

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 1 (1981)

Artikel: Perspektive traditioneller japanischer Musik : Nasuno
Autor: Ackermann, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835355>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Perspektiven traditioneller japanischer Musik: Nasuno

PETER ACKERMANN

Wild und verlassen liegt sie da – die Gegend von Nasuno in den Bergen von Shimotsuke. Hier befand sich einst ein magischer Stein, dessen Kraft, wie es heisst, allem Leben, das ihm nahe kam, ein Ende bereitete. Am Boden ringsumher nichts als tote Insekten, und selbst die Vögel fielen leblos vom Himmel – der berühmte Poet Bashō (1644–1694) schrieb dazu:

tobu mono wa	was [vorbei] fliegt
kumo bakari nari	sind bloss die Wolken –
ishi no ue	über [diesem] Stein

Fast tönt es wie die Geschichte eines Gruselfilms, und die Assoziation dürfte vielleicht gar nicht so abwegig sein. Die alte Stadt Edo (das heutige Tokyo) kannte zwar keinen Film, wohl aber das Theater, in welchem der magische Stein, „Sesshōseki“ genannt, sicher nicht weniger magisch gewirkt haben wird als in Nasuno selbst. In der Zeit um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert hat nun Yamada Kengyō (1757–1817), der Begründer der Yamada-Schule von Kotomusik, die damals offensichtlich populäre Geschichte des todbringenden Steins zum Ausgangspunkt für sein Kotostück *Nasuno* gemacht, von dem hier die Rede sein soll.

Im Sinne des „Richtens unseres Fernrohrs“ auf die japanische Musik seien aber vorerst einige einleitende Worte gestattet. Beim Stichwort „Musik für das Koto“ laufen wir – an Musik interessierte Abendländer – vielleicht bereits Gefahr, unsere eigenen, meistens durchaus recht konkreten Vorstellungen darüber, was Musik ist und welche Aufgaben sie zu erfüllen hat, auf die Kotomusik zu übertragen. Durch dieses Projektionsbedürfnis verschliessen wir uns aber allzuoft gerade dem, was die fremde Musik tatsächlich geben will. Direkt über Sinn und Bedeutung einer fremden Musik können und dürfen wir uns nun allerdings keine kategorischen Aussagen erlauben: es lässt sich höchstens vorsichtig vermuten, wie der einheimische Musiker seine Tätigkeit versteht. Was wir jedoch tun können und wohl auch tun müssen, das ist, uns bewusst zu werden, *was* wir zu projizieren pflegen und wie unser „Fernrohr“ überhaupt beschaffen ist, mit dem wir das fremde Klangmaterial betrachten.

Zahllose Reiseberichte, Essays, mündliche Aussagen sowohl japanischer- wie europäischerseits scheinen übereinstimmend die eigene Erfahrung zu bestätigen, dass, bald zum Ärger, bald zur Freude des europäischen Gastes, in Japan die fünf menschlichen Sinne zwar nicht unbedingt auf starke, aber auf ungewohnt insistierende Weise angesprochen werden, und zwar meist in toto und nicht einzeln; umgekehrt erscheint von Japan aus das Ansprechen der Sinne im europäischen Bereich strenger kategorisiert und offensichtlich einer Vorstellung verhaftet, dass immer nur *ein* Sinn auf einmal wirklich aufnahmefähig ist. So zeigt sich beispielsweise die Unterscheidung von „ernster Musik“ und „Unterhaltungsmusik“ (wobei letztere gerade deshalb nicht als „ernst“ und somit tiefer eingestuft ist, weil sie nicht Gegenstand ungeteilter Aufmerksamkeit sein will) meines Erachtens als eine Vorstellungskategorie besonders *unserer* Längengrade; entsprechend ist unsere sogenannte „Kunstmusik“ auch eindeutig vom Bestreben geprägt, sie aus dem Total des Lebens herauszulösen, damit

der Welt des Klanges ungestört gelauscht werden kann, damit Ausführender wie Zuhörer ungestört eine Reise in eine, gleichsam auf ein Podest heraufgehobene und oft sehr komplex durchstrukturierte Dimension unternehmen können¹.

Der Versuch, nun auch die traditionelle Musik Japans als das Produkt von Kategorisierung und Herauslösung nur gerade des akustischen Parameters zu sehen, dürfte unserem Verständnis ein Hindernis sein; dort, wo japanische Musik in Abgeschlossenheit lebt, liegen die Ursachen wohl im Aussermusikalischen, im Bedürfnis nach Geborgenheit im eigenen Kreis oder (im Falle der Traditionen, die ausschliesslich an den Höfen der Feudalherren oder am Kaiserhof gepflegt wurden) in der schichten-spezifischen Kategorisierung der Gesellschaft selbst.

Der totalen Hingabe an das umfassende sinnliche Erlebnis mögen in Japan zwar Gegenkräfte wie beispielsweise Rangbewusstsein entgegenstehen (der Rangniedrigere kann sich nicht so gehen lassen, dass er seine Verpflichtungen dem Ranghöheren gegenüber vergisst), doch scheint eine dem westlichen Menschen vertraute Gegenkraft, die hier mit „Intellektualität“ bezeichnet werden soll, weitgehend zu fehlen: in Japan gewachsene Phänomene können meist nur schwerlich nach („blosser“) Form und (vor allem den Intellekt ansprechenden) Inhalt als zwei säuberlich beschreibbare Elemente befragt werden.

Die japanische Kultur und damit die japanische Musik als „unintellektuell“ zu bezeichnen, mag sehr gewagt erscheinen. Stellen wir uns jedoch auf den Standpunkt, dass der Existenzgrund für einen grossen Teil der abendländischen Kunstmusik gerade das „intellektuelle“ Moment sei, das Bedürfnis, irgendetwas „auszusagen“, „klangliches Rohmaterial zu gestalten“, im Gegensatz zu einem blossen Kitzeln der Sinne, dann können wir die japanische Musik, wie sie innerhalb ihres eigenen sozialen Kontexts normalerweise verstanden wird, nur äusserst selten als „intellektuell“ bezeichnen. Ist dann japanische Musik ein blosses Kitzeln der Sinne?

