

Schriften zur Musikwissenschaft

Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Institut
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

B a n d 

Aspekte historischer und systematischer Musikforschung.
Zur Symphonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der
Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und Anderes

Herausgegeben von
Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr

Are
E D I T I O N


Are Musik Verlag GmbH, Mainz

Aspekte historischer und systematischer Musikforschung

Zur Symphonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der
Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und Anderes

Herausgegeben von
Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr

Are
E D I T I O N


Mainz 2002

ISBN 3-924522-11-1

© 2002 by Are Musik Verlag GmbH, Postfach 310 108, 55062 Mainz

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile
daraus in jedwedem technisch machbaren mechanischen, photomechanischen oder elektronischen
Verfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Coverdesign: © 1999 Dagmar Schwitzke und Peter Schwägerl

Druck: DSV Digitaler Vervielfältigungs- und VerlagsService
Frankfurt/Main

Inhalt

VORWORT	XI
WOLFRAM STEINBECK (BONN) „Krise“ der Symphonie um 1850?	1
EGON VOSS (MÜNCHEN) Krise der Symphonie um 1850: ja oder nein? Was spricht gegen die These von Carl Dahlhaus und was dafür?	9
SIEGFRIED OECHSLE (KOPENHAGEN) Die problemgeschichtliche Vitalität der Symphonie im 19. Jahrhundert	19
KONRAD KÜSTER (FREIBURG I. BR.) Wie endete das „erste Zeitalter der Sinfonie“? Die Leipziger Perspektive	29
BERT HAGELS (BAD BENTHEIM) Nur neue Werke ohne Bedeutung? Die Sinfonie zwischen 1830 und 1860 im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption	41
REBECCA GROTHJAHN (ESSEN) Zur Bedeutung der Sinfonie im Musikleben 1850 bis 1875	49
VOLKER KALISCH (DÜSSELDORF) Die Sinfonie als Weltanschauungsmodell	59
MANFRED WAGNER (WIEN) Das Brucknersche Thema als Verursacher veränderter sinfonischer Form	69
GERD RIENÄCKER (BERLIN) Der Sonatenhauptsatz in der Krise?	77

FRIEDHELM KRUMMACHER (KIEL) Das Streichquartett – eine gattungsgeschichtliche Parallele?	85
DOROTHEA REDEPENNING (HEIDELBERG) „Schätze, an denen die Welt noch Jahre lang zu heben hat“. Beethovens späte Streichquartette und die Symphonik im 19. Jahrhundert	93
HIROMI HOSHINO (KIEL) Anmerkungen zu einer Jugendsinfonie (Nr. XI) Felix Mendelssohn Bartholdys	107
MICHAEL KUBE (KIEL) Zyklus und Kontrapunkt. Franz Berwalds <i>Sinfonie sérieuse</i> (1842/44)	115
INGEBORG MAAß (BONN) Zwischen absoluter und Programmmusik? Zum Finale von Schumanns C-Dur Symphonie op. 61	133
HUBERT MOßBURGER (HALLE/SAALE) „Eine gewisse Ordnung in der Unordnung.“ Zur Tonartendisposition der Zweiten Sinfonie op. 61 von Robert Schumann	151
ANETTE MÜLLER (DÜSSELDORF) Komponist und Kopist – eine produktive Kooperation am Beispiel der Werke Robert Schumanns	159
SIGNE ROTTER (KIEL) Sinfonik aus dem Geiste des Vokalkontrapunkts? Wilhelm Stenhammars Kontrapunktstudien und seine Sinfonie g-Moll op. 34 (1915)	173
AXEL SCHRÖTER (WEIMAR) Liszts Auseinandersetzung mit Beethovens 9. Symphonie in den Jahren 1849 bis 1853	187
ANDREAS WEHRMEYER (BERLIN) Zur historischen Stellung der Symphonien Anton Rubinsteins	203

JUAN MARTIN KOCH (REGENSBURG) „...mehr als blosses Virtuosen-Concert...“ Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen	219
LARS SCHMIDT-THIEME (HEIDELBERG) Haydns Sonatenrondo	229
STEFAN KEYM (HALLE/SAALE) Vincent d'Indys zyklisches Prinzip in Theorie und Praxis	241
WOLFGANG KREBS (FRANKFURT/MAIN) Zur Beziehung zwischen Harmonik, Symbol und Form im 19. Jahrhundert	253
RAINER BAYREUTHER (HALLE/SAALE) Gibt es eine neudeutsche Kammermusik? Versuch einer theoretischen Annäherung und Exemplifizierung an Raffs Streichquartett op. 192/2	265
ACHIM HEIDENREICH (MAINZ) „Was besagt denn eigentlich der Name Kammermusik?“ Eine Definition am Ende des 19. Jahrhunderts	287
DANIELA PHILIPPI (MAINZ) Erzählungen ohne Worte oder Poetische Klavierstücke? Klavierballaden des 19. Jahrhunderts	297
SABINE MEINE (HANNOVER) Der Musiker als Übersetzer – Zur Schönberg-Rezeption in Paris durch René Leibowitz	315
BERTHOLD URCH (ESSEN) Arnold Schönberg und Adolf Loos	325
FRANZ KÖRNDLE (MÜNCHEN) Warum sich Hitler für den Gregorianischen Choral interessierte	339

URSULA KRAMER (MAINZ) Auf den Spuren des Häßlichen. Zur ästhetischen und musikalischen Bedeutung von J.F. Reichardts <i>Hexenszenen zu Shakespeares Macbeth</i>	349	HORST-PETER HESSE (SALZBURG) Musikwerk und Aufführung. Reflexionen zum Begriff der Werktreue	517
ANDREAS JACOB (DÜSSELDORF) Grundzüge der Instrumentation in Meyerbeers Opern	367	KAI BACHMANN (SALZBURG) Das musikalische Tempo. Ein Aspekt der Aufführungsanalyse	523
STUART CAMPBELL (GLASGOW) Wie <i>Mavra</i> zum Stiefkind wurde ...	381	WOLFGANG AUHAGEN (BERLIN) Musikalisches Tempoerleben und „innere Uhr“	531
HENDRIKJE MAUTNER (HANNOVER) Am Extrempunkt einer Gattung. Gian Francesco Malipiero: <i>L'Orfeide</i>	395	WOLFGANG THIES (SALZBURG) Intonationsspielräume in der Darbietung eines Streichquartetts: Messungen an Mikrotonmusik	543
ANNO MUNGEN (MAINZ) „... da der Mahler nicht für das Ohr mahlen kann“ Thesen zu einer „Archäologie“ der Filmmusik	407	HERMANN GOTTSCHESKI Gibt es einen „japanischen Stil“ in der musikalischen Interpretation? Zur japanischen Deklamation europäischer Melodik	549
FRANK HEIDLBERGER (WÜRZBURG) Überwindung oder Konfusion des Gattungsbegriffs? – Zur handschriftlichen Überlieferung der venezianischen „Canzon da sonar“ im späten 16. Jahrhundert	421		
MICHAEL LAMLA (SAARBRÜCKEN) Anmerkungen zur italienischen Kanonkunst im 17. Jahrhundert	437		
MARKUS WALDURA (SAARBRÜCKEN) Rameaus notwendige Septime in neuer Deutung	455		
ULRICH LINKE (KÖLN) Der Begriff „Minimal-Music“ und seine Bedeutungsebenen	475		
NICO SCHÜLER (MT. PLEASANT, MICHIGAN) US-Amerikanische Musiktheorie und die Diskussionen um „Set Theory“. Eine Theorie atonaler Musik auf dem Prüfstand	487		
BERNHARD R. APPEL (DÜSSELDORF) Notenorthographie als editorisches Problem	499		

Hermann Gottschewski (Berlin)

Gibt es einen „japanischen Stil“ in der musikalischen Interpretation? Zur japanischen Deklamation europäischer Melodik

In diesem Aufsatz wird gezeigt, daß die japanische Poesie eine starke Affinität zum europäischen geraden Takt und zu auftaktlosen rhythmischen Strukturen hat. Demgegenüber lassen sich auftaktige oder im ungeraden Takt stehende europäische Melodien nur schwer japanisch textieren. Dadurch wird die Rezeption europäischer Musik – auch reiner Instrumentalmusik – durch Japaner beeinflusst, da die Aneignung der europäischen Musiksprache über japanische Textierungen europäischer Melodien und – später – die Komposition japanischer Lieder im europäischen Stil erfolgte.

„Wir [müssen], worauf uns Ryunosuke Akutagawa hingewiesen hat, unsere eigene Mozartsche Klangwelt schaffen.“

Bin Ebisawa¹

Um etwaige Mißverständnisse gleich zu Anfang auszuräumen: Ich möchte mit diesem Aufsatz weder behaupten noch beweisen, daß die Japaner schlechtere Interpreten europäischer Musik seien. Die klassische europäische Kunstmusik ist von Anfang an international intendiert; sie erneuert ihre Wirkungskraft ständig dadurch, daß sie in veränderten Kontexten neu verstanden und anders aufgeführt wird. Ihre Rezeption in nichtwestlichen Kulturen ist eine wünschenswerte Bereicherung der europäischen Musikkultur. Soll die Musik in diesem fremden Kontext eine Bedeutung bekommen, muß ihm der Interpret als Kommunikator durch vermittelnde Maßnahmen Rechnung tragen. Es ist dann unvermeidlich und in keiner Weise verwerflich, wenn die so aufgeführte Musik, wiederum von europäischen Ohren vernommen, gewisse fremdländische Züge trägt.

Eine interessante Frage ist jedoch, ob ein intensiver Umgang mit klassischer europäischer Instrumentalmusik, wie er in Japan seit Jahrzehnten stattfindet, irgendwann dazu führt, daß die Unterschiede im Musikempfinden bis zur völligen Angleichung nivelliert werden, oder ob es bestimmte Konstanten gibt, die eine solche Konvergenz verhindern.

¹ Bin Ebisawa, *Mozart in japanischem Gewand – Japanische Mozart-Rezeption in Geschichte und Gegenwart*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 42. Jg. Heft 3-4, Salzburg 1994, S. 3-10, hier S. 10.

