Entsprechend der Darstellung im Notenbeispiel auf S. 290.

<sup>2</sup> Im Falle beispielsweise des *g'* in T. 334 wird jedoch mit übermäßiger Verzögerung angesetzt; es könnte hier vielleicht von einer Art »Aufholen« eines in T. 333 »verpaßten« Ansatzes gesprochen werden, eine häufige Erscheinung beim *koto*-Gesang.

Umgekehrt ausgedrückt, läßt das ›Gakufu-shū‹ folgende Bereiche offen, die entweder vom Musiker nach freiem Belieben ausgestaltet werden können, oder aber durch nicht-schriftliche Vereinbarungen (etwa Konvention oder Verpflichtung zur Imitation eines ranghöheren Meisters) geregelt werden:

1. Die feineren rhythmischen Details bei der Instrumentalstimme;
2. Agogik (bildlich ausgedrückt: die Geschwindigkeit, mit der das Zahnrad jeweils dreht);
3. Die Stelle, an der der Vokalton innerhalb (hie und da auch außerhalb<sup>23</sup>) des ihm durch das Kreis-Raster suggerierten Raums ansetzt und
4. die Art und Weise, wie der durch das Instrument tonhöhenmäßig im Prinzip bestimmte Vokalton im einzelnen ausgestaltet wird (Kehlverengung und -verschlüsse, spannungssteigerndes Einführen in einen bestimmten Ton aus der Untersekund, Abschlußbetonungen durch Crescendo oder Auf- bzw. Abstieg in der Tonhöhe, Tremoli, Einfügung von Durchgangsnoten usw.)<sup>24</sup>;
5. Lautstärkendynamik (spielt in der *koto*-Musik von Edo eine eher untergeordnete Rolle);
6. Klangfarbe von Stimme und Instrument (weitgehend schulspezifisch, nicht individuell geregelt).

Auf zusätzliche Aspekte der Fixiertheit bzw. Unfixiertheit des musikalischen Geschehens in Zusammenhang mit den Vorschriften von Konvention und Tradition, sowie auf die — allerdings nur von hochrangigen Meistern in Anspruch genommenen — Freiheiten bei der Gestaltung der im ›Gakufu-shū‹ offengelassenen Parameter wird in Kürze zurückzukommen sein<sup>25</sup>; zuvor soll die Diskussion zum ›Gakufu-shū‹ selbst mit dem Hinweis abgerundet werden, daß wir uns beim Umgang mit den Übertragungen wohl mit Vorteil stets vor Augen halten, welche Parameter im ›Gakufu-shū‹ fixiert und damit bei einer realen Aufführung mehr oder weniger verbindlich sind, und welche nicht fixiert sind und sich im Verlauf einer realen Aufführung, sei es auf traditionell geregelte, sei es auf für einen einzelnen Musiker charakteristische Weise, ergeben.

---

<sup>23</sup> Vgl. S. 292, Anm. 22.

<sup>24</sup> Die Aufführungspraxis zeigt daneben, daß der Aspekt der Ausgestaltung auch der Instrumentalstimme (trotz Fixierung im ›Gakufu-shū‹) recht frei gehandhabt wird, indem Tonverfärbungstechniken wie *oshitome*, *hiki-iro* oder *tsuki-iro* bald ausgeführt, bald nicht ausgeführt werden.

<sup>25</sup> Vgl. S. 299 ff. sowie Kapitel 5.2.2.

Nicht zuletzt aufgrund von mündlichen Andeutungen vermute ich, daß das Mißtrauen der reifen Musiker gegenüber allen modernen Tabulaturen<sup>26</sup> eng mit der Tatsache zusammenhängt, daß sie ihre Aufgabe nicht in der Reproduktion eines vorgegebenen und schriftlich fixierbaren kompositorischen Ganzen sehen, als vielmehr im ständigen *Bezugnehmen* zu einem vorgegebenen, schriftlich fixierbaren, komponierten Raster, welches — wie dies aus dem ›Gakufu-shū‹ ersichtlich ist — nichts aussagt über das rhythmische Detail, die Agogik und vor allem die Einzelheiten der Ausführung des Vokalparts und damit über einen wesentlichen Teil desjenigen Parameters, um den es beim *koto*-Gesang letztlich geht.

### 5.2.1.3. Moderne Tabulaturen I: Typ »Yamada-ryū koto no kagami«

Aus praktischen Gründen konnten die Übertragungen nicht vom ›Gakufu-shū‹, das ja mit seinen total 8 Stücken ohnehin keinen Überblick über die *koto*-Musik von Edo gestattet hätte, ausgehen; es mußten noch genauere Vorlagen herangezogen werden, da eine streng durchgeführte Beschränkung auf nichts anderes als das Raster (das heißt, auf die im ›Gakufu-shū‹ angegebenen Parameter) für eine Diskussion des Repertoires zu wenig Anhaltspunkte geliefert hätte.

