

Bigin : künstlerische Flexibilität als Überlebenschance

Autor(en): **Guignard, Silvain**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie**

Band (Jahr): **42 (1988)**

Heft 1

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146812>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BIGIN
KÜNSTLERISCHE FLEXIBILITÄT ALS ÜBERLEBENSCHANCE

Silvain Guignard

Die Vorstellung, daß jede Zeit ihre je eigenen künstlerischen Mittel hervorbringt, und dieser wiederum aufs engste mit dem Gehalt des neuen Werks verbunden sind, ist in Europa seit Jahrhunderten eine heilige historische Überzeugung. Das Neue zeigt sich in der europäischen Musikgeschichte meistens als Negation des Alten, und dies nicht nur in einer Sparte. Wer nur getreu in den Geleisen der Vorfahren sich bewegt, gilt als Epigone; und das ist ein Schimpfname für einen europäischen Komponisten. Es ist faszinierend zu sehen, daß dies für Innovationen in der traditionellen japanischen Musik nicht zutrifft. Die geschichtliche Dynamik in Japan ist eine andere: Einzelne Traditionen laufen parallel nebeneinander und beeinflussen sich kaum in ihrer je eigenen Entwicklung. Neuerungen dürfen nicht vollständige Negation des Alten sein, weil sie sonst eine Tradition zerstören. Falls es gelingt, gute neue Stücke nicht bloß nach der alten Herstellungsweise zu schaffen, handelt es sich um eine Adaption des Stils für die Gegenwart. Diese Anpassung sichert das Weiterleben der Tradition, denn sie wird nicht als ein Überwinden des alten Stils empfunden, sondern letztlich als eine Form der Erhaltung und Entfaltung von dessen Substanz. Anhand von *Bigin*, einem neuen Genre, das aus einer Kombination von *chikuzenbiwa* und *shigin*¹ hervorging, möchte ich einen solchen Fall von Innovation skizzieren.

Die Meiji-Zeit brachte einen großen Aufschwung für die *biwa*-Welt. Mit den ehemaligen Samurai aus dem Satsuma-han, die nach Tôkyô in wichtige politische Ämter gelangten, kam auch das *satsumabiwa*² in die Hauptstadt und verbreitet sich von hier aus über das ganze Land. Die

- 1 *Shigin* ist ursprünglich eine bestimmte Gesangsweise von chinesischen Gedichten. Der melodische Ablauf ist im Prinzip immer derselbe. Von Stück zu Stück unterscheiden sich nur gewisse Tonstufen innerhalb eines engen melodischen Schemas, das aber für den Könner Raum zur Improvisation von kunstvollen Verzierungen bietet.
- 2 Das *satsumabiwa*, geschaffen im späten 16. Jahrhundert, war eines der Vorbilder für die Schöpfung des *chikuzenbiwa*. Es besitzt im Gegensatz zum konzertierenden Charakter des letzteren eine virile Strenge, die ursprünglich die moralische Festigung des Samurai-Geistes zum Ziel hatte.

Gründer des *chikuzenbiwa*, mit Tachibana Kyokuô³ im Zentrum, verstanden ihre Neuschöpfung als eine Erneuerung und Veredlung der *kuzure*⁴ der *môsô*, denn mit der Aufhebung der Privilegien der Edozeit war die Gilde dieser blinden Priester existentiell bedroht. Diese beiden Richtungen des *satsumabiwa* und des *chikuzenbiwa* sowie ihre neuentstehenden Zweigschulen standen bis zum Ende des 2. Weltkriegs in hoher Gunst beim Publikum. Diese Gunst läßt sich nicht zuletzt erklären mit den vielen Kriegsaktivitäten seit der Meiji-Zeit; denn schließlich kreisen die Inhalte der *biwa*-Balladen seit *heikyoku*⁵ um Schlachtenberichte und Schilderungen von Krieger- und Heldenschicksalen. Gerade das *chikuzenbiwa* besang nicht nur die Helden aus dem Genpeikrieg oder aus der Edozeit, sondern kommentierte lebhaft Soldatenschicksale aus dem chinesisch-japanischen und dem russisch-japanischen Krieg und sogar solche aus dem 2. Weltkrieg. Als Japan dann aber diesen Krieg verlor, schwand die Popularität der *biwa*-Kunst rapide. Unter einer noch guten alten Garde fehlte nach dem Krieg bald ein breiter Nachwuchs, der für das Bestehen einer Tradition wichtig ist, und so wurde eine großartige Rezitationskunst in ihrer weiteren Existenz bedroht. Diese reale Sorge um das Weiterleben des *chikuzenbiwa* auf breiter Basis war der eine wichtige Grund für die Schaffung des neuen Genres *bigin*.