Es ist durchaus möglich, daß derartige Konstanten auf physiologischer oder psychologischer Ebene bestehen; in letzter Zeit ging etwa durch die japanische Presse, daß es Gehirnforschern gelungen sei, eine grundlegend andere Aufgabenverteilung zwischen den Gehirnhälften bei Japanern und Amerikanern nachzuweisen. Es liegt allerdings weder in meiner Kompetenz noch in meiner Absicht, diese Art von Unterschieden zu behandeln. Ich möchte mich vielmehr auf den Aspekt der Sprache-Musik-Beziehung konzentrieren und zeigen, wie sich unterschiedliche Eigenschaften der (hier stellvertretend gewählten) deutschen und japanischen Sprache auf das Musikverstehen und Musikmachen auswirken. Wie stark sich der sprachliche Unterschied auf das Verstehen von Instrumentalmusik auswirkt, ist notwendig mit der Frage verbunden, wie sprachnah das Verstehen dieser Musik ist. Ich möchte daher zunächst zeigen, daß die Annäherung der Japaner an die europäische Musik historisch gesehen über die japanische Sprache erfolgte. Dann werde ich in Grundzügen die Prinzipien japanischer Sprachrhythmik darstellen, die Möglichkeiten ihrer Einbettung in Strukturen europäischer Musik erörtern und schließlich einige Konsequenzen für das Musikverstehen und die musikalische Interpretation aufzeigen. Im Anhang gebe ich die Ergebnisse eines Experiments zur sprachgemäßen Textverteilung wieder.

Zwar wurde in Japan – vorwiegend in SüdJapan – schon im 16. und 17. Jahrhundert im Zusammenhang mit der katholischen Mission europäische Musik gepflegt. Die über zweihundert Jahre währende, mit einem strengen Christenverbot verbundene Abschließung des Landes bis zur Wiederöffnung im Jahre 1853 ließ diese Tradition jedoch fast vollständig verschwinden.² Auch die gelegentlichen Berührungen von Japanern mit westlicher Musik während der Abschließungsperiode, etwa auf der holländischen Handelskolonie *Dejima* vor Nagasaki oder im Hause Philipp Franz von Siebolds, lassen sich in unserem Zusammenhang ebenso getrost vernachlässigen, wie die Beschäftigung japanischer Gelehrter mit europäischer Musiktheorie.³ Somit ist es zwar historisch ungenau, aber dem Sachverhalt inhaltlich angemessen, von einer ersten Begegnung der Japaner mit europäischer Musik im Jahre 1853 zu sprechen.

² In europäischen Sprachen ist hierzu hauptsächlich das diesbetreffende Kapitel in Eta Harich-Schneiders Buch *A History of Japanese Music*, London 1973, zu nennen, das allerdings im Hinblick auf den heutigen Forschungsstand teilweise überholt ist. In japanischer Sprache ist insbesondere auf die kürzlich erschienenen Aufsätze in *Ongaku no uchū. Minakawa Tatsuo sensei koki kinen ronbunshū* (Universum der Musik. Festschrift für Tatsuo Minakawa zum 70. Geburtstag), Tokyo 1998, hinzuweisen.

³ Vgl. Yasuko Tsukahara, *19seiki no Nippon ni okeru seiyōngaku no juyō* (Die Rezeption der westlichen Musik im Japan des 19. Jahrhunderts), Tokyo 1993, 1996, S. 15-64.

Es lassen sich im wesentlichen vier Ebenen unterscheiden, auf denen im ersten halben Jahrhundert nach der Öffnung des Landes europäische Musik rezipiert wurde: die Militärmusik, die Hofmusik, die Kirchenmusik und die Schulmusik.

1. Die ausländischen Militärkapellen waren die ersten Musikgruppen, die den Japanern europäische Musik zu Gehör brachten. In Zuge der Modernisierung des japanischen Militärs wurde dann, nach der Einführung von Trommeln und Trompeten zur Signalgebung, bald auch mit Militärmusikübungen begonnen, für die man eigens ausländische Lehrer engagierte. Die japanischen Militärkapellen und ihnen nachgebildete zivile Kapellen spielten in den folgenden Jahrzehnten eine entscheidende Rolle für das öffentliche Musikleben. Sie hatten neben der Musik für Staatszeremonien und Marschmusik auch das ganze populäre Repertoire – neben beliebten Soldatenliedern im westlichen Stil japanische Volkslieder, populäre Stücke der traditionellen japanischen Kunstmusik und sogar populäre chinesische Musik⁴ – zu spielen.
2. Die japanischen Hofmusiker spielten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als einzige professionelle Musikrepräsentanten des Staates eine zentrale Rolle in – abgesehen vom Militär – allen Bereichen der Musikpolitik. Ihre Hauptaufgabe war zwar die Pflege des *gagaku*, einer traditionellen Musikform, die als Zeremonialmusik des Hofes nach der Meiji-Restauration neu installiert wurde. Gleichzeitig wurde den jüngeren unter den etwa 100 Hofmusikern seit 1874 jedoch das Studium der europäischen Musik aufgetragen, einerseits um bei ausländischen Staatsbesuchen auch mit europäischer Musik aufwarten zu können, andererseits um sich die notwendigen Hintergründe anzueignen, die bei dem Aufbau einer neuen Nationalmusik, der Musik einer modernen Nation im westlichen Sinne, erforderlich waren.⁵ Da sie zudem durch ihre Schulung in chinesischer und japanischer Musiktheorie schnell in der Lage waren, die europäische Musiklehre zu verstehen, waren sie bald als Experten der europäischen Musik gefragt; sowohl in der westlich geprägten Komposition als auch im Instrumentalspiel (soweit es um nicht in den Militärkapellen vertretene Instrumente ging) nahmen sie für Jahrzehnte eine führende Rolle ein.
3. Mit der Öffnung des Landes im Jahre 1853 standen auch die Missionare in den Startlöchern. Eine größere Öffentlichkeitswirkung konnten sie zwar erst mit der

⁴ Vgl. dazu Yōko Shiotsu, *Meijiki Kansai no minkan ongakutai. Yōgaku fukyū ni hatashita yakuwari* (Civil music bands in the Kansai area during the Meiji period. Their Part for the Spread of Western music), in: „*Ongaku kenkyū*“. *Osaka Ongaku Daigaku Ongaku Kenkyūsho nenpō dai11kan* („Musikforschung“. 11. Jahresmitteilung des Musikforschungsinstitutes an der Musikhochschule Osaka), Osaka 1993, S. 25-51.

⁵ Vgl. dazu vor allem Yasuko Tsukahara, op. cit.

Aufhebung des Missionsverbots (1873) erreichen; da diese Maßnahme aber lange erwartet worden war, traten die Missionare nicht unvorbereitet in die neue Epoche. Die ersten Übersetzungen von Kirchenliedern existierten bereits, und spätestens 1874 wurden mehrere Gesangbücher publiziert.⁶ Die Rolle der Kirchenmusik für die Missionsarbeit unterschied sich erheblich zwischen der katholischen, orthodoxen und protestantischen Mission. Nur die katholische Kirche, die zahlenmäßig die meisten Bekehrungen verbuchen konnte und hauptsächlich durch französische Missionare vertreten war, konnte an eine lebendige Tradition des Kirchengesangs anknüpfen, die sich trotz Christenverbots über mehr als 200 Jahre im Raum Nagasaki erhalten hatte. Dennoch blieb der Einfluß der katholischen Kirche auf die japanische Musikgeschichte vergleichsweise gering, da der Gemeindegesang kaum eine Rolle spielte und erst ziemlich spät Gesangbücher publiziert wurden – das erste im Jahre 1879, das erste mit Noten versehene im Jahre 1889.⁷ Demgegenüber waren die musikalischen Aktivitäten der russisch-orthodoxen Mission zwar regional beschränkt auf die Hafenstadt Hakodate, aber sie setzten sehr früh ein und hatten ein hohes Niveau. Der erste japanische Geiger, die erste private Musikschule und der erste japanische gemischte vierstimmige Chor entstanden im Rahmen der russischen Kirche.⁸ Den ungleich stärksten Einfluß auf die japanische Musikgeschichte hatte jedoch die protestantische, hauptsächlich amerikanische Mission, weil der Gemeindegesang dort eine zentrale Funktion ausübte. Außerdem hatten die amerikanischen Missionare nicht nur zahlreiche Bildungseinrichtungen inne, die teilweise noch heute bestehen, sondern sie standen auch in engem Kontakt mit dem Aufbau der Musikerziehung an öffentlichen Schulen in Japan, worauf die neueste Forschung mehrfach hingewiesen hat.⁹

4. Das Unterrichtsfach „Singen“ wurde mit dem Schulgesetz des Jahres 1872 zwar vorgeschrieben, seine tatsächliche Durchführung wurde jedoch aufgeschoben, da die Grundlagen noch nicht gegeben waren. In den Jahren bis 1879 wurden mehrere Versuche unternommen, eine Musikerziehung unter Verwendung traditioneller Musik einzuführen, wobei man sich pädagogisch meist an der Fröbel-Methode orientierte. Gleichzeitig bemühte man sich jedoch um das Engagement eines geeigneten ausländischen Pädagogen. Diesen fand man in dem Amerikaner

⁶ Vgl. Shun'ichi Teshirogi (Hrsg.), *Nippon no kyōkai ongaku (sanbika, seika) kankei shiryō mokuroku* (Quellenkatalog zum Kirchenlied Japans), Yokohama 1989.

⁷ Vgl. Rihei Nakamura, *Christ-kyō to Nippon no yōgaku* (Die christliche Kirche und die westliche Musik Japans), Tokyo 1996, S. 12-18.

⁸ Nakamura, op. cit., S. 57-58.

⁹ Vergleiche hierzu insbesondere zahlreiche Beiträge in Hitoshi Matsushita (Hrsg.), *Ibunka kōryū to kindaika – Kyōto kokusai seminar 1996* (Cultural Encounters in the Development of Modern East Asia – International Conference Kyoto 1996), Tokyo 1998.

Luther Whiting Mason (1818-1896), der 1880 in Japan eintraf und am 1879 gegründeten, dem Kultusministerium unmittelbar unterstellten Musikforschungsinstitut (*Ongaku Torishirabe Gakari*) und an weiteren Bildungseinrichtungen beschäftigt wurde. Mason hatte sich mit seiner pragmatischen Methode bereits in den Vereinigten Staaten große Verdienste erworben. Die bezüglich der Melodieauswahl hauptsächlich von ihm kompilierten, 1881, 83 und 84 erschienenen Liederbücher für die Grundschule wurden teilweise noch bis in die *Shōwa-Zeit* (1926-1989) verwendet. Im Gegensatz zu bisherigen schulpädagogischen Versuchen, aber in Übereinstimmung mit den Kirchenliederbüchern, wurden nun Melodien aus amerikanischen Schulliederbüchern, unter ihnen viele Kirchenlieder, japanisch textiert. Einzelne Ausnahmen – vor allem Melodien im *gagaku*-Stil – bestätigen die Regel.¹⁰ Ob für die Entscheidung, westliche Melodien zu verwenden, die durchaus nicht unwidersprochen fiel, auch unausgesprochene Motive maßgeblich waren – Yasuda¹¹ vertritt die Hypothese, daß damit eigentlich die organisierte Christianisierung Japans hätte vorbereitet werden sollen –, mag dahingestellt bleiben. Für die Fortentwicklung der japanischen Musikkultur ist aber jedenfalls wichtig, daß sowohl das Liedgut als auch die Aufführungspraxis (gemeinsames Singen, meist vom Harmonium begleitet) sich in Kirche und Schule weitgehend entsprach. Daher ist es nur natürlich, daß abgesehen von den Hofmusikern unter den frühen japanischen Komponisten und Lehrern europäischer Musik die Christen weit überproportional vertreten waren.¹²

Wie teilweise schon angedeutet, waren die vier genannten Bereiche nicht ohne Wechselwirkungen miteinander. Einen großen Einfluß auf die Verbreitung der westlichen Musik hatten die Soldatenlieder, die besonders seit der *Zeit* des chinesisch-japani-

¹⁰ Vgl. hierzu Ury Eppstein, *The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan*, = Studies in the History and Interpretation of Music, vol. 44, Lewiston, Queenston und Lampeter 1994. Aufgrund der rasanten Entwicklung der japanischen Forschung ist diese auf einer Dissertation von 1982 basierende Publikation leider in wesentlichen Punkten überholt, ohne daß eine aktuellere Abhandlung in einer westlichen Sprache zur Verfügung stünde.

