

GMTH Proceedings 2014

herausgegeben von | édité par
Florian Edler und Immanuel Ott

Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz

—

Altérité et ouverture. L'Autre dans la théorie musicale

14. Jahreskongress | 14^e congrès annuel
Gesellschaft für Musiktheorie
Genève 2014

herausgegeben von | édité par
Antoine Schneider



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Hubertus Dreyer

Japanische Polyphonie: Ein Theorieangebot für Mitsuzaki Kengyô's *Godan-ginuta*

In diesem Artikel wird für die Möglichkeit plädiert, die Denkweise der Satzmodell-Analyse, die sich im deutschsprachigen musiktheoretischen Diskurs etabliert hat, auf Musik außerhalb europäischer/westlicher Traditionen anzuwenden. Es zeigt sich, dass bisher nicht befriedigend beschriebene polyphone Strukturen in einer bestimmten Art von japanischer Kotomusik (der sogenannten »Kôtei-Nijûsô«) eine detaillierte Deutung erfahren können, die weitgehend aus »emischer« Selbstbeschreibung der betreffenden Kultur schöpfend auf Entlehnungen westlicher Musiktheorie zu verzichten vermag. Die Analyse wird anhand von Passagen aus Mitsuzaki Kengyô's im 19. Jahrhundert, gegen Ende der *Tokugawa*-Zeit, aber noch vor der Wiedereröffnung Japans entstandenen *Godan-ginuta* dargestellt. Dieses Werk für zwei Kotos (und Gesang) zieht gleichsam die radikalen Konsequenzen aus der vorher schon in *Jiuta-Sôkyoku* (der musikalischen Tradition, in der *Godan-ginuta* steht) zu verzeichnenden Tendenz, das Verhältnis zwischen Hauptstimme und heterophoner Umspielung immer freier zu gestalten. An einen Überblick über historische Vorbilder (heterophone Modelle), besonders bei Mitsuzaki Kengyô's Lehrer Yaezaki Kengyô, schließt sich eine Betrachtung ihrer Überformung und komplexen, den heterophonen Hintergrund teils nicht mehr direkt erkennen lassenden Verknüpfung durch Mitsuzaki Kengyô an.

L'article veut plaider pour la possibilité d'appliquer la manière de penser de l'analyse par « Satzmodelle », qui s'est établie dans le discours théorique musical germanophone, à la musique en dehors des traditions européennes ou occidentales. Il s'avère que les structures polyphoniques d'un certain type de musique japonaise pour koto (le « kôtei-nijûsô »), qui n'ont pas été décrites de manière satisfaisante jusqu'à présent, peuvent faire l'objet d'une interprétation détaillée qui, en puisant largement dans l'auto-description « émique » de la culture concernée, peut se passer des emprunts à la théorie musicale occidentale. L'analyse est présentée à l'aide de passages du *Godan-ginuta* de Mitsuzaki Kengyô, composé au XIX^e siècle, vers la fin de l'ère *Tokugawa*, mais avant la réouverture du Japon. Cette œuvre pour deux koto (et chant) tire en quelque sorte les conséquences radicales de la tendance, déjà présente dans le *jiuta-sôkyoku* (la tradition musicale dans laquelle s'inscrit le *Godan-ginuta*), à organiser de plus en plus librement le rapport entre la voix principale et l'accompagnement hétérophonique. Après un aperçu des modèles historiques – les modèles hétérophoniques –, en particulier chez Yaezaki Kengyô, le professeur de Mitsuzaki Kengyô, nous examinerons leur transformation et leur association complexe par Mitsuzaki Kengyô, qui ne laisse parfois plus apparaître directement l'arrière-plan hétérophonique.

The article would like to argue in favour of the possibility of applying the way of thinking of »Satzmodell« analysis, which has become established in German-speaking music theory discourse, to music outside European/Western traditions. It is shown that polyphonic structures in a certain type of Japanese koto music (the so-called »Kôtei-Nijûsô«), which have not yet been satisfactorily described, can be given a detailed interpretation which, drawing largely on the »emic« self-description of the culture in question, is able to dispense with borrowings from

Western music theory. The analysis is based on passages from Mitsuzaki Kengyô's *Godan-ginuta*, written in the 19th century, towards the end of the *Tokugawa* period, but before the reopening of Japan. This work for two kotos (and voice) draws the radical consequences, as it were, of the tendency already evident in *Jiuta-Sôkyoku* (the musical tradition in which *Godan-ginuta* stands) to organise the relationship between the main voice and the heterophonic accompaniment ever more freely. Following an overview of historical models – heterophonic models – especially those of Mitsuzaki Kengyô's teacher Yaezaki Kengyô, there is an examination of their transformation and complex combination by Mitsuzaki Kengyô, which in part no longer directly reveals the heterophonic background.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analyse; analysis; außereuropäische Musik; Godan-ginuta; Japan; Japon; Koto; koto; Mitsuzaki Kengyô; musique extra-européenne; non-European music

Einführend

Mitsuzaki Kengyô's *Godan-ginuta*, für zwei Kotos, ist eines der ganz großen Werke der japanischen *Jiuta-Sôkyoku*-Tradition, von außerordentlicher Komplexität, die hörend an einem schnell dekorativ vorüberrauscht, die sich aber auch den Interpreten nicht immer erschließt: Das Stück ist schwer und kann, wie Chopin-etüden, zur Demonstration technischer Fähigkeiten benutzt werden.

Seine herausragende Stellung im *Jiuta-Sôkyoku*-Repertoire verdankt es freilich weniger seiner Virtuosität als vielmehr einer strukturellen Besonderheit: Entstanden vermutlich in den 30er oder frühen 40er Jahren des 19. Jahrhunderts, auf jeden Fall vor Ankunft der schwarzen Schiffe des *Commodore Perry* in der Bucht von Edo (1853) und der im Gefolge erzwungenen Öffnung Japans, unbeeinflusst also von westlicher Musik, führt es die beiden Koto-Stimmen in einer sonst in *Jiuta-Sôkyoku* nicht anzutreffenden Unabhängigkeit gegeneinander, die oft genug eher an Polyphonie als an Heterophonie denken läßt.¹

Im folgenden soll ein Weg dargestellt werden, sich dieser einzigartigen Form der Mehrstimmigkeit zu nähern. *Godan-ginuta* hat, im Vergleich zu den meisten andern Werken der *Jiuta-Sôkyoku*-Tradition, relativ viel analytische Aufmerksamkeit erhalten, auch seine Mehrstimmigkeit wurde schon vor allem von Hoshi (1967, 1980) und Smaldone (1984) betrachtet. Während die Arbeiten Hoshis gleichsam voraussetzungslos, phänomenologisch-beschreibend vorgehen, stellt Smaldone verschiedene Analysekonzepte vor, zeigt die Unbrauchbarkeit westlich