Ein weiterer Grund, der mit der schwindenden Popularität zusammenhängt, ist die Aufführungspraxis: Die durchschnittliche Länge einer *chikuzenbiwa*-Ballade ist ungefähr 30–40 Minuten. Die meisten Aufführungsgelassenheiten – Konzertvortrag, Präsentation am Radio – gestatten heute kaum je mehr als eine Dauer von 15 Minuten. Diese Reduktion ist eine Funktion des veränderten Lebensrhythmus und des Geschmacks der Nachkriegsgeneration: Man möchte nicht erst ausführlich auf einen Höhepunkt vorbereitet werden, sondern diesen sofort genießen können. Dies förderte die Tendenz, daß man oft nur mit dem halben Stück auf die Bühne geht

3 Tachibana Kyokuô (1848–1919) stammte selber aus einer Familie von blinden Priestern (*môsô*) ab. Er lernte das *môsôbiwa* spielen, bildete sich in Kagoshima auf dem *satsumabiwa* weiter und gründete schließlich 1909 die *asahikai*, die erste Schule der *chikuzenbiwa*.

4 *Kuzure* nannte man die Kriegsballaden, welche die unherziehenden blinden Priester nach ihren Sutrenlesungen zum *biwa* bei anschließenden Festlichkeiten zum besten gaben. Der Terminus wird auch in der *satsumabiwa*-Kunst für einen Typ von Instrumentalpattern verwendet.

5 *Heikyoku* ist die Vertonung des *heike monogatari* mit *heikebiwa*-Begleitung. Es wurde zum Vorbild für alle *katarimono* (Rezitation epischer und dramatischer Stoffe). Die Form wie wir es heute kennen, stammt aus dem 14. Jahrhundert.

und strikt nach Gesichtspunkten des Publikumserfolgs die vorzutragenden Partien aus einem Stück auswählt. Es braucht kaum betont zu werden, daß dabei oft feinere Stellen geopfert werden. Mehr noch: gewisse berühmte Stücke werden immer wieder auf dieselbe Weise gekürzt, so daß die Gesamtgestalt einer Ballade immer mehr in Vergessenheit gerät. Es stand also für Frau Yamazaki Kyokusui, *sôhan* der *tachibanakai*⁶, bei der Schaffung des neuen Genres fest, daß ein *bigin* kurz sein müsse, um nicht das Schicksal der alten Stücke zu erleiden, immer nur in amputierter Form aufgeführt zu werden.

Der Begriff *bigin* ist eine Kombination von *bi* aus *biwa* und *gin* aus *shigin*. Dieser Name zeigt also bereits, wo Frau Yamazaki ansetzte: *Shigin* erlebte nach dem Krieg einen Popularitätsanstieg, der dem Maß an Popularitätsverlust der *biwa* entspricht. Da nun in den alten *satsuma-* und *chikuzenbiwa*-Stücken vereinzelt *shigin* enthalten sind, sah Frau Yamazaki in den sich rasch vermehrenden *shigin*-Schulen ein Potential von *biwa*-Nachwuchs, und so rückte sie *shigin* ins Zentrum des neuen Genres. Das erste Heft mit *bigin* gab Frau Yamazaki im Jahre 1963 heraus. Diese Stücke bestehen nur aus je zwei mal vier Zeilen. Dabei sind die ersten vier Nummern noch als *imayô shigin*⁷ bezeichnet. Das heißt, daß deren je erste vier Zeilen mit der *chikuzen imayô*-Melodie gesungen werden und die zweiten mit *shigin fushi*⁸. Das *biwa* ist hier nicht obligat, und so können diese Stücke eigentlich noch nicht als *bigin* bezeichnet werden. Vom fünften Stück an aber werden nun die vier einleitenden Zeilen nur noch zu einem Teil mit der *imayô*-Melodie gesungen. Dem Rest des Textes (vor den vier *shigin*-Zeilen) sind *biwa fushi* aus dem traditionellen Formel-Repertoire zugefügt. Mit ein paar einfachen Pattern auf dem Instrument wird diese simpelste Form von *bigin* begleitet. Diese Stücke sind leicht erlernbar und hatten bald großen Erfolg in den *shigin*-Kreisen, was Frau Yamazaki Kyokusui dazu veranlaßte, die *yamatoryû* zu eröffnen und sich als deren *iemoto* Yamazaki Kôjô zu nennen. Ihre wichtigsten Textautoren