¹¹ Hiroshi Yasuda, „Christ-kyō senkyōshi ga Nippon no shōka seiritsu ni hatashita yakuwari.“ *Sono rekishiteki kenshō* („Die Rolle der christlichen Missionare für die Entstehung des japanischen Schulliedgutes.“ Eine geschichtliche Augenscheinahme), in: *Hitoshi Matsushita, Shun'ichi Teshirogi* (Hrsg.), *probabilis sōsho III: yōgakushi saikō* (probabilis-Reihe III: Eine Revision der Geschichte westlicher Musik [in Japan]), Tachikawa 1993, S. 41-69; Diskussionsrunde ebda. S. 70-120; ders., *Shōka to jūjika. Meiji ongaku kotohajime* (Die Schullieder und das Kreuz – die Anfänge der Musik der Meijizeit), Tokyo 1993.

¹² Hierzu besonders die Forschungen von Shun'ichi Teshirogi, z.B. in *Meijiiki sanbika no bunkashiteki igi. Gaikan to mondai teiki* (Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Kirchenlieder der Meiji-Zeit. Überblick und Problemstellung), in: Hitoshi Matsushita, Shun'ichi Teshirogi (Hrsg.), *Probabilis sōsho III: yōgakushi saikō* (siehe vorige Fußnote), S. 1-19, hier 18f.; ders., *Sanbika, seika to Nippon no kindai*, Tokyo 1999.

schen Kriegen (1894-95) allorts gesungen wurden. Der Stil dieser Lieder leitete sich einerseits von der Marschmusik, andererseits von den Schulliedern ab, allerdings waren es nun meist japanische Kompositionen. Im Gegensatz zu der metrischen und rhythmischen Vielfalt der Schullieder fand in den Soldatenliedern eine extreme stilistische Einengung statt. Die Texte bestanden ausschließlich aus 7+5-silbigen Doppelzeilen, was dem Schema der in der Vormoderne beliebten Merkverse entspricht, mit denen Kinder Schulwissen memorierten. Diesem Schema ließen sich leicht Melodien mit viertaktigen Phrasen und volltaktigem Beginn im geraden Takt anpassen, nach denen man gut marschieren konnte. Dieser Stil wurde schließlich so stereotyp, daß sich die Melodien und Texte verschiedener Lieder fast beliebig austauschen ließen, was in der Frühzeit des Soldatenlieds wohl auch oft geschah. Viele Volksschullehrer in der Zeit um die Jahrhundertwende, insbesondere in den Provinzen, hatten vermutlich keine andere „westliche“ Musik als Soldatenlieder jemals gehört, und so wundert es nicht, daß die Soldatenlieder auch in den Schulunterricht als Ersatz für das vom Kultusministerium erarbeitete Schulliedgut Eingang fanden.¹³ Ein großer Teil der sogenannten Soldatenlieder war zudem von vornherein eigentlich für Kinder bestimmte pädagogische Literatur, die in dem zunehmend militaristischen Staat der Vorbereitung der Jungen auf den Kriegsdienst diente.

Schließlich wirkte der Soldatenliedstil auch auf das primäre Schulliedgut zurück. Die von 1911 bis 1914 vom Kultusministerium veröffentlichten Schullieder (*Jinjō shōgaku shōka*) legen deutlich Zeugnis davon ab. In diesen sechs Sammlungen für die jeweiligen Schuljahre der Volksschule wurden aus nationalistischen Gründen ausschließlich von Japanern komponierte Melodien verwendet. Man könnte den Stil dieser Lieder als Synthese zwischen der Eintönigkeit traditioneller japanischer Alltagspoesie und dem Schematismus europäischer Allerweltsmelodik (in pentatonischer Simplifizierung) bezeichnen. Daß dies nicht nur mit der Bedeutung des Militarismus für das Alltagsleben, sondern auch mit der japanischen Sprachstruktur zusammenhängt, werde ich unten zeigen.

Im populären und kommerziellen Musikbereich ist der Einfluß der europäischen Musik etwa seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts stark. Einerseits nimmt um diese Zeit das *enka*, das auf der Straße vorgetragen wurde, europäische und chinesische Melodik auf, und zwar zunächst wohl deshalb, weil der Exotismus den Ver-

¹³ Ein Beleg sowohl für die Verwendung von Soldatenliedern in der Schule als auch für die Austauschbarkeit der Melodien ist das im November 1890 erschienene Liederbuch *Geographielied der Mie-Präfektur* (Mie-ken chiri shōka), das statt einer Melodie den Hinweis enthält „man kann es nach den üblichen Soldatenlied-Melodien singen“ (futsū gunka no fushi nite utate ka nari). Zit. nach Mamiko Sakamoto, *Meiji jidai no chiri shōka no shuppan to seiyō ongaku juyō* (Die Publikation von Geographieliedern in der Meiji-Zeit und die Rezeption europäischer Musik) in: *Ochanomizu Joshi Daigaku Ningen Bunka Kenkyū Nenpō* (Jahresforschungsbericht Human- und Kulturwissenschaften der Ochanomizu-Frauenuniversität) Nr. 15, 1992, S. 81-93, hier S. 86f.

kauf der Liederbücher, von dem die Sänger lebten, förderte. Dabei werden die Melodien allerdings in allen musikalischen Parametern schnell japanisiert.¹⁴ Andererseits finden sich in für den Hausgebrauch bestimmten Notensammlungen für populäre Instrumente – unter ihnen europäische wie die Zieh- oder Mundharmonika, aber auch chinesische und eine ganze Anzahl von in Japan neu erfundenen, leicht spielbaren Instrumenten – jetzt neben den japanischen Volksliedern Schullieder, Soldatenlieder, chinesische Lieder und gelegentlich auch Kirchenlieder. Dabei werden die einzelnen Gattungen meist durch eigene Kapitelüberschriften deutlich voneinander getrennt.

Somit gab es zwar eine schmale Elite von Japanern, die – beim Auslandsstudium, durch Verkehr mit in Japan ansässigen Ausländern oder bei dem Besuch von Missionsschulen – originale europäische Musik kennenlernte. Der weitaus größte Teil der Japaner jedoch fand den Weg zur europäischen Musik fast ausschließlich über japanisch textierte Lieder oder über von Japanern im europäischen Stil komponierte Lieder, also jedenfalls über Vokalmusik mit japanischen Texten. Reine Instrumentalmusik spielte – abgesehen von Militärmärschen – bei der Einführung europäischer Musik in Japan eine sehr geringe Rolle. Es ist darüber hinaus bemerkenswert, daß die Tendenz japanischer Komponisten, hauptsächlich Lieder zu schreiben, sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg allmählich geändert hat.

Wie die europäischen Sprachen, aber anders etwa als das Chinesische, ist das Japanische eine mehrsilbige Sprache; das heißt, daß die Wortstämme meistens aus mehr als einer Silbe bestehen und eine Silbe allein in der Regel noch keine Bedeutung trägt. Der Begriff der Silbe (jap. *onsetsu*) bezeichnet jedoch im Japanischen eine kleinere Ausspracheinheit als im Deutschen: Eine japanische Silbe besteht entweder aus einem kurzen Vokal alleine oder aus einem einfachen Konsonanten mit kurzem Vokal. Außerdem werden die Vokallängung, der Schlußlaut *n* und der in der Umschrift als Konsonantendopplung geschriebene Verschlusslaut vor stimmlosen Konsonanten jeweils als eigene Silbe verstanden. Langvokale werden zum Beispiel als Zusammensetzung aus einer kurzen Silbe und einem Längungsvokal verstanden und daher als zweisilbige Bildung betrachtet. Das Altjapanische der Heian-Zeit (9. bis 12. Jahrhundert),

¹⁴ Vgl. dazu Atsuko Gondō, *Meiji, Taishōki no enka ni okeru yōgaku juyō* (The reception of Western music in the enka of the Meiji and Taishō periods), in: *Journal of the Society for Research in Asiatic Music* (Tōyō Ongaku Kenkyū), Nr. LIII, 1988, S. 1-27, und Eiko Hiroi, *Kyūrenkan to sono shūhen. Minshingaku e no mondai teiki* ('Kyūrenkan' and its surroundings. An approach to Minshingaku), in: *Osaka Ongaku Daigaku Ongaku Kenkyūsho Ongaku Bunkashi Kenkyūshitsu nenpō „ongakubunka“* („Musikkultur“. Jahresmitteilung des Institutes für Musikforschung, Abteilung für Musikkulturgeschichte an der Musikhochschule Osaka) Nr. 9, 1981, S. 35-67.

das trotz aller Wandlungen bis heute die Grundlage der traditionellen Lyrik¹⁵ geblieben ist und damit auch das poetische Sprachgefühl der Japaner weitgehend bestimmt, kennt noch keine Langvokale, Schlußlaute und Verschlußlaute. Jede Sprechsilbe des Altjapanischen wird durch genau ein Schriftzeichen dargestellt. Als durch die chinesischen Fremdwörter und sprachliche Abschleifungen Vokallängungen, Schlußlaute und Verschlußlaute in die Sprache kamen, wurden diese durch eigene Zeichen dargestellt. Es liegt deshalb nur nahe, daß sie auch als eigene Silben aufgefaßt wurden.¹⁶ Somit werden sowohl im Vers als auch beim Singen die Vokallängung, der Schlußlaut und der Verschlußlaut nicht als besondere Kategorien, sondern wie eigenständige Silben behandelt. Beispielsweise wird der Ortsname *Tokyo*,¹⁷ der zwei Langvokale enthält, als viersilbiges Wort behandelt, ebenso das Wort *Nippon* (Japan), das einen Verschluß- und einen Schlußlaut enthält (*Ni-p-po-n*). In der Regel werden diese Wörter bei der Vertonung daher auch mit vier Tönen versehen, wobei in der Aufführungspraxis der stimmlose Verschlußlaut durch eine Verlängerung des vorstehenden Vokales singbar gemacht wird (*Ni-ip-po-n*).

