

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 24 (2004)

Artikel: "Oben" und "unten" in Ost und West - Barocke Figuren und die Ausdrucksmittel einer japanischen Rezitationskunst
Autor: Guignard, Silvain
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835196>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Oben» und «unten» in Ost und West – Barocke Figuren und die Ausdrucksmittel einer japanischen Rezitationskunst¹

Silvain Guignard (Otsu, Japan)

Prolog

Eine Auseinandersetzung mit einer Kunst, die einem historisch und lokal nicht vertraut ist, birgt latent die Gefahr der Projektion. Jeder Historiker, dem es auch um Sinnfragen einer Kunst geht, kennt dieses Problem und versucht, durch ständiges Überprüfen und Bewusstwerden der eigenen Position seine Sicht der Dinge abzusichern. Wenn er dabei zu strenge Kriterien anwendet, kapituliert er und wendet sich rein positivistischen Aspekten zu. Damit weicht er dem Dilemma aus, dem grundsätzlich jeder gegenüber steht, der versucht, Inhalte in der Kunst verbal fassbar zu machen.

Das Problem spitzt sich zu, wenn ein europäischer Musikwissenschaftler die Musik einer gänzlich anderen Kultur auf Ausdrucks- und Bedeutungsfragen hin untersucht. Die Gefahr, die Dinge vollkommen falsch in den Griff zu bekommen, ist wesentlich grösser, als wenn er sein Objekt aus dem eigenen Kulturbereich wählt. Das schwierigste Problem sind für ihn zunächst Kategorien, in denen man über Musik nachdenkt. Schon «Musik» an sich ist ein Konzept, das ganz aus griechischem und europäisch-mittelalterlichem Denken herausgewachsen ist und das durchaus nicht die Weltgeltung hat, die ihm jeder Musikliebhaber und unterschwellig sogar auch mancher Musikwissenschaftler zumisst. Nicht anders verhält es sich mit den Begriffen «Ton», «Klang», «Rhythmus» u. dgl., mit denen man operieren muss, um sich technisch über Musik auszudrücken. Ein sorgfältiges Nachdenken über diese Termini in ihrer Anwendbarkeit auf aussereuropäische Musik könnte einen schnell zur oben erwähnten Kapitulation bringen, wenn wir es uns grundsätzlich heute noch leisten könnten, unsere Sinne vor Dingen zu verschliessen, die uns nicht schon in die Wiege gelegt sind. Wer sich also als Europäer auf aussereuropäische Kunst-Inhalte einlässt, muss wissen, dass es ohne Kompromisse im Begreifen und Beschreiben nicht geht, und es bleibt ihm nicht viel anderes übrig, als auf der Hut zu sein, damit die intendierten Schritte von der eigenen in die andere Kultur nicht

1 Der Beitrag geht zurück auf einen Vortrag, den Silvain Guignard im Rahmen der SMG am 7. Februar 2001 in Basel und am 8. Februar 2001 in Zürich hielt.

zu waghalsigen Sprüngen werden. Wohl ist ständiges Überprüfen des Vorgehens am Platz, aber dieses darf die Bewegung auf den fremden Gegenstand hin nicht lähmen. Das Risiko sind konzeptionelle Fehler und falsche Prämissen, die bewirken, dass das Fremde in ein vertrautes Korsett gepresst wird, dass Dinge, die nicht in eine geschaffene Ordnung passen, ausgeklammert werden und dass man sich schämt zuzugestehen, gewisse Dinge grundsätzlich nicht zu begreifen.

Die Idee, barocke Figuren und die japanische Balladenkunst, mit der ich mich seit 20 Jahren auseinandersetze², gleichsam auf denselben Tisch zu legen, ist bestimmt etwas kühn. Sie kam mir im Laufe meiner Unterrichtstätigkeit in Japan, wo ich Kurse über europäische Musikgeschichte und über traditionelle japanische Musik (im besonderen über meine japanische Lautenmusik-Forschung) gebe. Der oft harte – stundenplanbedingte – Wechsel von der einen Musikkultur in die andere lässt die oben bildlich gemeinte Äusserung «auf denselben Tisch legen» sogar zur Realität (am Büro-Pult meiner Universität) werden. Umständehalber ergibt sich bei mir der Blick von der einen in die andere Welt also oft ohne speziellen Aufwand, manchmal sogar fast gegen meinen Willen. Wenn ich im Unterricht anhand einer Schütz-Motette den japanischen Studenten zeige, wie im Barock Textinhalte greifbar und eindeutig in Musik übersetzt werden und zufällig in der nächsten Unterrichtsstunde dasselbe mit einem gesungenen japanischen Balladentext tue, dann bin ich nicht selten verblüfft über ähnliche Darstellungsmittel in zwei Musikkulturen, die historisch nicht das Gerингste miteinander zu tun haben. Universalismus ist in der Musikgeschichte und Musikethnologie veraltet und ist auch durchaus nicht das Ziel meiner Studien. Umgekehrt aber scheint es mir auch verantwortungslos, Entsprechungen von Gestaltungsmitteln in zwei verschiedenen Kulturen einfach wegzudiskutieren, nur weil man sich vor methodischem Glatteis fürchtet.