6 Yamazaki Kyokusui war Schülerin von Tachibana Kyokusô. Dieser trennte sich nach dem Ableben seines Adoptiv-Vaters Tachibana Kyokuô von der *asahikai* und eröffnete die *tachibanakai*. Da sein Sohn aber nicht *biwa* spielt, also nur ein repräsentierender *sôke* werden konnte, ernannte er Frau Yamazaki Kyokusui zum *sôhan* der *tachibanakai*, d.h. zu deren künstlerischem Leiter.

7 *Imayô* heißt eigentlich "die heutige Weise". Der Begriff ist sehr alt; hier bedeutet er eine bestimmte Melodie, die im Norden von Kyûshû, d.h. im ehemaligen Chikuzen, sehr verbreitet ist.

8 *Fushi*: Melodiepattern.

wurden Amidani Issai und Momoyama Hôen, die aus *shigin*-Kreisen in Fukuoka stammen.

Die ersten Stücke brauchen unsere Aufmerksamkeit in künstlerischer Hinsicht nicht weiter zu beanspruchen. Es gibt darunter zweckgerichtete Stücke wie Gratulationsgesänge zur Hochzeit, zur Abschlußprüfung oder ein Lied für ein Abschiedsfest etc. Erst vom zweiten Heft an und im dritten (und bisher letzten) Heft werden die Stücke musikalisch interessanter, da nun Yamazaki Kyokusui vermehrt auch für fähige *biwa*-Spieler, die an dem neuen Genre Gefallen fanden, Stücke zu schreiben begann.

Doch sobald die einfachste achtzeilige Form, nach dem Modell des *imayô-shigin*, aufgegeben wurde und die Stücke auf etwa ein Viertel der alten Stücke anwuchsen, tauchten gestalterische Probleme auf: Eine alte Ballade beginnt meistens mit einer beschaulichen Einleitung, einem *makura*, von durchschnittlich sechs Zeilen mit je 7+5 Silben. Danach werden die Hauptperson und die besonderen Umstände vorgestellt. Meistens folgt dann die genaue Datums- und Zeitangabe, und dann beginnt erst wirklich die Geschichte. Damit wird eine Zeit aufgewendet, die oft schon für ein ganzes *bigin* ausreichen muß. Es versteht sich also von selbst, daß im *bigin* epische Stereotypen weitgehend auf Kosten von poetischen Momenten zurückgedrängt werden. Im *bigin* wird die alte Ballade poetisch verdichtet und ist oft nicht mehr als ein melancholisches Nachsinnen voller Andeutungen. Der Text des *bigin* „*Dan no ura*“, in dessen acht Zeilen kein Raum mehr ist für den Schlachtenbericht über den Untergang der Heike, lautet:

Hinter dem Beifuß-Gewucher senkt sich der Mond, ich kann nicht schlafen.
 Zu Dan no ura, zum Frühlingswind im Morgengrauen, zu den Schiffen
 Kehren meine Gedanken zurück, zu jenen alten Zeiten.
 In der starken Strömung lief die Flotte auf Grund.
 Von wilden Stürmen umhergewirbelt –
 Zwischen den Wellen verschwand die Traumesspur.
 Die Klage der Fischflöte verliert sich
 Wie der Dunstschleier über des Kaisers Grab⁹,
 Wie der Dunstschleier über des Kaisers Grab.

