

NACHRICHTEN

*DER GESELLSCHAFT FÜR NATUR-
UND VOLKERKUNDE OSTASIENS/HAMBURG*



ZEITSCHRIFT
FÜR KULTUR UND GESCHICHTE
OST- UND SUDOSTASIENS

134

1983

Zur Poesie der Shakuhachi*

von Ingrid Fritsch
(Köln)

Musik ist in Japan überwiegend wortgebunden. Man denke an den weiten Bereich der *katarimono*^[1] (Erzählstücke), etwa *shōmyō*^[2] (buddhistischer Ritualgesang) und *heikyoku*^[3] (Rezitation von Heikemonogatari-Episoden zur Begleitung der Kurzhalslaute *biwa*)^[4], sowie die Musiktheaterformen Nō^[5], Bunraku^[6], Kabuki^[7] und an das Gebiet der *utaimono*^[8] (Singstücke, gewöhnlich von der Langhalslaute *shamisen*^[9] begleitet), wie *jiuta*^[10], *kouta*^[11], *hauta*^[12], die auch im Zusammenspiel mit der Wölbrettzither *koto*^[13] vorgetragen werden können.

Die wichtigsten Beispiele von nicht-wortgebundener Musik sind die ursprünglich aus China stammende traditionelle Hofmusik Gagaku^[14], wenige Koto-Kompositionen der *danmono*^[15]-Form (Stück in mehreren Abschnitten) und einige Gattungen aus dem Volksmusikbereich, etwa Trommelmusik. Zu der Gruppe textloser Musik gehören auch Kompositionen für die Bambusflöte Shakuhachi^[16].

Gleichwohl gilt hier nicht der abendländische Begriff einer „absoluten“ Musik. Titel der Kompositionen, häufig auch ausführliche „Inhaltsangaben“ und Legenden, die zur Entstehungsgeschichte der Stücke überliefert werden, bilden eine außermusikalische Ebene, die zum Verständnis der Musik beitragen soll. Außerdem verbindet sich in der japanischen Literatur die Shakuhachi leitmotivartig mit bestimmten, durch die Jahrhunderte immer wiederkehrenden Bildern.

Die folgenden Darlegungen sind ein erster Versuch, das umfassende Gebiet der „Semantik“ von Shakuhachi-Musik zu umreißen. Der emotionale Assoziationsraum, der sich mit den Klängen der japanischen Bambusflöte verbindet, einige Grundmotive, die aus den Titeln und Legenden abzuleiten sind, werden durch ausgewählte Beispiele aus der japanischen Literatur bestätigt. Angesichts der vielen, bis heute jedenfalls nicht verifizierbaren Fragen zur Geschichte der Shakuhachi, kann es hier nicht darum gehen, ein in allem stichhaltiges historisches Bild zu entwerfen. Vielmehr soll auf die Vorstellungen eingegangen werden, die in verschiedenen Zeiten mit dem Spiel dieser Flöte verbunden wurden.

Die Shakuhachi ist eine offene Längsflöte aus Bambus. Seit ihrer Einführung im 7. Jahrhundert aus China lassen sich in Japan fünf verschiedene Varianten dieses Instrumententypus unterscheiden¹.

1. Die sogenannte *gagaku-shakuhachi*² wurde bis zum Beginn der Heian-Zeit im Hoforchester gebraucht. Man nennt sie auch *kodai-shakuhachi* (Shakuhachi aus alter Zeit) oder *Shōsōin no shakuhachi*, da sich im Shōsōin in Nara acht derartige Instrumente befinden³. In Länge und Material unterschiedlich, haben sie alle sechs Grifflöcher.

2. Die *tempuku*^[17] ⁴ (Himmelsflöte), ein kleines Bambusflötchen von knapp 31 cm Länge mit drei Knoten, wurde seit Ende des Mittelalters nur in Satsuma auf Kyūshū von Samurai gespielt. Sie ist heute fast ausgestorben. Eigentlich nicht als Shakuhachi

* Umgearbeitete und erweiterte Version eines Vortrags, der unter dem Titel „Erklärungen zum Inhalt von Shakuhachi-Musik“ anlässlich des 3. deutsch-japanischen Symposiums zur traditionellen Musik Japans im Frühjahr 1981 in Köln gehalten wurde.

bezeichnet, erinnert sie jedoch an diese in der Anlage ihrer fünf Grifflöcher und des Mundstücks.

3. Die *hitoyogiri*^[18] (Ein-Knoten-Schnitt-Flöte) – sie wird mitunter auch *hitoyogiri-shakuhachi* genannt – mit ebenfalls fünf Grifföchern trägt diesen Namen, weil sie nur einen Bambusknoten aufweist. Zu unterscheiden sind zwei *hitoyogiri*-Typen: eine, die in der Muromachi-Zeit in verschiedenen Längen auftrat, und die eigentliche *hitoyogiri*⁵, die Ende des 16. und im 17. Jahrhundert bei einer Länge von 33,6 cm mit Grundton *ôshiki*^[19] (entspricht etwa unserem a)⁶ populär war. Nachdem diese *ôshikigiri* bereits im 18. Jahrhundert nicht mehr existierte, versuchte Kamiya Juntei^[20] 7 im 19. Jahrhundert sie unter dem Namen *kotake*^[21] (kleiner Bambus) wieder einzuführen. Heute ist dieses Instrument ausgestorben. Die *hitoyogiri* der Muromachi-Periode wurde besonders in ihrer Blütezeit auch Shakuhachi genannt. Eine genaue begriffliche Abgrenzung war erst mit Etablierung der unter 4. beschriebenen *fuke-shakuhachi* nötig.

4. Die *fuke-shakuhachi*^[22] 8 oder auch *komusô-shakuhachi*^[23] wurde in der Edo-Zeit zum speziellen Gebrauch für die *komusô* genannten Wandermönche der Fukeshû⁹ entwickelt. Über den legendären Ursprung dieser Richtung des Rinzaï-Zen¹⁰ wird in einem *Kyotaku-denki-kokujikai*^[24] (*Japanische Erläuterungen zur Geschichte der hohlen (oder falschen) Glocke*)¹¹ genannten Dokument berichtet, das 1779/80 von Yamamoto Morihide^[25] kompiliert worden ist. Demnach wurde die Sekte im 9. Jahrhundert in China von dem Zen-Mönch P'u-hua^[26] 12 (die Zeichen werden auch P'uk'o gelesen, japanisch Fuke) begründet und 1254 von Muhon Kakushin^[27] 13 (Ehrentitel Hottô Enmyô Kokushi^[28]) in Japan eingeführt. Die Schrift, die sich auf ein angebliches chinesisches Original bezieht, ist wohl aber eine Fälschung¹⁴, deren Aufgabe in der Legitimation der in der Edo-Zeit blühenden Fukeshû bestand. Man wollte den Beweis erbringen, daß die Tradition bis nach China zurückreicht. 1871 wurde diese Sekte durch die Regierung aufgelöst. Lediglich in einem der Haupttempel, nämlich dem Myôanji^[29] in Kyôto, hat man das musikalische Repertoire wiederaufleben lassen.

Anders als die vorher erwähnten Flötentypen besteht die *fuke-shakuhachi* aus dem untersten Stammstück eines Bambus mit einem Teil der Wurzel. Es weist 7 Knoten auf. Das Instrument hat fünf Grifflöcher (vier vorne und ein Daumenloch) und kommt in verschiedenen Längen vor. Am häufigsten wird die Flöte mit Grundton d' bei einer Länge von 54,5 cm verwendet. Die *fuke-shakuhachi* gilt heute als Prototyp der Shakuhachi und wird in den Schulen *myôan-kyôkai*, *kinko-ryû*^[30] und *tozan-ryû*^[31] gespielt.

5. Die Shakuhachi mit sieben oder neun Grifföchern ist eine Weiterentwicklung der *fuke-shakuhachi* im 20. Jahrhundert. Man gebraucht sie ausschließlich für neue, nicht-traditionelle Kompositionen.

Im Rahmen dieser Arbeit wird nur auf die Shakuhachi mit fünf Grifföchern eingegangen werden, und zwar speziell auf die *hitoyogiri-shakuhachi* der Muromachi-Zeit¹⁵ und auf die *fuke-shakuhachi* der Myôan-Kinko- und Tozan-Schule.

Über den Ursprung der Shakuhachi findet sich in der 1510-12 von dem Gagaku-Musiker Toyohara Muneaki^[32] 16 (1450–1524) verfaßten Schrift *Taigenshō*^[33] (1511–12) („Kompendium von Stilquellen“)¹⁷ folgende Legende, die bereits 1233 in

der Gagaku-Schrift „*Kyōkunshō*“^[34] (Kompendium von Unterweisungen)¹⁸ kurz erwähnt wird:

„In den Bergen des westlichen China lebte ein Affe mit einer wunderbaren Stimme. Alle Menschen, die ihn hörten, vergossen bittere Tränen und entschlossen sich, den rechten Weg der Tugend einzuschlagen. Kaiserliche Prinzen verließen den Hof, Staatsminister gaben ihr Amt auf und zogen sich in die Bergtempel zurück, bis hin zu den einfachen Leuten erkannten durch die Stimme Hunderte von Menschen, was es mit der Vergänglichkeit auf sich hat. Da gab der damalige Kaiser, der es nicht ertragen konnte, einem Krieger den Befehl, den Affen zu töten. Die Trauer kannte keine Grenzen. Die zu Mönchen gewordenen Leute hörten die Stimme des Affen und voller Dankbarkeit für die erfahrene Güte gingen sie bekümmert zu dem Ort, wo er vergraben war. Es waren ihrer viele, die wehklagten. Einer unter ihnen konnte nach Monaten und Jahren seine Trauer nicht mehr ertragen, und als er in der Erde grub, um nach dem Skelett zu sehen, fand er einen Ellenbogen-Knochen. Da dieser innen hohl war, traf der Wind hinein und es tönte wie der Ruf des Affen. So wurde ihm aller Schmerz wieder gegenwärtig und er nahm den Ellenbogen mit. Wie er der Erinnerung nachhing, führte er den Knochen an den Mund und beim Blasen erklang ebendiese Stimme. Er hatte einen Freund, der maß einen Bambus und schnitt ihn in etwa derselben Länge ab; beim Blasen war der Klang jedoch ganz anders. Da bohrte er ein Loch hinein und nun wurde der Ton schon etwas ähnlicher. Er bohrte noch weitere Löcher und kam der Sache allmählich näher. So machte er vier Löcher auf der vorderen und eines auf der Rückseite; die Länge aber des Ellenbogens betrug 1 *shaku* und *hachi* (= 8) sun. Man ließ das erste und das letzte Zeichen weg und gab den Namen *shaku-hachi*.“

Aus dieser Geschichte spricht die uralte, über die ganze Erde verbreitete Verbindung der aus Tier- oder Menschenknochen gefertigten Flöten mit Mythen der Fruchtbarkeit und der Wiedergeburt. Um ein Beispiel zu nennen: Ein lateinisches Wort für Flöte etwa, *Tibia*, das in der Bezeichnung von Orgelregistern bis in unsere Zeit Verwendung findet, bedeutet ursprünglich Schienbein.

Hitoyogiri-Gedichte

Der erwähnte Toyohara Muneaki fügte zur Erläuterung des Instruments Zeichnungen von fünf verschiedenen Flötenlängen bei. Danach handelt es sich um einen Shakuhachi-Typ mit fünf Grifflöchern und einem Bambusknoten, mit einer Maximal-Länge von ca. 50 cm für den Grundton *hyōjō*^[35] ¹⁹ (entspricht etwa unserem e²) – also um eine *hitoyogiri*. Aus Toyoharas Kommentar ist zu erfahren, daß um 1400 nicht nur *gakunin* (Gagaku-Spieler), sondern auch Musiker des *dengaku*^[36] (Feldmusik, Vorform des *Nō*), z.B. *Zōami*^[37] ²⁰, gerne Shakuhachi spielten.

Um eine solche *hitoyogiri-shakuhachi* geht es wohl auch in manchen *kanshi*^[38] (chinesisches Gedicht) und *waka*^[39] (31-silbiges japanisches Gedicht) – Gedichten des Zen-Priesters und Poeten Ikkyū^[40] ²¹ (1394–1481), der ja etwa zur selben Zeit wie Toyohara Muneaki lebte. In Schriften des 17./18. Jahrhunderts wird Ikkyū als großer Shakuhachi-Liebhaber geschildert²². Auch gibt es unter den Kompositionen der späteren Fukeshū ein Stück, „*Murasakino no kyoku*“^[41] (auch „*Murasakino reihō*“^[42] genannt), das auf Ikkyū zurückgehen soll. Über sein Shakuhachi-Spiel bestehen zwei Überlieferungen, die hier nur andeutungsweise wiedergegeben werden können.

Zum einen heißt es, die miteinander befreundeten Mönche Kyōunshi^[43] (= Ikkyū) und Ichiro^[44] hätten in einer Klause in Uji gehaust, sich aus selbstgeschnittenem Bambus eine Shakuhachi gefertigt und oft darauf gespielt²³. In der 1470–1492 entstandenen Schrift *Keikashū*^[45] ²⁴ von Yokogawa Keizō^[46] findet sich ein angeblich auf Ichiro zurückgehendes Gedicht, in dem eine Winterlandschaft beschrieben wird. Durch die Erwähnung der Flöte in der 5. Zeile: „Häufig erklingt die Shakuhachi, dort wo Wolken aufsteigen“, wird im Zusammenhang der Bildelemente Schnee, Mond, Wolken, Hinterland Japans eine spezifische Tiefe und Weite erzeugt, d.h. eine Raumatmosphäre, in der die Intensität des Erlebens Schmerz und Freude eins werden läßt.

Andere Quellen²⁵ berichten über die Freundschaft Ikkyūs mit einem ausländischen Mönch Roan^[47], mit dem er in einer Kyūkōan^[48] genannten Klause in Uji gewohnt habe; sie hätten sich selber „Windloch-Pilger“ (*kaza-ana dōja*^[49]), die ersten beiden Zeichen können auch *fu-ke* (tsu)! gelesen werden) genannt und gerne Shakuhachi gespielt²⁶. Roan wird als eine Art Urtyp der späteren *komusō* geschildert, als totaler Exzentriker, der sich selbst als „japanischer P'u Hua (Fuke)“²⁷ oder auch „Fuke-dōja“ bezeichnete. Wie Ikkyū führte er ein nonkonformistisches Wanderleben (*kōunryū-sui*^[50] = dahinziehend wie die Wolken, dahinströmend wie das Wasser) und zog Flöte blasend durchs Land.