Recht genaue Angaben zum musikalischen Geschehen in einem *koto*-Gesang lassen sich im Prinzip zwei Quellen entnehmen: Konkreten Schallaufnahmen und modernen Tabulaturen. In der vorliegenden Arbeit wurde hauptsächlich beim Stück ›Yamazakura‹ eine Schallaufnahme zur Vervollständigung der Übertragung benutzt, bei den anderen Stücken lagen ausreichend detaillierte Tabulaturen vor.

Die kleine Sammlung ›Yamada-ryū koto no kagami‹<sup>27</sup>, in dessen erstem Band sich der erwähnte Gesang ›Yamazakura‹ findet, stützt sich, wie auf dem Deckblatt der Veröffentlichung angegeben, auf eine wahrscheinlich private Tabulatur des Meisters Murata (möglicherweise Murata Shōsen, 1869—1964) und auf das konkrete Spiel des Meisters Imai (sicherlich Imai Keishō, 1871—1947).

In bezug auf sein Darstellungsprinzip steht das ›Yamada-ryū koto no kagami‹ dem ›Gakufu-shū‹ insofern recht nahe, als hier wie dort sehr deutlich hervorgeht, daß die Angaben zum musikalischen Geschehen kaum mehr als ein Raster sein wollen. Die hauptsächlich-

<sup>26</sup> Vgl. auch S. 121.

<sup>27</sup> etwa »Spiegel der *koto*-Musik von Yamada-ryū«.

chen Unterschiede zum ›Gakufu-shū‹ bestehen in der Schreibrichtung (horizontal statt vertikal), im Ersatz der eine regelmäßige optische und rhythmische Bezugslinie bildenden kleinen und großen Kreise durch Taktstriche, sowie in der Zufügung der Solmisationssilben<sup>28</sup>.

Sowohl ›Yamada-ryū koto no kagami‹ wie auch das ›Gakufu-shū‹ verzichten jedoch auf eine genaue Aufzeichnung des Vokalparts und setzen die einzelnen Buchstaben des Textes nicht genau dorthin, wo ihr Ansatz in Wirklichkeit erfolgt.

›Yamada-ryū koto no kagami‹, der Gesang ›Yamazakura‹, T. 127–138

チーン	テンテン	ツンツーン	チツン	チーン	ツンテン	トン	コロ	リンテン	ツンテン	ツンテン	チーン	ツンテン		
九	八	七	六	六	〇	七	六	五	四	五	六	七	五	八
と	も	す	れ	ば	た	つ	な	は	づ	か	し			

CHI-N	TEN	CHIN	TSUN	TSU-N	TE	TSUN	TE-N	TSUN	TEN	TON	KO	RO	RIN	TEN	TSUN	TEN	TSUN	CHIN	TE-N	TSUN	TEN	
9	8	7	6	6	0	7	6	5	6	7	3	8	7	6	5	4	5	6	7	5	9	8
TO	MO	SU	RE	BA	TA	TSU	NA	HA	ZU	KA	SHI											

△ = Mittelfinger  
 ○ = um Ganzton erhöht  
 AO = oshitome

Rückschließend aus dem Vergleich mit dem realen Klangbild erweisen sich die Textbuchstaben im ›Yamada-ryū koto no kagami‹ in der Weise unter die Angabe der Saitenziffer gesetzt, daß sie der Spieler nicht als gleichsam sofortigen Befehl empfindet, sondern eher als Stimulus, sie ungefähr aber nicht genau an der betreffenden Stelle und in bezug zu aber nicht unbedingt im absoluten Einklang mit der Tonhöhe der darunter angegebenen Saite vorzutragen.

<sup>28</sup> Dieser letzte Punkt ist alles andere als ein neuer Aspekt in der Gestaltung einer Tabulatur und war im ›Gakufu-shū‹ wohl nur mehr oder weniger zufällig abwesend; beispielsweise bestehen Tabulturen wie ›Gosen-roku‹, 1793 (vgl. S. 66), oder ›Shichiku taizen‹, 1699 (vgl. S. 62), teilweise oder sogar fast ganz aus Solmisationssilben, die ein ungefähres, aber auch nur ungefähres und nicht auf bestimmte Tonhöhen eindeutig festzulegendes Klangbild der Musik vermitteln.

von musikalischem Material, welches fast ganz in ästhetischen Kategorien der *shamisen*-Musik konzipiert oder sogar »wörtlich« aus der *shamisen*-Musik entnommen wurde<sup>60</sup>. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Bemerkungen zur »musikalischen Umgebung« von Yamada Kengyō hingewiesen, Kapitel 3.6.1.2.

Die *shamisen*-Stimme ist in ihrer vollen Gestalt in der Übertragung beim Stück »Nasuno« angegeben und mag das Prinzip der Entsprechung zwischen *koto* und *shamisen* illustrieren. Bereits auf den ersten Blick zeigt es sich dabei, daß die beiden Stimmen weitgehend identisch sind<sup>61</sup>. Vom Klangeindruck her ist es somit nicht immer leicht, die *shamisen*-Stimme für sich herauszuhören; vielmehr trägt das *shamisen* mit seinen drei verschiedenen dicken Saiten und seinem *sawari*<sup>62</sup> vor allem zur klangfarblichen Bereicherung der einzelnen *koto*-Töne bei.