Eine solche Komprimierung eines Balladentexts bedarf auch einer eigenen musikalischen Formulierung. Die Poetisierung der Texte bedeutete für Yamazaki Kyokusui, daß sie sich einerseits bemühte, die Stücke durchzukomponieren – d.h. nicht mehr nur mit bereits vorhandenen *fushi* und

⁹ Gemeint ist hier der Knabenkaiser Antoku, der in den Fluten vor Dan no ura ertrank.

Zwischenspielen auszustaffieren – und andererseits versuchte, den Bezug der Musik zum Text zu intensivieren. Sie erreichte damit oft ein Maß an Konkretheit der Textinterpretation, die in der alten Herstellungsweise von Stücken wohl oft intendiert war, aber nicht erreicht wurde.

Eine alte Ballade beginnt in echt epischer Manier mit einem Vorspiel, wovon es aber nur zwei oder drei gibt. In den 67 edierten¹⁰ *begin* sind es aber mehr als ein Dutzend Vorspiele. Oft sind sie nur gerade für ein Stück passend wie etwa im Fall des *begin* “*Mori Ranmaru*”. Hier wird als Einleitung die berühmte *rokudan*-Melodie zitiert, die auf das erste Wort des Stücks, auf “*utage*”¹¹ hinführt.

So wie die Stückanfänge mit den vielgestaltigen Vorspielen farbig sind, sind es auch die Schlüsse, doch ist hier die Entfernung vom alten Schluß-Stereotyp nicht so groß. Besonders dann nicht, wenn die letzte Textzeile wiederholt wird (s. S. 48 oben “*Dan no ura*”), was man fast als das einzige epische Relikt in den *begin* bezeichnen könnte. Doch Frau Yamazakis Sinn für musikalische Proportionen entging es nicht, daß die – auch in den *begin* typisierte – melodische Schlußformel nicht das Gewicht des alten Vorbilds haben darf. Denn schließlich erlebt man das Ende eines 40-Minuten-Gesangs anders als das eines 5-minütigen Stücks. So bleibt denn in den letzten zwei Zeilen der *begin*, die mit diesem End-*fushi* schließen, die Stimme in der hohen Lage. Damit ist die Wirkung weniger pathetisch als in der alten Schlußformel, wo während der letzten Zeile nochmals das tiefste Vokalregister erreicht wird, d.h. mit sonorer, mitunter rauchiger Simmgebung Monumentalität angestrebt wird.

Was nun generell die musikalische Gestaltung anbelangt, kann man festhalten, daß die ursprünglichen Melodie-Floskeln zwar alle noch vorhanden sind, oft aber abgewandelt werden. Auffälligste Änderung ist dabei, daß nicht mehr die Zeile die kleinste formale Einheit bildet, sondern daß mitten in einer Zeile der *fushi*-Typ wechseln kann. Die ersten sieben Silben einer Zeile können mit *shigin fushi*, die folgenden fünf mit der *imayô*-Melodie gesungen werden, oder die ersten sieben Silben werden mit *serifu*¹² vorgetragen, an die sich fünf Silben mit *shigin-fushi* anschlie-

10 Yamazaki Kyokusui verlegte die Stücke privat. Es handelt sich quasi um halb-öffentliche Editionen.

11 Heutzutage ist die Konnotation von *koto*-Musik, welche durch die *rokudan*-Melodie repräsentiert wird, mit einer eleganten japanischen Festlichkeit eine Selbstverständlichkeit, die nur von strengen Musikhistorikern nicht akzeptiert wird.

12 Unter *serifu* versteht man eine gehobene Sprechweise, wie sie im *kabuki* üblich ist.

Fig. 1: Zeilen 83–86 aus dem
chikuzenbiwa-Stück "Nasu no Yoichi"

ßen. Solche Modifikationen haben ihre Ursache meistens im Bestreben, den Text musikalisch zu interpretieren, seine Aussage so direkt wie möglich an den Hörer heranzutragen. Dies hat insgesamt eine Abkehr vom Denken in Pattern und eine Hinwendung zur Komposition, d.h. zum unverwechselbar Einmaligen in der Melodiebildung eines Stücks zur Folge.