Über die Rhythmik der klassischen Poesie gibt es eine umfangreiche japanischsprachige Forschung.¹⁸ Die Frage des Verhältnisses zwischen Takt und Metrum bei der Textierung europäischer Melodien bzw. bei der Vertonung japanischer Melodien im europäischen Stil, die hier behandelt werden soll, ist meines Wissens jedoch bisher nicht thematisiert worden. Dies liegt sicherlich daran, daß das Thema bisher nur von Sprachwissenschaftlern behandelt wurde, ist aber dennoch überraschend, da Rückwirkungen des Umganges mit europäischer Musik auf die moderne japanische Lyrik, besonders zur Zeit der Kinderliedbewegung (*dōyō-undō*) in den Zwanzigerjahren des

¹⁵ Der traditionellen *japanischsprachigen* Lyrik. Die in Japan entstandene chinesischsprachige Lyrik muß auch zur traditionellen japanischen Literatur gerechnet werden, spielt für uns hier aber keine Rolle.

¹⁶ Ein Indiz für die Signifikanz der Schrift für die rhythmische Auffassung ist überdies, daß beim singenden Lesen von Sutren durch buddhistische Priester, bei dem chinesische Bedeutungszeichen (*kanji*) nach ihrer sinojapanischen Lesung (der dem japanischen Lautsystem angenäherten altchinesischen Lesung) gelesen werden, ebenfalls jeweils *ein Schriftzeichen* einer musikalisch-rhythmischen Einheit zugeordnet wird, obwohl viele sinojapanische Lesungen zwei japanischen Silben entsprechen. In der Lautschrift leidet die Korrespondenz Silbe = Schriftzeichen zwei Ausnahmen: Die „gebrochenen“ Laute (z.B. *kya, ju, cho*) und die 1946 durch eine Schriftreform abgeschafften Laute *kwa* und *gwa* werden mit zwei Zeichen geschrieben, aber im Vers als eine Silbe behandelt. Diese Zeichenkombinationen kommen ebenfalls in originär japanischen Wörtern nicht vor, sofern es sich nicht um sprachliche Abschleifungen neuerer Zeit handelt.

¹⁷ Eigentlich müßte man *Tōkyō* schreiben. Es ist jedoch in der Japan-Literatur eine Konvention, die Längungszeichen bei bekannten Ortsnamen wegzulassen.

¹⁸ Besonders hilfreich waren mir folgende beiden Bücher: Kōji Kawamoto, *Nippon shika no dentō – 7 to 5 no shigaku* (Die Tradition der japanischen Lyrik. Die Lehre von 7 und 5). Tokyo 1991. ¹⁹⁹³; Nobuhiko Sakano, *Shichigochō no nazo o toku – Nihongo rhythm genron* (Die Lösung des Rätsels der 7-5-Metrik. Grundlagen des Rhythmus' der japanischen Sprache), Tokyo 1996.

20. Jahrhunderts, stark anzunehmen sind. Erklärt wird dies aber möglicherweise durch ein selbstaufgelegtes Denkverbot der japanischen Forscher, das erst durch das Zusammenkommen mehrerer Faktoren erklärlich wird:

1. Die allgemeine Tendenz der Japaner, einerseits die Homogenität der japanischen Kultur, andererseits ihre Unterschiedenheit von allen anderen Kulturen hervorzuheben, verbunden mit der Tendenz, die Unterschiede zwischen den anderen Kulturen – besonders zwischen den westlichen – im Verhältnis dazu als gering zu betrachten.
2. Die richtige Erkenntnis, daß für das Japanische der Tonhöhenakzent – also das melodische Steigen und Fallen der Stimme an bestimmten Stellen im Wort – wichtiger ist als der dynamische Akzent.
3. Der zwar nicht in streng wissenschaftlichen Abhandlungen gezogene, für die Tendenz der Diskussion aber wohl doch maßgebliche falsche Schluß aus 1. und 2., daß für europäische Sprachen der Tonhöhenakzent, für die japanische hingegen der Stärkeakzent irrelevant sei.
4. Der Irrtum, daß der Takt der europäischen Musik ausschließlich durch den Stärkeakzent konstituiert werde.

Aus 3. und 4. müßte man folgern, daß das Verhältnis zwischen europäischem Takt und japanischer Sprache unspezifisch, also beliebig wäre. Damit wäre es also sinnlos, die Frage nach dem Verhältnis zwischen Takt und Metrum bei der Vertonung japanischer Poesie überhaupt zu stellen, und das erklärt vielleicht die Zurückhaltung der japanischen Forscher.

Das erste Mal wurde ich auf das Verhältnis von Metrum und Takt aufmerksam, als ich bei der Analyse von Liedern aus den zu Anfang erwähnten ersten Liedersammlungen für die Grundschule (1881, 1883 und 1884) entdeckte, daß die Textverteilung in den Strophen häufig variiert, auch wenn sich die korrespondierenden Textzeilen von der Silbenzahl genau entsprechen. Da im Druck die Strophen alle unter die Melodie gestellt sind, werden diese Unterschiede schon bei oberflächlicher Betrachtung augenfällig (vgl. Notenbeispiel 1, S. 564).

Ebenfalls auf rhythmische Implikationen der Sprache läßt ein Vergleich von traditionellen Kinderliedern aus verschiedenen japanischen Regionen schließen. So findet sich in einer japanischen Liedersammlung eine Gegenüberstellung von drei Fassungen eines Liedes aus Regionen, deren Dialekt sich hinsichtlich des melodischen

Sprachakzent unterscheidet.¹⁹ Da in Kinderliedern die Melodie dem Sprachakzent sehr genau folgt, treten die Dialektunterschiede als charakteristische Melodievarianten in Erscheinung. Der Rhythmus bleibt jedoch so gut wie unverändert, obwohl er nicht so prägnant ist, daß er allein durch seine innermusikalische Logik strukturell stabil erschiene. Erst wenn man annimmt, daß er rhythmische Eigenschaften des Textes ausdrückt, wird verständlich, warum er eine so große Stabilität hat. Aus dieser Einsicht heraus läßt sich übrigens die für japanische Sprachforscher provokative Hypothese formulieren, daß die rhythmische Gestalt der japanischen Sprache sogar fundamentaler ist als die melodische, da erstere im Gegensatz zur letzteren sogar über Dialektunterschiede hinweg konstant bleibt.²⁰

In der japanischen Poesie bilden sich vorzugsweise Zeilen von 7 oder 5 Silben, und die meisten poetischen Gattungen unterscheiden sich hauptsächlich durch die Art der Abwechslung zwischen diesen beiden Möglichkeiten. Beispielsweise hat das beliebte *tanka* die Folge 5-7-5-7-7, das aphoristische *haiku* die Folge 5-7-5 und das erotisch-vulgäre *dodoitsu* die Folge (5-)7-7-7-5. Viele der in Schulbüchern der Edo-Zeit (*ôraimono*) verwendeten Memorierlieder wiederholen beliebig oft das Schema 7-5, während die altjapanischen Langgedichte (*chôka*) mit 5 beginnen und dann nach einer nicht festgelegten Anzahl von Doppelzeilen 7-5 mit 7-7 schließen.²¹ In der Regel scheinen die Japaner auch von gesungenen Texten zu erwarten, daß sie der 7-5-Metrik (*shichigochô*) folgen. Jedenfalls läßt sich schon an den Experimenten mit Kirchenliedübersetzungen in der allerersten Zeit beobachten, daß auch auf Kosten der rhythmischen Form der Originalmelodie die 7- und 5-Silbigkeit angestrebt wird. Dies hat zunächst nichts mit musikalischer Deklamation zu tun, sondern hängt einfach damit zusammen, daß die Japaner (mindestens unbewußt) erwarten, daß ein Liedtext auch als gesprochene Poesie einen Sinn ergibt.

Die erstaunliche Stabilität der 7-5-Metrik als Norm über mehr als ein Jahrtausend hat die Sprachwissenschaft dazu herausgefordert, diese als eine notwendige

¹⁹ Haruhiko Kindaichi und Aiko Anzai (Hrsg.), *Nihon no shôka (jô): Meijihen* (Die Lieder (Shôka) Japans, 1. Band: Meiji-Zeit), Tokyo 1977, ¹⁶1996, S. 124-126.

²⁰ Zum Rhythmus in traditionellen japanischen Kinderliedern gibt es die Untersuchungen von Fumio Koizumi in ders. (Hrsg.), *Warabeuta no kenkyû* (Forschungen zum Kinderlied), 2 Bde., Tokyo 1969, Bd. 2, S. 389ff., besonders S. 396. Die dort aufgestellten Typen sind mit den in japanischen Liedern europäischen Stils vorkommenden Rhythmustypen eng verwandt.

²¹ Historisch richtiger wäre es, die Struktur der *chôka* als Zusammensetzung aus Doppelzeilen 5-7 und einer einzelnen Abschlußzeile 7 zu erklären – also (5-7)-(5-7)-...-(5-7)-7 statt 5-(7-5)-(7-5)-...-(7-7). So findet man es auch in den japanischen Standardwerken dargestellt. Dies ist jedoch mit dem modernen Sprachgefühl nur schwer vereinbar (vgl. Sakano, op. cit., S. 102ff.). Übrigens sind viele alte *chôka* im Rahmen der von Hofmusikern 1877-1882 im *gagaku*-Stil komponierten *hoiku shôka* vertont worden, und dabei bilden die fünfsilbigen Zeilen meist nicht nur rhythmisch, sondern auch tonal eine deutlich stärkere musikalische Zäsur als die siebensilbigen. Auch wird in diesen Liedern die erste fünfsilbige Zeile vom Folgenden jeweils durch den *solo-tutti*-Gegensatz abgegrenzt.

Konsequenz aus der Sprachstruktur darzustellen. Das wird wohl ebensowenig (und aus demselben Grunde nicht) glücken wie die europäischen Versuche, das Dur-Moll-System aus der Natur des Schalles abzuleiten. Allerdings lassen sich – analog zum europäischen Tonsystem im Kontext der physikalischen Akustik – Eigenschaften der japanischen Sprache finden, die die 7-5-Metrik als besonders günstigen Fall darstellen lassen, der gleichzeitig rhythmische Stabilität und poetische Freiheit garantiert. Diese Eigenschaften sollen im Folgenden kurz dargestellt werden. Dafür, daß dies aufgrund der gebotenen Kürze nicht mit sprachwissenschaftlicher Genauigkeit geschehen kann, bitte ich um Nachsicht. Bezüglich der Details verweise ich insbesondere auf das Buch von Sakano (vgl. Anm. 18).