1 Hoshi 1980, 47, 49; siehe auch Abbildungen 1, 3, 10, 12, 14.

geprägter Methoden (wie der Schenkeranalyse) und bemüht aufgrund dessen einige der von der *Jiuta-Sôkyoku*-Tradition selbst bereitgestellten Anhaltspunkte, doch gestattet ihm der Rahmen seiner Arbeit ebenso wie der damalige Forschungsstand nicht, ihr Potential auszuschöpfen. Der vorliegende Text will Smaldones an und für sich sehr fruchtbaren Ansatz konsequent weiterverfolgen und zeigen, dass die Mehrstimmigkeit von *Godan-ginuta* zumindest teilweise sinnvoll als kreative Variation schon vorher existierender heterophoner Modelle beschrieben werden kann. Eine gewisse Ähnlichkeit zur besonders in der deutschen Musiktheorie nach wie vor sehr populären Analyse aufgrund von Satzmodellen ist unübersehbar und beabsichtigt, das Denken in Satzmodellen ist gewissermaßen ein Importgut, das von außen, von europäischer Sichtweise an die japanische Musik herangetragen wird. Doch auch für *Jiuta-Sôkyoku* gilt, wie für viele Kulturen, deren Überlieferung sich nicht genuin auf schriftliche Fixierung der Musik stützt: »local analytical knowledge is often implicit, passive knowledge not formalized enough through writing or even oral means«² das »lokale analytische Wissen« bedarf zumindest der Interpretation und oft auch – vorsichtigen – Ergänzung; paradoxerweise ermöglicht im vorliegenden Falle gerade die Anregung durch Methoden, die außerhalb der Tradition stehen, eben die Nutzung in der Tradition begründeter oder verborgener Ansätze.

Sicher ist es interessant zu studieren, wie das gewählte analytische Vorgehen von den *Jiuta-Sôkyoku*-Musikern bewertet wird. Meiner Erfahrung nach erweist sich – in Grenzen – die Akzeptanz als Verhandlungssache, nicht unabhängig von den unterschiedlichen Präferenzen der Musiker, die zwar nur zu einem geringen Teil selbst analytisch über ihre Musik nachdenken, häufiger allerdings mit großem Interesse, aber auch einer gewissen Skepsis analytische Resultate zur Kenntnis nehmen; zum Beispiel sind manche Musiker durchaus bereit, Analysen als formalen Ausdruck von Gegebenheiten anzusehen, die sie in der Ausübung ihrer Kunst eher empfindungsmäßig als konzeptuell wahrnehmen. Freilich betätigen die heutigen *Jiuta-Sôkyoku*-Musiker sich mit sehr wenigen Ausnahmen nur noch als Interpreten und Bewahrer ihrer Tradition, und ihr Denken mag sich von dem der eigentlichen Schöpfer dieser Musik entfernt haben.

Doch erfordert das Problem in seiner Vielschichtigkeit eine eigene Studie, die auch insofern noch verfrüht sein mag, als die früher nur sehr sporadisch geführte Diskussion über Analyse traditioneller japanischer Musik in den letzten Jahren neuen Aufwind erhielt und sich daraus vielleicht eine selbstreflexive Beschäfti-

2 Tenzer 2006, 11.

gung mit der analytischen Methodik ergeben mag (so jedenfalls der Eindruck, den ich in Gesprächen mit den Musikwissenschaftlerinnen Yasuko Tsukahara und Chie Fukuda gewann).

Insofern hier vor allem versucht wird, die Zweistimmigkeit von *Godan-ginuta* auf einfachere bereits bekannte heterophone Modelle in ähnlicher Weise zurückzuführen, wie man eine komplex verzierte Sequenz bei Mozart etwa auf ein Fauxbourdongerüst zurückführt, ließe sich noch anders für dieses Vorgehen werben. Die Feststellung Kenji Hiranos, dass »bei der Konzeption neuer Stücke etwa im Bereich der [japanischen] Theatermusik zumeist das Prinzip der Übernahme und Bearbeitung bereits existenter Musik fremder Gattungen vorherrscht«³ und man auch in *Jiuta-Sôkyoku* gerne »Melodien älterer Musikstücke den jeweils neuen Bedingungen einer Gattung und eines Musikinstrumentes entsprechend adaptierte, d.h. sie veränderte und in neuer Weise miteinander verknüpfte«,⁴ dürfte in der japanischen Musikwissenschaft kaum auf Widerstand stoßen. Wörtliche und verwandelnde Übernahme, die im Ergebnis höchst originelle Resultate nicht ausschließt, ist ein Wesensmerkmal japanischer Musik, das auch die westliche komponierte Musik, in stilabhängiger Intensität, prägt; die »Klangfortschreitungs-Modelle, deren substantielle Bedeutung für die Kompositionsgeschichte bisher entweder zu wenig erkannt oder zu sehr vernachlässigt wurde«,⁵ die Topoi und Satzmodelle der europäischen Kunstmusik entsprechen den »Melodien älterer Musikstücke« (oder auch kurzen Patterns oder eben auch bestimmten heterophonen Techniken) in der japanischen Kultur.

Zum Hintergrund der Musik

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei *Jiuta-Sôkyoku* um eine im wesentlichen schriftlose Tradition, und das nicht zuletzt deshalb, weil ihre Pflege in der *Tokugawa*-ära, der kreativen Blütezeit dieser Tradition, fest in den Händen blinder Musiker lag.⁶ Die bis 1871 bestehende Blindengilde, *Tôdô-za*, war mächtig, unterhielt ihre eigene umfassende Gerichtsbarkeit mit Sitz in Kyôto und besaß ein

3 Hirano 2004, 85.

4 Ebd., 86.

5 Fladt 2005, 189.

6 Für nicht-professionelle Liebhaber der Musik wurden allerdings auch in der *Tokugawa*-Zeit in ansehnlicher Zahl Tabulaturen hergestellt.

Privileg auf verschiedene Berufe, darunter Heilbehandlung durch Akupunktur, Moxa und Anma (aus dem sich Shiatsu entwickelte) sowie professionelles Musikertum in bestimmten Genres, zu denen *Jiuta* und *Sôkyoku* gehörten. Die Blindengilde war straff hierarchisch organisiert, und wer – wie der Komponist von *Godan-ginuta* – den Titel *Kengyô* führen durfte, den muss man sich als recht reich vorstellen.⁷

Ursprünglich bezeichneten *Jiuta* und *Sôkyoku* zwei sehr verschiedene Traditionen, die aber im Laufe der *Tokugawa*-Zeit eine »untrennbare Beziehung«⁸ miteinander eingingen. Diese Beziehung spielt für das Verständnis der Zweistimmigkeit in *Godan-ginuta* eine Rolle und soll daher kurz geschildert werden.⁹

Jiuta ließe sich als ›regionale Gesänge‹ übersetzen, regional meint Westjapan, Osaka und Kyôto, im Gegensatz zur Hauptstadt Edo. Die ›Gesänge‹ wurden vom Shamisen begleitet (in dem Sinne, dass – vergrößert gesagt – das Shamisen die Kerntöne der Gesangsmelodie spielt), und im Laufe der Entwicklung des Genres, namentlich im 18. Jahrhundert emanzipierte sich das Shamisen zunehmend von seiner begleitenden Rolle: Anfangs kurze Zwischenspiele – *ai no te* – entwickelten sich zu langen *tegoto*, die oft den vokalen Teil an Länge übertrafen; die Virtuosität des Shamisenparts stieg beträchtlich und ebenso die Komplexität der musikalischen Struktur, zumal viele alle anderen Musikformen Zentraljapans in der einen oder anderen Form in *Jiuta* Eingang fanden und kreativ verarbeitet wurden. Ende des 18. Jahrhunderts in Ôsaka und wenig später in Kyôto entstanden als Gipfelpunkt dieser Entwicklung ausgedehnte *tegotomono*, die heute immer noch zu den Kernstücken des *Jiuta-Sôkyoku*-Repertoires zählen.