Diese Tendenz ist auch im instrumentalen Bereich zu konstatieren, was auf den ersten Blick nicht so sehr erstaunen mag. Doch vom notationstechnischen Aspekt her ist diese Tatsache nicht so selbstverständlich, denn in den alten Stücken werden die *fushi* neumenartig rechts dem Text entlang fixiert (s. Fig. 1), während die Zwischenspiele in einem *danpohon* ("Spielbuch") vereinigt sind und nur ihre Titel im Text angezeigt werden (s. z.B. "kyûban" oder "yûgao"). Soll also ein Zwischenspiel in einem Stück modifiziert, variiert werden oder ist es gar ganz neu, so muß es ausnotiert dem Gesangstext beigefügt werden. Diese Technik der beigefügten Ausnotierung kam mit den *bigin*-Kompositionen auf, und das ist, meine ich, eine wichtige Wende zur Individualisierung der Stücke. Sie erlaubte es nun auch insgesamt, das Instrument und die Singstimme näher zusammenzubringen. Wenn in alten



Fig. 2: Transnotation und *biwa*-Tabulatur aus "Nasu no Yoichi" (Ausschnitt)

o-ri-fu-shi ki-ta-ka-ze ha-ge-shū — fu-ki-ke-re — ba —

i-so u-tsu na-mi mo — ta-ka-ka-ri — ke-ri —

fu-ne wa ya-ri-a-ge ya-ri-su-e — ta-da-ya-e-ba —

"kyūban"

ō-gi mo ku-shi ni sa-da-mu-ra-zu — hi-ra-me-i — ta-ri —

"yūgao" etc

水 水 水

Stücken im Prinzip nur im *nagashi*¹³ das *biwa* direkt als Begleitinstrument eingesetzt wird und sonst die Instrumentalpattern als Zwischenspiel eingesetzt werden, so finden wir in den *bigin* durchaus die Stimme sogar mit dem Typ der *seme*-Pattern, d.h. den virtuosen instrumentalen Passagen, die eine aktionsreiche Szene illustrieren, kombiniert.

Um von all diesen grundsätzlichen Neuerungen eine konkrete Vorstellung zu geben, wähle ich eine Stelle aus dem alten Stück “*Nasu no Yoichi*” (s. Fig. 1 und 2) aus und vergleiche sie mit der entsprechenden Passage aus dem *bigin* “*Ôgi no mato*” (s. Fig. 3 und 4).

Das alte Stück “*Nasu no Yoichi*” folgt textlich weitgehend – mit Ausnahme des Schlusses – dem 4. Kapitel des 11. Buchs aus dem *Heike monogatari*¹⁴. Die vier Zeilen (Zeile 83–86) lauten:

Orifushi kitakaze hageshû fukikereba
 Es kam so, daß gerade der Nordwind heftig blies;
iso utsu nami no takakarikeri
 die an die Küste schlagenden Wellen (gingen) hoch,
fune wa yuriage yurisue tadayoeba
 das Schiff hob und senkte sich schaukelnd,
ôgi mo kushi ni sadamarazu hirameitari
 der Fächer auch hält die Rippen nicht still, er flattert.

Typisch für die musikalisch-formale Gestaltung ist, daß die einzelnen Zeilen durch instrumentale Einwürfe, die einmal die Länge eines kürzeren Zwischenspiels erreichen, von einander abgesetzt werden. Bei den vokalen – und natürlich auch instrumentalen – Melodien handelt es sich hier ausschließlich um Arrangements des bestehenden Formelmateri- als. Untersuchen wir dennoch die Passage auf tonmalerische Qualitäten hin, so finden wir einige direkte musikalische Ausdeutungen des Texts. Das “f”, auf dem der Beginn der ersten Zeile gesungen wird, ist im Tonsystem eine un- stabile Tonstufe, die meist nur in Relation zu “e” erscheint. Das aktive Element des Nordwinds, *kitakaze*, der das Schiff schaukeln macht, wird hier also zumindest musikalisch angedeutet. Konkreter ist die musikalische Gestaltung des Worts *hageshû*, “heftig”; die ersten beiden Silben sollen als rheto-

13 Ein *nagashi* ist das musikalisch höchst organisierte Pattern. Es zeichnet sich durch melismatischen Reichtum aus und wird vom *biwa* begleitet. S. auch: Guignard, Silvain; “Structure and performance of a melodic pattern, *haru nagashi*, in *chikuzenbiwa*”; in: *The oral and the literate in Music*, Academia, Tôkyô 1986.