Erstens sind alle Silben – einschließlich der Vokallängung, des Schlußlautes und des Verschußlautes – von ihrer Länge gesehen prinzipiell gleichwertig. Zweitens neigt die Sprache dazu, Silben paarweise zusammenzufassen. Durch diese Zusammenfassung bekommt die Sprache einen inneren Takt, der halb so schnell wie die Silbenfolge verläuft. Um diesen inneren Takt aufrecht zu erhalten, werden vor oder nach einzelnen Silben (am Wortanfang oder -ende, besonders gerne jedoch nach den einsilbigen grammatischen Partikeln) Pausen von einer Silbendauer eingelegt.

Die 7-5-Metrik wird nun so aufgefaßt, daß jede Zeile einem „Vierertakt“ entspricht. Somit muß in jeder siebensilbigen Zeile an geeigneter Stelle eine Pause eingefügt werden, während eine fünfsilbige Zeile in der Regel am Ende eine lange Pause von drei Silbendauern erhält, durch die eine zäsurierende Wirkung entsteht.²² Beispiel eines Haiku (5-7-5) im Vierertakt:

Fu-ru i-ke ya ㄱㄱㄱ | ㄱ ka-wa-zu to-bi-ko-mu | mi-zu no o-to ㄱㄱㄱ

Der alte Teich – ein Frosch springt hinein – der Klang des Wassers (Bashô)

Während die fünfsilbigen Zeilen in der Regel also am Anfang des „Vierertaktes“ zusammengefaßt werden und somit rhythmisch einheitlich sind – nur im langsamen Vortrag können Unterschiede hervortreten, vgl. Fußnote 29 – unterscheiden sich die siebensilbigen Zeilen hauptsächlich durch die Stelle, an der die Pause auftritt, und zwar im Sprechvortrag entweder am Anfang oder am Ende der Zeile, im musikalischen Vortrag aber auch im Inneren der Zeile, wobei dann meistens statt der Pause eine Vokaldehnung verwendet wird. Jedenfalls ergibt sich daraus die Gliederung der

²² Die Theorie, die den Viervierteltakt zur Grundlage der 7-5-Metrik erhebt, wurde explizit in der hier vorgestellten Form zuerst 1977 von Sadanori Bekku aufgestellt, wenngleich sehr ähnliche Ideen bereits ein halbes Jahrhundert früher geäußert wurden. Vgl. Kawamoto, op. cit., S. 219. Im allgemeinen wird angenommen, daß dieses Taktdenken eine moderne Erscheinung ist, vgl. ebda., S. 220. Es läßt sich jedoch schon vor der Einführung der europäischen Musik nachweisen, kann also nicht als durch diese verursacht angesehen werden.

Siebenerzeile in zwei Hälften, von denen die eine zwei volle Silbenpaare enthält, während die andere nur aus drei Silben besteht. Daher lassen sich zwei Typen siebensilbiger Zeilen unterscheiden, nämlich solche, die „3+4“ und solche, die „4+3“ gegliedert sind.²³ Aus dieser Gegenüberstellung von Dreier- und Vierergruppen ergibt sich fast automatisch, daß in Abweichung von der Siebensilbigkeit achtsilbige Verszeilen (4+4) und – wegen des mangelnden Sprachflusses seltener – sechssilbige Verszeilen (3+3) möglich sind.²⁴

Die Gattungen japanischer Poesie unterscheiden sich in bezug auf den Umgang mit diesen Typen. Im klassischen *tanka* oder *chōka* beispielsweise findet man ebenso wie in den Memorierliedern weitgehende Freiheit in der Abwechslung der beiden Formen²⁵; während die Memorierlieder jedoch die achtsilbigen „4+4“-Zeilen praktisch als weiteren Regelfall grundsätzlich zulassen, findet man diese Ausnahme in den klassischen Formen nicht. Das *dodoitsu* wiederum hat grundsätzlich die festgelegte Folge (3+4)-(4+3)-(3+4)-5²⁶, wobei beide Siebenertypen durch „4+4“-Zeilen, niemals jedoch durch eine Zeile des anderen Siebenertyps ersetzt werden können. Diese Form erklärt sich durch die nicht durch eine Silbenpause zu unterbrechende Zusammengehörigkeit der beiden Zeilenpaare, die dem Gedicht eine fast zwanghafte rhythmische Gestalt gibt. Daher eignet sich diese Form eher für populäre und vulgäre als für literarische Texte. Es ist bezeichnend, daß dieses und damit verwandte Versschemata auch im modernen Schlager weit verbreitet sind.

Wie oben bemerkt, spielt der dynamische Akzent für die japanische Sprache keine hervorgehobene Rolle. Es liegt also zunächst einmal nicht nahe, aus diesen Gruppierungstendenzen Betonungsschemata abzuleiten. Dennoch bleibt die von der modernen japanischen Sprachforschung heute wohl allgemein akzeptierte Hypothese

²³ Ob es unter siebensilbigen Zeilen noch weitere fundamentale Typen – z.B. „2+5“ und „5+2“, oder „2+3+2“ – gibt, ist unter Sprachforschern umstritten; vgl. hierzu Kawamoto, op. cit., S. 239ff. Mir scheint dies jedoch kein Streit um die Sache selber, sondern um die Bevorzugung von Auffassungsmöglichkeiten zu sein, die je nach Kontext ihre Berechtigung haben, wie gerade die musikalische Umsetzung zeigt. Zweifellos gibt es Zeilen, die sprachlich hauptsächlich in 2+5 oder 5+2 gegliedert sind. Sollen diese jedoch auf eine Soldatenliedmelodie gesungen werden, fügen sie sich ebenso zwanglos und eindeutig in eine der beiden Formen 3+4 oder 4+3. Vgl. dazu im Anhang I die Diskussion eines Sonderfalles im „Eisenbahnlied“.

²⁴ Sechssilbige Zeilen finden sich hingegen schon in der klassischen Dichtung häufiger an der Stelle von fünfsilbigen Zeilen. Dafür ist die dritte Zeile der japanischen Nationalhymne, die formal ein *tanka* ist, ein Beispiel. Diese Art der Vermehrung der Silbenzahl (*jiamari*) hat jedoch einen anderen Grund, der mit dem hiergenannten nichts zu tun hat; vgl. Sakano, op. cit., S. 199ff.

²⁵ Das gilt allerdings nicht für die abschließende Zeile, die im klassischen Stil nicht „4+3“ lauten darf; vgl. Sakano, op. cit., S. 179ff.

²⁶ Vgl. Sakano, op. cit., S. 158.

vom silbenpaarigen „Takt“ bestehen, die, wenn auch nicht einen dynamischen Akzent, so aber doch eine Synchronisierung jeder zweiten Silbe mit einem inneren Iktus postuliert. Nimmt man zudem an, daß es noch zwei übergeordnete Ikten gibt, von denen der eine jede Halbzeile – den Beginn einer Dreier- oder Vierergruppe in den Siebenerzeilen und den Beginn und das Ende der Fünferzeilen – und der andere den Beginn jeder Zeile markiert, kommt man exakt auf das Modell synchronisierter Zyklen, das ich aus anderem Anlaß in meinem Buch *Die Interpretation als Kunstwerk*²⁷ für die Erklärung des geraden europäischen Akzentstufentaktes angewendet habe. Es ist dafür nicht notwendig, auf den Begriff des dynamischen Akzentes zu rekurrieren.

Ist dies richtig – dafür spricht auch das Ergebnis des im Anhang mitgeteilten Experimentes –, so läßt sich für die einfachste Vertonung der 7-5-Metrik im europäischen Takt folgendes bemerken:

1. Die japanische Poesie ist mit dem europäischen geraden Takt (2/4 oder 4/4) unmittelbar kompatibel, nicht jedoch mit dem ungeraden Takt (3/4).
2. Eine Siebenerzeile beginnt, wenn sie „4+3“ gegliedert ist, volltaktig. Ist sie „3+4“ gegliedert, beginnt sie entweder mit einer Pause auf dem Taktanfang (das ist insofern kein „Auftakt“, als die Pause mit zu dem Zeitraum gehört, den die Zeile innerlich einnimmt), oder sie beginnt ebenfalls volltaktig, wobei ein Ton gedehnt oder eine Pause innerhalb der Zeile eingefügt wird. Die zweite Zeilenhälfte beginnt im Falle der gewöhnlichsten Notation, bei der jede Verszeile zwei Takte einnimmt, auf der ersten Taktzeit des zweiten Taktes.



Beispiel 4+3: ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ;

Beispiel 3+4: ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ oder ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ usw.

3. Da die fünfsilbigen Zeilen zäsurierend wirken und die Folge 5-5 in der japanischen Poesie praktisch nicht vorkommt, bilden sich in der Regel Doppelzeilen der Form 7-5 oder 7-7, die einer viertaktigen Phrase in der europäischen Liedform entsprechen und in einem Atemzug gesungen werden können. Die klassischen Formen *tanka* (5-7-5-7-7), *haiku* (5-7-5) und *chōka* (5-7-5-...-7-7) beginnen jedoch mit einer fünfsilbigen Zeile, die dann alleine stehen bleibt und der Symmetrie einer (im europäischen Sinne) volksliedhaften Melodie abträglich ist. Daher eignet sich die Form der Memorierlieder (7-5-7-5-...) und des *dodoitsu* (7-7-7-5) besser für die Vertonung im westlichen Stil.

Wenn man das in der zweiten Hälfte der Meiji-Zeit (1868-1912) entstandene Liedgut mit Melodien im europäischen Stil betrachtet, so stellt sich heraus, daß zwar nicht

²⁷ Laaber 1996, S. 214.

unbedingt die berühmtesten, aber weitaus die meisten Lieder diesem Schema entsprechen, sofern man noch die punktierte Form  anstelle von  hinzunimmt, die in Soldatenliedern oft ausschließlich und in Schulliedern in Abwechslung mit der gleichmäßigen Form auftritt. In populären Liedern begegnet man auch der umgekehrten Punktierung. Daß gerade die berühmtesten Lieder häufig von diesem Schema abweichen, ist eher ein Beweis für als gegen die Natürlichkeit der Standardform. Lieder, die gegen diese verstoßen (indem sie zum Beispiel mit einem Auftakt beginnen oder im Dreivierteltakt stehen) und dennoch aus musikalischen Gründen überzeugen, prägen sich gerade durch diese Abweichung ein und haben wahrscheinlich auch einen gewissen exotischen Reiz.

Ähnlich, wie wir bei den verschiedenen poetischen Gattungen festgestellt haben, daß sie von den Freiheiten und Konstruktionsmöglichkeiten der 7-5-Metrik in unterschiedlicher Weise Gebrauch machen, läßt sich auch von den Liedgattungen im europäischen Stil sagen, daß sie sich zur Textrhythmik in unterschiedlicher Form verhalten.