Es geht mir in diesem Aufsatz nicht darum, zunächst das komplexe Thema der Figurenlehre in Theorie und Praxis dergestalt zu präsentieren, dass ich danach alle Beobachtungen, die ich in der japanischen Balladenkunst machte, zu den barocken Figuren in Parallelle setzen kann. Viel effektiver scheint es mir, mit einer Hinwendung zur Figurenlehre Fragen zu entwickeln, die ich an die japanische Kunst stelle und dann möglichst aus der japanischen Perspektive zu beantworten versuche.

² Vgl. etwa Guignard, Silvain: «Structure and performance of a melodic pattern, *haru nagashi* in *chikuzenbiwa*», in: *The oral and the literate in music*, ed. by Tokumaru Yoshihiko and Yamaguti Osamu, Verlag Academia Tôkyô 1986, p. 273–287.

«Lachen» und «Weinen» (u.a.) als Figuren in japanischer Theatermusik

Jeder, der einigermassen mit japanischer Kunst vertraut ist, wird mir zu stimmen, dass man in den unterschiedlichsten Gattungen elaborierte Formelwelten findet. Es besteht in traditionellen Künsten Japans generell ein grosser Drang nach formaler Festlegung eines jeden Aspekts und von jedem Detail (ein Phänomen, das den Strukturalisten Claude Lévi-Strauss zum grossen Japan-Liebhaber werden liess). Ein Rezitator der Puppentheaterkunst *bunraku* kennt eine genaue Anzahl von «Lachen», das Lachen des Bösewichts, des Dummkopfs, des jungen Mädchens etc. Dabei ist aber immer eine streng formale «Lach»-Struktur erkennbar – rhythmisch und im Intonationsgestus. Dasselbe gilt für das «Weinen», dessen Aussage und Wirkung herzzerreissend, aber im Grunde genommen unnaturalistisch ist, da es komplett als rhythmisch-melodisches Pattern gefasst ist. Ich hätte also keine Bedenken, hier von einer «Figur des Lachens» oder «Figur des Weinens» zu sprechen.

Berühmt ist im instrumentalen Bereich seit dem 17. Jahrhundert das Motiv «Schnee» (*yuki*). Es handelte sich dabei zunächst um ein kurzes Zwischenstück für die dreisaitige Langhalslaute *shamisen* in einem gleichnamigen Stück der Liedgattung *jiuta*. Auf dem Instrument wird der Klang einer fernen Glocke abends in einer Schneelandschaft nachgezeichnet, als Illustration der vorangegangenen Textzeile:

Klänge einer Glocke, weit entfernt von meinem Herzen.

Wiederholungen desselben gezupften Tons, unterbrochen von Pausen, geben den fernen Glockenschlag wieder, der vom Schnee akustisch gleichsam aufgesogen schnell verklingt. In vielen Theaterstücken wird nun dieses Motiv aufgegriffen, auch wenn nicht von Glocken die Rede ist, sondern nur vom Schnee.³ Damit wird das Motiv zur regelrechten «Schnee-Figur» und wird von Kennern sofort als solche identifiziert.

Yoshihiko Tokumaru, der sich mit dieser Motiv-Problematik beschäftigt hat, behandelt das Phänomen unter dem Aspekt des Zitats. Das ist insofern sinnvoll, als das Aufgreifen musikalischer Formeln und der Umgang damit aus dem Bereich der Dichtung übernommen wurde. In der japanischen Poetik seit dem Mittelalter ist das Zitieren ein zentraler Vorgang, ohne den das Wesen der Dichtung nicht adäquat erfasst werden kann. Der Grund,

³ Vgl. Tokumaru, Yoshihiko: *L'aspect mélodique de la musique de syamisen*, Verlag Peeters, Paris 2000, S. 103.

weshalb ich diesen Ansatz aber nicht für die Analyse meiner Balladen-Gattung wählte, ist historischer Natur: Es ist Tokumaru geradezu ein Anliegen, mit seiner Studie zu zeigen, dass es weitreichende Gattungs- und Stil-übergreifende musikalische Beziehungen gab und somit die verbreitete Theorie des japanischen Kulturrektionismus für die *shamisen*-Welt nicht zutrifft. Für die Epen-Tradition der verschiedenen *biwa*-Typen ist aber ein Zitierverhalten, in welcher Form auch immer, in viel geringerem Mass erkennbar. Spieler des einen *biwa*-Typs sind unfähig, die Notation eines anderen zu lesen, geschweige denn, einen anderen *biwa*-Typ zu spielen. In den neueren Genres sind zwar durchaus Einflüsse von aussen – d.h. von der *shamisen*-Welt oder von älteren *biwa*-Traditionen – zu erkennen, doch das angestammte Publikum und die Spieler kennen in der Regel nur «ihren» Stil, von dem sie fähig sind, alle komponierten und vom Sänger / Spieler intendierten Ausdrucks- und Gestaltungsmomente zu dechiffrieren. Ich bezweifle z.B., ob eine «Schnee»-Figur, die man in eine *biwa*-Ballade integrierte, von den Hörern als solche erkannt würde, während jedoch sowohl Kenner des *kabuki* als auch jene des Puppentheaters und der Kammermusik (wo überall das *shamisen* zentral ist) bei dem instrumentalen Schnee-Motiv sofort aufhorchen, um die Eindrucks-Intensivierung, die der Zweck der Figur ist, auch wirklich zu erfahren. Es scheint mir also angebracht, in der *biwa*-Gattung, die ich betrachte, von einem relativ geschlossenen System auszugehen, da wir es im Ansatz mit einer Art «musica riservata» zu tun haben.