Die Vorstellung, daß Ikkyū, der der Rinzaï-Richtung angehörte, und ein mit ihm befreundeter Mönch, heiße er nun Roan oder Ichiro, den späteren *komusō* zum Vorbild dienten, ist verlockend – und, bedenkt man, daß die Fukeshū eine Untersekte des Rinzaï-Zen war, nicht einmal so unwahrscheinlich. Jedenfalls stellt sich uns durch diese Überlieferung das Leben der Shakuhachi-spielenden Wanderpriester plastischer und anschaulicher dar. Es entspricht allerdings sicher nicht den Tatsachen, daß Ikkyū und sein Freund von ihren Zeitgenossen *komosō*^[51] ²⁸ (= Vorläufer der *komusō*) gerufen wurden – ein Hinweis auf dieses Wort findet sich im 15. Jahrhundert noch nicht –, auch wenn es in dem Lexikon *Hakubutsusen*^[52] (1770) von Yamazaki Ransai^[53] ²⁹ heißt: „Gewöhnlich spielten Roan und Ikkyū die Shakuhachi. Sie bezeichneten sich selber als „Windloch-Pilger“ und übernachteten, wo auch immer, auf ihren Reisstrohmatten; daher nannte man sie ‚*komosō*‘. In allzu nahem Zusammenhang werden Ikkyū und Komusō auch in der folgenden Geschichte³⁰ dargestellt, die den Titel „*Kaze ni makasete*“ (Sich dem Wind überlassen) trägt:

„Einst, als Ikkyū Shakuhachi blasend umherzog, begegnete ihm ein Einsiedler aus den Bergen, den er kannte. Als dieser Ikkyū erblickte, rief er: „Komusō, Komusō“. Ikkyū, Komusō genannt, ging mit unbeteiligtem Gesicht weiter, aber wieder rief jener: „Komusō“. Da kehrte Ikkyū unvermutet um. „Was gibts?“ fragte er. „Wohin gehst Du?“. Als Ikkyū sogleich erwiderte: „Ich überlasse mich dem Wind“, erkundigte sich der Einsiedler: „Und was machst Du, wenn kein Wind weht?“ Da nahm Ikkyū seine Shakuhachi, tat einen vernehmlichen Luftstoß hinein und sagte: „Dann gehe ich und blase selbst“. Damit entfernte er sich rasch. Verblüfft sah ihm der Einsiedler nach.“

Wahrscheinlich seit Anfang des 16. Jahrhunderts wurde die Shakuhachi von sogenannten *komosō* gespielt. Diese auch manchmal einfach nur *komo* genannten buddhistischen Bettelmönche, die auf ihren Wanderungen immer eine Reisstrohmatten (= *komo*) mit sich trugen, gelten als Vorläufer der *komusō*. In der Gedichtwettstreitsammlung *Sanjūniban shokunin utaawase*^[54] ³¹, die vor 1537 entstanden sein soll,

finden sich als Nr. 6 der rechten Partei folgende Zeilen mit dem Titel „Komosô“. Auch hier wieder die Verbindung von Wind und Shakuhachi:

<i>Hana sakari</i>	Die Blütenpracht,
<i>fukutomo dare ka</i>	selbst wenn es noch so bläst,
<i>itoubeki</i>	wem fiele es ein, sie zu bedauern?
<i>kaze ni wa aranu</i>	Es ist beileibe nicht der Wind,
<i>komo no shakuhachi</i>	es ist die Shakuhachi eines Komo.

Es wird hier auf die Doppelbedeutung von ‚fuku‘ = Shakuhachi blasen und Wind wehen angespielt.

Interessant ist die Schreibweise der Überschrift „Komosô“^[55], nicht wie sonst üblich mit den Zeichen für Strohmatte und Mönch, sondern für Leere, Libertin und Mönch, das heißt die spätere *komusô*-Schreibweise – Leere, Nichts, Mönch – ist hier schon angelegt.

Wenig ist über diese *komosô* genannten Bettelmusikanten bekannt, wahrscheinlich führten sie aber ein ähnliches Leben wie die schon früher bestehenden, lose organisierten Bettelmönchsgemeinschaften der *boroboro*^[56], auch als *boronji*^[57], *bonji*^[58] oder *kanji*^[59] bezeichnet, die bereits 1332 bei Yoshida Kenkô^[60] im *Tsurezuregusa*^[61] 32 (Aufzeichnungen aus Mußestunden) erwähnt sind. In der Tat werden die *komosô* auch manchmal als *boro* bezeichnet. Über ihre Entstehung heißt es in der Schrift *Boroboro no sôshi*^[62] 33 (Sammlung von Geschichten über die Boroboro) von Myôe Shônin^[63]:

„Es gab einmal zwei Brüder, der ältere hieß Renge-bô^[64], der jüngere Koku-bô^[65]. Der ältere reiste zum Zwecke von Anrufungs-Übungen (*nembutsu-shugyô*) durch viele Länder, der jüngere dagegen war eine Art Laien-Mönch (*ikisô?*), der die Haare nur halb geschnitten trug und Papierkleidung³⁴ anhatte. Er besaß ein 1 *shaku* 8 *sun* langes Schwert und wanderte mit seinem 8 *shaku* langen Zypressenholzstock durch viele Länder. Da die Shakuhachi dieselbe Länge hat wie das Schwert, hat er dieses durch jene ersetzt.“

Der Shakuhachi-Typ, den die *komosô* spielten, war wahrscheinlich eine dünne, kürzere *hitoyogiri*. Möglicherweise wurden die Instrumente von den Bettelmönchen auch selbst gefertigt und es existierten, was Länge und Dicke des Bambus und Anzahl der Knoten betrifft, verschiedene Ausführungen. Von den späteren *komusô* der Fukeshû wäre dann ein großes Modell ausgewählt worden.

Durch Ikkyû findet sich eine frühe Verbindung der Shakuhachi mit dem Zen-Buddhismus. In seinen Gedichten erscheint diese Flöte vorwiegend in drei Aspekten: Sie wirkt Raumatmosphäre schaffend, d.h. Zeit und Raum überspannend, sie ist Symbol von Einsamkeit und ist Ausdruck von Liebessehnsucht, die in der Poesie des 16.–18. Jahrhunderts immer wieder mit der *hitoyogiri* verbunden wird.

In Ikkyûs *kanshi*-Sammlung *Kyôunshû*^[66] 35 (Anthologie der ‚Verrückten Wolke‘) findet sich das folgende Gedicht,³⁶ das die Zaubermacht eines Shakuhachiklangs beschwört:

„Bild von Ton’ami³⁷ die Shakuhachi blasend“
Vom Klang der Shakuhachi werden Götter und Dämonen ergriffen
Unter all den Freunden des Vergnügens finde ich keinen wahren Freund
Das ganze Universum (Himmel und Erde) nur in diesen Flötentönen –
Abbild für uns Menschen des Götterlandes.

Das folgende Gedicht³⁸ hat die Stimmung einer Mondnacht, einen häufig mit der Shakuhachi assoziierten Topos zum Inhalt:

„In einer Mondnacht vor mich hin schlummernd, vom Shakuhachi-Spiel Boku-shitsus³⁹ berührt“

In tiefer Nacht leuchtet hell am herbstlichen Himmel der Neumond
laut erschallen vor dem Dorf Tanz und Trommeln
einer einzelnen Shakuhachi-Flöte Klang läßt 10 000 Tränen rinnen –
vom Lager jäh erwacht aus langen Schlafes bittersüßem Traum.

Um Einsamkeit geht es in den folgenden Gedichten.

„Abschied vom Kloster“⁴⁰

Dem Leben eines Libertin gemäß –
ein „kleines Lied“⁴¹ auf den Lippen
Wein, Liebe und Gesang im Übermaß.
Den Klosterstab legt er beiseite und sagt:
„Den 7 Fuß langen Stab als des Klosters Eigentum gebe ich zurück!“
Dann spielt er die Shakuhachi und sagt:
„Nur diese Shakuhachi – kaum ein Freund.“⁴²

„Die Shakuhachi“⁴³

Eine einzige Shakuhachi nur –
aber ihre wehmütigen Töne sind kaum zu ertragen
Ihre Art sie zu blasen erinnert an die Melodie
der Barbarenflöte ferner Grenzländer
An der Wegkreuzung die Klänge, wessen Weise sind sie wohl?
Unter den Zen-Mönchen,
kaum ein Herz schlägt mir in Freundschaft.

Das Bild der Flötentöne an einer Wegkreuzung gebraucht Ikkyū auch im folgenden Gedicht⁴⁴:

„Verstoß gegen die Gebote“

Ein Narr ohne festen Stand,
wohin ich gehe – was macht es schon?
An der Wegkreuzung (kein Vor, kein Zurück)⁴⁵
der Klang einer Flöte.
Im „Leid“⁴⁶ der Jahre, die mir noch verbleiben
und in meiner Kraftlosigkeit
aufs neue (von Liebe) zu singen ist beschämend –
es sind die Lieder des Alters.

Die folgenden beiden, Ikkyū zugeschriebenen *waka*⁴⁷ prägten die mit der *hitoyogiri* verbundenen inhaltlichen Assoziationen, wie sie sich in späteren Gedichtsammlungen widerspiegeln, entscheidend:

*Nakanaka ni
ware ni shikazaru
hito yori mo
tada shakuhachi no
koe zo tomo naru*

Eher als die Menschen,
die in keiner Weise
mir gleichen
ist der Klang der Shakuhachi
mir einziger Freund.

*Shakuhachi wa
hitoyo bakari to
omoishi ni
iku yo ka oi no
tomo to narinuru*

Die Shakuhachi
sei nur für eine Nacht
dachte ich mir
aber nun ist sie mir für unzählige Nächte
ein Freund des Alters geworden.

Das Gedicht wird erst verständlich durch das Wortspiel „hitoyo“: in der Bedeutung eine Nacht und ein Bambusknoten.

Die Shakuhachi als Freund, diese Vorstellung wird auch in den beiden Vorworten und manchen Gedichten des 1512 entstandenen *Kanginshū*^[68] (Liedersammlung aus Mußbestunden)⁴⁸, deren Kompilator wohl ein alter, hitoyogiri spielender Einsiedler war, zum Ausdruck gebracht. Manchmal aber scheint selbst die Flöte nicht fähig, über die Sehnsucht hinwegzuhelfen.

Die Sammlung enthält vorwiegend Liedertexte aus den Gattungen *kouta*, *yamato-bushi*^[69] (Melodien zum Nô-Vorläufer *sarugaku*^[70]) und *dengaku*. Die insgesamt 311 Gedichte wurden vom Herausgeber nach Art eines *renga*^[71] ihrem Inhalt entsprechend angeordnet. Im Zentrum stehen Liebeslieder. Die Form der Gedichte ist ziemlich frei, ihre Silbenanzahl variiert zwischen 17 und 28.

Vorwort in *magana* (aus 5. „Herkunft des *kouta*“)

„... Morgens spielt man mit dem kleinen Fächer und gemeinsam stapft man durch herabgefallene Kirschblüten wie durch Schnee; abends nimmt man die Shakuhachi mit und alleine steht man am Rohrschilf, durch das der Wind rauscht...“

Vorwort in *kana*

„Hier bin ich, ein Einsiedler. Er errichtete sich diese Klause, da er von hier eine gute Sicht auf den Berg Fuji hat, und schon seit über 10 Jahren häuft sich (er studiert Tag und Nacht) der Schnee vor seinem Fenster⁴⁹. Durch die Kiefer, gleich neben der Dachtraufe seines Hauses rauscht der Wind, während er – eingedenk (der Verszeile⁵⁰) ‚... auf welcher Saite ...‘ – die Koto spielt und ihre Melodien mit seinen Tönen wetteifern läßt. Eine Shakuhachi zum Gefährten versucht er, die Weise von Frühjahr und Herbst wiederzugeben ...“

„Dengaku“, Nr. 21

Warera mo mochitaru shakuhachi o Die Shakuhachi, die auch unsereiner mit sich führt

*sode no shita yori toriudashi
shibashiba fuite
matsu no kaze
hana o ya yume to sasouran*

nehme ich unter dem Ärmel hervor –
blase ein Weilchen und warte
dabei rauscht der Wind durch die Kiefern
er wird wohl die Blüten wie im Traum
von den Kirschzweigen herablocken
wie lange soll ich noch Shakuhachi spielen
um mein Herz zu trösten?

*itsu made ka kono shakuhachi
fuite kokoro o nagusame*

Das Gedicht wird erst verständlich durch die Wortspiele ‚*fuku*‘ (Shakuhachi blasen/ Wind rauschen) und ‚*matsu*‘ (Kiefer/warten).

„Kouta“, Nr. 177

*Toga mo nai
shakuhachi o
makura ni katari to*

Die Shakuhachi,
die doch keine Schuld trifft
mit Schwung gegen die hölzerne Kopfstütze

nageatete mo
sabishiya hitori ne

geschmissen
schlafe ich einsam und allein.

„Kouta“, Nr. 276
Matsu to fuke domo
urami tsutsu fuke domo
hen nai mono wa
shakuhachi

Wann immer ich sie ersehne, spiele ich
wann immer ich ihr grolle, spiele ich
aber so wie so nützt sie mir nichts –
diese Shakuhachi.

Auch in der ältesten Kabuki-Quelle *Kunijo kabuki ekotoba*⁵¹ aus dem frühen 17. Jahrhundert findet die Shakuhachi als Trostmittel im Sehnsuchtschmerz Erwähnung:

„Ich habe Berge überschritten, Dörfer hinter mir gelassen, ich muß aber immer an Euch und an mich denken; ich möchte dem Liede die Melodie hinzufügen, ja die Musik der Flöte wird zum Trost in der Dämmerung; in der Nacht singe ich allein leise mit meinem Mund kurze Lieder, und bei der Morgenröte denke ich immer noch mehr an Euch; dann blase ich die Shakuhachi und wünsche mir, jene Melodie bliebe immer bei Euch....“

Das Ikkyû als erstem zugeschriebene Wortspiel *hitoyo* (1 Bambusknoten/1 Nacht) taucht in vielen Liedersammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts auf und bietet Gelegenheit zu erotischen Gedichten, die zur Begleitung der *ôshikigiri no hitoyogiri* gesungen wurden.

„Ryûtatsu-kouta-shû“^[72] ⁵² (1593–ca. 1605), Nr. 90

Shakuhachi no
hitoyogiri koso
ne mo yokere
kimi to hitoyo wa
ne mo taranu

Die Shakuhachi-Flöte – genannt
„Ein-Knoten-Schnitt“ (für *eine* Nacht)
wie wunderschön ist ihr Ton.
Aber mit dir nur eine Nacht zu schlafen
ist viel zu wenig.

Es wird hier auf die Doppelbedeutung von *ne* (Ton/schlafen) angespielt.

In der 1703 erschienenen Liedersammlung *Matsu no ha*^[73] (Kiefernadeln)⁵³, deren erster Band in die Bereiche *honte*^[74] (innerhalb der Shamisen-Musikgattung *kumiuta*^[75], die ältesten Stücke), *hade*^[76] (Kompositionen aus der Zeit Torazawa Kengyô, ^[77] gest. 1654) und *urakumi*^[78] (damals moderne Stücke) gegliedert ist, findet sich unter „Hade“ im 6. Abschnitt dasselbe Gedicht wie bei Ryûtatsu, mit zwei weiteren Zeilen versehen:

... ara kokoro na no
kimisama ya

Ha! was bist du doch herzlos,
Geliebte, du!

Dem 6. Abschnitt des Bereichs *urakumi* zugeordnet sind die beiden folgenden Lieder⁵⁴:

Kazuita mizu ga
yuri koboruru mo
ukiyo no narai
satemo tsurenaya
shôdai ~~mas~~hi ya
ukiya uya
naranu wa wareta
shakuhachi kanou
„Wareta shakuhachi
te na kakeso

Wasser, auf dem Kopf getragen
ist leicht verschüttet –
so ist der Lauf dieser unbeständigen Welt!
wie grausam, niemanden zu haben
mein wahres Selbst kenn' ich nicht mehr
wie bin ich tief betrübt
sie klingt nicht länger
die Shakuhachi, wenn sie einen Riß hat.
„Laß sie nur sein
die gesprungene Shakuhachi

totemo narumai
mono yue ni
 „Wareta shakuhachi
te ga gozaru
jiji to shimureba
naru mono o
Torite fukite mitareba
fushi ga chôdo shita
re tsu ro re tsu ro tsu ri yo
re tsu no re ga tsu re tsu ro

wo sie doch nie mehr
 erklingen wird!“
 „Hilfe gibt’s auch
 für eine gesprungene Shakuhachi
 Erklingsie doch wieder,
 wenn man sie fest zusammenschnürt.“
 Nimmt man sie zur Hand und spielt auf ihr
 erklingt die schöne Melodie:
 Fa-mi-do-fa-mi-do-mi-si
 Nur das *re (fa)* von *re-tsu*
 ist für den Tsure (Partner)
 nicht genehm.

Die Reihung der Shakuhachi-Grundtöne⁵⁵ in der letzten Zeile mag wohl ein reizvolles Wortspiel sein, wenn man in der Umkehrung von *tsure* in *retsu* die Ablehnung des Partners herausliest.

