

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Musikwissenschaft (M. A.)

MASTERARBEIT

Die Honkyoku in der Traditionslinie von Itchōken

Zum Repertoire des Shakuhachi-Tempels in Fukuoka/Japan

Vorgelegt von:

Martina Binnig
Matr.-Nr.: 104219
Auf dem Sandberg 99
51105 Köln
info@martinabinnig.de
Tel. 0221-16829206

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans Neuhoff

Zweitgutachter: Prof. Dr. Arnold Jacobshagen

Köln, den 28.09.2017

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	3
2. Grundlagen	7
2.1 Zur Shakuhachi: historischer Abriss	7
2.2 Kinko-, Tozan- und Myōan-Schule	11
2.3 Repertoire, Instrumententypen und Notationsweisen	14
2.4. Transmission	21
3. Honkyoku am Itchōken	25
3.1 Einordnung innerhalb der Myōan-Taizan-Honkyoku	25
3.2 Sujets und Stilistik der gegenwärtig am Itchōken unterrichteten Honkyoku	31
3.3 Shakuhachi und Zen: verschiedene Perspektiven	41
4. Analyse der Honkyoku Honte Chōshi, Chikuzen Sashi und Kyorei	58
4.1 Problematik der Transkription von Honkyoku und bisherige Ansätze der Analyse	58
4.2 Honte Chōshi	68
4.3 Chikuzen Sashi	80
4.4 Kyorei	85
5. Zusammenfassung und Ausblick	91
6. Verwendete Literatur	95
7. Abbildungsverzeichnis	101
8. Anhang	103
A. Griffabelle/Notation der Jinashi-Flöte in der Traditionslinie von Itchōken	103
B. Informationsflyer von Ikkei Hanada	104
C. Vorwort zur ersten Ausgabe der Ichionkai-Zeitung 1999	105
D. Beispiel für ein Zertifikat von Itchōken	107
E. Ton-Aufnahmen von Ikkei Hanada, 10.12.2001, Osnabrück (s. beiliegende CD)	108

1. Einführung

One of the easiest ways to approach the music of another culture is through its flute literature. There seems to be something in the tone of the flute which has a universal appeal. [...] Foreigners of the most diverse nationalities consistently point to shakuhachi music as one of the first forms of Japanese music for which they developed a liking.

William P. Malm, 1959¹

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die spezifische Sammlung von Shakuhachi-Kompositionen, die am Itchōken-Tempel in Fukuoka auf der südjapanischen Insel Kyūshū tradiert werden. Die in einem bestimmten Kanon zusammengestellten unbegleiteten Solostücke für die japanische Bambusflöte Shakuhachi, die sogenannten Honkyoku, werden seit dem 17. Jahrhundert in verschiedenen Schulen und Linien überliefert, die heute im Wesentlichen der Kinko-, der Tozan- oder der Myōan-Richtung zugeordnet werden können.² Das Repertoire der gegenwärtig am Itchōken-Tempel unterrichteten Honkyoku lässt sich überwiegend unter die Taizan-Myōan-Richtung subsumieren.³

Die Myōan-Richtung ist in der Öffentlichkeit weniger präsent als die Kinko- und die Tozan-Schule, wobei zudem zu berücksichtigen ist, dass unter dem Namen Myōan, mit dem im eigentlichen Sinn der Shakuhachi-Tempel in Kyōto bezeichnet wird, oft auch mehrere kleinere Schulen zusammengefasst werden.⁴ Die einzige umfassende wissenschaftliche Arbeit zur Myōan-Richtung stellt die Dissertation von Christian Mau aus dem Jahr 2014 dar.⁵ Zur Traditionslinie von Itchōken lassen sich zwar Hinweise und Informationen in verschiedenen

¹ William Malm: *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, University of California Press, 1959, S. 151.

² Die Kinko-Schule wurde von Kinko Kurosawa I (1710-1771), die Tozan-Schule 1896 von Tozan Nakao gegründet. Vgl. Ingrid Fritsch: *Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule*, Wilhelmshaven 2005 (Erstauflage 1979); Andreas Gutzwiller: *Die Shakuhachi der Kinko-Schule*, Wilhelmshaven 2005 (Erstauflage 1983). Myōan ist der Name eines Tempels in Kyōto.

³ Taizan Higuchi (1856-1914) ordnete die am Myōan-Tempel in Kyōto überlieferten Honkyoku neu an, nahm jedoch auch Stücke vom Itchōken-Tempel auf, die er im Jahr 1895 dort erlernte, vgl. Tsuneko Tsukitani: *Shakuhachi koten honkyoku no kenkyu*, Tokio 2000, S. 174.

⁴ Vgl. Karen Anke Braun: *Shakuhachi*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 8, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1998, Sp. 1366.

⁵ Christian Theodore Mau: *Situating the Myōan Kyokai: A Study of Suizen and the Fuke Shakuhachi*, London 2014.

wissenschaftlichen Veröffentlichungen finden⁶, doch explizit zu den gegenwärtig am Itchōken-Tempel tradierten Honkyoku liegt bislang keine Publikation vor.

Dies lässt sich vor allem darauf zurückführen, dass Notationen der Itchōken-Honkyoku nicht öffentlich zugänglich sind, sondern nach wie vor ausschließlich persönlich von Lehrer zu Schüler weitergegeben werden. Der Traditionswahrung durch Unterricht kommt in den traditionellen Künsten Japans generell ein höheres Gewicht zu als öffentlichen Darbietungen⁷; am Itchōken-Tempel selbst nehmen zur Zeit jedoch nur etwa 20 Schülerinnen und Schüler Unterricht⁸. In historischer Hinsicht gilt der Itchōken-Tempel hingegen durchaus als bedeutsam, denn er war einer der beiden großen Shakuhachi-Tempel Südjapans.⁹

Auch Tonaufnahmen sind rar: Außer der vergriffenen CD „Honkyoku from Kyushu and Itchōken“ von Nakamura Akikazu¹⁰ liegen zwei Einspielungen von in Deutschland lebenden Shakuhachi-Spielern vor, die sich ausdrücklich auf die Traditionslinie von Itchōken beziehen: „hi fu mi“ von Renkei Hashimoto¹¹ und „Chōchō“ von Dieter Weische¹². Beide Spieler waren Schüler von Ikkei Hanada, der von 1997 bis zu seinem Tod im Jahr 2014 die Honkyoku von Itchōken in Deutschland unterrichtete.¹³

Wer sich gegenwärtig über Itchōken informieren will, ist in erster Linie auf die Internetseite des Tempels selbst angewiesen, die jedoch - bis auf wenige in englischer Sprache verfasste allgemeine Angaben - in japanischer Schrift gehalten ist und im wesentlichen eine Selbstdarstellung mittels Genealogien bietet.¹⁴

Daher ist mein Anliegen in dieser Arbeit, einen grundlegenden Überblick über das derzeitige Honkyoku-Repertoire von Itchōken zu geben und eine Einordnung des Repertoires innerhalb der Shakuhachi-Traditionen Japans vorzunehmen. Insbesondere untersuche ich die enge Beziehung, die zwischen den Honkyoku des Itchōken-Tempels und denjenigen des Myōan-Tempels in Kyōto besteht. Die Arbeit lässt sich außerdem als Kompendium nutzen, um Informationen zu wesentlichen Aspekten der Traditionslinie von Itchōken (z. B. eine Übersicht

⁶ Vgl. besonders Tsuneko Tsukitani: The shakuhachi and its music, in: The Ashgate Research Companion to Japanese Music, hrsg. von Alison McQueen Tokita und David W. Hughes, London 2008, S. 145-168.

⁷ Vgl. Jay Keister: The Shakuhachi as a Spiritual Tool. A Japanese Buddhist Instrument in the West, in: Asian Music, Vol. 35, No. 2, University of Texas 2004, S. 101.

⁸ Nach Aussage des derzeitigen Itchōken-Abts Genmyō Iso an die Verfasserin am 18.07.2017.

⁹ Vgl. Tuneko Tsukitani/Toru Seyama/Satosi Simura: The Shakuhachi: The Instrument and its Music, Change and Diversification, in: Contemporary Music Review Vol. 8, 1994, S. 122; Gunnar Linder: Notes on Kinko-ryū Shakuhachi Honkyoku. Performance Techniques: Analysis, Classification, Explanation, Lidingö 2011, S. 155.

¹⁰ Nakamura Akikazu: Honkyoku from Kyushu and Itchoken, Denon 2001.

¹¹ Renkei Hashimoto: hi fu mi, Pagma Verlag 2014.

¹² Dieter Weische: Chōchō, Starfish Music 2014.

¹³ Ikkei Hanada wurde 1934 in Japan geboren. Er war als Professor für Philosophie und Ethik an der Kyūshū Universität tätig (vgl. Flyer im Anhang). Sein Geburtsname lautet Nobuhisa Hanada, sein Name als Shakuhachi-Spieler - der sogenannte „Bambus-Name“ (vgl. Mau 2014, S. 162) - Ikkei.

¹⁴ Vgl. hierfür die Website des Itchōken-Tempels: <http://www.icchoken.jp>, Zugriff am 26.08.2017.

über die Sujets sämtlicher am Itchōken tradierter Honkyoku) sowie Positionen einzelner Autoren zu bestimmten Gesichtspunkten (z. B. Shakuhachi und Zen-Buddhismus; musiktheoretische Analyse von Honkyoku) schnell nachschlagen zu können.

Als Voraussetzung für das Verständnis der Honkyoku erfolgt zunächst ein historischer Abriss zur Tradition des Shakuhachi-Spiels in Japan, an den sich eine Abgrenzung der verschiedenen Schulen voneinander anschließt. Dabei wird auf unterschiedliche Instrumententypen und Notationsweisen, auf charakteristische Überlieferungsstrukturen und auf das jeweilige Repertoire eingegangen. Dieser allgemeine Teil ist so knapp wie möglich gehalten. Danach werden die am Itchōken-Tempel derzeit tradierten Honkyoku näher beschrieben und innerhalb der Myōan-Richtung eingeordnet. In diesem Zusammenhang werden auch verschiedene Perspektiven zu der in der wissenschaftlichen Literatur kontrovers diskutierten Frage, ob die Shakuhachi eine „Zen“-Flöte ist, referiert, da der Selbstbezug von Itchōken auf den Zen-Buddhismus besonders ausgeprägt ist. Schließlich werden drei exemplarische Honkyoku musiktheoretisch analysiert und zuvor bisherige Ansätze zur Analyse von Honkyoku in chronologischer Reihenfolge vorgestellt.

Auffällig ist, dass es vergleichsweise wenige japanische Forscher gibt, die sich wissenschaftlich mit der Shakuhachi beschäftigen.¹⁵ Darbietungen traditioneller Musik finden in Japan zudem oft unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt, sodass es mitunter schwierig ist, überhaupt davon zu erfahren.¹⁶ Durch die seit der Meiji-Restauration im 19. Jahrhundert ausgeprägte Orientierung des japanischen Musiklebens an westlicher Kultur ist die japanische traditionelle Musik den meisten Japanern selbst fremd geworden.¹⁷ Für japanische Durchschnittsbürger bestehen gegenwärtig nur wenige Gelegenheiten, traditionelle Musik zu hören.¹⁸

In Konzerten und Aufnahmen von Shakuhachi-Honkyoku dominiert zwar sowohl innerhalb als auch außerhalb Japans das eher an künstlerischen Kriterien orientierte Kinko- und Tozan-Repertoire, jedoch ist der Bekanntheitsgrad der Myōan-Richtung und damit auch der Traditionslinie von Itchōken aktuell gestiegen.¹⁹ In Deutschland hat dazu besonders die langjährige Unterrichtstätigkeit von Ikkei Hanada und dessen Gründung der Itchōken-

¹⁵ Vgl. Tsukitani 2008, S. 168.

¹⁶ Vgl. Mamoru Watanabe: Tradition und Geist der Erneuerung im Begriff *yūgei*, in: Japans traditionelle Musik aus der Sicht japanischer Musikologen, hrsg. von Robert Günther und Heinz-Dieter Reese, Wilhelmshaven 2004, S. 221.

¹⁷ Vgl. Kiku Day: The Effect of Meiji Government Policy on Traditional Japanese Music During the Nineteenth Century: The Case of the Shakuhachi, in: Nineteenth-Century Music Review No. 10, Cambridge 2013, S. 265.

¹⁸ Vgl. Takeo Izumi: Paintings of Bamboo Flutes, A History and Genealogy of Shakuhachi Performance, Tokio 2016, S. i.

¹⁹ Vgl. Izumi 2016, S. 128.

Zweigschule Ichionkai beigetragen.²⁰ Darüber hinaus war Genmyō Iso, der derzeitige Abt²¹ von Itchōken, in diesem Jahr „special guest“ beim „International Shakuhachi Festival Prague“, das vom 14. bis 18. September 2017 in Prag stattfand.²² Genmyō Iso, der 16 Jahre lang nicht mehr in Europa gewesen war²³, sprach dort im Rahmen des Symposiums „Music as Identity: Regional Instruments in Changing Contexts“ am 14. September 2017 und unterrichtete in einer Masterclass im Laufe des Festivals.

Während zum Studium etwa der Kinko-, Tozan und Taizan-Schule Gesamteinspielungen und Notenausgaben vorliegen, besteht - wie oben schon erwähnt - die einzige Möglichkeit, sich mit den Honkyoku von Itchōken zu beschäftigen, darin, sie direkt von einem Lehrer zu erlernen. Daher eine Anmerkung zu meinem Hintergrund: Ich nahm von 2000 bis 2007 Unterricht bei Ikkei Hanada in Breddorf bei Bremen und belegte im September 2017 die Masterclass von Genmyō Iso in Prag. Mir liegen sowohl die Notationen der gegenwärtig am Itchōken tradierten Honkyoku als auch privat angefertigte Tonaufnahmen vor. Auf diesen Notationen und Tonaufnahmen basieren auch die Analysen der drei exemplarischen Honkyoku im vierten Kapitel.

An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei Ingrid Fritsch (Köln), Torsten Olafsson (Helsingör) und Oliver Aumann (Osaka) für ihre wertvollen Hinweise und Übersetzungshilfen bedanken, ohne die ich diese Arbeit nicht hätte schreiben können. Mein weiterer Dank für Informationen, Gespräche und Literaturhinweise gilt Genmyō Iso (Fukuoka), Dieter Weische (Bremen), Seian Sakai Genshin (Kyōto), Oskar Brandner (München), Dietmar Herriger (Berlin), Dean Delbene (Chicago), Heinz-Dieter Reese (Köln), Riley Lee (Sidney), Wolfgang Hessler (Zürich), Justin Williams (London), Go Yamamoto (Köln), Anna Ricke (Köln) und Nancy Beckman (Berkeley).²⁴

Die Umschrift von japanischen Namen und Begriffen erfolgt nach dem modifizierten Hepburn-System. Bei Namensnennungen im Fließtext folgt der Nachname auf den Vornamen. Gedehte Vokale werden mit einem Makron gekennzeichnet: Davon ausgenommen sind nur Namen und Wörter, für die eine konventionelle westliche Schreibweise üblich ist, sowie die Angaben im Literaturverzeichnis. Auf Kursivschreibung der japanischen Begriffe wird verzichtet.

²⁰ Vgl. Flyer im Anhang.

²¹ Genmyō Iso ist sowohl religiöser Vorsteher des Tempels als auch Oberhaupt der Shakuhachi-Schule. An anderen Tempeln wie z. B. dem Myōan-Tempel sind diese Aufgabenbereiche getrennt. Dennoch verwende ich im folgenden durchgängig den Begriff „Abt“, weil sich die japanischen Bezeichnungen nicht adäquat übersetzen lassen.

²² Vgl. <http://www.isfp.cz>, Zugriff am 14.09.2017.

²³ Nach Aussage Genmyō Isos auf Nachfrage der Verfasserin.

²⁴ Auf die Nennung akademischer Grade wird wegen der Komplexität der Titel im internationalen Vergleich verzichtet.

2. Grundlagen

2.1 Zur Shakuhachi: historischer Abriss

Die ältesten erhaltenen Shakuhachi-Flöten in Japan stammen aus dem 8. Jahrhundert.²⁵ Alle acht Flöten, die vollständig präserviert sind, weisen sechs statt der heute üblichen fünf Grifflöcher auf.²⁶ Dieser frühe Shakuhachi-Typ ist als Instrument des kaiserlichen Gagaku-Orchesters belegt, aus dem er jedoch nach Neuorganisationen der Orchesterbesetzung im Lauf des 9. Jahrhunderts ausgeschlossen wurde.²⁷ Es gibt allerdings ikonographische und literarische Belege dafür, dass die Shakuhachi zumindest im privaten Rahmen weiterhin gespielt wurde: Der Mönch Ikkyū (1394-1481) zum Beispiel preist in Gedichten die melancholische Seite der Shakuhachi-Klänge²⁸, während der Tusche-Maler Sesshū (1420-ca. 1506) die anregende Wirkung des Shakuhachi-Spiels hervorhebt²⁹. Aus dem Besitz von Ikkyū sind ebenfalls noch zwei Flöten erhalten, die dem Instrumententyp Hitoyogiri (vgl. Kapitel 2.3) zuzuordnen sind.³⁰

Im 15. Jahrhundert taucht die Shakuhachi zunehmend als Instrument von wandernden Bettelmönchen auf, den sogenannten Komosō („Strohmatte-Mönche“³¹). Diese waren nach den Strohmatte benannt, die sie bei sich trugen, und hatten einen niedrigen sozialen Status inne.³²

Im Hinblick auf das Repertoire der Honkyoku ist jedoch die Edo-Zeit entscheidend: Von 1603 bis 1868 war Japan nahezu vollständig von der übrigen Welt abgeschottet. Kein Japaner durfte das Land verlassen, kein Christ das Reich betreten, und der gesamte Außenhandel wie auch jegliche diplomatischen Beziehungen wurden ausschließlich über die Hafenstadt Nagasaki auf Kyūshū abgewickelt (ca. 100 Kilometer vom Itchōken-Tempel entfernt), wo es lediglich niederländische und chinesische Handelsniederlassungen gab.³³ Auch die Verwaltung der buddhistischen Tempel und der Shinto-Schreine wurde durch die Shogunats-Regierung (Bakafu) streng kontrolliert.³⁴ In dieser restriktiven, gleichwohl politisch stabilen Epoche treten nun die Shakuhachi spielenden Komusō in Erscheinung („Mönche der Leere und des

²⁵ Vgl. Izumi 2016, S. 7.

²⁶ Ebd., S. 8.

²⁷ Ebd., S. 11.

²⁸ Ebd., S. 23. Vgl. auch Ingrid Fritsch: Zur Poesie der Shakuhachi, in: Zeitschrift für Kultur und Geschichte Ost- und Südasiens, Nr. 134, 1983, S. 5-35.

²⁹ Vgl. Izumi 2016, S. 25.

³⁰ Ebd., S. 23

³¹ Gunnar Jinmei Linder: Deconstructing Tradition in Japanese Music, A Study of Shakuhachi, Historical Authenticity and Transmission of Tradition, Stockholm 2012, S. 187.

³² Ebd., S. 208.

³³ Vgl. Manfred Pohl: Geschichte Japans, München 2008, S. 56.

³⁴ Ebd., S. 52.

Nichts³⁵). Ob - und wenn ja, welche - Verbindungen es zwischen den Komusō und den früheren Komosō gegeben hat, wird kontrovers diskutiert.³⁶ Als Komusō waren jedoch ausschließlich Samurai zugelassen, die im Gegensatz zu den Komosō über einen hohen sozialen Status verfügten.³⁷ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts machten die Samurai ungefähr fünf bis sechs Prozent der Bevölkerung aus.³⁸ In der überwiegend friedlichen Edo-Zeit stellte sich nun das Problem, dass etwa 350 000 bis 400 000 Samurai-Krieger, die überflüssig geworden waren, sinnvoll beschäftigt werden mussten.³⁹ Ein Teil des Kriegerstandes wurde von der Shogunats-Regierung als Verwaltungselite angestellt⁴⁰, andere herrenlose Samurai, die sogenannten Rōnin⁴¹, verstanden sich als „soziale Erzieher und als Garanten der öffentlichen Ordnung“, um „den anderen, produktiven Gruppen der Gesellschaft ein Vorbild zu geben“⁴² und gründeten zum Beispiel Schwertkampfschulen⁴³. In diesem Zusammenhang entstanden Schriften wie die „21 Regeln der Selbstdisziplin“, die Miyamoto Musashi im Jahr 1645 verfasste:

1. Ich handle nicht gegen die traditionelle Moral.
2. Ich bin in keinerlei Hinsicht voreingenommen.
3. Ich strebe nicht nach Behaglichkeit.
4. Ich überschätze mich nicht, schätze jedoch das Volk sehr.
5. Ich bleibe mein ganzes Leben lang frei von Habgier.
6. Ich bedaure niemals, was ich getan habe.
7. Ich beneide niemals andere, weder wegen ihres Glückes noch aufgrund meines eigenen Unglücks.
8. Ich bin nicht darüber betrübt, von jemandem oder von etwas getrennt zu werden.
9. Ich tadele weder mich noch andere.
10. Ich träume nicht davon, mich in eine Frau zu verlieben.
11. Ich habe keine Vorlieben oder Abneigungen.
12. Ich lehne keinerlei Unterkunft ab.
13. Ich beanspruche kein wohlschmeckendes Essen für mich selbst.
14. Ich sammle keine antiken und seltenen Gegenstände.
15. Ich vollziehe keine Reinigungszeremonien und lebe nicht abstinente, um mich vor Bösem zu schützen.
16. Ich finde keinen Gefallen an irgendwelchen Utensilien, außer an Schwertern und anderen Waffen.
17. Ich werde auf dem Weg der Gerechtigkeit nicht an meinem Leben hängen.
18. Ich wünsche mir keinen bequemen Altersruhesitz.
19. Ich achte Götter und Buddha, doch ich mache mich nicht von ihnen abhängig.
20. Ich

³⁵ Gutzwiller 2005, S. 15.

³⁶ Vgl. besonders Linder 2012, S. 210-219.

³⁷ Ebd., S. 216.

³⁸ Vgl. Wolfgang Schwentker: Die Samurai, München 2004, S. 89.

³⁹ Ebd., S. 91.

⁴⁰ Ebd., S. 81.

⁴¹ Rōnin bedeutet wörtlich „Wellenmann“=„ein Mensch, der hin- und hergeschleudert wird wie die Wogen der See“. Vgl. Algernon Bertram Mitford: Das alte Japan, Köln 2007, S. 33.

⁴² Ebd., S. 92.

⁴³ Vgl. Miyamoto Musashi: Das Buch der fünf Ringe - Klassische Strategien aus dem Alten Japan, München/Berlin 2003, S. 126.

*werde eher mein Leben aufgeben als meinen Namen beschmutzen. 21. Mein Herz und meine Seele werden nicht einen Augenblick lang vom Weg des Schwertes abweichen.*⁴⁴

Auch die Komusō als Shakuhachi spielende Rōnin können in diesem Kontext gesehen werden: Die „Mönche der Leere und des Nichts“ versuchten, sich in der Gesellschaft zu positionieren, und konstruierten mittels einer Legende einen Bezug zum hoch angesehenen Rinzaï-Zen-Buddhismus. Da die Fuke-Legende nicht nur das Selbstverständnis und das Selbstbewusstsein der Komusō prägte⁴⁵, sondern sie auch grundlegend für das Verständnis der Namen einiger Honkyoku ist, soll sie hier wiedergegeben werden:

Im 8. Jahrhundert lebte der Legende nach ein Zenmeister namens Fuke in China, der, während er einen geheimnisvollen Vers rezitierte, eine Glocke läutete. Ein junger Mann, der dies hörte, baute eine Bambusflöte, um den Klang von Fukes Glocke nachzuahmen und komponierte das Stück Kyotaku („Leere Glocke“). Sechzehn Generationen später lernte ein japanischer Mönch namens Gakushin diese Tradition des Flötenspiels kennen und führte sie auch in Japan ein. Ein Schüler Gakushins namens Kichiku kam auf die Idee, Kyotaku auf den Straßen zu spielen und ging auf Wanderschaft. Während einer Meditation hatte er die Vision von Nebel über einem Meer, dessen Klang er nach dem Aufwachen auf seiner Flöte spielte. So entstanden die Stücke Mukaiji („Nebliges Meer“) und Kokū („Leerer Himmel“). Kichiku spielte fortan diese drei Stücke und gab sich den Namen Kyochiku („Leerer Bambus“). Durch ein Missverständnis eines Schriftzeichens wurde das Stück Kyotaku⁴⁶ in Kyorei umbenannt, was sowohl „leere Glocke“ als auch „leere Seele“ bedeuten kann. Nach wiederum fünf Generationen nahm ein berühmter General des 14. Jahrhunderts das Shakuhachispiel auf und nannte sich Kyomu. Er kleidete sich anders als andere Mönche und trug einen Korb, der sein Gesicht verdeckte: den Tengai (s. Abb. 1). Dadurch wollte er in Abgeschiedenheit bleiben, auch wenn er von anderen Menschen umgeben war. Wenn er gefragt wurde, wer er sei, antwortete er, er sei der Mönch Kyomu, woraus der Name Komusō für Anhänger der Fuke-Sekte gebildet wurde.⁴⁷

Diese Legende wird in dem Traktat Kyotaku Denki überliefert, der angeblich zwischen 1624 und 1643 entstand, aber erst 1795 veröffentlicht wurde.⁴⁸ Es existieren noch weitere Dokumente, die der Selbstlegitimation der Fuke-Sekte dienen, indem sie die Zugehörigkeit zur anerkannten Rinzaï-Zen-Schule beweisen sollen, wie etwa das auf 1628 datierte Dokument

⁴⁴ Ebd., S. 146-150.

⁴⁵ Vgl. James H. Sanford: Shakuhachi Zen - The Fukeshu and Komusō, in: Monumenta Nipponica, Vol. 32, No. 4, Tokio 1977, S. 417.

⁴⁶ „Taku“ bedeutet konkret eine Handglocke mit Klöppel, vgl. Gen'ichi Tsuge: The History of the Kyotaku, in: Asian Music, Vol. 8, No. 2, 1977, S. 49.

⁴⁷ Vgl. Linder 2012, S. 104-105.

⁴⁸ Ebd., S. 103.

Kaidō Honsoku⁴⁹; allerdings stellen sich alle angeblich aus dem frühen 17. Jahrhundert stammenden Dokumente als - zumindest teilweise - spätere Fälschungen heraus⁵⁰. Die (Selbst-)Aufwertung der Komusō ging jedoch mit etlichen Privilegien einher wie der uneingeschränkten Reisefreiheit sowie der Befreiung von Fährkosten und Zollgebühren.⁵¹

Faktisch existierte die Praxis der Shakuhachi spielenden Fuke-Mönche, die auf Wanderschaft gingen und von Almosen lebten, vermutlich nicht vor 1640.⁵² Interessant ist, dass die „Komusō“ offiziell erstmals in einem Schreiben aus dem Jahr 1677 genannt werden⁵³, in dem unter anderem ihre Rechte definiert werden. Doch auch in diesem Dokument ist nicht von der Fuke-Sekte, sondern ausschließlich von den Komusō die Rede⁵⁴, sodass eher eine gängige Praxis der Shakuhachi spielenden Rōnin als die Etablierung eines seriösen Zen-Ordens bestätigt wurde. Möglicherweise versprach sich die Bakufu-Regierung durch die offizielle Anerkennung der Komusō eine bessere Kontrolle über sie⁵⁵ oder stellte sie sogar als Spione und Informanten an⁵⁶. Etwa hundert Jahre später, nämlich in einem auf das Jahr 1763 datierten Dokument, sind schließlich elf verschiedene Zweige der Fuke-Sekte und 72 Fuke-Tempel in Japan belegt, darunter auch der Itchōken-Tempel als einer von vier Tempeln auf Kyūshū.⁵⁷ Allerdings fungierten vor allem die kleineren dieser Tempel in erster Linie als Herbergen und Badeplätze für die wandernden Komusō.⁵⁸

War es ursprünglich - zumindest offiziell - nur Samurai gestattet, Komusō zu werden, änderte sich die Situation im 19. Jahrhundert schlagartig: Im Zuge der Meiji-Restauration öffnete sich Japan innerhalb kurzer Zeit für westliche Einflüsse. 1868 wurde die Kaiserherrschaft wieder eingeführt, 1889 eine Verfassung erlassen, die in weiten Teilen der preußisch-deutschen Verfassung von 1871 nachgebildet war, und auch die Privilegien der Samuuri-Klasse wurden

⁴⁹ Vgl. dazu besonders Torsten Olafsson: Kaido Honsoku, 1628: The Komoso's Fuke Shakuhachi Credo - On Early 17th Century Ascetic Shakuhachi Ideology, Willits 2003.

⁵⁰ Vgl. Sanford 1977, S. 420-421; Linder 2012, S. 113-114. Vgl. auch Torsten Olafssons Research-Website, die ständig aktualisiert wird und neue Forschungsergebnisse zur Authentizität der historischen Shakuhachi-Dokumente enthält: <http://zen-shakuhachi.dk>.

⁵¹ Vgl. Sanford 1977, S. 418.

⁵² Vgl. Präsentationspapier von Torsten Olafsson für die Summer School der europäischen Shakuhachi-Gesellschaft in Vejle, 27. bis 30. Juli 2017.

⁵³ Vgl. Linder 2012, S. 102.

⁵⁴ Ebd., S. 111.

⁵⁵ Ebd., S. 113.

⁵⁶ Vgl. Gutzwiller 2005, S. 16; Edgar W. Pope, The Shakuhachi, the Fuke-shu, and the Scholars: a historical controversy, in: Journal of Hokusei, Vol. 36, Sapporo 2000, S. 34.

⁵⁷ Vgl. Yuko Kamisango: Shakuhachi no rekishi, übersetzt und herausgegeben von Christopher Yomei Blasdel, Tokio 1988, S. 108-109.

⁵⁸ Ebd., S. 108.

abgeschafft.⁵⁹ Die Fuke-Sekte wurde neben anderen buddhistischen Konfessionen 1871 verboten, und die Shakuhachi war fortan ein Musikinstrument, das jedem zugänglich war.⁶⁰



Abbildung 1: Illustration aus „Sketches of Japanese Manners and Customs“ von J. M. W. Silver, veröffentlicht in London 1867

2.2 Kinko-, Tozan- und Myōan-Schule⁶¹

Im 19. Jahrhundert galt die Shakuhachi vor allem als weltliches Kammermusik-Instrument und kam in der „Sankyoku“ genannten Triobesetzung mit Shamisen (dreisaitige Langhalslaute) und Koto (dreizehnsaitige Wölbbrettzither) zum Einsatz.⁶² Aber auch das solistische Spiel der Honkyoku wurde weitergeführt. Da die Traditionslinien der verbotenen Fuke-Sekte allerdings nicht in der Öffentlichkeit gepflegt wurden, sind sie nur schwer nachverfolgbar. Jedoch wurde schon im Jahr 1890 in Kyōto die Gründung der - nominell eher säkularen⁶³ - Myōan-Gesellschaft genehmigt⁶⁴, deren Oberhaupt Shōzan Katsūra (1856-1942) wurde, der noch das

⁵⁹ Vgl. Pohl 2008, S. 59-61.

⁶⁰ Vgl. Kamisango 1988, S. 123; Max Deeg: Komusō and „Shakuhachi-Zen“, in: Japanese Religions, Vol. 32, Kyoto 2007, S. 32.

⁶¹ Der Begriff der „Myōan-Schule“ ist prinzipiell problematisch, da die Myōan-Richtung in sich uneinheitlich organisiert ist, dennoch verwende ich ihn gelegentlich zur klareren Abgrenzung gegenüber der Kinko- und Tozan-Schule.

⁶² Vgl. Shigeo Kishibe: The traditional music of Japan, Tokio 1984, S. 58.

⁶³ Vgl. Sanford 1977, S. 438. Christian Mau widerspricht jedoch Sanford und meint, dass die verwendeten Schriftzeichen eher für „Kirche“ als für „Gesellschaft“ stehen (vgl. Mau 2014, S. 203).

⁶⁴ Vgl. Mau 2014, S.49; Sanford 1977, S. 438.

ursprüngliche Repertoire des letzten Myōan-Abtes Ozaki Shinryū (1820-1888) gelernt hatte⁶⁵. Der Myōan-Tempel fungierte in der Edo-Zeit als einer der drei Haupttempel der Fuke-Sekte. Die beiden anderen Haupttempel Reihō und Ichigetsu befanden sich in der Nähe Edos (des heutigen Tokios), wo aber das Interesse an der Bewahrung der Fuke-Tradition nach der Meiji-Restauration zugunsten der Säkularisierung des Shakuhachi-Spiels erlosch.⁶⁶

Großen Einfluss auf das Honkyoku-Repertoire der Myōan-Schule hatte Taizan Higuchi (1856-1914), der als der insgesamt 35. Myōan-Abt gilt⁶⁷, unter anderem elf Honkyoku aus der Seien-Schule (Nagoya) mitbrachte⁶⁸, etliche Honkyoku bearbeitete und die Notation der Honkyoku reformierte⁶⁹. Es ist belegt, dass Taizan im Jahr 1895 von Iso Itcho, dem 18. Abt des Itchōken-Tempels, die drei Stücke Kumoi no Kyoku, Azuma no Kyoku und Sashi erlernte.⁷⁰

Während in der Myōan-Tradition die ursprüngliche Fuke-Tradition betont wurde, etablierten sich vor allem zwei weitere Schulen, in denen ein Honkyoku-Repertoire gepflegt wurde: die Kinko- und die Tozan-Schule. Kinko Kurosawa (1710-1771) kam ursprünglich aus Fukuoka, lebte aber überwiegend in der Region Tokio. Er reiste in unterschiedliche Gegenden Japans, um Honkyoku zu sammeln und stellte sie in einer eigenen Sammlung neu zusammen.⁷¹ Allerdings nahm er auch tiefgreifende Veränderungen an den Stücken vor und fügte Neukompositionen hinzu, sodass er den Grundstock für eine eher künstlerische und nicht-religiöse Spielweise legte.⁷²

Ein vollständig neues Honkyoku-Repertoire komponierte Tozan Nakao (1876-1956): Tozan lernte zwar von 1894 bis 1896 von Shōzan Katsūra (s. o.) in der Myōan-Richtung, entwickelte aber ein ausdrücklich nicht-religiöses Repertoire. Er war damit derart erfolgreich, dass seine Schule noch bis heute die größte Anhängerschaft von allen Schakuhachi-Schulen zählt.⁷³

Im Vergleich zu den virtuoserem und kunstvolleren Tozan- und Kinko-Spielern wurden Myōan-Spieler bald als rückständig angesehen, als Amateure, die nicht sauber spielen können und nur einfache Stücke beherrschen.⁷⁴ Während die Kinko-Spielweise in Japan heute gerne mit „elegant“ und die Tozan-Spielweise mit „blumig“ bezeichnet wird, wird die Myōan-

⁶⁵ Vgl. Henry Johnson: *The Shakuhachi - Roots and Routes*, Leiden/Boston, 2014, S. 71. Shōzan ist auch unter dem Namen Seizan bekannt.

⁶⁶ Vgl. Mau 2014, S. 100-101.

⁶⁷ Vgl. Mau 2014., S. 103.

⁶⁸ Ebd., S. 155.

⁶⁹ Vgl. Day 2013, S. 286; Linder 2012, S. 244.

⁷⁰ Vgl. Tsukitani 2000, S. 174.

⁷¹ Vgl. Johnson 2014. S. 67-71. Auch einige idiomatische Itchōken-Stücke sind in das Repertoire der Kinko-Schule eingeflossen, vgl. Tsukitani 2000, S. 174.

⁷² Kishibe 1984, S. 79-80.

⁷³ Vgl. Johnson 2014, S. 75-77.

⁷⁴ Vgl. Day 2013, S. 286-287.

Spielweise beispielsweise „ätherisch“ genannt.⁷⁵ Gegenwärtig überwiegen bei weitem die Spieler der Kinko- und der Tozan-Schule. Ende 2012 zählte die Myōan-Gesellschaft in Japan gerade einmal 438 Mitglieder.⁷⁶

Für die Myōan-Gesellschaft ist das Jahr 1950 von besonderer Bedeutung, da es in diesem Jahr zu einer Wiedereröffnung des Myōan-Tempels in Kyōto kam - allerdings an einem anderen Ort als dem ursprünglichen - und die Gesellschaft den Status einer Religionsgemeinschaft erhielt.⁷⁷ Ein Jahr später, 1951, erfolgte auch die Neugründung des Itchōken-Tempels als einem Myōan-Zweigtempel in Hakata (dem heutigen Fukuoka), der mittlerweile auf dem Gelände des Rinzaitempels Shofukuji angesiedelt ist.⁷⁸ Aus dem Jahr 1951 existiert eine Fotografie, die den Taizan-Schüler Rogetsu Tsunoda (vordere Reihe, 2. v. r.) am Itchōken-Tempel zeigt. Außerdem ist Ikkō Iso (vordere Reihe, 2. v. l.) zu sehen, die Mutter des jetzigen Itchōken-Abts Genmyō Iso. Links von ihr sitzt ihre eigene Mutter, zwischen ihr und Rogetsu Tsunoda ihr Vater Segyō Iso. Die übrigen sind ihre Geschwister. Ikkō Iso hatte bei Rogetsu Tsunoda gelernt⁷⁹, konnte als Frau aber nicht Abt werden und deswegen die Traditionslinie von Itchōken nicht fortführen. Diese Aufgabe nahm daher ihr eingeheirateter Ehemann Jōzan Iso wahr⁸⁰.



Abbildung 2: Itchōken 1951

⁷⁵ Ikuya Kitahara/Misao Matsumoto/Akira Matsuda: The Shakuhachi, in: The Encyclopedia of Musical Instruments, Tokio 1990, S. 102.

⁷⁶ Vgl. Mau 2014, S. 246.

⁷⁷ Ebd., S. 102.

⁷⁸ Information auf der Internetseite von Itchōken: <http://www.icchoken.jp>, Zugriff am 20.07.2017.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., Zugriff am 23.07.2017.

2.3 Repertoire, Instrumententypen und Notationsweisen

Eine bestimmte Shakuhachi-Traditionslinie wird durch ihr Honkyoku-Repertoire definiert. Honkyoku bedeutet wörtlich „Originalstücke“⁸¹. Westlichen Hörern muten diese traditionsreichen Stücke allerdings in aller Regel „geradezu modern und avantgardistisch-klangexperimentell“ an, wie Heinz-Dieter Reese bemerkt.⁸² Jede Schule („Ryū“) verfügt über ihren eigenen Stücke-Kanon, der jedoch je nach Schulzweig noch variieren kann.⁸³ Während sich die Kinko- und die Tozan-Schule konkret auf ihren jeweiligen Gründer beziehen, wird der Name Myōan oft unscharf verwendet und nicht nur auf die Traditionslinie des Myōan-Tempels in Kyōto, sondern auf sämtliche Schulen, die in der Fuke-Tradition stehen, angewandt.⁸⁴ Heute lassen sich nur noch folgende Schulen und Schulzweige bis in die Edo-Zeit zurückverfolgen⁸⁵:

- Kinko Ryū: gegründet von Kinko Kurosawa I (1710-1771), Edo (heute: Tokio), s. o.
- Seien Ryū: gegründet von Kanetomo Seien I (1819-1895) in Hamamatsu, heute in Nagoya lokalisiert.
- Kimpū Ryū, auch Kinpū Ryū oder Nezasa Ha genannt: gegründet von Nyui Getsui (1833-1898) in Tsugaru.
- Echigo und Oshū Kei⁸⁶: Honkyoku aus den Regionen Echigo und Oshū in Nordjapan.
- Shimpō Ryū (auch: Shinpō Ryū): die Traditionslinie am Myōan-Tempel in Kyōto, bevor Taizan Abt wurde, s. o.
- Kyūshū Kei (Itchōken).