Biwa-Rezitation und Quintilians vier virtutes elocutionis

Das *biwa* ist eine Kurzhalslaute, die vor 1200 Jahren aus arabischen Ländern über die Seidenstrasse nach China, Korea und Japan gelangte. Einige prachtvolle Exemplare aus dieser Zeit können noch heute im kaiserlichen Schatzhaus in Nara bewundert werden.

Wurde das Biwa zuerst vor allem im Ensemble gespielt, gewann es am Hof in Kyôto spätestens seit dem 13./14. Jahrhundert solistisch grosse Bedeutung als Begleitinstrument epischer Gesänge. Seit dem 9. Jahrhundert ist in Kyûshû aber auch eine Tradition blinder Priester bekannt, die ihre Sutrenrezitationen mit dem *biwa* begleiteten. Im Laufe der Jahrhunderte adaptierten sie die höfischen epischen Gesänge und schufen Balladen eigenen Stils. Diese blinden Priester wurden von der Regierung bis zum Ende der Feudalzeit protegiert. 1868, mit der Öffnung Japans gegen den Westen, verloren sie aber ihre Privilegien im Zuge der Modernisierung. Aus der daraus entstandenen Notlage heraus kreierte ein Abkömmling einer alten Priesterfamilie in Fukuoka das *chikuzenbiwa*. Darunter ist sowohl das verfeinerte und verbesserte Instrument der blinden Mönche wie auch eine

Neugestaltung der Balladen zu verstehen. Die meisten Balladen erzählen von wichtigen Ereignissen der japanischen Geschichte und haben zum Ziel, mit Gesang und Saitenspiel grosse Momente der Vergangenheit eindrucks- voll aufleben zu lassen. Historische Korrektheit ist dabei weniger gefragt als das Ziel, mit musikalischen Mitteln der Affekt-Erzeugung die tragische oder heroische Situation für den Hörer emotional nachvollziehbar zu gestalten.

Die Struktur der Balladen von durchschnittlich 30 Minuten Länge wurde grundsätzlich vom grossen mittelalterlichen Vorbild, von der Vertonung des Heike-Epos (*heikebiwa*) übernommen. Es handelt sich dabei gleichsam um einen flexiblen Bausatz vokaler Modelle und instrumentaler Zwischenspiele, wobei letztere auch wieder zum grossen Teil aus bestehenden Formeln zusammengefügt sind. In der gängigen Klassifizierung der japanischen Musik von *utaimono* (Gesangsgenres) und *katarimono* (Erzählgenres) gehört die Gattung *chikuzenbiwa* zu den Erzählgenres mit deutlicher Affinität zum Gesangsgenre. D.h. wenn wir auf einer Achse an einem Extrem die reinen Erzählgenres ansiedeln und am andern die reinen Gesangsgattungen, dann liegt das *chikuzenbiwa* nahe der Mitte. Das bedeutet in erster Linie, dass der Text der Erzählung als solcher rezipiert werden muss. Oberstes Gebot eines Rezitators ist Verständlichkeit.

Damit drängt sich für mich der erste Seitenblick auf die Figurenlehre auf.⁴ Johannes Burmeister, der 1606 seine *Musica poetica* veröffentlichte, schuf die Theorie für eine Praxis, die die Madrigalismen seiner Zeit reflektierte und die sich in ihren Grundlagen auf die antike Rhetorik bezog. Burmeister baut auf Quintilian auf, der vier *virtutes elocutionis* propagierte.⁵

1. Puritas:

Damit ist sprachliche Reinheit im Sinne von Korrektheit gemeint.

In allen anspruchsvollen traditionellen *biwa*-Genres legte man stets grossen Wert auf Integrität und Authentizität der Texte. Da es sich in älteren Gattungen (*heikebiwa* und *môsôbiwa*) um Traditionen blinder Spieler handelt (und somit um orale Vermittlung), waren in der Praxis durchaus Detailveränderungen zu beobachten.⁶ Doch das Bemühen um einen guten Text ging in den Kreisen blinder Rezitatoren so weit, dass

4 Generell zur Musik des Barock vgl. Dammann, Rolf: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber 1995.

5 Siehe Krones, Hartmut: Art. «Musik und Rhetorik», in: *MGG2*, Sachteil 6 (1997), Sp. 814–852, hier speziell Sp. 826.

6 Siehe Rutledge, Eric: «Orality and textual variation in the *Heike monogatari*», in: *Heike biwa katari to ongaku*, ed. Kamisangô Yûkô, Verlag Hitsuji Shôbô, Tôkyô 1993, p. 340–360.