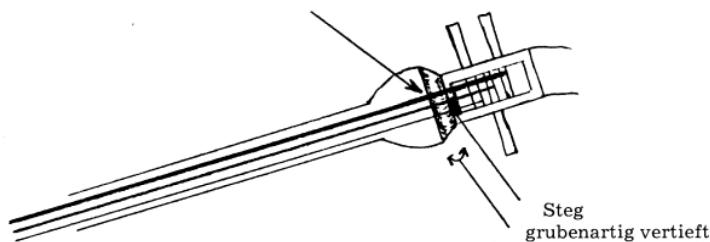
<sup>60</sup> Hirano definiert (in Hirano 1978a : 12) den musikalischen Charakter der *Yamada-ryū-koto*-Musik wie folgt:

»Der Charakter von *Yamada-ryū-koto*-Musik ist in hohem Maße von demjenigen von *shamisen*-Gesängen geprägt. Es läßt sich behaupten, *Yamada-ryū-koto*-Musik sei *shamisen*-Musik, wobei lediglich anstelle des *shamisen* das *koto* als führendes Instrument verwendet wird. Auch was die Singweise betrifft, dürfen wir wohl bei vielen Stücken von echten *Edo-jōruri* sprechen. In anderen Worten: Die Musik von *Yamada-ryū* solle eigentlich nicht *koto*-Musik genannt werden, sondern *shamisen*-Gesangsmusik, bei der ein *koto* das Hauptinstrument bildet.« (Vgl. dazu auch S. 92).

<sup>61</sup> Abgesehen von der um eine Oktave tieferen Lage des *shamisen*.

<sup>62</sup> Die tiefste (erste) Saite des *shamisen* ist zugleich die dickste und gibt einen sehr vollen Ton von sich, die höchste (dritte) Saite ist die dünnste und klingt hell und fein. Beim *sawari* handelt es sich um den sehr auffälligen Surr-Effekt des *shamisen*, der wie folgt zustandekommt:

Die erste Saite berührt, da sie nicht über einen Steg geführt wird, beim Schwingen die mit dem Pfeil ange deutete Kante und gibt dabei ein markantes Surren von sich.



Das *sawari*-Surren kommt bei bestimmten Tonstufen stark zur Geltung, nämlich (gemäß Nakanoshima 1974 : 27):

1) Ungegriffene erste Saite

2) Bei folgenden Tonstufen auf den Saiten 2 und 3 (sofern die erste Saite e gestimmt ist):

a, h, §cis', e', §gis', h', e'', §gis'', h'' (§ = sehr selten verwendete Tonstufen)

Unter diesen den *sawari*-Effekt hervorrufenden Tonstufen entsteht beim Spiel der Oberquint zur ungegriffenen ersten Saite (also beim Spiel der Tonstufe h) ein viel kräftigeres Surren als im Falle aller anderen gebräuchlichen Tonstufen mit *sawari*; von diesem h sagt Nakanoshima (in Nakanoshima 1974: 36), es handle sich um einen außerordentlich »reizvollen, wundersamen« Ton (jap. *miryokuteki*), dem die Musiker auch einen bestimmten Namen, nämlich *gin*, verleihen (die Wortbedeutung von *gin* läßt sich in diesem Zusammenhang nicht eruieren).

### 5.2.3. Die musikalischen Strukturmerkmale eines *Yamada-ryū-koto*-Gesangs

#### 5.2.3.1. *hikiutai*

In den vorangehenden beiden Kapiteln ist das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalpart unter dem Gesichtspunkt des Vorgangs der Bezugnahme des ersteren auf den letzteren betrachtet worden; hier nun soll, unter Ausklammerung des Problems der Verbindlichkeit, eine gegebene Ausführungsform von Vokal- und Instrumentalpart nach ihren Strukturmerkmalen genauer untersucht werden. Ging es im Vorangehenden eher um die Frage: »Woran hat sich der *koto*-Spieler bei einer Aufführung zu halten — wo ist er frei (und wo ist demnach die Übertragung unverbindlich)?«, so richtet sich nun unser Blick auf das Problem: »Was ist in einem Stück anlässlich eines realen Vortrags vor sich gegangen?« oder »Was soll anlässlich eines realen Vortrags gemäß einer bestimmten Tabulaturfassung vor sich gehen?«

Ausgangspunkt für das Verständnis des Aufbaus eines *Yamada-ryū*-Stücks und für den Verlauf seiner musikalischen Parameter scheint mir die Erkenntnis zu sein, daß ein *koto*-Gesang allgemein auf dem Prinzip von *hikiutai*<sup>78</sup> beruht, das heißt auf dem Prinzip des gleichzeitigen Vortrags von Instrumental- und Vokalpart durch ein und denselben Musiker<sup>79</sup> nach bestimmten, durch Konvention und Tradition festgelegten Richtlinien.

