

175

- in Neuzeitgeschichte in Bildern

1982

Gerhard Kubik

OSTAFRIKA

Unter Mitarbeit von Jim de Vere Allen, Margot Dias, Ashenafi Kebede,
Arthur Simon und John Wembah-Rashid

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

sechzehn verschiedenen Höhlen, wie es in den Aufzeichnungen des Nationalmuseums Dar es Salaam heißt. Zahlreiche dieser Instrumente waren bereits zerfallen. Ihr Alter wurde auf über zweihundert Jahre geschätzt. Die Hersteller gehörten offenbar nicht zu den Irambi, Wanyaturu oder anderen Ethnien, die heute in diesem Gebiet leben. Auch einsaitige Fiedeln wurden in den Höhlen gefunden, ein bedeutender Fund, der zeigt, daß dieses durch den arabischen Handel nach Tanzania gebrachte Instrument sich offenbar bereits recht früh bis ins Innere Tanzanias auszubreiten begann.

Eine weitere große Trommel, die man nahe dem Gipfel von Samaja Hill im Land der Irambi, ungefähr zweiundsiebzig Kilometer nördlich von Singida, fand, kann im Nationalmuseum in Dar es Salaam besichtigt werden. Das Korpus ist aus dem Stamm eines Akazienbaums geschnitten und sieht wie ein großer Zahn mit zwei Wurzeln aus. Zur Fellschallung wurden Holzpflocke mit Schnüren benützt.

Tanzania kann gegenwärtig in mehrere voneinander verschiedene musikalische Stilgebiete gegliedert werden. Einige dieser Areale reichen über die Grenzen Tanzanias in andere Länder. Nach dem gegenwärtigen Stand der musikologischen Forschung müssen mindestens acht musikalische Stilareale unterschieden werden:

1. der Küstenstreifen und die Inseln Zanzibar und Pemba. Dieses Gebiet erstreckt sich über die Grenze Tanzanias bis nach Kenya;
2. das -Nyamwezi- und -Sukuma-Stilgebiet;
3. das zentrale Stilgebiet (Wagogo usw.);
4. die Kilimanjaro-Region (Chagga usw.);
5. Nordwesttanzania (Buhaya, Karagwe usw.). Dieses Gebiet gehört kulturell weitgehend zu den Königreichen von Süduganda, Rwanda und Burundi;
6. Westtanzania (Wafipa usw.);
7. das Stilgebiet der Ruvuma-Völker. Dieses Areal dehnt sich zum größeren Teil auf dem Territorium von Nordmoçambique aus;
8. die südwestlichen Hochländer und der Nyasa-See-Raum (Ubena, Upangwa usw.). Auch dieses Gebiet reicht über die Grenzen von Tanzania hinaus, in diesem Fall in den Norden von Malaŵi.

Die bisher einzige umfassende musikhistorische Arbeit innerhalb eines der genannten Stilareale in Tanzania stammt von Gerald W. Hartwig (1969), der die Bakerebe auf der Insel Bukerebe im Viktoria-See studierte, die zu unserem Stilareal 5 gerechnet werden können. Linguistisch und kulturell stehen sie den Wahaya und Wazinja sehr nahe. Hartwig machte einen umfassenden Survey der Geschichte und des sozialen Kontextes verschiedener im Verschwinden begriffener oder schon obsoletter Musikformen auf dieser Insel. Er kam unter anderem zu dem Ergebnis, daß die siebensaitige Trogzhither (*enanga*) vom Typus der Zithern in Rwanda, Bukiga und Buhaya vor dem Jahre 1900 das einzige Saiteninstrument bei den Bakerebe war. Nach den von ihm gesammelten Oraltraditionen scheint es, daß die Trogzhither zum ersten Mal auf Bukerebe erschien, als die acht Clans der Bakerebe, einschließlich des königlichen Clans, im späten 17. Jahrhundert von Buhaya (Nordwesttanzania) her einwanderten. Sie soll ursprünglich aus Bunyor o gekommen sein, von wo sie sich zuerst nach Buhaya und schließlich auf die Bukerebe-Insel verbreitete. Zur Musik der *enanga* tranken die Ältesten ihr Bier. Die königlichen Trommeln auf Bukerebe wurden von Bahaya- und Baganda-Sklaven hergestellt. Früher verwendete man auch Hörner sehr oft bei der Jagd, einschließlich eines *enzomba* genannten Tierhorns und eines als *omuomba* bezeichneten hölzernen Horns. *Omuomba* wurde vom ausgehöhlten Ast eines Baums von vier bis sechs Zentimeter Dicke hergestellt, wobei man ein Ende des Horns verschloß. Dieses Instrument wurde seitlich angeblasen. Außerdem gab es Gesänge der Büffeljäger, die man *obwooso* nannte (G. W. Hartwig 1969).