Passagen vorgetragen wurden, die der Ausführende selbst nicht richtig verstand, die aber als korrekt galten. In der Kunst des *chikuzenbiwa*, die nur von Sehenden ausgeübt wird, hat sich diese Einstellung nicht verändert, sondern verstärkt: Textveränderungen sind undenkbar, nur Kürzungen sind erlaubt.

2. Perspicuitas: Deutlichkeit.

In meiner Ausbildung als *chikuzenbiwa*-Spieler / Sänger gilt Deutlichkeit stets als oberstes Gebot. Eine deutliche Aussprache ist oft wichtiger als eine perfekte Intonation. Dabei reicht es nicht, nur jedes einzelne Wort akustisch in eine verständliche Form zu bringen; Akzente in Wortverbindungen und die diasthematische Gestaltung ganzer Satzteile dienen einzig der Verständlichkeit. Die negative Abgrenzung gegen andere, mehr gesangsorientierte Gattungen – eine Haltung, die zur Stärkung des Selbstwertgefühls der *biwa*-Rezitatoren wichtig ist – gründet fast ausschliesslich auf der Kritik, man verstünde den gesungenen Text dieser Gattungen nicht.

3. Ornatus: Schmuck.

Für den Rhetoriker heisst das, passende Metaphern zu finden. Für den Rezitator / Sänger bedeutet es das Anbringen von Verzierungen und anderen musikalischen Mitteln, die das Wesentliche des Texts herausstreichen. Speziell auf diese «Tugend» möchte ich weiter unten eingehen.

4. Aptum: die Schicklichkeit der sprachlichen Mittel.

Dieser Begriff beinhaltet wohl auch die ethische Seite der Rhetorik, die seit Platon sehr viel Gewicht hat. Das *chikuzenbiwa* hatte mit der Schicklichkeit ein Problem. Als zu Beginn der japanischen Moderne (Meijizeit, 1868–1912) die Vorgänger der heutigen *chikuzenbiwa*-Spieler ihre feudalen Privilegien verloren, versuchten sie, ihr Auskommen durch ästhetisch und moralisch zweifelhafte Darbietungen aufzubessern. In clownesker Aufmachung sangen und rezitierten sie schlüpfrige oder billig humorvolle Texte (*kokkeibiwa*). Ein wichtiger Antrieb, das neue *chikuzenbiwa*-Genre zu schaffen, war der Kampf gegen das Absinken der Textqualität. Der Sinn für Schicklichkeit ging so weit, dass man keine Balladen amourösen Inhalts gelten liess, obwohl Romanzen-Thematik in der mittelalterlichen *biwa*-Gattung (*heikebiwa*, z.B. Kapitel *Kôgô*) durchaus akzeptiert war.

Von diesen vier virtutes ist, wie erwähnt, die dritte, ornatus, für unsere Thematik die wichtigste, und sie steht auch bei Burmeister in direkter Beziehung zum Terminus «Figur». Seine *Musica poetica* beginnt mit folgender Definition (zit. nach Hans Heinrich Eggebrecht):

«Ornamentum oder musikalische Figur ist eine musikalische Gestalt [tractus musicus], [...] die im Rahmen eines textlich-musikalischen Abschnitts [periodus] [...] stattfindet und die von der einfachen Art der Komposition abweicht und dabei mit Nachdruck ein geschmückteres Aussehen annimmt und einführt.»⁷

Was Eggebrecht nach diesem Zitat dann über das Figurenwesen der Barockmusik sagt, kann durchaus auch für das *chikuzenbiwa*-Genre gelten:

«So kommt es, dass die Figuren im sprachlichen und im musikalischen Werk die gleichen Funktionen erfüllen: Sie gelten als Freiheiten (licentiae) gegenüber dem Regulären, sie wirken als Ausschmückungen (ornamenta), sie geben dem Werk Mannigfaltigkeit und Abwechslung (variatio), [...] und bei alledem sollen sie den Sinn der Aussage dem Hörer nahebringen und verdeutlichen (sensum exprimere, textum explicare). [...] Die Doppelfunktion der Figur als Schmuck der Komposition und Abbild des Textes begründet auch ihre Verwendung in der Instrumentalmusik. [...] In der Vokalmusik ist es immer wieder der Text, der die Figuren als Abbild seines Sinngehalts fordert und rechtfertigt, so dass zahlreiche Figuren zunächst in ihrem Bereich entwickelt wurden, bevor sie dann auch in der reinen Instrumentalmusik Anwendung fanden.»⁸