Wie im Zusammenhang mit der Diskussion um den Verbindlichkeitsgrad der einzelnen Parameter in den Übertragungen anhand eines Vergleichs des ›Gakufu-shū‹ mit einer modernen, detaillierten Tabulatur oder mit dem realen Klangbild eines Stückes aufgezeigt worden ist, handelt es sich beim Vortrag eines *koto*-Gesangs um zwei weitgehend gleiche Tonverläufe für Stimme beziehungsweise Instrument: *hikiutai* ist also theoretisch der *gleichzeitige* Vortrag durch den *gleichen* Musiker von zwei weitgehend *gleichen* Tonverläufen. Als Illustration der genauen Vorgänge bei *hikiutai* und zudem als Differenzierung der soeben gegebenen theoretischen Definition dieses Vortragsprinzips sei ein konkretes Beispiel herangezogen, nämlich der nicht allzu komplexe aber doch strukturell recht interessante Anfang von ›Hoto-togisu‹ (T. 10 bis 32); die sich entsprechenden Noten des Vokal- und des Instrumentalparts stehen im folgenden Notenbeispiel direkt übereinander:

---

<sup>78</sup> Wörtlich »Spielen [und] Singen«.

<sup>79</sup> Auch wenn beim Ensemblespiel nicht zu jedem Zeitpunkt alle Musiker mitsingen, ist doch jedes *koto*-Stück solo vortragbar.

Takt 10

The image shows a handwritten musical score for Takt 10, consisting of three systems of staves. Each system has a vocal line (Vok.) and an instrumental line (Instr.).

- System 1:**
  - Vok.: NA TSU NO Yo
  - Instr.: Accompanying notes and rests.
- System 2:**
  - Vok.: NO A KU RU MA HA
  - Instr.: Accompanying notes and rests.
- System 3:**
  - Vok.: YA MI KA RI So ME NI
  - Instr.: Accompanying notes and rests.

The instrumental line features various musical notations, including accidentals (sharps and naturals), slurs, and dynamic markings (e.g.,  $\Delta$ ).

Werden die hier angeführten und ihren Grundzügen identischen zwei Tonverläufe nun nach allen Regeln des richtigen *hikiutai* vorgetragen, so dürfen die sich entsprechenden Töne niemals simultan ansetzen<sup>80</sup>, sondern müssen so zueinander in Relation gesetzt werden, daß durch systematisches Ineinandergreifen von Vokal- und Instrumentalpart sich eine einzige musikalische Linie ergibt. Das reale musikalische Geschehen müßte also streng genommen auf einem einzigen Notensystem aufgezeichnet sein, da die eine Stimme nicht eine Begleitung, Verstärkung oder Erweiterung der anderen darstellt, sondern mit ihr zu einer Ganzheit verschmolzen ist:

<sup>80</sup> Aus anderer Perspektive ist von diesem Sachverhalt bereits auf S. 289 ff. und 300 die Rede gewesen.

The musical score consists of three staves. The first staff is labeled 'Takt 10' and contains measures 11-19. The second staff contains measures 12-23. The third staff contains measures 24-34. Above the notes are syllables and tone labels: NA (V1), TSU (V2), NO (V3, V4), NO (V5, V6, V7), YO (V8, V9), YO (V10, V11) on the first staff; NO (V12), A (V13, V14), KU (V15, V16), RU (V17, V18, V19, V20, V21), MA (V22), HA (V23) on the second staff; YA (V24), MI (V25, V26, V27, V28), KA (V29, V30), RI (V31, V32), SO (V33, V34), ME (V35, V36), NI (V37, V38) on the third staff. Below the notes are instrumental tone labels: I1, I2, I3, I4, I5, I6, I7, I8, I9, I10, I11, I12, I13, I14, I15, I16, I17, I18, I19, I20, I21, I22, I23, I24, I25, I26, I27, I28, I29, I30, I31, I32, I33, I34. A legend indicates: (Notenhals nach oben = Vokalpart, Notenhals nach unten = Instrumentalpart, I = Instrumentaltone, V = Vokaltone).

Das vorangehende Notenbeispiel erscheint zwar fürs Auge reichlich kompliziert (weshalb im Folgenden doch wieder zwei Notensysteme verwendet werden), stellt aber wohl ein getreues Bild der tatsächlichen konzeptionellen Vorgänge dar und zeigt auch sogleich das Ineinandergreifen der beiden Stimmen in der Weise, daß im Prinzip jeweils die eine anschlägt beziehungsweise ansetzt, wenn die andere auf einem bereits angeschlagenen beziehungsweise angefangenen Ton ruht. Deutlich sichtbar ist auch die zeitliche Verschiebung zwischen den sich entsprechenden Tönen:

I1-V1, I2-V2, I8-V10, I12-V12, I14-V14, I16-V15, I17-V16, I18-V17, I22-V22, I24-V24, I25-V27, I26-V28, I27-V29, I28-V30, I29-V31, I33-V37, I34-V38.