Sôkyoku, auf der andern Seite, heißt einfach nur ›Stücke mit Koto‹, mit oder ohne Gesang, und zwischen den verschiedenen Stilen der *Sôkyoku* läßt sich nicht

7 Die Geschichte der *Tôdô-za* ist umfangreich bearbeitet worden. Für einen schnellen Überblick ist das entsprechende Kapitel in Kubota 1990 geeignet, die mittlerweile klassische Darstellung findet sich bei Katô 1974.

8 Hirano 1990, 11.

9 Eine gute Kurzdarstellung der Geschichte von *Jiuta* und *Sôkyoku* findet sich im Japan-Artikel der zweiten Ausgabe des MGG (von Peter Ackermann, S. 1355–1359). Sehr viel ausführlicher, wohl nach wie vor die beste Darstellung in westlichen Sprachen, vom gleichen Autor in seinem Standardwerk über *Sôkyoku* der Yamada-Schule (Ackermann 1986, 44–109). Die klassische Darstellung des Genres von Eishi Kikkawa (1967) verrät wenig über die Quellen, aus denen der Autor schöpfte. Der Wunsch nach sorgfältigerer Quellensichtung führte in Japan zu zahlreichen Arbeiten, die sich mit einzelnen historischen Aspekten des Genres befassen, aber eine dem heutigen Forschungsstand angemessene Gesamtdarstellung, gerade in westlicher Sprache, wäre wohl noch wünschbar.

immer so ein direkter Entwicklungszusammenhang herstellen wie in *Jiuta*. Als Begründer der *Tokugawa*-Kotomusik gilt Yatsunashi Kengyô (1614–1685), dessen Werke sich strukturell stark von *Jiuta*-Musik unterscheiden, der aber die für *Jiuta* bestimmende Modalität – in-Skala oder auch Miyakobushi-Onkai (Halbton-Großterz–große Sekunde-Halbton-Großterz) – zur Grundlage für die Saitenstimmung des Kotos und somit zum klanglichen bestimmendem Element auch der Kotomusik machte.¹⁰ Es war seither für die blinden Musiker üblich, sowohl Koto als auch Shamisen und damit zwei durchaus verschiedene Musikstile zu lernen. Nach konventioneller Darstellung gilt es als Verdienst von Ikuta Kengyô (1656–1715), das Koto zur Begleitung und klanglichen Bereicherung von *Jiuta*-Musik herangezogen zu haben, wobei dem Koto zunächst reine Verdopplung des Shamisenparts zugewiesen wurde; im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelte sich daraus eine den klanglichen Eigenschaften des Koto angemessenere, heterophone Technik des Zusammenspiels. An dieser Darstellung kann man zweifeln; so findet man auf der einen Seite schon im 17. Jahrhundert Belege für Zusammenspiel von Shamisen und Koto, auf der andern Seite führt Nogawa überzeugende Gründe dafür an, dass zumindest teilweise Heterophonie (und andere Formen der Mehrstimmigkeit, siehe unten) als Gestaltungsmittel zunächst am Zusammenspiel von zwei Shamisen bzw. zwei Kotos erprobt und diese Erfahrungen erst später, etwa seit Kawarazaki Kengyô (1778 in die Blindengilde aufgenommen), auf das Zusammenspiel von Koto und Shamisen übertragen wurde.¹¹

In Edo gelang es dem eigentliche *Jiuta*-Stil nicht, heimisch zu werden; stattdessen schuf Yamada Kengyô (1757–1817) einen eigenen, dem in Edo vorherrschenden Geschmack angepaßteren Stil, bei dem das Koto im Vordergrund stand (*Yamada-ryû-sôkyoku*). In welchem Maße dieser Stil auf Westjapan zurückwirkte und dazu anregte, dem Koto innerhalb von *Jiuta*-basierter Musik eine größere Rolle beizumessen, ist fraglich.

In jedem Falle entwickelte sich die komplexe Heterophonie zwischen Shamisen und Koto, deren Kotopart als *Kaede-shiki-sôkyoku* (Kotomusik im Begleitstil) bezeichnet wird, Anfang des 19. Jahrhundert in Kyôto zu voller Reife, und der größte Meister im Arrangieren von Kotoparts war Yaezaki Kengyô (1776?–1848), der Lehrer von Mitsuzaki Kengyô.

10 Es gibt gute Gründe, an der Anwendbarkeit des Skalenkonzepts in *Jiuta-Sôkyoku* zu zweifeln, doch würde eine Diskussion den Rahmen dieses Textes sprengen.

11 Hayashi (Nogawa) 1984.

Die genauen Lebensdaten von Mitsuzaki Kengyô selbst sind nicht bekannt, er wurde 1821 in die Blindengilde aufgenommen, seine Aktivität läßt sich bis 1853 nachweisen; da in den Dokumenten der Blindengilde bis 1866 kein Vermerk über Mitsuzaki Kengyô's Tod erscheint, ist allerdings anzunehmen, dass er mindestens bis zu diesem Jahr noch lebte. Nicht nur die relativ große Zahl der von ihm überlieferten Werke¹² und ihre in vieler Hinsicht originelle Faktur deuten auf eine sehr unabhängige Persönlichkeit; Mitsuzaki Kengyô war maßgeblich beteiligt an der Herstellung zweier Tabulaturen, von denen sich namentlich das *Genkyoku Taishinsho* (veröffentlicht 1828) durch detaillierte Aufzeichnung auch der Gesangsstimme von fast allen andern Tabulaturen der *Tokugawa-Zeit* abhebt. Angeblich wurde Mitsuzaki Kengyô für die Mitarbeit an dieser Tabulatur von der Blindengilde wegen Verrates von Berufsgeheimnissen bestraft; da Belege hierfür fehlen, ist es wohl als Legende anzusehen, die allerdings einiges darüber aussagt, wie die Umgebung Mitsuzaki Kengyô wahrnahm.

3. *Godan-ginuta*

Godan-ginuta ist das bekannteste Stück von Mitsuzaki Kengyô. In vielen andern Werken zeigte er sich sowohl in der Besetzung (Shamisen und Koto), der Form als auch in der Arbeitsteilung des Komponierens – nur der Shamisenpart stammt von ihm, der Kotopart hingegen von seinem Lehrer Yaezaki Kengyô – seinen Vorgängern stärker verpflichtet.

Aber auch in *Godan-ginuta* lassen sich Vorbilder feststellen. Schon der Titel weist darauf hin: *Godan* bedeutet fünf *dan*, und man kann *dan* etwa mit ›Abschnitt‹ übersetzen; aber wichtiger ist der Bezug, der hiermit zu *danmono* – einer Untergattung der *Jiuta-Sôkyoku*-Musik – gestiftet wird. *Danmono* gehören zu den ältesten Subgattungen, das berühmteste Werk – *Rokudan*, vom bereits erwähnten Yatsunami Kengyô – stammt aus dem 17. Jahrhundert; sein sechster *dan* wird im letzten *dan* von *Godan-ginuta* frei zitiert, wie die Abbildung 1 mit dem Anfang des fünften *dan* von *Godan-ginuta* zeigt: Die jeweils eingekreisten Noten sind von *Rokudan* übernommen, das Zitat wandern zwischen den Kotos hin und her; seitwärts gerichtete Pfeile zeigen rhythmische Verschiebungen gegenüber dem *Rokudan*-Original, vertikale Pfeile Oktavtranspositionen.