Die Fuke-shakuhachi

Während die mit der *hitoyogiri* verbundenen Assoziationen dem archetypischen Vorstellungskreis der Flöte entsprechend zum erotischen Bereich gehören, mißt man der im 17. Jahrhundert entstehenden *fuke-shakuhachi* eine ganz andere Bedeutung bei. Diese Flöte wird nun aus dem dickeren, unteren Bereich des Bambus unter teilweiser Einbeziehung seiner Wurzel hergestellt und hat mehrere Knoten. Auf eine wenigstens zu Beginn der Fukeshû manchmal recht unübliche Handhabung des Instruments als Waffe – die Flöte wurde damals ausschließlich von den *komusô* genannten Wanderpriestern, häufig herrenlosen Samurai (*rônin*) gespielt – deutet die Bezeichnung „*kenka-shakuhachi*“ oder auch „*kenka dôgu no shakuhachi*“^[79] (Kampf-Shakuhachi)⁵⁶. Ob allerdings die Verwendung der Bambuswurzel auf solcherart kriegerische Motive zurückzuführen ist, wie manchmal behauptet wird, bleibt fraglich.

Mit einer stärkeren Etablierung der Fukeshû gewinnt auch der religiöse Charakter der Shakuhachi immer mehr an Bedeutung. So heißt es etwa 1811 in den Grundprinzipien (*honsoku*^[80]) des Ichigetsuji^[81], eines Haupttempels der Fukeshû⁵⁷:

„Die Shakuhachi ist ein Instrument des (buddhistischen) Dharma-Gesetzes und vielfältig ist das, was an Bedeutungen über sie zu sagen ist. Die Shakuhachi besteht aus drei Knoten eines Bambusstammes, der in zwei Abschnitte geteilt ist, einen längeren und einen kürzeren. Alles hat hier seine Bedeutsamkeit: Die drei Knoten sind die Drei Kräfte (nämlich Himmel, Erde, Mensch). Die obere Seite mit ihren (vier) Löchern steht für die Sonne, die untere Seite mit einem Loch für den Mond. Die fünf Löcher insgesamt entsprechen den Fünf Elementen (entweder Erde, Wasser, Feuer, Luft, Raum oder Metall, Erde, Wasser, Feuer, Luft). Das heißt: In ihrer Gesamtheit stellt die Shakuhachi den tiefen Urgrund aller Phänomene dar. Spielt man die Shakuhachi, wird das eigene Selbst mit diesen Phänomenen verschmelzen – Licht und Dunkel werden eins mit dem Herzensgrund.“

Die Shakuhachi der Edo-Zeit wurde nicht als Musikinstrument angesehen, sondern als „Werkzeug zur Meditation“ (*fukeshû no hôki*^[82]), als „priesterliches Gerät“ (*sôto no ki*^[83]). Im Vordergrund stand der Akt der Klangerzeugung durch die Kontrolle des Atems und nicht ein primär musikalisches Resultat. Heute, nach der Aufhebung der

Fukeshû, 1871, wird ein Teil ihres alten Repertoires noch in dem traditionalistischen Verein Myôan-kyôkai gepflegt, der auf einen ehemals wichtigen Tempel, den Myôanji⁵⁸ in Kyôto zurückgeht. Auch die Kompositionen der Kinko-Schule⁵⁹ basieren auf Stücken, die der Gründer Kurosawa Kinko^[84] (1710–1771) auf seinen Wanderungen durch Japan in verschiedenen Fuke-Tempeln sammelte, später bearbeitete und künstlerisch verfeinerte.

Obwohl diese Shakuhachi-Musik, vor allem, was die aus religiöser Sicht als besonders wertvoll eingeschätzten Stücke betrifft, eigentlich gerade nichts bedeuten soll, sind doch viele Kompositionen, über deren Entstehungszeit und Verfasser heute nichts mehr bekannt ist, von Legenden und Titelausdeutungen begleitet. Einige ihrer Grundmotive sollen im folgenden besprochen werden. Die Einteilung der Stücke erfolgt nicht wie in der Fukeshû nach religiöser Bedeutung oder wie in den späteren Shakuhachi-Schulen nach Schwierigkeitsgrad der Komposition, sondern nach inhaltlichen Motiven⁶⁰.

Die drei ältesten Stücke

Als wertvollste und älteste Stücke werden in der Fukeshû drei Kompositionen angesehen, deren Ursprung und Titel in dem *Kyotaku-denki-kokujikai*⁶¹ genannten Dokument erklärt werden.

Über die Entstehung der ersten Komposition „Kyorei“^[85] (Leere Glocke), die zur Bildung der Fukeshû geführt und das Shakuhachi-Spiel begründet haben soll heißt es dort kurz zusammengefaßt: P'u Hua (Fuke) *ch'an-shih* (zenji) war ein weiser Priester der Tang-Zeit⁶². Eines Tages, gegen Ende seines Lebens, hörte ihn ein gewisser Mann namens Chang Po (jap. Chôhaku)^[86], wie er durch die Straßen ging, eine Handglocke (*taku*) schwang und dabei sagte:

„Kommt es als Helles, schlägt man es;

Kommt es als Dunkles, schlägt man es;

Wenn von 4 Ecken und 8 Seiten her, schlägt man's sturmböengleich,

wenn von der Himmelsleere her, schlägt man's dreschflegelgleich.“

(In Kambun-Lesung: *myô tô rai, myô tô da an tô rai, an tô da shihô hachimen rai, senpû da kokû rai, renga da.*)

Chôhaku bat ihn, sein Schüler werden zu dürfen, aber Fuke lehnte ab. Da machte sich Chôhaku eine Flöte und imitierte darauf den Klang der Glocke. Er spielte diese Melodie immer wieder und nannte sie „*kyotaku*“^[87] (Leere Glocke). 16 Generationen später lernte der japanische Zen-Mönch Kakushin⁶³ dieses Stück und brachte es nach Japan, wo er den Saihō-Tempel^[88] in der Provinz Kishû gründete.

Das Zeichen der Komposition für *taku*^[89] wurden in der Fukeshû später durch das Zeichen für *rei*^[90] ersetzt; Zwei Schreibweisen sind für dieses „*kyorei*“ bekannt⁶⁴: Entweder als „hohle Glocke“^[91], oder, seltener, „falsche Glocke“^[92]. Als Endung bei Kompositionstiteln kommt *-kyorei* später in der Kinko-Schule vor, etwa bei den Stücken „Uchikae-kyorei“ „Shimotsuke-kyorei“, „Kinsan-kyorei“. Noch häufiger ist die Endung *-reibo*^[93] (Nach der Glocke die Sehnsucht), z.B. in „Kyûshû-reibo“, „Izu-reibo“, „Ashihara-reibo“, „Sôkaku-reibo“, wobei häufig der Name des Entstehungsortes mit dem Suffix *-reibo* als Stück-Titel fungiert. In der Fukeshû existieren statt dieser auch die Schreibweisen *-reihô*^[94] (Gesetz der Glocke), entsprechend dem Namen eines Haupttempels „Reihôji“, oder mit ganz anderer Bedeutung *-rembo*^[95] (Sich in Liebe sehnen) oder auch *-rinmon*^[96] (Spähen am Tor).

Shakuhachi-Spielen heißt hier also in erster Linie, die Essenz des Glockentones wiedergeben, eines Klanges, von dem es am Anfang des Heike-monogatari⁶⁵ heißt:

„Aus der weihevollen Stätte von Gion der Glocke Klang!

Er ist der Widerhall allgültiger Vergänglichkeit“

(*Gion shōja no kane no koe shogyō mujō no hibiki ari*)

Folgt man dem *Kyotaku-denki-kokujikai*, wurde lange Zeit nur „Kyotaku“ auf der Shakuhachi gespielt und Glocke und Flöte als im Prinzip identisch verstanden, bis eines Tages ein Schüler Kakushins, genannt Kichiku^[97] ⁶⁶, zwei neue Melodien fand. Dies geschah, als er auf seiner Wanderung als Bettelpriester den Berg Asama in Ise bestieg und dort am Kokūzōdō^[98] bis zur Morgendämmerung betete; beim Einschlafen hatte er einen seltsamen Traum⁶⁷:

Er ruderte ein kleines Boot alleine auf dem Meer und bewunderte den Mond. Plötzlich war alles in Nebel gehüllt, auch der Mond wurde undeutlich und trüb. Durch den Nebel erklang eine Flöte, die jenseits aller Beschreibung war. Nach einer Weile verstummte die Musik, der Nebel wurde so dicht wie eine Wand und es erhob sich eine zweite Melodie, so seltsam und wunderbar wie sie Kichiku noch niemals gehört hatte. Er versuchte, den Klang auf seiner Kyotaku nachzuahmen – aber da erwachte er. Alles war verschwunden, doch die Melodien der Flöte klangen ihm noch im Ohr. Er versuchte sie zu spielen, erzählte bei seiner Rückkehr Kakushin davon und bat ihn, jene zwei Stücke zu benennen. Da sagte Kakushin: Dies muß ein Geschenk Buddhas gewesen sein, was du zuerst gehört hast, möge „Mukaiji“^[99] (Nebelmeer-Flöte) heißen, das andere will ich „Kokūji“^[100] (Himmelsleere-Flöte) nennen.

Dieser Traum – das kleine Boot auf dem Meer, Nebel und Mond – faßt Motive zusammen, die nicht nur in Ostasien, sondern auch im Westen als allgemeingültige Bilder des Unbewußten gelten. Daß die Melodien aus der begrifflosen Nebelwelt des Jenseits in die Welt der Wirklichkeit und des Bewußtseins führen, deutet auch das Motiv des Weges an; eines Weges, der in beide Richtungen gesehen werden kann: Als Bild des Ursprungs wie auch als Weg zum Ziel der Erleuchtung.

Einer im Myōan-Tempel überlieferten Legende zufolge⁶⁸ ist die Entstehungsgeschichte des Stückes „Mukaiji“, und damit auch die ursprüngliche Schreibweise des Zeichens *-ji*, eine andere:

„In der Sung-Zeit fuhr eines Tages ein chinesischer Mönch aus dem Saihō-Tempel mit einem kleinen Boot aufs Meer hinaus. Da er ganz vom Nebel eingeschlossen wurde, überließ er das Schiff sich selbst und spielte auf der Shakuhachi. Ein Soldat, der von der Reise ermüdet sich am Strand ausruhte, wurde von dem wunderbaren Flötenton tief bewegt und im Herzen ergriffen. Durch Vermittlung des chinesischen Mönches ging er als Schüler zu Hattō Kokushi (= Kakushin). Sein Name war Kichiku Ryōen^[101] und das Stück, das er gehört hatte, nannte man „Mukaiji“^[102] (Nebelmeer-Straße), im Sinne eines „durch das Nebelmeer des menschlichen Lebens führenden Weges“. Später erst schrieb man *-ji* mit dem Zeichen für Flöte.“

In anderen Interpretationen des Titels⁶⁹, der auch ohne *-ji* angegeben wird, bedeutet „Mukai“: Der Weg ist weit, weit entfernt, gleichsam wie ein in Nebel verschwommener Bergpfad. Der Titel kann auch „Mugai“^[103] (Ohne Hindernis) geschrieben werden⁷⁰ und bezieht sich damit auf die Lehre des Sutra „Dai-Hannya“⁷¹: „Ohne Hindernis frei sein“; dies ist auch der Sinn der überlieferten Worte des erwähnten Fuke-zenji⁷²:

„Wenn von 4 Ecken und 8 Seiten her, schlägt man's sturmböengleich“.

Ebenfalls auf den berühmten Ausspruch des sagenhaften Urhebers der Sekte bezogen kann der Titel „Kokû“ (Himmelsleere) verstanden werden⁷³, der aus der letzten Zeile: „Wenn von der Himmelsleere her, schlägt man's dreschfleugelgleich“ („*Kokû rai, renga da*“) entnommen sein soll.

In der Kinko-Schule ist das Stück unter dem Titel „Kokû-reibo“^[104] (Sehnsucht nach der Glocke der Himmelsleere) bekannt. Dieser Titel erinnert stark an die Darstellung einer Legende über Fuke im Rinzaï-roku^[105] ⁷⁴, dem sicher auch der Text des „Kyotaku-denki“ entlehnt ist⁷⁵. Es wird beschrieben, wie Fuke durch die Straßen wandernd seinen Tod ankündigte, ihn dann aber immer wieder hinausschob, bis ihm keiner mehr glaubte⁷⁶.

„... Nachdem Fuke die Leute dreimal auf diese Weise genarrt hatte, glaubte ihm niemand mehr. So folgte ihm am vierten Tag niemand um zu sehen, was geschehen werde. Fuke ging allein vor die Stadtmauern, legte sich in den Sarg und bat einen Vorübergehenden, den Sarg zuzunageln. Das Gerücht von Fukes Tod verbreitete sich in Windeseile in der Stadt, und die Leute kamen zusammengelaufen. Als sie den Sarg öffneten, sahen sie, daß Fuke verschwunden war. Nur der Klang eines Glöckchens lag in der Luft und verschwand in der Ferne, ting...ting...ting...“

Im Myôan-Tempel werden die drei ältesten und wertvollsten Stücke unter der Bezeichnung „San-kyorei“^[106] zusammengefaßt; *rei* wird hierbei nicht mit dem Zeichen für Glocke, sondern mit dem für Geist geschrieben, man könnte den Titel vielleicht übersetzen mit „dreifach der Geist des Nichts“. In der Kinko-Schule ist die Essenz dieser wichtigsten drei Stücke in eine Komposition zusammengefaßt, die „Shin no kyorei“^[107] (Der wahre Geist der Leere) betitelt ist. Ein entsprechender Versuch der Komprimierung existiert auch im Myôanji und heißt dort „Hôtaku“^[108] (Phönixglocke).

Orttitel und ihre Deutung

Wie bereits angedeutet, fungiert bei vielen Stücken der Fukeshû als Titel der Name des Entstehungsortes der Komposition, manchmal verbunden mit den Endungen *-reibo*, *-kyorei*, *-kokû* oder auch *-kyoku*^[109] (Stück), *-sugagaki*^[110] (diese Endung deutet auf ein ursprüngliches Original für Saiteninstrumente hin) oder *-shirabe*^[111] (Melodie). Durch Veränderung der Schreibweise eines Ortsnamens erhalten solche Titel jedoch häufig andere Bedeutungen und werden so im Nachhinein religiös ausdeutbar. Nicht selten existieren daher für einen Namen mehrere verschiedene Schreibweisen.

Als Beispiel sei hier die Komposition „Shizu“ bzw. „Shizu no kyoku“ angeführt. Der Titel bezieht sich ursprünglich in der Manyôgana-Schreibweise^[112] auf eine Ortsbezeichnung. Da ein solcher Name jedoch in mehreren Gebieten vorkommt, etwa in Tôhoku, Yamagata-*ken*, Miyagi-*ken*, Fukushima-*ken*, in denen sich jeweils Tempel der Fukeshû befanden, ist nicht mehr klar, woher die Komposition eigentlich stammt. Meistens wird der Titel heute mit den Zeichen für „Ziel, Absicht des Herzens“^[113] geschrieben. Es existieren auch die Schreibweisen von „Shizu“ in der Bedeutung „armselig, primitiv“^[114], womit wohl auf die Lebensweise der Bettelmönche angespielt wird, oder in der Bedeutung von „Stille“^[115] oder „das Herz beruhigen“^[116] ⁷⁷. In einer Legende heißt es, daß diese Melodie in einem Krieg vor dem abgeschlagenen Kopf eines feindlichen Generals gespielt wurde, um dessen Geist zu beruhigen⁷⁸. Der Titel wird auch mit Schriftzeichen überliefert⁷⁹, die als Spezialausdruck für eine bestimmte

zweifarbige Stofftextur fungieren^[117]. So wie bei der Webart rote und blaue Fäden umeinander geschlungen werden, ist in dem Stück die sich häufig wiederholende Melodie kompositorisch verarbeitet. Allerdings heißt es auch⁸⁰, daß der Name „Shizu“ von dem Sanskrit-Wort *siddhi*⁸¹ abgeleitet sein könne, was „ans Ziel gelangen“, „Vollendung“, auch „Zaubermacht“ bedeutet. Dies entspräche einem überlieferten⁸² Verwendungszweck des Stückes, wonach die Komposition zur Erfüllung der buddhistischen Lehre gespielt wurde. Einer anderen Erklärung zufolge⁸³ führte man das Stück am Shintô-Schrein bei einer Reinigungszeremonie mittels heiliger Papierstreifen auf.