In gewissem Sinne ja, wir können von einem Kitzeln der Sinne sprechen, aber nicht von einem blossen Kitzeln der Sinne, und gerade dadurch unterscheiden sich die klassischen Musiktraditionen Japans eindeutig von allem, was wir Unterhaltungs- oder Hintergrundmusik nennen. Für dieses Etwas, das die traditionelle Musik Japans zu wesentlich mehr macht als einem blossen Kitzeln der Sinne, besitzen wir im Deutschen kein adäquates Wort, doch nennen wir es einmal „die angemessene innere Haltung“; einige der einheimischen Ausdrücke für Aspekte dieser „inneren Haltung“ sind *kokoro* (Herz, Geist, Gefühl), *kokorogamae* (Gesinnung, Einstellung, Haltung), *kigomi* (Sammlung und Kanalisierung aller Kräfte), *taido* (die innere Haltung verberatendes Betragen); peripher gesellen sich zu solchen Kernbegriffen Verhaltensvorschriften wie etwa *kyōryoku* (Kooperation) oder *reigi* (Anstand, Etikette, Schicklichkeit).

Die „angemessene innere Haltung“ kann demnach als die Totalität aus äusserer Anpassung an die Forderungen nach situationsgerechtem Benehmen, höchster technischer Perfektion (in viel umfassenderem Sinne als bloss in Bezug auf das Klangideal) und strengster innerlicher Konzentration bezeichnet werden.

Es ist meine Ansicht, und in diesem Punkt sehe ich keine geringe Problematik für die Erforschung der japanischen Musik durch Aussenstehende, dass das klangliche und

1 Auf das Phänomen „Oper“ soll hier nicht eingegangen werden; es kann jedoch ruhig darauf hingewiesen werden, dass es nicht wenige Personen gibt, die die Oper als eine Art „Bastard“ unter den Künsten leise verachten.

inhaltliche *Material* als das Sekundäre zu bezeichnen ist, das Erlebnis der totalen *Situation* mit seinen Reizen sowie der von der „angemessenen inneren Haltung“ ausgehenden, fast magischen Wirkung hingegen als das Primäre; kurz: dass sich der bewusste Einsatz der menschlichen Energie nicht auf das Was, sondern auf das Wie richtet. Im Bewusstsein um die Bedeutung des „umfassenden sinnlichen Erlebnisses“ und der „angemessenen inneren Haltung“ für die traditionelle Musik Japans wollen wir uns nun dem Kotostück *Nasuno* zuwenden.

*

Obwohl *Nasuno* als Stück für das Koto (d. h. für die 13-saitige, durch Untersetzen von Stegen gestimmte japanische Zither) bezeichnet wird, handelt es sich genau genommen um einen *Gesang*, den ein Kotospieler zur Begleitung seines Instruments vorträgt. Es ist durchaus möglich, dass *Nasuno* von einem einzigen Musiker gesungen und gespielt wird, doch bilden 3 Musiker, nämlich 2 Kotospieler und 1 Shamisen-spieler heute die übliche Besetzung. (Das Shamisen ist die mittels eines grossen Plektrums gespielte 3-saitige Laute; das Plektrum schlägt dabei nicht nur die Saiten an, sondern erzeugt gleichzeitig einen dunklen, widerhallenden Ton, indem es auf der aus einer Membran bestehenden Oberseite des Instrumentenkörpers selbst leicht aufprallt.) Wenn das Stück von 3 Musikern vorgetragen wird, ist der Gesangstext aufgeteilt in Passagen für den 1. Kotospieler, den 2. Kotospieler, den Shamisen-spieler, oder für alle drei Spieler zugleich. Zusätzlich zu den drei Saiteninstrumenten wird bisweilen auch ein Shakuhachi- (Bambusflöten-)Bläser zum Mitspielen gebeten. Was den Instrumentalpart betrifft, soll im Augenblick nur – in etwas grober Vereinfachung – gesagt werden, dass es sich um die zwar nicht in mechanisch-gleichförmig, aber doch in streng eingehaltenem Rhythmus vorgetragene Vokalmelodie handelt. Bevor auf weitere Aspekte der Musik eingegangen wird, sei zuerst der Gesangstext vorgestellt².

α ran'giku no	Ran'giku ³ –
γ hana ni kakururu yako no fushido	in Orchideen und Chrysanthemen liegt versteckt das Nachtquartier der wilden Füchse ⁴ ,
mushi no koe sae wakachinaku	sogar das Zirpen der [einzelnen] Insekten ist nicht deutlich auszumachen –

2 Sollte das Stück angehört werden wollen, ist eine weitgehende Zeile-für-Zeile Entsprechung der Übersetzung wünschenswert. So folgt der deutsche Text dem Original in seinem eigentümlichen, Gedanken an Gedanken reihenden, kettenhaften Bau. α bedeutet *shite*, β *wake*, γ *tsure*; auf diese Begriffe wird später eingegangen.

3 *ran'giku* lässt sich mit „Orchideen und Chrysanthemen“ übersetzen, kann jedoch als Ganzes eine besondere Art Chrysantheme mit langen, unregelmässig geformten Blütenblättern bezeichnen. In der Stellung am Anfang des Gesanges bleibt das Wort am besten unübersetzt, da es wohl eine Fülle von Assoziationen zu erwecken hat, u. a. die an wilde Pflanzen, heftige Gefühle (*ran* kann auch „verwirrt, verstört“ heissen) und möglicherweise auch an die Geschichte einer von einem Fuchs besessenen, liebeskranken Prinzessin.

4 Das Bild des Fuchses dürfte u. a. die Assoziationen mit „getäuscht werden“, „etwas Unechtes“, „etwas, in dem unheimliche Kräfte wohnen“ erwecken.