Zur Geschichte der Musik im Nyasa/Ruvuma-Kulturgebiet

Gerhard Kubik

Wesentliche Teile der Populationen, die im Gebiet des Nyasa- oder Malaŵi-Sees und des Ruvuma, des Grenzflusses zwischen Tanzania und Moçambique, siedeln, scheinen während der sogenannten zweiten Bantu-Expansion (Freeman-Grenville 1976, Karte 10) aus einem Kerngebiet in Katanga, der heutigen Provinz Shaba in Zaire, in diesen südlichsten Teil Ostafrikas eingewandert zu sein. Die Datierung dieser Migration ist unsicher. Während Basil Davidson (1967b, S. 26) sie in den Zeitraum vor 500 u. Z. verlegt, datiert der Archäologe und Prähistoriker David W. Phillipson die Migration von Bantu-Populationen aus Katanga in die östliche Hälfte des Subkontinents mit etwa 1000–1100 u. Z. Die Ausbreitung dieser Sprecher sogenannter *Eastern Highland languages* aus Shaba habe das Spätere Eisenzeitalter im östlichen Afrika ausgelöst (Phillipson 1977, S. 230).

Für den Ethnographen ist das zentralafrikanische Erbe vor allem in einigen Aspekten der Kultur der -Makonde, -Ndonde und der -Makua-Gruppen zu erkennen, aber auch bei den -Cheŵa und den -Yao, trotz einer starken kulturellen Überlagerung bei den letzteren durch den Islam und andere Küsteneinflüsse seit dem

18. Jahrhundert. Es zeigt sich insbesondere im Bereich der traditionellen Erziehung für Jungen und Mädchen bei den -Makonde, -Ndonde, -Makua und -Yao, deren Beschneidungsschulen denen im südlichen Zaire und in Angola sehr ähnlich sind (vgl. J. u. M. Dias 1970; Kubik 1978b, 1978c), im Vorhandensein einer bildenden Kunst (besonders der Holzplastik der -Makonde) und von Maskenbünden (bei den -Makonde, -Ndonde, -Makua und -Cheŵa). Die Musik weist gleichfalls zahlreiche Ähnlichkeiten mit der des südlichen Zentralafrika auf. Die Abtrennung der genannten Gruppen muß jedoch vor so langer Zeit erfolgt sein, daß außer bei den -Cheŵa in den Oraltraditionen von einer Auswanderung aus Katanga nichts berichtet wird. Die Oraltraditionen der Ruvuma-Völker (-Makonde, -Ndonde-, -Makua, -Yao), soweit sie bisher gesammelt wurden, berichten in großen Einzelheiten von den Wanderungen innerhalb der Zone östlich des Nyasa-Sees während der letzten zweihundert Jahre (vgl. Abdallah 1919, J. u. M. Dias 1970; Wembah-Rashid 1975). Alle diese Gruppen haben eine matrilineare Sozialorganisation, die zu einer gewissen Polarisierung und getrennten Parallelität in den Aktivitäten der Geschlechter führte. So etwa haben die männlichen und weiblichen Mitglieder der Gemeinschaft separate Institutionen (Initiationsschulen, Bünde usw.), die jeweils für das andere Geschlecht exklusiv sind. Ein sozio-politisches Gleichgewicht zwischen der Welt der Männer und jener der Frauen wird auf diese Weise aufrechterhalten. Ähnliches ist für die matrilinearen Ethnien in Angola und Südzaire charakteristisch.