Aus dem Leben der Komusô

Eine weitere größere Gruppe innerhalb des Fukeshû-Repertoires bilden Titel, die darauf Bezug nehmen, wann Shakuhachi gespielt wurde⁸⁴. Zu unterscheiden sind Bezeichnungen, die auf das Leben der *komusô* genannten Bettelmönche Bezug nehmen, und solche, die auf eine religiöse Zeremonie verweisen.

Das wohl bekannteste Stück der ersten Gruppe, das auch in der Kinko-Schule noch besteht und dort in der Kombination mit der Komposition „Hi fu mi no shirabe“ als die erste von einem Schüler zu erlernende Originalkomposition überliefert wird, ist „Hachi-gaeshi“^[118] (Die Reisschale zurückgeben). Das Stück wurde von den *komusô* als Dank für empfangene Almosen gespielt⁸⁵. Eine Reihe von hohen Tönen im ersten Teil diente als Signal, wenn zwei Mönche sich trafen⁸⁶. Diese Tonfolgen unterschieden sich je nach Tempelzugehörigkeit und sollten als Kontrolle vor Grenzüberschreitungen der *komusô* dienen, die jeweils nur innerhalb eines bestimmten Bezirks spielen durften⁸⁷.

Als Dankesbezeugung fungierte auch die Komposition „Sashi“, im Sinne von *sasageru*^[119] oder *sashiageru*^[120] (in die Höhe heben, opfern, nach oben präsentieren). Allerdings kann dieser Name in veränderten Schreibweisen^{[121] [122]} auch buddhistisch ausgedeutet werden, und es findet sich die Vermutung⁸⁸, daß „Sashi“ möglicherweise dem Sanskrit-Begriff *satya*⁸⁹ (äußerste Wahrheit, Essenz) entlehnt sei.

Andere Titel, die über das eher profane Shakuhachi-Spiel der Bettelmönche auf ihren Wanderungen Aufschluß geben sind etwa „Monbiraki“^[123] (Das Tor öffnen), auch „Kadobiraki“ gelesen, eine Art Signal der *komusô* bei ihrer Heimkehr, damit ihnen das Tempel-Tor geöffnet werde, oder „Fukiawase aizu“^[124] (Miteinandergeblasenes Signal). Diese Melodie erklang als Begrüßung, wenn sich zwei Bettelmönche auf ihren Wanderungen trafen. Abwechselnd spielten sie jeweils eine Phrase des Stückes⁹⁰. Die Komposition „Kadozuke“^[125] (Sich ans Tor halten) wurde als Bitte um ein Almosen vor dem Eingang eines Hauses gespielt, und von der Komposition „Tôri“^[126] (Am Dorf vorübergehen) heißt es⁹¹, sie sei von Bettelmönchen, die an der Dorfgrenze stehend sich noch einmal umwandten, gespielt worden, um Unglück abzuwehren.

Zwei andere in der Fukeshû überlieferten Titel beziehen sich auf die Verwendung der Shakuhachi in Kriegszeiten. Die Komposition „Fuyajô“^[127] (Nachtsloses Schloß) soll von Kusunoki Masakatsu^[128], Enkel des berühmten Daimyô Kusunoki Masashige^[129] (?–1336) komponiert worden sein. Im *Kyotaku-denki-kokujikai* wird er als Ex-Samurai geschildert, auf den Tracht und Name der *komusô* zurückgehen. Der Legende nach spielte man, als sich im Krieg das Gefolge im Schloß verschanzte, nachts dieses Stück auf der Shakuhachi, um dem Feind anzuzeigen, daß Wache gehalten

wurde⁹². Die Komposition „Sakigake“^[130] (An der Spitze stehen, der Erste sein) sollte in einer Schlacht ermutigen, in der vordersten Reihe zu kämpfen.

Bei den Titeln, die auf das Spiel der Shakuhachi anlässlich einer religiösen Zeremonie hinweisen, finden sich nicht nur Begriffe aus dem Buddhismus, sondern auch aus dem Shintô. So wurde etwa die Komposition „Himematsuri“^[131] (Prinzessinnenfest) in dem Iwashimizu-Hachiman-gû-Schrein auf dem Otokoyama bei Kyôto aufgeführt, und „Sagariha“^[132] spielte man beim Gion-Fest. Einer Interpretation zufolge⁹³ bezeichnet der Titel eigentlich den Zeitpunkt des Spielens – die Melodie erklang nämlich, wenn sich die Prozessions-Wagen unter der Führung eines *komusô* auf dem Rückweg zum Schrein befanden, also „*sagaru toki ni wa*“ (beim Zurückgehen), woraus später „Sagariha“ wurde⁹⁴. Ebenfalls ursprünglich dem Ryôbu-Shintô-Kontext entlehnt sind eine Reihe von Titeln mit der Endung *-jishi*^[133], etwa „Kumoi-jishi“, „Meguro-jishi“, „Sakae-jishi“, die Bezug nehmen auf den *shishi-mai*^[134] („Löwen“-Tanz) im *daikagura*^[135] und die gespielt wurden, um Krankheit und Unheil abzuwehren. Von dem Stück „Kumoi-jishi“^[136] wird überliefert⁹⁵, daß es in Hakata (Kyûshû) unter dem Namen „Yabu-karashi“^[137] (Dickicht vertrocknen lassen) gespielt worden sei. Es war dort üblich, bei Begräbnisfeiern und religiösen Festen *komusô* einzuladen. Wenn nun die Bezahlung nicht nach den Vorstellungen des Mönchs ausfiel, holte er Verstärkung und gemeinsam spielten mehrere *Komusô* vor dem Haus des „Auftraggebers“ diese Melodie – in einer Lautstärke, daß, wie der Titel „Yabukarashi“ sagt, davon ein ganzer Wald eingehen würde. Voll Sorge, was die Nachbarn von ihm halten könnten, spendete daraufhin der Auftraggeber etwas mehr.

Vermutlich wurden *-jishi* genannte Melodien auch auf der *hitoyogiri* geblasen.

Aufschluß darüber, daß auch zum Gedenken der Toten Shakuhachi gespielt wurde, geben die Titel „Shinbutsukuyô-kyoku“^[138] (Aller-Gottheiten), „Kuyô“^[139] (u.a. auch Totenmesse) und „Ekô“^[140] (Gedenkfeiern). Im Zusammenhang mit buddhistischen Ritualen stehende Kompositionen sind etwa „Sôkomon“^[141] bzw. „Sôko“ (Verbrennen von Räucherwerk), „Sangemon“^[142] bzw. „Sange“ (Reue) oder „Kinsan“^[143] (Das Sutra preisen).

Tiere und Fabelwesen

Religiös ausdeutbar ist häufig auch der musikalisch manchmal geradezu programmatisch dargestellte „Inhalt“ einiger Kompositionen, deren Namen aus der Tierwelt entlehnt sind.

Am bekanntesten ist „Tsuru no sugomori“^[144] (Kraniche beim Nesthüten) – in der Version der Kinko-Schule „Sôkaku-reibo“^[145] genannt⁹⁶. Musikalisch unterschiedliche Stücke dieses Titels gibt es nicht nur in einzelnen Fuke-Tempeln, sondern auch für das Streichinstrument *kokyû*^[146] und für *shamisen*. Über die Beziehungen dieser Kompositionen zueinander und ihre genaue Entstehungszeit herrscht teilweise Unklarheit. Nach Tomimori⁹⁷ stammt das ehemals „Sôkaku“ genannte Shakuhachi-Original aus dem Myôan-Tempel und nimmt Bezug auf ein Sutra „Sugomori-innen“^[147] (Karma des Nesthütens). Dieses Sutra, das die Aufopferung von Kranichen für ihre Kinder zum Thema hat, sei wahrscheinlich erst in der Muromachi-Zeit zur Popularisierung des Buddhismus entstanden. Die Komposition wurde im Lauf der Zeit immer wieder verändert und erweitert. Spezifische Spieltechniken sollen die verschiedenen Rufe der Kraniche nachahmen. Angeblich legten manche *Komusô* bei ihrem Vortrag ein Tuch über ihr Instrument, um die Spielweise geheimzuhalten. Für eine heute im Myôanji in

Kyôto überlieferte Version, die ein von Higuchi Taizan^[148] 98 (1856–1914) hinzugefügtes Vor- und Nachspiel enthält, wird folgender „Inhalt“ überliefert⁹⁹:

Das Vorspiel beschreibt die heitere Atmosphäre von Frühjahr und Sommeranfang. Zu Beginn des Hauptteils kommen die Kranich-Eltern vom Himmel herabgeflogen – dies wird durch hohe Töne dargestellt – und bringen den Nestlingen Nahrung. Diese reißen glücklich die Schnäbel auf und aus ihrer Kehle kommt ein rauhes Geräusch wie „goro-goro“. Eltern und Kinder tauschen Rufe aus. Die Kinder werden älter, sie beginnen die Flügel zu spreizen und die Eltern zeigen ihnen, wie man fliegt. Allmählich wird es kälter, Felder und Berge sind von Rauhreif überzogen und die Nahrung wird knapp. Die Eltern geben alles den Kindern, die immer größer werden und freudige Laute ausstoßen. Eines Tages fliegen sie fort und kehren nicht mehr zurück. Die Eltern sind glücklich, aber auch einsam und traurig, sie fühlen sich kraftlos und hungrig; zwei-dreimal rufen sie noch, dann fallen sie vom Himmel herab. Das Nachspiel fungiert als eine Art Begräbnis-Stück.

Programmatischen Charakter hat auch die heute sehr populäre Komposition „Shika no tône“^[149] (Hirschrufe aus der Ferne), in der von zwei Shakuhachi die Rufe eines Hirschaares im Herbst dargestellt werden¹⁰⁰. Der Shakuhachi-Spieler Tomimori¹⁰¹ interpretiert das Stück mit folgendem, in einem Sarumaru-dayû^[150] zugeschriebenen Gedicht aus dem *Kokinshû*¹⁰² zum Ausdruck gebrachten Gefühl:

<i>Okuyama ni</i>	Höre ich
<i>momiji fumiwake</i>	tief in den Bergen
<i>naku shika no</i>	röhrende Hirsche
<i>koe kiku tokizo</i>	stapfend durch buntes Laub
<i>aki wa kanashiki</i>	scheint mir trostlos der Herbst.

Während diese Kompositionen zur Gattung *hade no kyoku*^[151] (sekundäre Stücke), d.h. in die Kategorie „künstlerischer Kompositionen“ gehören, die von den *komusô* nicht um einer buddhistischen Übung willen gespielt wurden, sind die folgenden vier im Myôan-Tempel von Kyôto überlieferten Kompositionen dem Bereich *honte no kyoku*^[152] (primäre Stücke) zugeordnet, der in seiner religiösen Bedeutung gleich hinter den *honkyoku*^[153] (ursprüngliche Stücke), d.i. den drei ältesten, bereits erwähnten Stücken steht. Es handelt sich um die Kompositionen „Hôkyô-kokû“^[154] (Phönixruf-Himmelsleere), „Ryûgin-kokû“^[155] (Drachenlied-Himmelsleere), „Koshô-kokû“^[156] (Tigerbrüllen-Himmelsleere) und „Hôtaku“^[157] (Phönixglocke). Die beiden erstgenannten Titel können auch als bloße Tonnamen verstanden werden, da es sich jedoch um ausdrücklich religiöse Musik handelt, soll hier auf die mit diesen Bezeichnungen verbundenen inhaltlichen Vorstellungen eingegangen werden.

„Fuon“^[158] 103, der Phönixton, ist eine alte Bezeichnung für den heutigen Terminus „Kamimu“^[159] aus den sog. „jûni-ritsu“^[160] (12 Tonweisen), der sich von der funktionalen Betrachtungsweise des Tones als „aufwärtsgehender“ Alteration, im westlichen Tonsystem „cis“, herleitet¹⁰⁴. „Fuon-chô“ entspricht einer Tonart der *fuke-shakuhachi*, die gewöhnlich auf einem 1 *shaku* 9 *sun* (Standart-Länge ist 1 *shaku* 8 *sun*) langen Instrument wiedergegeben wurde. Die Verbindung von Flöte und Phönix, der in China als glückverheißend gilt und nur in Friedenszeiten auftauchen soll, findet sich bereits bei Lü Bu We in der Legende über die Entstehung der 12 Lü, d.h. der 12 Töne¹⁰⁵. Nachdem beschrieben wird, wie Ling Lun Bambusrohre nahm und daraus 12 Pfeifen machte, heißt es:

„Da er am Fuße des Yüan-Yü Berges den männlichen und den weiblichen Phönix singen hörte, unterschied er danach die 12 Tonarten. Aus dem Gesang des männlichen machte er sechs und aus dem Gesang des weiblichen machte er auch sechs, die alle mit der Tonika Huang Dschung sich erzeugen ließen.“¹⁰⁶

„Ryûgin“, der Ton des Drachens, wird heute als „Shimomu“^[161], als „abwärtsgehender“ Ton bezeichnet und entspricht unserem „ges“. Ebenso wie „Fuon-chô“ wurde die Tonart „Ryûgin-chô“ in der Fuke-shû auf einer etwas längeren Shakuhachi gespielt. Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes übersteigen, die Bedeutung des Drachens in der chinesischen und japanischen Musikmythologie darzustellen, erinnert sei nur an die Wölbrettzither Koto, deren Bezeichnungen der einzelnen Teile die Analogie *zu einem Drachenkörper reflektieren¹⁰⁷. Nach Tomimori¹⁰⁸ verhalten sich die Stücke „Hôkyô-kokû“ und „Ryûgin-kokû“ zueinander wie Yang und Yin. Der Phönix wird wegen seiner Verbindung mit Feuer als männlich gedacht (seine Tendenz ist aufwärts) – in diesem Sinne soll auch das Stück interpretiert werden –, der Drache dagegen ist durch seine Beziehung zum Wasser weiblich (seine Tendenz ist abwärts).

Spieltechnik und Tonsystem

Neben den sich auf Tonnamen beziehenden Titeln, die semantisch ausgedeutet wurden, gibt es eine geringe Anzahl anderer Kompositionsüberschriften, die ebenfalls eine in der Fukeshû gebräuchliche Tonsystem-Transposition bezeichnen, aber wohl ähnlich wie die Titel „Koro-sugagaki“^[162] oder „Tamuke“^[163] (Den Finger drehen) – in beiden Fällen handelt es sich um die Bezeichnung einer Spieltechnik – nicht inhaltlich zu verstehen sind. Die Frage der Entstehung und Bedeutung von Ton- und Tonartenbezeichnungen – soll etwa eine „Akebono-chô“^[164] genannte Transposition immer und in jedem Stück Morgendämmerungs-Stimmung ausdrücken, wurde sie womöglich ursprünglich, vergleichbar der Tagesbezogenheit indischer Ragen, bei Tagesanbruch gespielt? – diese Frage wäre eine eigene Untersuchung wert. Im Fall der *fuke-shakuhachi* handelt es sich bei den Titeln „Akebono no shirabe“^[165], „Akebono netori“^[166] und „Kumoi netori“^[167], wie der Name bereits sagt, um ein sog. *netori* (den Ton nehmen), um eine Art Vorspiel, das in die Tonart des Hauptstückes einführt.