ogi fukiokuru yoarashi ni	gekrümmt das Schilf im tobenden Sturm der Nacht –
ito monosugoki keshiki kana	welch schauerliche Landschaft.
nobe no kitsunebi omoi ni moyuru	In der Wildnis brennen Fuchsfeuer ⁵ – voller Gedanken brennend,
moyuru omo ni β kogare ideshi	von brennenden Gedanken aufgezehrt kommt sie hervor,
α Tamamonomae	Tamamonomae –
γ hagi no shitatsuyu itoinaku	um den Tau des Süssklee-Busches unterer Zweige kümmert sie sich nicht –
tsuki ni somukete uramigoto	dem Mond den Rücken zugewandt, [ihr Herz voll] Groll.
β sugishi kumoi ni arishi toki	Einst am Hof – vor langer Zeit –
kimi ga nasake ni iku tose mo	da galt des Kaisers Liebe ihr – so verstrichen viele Jahre –
hiyoku no toko ni en'ō no	wie die Mandarin-Enten [stets zusammen ⁶] –
fusuma kasanete chigiri shi koto mo	die Decken – eine auf der anderen – das Band geschlossen –
α mune ni shibashi mo wasure wa yarade	im Herzen lange noch lebt die Erinnerung,
hitori namida ni kakochigusa	in Einsamkeit [vergiesst sie] Tränen, klagt –
nurete shioruru sode no ame	durchnässt [sind ihre] Ärmel – wie im Regen.
γ somo ware koso wa Tenjiku nite	Nun, in Wirklichkeit war ich in Indien
Hanzoku Taishi no tsuka no kami	[die Frau] des Prinzen Hanzoku und Gottheit der Gräberhügel ⁷ ,
Morokoshi nite wa Hōji to yobare	in China nannte man mich Hōji ⁸ ,
hi no moto nite wa	in Japan
Toba no mikado ni miyatsukae	diente ich am Hof von Kaiser Toba –
Tamamonomae to naritaru nari	Tamamonomae war es, wer ich wurde.
Seirōden no gyo-iu no toki	Im Seirōden-Palast ⁹ – gerade spielte die Musik –
tsuki mada idenu yoi no sora	der Mond war noch nicht aufgegangen am nächtlichen Himmel –
isago fukikoshi kaze motsure	da blies der Sand [auf einmal] hoch – ein Wirbelwind erhob sich –

5 Irrlicht.

6 Die Mandarin-Enten sind Symbol der Treue.

7 Der Sage nach soll die Gemahlin des indischen Prinzen Hanzoku (japanische Lesung) für dessen Mord an tausend Königen und der Darbringung ihrer Köpfe an die Gottheit der Gräberhügel verantwortlich gewesen sein. Die Prinzessin selbst kann möglicherweise als Gottheit der Gräberhügel verstanden werden.

8 Als Gefährtin des chinesischen Königs Yōū (japanische Lesung) lenkte die überhebliche Prinzessin Hōji (japanische Lesung) seine Aufmerksamkeit von den Staatsaffären ab, indem sie ihn zwang, sie zu einem Lächeln zu bewegen. Als Folge davon ist das Königreich untergegangen.

9 Der innere Palast des japanischen Kaisers.

β tomoshihi kieshi sono toki ni	das Licht erlosch – doch da:
α waga mi yori	von mir selber
hikari o hanachite terasu ni zo	gingen Strahlen aus, ich leuchtete –
kimi wa gonō to naritamō	den Kaiser befiel Krankheit.
β kiri no hitoha ni aki tachite	Des „kiri“-Baumes erstes Blatt [fällt ab und kündet uns]den Herbstbeginn,
α kinō ni kawaru Asukagawa	was gestern war, das ist, gerade wie der Asuka-Fluss ¹⁰ , morgen nicht mehr dasselbe.
γ ima wa ukiyo o kakuregasa	Nun fort aus dieser unbeständigen Welt – [vor Blicken] unter einem Hut geschützt –
miyako o ato ni minashitsutsu	[schon liegt] die Hauptstadt weit zurück –
Seki no Shirakawa yoso ni nashi	[bald durch] die Schranke von Shirakawa – jenseits davon ist nichts mehr, nur
Nasuno no hara ni suminarete	die Ebene von Nasuno – hier wohnt sie nun, bis
tsui ni yasaki ni hakanakumo	schliesslich doch der Pfeil sie trifft – verschwunden ist sie,
β kakaru kono mi zo tsurakariki	diese leibliche Gestalt – in Schmerz und Bitterkeit.
γ Sesshōseki to yo no hito ni	Sesshōseki – von allen Menschen
utomaru koto to narihateshi	nur gemieden – das ist, was aus ihr jetzt wurde.
namida no α arare ogi susuki	Die Tränen: wie Hagel – Schilf – Susuki-Gras –
γ furimidashitaru arisama ni	durcheinander, wirr, verstört ihr Zustand –
kiete hakanaku narinikeri	verschwunden, aufgelöst in Nichts.

Wenden wir uns nun der Frage zu: Wovon handelt eigentlich *Nasuno*? Besingt *Nasuno* primär das Schicksal von Tamamonomae? Ist *Nasuno* lediglich ein etwas melodramatischer Unterhaltungsgesang? Ist es ein geistiger, ja religiöser Gesang von der Vergänglichkeit aller Dinge, eine sinnliche Gestaltung der leisen Trauer über die Unbeständigkeit dieser Welt? Ist es ein etwas erotischer Liebesgesang? Eine Anklage gegen erlittene Untreue? Eine Art Märchen mit einer „Moral“? Ein Stück mit einer letztlich nur Eingeweihten sich erschliessenden Bedeutung?

Diese und ähnliche Fragen können wir zwar stellen, werden sie jedoch kaum auch nur einigermaßen klar beantworten können; weshalb dem so ist, erklärt sich wohl unter anderem aus dem Wesen der japanischen Tradition mit ihren eigentümlichen Mechanismen von Wandel und Kontinuität:

Es sei an das in der Einleitung erwähnte Phänomen der Unteilbarkeit, Totalität und Komplexität der vielen auf die Sinne einwirkenden Erscheinungen in Japan erinnert. Etwas Neues, also

10 Der Asuka-Fluss, ein Bergbach, erweckt durch seinen Namen die Assoziation an „morgen“ (jap. *asu*) und ist selbst auch (aufgrund eines bekannten klassischen Gedichts) ein Symbol für die Unbeständigkeit aller Dinge, da dort, wo an einem Tag Tümpel stehen, am nächsten Tag sich reissende Fluten daherwälzen sollen.

z. B. ein neues Musikstück, fügt sich in diesem Rahmen auch ohne weiteres in die existierende Totalität ein, es stellt keinen „Schöpfungsakt“ dar, wodurch alles, was früher war, in den Schatten gestellt, überholt, verbessert wird oder werden soll. Die japanische Musik, oder auch das Theater, zeigt dies (übrigens gerade heute vielleicht mehr denn je) in aller Deutlichkeit: Zahllose Elemente gleich welchen Ursprungs werden fortlaufend zusammengesetzt, auseinandergenommen, umgeformt, neu interpretiert; einige bleiben wie durch Zufall auf der Strecke, andere erleben plötzlich einen „Boom“, ohne dass aber jemals die Totalität der Phänomene mehr als nur recht rudimentär geordnet, geschweige denn gesichtet wird.