Daneben sind noch zehn weitere Honkyoku von unterschiedlichen Tempeln aus der Region Tōhoku bekannt.⁸⁷ Die regionalen Stile zeichnen sich durch bestimmte Merkmale aus: Während in der Region um Tokio herum wellenartige Melodieverläufe, ausgeprägte Mikrintervallik und sanfte Vorschlagsnoten bevorzugt werden (Kantō-Stil), klingen die nordjapanischen Melodiebögen klagender und werden mit vielen erniedrigten Tönen („meri“) und reichhaltigen Verzierungen gespielt (Tōhoku-Stil). In der Region um Kyōto und Ōsaka herrschen unverzierte geradlinige Melodien, klare Formen und ruhige Tempi vor (Kansai-Stil), und typisch für den Kyūshū-Stil im Süden Japans sind relativ kurze Stücke mit einfacher Melodik, aber kühner Spielweise.⁸⁸ Die Kyūshū-Stücke wurden in der Edo-Zeit vor allem an

⁸¹ Keister 2004, S. 99.

⁸² Heinz-Dieter Reese: Atem-Bambus-Klang, in: Japan auf einen Blick, Nr. 132, 2009, S. 2.

⁸³ Vgl. Gunnar Jinmei Linder: An Analysis of Form: The Concept of kata in Japanese Traditional Music, in: Živá hudba Nr. 4, Prag 2013, S. 72.

⁸⁴ Vgl. Braun 1998, Sp. 1366.

⁸⁵ Vgl. Tsukitani 2008, S. 157.

⁸⁶ Kei= „System“ oder „Gruppe“ und meint hier die Traditionslinie einer Region.

⁸⁷ Vgl. Johnson 2014, S. 103.

⁸⁸ Vgl. Tsukitani 2008, S. 156.

zwei Tempeln überliefert: am Itchōken-Tempel in Hakata, dem heutigen Fukuoka, und am Shōjuken-Tempel in Nagasaki.⁸⁹ Daneben waren Komusō noch am Kogetsuin-Tempel (Hakata) und am Rinshoken-Tempel (Kurume) aktiv. Heute existiert von diesen vier Tempeln nur noch der Itchōken-Tempel als einziger Shakuhachi-Tempel Kyūshū.⁹⁰

Die Anzahl der Honkyoku, die zu einem bestimmten Kanon zusammengestellt wurden, variiert und beträgt zum Beispiel für die Kinko-Schule 36 Stücke und für die Taizan-Myōan-Schule in Kyōto sowie für die Linie am Itchōken jeweils 33 Stücke, wobei die ursprünglich idiomatischen Itchōken-Honkyoku, die ausschließlich am Itchōken-Tempel tradiert wurden und namentlich bekannt sind, auf neun beziffert werden.⁹¹ Darüber hinaus werden innerhalb einer bestimmten Schule oft noch weitere Stücke aus anderen Traditionslinien oder auch eher volkstümliche Stücke, die sogenannten Minyō-Stücke⁹², gespielt, die nicht in die jeweilige Honkyoku-Auswahl aufgenommen wurden.⁹³ Das erste überlieferte Dokument, in dem Namen von Honkyoku aufgelistet sind, stammt aus dem Jahr 1732.⁹⁴

Auch der in den einzelnen Schulen verwendete Instrumententyp variiert: Der antike Flötentypus mit sechs Grifflöchern, wie er im Gagaku-Hoforchester bis ins 9. Jahrhundert hinein gespielt worden war, wurde von verschiedenen Instrumententypen mit fünf Grifflöchern abgelöst. Die Tempuku kann dabei als Prototyp der mittelalterlichen Flöten betrachtet werden: Sie ist nur ca. 26 Zentimeter lang und dünnwandig gebaut, war aber auch noch in der Edo-Zeit und vereinzelt sogar bis in die Gegenwart bekannt.⁹⁵ Unter dem Begriff Hitoyogiri wird in engerem Sinn eine ab der Mitte des 16. Jahrhunderts gebräuchliche Flöte mit dem Grundton a´ verstanden. Ein etwas längeres Instrument war zudem unter dem Namen Miyogiri bekannt.⁹⁶ Eine Notenschrift aus dem Jahr 1624 enthält Solo-Stücke für Hitoyogiri, die eine Verwandtschaft zum Repertoire der Fuke-Shakuhachi nahelegen. Im 17. Jahrhundert erfreute sich die Hitoyogiri großer Beliebtheit, die jedoch im Lauf des 18. Jahrhunderts zurückging.⁹⁷ Ein entscheidender Unterschied zwischen Hitoyogiri und Fuke-Shakuhachi besteht darin, dass die Hitoyogiri aus dem oberirdisch wachsenden Bambusrohr gefertigt wird, die Fuke-

⁸⁹ Vgl. Genkai Katsurayama: Marugoto shakuhachi no hon, Tokio 2014, S. 261.

⁹⁰ Vgl. Tuneko Tukitani: Booklet-Text zu: Nakamura Akikazu, Honkyoku from Kyushu and Itchōken, Denon 2001.

⁹¹ Vgl. Johnson 2014, S. 103.

⁹² Vgl. Bernd Clausen: Der Hase im Monde: Musik im japanischen Musikunterricht, Münster 2009, S. 138.

⁹³ In der Traditionslinie von Itchōken gehören dazu z. B. die Stücke Uta Renbo, Murasaki Reibo, Sagariha und Toppiki. Genmyō Iso, der derzeitige Abt von Itchōken, gab auf Nachfrage der Verfasserin an, insgesamt ca. 60 Shakuhachi-Stücke zu unterrichten, wobei das gegenwärtige 33 Stücke umfassende Honkyoku-Repertoire von Itchōken schon in der frühen Meiji-Zeit zusammengestellt worden sei.

⁹⁴ Vgl. Tsukitani 2000, S. 62.

⁹⁵ Vgl. Kamisango 1988, S. 84-85; Tsukitani 2008, S. 148-150.

⁹⁶ Vgl. Izumi 2016, S. 109; Tsukitani 2008, S. 147-148.

⁹⁷ Vgl. Kamisango 1988, S. 85-90.

Shakuhachi jedoch aus dem Wurzelstück.⁹⁸ Außerdem befindet sich beim Hitoyogiri die Anblaskante am unteren, näher am Boden gewachsenen Teil des Bambusrohres.⁹⁹ Ikonographische Zeugnisse aus dem 17. Jahrhundert zeigen noch überwiegend Flöten, die nicht aus Wurzelstücken gebaut wurden¹⁰⁰, doch verändert sich die Bauweise zunehmend vom Miyogiri-Typ zur Fuke-Shakuhachi hin. Möglicherweise verwendeten die Komusō die schweren Wurzelflöten auch als Waffen.¹⁰¹ Im Hinblick auf die Zuordnung zur Tozan-, Kinko- und Myōan-Schule interessieren nun besonders die Unterschiede zwischen den äußerlich ähnlichen Wurzelstück-Flöten, die in allen drei Schulen gespielt werden. Hier wird hauptsächlich zwischen „Jinashi“ und „Jinuri“ differenziert: Jinashi heißt wörtlich „ohne Ji“, Jinuri „mit Ji“. Mit „Ji“ wird eine bestimmte Art von Lack bezeichnet.¹⁰² Jinashi-Flöten sind also naturbelassene unlackierte Flöten, deren innere Knoten lediglich durchbrochen, jedoch nicht geglättet sind; Jinuri-Flöten dagegen sind inwändig geglättet, poliert und lackiert, wobei auch Unebenheiten durch Lack ausgefüllt werden.¹⁰³ Durch die Lackierung wird die Klangstabilität (hinsichtlich Tonhöhe, Timbre und Lautstärke) erhöht, aber auch vereinheitlicht, was insbesondere im Zusammenspiel mit anderen, auch westlichen Instrumenten von Vorteil ist.¹⁰⁴ Für die klassischen Honkyoku jedoch, die sogenannten „Koten“, die gerade durch subtile Tonhöhen- und Klangfarbenabweichungen geprägt sind, sind Jinuri-Flöten weniger geeignet.¹⁰⁵ Darüber hinaus wird die Anblaskante der Jinuri-Shakuhachi durch eine Horneinlage verstärkt, was die Ansprache erleichtert, aber ebenfalls nivelliert. Außerdem ist die Jinuri-Flöte aus zwei Teilen und dadurch nachstimmbar gebaut.¹⁰⁶ Insgesamt lässt sich festhalten, dass der Jinuri-Instrumententyp weitgehend standardisiert ist, wohingegen eine Jinashi-Flöte immer ein Unikat darstellt.¹⁰⁷ Da das Honkyoku-Repertoire der Myōan-Tradition ausnahmslos aus klassischen Koten-Honkyoku besteht, werden in allen Myōan-Linien konsequenterweise ausschließlich Jinashi-Flöten gespielt, in der Kinko- und Tozanschule dagegen Jinuri-Flöten.¹⁰⁸ Besonders deutlich zeigen sich die Unterschiede in der Bauweise der äußerlich sehr ähnlichen Jinashi- und Jinuri-Flöten in Röntgenaufnahmen und in

⁹⁸ Vgl. Linder 2012, S. 93.

⁹⁹ Vgl. Izumi 2016, S. 109.

¹⁰⁰ Ebd., S. 99.

¹⁰¹ Vgl. Linder 2012, S. 94.

¹⁰² Vgl. Satosi Simura: Techniques and spirit of making the shakuhachi, in: Der „schöne“ Klang, Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan, hrsg. von Dieter Krickeberg, Nürnberg 1996, S. 272.

¹⁰³ Ebd., S. 274.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Satoshi Shimura: Chamber Music for Syakuhati, in: The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.7, hrsg. von Robert C. Provine, Yoshiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York 2002, S. 704.

¹⁰⁶ Vgl. Day 2013, S. 271.

¹⁰⁷ Vgl. Simura 1996, S. 276.

¹⁰⁸ Vgl. Tukitani/Seyama/Simura 1994, S. 116.

Querschnitten¹⁰⁹, aus denen die Unebenmäßigkeit der Jinashi-Flöten gut zu ersehen ist. Diese auf den ersten Blick unvollkommene Bauweise der Jinashi-Flöten entspricht jedoch völlig dem in Japan verbreiteten ästhetischen Prinzip des „Wabi Sabi“, demzufolge gerade in der Schlichtheit und Unvollkommenheit wahre Schönheit liege.¹¹⁰

Sogar innerhalb der Gruppe der Jinashi-Flöten gibt es noch Unterschiede: Vor allem Spieler des individualistischen Watazumi-Stils tendieren dazu, möglichst tiefe und schwer ansprechende Instrumente zu wählen.¹¹¹ Watazumi (1911-1992) selbst nannte den von ihm gespielten Shakuhachi-Typ „Hōchiku“¹¹². Mehrere CD-Aufnahmen dokumentieren seine ausgesprochen exzentrische Spielweise auf diesem extrem langen und tiefen Flötentyp.¹¹³ Watazumi ist insofern von besonderem Interesse für diese Arbeit, als er auf Kyūshū geboren und ursprünglich in der Traditionslinie von Itchōken ausgebildet wurde, dann jedoch eine eigene Linie begründete.¹¹⁴ Ein anderer namhafter Spieler von extrem langen Jinashi-Flöten war Kokū Nishimura (1915-2002), der sein Instrument „Kyotaku“ nannte und ebenfalls auf Kyūshū aktiv war.¹¹⁵ Unabhängig von diesen subjektiven Instrumentennamen existieren im Japanischen jedoch traditionell zwei unterschiedliche Begriffe für Musikinstrumente: „Hōki“ für ein religiöses und „Gakki“ für ein weltliches Musikinstrument.¹¹⁶ Der auch heute noch am Itchōken-Tempel ausschließlich gespielte Flötentyp wird zu den Hōki gezählt: Er ist eine Jinashi-Flöte aus Madake-Bambus, wobei den tieferen Instrumenten (z. B. mit dem Grundton as oder b) der Vorzug gegeben wird.

Folgende Fotos zeigen ein Instrument, das von Ikkei Hanada etwa im Jahr 2000 gebaut wurde:



¹⁰⁹ Vgl. Day 2011, S. 65.

¹¹⁰ Vgl. Skipworth, 2010, S. 17; Kishibe 1984, S. 16.

¹¹¹ Vgl. Blasdel 1988, S. 8.

¹¹² Vgl. Keister 2004, S. 110.

¹¹³ Vgl. z. B. Watazumi, *The Art of the Japanese Bamboo Flute*, Legacy International 1994.

¹¹⁴ Vgl. Dan E. Mayers: *The Annals of The International Shakuhachi Society*, Vol. 2, o. O. 2004, S. 16.

¹¹⁵ Vgl. Booklet zu: Kokū Nishimura, *Kyotaku*, Landy Stra Music 1998.

¹¹⁶ Vgl. Kikkawa 1984, S. 55; Keister 2004, S. 99-100.



Abbildung 3a-c: Shakuhachi mit Grundton b, gebaut von Ikkei Hanada ca. 2000

Nicht nur das Repertoire und die Flötentypen der Kinko-, Tozan- und Myōan-Schule unterscheiden sich voneinander, sondern auch ihre Notationsweisen. Allen drei gemeinsam ist allerdings, dass sie eine Art Tabulatur-Notation¹¹⁷ darstellen, bei der unabhängig von der real klingenden Tonhöhe bestimmten Griffen bestimmte Schriftzeichen zugeordnet werden. Das älteste Notenbeispiel für eine Shakuhachi-Flöte stammt aus dem Jahr 1608 und ist auf den Instrumententyp Hitoyogiri (s. o.) bezogen.¹¹⁸ Die Notation erfolgte im Fu-Ho-U-System, das nach den ersten drei Zeichen des Silbenalphabets Katakana¹¹⁹ benannt ist. Die Fu-Ho-U-Notation wird heute fast nicht mehr verwendet, sondern ist nur noch in zwei Myōan-Zweigschulen üblich: in der Shimpō-Schule¹²⁰ (s. o.) und in der Traditionslinie von Itchōken¹²¹. Lediglich in der zu Anfang des 20. Jahrhunderts neu entstandenen Chikuho-Schule wurde sie wieder aufgegriffen.¹²² Alle übrigen Schulen und Traditionslinien benutzen die sogenannte Ro-Tsu-Re-Notation in unterschiedlichen Varianten. Auch wenn die Notation von

¹¹⁷ Vgl. Riley Kelly Lee: Fu Ho U vs. Do Re Mi: The Technology of Notation Systems as Implications of Change in the Shakuhachi Tradition of Japan, in: Asian Music, Vol. 19, No. 2, University of Texas 1988, S. 73.

¹¹⁸ Ebd., S. 71. Vgl. auch die Griffabelle der Hitoyogiri in: Yuko Kamisango: Sugagaki und Rinzetu: Zwei Musikstücke für die Flöte hitoyogiri, in: Japans traditionelle Musik aus der Sicht japanischer Musikologen, hrsg. von Robert Günther und Heinz-Dieter Reese, Wilhelmshaven 2004, S. 102.

¹¹⁹ Vgl. Donald P. Berger/David W. Hughes: Shakuhachi, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 12, hrsg. von Sadie Stanley und John Tyrrell, London 2001, S. 831 und S. 835; Gabriele Mandel: Das japanische Alphabet, Wiesbaden 2013, S. 6.

¹²⁰ Vgl. Johnson 2014, S. 96.

¹²¹ Allerdings verwendet Genmyō Iso, der derzeitige Itchōken-Abt, mittlerweile sowohl die Taizan- als auch die Fu-Ho-U-Notationsweise parallel (Auskunft auf Nachfrage der Verfasserin).

¹²² Vgl. Johnson 2014, S. 72.

Musik in Japan insgesamt eine lange Tradition hat¹²³, erfolgt die Weitergabe der Honkyoku auch heute noch in hohem Maß persönlich von Lehrer zu Schüler, sodass die Genauigkeit der Notation nebensächlich ist.¹²⁴

Die ursprüngliche Fu-Ho-U-Notationsweise der Myōan-Schule vor Taizan, die heute Shimpō-Schule genannt wird (s. o.), wurde von Taizan und seinem Schüler Shizan Kobayashi (gest. 1934) gegen die Ro-Tsu-Re-Notation ausgetauscht.¹²⁵ Daher wird zum Beispiel ein Stück, das in der Itchōken-Traditionslinie nahezu identisch mit der Myōan-Taizan-Version ist, dennoch völlig unterschiedlich notiert. Als Beispiel sind hier die ersten beiden identischen Atemphrasen des Stücks Honte Chōshi gegenübergestellt (jeweils von oben nach unten zu lesen):

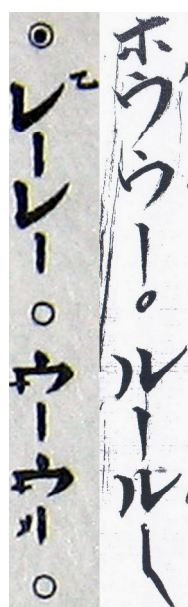


Abbildung 4a-b: Honte Chōshi: links in der Taizan-Myōan-Tradition (Notation: Kobayashi), rechts in der Itchōken-Tradition (Notation: Hanada)

Während sich die Kobayashi- und die Fu-Ho-U-Notation in ihrer ausgeprägten Schlichtheit noch weitgehend ähneln, ist die Kinko-Notation wesentlich komplexer, da sie deutlich mehr Informationen enthält und zum Beispiel auch rhythmische Hinweise und Griffverbindungen angibt¹²⁶:

¹²³ Die frühesten erhaltenen Notationen für die Laute Biwa sind vor den 26. Juli 747 datierbar. Vgl. Yoshihiko Tokumaro/Tuneko Tukitani: Musical Profile of Japan, in: The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 7, hrsg. von Robert C. Provine, Yoshihiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York 2002, S. 538.

¹²⁴ Vgl. Riley Lee: Shakuhachi honkyoku notation, in: Musica asiatica, No. 6, 1991, S. 18.

¹²⁵ Vgl. Johnson 2014, S. 97; Tsukitani 2008, S. 165.

¹²⁶ Vgl. Johnson 2014, S. 97-99.



Abbildung 5: Kinko-Notation des Stücks Kumoiijishi

Das Tozan-System greift darüber hinaus Einflüsse aus der westlichen Notation auf, was noch präzisere Angaben ermöglicht.¹²⁷

Die großen Unterschiede in der Notation einzelner Stile lassen sich auch dadurch erklären, dass es in Japan vor der Meiji-Restauration kein einheitliches musiktheoretisches System gab¹²⁸ und sogar noch nicht einmal ein Oberbegriff für Musik schlechthin existierte¹²⁹. Vielmehr bestanden einzelne Genres nebeneinander, die jeweils mit einem eigenen Namen bezeichnet wurden und für die weitgehend unabhängig voneinander jeweils eigene Theorien und Notationsweisen entwickelt wurden.¹³⁰ Dabei spielte auch keine Rolle, in welcher Zeit ein bestimmter Stil geprägt wurde, da keine Abfolge, sondern eine Parallelität von Stilistiken und Genres aus verschiedenen historischen Epochen anzutreffen war.¹³¹ Außerdem stellte die Notation in erster Linie eine Gedächtnisstütze für die Bewahrer einer bestimmten

¹²⁷ Vgl. Johnson 2014, S. 99.

¹²⁸ Vgl. Haruko Komoda/Mihoko Nogowa: Theory and Notation in Japan, in: The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.7, hrsg. von Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York 2002, S. 565.

¹²⁹ Vgl. Kikkawa, Eishi: Vom Charakter der japanischen Musik, Kassel 1984, S. 12.

¹³⁰ Vgl. Komoda/Nogawa 2002, S. 565.

¹³¹ Vgl. Kikkawa 1984, S. 10-11.

Traditionslinie dar und war nicht für einen anderen Personenkreis bestimmt¹³², sodass technische Meisterschaft bewusst nicht durch Notation zu erlangen sein sollte¹³³.

2.4. Transmission

Da die Notation nur als Gedächtnisstütze und zur Bewahrung einer bestimmten Traditionslinie dient, kommt der persönlichen Weitergabe von Lehrer zu Schüler besondere Bedeutung zu, wie Jay Keister darlegt:

*In the traditional performing arts in Japan today, the value of the continuity of tradition is of central importance, resulting in music in which precise reproduction of form is valued over personal innovation and teaching assumes equal, if not greater, value than public performance.*¹³⁴

Die eigentliche Überlieferung findet im Unterricht statt¹³⁵, der prinzipiell aus Einzelunterricht besteht. Diese mündliche Überlieferung („Kuden“ oder auch „Kuti Utusi“¹³⁶) umfasst in aller Regel nur wenige verbale Instruktionen, sondern basiert in erster Linie auf Imitation: Vom Schüler wird erwartet, dass er lernt, was er hört und beobachtet.¹³⁷ Theoretische Erklärungen zum Beispiel von kompositorischen Strukturen finden nicht statt, jedoch wird davon ausgegangen, dass jeder Schüler sie mit der Zeit selbst entdeckt.¹³⁸ Ein geflügeltes japanisches Wort in Bezug auf traditionelle Künste lautet: „If you have time to think about theory, you should use that time for practise.“¹³⁹ Aufgrund eines ausgeprägten Klassizismus („Syōko“) wird das Alte respektvoll als Modell verehrt, was wiederum zu Respekt vor den festgelegten Formen einer bestimmten Tradition und vor einem bestimmten Meister führt, sodass es in Japan durchaus als Kompliment aufgefasst wird, wenn von jemandem gesagt wird, er klinge genau wie sein Lehrer.¹⁴⁰ Ein guter Lehrer ist also nicht derjenige, der gut erklären kann, sondern derjenige, der es vermag, seine Schüler dazu anzuregen, die eigene Wahrnehmung zu

¹³² Vgl. Komoda/Nogawa 2002, S. 573.

¹³³ Vgl. Takanori Fujita: Continuity and Authenticity in Traditional Japanese Music, in: The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.7, hrsg. von Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York 2002, S. 768.

¹³⁴ Keister 2004, S. 101. Vgl. auch Peter Ackermann: Japan. Zum kulturhistorischen Rahmen, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 4, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1996, Sp. 1330-1334.

¹³⁵ Vgl. Gutzwiller 2005, S. 102.

¹³⁶ Fujita 2002, S. 770.

¹³⁷ Vgl. Linder 2012, S. 259.

¹³⁸ Vgl. Fujita 2002, S. 771.

¹³⁹ Mari Shimosako: Japan - Philosophy and Aesthetics, in: The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.7, hrsg. von Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York 2002, New York 2002, S. 545.

¹⁴⁰ Ebd., S. 547.

kultivieren.¹⁴¹ Diese „face to face“-Form¹⁴² der Weitergabe beschränkt sich nicht auf den Shakuhachi-Unterricht, sondern trifft generell auf jede traditionelle Musikvermittlung in Japan zu.¹⁴³

Dabei findet die Ausübung von Künsten oft im privaten Raum statt: Gerade in der Myōan-Schule werden traditionell keine öffentlichen Konzerte vor Publikum gegeben¹⁴⁴, sodass der Unterricht weit mehr als Konzerte zur Bewahrung, Weitergabe und Verbreitung des spezifischen Repertoires beiträgt. Die Schüler sind überwiegend Amateure, die ihrem Lehrer und ihrer Schule ein Leben lang verbunden bleiben.¹⁴⁵ Im Unterschied zu westlichem Musikunterricht, dessen Ziel es ist, den Schüler in die Lage zu versetzen, sein Instrument so weit zu beherrschen, dass er das für sein Instrument komponierte Repertoire eigenständig erarbeiten kann, geht es dem traditionellen Shakuhachi-Lehrer darum, seinem Schüler eine bestimmte Anzahl von Stücken beizubringen und diese immer weiter zu verfeinern.¹⁴⁶ Der Weg dorthin ist die möglichst exakte Imitation, damit das Repertoire weitestgehend unverändert tradiert wird.¹⁴⁷ Aus diesem Grund gibt es in der Myōan-Schule auch keine vom Repertoire losgelösten Übungen oder Etüden, sondern der Unterricht beginnt sofort mit dem ersten Stück des Honkyoku-Repertoires: im Fall von Itchōken mit dem Stück Honte Chōshi („Grundstück“). Der Inhalt des Unterrichts besteht ausschließlich aus dem spezifischen Stücke-Kanon einer Traditionslinie.¹⁴⁸ Die physische Verkörperung einer Tradition durch die korrekte Ausführung und Imitation von Formstrukturen („Kata“) steht im Mittelpunkt einer Unterrichtsstunde.¹⁴⁹

Durch diese überwiegend auf Imitation beruhende Weitergabe der Honkyoku über Generationen hinweg ist es nahezu unmöglich, einzelne Komponisten benennen zu können. Gerade in Bezug auf die klassischen Kōten-Honkyoku ist davon auszugehen, dass sich schon die Komusō im 17. und 18. Jahrhundert auf ihren Wanderungen austauschten, Stücke voneinander lernten und diese abwandelten.¹⁵⁰ Dennoch wurden wissenschaftliche

¹⁴¹ Vgl. Masayuki Koga: Shakuhachi 2, CreatSpace 2016, S. 118.

¹⁴² Vgl. Tomiko Kato: Transmission of Traditional Japanese Music, in: The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.7, hrsg. von Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York 2002, S. 775.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Kamisango 2004, S. 157. Genmyō Iso nannte während des Symposiums des internationalen Shakuhachi-Festivals in Prag am 14.09.2017 jedoch auch ausdrücklich gemeinsame Tempel-Konzerte mit seinen Schülern als Möglichkeit, die Traditionslinie von Itchōken einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen.

¹⁴⁵ Vgl. Gutzwiller 2005, S. 46.

¹⁴⁶ Ebd., S. 64.

¹⁴⁷ Ebd., S. 64-65.

¹⁴⁸ Ebd., S. 71.

¹⁴⁹ Vgl. Keister 2004, S. 102-103.

¹⁵⁰ Vgl. z. B. Jim Franklin: Shakuhachi in Transition: a Transcultural Perspective, in: Živá hubda: Časopis pro stadium hubdy a tance No. 2, 2011, S. 74.

Forschungen mit dem Ziel durchgeführt, die Transmissionslinien für bestimmte Stücke so weit wie möglich nachzuverfolgen¹⁵¹: Für die in mehreren Schulen bekannten Stücke Kokū, Sanya und Tsuru no Sugomori zum Beispiel konnten verschiedene Wege der Überlieferung bis zu einem bestimmten Grad rekonstruiert werden, wobei jedoch unter ein und demselben Titel durchaus verschiedene Melodien kursieren.¹⁵² Doch letztlich bleiben die Komponisten gerade der alten Kōten-Honkyoku anonym, und auch die Datierung dieser Stücke ist unmöglich.¹⁵³

Dabei lässt sich eine bestimmten Schule („Ryū“, s. Kapitel 2.3) sowohl als Organisation wie auch als Konzept auffassen: Als Organisation ist sie eine machtvolle Institution, die darüber entscheidet, wer als Mitglied Zugang zu ihrem Repertoire erhält und wer darüber hinaus befugt ist, dieses Repertoire weiterzugeben. Als Konzept stellt sie eine Traditionslinie dar, der eine bestimmte Stilistik und ein bestimmtes Repertoire zugeordnet werden kann.¹⁵⁴

Was die Situation innerhalb der Myōan-Schule so unübersichtlich macht, ist die Besonderheit, dass die meisten Lehrer innerhalb der Myōan-Schule selbst von verschiedenen Lehrern gelernt haben, sodass es viele Überschneidungen im Repertoire der einzelnen Linien gibt. Hinzu kommt, dass viele Lehrer wiederum einen eigenen Unterzweig gegründet haben.¹⁵⁵ Für die Traditionslinie von Itchōken lässt sich nachweisen, dass mehrere mit bestimmten Personen verbundene Zweigschulen existiert haben, die jedoch nach dem Tod der entsprechenden Gründer nicht fortbestanden, zum Beispiel der Kyūshū-Myōan-Zweig von Seizan¹⁵⁶ (1872-1913) und der Itchōken-Fukko-Zweig von Yūhi Tanaka (1911-1992), der später unter dem Namen Watazumi bekannt wurde (vgl. Kapitel 2.3).¹⁵⁷

Deswegen konzentriere ich mich in dieser Arbeit ausschließlich auf die gegenwärtig am Itchōken-Tempel tradierten Honkyoku, wie sie seit 1951 zunächst von Abt Iso Jōzan und seiner Frau Iso Ikkō (vgl. Kapitel 2.3) und heute von deren Sohn Genmyō Iso¹⁵⁸ unterrichtet werden. Dieses Repertoire setzt sich aus Myōan-Taizan-, idiomatischen Itchōken-, Ōshū- und Kimpū-Stücken zusammen (vgl. Kapitel 3.1). Neben Genmyō Iso selbst und weiteren japanischen Bewahrern der Linie gibt es vor allem in Deutschland Lehrer, die dieses Repertoire unterrichten, z. B. Dietmar Herriger in Berlin und Michael Jäckel in Alsbach.¹⁵⁹

¹⁵¹ Vgl. besonders Tsukitani 2000.

¹⁵² Vgl. Tukitani/Seyama/Simura 1994, S. 112 und 122-127.

¹⁵³ Vgl. Tsukitani/Seyama/Simura 1994, S. 117.

¹⁵⁴ Vgl. Shino Arisawa: Ryūha: construction of musical tradition in contemporary Japan, in: Japan Forum, No. 24, 2012, S. 97.

¹⁵⁵ Vgl. Kamisango 2004, S. 126-127.

¹⁵⁶ Seizan wurde auch Jyōzan genannt. Vgl. Eintrag auf <http://www.komuso.com>, Zugriff am 20.09.2017.

¹⁵⁷ Vgl. Johnson 2014, S. 67.

¹⁵⁸ <http://www.icchoken.jp>, Zugriff am 25.07.2017.

¹⁵⁹ Ebd.

Darüber hinaus gründete Ikkei Hanada, der jahrzehntelang am Itchōken-Tempel gelernt hatte, nach seinem Umzug von Fukuoka nach Breddorf (bei Bremen) im Jahr 1997 die Zweigschule Ichionkai in Deutschland¹⁶⁰, die seit seinem Tod im Jahr 2014 von Renkei Hashimoto (München) weitergeführt wird. Ikkei Hanada unterrichtete Schülerinnen und Schüler an verschiedenen Unterrichtsorten in mehreren Bundesländern. Im Jahr 2007 zählte Ichionkai 34 Mitglieder.¹⁶¹ Noch einmal zum Vergleich: Am Itchōken-Tempel selbst nehmen zur Zeit (2017) nur 20 Schülerinnen und Schüler Unterricht.¹⁶²

Ichionkai wurde in einer strengen Hierarchie aufgebaut, die mit dem in Japan verbreiteten „Iemoto“-System vergleichbar ist: An der Spitze einer pyramidenförmigen Hierarchie steht der Meister (Iemoto), darunter Schüler mit jeweils wieder eigenen Schülern. Die Schüler durchlaufen Lernstadien und erlangen Grade, die durch Zertifikate bestätigt werden, für die sie jeweils einen Geldbetrag zahlen.¹⁶³

In der Traditionslinie von Itchōken/Ichionkai schreibt jeder Lehrer jedem Schüler die Honkyoku mit Tuschepinsel eigenhändig auf. Dabei werden die 33 Stücke nebeneinander (von rechts oben nach links unten) auf eine einzige Papierbahn notiert, die aus aneinander geklebten Papierbögen besteht und zu einem Leporello gefaltet wird. Das hat den praktischen Vorteil, dass jedes Stück unabhängig von seiner Länge vollständig aufgeschlagen und gelesen werden kann. Dieser Leporello wird vom Schüler selbst hergestellt und abschließend mit einer stoffbezogenen Pappe an den Außenseiten versehen. Schüler und Lehrer sitzen sich im Unterricht auf Kissen und Tatami-Matten gegenüber, und auf einem niedrigen Tisch zwischen ihnen liegt das Notenbuch, das zusammengeklappt etwa 9x30 Zentimeter in Hochformat misst.¹⁶⁴ Das folgende Foto zeigt ein aufgeschlagenes Notenbuch:

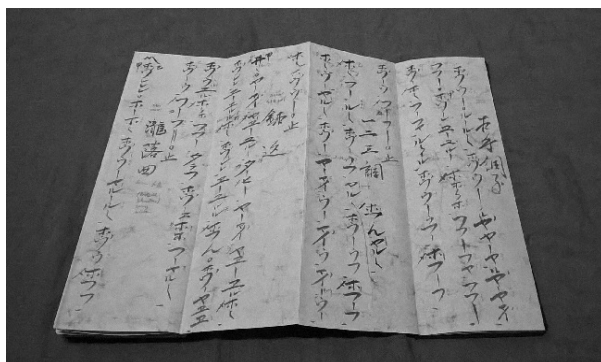


Abbildung 6: aufgeschlagenes Itchōken-Notenbuch

¹⁶⁰ Interne Veröffentlichung von Ichionkai.

¹⁶¹ Interne Mitgliederliste von Ichion Kai.

¹⁶² Laut Aussage von Genmyō Iso an die Verfasserin am 18.07.2017.

¹⁶³ Vgl. Fujita 2002, S. 769. Beispiel für ein Zertifikat von Itchōken s. Anhang.

¹⁶⁴ Vgl. die Fotografie aus dem Inneren des Itchōken-Tempels in: Bruno Deschênes: Le shakuhachi japonais, une tradition réinventée, Paris 2016, S. 139.

Eine Unterrichtsstunde beginnt immer mit dem gemeinsamen Spiel von Honte Chōshi, dem ersten Stück der Honkyoku-Sammlung. Neue Stücke werden gelernt, indem der Lehrer Abschnitte vorspielt, die vom Schüler imitiert werden. Zunächst werden einzelne Atemphrasen, dann größere Teile vorgespielt und jeweils wiederholt. Bevor der Schüler ein Stück alleine spielt, wird es von Lehrer und Schüler zusammen gespielt, sodass sich der Schüler am Spiel des Lehrers orientieren und sich daran anpassen kann. Wenn auf diese Weise nach und nach alle 33 Honkyoku durchlaufen sind, beginnt der Lernzyklus wieder von vorne mit Honte Chōshi, dem ersten Stück. Jedes Mal gibt der Lehrer feinere Anweisungen - zunehmend auch verbale - und Korrekturen. Zusätzlich werden nach dem dritten Durchlauf der Honkyoku die Stücke, die nicht ins Honkyoku-Repertoire aufgenommen wurden, unterrichtet (vgl. Kapitel 2.3). Es ist durchaus erlaubt und erwünscht, im Unterricht von anderen Schülern zuzuhören. Bei den gemeinsamen privaten Schüler-Konzerten spielen die Schüler genau in der Reihenfolge ihres Fortschritts vor. Selbst Anfänger, die noch keinen hörbar klingenden Ton auf der Shakuhachi herausbringen können, tragen komplette Stücke vor - selbst wenn lediglich ein Lufttrauschen zu vernehmen ist. Das Konzert dauert so lange, bis alle Schüler gespielt haben, was durchaus einige Stunden bedeuten kann. Zu Beginn der Schülerkonzerte und auch der gemeinsamen intensiven Probenphasen („Sesshin“) wird immer zusammen Honte Chōshi gespielt. Dabei ist es völlig unerheblich, auf welcher Flöte dies geschieht, sodass das Stück gleichzeitig auf Flöten mit zum Beispiel den Grundtönen as, b und d' erklingt. Es geht um den korrekten Vollzug der Form, nicht um ein musikalisch ansprechendes Ergebnis.¹⁶⁵

3. Honkyoku am Itchōken

3.1 Einordnung innerhalb der Myōan-Taizan-Honkyoku

Schon 1705 hatte der Myōan-Tempel als Haupttempel die Kontrolle über alle Komusō-Tempel westlich der Region Kansai übernommen.¹⁶⁶ Der Itchōken-Tempel war einer von vier aktiven Fuke-Tempel auf Kyūshū und der einzige, der nach der Meiji-Restauration die Shakuhachi-Tradition aufrecht erhielt respektive wiederbelebt.¹⁶⁷ Die enge Verbindung, die gegenwärtig zwischen Itchōken und Myōan besteht, lässt sich aber auch unmittelbar aus der Überlieferungs-

¹⁶⁵ Persönliche Erfahrungen der Verfasserin während Schülerkonzerten von Ichionkai. Genmyō Iso legte jedoch bei seiner Masterclass während des internationalen Shakuhachi Festivals Prag 2017 Wert darauf, dass die Grundtöne der Flöten zusammen passten.

¹⁶⁶ Vgl. Naoharu Yamakawa: Emergence and Transmission of the Myōan Taizan School. Booklet-Text zu Sakai Shodo, Quintessential Shakuhachi, Complete Repertoire of the Myōan Taizan School, Victor Japan 2014, S. 79.

¹⁶⁷ Vgl. Tukitani 2001.

Linie erklären, in der der jetzige Abt von Itchōken steht: Genmyō Iso gibt seine Genealogie auf der Internetseite von Itchōken selbst genau an. Diese Genealogien spielen eine wichtige Rolle für das Selbstverständnis eines traditionellen Meisters in Japan, da der Überlieferung eine höhere Wertschätzung entgegengebracht wird als dem eigentlichen kreativen Prozess.¹⁶⁸ Durch den Nachweis einer weit zurückverfolgbaren Tradition unterstreicht ein traditioneller Meister seine Autorität.¹⁶⁹

Auch wenn es gerade in Bezug auf die Myōan-Schule kaum möglich ist, einfache Traditionslinien aufzuzeichnen (s. o.), lassen sich der Genealogie doch die wichtigsten Einflüsse entnehmen:

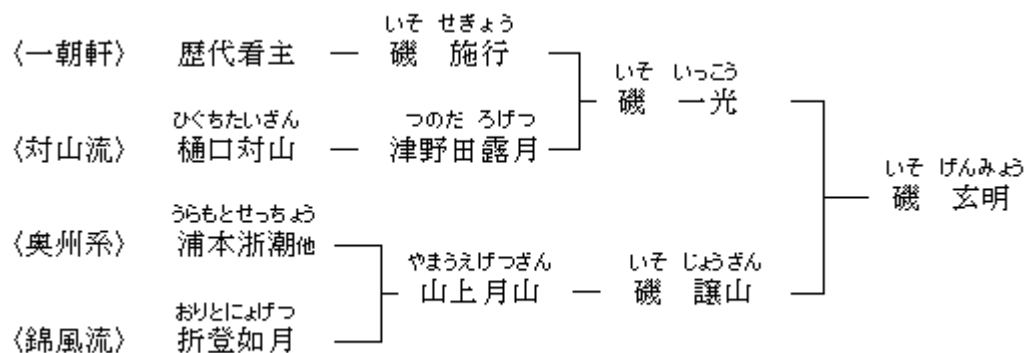


Abbildung 7: Genealogie von Genmyō Iso

Ganz rechts steht der Name des jetzigen Abts (Genmyō Iso), daneben die Namen seiner Eltern (oben: Ikkō Iso, unten: Jōzan Iso), links davon: Segyō Iso (Vater von Ikko, vgl. Foto in Kapitel 2.2) und Rogetsu Tsunoda als die Lehrer Ikkos sowie Getsuzan Yamaue als der Lehrer Jōzans. Als Lehrer von Iso Segyō und Rogetsu Tsunoda ist Taizan, als Lehrer von Getsuzan Yamaue sind Setchō Uramoto und Nyogetsu Orito genannt. Ganz links sind die Schulen/Linien aufgeführt, aus deren Repertoire sich die Itchōken-Honkyoku zusammensetzen: Itchōken (idiomatische, ursprünglich am Itchōken überlieferte Stücke), Myōan-Taizan-Schule, Oshū-Linie und Kimpū-Schule.

Um also das derzeitige am Itchōken tradierte Repertoire einordnen zu können, ist es unerlässlich, sich über die genannten Lehrer zu informieren. Über Ikko Iso und Segyō Iso habe ich nichts weiter in Erfahrung bringen können (vgl. aber das Foto in Kapitel 2.2.). Jōzan Iso ist mit einem Eintrag auf der Internetseite der internationalen Shakuhachi-Gesellschaft vertreten,

¹⁶⁸ Vgl. Kenji Hirano: Philology and Music Source Materials in Japan, in: Japans traditionelle Musik aus der Sicht japanischer Musikologen, hrsg. von Robert Günther und Heinz-Dieter Reese, Wilhelmshaven 2004, S. 25.