In Kirchenliedern, bei denen die Texte fast ausnahmslos Übersetzungen der meist englischsprachigen Vorlagen sind, herrscht zwar, wie oben angemerkt, die Tendenz vor, sieben- und fünfsilbige Zeilen zu verwenden, aber es wird grundsätzlich nicht versucht, eine Übereinstimmung zwischen Takt und Sprachmetrum herzustellen. Dadurch wird die Textverständlichkeit erheblich beeinträchtigt. Dafür mag es zwei Gründe geben. Erstens sind die Textdichter meistens keine Literaten gewesen – in der ersten Zeit waren es sogar oft die amerikanischen Missionare selber –, und es wurde mehr Rücksicht auf den Inhalt als auf die Form genommen. Zweitens ist es wegen der fast ausschließlichen Verwendung europäischer Originalmelodien überhaupt nicht leicht möglich, sprachgerecht zu textieren; insbesondere beginnen sehr viele Kirchenmelodien auftaktig. Daraus hat sich offensichtlich die Tradition gebildet, auf die rhythmische Korrespondenz zwischen Text und Melodie keine Rücksicht zu nehmen, selbst da, wo es leicht möglich wäre.²⁸

Ganz anders verhält es sich bei den Schulliedern, und zwar schon bei den oben erwähnten ersten Sammlungen, die 1881, 83 und 84 erschienen. Das fällt besonders bei einem Vergleich zwischen Textierungen von Melodien auf, die sowohl als Kirchen- als auch als Schullieder verwendet wurden. Im Gegensatz zu den Kirchenliedern, deren Texte Übersetzungen der westlichen Originale sind, sind die Schullieder freie Dichtungen, die unter Berücksichtigung des musikalischen Metrums von namhaften Literaturwissenschaftlern verfaßt wurden. Dabei wurde die Gliederung der

²⁸ Vgl. vom Verfasser *Nihongo no rhythm to yōgaku no rhythm* (Der Rhythmus des Japanischen und der Rhythmus der europäischen Musik), in: *Symposion. Journal of The Institute of Language and Culture, Ibaraki Christian College, Ibaraki 1997*, S. 13-33, hier S. 30.

Melodie bis in Gruppen von 3 und 4 Silben genau berücksichtigt, wie man nicht nur an den Texten selber, sondern auch an analytischen Eintragungen in dem handschriftlichen Material zeigen kann, das von der Schulliedkommission erstellt wurde und heute in der Bibliothek der Hochschule der Künste Tokyo (*Tōkyō Geijutsu Daigaku*) aufbewahrt ist. Bei volltaktig beginnenden Liedern im geraden Takt werden bei allen Zeilen mit mehr als fünf Silben²⁹ die sprachlichen Dreier- und Vierergruppen genau beachtet, d.h. die Taktstriche fallen mit der sprachlichen Gliederung zusammen. Da die Strophen aber bezüglich ihrer Feingliederung nicht immer identisch sind, ist es dann öfter notwendig, eine abweichende Textaufteilung in den Strophen vorzunehmen. Genau dies läßt sich am Notenbeispiel 1 beobachten (folgende Seite):

²⁹ Wie oben schon gesagt, werden die fünfsilbigen Zeilen in der Regel als unteilbare rhythmische Einheit betrachtet. Es gibt allerdings Fälle, in denen sie auf größere Notenwerte gesungen und dann je nach sprachlicher Gliederung als „2+3“ oder „3+2“ unterteilt werden, analog zu der Unterteilung von siebensilbigen Zeilen in „3+4“ oder „4+3“. Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht interessant zu erwähnen, daß die schon erwähnten *hoiku shōka* im *gagaku*-Stil, deren verschiedene Taktarten alle eine Verwandtschaft zum europäischen geraden Takt bei volltaktigem Beginn aufweisen und deren Texte sämtlich der 7-5-Metrik folgen (meistens sind es *tanka* oder *chōka*), zwei hauptsächliche Singarten kennen: eine schnelle, syllabische, bei der jede Verszeile in einem Atemzug gesungen wird, und eine langsame, oft melismatische, bei der die Verszeilen in zwei oder mehreren Atemzügen gesungen werden. In der schnellen Singart wird die Unterteilung von siebensilbigen Zeilen in „3+4“ oder „4+3“ grundsätzlich durch unterschiedlichen Rhythmus dargestellt, während die fünfsilbigen Zeilen ohne Unterschied mit vier gleichlangen Noten und einer langen Endnote vertont werden. In der langsamen Singart scheint die Einzelsilbe im Vordergrund zu stehen, denn die Einzelphrasen werden in den frühen Fassungen dieser Lieder (aus den Jahren 1877-79) oft vollkommen gegen die sprachliche Gliederung gesetzt, zum Beispiel so, daß mitten im Wort geatmet werden muß. Die Lieder wurden jedoch später – um 1881 – im Hinblick auf die Textverteilung und Phrasierung überarbeitet, wobei die Tendenz besteht, sowohl die fünf- als auch die siebensilbigen Zeilen so zu gliedern, daß sprachlich sinnvolle ein- bis viersilbige Gruppen entstehen. Da dies gerade zur Zeit der Kompilierung der ersten Schulliedsammlung geschah und teilweise dieselben Personen damit befaßt waren, ist eine Wechselwirkung zwischen dieser Überarbeitung und der Arbeit an den Schulliedern stark anzunehmen. Vielleicht stehen die Fälle, in denen in den Schulliedern fünfsilbige Zeilen nicht als rhythmisch elementar behandelt werden, mit der langsamen *gagaku*-Singart in Beziehung. Eine genauere Untersuchung behalte ich mir für eine spätere Publikation vor.

Notenbeispiel 1: *Haru no yayoi* (Erster Frühling), nach der Melodie der Kirchenhymne *Happy Land*, in: Ongaku Torishirabe Gakari (Musikforschungsamt, Hrsg.) *Shōgaku shōka shū shohen* (Liedersammlung für die Volksschule, erster Band), 1881, Nr. 15, hier reproduziert nach meinem Aufsatz *Nihongo no rhythm to yōgaku no rhythm* (siehe Fußnote 28), S. 22.

春のやよひ

1 ハ ル ノ ヤ ヨ ヒ ノ ア ケ ボ ノ ニ
2 は な た ち ば ー じ な も に な ほ り ふ な り
3 ア キ ノ ハ ジ メ ニ ナ リ ヌ レ ン バ
4 ふ け の よ さ む の あ さ は ら け

ヨ モ ノ ヤ マ ベ ツ ミ ワ タ セ バ
の き の あ や め も か を る な リ
コ ト シ ノ ナ カ マ ハ は ス ギ ニ ケ リ
ち り し や ま ち は け ん ぶ か し

ハ ナ ゴ カ リ ー カ ソ シ ー ラ ー ク ソ ノ
ゆ ふ ー ガ れ さ ー ま ヌ ー シ ー み ー だ れ ー に
ワ こ こ ろ の あ ー と は ツ つ ー か ー ね ど も

カ カ ラ ヌ ミ ネ コ ソ ナ カ リ ケ レ
ヤ ほ と ミ と ー ギ ソ ナ の る な り
カ ケ プ ク ミ ル コ ソ ア ハ レ ナ レ
お ー も ひ や る こ そ は れ な れ

Das Textschema ist 7-5-7-5-7-5-7-5, wobei jede siebensilbige Zeile durch eine achtsilbige des Typs „4+4“ ersetzt werden kann. Die Textverteilung läßt sich auch ohne Japanischkenntnisse ablesen, da jedes japanische Zeichen einer Silbe entspricht. Der waagerechte Strich steht für die Silbenlänge. So läßt sich leicht erkennen, daß in den ersten beiden Takten die Strophe 2 dem Typ „4+3“ zugehört, die anderen Strophen dem Typ „3+4“. Am Beginn der zweiten Zeile haben die ersten beiden Strophen „3+4“, die letzten beiden „4+4“. Die sechste Textzeile (Takt 11-12) hätte von der Melodie her genauso gut oder besser als siebensilbige Zeile gesetzt werden können, aber den Textdichtern war die Analogie in der Textform hier offensichtlich wichtiger als die melodische Form.

Der Rhythmus der englischen Vorlage dieses Liedes lautete ursprünglich



Er ist hier dem japanischen Sprachrhythmus vollkommen angeglichen. Die verschiedenen Kirchenfassungen dieser Melodie – es lassen sich mindestens sieben verschiedene Fassungen nachweisen – nehmen zwar auch teilweise Anpassungen an den japanischen Sprachrhythmus vor, in keinem Fall aber so radikal wie in diesem Schullied. Abweichungen in der Textverteilung zwischen den Strophen finden sich in keiner der Kirchenfassungen.

Wenn die Melodie einen Auftakt hat, ist hingegen zu beobachten, daß auch bei abweichender Textstruktur der Strophen (z.B. einer 3+4-Zeile in der zweiten Strophe an einer Stelle, an der in der ersten Strophe eine 4+3-Zeile stand) die Textverteilung nicht variiert wird, so daß der sprachliche Einschnitt an unterschiedliche Stellen der Melodie fällt. Der Grund dafür liegt wohl darin, daß die musikalisch angemessenste Stelle für den Einschnitt in diesem Falle (analog zum ersten Takt) vor dem Auftakt zum zweiten Takt liegt. Wird der Text aber in diesem Sinne eingeteilt, so fällt der innere Takt der Sprache gerade auf die leichten Takteile, so daß ein Widerspruch zwischen Sprachrhythmus und musikalischem Rhythmus auftritt. Kommt der Einschnitt jedoch einen Schlag früher oder später, geht zwar der Rhythmus der Sprache an dieser Stelle kongruent mit dem musikalischen Takt, aber die musikalische Phrasensymmetrie wird verletzt. Die beiden Nachteile wiegen sich in etwa auf, so daß eine Variation der Textaufteilung keine Vorteile bringen würde. Während in volltaktigen Melodien nur *eine* Gliederung möglich ist, die sprachlich und musikalisch gut ist, gibt es im auftaktigen Fall zwei gleichermaßen schlechte Lösungen, zwischen denen ausgewählt werden kann. Im ungeraden Takt ist die Sachlage etwas komplizierter, aber da auch hier eine vollkommene Übereinstimmung zwischen musikalischem und sprachlichem Rhythmus schwer erreichbar ist, finden sich auch in Liedern im Dreivierteltakt selten Unterschiede in der Textverteilung zwischen den Strophen.