12 Fukuda 2002 führt 28 an.

Zeichenerklärung:

Rechteckige Noten - 1. Saite
(zur Unterscheidung von der 5. Saite der gleichen Tonhöhe)

3 - mit Mittelfingerplektrum der rechten Hand spielen (normalerweise wird mit dem Daumenplektrum gespielt)

▲ Oshi (Ton durch Druck auf Saite um Ganzton erhöhen)

△ Yowa-oshi (Ton durch Druck auf Saite um Halbton erhöhen)

v Sukui (die Saite von unten her zupfen)

∩ Keshizume (Saite wird mit der linken Hand leicht gedämpft, wodurch ein etwas geräuschhafterer Ton entsteht)

↗ Glissandi durch Druck auf Saite nach Anzupfen

Abbildung 1: Von *Rokudan* übernommene Partien im fünften *dan* von *Godan-ginuta*

Die klassischen *danmono* sind rein instrumentale Kotostücke, jeder *dan* enthält genau (je nach Zählung) 52 oder 104 Takte, und der Titel besteht aus der Zahl der *dan*, gegebenenfalls einem klärenden Zusatz und dem die Gattung bezeichnenden Suffix *-dan*. Später entstanden auch Werke, die nur partiell *dan*-Struktur aufweisen (wie Minezaki Kôtôs *Zangetsu*, dessen instrumentaler Mittelteil aus fünf *dans* besteht), aber nicht den Suffix *-dan* im Titel führen, und Werke, die zwar im Titel in traditioneller Weise als *danmono* ausgewiesen werden, aber vor und manchmal auch nach dem eigentlichen Abschnitt in *dan*-Struktur noch einen Gesangsteil aufweisen; und bei diesen *danmono* kann auch die Länge der *dan* variieren; bei *Godan-ginuta* tut sie das beträchtlich (was dann die berechtigte und nicht leicht zu beantwortende Frage aufwirft, was einen *dan* eigentlich noch formal kennzeichnet).

Kinuta, das zweite Wort des Titels (k wird *Godan-ginuta* wie im Japanischen auch sonst oft nach einem n zum g) bezeichnet eine alte Form des Wäschetrocknens und -glättens: Die Wäsche wird auf einen Stein oder ein geeignetes Gestell gelegt und mit Holzschlegeln geschlagen; eine Praktik, die durch das Bügeleisen verdrängt wurde, aber in Korea immerhin bis in die 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts existierte. So wie der Kuckuck in Europa und die Kirsche in Japan mit

dem Frühling assoziiert wird, so stellt der Klang von *Kinuta* ein typisches Herbst-Symbol dar, in der Literatur oft zur Evokation melancholischer Stimmungen genutzt.¹³ Eine abgründige Dramatisierung hat *Kinuta* in einem von Zeami ganz großen No-spielen gefunden,¹⁴ aber ob dieser Bezug in *Godan-ginuta* eine Rolle spielt, ist fraglich. Sicher eine Rolle spielt jedoch ein Shamisen-Pattern, das den Klang von *Kinuta* nachahmt; wir werden darauf zurückkommen.

In der *Jiuta-Sôkyoku*-Tradition entstanden eine ganze Reihe von *Kinuta*-Stücken, die alle in einem gewissen Grade miteinander verwandt sind.¹⁵ Auch *Godan-ginuta* nimmt auf diese Stücke – am direktesten wohl das in der *Yamada*-Schule entstandene *Yondan-ginuta* für ebenfalls zwei Kotos – Bezug, aber wenn Hirano behauptet, Mitsuzaki Kengyô habe im wesentlichen die Hauptstimme von *Yondan-ginuta* als eine Art Cantus firmus für seine Komposition benutzt,¹⁶ dann scheint mir das eine Übertreibung: Die Ähnlichkeit betrifft vor allem den Anfang des ersten *dan*, der in beiden Stücken mit einem Pattern beginnt, das durchaus als ein »Erkennungsmerkmal« der Gattung angesehen werden kann¹⁷ und auch am Anfang des heute nicht mehr aufgeführten Kotostückes *Kinuta* von Ikuta Kengyô aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhundert erscheint; der Anfang des zweiten *dan* von *Godan-ginuta* jedoch hat mit dem *Yondan-ginuta* der *Yamada-ryû* weniger zu tun als mit dem Beginn des zweiten *dan* von *Kyô-ginuta* (einem wie *Yondan-ginuta* vier *dan* umfassenden Stück der *Kinuta*-Gattung, das jedoch in Kyôto entstand).

Auch der Gesang einbeziehende Anfang von *Godan-ginuta* stützt sich, wiederum in freier Verarbeitung, auf ein bereits existierendes Stück, *Sandan-shishi* von Sayama Kengyô aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert. Somit sieht hinsichtlich seiner intertextuellen Bezüge die Form von *Godan-ginuta* insgesamt wie folgt aus:

13 Kikkawa 1980; Hirano 2004 87.

14 Vgl. Masuda 1980.

15 Hirano 1972, Hirano 2004.

16 Hirano 1972, 15.

17 Fukuda 2000, 140.

Taktzahl	Formteil	Basierend auf
1–55	<i>Maeuta</i> (›Vorgesang‹)	Sayama Kengyô: <i>Sandan-shishi</i>
56–74	<i>Makura</i>	
75–113	1. <i>Dan Sandan-shishi</i>	
135–250	1. <i>Dan</i>	Ikuta Kengyô: <i>Kinuta</i> Yamada-ryû: <i>Yondan-ginuta</i> <i>Kyô-ginuta</i>
251–338	2. <i>Dan</i>	
339–454	3. <i>Dan</i>	
455–541	4. <i>Dan</i>	
542–614	5. <i>Dan</i>	Yatsunashi Kengyô: <i>Rokudan</i> (5. <i>Dan</i>)

Tabelle 1: Intertextuelle Bezüge in *Godan-ginuta*

Darüberhinaus konnte Fukuda in *Godan-ginuta* noch Zitate von *Kumoi-rokudan* entdecken.¹⁸

Traditionelle Modelle der Mehrstimmigkeit

Welche Formen der Mehrstimmigkeit könnten Mitsuzaki Kengyô bei der Komposition seines Werkes inspiriert haben?

Abgesehen von der ausgefeilten Heterophonie der *Kaede-shiki-sôkyoku*, die ihm sein Lehrer vermittelte und die wir noch genauer betrachten müssen, sind vor allem folgende Formen zu beachten:

1. *Uchi-awase*

Zwei Stücke gleicher Länge oder gleichlange Teile verschiedener Stücke werden zusammen gespielt; das klangliche Ergebnis ist in der Regel recht zufällig. Kubota¹⁹ führt immerhin zwei Dutzend mögliche Stückekombinationen an. Diese zunächst etwas befremdliche erscheinende Technik der Mehrstimmigkeit hat entfernte Parallelen in anderen Genres japanischer Musik, darüber hinaus aber dien-

¹⁸ Fukuda 2000, 142f.