¹⁶⁹ Vgl. Fujita 2002, S. 768.

dem jedoch lediglich ein Foto und die Namen seiner Lehrer zu entnehmen sind. Als Lehrer sind außer Getsuzan Yamaue noch Watazumi (vgl. Kapitel 2.3) und Rogetsu Tsunoda genannt (vgl. ebenfalls das Foto in Kapitel 2.2).



Abbildung 8: Iso Jōzan

Auch über Rogetsu Tsunoda (ca. 1872-1958)¹⁷⁰ liegen keine weiteren Informationen vor, außer dass er - wie Getsuzan Yamaue - Schüler von Shōzan am Myōan-Tempel war.¹⁷¹ Getsuzan Yamaue wurde 1908 auf Kyūshū geboren, wo er sich auch später wieder niederließ. Er reiste jedoch viel und sammelte Honkyoku aus verschiedenen Regionen wie zum Beispiel Stücke der Kimpū-Schule und der Ōshū-Linie. Getsuzan Yamaue hat sowohl die idiomatischen Itchōken-Stücke als auch die Kimpū- und Ōshū-Stücke in das heutige Itchōken-Repertoire eingebracht.¹⁷² Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass die einzige öffentlich zugängliche Aufnahme des idiomatischen Itchōken-Stücks Kokū von dem britischen Shakuhachi-Spezialisten Justin Williams eingespielt worden ist, der das Stück jedoch nicht am Itchōken-Tempel gelernt hat, sondern von einem Schüler des Meisterschülers von Getsuzan Yamaue. Die Aufnahme stimmt dennoch nahezu vollständig mit der gegenwärtigen Itchōken-Spielweise des Stücks überein, was belegt, wie exakt die Weitergabe über zwei respektive drei Generationen erfolgt ist.¹⁷³

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Für die Aufnahme von Kokū Itchōken s. <http://www.youtube.com/watch?v=5YBHPX-os38>, Zugriff am 25.07.2017. Genmyō Iso unterrichtete dieses Stück ebenfalls in seiner Masterclass beim internationalen Shakuhachi-Festival Prag 2017.

Als älteste Generation, sozusagen als Urgroßeltern, sind in der Genealogie von Genmyō Iso Nyogetsu Orito, Setchō Umramoto und Taizan (vgl. Kapitel 2.2) genannt: Nyogetsu Orito (1865-1947) gehörte der Kimpū-Schule an, und zu Setchō Umramoto ist besonders Kapitel 6.4.5 der Dissertation von Riley Lee von Interesse, in der Lee die Spielweise von Watazumi und Setchō Umramoto direkt vergleicht¹⁷⁴.

Eine weitere Information, die sich der Internetseite von Itchōken entnehmen lässt, ist die Auflistung sämtlicher Äbte von 1624 bis heute. Es wird überliefert, dass der 1. Abt von Itchōken namens Ichiō im Jahr 1624 von Kyōto nach Hakata (alter Name für Fukuoka) gekommen sei und den Itchōken-Tempel gegründet habe.¹⁷⁵ Darauf folgt eine Seite mit der Nennung der gegenwärtigen Überlieferer, also der Bewahrer und Lehrer des Itchōken-Repertoires, und schließlich eine Seite mit Hinweisen zu den Stücken. Allerdings werden nicht sämtliche Honkyoku, die derzeit unterrichtet werden, aufgeführt, sondern lediglich die neun Stücke, die als idiomatische Itchōken-Stücke gelten: Kumoi no Kyoku, Azuma no Kyoku Banshiki, Kyūshū Reibo, Tsukushi Reibo, Itchōken Kokū, Chikuzen Sashi, Aji no Kyoku, Toppiki.¹⁷⁶ Von diesen neun Stücken sind aber nur noch vier im gegenwärtigen Honkyoku-Repertoire enthalten: Itchōken Kokū, Chikuzen Sashi, Aji no Kyoku und Kyūshū Reibo.¹⁷⁷

Da - wie weiter oben ausgeführt - enge Verbindungen zwischen dem Itchōken-Tempel und dem Myōan-Tempel in Kyōto bestehen, liegt es nahe, das Honkyoku-Repertoire beider Tempel miteinander zu vergleichen. Der Myōan-Tempel geht sehr offen damit um, zumal die Taizan-Myōan-Honkyoku im Jahr 1983 im Druck erschienen sind.¹⁷⁸ Die 33 Honkyoku der Taizan-Myōan-Schule sind: Kyorei, Kokū, Mukaiji, Honte Jōshi, Hifumi Chō, Hachigaeshi no Kyoku, Yoshiya no Kyoku, San'ya no Kyoku, Monbiraki, Shinya no Kyoku, Hōtaku, Hōkyō Kokō, Kyūshū Reibo, Shizu no Kyoku, Akita no Kyoku, Koro Sugagaki, Renbo Nagashi, Yamato Chōshi, Takiochi no Kyoku, Ōshu Nagashi, Uchinami no Kyoku, Tsukushi Reibo, Mutsu Reibo, Aji no Kyoku, Akebono Chō, Ryugin Kokū, Kosho Kokū, Kumoi no Kyoku, Azuma no Kyoku, Sakae Jishi, Koden Sōkaku, Shika no Tōne und Tsuru no Sugomori.¹⁷⁹

Die 33 Stücke, die als Honkyoku am Itchōken unterrichtet werden, sind: Honte Chōshi, Hi Fu Mi, Hachi Gaeshi, Taki Ochi, Sanya, Shizu, Yoshiya, Kyūshū Reibo, Itchōken Kokū, Dako,

¹⁷⁴ Vgl. Riley Kelly Lee: *Yearning for the Bell: A Study of Transmission in the Shakuhachi Honkyoku Tradition*, University of Sidney, 1993, S. 237-251.

¹⁷⁵ Vgl. Tsukitani 2000, S. 169.

¹⁷⁶ Diese Angaben decken sich mit denen von Tsukitani 2008, S. 157 und Katsurayama 2014, S. 261.

¹⁷⁷ Quelle: eigener Unterricht der Verfasserin sowie Bestätigung durch Schüler, die direkt am Itchōken gelernt haben. Das Stück Toppiki zum Beispiel wird zwar noch unterrichtet, steht aber außerhalb des Honkyoku-Repertoires.

¹⁷⁸ Vgl. Shodo Sakai: *Encounter with the Music of the Myōan Taizan School*. Booklet-Text zu Sakai Shodo, *Quintessential Shakuhachi, Complete Repertoire of the Myōan Taizan School*, 2014, S. 92.

¹⁷⁹ Vgl. Mau 2014, S. 159.

Toyo Akita, Korobi Sugagaki, Yamato Chōshi, Oboro Suki, Monbiraki, Rembo Nagashi, Shinya, Kyotaku, Aji no Kyoku, Ōshu Sashi, Sokaku, Tsuru no Sugomori (Kyōto), Tsuru no Sugomori (Kyūshū), Shika no Tone, Ryugin Koku, Kosho, Shin Sheki, Hokyo Koku, Chikuzen Sashi, Tamuke, Mukaiji, Kokū, Kyorei.¹⁸⁰

Schon auf den ersten Blick fällt auf, dass viele Namen identisch oder fast identisch sind. Da jedoch durchaus verschiedene Melodien unter ein und demselben Namen bekannt sein können und Namen allein daher noch nicht aussagekräftig sind¹⁸¹, habe ich noch weiteres Vergleichsmaterial hinzugezogen: zum einen eine Taizan-Myōan-Liste, die mir der dänische Shakuhachi-Forscher und Japanologe Torsten Olafsson hat zukommen lassen und in der die Namen von 32 Honkyoku aufgeführt sind, und zum anderen die historischen Aufnahmen des 37. und des 40. Myōan-Abtes Muchiku Tanikita (1878-1957) und Sōshin Yoshimura (1904-1988)¹⁸². Darüber hinaus hat mir der jetzige Myōan-Abt¹⁸³ Seian Genshin dankenswerterweise eine DVD mit Videoaufnahmen von Sōshin Yoshimura geschickt. So konnte ich verschiedene Listen, Notationen und Aufnahmen konkret mit den Itchōken-Honkyoku vergleichen. Dabei konnte ich feststellen, dass die Spielweise von 27 der 33 derzeit am Itchōken unterrichteten Honkyoku nahezu identisch mit der Myōan-Taizan-Version der jeweiligen Stücke ist. Es gibt lediglich punktuelle Abweichungen in der Melodieführung wie etwa veränderte Oktavlagen einzelner Phrasen oder Auslassungen von Wiederholungen, außerdem minimale motivische Veränderungen einzelner Floskeln sowie geringfügige Unterschiede in der Phrasierung und bei Verzierungen. Am auffälligsten ist das Fehlen einer bestimmten Ausführung der Verzierung „Yuri“¹⁸⁴ (Blaswinkelveränderungen durch Kopfbewegungen) in der Myōan-Spielweise: Während in der Itchōken-Spielweise ein starkes dreimaliges Kopfkreisen etwa bei den Stücken Shizu und Akita no Kyoku sehr ausgeprägt ist, fehlt dieses Kopfkreisen in der Myōan-Spielweise völlig. Das dreimalige Kreisen gilt allerdings auch als typisch für den regionalen Kyūshū-Stil.¹⁸⁵

Von den ursprünglich neun idiomatischen Itchōken-Stücken, von denen noch vier im gegenwärtigen Honkyoku-Repertoire von Itchōken enthalten sind, sind zwei ins Taizan-Myōan-Repertoire eingeflossen (Aji no Kyoku und Kyūshū Reibo), sodass nur zwei Stücke aus

¹⁸⁰ Vgl. Itchōken-Notenbuch, bestätigt durch Schüler, die direkt am Itchōken gelernt haben.

¹⁸¹ Vgl. Simura, Satosi/Tukitani, Tuneko/Seyama, Tōru/Yamaguti, Osmau: Simplicity as complexity - technicalities and aesthetics of Japanese musical instruments and music, in: International Computer Music Association, 1993, S. 12.

¹⁸² Das Yoshimura-CD-Set ist in Japan erhältlich: <http://hj-how.com/SHOP/1581.html>, Zugriff am 25.07.2017; die Aufnahmen von Tanikita Muchiku sind abrufbar unter https://vk.com/page-30997358_51789630, Zugriff am 25.07.2017.

¹⁸³ Der Begriff „Abt“ ist problematisch. Er wird hier im Sinn von „Vorsitzender der Myōan-Gesellschaft“ verwendet.

¹⁸⁴ Es gibt verschiedene Ausführungen von Yuri, hier ist Mawashi-Yuri gemeint, vgl. Deschênes 2016, S. 88.

¹⁸⁵ Vgl. Tukitani/Seyama/Simura 1994, S. 120.

dem spezifisch am Itchōken tradierten Repertoire exklusiv heute noch in der dortigen Honkyoku-Sammlung zu finden sind: Itchōken Kokū und Chikuzen Sashi.¹⁸⁶



Abbildung 9: Genmyō Iso (vordere Reihe Mitte) und seine ca. 20 Schülerinnen und Schüler am Itchōken-Tempel in Fukuoka im Jahr 2014



明暗寺法系第四十二世看首 清庵玄心傳法會 平成29年5月21日 於 明暗寺
 21. May 2017 at Myōan-ji

Abbildung 10: Seian Genshin (vordere Reihe, 8. von rechts) und Schülerinnen und Schüler am Myōan-Tempel in Kyōto im Jahr 2017

¹⁸⁶ Das bedeutet nicht, dass es nicht auch noch von Itchōken unabhängige Spieler gibt, die diese Stücke über eine andere Traditionslinie gelernt haben können, doch als Honkyoku-Stücke tauchen sie ausschließlich im Itchōken-Honkyoku-Repertoire auf.

3.2 Sujets und Stilistik der gegenwärtig am Itchōken unterrichteten Honkyoku

Insgesamt existieren nur etwa 180 bis 200 klassische Honkyoku („Koten-Honkyoku“¹⁸⁷), die in verschiedenen Varianten innerhalb von bestimmten Schulen oder auch von individuellen Spielern tradiert werden.¹⁸⁸ Der Begriff Honkyoku wurde wahrscheinlich erst nach der Meiji-Restauration eingeführt, um das Fuke-Repertoire von der weltlichen Kammermusik (vor allem im Sankyoku-Ensemble mit Shamisen und Koto) abzugrenzen.¹⁸⁹ Stücke, die außerhalb der Fuke-Tradition stehen, wurden mit „Gaikyoku“ oder auch mit „Rankyoku“ bezeichnet.¹⁹⁰

Die klassischen Koten-Honkyoku lassen sich stilistisch und inhaltlich verschiedenen Bereichen zuordnen:

- buddhistische Themen (z. B. Kyorei, Hi Fu Mi/Hachi Gaeshi)
- Natur (z. B. Shika no Tōne, Tsuru no Sugomori)
- Natur als buddhistische Metapher (z. B. Kokū, Sanya)
- sonstige (z. B. Korobi Sugagaki)¹⁹¹.

Außerdem lassen sich die Honkyoku hinsichtlich ihres Stellenwerts im Repertoire einteilen:

- San Kyorei: die Kernstücke, die sich auf die Fuke-Legende beziehen (Kyorei, Kokū, Mukaiji, vgl. Kapitel 2.1)¹⁹²
- Honte: die „wahren“ Stücke (z. B. Hi Fu Mi/Hashi Gaeshi, Sanya)¹⁹³
- Jun-Honte: die „fast wahren“ Stücke (z. B. Korobi Sugagaki, Rembo Nagashi)¹⁹⁴
- Hade: Stücke, die äußere Einflüsse aufweisen und nicht ausschließlich religiösen, sondern auch künstlerischen Charakter haben (z. B. Taki Ochi, Ryugin Kokū)¹⁹⁵
- Hade Zakkyoku: sonstige Stücke, die eher profan sind und der Entspannung oder der Unterhaltung dienen (z. B. Shika no Tone, Tsuru no Sugomori)¹⁹⁶.

Da sich etwa zwei Drittel des Repertoires von Itchōken mit dem Myōan-Taizan-Repertoire decken, stellt sich die Frage, welche Stücke Taizan besonders verändert respektive welche Stücke er eher in ihrer ursprünglichen Gestalt bewahrt hat. Aus seinen eigenen Schriften lässt sich schlussfolgern, dass er Honte Chōshi, Rembo Nagashi und Akita Sugagaki/Toyo Akita

¹⁸⁷ Bruno Deschênes geht davon aus, dass der Begriff Koten-Honkyoku erst in den 1970er Jahren geprägt wurde. Vgl. Deschênes 2016, S. 236.

¹⁸⁸ Vgl. Tukitani/Seyama/Simura 1994, S. 121.

¹⁸⁹ Vgl. Mau 2014, S. 152.

¹⁹⁰ Ebd., S. 153.

¹⁹¹ Vgl. Deschênes 2016, S. 189.

¹⁹² Vgl. Mau 2014, S. 155.

¹⁹³ Ebd., S. 156.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd., S. 157.

nahezu nicht verändert hat.¹⁹⁷ Nur wenig von ihm verändert sind Shizu, Taki Ochi, Sanya, Koro(bi) Sugagaki, Mukaiji und die erste Hälfte von Kokū.¹⁹⁸ Bei diesen Stücken ist also davon auszugehen, dass sie der älteren Myōan-Spielweise vor der Taizan-Reform am nächsten kommen. Die übrigen Stücke spiegeln dagegen mehr Taizans Spielweise wider, was genauso auf das Repertoire von Itchōken zutrifft: Über die Hälfte der gegenwärtig am Itchōken unterrichteten Honkyoku sind stilistisch also auf Taizan zurückzuführen.

In den folgenden Anmerkungen gebe ich einen Überblick über die Sujets und die stilistischen Merkmale der einzelnen Itchōken-Honkyoku in der Reihenfolge, in der sie heute unterrichtet werden:

- Honte Chōshi: „Grundstück“. Dieses Stück wird in der Traditionslinie von Itchōken als erstes unterrichtet und auch immer als erstes gespielt, bevor ein anderes Stück unterrichtet oder gespielt wird. Honte Chōshi ist nicht leichter als andere Stücke, aber relativ kurz und enthält formale Floskeln, die sich durch das ganze Honkyoku-Repertoire ziehen. Es ist also formbildend im Sinn des Kata-Prinzips (s. o.).¹⁹⁹ Genmyō Iso bemerkte in seiner Masterclass beim internationalen Shakuhachi-Festival Prag 2017, dass Honte Chōshi eine Art Kondensat aus vielen Honkyoku darstelle und dass es eigentlich genüge, ausschließlich Honte Chōshi zu spielen. Während am Itchōken Honte Chōshi als Einzel- und Eröffnungsstück betrachtet wird, kann es in der Taizan-Myōan-Tradition auch als Vorspiel zu Kyorei oder den San Kyorei gespielt werden.²⁰⁰ Es kursiert sogar die These, dass das ursprüngliche Stück Kyorei in zwei Stücke unterteilt worden sei, nämlich in Honte Chōshi und Kyorei.²⁰¹ Außerdem ist überliefert, dass Zeremonien am Myōan-Tempel immer mit Honte Chōshi begannen und auch endeten.²⁰² Für eine ausführliche Analyse s. Kapitel 4.
- Hi Fu Mi: „Eins Zwei Drei“. Wie Honte Chōshi gilt dieses Stück, das vollständig in der tiefen Oktavlage gehalten ist, als Stück zum Aufwärmen und Einspielen und wird oft unmittelbar vor dem Stück Hachi Gaeshi gespielt.²⁰³ Im übertragenen Sinn kann es laut Ikkei Hanada bedeuten: „Eins heißt der Ursprung des Kosmos. Zwei bedeutet die Entwicklung. Drei ist die Vereinigung der Sachen in der Zeit mit ihrer Ursache. Der

¹⁹⁷ Vgl. Yamakawa 2014, S. 83.

¹⁹⁸ Ebd., S. 84.

¹⁹⁹ Vgl. Koji Matsunobu: *Artful Encounters with Nature: Ecological and Spiritual Dimensions of Music Learning*, University of Illinois, 2009, S. 65.

²⁰⁰ Vgl. Tone Takahashi: *Tozan-ryu: An Innovation of the Shakuhachi Tradition from Fuke-shu to Secularism*, Florida State University 1990, S. 298.

²⁰¹ Vgl. Mau 2014, S. 152.

²⁰² Vgl. das Booklet zu der CD-Sammlung von Sōshin Yoshimura, erhältlich am Myōan-Tempel, S. 92.

²⁰³ Vgl. Ingrid Fritsch: *Booklet-Texte zu: Renkei Hashimoto: Hi Fu Mi*, Pagma Verlag 2014, S. 17.

Rhythmus Anfang-Entwicklung-Ende ist den japanischen Zen-Kulturen gemeinsam.²⁰⁴ Möglicherweise bezieht sich der Titel auch auf die „Drei Juwelen“ des Buddhismus: Buddha, Dharma (Lehre) und Sangha (Gemeinschaft).²⁰⁵ Auffällig an Hi Fu Mi ist gegen Ende die Abfolge kurzer Motivrepetitionen, die einem Echo-Effekt ähneln.

- Hachi Gaeshi: „Zurückgeben der Almosenschale“. Es handelt sich um ein Stück zum Dank für empfangene Reis-Almosen.²⁰⁶ Ikkei Hanada bemerkt dazu: „Die Shakuhači-Mönche in Itchōken spielen Shakuhači beim Bettelgang, der eine wichtige Zen-Übung ist, auf der Straße vor den Haustüren. Wenn Almosen angeboten werden, wird dieses Stück als Zurückgabe gespielt.“²⁰⁷ Offenbar war es üblich, dass die Komusō die dargebotenen Almosen wie z. B. ungekochten Reis und Gemüse in ihre eigene Tasche umfüllten und die leere Almosenschale zurückgaben, wobei sie dieses Stück spielten.²⁰⁸ Im Gegensatz zu Hi Fu Mi beginnt das Stück sehr hoch (mit i kan = b´´). Wenn es direkt im Anschluss an Hi Fu Mi gespielt wird, ergibt sich ein extremer Intervallsprung von u otsu (g´) zu i kan (b´´). Sowohl Hi Fu Mi als auch Hachi Gaeshi sind relativ kurze Stücke.
- Taki Ochi: „Wasserfall“. Versionen dieses Stücks finden sich in fast jeder Honkyoku-Schule. In einigen buddhistischen Linien - so auch in der Fuke-Sekte - pflegten Mönche unter einem Wasserfall zu meditieren.²⁰⁹ Das Stück stellt gleichzeitig eine Natur-Beschreibung dar: So befindet sich nach einem lang gestreckten Aufbau im Schlussteil des Stücks ein ho kan (klingend f´´ in Bezug zu einer Standard-D-Flöte), das kräftiger als üblich gemalt ist und rauschend wie ein Wasserfall gespielt werden soll.²¹⁰ In Taki Ochi werden längere Abschnitte wiederholt, wobei Ikkei Hanada als Spielanweisung angegeben hat, dass die Wiederholungen etwas schneller gespielt werden sollten - so, wie sich auch das Wasser in Richtung eines Wasserfalls beschleunigt. Taki Ochi wurde wahrscheinlich nach einem berühmten Wasserfall in der Nähe des Ryūgen-Tempels (südwestlich von Tokio) benannt und von der Kinko-Schule an die Myōan-Schule überliefert.²¹¹

²⁰⁴ Vgl. Ikkei Nobuhisa Hanada: Programmheft zum Eröffnungskonzert der Japanischen Kulturtag Osnabrück am 2. August 2002.

²⁰⁵ Vgl. Riley Lee: Booklet-Text zu: Riley Lee: Autumn Field, Tall Poppies 1999.

²⁰⁶ Vgl. Fritsch 2014, S. 17.

²⁰⁷ Vgl. Hanada 2002.

²⁰⁸ Vgl. Lee 1999.

²⁰⁹ Vgl. Lee 1999.

²¹⁰ Vgl. Notenbuch von Itchōken.

²¹¹ Vgl. John Singer: The Kinko-Ryū Honkyoku - A Compilation and Translation, in: The Annals of the International Shakuhači Society, Vol. 2, hrsg. von Dan E. Mayers, Berkeley 2004, S. 113.

- Sanya: „Drei Täler“. Von diesem Stück kursieren viele verschiedene Versionen. Es gibt mehrere Deutungen des Namens: Sanya könnte sich auf drei Melodien in hoher Lage innerhalb des Stücks beziehen, die das Echo von Klängen in drei Tälern ausdrücken. Es könnte jedoch auch die Umsetzung des sanskritischen Worts für „Begegnung“ sein.²¹² Außerdem galt das Tal schon im Taoismus als Symbol für „Leere“.²¹³ Auffällig in Sanya ist das erste Erscheinen des markanten Motivs ta-i-ya-ta-i-ya-e-e-ru kan (e''-es''-c''-e''-es''-c''-a''-a''-as'').
- Shizu: Shizu kann ursprünglich als Ortsbezeichnung gelesen werden oder auch mit „Ziel“ oder „Absicht des Herzens“²¹⁴ übersetzt werden. Das Zeichen für die Silbe „Shi“ bedeutet Willen, Intention oder Motiv; das Zeichen für die Silbe „Zu“ planen oder messen.²¹⁵ Eine andere Lesart für Shizu ist „arm“ oder „Stille“ oder „das Herz beruhigen“²¹⁶. In einer Legende wird berichtet, dass diese Melodie vor dem abgeschlagenen Kopf eines Generals gespielt wurde, um dessen Geist zu beruhigen.²¹⁷ Möglicherweise ist der Name aber auch von dem Sanskrit-Wort „Siddhi“ („Vollendung“) hergeleitet.²¹⁸ Ikkei Hanada gab als Information an, dass Shizu vor der rituellen Selbsttötung eines Samurais gespielt worden sei. In der Itchōken-Spielweise kommt hier die effektvolle Verzierung des dreimaligen schnellen Kopfkreisens („Yuri“) zum Einsatz. Shizu beginnt in hoher Oktavlage mit einem Glissando-Ton.
- Yoshiya: Der Name bezieht sich auf die Region Yoshino, die in Verbindung mit einem Vorfahren der Komusō gebracht wird.²¹⁹ Yoshiya beginnt und endet mit tiefen Glissando-Tönen. Tonhöhenveränderungen durch Kopfbewegungen werden selten, dann jedoch in mehreren unmittelbar aufeinander folgenden Repetitionen eingesetzt.
- Kyūshū Reibo: „Sehnsucht nach der Glocke“ (Kyūshū-Version), was als Sehnsucht nach Erleuchtung verstanden werden kann²²⁰, da der Name auf die Handglocke des Mönchs Fuke aus der Fuke-Legende hinweist (vgl. Kapitel 2.1). Es gibt innerhalb der Honkyoku mehrere dieser Reibo-Stücke.²²¹ Kyūshū Reibo wird der Insel Kyūshū zugeschrieben und gehört zu den idiomatischen Itchōken-Stücken, die ins Taizan-

²¹² Vgl. Katsuya Yokoyama: Booklet-Text zu: Zen. Katsuya Yokoyana plays classical Shakuhachi Masterworks, Schott Wergo 1988, S. 7.

²¹³ Vgl. Kakuzo Okakura: Das Buch vom Tee, Köln 2011, S. 41.

²¹⁴ Fritsch 1983, S. 16.

²¹⁵ Vgl. Linder 2011, S. 169.

²¹⁶ Fritsch 1983, S. 16.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd., S. 17.

²¹⁹ Vgl. Takashi Tokuyama: Eintrag auf der Internetseite der internationalen Shakuhachi-Gesellschaft: <http://www.komuso.com/pieces/pieces.pl?piece=2255>, Zugriff am 26.07.2017.

²²⁰ Vgl. Lee 1999.

²²¹ Vgl. Fritsch 2014, S. 17.

Repertoire eingeflossen sind. Ein charakteristisches Motiv in Kyūshū Reibo ist die Verklanglichung eines fallenden Zweiges, der erst langsam, dann schneller fällt.

- Kokū Itchōken: „Leere“ (Itchōken-Version), ebenfalls eines der idiomatischen Itchōken-Stücke.²²² Kokū ist auch als Kokū Reibo bekannt und gehört damit ebenso zu der Gruppe der Reibo-Stücke, die sich auf die Fuke-Legende beziehen (s. o.). Kokū kann aber auch die unvergängliche Natur und die Weite des Universums bedeuten.²²³ Etwas kryptischer drückt es Ikkei Hanada aus: „Alle Sachen im Kosmos sind die Entscheidungen des Absoluten, das das Leere genannt wird. Ein Klang ist auch das Absolute.“²²⁴ Außerdem kann Kokū mit „Himmel“ oder „Erhabenheit“ übersetzt werden.²²⁵ Schon im Taoismus wählte Laotse „die Leere“ als Metapher für das „wahrhaft Wesentliche“.²²⁶
- Dako (auch: Dako no Kyoku): „Trommelschlagen“. Ein kraftvolles Stück mit häufigem und schnellem Fingerschlagen, das der Selbstdisziplin dient. Das rasche Tempo und das heftige Atmen „geben die Äußerungen eines streng disziplinierten Geistes zu erkennen.“²²⁷
- Toyo Akita (auch: Akita no Kyoku oder Akita Sugagaki): „Sugagaki vom Herbstfeld“. Es ist eines der elf Stücke, die Taizan aus der Seien-Ryū nach Kyōto mitbrachte. Offenbar besteht kein Bezug zur Präfektur Akita, sondern zur Jahreszeit Herbst.²²⁸ Laut Ikkei Hanada handelt es sich um ein Stück, in dem die Ernte im Herbst thematisiert wird.²²⁹ Der Begriff „Sugagaki“ erscheint im Zusammenhang mit einer Spieltechnik der Wölbrettzither Koto, die Übersetzung ist unklar.²³⁰ Möglicherweise bezieht er sich aber auch auf eine alte Vorgehensweise, im Herbst Reis auf Holzgestellen vor dem Dreschen zu trocknen.²³¹ In der Itchōken-Spielweise wird hier wieder - im Gegensatz zur Myōan-Spielweise - das ausgeprägte Kopfkreisen Yuri verwendet.
- Korobi Sugagaki (auch: Koro Sugagaki): „Rollende Spielweise der Wölbrettzither Koto“. In diesem Stück kommt die „Koro Koro“ genannte Spieltechnik - eine Art Zweifinger-Triller mit Tremolo-Effekt - zum Einsatz.²³²

²²² Zu den komplexen Überlieferungswegen von Kokū vgl. Tukitani/Seyama/Simura 1994, S. 122.

²²³ Vgl. Akikazu Nakamura: Booklet-Text zu: Honkyoku from Kyushu and Itchoken, Denon 2001.

²²⁴ Vgl. Hanada 2002.

²²⁵ Vgl. Yokoyama 1988, S. 8.

²²⁶ Okakura 2011, S. 39.

²²⁷ Vgl. Yokoyama 1988, S. 7.

²²⁸ Vgl. Takashi Tokuyama: Eintrag auf der Internetseite der internationalen Shakuhachi-Gesellschaft: <http://www.komuso.com/pieces/pieces.pl?piece=1861>, Zugriff am 27.07.2017.

²²⁹ Aufzeichnungen der Verfasserin.

²³⁰ Vgl. Linder 2011, S. 123.

²³¹ Vgl. Lee 1999.

²³² Vgl. Linder 2011, S. 137.

- Yamato Chōshi: Stück zum Einspielen aus der Region Yamato.²³³ Möglicherweise ist es eine Komposition von Kyōchiku Tani (1882-1950), der auf Kyūshū von Nyozan Miyagawa (1868-1946) unterrichtet wurde. Kyōchiku spielte eine besonders lange Shakuhachi (ca. 75 cm lang), er reiste viel, und es wird überliefert, dass er das Stück Yamato Chōshi ursprünglich unter dem Namen „Darani“ von einem Spieler namens Murata erlernte. Zehn Jahre später traf er ihn angeblich wieder, spielte ihm das Stück vor, doch Murata erkannte es nicht, da er es offenbar sehr verändert spielte, sondern fragte ihn, was das für ein Stück sei, woraufhin Kyōchiku der Legende nach einen neuen Namen ersann und einfach die Gegend nannte, in der er es gelernt hatte. Oft wird Yamato Chōshi vor Aji no Kyoku gespielt.²³⁴ Yamato Chōshi zeichnet sich durch ein mehrmals vorkommendes markantes punktiertes Motiv aus.
- Oboro Suki: „Mond hinter Schleierwolken“. Laut Ikkei Hanada wurde dieses Stück von Rogetsu Tsunoda (vgl. Kapitel 3.1) komponiert: „Der verschleierte Mond geht über dem Berg langsam auf. Die Wiesen und der Fluss liegen still im verschwommenen Licht. Das Licht spiegelt sich im fließenden Wasser des Baches.“²³⁵ Die Itchōken-Spielweise von Oboro Suki ist sehr weich, verhalten und wenig verziert. Im letzten Teil gibt es eine Stelle, die extrem leise und zart gespielt werden soll.
- Monbiraki (auch: Monbiraki no Kyoku oder Kadobiraki): „Tor öffnen“. Der Titel bezieht sich auf das Spielen eines Stücks, mit dem die wandernden Komusō auf sich aufmerksam machten, damit ihnen bei der Heimkehr das Tempel-Tor geöffnet wurde.²³⁶ Charakteristisch für die Itchōken-Spielweise ist, dass es sehr verzierungsarm gespielt wird. Ein auffälliges Motiv ist das allmähliche Überblasen der Oktave fu otsu-fu kan (d' - d''). Die Itchōken-Spielweise unterscheidet sich von der Myōan-Spielweise vor allem in der Oktavlage einer Passage und in kleineren motivischen Abweichungen..
- Rembo Nagashi (auch: Renbo Nagashi): „Sehnsucht“. Die ersten beiden chinesischen Schriftzeichen des Namens können mit „Liebe“ und „Sehnsucht“ übersetzt werden. Das letzte Zeichen hat Bedeutungen wie „fließen“, „strömen“ oder auch „wandern“. „Rem“ ersetzt dabei die Silbe „Rei“, sodass es sich wieder um ein Stück der Reibo-Gruppe handelt (s. o.)²³⁷. Ikkei Hanada gab als Stichworte an: „Sehnsucht, Bettelgang, fließendes Wasser“.²³⁸ In der Spielweise von Itchōken wird das Stück mit vielen

²³³ Vgl. Fritsch 2014, S. 16.

²³⁴ Vgl. Kifu Mitsuhashi: Booklet-Text zu: The Art of the Shakuhachi, Vol. 2, Celestial Harmonies 2003.

²³⁵ Vgl. Hanada 2002.

²³⁶ Vgl. Fritsch 1983, S. 17.

²³⁷ Vgl. Lee 1999.

²³⁸ Aufzeichnungen der Verfasserin.

Glissandi und häufigen schnell repetierten Wechseln zwischen ya und i otsu (c''-d''), jedoch ohne jegliche mordentähnliche Verzierungen durch Kopfnicken gespielt.

- Shinya: „Mitternacht“. Stimmungsbild der tiefen Nacht.²³⁹ Ikkei Handa schreibt dazu: „Dies drückt die ruhige Stimmung der Freiheit vom irdischen Leben am Tag aus.“²⁴⁰ Das Stück wird sehr weich gespielt und beginnt mit den tiefsten Tönen der Flöte, die lange gehalten und mit Glissandi verbunden werden.
- Kyotaku (auch: Hotaku): „Phönixglocke“. Die Verbindung von Flöte und Phönix findet sich schon in der chinesischen Antike. Der Phönix gilt als Glücksbringer.²⁴¹ Ikkei Hanada nannte dazu die Stichworte: „Phönix“ und „Tempelglocke“.²⁴² In der Itchōken-Spielweise wird bei diesem Stück ebenfalls vollständig auf die mordentähnliche Verzierung durch Kopfnicken verzichtet. An einer Stelle wird der zarte Klang einer Glocke im Wind lautmalerisch dargestellt. Markant sind auch die überblasenen Oktaven mit Luftgeräusch.
- Aji no Kyoku (auch: Ajikan): „Erwachen“. Der Titel bezieht sich auf eine buddhistische Meditationstechnik über „A“: „A“ gilt als der erste Laut, den ein menschliches Wesen von sich gibt. Wenn man sich von diesem „A“ einmal entfernt habe, sei nichts erklärbar in der Welt und werde daher zum Nichts, zur Leere.²⁴³ Ikkei Hanada schreibt dazu: „In der buddhistischen Shingon Schule bedeutet das A das Wesen der Welt oder das Erwachen.“²⁴⁴ Das Stück gehört zu den ursprünglich am Itchōken tradierten Honkyoku und wird mit starkem Kopfnicken (Mordent-Effekten) gespielt. Es wird manchmal Nyozan Miyagawa (1868 - 1946) zugeschrieben, stellt aber vermutlich eine der über zehn Versionen des auf Kyūshū verbreiteten Stücks Sashi dar.²⁴⁵
- Ōshū Sashi: Stück aus der Region Ōshū (Mutsu) in Nordjapan. Sashi bedeutet „in die Höhe heben“ oder auch „opfern“ und könnte auf das Heben der Opferschale während des Bettelgangs hinweisen. Möglicherweise lässt sich der Name auch auf den Sanskrit-Begriff „Satya“ („äußerste Wahrheit“, „Essenz“) zurückführen.²⁴⁶ Das Stück ist identisch mit dem Stück „Jimbō Sanya“, das vom Tempel in Echigo (nördliches Zentraljapan) an den Myōan-Tempel überliefert wurde und auf dem weiteren

²³⁹ Vgl. Fritsch 1983, S. 20.

²⁴⁰ Vgl. Hanada 2002.

²⁴¹ Vgl. Fritsch 1983, S. 19.

²⁴² Aufzeichnungen der Verfasserin.

²⁴³ Vgl. Mitsuhashi 2003.

²⁴⁴ Vgl. Ikkei Nobuhisa Hanada: Konzertprogramm vom 10.12.2001, Osnabrück.

²⁴⁵ Vgl. Tukitani/Seyama/Simura 1994, S. 127.

²⁴⁶ Vgl. Fritsch 2014, S. 18.

Überlieferungsweg nach Kyūshū in Ōshū Sashi umbenannt wurde.²⁴⁷ Möglicherweise nimmt der Name auf den Shakuhachi-Spieler Masanosuke Jimbō (1841-1914) Bezug.²⁴⁸ Auffällig an diesem Stück ist, dass mehrere Phrasenenden mit einem Crescendo und kräftigem Abschluss gespielt werden.

- Su Tsuru (auch: Sokaku)/Tsuru no Sugomori (Kyōto)/ Tsuru no Sugomori (Kyūshū): „Kranich im Nest“. Kranich-Stücke finden sich in nahezu allen Shakuhachi-Schulen und auch für andere Instrumente wie die Langhalslaute Shamisen. Sie nehmen Bezug auf ein Sutra, das die Aufopferung von Kranichen für ihre Kinder thematisiert. Taizan fügte ein Vor- und ein Nachspiel zu diesem Stück hinzu: Im Vorspiel wird die heitere Atmosphäre des Frühjahrs beschrieben, im Hauptteil kommen die Eltern geflogen und bringen Nahrung für die Nestlinge, die glücklich ihre Schnäbel aufreißen. Die Kinder werden größer, lernen fliegen und verlassen eines Tages die Eltern, die schließlich sterben. In diesem Stück, das zu den nicht-religiösen Stücken gehört, werden unter anderem die Rufe der Kraniche lautmalerisch imitiert.²⁴⁹ Kraniche symbolisieren in Japan ein langes Leben.²⁵⁰ In der Traditionslinie von Itchōken werden verschiedene Fassungen unterrichtet (Myōan-Taizan- und Kyūshū-Stil), die sich jedoch sehr ähneln. Charakteristisch ist die Spieltechnik der Flatterzunge.
- Shika no Tōne: „Ruf der Hirsche“. Auch dieses Stück gehört zu den nicht-religiösen Stücken und ist neben Tsuru no Sugomori eines der populärsten Shakuhachi-Stücke überhaupt. Es wird - eine große Ausnahme im Honkyoku-Repertoire - zu zweit gespielt: einige Passagen gleichzeitig, einige im Wechsel, manche sogar überlappend. Dabei werden die Rufe eines Hirschpaares im Herbst verklunglicht.²⁵¹ Auch von diesem Stück gibt es verschiedene Versionen, wobei die Itchōken-Spielweise nahezu identisch mit der Myōan-Taizan-Spielweise ist.
- Ryugin Kokū: „Drache singt, leerer Himmel“. Dieses Stück gehört zu der Kokū-Gruppe, also zu den Stücken, die sich auf den Aspekt der Leere, die in der Fuke-Legende durch den leeren Himmel symbolisiert wird, beziehen. In Asien gilt der Drache als ein Geschöpf der Schönheit und Anmut und als Glücksbringer.²⁵² Er hat einen hohen Stellenwert in der japanischen Musikmythologie inne²⁵³. Außerdem

²⁴⁷ Vgl. Tukitani/Seyama/Simura 1994, S. 124-125.

²⁴⁸ Ebd., S. 125.

²⁴⁹ Vgl. Fritsch 1983, S. 18-19.

²⁵⁰ Vgl. Booklet-Text von Yamaguti Osamu zu: Tajima Tadashi: Master of Shakuhachi, WDR/World Network 1999.

²⁵¹ Vgl. Fritsch 1983, S. 19.

²⁵² Vgl. Lee 1999.

²⁵³ Vgl. Fritsch 1983, S. 20.

verfügt er im Taoismus über große symbolische Bedeutung²⁵⁴ und gilt in südjapanischen Märchen als Wahrer der Heilkunst²⁵⁵. Das Stück beginnt mit lang gehaltenen geraden Tönen ohne jegliche Verzierung.