Gehen wir nun einen Schritt weiter zu den in Japan im westlichen Stil komponierten Melodien, so läßt sich erstens eine starke Tendenz zur Fixierung auf den stereotypen, geradtaktigen und auftaktlosen Fall beobachten. Eine Auswertung der 20 Lieder für das 2. Schuljahr aus der oben zitierten Schulliedersammlung *Jinjō shōgaku shōka* (1911-1914) etwa ergab, daß nur zwei Taktarten (2/4 und 4/4) vorkommen, daß kein Lied und auch keine einzige Phrase in einem der Lieder mit einem Auftakt beginnt, und daß es keine Phrasen mit ungerader Taktzahl gibt. Auch die Verwendung der Rhythmen läßt sich mit wenigen Ausnahmen auf wenige Grundtypen reduzieren, wobei diese sich eindeutig auf die vier wichtigsten Textzeilensorten (3+4, 4+3, 4+4 und 5) beziehen.

Zweitens zeigt sich vorwiegend in der Populärmusik die Neigung, Phrasen der „3+4“-Form mit einer Pause auf der ersten Taktzeit zu beginnen. Dies ist, wie bereits oben angedeutet, eine der natürlichsten Formen des Ausdrucks japanischer Versmetrik, die sich in Schulliedern wohl wegen der engen Anlehnung an europäische Volkslieder, in denen dieser Rhythmus selten vorkommt, nicht durchgesetzt hat; daß sich der Rhythmus auch in Soldatenliedern nicht findet, die in dieser Hinsicht sonst weniger dogmatisch sind, hängt wohl unmittelbar mit dem Marschrhythmus zusammen, der Pausen auf den Schwerpunkten nicht duldet.

Kommen wir nun zu einigen Schlußfolgerungen über das Verständnis europäischer Melodik durch Japaner.

Volltaktig beginnende Melodien im geraden Takt sind für Japaner unmittelbar sprachhaft und wirken natürlich, während auftaktige Melodien und solche im ungeraden Takt immer eine gewisse Künstlichkeit behalten. Es ist unter japanischen Musikstudenten bekannt, daß sie es ihren europäischen Lehren mit der Interpretation des „Auftaktes“, für den es kein japanisches Wort gibt, selten recht machen können. Was für ein deutsches Kind der natürlichste Ausdruck ist, bleibt für einen Japaner immer ein Kunstprodukt.

Im volltaktigen Fall tendiert ein Japaner sogar noch stärker als ein Europäer dazu, an den Taktstrichen zu gliedern, denn für ihn existiert die Möglichkeit der im deutschen Vers häufigen „inneren Auftaktigkeit“ nicht, wie etwa in

Guter Mond, du gehst so stille ... (Theodor Enslin, *An den Mond*),

wo zwar Anfang und Ende trochäisch sind, das Komma jedoch einen inneren Auftakt provoziert.

Ferner wird ein Japaner immer dazu tendieren, Phrasen mit einer Länge von 6 bis 8 Silben in *zwei* Teile zu gliedern, was bei einem dreihebigen europäischen Metrum zu Problemen führt. Dies läßt sich an der bekannten japanischen Übersetzung des Liedes *Loreley*³⁰ verdeutlichen. Während der deutsche Vers jeweils drei Versfüße – als Amphibrachys (leicht-schwer-leicht) oder als Jambus (leicht-schwer) – und somit 6 bis 9 Silben pro Zeile aufweist, verwendet der japanische Text ausschließlich die Zeilenformen „4+4“, „4+3“, „3+4“ und „3+3“ (in einem Ausnahmefall in der zweiten Strophe „4+5“):

³⁰ Gedicht von Heinrich Heine, Melodie von Friedrich Silcher, Übersetzung aus dem Jahre 1909 von Sakufū (Itsugorō) Kondō (1880-1915). Vgl. Haruhiko Kindaichi und Aiko Anzai (Hrsg.), op. cit. (Fußnote 19), S. 248f.

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
daß ich so traurig bin;
ein Märchen aus uralten Zeiten,
das kommt mir nicht aus dem Sinn.

...

Najika wa / shiranedo (4+4)
kokoro / wabite (3+3)
mukashi no / tsutae wa (4+4)
sozoro / mi ni shimu. (3+4)

...

Diese Version gilt als ein Glücksfall für die Textübersetzung – wohl deshalb, weil der japanische Text einerseits der Form der japanischen Poesie so gut entspricht, daß er unabhängig von der Musik gelesen werden kann, andererseits aber mit der musikalischen Rhythmik optimal zu kongruieren scheint. In der Zeilenmitte fällt nun nämlich der sprachliche Einschnitt stets mit dem Taktstrich zusammen, so daß trotz ungeradem Takt und auftaktigem Beginn eine hohe Übereinstimmung zwischen dem Takt der Sprache und demjenigen der Musik erreicht wird. Gerade das aber muß im Hinblick auf ein Verständnis der melodischen Struktur des Originals als Problem gesehen werden, weil die durch die Versfußstruktur gegebene Dreiteiligkeit mit zwei Binnenaufnahmen gegen eine Zweiteiligkeit ohne Binnenaufnahme eingetauscht wird. Der sprachliche Glücksfall wird so zum musikalischen Unglücksfall.

Gewiß ist es nicht zwingend, daß das japanische Sprachempfinden sich auch in der Interpretation hörbar auswirkt. Die Japaner haben ein sehr starkes Bewußtsein für ihre Andersartigkeit. Die Realität eines „japanischen Akzents“ bei der Interpretation europäischer Musik wird empfunden; sie wird jedoch, sobald sie bemerkt wird, in der Regel nicht als legitimer Ausdruck japanischen Empfindens verstanden, sondern als ein der Sache nicht angemessener Fehler. Daher wird ihm bewußt und intensiv entgegengesteuert, und so wird man umso weniger typisch japanischen Ausdruck finden, je ausgearbeiteter die Interpretationen sind. Es ist zwar auch in Instrumentalaufnahmen möglich, implizite japanische Textierung nachzuweisen. In dem Vortrag in Mainz etwa habe ich vier Aufnahmen des Liedes „The last rose of summer“ der ersten international bekanntgewordenen Opernsängerin Japans, Tamaki Miura (1884-1946), zu Gehör gebracht, von denen eine auf Englisch, die anderen auf Japanisch gesungen waren. Deutlich konnte man die sprachabhängige Gliederung nachvollziehen. Anschließend hörten wir die Aufnahme desselben Liedes in einer Instrumentalaufnahme mit dem japanischen Cellisten Saburō Date aus dem Jahre 1936. Dabei war eindeutig zu identifizieren, daß der Cellist die Melodie im Sinne des japanischen, nicht im Sinne des englischen Textes interpretierte. Vermutlich würden japanische Hörer dies aber, wenn sie darauf aufmerksam gemacht würden, nicht als einen Vorzug dieser Interpretation bezeichnen.

Ich glaube jedoch, daß in unserer heutigen multikulturellen Gesellschaft in dieser Hinsicht ein gewisses Umdenken gefordert ist. Natürlich ist nicht jede durch japanische Sprachstrukturen bedingte Entstellung europäischer Musik eine sinnvolle Inter-

pretation. Andererseits aber haben die Japaner ein Recht auf eine ihrer Gefühlswelt angemessene Rezeption europäischer Musik. Auch die Europäer verschiedener Länder unterscheiden sich im Hinblick auf ihre Sprachstrukturen, wenngleich die Unterschiede etwas geringer sein mögen. Hätte zum Beispiel Beethovens Musik aus der Feder eines Komponisten mit französischer Muttersprache kommen können? Hätten einem Italiener die Melodien eines Mussorgsky einfallen können? Werden nicht manchmal deutsche Musikstudenten für ihre akademische Chopin-Interpretation belächelt? Und nehmen wir nicht dennoch in Anspruch, all diese Musik in einer uns gemäßen Art rezipieren zu können? Der anfangs zitierte Satz von Ebisawa ist eine Aufforderung, den Umgang mit klassischer Musik nicht allein im rekonstruktiven Sinne zu verstehen, sondern als kreativen Akt, in dem wir uns als Personen mit unserer kulturellen Prägung einbringen dürfen und müssen. Unsere Musik wird das nicht nur überleben. Sie wird dadurch überleben.

Anhang I:

Ergebnisse eines Experiments zur Textverteilung in japanischen Liedern

Wie im Haupttext dargestellt, muß in japanischen Liedern, die im geraden Takt stehen und ohne Auftakt beginnen, die Textverteilung von Strophe zu Strophe variiert werden, wenn die siebensilbigen Verszeilen in ihrer Binnenteilung (3+4 bzw. 4+3) nicht übereinstimmen. Mit diesem Experiment sollte überprüft werden, wieweit Japaner intuitiv in der Lage sind, diese Einteilung richtig zu vollziehen.

Das hier gewählte Lied ist eines der früher beliebtesten und bekanntesten Lieder Japans. Es hat eine typische Soldatenliedmelodie und wurde im Jahre 1900 publiziert. Der Text besteht aus vier Doppelzeilen des Typs 7-5. Es ist mit „Eisenbahnlied für die Geographieerziehung“ (*Chiri kyōiku tetsudō shōka*) betitelt und beschreibt geographisch-anschaulich in 66 Strophen die Reise von Tokyo nach Kobe. Damit steht es gleichzeitig in der alten Tradition der Memorierlieder³¹ und in der Tradition der Marschlieder (vgl. Notenbeispiel 2, folgende Seite).

Die Melodie besteht in jeder Doppelzeile aus 8+5 Tönen. Um die 7+5 Textsilben darauf zu verteilen, muß eine Textsilbe auf zwei Melodietöne ausgedehnt werden. Nach der Theorie hat dieses bei der Zeilenform „3+4“ auf der ersten, bei der Zeilenform „4+3“ auf der zweiten Halbzeile zu geschehen. Da diese beiden Formen sich unregelmäßig abwechseln, muß dies in jeder einzelnen Zeile aufgrund der Textgestalt entschieden werden. Innerhalb der ersten bzw. zweiten Zeilenhälfte gibt es theoretisch drei, praktisch jedoch (wegen der im punktierten Rhythmus schwer ausführbaren Synkopierung) nur zwei Möglichkeiten einer regelgerechten Textaufteilung.

³¹ Vgl. dazu insbesondere Sakamoto, op. cit. (Fußnote 13), S. 84f.