Stimmungsbilder

Dagegen ist „Yûgure no shirabe“^[168] (Abendmelodie), (in der Kinko-Schule „Yûgure no kyoku“ genannt) eine eigenständige lange Komposition in der Tonart *yûgure-chô*, die auf einer 2 *shaku* 3 *sun* langen Flöte ausgeführt wurde und tatsächlich Abendstimmung zum Ausdruck bringen soll. Der Legende nach¹⁰⁹ entstand das Stück unter dem Eindruck der Abendglocke des Chion-in in Kyôto. Solche bestimmte Gemütszustände heraufbeschwörenden „literarischen“ Titel sind in der Fukeshû sehr selten und wohl auch zum Teil neueren Datums. Es handelt sich dann um Eindrücke der Nacht, etwa „Shinya“^[169] (Tiefe Nacht), „Gekka“^[170] (Mondlicht), „Yoarashi“^[171] (Nächtlicher Sturm), „Oborozukiyo“^[172] (Verschleierte Mondnacht) oder vereinzelt um Naturschilderungen wie „Matsukaze“^[173] (Wind in den Kiefern) oder die berühmte Komposition „Takiuchi“^[174] (Wasserfall), auch „Takiotoshi“ gelesen.

Die Tozan-Schule

Shakuhachi-Spiel als klingendes Stimmungsbild, als Musik, deren Idee sich an den Stimmungsbildern im *Genji-monogatari* orientiert, ist die Intention der 1896 entstandenen Tozan-Schule. Abgesehen von „Tsuru no sugomori“ (Kraniche beim Nesthüten), das im übrigen aber auf eine Version für das Streichinstrument *kokyū* zurückgeht, wurde kein Titel der Fukeshū übernommen. Dagegen gibt es einige Kompositionsüberschriften, die denen von Stücken aus anderen Gattungen, etwa *jiuta*, *kouta*, *sōkyoku* gleichen, ohne daß sich eine Übereinstimmung in der Musik findet, ja ohne daß dies möglicherweise dem Komponisten überhaupt bewußt war. Da die Shakuhachi in der Tozan-Schule nicht mehr eine religiöse Funktion hat, sondern es sich um „Musik“ handelt, wie sie dem auch in anderen Musizierbereichen anzutreffenden allgemeinen japanischen Verständnis entspricht, verlieren auch die Titel ihren überlieferten Charakter. In der Tozanryū gibt es etwa 60 Originalkompositionen (*honkyoku*), entstanden in der Zeit von 1904–1957. Zu jedem dieser Stücke findet sich eine Inhaltsangabe, Erklärungen, die die Bedeutung der Titel erhellen sollen¹¹⁰.

Im Gegensatz zur Fukeshū besteht das Repertoire der Tozan-Schule überwiegend aus in Musik gesetzten Naturschilderungen, auf die meistens in Verbindung mit einer Zeitangabe, der Jahres- oder Tageszeit, im Titel hingewiesen wird. Dabei gibt es mehr Stücke, die den Herbst zum Thema haben als das Frühjahr. Hier soll nur in zwei Beispielen gezeigt werden, wie Herbststimmungen in Shakuhachi-Kompositionen der Tozan-Schule zum Ausdruck gebracht werden.

Zu dem Stück „Akibare“^[175] (Klarer Herbst), im September 1931 von Kageyama Kyozan^[176] komponiert, gibt es folgenden Kommentar¹¹¹:

„Auch ohne Wind erzittern die Kosmeen ... ist es wegen der vielen roten Libellen, deren silberne Flügel von Sonnenlicht durchflutet sind? Übriggebliebene Kaki-Früchte, unendlich klar erscheinender blauer Himmel, der Höhepunkt des Herbstes in friedvollem Mittagslicht.“

Mikane Shōzan^[177] dagegen schildert in seiner Komposition „Rakuyōchō“^[178] (Melodie fallender Blätter), 1934, die Schwermut des Herbstes¹¹²:

„Die ganze Schöpfung erscheint im Spätherbst wie verlassen, und es entsteht ein Gefühl von Einsamkeit, das um so beklemmender wird, wenn ein frostiger Wind über die Landschaft weht und von den Bäumen die Blätter herabregnen.“

Der Zustand der Ergriffenheit, der durch Musik sowohl dargestellt als auch hervorgerufen werden soll, wird noch verstärkt durch die Stimmung der Nacht; so heißt es etwa im *Genji-monogatari*¹¹³:

„Je weiter die Nacht voranschritt, desto tiefer ging die Musik allen zu Herzen.“

An anderer Stelle sagt Genji¹¹⁴:

„Wenn man in einer kühlen, herbstlichen Mondnacht im Außenraum des Hauses im Zusammenklang mit dem Zirpen und Singen der Insekten auf diesem Wagon spielt, fühlt sich das Herz tief bewegt.“

Auch in der Tozan-Schule überwiegen noch Kompositionen, die die Nachtstimmung, vornehmlich die Herbstnacht zum Thema haben, Beschreibungen, die den frühen Morgen schildern. Immer wieder geht es um den Mond und die damit verbundenen Gefühle und Gedanken des Betrachters.

So auch in dem im Herbst 1904 entstandenen *honkyoku* „Kōgetsuchō“^[179] (Klagelied bei Mondlicht) von dem Gründer der Schule Nakao Tozan^[180], dessen Atmosphäre so beschrieben wird¹¹⁵:

„Der Komponist befindet sich im Bezirk des Kanshin-Tempels in Kôchi, Nagano-shi und blickt zum klaren Herbstmond auf. Durch die charakteristische Klangfarbe und Spieltechnik der Shakuhachi verleiht er seinen traurigen Empfindungen Ausdruck, wie in folgendem Gedicht des berühmten Su Tung-p'o^[181] 116 aus dem *Ch'ih-pi*“^[182]:

„Diese Stimme klingt wie Grollen, Sehnen, Weinen, und der Nachhall ist ohne Ende wie ein Faden.“

Die Komposition besteht aus drei Teilen; im ersten wird die beklemmende Stille, bevor der Mond hervorkommt, beschrieben und das Gefühl der Verlassenheit. Der zweite ist eine schmerzliche Klage an den allmählich zum Zenit aufsteigenden Mond, und der dritte Teil steht unter dem Eindruck des Morgenmondes, der verlöscht.“

Über die Beziehung von Mond und Shakuhachi sinniert auch Takayama Chogyû^[183] 117, in seinem Aufsatz „Tsukiyo no bikan ni tsuite (Zur Ästhetik der Mondnacht).

„...Vergleicht man nun die normale Blaufarbe mit Mondblau, so muß man in ersterer eine wirkliche, in letzterer hingegen eher eine ‚geliehene‘ oder ‚ephemere‘ Farbe sehen: wenn also Normalblau eine ‚reale‘ Farbe ist, wäre Mondblau eine ‚ideelle‘ Farbe. Rot kann dem Dröhnen der *taiko*^[184], Normalblau den Tönen der *yokobue*^[185], das Blau des Mondlichts aber kann einzig nur mit den Tönen der Shakuhachi verglichen werden.... Möge es auch dem Leser einmal gelingen, die Klänge der Shakuhachi in einer Mondnacht zu vernehmen und dabei zu erfassen, wie der so schwer in Worte zu kleidende, bewunderungswürdige Seufzerton, der diesem Instrument unverwechselbar eigen ist, die hintergründig melancholische Atmosphäre einer Mondnacht und das ungewöhnliche Gefühl, mit ihr zusammengestimmt zu sein, in sich vereint.“

Neben diesem synästhetischen Aspekt des Zusammenstimmens von Lichtwirkungen und Klangfarben dürfte die alte Verbindung der Flöteninstrumente mit den Elementen Erde und Wasser¹¹⁸ und dadurch auch mit dem Mond hier von Bedeutung sein¹¹⁹.

Ein weiteres Beispiel findet sich in dem Roman „Aoji“^[186] (Blau-Ammer, eigentl. *Emberiza spodocephala*) von Yoshida Genjirô^[187] 120 (1886–1956):

„Alles ist Leere, alles ist Nichts.....Er (Chisen) starrte auf die Oberfläche des vom Mond beschienenen Wassers und lauschte dem herbstlichen Abendwind, der über den weißen Sandstrand wehte. All sein Denken war wie Wasser, so fahl und klar, und er stand reglos, vom Mondlicht umhüllt, während ihm schien, als zeige sich die Welt ganz von Lichtglanz erfüllt. In diesem Moment hörte er den Klang einer Shakuhachi über der Küste. Der Ton der Flöte, in seiner Zartheit tief zu Herzen gehend, verlor sich über dem See. Es war eine unbestimmbare Trauer um ihn. Chisen ging in die Richtung des Shakuhachi-Tones. Vor dem Mond spärlich gezeichnet erschien die alte Gestalt des Muan. Was mochte er wohl denken, während er Shakuhachi spielte? Mit Verehrung sah Chisen die Gestalt des Muan, der, umgeben vom sich in den Wellen brechenden Mondlicht wie absichtslos Shakuhachi spielte.“

Das durch Kompositionstitel der Tozan-Schule suggerierte Bild des einsam in der Nacht musizierenden Shakuhachi-Spielers, das in der Literatur und Poesie der Meiji-Zeit reflektiert wird – etwa auch in den folgenden Zeilen des Haiku-Dichters Masaoka Shiki^[188] 121 (1867–1902):

*Haru no yo wo
shakuhachi fuite
tôrikeri*

Durch die Frühlingsnacht
ging die Shakuhachi blasend,
einer an mir vorbei.

– dieses Bild steht in bemerkenswertem Widerspruch dazu, daß zur Zeit der *komusô* das Shakuhachi-Spiel bei Nacht strikt verboten war¹²². Warum es untersagt wurde – ob man womöglich eine Entfaltung magischer Kräfte fürchtete – und ob sich die Bettelmönche daran hielten, ist uns nicht bekannt.

Neben der Angabe der Jahres- oder Tageszeit in den Titeln der Tozan-Schule erscheinen häufig die Elemente Wasser, manchmal auch Wind, etwa in Überschriften wie „Yoru no umi“^[189] (Meer bei Nacht), „Kojô no tsuki“^[190] (Mond auf dem See), „Umibe no yûbae“^[191] (Abendrot am Meeresstrand) oder „Iso no matsukaze“^[192] (Wind über Küstenkiefern), „Harukaze“^[193] (Frühlingswind), „Kunpû“^[194] (Milde Brise). Die Verbindung von Musik und Klängen aus der Natur, ihre gegenseitige Durchdringung, besteht in Japan von alters her und prägte die Musikästhetik entscheidend. So heißt es im *Genji-monogatari*¹²³:

„Könnte ich blasen wie der Wind in dem Bambus, möchte ich dieser Flöte Melodie meinen Nachkommen überlassen.“

„... von dem Kiefernwind bezaubert, der in einem Rauschen mit den Meereswellen von den Bäumen herabstrich, freute man sich über das Flötenspiel, das an diesem Ort ganz besonders klang.“

Abgesehen von den bisher erwähnten, nicht unbedingt für das Shakuhachi-Spiel, sondern für die japanische Musik überhaupt charakteristischen Kompositionstiteln gibt es in der Tozanryû eine Reihe von Stücken, die speziell auf die Schule und deren Gedeihen Bezug nehmen. So etwa „Yachiyo“^[195] (8000 Generationen) – dieser Titel ist natürlich keineswegs neu –, 20 Jahre nach Gründung der Schule entstanden als Gebet, daß sie noch 8000 Generationen bestehen möge, oder „Wakô“^[196] (Friedenslicht), vom Gründer 1950 verfaßt in der Hoffnung, daß sich seine Schule in Frieden weiter ausbreiten möge.

Eine andere Gruppe von Kompositionsüberschriften, fast alle von Nakao Tozan stammend, nimmt Bezug auf die schwierige politische Situation Japans seit 1900. „Seigaiha“^[197] (Blaue Meereswellen), die erste Originalkomposition des Gründers, wurde 1904 während des japanisch-russischen Krieges verfaßt. Nach Nakao Tozan¹²⁴ ist diese Komposition Ausdruck einer dem Tode trotzen, heroischen Vaterlandsliebe, wie sie die Blockade-Expedition in Port Arthur zeigte. Nachdem zuerst der majestätische Eindruck des blauen Meeres wiedergegeben wird, folgt ein ruhigerer Teil, der von den geheimen Vorbereitungen eines Nachtangriffes handelt. Die Musik steigert sich immer mehr bis zur Darstellung des Kampfspektakels und schließt dann mit der Nationalhymne „Kimigayo“^[198].

Es mag vielleicht befremdlich erscheinen, daß ein Instrument wie die Shakuhachi mit dem Krieg in Zusammenhang gebracht wird, es sei aber daran erinnert, daß viele Bettelmönche ursprünglich Samurai waren und der berühmte Kriegsheld Kusunoki Masakatsu als Ahnherr der *komusô* gilt. Zudem wird in manchen Geschichtsromanen die besonders ergreifende und wehmutsvolle Atmosphäre geschildert, die entsteht, wenn eine Flöte über dem Schlachtfeld erklingt. So hört etwa der Held Naozane im *Heike-monogatari* das bezaubernde Flötenspiel des jungen Atsumori, den er später töten muß, und er wird davon so beeindruckt, daß er sich entschließt, die Mönchsweihen entgegenzunehmen¹²⁵. Von Takeda Shingen^[199] ¹²⁶ (1521–1573) heißt

es¹²⁷, er habe jeden Abend hingerissen dem Klang einer im feindlichen Lager gespielten *yokobue* gelauscht, bis er erschossen wurde. Eine neuere Legende berichtet über das Spiel der Shakuhachi auf dem Schlachtfeld zu Beginn dieses Jahrhunderts¹²⁸:

„Der Abstand zwischen den feindlichen Flotten betrug 500 Meter. Der Kanonier unseres Schiffes „Asama“ wartete konzentriert auf den Feuerbefehl, als unvermutet von irgendwoher der zarte Klang einer Shakuhachi über das Meer glitt und der gespannten Mannschaft zu Ohren kam. Gerade dann, als beide Seiten das Feuer eröffnen wollten, wehte über das Meer der Klang der Shakuhachi, und überdies war es die „Weise von Regenpfeifern“ (Chidori no kyoku^[200]), gleichsam als ob diese Vögel sich über den Wellen tummelten... Die Töne der Shakuhachi kamen von Kapitän Yashiro Rokurô, der schon immer als kunstsinniger Kapitän berühmt war und nun aufrecht an Deck sitzend ruhig ein Stück zum Abschied spielte.... Der an- und abschwellende zarte Nachhall bezauberte die Offiziere und Männer der gesamten Armee und ließ die erschöpften Helden das blutige Schlachtfeld vergessen. Als nach einer Weile das Stück zuende war, nahm Yashiro lächelnd seine Shakuhachi ruhig in die Hände und erhob sich.“

Von dem General Nozu^[201] wird berichtet¹²⁹, er sei auf dem Kriegsschauplatz von der Shakuhachi-Komposition „Tsuru no sugomori“ tief berührt worden. Der Musikwissenschaftler Kikkawa Eishi^[202] ¹³⁰ sieht in solchen Schilderungen ein weiteres Beispiel für die japanische Vorliebe des Wehmutsvollen und Ergreifenden in der Musik, für die Ästhetik des *mono no aware*¹³¹.

Vom Shakuhachi-Spiel im Sinne einer starken Gemütsbewegung ergriffen zu werden oder andere damit in Rührung zu versetzen, war allerdings sicher nicht die Absicht der Fukeshû.

*

So hat sich gezeigt, daß seit dem legendären Beginn des Shakuhachi-Spiels verschiedene und verschieden wichtige inhaltliche Ebenen die Musik begleiten. In der neueren Tozan-Schule sind überwiegend Naturschilderungen und Stimmungen – wie sie auch in anderen Künsten Japans zum Ausdruck kommen – als Inhaltsangabe den Stücken beigegeben. In den älteren Schulen wurden eher mit dem Verwendungszweck und der Entstehungsgeschichte verbundene Legenden überliefert. Mythen begleiten, wie in allen Kulturen, die Ursprungsgeschichte dieser Flöte, die als einzigartige Verkörperung sinnlicher wie geistiger Sehnsucht gelten kann.