Das ewige Spiel des Zusammensetzens und Neuordnens von prinzipiell vorgegebenen Einzel-elementen bedeutet nun stets zunehmende Verflochtenheit des Ganzen bzw. seiner Implikationen. Die Kontinuität dieses komplexen Ganzen selbst aber steht wohl kaum im Mittelpunkt des Interesses der Traditionsträger, und die Einzelelemente stehen nach wie vor dem stets weitergehenden Puzzle-Spiel zur Verfügung.

Im japanischen Kontext ist dem Traditionsträger viel mehr als die Kontinuität der *Sache* die Kontinuität eines aus verschiedenen Menschen bestehenden Organismus, eines „*Hauses*“, somit auch einer musikalischen Schule wichtig. Eine Sache an sich kann durchaus, als Folge der Kontinuität eines „*Hauses*“, selbst Kontinuität aufweisen; sie wird sogar sehr oft innerhalb einer einzelnen kleinen Gruppe von Menschen zwecks Festigung der Gruppenordnung für alle Zeiten streng fixiert und zereemonialisiert. Sie kann aber auch sehr leicht, beispielsweise bei Aufsplitterung der Gruppe, eine völlig veränderte, der neuen Splittergruppe angemessene Gestalt annehmen.

So muss also die vorläufige Antwort auf die Frage, was *Nasuno* besingt, dahingehend beantwortet werden, dass es sich um ein äusserst komplexes Ganzes handelt, auf das sehr wohl sämtliche der oben geäußerten Vermutungen auf irgendeine Weise können.

An dieser Stelle dürfen wir nun nicht vergessen, dass uns an die 180 Jahre von der Zeit der Kompositionen von *Nasuno* trennen und dass während dieser langen Zeit die alte, auf Yamada Kengyō zurückgehende Kototradition fixiert und damit eben zereemonialisiert, das heisst in diesem Fall zum reinen und weitgehend mechanisch gehandhabten Mittel im Dienste der „Haus“-Gemeinschaft und -kontinuität umfunktioniert worden ist. Bezeichnenderweise ist *Nasuno* durchaus nicht etwa in dem Moment, wo seine ursprünglichen (und vermutlich ohnehin nur Eingeweihten ganz verständlichen) Implikationen nicht mehr verstanden wurden, untergegangen, sondern ist im ungesichteten Total der Tradition integriert geblieben als Bestandteil des Überlieferungsgutes und Unterrichtsangebots im „Hause“ der Yamada-Schule von Kotomusik.

Der Frage nach irgendwelchen, zum Zeitpunkt der Komposition wohl vorhanden gewesenen „Aussagen“ des Stücks kann somit heute kaum mehr nachgegangen werden. Einen kleinen Schritt in Richtung eines tieferen Verständnisses von *Nasuno* können wir zum Glück aber noch tun: Wir wissen (und werden dies nach den Hinweisen auf den Mechanismus von Wandel und Kontinuität auch nicht mehr als paradox empfinden), dass *Nasuno* zugleich einen für das Edo des 19. Jahrhunderts typischen Gesang bildet als auch eine bisweilen recht treue Kopie des aus der Zeit um 1500 stammenden Nō-Dramas *Sesshōseki* darstellt. Dieses Nō *Sesshōseki* ist von fast archaisch anmutender Schlichtheit:

Ein Wandermönch kommt in die Gegend von Nasuno und sieht, wie die Vögel tot vom Himmel fallen. Eine Frau aus der Gegend warnt ihn, sich vor dem todbringenden „*Sesshōseki*“-Stein in Acht zu nehmen. Der Mönch bittet um nähere Angaben, worauf ihm die Frau erzählt, der Stein

enthalte die Seele von Tamamonomae, einem intelligenten und erotischen Mädchen, Gefährtin des früheren Kaisers Toba. Die Frau fährt weiter und erzählt vom Ereignis im Seirōden-Palast, genau wie wir es im Liedtext kennengelernt haben.

Nach der Seirōden-Geschichte kommt die Frau darauf zu sprechen, wie der Wahrsager Abe no Yasunari gerufen wird, um dem Kaiser seine Gesundheit zurückzugeben. Yasunari erklärt, dass die Krankheit des Kaisers die Schuld von Tamamonomae sei, die die Gestalt eines schönen Mädchens angenommen habe, um das Reich zu zerstören. Nachdem der böse Geist gebannt worden war, fährt die Frau fort, sei er bis in die Wildnis von Nasuno verfolgt worden, wo er mit dem Tau auf dem Feld verschwand, nur um sich in einen Stein, den „Sesshōseki“, zu verwandeln.

Die erste Hälfte des Nō-Dramas endet mit der Enthüllung, dass die Frau selbst der Geist des „Sesshōseki“ ist, der auch nach dem leiblichen Tod nicht zur Ruhe kommt. Der Mönch verspricht darauf, den bösen in einen guten Geist zu verwandeln und ihm die Erlangung des Wesens eines Buddha zu ermöglichen. Dazu muss nun der Geist zuerst gebeten werden, sich in seiner wahren Gestalt zu erkennen zu geben.

Die zweite Hälfte des Nō beginnt mit der Anrufung des Geistes. Der Mönch tut dies mittels einer eindrucklichen Kombination von Befehlen und Fragen. Bald bricht der „Sesshōseki“ entzwei, und der Geist erscheint als Fuchs. Auf sehr ähnliche Weise wie im Kotogesang („Nun, in Wirklichkeit war ich . . .“) gibt sich der Geist zu erkennen, fügt aber einen Bericht über die Bannungsbemühungen von Abe no Yasunari hinzu.

Es folgt eine längere Schilderung, wie der Kaiser Jäger nach Nasuno geschickt habe, um den Fuchs zu töten. Sogar nachdem der Pfeil sein Opfer getroffen habe, waren jedoch die furchtbaren Kräfte nicht erschöpft und verwandelten sich in den todbringenden Stein. Die Bemühungen des Mönches sollen nun dem Geist die Buddhawerdung ermöglichen. Das Stück schliesst mit dem Versprechen des Geistes, kein Übel mehr anzurichten.