Das Wesentliche der Figur ist also einerseits das Abbildhafte (sensum explicare) – in vielen Fällen könnten wir auch sagen, das Programmatische – und andererseits etwas Abweichendes, Ungewöhnliches (licentia), womit einer Stelle besondere Aufmerksamkeit zuwächst. Es ist wohl richtig festzuhalten, dass letzteres Charakteristikum für Vokalmusik zutrifft, während ersteres sowohl in Instrumental- wie auch Vokalmusik anzutreffen ist. Auch diese Sicht kann ich von japanischer Seite her bestätigen, möchte mich hier aber nur auf vokale Aspekte beschränken. Beim konkreten Brückenschlagen gehe ich von zwei barocken Figuren aus: *Anabasis* bildet durch eine aufsteigende Tonfolge inhaltlich einen Aufstieg ab und verweist, auch im übertragenen Sinn, Bewegung auf Positives hin (z.B. in den Himmel steigen), *Katabasis* ist das Gegenteil: Abstieg, Unerfreuliches, Bewegung auf Negatives hin (z.B. zu Grabe getragen werden). Konzentrieren wir uns zunächst auf die räumlichen Orte von «hoch» und «tief» und ihre Entsprechungen im japanischen Genre.

7 Zit. nach Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland*, Piper, München 1991, S. 372.

8 Ebda.

«Hoch» – takai / «tief» – hikui

«Hoch» korreliert im *chikuzenbiwa* durchaus mit hoher Tonlage. Wo immer das Wort «hoch» (*takai*) im Text erscheint, ist mit einer absolut – oder im Zusammenhang relativ – höchsten Tonstufe zu rechnen. Dasselbe gilt im Prinzip auch für den Begriff «hell». Für moralisch Positives, wie z.B. das Preisen von *samurai*-Tugenden, ist ebenfalls die höchste Tonstufe zu erwarten. Delikat – und vom barocken Denken Abstand nehmend – wird die Frage bei der 7. und nominell höchsten Stufe des Tonsystems, die es in zwei Tonhöhen mit einer Halbton-Differenz gibt. In der Notation wird nie entschieden, welcher der beiden Töne der angemessene ist. Bis zu einem gewissen Grad ist die Wahl dieser zwei Tonhöhen der 7. Stufe dem Geschmack des Ausführenden überlassen. Grundsätzlich ist der tiefere (die kleine Sext über dem Grundton) der «normale» Ton. Die Halbtonerhöhung dient zur Ausdruckssteigerung im Sinne von Emotionalisierung.

Die Bedeutung von «tief» (z.B. *hikui* oder *fukai*) wird musikalisch entsprechend genauso umgesetzt wie das Wort «hoch». Auch Ausdrücke wie «leise werden» oder «dunkle Absichten hegen» werden entsprechend mit einer relativ oder absolut tiefen Tonlage abgebildet.

Für das tiefe Register gibt es eine Notations-Eigentümlichkeit, die uns ebenfalls vom barocken Denken wegführt: die vokalen Initialtöne einer Textzeile werden nummeriert, von 1 – 7 (8...):

(otsu	otsu	otsu)	otsu	1	2	3	4	5	6	7	(8...)
D	E	G	A	H	c	d	e	g	a	h/b	(d...)

Doch unter dem Ton 1 gibt es den Ton «*otsu*», was auch in anderen Musiksystemen «tief» heisst. Interessant ist, dass selbst dieser Ton nicht der tiefste ist! Oft muss man noch stufenweise bis zu einer Quinte tiefer als «*otsu*» singen. Für diese Tonstufen sind die Angaben nur neumenartig festgehalten, oder es wird irgendein tiefer als «*otsu*» gelegener Ton zweideutig ebenfalls als «*otsu*» bezeichnet. Für die korrekte Ausführung allerdings ergeben sich kaum Probleme, da in dieser einstimmigen Musik mit stets demselben Grundton die Tonfolgen der zentralen Oktave in die obere und untere Oktave extrapoliert werden. Eine simple Neumen-Angabe genügt um klarzustellen, wie die Melodie im Quintenbereich unter «*otsu*» verlaufen soll.

Doch ich möchte es nicht bei dieser technischen Bemerkung bewenden lassen, vielmehr verweist dieser Umstand auf systematische Verhältnisse, die uns nun wirklich weit vom Barock entfernen: In japanischer Musik spielt die Tonfarbe eine eminent wichtige Rolle, sie rückt oft zum strukturellen Moment auf. Über die Bedeutung von «*otsu*» und «*kan*» – dem Gegenstück zu «*otsu*», was aber im *chikuzenbiwa* kein gängiger Terminus ist – schreibt

Tokumaru: «Dans ce sens, la distinction de kan et otsu doit être considérée en terme de sonorité, non en terme de registre.»⁹ Diese Aussage über *shamisen*-Musik ist auch für meine untersuchte Gattung höchst aufschlussreich. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass meine Lehrerin im Unterricht der Gestaltung einer Melodie-Linie im «otsu»-Bereich viel weniger Aufmerksamkeit und Sorgfalt zuwendet als der Pflege der Tonqualität. Wenn man die Stimme öffnen und einen grossen runden Ton produzieren kann, zeigt sie sich zufrieden und nimmt es nicht so genau mit den diasthematischen Details der Melodie.

