

Eta HARICH-SCHNEIDER: *A History of Japanese Music*, Oxford University Press, London, 1973. Kasette mit 3 Schallplatten (17 cm ø, mono, 331/3)

Es ist heute Mode, sich für exotische Musik zu interessieren. Man hört sie, man labt sich an ihr, man glaubt ihre angebliche magische Wirkung zu verspüren. Schließlich entstehen auch musikalische Verbrüderungen auf verschiedenen Ebenen. Die Skala reicht von den Begegnungen zwischen Jehudi Menuhin und Ravi Shankar bis zum Eintauchen ins Nirwana ätherischer Wolken.

Aber Musik ist eine ernstere, tiefgreifendere Angelegenheit als der Rausch parfümierter Rauchs oder Geräusches.

Eta Harich-Schneider, Cembalistin, Pianistin, außerdem mit Studien in Soziologie und Ethnomusikologie, hat ein grundlegendes Buch über japanische Musik geschrieben. Sie, eine Berlinerin, die sowohl in ihrer Heimatstadt wie auch in New York studiert hat, sie, die Schülerin von Rudolf Breithaupt und von Wanda Landowska, lebte jahrelang in Japan. Sie wurde die beste europäische Kennerin der japanischen Musik. Die Oxford University Press in London veröffentlichte ihre umfangreiche *History of Japanese Music*.

Auf mehr als 700 Seiten breitet Eta Harich-Schneider mit Sorgfalt und Sensibilität ihr enzyklopädisches Wissen aus. Der Verleger hat keine Kosten gescheut, um Fotomaterial, alte Zeichnungen, Notenbeispiele und japanische Zeichen, manchmal sogar farbig, abzu drucken. Dazu enthält das Buch eine Kasette mit drei kleinen Schallplatten.

Es ist kein Buch, um sich zu berauschen, um eine modische Haltung zu befriedigen, sondern um zu lernen und zu vergleichen.

Gestützt auf archäologische Befunde und auf älteste Chroniken beschreibt Frau Harich-Schneider die Anfänge der Musik in Japan. Die religiösen, kulturellen und gesellschaftlichen Bezüge berücksichtigend, erläutert sie die Entwicklung dieser Musik. Sie untersucht die Einflüsse aus China und Korea. Besonders überraschend für uns ist der Einfluß der portugiesischen Kaufleute und der Jesuiten, angeführt von François Xavier, im XVI. Jahrhundert. Um 1550 entstehen sogar Mysterienspiele – wie im europäischen Mittelalter – in japanischer Sprache. Als Thema behandeln sie z.B. die Geschichte von Adam und Eva, oder die von Noah oder die von Sodom und Gomorrha. Diese Mysterienspiele mischen eigene und europäische Stilmerkmale. Frau Harich-Schneider berichtet z.B. von einem Auferstehungs-Spiel im No-Stil.

Diese Geschichte der japanischen Musik beschreibt die verschiedenen Stile und Gattungen, die Instrumente, Spieltechniken und Notationen, die gesellschaftliche Funktion und den kulturellen Kontext. Das Buch enthält eine imponierende und genau belegte Dokumentation.

Gerade deshalb bedauert man ein paar wichtige Lücken in diesem imponierenden und umfassenden Buch. So die Erörterung der absoluten Tonhöhen und somit des Tonbezugs systems. Frau Harich-Schneider erwähnt nur beiläufig, daß die Töne der japanischen Musik dem europäischen temperierten System nicht genau entsprechen. Andere Autoren von Traktaten ähnlicher Thematik behandeln dieses Problem fast immer ausführlich. Carl Stumpf hatte schon 1901 die genauen Messungen des Tonsystems der Siamesen angegeben. (Carl STUMPF: „Tonsystem und Musik der Siamesen“, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, in dem er sich auf den Traktat von Victor MAHILLON „Les éléments d'acoustique musicale et instrumentale“, (Brüssel, 1874) beruft und die präzisen Werte der Töne der chinesischen Musik wiedergibt.) Curt SACHS beschreibt in seinem Buch *The Rise of Music in the Ancient World*, (W.W. Norton and Company Inc., New York, 1943) sowohl die mythologische Genesis des chinesischen und des japanischen Tonsystems,

seine Beziehungen zu Mythologien von Klein-Asien und zur Kabbala, wie auch die Meßwerte des Tonsystems – insbesondere der Chinesen. Trân Van Khê in seinem Traktat über vietnamesische Musik („Viêt-nam“ – *Collection de l'Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique* – veröffentlicht durch das „Conseil International de la Musique“, Buchet/Chastel, Paris, 1967) erörtert ebenfalls dieses grundlegende Problem für die Musik seines Landes.