¹⁹ Kubota 1990, 139f.

te sie früher auch einem pädagogischen und spielerischen Zweck – als Herausforderung an die Musiker, sich in ihrem eigenen Part nicht durch das gleichzeitige Erklingen eines anderen Stückes durcheinanderbringen zu lassen.²⁰ Ende der *Tokugawa*-Zeit entstanden auch *Uchi-awase*-Kompositionen, bei denen größere Intentionalität hinsichtlich des Ergebnisses vermutet werden darf; so nehmen die beiden Stücke *Yokozuchi* und *Uchiban* (*Yokuzuchi* heißen die beim *Kinuta*-Wäschetrocknen benutzten Schlegel, *Uchiban* die entsprechende Unterlage) von Ikuyama Kengyô (1818–1890), sowohl einzeln wie auch als Paar aufzuführen, schon im Titel aufeinander Bezug, und Mitsuzaki Kengyô selbst schuf mit *Yûbe no kumo*, das gleichzeitig mit Yatsunashi Kengyô's *Fuki* aufführbar ist, ein unbestrittenes Meisterwerk dieser Gattung. Auch die Verwendung eines Teils von *Rokudan* im letzten Abschnitt von *Godan-ginuta* ließe sich als Echo der *Uchi-awase*-Praxis deuten.

2. *Dan-awase*

Bei Stücken, die ganz oder teilweise als Folge gleichlanger *dan* strukturiert sind, gibt es ähnlich wie beim *Uchi-awase* die Möglichkeit, die *dan* simultan zu spielen. Auch hier herrscht eine gewisse Zufälligkeit vor, aber die Tatsache, dass sich theoretisch alle *dan* von *danmono* älteren Stils, da von gleicher Länge, gleichzeitig spielen ließen und dies doch nicht zur Regel geworden zu sein scheint – die Auswahl der bei Kubota²¹ aufgeführten Stücke ist jedenfalls überschaubar –, deutet auf schärfere ästhetische Kriterien bei dieser Art des Zusammenspiels hin. Wieder gibt es einige Beispiele, in denen das *dan-awase* bewußter kalkuliert wurde (wie etwa im vorgenannten *Zangetsu*).

Mit Sicherheit kannte und pflegte Mitsuzaki Kengyô diese beiden relativ chaotischen Formen der Mehrstimmigkeit; interessanterweise werden gerade die musikalischen Zusammenstöße, die in diesen Formen naturgemäß recht häufig auftreten, von manchen Musikern auch heute noch besonders goutiert,²² und es ist denkbar, dass Mitsuzaki Kengyô hier die Anregungen empfing, die ihn zu einer unabhängigeren Führung der Kotostimmen in *Godan-ginuta* inspirierten. Doch ist es rein von der überwältigenden Quantität des Materials her schwierig, plausible Bezüge zu entdecken.

20 Fukuda 1998, 122.

21 Kubota 1990, 140f.

22 Fukuda 1998, 120f.

3. *Honte* und *ji*

Mit *ji* wird ein Ostinato bezeichnet; es gibt eine Reihe von meist semantisch geladenen Ostinati, zu denen unter anderem auch das *Kinuta*-Ostinato gehört (Abbildung 2).

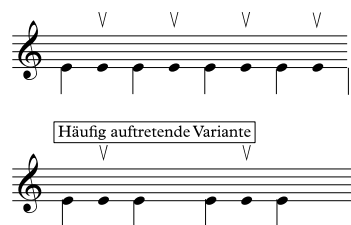


Abbildung 2: *Kinuta*-Ostinato

Diese Art der Mehrstimmigkeit ist besonders häufig bei Stücken für zwei oder mehr Shamisen; mitunter wurde die freie Stimme zu einem Ostinato sogar improvisiert, und es ist denkbar, dass einige derartige Stücke aus Improvisationen hervorgingen.

In *Godan-ginuta* benutzt Mitsuzaki Kengyo freilich das *Kinuta*-Ostinato nirgends über längere Zeit, sondern läßt es immer nur kurz anklingen. Vielleicht die Stelle von *Godan-Kinuta*, die dem üblichen Verhältnis von *Honte* und *ji* am nächsten steht, zeigt die Abbildung 3.

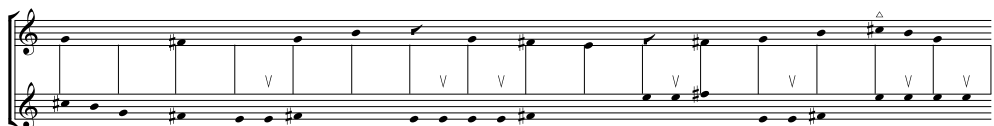


Abbildung 3: Mitsuzaki Kengyo, *Godan-Kinuta*, T. 263–266

Wie man sieht, wird schon hier das Ostinato in mehrfacher Weise verfremdet. Erstens bleibt es nicht auf einem Ton stehen, sondern jeder dritte Ton wechselt einen Ganzton höher; außerdem wird in der Mitte der Stelle einmal der gleichmäßige Rhythmus des Ostinatos unterbrochen.

Insgesamt ist es aber nicht sehr ergiebig, die Mehrstimmigkeit von *Godan-Kinuta* im Verhältnis zu den üblichen auf Ostinati basierenden Stücken zu untersuchen; größeren Erfolg verspricht die Bezugnahme auf die Arrangiertechniken von Mitsuzaki Kengyô's Lehrer, Yaezaki Kengyô.

Die Arrangiertechniken von Yaezaki Kengyô

In ihrer detaillierten Analyse des instrumentalen Zwischenspiels (*tegoto*) von *Isochidori* (komponiert von Kikuoka Kengyô, 1792–1847), zu dem Yaezaki Kengyô den Kotopart schuf, gelangte Makiko Ogawa²³ zu einer Reihe von typischen Situationen, die sich mit kleinen Modifikationen auch beim Studium einer sehr viel größeren Zahl von Stücken²⁴ als brauchbar erweisen. Einige der Situationen sind trivial:

1. Shamisen und Koto können einfach unisono zusammenspielen;
2. Das Koto kann Töne des Shamisen auslassen – vor allem dann, wenn dadurch für das Koto unbequeme Spielfiguren vermieden werden, aber auch klanglicher Abwechslung wegen
3. Koto und Shamisen können in unterschiedlichen Oktaven spielen.
Schon weniger trivial ist die naheliegende Folgerung daraus:
4. Das Koto wechselt bei Tonwiederholungen des Shamisens die Oktavlage (Abbildung 4).