Hohe Töne für «Freude» und «Schmerz»

Ein entscheidender Unterschied zum barocken Figuren-Arsenal ist auch die Verwendung hoher Töne für Schmerz und Trauer. Wo im Barock ein Tritonus oder sonst ein verminderter oder übermässiges Intervall u. dgl. zu erwarten ist, werden im *chikuzenbiwa* höchste Töne eingesetzt. Damit entsteht eine Konkurrenz zum Äquivalent hoch = positiv, hell. Doppeldeutigkeit der Mittel schwächt generell die abbildende Kraft einer Figur, schützt jedoch umgekehrt die Kunst vor programmatischem Realismus. Die Tatsache, dass sowohl «Schmerz» und «Trauer» genauso wie «Helle Morgensonne» oder «Heldenmut» auf den gleichen Tonstufen gesungen werden, kann eben nur dadurch erklärt werden, dass wir es im hohen Register mit einem Klangfarben-Bereich zu tun haben, und darin können mit stimmlichen Nuancen sehr unterschiedliche Inhalte transportiert werden.

Das hohe vokale Register hat im *biwa* sozusagen keine Belcanto-Qualität. Es entspricht nicht dem Stil dieses Genres, gleichsam mit dem «hohen C» zu brillieren». Die hohen Töne dürfen und sollen eng klingen. Das Ideal des abgekappten hohen Tons in Japan ist alt. Im mittelalterlichen *heikebiwa*, das einen extrem weiten Ambitus vom Sänger verlangt, besteht die Anweisung, den höchsten Ton so zu produzieren, dass es dem Sänger wörtlich «weiss wird im Kopf» (Mitteilung meiner Lehrerin für *heikebiwa*, Hashimoto Toshie). Diesen kaum mehr kontrollierten Ton hervorzupressen ist keine ästhetische Forderung des *chikuzenbiwa* mehr, aber die spezielle Klangfarbenvorstellung des hohen Registers blieb bestehen. Und so ist es durchaus möglich, bei einem Wort im Umfeld von «Schmerz» den hohen Ton mit fast geschlossenem Mund zu singen, während beim Preisen des Helden der Mund sich etwas weiter öffnet und der Sänger mehr Kraft (was sich in japanischer Vokaltechnik nicht in einer Dynamik-Zunahme zu äussern

9 Tokumaru 2000, S. 38.

braucht) aufwendet. Für den Kenner sind damit beide inhaltlichen Bereiche – trotz gleichen Tonfolgen – genügend voneinander unterschieden.

Tonleiter versus Melodiegerüst (senritsuiki)

Die Figuren *Anabasis* und *Katabasis* erschöpfen ihre Bildlichkeit aber nicht in den räumlichen Orten «oben» bzw. «unten», sondern beinhalten den Weg «hinauf» oder «hinunter». In der Barockmusik können diese Figuren leicht mit Skalenabschnitten realisiert werden. Im japanischen Gegenstück ist das problematisch, da es kein Konzept von Tonleitern gibt, sondern nur von einem Modus und damit zusammenhängend einem sog. *senritsuiki*, einem melodischen Liniensystem die Rede sein kann. Dieses *senritsuiki* ist ein durch Analyse herauszuarbeitendes, weitgehend gattungsspezifisches System von linearen Tonverbindungen. Folgen von Tönen, die wir als Skalenabschnitte verstehen könnten, sind zwar vorhanden, doch ist beispielsweise das stufenweise Durchmessen einer ganzen Oktave praktisch inexistent. Da es sich im Prinzip um Pentatonik handelt, ist die Quarte oder Quinte der Bezugsrahmen allen melodischen Geschehens. Grundton, Quarte und Quinte sind die Grundfesten des Tonsystems, die anderen Töne werden in Bezug auf diese «Pfeiler» verstanden. So ist es denn möglich, dass eine Melodie vom oberen Nebenton der Quinte auf den Grundton absteigt, d.h. eine Sexte überspannt – die üblichste Form ist der Abstieg von der Tonstufe 7 (b / h) auf die Tonstufe 3 (d).

Ganz selten aber können wir einen solchen Aufstieg im Repertoire finden, und das zeigt uns wiederum, dass wir es nicht mit einem Skalendenken zu tun haben, sondern mit melodischen Grundgebilden, die eine Ausprägung des Modus sind. Ein stufenmässiger Sextabstieg ist also auch ein *senritsuiki*; doch die meisten *senritsuiki* weisen melodische Sprünge und Umkehrbewegungen auf. Das *senritsuiki*-Denken schliesst eine freie lineare Kombination von Tönen aus. Von jedem Ton aus ist nur eine bestimmte Anzahl von intervallischen Fortsetzungen denkbar, und jeder Ton hat diesbezüglich seine eigenen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten.