In bezug auf die übrigen aus dem vorletzten Notenbeispiel ersichtlichen Entsprechungen stellen wir im vorangehenden Notenbeispiel folgendes fest:

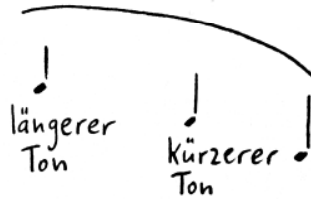
1. I3 und I4 werden prinzipgemäß von ihren Entsprechungen V3 und V4 gefolgt, nur überlappen sich der Ton V3 und das *oshitome* I4.
2. Überlappungen von zwei voll zum Klingen kommenden Tönen tauchen selten und nur bei kurzen Notenwerten auf: I20-V20 (wobei V20 sofort in den im vorletzten Notenbeispiel nicht eingetragenen Nebenton V21 weitergeht; eine eingehendere Besprechung dieser Töne folgt in Kürze), I25-V26 (wobei V26 bloß einen kleinen Einschub zwischen V25 und V27 bildet und im vorletzten Notenbeispiel nicht erscheint), und schließlich I34 (bereits Vorgabe des folgenden Tons)-V37 (vokale Realisierung des durch I33 Vorgegebenen).



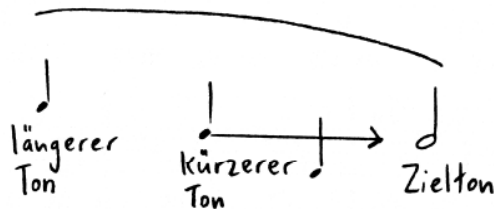
3. An einigen Stellen dürfen wir wohl nicht nach der Entsprechung eines einzelnen Vokal- und eines einzelnen Instrumentaltons suchen, sondern haben nach der Entsprechung von Tongruppen zu fragen, insbesondere bei  $\overset{\curvearrowright}{\text{I5 I6}}$  oder  $\overset{\curvearrowright}{\text{I7 I8}}$ . Beispiele für eine solche Stelle sind I5-I6-I7 und V7-V8-V9 (teilweise ineinander verzahnt<sup>81</sup>), ferner I30-I31-I32 und V34-V35-V36.
4. Eine in bezug auf Entsprechungen etwas frei gestaltete Stelle ist I18 bis I23 und V17 bis V23.

Ich halte diese Takte für einen in doppeltem Anlauf überwundenen Abstieg ais'' → dis'': zuerst ais'' → a'', dann a'' → dis''.

Dabei geschieht der Abstieg vom ais'' zum a'' mittels der sehr häufig vorkommenden und aus Halb- oder Ganztonschritten bestehenden Tongruppe:



Der mittlere Ton gibt dabei das eigentliche Ziel vor:

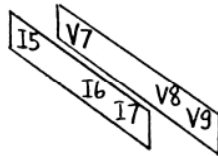


Im Notenbeispiel auf S. 329 hätten wir also folgenden Sachverhalt<sup>82</sup>:



Vom a'' (V20) aus erfolgt nun gleich der zweite Abstieg ins dis'', wiederum als formelartige Bewegung (Ganzton — Terz, V20-V21-V22)<sup>83</sup>.

81



<sup>82</sup> Zu dieser Art Tongruppe vgl. in ›Hototogisu‹ etwa auch den Vokalpart von T.108, 111 (die zwei letzten Töne)/112 (die zwei ersten Töne), oder auch T.126 (zweiter Ton)/127.

<sup>83</sup> Vgl. zu dieser Art Tongruppe in ›Hototogisu‹ etwa auch T.14/15, 94/95, 125/126, oder die ersten drei Vokaltöne von T.111.

Eine allzu genaue Vorgabe der einzelnen Vokaltöne durch das Instrument würde nun an dieser komplexen Stelle zu einer Häufung von Instrumentalnoten führen und damit für die eher ruhige Atmosphäre des Anfangs der Komposition unverhältnismäßig hastig wirken. So zeichnet das Instrument nur die Konturen der vom Vokalpart zu durchlaufenden Melodie, indem es auf Vorgabe von V18 verzichtet und V21 als bereits durch I19 gegeben betrachtet.

5. Es verbleiben noch folgende Töne, die im vorletzten, die Entsprechungen aufzeigenden Notenbeispiel nicht erscheinen beziehungsweise nicht gedeutet sind:

- V5-V6, V13, V25-V26, V32-V33: Zusatztöne, die die Gesanglichkeit der betreffenden Stelle erhöhen, Bewegung schaffen, einen Anlauf im Hinblick auf einen kommenden Abstieg bilden, oder der Betonung dienen (Näheres dazu vgl. S. 332 ff.).
- I9, I10–I11: Durchgangstöne des Instruments.
- I11: Eigentlich durch I8 schon vorgegeben und anschließend durch I10 bestätigt.
- I13: Näheres zur Verwendung der Unteroktave wie in I12-I13 vgl. S. 324.
- I15: Dient der Bildung einer Zäsur nach Ende der ersten fünf Textsilben.
- I23: Normalerweise mit der Atmosphäre oder der Betonung eines bestimmten Worts in Zusammenhang stehendes Sonderelement (Näheres dazu vgl. S. 344).