- Koshō (auch: Koshō Kokū): „Tiger brüllt“. Dieses Stück gehört ebenfalls zur Kokū-Gruppe. Während der Drache in der japanischen Mythologie das weibliche Prinzip verkörpert²⁵⁶, steht der Tiger für das männliche. Er gilt als mächtiger „Verschlinger von Licht“²⁵⁷. Charakteristisch für das Stück sind Atemphrasen mit vielen Tonwechseln, sodass ein verhältnismäßig schnelles Spieltempo innerhalb einzelner Atemphrasen entsteht.
- Shin Seki (auch: Shinseki Reibo): „Wahre Spur“. Dieses Stück gehört wieder zu der Gruppe der Reibo-Stücke, die sich auf die „leere Glocke“ von Fuke aus der Fuke-Legende beziehen. Wer Shin Seki spielt, versucht also, die „Essenz des Glockentones“ wiederzugeben.²⁵⁸ Ikkei Hanada gab die Spielanweisung, dass man sich eine näher kommende Glocke vorstellen solle.²⁵⁹ Das Stück beginnt in tiefer Lage mit durch Fingerschlagen mehrfach repetierten Tönen. Es ist insgesamt relativ kurz und schlicht.
- Hokyo Kokū: „Phönixruf, leerer Himmel“. Auch dieses Stück gehört zur Kokū-Gruppe und nimmt Bezug auf die Fuke-Legende. Zur Bedeutung des Phönix vgl. den Eintrag zu Kyotaku. Das Stück beginnt mit dem tiefsten Ton der Flöte, der lange und völlig verzierungslos gehalten wird. Da oft nur ein oder zwei Töne je Atemphrase gespielt werden, wirkt das Grundtempo sehr ruhig.
- Chikuzen Sashi: Chikuzen ist ein alter Name von Fukuoka. Sashi ist ein Oberbegriff für die Stücke, die von den Komusō in Nord-Kyūshū gespielt wurden.²⁶⁰ Es gibt insgesamt vierzehn verschiedene Überlieferungen von Sashi.²⁶¹ Außerdem ist Sashi möglicherweise dem Sanskrit-Begriff „Satya“ („außerste Wahrheit“, „Essenz“) entlehnt.²⁶² Die Silbe „Sa“ kann auch als Symbol für Kannon Bosatsu (Gottheit des Mitgeföhls) aufgefasst werden. In der Traditionslinie von Itchōken wird das Stück daher als eine Art Gebet für die Erleuchtung und die Erlösung aller Lebewesen

²⁵⁴ Vgl. z. B. Okakura 2011, S. 34.

²⁵⁵ Vgl. z. B. Rotraud Saeki: Japanische Märchen aus dem Süden Japans, Kiel 2008, S. 106-107.

²⁵⁶ Vgl. Fritsch 1983, S. 20.

²⁵⁷ Vgl. Nelly Naumann: Die Mythen des alten Japan, München 1996, S. 119.

²⁵⁸ Vgl. Fritsch 1983, S. 15.

²⁵⁹ Aufzeichnungen der Verfasserin.

²⁶⁰ Vgl. Tsukitani 2000, S. 246.

²⁶¹ Ebd., S. 169.

²⁶² Vgl. Fritsch 1983, S. 17.

gespielt.²⁶³ Chikuzen Sashi ist eines der idiomatisch am Itchōken tradierten Stücke. Für eine ausführliche Analyse s. Kapitel 4.

- Tamuke: „Darbringen“, „Opfer“. Dieses Stück wurde in Tempeln bei Gedächtnisfeiern für Verstorbene gespielt.²⁶⁴ Ikkei Hanada schreibt dazu: „Damit werden die Seelen der Toten getröstet.“²⁶⁵ Als weitere Erklärung gibt er an, es gehe darum, das „eigene Glück für andere zu wenden“, und er brachte es mit Blumen-Binden für Verstorbene in Zusammenhang.²⁶⁶ Tamuke ist ein sehr ruhiges Stück, dessen erste Hälfte vollständig im tiefen Register gespielt wird. Auf die mordentähnliche Verzierung durch Kopfnicken wird verzichtet. Charakteristisch ist die Verwendung der aufsteigenden kleinen Sexte, von abgesetzten Einzeltönen und einer absteigenden punktierten Linie. Ikkei Hanada fügte Tamuke oft noch das Stück „Eko“ an.
- Mukaiji: Die drei letzten Stücke der Honkyoku-Sammlung von Itchōken sind die drei Kernstücke, die sogenannten San Kyorei (s. o.), die sich direkt auf die Fuke-Legende beziehen (vgl. Kapitel 2.1). Zu Mukaiji wird in der Myōan-Linie noch eine andere Legende überliefert: Ein chinesischer Mönch, der einmal mit einem kleinen Boot aufs Meer hinausgefahren und dort von Nebel eingeschlossen worden sei, habe Shakuhachi gespielt, was von einem sich am Strand ausruhenden Soldat gehört worden sei, der daraufhin derart angerührt gewesen sein soll, dass er selbst Shakuhachi-Schüler geworden sei. Ursprünglich wurde Mukaiji mit den Schriftzeichen für „Nebelmeer-Straße“ geschrieben als Bild für den menschlichen Lebensweg; erst später wurde „Ji“ mit dem Zeichen für Flöte geschrieben.²⁶⁷ In der Traditionslinie von Itchōken wird das Stück in einem schlichten und ruhigen Duktus gespielt, und es werden keinerlei Verzierungen durch Kopfbewegungen hinzugefügt.
- Kokū: „Himmelsleere“. Dieses Stück lässt sich direkt auf den geheimnisvollen Vers zurückführen, den Fuke laut der Legende sprach, während er mit seiner Glocke umher zog. Dieser Vers lautet in japanischer Sprache: „Myō to rai, myō tō da; an tō rai, an tō da; shihō hachimen rai, sen pū da; ko kū rai, ren ga da.“²⁶⁸

In der annähernden deutschen Übersetzung von Andreas Gutzwiller: „Wenn jemand aus der Ebene der Relativität (wörtlich: aus dem Hellen) kommt, werde ich auf dieser Ebene mit ihm verkehren. Sollte jemand aus der Ebene des Absoluten (wörtlich: aus

²⁶³ Vgl. Programmheft zum Konzert „Zen: Sound and Silence“ im Rahmen des internationalen Shakuhachi-Festivals Prag 2017 am 15.09.2017.

²⁶⁴ Vgl. Fritsch 2014, S. 18.

²⁶⁵ Vgl. Hanada 2002.

²⁶⁶ Aufzeichnungen der Verfasserin.

²⁶⁷ Vgl. Fritsch 1983, S. 15.

²⁶⁸ Gutzwiller 2005, S. 7.

dem Dunkel) kommen, wird er entsprechend behandelt. Kommt einer aus den vier Richtungen und den acht Seiten, werde ich wie der Wirbelwind mit ihm verfahren. Kommt jemand aus dem leeren Himmel, schlage ich ihn mit einem Dreschflegel zurück.“²⁶⁹ In einer anderen Übersetzung von Torsten Olafsson: „When confronted with the Concept of Discrimination, attack it! When confronted with the Concept of Indiscrimination, attack it! Whichever concept you are confronted with, attack it like a whirlwind! Whatever false conception of Absolute Reality you are confronted with, hit it with a fail!“²⁷⁰ Wie auch immer dieser Vers interpretiert werden kann, ist der Bezug von Kokū auf die letzte Vers-Zeile („ko kū rai, ren ga da“) genauso naheliegend wie der Bezug auf die Legende des Traums von Kichiku (vgl. Kapitel 2.2). Kokū ist ein relativ langes Stück, in dem sich zahlreiche Motive wiederfinden, die auch in anderen Honkyoku vorkommen. Es wird ebenfalls insgesamt sehr schlicht und nur mit sparsamen Verzierungen gespielt.

- Kyorei: „Leere Glocke“. Kyorei gilt als das älteste Stück überhaupt (vgl. Fuke-Legende, Kapitel 2.2). Ursprünglich hieß es Kyotaku („Leere Glocke“), das Zeichen für „taku“ wurde jedoch durch das Zeichen für „rei“ ersetzt. Für Kyorei sind zwei Schreibweisen bekannt, eine mit der Bedeutung „falsche Glocke“, die andere, häufiger verwendete, mit der Bedeutung „hohle Glocke“.²⁷¹ Das Stück nimmt eine Sonderstellung unter den Honkyoku ein. In der Traditionslinie von Itchōken zeigt sich das auch in der Notation: Kyorei wird mit größeren Zeichen geschrieben als alle übrigen Stücke. Kyorei als Ursprung und Essenz aller Honkyoku zeichnet sich durch eine hochgradige Reduzierung auf nur wenige melodische Motive und durch bis zu dreimalige Wiederholungen einzelner Abschnitte aus. Eine ausführliche Analyse folgt in Kapitel 4.

3.3 Shakuhachi und Zen: verschiedene Perspektiven

In der bislang einzigen umfassenden wissenschaftlichen Veröffentlichung zur Myōan-Schule, der grundlegenden Dissertation von Christian Mau aus dem Jahr 2014, heißt es:

[...] the shakuhachi bamboo flute is almost invariably associated with Zen Buddhism and the monks/priests of „emptiness and nothingness“ (Komusō) of the Fuke sect. So frequent

²⁶⁹ Ebd., S. 9.

²⁷⁰ Olafsson 2003, S. 5.

²⁷¹ Vgl. Fritsch 1983, S. 14.

*is the Zen connection made that at times it begins to appear quite exaggerated, causing the instrument sometimes to be referred to simply as a „Zen flute“, regardless of the context in which it appears. Occasionally there is even the perception that the longer the flute, the more „Zen“ is it.*²⁷²

Im heutigen Selbstverständnis von Itchōken wird eindeutig von einem Zen-Bezug ausgegangen. In der ersten Ausgabe einer internen Ichionkai-Zeitung schreibt Ikkei Hanada im Jahr 1999: „ICHIONKAI in Deutschland wurde vor zwei Jahren in Breddorf bei Bremen gegründet und ist eine Zweigstelle des einzigen in Japan existierenden Zen-Shakuhachi Tempels ITCHŌKEN.“²⁷³ Auch die Vorliebe für lange Jinashi-Flöten, wie sie schon der am Itchōken ausgebildete Shakuhachi-Spieler Watazumi verwendete (vgl. Kapitel 2.3), ist am Itchōken nach wie vor ausgeprägt, was sicher zum Zen-Image von Itchōken beiträgt im Sinn von Maus Feststellung: „Je länger die Flöte, desto mehr Zen ist es“ (s. o.).

Der derzeitige Abt von Itchōken stellte seine Teilnahme am internationalen Shakuhachi Festival 2017 in Prag ebenfalls unter den Zen-Aspekt: Er bot einen „Suizen“-Workshop an²⁷⁴ und wirkte bei einem Konzert mit dem Titel „ZEN: Sound and Silence“ mit.²⁷⁵ Der 90-minütige Suizen-Workshop umfasste 75 Minuten stilles Zazen. Daran schloss sich der von allen Teilnehmern gleichzeitig gehaltene tiefste Ton der Shakuhachi sowie das gemeinsame Spielen von Honte Chōshi an.²⁷⁶ Darüber hinaus merkte Genmyō Iso in seinem Vortrag während des Festival-Symposiums an, dass Shakuhachi-Spielen Meditation und Zen im Kern Wiederholung sei. Es gehe also darum, durch ständiges Wiederholen eines Shakuhachi-Stücks eins mit diesem Stück zu werden.²⁷⁷ Im Programmheft zum Symposium wird Genmyō Iso wie folgt vorgestellt:

*Genmyō Iso is the head priest of the Icchoken Temple sub-temple of the grand Saikoji Temple in Hakata, Kyushu; bearer of the long lineage of the Icchoken shakuhachi. He is a special guest of this year's festival, and will introduce the shakuhachi as a spiritual instrument that is played for suizen meditation. His visit to Europe is a very special occasion for everyone involved with the shakuhachi on a spiritual level.*²⁷⁸

²⁷² Mau 2014, S. 17.

²⁷³ Der vollständige Artikel ist im Anhang wiedergegeben.

²⁷⁴ Mit „Suizen“ ist „Blasende Meditation“, also Zen-Meditation mittels der Shakuhachi, gemeint. Vgl. Kamisango 1988, S. 97 und S. 111. Christian Mau weist allerdings darauf hin, dass dieser Begriff erst von Yasuda Tenzan am Myōan-Tempel Anfang der 1950er Jahre eingeführt wurde. Vgl. Mau 2014, S. 116.

²⁷⁵ Vgl. die Website des Festivals: <https://isfp.cz>, Zugriff am 31.08.2017.

²⁷⁶ Beobachtung der Verfasserin.

²⁷⁷ Aussage Genmyō Isos am 14.09.2017 während des Symposiums „Music as Identity: Regional Instruments in Changing Contexts“ im Rahmen des internationalen Shakuhachi-Festivals Prag 2017.

²⁷⁸ Vgl. Programmheft zu ebendiesem Symposium.



Abbildung 11: Genmyō Iso während seiner Masterclass im Rahmen des International Shakuhachi Festival Prague 2017 am 15.09.2017

Da also die Selbstdarstellung von Itchōken explizit auf den Zen-Buddhismus bezogen ist und das Honkyoku-Repertoire von Itchōken als Übungsmaterial für Zen-Meditation („Suizen“) betrachtet wird, soll in diesem Kapitel die Verbindung von Shakuhachispiel und Zen-Buddhismus untersucht werden.

Wie schon in Kapitel 2.1 hervorgehoben wurde, hat es nie eine offizielle Anerkennung der Fuke-Sekte als Rinzaï-Zen-Sekte gegeben, sondern erhaltene Dokumente belegen ausschließlich die schon bestehende Praxis der Shakuhachi spielenden Komusō und regeln deren Rechte. Inwieweit die Komusō tatsächlich in erster Linie Regierungsangestellte waren, die eine Überwachungsfunktion ausübten, muss im Rahmen dieser Arbeit letztlich unbeantwortet bleiben. Tatsache ist, dass es die Shakuhachi spielenden Komusō über einen Zeitraum von mehr als 200 Jahren gegeben hat und dass das heutige Honkyoku-Repertoire auf sie - zumindest auf einige von ihnen - als Komponisten zurückzuführen ist (vgl. Kapitel 2.3). Die herrenlosen Samurai kamen aus unterschiedlichen Regionen und bildeten keineswegs eine homogene Gruppe, sondern bestanden aus Individuen, die durch ihre einzelgängerischen Wanderungen in der von rigiden sozialen Restriktionen geprägten Edo-Zeit eher gesellschaftliche Außenseiter darstellten.²⁷⁹ Während es dem durchschnittlichen Japaner kaum gestattet war zu reisen, genossen die Samurai uneingeschränkte Reisefreiheit.²⁸⁰ Auch die Weitergabe des Honkyoku-Repertoires erfolgte individuell von Einzelperson zu Einzelperson

²⁷⁹ Vgl. Keister 2004, S. 105.

²⁸⁰ Ebd.

(vgl. Kapitel 2.4). Diese Betonung des Individuums ist nicht typisch für die japanische Gesellschaft, in der traditionell der Dienst an der Gruppe im Vordergrund steht.²⁸¹ Im Sinn der Selbst-Entwicklung und Selbst-Kontrolle²⁸² ist die Individualisierung jedoch ein Anliegen des Buddhismus gerade auch in seiner Zen-Ausprägung: Im Zen - wie auch schon im Taoismus, der als sein Vorläufer gilt²⁸³ - besteht die Auffassung, dass nichts wirklich sei außer der Tätigkeit des eigenen Geistes.²⁸⁴

Bereits im Daodejing finden sich Hinweise auf die Bedeutung der Selbstkonzentration und auf die Notwendigkeit richtiger Atmung.²⁸⁵ Die taoistische Ansicht, dass derjenige, der aus sich selbst einen leeren Raum machen könne, stets der Herr der Lage sei, wurde im Zen weitergeführt.²⁸⁶ Der Name Zen lässt sich aus dem Sanskrit-Wort „Dhyâna“ herleiten, das „Meditation“ und „Einkehr“ bedeutet.²⁸⁷ Zen ist weniger eine Lehre als eine Praxis, in deren Zentrum das Zazen (Meditation im Sitzen) steht.²⁸⁸ Der Zen-Buddhismus wurde im 12. respektive 13. Jahrhundert in zwei unterschiedlichen Linien (Sôtô und Rinzai²⁸⁹) aus China - wo er „Chan“ hieß - nach Japan überliefert.²⁹⁰ In der Edo-Zeit ging der Einfluss des Zen-Buddhismus zwar insgesamt zurück, doch vor allem Takuan (1573-1645) und Hakuin (1686-1768) sorgten für eine Wiederbelebung des Rinzai-Zen, wobei Hakuin als Kalligraphie-Meister auch Einfluss auf die Künste nahm.²⁹¹ Der Itchôken-Tempel ist heute dem Shôfukuji angeschlossen, einem der Zentren des Rinzai-Zen-Buddhismus in Japan.²⁹²

Die Bekanntheit des Zen im Westen entspricht allerdings nicht der Bedeutung, die ihm in Japan innewohnt.²⁹³ Nach offiziellen Statistiken gab es im Jahr 2011 in Japan 182 253 religiöse Körperschaften, wovon 85 086 shintôistische Schreine, 77 588 buddhistische Tempel und 575 christliche Kirchen waren.²⁹⁴ Von den ca. 127 Millionen Einwohnern Japans bezeichneten sich 207 304 920 als gläubig, woraus sich ableiten lässt, dass sich ein Großteil der Japaner sowohl

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd., S. 104.

²⁸³ Vgl. Okakura 2011, S. 34.

²⁸⁴ Ebd., S. 43.

²⁸⁵ Ebd., S. 42.

²⁸⁶ Ebd., S. 40.

²⁸⁷ Ebd., S. 41.

²⁸⁸ Vgl. Florian Coulmas: Die Kultur Japans - Tradition und Moderne, München 2003, S. 125.

²⁸⁹ Eine dritte im Westen weniger bekannte Zen-Richtung ist die Ôbaku-Schule, vgl. Michael von Brück: Zen - Geschichte und Praxis, München 2007, S. 84.

²⁹⁰ Vgl. Coulmas 2003, S. 123.

²⁹¹ Vgl. Kiku Day: Mindful playing, mindful practise: The shakuhachi as a modern meditation tool, An assignment submitted in partial fulfilment of the requirements for the Mindfulness Instructor Course at Skolen for Anvendt Meditation 2014, S. 13-14.

²⁹² Ebd., S. 126.

²⁹³ Ebd., S. 125.

²⁹⁴ Vgl. Florian Coulmas/Judith Stalpers: Japan- Die 101 wichtigsten Fragen, München 2011, S. 44.

dem Shintōismus als auch dem Buddhismus zugehörig fühlt.²⁹⁵ Der Shintōismus kennt allerdings weder einen Gründer noch eine heilige Schrift und auch keine festumrissene Glaubenslehre, sodass er für Nicht-Japaner nur schwer zu erfassen ist.²⁹⁶ Der Shintōismus als eher volkstümliche Religion und der Buddhismus als Schrift-Religion bilden keinen Gegensatz, sondern verschmelzen miteinander.²⁹⁷ So sind im ganzen Land Tempel-Schrein-Komplexe entstanden, und auch in vielen Privathäusern gibt es sowohl einen buddhistischen Hausaltar als auch einen shintōistischen Schrein - obwohl in der Meiji-Zeit versucht wurde, den Shintōismus als Staatskult zu etablieren.²⁹⁸ Innerhalb des Buddhismus werden in Japan neben dem historischen Buddha besonders Amida, der Buddha des Lichts, und Dainichi, der kosmische Buddha, verehrt.²⁹⁹

Der Zen-Buddhismus hatte jedoch prägenden Einfluss auf die japanischen Künste und die japanische Ästhetik: Ausgehend von den Schriften des japanischen Sōtō-Zen-Begründers Dōgen Kigen (1200-1253), lautet die Grundaussage des Zen, dass alle Wesen Buddha-Natur seien.³⁰⁰ Es müsse also nicht ein permanentes Wesen hinter den Erscheinungen der Wirklichkeit gesucht werden, sondern Schönheit könne im vergänglichen Augenblick erkannt werden.³⁰¹ So war es in der Poesie üblich, Momentaufnahmen von zum Beispiel ein und demselben Ort zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten zu bedichten, um die Köstlichkeit des einzelnen Moments stärker zu empfinden. Auch Maler malten immer wieder dieselben Motive wie etwa eine Kiefer oder einen Bambus, um sich immer weiter hineinzuvorfühlen und dadurch sich selbst zu finden.³⁰² Dabei werden die meisten Künste in der gleichen Sitzhaltung, wie sie auch im Zazen geübt wird, ausgeführt: Der Rücken bleibt gerade, das Gesicht ausdruckslos; Selbstkontrolle wird immer gewahrt.³⁰³

Die zentralen ästhetischen Werte, die durch den Zen geprägt sind, lassen sich in die drei Begriffe „Wabi“, „Sabi“ und „Yūgen“ fassen: Wabi ist die Wertschätzung der Anmut im Einfachen, die Lust am Mangel. Sabi ist die Rückkehr zum Ursprünglichen, und Yūgen ist die Wahrnehmung der Einheit des Ganzen in der entfalteten Form.³⁰⁴ Als idealtypischer Ausdruck dieser ästhetischen Prinzipien gelten der Landschafts- und der Steingarten im Zen-Stil.³⁰⁵ Auch die Shakuhachi wird mit einem japanischen Garten verglichen: Sie sehe simpel und

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Vgl. Ernst Lokowandt: Shinto - Eine Einführung, München 2001, S. 11.

²⁹⁷ Vgl. Coulmas/Stalpers 2011, S. 45-46; sowie Tokumaro/Tukitani 2002, S. 534.

²⁹⁸ Vgl. Coulmas 2003, S. 128-129.

²⁹⁹ Vgl. Coulmas/Stalpers 2011, S. 46.

³⁰⁰ Vgl. Brück 2007, S. 64.

³⁰¹ Ebd., S. 66-67.

³⁰² Vgl. Basho: Auf schmalen Pfaden durch das Hinterland, Mainz 2016, S. 23.

³⁰³ Vgl. Shimosako 2002, S. 548.

³⁰⁴ Vgl. Brück 2007, S. 68-69.

³⁰⁵ Ebd., S. 75.

naturbelassen aus, doch ihre Konstruktion sei das kontrollierte Resultat meisterlicher Fähigkeiten.³⁰⁶ Das Yūgen-Ideal besteht unter anderem auch darin, dass es „die Andeutung höher wertet als lückenlose Klarheit“³⁰⁷. In Bezug auf Musik bedeutet das zum Beispiel, dass - wie in den Honkyoku - die freie Fortspinnung einer regelmäßigen Form vorgezogen wird.³⁰⁸ Unter Sabi fällt vor allem die Natur-Bezogenheit im Sinn einer ursprünglichen Rauheit: Der ideale Shakuhachi-Klang wird gerne mit dem Rauschen des Windes in einem Bambushain verglichen.³⁰⁹ Bei der Bauweise zumindest der Jinashi-Shakuhachi (vgl. Kapitel 2.3) wird Wert darauf gelegt, dass die natürlichen Knotenstücke und die asymmetrischen Biegungen des Bambus erhalten bleiben.³¹⁰ Mit diesem Ideal der Naturhaftigkeit einher geht die Vorliebe für geräuschhafte Klänge³¹¹:

*Der Klang der japanischen Instrumente orientiert sich am Gesang. Der wichtigste Teil des japanischen Gesanges ist der Text, dessen Worte aus Vokalen und Konsonanten bestehen. In gewisser Weise entsprechen die Geräuschanteile des Instrumentenklanges den Konsonanten, die Klanganteile den Vokalen. Die Geräuschanteile, wie sie zum Beispiel [...] beim Blasen der shakuhachi [...] entstehen, sind für die japanische Musik unentbehrlich.*³¹²

In Japan war es sogar üblich, Alltagsgegenstände mit Geräuschen anzureichern, indem zum Beispiel am Boden eines Wasserkessels Eisenstücke angebracht wurden, die beim Kochvorgang rauschende Klänge von sich gaben, was „Kiefernwind“ genannt wurde.³¹³

Auf die Samurai übte der Zen-Buddhismus aus verschiedenen Gründen eine besondere Anziehungskraft aus:

Der Zen war keine komplizierte Wort- oder Schriftreligion, sondern äußerte sich in der Tat; als solcher kam er den einfachen militärischen Vorstellungen der Samurai sehr nahe. Auch die moralisch-religiöse Vorgabe, nicht zurückzuschauen, wenn eine Sache entschieden war, paßte sich gut in die Vorstellungen der Krieger ein. Die Meditation verlangte Askese und Stoizismus und führte so bei den Schülern des Zen zur Ausprägung

³⁰⁶ Vgl. William Malm: Some of Japan's Musics and Musical Principles, in: Musics of Many Cultures, hrsg. von Elizabeth May, University of California Press, 1983, S. 55.

³⁰⁷ Gutzwiller 2005, S. 149.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Vgl. Elliott Weisgarber: The Honkyoku of the Kinko-Ryu: Some Principles of its Organisation, in: Ethnomusicology Vol. 12, No. 3, 1968, S. 318.

³¹⁰ Vgl. David Reck: Musik der Welt, Hamburg 2000, S. 48.

³¹¹ Vgl. Kikkawa 1984, S. 180.

³¹² Sumi Gunji: Instrumente der japanischen traditionellen Musik mit Vergleichen zu Europa, in: Der „schöne“ Klang, Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan, hrsg. von Dieter Krickeberg, Nürnberg 1996, S. 249.

³¹³ Ebd., S. 196; sowie Okakura 2011, S.53.

*eines eisernen Willens, der unter den Kriegern den Kampfgeist und ihre Todesbereitschaft ebenso förderte wie die für den Zen typische Indifferenz gegenüber Leben und Tod. Das enge Verhältnis von Meister und Schüler hat darüber hinaus auch die Beziehung von Herren und Vasallen bestimmt.*³¹⁴

Parallelen zwischen Zazen übenden Samurai und Shakuhachi-Spielern lassen sich auch insofern ziehen, als traditionell in der Kampfkunst bei Schlägen und Krafteinsätzen ausgeatmet wird³¹⁵ und das Shakuhachi-Spiel, das durch (Aus-)Atemphrasen bestimmt wird, in der Sitzhaltung des Zazen geübt werden kann.

Die frühesten schriftlich fixierten und gleichzeitig die einzigen erhaltenen Selbstaussagen eines Shakuachi-Spielers aus der Edo-Zeit, die einen konkreten Zen-Bezug dokumentieren, stammen allerdings erst aus dem 19. Jahrhundert: In den drei Schriften „Hitori Kotoba“ (vor 1830), „Hitori Mondō“ (1823) und „Kaisei Hōgo“ (1838) hält der Kinko-Spieler Fūyō grundlegende Gedanken und Anweisungen zum Shakuhachi-Spiel fest.³¹⁶ Im Aufsatz „Hitori Kotoba“ schreibt er: „1. Wer *shakuhachi* lernt, muß vor allem weltliche Gedanken verbannen, sich von seinen Begierden trennen und [die Vorstellung] ablegen, überlegen oder unterlegen zu sein. Er muß seinen Geist im Bauch konzentrieren, damit er den Ton des Bambus hört. Das ist das wichtigste.“³¹⁷ Im Essay „Hitori Mondō“ heißt es: „*Shakuhachi* ist ein Ding, das keinen Vorteil bringt. Da die *shakuhachi* ein Werkzeug des Zen ist, wäre es falsch, sie oberflächlich zu behandeln.“³¹⁸ Und etwas später:

*Jemand, der wie ich ohne Wissen und Erleuchtung ist und shakuhachi spielt, einfach, weil er es gern tut, kann dennoch nach und nach die Natur der shakuhachi als ein Werkzeug des Zen erkennen und einsehen, daß kein Unterschied besteht zwischen Nicht-verstehen und Verstehen.*³¹⁹

Im Aufsatz „Kaisei Hōgo“ betont Fūyō: „Wenn der Geist erleuchtet wird, wird der Atem Geist. Ist der Geist unbewegt, wird der Atem vollendet. Das bedeutet es, vollständig in Zen einzutreten.“³²⁰

Ob diese eindeutige Bezugnahme auf den Zen-Buddhismus als repräsentativ für Shakuhachi-Spieler des 19. Jahrhunderts gelten kann, bleibt jedoch fraglich, denn Fūyō weist ausdrücklich

³¹⁴ Schwentker 2004, S. 45-46.

³¹⁵ Vgl. Musashi 2003, S. 153.

³¹⁶ Vgl. Gutzwiller 2005, S. 164 - 194. Hier sind die vollständigen Texte in einer deutschen Übersetzung wiedergegeben.

³¹⁷ Ebd., S. 164.

³¹⁸ Ebd., S. 175.

³¹⁹ Ebd., S. 176.

³²⁰ Ebd., S. 191.

darauf hin, dass die Shakuhachi von vielen nur zum „leichten Zeitvertreib“ gespielt werde und solche, die die Shakuhachi als „Werkzeug des Zen“ behandelten, selten seien.³²¹

Aoki Reibo II. (geb. 1935), Oberhaupt der Kinko-Zweigschule Reibo-kai, geht sogar so weit, dass er die Honkyoku ausschließlich als Musik ansieht, die nichts mit spirituellem Training zu tun hätten, und nennt Shakuhachi-Spieler, die die Beziehung zwischen Honkyoku und Zen-Buddhismus betonen, „spirituelle Scharlatane“.³²²

Die Frage, ob die Shakuhachi nun also ein Zen-Instrument sei oder nicht, wird in zahlreichen wissenschaftlichen Veröffentlichungen diskutiert. Dabei changieren die vertretenen Ansichten von einer selbstverständlichen Benennung der Shakuhachi als Zen-Flöte bis zur Feststellung, dass Shakuhachi-Spielen rein gar nichts mit Zen zu tun habe.

Insgesamt lässt sich beobachten, dass die meisten japanischen Shakuhachi-Spieler einen eher säkularen Zugang zum Shakuhachi-Spiel haben, während das Interesse der nicht-japanischen Spieler oft gerade auch dem Zen-Buddhismus gilt.³²³ Dementsprechend gibt es wesentlich mehr Veröffentlichungen westlicher Autoren zur Verbindung von Zen und Shakuhachi-Spiel als Veröffentlichungen japanischer Autoren. Im folgenden sollen die Positionen maßgeblicher Autoren zu diesem Thema aufgeführt werden. Ich beginne mit den japanischen Autoren in chronologischer Reihenfolge:

Kasho Machida merkt zum Repertoire der Fuke-Honkyoku lediglich an: „[...] the music was unfortunately private music, so to speak, incapable of moving the listener.“³²⁴

Yuko Kamisango geht selbstverständlich von Suizen als „geblasener Meditation“ aus. „Sui“ bedeute, einen Ton auf einem Blasinstrument zu produzieren, die Kombination aus Sui und Zazen sei Suizen.³²⁵ Dabei merkt Kamisango an, dass in der Kinko-Schule mehr Wert auf den musikalischen Aspekt als auf Suizen gelegt werde³²⁶, während im Myōan-Stil ausschließlich Suizen-Honkyoku gespielt würden³²⁷.

Auch Tuneko Tukitani, Toru Seyama und Satoshi Simura betonen die Verbindung zwischen Shakuhachi-Musik und Zen-Buddhismus: „[...] Zen in the Fuke sect was nothing but the playing of the *shakuhachi*. This ideology and lifestyle was called *suizen* (‘blowing Zen’). Thus, in terms of *suizen*, the *shakuhachi* was not a musical instrument, and naturally pieces

³²¹ Ebd., S. 178.

³²² Vgl. Linder 2012, S. 246.

³²³ Vgl. Day 2014, S. 6.

³²⁴ Kasho Machida: Japanese Music and Drama in the Meiji Period, in: Japanese Culture in the Meiji Era Vol. 3, hrsg. von Komiya Toyotaka, übersetzt von Donald Keene und Edward G. Seidensticker, Tokio 1956, S. 370.

³²⁵ Vgl. Kamisango 1988, S. 97 und 111.

³²⁶ Ebd., S. 129.

³²⁷ Ebd., S. 127.

performed on it were not considered as being music. To them, the *shakuhachi* was a *hōki* (‘religious instrument’), that is to say, a sacred tool for the purpose of spriritual training.³²⁸

Mari Shimosako sieht die Shakuhachi-Musik ebenfalls als stark von Zen beeinflusst an.³²⁹ Die Ausführung von Musik sei genauso wie jede andere alltägliche Handlung Teil der Zen-Übung: „[...] everything is a single unit related to the spirit of self-control and moderation. Thus beauty in music always coexists with ethical values, the good.“³³⁰

Masayuki Koga stellt in seiner Shakuhachi-Schule fest: „A large part of the Fuke sect was devoted to Zen Buddhism.“³³¹ Er spricht von einer „vierten Dimension“: „[...] we understand that the the sounds of our soul, which we call music, live in the fourth dimension.“³³² An anderer Stelle führt er aus: „There is a secret to excel in playing the shakuhachi. Blow not intensively, but from your heart. Although technique is secondary, it helps to express your true self. If we are natural, we make fine sound. If we have an open mind, our sound will be mellow. If we have right attitudes toward life, our music will be acceptable to everyone. Take care of your sound as you would care for yourself.“³³³ Außerdem nimmt er Bezug zum Prinzip „One Note, Perfect“ („Ichion Jyōbutsu“), nach dem schon ein einziger Ton perfekt sein könne.³³⁴ Masayuki Koga lebt allerdings nicht in Japan, sondern in den USA, wo er 1981 das Japanese Music Institute of America (San Francisco/Berkeley) gründete.³³⁵ Er unterrichtet Shakuhachi in der Tozan-Schule, die von Tozan ausdrücklich als säkulare Schule gegründet worden war (vgl. Kapitel 2.2).

Intensiv hat sich Kiku Day, die in Japan geboren wurde, aber seit ihrem sechsten Lebensjahr überwiegend in Dänemark lebt und sowohl aktive Spielerin als auch Wissenschaftlerin ist³³⁶, mit der Beziehung zwischen Sakuhachi und Zen auseinandergesetzt: Vor allem in zwei Publikationen aus den Jahren 2014 und 2015 behandelt sie explizit die Shakuhachi als spirituelles und von Zen beeinflusstes Instrument.³³⁷ Sie betont, dass sie sich nicht als „Komusō“ sehe, verbindet jedoch „mindfulness meditation“ mit dem Shakuhachi-Spiel.³³⁸ Dabei weist sie darauf hin, dass die im Westen vorherrschende Verbindung von Zen mit den

³²⁸ Tukitani/Seyama/Simura 1994, S. 111.

³²⁹ Vgl. Shimosako 2002, S. 548.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Vgl. Koga 2016, S. 127.

³³² Ebd., S. 160.

³³³ Internet-Seite von Masayuki Koga: <http://www.masayukikoga.com>, Zugriff am 30.07.2017.

³³⁴ Vgl. Koga 2016, S. 114.

³³⁵ Internet-Seite von Masayuki Koga: <http://www.masayukikoga.com>, Zugriff am 10.09.2017.

³³⁶ <http://www.kikuday.com/shakuhachi/>, Zugriff am 31.07.2017.

³³⁷ Vgl. besonders Kiku Day: Zen Buddhism and Music: Spiritual Shakuhachi Tours to Japan, in: The Changing World Religion Map, hrsg. von Stanley D. Brunn, Dordrecht 2015.

³³⁸ Vgl. Day 2014, S. 23.

japanischen Künsten vor allem ein Resultat von Büchern wie „Zen in the Art of Archery“ von Eugen Herrigel aus dem Jahr 1948 sei.³³⁹ In ihrem Aufsatz über im Westen angebotene spirituelle Shakuhachi-Reisen nach Japan merkt sie ebenfalls an: „In Japan Zen Buddhism is rather an institutionalized religion or, for the majority of the Japanese, a funerary institution. Zen Buddhism as an individual spirituality is a Western interpretation.“³⁴⁰ Ihrer Meinung nach haben individualistische Shakuhachi-Spieler wie Watazumi (vgl. Kapitel 2.3) zu diesem Zen-Image der Shakuhachi beigetragen, sodass westliche Shakuhachi-Spieler sich und ihre eigene individuelle Zen-Auffassung gut mit Vorbildern wie Watazumi identifizieren können.³⁴¹ Andererseits hat die Beliebtheit von Spielern wie Watazumi im Westen auch wiederum auf deren Wahrnehmung in Japan zurückgewirkt, sodass selbst Vertreter der Myōan-Schule nicht mehr nur als Amateure gelten (vgl. Kapitel 2.2), sondern mittlerweile sogar zu Festivals eingeladen werden³⁴².

In diesem Zusammenhang ist der Vergleich der beiden Kompendien der internationalen Shakuhachi-Gesellschaft aufschlussreich: Während in der ersten Ausgabe von 1990 nahezu ausschließlich Beiträge zur Kinko- und zur Tozan-Schule erschienen sind, finden sich in der zweiten Ausgabe von 2004 gleich mehrere Beiträge zu Watazumi.³⁴³

Wirft man einen Blick auf CD-Veröffentlichungen, stellt man fest, dass das Zen-Image auch hier gerne bestätigt wird: Die Einspielung klassischer Honkyoku durch den ebenfalls von Watazumi beeinflussten Shakuhachi-Spieler Katsuya Yokoyama³⁴⁴ trägt schlichtweg den Titel „Zen“. Und in der Network-World-Music-Reihe heißt es im Begleittext zu „Tajima Tadashi-Master of Shakuhachi“: „Die beinahe irrationale Einheit von Spieler und Instrument läßt sich mit einem für den Zen-Buddhismus bezeichnenden Ausspruch charakterisieren: ‚Die *shakuhachi* spielt auf dir in gleichem Maße, wie du auf ihr spielst.“³⁴⁵ Darüber hinaus wird ausdrücklich auf die japanische Kunst des Bogenschießens verwiesen.³⁴⁶

In seinen Texten für die Mitglieder-Zeitung von Ichionkai formulierte Ikkei Hanada den Zen-Bezug seiner Shakuhachi-Linie nachdrücklich. In der ersten Ausgabe von 1999 schreibt er:

Obwohl die Zen-Übung mit der Shakuhachi in Japan durchgeführt worden ist, ist der Eine Ton nicht eine kulturelle Erscheinung innerhalb eines Landes, sondern eine im

³³⁹ Ebd., S. 15.

³⁴⁰ Vgl. Day 2015, S. 2826.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd. S. 2826-2827.

³⁴³ Vgl. The Annals of the International Shakuhachi Society, hrsg. von Dan E. Mayers, Vol. 1 (1990) und 2 (2004).

³⁴⁴ Vgl. Yokoyama 1988, S. 15-16.

³⁴⁵ Vgl. Robert Günther: Booklet zu: Tajima Tadashi - Master of Shakuhachi, Network 1999.

³⁴⁶ Ebd.