Doch kehren wir zum Thema *Anabasis* und *Katabasis* zurück. Werden nicht nur die geometrischen Orte «hoch» und «tief» figurehaft umgesetzt, sondern auch ein Aufstieg und ein Abstieg? Nach den oben stehenden Ausführungen leuchtet es ein, dass vor allem eine absteigende Tonfolge Figuren-Potential besitzt. Es gibt denn auch viele Belegstellen, wo vom Mond oder der Sonne, die sich neigen, oder von Wasser, das hinunterfliesst, die Rede ist und dafür eine absteigende Tonfolge gewählt wird. «Aufstiegsfiguren» findet man fast keine in der vokalen Melodiegestaltung, durchaus aber im Instrumentalpart. In der Ballade mit dem Titel «Magaki Heikurô» («Der Reitersmann Heikurô») wird erzählt, wie ein Ritter die schwierige Aufgabe

meistert, auf seinem Pferd reitend eine Treppe zu erklimmen. Im Vokalpart ist an einigen Stellen eine *Anabasis* auszumachen, die jedoch nie über mehr als drei Tonstufen geht. Im Instrumentalpart aber gibt es Aufstiege, die ungemein sprechend wirken. Das illustrative Potential wird dadurch noch verstärkt, dass vom Spieler bei der Aufführung verlangt wird, an einer für den Aufstieg zentralen Stelle die Saiten mit seinem Plektrum allmählich etwas weiter oben anzuschlagen, so dass das Publikum auch optisch das schwierige Treppensteigen des Reiters mit seinem Pferd nachvollziehen kann.

«Falsche» reine Quinten

Ein wichtiges Moment der Figur, wie das schon Burmeister betont, ist die Qualität des Andersseins, des Herausragens. In barocker Musik konnte das in einer besonderen Behandlung der kontrapunktischen Regeln oder durch die Verwendung extremer Intervalle (übermässige, verminderde etc.), spezieller Akkord-Strukturen und -Folgen realisiert werden. Das sind alles Regelsysteme, und solche braucht es, um für ein Phänomen durch Strapazierung oder gar Negierung der Normen einen ausserordentlichen Effekt erzielen zu können. Im japanischen Fall liefert das *senritsu* das Regelsystem, das ermöglicht, eine ausgesuchte Tonfolge als Abweichung – im Figurenlatein eine *licentia* – begreifbar zu machen. Ich möchte dies mit einem einzigen Beispiel ausführlicher darlegen.

In einer der Balladen mit dem Titel «Der Tod des jungen Atsumori» ist von Verrat die Rede. Im feudalen Japan, wo Loyalität die höchste Tugend war, ist Verrat das schlimmste Vergehen, und dies kann musikalisch durch eine «falsche» Tonverbindung ausgedrückt werden. Die Zeilen 95 / 96 lauten:

95 kono kimi tasuke matsurinaba 96 nishin idaku to utagawareru
Wenn ich diesem Jungen helfe, gilt das als Verrat.

Dieser Satz gibt einen Gedanken des erfahrenen Kriegers Kumagai wieder, der mit Leichtigkeit den Ritter Atsumori besiegt hat. Er sollte ihm den Kopf abschlagen, findet das aber sinnlos, weil sein Gegner nur 16 Jahre alt ist. Er denkt an seinen eigenen Sohn und bekommt Mitleid. Er überlegt, wie er dem jungen Gegner zur Flucht verhelfen könnte, was ihm aber sicher als Verrat angelastet würde.

Die Zeile 95 wird auf dem Grundton (Tonstufe 3) rezitiert mit einer kleinen Verzierung am Schluss auf der Silbe «ba». Das erste Wort der Zeile 96 *nishin* (wörtlich: «zwei Herzen») heisst «Verrat». Es wird einen Ganzton unter dem Grundton gesungen. Die Wahl dieser Tonstufe hat deutlich Figuren-Qualität, denn der *biwa*-Kenner empfindet hier ein Abfallen, was für ihn bereits das moralisch Verwerfliche akzentuiert. Doch die *licentia* ergibt sich

erst danach, weil die Fortsetzung auf der Quarte über dem Grundton einsetzt. Der daraus resultierende reine Quintschritt zwischen *nishin* und *idaku* ist von der Norm der *senritsu* gesehen regelwidrig. Das ist umso erstaunlicher, als das ganze Tonsystem ja auf Quart- und Quintpfeilern ruht. Der «diabolus in musica» ist hier also kein prinzipiell ungewöhnliches oder gespanntes Intervall; es sitzt nur falsch im Gefüge.

Doch nicht genug des Figurenhaften: beim Wort *nishin* ist zudem in der Notation eine Komma-artige Neume gesetzt, die ein deutliches Absetzen, eine klare Zäsur – im Figurenlatein, eine *abruptio* – verlangt, bevor man zum «verbotenen» Quintschritt ansetzt. Wenn der Rezitator – um der rhetorischen Grundforderung nach *perspicuitas* nachzukommen, noch einen Stimmgestus des *Abscheus* in die Aussprache des Wortes *nishin* legt, so kommt es hier zu einer Kumulierung von Ausdrucksmitteln, die keine Zweifel mehr an der Verwerflichkeit eines Verrats bestehen lässt.