Die beiden Notenbeispiele auf S. 328 f. lassen erkennen, daß es sich theoretisch bei *hikiutai* um das streng rhythmische Durchspielen eines Instrumentalparts handelt, wobei im Prinzip jeder Instrumentalton (oder auch eine Instrumentaltongruppe) einen entsprechenden Vokalton (oder eine Vokaltongruppe) vorgibt. Jeder Vokalton erklingt in der Regel auf dem zweiten oder vierten Achtel (typische Beispiele: T. 18, 21 oder 28), auf jeden Fall aber in einem gewissen Abstand vom Instrumentalton<sup>84</sup>, was akustisch wie eine Art Nachhinken oder Sich-Zeitnehmen empfunden werden kann und gerade durch den Gegensatz zum eher mechanischen Instrumentalpart sehr zur Gesanglichkeit und zur lyrischen Atmosphäre des Vokalparts beiträgt.

Wir können festhalten: Aus dem gleichen Tonmaterial schafft der *koto*-Musiker einen vorwärtstreibenden, den Gang des Stückes dirigierenden Instrumentalpart und einen in hohem Maße lyrischen Gesangspart. Diese zwei Grundelemente der *koto*-Musik kommen aber überhaupt erst aufgrund ihres Übereinandergelagertseins und damit ihrer sogleich wahrnehmbaren Gegensätzlichkeit, in anderen Worten: nur dank des Prinzips von *hikiutai*, zur Geltung.

#### 5.2.3.2. Untersuchungen zur musikalischen Struktur im typischen *Yamada-ryū*-Gesang ›Sakuragari‹

##### Generelle Beobachtungen zum Wesen von Vokal- und Instrumentalpart

Jeder *Yamada-ryū-koto*-Gesang gründet sich auf die Gesetzmäßigkeit von *hikiutai* und nützt die durch dieses Prinzip gegebenen Gestaltungsmöglichkeiten voll aus; im Vorangehenden ging es vor allem um die Beschreibung des Prinzips, hier soll nun etwas näher auf die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten des Bezugs von Instrumental- und Vokalpart zueinander eingegangen werden. Der Untersuchung zugrundegelegt sei ›Sakuragari‹, ein heute noch

<sup>84</sup> Zur Frage nach den Vokaltönen auf dem ersten und dritten Achtel eines Taktes vgl. S. 300, 341 (Anm. 99) und 342 (Anm. 101). Zum stilistischen Sonderfall der Deklamation vgl. die Besprechung von ›Enoshima no kyoku‹, S. 394 ff.

sehr beliebtes Stück, dessen musikalische Form besonders ausgeglichen genannt werden darf und sich daher gut eignet für die Illustration von typischen Aspekten der Gestaltung eines *Yamada-ryū-koto*-Gesangs.

Im Notenbeispiel auf S. 329 zeigte sich der Instrumentalpart als sehr regelmäßig rhythmisch, der Vokalpart als eher schleppend und vergleichsweise unregelmäßig, mit einem schnelleren Wechsel und einer größeren Vielfalt von Notenlängen. Ein Blick auf fast jede beliebige Stelle in der Übertragung eines beliebigen Stücks mag bestätigen, daß es sich bei diesem Unterschied zwischen dem Charakter der Vokal- und der Instrumentalstimme um ein allgemeines Prinzip in der *koto*-Musik handelt.

Es läßt sich nun behaupten, eine regelmäßig rhythmische Instrumentalstimme schaffe, solange sie sich mehr oder weniger ununterbrochen fortsetzt, ein Momentum, welches das ganze musikalische Geschehen zu etwas Einheitlichem zusammenschmiedet; so erweist sich denn auch der Instrumentalpart von ›Sakuragari‹ von Anfang bis Ende sowohl als mehr oder weniger durchgehend als auch als äußerst regelmäßig.

Nicht nur durch das Schaffen von Momentum aber wirkt die Instrumentalstimme als Rückgrat und Triebkraft eines *koto*-Gesangs: Auch die tonhöhenmäßige Führung sowie die Agogik werden weitgehend vom Instrument her reguliert; zudem ist das Instrument, wie im einzelnen noch zu zeigen sein wird, durch Zwischenspiele und hervortretende Einschübe in hohem Maße an der Gliederung eines Gesamtstückes beteiligt<sup>85</sup>.

Untersuchung einzelner Taktgruppen in ›Sakuragari‹ (T. 1 bis 82)

Takte 1 bis 7

Zu Anfang von ›Sakuragari‹ erkennen wir eine kurze, instrumentale Einleitung (T. 1 bis 3), die mittels ihrer letzten Note der Stimme den Ton e'' vorgibt (T. 3)<sup>86</sup>. Sodann setzt das *koto* kurz aus und überläßt es der Stimme, vom d'' her allmählich dieses vorgegebene e'' zu erreichen. Durch zweimaliges Wiederabsinken ins d'' (T. 5 und 6) kann die Stimme ihr e'' zweimal neu bekräftigen. Währenddessen nimmt in T. 5 das Instrument sehr sanft (halbe Noten, die sich erst noch in sehr langsamem Tempo folgen) die motorische Führung auf und steigt dabei wie die Stimme ins d'' hinab. Die Bekräftigung des Tones \*e\* geschieht im *koto* in der Unteroktav (T. 7), was wie ein Abschluß eines Bogens klingt und eine leicht finale Wirkung zur Folge hat, also bereits gliedernd wirkt, indem das Folgende als Neueinsatz erscheinen muß.