Das Kotostück *Nasuno* ist, dies mag nun deutlich geworden sein, keinesfalls einfach eine Adaption des ganzen Nō-Dramas, auch wenn dieses Yamada Kengyō bekannt gewesen sein dürfte; Kotostück und Nō-Drama sind zwei zufällig fassbare Extrempunkte, zwischen denen sich ein bald mehr, bald weniger durchschaubares Gewirr von Adaptionen (besonders für das Theater), Verwechslungen, Spielereien, Zusammenfließen mit anderen Legenden usw. gedacht werden muss; ebenfalls haben wir mit dem Phänomen der inhaltlichen Uminterpretierung eines an sich gleichbleibenden Wortlauts zu rechnen. *Nasuno* selbst ist nichts mehr und nichts weniger als ein winziger Punkt inmitten eines grossen Stroms von ineinandergeflochtenen Einzelheiten, von dem bloss gesagt werden kann, er habe sich in Anpassung an seine Zeit und an den sozialen Rang derjenigen, denen er zu dienen hatte, für einen Moment herauskristallisiert.

*

Wenden wir uns nun der Musik von *Nasuno* zu. Es überrascht nicht, wenn wir feststellen, dass, was für den Text und den Stoff gilt, auch für die Musik zutrifft. Musikalisch erscheint *Nasuno* uneben, unlogisch, ungeordnet. Es lassen sich, bis auf einige Konventionen, kaum übergeordnete Strukturprinzipien für das ganze Stück erkennen. Im Falle von *Nasuno* können wir darin möglicherweise eine gewisse bewusste Unlogik und „Unordnung“ sehen: Im raschen Wechsel verschiedener Gefühle und ihrer musikalischen Darstellung liegt nämlich ein dramatisches Moment, das sehr wohl einen Aspekt der zeitgenössischen Welt, einer üppigen und gegenwartsbezogenen Stadtkultur mit Theater, Freudenviertel und Sinnesrausch, widerspiegelt.

Das Bild wird aber immer komplexer: Wir wissen, dass *Nasuno* gar nie ein Stück für die Bühne gewesen ist. Wessen musikalischem Geschmack hatte denn das Pseudo-Theaterstück *Nasuno* überhaupt gerecht zu werden?

Die Yamada-Schule des Kotospiels, von Yamada Kengyō (dem Komponisten von *Nasuno*) gegründet, gilt als die Kotoschule von Edo schlechthin. Zwar ist es nicht so, dass das Koto nicht schon vor Yamada Kengyō existiert hätte, doch scheint es im Edo des 18. Jahrhunderts wenig verbreitet gewesen zu sein. Die eigentliche Musik von Edo war nicht Koto-, sondern Shamisenmusik, und so lag es wohl nahe, dass Yamada Kengyō sich bei seinen Bemühungen um die Verbreitung des Koto auf die zeitgenössische und allgemein vertraute Shamisenmusik stützte. Shamisenmusik war in Edo durch und durch vom Theater geprägt; das Shamisen war das Instrument der damaligen Unterhaltungsindustrie. Die Kotomusik von Edo, die ohne Zweifel ihre Wurzeln in der Shamisenmusik hat, trägt demnach natürlicherweise bis zu einem gewissen Grad auch deren auf das Theater abgestimmte Wesenszüge.

Aus zeitgenössischen Zeugnissen wissen wir nun aber, dass Yamada Kengyō sich um ein „hohes stilistisches und literarisches Niveau“ seiner Kotostücke bemühte, also gerade um ein in der Theaternmusik mit ihrer Ausrichtung auf die Masse weniger ausgeprägtes Charakteristikum. Yamada Kengyō lebte zu einer Zeit, in der das Shamisen derart stark mit der Unterhaltungswelt assoziiert gewesen zu sein scheint, dass es sich für die vornehmen Familien der Samurai (des Schwertadels) – ganz besonders für deren weibliche Mitglieder – nicht schickte, das Shamisen zu spielen. Genau diese Schicht war es nun, welche zur Trägerin der eigentlichen Kototradition von Edo wurde, einer Tradition, die einerseits mittelbar die bunte, vergängliche Welt des bürgerlichen Edo widerzuspiegeln, andererseits dem verfeinerten und verhaltenen Geschmack der Samurai gerecht zu werden hatte.

Obzwar kein Bühnenstück, steht *Nasuno* damit dennoch in (zugleich enger wie vornehm distanzierter) Beziehung zu den dramatischen Traditionen der Zeit und ersetzt die konkrete Bühne durch eine vom Spieler innerlich zu empfindende Folge von Kurzepisoden.

Besonders zu Beginn des Stücks, wo zu einer sanft fließenden Melodie die Geschichte des Schicksals von Tamamonomae vorgetragen wird, fehlt allerdings – wenigstens musikalisch – das dramatische Moment noch weitgehend, und wir empfinden *Nasuno* als rein lyrischen Gesang. Nach einer kurzen Solo-Einführung spielen dabei die Instrumente, wie bereits kurz angedeutet, im Prinzip die Vokalmelodie in strengem Rhythmus und verleihen dadurch dem Stück sein motorisches Moment¹¹. Die Stimme folgt meistens eine Spur hinter der Instrumentalmelodie her, nimmt sich aber bisweilen auch gewisse rhythmische und melodische Freiheiten, die normalerweise dem Stil des eigenen Meisters und seiner „Tradition innerhalb der Tradition“ entsprechen.

Plötzlich wird die recht geschlossene, lyrische Linie jäh unterbrochen, indem ab „Nun, in Wirklichkeit . . .“ Rezitation einsetzt, d. h. der Vortrag wird streng syllabisch, und Stimme und Instrument gehen sowohl in Bezug auf Rhythmus wie Tonhöhe zusammen. Ab „in Japan“ vermag sich die strenge Eins-zu-eins-Beziehung von Wortsilbe und Einzelton jedoch bereits nicht mehr zu halten. Bis „den Kaiser befiel Krankheit“ ist die Musik eine verwirrende Folge von lyrisch-ausmalender Dar-

11 In vielen Stücken der Yamada-Schule fällt daneben dem Instrument auch die Funktion quasi des Interpunktierens zu, indem Einzelteile durch kurze Zwischenspiele deutlich voneinander abgehoben werden. Diese Zwischenspiele sind stimmungsbezogen und illustrieren oft halb das Vorangehende, halb das Kommende, bilden also echte Brücken, die die stilistisch wie inhaltlich manchmal sehr divergenten Textteile verbinden.

stellung einzelner Worte, Rückkehr zu strenger Rezitation, Beschleunigungen und Verzögerungen des Tempos, sowie plötzlichen Unterbrüchen, in denen die Instrumente die Atmosphäre illustrieren; zu den hier angewandten Illustrationstechniken gehören besonders die sogenannten „*otoshi*“, eine stärker und stärker beschleunigte Repetition eines Einzeltons, manchmal bei gleichzeitiger, allmählicher Aufwärtsbewegung um einen Halb- oder Ganzton. Solche „*otoshi*“ finden sich bei Wörtern wie *fukikoshi* („hochblasen“), *tomoshi* („das Licht“), *yorihikari* („von [mir selber]“/„Strahlen“), *hanachite* (mit „ausgehen“ übersetzt). Als weitere Technik sei noch das „Wischen“ oder leichte Schrapen mit den Kanten der Fingerplektren über die Saiten hinweg genannt, eine passende Illustration zu *isago* („Sand“) oder *kaze* („Wind“) – auf Detailunterschiede in der Ausführung dieser Techniken soll hier nicht eingegangen werden.