Zusammenfassend aber lassen sich wohl alle Inhalte der älteren Shakuhachi-Musik – in der Bemühung alles Objektbezogene zu eliminieren – ihrer Dinglichkeit auf einer sublimierten Stufe so entheben, wie dies in folgendem zen-paradoxen Satz von Hisamatsu Fuyô^[203] in seinem *Hitori-mondô*^[204] (*Selbstgespräche*¹³², 1823) zum Ausdruck kommt¹³³:

„39 Stücke sind 36, 36 sind 18, 18 sind 3,
3 sind eins, ein Stück ist ein Nicht-Stück,
ein Nicht-Stück ist Atem und Atem ist *das* „Nichts“.“

ger
rtet
128;
ier
nu-
der
uer
var
ese
von
war
an-
der
eld
ine
der
en-
für
die
len
der
iels
der
wie
len
eck
en,
tige
ik -
ner
von
um



Abb. 1
Hitoyogiri-Spieler
(zu den Abbildungen siehe Anm. 134)



Abb. 2
Darstellung des Roan



Abb. 3
Komosô-Darstellung



Abb. 4
Darstellung des
Kusunoki Masakatsu



Abb. 5
Komosô-Darstellung
von Nishikawa Sukenobu

Anmerkungen

NKBT	<i>Nihon-koten-bungaku-taikei</i>
NKBZ	<i>Nihon-koten-bungaku-zenshū</i>
GR	<i>Gunsho-ruiju</i>
ZGR	<i>Zoku-gunsho-ruiju</i>
MN	<i>Monumenta Nipponica</i>
EJ	<i>Encyclopaedia Japonica</i>
ODJ	<i>Ongaku-daijiten (Encyclopaedia Musica)</i>
YB	<i>Yāhōdō-bunko</i>
MBD	<i>Mochizuki: Bukkyō-daijiten</i>
BD	<i>Bukkyō-daiji</i>

- ¹ Die folgende Einteilung geschieht nach Kamisangō Yukō: „Koten honkyoku no rekishiteki haikai“, in: *Jin Nyōdō no shakuhachi*, Teichiku-record, GM-6005-10, 1980, S. 85f. – Die Bezeichnung *shakuhachi* ist hier Sammelbegriff. Im engeren Sinne versteht man unter *shakuhachi* nur den Typ Nr. 4, s. weiter unten. Zu den einzelnen Shakuhachi-Typen s. ODJ, Bd. 3, Tōkyō 1982, S. 1052–1063.
- ² Vgl. A. Gutzwiller: *Shakuhachi: Aspects of History, Practice and Teaching*, Wesleyan University (unveröffentl. Diss.), 1974, S. 6 ff.; I. Fritsch: *Die Solo-Honkyoku der Tozan-Schule. Musik für Shakuhachi zwischen Tradition und Moderne Japans*. Kassel, 1979, S. 5 ff.; J. Sanford: *Shakuhachi Zen: The Fuke-shū and Komusō*, in: *MN*, Vol. XXXII, No. 4, 1977, S. 427 f.
- ³ Nähere Beschreibung der einzelnen Instrumente bei E. Harich-Schneider: *A History of Japanese Music*, London 1973, S. 59 ff.
- ⁴ Vgl. Shirao Kunitoshi: *Tempuku ni tsuite*, in: *Nihon tōyō ongaku ronkō*, Tōkyō, 1967, S. 153–170; ders.: *Satsuma no tempuku ni tsuite*, 1972.
- ⁵ Vgl. Gutzwiller, a.a.O., S. 32 ff.
- ⁶ *ōshiki* (Gelbe Glocke), einer der 12 Tonnamen, deren chinesische Schreibweise in Japan übernommen wurde. In China galt die Tonhöhe der Gelben Glocke (*huang-chung*) als Basis des gesamten Musiksystems. Über die Entstehung dieses Stimmtones s. K. Reinhard: *Chinesische Musik*, Kassel, 1956, S. 12.
- ⁷ Arzt aus Edo, Lebensdaten unbekannt, komponierte viele Stücke für die *kotake*-Flöte; Verfasser zahlreicher Abhandlungen über das Instrument; am bekanntesten wurde seine Schrift *Shichiku-kokinshū* (1805).
- ⁸ Zum Instrumentenbau s. D. Berger: *The Shakuhachi and the Kinko Ryū Notation*, in: *Asian Music I-2*, Herbst 1969, S. 35 ff.
- ⁹ S. J. Sanford, *MN*, a.a.O.; A. Gutzwiller, a.a.O., S. 15–24; *BD* (ed. Ryūkokū-daigaku) Vol. 6, Tōkyō 1974⁴, S. 3961 f.; *MBD* (ed. Mochizuki), Vol. 5, Tōkyō 1968⁶, S. 4399 f., *EJ*, Bd. 15, 1970, S. 521.
- ¹⁰ Begründer der Rinzai-Schule ist der chinesische Mönch Lin-chi I-hsüan (jap. Rinzai Gigen), gest. 867. Seine Lehre wurde von Eisai Myōan (1141–1215) in Japan eingeführt. Viele Haupttempel der Schule liegen in Kyōto. Zum Leben u. Lehre von Rinzaï s. H. Dumoulin: *Zen. Geschichte und Gestalt*, Bern, 1959, S. 122–127; R. H. Blyth: *Zen and Zen Classics*, Tōkyō, 1970, Vol. III, S. 150–185.
- ¹¹ S. J. Sanford, *MN*, a.a.O., S. 416, Anm. 21.
- ¹² S. J. Sanford, ebd., Anm. 23; *MBD*, a.a.O., S. 4399 f.; *BD*, a.a.O., S. 3961.
- ¹³ S. J. Sanford, ebd., Anm. 28; *MBD*, Vol. 1, Tōkyō 1971, S. 410; *BD*, Vol. 1 Tōkyō, 1971, S. 546.
- ¹⁴ S. Nakazuka Chikuzen: „Kinkoryū-shakuhachi-shikan“, in: *Sankyoku* 1936–40, reprint Tōkyō, 1979.
- ¹⁵ Von dem Musikwissenschaftler Kamisangō als mögliches Urmodell aller Shakuhachi-Instrumente mit 5 Grifföchern angesehen. Kamisangō, a.a.O., S. 87.
- ¹⁶ Die weit verbreitete Lesung Toyohara Sumiaki ist nicht authentisch! Vgl. ODJ, BD, 4, Tōkyō, 1982, S. 1656.
- ¹⁷ S. E. Harich-Schneider, a.a.O., S. 387–409 (Inhaltsangaben der einzelnen maki); J. Barth: *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten*, Wiesbaden, 1972, S. 21, Anm. 85; H. Eckardt: *Das Kokonchomonshū des Tachibana Narisue als musikgeschichtliche Quelle*, Wiesbaden, 1956, S. 32.
- ¹⁸ Enth. im 5. Buch des Sammelwerkes; s. *Nihon-koten-zenshū*, Tōkyō, 1933, reprint 1978 (Gendai shikō-sha), Bd. 2, S. 627. Zum Kyōkunshō s. E. Harich-Schneider, a.a.O., S. 376–381 (Inhaltsangaben der einzelnen maki); J. Barth, a.a.O., S. 13–18; H. Eckardt, a.a.O., S. 26 f.; Gamō Mitsuko: „Kyōkunshō“, in: *Kikan-hōgaku*, Nr. 30, März 1982, S. 84–87.
- ¹⁹ Wie *ōshiki*, s. Anm. 6, eine der 12 aus China übernommenen Tonbezeichnungen.

- ²⁰ S. EJ, Bd. 11, S. 97. Lebensdaten unbekannt. Berühmter Meister des *shinza-dengaku*. Musiker, Schauspieler und Hersteller von Nô-Masken. Das Shakuhachi-Spiel Zôamis wird auch bei Zeami in dessen Abhandlung *Seishi-rokujû-igo-sarugaku-dangi* unter der Überschrift „Dengaku no Zôa“ erwähnt. In: Nose Asaji: *Zeami-jûroku-bu-shû hyôshaku*, Tôkyô, 1970¹¹, Bd. II, S. 307 f.; Übers. von H. Bohner: *Nô. Einführung*, Tôkyô, 1959, S. 64, unter dem Titel „Dengaku's Zôa(mi)“. Das bei Zeami im Zusammenhang mit Zôami angegebene Nô-Stück „Shakuhachi“ wird erwähnt bei Inoura Yoshinobu: *A History of Japanese Theater*, I, Kokusai-bunka-shinkôkai, 1971, S. 75/76. Nach *Bunan Noh Ki* (The record of Noh in Bunan Era) wurde es am 17. des 3. Monats 1446 im Jûshin-in in Nara aufgeführt.
- ²¹ Ikkyû Sôjun, ein Zen-Mönch der Rinzai-Schule, ab 1474 Abt des Daitokuji in Kyôto. Um seine exzentrische Person bildete sich während der Tokugawa-Zeit eine Fülle von Anekdoten und Legenden. Ikkyû, der sich u. a. den Dichternamen Kyôun (Verrückte Wolke) gab, schrieb mehr als 1000 Gedichte in chinesischer Form (*kanshi*) mit 4 Zeilen zu je 7 Schriftzeichen, die in der Anthologie *Kyôunshû* (Gedichtsammlung der „Verrückten Wolke“) enthalten sind. Weitere Gedichte und Prosawerke, auch in japanischer Sprache, werden ihm zugeschrieben. Für die vorliegenden Gedichtübersetzungen wurden folgende Werke benutzt: *Kyôunshû. Zokukyôunshishû*¹⁶⁷¹, ZGR, Tôkyô, 1959³, Bd. 12; *Kyôunshû*, in: *Nihon-shisô-taiki*, Bd. 16, (*Chûsei-zenka no shisô*), Kommentar: Ichikawa Hakugen, Tôkyô, 1980, S. 273–387; Katô Shuichi u. Seizan Yanagida: *Ikkyû*, in: *Nihon no zengoroku*, 12, Tôkyô, 1979²; Kokuyaku *Kyôunshû*, in: *Kokuyaku-zenshû-sôshô*, Bd. 9, Tôkyô 1922; *Kyôunshû. Kyôunshishû. Jikaishû* (ed. Nakamoto Tamaki), Shinsen-Nihon-koten-bunko 5, Tôkyô 1976; S. Arntzen: *Ikkyû Sôjun: A Zen Monk and his Poetry*, Washington, 1974²; *Ikkyû Sôjun. Im Garten der schönen Shin*, übersetzt, kommentiert u. eingeleitet von Shuichi Kato und Eva Thom, Düsseldorf, 1979; J. Sanford: *Zen-Man Ikkyû*, Chico, 1981; Tomimori Kyozan: „Ikkyû-zenji to shakuhachi“, in: *Myôan*, Jan. 1924.
- ²² Diese werden aufgeführt u. a. in: Kurihara Kôta: *Shakuhachi shikô*, 1918, reprint Tôkyô, 1975, S. 65 ff. u. S. 109 ff.; Nakazuka Chikuzen: *Kinkyoryû shakuhachi shikan*, in: „Sankyoku“ 1936–40, reprint Tôkyô, S. 50 f., S. 261 ff.; und Takahashi Kuzan: *Fukeshû-shi. (Sono shakuhachi-sôhō no gakuri)*, Tôkyô, 1979, S. 31 f.
- ²³ Z.B. in: *Razan-bunshû* (= *Razan-Rin-sensei-bunshû*, 76 Bde.), 1662, zit. in: Kurihara, a. a. O., S. 65.
- ²⁴ *kanshi-* und *kambun*-Sammlung, 13. Bde., eine Abschrift des Gedichts befindet sich im *Nanpo-yûgen*, einem Zuihitsu-Werk des Ôta Nanpo (gedr. 1817), Abschn. 23; enth. im *Ôta-Nanpo-shû*, s. YB, Tôkyô, 1912, Bd. 35, S. 598 f.
- ²⁵ Z.B. in: Kurokawa Dôyû: *Yôshû-fushi*, 1684, zit. in: Kurihara, a. a. O., S. 109; und in: Yamazaki Ranzai: *Hakubutsu-sen*, 1770, zit. in: Nakazuka, a. a. O., S. 51.
- ²⁶ Ein Hinweis hierauf wäre folgendes Gedicht Ikkyûs aus dem *Kyôun (shi) shû* (s. Nakamoto a. a. O. S. 323 f, Nr. 237 = Yamato-bunka Nr. 696; vgl. Sanford 1981 a. a. O. S. 181) mit dem Titel „Shakuhachi“: „Da fällt mir ein die Klausur in Uji jenes Mönchs: Hungeriger Magen, kein Wein und eisige Kälte. Die Weise vom leuchtenden Himmlischen Federkleid – Es kommt herab zu den Menschen, zu trösten ungebärdige Mönche“. Möglicherweise handelt es sich bei den Namen Ichiro und Roan um dieselbe Person, sichere Hinweise finden sich allerdings nicht. Unklar und widersprüchlich sind auch die Informationen über Roan, dessen Name mit immer wieder verschiedenen Zeichen auftaucht. Einmal heißt es, er stamme aus China aus Foochow und habe in der Bunmei-Periode (1469–89) die *hitoyogiri* in Japan eingeführt. Andererseits wird er auch als Begründer des Myôan-Tempels in Kyôto angesehen und wäre somit mit einem gewissen Kichiku (o. Kyoichiku) Ryôen identisch, der in der Schrift *Kyotaku denki kokujikai* als Schüler des Kakushin (s. Anm. 13), sagenhafter Begründer der *fuke-shakuhachi* in Japan, bezeichnet wird. Da Kakushin jedoch bereits im 13. Jahrhundert lebte, ist diese Legende recht widersprüchlich.
- ²⁷ S. o. Anm. 12.
- ²⁸ Über *komosô* s. weiter unten ausführlich.
- ²⁹ Zit. in: Nakazuka, a. a. O., S. 51.
- ³⁰ S. Andô Hideo: *Ikkyû-monogatari-hyaku-banashi*, 1976, S. 91 f. Die Geschichte findet sich in einer ähnlichen Version bei J. Sanford, 1981, a. a. O., unter dem Titel „Dialogue with a Yamabushi“. Sanford gibt als Quelle *Ikkyû zue shûi*, (Verf. Tsujimoto Motosada), in: Kokumin bunko kankô-kai, Tôkyô, 1928, an.
- ³¹ S. GS, 1959, Bd. 28, S. 455.
- ³² S. NKBT, Tôkyô, 1959, Bd. 30, Kap. 15, S. 182 ff.
- ³³ Zit. in: Kitamura Nobuyo: *Kiyû-shôran*, 1830, in: Nihon-zuihitsu-taisei, Bd. 9, S. 75. Das Werk *Boroboro no sôshi* stammt aus der Muromachi-Zeit (Erstdruck 1687), wird aber dem berühmten Myôe Shônin (1173–1232) (S. *Dai-jinmei-jiten*, Tôkyô, 1954, Vol. 6, S. 225) zugeschrieben.
- ³⁴ *kamiko*=urspr. Papierkleidung der Ritsu-Sekte.

gaku.
s wird
schrift
70¹¹,
1 Titel
Stück
kusai-
1 Era)

o. Um
doten
chrieb
die in
sind.
leben.
unshū.
Bd. 16,
; Katō
uyaku
hishū.
ntzen:
en der
Thom,
1-zenji

, 1975,
yoku“
(Sono

a. O.,

ich im
m Ōta-

und in:

amoto
ut dem
n, kein
kommt

sichere
ratio-
Einmal
89) die
pels in
ntisch,
nhafter
s im 13.

t sich in
with a
la), in:

75. Das
er dem
S. 225)

- ³⁵ S. Anm. 21.
- ³⁶ S. ZGR, a. a. O., S. 600 (= Yamato bunka Nr. 826). Vgl. die Übersetzung von J. Sanford, 1981, a. a. O., S. 180. Die letzte Zeile lautet bei ihm: „He leaves the painting to enter a bamboo flute“.
- ³⁷ Gemeint ist hier wohl nicht der berühmte Dichter Ton'a (Nikaidō Sadamune, 1310–1384), wie bei Sanford, 1981, a. a. O., S. 180 u. Nakazuka, a. a. O., S. 263 angegeben, sondern es handelt sich wahrscheinlich um den im *Taigenshō* (s. o.), a. a. O., S. 629, erwähnten Ton'ami, einen Schüler des *dengaku* Meisters Zōami, dessen Shakuhachispiel bereits erwähnt wurde (s. Anm. 20). Über den *dengaku*-Spieler Ton'a(mi) wird berichtet bei Yamada Tōemon: *Zempō-nōōngyoku-zōdan-monjo* (1553), in: *Komparu-jūshichibushū* (hrsg. Nonomura Kaizō), Tōkyō, 1932. Komparu Motoyasu Zempō (1454–ca. 1520) (vgl. H. Bohner: *Nō. Einführung*, Tōkyō, 1959, S. 307 ff.) war ein Enkel Komparu Zenchikus, mit dem Ikkyū befreundet war (s. B. Ortolani: „Komparu Zenchiku: Ugetsu und die Metaphysik der Nō-Schauspielkunst“, in: *Maske und Kothurn*, X, 1964, S. 679). Im Kommentar des *Kanginshū* von Usuda Jimgorō (NKBZ Bd. 25, Tōkyō 1976, S. 367) heißt es (leider ohne genaue Quellenangabe), Ikkyū habe von Ton'a, mit dem er befreundet gewesen sei, das Shakuhachispiel erlernt.
- ³⁸ S. ZGR, Tōgyō, (*kanseikai*), 1959³, Bd. 12, Teil 2, S. 612 (= Yamato bunka NR. 956), Vgl. Sanford, 1981, a. a. O., S. 180.
- ³⁹ Bokushitsu (wörtl. „Schlafgemach“) Sōchin, ein Maler, war ein Schüler Ikkyū; s. Sanford, 1981, a. a. O., S. 180.
- ⁴⁰ S. Kato/Seizan, a. a. O., Nr. 71, S. 146 (= Yamato bunka Nr. 573). Die Übersetzung folgt dem hier beigefügten Kommentar. Vgl. dagegen J. Sanford, 1981, a. a. O., S. 175. Die erste Zeile lautet bei ihm: „I sing an ordinary, dirty song“.
Zur Überschrift „Tai-in“ (Abschied vom Kloster) vgl. Gedicht Nr. 85 (Yamato bunka Nummerierung) des Kyōunshū: „Nyōi-an tai-in, Yōsō Oshō gewidmet“: 10 Tage im Kloster machten mich ruhelos/Der rote Faden an meinen Füßen ist lang und unversehrt...., s. Kato/Thom, a. a. O., S. 57. Ikkyū lebte 1440 etwa 10 Tage im Nyōian, einer Klausur im Klosterbezirk des Daitoku-Tempels in Kyōto.
- ⁴¹ Anspielung auf das *satori*-Erlebnis von Yüan-wu K'o-ch'in (jap. Engo Kokugon, 1063–1135), dem Kompilator des *Bi-yān-lu*. S. W. Gundert (Übers.): *Bi-yān-lu. Meister Yüan-wu's Niederschrift von der Smaragdnen Felswand*. München, 1973, Bd. 1, S. 17.
- ⁴² *chün* = der (wahre) Freund. Der Begriff spielt auf die taoistische Legende von der Freundschaft zwischen Po Ya, einem Zitherspieler, und Chung Tzu-ch'i, seinem die Musik verstehenden wunderbaren Zuhörer an, die im Lieh-tzu erzählt wird. S. A. C. Graham: *The Book of Lieh-tzu*, London, 1960, S. 109/10.
- ⁴³ S. *Nihon-shisō-taikei*, Bd. 16 (*Chūsei-zenkano shisō*), Tōkyō, 1980⁵, S. 296, Gedicht Nr. 75. Übers. vgl. Kato/Thom, a. a. O., S. 51; Arntzen, a. a. O., S. 89.
- ⁴⁴ S. Kato/Seizan, a. a. O., Nr. 199, S. 294 (= Yamato bunka Nr. 799).
- ⁴⁵ Symbol der Wegkreuzung (jūjigaitō): Wo immer man sich auch hinwendet, gibt es ein Vor und ein Zurück, also Zweifel. Ein Bild aus dem *Rinzai-roku*, s. *The Zen Teaching of Rinzai*, übers. I. Schloegl, Berkeley, 1976, S. 18: „... one is in the middle of a busy cross-road and cannot go forward or back; ...“. – S. auch R. Sasaki, a. a. O. S. 5
- ⁴⁶ Dem *Dentōroku*, Kap. 23, gemäßiger Sinn, wo es um die Einstellung zum Leben (hüben und drüben) in Todesnähe geht und um einen traumhaften Zustand zwischen zwei Welten. S. Kato/Seizan, a. a. O., S. 290.
- ⁴⁷ Zit. in: Nakazuka, a. a. O., S. 66.
Das erste *waka* folgt dem Übersetzungsvorschlag von R. Schneider, Hamburg.
- ⁴⁸ S. NKBZ, Tōkyō, 1976, Bd. 25, S. 378, 388, 395, 436, 461.
- ⁴⁹ Anspielung auf einen bekannten Topos von zwei chinesischen Gelehrten, Sun K'ang und Ch'e Yin, die auch nachts beim Licht des hellen Schnees oder der Glühwürmchen fleißig studierten.
- ⁵⁰ Diese Zeile (= 4.) findet sich in dem von Saigū Nyōgo stammenden Gedicht Nr. 451 des *Shuishū* (1005), in dem das Föhrenrauschen (*matsukaze*) und die Koto-Zither verbunden werden:
- | | |
|-------------------|--------------------------------|
| Koto no ne ni | Im Klang der Koto verwoben |
| mine no matsukaze | wird wohl der Bergwind fluten, |
| kayourashi | der durch die Föhren rauscht. |
| izure no o yori | Auf welcher Saite hat er denn |
| shirabe somekemu | zu spielen begonnen? |
- Ein Bezugsgedicht steht im *Hachidaishū* Bd. 1, S. 485. – Das Gedicht findet sich auch als Text zu einer Koto-Komposition der Tsukushi-Schule. S. auch W. Giesen, „Disco Fibel, Jap. Musik“, in: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung* 1979, S. 465.
- ⁵¹ S. B. Ortolani: *Das Kabuki-Theater*, Tōkyō, 1964, S. 73.
- ⁵² Hrsg. von Takasabu Ryūtatsu (1527–1611), Begründer des sog. „Ryūtatsubushi“-Stils; die Sammlung enthält größtenteils Liebeslieder; s. NKBZ, Bd. 44 (*Chūsei-kinsei-kayōshū*), 1959, S. 326.

- Ein ähnliches Gedicht findet sich in *Ônusa* (1685) (enthalten im *Shichiku taizen* (1699) unter der Rubrik „hade no shoka“; s. Mizutani Futô: *Ongyoku sôsho – engei chinso kankô kai*, Tôkyô 1973 (reprint d. Erstausgabe 1915), Bd. 1, S. 84). Weitere Bezugsgedichte werden angegeben in: Kokugakuin daigaku kayô kenkyû kai: „Matsu no ha“, in: *Kikan-hôgaku*, Nr. 31, Juni 1982, S. 103.
- ⁵³ 5 Bde. aus dem Jahr 1703, hrsg. von Shushoken, über dessen Leben nichts bekannt ist; s. NKBT, Bd. 44, 1959, S. 371 u. 378. S. Hirano Kenji: „Matsu no ha“, in: *Kikan-hôgaku*, Nr. 33, Dez. 1982, S. 91–93.
- ⁵⁴ Das zweite Lied folgt dem Übersetzungsvorschlag von R. Schneider, Hamburg.
- ⁵⁵ Das Gedicht zeigt, daß bereits um 1700 eine Form des (heute noch gebräuchlichen) „ro-tsu-re“-Solmisationssystems für die *hitoyogiri-shakuhachi* bekannt war. Verbreiteter war jedoch das in der Notensammlung „Shichiku-taizen“ (1699) für die *hitoyogiri* angegebene „fu-ho-u“-System, das etwas variiert auch von Spielern des Myôan-Tempels benutzt wurde. Das später durch die Kinko-Schule verbreitete „ro-tsu-re“-System ist wahrscheinlich von der *shamisen*-Solmisation „kuchi-jamisen“ beeinflusst. Vgl. Tatsuya Araki: *Kinko-Ryu Shakuhachi Honkyoku*, Middletown, Conn., 1971 (unveröffentl. Magisterarbeit), S. 12.
- ⁵⁶ S. Kamisangô, a. a. O., S. 90.
- ⁵⁷ Zit. in: Takahashi, a. a. O., S. 61; übers. v. G. S. Dombrady. Vgl. J. Sanford, *MN*, a. a. O., S. 422.
- ⁵⁸ Der Name des Tempels Myôan leitet sich von dem berühmten Ausspruch des Fuke-zenji im Lin-chi-lu (Rinzai-roku) ab: *Myô tô rai, myô tô da; an tô rai, an tô da ...* Vgl. weiter unten. Zur Geschichte des Myôan-Tempels vgl. J. Sanford, *MN*, a. a. O., S. 431 ff.
- ⁵⁹ Zu Kurosawa Kinko und die von ihm gegründete Schule vgl. Gutzwiller, a. a. O., S. 25 ff.
- ⁶⁰ Eine Klassifikation „according to type“ gibt Tatsuya Araki, a. a. O., S. 19 f.
- ⁶¹ S. Text zum chin. Zeichen 24.
- ⁶² Anspielung auf eine Legende über Fuke im Lin-chi-lu (Rinzai-roku). Zur Übersetzung des Ausspruchs vgl. J. Sanford, *MN*, a. a. O., S. 439; I. Schloegl, a. a. O., S. 68; *Asian Music*, a. a. O., S. 49. Die gleiche Stelle findet sich bei R. Sasaki a. a. O., Kap. VI S. 42.
- ⁶³ S. Text zum chin. Zeichen 27.
- ⁶⁴ Vgl. J. Sanford, a. a. O., S. 434.
- ⁶⁵ Vgl. W. Gundert: *Japan. Tradition und Gegenwart*, Stuttgart, 1942, S. 82: Der Jetavana-klaue/Hohler Glockenton/Er singt das Lied von allen/Geschehens Unbestand. S. NKBT, 1959, Bd. 32, S. 83.
- ⁶⁶ Vgl. J. Sanford, *MN*, a. a. O., S. 417, Anm. 31.
- ⁶⁷ Nacherzählt aus dem *Kyotaku-denki-kokujikai*, s. *Asian Music*, VIII-2, 1977, S. 51.
- ⁶⁸ Tomimori Kyoan: *Myôan-shakuhachi tsûkai*, Tôkyô, 1979, S. 22.
- ⁶⁹ Takahashi, a. a. O., S. 308 f.
- ⁷⁰ Takahashi, a. a. O., S. 308. In der Zen-Terminologie werden diese Zeichen allerdings gewöhnlich „muge“ gelesen. Damit ist gemeint „das Unmittelbare, ohne Hindernis frei Bestehende, das grenzenlos Offene, die Freiheit von sich selbst“. (Shimizu, Masumi: *Das ‚Selbst‘ im Mahâyâna-Buddhismus in japanischer Sicht und die ‚Person‘ im Christentum im Licht des Neuen Testaments*, Leiden, 1981, S. 196.) Die Worte des Fuke-zenji drücken die Idee des Zen-Gebots aus: „Töte den Buddha, wenn du ihn triffst.“ Dazu Ueda Shizuteru („Das Nichts und das Selbst im buddhistischen Denken“, *Studia Philosophica*, XXXIV, 1974, S. 152): „Der Zen-Buddhismus erlaubt nicht, an einem namentlichen, formhaften Absoluten festzuhalten noch sich in Seligkeitsgefühle zu versenken. Dies ist für ihn immer noch Ich-Verhaftetheit des Menschen und Vorstellungscharakter des Absoluten oder das ‚Kleben an der Wahrheit‘.“
- ⁷¹ *Dai-hannya-haramitta-kyô* (Mahâ-prajna-pâramitâ-sûtra), ca. 50–150 n.C. entstanden, Sammlung von Sutren versch. Länge. Im Zentrum steht die Doktrin der Leere (śūnyatâ). Vgl. T. O. Ling: *A Dictionary of Buddhism*, N. Y., 1972, S. 210; E. Conze: *Der Buddhismus. Wesen und Entwicklung*. Stuttgart, 1962, S. 116 f.
- ⁷² S. o. Anm. 12.
- ⁷³ Takahashi, a. a. O., S. 308.
- ⁷⁴ Aufzeichnungen von Lin-chis Lehre (s. o.), von seinen Schülern verfaßt.
- ⁷⁵ Übers. in J. Sanford, *MN*, a. a. O., S. 439; I. Schloegl, a. a. O., Kap. 65, S. 76. – S. R. Sasaki, a. a. O., S. 49.
- ⁷⁶ Übers. von Kato/Thom, a. a. O., S. 70; Ikkyû dichtete dazu folgendes Gedicht (ebd., S. 71) (= Yamato bunka Nr. 111):
 „Windglöckchen“
 Sehen und Hören –
 Wahrnehmung unserer Sinne
 Ist ohne Grenze und Übergang.
 Glockenton im Wind,

unter
i kai,
erden
s, Nr.
st; s.
r. 33,
tsu-
doch
o-u“-
päter
isen-
Hon-
, S.
ji im
, Zur
ff.
g des
usic,
ana-
dings
i frei
Das
n im
n die
iteru
[1974,
luten
Ich-
n an
iden,
Vgl.
esen
saki,
. 71)