Nicht alle Populationen im Nyasa Ruvuma-Gebiet zeigen kulturell so betonte Ähnlichkeiten mit Zentralafrika. Abgesehen von den Einwanderern des 19. Jahrhunderts, besonders den -Ngoni, scheinen die ethnischen Gruppen von Nordmalawi, die -Tumbuka und -Ngonde, einer kulturell andersartigen Zone zuzugehören, eine Annahme, die auch der musikalische Befund nahelegt. Auch bei den -Cheŵa und den anderen Populationen der sogenannten Maravi-Gruppe sind zentralafrikanische Anklänge im heutigen Kulturbild wesentlich geringer als bei der Makua/Makonde-Gruppe.

Die heutige Bevölkerung des Nyasa Ruvuma-Raums läßt sich in folgende große Gruppen einteilen:

1. die Maravi-Gruppe. Sie umfaßt die heute unter den Namen -Cheŵa, -Mang'anja, -Nsenga, -Mbo, -Ntumba, -Zimba und anderen bekannten Ethnien. Es wird angenommen, daß die Maravi in ihr heutiges Siedlungsgebiet westlich des Nyasa-Sees zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert nach und nach einwanderten (Pachai 1973, S. 4). Im 17. Jahrhundert hatten sie ein wichtiges Reich unter dem Herrscher Lundu im unteren Shire-Tal. Sie handelten mit den Portugiesen und den Arabern, die in Tete und Sena am Zambezi-Fluß stationiert waren. Der heutige Siedlungsraum der Maravi-Gruppe umfaßt den größten Teil des zentralen und südlichen Malawi sowie Teile des östlichen Zambia und angrenzende Teile von Mosambique. Als die Maravi dieses Gebiet erreichten, stießen sie auf Gruppen kleinwüchsiger Jäger und Sammler, die in den Legenden unter verschiedenen Namen, wie Abatwa, Akafula und Mwandionera kuti, erscheinen. George Nurse, der sich auf linguistische und anthropologische Untersuchungen in Malawi stützt, ist der Ansicht, daß es sich um Khoisan-sprechende Gruppen handelte (Nurse 1967). Über diese Prä-Bantu-Bevölkerung schreibt Bridgial Pachai: »The dim past when Malawi was occupied by small settlements of small people has gone down in legend. Tales are told in villages of gnomes and pixies beating the Drums of Domasi, as well as of strange rock noises.« (Pachai 1973, S. 2) Das Zusammentreffen der Maravi mit den Vorbewohnern gestaltete sich nach den Oraltraditionen eher feindselig.

Nach Auffassung meines Mitarbeiters Moya Aliya aus Malawi können als eine der ältesten, vielleicht als die älteste lebende Musiktradition der Acheŵa die Gesänge zu den *dzinyau* (Masken) angesehen werden. Ob die *nyau*- (Maskentanz-) Tradition von der Maravi-Gruppe bei ihrer Einwanderung mitgebracht wurde, ist eine schwierig zu lösende Frage. Bisher sprechen jedoch alle Anzeichen dafür.

2. -Tumbuka und -Tonga. Sie siedeln nördlich der Maravi-Gruppe. Die -Tumbuka gelten als eine der ältesten und alteingesessenen Bantu-Populationen in diesem Raum. Sie gliedern sich in verschiedene Untergruppen wie die -Henga, -Phoka und andere (die für sich oft eine Unabhängigkeit beanspruchen) und siedeln nördlich des Dwangwa-Flusses. Die -Tonga im Nkhata-Bay-Distrikt am Nyasa-See stehen trotz zahlreicher historischer Verbindungen mit der Maravi-Gruppe heute sprachlich und kulturell den -Tumbuka näher. Chitumbuka und Chitonga sind einander so ähnlich, daß W. Y. Turner (1952) beide Sprachen in einem gemeinsamen Wörterbuch behandelt. Unter die Musik- und Tanzformen der -Tumbuka mit relativ großer Traditionskonformität fallen der Heilungstanz *rimbuza* sowie die Tänze *urumba* und *mitungo*. Nach Mitteilung von Paul Gwamba aus Yawulungu (Rumphi-Distrikt, Malawi), geboren 1909, tanzte man *urumba*, wenn ein Jäger erfolgreich von der Jagd zurückkehrte. *Mitungo*, ein von Schlagkalebassen begleiteter Tanz, wurde aufgeführt, wenn ein Mädchen die Pubertät erreichte. Bei den -Tumbuka wird jedoch keinerlei Genitaloperation durchgeführt. »Sie warnten das Mädchen vor dem Herumgehen mit Jungen. Wenn das Mädchen in die Nähe der Heirat kam, gaben sie Unterweisungen, wie der Gatte zu behandeln sei.« (Paul Gwamba, Malawi-Aufzeichnungen, Kubik 1967)