Epilog

In diesen Ausführungen wurde klar, welche Möglichkeiten der Ansatz bietet, westliche Gestaltungsmittel in der Musik an eine aussereuropäische Musik heranzutragen. Es zeigte sich, dass selbst bei den einfachsten topoi von «hoch» und «tief» schon nach kurzem Hinsehen Ost und West getrennte Wege gehen. Und dennoch verblüffte das oben stehende Beispiel der figurenmässigen Abbildung von «Verrat». Gerade dieses Detail von Vertonung fordert mich heraus, meine Analyse-Spur weiter zu verfolgen, weitere herausragende Stellen in der japanischen Balladenvertzonung vom Figurendenken ausgehend analytisch unter die Lupe zu nehmen. Nun verhält es sich mit Burmeisters Lehre jedoch so, dass viele Figuren sich auf den mehrstimmigen Satz und harmonische Strukturen beziehen. Das ist nicht erstaunlich, denn diese theoretische Schrift wurde in der Übergangsperiode von der Spätrenaissance-Polyphonie zum Generalbass-Zeitalter verfasst. Für meinen Zugriff auf japanische Gestaltungsmittel kommen aber sinnvollerweise nur lineare Aspekte des Figurendenkens in Frage. Die Ausbeute mag diesbezüglich bei Burmeister gering ausfallen, doch das muss mich in meiner Strategie nicht behindern, denn mein Umgang mit Figuren braucht sich nicht auf Burmeister und auch nicht auf die späteren Figuren-Theoretiker zu beschränken. Burmeister hat ja nur eine Summa aus vorhandenen Kompositionen gezogen und für die Barock-Komponisten ein «Figuren-Bewusstsein» geschaffen. Die wenigsten Komponisten haben ein Figuren-Manual studiert, bevor sie zu komponieren begannen. Die meisten haben das Denken mit und in Figuren oral von ihren Lehrern unterrichtet bekommen oder durch Studium von Kompositionen entwickelt. Schon bei Schütz zeigt ja Egge-

brecht¹⁰ Figuren, die dieser Komponist neu erfunden hat, und sein Schüler Christoph Bernhard dachte sich neue Figuren-Bezeichnungen aus (wie etwa den *passus duriusculus*). Es macht also durchaus Sinn, dass ich mich in meinem Bemühen, illustrative Substanz in japanischer Musik zu verbalisieren, auch in komponierter Musik umsehe. Dennoch muss ganz klar bleiben – auch wenn sich partiell kulturübergreifende Entsprechungen ergeben –, dass für eine Analyse japanischer Gestaltungsmittel europäische Musik nur den Anstoss geben, nur Fragen auf den Tisch legen kann. Vergleiche sollten nur helfen, das spezifisch Andere wahrzunehmen. Der Sprung von der einen Kultur in die andere sollte es einem ermöglichen, in der anderen Kultur einen Weg zu finden, auf den man sorgfältig seine Schritte setzen kann.

Mauruschen: Oper von Michaela Wagner in der Herausgabe des Editions-Mémoires 2009 und durch die Lehre- und Lehrbücher. Dernach kann sie an der Technischen Universität Berlin das von der DFG geförderte Forschungsprojekt „Klangtechnisch-chromatogische Verzeichnisse der Werke von Hugo Wolf“ leiten.

Peter JOST (né en 1968 à Berlin / Allemagne). études de musicologie et de lettres germaniques à l'Université de Saarbrücke (Saarbrücken). Thèse de Doctorat sur les traductions de Robert Schumann. Depuis 1991, attaché de recherche auprès de l'édition des *Œuvres Complètes* de Richard Wagner (Richard Wagner Gesamtausgabe) à Munich chargé du卷之三 à l'Université d'Augsburg. Rédacteur publication l'édition critique de Zumthäuser (édition de Paris 1861) et de Vienne 1873. Membre, depuis 1999-2000, 3 vol.) édition des volumes Richard et Cosima Wagner - Charles Niedermayr Correspondance (avec Rainer Feuer et Philippe Reynal, Zürich, Matthes, 2002) ainsi que Gustav Mahler. Werk und Rezeption (Bürgen, Kreuz Stuttgart, Matthes-Hannover-Institut, Geschichte und Gegenwart des Orchesterkunstes (Kassel, Bärenreiter 2009).

Lucas Zorzan (né à Rome en 1970) a étudié à l'Université de Vienne, notamment sous la direction de Giovanni Morelli (musicologie). Il a obtenu sa maîtrise de la musique auprès des Conservatoires de l'Académie de Vienne et la Diennaeumusikschule à Klagenfurt. Depuis octobre 2010 il est professeur ordinaire de musicologie à l'université de Düsseldorf. Conférencier, entre autres, de l'édition critique des œuvres de Vincenzo Bellini, une édition de *La zingarella* (en collaboration avec Alessandro Scattolon) et celle de *Maria di Rohan* de Gaetano Donizetti. Ses études ont porté sur l'esthétique musicale de l'âge baroque et des lumières, l'histoire de la musique vénitienne (Vicenza, Marostica), la naissance et l'évolution musicale du théâtre musical, les différentes traditions de l'opéra en Europe de l'époque napoléonienne à la deuxième guerre mondiale. Son *Thème: L'opéra comme roman* (Göttingen 1999) propose une méthode d'analyse narratologique du théâtre.

¹⁰ Eggebrecht 1991, S. 380.