- Wohltuend rein,
Kristallen klar –
Vielleicht
Erleuchtete ein Windglöckchen
Den emsigen Fuke.
Da baumelt es über dem Eingang,
In Harmonie mit dem Wind,
Ein klingendes Kleinod
- ⁷⁷ Tomimori, a.a.O., S. 59 f.
⁷⁸ Tsukitani Tsuneko: „Kyokumoku-kaisetsu“, in: *Shakuhachi-kinkoryû-honkyoku-zenshû II*,
Toshiba TH 60024–27, S. 8.
⁷⁹ Takahashi, a.a.O., S. 277.
⁸⁰ Takahashi, a.a.O., S. 296.
⁸¹ S. C. Capeller: *A Sanscrit-English Dictionary* based upon the St. Petersburg Lexicons,
(Neudruck) Varanasi, 1972, S. 618.
⁸² Tsukitani, a.a.O., S. 8.
⁸³ Takahashi, a.a.O., S. 277.
⁸⁴ Diese Titel werden von Takahashi für verschiedene ehemalige Fukeshû-Tempel angegeben.
In der Kinko-Schule und auch bei Tomimori, der die heute gängigen Kompositionen des
Myôan-Tempels in Kyôto überliefert, werden sie bis auf wenige Ausnahmen nicht genannt.
⁸⁵ Eine Liste sog. *takuhatsu* (Bettel)-Stücke gibt Tatsuya Araki, a.a.O., S. 19.
⁸⁶ Tomimori, a.a.O., S. 54.
⁸⁷ Vgl. J. Sanford, MN, a.a.O., S. 424, Anm. 61.
⁸⁸ Takahashi, a.a.O., S. 271 u. 307.
⁸⁹ S. C. Capeller, a.a.O., S. 580.
⁹⁰ Takahashi, a.a.O., S. 271. Dieses „musikalische Gespräch“ verlief formal wohl ähnlich der
responsorischen Technik der sog. „Kakeai“-Teile im *tegotomono*.
⁹¹ Takahashi, a.a.O., S. 288.
⁹² Takahashi, a.a.O., S. 305.
⁹³ Takahashi, a.a.O., S. 293.
⁹⁴ Ganz verlässlich ist diese Erklärung allerdings nicht, der Begriff kommt auch im Nô, Kyôgen
und bei der *geza*-Musik des Kabuki vor, und bezeichnet dort jeweils ein bestimmtes
melodisches Muster; die Beziehungen zum Shakuhachi-Stück sind nicht klar.
⁹⁵ Tomimori, a.a.O., S. 66.
⁹⁶ Bei Takahashi, a.a.O., S. 277, findet sich auch die Lesung „Suzuru“.
⁹⁷ Tomimori, a.a.O., S. 26 f.
⁹⁸ Bezeichnete sich als 35. Abt des Myôan-Tempels in Kyôto, Begründer der Myôan Taizan-ha,
auch einfach Myôanryû o. Taizan-ryû genannt. Vgl. ODJ, Bd. 3, 1982, S. 1056; Tomimori,
a.a.O., S. 35 f.
⁹⁹ Tomimori, ebd.
¹⁰⁰ Die wohl früheste Erwähnung der Nachahmung von Hirschrufen durch Menschen findet sich in
Nihon-kôki (840 hrsg. v. Fujiwara Otsugu), einer der 6 Reichsgeschichten der Nara- u. frühen
Heian-Zeit. Es wird von einem glänzenden Gelage berichtet, daß am 27. 9. 798 im Anschluß
an eine Streifjagd stattfand. „... Mittlerweile ging die Sonne unter. Der Kaiser verfaßte ein
Gedicht des Wortlautes:
Heut', beim Morgenrot
eines röhrenden Hirsches
Stimme; eh' ich sie
nicht höre, werd' ich nicht gehn,
ist es auch schon späte Nacht.
Als bald rührte ein Hirsch. Seine Majestät freute sich und ließ die Schar der Würdenträger
einstimmen...“ S. B. Lewin: Die Regierungsannalen des Kammu-tennô. In: *Rikkokushi. Die
amtlichen Reichsannalen Japans*. (hrsg. von H. Hammitzsch), MOAG, XLIII, Tôkyô 1962, S.
376.
¹⁰¹ Tomimori, a.a.O., S. 69
¹⁰² Kokin (waka) shû (Sammlung (jap.) Gedichte aus alter und neuer Zeit), 905–(914) auf Befehl
des Kaisers Daigo von mehreren Dichtern kompiliert.
S. NKBT, Bd. 8, S. 144, Nr. 215 (Herbst 1)
¹⁰³ *fu* oder *bû* = Sonderlesung von „*hō*“ (Phönix).
¹⁰⁴ E. Harich-Schneider, a.a.O., S. 136.
¹⁰⁵ Sachs, Curt: *Die Musik der Alten Welt*, Berlin, 1968, S. 102.
¹⁰⁶ Möglicherweise erklärt sich hieraus auch der Untertitel „Roku-ritsu roku-ryo“, der manchmal
im Myôanji der Komposition „Hôkyô-kokû“ gegeben wird.
¹⁰⁷ Van Gulik: *The Lore of the Chinese Lute*, Tôkyô, 1940, S. 98 ff.

- ¹⁰⁸ Tomimori, a.a.O., S. 50
- ¹⁰⁹ Kikkawa Eishi: „Koten honkyoku no seishin to kinkoryū“, in: *Shakuhachi no shinzui*, Victor SJL-2063.
- ¹¹⁰ S. *Tozanryū-shichijūnen-shi*, (Tozanryū-henshū-iinkai, hrsg.), Ōsaka, 1970. Die Erklärungen, die die Bedeutungen der Titel erhellen sollen, wurden, soweit es sich um die *honkyoku* des Schulgründers handelt, von Nakamura Gozan verfaßt, der ihnen persönliche Auskünfte Nakao Tozans und 1932 in der Abhandlung „Tozanryūshi“ veröffentlichte Beschreibungen, die wahrscheinlich von Kanamori Kōzan, vielleicht aber auch von Fujita Tonan stammen, zugrundelegte. Die Inhaltsangaben zu allen anderen Stücken schrieb Kanamori Kōzan; sie beruhen auf Erklärungen der Komponisten zu ihren eigenen Werken.
- ¹¹¹ *Tozanryū-shichijūnen-shi*, a.a.O., S. 269.
- ¹¹² ebd., S. 272.
- ¹¹³ *Die Geschichte vom Prinzen Genji*, übersetzt von O. Benl, Zürich, 1966, Bd. II, S. 127.
- ¹¹⁴ a.a.O., Bd. I, S. 738.
- ¹¹⁵ *Tozanryū-shichijūnen-shi*, a.a.O., S. 256 f.
- ¹¹⁶ Vgl. C. D. Le Gros Clark, Su Tung-P'o, London 1931, S. 47:
„My guest accompanied the song on his flute. The notes poured forth like sobs of regret or longing, querulous and plaintive, far-floating as an endless thread. They would arouse the dragons lurking in their dark caverns . . .“
- ¹¹⁷ 1871–1902, vielseitiger Essayist, Vertreter u.a. zunächst des „Nipponismus“ (Nihon-shugi), Verehrer d. Philosophie Nietzsches, gegen Ende seines Lebens wurde er Anhänger des buddhistischen Religionsstifters Nichiren (1222–1282).
S. *Shogyū-zenshū*, I, Hakubunkan, Tōkyō, 1935, S. 213 u. 215. (Ausschnitt, übers. von G. S. Dombrady).
- ¹¹⁸ Die Verbindung von Wasser und Flöte (bzw. *komusō*) findet sich auch in dem japanischen Märchen „Der Schneckenmann“. Ein altes Ehepaar, das sich immer vergeblich Kinder gewünscht hatte, bekommt eines Tages von der Wassergottheit eine Feldschnecke als Kind. Als der Schneckenmann ins heiratsfähige Alter kommt, erhält er die Tochter eines Edelmanns zur Frau. An einem schönen Frühlingstag beschließen beide, ein Dorffest zu besuchen. Auf dem Weg dorthin bittet der Schneckenmann seine Frau, ihn für eine Weile am Rand eines Reisfeldes abzusetzen. Als die Frau nach einem Tempelbesuch zurückkommt, kann sie ihren Mann nicht mehr finden. Gerade als sie sich vor Kummer im Schlammwasser ertränken will, hört sie hinter sich eine Stimme. Sie sieht sich um und erblickt ihren Schneckenmann als einen Jüngling „in schönem Gewand, der das Gesicht unter einem Wanderpriesterhut verborgen hatte und eine Bambusflöte an der Hüfte trug.“ S. *Japanische Volksmärchen*, (hrsg. H. Hammitzsch), Köln, 1976, S. 120–129.
- ¹¹⁹ In der westlichen Musik findet sich die Assoziation Flöte-Mond am deutlichsten im „Pierrot Lunaire“ von Arnold Schönberg (im 7. Stück: „Du nächtig todeskranker Mond...“)
- ¹²⁰ S. *Kindai nihon bungaku jiten* (hrsg. Hisamatsu Sen'ichi, Yoshida Seiichi), Tōkyō, 1968, S. 754 f.; *Nippon bungaku daijiten* (hrsg. Fujimura Tsukuru), Tōkyō, 1969⁴, S. 1098.
Zit. in: Okabe Naohiro: „Shōsetsu ni arawareta shakuhachi“, in: *Kikan-hōgaku*, Nr. 17, Dez. 1978, S. 125 f.
- ¹²¹ Übersetzt nach dem Originaltext von Shiki-zenshū, Tōkyō 1929 ff.
- ¹²² Nach Takahashi, a.a.O., S. 67. Er gibt als Quelle leider nur das nicht eruierbare „Komusō-shikiroku“ ohne genauere bibliographische Angaben an.
- ¹²³ Benl. a.a.O., II, S. 240 u. 113.
- ¹²⁴ *Tozanryū-shichijūnen-shi*, a.a.O., S. 256.
- ¹²⁵ S. NKBT, 1960, Bd. 33, S. 219 ff. („Atsumori no saigo“).
- ¹²⁶ Zu Takeda Shingen s. Papinot: *Historical and Geographical Dictionary of Japan*, Rutland/Tōkyō, 1979 (1910¹), S. 636.
- ¹²⁷ Okabe, a.a.O., S. 127.
- ¹²⁸ In: „Gunkoku nihon ketsurui-shi“, zit in: Okabe, a.a.O., S. 127.
- ¹²⁹ Kikkawa Eishi: *Nihon ongaku no seikaku*, 1948, reprint Tōkyō, 1979, S. 101. Gemeint ist wahrscheinlich Nozu Michitsura (1842–1908).
- ¹³⁰ a.a.O., S. 101.
- ¹³¹ S. Hisamatsu Sen'ichi: *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Tōkyō, 1963, S. 15 f.
- ¹³² Zit. in Kurihara Kōta, a.a.O., S. 213 f.
- ¹³³ Vgl. auch die Äußerung des zeitgenössischen Komponisten Takemitsu Tōru: „... Daß der Meister der Shakuhachi-Flöte denjenigen Ton am meisten erstrebt, den der Wind macht, wenn er durch welches Bambusgebüsch bläst, das weist unmittelbar auf den Seinszustand der japanischen Musik hin. Während dem Ton die eindeutige Grundbedeutung des Ausdrucks verloren geht, er noch komplexer und raffinierter wird, wird er zugleich so etwas wie der natürliche Ton, den welcher Bambus hervorbringt, er wird gleich dem Nichts.“ S. Takemitsu

Tôru: „Ein Ton“ (hitotsu no oto), in: *Blüten im Wind*. Essays und Skizzen der japanischen Gegenwart. (hrsg. B. Yoshida-Krafft), Tübingen, 1981, S. 73 ff.

¹³⁴ Zu den Abbildungen:

1. *Hitoyogiri*-Spieler; die Darstellung aus dem *Shichiku-kokin-shû* (1805, Verf. Kamiya Juntei) stammt möglicherweise von Inô Ichion, einem Schüler des Verfassers; s. *Nihon-kayô-kenkyû-shiryô-shûsei*, Bd. 3, S. 220.
2. Darstellung des Roan, Freund Ikkyûs; er soll auch die *hitoyogiri*-Tradition begründet haben. In: „*Shichiku-kokinshû*“ (1805) von Kamiya Juntei; s. *Nihon-kayô-kenkyû-shiryô-shûsei*, Bd. 3, Tôkyô, 1978, S. 203.
3. *Komosô*-Darstellung aus dem Zuihitsu-Werk *Kanden-kôhitsu* (1799) von Ban Kôkei, Bd. 2, („*Kanjinhijiri-utaawase*“). In: Kurihara, a.a.O., S. 89.
4. Darstellung des Kusunoki Masakatsu aus dem *Kyotaku-denki-kokujikai* (1780). Masakatsu wird als Begründer der *komusô*-Tradition geschildert. In: Kurihara, a.a.O., S. 105.
5. *Komosô*-Darstellung von Nishikawa Sukenobu (1671–1751). In: Nakazuka, a.a.O., S. 554.

- [1] 語物 [2] 聲明 [3] 平曲 [4] 琵琶 [5] 能
 [6] 文樂 [7] 歌舞伎 [8] 歌物 [9] 三味線
 [10] 地唄 [11] 小唄 [12] 端唄 [13] 箏 [14] 雅樂
 [15] 段物 [16] 尺八 [17] 天吹 [18] 一節切 [19] 黃鐘
 [20] 神谷潤亭 [21] 小竹 [22] 普化尺八 [23] 虛無僧尺八
 [24] 虛鐸傳記國字解 [25] 山本守秀 [26] 普化
 [27] 無本覺心 [28] 法燈月明國師 [29] 明暗寺 [30] 琴古流
 [31] 都山流 [32] 豊原統秋 [33] 體源鈔 [34] 教訓抄 [35] 平調
 [36] 田樂 [37] 増阿彌 [38] 漢詩 [39] 和歌 [40] 一休
 [41] 紫野の曲 [42] 紫野鈴法 [43] 狂雲子 [44] 一路 [45] 京羊集
 [46] 横川景三 [47] 朗庵，朗菴，蘆安 [48] 吸江庵
 [49] 風穴道者 [50] 行雲流水 [51] 薦僧 [52] 博物筌
 [53] 山崎蘭齋 [54] 三十二番職人歌合 [55] 虛妄僧
 [56] 暮露々々 [57] 梵論字 [58] 梵字 [59] 漢字
 [60] 吉田兼好 [61] 徒然草 [62] ほ"3ほ"3の草紙
 [63] 明恵上人 [64] 蓮羊房 [65] 虛空房 [66] 狂雲集
 [67] 續狂雲詩集 [68] 閑吟集 [69] 大和節 [70] 猿樂
 [71] 連歌 [72] 隆達小歌集 [73] 松の葉 [74] 本手 [75] 組歌
 [76] 端手(破手，派手，葉手) [77] 虎沢檢校 [78] 裏組
 [79] 喧嘩道具の尺八 [80] 本則 [81] 一月寺 [82] 普化宗の法器
 [83] 僧徒の器 [84] 黒澤琴古 [85] 虚鈴 [86] 張伯 [87] 虚鐸
 [88] 西方寺 [89] 鐸 [90] 鈴 [91] 虚鈴 [92] 嘘鈴 [93] 鈴慕
 [94] 鈴法 [95] 戀慕 [96] 臨門 [97] 寄竹 [98] 虚空藏堂
 [99] 霧海篋 [100] 虚空篋 [101] 寄竹了円 [102] 霧海路
 [103] 無礙 [104] 虚空鈴慕 [105] 臨濟録 [106] 三虚靈
 [107] 真虚靈 [108] 鳳鐸 [109] 曲 [110] 管垣，清搔
 [111] 調 [112] 志津 [113] 志圖 [114] 賤 [115] 静 [116] 鎮
 [117] 倭文 [118] 鉢返 [119] 獻け"3 [120] 差上げる [121] 薩字
 [122] 薩慈 [123] 門開 [124] 吹合合圖 [125] 門付 [126] 通里
 [127] 不夜城 [128] 楠正勝 [129] 楠正成 [130] 魁 [131] 比女祭
 [132] 下りは，下り葉，下り波，降り葉 [133] 獅子

目

樂
鐘

流
調

休
集

- [134] 獅子舞 [135] 代神樂 [136] 雲井獅子 [137] ヤブカラシ
 [138] 神仏供養曲 [139] 供養 [140] 回向 [141] 焼香文
 [142] 懺悔文 [143] 經贊 [144] 鶴の巢籠 [145] 巢鶴 [146] 胡弓
 [147] 巢籠因縁 [148] 樋口對山 [149] 鹿の遠音 [150] 猿丸太夫
 [151] 破手の曲 [152] 本手の曲 [153] 本曲 [154] 鳳叫虚空
 [155] 龍吟虚空 [156] 虎嘯虚空 [157] 鳳鐸 [158] 鳳音 [159] 上無
 [160] 十二律 [161] 下無 [162] 轉管垣 [163] 手向 [164] 明仄調
 [165] 曙の調 [166] 曙音取 [167] 雲居音取 [168] 夕暮の調
 [169] 深夜 [170] 月下 [171] 夜嵐 [172] 曉月夜 [173] 松風 [174] 瀧落
 [175] 秋晴 [176] 陰山許山 [177] 實兼咲山 [178] 落葉調
 [179] 憶月調 [180] 中尾都山 [181] 蘇東坡 [182] 赤壁
 [183] 高山樗牛 [184] 太鼓 [185] 横笛 [186] 青鷗 [187] 吉田絃二郎
 [188] 正岡子規 [189] 夜の海 [190] 湖上の月 [191] 海邊の夕映
 [192] 磯の松風 [193] 春風 [194] 薰風 [195] 八千代 [196] 和光
 [197] 青海波 [198] 君が代 [199] 武田信玄 [200] 千鳥の曲
 [201] 野津 [202] 吉川英史 [203] 久松風陽 [204] 獨問答

目歌

去
器
虚
鐸
鈴
慕

鎮
字
通里
女祭