3. -Ngonde/-Nyakyusa. Die -Ngonde siedeln in dem Land zwischen dem North Rukuru und dem Songwe, Grenzfluß zwischen Malawi und Tanzania, während die mit den -Ngonde praktisch identischen -Nyakyusa auf der tanzanischen Seite der Grenze am Nordufer des Nyasa-Sees leben. Geschichte und Sozialstruktur der

pera Hill Glasperien gefunden worden, die mit 1190 beziehungsweise 1240 u. Z. datiert wurden, lange vor der vermutlichen Ankunft der Träger der Dynastie des Kyungu aus Bukinga nordöstlich des Nyasa-Sees (vgl. Pachai 1973, S. 13-14). Es bestanden in diesem Raum offenbar schon sehr frühzeitig Handelsbeziehungen zur ostafrikanischen Küste und möglicherweise auch Verbindungen nach dem Norden in das Zwischenseengebiet.

Im Jahre 1967 rechnete der damalige Chief Kyungu von Karonga *indingala* und *uzamba* zu den ältesten Tänzen der -Ngonde. *Uzamba* (oder *uzamba*) beinhaltet didaktische Tanzlieder für Mädchen nach dem Eintreten der Pubertät, die von älteren Frauen unterwiesen werden. *Indingala* wurde früher beim Tod eines Kyungu getanzt (Feldaufzeichnungen, Kubik 1967).

4. Ruvuma-Völker. Diese entsprechen der von George Peter Murdock als Cluster 16 (Yao-Makonde) zusammengefaßten Gruppe. Sie umfassen unter anderen die -Makonde, -Ndonde, -Makua, -Meto, -Shirima, -Lomwe und -Yao. Die -Makonde sind vor allem in dem fünfbandigen Werk von Jorge und Margot Dias umfassend beschrieben worden, die -Makua wurden durch die Arbeit von John Wembah-Rashid (1975) näher bekannt. Zur Musik dieses Raums liegt außerdem eine Arbeit von Margot Dias (1966) vor, weiterhin die Ergebnisse meines Musik-Survey von Nordmoçambique 1962 (Kubik 1964a, 1965a) sowie einige kürzere Arbeiten (etwa Dos Santos Junior 1958a, 1958b; Wembah-Rashid 1971). Die -Makonde sind in Europa vor allem auf den Kunstmärkten durch ihre bedeutenden Plastiken (Holzfiguren und Masken) bekannt (Haselberger 1969; J. u. M. Dias 1970; Wembah-Rashid 1971; Duerden 1974).

Im Gegensatz zum übrigen Norden von Moçambique ist das Gebiet im Nordosten ziemlich dicht bevölkert. Um die Stadt Mueda dominieren die -Makonde. Dagegen findet sich am unteren Ruvuma ein solches Konglomerat von Bevölkerungselementen, daß sich beinahe jedes Dorf zu einer anderen ethnischen Gemeinschaft rechnet, wie unser Survey 1962 noch gezeigt hat. -Makonde, -Ndonde, -Makua und -Yao-Gruppen leben hier auf der Moçambique- wie auf der Tanzania-Seite der Grenze zusammen (vgl. Weule 1908a und b; Wembah-Rashid 1975). Sogar -Ngoni, eine der historischen Ursachen für die »ethnische Zerrüttung« dieses Gebiets, in dem sich eine Flüchtlingsbevölkerung aus verschiedensten Richtungen niederließ, findet man hier.