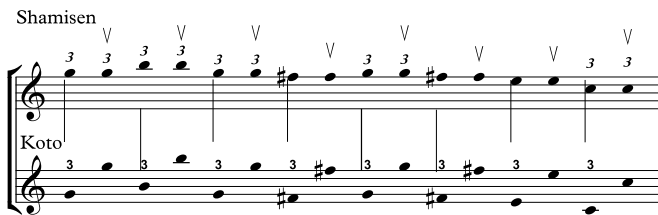


Abbildung 4: Kikuoka Kengyô, *Cha-ondô*, T.159–160 (Kotopart von Yaezaki Kengyô)

Wieder hat das spieltechnische Gründe: Eine bestimmte Art schneller Tonwiederholungen kann auf dem Shamisen leicht durch Auf- und Abwärtsbewegung des *Bachi*, also des Plektrums erzeugt werden, während das Pendant dazu auf dem Koto weniger bequem ist und einen deutlich leiseren Klang erzeugt. Auf der andern Seite sind gebrochene Oktaven auf dem Koto sehr viel angenehmer zu spielen als auf dem Shamisen.

5. Als nächstes können Shamisen und Koto rhythmisch gegeneinander verschoben werden, im einfachsten Falle spielen sie sich die Töne ping-pong-artig zu (Abbildung 5).

²³ Ogawa 1967b, 1968a.

²⁴ Dreyer 1987.

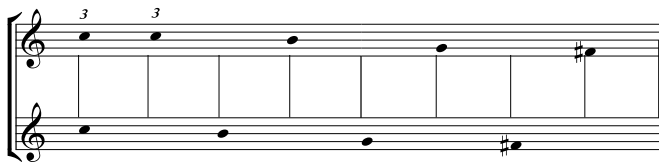


Abbildung 5: Kikuoka Kengyô, *Cha-ondô*, T. 115–116

Diese Art rhythmischer Verschiebung zwischen zwei Stimmen findet sich auch im Verhältnis von Shamisen und Gesang und ist eine sehr häufige Erscheinung in *Jiuta-Sôkyoku*-Musik. Sie soll im folgenden der Einfachheit halber als rhythmisch versetztes ›Unisono‹ bezeichnet werden und ist die einfachste Form von *Kakeai* genannten Frage-Antwort-Spielen zwischen Koto und Shamisen.

6. Die Technik des *Kakeai* kann auf größere Zeitabstände ausgedehnt werden, wie z.B. in Abbildung 6.

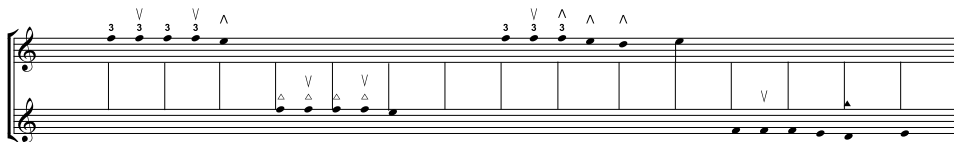


Abbildung 6: Kikuoka Kengyô, *Keshi no hana*, T. 142–145 (Kotopart von Matsuzaki Kengyô)

Mitsuzaki Kengyô ging in seinen Werken insbesondere mit *Kakeai* sehr kreativ um: Denn das Koto muß ja das Shamisen (oder das Shamisen das Koto) nicht wörtlich wiederholen, es kann etwas nur ähnliches oder völlig anderes spielen; die Antwort kann viel länger oder kürzer als die Frage ausfallen... dieses für Mitsuyaki Kengyôs Schaffen kennzeichnende Phänomen wurde von Fukuda ausführlich studiert.²⁵

7. Die nächste noch heterophon gemeinte Technik öffnet, wenn man so will, die ›Pandorrabüchse‹ der Polyphonie am weitesten.

Wie bereits erwähnt, ist nicht alles, was auf dem Shamisen gut liegt, auch bequem für das Koto. Spieltechnisch oder klanglich nicht kotogerechte Figuren werden zuweilen bei Yaezaki Kengyô durch Figuren ersetzt, bei denen immer eine Gruppe benachbarter Saiten hintereinander gespielt wird; die Logik der Tonreihenfolge wird durch die Stimmung des Kotos bestimmt (Abbildung 7).

25 Fukuda 2000.

Die komplexe Anwendung von Yaezaki Kengyô's Techniken in *Godan-ginuta*

Fast nur aus den Techniken 5., 7. und 8. entwickelt Mitsuzaki Kengyô die keineswegs mehr unkomplexe Mehrstimmigkeit der folgenden Stelle.

The image displays four musical staves, each with a treble and bass clef, illustrating different versions of a musical passage. The first staff, labeled '10a: Original', shows a complex, multi-voiced texture with many notes and accidentals. The second staff, '10b: Gerüst', shows a simplified version with fewer notes and a clear rhythmic structure. The third staff, '10c: Ausgestaltung in Koto 2', shows a version adapted for the second Koto, with notes and accidentals. The fourth staff, '10d: Ausgestaltung in Koto 1', shows a version adapted for the first Koto, with notes and accidentals.

Abbildung 10: Mitsuzaki Kengyô, *Godan-ginuta*, T.116–117

Als Gerüst (Abbildung 10b) liegt ihr ein rhythmisch versetztes Unisono zugrunde. In dieses Gerüst fügt das zweite Koto zwei miteinander verkettete *Kororin* und eine ›Pseudo-skala‹ ein (Abbildung 10c).

Auch im ersten Koto wird ein *Kororin* eingefügt, allerdings nicht unisono mit dem zweiten Koto (Abbildung 10d).

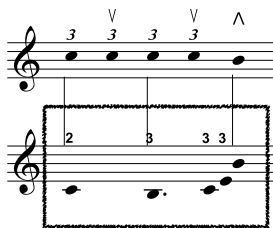
Die kleinen ›Portamenti‹, die noch zu ergänzen wären – *atooshi*, hervorgebracht durch Druck auf die Saite nach dem Zupfen des Tones – könnte man hier verzierungsartig deuten.

Ein Klang entzieht sich freilich noch der Erklärung – das ist der Zusammenklang der tiefsten beiden Koto-saiten auf dem dritten Schlag des zweiten Taktes.

Hier muß man tiefer suchen und weiter ausholen, als es der Rahmen dieses Artikels erlaubt (in gewisser Weise erfüllt dieser Klang eine Art harmonische ›default-Fuktion‹); es scheint mir jedoch auch damit zusammenhängen, dass Mitsuzaki Kengyô gerne Entwicklungen gewissermaßen teleskopartig verschränkt. Ein Beispiel dafür am Schluß.

Ein wichtiges, fast allgegenwärtiges Pattern, man könnte sagen: eine freie Variante der gebrochenen Oktaven, die wir oben als vierte Arrangiertechnik nannten, ist das sogenannte ›*kakezume*-Pattern‹; seine Ursprünge reichen sehr weit in die Vergangenheit – es wurzelt im *Gagaku* –, dementsprechend kann es je nach Kontext eine starke semantische Ladung aufweisen; allerdings tritt es auch genauso gut, gerade in *Kaede-shiki-sôkyoku*, als reine Spielfigur ohne Semantik auf. Wie die Pseudoskalen ist auch dieses Pattern in seinen Intervallen abhängig davon, auf welchen Saiten es gerade gespielt wird. Das Rahmenintervall ist (fast immer) eine Oktave, hinzukommen die beiden über dem untersten Ton liegenden Saiten.

Die Abbildung 11 zeigt es in einem typischen Kontext.