Im Anschluss an „den Kaiser befiehlt Krankheit“ folgt ein Wechsel der Atmosphäre, wie er nicht grösser sein könnte. Die Asuka-Fluss-Metapher erscheint in einer lang ausgezogenen, gleichsam kontemplativen Melodielinie, deren Rhythmusschläge nur halb, bisweilen ein Drittel so rasch sind wie zuvor. Zudem werden Einzeltöne gestreckt und Einzelsilben auf mehr als eine musikalische Phrase ausgedehnt; die Stimme erreicht dabei Lagen, die in dieser Höhe bisher noch nicht vorgekommen sind.

Nasuno kehrt nicht mehr zu einer, wie wir sagen wollen, „wohl ausbalancierten“ Form zurück. Das letzte Drittel des Stücks (ab „Nun fort aus dieser unbeständigen Welt“) weist eine starke Beschleunigung auf, die ihren Höhepunkt bei der Flucht aus der Hauptstadt erreicht. Da die Musik sich sehr eng an den Text hält, erfolgen jedoch jähe Abbremsungen im Tempo auf Wörter wie *namida* („Tränen“), finden Einschübe von klagend monotonen Passagen in hoher Stimmlage auf Wörter wie *arare* („Hagel“) statt oder werden hauptsächlich von den Instrumenten dargestellt, pochend-rhythmische Ausdeutungen bei Stellen wie *tsurakariki* („in Schmerz und Bitterkeit“) eingeflochten. Überdies fließen kurze Passagen mit rezitativischer bzw. melodisch-lyrischer Singweise mehr und mehr ineinander hinein.

*

Auf eine noch genauere Analyse von *Nasuno* soll hier verzichtet werden, der Hinweis auf das Vertonungsprinzip des Textes mag genügen; deutlich geworden ist dabei wohl in erster Linie der enge Textbezug, aber auch die (dem Text entsprechende) Heterogenität der Einzelelemente im musikalischen Vortrag. Wenden wir nun zum Schluss dieser Betrachtungen zu *Nasuno* unseren Blick dem Menschen zu, der ein so heterogenes Gebilde zu pflegen, zu lehren und zu überliefern verpflichtet ist, auf den ausführenden Musiker und seine „angemessene innere Haltung“. Vom Berufsmusiker der Yamada-Schule wird erwartet, dass er sowohl die alten, aus dem 17. und 18. Jahrhundert und hauptsächlich aus West-Japan (den Städten Osaka und Kyoto) stammenden, eher lyrischen Kotostücke kennt, aber dann auch imstande ist, sich in einen Dramatiker zu verwandeln, wenn es um den Vortrag der sowohl lyrische wie epische Elemente enthaltenden Musik seiner eigenen Schule geht. Er hat ferner einen grossen Teil der Kotomusik des 19. Jahrhunderts (sowohl seiner eigenen wie auch fremder Schulen) zu beherrschen. Was sein Repertoire von Musik des 20. Jahrhunderts betrifft, so schränkt sich dieses allerdings fast ganz auf die Werke seiner eigenen Schule ein, da im Zusammenhang mit der Verlagerung des Gewichts vom Vokalen

zum Instrumentalen die Ansprüche an die Beherrschung der schulspezifischen Instrumententechniken immer grösser werden. Neben dem Kotospiel beherrscht jeder Berufsmusiker der Yamada-Schule zudem auch das Shamisen, und zwar in mehr als einer Spielweise.

Stücke wie *Nasuno* mögen in musikalischer wie textlicher Hinsicht noch so polymorph sein, zur Einheit zusammengeschmolzen werden sie durch den ausübenden Musiker, der im Bewusstsein um die „angemessene innere Haltung“ und unter Einhaltung strenger Regeln der Etikette seine Pflicht erfüllt. Es sei an dieser Stelle die nicht beweisbare Behauptung verziehen, es zeige sich dabei ein tiefes, ungebrochenes Vertrauen zu den harmonieschaffenden Kräften, die von einem absolut richtig ausgeführten Ritual ausgehen.

Die zahlreichen Ordnungsregeln, die der Musiker in seinem Bemühen um korrekte Ausführung zu befolgen hat, können hier nicht alle aufgezählt werden, doch sei exemplarisch auf das Wesen des Rhythmus hingewiesen. Einen eigentlich „freien“ Rhythmus kennt *Nasuno* nicht: Das Tempo mag einem Hörer zwar noch so unregelmässig und unfixiert erscheinen, nie verliert der Musiker aber die strenge Abfolge von „*omote-ma*“ („Vorderseite-Schlag“¹²) und „*ura-ma*“ („Rückseite-Schlag“) aus den Augen. Theoretisch sieht die Musik demnach wie folgt aus:

$$\left\{ \begin{array}{cccccccc} I_1 & V_1 & I_2 & V_2 & I_3 & V_3 & I_4 & V_4 & \dots \\ O & U & O & U & O & U & O & U & \dots \end{array} \right.$$

(I = Instrumentalton, V = Vokalton, O = „*omote-ma*“, U = „*ura-ma*“).

Nur aufgrund dieses strikten Schemas ist es nun möglich, einzelne Schläge (genau: Zwischenräume) zu dehnen oder zu verkürzen, und zwar um Werte, die nicht mathematisch auszählbar sind und dies auch nicht zu sein brauchen, da sie in jahrelanger Imitation des Meisters mit haarscharfer Präzision „gefühl“ werden.