Zu der unruhigen Geschichte von Nordmoçambique liegt nun eine Arbeit von George T. Nurse vor, der mit der Methode der Glottochronologie (Swadesh 1948) die Populationsgeschichte teilweise zu rekonstruieren versuchte (Nurse 1971). Nach seinen Ermittlungen liegt die Auseinanderentwicklung der Sprachen der Ruvuma-Völker bereits Jahrhunderte zurück. Für die Entstehung der Sprachen -Khokola und -Mihavani (Hauptdialekt der Elomwe-Sprache, der andere ist Eshirima) einerseits und -Makua andererseits errechnete Nurse die Divergenzzeit und gelangte zu folgendem Ergebnis: »Glottochronological counts suggest 1,182 years since Kokhola, and 1,044 years since Mihavani, diverged from a common tongue with Makua, yet 782 years ago they appear, on the same criteria, to have begun to diverge from their own common ancestor. ... Bearing this in mind, we are able with modest assurance to postulate a gradual split, occurring between 1,200 and 1,000 years ago, between the two main segments of proto-Makua, that to the north and east developing into modern Makua, while the south-westerly division began to drift towards the Shire and the lower Zambezi. About 800 years ago the advance guard, the Lolo, first came into contact with the Maravi and began to develop linguistically along lines distinct from those of the later comers, the Lomwe proper.« (Nurse 1971, S. 127)

Das Bild wird nicht nur linguistisch, sondern auch kulturell durch zahlreiche sekundäre Kontakte zwischen den Völkern des Nyasa/Ruvuma-Gebiets kompliziert. So errechnete Nurse eine Zeit von 771 Jahren als Minimumperiode, in der die -Khokola- und -Cheŵa-Gruppen miteinander in Kontakt gestanden haben müssen. Dazu kommen die vielfältigen kulturellen Einflüsse (insbesondere die Verbreitung von Musikinstrumenten wie Plattstabzither und einsaitige Fidel) durch die seit dem 11. Jahrhundert an der Ostküste bis nach Sofala bestehenden arabischen Handelsniederlassungen sowie durch die seit dem 16. Jahrhundert nachweisbaren portugiesischen Stützpunkte an der Küste Moçambiques und im Zambezi-Tal. Die Handelsniederlassungen Sena und Tete am Zambezi wurden von den Portugiesen 1531 und 1532 gegründet.

Der arabische und -Swabili-Küstenhandel erreichte das Gebiet des unteren Ruvuma sehr frühzeitig und dehnte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts bis über den Malaŵi- oder Nyasa-See hinaus aus. Im heutigen Siedlungsgebiet der -Ngonde (zwischen Rukuru und Songwe) am Nordwestufer des Sees bestanden indirekte Handelskontakte mit der Küste offenbar schon im 10. oder 11. Jahrhundert. Um 1780 kam eine Gruppe von Händlern unter Führung eines Mannes namens Mlowoka mit einer Dhau, einem arabischen Segelschiff, aus der Richtung des heutigen Manda an der Tanzania-Seite des Nyasa-Sees. Manda war einer der Endpunkte der von Kilwa zum Nyasa-See führenden weitverzweigten Handelsstraße. Die Männer überquerten den See und landeten in Malaŵi (Pachai 1973, S. 10-13), um Elfenbein einzuhandeln, ließen sich dort nieder und konnten im Land der -Tumbuka mit der Zeit sogar eine gewisse politische Macht gewinnen.

Bereits im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert entwickelten sich die -Yao von Nordmoçambique, deren ursprüngliches Siedlungsgebiet zwischen Ruvuma und Lujenda lag, zu einem dominierenden Handelsvolk.