Eine solche Untersuchung finden wir leider bei Frau Harich-Schneider nicht. Auf diese Weise fehlen in ihrer Geschichte der japanischen Musik die entscheidenden Postulate, auf welchen dieses Musikdenken basiert.

Eine weitere Lücke ist die Beziehung zur Linguistik. Trân Van Khê gibt sehr einleuchtende Beispiele für die Zusammenhänge zwischen vietnamesischer Sprache und Musik. Er beweist anhand des Wortes „*ma*“, das je nach Tonhöhe, Dauer und Artikulation seinen Sinn in der vietnamesischen Sprache ändert, so daß man nicht eine beliebige Tonfolge zur Vertonung dieses einsilbigen Wortes wählen kann. In der europäischen Musik haben viele Komponisten auf die spezifischen Beziehungen zwischen Sprache und Musik hingewiesen; so wird es evident in den Vokalwerken von Schubert, Mussorgsky, Debussy, Janacek oder Webern, obwohl der Sinn in den zentraleuropäischen Sprachen unabhängiger vom melodischen Duktus ist. Bei den erwähnten Komponisten verschiedener Nationalität kann man die Wechselwirkung zwischen Aussprache und Melodik feststellen. Wie sehen diese Zusammenhänge in der japanischen Musik aus? Diese Frage bleibt offen.

Doch konzentrieren wir unsere Aufmerksamkeit auf ein Problem, das Frau Harich-Schneider besonders ausführlich behandelt: die Technik der rhythmischen Schemata. Frau Harich-Schneider hatte schon 1954 diesem Aspekt der japanischen Musik ein ganzes Buch gewidmet: *The Rhythmical Patterns in Gagaku and Bugaku* (Leiden).

Die Prägung von rhythmischen Zellen, die formbildend sich wörtlich wiederholen oder nach bestimmten Variationstechniken sich verändernd, ist eine Erscheinung, die wir aus der mittelalterlichen europäischen Musik und aus Indien kennen. Diese Technik, die der Musikwissenschaftler Friedrich Ludwig im Jahre 1902 als Isorhythmik bezeichnete, wurde in den Motetten des XIV. Jahrhunderts verwendet. Die Traktate dieser Zeit beschreiben die „*talea*“ als die üblichste Anwendung dieser Technik. In seinem Buch *Rhythm and Tempo* (W. W. Norton and Company, New York, 1953) behauptet Curt Sachs, daß diese Technik der wiederholten rhythmischen Zellen aus Indien stamme, dort werden sie „*tâlas*“ genannt. Im selben Buch zitiert Sachs die Untersuchungen von Frau Harich-Schneider über die rhythmischen Schemata der japanischen Musik. Von besonderem Interesse sind die Veränderungen, welche einige dieser Schemata im Laufe eines Stückes aufweisen. Bei den Beispielen der hier besprochenen *History of Japanese Music* finden wir jene Variationstechnik, welche Messiaen als das Zunehmen und Abnehmen eines „*personnage rythmique*“ bezeichnet hat. „*Personnage rythmique*“ ist eine charakteristische rhythmische Zelle, die bei einem neuen Auftreten mehr Elemente oder bei einer weiteren Wiederholung weniger Elemente als ursprünglich enthält. Diese Technik, die wahrscheinlich in Indien zum erstenmal auftritt, finden wir auch in der japanischen Musik wie völlig unabhängig von beiden im „*Sacre du printemps*“ von Strawinsky.

Mit Absicht habe ich einige Themen angeschnitten, die auf entfernte Problemkreise führen, die mögliche Brücken zwischen Kulturen aufzeigen, denn solche Verbindungen ermöglichen Dialoge zwischen den Zeiten, zwischen Völkern und Menschen, zwischen den Wissenschaften und den Künsten; solche Zusammenhänge sind fruchtbar. Deshalb ist das Buch von Eta Harich-Schneider auch so anregend, denn es lädt ein, nach weiteren

Querverbindungen zu forschen. Dieses wichtige Buch ist meilenweit von der Mode entfernt, sich für exotische Musik zu interessieren, vielmehr ist es ein Meilenstein auf dem Wege zu einer faszinierenden Welt. Obwohl die japanische Musik eine in sich stimmige Sprache mit eigenen Postulaten und Konsequenzen bildet, entdeckt man gerade durch so eine detaillierte Arbeit, wie die vorliegende von Frau Harich-Schneider, eventuelle Verbindungen zu anderen Musiksprachen, zu anderen Kulturen. Vielleicht erscheinen eines Tages die bindenden und verbindenden Elemente in einer Art Metasprache.

Juan Allende-Blin (Hamburg)