Takte 1 bis 7 machen folgende wesentliche Gestaltungsfaktoren sichtbar:

1. Vorgabe eines Zieltons durch das Instrument.
2. Kurzes Aussetzen des Instruments und dadurch scheinbares Aussetzen des vorwärtstreibenden Momentums.
3. Das Gefühl des Aussetzens des Momentums wird durch den schleppenden Rhythmus der Stimme (  $\dot{\bar{f}} \dot{\bar{f}}$  statt zum Beispiel ein strenges  $\dot{\bar{f}} \dot{\bar{f}} | \dot{\bar{f}} \dot{\bar{f}}$  oder  $\dot{\bar{f}} \dot{\bar{f}}$  ) unterstrichen und läßt die Passage als quasi den Moment auskostend und demnach sehr gesanglich erscheinen; im Folgenden sei bei einer derartigen Stelle von »auskostender Gesanglichkeit« gesprochen.

<sup>85</sup> Vgl. etwa auch Ton I15 im Notenbeispiel S. 329.

<sup>86</sup> Zur Gestalt dieser Einleitungstakte vgl. auch S. 339, Anm. 96.

Abgesehen davon, daß ›Ōmi Hakkei‹ keine Deklamation besitzt, sind sich die Phasen 4 beziehungsweise 3b/4 in beiden Gesängen, neben der relativen Betonung von h' und fis'', auch insofern ähnlich, als sie nach dem instrumentalen Höhepunkt nun einem ganz andersartigen und in gewissem Sinne wohl noch eindrücklicheren Höhepunkt zustreben, der sich vor allem aufgrund einer auffallend hohen Tonlage und eines hohen Grades an auskostender Gesanglichkeit ergibt: Bei ›Shiki no Asobi‹ stechen die Zeilen 25 und 26 besonders hervor (nicht nur wegen der hohen Tonlage, sondern zusätzlich auch wegen der Verlangsamung und der Ausgestaltung des Vokal- und Instrumentalparts), bei ›Ōmi Hakkei‹ ist es die Zeile 22, die mit ihrer Folge von kaum vorwärtstreibenden und die Vokaltöne nur bestätigenden instrumentalen c''' und ihrem Aufstieg des Vokalparts bis ins f''' einen (schon in bezug auf die reine Klangintensität<sup>441</sup>) in diesem Stück unübertroffenen Grad an Expressivität besitzt.

In beiden Gesängen folgt auf den gesanglichen Höhepunkt ein kurzes Zwischenspiel, das durch seine Beschleunigung und seine Überleitungsfunktion in einen recht raschen Teil charakterisiert ist. Dabei kommt nun auch bei ›Shiki no Asobi‹ an dieser Stelle die der Phase 4 von ›Ōmi Hakkei‹ zugrundeliegende Atmosphäre von »Licht, Strahlen, Helligkeit, Feuer« zum Tragen.

Der Abschluß von ›Ōmi Hakkei‹ (Zeile 23) ist viel emphatischer als derjenige von ›Shiki no Asobi‹ und zeichnet sich, entsprechend dem Ausrufcharakter des Textes, durch eine für diesen Gesang außergewöhnliche Häufung von auffälligen Elementen aus (fis'', Quint-Akkord h'-fis'', *hikuzute*, *uraren*, *awasezume*, *kakizume*, *waren*, sowie einen auch in anderen Stücken vereinzelt vorkommenden Sprung in eine markante Hochlage T. 639/640).

#### 5.2.4.15. ›Yuki‹

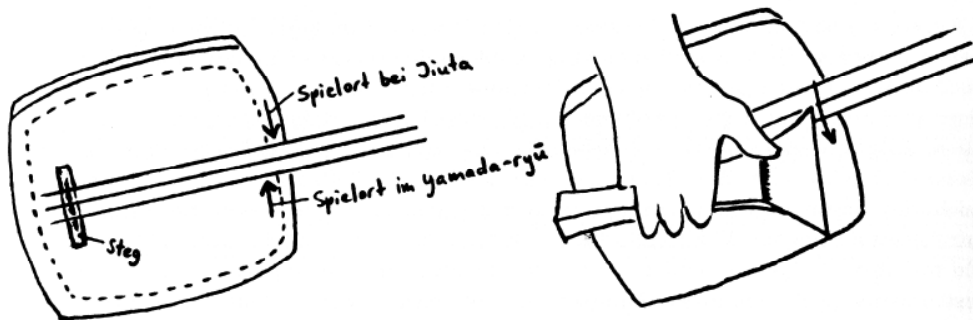
Dieser zu den kammermusikalischen Künsten Westjapans gehörende Gesang steht in markantem Kontrast zu den klassischen Kompositionen des *Yamada-ryū*, zählt aber zu denjenigen *jiuta*-Stücken, die gelegentlich von *Yamada-ryū*-Musikern vorgetragen werden.