Bald beherrschten sie den Elfenbeinhandel von der Küste Moçambiques bis zum Malaŵi-See und schließlich durch das südliche und zentrale Malaŵi bis in das heutige östliche Zambia. Um 1750 hatten sie bereits ihre kommerziellen Aktivitäten mit jenen der -Bisa in Zambia abgestimmt, die für das Lunda-Königreich des Kazembe am Luapula im nordöstlichen Zambia mit Elfenbein handelten. Die Zwischenhändler der -Yao brachten die Ware, die von den -Cheŵa im zentralen Malaŵi und den -Bisa in Zambia stammte, in großem Umfang an die Küste, vor allem nach Kilwa und an die Moçambique-Insel. Vom 18. Jahrhundert an kam der sich immer mehr ausdehnende Sklavenhandel dazu, der in verschiedenste Richtungen, vor allem auch nach Brasilien, dirigiert wurde (vgl. Alpers 1969). Das Geschäft lag hauptsächlich in den Händen von -Yao, -Bisa und Portugiesen, die Deportierten gehörten den -Makua, -Cheŵa, -Nsenga und auch den -Bisa an. Die Epoche des Sklavenhandels eröffnet der Musikforschung Ostafrikas eine ganz neue Art historischer Quellen. Die in außerafrikanische Gebiete verschleppten Ostafrikaner stammten meist aus weit von der Küste entfernten Räumen, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert von europäischen Reisenden noch weitgehend unberührt waren. In ihrer neuen Umgebung, zum Beispiel in Brasilien, bauten sie Musikinstrumente aus ihren Herkunftsländern nach und sangen auch noch Lieder in ihren Muttersprachen. Da die Neue Welt europäischen Reisenden im Gegensatz zu Innerafrika zu dieser Zeit zugänglich war, findet sich eine große Zahl von schriftlichen Quellen, in denen auch die Musik von Afrikanern in Amerika beschrieben und in Illustrationen festgehalten wird. Viele dieser Afrikaner waren gerade erst aus Afrika verschleppt worden. Ein sorgfältiges Studium solcher Quellen gibt uns eine größere Zeittiefe in der historischen Untersuchung afrikanischer Musik vergangener Zeiten. Afrikaner aus Malaŵi und Nordmoçambique, die in Brasilien regelmäßig als »Moçambiques« deklariert wurden, stammten meist von einer der oben genannten Ethnien. Sie werden etwa aus Rio de Janeiro mit ihren Instrumenten von mehreren Autoren des frühen 19. Jahrhunderts erwähnt und öfters auch in Abbildungen festgehalten.

Nach und nach nahmen die -Yao die islamische Religion an und wurden auch von der islamischen Kultur der ostafrikanischen Küste immer mehr beeinflusst. Es ist jedoch bemerkenswert, daß gerade in der Musik der islamische Einfluß bei den -Yao (mit Ausnahmen, bei ausgesprochen islamischen Festlichkeiten wie *zyala*) sich auf bestimmte Musikformen beschränkt und ebenso wie bei den benachbarten Ethnien, zum Beispiel bei den -Lomwe, -Shirima und -Meto, zahlreiche Musikarten davon unberührt blieben. Der islamische Einfluß verstärkte sich in manchen Gebieten noch während des 19. Jahrhunderts. In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts ließen sich Kiswahili sprechende arabische Sklavenhändler unter Führung von Jumbe Salim bin Abdallah in der großen Siedlung Nkhotakota am Westufer des Nyasa-Sees nieder. Die Präsenz der -Swahili-Araber in Nkhotakota und die sich daraus ergebende Integration dieses Ortes in das Netz der Karawanenwege zur Ostküste hatte einen nachhaltigen Einfluß auf die Musik im Nkhotakota-Distrikt, der bis heute spürbar ist.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts fand schließlich ein Ereignis statt, das weitreichende Folgen für die gesamte Region hatte und – besonders in Malaŵi bei den Chitumbuka und Chicheŵa sprechenden Populationen sowie auf der Tanzania-Seite des Sees bei den -Pangwa, -Bena und anderen Gruppen – die Einführung bis dahin unbekannter Musikformen und Musikinstrumente mit sich brachte: die Einwanderung der Angoni aus Südafrika. Eine Schilderung aus dem Blickwinkel eines Angehörigen dieser ethnischen Gruppe enthält die kleine Publikation »My Ngoni of Nyasaland« von Reverend Yesaya Mlonjeni Chibambo, die in den fünfziger Jahren undatiert erschien. Die wissenschaftliche Literatur über die Angoni ist sehr umfangreich. Erwähnt seien hier lediglich die umfassenden Arbeiten von Margaret Read (1956, sowie über Musik 1937), Antonio Rita-Ferreira (1966) und George T. Nurse (1966/67). Letztere Arbeit enthält wertvolle Daten zur Musikgeschichte der Angoni.