14 Dies ist unter den *chikuzenbiwa*-Balladen mit *genpei*-Thematik durchaus nicht die Regel.

rischer Ruf ohne bestimmte Tonhöhe deklamiert werden. Der Oktavsprung auf *fukikereba*, “blasen”, wirkt bloß akzentuierend, während derselbe Intervallsprung auf dem Wort *takakarikeri*, “hochgehen”, eine eindeutig illustrative Qualität aufweist. Das Zwischenspiel “Nummer 9”, *kyûban*, jedoch zeigt schon durch seinen Titel an, daß es inhaltlich alles und jedes kommentieren kann. Es ist Sache des Rhapsoden, dieses Instrumentalpattern “sprechen” zu lassen, so wie er in der 3. Zeile den Spielraum hat, auf *yuriage* und *yurisue* das “sich Heben und Senken” des Schiffs durch ein Tremolo und kleinteilige melodische Verzierungen in den Melismen anzudeuten. In der 4. Zeile wird der Kummer darüber, daß das Ziel nicht ruhig ist, mit dem etwas akstrakten Mittel des Falsetts ausgedrückt. Die Stimme schießt auf der Silbe “*ra*” vor dem Verneinungsanzeiger “*zu*” in *sadamarazu* gleichsam über die obere Grenze des vokalen Registers hinaus, um bei “*zu*” dann im Melisma auf der höchsten Tonstufe kurz zu verweilen. Dieses hohe Register wird oft für eine stark emotional befrachtete Textstelle eingesetzt¹⁵. Das danach folgende Zwischenspiel “*yûgao*”, “Abendwinde”, – ein Blumentitel, wie ihn alle poetischen Zwischenspiele im fünfsaitigen *chikuzenbiwa*-Repertoire besitzen – hat nur bedingt einen inhaltlichen Bezug zu dieser verzweifelten Situation des Bogenschützen Nasu no Yoichi. Es wird meistens an melancholischen Stellen eingesetzt, könnte aber hier auch durch eines der vielen verwandt klingenden Zwischenspiele ersetzt werden. In diesen vier Zeilen also halten sich – was man als durchaus repräsentativ bezeichnen kann – Tonmalerei und nicht direkt deutbare Vertonung in etwa die Waage.

Beim *bigin* “*Ôgi no mato*” lauten die entsprechenden drei Zeilen:

Orishimo kitakaze hageshikute
 Da gerade (wehte) der Nordwind heftig,
yurare yuraruru fune no mato
 und es wankt und schwankt des Schiffes Ziel,
sadamaranu koso aware nari
 still hält es nicht, wahrlich – welch ein Ungemach!

15 Selbstverständlich wird diese Tonstufe auch für anderes eingesetzt: Es werden zum Beispiel auch der Name des Protagonisten oder die genaue Zeitangabe des zentralen Geschehens einer Ballade auf dieser Tonstufe mit diesem *fushi* verkündet.

Fig. 3a: 1. Doppelseite aus "Ôgi no mato" (begin)

The image displays a musical score for the beginning of "Ôgi no mato". It consists of two columns of Japanese lyrics with musical notation above them. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The lyrics are written in a stylized, calligraphic font. The score is organized into two columns, with the left column containing the first four lines of text and the right column containing the next four lines. The musical notation is written on a five-line staff for each line of text.