Als typisches *jiuta* — genau genommen: typisches *jiuta-hauta*<sup>442</sup> — ist ›Yuki‹ im Prinzip ein Stück für Gesang und *shamisen*; das *koto* kann durchaus fehlen und spielt auch bei den repräsentativen neueren Schallaufnahmen dieses Gesangs nicht mit.

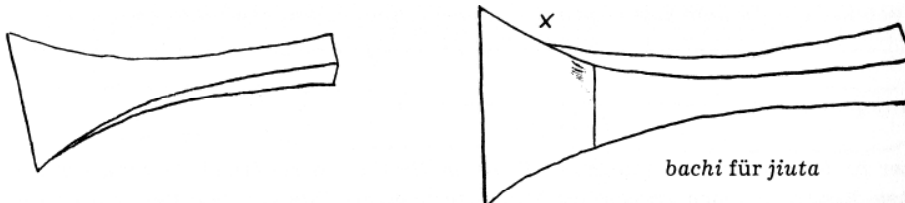
Wird ›Yuki‹ von einem *Yamada-ryū*-Musiker aufgeführt, so benutzt dieser dafür ein *jiuta*-Plektrum (*-bachi*) und einen *jiuta*-Steg und wendet auch *jiuta*-Spieltechniken an. Entsprechend liegt der wohl hervorstechendste Unterschied zwischen ›Yuki‹ und einem *Yamada-ryū*-Stück im Bereich der Tonfarbe: Der mit Bleieinsätzen beschwerte, relativ niedrige Steg, der Spielort über der Zarge des *shamisen*, sowie der nicht aus einer gewissen Höhe erfolgende »Anschlag«, sondern die eher mit »abstoßen« oder »die Saite leicht von sich stoßen« zu bezeichnende Spielweise ergeben einen im Vergleich zum *Yamada-ryū-shamisen* viel gedämpfteren, verhalteneren Ton (keinesfalls jedoch einen matten Ton, da sich das *sawari*

<sup>441</sup> Die ebenfalls in sehr hohen Lagen vorgetragenen Teile der Zeile 17 sind in ihrer Gesamtheit wesentlich kürzer als der zur Sprache stehende Abschnitt; auch setzt dort das vorwärtstreibende Momentum nicht so deutlich aus wie hier in den T.601 bis 606.

<sup>442</sup> Im Gegensatz zu einem *jiuta-tegotomono*; vgl. S. 66 f. (zu *Kamigata-hauta*), S. 68 ff. und S. 76 f.



auch beim *jiuta-shamisen* findet). Überdies werden meist etwas dickere *shamisen*-Saiten verwendet, was dem ohnehin gedämpften Ton noch etwas Schweres verleiht. Das für ein *jiuta*-Stück verwendete Plektrum (*bachi*) ist ein wenig größer und schwerer als das gewöhnliche *Yamada-ryū-bachi* und besitzt auch eine andere Form, indem der vordere, sich spachtelartig verbreitende Teil nicht allmählich dünner wird, sondern plötzlich (vgl. die mit x markierte Stelle in der Abbildung); dadurch ergibt sich eine hohe Elastizität der Breitseite, was in Verbindung mit der Technik des »Abstoßens« dem Ton eine große Weichheit verleiht, sich jedoch nicht zur Produktion der festen und manchmal grellen Töne der Edo-Musik eignet.



Eine eingehendere Darstellung der Eigenheiten des *jiuta-shamisen* würde hier zu weit führen, doch sei in Zusammenhang mit den Bemerkungen zur Tonfarbe noch darauf hingewiesen, daß bei *jiuta* der Aspekt der Klangmodulation wohl mit Vorteil als separater Parameter betrachtet wird, indem — in unvergleichbar stärkerer und bewußterer Weise als in der Edo-Musik — bereits klingende Töne durch feine Bewegungen der linken Hand ausgestaltet werden<sup>43</sup>. In anderen Worten handelt es sich um eine im Anschluß an die Wahl einer bestimmten Tonhöhe und Tonfarbe vollzogene und in der *jiuta*-Tradition sehr kunstvoll ausgeführte Tondifferenzierung, die vor dem Erklingen der nächsten Note erfolgt und deshalb nicht als Ausgestaltung der Melodie selbst bezeichnet werden kann<sup>44</sup>.

Angesichts des verhaltenen, schweren aber dennoch sehr weichen, sonoren und zudem durch Klangmodulation bisweilen stark verlebendigten Einzeltons auf dem Instrument

<sup>43</sup> Dasselbe gilt für das *shamisen* wie für das *koto*.

<sup>44</sup> Auf eine Diskussion des ganzen Komplexes der Klangmodulation sei hier verzichtet, nicht zuletzt deshalb, weil ich keinen Unterricht im Spiel von *jiuta*-Stücken erhalten habe, die einzelnen Finger- und Handbewegungen nicht zu beschreiben in der Lage bin und den Stellenwert, den dieses Phänomen für den *jiuta*-Musiker besitzt, nicht abzuschätzen vermag.