Die Angoni gehören zu einer großen Gruppe von Völkern, die ähnlich wie die »Shangaans« von Südmoçambique alle vor Shaka, dem Zulu-König in Südafrika, zwischen 1820 und 1825 flohen und nach Norden zogen. Eine Völkerwanderung großen Ausmaßes wurde dadurch ausgelöst. Auch der legendäre Zwangendaba, der seine Angoni zum Nyasa-See führen sollte, floh vor den bürgerkriegsartigen Zuständen in Südafrika.

Ngoni ist eine Aussprachevariante des südafrikanischen Namens Nguni. Die in Malaŵi eingewanderten Angoni verließen Südafrika im Jahre 1825. Viele von ihnen kamen aus dem heutigen Swasiland. Auf ihrem Weg nach dem Norden assimilierten sie Angehörige anderer ethnischer Gruppen. Auf Grund von Oraltraditionen, die von einer Überschreitung des Zambezi zur Zeit einer Sonnenfinsternis sprechen, hat man dieses Datum mit dem 19. November 1835 rekonstruiert. Nach ausgedehnten Wanderungen, bei denen die Angoni fast den ganzen westlichen Teil Ostafrikas unsicher machten und bis zum Viktoria-See vorstießen, wo sie unter dem Namen Watuta wegen ihrer Überfälle gefürchtet waren (vgl. Speke 1863), ließen sich verschiedene Gruppen zu beiden Seiten des Nyasa-Sees nieder: an der Ostseite besonders im Gebiet von Songea, an der Westseite im Norden von Malaŵi unter den -Tumbuka und im Ncheu-Distrikt, weiter südlich unter den -Cheŵa sprechenden Populationen. In Malaŵi kamen die kriegerischen Angoni mit den -Tumbuka, -Kamanga, -Henga, -Phoka, -Siska, -Tonga, -Cheŵa, -Senga und anderen Gruppen in Berührung. Diese wurden ihnen tributpflichtig, und junge Leute aus diesen Ethnien wurden von den Angoni in großer Zahl assimiliert. Anfangs blieb die -Ngoni-Sprache erhalten. Die jungen Leute, die oft mit Zwangsmaßnahmen in die Kriegsheere der Angoni rekrutiert wurden, waren strengster Disziplin unterworfen. So schreibt Reverend

Chibambo (S.48): «They were made to use the speech of Ngoni and were not allowed to talk in their own language. They were not allowed early marriage.» Durch diese Rekrutierungsmaßnahmen und durch Heiraten unter der lokalen Bevölkerung wurden die Angoni aber nach und nach ethnisch aufgeweicht und begannen selbst langsam das Brauchtum ihrer *abafu* (Diener, Unterworfene) zu übernehmen. «The strength of the Ngoni began to decline when they took the women of the country as their wives. This quickly led to the disuse of the Ngoni language.» (Chibambo, S.49) Dann setzten die Aufstände gegen die Angoni ein: Zuerst erhoben sich die -Tonga von Mankambira, dann verschiedene -Tumbuka-Gruppen. Die Angoni führten einen völlig neuen Tanzstil in Malaŵi ein, der durch schwere, behäbig und sentschlossen wirkende Schritte sowie durch das Schwingen von Speer und Schild gekennzeichnet ist. Dieser Tanzstil überlebt heute noch im *ingoma*-Tanz, ist aber auch in das Bewegungsrepertoire zahlreicher anderer Tänze assimiliert worden. An Musikinstrumenten brachten die Angoni zwei Formen des Musikbogens mit, den ungeschnürten Kalebassenbogen (*guba*) für Männer sowie den kleinen Mundbogen für Frauen und Mädchen: *nkangala* (im Süden) oder *myangala* (im Norden von Malaŵi). Letzterer wurde unter diesem Namen auch auf der nordöstlichen Seite des Nyasa-Sees bei den -Pangwa, -Kisi und anderen Gruppen in Tanzania bekannt.