Column 1 Lyrics:

- これは下野の國の任人 (これは 下野の 國の 任人)
- 同苗與一宗高にて候 (同苗 與一 宗高 にて 候)
- 命をかくる宗高が (命を かくる 宗高 が)
- 磯打波に駒入る (磯打 波に 駒入 る)
- ゆられゆらるゝ舟の的 (ゆられ ゆらるゝ 舟の 的)

Column 2 Lyrics:

- 那須の太郎資為が一子 (那須の 太郎 資為 が 一子)
- 弓の年練と選ば水之 (弓の 年練 と 選ば 水之)
- 弓取り直し年綱入り (弓取 り直 し年綱 入り)
- 折しし業風激しく (折し し業風 激しく)
- 定まらぬこゝの舟水存り (定まらぬ こゝの 舟水 存り)

Die Sprache ist generell moderner, auch wenn es sich natürlich nicht um einen Alltagsjargon handelt. Musikalisch-formal fällt sogleich auf, daß die Zeileneinheit zumindest verschleiert, wenn nicht gar – wie im Fall der 3. Zeile – aufgebrochen ist (s. Fig. 4), was im traditionellen Stil nie zu beobachten ist. Wie bereits erwähnt, wird in einer alten *chikuzen*-Ballade nur sehr selten der Gesang direkt vom Instrument begleitet. Hier bettet sich aber die Stimme auf eine Tonrepetition, die aus einem farbigen Zwischenspiel herausführt. Da sich deren Rhythmus mit der Stimme treffen soll, entsteht ein wirkungsvolles Skandieren, das konkreter als in der alten Version die Rauheit des Nordwinds, *kitakaze*, fühlbar macht. Als Steigerung dieser Wirkung bietet sich hier nur noch die rhythmisch freie und *serifu*-artige Deklamation für das Wort *hageshikute*, "heftig", an. Das "Wanken und Schwanken", *yurare yuraruru*, wird nun ganz plastisch durch ein Auf- und Abwärtsgleiten der vokalen und instrumentalen Stimmführung ausgedrückt. Nur für die Worte *fune no mato*, "des Schiffes Ziel", wird die Begleitung unterbrochen. Damit wird dieser zentrale Begriff – wieder in Bühnendeklamation gefaßt – akzentuiert. Danach folgt eine erregte rhythmische Passage, deren Akzentfolge sich ebenso beschleunigt wie das Tempo, und so wirken die Worte *sadamaranu koso*, "still hält es wahrlich nicht", wie ein Heulen aus Verzweiflung. Das Melisma auf *aware nari*, "welch Ungemach", ist ein *biwa fushi*, das immer bei Lamento-Stellen eingesetzt wird. Wir finden es interessanterweise schon in der alten Version auf dem Wort *hirameitari*. Auch dort soll es der Verzweiflung Ausdruck geben, doch ist die Wirkung unbestritten geringer, da der Wortinhalt "flattern" als solcher nichts Tragisches an sich hat, während *aware* der Inbegriff von Weltschmerz ist. An das Zeilenende schließt das Zwischenspiel "Kaktus", *saboten*, an, aus dem traditionellen Instrumentalpattern-Repertoire. Dabei handelt es sich aber nicht um die gleiche Beliebigkeit wie beim Zwischenspiel "Abendwinde" im alten Stück. Denn Yamazaki Kyokusui verlangt, daß man die ersten fünf Schläge weglassen und direkt mit den Tönen "a", "f", "e" beginnen soll. Die Absicht dieser Kürzung liegt darin, daß damit ein absolut musikalischer Zusammenhang mit dem Vorangehenden geschaffen wird: Die Silbenträger von *aware nari* sind genau dieselben drei Töne in anderer Reihenfolge, "e", "a", "f". Damit überträgt sich durch ein rein musikalisches Mittel der Ausdruck von *aware* auf das Zwischenspiel. Eine solche kompositorische Finesse findet sich in den alten *chikuzenbiwa*-Stücken kaum. Sie weist eindeutig über ein Arrangieren von Formel-Material hinaus.

Dieses erfolgreiche Bemühen um inhaltliche Plastizität in den *bigin* erzielt nun nicht durchwegs höhere künstlerische Resultate als die Verto-

Fig. 3b: begin "Ôgi no mato" (Ausschnitt)

六 定まらぬこそあわれなり
五三六二ニヤン
早水

四 ゆられゆるる舟の的
ゆりくり
早く

六 折しし北風激しくて

Handwritten musical notation for the first two staves. The notation consists of rhythmic patterns of vertical strokes on a five-line staff. The first staff has notes labeled '金水' and '金'. The second staff has notes labeled '金木' and '火火土'. Above the staves are various annotations including '折し北風' and '舟の的'.