*strengen Sinn internationale Tätigkeit. Das ist nach dem Namen ICHIONKAI deutlich. In Deutschland hat die Tätigkeit nur eine 2-jährige Tradition. Ich hoffe, unser Ton klingt über den Unterschied von Religion und Gedanken lang und weit.*³⁴⁷

Und später: „Es muss klar gemacht werden, daß die Shakuhachi in der japanischen Geschichte mit dem Zenbuddhismus verbunden war.“³⁴⁸ Den Namen von Ichionkai erklärt er folgendermaßen:

*Das ICHI bedeutet eins. Das ON ist ein Ton oder Töne. Das KAI steht für Gruppe. ICHIONKAI ist eine Gruppe, die sich mit einem Ton beschäftigt. Eins ist nicht nur eins unter vielen, sondern es bedeutet auch der Ursprung oder der Anfang aller Erscheinungen. Es ist die absolute Substanz.*³⁴⁹

Seinen Informations-Flyer betitelte Ikkei Hanada mit „Zen-Shakuhachi - Meditation mit der Bambus-Flöte“ und schreibt darin:

*Nachdem der Zen-Buddhismus von China nach Japan gekommen war, entstand eine enge Wechselwirkung des Spiels auf der Shakuhachi mit dem Zen. Zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert erreichte das Spiel der Shakuhachi seinen meditativen Höhepunkt. Von dieser Zeit an bis ins vorige Jahrhundert war sie vor allem ein Musikinstrument für Zen-Übungen. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wird die Shakuhachi vielfach als normales Musikinstrument gespielt, dagegen trat das meditative Spiel mehr in den Hintergrund. In der Stadt Fukuoka im südwestlichen Japan gibt es jedoch einen kleinen buddhistischen Shakuhachi-Tempel „Itchouken“, in dem die Shakuhachi auch heute noch als Zen-Meditation gespielt wird und wo die traditionelle Spielweise aus dem 14. Jahrhundert gepflegt wird. Dieser Tempel des Shakuhachispiels liegt auf dem Gebiet des Shofukuji Tempels, dem ältesten Rinzai-ZenTempel in Japan. Aus der Sicht des Zen-Buddhismus sind alle, die existieren, wesentlich Buddha, nicht nur Menschen, sondern auch Tiere, Pflanzen, Flüsse, Berge, Steine und auch die Erde. Die Menschen müssen jedoch versuchen, das Buddha-Wesen auszudrücken. So wie man beim Zazen-Sitzen schon Buddha ist, so ist das Spielen auf der Zen-Shakuhachi eine Existenzform des Buddha-Wesens. Der Ton sitzt Zen. Wer Shakuhachi spielt, kehrt zum Ursprung des Seins zurück.*³⁵⁰

³⁴⁷ Ikkei Nobuhisa Hanada: Über die Zen-Shakuhachi, in: Ichionkai-Zeitung, 1. Ausgabe 1999.

³⁴⁸ Ebd., 4. Ausgabe 2003.

³⁴⁹ Ebd., 1. Ausgabe 1999.

³⁵⁰ Vgl. den kompletten Flyer im Anhang.

In der wissenschaftlichen Literatur wird Ikkei Hanada ebenfalls im Zusammenhang mit der Zen-Ausrichtung erwähnt, und es wird z. B. folgendes Zitat von ihm wiedergegeben:

*Just as a baby or a person sound asleep breathes naturally, in essence there is no good and bad in shakuhachi playing. A player who is said to be good is one who has abandoned all technique. A poor player is one who tries to play skillfully. In Buddha's law there is no place for skill and usefulness.*³⁵¹

Auch viele nicht-japanische Wissenschaftler und Spieler teilen die Einschätzung, dass die Shakuhachi ein Zen-Instrument sei.

Ingrid Fritsch schreibt zum Beispiel:

*Die Priester der Fukeshū empfanden die Flöte nicht primär als Musikinstrument, sondern als ein Werkzeug der Meditation. Man benutzte die Shakuhachi für die im Zen wichtigen Atemübungen und die Musikstücke, die von den Komusō auf ihren Wanderungen gespielt wurden, waren Meditationshilfen.*³⁵²

Andreas Gutzwiller geht gleichermaßen davon aus, dass das Spielen der Shakuhachi als Suizen neben Fechtübungen und Zazen zur religiösen Praxis der Fuke-Sekte gehörte.³⁵³

Bonnie C. Wade referiert wie selbstverständlich, dass die Fuke-Sekte eine seriöse Zen-Sekte gewesen sei³⁵⁴, und Steven Casano fasst zusammen:

*In Japan, the shakuhachi developed from an instrument utilized by the Zen Buddhist priests of the Fuke Shuu (Fuke sect) in a form of meditation known as suizen (blowing Zen) to an instrument, which is presently used internationally not only for meditation, but also in movie soundtracks, contemporary compositions by Western-trained composers, and even jazz.*³⁵⁵

Carl Abbott nennt seine Shakuhachi-Schule gleich „Blowing Zen - One Breath, One Mind“³⁵⁶, und Sarah Renata Strothers zitiert ihren Lehrer Michael Chikuzen Gould folgendermaßen:

³⁵¹ Lee 1993, S. 125; sowie Zachary Wallmark: Sacred Abjection in Zen Shakuhachi, in: Ethnomusicology Review, Vol. 17 (2012).

³⁵² Fritsch 2005, S. 62.

³⁵³ Vgl. Gutzwiller 2005, S. 20.

³⁵⁴ Vgl. Bonnie C. Wade: Music in Japan, Oxford 2005, S. 49.

³⁵⁵ Steven Casano: From Fuke Shuu to Uduboo: The Transnational Flow of the Shakuhachi to the West, in: The World of Music Vol. 47, No. 3, Bamberg 2005, S. 17.

³⁵⁶ Vgl. Carl Abbott: Blowing Zen, Santa Cruz, California 2012.

„The capacity of the shakuhachi is huge, not only as a musical instrument due to its variety of colours and special sounds, but, more so as a link or bridge between the essential nature (soul) of human beings and the essential nature (spirit) of the cosmos.“³⁵⁷

Ray Brooks berichtet von der Aussage seines Shakuhachi-Lehrers in Japan, dass jemand, der eine Lackflöte (= Jinuri-Flöte, vgl. Kapitel 2.3) spielt, nicht „dem wahren Weg folge“.³⁵⁸ Und Vlatislav Matousek nennt die Fuke-Sekte Zen-buddhistisch und setzt das Spiel der Shakuhachi mit Zen-Meditation gleich.³⁵⁹ Das grundlegende Prinzip des Fuke-Stils führt er auf „Ichion Jōbutsu“ („one sound-Buddhahood“)³⁶⁰ zurück.

Riley Lee greift Aussagen aus Fūyōs „Hitori Mondō“ (s. o.) auf wie: „[...] the essence of playing is beyond reasoning“, und kommentiert diese Aussage wie folgt:

A strong parallel can be clearly seen between this aspect of the shakuhachi honkyoku tradition and Zen Buddhism, the essence of which has been described as „an intuitive looking into the nature of things in contradistinction to the analytical or logical understanding of it“.³⁶¹

Lee führt den Zen-Bezug des Shakuhachi-Spiels weiter aus, indem er zum Beispiel feststellt: „In the act of performing *honkyoku*, the performer experiences an unselfconscious mind, in which differentiation between the performer, the performing, and the *shakuhachi* ceases to be.“³⁶² Zur Bedeutung des Klangs an sich sagt er: „In many cases recorded in Zen literature, it is the sound of a spoken word, or the act of sounding the word as much as the meaning of the word that precipitates the listener’s enlightenment.“³⁶³ Er bezieht sich jedoch nicht nur auf die Spiritualität des Zen, sondern auch auf christliche Mystik.³⁶⁴

Diesen Ansatz verfolgt auch Jim Franklin in zwei Veröffentlichungen³⁶⁵, in denen er die „Resonanz“ zwischen der Spiritualität von verschiedenen Kulturen sucht:

In this sense, characteristics of the honkyoku, such as the presence of stillness and the focus on the moment, can be brought into relationship with experiences of meditative

³⁵⁷ Vgl. Sarah Renata Strothers: *Shakuhachi in the United States*, Master-Thesis, Bowling Green State University 2010, S. 72.

³⁵⁸ Vgl. Ray Brooks: *Ich ging den Weg der Zen-Flöte*, München 2000, S. 92.

³⁵⁹ Vgl. Matousek 2011, S. 61.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Lee 1993, S. 124.

³⁶² Ebd., S. 131.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Vgl. Jim Franklin: *Hildegard von Bingen und japanische Honkyoku - Spirituelle Musik im west-östlichen Dialog*, in: *Beuroner Forum Edition* 2013, Berlin 2013, S. 111-125; ders.: *Shakuhachi in Transition: A Transcultural Perspective*, in: *Živá hubda: Časopis pro stadium hubdy a tance* No. 2, 2011, S. 72-84.

*disciplines within the Western cultural and spiritual canon - to practices of object-free meditation within Western mystical traditions, for instance.*³⁶⁶

Konkret vergleicht er eine Komposition von Hildegard von Bingen mit dem Shakuhachi-Stück Tamuke und kommt zu dem Ergebnis, dass beiden ein ähnlicher Umgang mit Zeit eigen sei, der „die Spuren der Ewigkeit im Zeitlichen erfahrbar“ mache.³⁶⁷

Auf der anderen Seite gibt es aber auch Stimmen, die sich gegen die Verbindung von Zen und Shakuhachi aussprechen:

In der einzigen umfassenden Veröffentlichung zur Shakuhachi in französischer Sprache, die erst im letzten Jahr (2016) erschienen ist, benennt Bruno Deschênes ein komplettes Unterkapitel „Le mythe du Japon zen“ und hinterfragt die westliche Festschreibung Japans auf Zen:

*Il est reconnu que les arts traditionnels japonais ont largement été influencés par la pensée zen. Toutefois, cela ne signifie aucunement que la pensée japonaise et la culture même dans son ensemble soient foncièrement zen. Il est paradoxal de constater qu'en s'occidentalissant, la culture japonaise ait lassé tomber et réinterpréter son passé par un discours essentialiste et nationaliste, alors que l'Occident la définit comme étant profondément ancrée dans ses traditions et dans le zen, malgré sa très grande modernité.*³⁶⁸

Auch Gunnar Linder setzt sich differenziert mit der Frage des Zen-Aspekts der Shakuhachi auseinander. Er arbeitet heraus, dass der Rinzai-Mönch Ikkyū (1394-1481)³⁶⁹, der sich in Gedichten auf Fuke bezieht³⁷⁰, möglicherweise die Grundlage für das Zen-Ideal der späteren Shakuhachi-Praxis gelegt habe.³⁷¹ Vermutlich spielte er selbst Hitoyogiri³⁷² (vgl. Kapitel 2.3), aber: „Ikkyū was not the typical Zen Buddhist monk. He appears to have been a bohemian, with a liking for the Chinese Zen monk Fuke.“³⁷³ Linder sieht das Zen-Image, das der Shakuhachi mit Bezugnahme auf Fuke und Ikkyū zugeschrieben wird, als konstruiert an, um eine möglichst weit zurück verfolgbare spirituelle Traditionslinie der Komusō zu etablieren.³⁷⁴ Er kommt zu dem Schluss: „[...] suizen is not a practise of Zen, but the playing of

³⁶⁶ Franklin 2011, S. 82.

³⁶⁷ Vgl. Franklin 2013, S. 125.

³⁶⁸ Deschênes 2016, S. 52.

³⁶⁹ Vgl. Linder 2012, S. 136.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Ebd., S. 219.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd., S. 221.

³⁷⁴ Ebd., S. 224-225.

the shakuhachi can be one expression of a Zen-like state of mind; it is not a matter of ‚blowing Zen‘, but rather of playing the shakuhachi and playing it well.³⁷⁵

Am nachdrücklichsten vertritt Max Deeg die Ansicht, dass die Shakuhachi im Westen fälschlicherweise mit Spiritualität verbunden werde:

In the West playing the shakuhachi is connected to religio-spiritual connotations which it basically does not have, and never has had, in Japan. This seems to reflect what the German musicologist Helga de la Motte-Haber (1995) has stated for the history of European religious music: a gradual desacralization of everyday's life brings with it a complementary sacralization of music – in our case of non-European music; and this also seems to be true for certain circles of the late Tokugawa period 徳川時代 (Edo period) and for Japanese modernity.³⁷⁶

Wie Linder legt er die Zen-Legitimation der Fuke-Sekte durch deren Bezugnahme auf Fuke und Ikkyū als konstruiert dar.³⁷⁷ Er führt ikonographische Belege aus der späten Edo-Zeit dafür an, dass die Komusō in Japan weniger als ernst zu nehmende Zen-Mönche, sondern als Prototypen für einen bestimmten Lifestyle gesehen wurden:

The woodblock prints (ukiyo-e 浮世繪) of the late Edo-period depicting komusō often show the dandy-version called date- 伊達 or santo-komusō 三都虚無僧. They are also known under the ironical name tabako-komusō 煙草虚無僧, as they were said to only stick the shakuhachi into their mouth like a cigar without being able to really play the instrument.³⁷⁸

Deeg stellt für alle drei großen Shakuhachi-Schulen (Kinko, Tozan und Myōan) fest:

[...] they are united in developing the tendencies towards spiritualising and aesthetising the legacy of pre-Meiji shakuhachi music. [...] At the same time, the rise of these schools constituted the clear and consequent victory of the bourgeois shakuhachi players over the – be it real or constructed – exclusivity of the bushi-komusō.³⁷⁹

Auch Edgar W. Pope vertritt den Standpunkt, dass die Verbindung von Shakuhachi und Zen fragwürdig sei („[...] the use of the shakuhachi in Zen practise is a Japanese invention of more recent times“³⁸⁰), führt ihn aber nicht weiter aus

³⁷⁵ Ebd., S. 225.

³⁷⁶ Deeg 2007, S. 9.

³⁷⁷ Ebd., S. 17-27.

³⁷⁸ Ebd., S. 32.

³⁷⁹ Ebd., S. 33-34.

³⁸⁰ Pope 2000, S. 34.

James Sanford geht zwar ebenso davon aus, dass aus historischer Sicht die Fuke-Sekte den Zen-Bezug lediglich zu ihrer Selbst-Legitimation konstruiert habe³⁸¹, schließt jedoch dennoch nicht aus, dass es sich bei den Honkyoku um „spirituelle“ Musik handelt³⁸², und räumt der Myōan-Schule eine Sonderstellung ein: „Thus the Myōan Kyōkai [Myōan-Gesellschaft, d. V.], and several similar groups, preserve into the twentieth century the musical tradition, if not the overtly religious forms, of the *Fukeshū*.“³⁸³

Vermittelnde Positionen nehmen auch Jay Keister und Christian Mau ein. Keister untersucht in seinem Artikel, inwieweit die Shakuhachi im Westen als buddhistisches Instrument aufgefasst wird:

*This article examines some of the ways in which the shakuhachi is recontextualized in the West as a tool of Buddhist philosophy and demonstrates the importance of an individualistic kind of Zen for the approbation of the instrument outside of Japan. In learning this challenging instrument far from its cultural source in Japan, the unique quality of the shakuhachi as a spiritual tool associated with Zen becomes an important aid in its cross-cultural appropriation.*³⁸⁴

Keister sieht die individualistische Zen-Aneignung im Westen als Chance dafür an, das Shakuhachi-Spiel von den musikalischen und sozialen Restriktionen innerhalb der japanischen Kultur zu befreien.³⁸⁵ Er greift die japanische Unterscheidung zwischen einem weltlichen Instrument (Gakki) und einem religiösen Instrument (Hōki) auf und versteht die Shakuhachi als Hōki.³⁸⁶ Keister benennt klar eine Spannung „between the demystification of the *shakuhachi* in the scholarly literature and the myth-making of *honkyoku* in the popular discourse“³⁸⁷. Den Lernprozess im Shakuhachi-Spiel vergleicht er mit der Zen-Praxis insofern, als es bei beiden um die physische Verkörperung einer Form gehe, die nicht weiter erklärt werde³⁸⁸, sondern die durch lebenslanges Üben der Selbstentwicklung diene³⁸⁹. Dabei sieht Keister die individualistische westliche Zen-Aneignung durchaus im Einklang mit den historischen Komusō, die ebenfalls Einzelgänger und gesellschaftliche Außenseiter gewesen seien³⁹⁰: „Westerners on the outside of Japanese society can be allowed inside to a spiritual

³⁸¹ Vgl. Sanford 1977, S. 412-413.

³⁸² Ebd., S. 433.

³⁸³ Sanford 1977, S. 438.

³⁸⁴ Keister 2004, S. 100.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd., S. 99-100.

³⁸⁷ Ebd., S. 100.

³⁸⁸ Ebd., S. 102.

³⁸⁹ Ebd., S. 104.

³⁹⁰ Ebd., S. 105.

tradition purely on the basis of a personal engagement with a simple stick of bamboo.³⁹¹ Kritisch merkt Keister jedoch an, dass die „romantische“ Zen-Interpretation im Westen nur wenig mit der realen sozialen Organisation in Zen-Klöstern mit ihren genauen Vorschriften zu tun habe³⁹² und dass das Zen-Attribut auch ökonomisch genutzt werde: „Spiritual Tool as Marketing Tool“³⁹³.

Christian Mau betont zunächst, dass in Japan der Begriff für Religion schlechthin erst Ende des 19. Jahrhunderts unter westlichem Einfluss verwendet wurde und der Buddhismus nicht-theistisch ausgerichtet sei.³⁹⁴ Darüber hinaus belegt Mau fundiert, dass vor allem der Ausdruck „Suizen“ erst Anfang der 1950er Jahre eingeführt wurde.³⁹⁵ Er weist jedoch auch darauf hin, dass das Shakuhachi-Spiel innerhalb der Myōan-Schule überwiegend im Privaten und konkret im Tempel stattfand, was einen religiösen Bezug nahelege.³⁹⁶ Faktisch gehöre der Myōan-Tempel heutzutage als Untertempel zum Rinzai-Zen-Tempel Tōfuku, woraus sich zumindest ein gegenwärtiger Zen-Bezug ergebe.³⁹⁷ Andererseits gibt er zu bedenken:

*So, even when the context may be entirely performative in the concert sense, one may choose to maintain (or even play up) the Zen aspects. One's approach to absolutely any music or instrument, however, could carry the same or at least similar personal meanings.*³⁹⁸

Mau unterscheidet deutlich zwischen dem nicht vorhandenen historischen und dem strukturell gegebenen derzeitigen Zen-Bezug der Myōan-Schule.³⁹⁹ Er schließt seine Überlegung mit der Feststellung: „[...] it seems that perhaps this question best be left open [...] or leave it to the reader to decide.“⁴⁰⁰

Zusammenfassend lassen sich folgende Aussagen zur Beziehung zwischen Shakuhachi und Zen-Buddhismus treffen:

- Historisch lässt sich keine Bestätigung der Fuke-Sekte als Rinzai-Zen-Sekte belegen.
- Die Zen-Ästhetik prägte alle Künste, nicht nur das Shakuhachi-Spiel.

³⁹¹ Ebd., S. 107.

³⁹² Ebd., S. 108.

³⁹³ Ebd., S. 120.

³⁹⁴ Vgl. Mau 2014, S. 201.

³⁹⁵ Ebd., S. 116.

³⁹⁶ Ebd., S. 202.

³⁹⁷ Ebd., S. 208.

³⁹⁸ Ebd. S. 205-206.

³⁹⁹ Ebd., S. 31.

⁴⁰⁰ Ebd.

- Die Bedeutung des Atems wurde schon im Taoismus betont. Die Konzentration auf den Atem ist sowohl der Kampfkunst (Samurai) als auch dem Shakuhachi-Spiel eigen.
- Die Zen-Praxis des Sitzens lässt sich mit dem Shakuhachi-Spiel gut verbinden: Die Meditationshaltung des Zazen entspricht einer Möglichkeit der Spielhaltung.
- Das Zen-Prinzip der immer verfeinerten Wiederholung des Gleichen gilt auch in Bezug auf das Honkyoku-Repertoire der Shakuhachi-Schulen.
- In der japanischen Sprache wird zwischen einem weltlichen (Gakki) und einem religiösen (Hōki) Instrument unterschieden. Die Myōan-Shakuhachi wird als Hōki aufgefasst.
- Individualistische Shakuhachi-Spieler wie Watazumi, der aus dem Itchōken-Umfeld stammte, waren prägend für die Wahrnehmung der Shakuachi als Zen-Instrument im Westen.
- Der Zen-Bezug der Shakuhachi wird im Westen stärker wahrgenommen als in Japan selbst.
- Die Bedeutung der Zen-Richtungen innerhalb des Buddhismus wird im Westen überschätzt. Ausschlaggebend für die Popularität des Zens im Westen waren Bücher wie „Zen in der Kunst des Bogenschießens“ von Eugen Herrigel (1948).
- Die Zen-Begeisterung und die Wertschätzung von ausgeprägt individualistischen Spielern wie Watazumi im Westen wirkten und wirken wiederum auf Japan zurück.
- Die Myōan-Schule in Kyōto sowie der Itchōken-Zweig in Fukuoka sind heute jeweils einem Rinzai-Zen-Tempel angeschlossen und stehen daher ihrem Selbstverständnis nach in der Zen-Tradition. Der Begriff „Suizen“ wurde in den 1950er Jahren am Myōan-Tempel geprägt.
- Vertreter der Traditionslinie von Itchōken wie Genmyō Iso und Ikkei Hanada betonen den Zen-Bezug besonders deutlich.⁴⁰¹

4. Analyse der Honkyoku Honte Chōshi, Chikuzen Sashi und Kyorei

4.1 Problematik der Transkription von Honkyoku und bisherige Ansätze der Analyse

Sowohl die Transkription als auch die melodische Analyse von Honkyoku erweisen sich als grundsätzlich problematisch: Die Notation ist instrumentenspezifisch und lässt sich nicht ohne weiteres in westliche Notenschrift übertragen (vgl. Kapitel 2.3). Zudem dient sie eher als Erinnerungshilfe: Tonlängen werden - wenn überhaupt - nur angedeutet und sind letztlich nur durch Imitation erlernbar.⁴⁰² Auch das konkrete klangliche Ereignis lässt sich nicht genau festhalten, da manche Töne zum Beispiel mit unterschiedlichen Griffen ausgeführt werden

⁴⁰¹ Ob allerdings der Zen-Bezug am Myōan-Tempel faktisch weniger ausgeprägt ist als am Itchōken-Tempel, entzieht sich meiner Kenntnis.

⁴⁰² Vgl. Fujita 2002, S. 768; Weisgarber 1968, S. 318.

können, was nicht nur zu großen Klangfarbenunterschieden führt, sondern auch mit minimalen Tonhöhenunterschieden verbunden ist. Hinzu tritt eine in Japan ausgeprägte Vorliebe für das Timbre und für die Qualität eines einzigen Klanges. In seinem Artikel „Philosophy and Aesthetics“ formuliert Mari Shimosako diese Vorliebe so: „The Japanese first enjoy the unique timbre of a single sound and then enjoy *ma*, the ‚space‘ created after it.“⁴⁰³ Dabei kommt „Ma“ die Bedeutung zu, Spannung durch Stille als Einleitung zum nächsten Klangereignis zu erzeugen.⁴⁰⁴ Das unter Kapitel 3.3 angeführte Yūgen-Prinzip räumt der Gestaltung des einzelnen Tons einen hohen Stellenwert ein⁴⁰⁵, und auch im Gesang erhält die Formung des Einzeltons großes Gewicht, wobei eine mit der Gestaltung des Atems verbundene Folge von Spannung und Entspannung zum Ausdruck gebracht wird.⁴⁰⁶

Dennoch habe ich mich dafür entschieden, drei exemplarische Honkyoku annäherungsweise zu transkribieren und hinsichtlich des melodischen Verlaufs zu analysieren, da auch eine nur ungefähre Übertragung der Honkyoku in westliche Notation immerhin Rückschlüsse auf die zugrunde liegenden melodischen Strukturen zulässt. Ich schließe mich der Einschätzung Riley Lees an, die er in seiner Dissertation formuliert: „Like the image generated by an electron microscope, which is not the object itself, a transcription of a recording of a single *honkyoku* performance, though in no way *honkyoku* itself, can still be a valuable source of data from which conclusions about *honkyoku* can be made.“⁴⁰⁷ Auch Vlastislav Matousek betont:

*Although honkyoku pieces are essentially coded breath exercises and instructions for meditation, all such compositions are in addition, nevertheless, exceedingly beautiful and sophisticated music! They represent unique musical phenomena and specific and ultimate musical language, which can be investigated by means of musical theory, as any other kind of music.*⁴⁰⁸

Für meine Transkriptionen habe ich Honte Chōshi und Kyorei gewählt, denen als Rahmenstücke des Honkyoku-Repertoires von Itchōken eine zentrale Bedeutung innewohnt, sowie das idiomatische Itchōken-Stück Chikuzen Sashi⁴⁰⁹ (vgl. Kapitel 3.2). Aufnahmen von

⁴⁰³ Shimosako 2002, S. 552.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 553.

⁴⁰⁵ Vgl. Gutzwiller 2005, S. 149.

⁴⁰⁶ Vgl. Dieter Krickeberg: Europäische und japanische Kunstmusik, in: Der „schöne“ Klang, Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan, hrsg. von Dieter Krickeberg, Nürnberg 1996, S. 28-29.

⁴⁰⁷ Lee 1993, S. 188.

⁴⁰⁸ Vlastislav Matousek: Suizen - ‚Blowing Zen‘: Spirituality as Music and Music as Spirituality, in: Estetyka i Krytyka, Uniwersytet Jagielloński 2011, S. 63.

⁴⁰⁹ Die beiden für den Itchōken-Stil charakteristischen Stücke im gegenwärtigen Honkyoku-Repertoire sind, wie in Kapitel 3.1 dargestellt, Itchōken Kokū und Chikuzen Sashi; jedoch liegt mir nur von Chikuzen Sashi eine Aufnahme mit Ikkei Hanada vor.

allen drei Stücken befinden sich auf der beiliegenden CD. Es sind private Mitschnitte eines Konzerts, das Ikkei Hanada am 10. Dezember 2001 in Osnabrück gegeben hat.

Da es jedoch äußerst unterschiedliche Möglichkeiten der Transkription und der Analyse von Honkyoku gibt, sollen zunächst die bisherigen Ansätze wissenschaftlicher Veröffentlichungen vorgestellt werden, auf denen meine eigene Herangehensweise basiert. Diese Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, stellt jedoch die maßgeblichsten Arbeiten vor, die sich explizit mit diesem Thema befassen⁴¹⁰:

William Malm ist einer der ersten, der Ende der 1950er Jahre Transkriptionen von Honkyoku anfertigt. Er verwendet traditionelle westliche Notation und bedient sich dabei der entsprechenden Terminologie: Er zeichnet Angaben wie „rubato“ und „pianissimo“ und sogar Taktstriche ein.⁴¹¹ In seiner formalen Analyse stellt er eine Rondo-Form, einen Beginn in eher tiefer Lage und eine Entwicklung bis zu einem Höhepunkt mit nachfolgender Entspannung fest.⁴¹² Dabei legt er Honkyoku der Kinko-Schule zugrunde. *Transkribierte Honkyoku: Hi-fu-mi, Hachi Kaeshi.*

Auch Elliott Weisgarber bezieht sich auf die Kinko-Schule. Für seine Transkriptionen Ende der 60er Jahre verwendet er ebenfalls klassische westliche Notation, erweitert diese jedoch um genau definierte Verzierungszeichen. In seiner Analyse spricht er von Leittönen, Skalen und Kadenz, geht aber in erster Linie von Motiven und einem sich in verschiedenen Abschnitten wiederholenden Tonmaterial aus. In seinem Fazit stellt er fest, dass ihm die gesamten Kinko-Honkyoku wie eine einzige Komposition vorkämen, in der signifikante Patterns in immer neuen Zusammenhängen platziert seien.⁴¹³ Im Anhang gibt er eine Art Katalog für die einzelnen Patterns an, wobei er in Bezug auf die Kinko-Honkyoku über 300 verschiedene Patterns anführt.⁴¹⁴ *Transkribierte Honkyoku: Hi-fu-mi, Hachi Kaeshi, Banshiki-no-Shirabe, San-ya Sugagaki.*

Norman Stanfield geht dagegen von einer Tonhöhen-Hierarchie und der Tendenz einer Tonhöhe aus, sich zu einer anderen bestimmten Tonhöhe aufzulösen.⁴¹⁵ Durch Abweichungen von erwarteten Tonhöhenfolgen werde die affektive Spannung erhöht. Stanfield operiert mit

⁴¹⁰ Darüber hinaus vgl. z. B. die Transkription des Stücks Tsuru no sugomori von Linda Fujie in: *Worlds of Music*, hrsg. von Jeff Titon, Kapitel East Asia/Japan, 2005, S. 13. Fujie transkribiert in traditioneller westlicher Notation, gibt jedoch keine weiteren Analyse-Anhaltspunkte, sondern eine Art Hörprotokoll wieder.

⁴¹¹ Vgl. Malm 1959, S. 160.

⁴¹² Ebd., S. 162.

⁴¹³ Vgl. Weisgarber 1968, S. 332.

⁴¹⁴ Ebd., S. 318-319.

⁴¹⁵ Vgl. Norman Stanfield: *The San Kōten Honkyoku of the Kinko-Ryu: A study of traditional solo music for the Japanese vertical end-blown flute, the shakuhachi*, University of British Columbia, 1977, S. 117.

den Begriffen Pattern, Phrase und Satz⁴¹⁶ sowie mit der Drehpunkt-Funktion von Tönen. Außerdem arbeitet er Fundamentaltöne heraus.⁴¹⁷ Hierbei - wie auch in seiner formalen Analyse, die auf der Beobachtung von „Fortspinnung“⁴¹⁸ beruht - bezieht er sich ebenfalls auf Honkyoku der Kinko-Schule. In seinen Transkriptionen kombiniert er traditionelle westliche Notation mit zahlreichen Sonderzeichen sowie mit hinzugefügten Markierungen, die einen ungefähren langsamen Puls (mit einer Frequenz von ca. 30 Schlägen pro Minute) angeben. In einem späteren Beitrag für die internationale Shakuhachi-Gesellschaft geht er kurz auf die Myōan-Schule ein, sieht Unterschiede zur Kinko-Schule jedoch vor allen in mikrotonalen Tonhöhenbewegungen und in der Dynamik.⁴¹⁹ *Transkribierte Honkyoku: Mukaiji Reibo, Kokū Reibo.*

Ingrid Fritsch verweist in ihrem Standardwerk zu den Tozan-Honkyoku aus dem Jahr 1979 auf immer wiederkehrende Melodieformeln:

*Die Begrenztheit des melodischen Materials bedeutet eine starke Einschränkung der kompositorischen Möglichkeiten. Im Grunde handelt es sich beim Verfassen eines Stückes niemals um eine „Neuschöpfung“ im westlichen Sinne, sondern, in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes um ein „Zusammenstellen“ (componere), ein „Arrangieren“ und „Kombinieren“ bereits vorgegebener Melodieformeln. Der Musik liegt damit ein Menschenbild zugrunde, das die Gesellschaft höher einschätzt als das Individuum und dem westlichen Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts mit dem zentralen Begriff des „Genies“ diametral entgegengesetzt ist.*⁴²⁰

Ihre Transkriptionen setzen sich aus traditioneller westlicher und aus graphischer Notation zusammen, in der sie die auf einen Zeitstrahl bezogene Dynamik, die Dichte von Tonwechseln sowie den Ambitus angibt. Außerdem vergleicht sie in Interpunktionstabellen die Interpretation verschiedener Spieler. *Transkribierte Honkyoku: Iwashimizu, Kogarashi, Kōgetsuchō, Mine No Tsuki, Shūfūgin, Shinsenchōtanshō.*

In einem CD-Booklet (2014) beschreibt Ingrid Fritsch die Struktur der Honkyoku folgendermaßen:

Kurze Klangfiguren, die auf einen Atemzug gespielt werden (issoku-on), sind durch Pausen, die durch ruhiges Atemholen entstehen, deutlich voneinander getrennt.

⁴¹⁶ Ebd., S. 118.

⁴¹⁷ Ebd., S. 124.

⁴¹⁸ Ebd., S. 162.

⁴¹⁹ Vgl. Norman Stanfield: Two Perceptions of Music Compared: The Meian and Kinko Schools of Sacred Solo Shakuhachi Music, in: The Annals of the International Shakuhachi Society, Vol. 1 2013, S. 187-188.

⁴²⁰ Fritsch 2005, S. 60.

Innerhalb einer solchen Tonzelle, die aus einem, zwei oder selten drei Haupttönen und den sie umgebenden Nebentönen bestehen, verbinden sich die Bewegung der Tonhöhen und der Klangfarbe, die Dynamik und der Rhythmus in einem System gegenseitiger Abhängigkeit. Das Hinüberhalten der Spannung, der Moment, in dem ruhig eingeatmet wird, ist sehr wichtig, da sonst aus den einzelnen Klangfiguren kein zusammenhängendes Stück entsteht. Anders ausgedrückt: das Atemschöpfen ist tonloser Teil des Atemzyklus, dessen Gesamtheit - Ein- und Ausatmen - „Musik“ ergeben.⁴²¹

Andreas Gutzwiller nimmt in seinem Standardwerk zur Kinko-Schule (Erstauflage 1983) keine vollständige Transkription vor. Er geht von einer „Materialleiter“ aus, die aus „Haupttönen“ besteht⁴²², und verwendet ebenfalls den Begriff „Tonzelle“⁴²³. Er unterscheidet zwischen Einton- und Zweitonzellen, die er in traditioneller westlicher Notation wiedergibt, und beschreibt die Klangfarbenbewegung innerhalb einer Tonzelle sowie die damit verbundene Dynamik.⁴²⁴ In der Analyse der Tonzellenverbindungen und des Rhythmus spricht er von „Spannung“ und „Lösung“.⁴²⁵

In seinem zusammen mit Andreas Bennett verfassten Artikel „The world of a single sound: basic structure of the music of the Japanese flute shakuhachi“ (1991)⁴²⁶ vertieft Gutzwiller seine Tonzellen-These mithilfe exakter Tonhöhen- und Amplitudenmessungen und beschreibt drei Phasen von Eintonzellen. Zusammenfassend stellt er fest, dass die formale Architektur von Honkyoku wenig, die kleinste Einheit, die „Tonzelle“, jedoch hoch strukturiert sei und musikalische Signifikanz zeige.⁴²⁷

Im Mittelpunkt der Dissertation von Tone Takahashi aus dem Jahr 1990 steht zwar die Tozan-Schule, doch das komplette zehnte Kapitel ist der Myōan-Schule und dem Stück Honte Chōshi gewidmet. In seiner Transkription von Honte Chōshi verwendet Takahashi traditionelle westliche Notation; im Anhang fügt er eine graphische Notation an, die mittels eines Voice Prozessors (Roland MIDI VP 70) erstellt wurde. Bei der Analyse von Honte Chōshi - und auch von drei Tozan-Honkyoku - geht er grundsätzlich von bestimmten Skalen aus⁴²⁸, die jedoch

⁴²¹ Fritsch 2014, S. 10.

⁴²² Gutzwiller 2005, S. 119.

⁴²³ Ebd., S. 121.

⁴²⁴ Ebd., S. 136.

⁴²⁵ Ebd., S. 138.

⁴²⁶ Vgl. Andreas Gutzwiller/Gerald Bennett: The world of a single sound: basic structure of the music of the Japanese flute shakuhachi, in: *Musica asiatica*, No. 6, 1991, S. 35-59.

⁴²⁷ Ebd., S. 58.

⁴²⁸ Vgl. Takahashi 1990, S. 233.

durch Veränderung einzelner Töne modifiziert würden⁴²⁹. *Transkribierte Honkyoku: Honte Chōshi, Kurokami, Kōgetsuhō, Zangetsu.*

Riley Lee stellt in seiner Dissertation (1993) zehn verschiedene Aufnahmen von sechs verschiedenen Spielern desselben Stücks (Reibo) aus zwei verschiedenen Traditionslinien einander gegenüber. Dafür fertigt er sowohl einzelne Transkriptionen in traditioneller westlicher Notation als auch eine Art Partitur an, in der die verschiedenen Aufnahmen derselben Traditionslinie zum besseren Vergleich untereinander angeordnet sind. Für seine Analyse löst er einzelne Pattern aus dem Zusammenhang heraus und verwendet farbige Markierungen, um Tonhöhenbeugungen anzuzeigen. Außerdem benutzt er Symbole für bestimmte Verzierungen. Lee betont, dass er eine Notationsweise gewählt habe, die es auch Außenstehenden erlaube, Notation und Aufnahme miteinander zu vergleichen.⁴³⁰ Für einen schon 1991 veröffentlichten Aufsatz⁴³¹ hatte Lee eine Transkription des Stücks Kokū der Traditionslinie Chuikuho Ryū vorgenommen⁴³². Allerdings geht es ihm hier nicht um eine Analyse, sondern um die Notation des Stücks. Auch hier bedient sich Lee der traditionellen westlichen Notation mit geringfügigen Modifikationen und graphischen Ergänzungen. *Transkribierte Honkyoku: Reibo (verschiedene Traditionslinien), Kokū (Chuikuho Ryū).*

Ausschließlich auf das Timbre konzentrieren sich Deirdre Bolger und Niall Griffith⁴³³, indem sie eine einzelne Tonzelle aus dem Stück Kokū mithilfe STFT (short-time-Fourier-transform) hinsichtlich Parameter wie Geräuschhaftigkeit und Irregularität analysieren und in Graphiken darstellen. Allerdings führen sie die untersuchte Dreitonzeile zunächst in traditioneller westlicher Notation ein.

Tsuneko Tsukitani illustriert ihren Shakuhachi-Artikel im „Ashgate research companion to Japanese music“⁴³⁴ mit einer Transkription des Stücks Shirabe (für den Flötentyp Tenpuku)⁴³⁵, wobei sie traditionelle westlicher Notation verwendet. In ihrer Analyse spricht sie von melodischen Einheiten, die durch die Atemlängen bestimmt seien, und von charakteristischen Pattern, betont jedoch: „Classical *honkyoku* tend to be seen as free and improvisational, but this is not the case: in varying degrees, a feeling for structure is at work in each.“⁴³⁶ In ihrer umfassenden Veröffentlichung zu *Koten Honkyoku* (2000) verwendet sie die japanischen

⁴²⁹ Ebd., S. 384.

⁴³⁰ Vgl. Lee 1993, S. 205.

⁴³¹ Vgl. Lee 1991, S. 18-35.

⁴³² Ebd., S. 28.

⁴³³ Vgl. Deirdre Bolger/Niall Griffith: Multidimensional timbre analysis of shakuhachi honkyoku, Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM05), Montréal 2005.

⁴³⁴ Vgl. Tsukitani 2008, S. 145-168.

⁴³⁵ Ebd., S. 150.

⁴³⁶ Ebd., S. 158.

Begriffe Kata, Onku und Gakku, wobei Onku die kleinste melodische Einheit innerhalb einer Atemphrase meint und Gakku längeren Einheiten entspricht.⁴³⁷ Kata hingegen bezieht sie vor allem auf „sound patterns“⁴³⁸. Sie analysiert dreizehn Kinko-Honkyoku, in denen sie insgesamt 1078 „sound phrases“ zählt, die aus 356 verschiedenen Pattern bestehen.⁴³⁹ Sie gibt jedoch zu bedenken: „Differences between lineages have existed from the past, but you can find differences also within a lineage, and even the same person may play differently in different concerts, so these divisions [between phrases] are absolutely nothing that is firmly fixed.“⁴⁴⁰

Vlatislav Matousek unterzieht in einem 2011 veröffentlichten Aufsatz⁴⁴¹ das Stück Kyorei einer Analyse, die er auf hierarchisch angeordnete tektonische Strukturen gründet. Er unterscheidet zwischen Elementen, Formeln, Archetypen, Phrasen, Segmenten und Themen, die er nummeriert und tabellarisch darstellt. Dafür vergleicht er sechs verschiedene Aufnahmen. Er verzichtet auf westliche Notation und wählt ausschließlich verschiedene japanische Notationen zur Illustration.⁴⁴²

Gunnar Linder konzentriert sich in seiner Promotion aus dem Jahr 2012 vor allem auf den Aspekt der Weitergabe der Honkyoku. Er betont die individuellen Unterschiede in der Spielweise und gibt als Beispiel zwei Atemphrasen eines Stücks, wie sie von einem bestimmten Kinko-Spieler (Yamaguchi Gorō) gespielt werden, in einer graphischen Notation wieder.⁴⁴³ Er geht von einer begrenzten Zahl an fixierten Formen und Soundclustern aus⁴⁴⁴ und operiert darüber hinaus mit den Begriffen Phrase, Pattern und Idiom⁴⁴⁵. In einem im Folgejahr veröffentlichten Aufsatz hebt er die Bedeutung des Begriffs Kata hervor: „[...] *kata* can be perceived as structural entities of the music“⁴⁴⁶. Er bezieht sich dabei vor allem auf die Terminologie Tsuneko Tsukitanis (s. o.), erweitert diese aber noch und unterscheidet zwischen „Individual Sounds, Performance Techniques, Idiomatic Expressions, Patterns, Phrases und Episodes“, denen er japanische Begriffe zuordnet.⁴⁴⁷

⁴³⁷ Vgl. Tsukitani 2000, S. 128.