Kakezume-Pattern

Abbildung 11: Kikuoka Kengyô, Cha-ondô, T. 119

Normalerweise vertritt oder verziert dieses Pattern seinen obersten Ton, und das verwundert nicht sehr, weil das Rahmenintervall ja eine Oktave ist. Die Abbildung 12 zeigt eine ungewöhnliche Kombination mit einer wellenartigen Pseudoskalen-Figur.

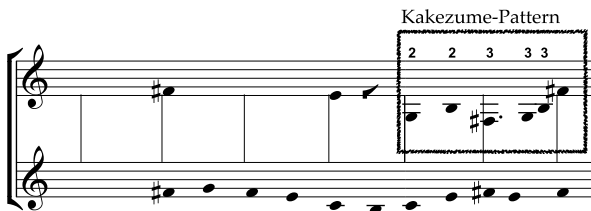


Abbildung 12: Mitsuzaki Kengyô, T. 84-85

Wie komplex jedoch die Überlagerungen solcher Ornamente auch immer werden, der Treffpunkt ist regelmäßig der Einklang (bzw. die Oktave). In diesem Sinne könnte die Technik wohl noch als komplexe Heterophonie betrachtet werden. Was mir nicht heterophon daran erscheint, ist die Genauigkeit, mit der die Patterns aufeinander bezogen werden; es kommt auf rhythmisch Nuancen, kleinste Verschiebungen und den so entstehenden Zusammenklang durchaus an.

Abschließend noch eine Stelle, die ich als relativ dicht empfinde – nicht die dichteste des Stückes, aber eine, in der Mitsuzaki Kengyos bereits erwähnte Neigung zur Verschachtelung von Abläufen schön zutage tritt: Das Gerüst ist sehr einfach (Abbildung 13a).

Es wird durch zwei verkettete Kororin gegen Ende, durch eine einfache absteigende Pseudoskalenfigur am Anfang ausgeziert; die Kororins werden in typischer Weise durch eine vorschlagsartige Note eingeleitet. Was dann diese Stelle jedoch extravagant, sogar genial macht, ist der Einbau eines *Kakeais* in die Entwicklung. Wie oben beschrieben sind *Kakeai* normalerweise eine Art Frage-Antwort-Spiel zwischen zwei Instrumenten – hier wird das *Kakeai* an ein einzelnes Koto überwiesen (Abbildung 13c: als Struktur, 13d: konkrete Realisation). Bei der Realisation wird das *fis*“ des Gerüsts beim Pfeil durch ein *atooshi* realisiert.

Nun gibt es auch für das zweite Koto einiges zu ergänzen. Zunächst schließt Mitsuzaki an die Pseudo-Skalen-Figur das gleiche *Kororin* mit Vorschlag an (Abbildung 14a), das auch am Ende der Passage steht, und in die verbleibende Lücke wird die Pseudo-Skalen-Figur von vorher in doppeltem Tempo eingebaut, ein *Kakeai* in Diminution (das man in der Tat ab und an trifft!) (Abbildung 14b). Interessant genug treffen dabei die gleich oder ähnlich wiederholten Patterns in immer neuen Kombinationen aufeinander.

Wieder bleibt ein diesmal etwas größerer noch nicht befriedigend erklärter Rest. Die kurze ornamentale Umspielung des *fis*“ im Koto am Anfang der Stelle, die sich vielleicht dem Wunsch, den Bewegungsfluß nicht zu unterbrechen, verdankt, trifft in man in *Godan-ginuta* (und auch in älteren Stücken) recht oft (Abbildung 14c, Rechteck a); die Töne in Rechteck b verhalten sich frei *Kakeai*-artig darauf.

Notenbeispiel 13a

Notenbeispiel 13b

Notenbeispiel 13c

Notenbeispiel 13d

Abbildung 13: Rekonstruktion einer polyphonen Passage in *Godan-ginuta* aus einem angenommenen Gerüstsatz

Notenbeispiel 14a

Notenbeispiel 14b

Notenbeispiel 14c

Abbildung 14: Rekonstruktion einer polyphonen Passage in *Godan-ginuta*, Fortsetzung von Abbildung 13

Dass Mitsuzaki Kengyô tatsächlich derartige *Kakeai*-variationen benutzte, wurde schon angedeutet; es ergibt im Kontext der analysierten Stelle auch dadurch Sinn, dass die vorangehende Passage im Zuge eine großangelegten Steigerung zunächst einfache, gleichsam nackt präsentierte ›verschobene Unisonos‹ und *Kakeais* zu immer komplexeren, dichteren Zusammenhänge verwebt. Doch ist hier nicht der Ort, dies näher zu erörtern.

Vorsichtige Schlußfolgerung und Fragen

Gerne sei zugegeben, dass sich diese Art der Analyse noch im Experimentierstadium befindet. Was mir für sie zu sprechen scheint, ist die Möglichkeit, mit wenigen historisch-kulturell beglaubigten Elementen Strukturen zu beschreiben, deren Komplexität denen der europäischen Kunstmusik in keiner Weise nachsteht. Gelingt es so, etwas von der großen kompositorischen Kunst Mitsuzaki Kengyôs, von ihrem Wesen sichtbar zu machen, von ihrem komplexen Verhältnis zur Tradition, von ihrer Kreativität? Fladt nennt als eine Motivation für die Beschäftigung mit Topoi und Satzmodellen »die Skepsis gegenüber der schlechten Abstraktion von ›großen‹ musiktheoretischen Systemen«;²⁶ eine ähnliche Skepsis bewegte in den letzten Dekaden auch viele Musikethnologen, die analytischer Auseinandersetzung mit der von ihnen erforschten Musik oft eher verhalten gegenüberstanden.

Ist es möglich, aus dem heutigen Diskurs der deutschsprachigen Musiktheorie, die ja fast ausschließlich Musik der westlichen Komponiertradition zum Gegenstand hat, Anregungen zu beziehen, die zumindest in bezug auf Musik von Kulturen mit partiell verwandter künstlerischer Dynamik – wie eingangs angedeutet – zu einem tieferen Verständnis dieser Musik führen? Ließe sich hier ein Beitrag leisten, der die Kluft zwischen anthropologischer und analytischer Beschäftigung mit der Musik nicht-westlicher Kulturen ein wenig zu überbrücken vermag? Dies jedenfalls ist die Hoffnung, die vorliegendem Beitrag zugrundeliegt.

26 Fladt 2005, 189.

Literatur

Anmerkung: In Japan wurden eine Zeitlang Schallplattenaufnahmen traditioneller Musik von Kommentaren begleitet, die, von führenden Musikwissenschaftlern verfaßt, wissenschaftlichen Anspruch erhoben; sie werden daher in die allgemeine Literaturliste aufgenommen. Die Romanisierung des Japanischen erfolgt wie auch im Artikel selbst dem Hepburn-System, lange Vokale werden durch einen Zircumflex gekennzeichnet. Worttrennung und Groß/Kleinschreibung gibt es im Japanischen nicht, es wird hier so gehandhabt, dass sich der Sinn auch in der Romanisierung möglichst leicht erschließt.