Handwritten musical notation for the last two staves. The notation consists of rhythmic patterns of vertical strokes on a five-line staff. The first staff has notes labeled '水' and '水'. The second staff has notes labeled '水' and '水'. Above the staves are various annotations including '甘水' and '水'.

Fig. 4: Transnotation und biwa-Tabulatur des *bigin* "Ôgi no mato" (Ausschnitt)

The image displays a handwritten musical score for the *bigin* "Ôgi no mato". It is organized into four systems, each containing a vocal line and a biwa accompaniment line. The key signature is one sharp (F#).

- System 1:** The vocal line begins with the lyrics "o-ni-shi-mo ki-te-ka-ze ha-ge-shi-ku-te" and "yu-ma-re-". The biwa line features a rhythmic pattern of eighth notes with various fretting symbols (triangles and crosses) and a "金" (gold) marking.
- System 2:** The vocal line continues with "yu-ra-ru-ru-" and "ô-gi no ma-to". The biwa line shows a more complex rhythmic structure with many sixteenth notes and specific fretting instructions.
- System 3:** The vocal line includes "sa-da-ma-re-ru ko-so-". The biwa line contains a section with a "12x" repeat sign and a "rit." (ritardando) instruction.
- System 4:** The vocal line has "a wa-re" and "na-ri". The biwa line concludes with a "Saboten" (sustain) instruction and "sui yori" (from here).

Additional markings include "ad. Lib." (ad libitum) and "ad. Cib" (ad citharam) above the vocal lines, and various performance symbols like "rit." and "etc" throughout the score.

nung der alten Stücke; im Gegenteil: Nach der Auseinandersetzung mit vielen *bigin*-Stücken wendet man sich gern den alten Balladen zu, die mit ihrem mäßigen musikalischen Psychologismus, mit ihrer – nach der Schöpfung des *bigin* – etwas archaisch anmutenden Distanz zwischen Text und Musik, erfrischend wirken. Und das war ja letztlich auch die Absicht von Yamazaki Kyokusui: Die *bigin* sollten nicht die alten Balladen ersetzen oder verdrängen, sondern einerseits einen Zugang zu ihnen schaffen und sie vor der stets zunehmenden Verstümmelung aus Zeitmangel bewahren. Daß das *bigin* heute eine große Anhängerschaft unter den *chikuzenbiwa*-Spielern hat, darf man aber der Schöpferin nicht verargen. Denn schließlich hat sie erreicht, was sie wollte: Sie schuf eine Gattung, die in traditionellen Musikerkreisen als neu und zeitgemäß geschätzt wird, ohne daß dabei die alte Musik verraten worden wäre. Und was der Schöpferin Yamazaki noch wichtiger ist: Die meisten Anfänger auf dem *biwa* fanden und finden aus den *shigin*-Kreisen den Weg zum *chikuzenbiwa* über das *bigin*, und damit hat sich für diese Kunst eine Schleuse geöffnet, deren Zustrom sie für ihr Überleben dringend braucht.

Glossar

Amidani Issai	網谷一才
<i>bigin</i>	琵琶吟
<i>biwa</i>	琵琶
<i>chikuzenbiwa</i>	筑前琵琶
<i>fushi</i>	節
<i>Heike monogatari</i>	平家物語
<i>heikyoku</i>	平曲
<i>iemoto</i>	家元
<i>imayô shigin</i>	今様詩吟
<i>kuzure</i>	崩れ
Momoyama Hôen	桃山園
<i>nagashi</i>	流し
Nasu no Yoichi	那須與市

<i>Ôgi no mato</i>	扇の的
<i>shigin</i>	詩吟
<i>satsumabiwa</i>	薩摩琵琶
Tachibana Kyokuô	橘旭翁
<i>yamatoryû</i>	大和流
Yamazaki Kôjô	山崎光場
Yamazaki Kyokusui	山崎旭萃