⁴³⁸ Vgl. Linder 2013, S. 75.

⁴³⁹ Ebd., S. 76.

⁴⁴⁰ Tsukitani 2000, S. 146, zitiert nach Linder 2013, S. 89.

⁴⁴¹ Vgl. Matousek 2011, S. 61-71.

⁴⁴² Auf seiner Internetseite <http://www.shakuhachi.cz> ergänzt Matousek seine Analyse um eine Transkription von Kyorei, wobei er traditionelle westliche Notation mit graphischen Zeichen kombiniert.

⁴⁴³ Vgl. Linder 2012, S. 258.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 275.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 271.

⁴⁴⁶ Linder 2013, S. 70.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 92.

In „Notes on Kinko-ryū Shakuhachi Honkyoku“ (2011)⁴⁴⁸ analysiert Linder zehn Stücke des Kinko-Repertoires, wobei er sie in Teile und Phrasen untergliedert und jede Phrase detailliert verbal beschreibt. Dabei verwendet er die Begriffe „Piece“, „Phrase“, „Sound pattern“, „Sound idiom“ und „Sound“.⁴⁴⁹ Linder versteht seine Analysen ausdrücklich auch als konkrete Hilfestellungen beim Erlernen der Stücke.⁴⁵⁰ Er fertigt keine Transkriptionen an, fügt jedoch Aufnahmen bei.

Jim Franklin (2013) vergleicht in seinem Artikel „Hildegard von Bingen und japanische Honkyoku - Spirituelle Musik im west-östlichen Dialog“ exemplarisch das Kinko-Stück Tamuke mit Kompositionen von Hildegard von Bingen. Dabei transkribiert er die Tonhöhen von Tamuke in traditioneller westlicher Notenschrift, stellt jedoch die Tonlängen mithilfe von waagerechten Strichen dar. Die melodischen Strukturen der Honkyoku beschreibt er als „formelhaft“⁴⁵¹:

*Man kann aus den Stücken eine Sammlung von grundlegenden Tonzellen abstrahieren, die in immer variierten Formen auftauchen. Obwohl größere Strukturen in den Honkyoku analysierbar sind, ist die Zusammensetzung dieser variierten Formeln häufig nicht vorhersagbar. Für Spieler sowie Zuhörer wird die Konzentration dadurch auf den jeweils erklingenden Ton gelenkt. [...] Schattierungen von Klangfarbe, Dynamik und Tonhöhe spielen eine große Rolle.*⁴⁵²

Er beobachtet einen aus Quarten aufgebauten Tonraum.⁴⁵³ *Transkribierte Honkyoku: Tamuke.*

Simon Amy beschäftigt sich in seiner Dissertation aus dem Jahr 2014⁴⁵⁴ mit den erweiterten Spieltechniken für Holzblasinstrumente, die im Westen mit Neuer Musik verbunden sind, jedoch in Japan zu traditioneller Musik gehören. Er führt aus, dass diese Spieltechniken innerhalb der traditionellen japanischen Musik keine Ornamentik oder Virtuosität darstellten, sondern strukturell signifikant seien.⁴⁵⁵ Dafür untersucht er das Kinko-Stück Sokaku Reibo und analysiert zwei verschiedene Aufnahmen, wobei er drei Methoden kombiniert: Transkription in traditioneller westlicher Notenschrift⁴⁵⁶, computerbasierte Spektralanalysen von einzelnen

⁴⁴⁸ Gunnar Linder: Notes on Kinko-ryū Shakuhachi Honkyoku. Performance Techniques: Analysis, Classification, Explanation, Lidingö 2011.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 43.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 87.

⁴⁵¹ Franklin 2013, S. 120.

⁴⁵² Ebd., S. 121.

⁴⁵³ Ebd., S. 119.

⁴⁵⁴ Vgl. Amy D. Simon: Western extended techniques in traditional Japanese wind performance: gagaku kangen and shakuhachi honkyoku, Toronto 2014.

⁴⁵⁵ Ebd., S. ii.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 170.

Ausschnitten sowie Tonhöhentabellen. Auch in seinem 2017 erschienenen Artikel für „Analytical Approaches to World Music“⁴⁵⁷ stellt er seinen Analyseansatz in Bezug auf Sokaku Reibo vor und spricht sich für einen bottom-up-Ansatz aus, der von den kleinsten Elementen wie zum Beispiel melodischen Tonzellen ausgeht⁴⁵⁸. *Transkribierte Honkyoku: Sokaku Reibo*.

Die Dissertation von Christian Theodore Mau aus dem Jahr 2014 stellt, wie schon mehrfach angeführt, die umfangreichste wissenschaftliche Arbeit zur Myōan-Richtung dar. Mau bezieht zwei unterschiedlich notierte Transkriptionen der beiden Honkyoku Azuma Jishi und Honte Jōshi ein: Azuma Jishi notiert er in traditioneller westlicher Notenschrift im 2/4-Takt mit Taktstrichen und gibt einmal sogar die Spielanweisung „ritardando“⁴⁵⁹ an. Er begründet diese Art der Notation mit der vorhandenen Metrik in diesem speziellen Stück. Honte Jōshi dagegen hält er in einer Kombination aus nicht-metrischer traditioneller westlicher Notenschrift und Divisions-Zeichen fest, die er der Notation des Gregorianischen Gesangs entlehnt.⁴⁶⁰ Er weist darauf hin, dass die Myōan-Honkyoku generell melodischer und schlichter als die Honkyoku anderer Schulen gehalten seien und auch einige Spieltechniken, die zum Beispiel den Kinko-Stil prägen, überhaupt nicht vorkämen. Das hänge damit zusammen, dass die Myōan-Honkyoku in erster Linie ohne Publikum und um ihrer selbst willen gespielt würden und nicht, um bei anderen Emotionen zu wecken.⁴⁶¹ *Transkribierte Honkyoku: Azuma Jishi und Honte Jōshi*.

Neben diesen konkreten Transkriptionen und Analyseansätzen finden sich in der wissenschaftlichen Literatur zudem verbale Hinweise zum strukturellen Aufbau der Honkyoku: Dabei gehen einige Autoren von Skalen/Modi aus⁴⁶², andere von einer Verkettung von kleineren melodischen Einheiten⁴⁶³, wieder andere betonen vor allem ästhetische Prinzipien⁴⁶⁴. Die japanische Musikwissenschaftlerin Kiku Day weist jedoch ausdrücklich darauf hin, dass Skalen - außer in der Hofmusik - ursprünglich nicht Teil japanischer Musiktheorie, sondern westliche Konzepte seien, die auf traditionelle japanische Musik übertragen worden seien.⁴⁶⁵

⁴⁵⁷ Vgl. Amy D. Simon: Shakuhachi Honkyoku: Motivic Analysis of Sokaku Reibo, in: *Analytic Approaches to World Music*, Vol. 5, No. 2, 2017, S. 1-48.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 12.

⁴⁵⁹ Vgl. Mau 2014, S. 197.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 195.

⁴⁶¹ Ebd., S. 184.

⁴⁶² Vgl. Koga 2016, S. 77 und S. 127.

⁴⁶³ Vgl. Komoda/Nogowa 2002, S. 570.

⁴⁶⁴ Vgl. Basil Athanasiadis: *The Japanese Aesthetics of Wabi Sabi and its Potential in Contemporary Composition*, Kent 2008, S. 22-34.

⁴⁶⁵ Vgl. Day 2013, S. 287.

Auch die Theorie, dass das melodische Material japanischer Musik auf Tetrachorde zurückzuführen sei, wurde erst 1958 aufgestellt.⁴⁶⁶

Auffällig ist, dass auch in Publikationen jüngerer Datums vollständige Transkriptionen durchaus noch mittels traditioneller westlicher Notation (in unterschiedlichen Modifikationen) vorgenommen werden, während computergestützte grafische Notationen vor allem in Bezug auf die Qualität einzelner Töne und Tonzellen verwendet werden.⁴⁶⁷ Auf die grundsätzlich gesangliche Anlage der Honkyoku, die einen klaren melodischen Verlauf und die Möglichkeit der melodischen Notation impliziert, macht Eishi Kikkawa aufmerksam: Honkyoku „haben absolut vokalmusikalischen Charakter“⁴⁶⁸.

Die Melodien aller drei Honkyoku, die ich ausgewählt habe, lassen sich mit den jeweiligen Tonnamen als einer Art von Solmisationssilben singen, was auch eine übliche Unterrichtspraxis darstellt. Daher liegt die Übertragung in westliche Notation grundsätzlich nah. Der Vorteil der westlichen Notation besteht zunächst darin, dass die notierte Melodie im Prinzip auf jedem beliebigen Instrument nachspielbar und dadurch wenigstens der Aspekt des Tonhöhenverlaufs annähernd nachvollziehbar ist. Deswegen versuche ich, in meinen Transkriptionen den tatsächlich hörbaren Melodieverlauf so genau wie möglich festzuhalten. Allerdings geht aus dieser Notation weder die Dynamik einzelner Töne und Tonzellen noch die Klangfarbenqualität hervor. Zum Beispiel können kleine Vorschlagsnoten entweder mit Fingerschlagen oder mit Blaswinkelveränderungen durch Kopfbewegungen ausgeführt werden, was zu völlig verschiedenen klanglichen Ergebnissen führt und im Notenbild nicht zu erkennen ist. Auch die Notation des Rhythmus, der flexibel, aber nicht beliebig ist (vgl. Kapitel 3.2), ist nur annäherungsweise möglich. Ich habe mich für eine angenommene Viertelnote als Grundpuls entschieden. Eine punktierte halbe Note mit Fermate z. B. ist zwar also nicht exakt definiert, aber tendenziell länger als eine halbe Note mit Fermate. Da jede Shakuhachi - unabhängig von ihrer Länge und entsprechenden Grundstimmung - wie eine Shakuhachi, die nominell auf dem Ton d' basiert, gespielt wird, übertrage ich den tiefsten Ton (fu) mit d'.

Zusätzlich zu meiner Transkription analysiere ich Honte Chōshi und Chikuzen Sashi noch mit Hilfe einer tabellarischen Auswertung, aus der sich bevorzugte Motive und tonale Zentren erschließen lassen, und verfolge den Ansatz von Norman Stanfield (s. o.) weiter, der schon 1970 von einem Konzept der Tonhöhenhierarchie ausging. Dabei beziehe ich mich auch auf

⁴⁶⁶ Vgl. Komoda/Nogawa 2016, S. 568-569.

⁴⁶⁷ Vgl. besonders: Simon 2017, S. 1-48.

⁴⁶⁸ Vgl. Kikkawa 1984, S. 185.

die 2006 veröffentlichte umfangreiche Studie von David Huron: „Sweet Anticipation - Music and the Psychology of Expectation“⁴⁶⁹.

4.2 Honte Chōshi

Zunächst möchte ich einige allgemeine Hinweise zum Stück geben:

Der Tonvorrat von Honte Chōshi besteht aus lediglich acht mit bestimmten Griffen verbundenen Tönen, die jedoch teilweise erniedrigt („meri“ = ein Halbton oder ein Ganzton tiefer) gespielt und auch oktaviert werden können. Sie heißen:

fu (フ) = d, ho (ホ) = f, u (ウ) = g, ru (ル) = as, e (エ) = a, ya (ヤ) = c, i (イ) = d (anderer Griff als fu) und ta (タ) = c (anderer Griff als ya).⁴⁷⁰

In der folgenden Abbildung der originalen Notation von Honte Chōshi, die von rechts oben nach links unten zu lesen ist, ist ganz rechts der Titel "Honte Chōshi" in Kanji-Schriftzeichen angegeben. Das Zeichen am Anfang, das einem kleinen Z ähnelt (otsu), bedeutet, dass in tiefer Lage begonnen werden soll; das Zeichen am Anfang der dritten Reihe, das an eine Fliegenklatsche erinnert (kan), bedeutet, dass in die Ober-Oktave überblasen werden soll. Das Zeichen meri (メ)⁴⁷¹ steht für eine Erniedrigung des Tones, das Zeichen kari (カ) für eine Erhöhung. Kleine waagrechte Striche und Kreise zeigen das Ende einer Atemphrase an, wobei der Kreis meistens einen etwas größeren Abschnitt symbolisiert.

Senkrechte Striche markieren eine gedehnte Tonlänge und - wenn sie nach rechts unten abknicken - Erniedrigungen der Tonhöhe. Kleine senkrechte Bögen weisen auf eine schnelle Verbindung zweier Töne hin, was in westlicher Notation mit einer Vorschlagsnote wiedergegeben werden kann. Nicht alle Vorschlagsnoten sind notiert. Die übrigen Eintragungen bedeuten Fingerschlagen (Ziffern) und Verändern des Blaswinkels durch Kopfnicken (v), womit eine mordentähnliche Verzierung erzielt wird. Dabei ist zu beachten, dass jede Atemphrase einer nahezu vollständigen Ausatmung nach einer tiefen Einatmung entspricht, was in der Regel zu einem Diminuendo innerhalb jeder einzelnen Phrase führt. Der seltene Fall einer gewünschten Steigerung zum Phrasenende hin wird mit einem kleinen Dreieck markiert. Die Ereignisdichte innerhalb einer Atemphrase beeinflusst folglich die jeweiligen Tonlängen: Da die Atemphrasen annähernd gleich lang sind, ergibt eine höhere

⁴⁶⁹ David Huron: Sweet Anticipation - Music and the Psychology of Expectation, Cambridge (Massachusetts)/ London 2006.

⁴⁷⁰ Vollständige Griffabelle s. Anhang.

⁴⁷¹ Meri kann entweder eine Halbton- oder eine Ganztonerniedrigung (= dai meri) bedeuten. Vgl. Jon Kypros: Your Shakuhachi Journey, flutedojo.com, 2015, S. 77.

Anzahl von Tonhöhenwechseln innerhalb einer Atemphrase eine - wie im konkreten Fall auch immer organisierte - schnellere Abfolge der einzelnen Töne.

Außerdem wird keinerlei Artikulation oder Zungenstoß verwendet. Wenn zwei Töne gleicher Höhe nacheinander gespielt werden, müssen sie durch ein Fingerschlagen voneinander getrennt werden, was als „finger tonguing“ bezeichnet wird.⁴⁷²

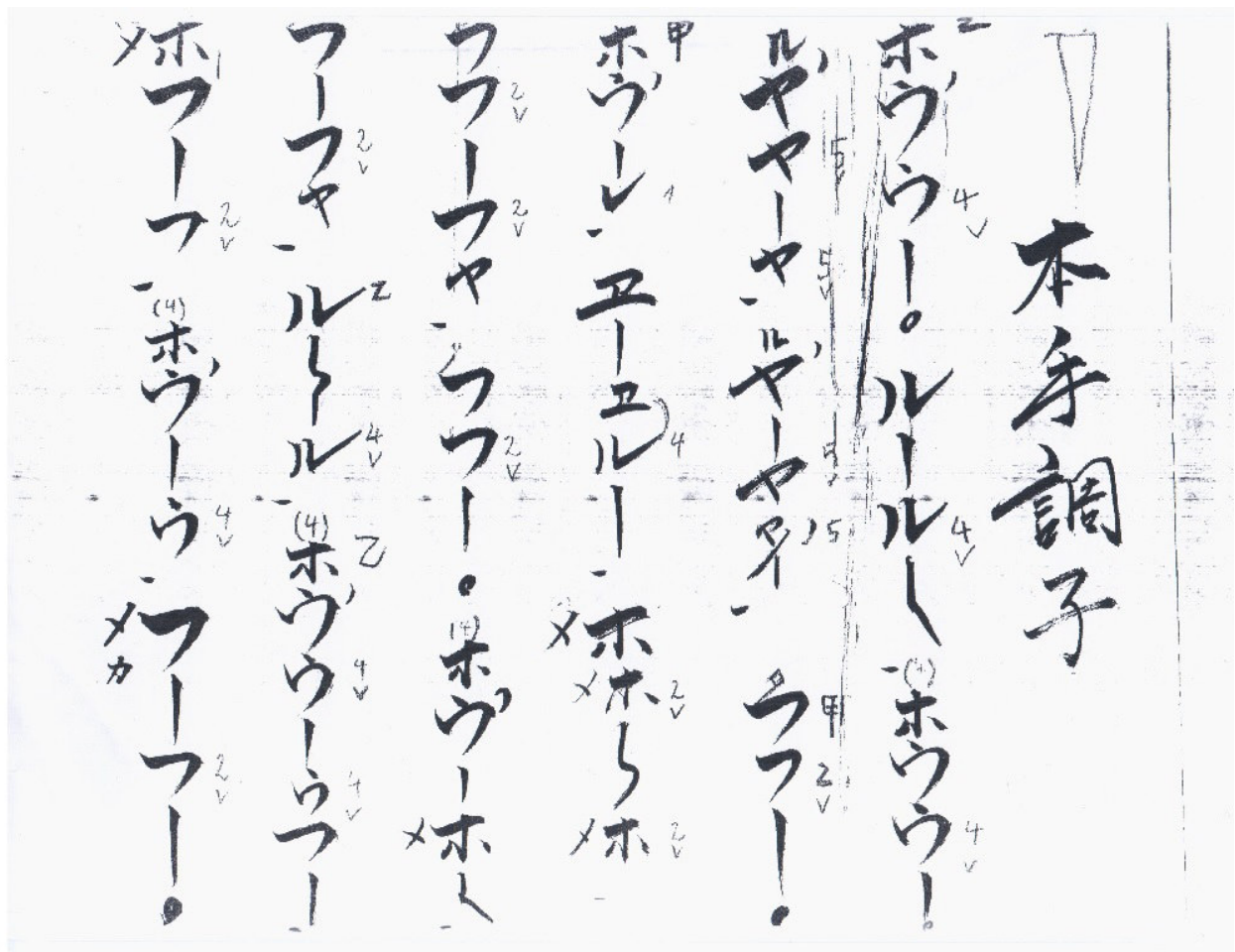


Abbildung 12: Honte Chōshi in der Fu-Ho-U-Notation, wie sie für die Itchōken-Honkyoku üblich ist (Handschrift von Ikkei Hanada, 2000)

Zum direkten Vergleich ist auf der folgenden Seite eine Transkription in westlicher Notation abgebildet, in der vor allem die Atemphasen deutlich zu sehen sind:

⁴⁷² Vgl. Mau 2014, S. 191.

Honte Choshi

The musical score for Honte Choshi is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four sections labeled A, B, C, and D. Section A (measures 1-3) features a melodic line with a first measure marked with a '1' and an accent (>), followed by a slur over measures 2 and 3. Section B (measures 4-6) continues the melody, with a slur over measures 4 and 5, and a slur over measure 6. Section C (measures 7-11) shows a more complex melodic line with a slur over measures 7 and 8, a slur over measures 9 and 10, and a slur over measure 11. Section D (measures 12-18) concludes the piece, with a slur over measures 12 and 13, a slur over measures 14 and 15, and a slur over measures 16 and 17. Measure 18 is the final measure, ending with a double bar line. The notation includes various note values, slurs, and accents.

©2017 Martina Binnig - Notensatz: Yuval Dvoran

Abbildung 13: Honte Chōshi (Transkription von Martina Binnig)

Die Atemphrasen lauten in Tonnamen-Solmisation:

ho u- u-
ru - ru- (ru meri)
ho u- u-
ru ya- ya- ya-
ru ya- ya- ya i-
ta fu- fu- usw.

Die waagerechten Striche stehen für längeres Halten der Töne.

Alle übrigen klein gedruckten Noten sind entweder Verzierungsnoten (durch kurzes Kopfnicken ausgeführt) oder finger tonguing.

In meiner Transkription habe ich die achtzehn Atemphrasen, in die das Stück unterteilt ist, durchnummeriert. Die Tonhöhe der mit dem Finger geschlagenen Vorschlagsnoten ist kaum wahrnehmbar, dennoch habe ich sie mit der reellen Tonhöhe, die mit dem jeweiligen Griff konkret erklingen würde, notiert, wobei ich die Töne auf zwei verschiedenen von Ikkei Hanada gebauten Itchōken-Shakuhachi überprüft habe. Bei anderen Flöten könnte durchaus eine andere reelle Tonhöhe erklingen. Wahrnehmbar ist in jedem Fall ein glucksender Effekt.

Dynamische Markierungen habe ich nur sehr sparsam eingetragen: Der Schlusston soll nahezu im Nichts verklingen; vor allem die erste Vorschlagsnote ho (f) soll deutlich und nicht zu flüchtig gespielt werden. Diagonale Striche zwischen einzelnen Tönen zeigen ein Glissando an, das jedoch mitunter eher einem recht abrupten Tonhöhenwechsel entspricht, der lediglich ohne Griffwechsel ausgeführt wird.

Wenn die Aufnahme von der originalen Notation abweicht⁴⁷³, habe ich mich in der Regel für die Notation entschieden und sie unter anderem anhand der CD-Einspielung, die die Hanada-Nachfolgerin Renkei Hashimoto 2014 veröffentlichte, überprüft⁴⁷⁴. Außerdem bin ich die beiden Stücke Honte Chōshi und Chikuzen Sashi im Rahmen der Masterclass von Genmyō Iso während des diesjährigen internationalen Shakuhachi-Festivals in Prag durchgegangen. Denn die Transkription soll weniger eine zufällige Momentaufnahme als eine jeweils exemplarische und modellhafte Version wiedergeben.⁴⁷⁵

⁴⁷³ Die Ateemeinheiten 2, 8, 9, 12, 14 und 15 erklingen in der konkreten Aufnahme leicht verkürzt, was entweder eine persönliche Geschmacksfrage sein kann oder eine spontane Entscheidung, um Atem zu sparen. Die beiden Verzierungen in Ateemeinheit 10 und 13, die an Pralltriller erinnern, dienen oft der besseren Ansprache des ya (c).

⁴⁷⁴ Vgl. Renkei Hashimoto: hi fu mi, Pagma Verlag 2014.

⁴⁷⁵ Da Honte Chōshi zu Beginn jeder Unterrichtsstunde zusammen mit dem Lehrer sowie bei Sesshins von allen gemeinsam gespielt wird, existiert für dieses Stück mehr als für alle anderen eine modellhafte Spielweise.

Nun folgt eine genauere Analyse von Honte Chōshi:

Da keine einheitliche Nomenklatur für die Analyse von Honkyoku etabliert ist, verwende ich die Begriffe

- *Tonzelle* (Einton- oder Zweitonzelle)
- *Motiv* (aus mehreren Zellen bestehend)
- *Atemphrase* (aus mehreren Motiven bestehend)
- *Teil*.

Honte Chōshi besteht aus achtzehn Atemphrasen. Charakteristisch ist die insgesamt sechsmal wiederkehrende Tonzelle ho-u (f-g), die viermal in tiefer Lage (otsu) erscheint (Atemphrase 1, 3, 15, 17) und zweimal in oktavierter Lage (kan) vorkommt (Atemphrase 7, 12). Das Motiv ho-u (f-g-g) findet sich viermal (Atemphrase 1, 3, 15, 17), wobei es in Atemphrase 15 weitergeführt wird bis fu (d'). Dadurch wird zum ersten Mal der nominell tiefste Ton (fu/d') des Stücks erreicht, der auch Schlussston ist.

Das Motiv fu-fu (d-d) zieht sich ebenfalls durch das ganze Stück, wobei es in der oktavierten Lage (kan) von einer Art Vorschlagsnote (ta) vorbereitet wird (Atemphrase 6, 10, 11) und in der tiefen Lage (otsu) durch einen langen Vorhalt im Halbtonabstand respektive durch Blaswinkelveränderung eingeführt wird (Atemphrase 16, 18). Zweimal wird dieses fu-fu-Motiv von ya (c'') abgelöst (Atemphrase 10, 13).

Das Motiv ru-ru (as'-as') ist zweimal anzutreffen (Atemphrase 2, 14), wobei es auf unterschiedliche Weise durch Blaswinkelveränderung modelliert wird (einmal klingend as'-as'-g', einmal klingend as'-g'-as'). Auffällig ist das Motiv e-e-ru (a''-a''-as'') in Atemphrase 8 und das sich anschließende Motiv ho-ho-ho (e''-e''-e''), das durch Blaswinkelveränderung als e''-e''-es''-e'' erklingt. Diese Motive befinden sich etwa in der Mitte des Stücks und können aufgrund der durch Blaswinkelveränderungen bewirkten Abweichung von der instrumentenspezifischen pentatonischen Grundskala als Dissonanzen aufgefasst werden, wobei das oktavierte e (a''), das nahtlos zum e meri (as'') erniedrigt wird, gleichzeitig den höchsten Ton des Stücks darstellt.

Das Motiv ru-ya (a'-c'') tritt zweimal unmittelbar nacheinander in Erscheinung (Atemphrase 4, 5) und wird beim zweiten Mal zum i (d'') weitergeführt, das noch einmal bestätigt wird, allerdings durch die Griffkombination ta-fu. Die Tonhöhenabfolgen ya-i und ta-fu sind im Idealfall identisch, unterscheiden sich jedoch in ihrem Timbre.

Die aus Tonzellen zusammengesetzten Motive bilden durch Verkettung größere Strukturen: In der originalen Notation sind Abschnitte durch kurze waagrechte Striche und kleine Kreise

gekennzeichnet, und auch im Unterricht werden die Stücke beim Vor- und Nachspielen in diese Abschnitte eingeteilt. Insgesamt lässt sich Honte Chōshi in vier Teile untergliedern, die mit Großbuchstaben markiert sind: Teil A, Teil C und Teil D beginnen jeweils mit dem markanten ho-u-Motiv (f-g) und enden mit fu (d).

Teil A (Atemphrase 1 bis 3) etabliert u (g) als tonales Zentrum. Lediglich Atemphrase 2 fügt ru (as) ein, das jedoch auch zu klingend u (g) erniedrigt wird.

Teil B stellt in Atemphrase 4 zunächst ya (c) vor, das von einem erhöht gespielten ru (klingend a') eingeleitet wird und in Atemphrase 5 einen Tonschritt nach oben zu i (d') weitergeführt wird, das wiederum in Atemphrase 6 bestätigt wird.

Teil C greift das anfängliche ho-u-Motiv (f-g) auf, jedoch um eine Oktave versetzt und mit einem Fingerschlagen, das einem Mordent ähnelt, verstärkt (Atemphrase 7). In Atemphrase 8 und 9 folgen die beiden oben schon beschriebenen dissonant wirkenden Motive e-e-ru (a''-a''-as'') und ho-ho-ho (meri)-ho (e''-e''-es''-e''), die etwa in der Mitte des Stücks platziert sind und in Atemeinheit 9 den höchsten Ton e (a'') umfassen. Danach (Atemphrase 10) wird wieder das Motiv ta-fu-fu (c''-d''-d'') von Atemphrase 6 aufgegriffen und um ein weiteres fu (d'') sowie um ya (c'', aber anderer Griff als ta) ergänzt (ta-fu-fu-fu-ya = c''-d''-d''-d''-c''). Teil C endet mit der Wiederholung des Motivs ta-fu-fu (c''-d''-d'').

Teil D beginnt mit demselben ho-u-Motiv (f'-g') wie Teil C, wobei diesmal ein ho meri (klingend e'') ergänzt wird, das durch Blaswinkelveränderung noch einen weiteren Halbton zu klingend es'' (in der Originalnotation: nach rechts unten abknickender senkrechter Strich nach ho meri) erniedrigt wird. Darauf (Atemphrase 13) folgt die Wiederholung des Motivs aus Atemphrase 10, wobei jedoch ein fu weniger erklingt: ta-fu-fu-ya (c''-d''-d''-c''). Oder anders beschrieben: Das ta-fu-fu-Motiv (c''-d''-d'') von Atemeinheit 6 wird nun um ein ya (c'') ergänzt. Jetzt (Atemphrase 14) wird das ru-ru-Motiv (as'-as') von Atemphrase 2 aufgegriffen, jedoch mit einer Blaswinkelveränderung modifiziert, die einen Glissando-Effekt nach unten und wieder zurück bewirkt. So wie auf Atemeinheit 2 (ru-ru-Motiv) das ho-u-u-Motiv (f'-g'-g') von Atemeinheit 3 folgte, folgt jetzt ebenfalls auf das ru-ru-Motiv von Atemphrase 14 wieder das ho-u-u-Motiv (Atemphrase 15), allerdings erweitert um ein zusätzliches u (g') und hinabgeführt zu fu (d') als tiefstem Ton der Flöte. In Atemphrase 16 wird das fu (d') bestätigt. In einer Art Coda erklingt in Atemeinheit 17 noch einmal das Anfangsmotiv (Atemphrase 1 und 17 sind identisch), und Honte Chōshi endet auf dem tiefsten, zweimal erklingenden Ton fu (d'), das mit einem langen Vorhalt fu meri (klingend c') vorbereitet wird, das nur durch eine extreme Veränderung des Blaswinkels möglich ist, da fu (d') nominell der tiefste Ton der Flöte ist.

Honte Chōshi ist also in einer Art Baukastensystem zusammengesetzt: Subtile Abweichungen oder Ergänzungen von schon eingeführten Motiven sowie veränderte Blaswinkel, die sowohl Tonhöhenmodifikationen als auch verschiedene Timbres und Dynamiken erzeugen, machen den ästhetischen Reiz des Stücks aus. Die Motive der einzelnen Atemphrasen werden in erster Linie durch eine Einton- oder eine Zweitonzelle definiert, die jeweils durch Tonwiederholungen, Klangfarbenveränderungen oder Tonhöhenmodifikationen sowie in einigen Atemphrasen auch durch Hinzufügen eines weiteren Tons ergänzt wird. Die folgende Tabelle zeigt eine Übersicht über die charakteristischen Tonzellen der Motive und die Kerntöne, die im Zentrum des jeweiligen Motivs stehen:

Atemphrase	Charakteristische Tonzellen der Motive		Kerntöne (Übertragung = klingend)	
1	ho-u	f-g	u otsu	g'
2	u-u meri	as-asas	ru otsu	as'
3	ho-u	f-g	u otsu	g'
4	ru-ya	a-c	ya otsu	c''
5	ru-ya + i	a-c + d	ya - i otsu	c'' - d''
6	ta-fu	c-d	fu kan	d''
7	ho-u	f-g	u kan	g''
8	e-ru	a-as	e - ru kan	a'' - as''
9	ho meri ⁴⁷⁶	fes-feses-fes	ho meri kan	e''
10	ta-fu + ya	d-c	fu kan-ya otsu	d'' - c''
11	ta-fu	c-d	fu kan	d''
12	ho-u + ho meri	f-g + fes/feses	u kan - ho meri kan	g'' - e''/es''
13	ta-fu + ya	c-d + c	fu kan - ya otsu	d'' - c''
14	ru-ru meri-ru	as-asas-as	ru otsu	as'
15	ho-u + fu	f-g + d	u otsu - fu otsu	g' - d'
16	ho meri-fu	feses-d	ho meri otsu - fu otsu	e' - d'
17	ho-u	f-g	u otsu	g'
18	fu meri-fu	deses-d	fu meri otsu - fu otsu	c' - d'

Abbildung 14: Motive und Kerntöne der einzelnen Atemphrasen von Honte Chōshi

Tonale Zentren:

Innerhalb der vier Teile kristallisieren sich verschiedene tonale Zentren heraus, die durch die jeweiligen Kerntöne der Atemphrasen definiert werden. Dabei sind insbesondere die Schlusstöne der einzelnen Teile von Bedeutung.

⁴⁷⁶ Zunächst meri als Halbton-, dann als Ganztonerniedrigung (= dai meri), vgl. Kypros 2015, S. 77.

Teil	Anfangsmotiv	tonale Zentren	Schlussston
A	ho-u otsu (f'-g')	u (g')	u otsu (g')
B	ru-ya otsu (a'-c'')	ya (c'') und i (d''), das zu fu kan (d'') umgedeutet wird	fu kan (d'')
C	ho-u kan (f''-g'')	u (g''), i-ru (a''-as''), ho meri (e''), fu-ya (d''-c'')	fu kan (d'')
D	ho-u kan (f''-g'')	u (g''), ho meri (e''-es''), fu-ya (d''-c''), ru (as'), u-fu (g'-d'), ho meri - fu (e'-d'), u (g'), fu (d')	fu otsu (d')

Abbildung 15: Tonale Zentren und Schlussstöne der Teile A bis D von Honte Chōshi

Drei der Teile (B, C, D) enden also mit fu (zweimal fu kan = d'', einmal fu otsu = d'), nur der erste Teil (A) mit u otsu (g').

Drei der Teile (A, C, D) beginnen mit ho-u (zweimal ho-u kan = f''-g'', einmal ho-u otsu = f'-g'), nur Teil B mit ru-ya otsu (a'-c'').

Melodieverlauf:

Teil A beginnt im unteren Register, allerdings nicht mit dem tiefsten Ton der Flöte fu (d'), sondern mit dem - innerhalb der instrumentenspezifischen pentatonischen Grundskala - zweittiefsten Ton ho (f'). Teil A pendelt sich um u (g') ein.

Teil B erweitert den Tonbereich um eine Quinte, wobei zunächst ya (c''), dann i (d'') etabliert wird.

Teil C führt die zweite Oktave ein, wobei sich durch die Aufnahme des Anfangsmotivs ho-u in oktavierter Form ein Intervallsprung zwischen dem letzten Ton von Teil B (i = d'') und dem ersten Ton von Teil C (u kan = g'' mit Vorschlagsnote ho kan = f'') ereignet. Diese Quarte zwischen den beiden Haupttönen i und u kan stellt den ersten Intervallsprung überhaupt innerhalb des Stücks dar, während in Teil A und B der Melodieverlauf durch Intervallschritte bestimmt war. Die springende Terz zwischen ru und ya zu Beginn von Teil B gehört zu der flötenspezifischen pentatonischen Skala, ist also auch nachbartönig. Nach dem Spitzenton e kan (a''), der zu e kan meri erniedrigt wird (as''), wird zum ersten Mal ho kan meri (e'') vorgestellt, wobei der Abwärtssprung zwischen dem Motiv e kan-e kan meri (a''-as'') und ho kan meri (e''-es''-e'') den Eindruck einer Dissonanz erweckt. Nach der Bestätigung von ho kan meri (e'') klingt Teil C mit abwärts geführter Stufenmelodik über ya (c'') auf i (d'') aus, was ein Wiederaufgreifen des Endes von Teil B darstellt.

Der Übergang von Teil C zu Teil D ist identisch mit demjenigen von Teil B zu Teil C. Der Melodieverlauf in Teil C zeigt eine große Abwärtsbewegung von u kan (g') zu fu otsu (d'), dem tiefsten Ton der Flöte, der in der letzten Atemphrase noch von einem langen Vorhalt fu otsu meri (c') vorbereitet wird. Diese Abwärtsbewegung erstreckt sich über sieben Atemphasen, wobei sich lediglich durch die Wiederholung des Anfangsmotivs ho-u (f'-g') in Atemphrase 17 noch einmal ein Aufwärtssprung zwischen Atemphrase 16 und 17 und entsprechend ein Abwärtssprung zwischen Atemphrase 17 und 18 ereignet. Die folgende Grafik zeigt den Melodieverlauf anhand der tonalen Zentren auf. Die x-Achse gibt die Atemphasen an, wobei für jede Atemphrase zwei Einheiten verwendet wurden, da sich die tonalen Zentren jeweils aus einem oder zwei Kerntönen zusammensetzen. Z. B. bestimmen in Atemphrase 1 die beiden u (g') die Tonalität und sind als zwei Ereignisse auf gleicher Höhe eingetragen. Die y-Achse gibt die Tonhöhe an, wobei die chromatische Tonleiter von c' bis a'', die den Tonumfang von Honte Chōshi umfasst, in 22 Halbtonschritte unterteilt worden ist. Der höchste Ton i kan (a'') von Atemphrase 8 befindet sich also auf der y-Achse bei 22 und auf der x-Achse bei 16.

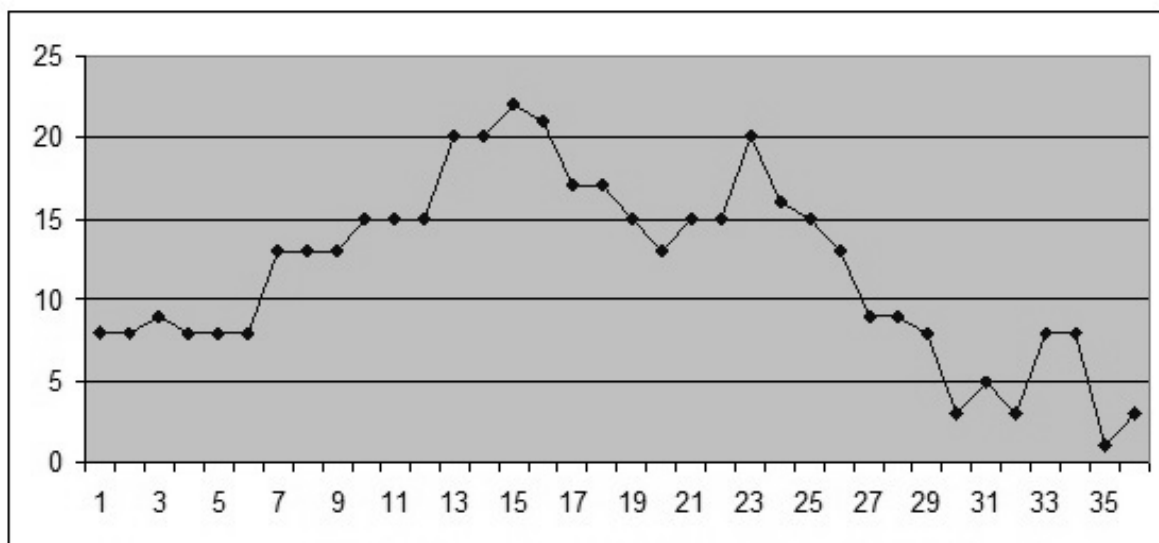


Abbildung 16: Melodieverlauf von Honte Chōshi

Eine weitere Möglichkeit der Analyse stellt der Ansatz von Norman Stanfield dar (s. o.), die Tendenz einer Tonhöhe, sich in eine bestimmte Richtung zu bewegen, zu untersuchen. Dabei spielen auch die Erfüllung oder Nicht-Erfüllung von Hörerwartungen eine Rolle. In seiner

umfangreichen Studie „Sweet Anticipation - Music and the Psychology of Expectation“⁴⁷⁷ untersucht David Huron unter anderem das Spannungsfeld von Hörerwartungen und tatsächlich messbaren melodischen Gesetzmäßigkeiten. Im Zusammenhang dieser Arbeit interessieren vor allem letztere. Huron stellt fünf messbare und verifizierbare melodische Tendenzen vor:

- *Pitch proximity*: Aufeinanderfolgende Tonhöhen tendieren dazu, nah aneinander zu liegen.⁴⁷⁸
- *Central pitch tendency*: Die am häufigsten erscheinenden Tonhöhen in Melodien tendieren dazu, nahe am Zentrum einer bestimmten Tonhöhenverteilung zu liegen.⁴⁷⁹
- *Ascending leap tendency/descending step tendency*: Melodien tendieren dazu, relativ schnelle Aufwärtsbewegungen (Tonsprünge) und relativ ruhige Abwärtsbewegungen (Tonschritte) aufzuweisen.⁴⁸⁰
- *Arch phrase tendency*: Zumindest westliche Melodien tendieren dazu, bogenförmige Tonhöhenkonturen zu zeigen. Die höchste Tonhöhe tendiert dazu, in der Mitte einer Phrase zu erscheinen.⁴⁸¹
- *Step inertia*: Auf absteigende Tonschritte folgen Tonbewegungen in die selbe Richtung.⁴⁸²

Nun interessiert, ob diese melodischen Tendenzen, die Huron mit wenigen Ausnahmen als allgemeingültig setzt⁴⁸³, auch auf Honte Chōshi zutreffen:

1. *Pitch proximity*:

Teil A: Der Melodieverlauf bewegt sich schrittweise aufwärts, entweder über Sekundschritte oder einmal über eine kleine Terz (die jedoch auf dem Instrument einen Nachbarton darstellt).