Es sind hohe Anforderungen, die dem Musiker der Yamada-Schule gestellt sind, und so erstaunt es nicht, dass sich die Kotospieler in Meister und Amateure oder Laien einteilen lassen. An einem stark schematisierten Vergleich mit der abendländischen Unterrichtspraxis soll das Wesen dieses Unterschieds Amateur–Meister illustriert werden: Dem technisch begabten Schüler bei uns ist es theoretisch möglich, in gewissenhafter Befolgung der Anweisungen von Notation und Lehrer sich zu einem hochqualifizierten Spieler zu entwickeln. Die japanische Musik, ganz allgemein, wird hingegen nicht durch Anweisungen gelehrt; besser gesagt: sie wird eigentlich überhaupt nicht gelehrt, sondern wird, untrennbar verwachsen mit nicht direkt im Zusammenhang mit der Tonproduktion stehenden Handlungen, vom Schüler „aufgesogen“¹³; so ist ein guter Spieler eines Stücks wie *Nasuno* jemand, der sich eine nicht mehr objektivierbare Totalität von Verhaltensweisen zu eigen gemacht hat. Der Kotospieler lernt also nicht ein Stück an sich, er lernt innerhalb des „Hauses“ des

12 Um ganz genau zu sein, heisst „*ma*“ eigentlich nicht „Schlag“, sondern „Zwischenraum zwischen zwei Schlägen“.

13 Der japanische Meister spricht dabei von der Notwendigkeit, etwas *karada de oboeru*, d. h. „mit seinem ganzen Körper aufzunehmen“, im Gegensatz zu „etwas mit dem Kopf aufnehmen“.

lebendigen Vorbilds ein bestimmtes Verhalten, aus dem unter anderem auch ein einzelnes, konkretes Musikstück hervorgeht. Nach japanischer Auffassung ist es dabei selbstverständlich, dass dieses totale Verhalten gar nicht gelehrt werden kann, sondern organisch wachsen muss. So kommt es folglich zur unüberbrückbaren Kluft zwischen Meister und Amateur, dessen organisches Wachstum wegen des zwar nicht unbedingt weniger häufigen, aber weniger intensiven Gefühlsaustausches mit dem Meister auf einer niedrigeren Stufe stehengeblieben ist.

Dennoch steht der Amateur im Zentrum der Kototradition: Einerseits sind die Meister (ursprünglich nur blinde, männliche Personen) spätestens seit Ende der Feudalzeit (1867) und Auflösung der Schutz- und Kontrollorganisation für Blinde (1871) vollumfänglich auf das Unterrichten zahlungskräftiger Amateure angewiesen. Andererseits dürfte beim Kotospiel, das ja keine Bühnenkunst und somit nicht in erster Linie an ein Publikum gerichtet ist, das Lernen an sich und der damit verbundene Erziehungswert gerade für Nicht-Berufsmusiker schon immer im Mittelpunkt gestanden haben, besonders da es sich dabei, wie erwähnt, um weit mehr als einen technisch-musikalischen Vorgang handelt.

Der Frage, inwieweit bei *Nasuno* ausdrücklich an das Mitwirken von Amateuren gedacht worden ist, lässt sich an dieser Stelle nicht nachgehen. Wir können jedoch festhalten, dass der weniger erfahrene Musiker leicht in das Ensemble integrierbar ist. Um diese Behauptung zu verstehen, müssen wir kurz einen Blick auf die rangmässige Beschaffenheit dieses Ensembles werfen. Wie weiter vorne (in Fussnote 2) bereits angedeutet, ist der Text von *Nasuno* in Abschnitte eingeteilt, die überschrieben sind mit

shite (d. h. vom führenden Kotospieler zu singen),

wake (d. h. zu singen vom 2. Kotospieler, dessen Platz sich links von und etwas hinter dem *shite* befindet, oder irgendeinem weiteren Kotospieler, oder vom Shamisenspieler, der links von und etwas hinter dem letzten Kotospieler sitzt¹⁴).

tsure (d. h. von allen Musikern zusammen zu singen)¹⁵.

Ein Kotostück der Yamada-Schule pflegt durch den *shite* (den führenden Kotospieler) begonnen zu werden; sobald die Musik „in Gang gekommen“ ist, wird der Rest des einleitenden Gesangsabschnitts *tsure* gesungen. Je weiter das Stück fortschreitet, desto häufiger werden die Wechsel zwischen *shite*, *tsure*, *wake* und, sofern vorhanden, auch zwischen verschiedenen *wake*-Stimmen untereinander. Im Falle von *Nasuno* ist es jedoch so, dass die wichtigen Abschnitte rezitativischen Stils *tsure* gesungen werden; ebenso schliesst das Stück, üblichem Brauch folgend, mit *tsure*.

Die Verteilung der Aufgaben der einzelnen Sänger folgt hierarchischen Gesichtspunkten. Darüber, dass der *shite* der Leiter des Ensembles ist, besteht kein Zweifel; im Shamisenspieler jedoch dürfen wir, obzwar er neben und hinter dem Koto als Beifügung erscheinen mag, keine geringe Figur sehen. Beispielsweise hat er die Pflicht, fest und laut zu spielen, was von einem *wake*-Koto nicht geduldet würde.

14 Unter „sitzen“ ist selbstverständlich das traditionelle „hocken“ zu verstehen, am Boden, das Gesäss zwischen den Fersen.

15 Die instrumentale Linie wird gleichzeitig von sämtlichen Spielern von Anfang bis Ende durchgespielt.

Einen möglichen Hinweis auf die Position des Shamisen mag die in mehreren Stücken der Yamada-Schule in Anlehnung an die Terminologie des Nō-Dramas verwendete Bezeichnung *waki* (= „Gegen-Figur zum *shite*“) geben.

Im Vorübergehen eine kurze, zusätzliche Bemerkung zum Shamisen der Yamada-Schule, über das meist nur wenige Worte verloren werden: das Yamada-Shamisen, das nur Berufsmusikern gelehrt wird und in einfacher Besetzung erscheint, bildet möglicherweise das Rückgrat einer Aufführung, oder mindestens ihrer melodischen Linie. Sowohl sein deutliches Spiel wie auch das im Gegensatz zum *shite*-Koto stehende, völlige Fehlen von Verzierungstönen und Improvisationen könnten für diese Vermutung sprechen; schliesslich ist es ja auch Shamisenmusik, die, wie wir bereits wissen, das eigentliche Fundament für die Kototradition von Edo darstellt.