- Ackermann, Peter (1986), *Studien zur Koto-Musik von Edo* (= Studien zur traditionellen Musik Japans, Bd. 6), hg. von Robert Günther, Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Dreyer, Hubertus (1987), *Sankyoku gassô no kôzô bunseki* (Strukturelle Analyse des Zusammenspiels in Sankyoku), Masterarbeit, Tôkyô Geijutsu Daigaku.
- Fladt, Hartmut (2005), »Satztechnische Topoi«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2-3, 189-196. <https://www.gmth.de/zeitschrift/ausgabe-2-2-2005/inhalt.aspx>
- Fukuda, Chie (1998), »Jiuta-Sôkyoku no ›uchiawase‹ no kôsetsu« (Einige Überlegungen zu den Uchiawase in Jiuta-Sôkyoku), in: *Ongakugaku* 43/2, hg. von Nihon ongaku gakkai, Tôkyô: Akademia myûjiku, 113-127.
- Fukuda, Chie (2000), »Sôkyoku ›Godan-ginuta‹ ni okeru gassôhō no kôsetsu« (Einige Überlegungen zum Zusammenspiel im Sôkyoku-stück ›Godan-ginuta‹), in: *Ningenbunka ronsô* (Ochanomizu joshi daigaku: Daigakuin ningenbunka kenkyûka 2, 135-145.
- Fukuda, Chie (2002), *Mitsuzaki Kengyô no tegotomono gassô kenkyû: Sengen to koto no kakeai wo chûshin ni* (Zum Zusammenspiel in Mitsuzaki Kengyô's tegotomono: Mit besonderer Berücksichtigung der Kakeai zwischen Koto und Shamisen), Diss.: Ochanomizu joshi daigaku.
- Hayashi (Nogawa), Mihoko (1984), *Jiuta-Sôkyoku no gassô no kenkyû* (Über das Zusammenspiel in Jiuta-Sôkyoku), Masterarbeit, Tôkyô geijutsu daigaku.
- Hirano, Kenji (1972), *Sôkyoku danmono/kinutamono no kenkyû – Koto no kigakukyoku no keifu* (Über Sôkyoku-Danmono und Kinutamono – die Genealogie von Instrumentalstücken für Koto), Kommentar zur gleichnamigen Schallplattenbox, Tôkyô: CBS.
- Hirano, Kenji (1990), *Sôkyoku/Jiuta no kayô. Sono hyôgenbunkaron* (Die Gesänge in Sôkyoku/Jiuta. Über die Kultur ihrer Ausdruckswelt), Tôkyô: Hôgakusha.
- Hirano, Kenji (2004), »Der Wandel der Melodievorlagen von Kinuta und Sarashi in den verschiedenen Musizierbereichen der Edo-Zeit (1603-1867)«, in: *Japans traditionelle Musik aus der Sicht japanischer Musikologen* (= Studien zur traditionellen Musik Japans, Bd. 3), hg. von Robert Günther und Heinz-Dieter Reese, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Hoshi, Akira (1967), »Mitsuzaki Kengyô to sono sakuhin« (Mitsuzaki Kengyô und seine Werke), in: *Sôkyoku to jiuta* (= Tôyô ongaku sensho, Bd. 3), hg. von Tôyô Ongaku Gakkai, Tôkyô: Ongaku no tomo sha, 219-276.

- Hoshi, Akira (1980), »Mitsuzaki Kengyô ›Godan-ginuta‹« (›Godan-ginuta‹ von Mitsuzaki Kengyô), in: *Kikan-hôgaku* 26, 46–49.
- Katô, Yasuaki (1974), *Nihon Mōjinshakai-shi kenkyū* (Über die Geschichte der japanischen Blindengesellschaft), Tôkyô: Mirai-sha.
- Kikkawa, Eishi (1967), »Sôkyoku to Jiuta no rekishi« (Die Geschichte von Sôkyoku und Jiuta), hg. von Tôyô Ongaku Gakkai, *Sôkyoku to Jiuta*, Tôkyô: Ongaku no tomo sha, 21–47.
- Kikkawa, Eishi (1980), »Kinuta to sono shûhen« (Kinuta und sein Umfeld), in: *Kikan-hôgaku* Bd. 26, 41–43.
- Kubota, Satoko (1990), *Yoku wakaruru Sôkyoku Jiuta no kisochishiki* (Einführung in Grundlagenwissen über Sôkyoku und Jiuta), hg. von TÔYÔ ONGAKUKAI, Tôkyô: Hakuuisha.
- Masuda, Shôzô (1980), »Nô no ›Kinuta‹« (Das Kinuta im Nô-theater), in: *Kikan-hôgaku* 26, 60–64.
- Ogawa, Makiko (1967a), »Yaezaki Kengyô no henkyokuhô« [Die Arrangiertechnik von Yaezaki Kengyô], Teil 1, *Miyagi-kai Kaihō* 78, 34–43.
- Ogawa, Makiko (1967b), »Yaezaki Kengyô no henkyokuhô«, Teil 2, *Miyagi-kai Kaihō* 79, 33–43.
- Ogawa, Makiko (1968a), »Yaezaki Kengyô no henkyokuhô«, Teil 3, *Miyagi-kai Kaihō* 80, 16–24.
- Ogawa, Makiko (1968b), »Yaezaki Kengyô no henkyokuhô«, Teil 4, *Miyagi-kai Kaihō* 81, 20–30.
- Smaldone, Edward (1994), »Godan-ginuta: a structural analysis«, in: *Hôgaku* 1 (2), 55–91.
- Tenzer, Michael (2006), »Introduction: Analysis, Categorization, and Theory of Musics of the World«, in: *Analytical Studies in World Music*, hg. von Michael Tenzer, Oxford: Oxford University Press, 3–38.

Verwandte Tabulaturen

- Miyagi, Michio (1970), *Cha-ondô*, Koto-Tabulatur, Tôkyô: Hôgakusha.
- Miyagi Michio (1949), *Cha-ondô*, Shamisen-Tabulatur, Tôkyô: Hôgakusha.
- Miyagi, Michio (2010), »Godan-ginuta«, Koto-Tabulatur, in: *Sôkyoku senshû*, Bd. 3, 38. Auflage, Tôkyô: Hôgakusha, 49–68.
- Miyagi, Michio (2010), »Keshi no hana«, Koto-Tabulatur, in: *Sôkyoku senshû*, Bd. 3, 38. Auflage, Tôkyô: Hôgakusha, 19–28.
- Miyagi, Michio (1949), *Cha-ondô*, Shamisen-Tabulatur, Tôkyô: Hôgakusha.

Japanische Polyphonie: Ein Theorieangebot für Mitsuzaki Kengyô's *Godan-ginuta*

© 2024 Hubertus Dreyer (hubertus.dreyer@rsh-duesseldorf.de)

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf [Haute école Robert Schumann de Düsseldorf]

Dreyer, Hubertus (2024), »Japanische Polyphonie: Ein Theorieangebot für Mitsuzaki Kengyô's *Godan-ginuta*« [Japanese Polyphony: A theorisation proposal for Mitsuzaki Kengyô's *Godan-ginuta*.], in: *Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz* (GMTH Proceedings 2014), hg. von Antoine Schneider, 157–179. <https://doi.org/10.31751/p.286>

eingereicht / submitted: 03/12/2023

angenommen / accepted: 03/01/2024

veröffentlicht / first published: 09/07/2024

zuletzt geändert / last updated: 15/04/2024