Teil B: Hier besteht die Tendenz ebenfalls bis auf eine Ausnahme: Zwischen Atemphrase 8 und Atemphrase 9 erfolgt ein Abwärtssprung von einer klingenden verminderten Quarte.

Teil C: Die Tendenz trifft zu, allerdings ist zwischen Atemphrase 13 und 14 ein Abwärtssprung von einer großen Terz und am Ende von Atemeinheit 15 ein Abwärtssprung von einer Quarte

⁴⁷⁷ Vgl. David Huron: Sweet Anticipation - Music and the Psychology of Expectation, Cambridge (Massachusetts)/London 2006.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 91.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 91. Huron führt auch die von Palestrina aufgestellte Regel der Gegenbewegung auf dieses Phänomen der Tendenz zu einem Mittelwert zurück, vgl. Huron 2006, S. 84.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 92.

⁴⁸¹ Ebd., S. 93.

⁴⁸² Ebd., S. 77.

⁴⁸³ In Bezug auf die rhythmische Frequenz von Ereignissen stellt Huron z. B. Ausnahmen gerade in japanischer Gagaku-Musik fest, vgl. Huron 2006, S. 187.

zu beobachten. Auch das eingeschobene Anfangsmotiv in Atemphrase 17 ist von Tonsprüngen eingerahmt.

Die Tendenz der "Pitch proximity" lässt sich also überwiegend - bis auf wenige Ausnahmen, die motivisch erklärbar sind - bestätigen. Zwischen den einzelnen Teilen bestehen jedoch Tonsprünge.

2. Central pitch tendency:

Die Mitte der Tonhöhenverteilung in Honte Chōshi befindet sich zwischen klingend c' und a'' , also etwa beim 11. Halbtonschritt = b' .

Teil A und B: Der Tonraum erstreckt sich zwischen g' und d'' : Die Tendenz lässt sich eindeutig bestätigen, wobei sich Teil A leicht unterhalb und Teil B leicht oberhalb des Mittels bewegt.

Teil C: Die Atemphrasen 7 und 8 umfassen den Tonraum zwischen d'' und a'' und liegen damit deutlich über dem Mittel, pendeln sich allerdings in Atemphrase 10 und 11 bei c''/d'' ein.

Teil D: Der melodische Verlauf zieht sich gleichmäßig von g'' bis d' : Die Tendenz trifft also zu.

3. Ascending leap tendency/descending step tendency:

Teil A und B: Es herrschen ausschließlich Tonschritte vor bis auf den aufsteigenden Terzsprung in Atemphrase 4. Die Tendenz ist also nicht ausgeprägt, aber feststellbar.

Teil C: Teil C stellt insgesamt eine Abwärtsbewegung dar, wobei jedoch der einzige Tonsprung zwischen Atemphrase 8 und 9 ebenfalls abwärts führt. Die Tendenz lässt sich also nicht belegen.

Teil D: Auch hier herrscht eine stetige Abwärtsbewegung vor, und es lassen sich mehr Abwärts- als Aufwärtssprünge beobachten. Die Tendenz ist daher nicht zutreffend. Allerdings befinden sich zwischen Teil B und C sowie zwischen Teil C und D Tonsprünge aufwärts.

4. Arch phrase tendency:

Hier hilft ein Blick auf Abbildung 15 (Melodieverlauf): Obwohl Huron diese Tendenz vor allem in Bezug auf westliche Melodien konstatiert, ist auch bei Honte Chōshi insgesamt eine Bogenform feststellbar. Auch liegt der höchste Ton ($e\text{ kan} = a''$) in Atemphrase 8 von insgesamt 18 und damit nahe der Mitte des Stücks.

5. *Step inertia*:

Teil A: Die Tendenz trifft vollkommen zu.

Teil B: Es gibt keine Abwärtsbewegung.

Teil C: Die Tendenz besteht mit Ausnahme des Übergangs von Atemphrase 10 zu 11: Hier folgt auf eine stufenweise Abwärtsbewegung eine stufenweise Aufwärtsbewegung.

Teil D: Die Tendenz lässt sich bestätigen mit Ausnahme von Atemphrase 17, die jedoch das Aufgreifen des Anfangsmotivs darstellt.

Zusammenfassung der Analyse-Ergebnisse von Honte Chōshi:

Honte Chōshi besteht aus achtzehn Atemphrasen, die sich in übergeordnete Teile zusammenfassen lassen: Teil A und Teil B bestehen jeweils aus drei, Teil C aus fünf und Teil D aus sieben Atemphrasen.

Drei der Teile (A, C und D) beginnen mit der Tonzelle ho-u (f-g), die in Teil C und D oktaviert erklingt. Drei der Teile (B, C, D) enden auf fu (d), dem nominell tiefsten Ton der Shakuhachi, der allerdings in Teil B und C in oktaviertes Lage erscheint.

Der Melodieverlauf stellt sich von Teil A bis C aufsteigend dar, wobei in Atemeinheit 8 der Spitzenton des Stücks (i kan = a´) erreicht wird. Teil D zeigt insgesamt eine Abwärtsbewegung.

Die von David Huron verifizierten melodischen Tendenzen *Pitch proximity*, *Central pitch tendency*, *Ascending leap tendency/descending step tendency*, *Arch phrase tendency* und *Step inertia* lassen sich überwiegend bestätigen. Allerdings lässt sich eine signifikante Abweichung bezüglich der *Ascending leap tendency/descending step tendency* beobachten: Abgesehen von Aufwärtssprüngen zwischen den einzelnen Teilen und vor dem wiederaufgegriffenen Anfangsmotiv in Atemphrase 17 herrschen innerhalb der Teile Abwärtssprünge vor (Atemphrase 8/9, Atemphrase 15, Atemphrase 17-18). Der größte Tonsprung des Stücks befindet sich vor der letzten Atemphrase (18), was jedoch durch das vorhergehende Einschleichen des Anfangsmotivs erklärbar ist. Auffällig bleiben die Tonsprünge in Atemphrase 8/9 und 15.

Insgesamt lassen sich die dem Stück zugrundeliegenden Strukturen als eine Verkettung von Tonzellen und Motiven, die immer wieder abgewandelt werden, auffassen, wobei der Gestaltung des Einzelereignisses (Timbre, Tonhöhenmodifikation und dynamische Entwicklung des Einzeltons) sowie der Spannungspausen zwischen den Ereignissen (Ma) große Bedeutung zukommt.

4.3 Chikuzen Sashi

Chikuzen Sashi ist eines der beiden idiomatischen am Itchōken-Tempel tradierten Stücke, das noch heute in dessen Honkyoku-Repertoire enthalten ist, und das einzige der beiden, von dem mir eine Aufnahme mit Ikkei Hanada vorliegt.

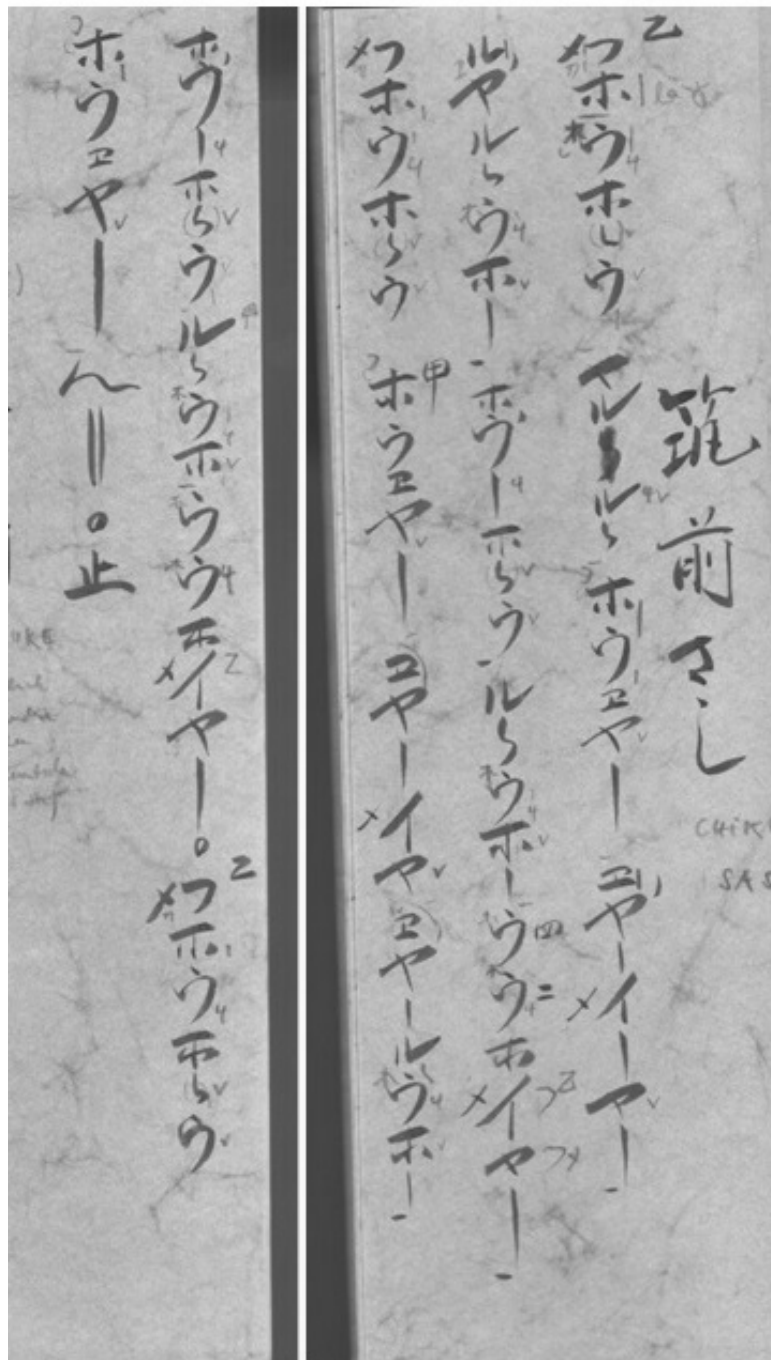


Abbildung 17: Chikuzen Sashi (Handschrift von Ikkei Hanada)

Chikuzen Sashi

The musical score for Chikuzen Sashi is presented on seven staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Section markers are placed above the staves: **A** (measures 1-2), **B** (measure 3), **C** (measures 4-6), **A** (measures 7-9), **C** (measures 10-11), **A** (measures 12-14), **C'** (measures 15-16), **A** (measures 17-18), and **D** (measure 19). The score concludes with a double bar line and the instruction *Lufi*.

©2017 Martina Binnig - Notensatz: Yuval Dvoran

Abbildung 18: Chikuzen Sashi (Transkription von Martina Binnig)

Chikuzen Sashi besteht aus insgesamt 19 Atemphrasen, die sich drei verschiedenen Teilen und einer angehängten Atemphrase als Coda (D) zuordnen lassen: Teil A umfasst zwei Atemphrasen, Teil B eine und Teil C sechs Atemphrasen.

Der Aufbau des Stücks ist klar untergliedert in A, B, C, A, C (oktaviert), A, C (nur erste Atemphrase), Coda (Atemphrase 19 = D).

Teil A kommt also insgesamt dreimal vor, Teil B (als eingeschobene Atemphrase) einmal, Teil C zweimal (einmal in tiefer, einmal in oktavierter Lage) und D als Coda-Atemphrase einmal.

Melodieverlauf: Teil A beginnt mit dem tiefstmöglichen Ton der Flöte überhaupt, nämlich mit dem durch Blaswinkelveränderung um einen Ganzton erniedrigten d' (fu meri otsu), der - klingend c' - als langsamer Vorhaltston zu d' fungiert, das in f' (ho otsu) mündet (Atemphrase 1) und zu g' (u otsu) weitergeführt wird. In Teil B wird dieses g' (u otsu) bestätigt, jedoch von einer Art Vorhaltsverkettung aus c'' und as' (ya und ru otsu) eingeleitet. Dabei ist insbesondere die Halbtonannäherung as'-g' markant. In Teil C wird in Atemphrase 4 und 5 der Ton c'' (ya otsu) etabliert, wobei er in Atemphrase 4 von unten (über den Tonraum einer Quinte) und in Atemphrase 5 von oben (durch eine kleine Sekunde) erreicht wird. Auch Atemphrase 5 wird - wie Atemphrase 3 - von einer Art Halbtonvorhalt (des''-c'') dominiert. In Atemphrase 6 erfolgt eine Abwärtsbewegung von wiederum einer Quinte mit Zielton f' (ho otsu). Atemphrase 7 stellt eine identische Wiederholung von Atemphrase 2 aus Teil A dar, sodass g' (u otsu) bekräftigt wird. Die zweite Hälfte von Atemphrase 8 ist identisch mit der zweiten Hälfte von Atemphrase 6 und endet auf f' (ho otsu). Atemphrase 9 greift das Motiv f'-g'-g'-f' (ho-u-u-ho otsu) aus Atemphrase 6 und 8 auf, wird jedoch durch eine Abwärtsbewegung zum tiefstmöglichen Ton c' (fu meri otsu) ergänzt, sodass Teil C auf dem Anfangston von Teil A und damit auf dem Anfangston des Stücks insgesamt abschließt. Wie schon in Atemphrase 5 wird c' durch den Halbtonvorhalt des' erreicht. Die Atemphrasen 10 bis 19 stellen nur noch Wiederholungen von Teil A und C dar. Die Coda (D) endet auf c'' (ya otsu), sodass Anfangs- und Schlussston von Chikuzen Sashi im Oktavabstand c' (fu meri otsu)-c'' (ya otsu) stehen.⁴⁸⁴

Anders als in Honte Chōshi lassen sich die Motive nicht auf im wesentlichen jeweils zwei Tonzellen zurückführen. Die Ereignisdichte je Atemphrase liegt generell höher. Da sich die Teile A und C identisch - in Bezug auf Teil C lediglich oktavversetzt - wiederholen, ist auch

⁴⁸⁴ Die hier vorgenommene Beschreibung des Melodieverlaufs sowie die Notation von Chikuzen Sashi beziehen sich auf die Spielweise von Ikkei Hanada (vgl. beigefügte Aufnahme). Die Spielweise von Genmyō Iso in seiner Masterclass während des internationalen Shakuhachi Festivals Prag 2017 wich an einigen Stellen leicht ab. Es ist davon auszugehen, dass Ikkei Hanada seine eigene modifizierte Spielweise unterrichtet hat. Insbesondere verzichtet Genmyō Iso völlig auf fu otsu dai meri (klingend c'). In Atemphrase 9 spielt er den Tonwechsel des-c in der zweigestrichenen Lage, und die Atemphrasen 9 und 16 enden in seiner Spielweise jeweils nach des (i meri), worauf in einer neuen Atemphrase das c (ya) durch eine Vorhaltsbewegung von unten folgt.

eine graphische Notation des gesamten Melodieverlaufs nicht erkenntniserweiternd, sodass hier darauf verzichtet werden soll. In der folgenden Tabelle sind die charakteristischen Motive der einzelnen Atemphrasen von Chikuzen Sashi wiedergegeben:

Atemphrase	charakteristisches Motiv
1	d'-f' (fu-ho otsu)
2	g'-f'-g' (u-ho-u otsu)
3	c''-as'-g' (ya-ru-ru meri otsu)
4	f'-g'-a'-c'' (ho-u-e-ya otsu)
5	c''-des''-c'' (ya-i meri-ya otsu)
6	c''-as'-g'-f' (ya-ru-u-ho otsu)
7	g'-f'-g' (u-ho-u otsu)
8	as'-g'-f' (ru-u-ho otsu)
9	g'-f'-des'-c' (u-ho-fu-fu meri otsu)
10	= Atemphrase 1 und 2
11	= Atemphrase 4 (8va)
12	= Atemphrase 5 (8va)
13	= Atemphrase 6 (8va)
14	= Atemphrase 7 (8va)
15	= Atemphrase 8 (8va)
16	= Atemphrase 9 (8va)
17	= Atemphrase 10
18	= Atemphrase 4
19	h'-c'' (ya meri-ya otsu)

Abbildung 19: Charakteristische Motive der Atemphrasen von Chikuzen Sashi

Die tonalen Zentren innerhalb der einzelnen Teile beschränken sich auf f, g und c:

Teil	tonale Zentren	Schlussston
A	f' - g'	g'
B	g'	g'
C	f' - c'' - g' - c'	c'/c''
D	c''	c''

Abbildung 20: Tonale Zentren der Teile A bis D von Chikuzen Sashi

Pitch proximity: Die These trifft innerhalb der einzelnen Teile zu.

Central pitch tendency: Die These trifft ebenfalls innerhalb der Teile zu.

Ascending leap tendency/descending step tendency: Generell überwiegen Tonschritte. Innerhalb der einzelnen Teile kommt kein größeres Intervall als eine große Terz vor (Abwärtssprung in Atemphrase 6 und 13). Größere Sprünge ergeben sich lediglich zwischen den Teilen, auch bedingt durch die Oktavierung (z. B. zwischen Atemphrase 10 und 11).

Arch phrase tendency: Die These trifft innerhalb der einzelnen Teile (bis auf die eingeschobene Atemphrase B) zu.

Step inertia: Die These trifft ebenfalls innerhalb der Teile zu.

Zusammenfassung der Analyse-Ergebnisse von Chikuzen Sashi: Während Honte Chōshi insgesamt aus verschiedenen Atemphrasen zusammengesetzt ist, in denen lediglich manche Motive wiederholt werden, werden in Chikuzen Sashi ganze Teile (Teil A dreimal, Teil C zweimal) wiederholt. Letztlich wird der gesamte Ablauf von Teil A plus Teil C wiederholt, wobei zwischen dem ersten A- und dem ersten C-Teil lediglich Atemphrase 3 als B-Teil eingeschoben wird und der C-Teil in der Wiederholung oktaviert erscheint. Fasst man den B-Teil lediglich als Einschub auf, besteht Chikuzen Sashi also aus der einfachen Abfolge der Teile A-C-A-C-A-C' plus Coda D. Dabei ist die vierte Atemphrase des C-Teils (z. B. Atemphrase 7) eine identische Wiederholung der zweiten Atemphrase des A-Teils (Atemphrase 2). Das Prinzip des Stückaufbaus aus einzelnen Elementen (Tonzellen, Motiven, Atemphrasen, Teilen), die wiederholt, modifiziert und unterschiedlich kombiniert werden, trifft jedoch sowohl auf Honte Chōshi als auch auf Chikuzen Sashi zu. Die Thesen Hurons treffen innerhalb der einzelnen Teile von Chikuzen Sashi zu.

4.4 Kyorei

Kyorei gilt als das älteste Shakuhachi-Stück überhaupt (vgl. Kapitel 2.1). Im Honkyoku-Repertoire von Itchōken steht es als eine Art Zusammenfassung an letzter Stelle und wird auch mit größeren Schriftzeichen notiert als alle übrigen Stücke. Es zeichnet sich durch größtmögliche Schlichtheit und Reduzierung auf nur wenige Motive aus, und es werden keinerlei Verzierungen durch Kopfbewegungen hinzugefügt. Viele Abschnitte werden mehrmals wiederholt, wobei zunächst einzeln gespielte Atemphrasen zusammengefasst werden. Das Tonmaterial von Kyorei besteht nur aus den Tönen d (fu bzw. i), e (ho meri), f (ho), g (u), as (ru) und c (ya) in verschiedenen Oktavlagen. Diese Töne bilden zusammen mit gelegentlich hinzugefügten Vorschlagsnoten die Tonzellen.

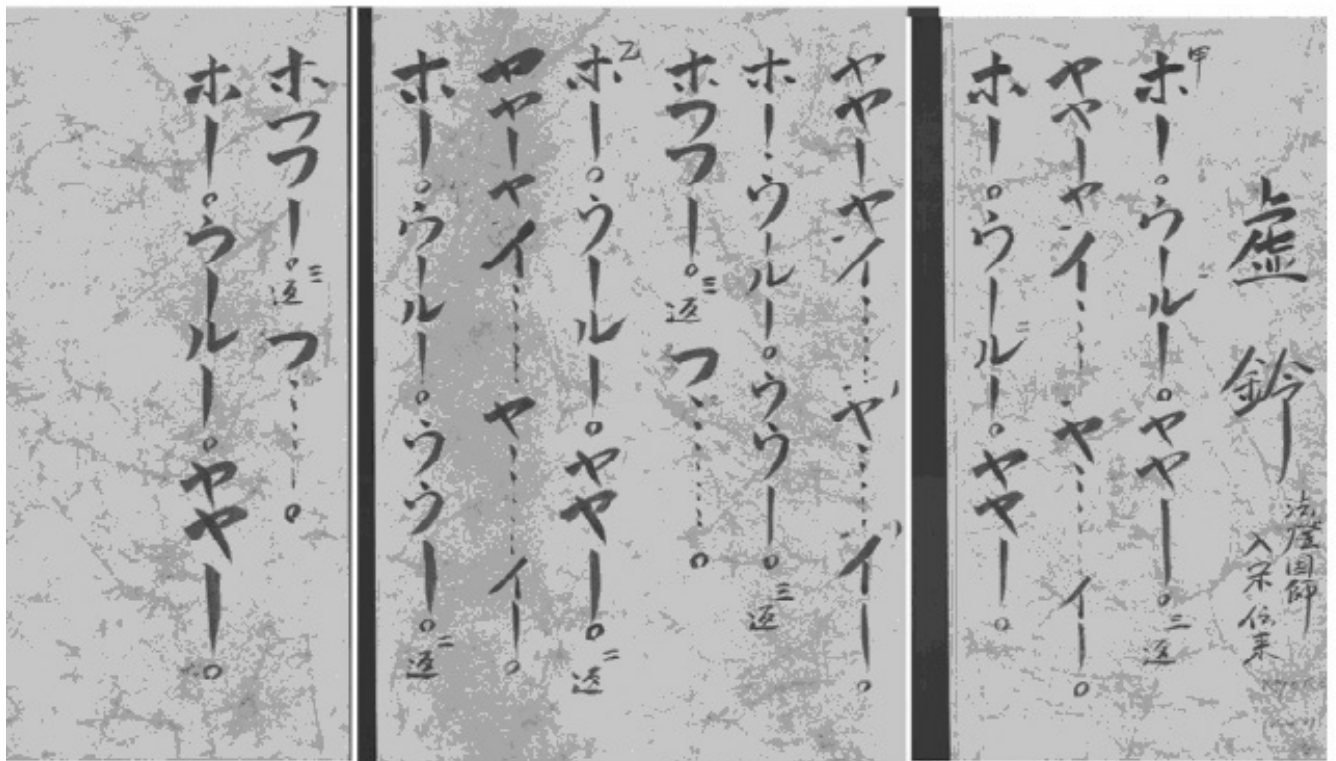


Abbildung 21: Kyorei (Handschrift Ikkei Hanada)

Kyorei lässt sich insgesamt in drei Teile gliedern, die unterschiedlich kombiniert und modifiziert werden. Auf den nächsten Seiten folgt eine Transkription in westlicher Notation, aus der die Abfolge der Teile A bis C ersichtlich werden. Varianten von Teil A, die sich durch die unterschiedliche Zusammenfassung von Atemphrasen ergeben, werden mit Apostrophen

gekennzeichnet; Varianten von Teil A, die sich lediglich im Schlussston voneinander unterscheiden, mit Kleinbuchstaben.

Kyorei

The musical score for 'Kyorei' is written in treble clef and consists of seven staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections labeled A, A', A'', B, and B'.

- Staff 1:** Labeled **A**. Measures 1-4. Notes: 1 (G4), 2 (A4), 3 (Bb4), 4 (C5). Includes a fermata over measure 4.
- Staff 2:** Labeled **A'**. Measures 5-7. Notes: 5 (G4), 6 (A4), 7 (Bb4). Includes a fermata over measure 7.
- Staff 3:** Labeled **A''**. Measures 8-9. Notes: 8 (G4), 9 (A4). Includes a fermata over measure 9.
- Staff 4:** Labeled **B**. Measures 10-11. Notes: 10 (G4), 11 (A4). Includes a fermata over measure 11 and the dynamic marking *accelerando*.
- Staff 5:** Labeled **B**. Measures 12-13. Notes: 12 (G4), 13 (A4). Includes a fermata over measure 13 and the dynamic marking *accelerando*.
- Staff 6:** Labeled **A'**. Measures 14-15. Notes: 14 (G4), 15 (A4). Includes a fermata over measure 15.
- Staff 7:** Labeled **B**. Measures 16-17. Notes: 16 (G4), 17 (A4). Includes a fermata over measure 17 and the dynamic marking *accelerando*.

18 *accelerando*

19 **a**

23 **a'**

26 **a''**

28 **C**

31

32 **A'**

35 **A''**

The image displays a musical score for a piece titled 'Kyorei'. The score is written on a single treble clef staff and consists of seven lines of music, numbered 37 through 51. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections labeled B, a', a'', C, and A'. The word 'accelerando' is written above the first two lines of music. The score ends with a double bar line at measure 51.

B 37 *accelerando* 38

accelerando 39

a' 40 41 42

a'' 43 44

C 45 46 47

48

A' 49 50 51

Abbildung 22: Kyorei (Transkription von Martina Binnig)

Teil A besteht in der Abfolge der Tonzellen f (ho), g (u), as (ru), c (ya) und in modifizierter Form (mit dem Kleinbuchstaben a bezeichnet) in der Abfolge der Tonzellen f (ho), g (u), as (ru), g (u). Dabei werden die Tonzellen zunächst in einzelnen Atemphrasen gespielt, was ein langsames Spieltempo bewirkt. Bei der ersten Wiederholung (Teil A') werden dann die zweite und dritte Tonzelle, also g (u) und as (ru), und bei der zweiten Wiederholung (Teil A'') schließlich die ersten drei Tonzellen in einer Atemphrase zusammengefasst. Teil B besteht aus den schnell aufeinanderfolgenden Tonzellen c (ya) und i (d). Teil C umfasst die absteigende Linie e (ho meri)-d (fu)-d (fu) und die Bestätigung des d (fu) durch Repetitionen. Teil C erscheint nur zweimal (Atemphrase 28-31 und 45-48), Teil B dreimal (Atemphrase 10-12, 16-18 und 37-39). Ansonsten findet sich ausschließlich Teil A mit verschiedenen Modifikationen (Wechsel der Oktavlagen, Zusammenfassung von Atemphrasen, Veränderung des Schlusstons).

Anders als bei den übrigen Honkyoku setzen sich die Motive von Kyorei nicht nur aus Tonzellen, sondern teilweise aus mehreren Atemphrasen zusammen. Durch die sukzessive Zusammenfassung von Atemphrasen, aus denen nach und nach ein Motiv entsteht, das erst rückwirkend erkennbar ist, ergibt sich die Wahrnehmung einer Beschleunigung: Zunächst erklingt die einzelne Tonzelle f'' (ho kan), dann die einzelne Tonzelle g'' (u kan), gefolgt von der Tonzelle as'' (ru kan) und schließlich c''' (ya kan), das wie zur Bestätigung wiederholt wird. Daraus bilden sich die Motive f''-g''-as'' und c'''-c''', die sich im ersten Teil (A) aus insgesamt vier Atemphrasen zusammensetzen. Die Wiederholung dieser Motive (A') besteht nur noch aus drei und die zweite Wiederholung (A'') schließlich nur noch aus zwei Atemphrasen. Teil B greift das zweite Motiv (c'''-c''') auf, ergänzt um ein drittes c''', wobei die einzelnen Töne durch eine kurze Vorschlagsnote d''' voneinander abgegrenzt werden. Dieses Verhältnis zwischen c''' und d''' wird umgedreht, indem der B-Teil mit einem jeweils durch eine Vorschlagsnote c''' vorbereiteten sechsmal repetierten d''' weitergeführt (Atemphrase 11) wird. Ein siebenmal repetiertes c''', das wiederum durch d''' vorbereitet wird, mündet in d''' als Schlusston des B-Teils. Dieser komplette B-Teil wird wiederholt, wobei jedoch zunächst noch einmal der Teil A' dazwischen geschoben wird (Atemphrase 13 bis 15). Nach dem zweiten B-Teil erklingt wieder das erste Motiv des A-Teils (Atemphrase 19 bis 21), das jedoch statt in das Motiv c'''-c''' in das Motiv g'''-g''' (Atemphrase 22) mündet. Teil a bis a'' sind bis auf den veränderten Zielton identisch mit Teil A bis A''. In Atemphrase 28 wird ein neues Motiv, nämlich e''-d''-d'' (ho meri kan - fu kan), eingeführt, das dreimal wiederholt wird. Der C-Teil endet mit einem elfmal bestätigten d'' (fu kan), das zunächst mit einem langen cis'' (fu meri kan) und danach mit zehn kurzen Vorschlagsnoten von oben

(Tonhöhe etwa fis´) vorbereitet wird. An diesen ersten C-Teil schließt sich wieder der A-Teil an, diesmal allerdings in tiefer Oktavlage und nur von A´ - A´´ (Atemphrasen 32 bis 36). Auch der nun folgende vollständige B-Teil erklingt eine Oktave tiefer (Atemphrase 37 bis 39), sodass die Atemphrasen 32 bis 39 eine identische Wiederholung der Atemphrasen 5 bis 12 darstellen, die lediglich um eine Oktave versetzt ist. Auch die Atemphrasen 40 bis 48 ergeben eine vollständige Wiederholung der Atemphrasen 23 bis 31, ebenfalls lediglich nach unten oktaviert. Kyorei klingt mit dem Teil A´ wie mit einer Art Coda oder Reminiszenz an das Kern-Motiv aus (Atemphrasen 49 bis 51).

Auch Vlatislav Matousek, der verschiedene Aufnahmen von Kyorei aus verschiedenen Schulen vergleicht und dafür die Struktur des Stücks analysiert⁴⁸⁵, geht von „extremely concentrated tectonic structures“⁴⁸⁶ aus, die auf nur wenige elementare Subjekte⁴⁸⁷ begrenzt sind. Er fasst zusammen:

*In that sense Kyorei, also known as Kyotaku, is a quite unique composition in the overall context of the honkyoku. It includes only a few of the many structural elements used in the honkyoku, using them always in an archetypal and rudimentary form devoid of surface glitter. And so the piece represents the embodiment of the pure essence of „blowing zen“. As a result of the structural analysis and comparison of different versions of the piece from the point of view of a music theory it would be quite reasonable to perceive this as a sort of prototype that inspired the creation of all the other compositions in the fuke honkyoku repertory.*⁴⁸⁸

Da der melodische Aufbau von Kyorei so weit reduziert ist, dass sich kaum mehr von einer Melodie sprechen lässt, wird sowohl auf die graphische Notation des Gesamtverlaufs als auch auf die Anwendung der Thesen Hurons verzichtet.

Zusammenfassung der Analyse-Ergebnisse von Kyorei: Anders als in Honte Chōshi und Chikuzen Sashi umfassen die Atemphrasen von Kyorei nicht unbedingt mehrere Tonzellen oder Motive, sondern Motive setzen sich im Gegenteil aus mehreren Atemphrasen zusammen. Besonders zu Beginn ergibt sich das erste Motiv erst sukzessive aus den einzelnen Tonzellen, die jeweils in einer Atemphrase erscheinen, was ein extrem reduziertes Spieltempo bewirkt. Erst im Verlauf der Wiederholungen erschließt sich das Anfangsmotiv (f-g-as-c-c) völlig. Dieses Motiv wird wiederholt und schließlich modifiziert (f-g-as-g-g). Dazwischen werden

⁴⁸⁵ Matousek 2011, S. 62-72.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 63.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 70-72.

durch Repetitionen die Töne c und d etabliert und das Motiv e-d-c eingeführt. Darüber hinaus treten keine weiteren melodischen Ereignisse auf. Lediglich die Oktavlage wird variiert, sodass sich nach einer kleinen Aufwärtsbewegung innerhalb der Atemphrasen 1 bis 11 insgesamt eine Abwärtsbewegung vom d''' (Atemphrase 11) bis zum d' (Atemphrase 48) ergibt. Die letzten Atemphrasen (49 bis 51) fungieren lediglich als Coda und greifen noch einmal das Kernmotiv f-g-as-c auf.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Abschließend möchte ich eine Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit geben: Die Shakuhachi-Traditionslinie von Itchōken lässt sich vermutlich bis in die Kanai-Ära (1624-1643) zurückverfolgen⁴⁸⁹, ist jedoch eindeutig für das 18. Jahrhundert belegt: Im Jahr 1763 wird der Itchōken-Tempel als einer von japanweit 72 Fuke-Tempel namentlich erwähnt.⁴⁹⁰ Von den ursprünglich vier Shakuhachi-Tempeln auf Kyūshū besteht heute nur noch der Itchōken-Tempel.⁴⁹¹ Er ist gegenwärtig dem Rinzai Zen-Tempel Shofukuji angegliedert⁴⁹² und stellt gleichzeitig einen Untertempel des Myōan-Tempels in Kyōto dar, der wiederum dem Rinzai Zen-Tempel Tōfuku⁴⁹³ angegliedert ist.

Das Honkyoku-Repertoire von Itchōken besteht aus idiomatischen am Itchōken überlieferten Stücken, aus ursprünglich in Nordjapan tradierten Stücken (Okushū Kei und Kimpū Ryū) sowie größtenteils aus Stücken der Myōan-Taizan-Schule.⁴⁹⁴ Das gegenwärtige Itchōken-Repertoire ist etwa zu zwei Drittel identisch mit dem Myōan-Taizan-Repertoire in Kyōto, was sich vor allem aus der Lehrer-Genealogie von Genmyō Iso, des derzeitigen Abtes von Itchōken, erklären lässt: Der Lehrer des Großvaters von Genmyō Iso war Taizan Higuchi.⁴⁹⁵ Dabei ist Genmyō Isos Mutter Ikku Iso die eigentliche Traditionsbewahrerin von Itchōken, konnte aber als Frau nicht Äbtin werden, sodass ihr eingeheirateter Ehemann Jozan Iso die Position des Abts von Itchōken nach dessen Neueröffnung im Jahr 1951 übernahm.⁴⁹⁶

Von den ursprünglich neun idiomatischen Itchōken-Stücken (Banshiki, Kyūshū Reibo, Tsukushi Reibo, Itchōken Kokū, Chikuzen Sashi, Aji no Kyoku, Kumoi no Kyoku, Azuma no

⁴⁸⁹ Vgl. Tsukitani 2000, S. 169.

⁴⁹⁰ Vgl. Kamisango 1988, S. 109.

⁴⁹¹ Vgl. Tsukitani 2001.

⁴⁹² Vgl. Day 2014, S. 126.

⁴⁹³ Vgl. Mau 2014, S. 208.

⁴⁹⁴ Vgl. <http://www.icchoken.jp>, Zugriff am 20.08.2017.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Vgl. Kapitel 2.2.

Kyoku, Toppiki⁴⁹⁷) werden heute nur noch vier Stücke als Honkyoku am Itchōken unterrichtet: Itchōken Kokū, Chikuzen Sashi, Aji no Kyoku und Kyūshū Reibo. Davon befinden sich gegenwärtig lediglich Chikuzen Sashi und Kokū Itchōken exklusiv im Honkyoku-Repertoire von Itchōken.⁴⁹⁸ Zwei Itchōken-Stücke sind sowohl ins Taizan- als auch ins Kinko- Repertoire eingeflossen: Kumoi no Kyoku und Azuma no Kyoku.⁴⁹⁹

Innerhalb der Myōan-Taizan-Honkyoku gibt es Stücke, die von Taizan nahezu unverändert übernommen worden sind und vermutlich eine ursprünglichere Spielweise dokumentieren.⁵⁰⁰

Diese sind auch im Honkyoku-Repertoire von Itchōken enthalten: Honte Chōshi, Rembo Nagashi und Akita Sugagaki/Toyo Akita. Nur wenig von Taizan verändert wurden die Stücke Shizu, Taki Ochi, Sanya, Koro(bi) Sugagaki, Mukaiji und die erste Hälfte von Kokū.⁵⁰¹

Obwohl das gegenwärtige Honkyoku-Repertoire von Itchōken also sehr durch Taizan geprägt ist und große Überschneidungen mit dem Repertoire des Myōan-Tempels in Kyōto bestehen, lassen sich einige Besonderheiten und Alleinstellungsmerkmale von Itchōken beobachten:

Die Notation, in der die Honkyoku am Itchōken tradiert werden, ist noch die ursprüngliche Fu-Ho-U-Notation und nicht die durch Taizan und Kobayashi eingeführte Ro-Tsu-Re-Notation.⁵⁰²

Die für den Kyūshū-Stil typische Ausführung der Spieltechnik Yuri durch dreimaliges schnelles Kopfdrehen⁵⁰³ wurde am Itchōken beibehalten, ist jedoch nicht am Myōan anzutreffen. Die für Itchōken-Spieler traditionell belegte Bevorzugung von überdurchschnittlich langen Jinashi-Flöten trifft heute noch zu, während am Myōan-Tempel überwiegend auf der Standard-Flöte mit Grundton d' gespielt wird.⁵⁰⁴ Während es von den Myōan-Honkyoku sowohl Notendrucke⁵⁰⁵ als auch Aufnahmen gibt⁵⁰⁶, werden die Itchōken-Honkyoku nach wie vor ausschließlich in direktem Unterricht von Lehrer zu Schüler weitergegeben. Aufnahmen existieren nur von einzelnen Stücken und von in Deutschland lebenden Spielern.⁵⁰⁷ Die Betonung des Zen-Bezugs ist am Itchōken und auch in der von Ikkei

⁴⁹⁷ Vgl. Tsukitani 2008, S. 157; Katsurayama 2014, S. 261.

⁴⁹⁸ Vgl. Honkyoku-Notenbuch von Itchōken.

⁴⁹⁹ Vgl. Tsukitani 2000, S. 174. Darüber hinaus unterrichtet der derzeitige Abt von Itchōken, Genmyō Iso, nach eigenen Angaben auf Nachfrage der Verfasserin noch ca. 30 weitere Stücke, die nicht zum eigentlichen Honkyoku-Repertoire von Itchōken gehören.

⁵⁰⁰ Vgl. Yamakawa 2014, S. 83.

⁵⁰¹ Ebd., S. 84.

⁵⁰² Vgl. Johnson 2014, S. 97; Tsukitani 2008, S. 165. Allerdings verwendet Genmyō Iso in letzter Zeit beide Notationsweisen parallel, wie er auf Nachfrage der Verfasserin mitteilte.

⁵⁰³ Vgl. Tsukitani/Seyama/Simura 1994, S. 120.

⁵⁰⁴ Vgl. z. B. Aufnahmen von Watazumi und von Michiku Tanikita.

⁵⁰⁵ Eine Ausgabe erfolgte z. B. im Jahr 1983, vgl. Sakai 2014, S. 92.

⁵⁰⁶ Vgl. z. B. die Gesamteinspielung des Myōan-Honkyoku-Repertoires von Sōshin Yoshimura.

⁵⁰⁷ Vgl. z. B. „hi fu mi“ von Renkei Hashimoto, Pagma Verlag 2014.