Notenbeispiel 2

第一集 第二集
第三集 第五集

鉄道唱歌

大和田建樹 作詞
多 梅 雅 作曲
岡 本 仁 編曲

1. 1 1 2 | 3 3 3 2 | 1 1 1 0 | 5 0 | 6 6 5 6 |
きーてき いっせい しんばしを はやわが

1. 1 3 3 | 2 2 1 2 | 3 0 | 5 5 5 5 | 5 5 6 5 |
きしはー はなれたり あたごの やーまに

3 1 2 3 | 2 0 | 1 2 3 3 | 2 2 5 5 | 3 3 2 2 | 1 0 ||
いりのこる つーきをたびじの ともとして

Im Experiment wurde mit 9 japanischen Teilnehmern, von denen ein Teil Musikstudenten, ein Teil Musikwissenschaftsstudenten und ein Teil musikalische Laien waren, die Melodie (ohne Text) zunächst mündlich eingeübt, soweit sie nicht bekannt war. (In ihrer Grundstruktur war sie allen Teilnehmern bekannt.) Der Text war abgesehen vom Anfang der ersten Strophe allen Teilnehmern unbekannt. Dann wurde ihnen der Text der ersten 11 Strophen zu lesen gegeben. Die Aufgabe bestand nur darin, die 11 Strophen mit diesem Text zu singen. Der Hintergrund der Aufgabenstellung wurde den Teilnehmern erst nach Beendigung des Experimentes bekannt gemacht. Die Teilnehmer durften eine Strophe mehrfach singen, bis es nach ihrer Meinung gelungen war. Davon machten mehrere Teilnehmer Gebrauch. Für die Auswertung des Versuchsergebnisses wurde nur die jeweils letzte Version verwendet. In der Tabelle ist als Beispiel die 10. Strophe angegeben, wobei in der ersten Zeile die Textverteilung einer ca. 1909 entstandenen Schallplattenaufnahme verzeichnet ist, während die anderen 9 Zeilen die von den Versuchsteilnehmern gewählte Textverteilung zeigen.

Die Tabelle (s. folgende Seite), die für das gesamte Versuchsergebnis repräsentativ ist, zeigt deutlich, daß sich die Abweichungen in der Textaufteilung (mit einer Ausnahme, siehe unten) jeweils auf die dreisilbigen Halbzeilen beschränken. Es läßt sich somit sagen, daß alle Teilnehmer in ihrer Auffassung von der Siebenerzeile als 3+4 oder 4+3 übereinstimmten und intuitiv richtig einen Ton der Dreiergruppe verlängerten. Welcher Ton der Dreiergruppe verlängert wurde, war jedoch individuell unterschiedlich. In Gesprächen nach dem Versuch stellte sich heraus, daß keiner der Teilnehmer überhaupt wußte, daß es verschiedene Typen der siebensilbigen Zeile gibt. Alle hatten rein intuitiv gehandelt und konnten keine rationalen Gründe für ihre Entscheidung für eine bestimmte Textaufteilung angeben. Daß die Textaufteilung im einzelnen variabel war, zeigt, daß die Teilnehmer nicht unbewußt ein gelerntes Wissen reproduzierten, sondern tatsächlich in jedem Einzelfall nach einer passenden Lösung suchen mußten.

Im gesamten Experiment traten 2 Einzelfälle auf, in denen ein Versuchsteilnehmer eine Einteilung wählte, die auf eine von den anderen Versuchsteilnehmern abweichende Auffassung einer Siebenerzeile schließen läßt. Beide traten bei Zeilen auf, bei denen die sprachliche Gliederung problematisch ist, weil sie in jedem Fall mitten in ein Wort fällt.

Interessant ist noch, daß der in der sechsten Zeile der Tabelle angegebene Teilnehmer, ein Kompositions-Student, an zwei Stellen innerhalb der elf Strophen von der 4/3-Struktur abwich und die Einteilung 2-5 wählte. Der eine dieser Fälle ist in der 4. Zeile der 10. Strophe zu sehen (letzter Absatz der Tabelle). In der Tat wird in dieser Zeile die Textverständlichkeit erheblich verbessert, wenn statt der Einteilung 4-3 die Einteilung 2-5 gewählt wird. Offensichtlich gehörte aber die Kreativität eines Komponisten dazu, um diese irreguläre Lösung zu finden.

Übersicht: „Das Eisenbahnlied“, Textverteilung in einer historischen Aufnahme
(ca. 1909, oberste Zeile) und von 9 Versuchspersonen

10. Strophe

kisha yori Zushi o nagametsutsu haya Yokosuka ni tsukini keru
miyo ya dock ni atsumarishi wa ga gunkan no sôdai o.

(Aus dem Zug Zushi betrachtend, sind wir schnell in Yokosuka angekommen.
Sieh, wie sich unsere stolze Flotte am Dock versammelt!)

ki-sha	yo-ri	Zu-	—	shi	o	na-ga	me-tsu-tsu
ki-sha	yo-ri	Zu-	—	shi	o	na-ga	me-tsu-tsu
ki-sha	yo-ri	Zu-	—	shi	o	na-ga	me-tsu-tsu
ki-sha	yo-ri	Zu-	shi	o	—	na-ga	me-tsu-tsu
ki-sha	yo-ri	Zu-	—	shi	o	na-ga	me-tsu-tsu
ki-sha	yo-ri	Zu-	—	shi	o	na-ga	me-tsu-tsu
ki-sha	yo-ri	Zu-	—	shi	o	na-ga	me-tsu-tsu
ki-sha	yo-ri	Zu-	—	shi	o	na-ga	me-tsu-tsu
ki-sha	yo-ri	Zu-	—	shi	o	na-ga	me-tsu-tsu
ha-ya	Yo-ko-	su-ka	ni	—	—	tsu-ki-ni-ke-ri	
ha-ya	Yo-ko-	su-ka	ni	—	—	tsu-ki-ni-ke-ri	
ha-ya	Yo-ko-	su-ka	ni	—	—	tsu-ki-ni-ke-ri	
ha-ya	Yo-ko-	su-ka	ni	—	—	tsu-ki-ni-ke-ri	
ha-ya	Yo-ko-	su-ka	ni	—	—	tsu-ki-ni-ke-ri	
ha-ya	Yo-ko-	su-ka	ni	—	—	tsu-ki-ni-ke-ri	
ha-ya	Yo-ko-	su-ka	ni	—	—	tsu-ki-ni-ke-ri	
ha-ya	Yo-ko-	su-ka	ni	—	—	tsu-ki-ni-ke-ri	
mi-yo	—	do-k-	ku-ni	—	—	a-tsu-ma-ri-shi	
mi-yo	ya	do-k-	ku-ni	—	—	a-tsu-ma-ri-shi	
mi-yo	ya	do-k-	ku-ni	—	—	a-tsu-ma-ri-shi	
mi-yo	ya	do-k-	ku-ni	—	—	a-tsu-ma-ri-shi	
mi-yo	ya	do-k-	ku-ni	—	—	a-tsu-ma-ri-shi	
mi-yo	ya	do-k-	ku-ni	—	—	a-tsu-ma-ri-shi	
mi-yo	ya	do-k-	ku-ni	—	—	a-tsu-ma-ri-shi	
mi-yo	ya	do-k-	ku-ni	—	—	a-tsu-ma-ri-shi	
wa-ga	gu-n-	ka-n	no	—	—	sô- - da-i o	
wa-ga	gu-n-	ka-n	no	—	—	sô- - da-i o	
wa-ga	gu-n-	ka-n	no	—	—	sô- - da-i o	
wa-ga	gu-n-	ka-n	no	—	—	sô- - da-i o	
wa-ga	gu-n-	ka-n	no	—	—	sô- - da-i o	
wa-ga	gu-n-	ka-n	no	—	—	sô- - da-i o	
wa-ga	gu-n-	ka-n	no	—	—	sô- - da-i o	
wa-ga	gu-n-	ka-n	no	—	—	sô- - da-i o	
wa-ga	gu-n-	ka-n	no	—	—	sô- - da-i o	
wa-ga	gu-n-	ka-n	no	—	—	sô- - da-i o	

Anhang II

Zeichenliste der im Text vorkommenden japanischen Begriffe, Namen und Titel

Im Haupttext:

- S. 553: *Ongaku Torishirabe Gakari* 音楽取調掛
S. 554: *Jinjô shôgaku shôka* 尋常小學唱歌 — *enka* 演歌
S. 555: *onsetsu* 音節
S. 556: *dôyô-undô* 童謡運動
S. 558: *tanka* 短歌 — *haiku* 俳句 — *dodoitsu* 都々逸 — *ôraimono* 往来物 — *chôka* 長歌 — *shichigochô* 七五調
S. 563: *Tôkyô Geijutsu Daigaku* 東京芸術大学
S. 567: Tamaki Miura 三浦環 — Saburô Date 伊達三郎
S. 564: *Shôgaku shôka shû shohen* 文部省音楽取調掛編纂『小學唱歌集』初編
S. 569: *Chiri kyôiku tetsudô shôka* 地理教育鉄道唱歌

In den Anmerkungen:

- Anm. 2: 皆川達夫先生古希記念論文集編集委員会編『音楽の宇宙 – 皆川達夫先生古希記念論文集』
Anm. 3: 塚原康子『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』
Anm. 4: 塩津洋子「明治期関西の民間音楽隊 – 洋楽普及に果たした役割」『音楽研究』大阪音楽大学音楽研究所年報第11巻
Anm. 6: 手代木俊一『日本の教会音楽 (讃美歌・聖歌) 関係資料目録』
Anm. 7: 中村理平『キリスト教と日本の洋楽』
Anm. 11: 安田寛「『キリスト教宣教師が日本の唱歌成立に果たした役割』その歴史的検証」『プロバピリス叢書III: 洋楽史再考』(松下鈞、手代木俊一編) — 安田寛『唱歌と十字架 – 明治音楽事始め』
Anm. 12: 手代木俊一「『明治期讃美歌の文化史的意義』概観と問題提起」 — 手代木俊一『讃美歌・聖歌と日本の近代』
Anm. 13: 『三重県地理唱歌』 — 普通軍歌の節にて歌ひて可なり — 坂本麻実子「明治時代の地理唱歌の出版と西洋音楽受容」『お茶の水女子大学人間文化研究年報』
Anm. 14: 権藤敦子「明治・大正期の演歌における洋楽受容」『東洋音楽研究』 — 廣井榮子「〈九連環〉とその周辺 – 明清楽への問題提起」『大阪音楽大学音楽研究所音楽文化史研究室年報: 音楽文化』
Anm. 16: 漢字 – きゃ、じゅ、ちょ – くわ、ぐわ
Anm. 18: 川本皓嗣『日本詩歌の伝統 – 七と五の詩学 –』 — 坂野信彦『七五調の謎をとく – 日本語リズム原論』
Anm. 19: 金田一春彦、安西愛子編『日本の唱歌 (上) 明治篇』
Anm. 20: 小泉文夫編『わらべうたの研究』
Anm. 21: 保育唱歌 — Anm. 22: 別宮貞徳 — Anm. 24: 字余り
Anm. 28: 「日本語のリズムと洋楽のリズム」『ΣΥΜΠΟΙΕΙΟΝ』茨城キリスト教大学言語文化研究所編
Anm. 30: 近藤朔風 (逸五郎)