Den niedrigsten Rang besetzt der letzte Kotospieler, d. h. derjenige, der am weitesten vom *shite* entfernt ist; im Falle des Ensembles mit drei Spielern (*shite*-Koto, *wake*-Koto und Shamisen) handelt es sich somit um die mittlere Person. Hier in dieser Stellung kann nun auch der Amateur fest ins Ensemble integriert werden. Dabei wird er jedoch keinen Moment über seinen relativen Rang in der Hierarchie in Zweifel gelassen; dem Amateur gibt der *shite* folgende Anweisung: „Folge mir, und du wirst von hinten (= vom Shamisen) gedeckt werden!“

Es kann vorkommen, dass der ranghöchste Meister den Shamisen-Part übernehmen möchte. „Sogar wenn sich der Himmel umkehren würde“ (so äusserte sich ein Musiker der Yamada-Schule), würde er aber kein *wake*-Koto spielen . . . nicht etwa, dass die *wake*-Passagen keine schönen, ausdrucksvollen Melodien enthielten, in Bezug auf die Agogik und wohl auch auf den Text sind sie jedoch nicht von entscheidender Bedeutung. Es ist der *shite*, dem alles Entscheidende während der Aufführung zufällt, *er* ist der musikalische Leiter, er trägt für alles Verantwortung, geniesst als Person die höchste Achtung und verlangt, dass ihm bedingungslos gefolgt wird; er ist als *ganzer* Mensch, inner- und ausserhalb des gerade erklingenden Ensemblespiels, an eine genau fixierte, durch nichts in Frage zu stellende Rolle gebunden – genau so, wie auch der *wake*-Spieler (bzw. bei einem grösseren Ensemble jeder einzelne *wake*-Spieler). So gebietet es die Etikette der Musiker der Yamada-Schule. Dahinter steht jedoch wohl mehr als „blosse“ Etikette: Dahinter steht der Wille des japanischen Musikers, durch das konkrete, zeremonielle Geordnetsein alles Menschlichen die im sinnlichen Reiz und in der „angemessenen inneren Haltung“ verborgenen Kräfte zur vollen Wirkung zu bringen.

*

Neuere Schallplattenaufnahmen und Kommentare zu *Nasuno*:

- *Uehara Masaki Sōkyoku-shū* (Sammlung von Kotostücken, gespielt von Uehara Masaki), Japan Columbia, Schallplattenkassette CLS 5241–5243, 1976.
- *Kinko-ryū Shakuhachi Yamaguchi Gorō no Sankyoku* („Shakuhachi der Kinko Schule, Ensemblespiel mit Yamaguchi Gorō“), Toshiba TH 60076/77, 1979.
- *Kinko-ryū Shakuhachi Sankyoku Meikyoku-sen* („Shakuhachi der Kinko Schule, berühmte Ensemblestücke“), CBS Sony, Schallplattenkassette 36 AG 89–90, 1976.
- *Yamada Kengyō-shū* („Kompositionen von Yamada Kengyō“), CBS Sony, Schallplattenkassette 00 AG 384–388, 1978.

- *Nakanoshima Kin'ichi Zenshū, Koten-hen* („Nakanoshima Kin'ichi: Sammlung von repräsentativen Kotostücken“; Teil 1: „Klassische Stücke“), Victor, Schallplattenkassette SJL 1–16, 1972.
- *Yamada-ryū Sōkyoku Tokusen* („Auswahl von Stücken der Yamada-Schule“), King Records, KHA 68, 1977.
- *Yamada Kengyō-saku* („Werke von Yamada Kengyō“), Polydor, MN 2003, o. J.
- Imai Michio: *Ikuta Yamada Ryōryū Kotouta Zenkai* („Vollständige Sammlung und Erläuterung der Texte der Kotogesänge der Ikuta- und Yamada-Schulen“), 1974.
- Matsusawa Fuyuji (Tōshū): *Zoku Sōkyoku Kashi Kaimei* („Erläuterungen zu Texten von Koto-gesängen“, Band II), 1975.
- Tafuji Seifū: *Yamada-ryū Kotouta Kōwa* („Besprechung von Texten von Kotogesängen der Yamada-Schule“), 1965.

Paul Artz (geb. 1938 in Breslau). Studierte Germanistik, Geschichte und Musikwissenschaft an den Universitäten Köln und Basel, dort bei Leo Sutter. 1966 Promotion mit einer Arbeit zu Liturgie und Musik im frühen Mittelalter. Seit 1962 Assistent und seit 1967 bearbeiteter wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Basel. 1970 Habilitation. 1971 bis 1978 Leiter des „Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik“ Schola Cantorum Basiliensis (SCB). Seit 1972 nebenamtlicher und seit 1978 hauptamtlicher Extraordinarius an der Universität Basel mit Teilberufung an der SCB. Publikationen zur musikalischen Paläographie, zur Gattungsproblematik und Aufführungspraxis, zur Musik des Mittelalters sowie des 15. Jahrhunderts.

Stefan Leopold (geb. 1948 in Hamburg) studierte Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Literaturwissenschaft und Kunstistik an der Universität Hamburg. Von 1972 bis 1974 Studienaufenthalt in Rom. 1975 Promotion mit einer Arbeit über Stefano Landi. Von 1975 bis 1978 Stipendiatin an der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Von 1978 bis 1980 Stipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Seit 1980 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachgebiet Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin.

Andreas Ochs (geb. 1949 in Göttingen), studierte Violine am Konservatorium München und Musikwissenschaft an den Universitäten München und Bern. 1977 Promotion bei Stefan Kunze mit einer Arbeit über Robert Schumanns Klavierkonzerte op. 13. Universitätsassistent und Musikwissenschaftler in Bern. Seit 1979 Assistent an der Freien Universität Berlin.

François Baret (né à Neuchâtel en 1943). Études de philologie, ethnologie et musicologie à l'Université de Genève. Thèse de doctorat: *Le chant de la musique* (1973), mémoire d'ethnomusicologie 1975-76, *Le chant de la musique: ethnomusicologie de l'Université de Neuchâtel* 1977-1980. Chercheur associé pour le Fonds National (Catalogue des instruments de musique traditionnelle de Suisse) à l'ethnologie de Neuchâtel; Musique des traditions populaires de Suisse romande 1980. Études ethnomusicologiques au Brésil et au Sénégal. *Le chant de la musique* à l'Université de Neuchâtel en 1981/1982.