Hanada gegründeten deutschen Zweigschule Ichionkai besonders ausgeprägt.⁵⁰⁸ Auf der Internetseite von Itchōken wird die Shakuhachi als „religious instrument“ bezeichnet⁵⁰⁹, und der derzeitige Itchōken-Abt Genmyō Iso bot beim internationalen Shakuhachi-Festival Prag 2017 ausdrücklich einen „Suizen“-Workshop an.⁵¹⁰ Die Beziehung von Shakuhachi-Spiel und Zen-Buddhismus wird jedoch von unterschiedlichen Autoren durchaus kontrovers diskutiert (vgl. Kapitel 3.3). Der Begriff „Suizen“ ist erstmalig in den 1950er Jahren nachweisbar.⁵¹¹

Die Sujets der Itchōken-Honkyoku bilden vor allem buddhistische Themen, Naturbeschreibungen sowie Naturbeobachtungen als buddhistische Metapher (vgl. Kapitel 3.2). Außerdem lassen sich die Honkyoku hinsichtlich ihres Stellenwerts im Repertoire einteilen in San Kyorei (die Kernstücke, die sich auf die Fuke-Legende beziehen, vgl. Kapitel 2.1), Honte (die „wahren“ Stücke, z. B. Hi Fu Mi/Hashi Gaeshi, Sanya), Jun-Honte (die „fast wahren“ Stücke, z. B. Korobi Sugagaki, Rembo Nagashi), Hade (Stücke, die äußere Einflüsse aufweisen und nicht ausschließlich religiösen, sondern auch künstlerischen Charakter haben, z. B. Taki Ochi, Ryugin Kokū) und Hade Zakkyoku (sonstige Stücke, die eher profan sind und der Entspannung oder der Unterhaltung dienen, z. B. Shika no Tone, Tsuru no Sugomori).

Es existiert keine einheitliche Terminologie zur musiktheoretischen Analyse der Honkyoku, sondern verschiedene Autoren bedienen sich unterschiedlicher individueller Ansätze (vgl. Kapitel 4.1).

Während der Melodieverlauf der Honkyoku annäherungsweise in westlicher Notation wiedergegeben werden kann, sind die idiomatisch japanischen Prinzipien wie Kata (Formwahrung), Ma (Spannungspause), Geräuschhaftigkeit und Gestaltung des Einzeltons nicht direkt darstellbar (vgl. Kapitel 4).

Trotz seiner historischen Bedeutung und seiner allmählichen Öffnung nach außen zählt der Itchōken-Tempel selbst heute nur noch etwa 20 Schülerinnen und Schüler.⁵¹² Außerhalb Japans finden sich die meisten Spieler der Traditionslinie von Itchōken in Deutschland. Dies lässt sich vor allem durch die langjährige Unterrichtstätigkeit von Ikkei Hanada in Deutschland erklären, der nach seiner Pensionierung als Ethik-Professor in Fukuoka nach Breddorf bei Bremen zog und von 1997 bis 2014 die Itchōken-Zweigschule Ichionkai leitete.⁵¹³

Durch die Internationalisierung der Shakuhachi-Traditionslinien löst sich auch der geheime Charakter der Überlieferungen allmählich auf, der ursprünglich allen traditionellen Künsten

⁵⁰⁸ Vgl. Texte von Ikkei Hanada im Anhang. Ob der Zen-Bezug am Myōan-Tempel allerdings weniger ausgeprägt ist, bleibt fraglich.

⁵⁰⁹ <http://www.icchoken.jp>, Zugriff am 20.08.2017.

⁵¹⁰ <https://isfp.cz/programme/room-plan>, Zugriff am 23.08.2017.

⁵¹¹ Vgl. Mau 2014, S. 116.

⁵¹² Persönliche Auskunft von Genmyō Iso an die Verfasserin vom 18.07.2017, vgl. auch Foto in Kapitel 2.2.

⁵¹³ Vgl. Kapitel 2.4.

innewohnte⁵¹⁴, jedoch die konservative Myōan-Richtung und die Itchōken-Traditionslinie in besonderem Maße prägte.⁵¹⁵ Mittlerweile betreibt Genmyō Iso eine Internetseite, die allerdings überwiegend in japanischer Sprache gehalten ist, und ist auch über facebook erreichbar.⁵¹⁶

Was die zukünftige Entwicklung der Myōan-Richtung und damit auch der Traditionslinie von Itchōken angeht, liegt folgender Ausblick nahe: Da die japanische Kultur seit der Meiji-Restauration im 19. Jahrhundert in hohem Maße westlich geprägt ist, was sich bis heute sowohl im Kulturbetrieb als auch in japanischen Schulbüchern niederschlägt⁵¹⁷, erscheint es wahrscheinlich, dass die Bewahrung der traditionellen Shakuhachi-Kompositionen Japans eher im Westen als in Japan selbst erfolgen wird. Davon gehen auch gerade einige japanische Autoren aus: Die japanisch-dänische Shakuhachi-Forscherin Kiku Day zieht zum Beispiel einen Vergleich zwischen dem wachsenden Interesse an der ursprünglichen Jinashi-Shakuhachi im Westen und dem Revival der Blockflöte im Zuge der Alte Musik-Bewegung. Sie weist darauf hin, dass die Tradition des Blockflötenspiels vollständig unterbrochen war, bis es zu ihrer Wiederentdeckung und der Anfertigung von Kopien historischer Instrumente im 20. Jahrhundert kam. Diese Wiederbelebung sei mit einer ideologischen Bewegung der Naturverbundenheit und Einfachheit einher gegangen, so wie das gegenwärtige Interesse an der Jinashi-Shakuhachi mit der Begeisterung für den Zen-Buddhismus vor allem außerhalb Japans einher gehe. Auch das Repertoire für die Blockflöte sei erst nach und nach durch die Zunahme an Wissen über Originalkompositionen sowie durch Neu-Kompositionen erschlossen worden⁵¹⁸. Day schließt ihre Überlegungen mit der Bemerkung: „The same fate may await the jinashi shakuhachi. Only time will tell.“⁵¹⁹

Und auch Takeo Izumi stellt eine zunehmende Begeisterung für die klassischen Honkyoku besonders außerhalb Japans fest.⁵²⁰ Er verbindet damit die Hoffnung, dass die traditionsreiche Shakuhachi-Spielweise der Fuke-Linie weiter bestehen wird:

„The *komusō shakuhachi* may indeed be nothing more than a flame flickering in the wind, but it is still too early for an elegy marking their passing.“⁵²¹

⁵¹⁴ Vgl. Kikkawa 2005, Kapitel 4: „Die Geheimüberlieferung in der japanischen Musik und ihre Bedeutung“, S. 122-135.

⁵¹⁵ Aus dem Jahr 1817 ist zum Beispiel ein Shakuhachi-Zertifikat eines Myōan-Tempelbeamten überliefert, in dem es heißt: „Anderen darf es [das Repertoire, d. Verf.] nicht ohne Erlaubnis überliefert werden. Es muß geheim verwahrt werden.“ Vgl. Kikkawa 2005, S. 132.

⁵¹⁶ Vgl. <http://www.icchoken.jp>, Zugriff am 23.08.2017.

⁵¹⁷ Vgl. Clausen 2009, S. 154; Stefan Menzel: Hōgaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert, Hildesheim 2015, S. 47.

⁵¹⁸ Vgl. Day 2011, S. 78-80.

⁵¹⁹ Ebd., S. 80.

⁵²⁰ Vgl. Izumi 2016, S. ii - iii.

⁵²¹ Ebd., S. 132.

6. Verwendete Literatur

- Abbott, Carl: *Blowing Zen*, Santa Cruz/California, 2012
- Ackermann, Peter: Japan. Zum kulturhistorischen Rahmen, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 4, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1996, S. 1330-1334
- Arisawa, Shino: Ryuha: construction of musical tradition in contemporary Japan, in: *Japan Forum*, No. 24, 2012, S. 97-116
- Athanasiadis, Basil: *The Japanese Aesthetics of Wabi Sabi and its Potential*, in: *Contemporary Composition*, Kent 2008
- Basho: *Auf schmalen Pfaden durch das Hinterland*, Mainz 2016
- Berger, Donald P./Hughes, David W.: *Shakuhachi*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 12, hrsg. von Sadie Stanley und John Tyrrell, London 2001, S. 831–836
- Blasdel, Christopher Yohmei: *The Shakuhachi - A manual for learning*, Tokio 1988
- Bolger, Deirdre/ Griffith, Niall: *Multidimensional timbre analysis of shakuhachi honkyoku*, *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM05)*, Montréal 2005
- Braun, Karen Anke: *Shakuhachi*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 8, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1998, Sp. 1363-1367
- Brooks, Ray: *Ich ging den Weg der Zen-Flöte*, München 2000
- Brück, Michael von: *Zen - Geschichte und Praxis*, München 2007
- Casano, Steven: *From Fuke Shuu to Uduboo: The Transnational Flow of the Shakuhachi to the West*, in: *The World of Music* Vol. 47, No. 3, Bamberg 2005, S. 17-33
- Clausen, Bernd: *Der Hase im Mond: Musik im japanischen Musikunterricht*, Münster 2009
- Coulmas, Florian: *Die Kultur Japans - Tradition und Moderne*, München 2003
- Coulmas, Florian/Stalpers, Judith: *Japan- Die 101 wichtigsten Fragen*, München 2011
- Day, Kiku: *Changes in the Construction of the Jinashi Shakuhachi in the late 20th and early 21st Centuries*, in: *The European Shakuhachi Society Journal*, Vol. 1, o. O. 2011, S. 62-85
- Day, Kiku: *The Effect of Meiji Government Policy on Traditional Japanese Music During the Nineteenth Century: The Case of the Shakuhachi*, in: *Nineteenth-Century Music Review* No. 10, Cambridge 2013, S. 265-292
- Day, Kiku: *Mindful playing, mindful practise: The shakuhachi as a modern meditation tool*, An assignment submitted in partial fulfilment of the requirements for the Mindfulness Instructor Course at Skolen for Anvendt Meditation, o. O. 2014
- Day, Kiku: *Zen Buddhism and Music: Spiritual Shakuhachi Tours to Japan*, in: *The Changing World Religion Map*, hrsg. von Stanley D. Brunn, Dordrecht 2015
- Deeg, Max: *Komuso and „Shakuhachi-Zen“*, in: *Japanese Religions*, Vol. 32, Kyoto 2007, S. 7-38

- Deschênes, Bruno: *Le shakuhachi japonais, une tradition réinventée*, Paris 2016
- Franklin, Jim: *Shakuhachi in Transition: A Trancultural Perspective*, in: *Živá hubda: Časopis pro stadium hubdy a tance* No. 2, o. O. 2011, S. 72-84
- Franklin, Jim: *Hildegard von Bingen und japanische Honkyoku - Spirituelle Musik im west-östlichen Dialog*, in: *Beuroner Forum Edition* 2013, Berlin 2013, S. 111-125
- Fritsch, Ingrid: *Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule*, Wilhelmshaven 2005
- Fritsch, Ingrid: *Zur Poesie der Shakuhachi*, in: *Zeitschrift für Kultur und Geschichte Ost- und Südasiens*, Nr. 134, Hamburg 1983, S. 5-35
- Fritsch, Ingrid: *Booklet-Texte zu: Renkei Hashimoto: Hi Fu Mi*, Pagma Verlag 2014
- Fujita, Takanori: *Continuity and Authenticity in Traditional Japanese Music*, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol.7, hrsg. von Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru und J.Lawrence Witzleben, New York 2002, S. 767-772
- Günther, Robert/Reese Heinz-Dieter (Hrsg.): *Japans traditionelle Musik aus der Sicht japanischer Musikologen*, Wilhelmshaven 2004
- Günther, Robert: *Booklet zu: Tajima Tadashi - Master of Shakuhachi*, Network 1999
- Gunji, Sumi: *Instrumente der japanischen traditionellen Musik mit Vergleichen zu Europa*, in: *Der „schöne“ Klang, Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan*, hrsg. von Dieter Krickeberg, Nürnberg 1996, S. 249-260
- Gutzwiller, Andreas: *Die Shakuhachi der Kinko-Schule*, Wilhelmshaven 2005
- Gutzwiller, Andreas/Bennett, Gerald: *The world of a single sound: basic structure of the music of the Japanese flute shakuhachi*, in: *Musica asiatica*, No. 6, Cambridge 1991, S. 35-59
- Hanada, Ikkei Nobuhisa: *Konzertprogramm vom 10.12.2001*, Osnabrück
- Hanada, Ikkei Nobuhisa: *Programmheft zum Eröffnungskonzert der Japanischen Kulturtage Osnabrück am 2. August 2002*
- Hanada, Ikkei Nobuhisa: *Über die Zen-Shakuhachi. Unveröffentlichte Schriften für Ichionkai*, 1999-2006
- Hirano, Kenji: *Philology and Music Source Materials in Japan*, in: *Japans traditionelle Musik aus der Sicht japanischer Musikologen*, hrsg. von Robert Günther und Heinz-Dieter Reese, Wilhelmshaven 2004, S. 21-29
- Hughes, David W./ Tokita, Alison McQueen (Hrsg.): *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, London 2008
- Huron, David: *Sweet Anticipation - Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge (Massachusetts)/London 2006
- Izumi, Takeo: *Paintings of Bamboo Flutes, A History and Genealogy of Shakuhachi Performance*, Tokio 2016
- Johnson, Henry: *The Shakuhachi - Roots and Routes*, Leiden/Boston, 2014

- Kamisango, Yuko: *Shakuhachi no rekishi*, übersetzt und herausgegeben von Christopher Yomei Blasdel, Tokio 1988
- Kamisango, Yuko: *Sugagaki und Rinzetu: Zwei Musikstücke für die Flöte hitoyogiri*, in: *Japans traditionelle Musik aus der Sicht japanischer Musikologen*, hrsg. von Robert Günther und Heinz-Dieter Reese, Wilhelmshaven 2004, S. 97-115
- Kato, Tomiko: *Transmission of Traditional Japanese Music*, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol.7, hrsg. von R.C. Provine, Y. Tokumaru und J.L. Witzleben, New York 2002, S. 773-776
- Katsurayama, Genkai: *Marugoto shakuhachi no hon*, Tokio 2014
- Keister, Jay: *The Shakuhachi as a Spiritual Tool. A Japanese Buddhist Instrument in the West*, in: *Asian Music*, Vol. 35, No. 2, University of Texas 2004, S. 99-131
- Kikkawa, Eishi: *Vom Charakter der japanischen Musik*, Kassel 1984
- Kishibe, Shigeo: *The traditional music of Japan*, Tokio 1984
- Kitahara, Ikuya/Matsumoto, Misao/Matsuda, Akira: *The Shakuhachi*, in: *The Encyclopedia of Musical Instruments*, Tokio 1990
- Koga, Masayuki: *Shakuhachi 1 und 2*, CreatSpace 2016
- Komoda, Haruko/Nogowa, Mihoko: *Theory and Notation in Japan*, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol.7, hrsg. von Robert C. Provine, Yoshiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York 2002, S. 565-583
- Krickeberg, Dieter: *Europäische und japanische Kunstmusik*, in: *Der „schöne“ Klang, Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan*, hrsg. von Dieter Krickeberg, Nürnberg 1996, S. 28-32
- Kypros, Jon: *Your Shakuhachi Journey*, flutedojo.com, 2015
- Lee, Riley Kelly: *Fu Ho U vs. Do Re Mi: The Technology of Notation Systems as Implications of Change in the Shakuhachi Tradition of Japan*, in: *Asian Music*, Vol. 19, No. 2, University of Texas 1988, S. 71-81
- Lee, Riley: *Shakuhachi honkyoku notation*, in: *Musica asiatica*, No. 6, Cambridge 1991, S. 18-35
- Lee, Riley Kelly: *Yearning for the Bell: A Study of Transmission in the Shakuhachi Honkyoku Tradition*, University of Sidney, 1993
- Lee, Riley: *Booklet-Text zu: Riley Lee: Autumn Field, Tall Poppies* 1999
- Linder, Gunnar: *Notes on Kinko-ryu Shakuhachi Honkyoku. Performance Techniques: Analysis, Classification, Explanation*, Lidingö 2011
- Linder, Gunnar Jinmei: *Deconstructing Tradition in Japanese Music, A Study of Shakuhachi, Historical Authenticity and Transmission of Tradition*, Stockholm 2012
- Linder, Gunnar Jinmei: *An Analysis of Form: The Concept of kata in Japanese Traditional Music*, in: *Živá hudba* Nr. 4, Prag 2013, S. 70–93

- Lokowandt, Ernst: Shinto - Eine Einführung, München 2001
- Machida, Kasho: Japanese Music and Drama in the Meiji Period, in: Japanese Culture in the Meiji Era Vol. 3, hrsg. von Komiya Toyotaka, übersetzt von Donald Keene und Edward G. Seidensticker, Tokio 1956, S. 370-377
- Malm, William: Traditional Japanese Music and Musical Instruments, University of California Press 1959
- Malm, William: Some of Japan's Musics and Musical Principles, in: Musics of Many Cultures, hrsg. von Elizabeth May, University of California Press 1983, S. 48-62
- Mandel, Gabriele: Das japanische Alphabet, Wiesbaden 2013
- Matousek, Vlastislav: Suizen - „Blowing Zen“: Spirituality as Music and Music as Spirituality, in: Estetyka i Krytyka, Uniwersytet Jagiellónski 2011, S. 61-72
- Matsunobu, Koji: Artful Encounters with Nature: Ecological and Spiritual Dimensions of Music Learning, University of Illinois 2009
- Mau, Christian Theodore: Situating the Myoan Kyokai: A Study of Suizen and the Fuke Shakuhachi, London 2014
- May, Elizabeth (Hrsg.): Musics of Many Cultures, University of California Press 1983
- Mayers, Dan E. (Hrsg): The Annals of The International Shakuhachi Society, Vol. 1, o. O. 1990 und Vol. 2, o. O. 2004
- Menzel, Stefan: Hogaku. Traditionelle japanische Musik im 20. Jahrhundert, Hildesheim 2015
- Mitsuhashi, Kifu: Booklet-Text zu: The Art of the Shakuhachi, Vol. 2, Celestial Harmonies 2003
- Mitford, Algernon Bertram: Das alte Japan, Köln 2007
- Musashi, Miyamoto: Das Buch der fünf Ringe - Klassische Strategien aus dem Alten Japan, München/Berlin 2003
- Nakamura, Akikazu: Booklet-Text zu: Honkyoku from Kyushu and Itchōken, Denon 2001
- Naumann, Nelly: Die Mythen des alten Japan, München 1996
- Okakura, Kakuzo: Das Buch vom Tee, Köln 2011
- Olafsson, Torsten: Kaido Honsoku, 1628: The Komoso's Fuke Shakuhachi Credo - On Early 17th Century Ascetic Shakuhachi Ideology, Willits 2003
- Osamu, Yamaguti: Booklet-Text zu: Tajima Tadashi: Master of Shakuhachi, WDR/World Network 1999
- Pohl, Manfred: Geschichte Japans, München 2008
- Pope, Edgar W.: The Shakuhachi, the Fuke-shu, and the Scholars: a historical controversy, in: Journal of Hokusei, Vol. 36, Sapporo 2000, S. 31-44
- Reck, David: Musik der Welt, Hamburg 2000

- Reese, Heinz -Dieter: Atem-Bambus-Klang, in: Japan auf einem Blick, Nr. 132, S. 2-5 und 133, S. 5-7, Hamburg 2009
- Saeki, Rotraud: Japanische Märchen aus dem Süden Japans, Kiel 2008
- Sakai, Shodo: Encounter with the Music of the Myoan Taizan School. Booklet-Text zu Sakai Shodo, Quintessential Shakuhachi, Complete Repertoire of the Myoan Taizan School, Victor Japan 2014
- Sanford, James H.: Shakuhachi Zen - The Fukeshu and Komuso, in: Monumenta Nipponica, Vol. 32, No. 4, Tokio 1977, S. 411-440
- Schwentker, Wolfgang: Die Samurai, München 2004
- Shimosako, Mari: Japan - Philosophy and Aesthetics, in: The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.7, hrsg. von Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York 2002, S. 545-555
- Shimura, Satoshi: Chamber Music for Syakuhati, in: The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.7, hrsg. von Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru und J.Lawrence Witzleben, New York 2002, S. 701-706
- Simura, Satosi/Tukitani, Tuneko/Seyama, Toru/Yamaguti, Osamu: Simplicity as complexity - technicalities and aesthetics of Japanese musical instruments and music, in: International Computer Music Association, 1993, S. 10-17
- Simura, Satosi: Techniques and spirit of making the shakuhachi, in: Der „schöne“ Klang, Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan, hrsg. von Dieter Krickeberg, Nürnberg 1996, S. 270-277
- Simon, Amy D.: Western extended techniques in traditional Japanese wind performance: gagaku kangen and shakuhachi honkyoku, Toronto 2014
- Simon, Amy D.: Shakuhachi Honkyoku: Motivic Analysis of Sokaku Reibo, in: Analytic Approaches to World Music, Vol. 5, No. 2 2017, S. 1-48
- Skipworth, Lachlan: Honnin no shirabe: Searching for a compositional response to the tradition of shakuhachi honkyoku, Sidney 2010
- Singer, John: The Kinko-Ryu Honkyoku - A Compilation and Translation, in: The Annals of the International Shakuhachi Society, Vol. 2, hrsg. von Dan E. Mayers, Berkeley 2004, S. 111-122
- Stanfield, Norman: The San Koten Honkyoku of the Kinko-Ryu: A study of traditional solo music for the Japanese vertical end-blown flute, the shakuhachi, University of British Columbia 1977
- Stanfield, Norman: Two Perceptions of Music Compared: The Meian and Kinko Schools of Sacred Solo Shakuhachi Music, in: The Annals of the International Shakuhachi Society, Volume 1, o. O. 1990, S. 187-188
- Strothers, Sarah Renata: Shakuhachi in the United States, Master-Thesis, Bowling Green State University 2010
- Takahashi, Tone: Tozan-ryu: An Innovation of the Shakuhachi Tradition from Fuke-shu to Secularism, Florida State University 1990

Tokumaro, Yosihiko/Tukitani, Tuneko: Musical Profile of Japan, in: The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.7, hrsg. von Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York 2002, S. 533-541

Tsuge, Gen'ichi: The History of the Kyotaku, in: Asian Music Vol. 8, No. 2, 1977, S. 47-63

Tsukitani, Tsuneko: Shakuhachi koten honkyoku no kenkyu, Tokio 2000

Tsukitani, Tsuneko: The shakuhachi and its music, in: The Ashgate Research Companion to Japanese Music, hrsg. von Alison McQueen Tokita und David W. Hughes, London 2008, S. 145-168

Tukitani, Tuneko/Seyama, Toru/Simura, Satoshi: The Shakuhachi: The Instrument and its Music, Change and Diversification, in: Contemporary Music Review Vol. 8 1994, S. 103-129

Tukitani, Tuneko: Booklet-Text zu: Nakamura Akikazu, Honkyoku from Kyushu and Itchoken, Denon 2001

Wade, Bonnie C.: Music in Japan, Oxford 2005

Wallmark, Zachary: Sacred Abjection in Zen Shakuhachi, in: Ethnomusicology Review Vol. 17 2012

Watanabe, Mamoru: Tradition und Geist der Erneuerung im Begriff *yūgei*, in: Japans traditionelle Musik aus der Sicht japanischer Musikologen, hrsg. von Robert Günther und Heinz-Dieter Reese, Wilhelmshaven 2004, S. 217-224.

Weisgarber, Elliott: The Honkyoku of the Kinko-Ryu: Some Principles of its Organisation, in: Ethnomusicology Vol. 12, No. 3, 1968, S. 313-344

Yamakawa, Naoharu: Emergence and Transmission of the Myoan Taizan School. Booklet-Text zu Sakai Shodo, Quintessential Shakuhachi, Complete Repertoire of the Myoan Taizan School, Victor Japan 2014

Yokoyama, Katsuya: Booklet-Text zu: Zen. Katsuya Yokoyana plays classical Shakuhachi Masterworks, Schott Wergo 1988

Tonträger:

Hashimoto, Renkei: Hi Fu Mi, Pagma Verlag 2014

Lee, Riley: Autumn Field, Tall Poppies 1999

Mitsubishi, Kifu: The Art of the Shakuhachi, Vol. 2, Celestial Harmonies 2003

Nakamura, Akikazu: Honkyoku from Kyushu and Itchoken, Denon 2001

Olafsson, Torsten: Standing Waves, Fønix Musik 1983

Sakai, Shodo: Quintessential Shakuhachi, Complete Repertoire of the Myoan Taizan School, Victor Japan 2014

Tajima, Tadashi: Master of Shakuhachi, WDR/World Network 1999

Tanikita, Muchiku: Shaku-hachi Honkyoku of Myoan-ji, ohne Ort- und Jahresangabe

Watazumi: The Art of the Japanese Bamboo Flute, Legacy International 1994

Weische, Dieter: Chocho, Starfish Music 2014

Yokoyama, Katsuya: Zen, Schott Wergo 1988

Yoshimura, Soshin: Gesamteinspielung der Taizan-Myoan-Honkyoku, erhältlich am Myoan-Tempel in Kyoto

Internet:

Website des Itchōken-Tempels: <https://www.icchoken.jp>

Website der internationalen Shaku-hachi-Gesellschaft: <https://www.komuso.com>

Website des internationalen Shaku-hachi Festivals Prag: <https://isfp.cz/>

7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Illustration aus „Sketches of Japanese Manners and Customs“ von J. M. W. Silver, veröffentlicht in London 1867, gemeinfreies Bild, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_begging_criminal-J._M._W._Silver.jpg, Zugriff am 21.07.2017*

Abbildung 2: *Itchōken 1951, www.icchoken.jp, Zugriff am 23.07.2017*

Abbildung 3: *Shaku-hachi mit Grundton b, gebaut von Ikkei Hanada, Instrument und Fotos der Verfasserin*

Abbildung 4: *Honte Chōshi in der Taizan-Myōan-Tradition (Notation: Kobayashi), rechts in der Itchōken-Tradition (Notation: Hanada)*

Abbildung 5: *Kinko-Notation des Stücks Kumoijishi, Kurahashi Yodo: Jin Nyodo Honkyoku, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=60229304>, Zugriff am 23.07.2017*

Abbildung 6: *Aufgeschlagenes Itchōken-Notenbuch, Foto der Verfasserin*

Abbildung 7: *Genealogie von Genmyō Iso, www.icchoken.jp, Zugriff am 25.07.2017*

Abbildung 8: *Iso Jōzan, Internationale Shaku-hachi-Gesellschaft: <http://www.komuso.com/people/people.pl?person=1625>, Zugriff am 25.07.2017*

Abbildung 9: *Genmyō Iso und seine ca. 20 Schülerinnen und Schüler am Itchōken-Tempel in Fukuoka im Jahr 2014, www.icchoken.jp, Zugriff am 26.07.2017*

Abbildung 10: *Seian Genshin und Schülerinnen und Schüler am Myōan-Tempel in Kyōto im Jahr 2017*, Fotografie von Seian Genshin als Beigabe zu der Sendung mit den Yoshimura-DVDs an die Verfasserin

Abbildung 11: *Genmyō Iso während seiner Masterclass im Rahmen des International Shakuhachi Festival Prague 2017 am 15.09.2017*, Foto der Verfasserin.

Abbildung 12: *Honte Chōshi in der Fu-Ho-U-Notation (Handschrift von Ikkei Hanada)*, Foto der Verfasserin

Abbildung 13: *Honte Chōshi (Transkription von Martina Binnig)*

Abbildung 14: *Motive und Kerntöne der einzelnen Atemphrasen von Honte Chōshi*

Abbildung 15: *Tonale Zentren und Schlusstöne der Teile A bis D von Honte Chōshi*

Abbildung 16: *Melodieverlauf von Honte Chōshi*

Abbildung 17: *Chikuzen Sashi (Handschrift von Ikkei Hanada)*, Foto der Verfasserin

Abbildung 18: *Chikuzen Sashi (Transkription von Martina Binnig)*

Abbildung 19: *Charakteristische Motive der Atemphrasen von Chikuzen Sashi*

Abbildung 20: *Tonale Zentren der Teile A bis D von Chikuzen Sashi*

Abbildung 21: *Kyorei (Handschrift Ikkei Hanada)*, Foto der Verfasserin

Abbildung 22: *Kyorei (Transkription von Martina Binnig)*

8. Anhang

A. Griffabelle/Notation der Jinashi-Flöte in der Traditionslinie von Itchōken

井	ヒ	夕	イ	ヤ	ル	卫	ウ	ホ	フ	
I	Hi	Ta	I	Ya	Ru	E	U	Ho	Fu	
●	○	○	○	●	●	●	●	●	●	5
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
●	○	○	○	○	●	●	●	●	●	4
○	●	●	○	○	○	○	●	●	●	3
●	●	○	●	●	●	○	○	●	●	2
●	●	●	●	●	○	○	○	○	●	1
甲	甲	甲乙	甲乙	甲乙	甲乙	甲乙	甲乙	甲乙	甲乙	
										Kan Otsu

ZEN-SHAKUHACHI

一音成佛

**Meditation
mit der
Bambus-Flöte**

Japanische Bambusflöte (Shakuhachi)

Die Shakuhachi stammt nach der Überlieferung aus dem beginnenden 7. Jahrhundert und wurde in China zuerst gebaut. Im 8. Jahrhundert kam sie dann nach Japan, wo sie bei der Hofmusik verwendet wurde. Nachdem der Zen-Buddhismus von China nach Japan gekommen war, entstand eine enge Wechselwirkung des Spiels auf der Shakuhachi mit dem Zen. Zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert erreichte das Spiel der Shakuhachi seinen meditativen Höhepunkt. Von dieser Zeit an bis ins vorige Jahrhundert war sie vor allem ein Musikinstrument für Zen-Übungen. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wird die Shakuhachi vielfach als normales Musikinstrument gespielt, dagegen trat das meditative Spiel mehr in den Hintergrund.

In der Stadt Fukuoka im südwestlichen Japan gibt es jedoch einen kleinen buddhistischen Shakuhachi-Tempel „Itchouken“, in dem die Shakuhachi auch heute noch als Zen-Meditation gespielt wird und wo die traditionelle Spielweise aus dem 14. Jahrhundert gepflegt wird. Dieser Tempel des Shakuhachispiels liegt auf dem Gebiet des Shofukuji Tempels, dem ältesten Rinzai-Zen-Tempel in Japan.

Aus der Sicht des Zen-Buddhismus sind alle, die existieren, wesentlich Buddha, nicht nur Menschen, sondern auch Tiere, Pflanzen, Flüsse, Berge, Steine und auch die Erde.



IKKEI Nobuhisa Hanada

Die Menschen müssen jedoch versuchen, das Buddha-Wesen auszudrücken. So wie man beim Zazen-Sitzen schon Buddha ist, so ist das Spielen auf der Zen-Shakuhachi eine Existenzform des Buddha-Wesens. Der Ton sitzt Zazen. Wer Shakuhachi spielt, kehrt zum Ursprung des Seins zurück.

IKKEI N. HANADA wurde 1934 in Japan geboren und ist Meister der Kinko Schule und der Zen-Shakuhachi. Er war als Professor für Philosophie und Ethik an der Kyushu Universität tätig. Seit April 1997 leitet er in Breddorf bei Bremen ein Zentrum für japanische Kultur und Zen-Shakuhachi. Er spielt in Konzerten und gibt Unterricht für Shakuhachi in Breddorf, München, Berlin und weiteren Städten vor allem in Deutschland.

Ikkei N. Hanada Sensei

Über die Zen-Shakuhachi (1) zur ersten Herausgabe

ICHIONKAI in Deutschland wurde vor zwei Jahren in Breddorf bei Bremen gegründet und ist eine Zweigstelle des einzigen in Japan existierenden Zen-Shakuhachi Tempels ITCHOKEN. ICHIONKAI ist eine Gruppe von Menschen, die sich durch die Töne der Shakuhachi angesprochen fühlen. Von diesem Gesichtspunkt aus sind alle Mitglieder gleich, und es gibt unter ihnen keinen Unterschied, wenn man davon absieht, daß unterschiedliche Hindernisse entstehen, wenn man auf einer Shakuhachi spielt. Jeder muß sein eigenes Hindernis überwinden. Die Übung mit der Shakuhachi ist nichts anderes als das Wegnehmen der Hindernisse.

In ICHIONKAI ist es keine wichtige Aufgabe, geschickt zu spielen. Aber man kann auch nicht sagen, daß man ungeschickt bleiben darf. Denn die Geschicklichkeit ist das Gegenteil von der Ungeschicklichkeit, und die Ungeschicklichkeit ist das Gegenteil von der Geschicklichkeit. Was sich über den relativen Wert, geschickt oder ungeschickt, erhebt, darum geht es bei uns.

Was ist das, worum es sich in ICHIONKAI handelt, und das das Werturteil, geschickt oder ungeschickt zu sein, transzendiert?

Das soll durch die Erklärung des Namens von ICHIONKAI gezeigt werden.

Das ICHI bedeutet eins. Das ON ist ein Ton oder Töne. Das KAI steht für Gruppe. ICHIONKAI ist eine Gruppe, die sich mit einem Ton beschäftigt.

Eins ist nicht nur eins unter vielen, sondern es bedeutet auch der Ursprung oder der Anfang aller Erscheinungen. Es ist die absolute Substanz. Man sagt: „Alles Seiende führt zu dem Einen.“ Im Taoismus ist es das Nichts oder das Tao.

Daher ist ein Ton der Ton des absoluten Nichts oder des absoluten Seins. Aber man kann fragen, ob ein solcher Ton in der Wirklichkeit existiert. Denn ein Ton ist eine von uns als Ton empfundene bestimmte physikalische Schwingung. Ein Ton ist eine relative und zwar subjektive Empfindung. Man könnte deshalb sagen, daß ein Ton nichts anderes ist als eine Erscheinung unter vielen.

Die Töne von einer Shakuhachi sind die als die Töne gehörten Schwingungen der Luft des Innenraums des Bambus. Eine Shakuhachi, die aus dem Bambus gebaut wird, der nur in einigen, bestimmte Voraussetzungen erfüllenden Gegenden wächst, ist ein sehr spezielles Instrument, aber wesentlich nicht von den anderen Musikinstrumenten verschieden. Man kann die Zen-Shakuhachi, bei der die Natur des Bambus so weit wie möglich belassen wurde, vermutlich als das unvollkommenste Instrument in der Welt bezeichnen. Es ist ein Gemeinverstand in Europa, daß das Absolute am vollkommensten ist. Es erscheint ungereimt, daß man mit einem als unvollkommen bezeichneten Instrument das Absolute als einen Ton erscheinen lassen können soll.

Ob die Töne des Absoluten möglich sind?

Über den Satz „Alle Sachen führen zu dem Einen.“ steht im „Hekiganroku“ (Niederschrift von der Smaragdnen Felswand) ein Gespräch zwischen Jōshu und einem Mönch. Ein Mönch fragte Jōshu:

„Alle Sachen führen zu dem Einen. Wohin führt das Eine?“

Darauf hat Jōshu geantwortet:

„Als ich in Seishū lebte, machte ich mir einen Rock. Der hatte ein Gewicht von sieben Pfund.“

Daß alle Sachen zu dem Einen führen, das wird in jeder Religion auf irgendeine Weise ausgesprochen. Die Fragestellung: „Wohin führt das Absolute?“ ist zenbuddhistisch. Jōshu antwortete, daß das Absolute nicht nur das Relative transzendiert, sondern es das Absolute ist, daß man einen Rock macht oder daß er ein bestimmtes Gewicht hat. Das Absolute ist jede tägliche Erscheinung. Das ist eine zenbuddhistische Antwort.

Nach der zenbuddhistischen Denkweise ist es nicht ungereimt, daß das absolute Eine ein physikalischer Ton ist, sondern es ist ja wirklich. Wahrscheinlich ist, daß wir im täglichen Leben die wirkliche Tatsache nach eigenem subjektiven Urteil als nur eine unter den vielen Sachen interpretieren. Das absolute Eine bleibt nicht das das Viele transzendierende Eine, sondern führt zu den Tönen einer Shakuhachi als einer unter anderen Sachen. Ein relativer Ton ist zugleich absolut.

Es ist erstens wenigstens als eine Denkweise möglich, mit einem Instrument Shakuhachi den Ton des absoluten Einen zu suchen.

Wenn man zweitens berücksichtigt, daß die Zen-Übung mit der Shakuhachi 600 Jahre lang durchgeführt worden ist, ist es nicht nur möglich, sondern auch wirklich, den Ton des absoluten Einen mit der Shakuhachi zu suchen. ICHIONKAI ist eine Gruppe von Zen-Übenden.

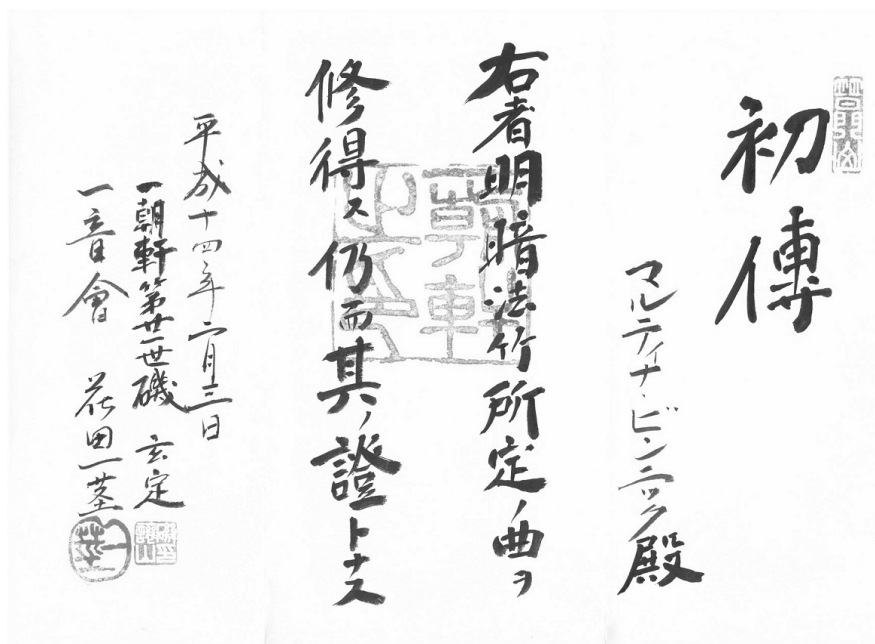
Obwohl die Zen-Übung mit der Shakuhachi in Japan durchgeführt worden ist, ist der Eine Ton nicht eine kulturelle Erscheinung innerhalb eines Landes, sondern eine im strengen Sinn internationale Tätigkeit. Das ist nach dem Namen ICHIONKAI deutlich. In Deutschland hat die Tätigkeit nur eine 2-jährige Tradition. Ich hoffe, unser Ton klingt über den Unterschied von Religion und Gedanken lang und weit.

Kuwahara Oshō von Dokko-An und Nakagawa Rōshi vom Fumonji-Tempel haben uns ihre Übungshalle angeboten und verschiedene geistige Hilfen gegeben. Die Schule für Personale Therapie und das Shambhala-Meditations-Zentrum München bieten uns sehr freundlich ihre Übungszimmer an. Am Anfang unserer Übung hat die Evangelische Hochschulgemeinde ein Zimmer angeboten. Ohne diese grenzüberschreitenden Hilfen wäre unsere Shakuhachi-Übung unmöglich gewesen, und hätten wir diese Zeitung von ICHIONKAI nicht herausgeben können.

Dafür möchte ich mich bei allen herzlich bedanken.

Auch bei Frau Sabine Aumann bedanke ich mich mit allen Mitgliedern für ihre Bemühungen in der Redaktion.

D. Beispiel für ein Zertifikat von Itchōken




Übersetzung der
Bescheinigung von SHODEN

den 3. Februar 2002

Hiermit wird bescheinigt, daß Frau Martina BINNIG
die bestimmten Stücke von MYOAN DHARMA SHAKUHACHI
im SHODEN Kurs gelernt hat.

ITCHOKEN der XXI
GENJO ISO
Leiter von ICHIONKAI
IKKEI N. HANADA

花田一基 

E. Ton-Aufnahmen von Ikkei Hanada, 10.12. 2001, Osnabrück (s. beiliegende CD)

1. Honte Chōshi
2. Chikuzen Sashi
3. Kyorei