Als Folge der Wanderungen und Raubzüge der Angoni in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und des Sklavenhandels der -Yao und der -Swahili-Araber, der sich vom Ende des 18. Jahrhunderts an immer mehr verschärfte und in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts unbeschreibliche Dimensionen annahm, wurde das Bevölkerungsbild in weiten Landstrichen des Nyasa/Ruvuma-Raums völlig zerrüttet. Einige Gruppen versuchten sich die kriegerischen Techniken der Angoni anzueignen und sich zur Wehr zu setzen, andere flüchteten in das dichtbesiedelte untere Ruvuma-Tal oder in unzugängliche Berggebiete. Ein bevorzugtes Sklavenjagdgebiet war das Innere des Nordens von Moçambique. Hier ermöglichte jedoch eine günstige Topographie die Flucht zahlreicher Bevölkerungsgruppen in schwer zugängliche Bergmassive. Von der Grenze zu Malaŵi südlich des Chilwa-Sees erstreckt sich quer durch Nordmoçambique eine Zone von Ebenen mittlerer Höhe, die mit Trockenwald bewachsen ist. Dazwischen erheben sich immer wieder Bergketten und zahlreiche sogenannte Inselberge aus Granitfelsen, deren Kuppeln plötzlich aus der Ebene ragen. Der in Malaŵi liegende Mulanje-Berg ist ein Beispiel für diese Landschaft, ist jedoch nicht besiedelt. Die Bevölkerung konzentriert sich hier auf das Gebiet am Fuß des Berges. Auf der Spitze hausen die *mizimu* (Geister), wird erzählt. Anders ist dies bei einem weitaus flächigeren Bergmassiv, das etwa zweihundert Kilometer weiter nordöstlich in Moçambique liegt und aus inselbergartigen Granitkuppeln mit dazwischenliegenden Tälern besteht: den Mitukwe-Bergen (portugiesische Schreibweise: Mitucue). Dieses steile Bergmassiv, dessen Dörfer nur über Kletterpfade zu erreichen sind, wurde zu einem Rückzugsgebiet, in das verschiedene Bevölkerungselemente während der Zeit des Sklavenhandels der -Yao und der Raubzüge der Angoni im 19. Jahrhundert flüchteten. Im Jahre 1962 hatte ich Gelegenheit, gemeinsam mit meinem Mitarbeiter Helmut Hillegeist in den Dörfern des Mitukwe-Massivs zu arbeiten (Kubik 1964a). Der Aufstieg von der katholischen Mission Mitucue her in das erste in einem der Bergtäler gelegene Dorf führte über steile, oft ziemlich glatte Felsflächen, die meist keinen Pfad erkennen ließen. Die zahlreichen Dörfer in den Tälern waren nicht nur für kriegerische Banden weitgehend unerreichbar, sondern auf Grund der Topographie dieses Gebiets auch leicht zu verteidigen. Außerdem ließ sich ein wirksames Warnsystem etablieren. Wir fanden hier eine überaus interessante Mischkultur verschiedenster Bevölkerungselemente, vor allem Ashirima, aber auch zahlreiche Alomwe und Vayao. Es wurde uns erzählt, daß die Vayao-Gruppen, die sich in den Mitukwe-Bergen niedergelassen hatten, selbst Opfer von Angoni-Invasionen in Nordmoçambique geworden waren.

Eine Reihe älterer und historisch interessanter Musikformen hatte sich hier erhalten. Traditionelle Tänze der Ashirima wie *gangaula* und *nauansha* waren lebendig. Das Xylophonspiel (*mangwilo*) war besonders entwickelt (Kubik 1964a, 1965a). Mit den -Yao waren auch islamische Musikformen in die Mitukwe-Dörfer gekommen. (Vgl. unsere Aufnahmeserie B 9126 von Frauengruppen mit *mahea*-Rasseln und einem Tamburin.) Der Dorfvorsteher in der dritten Siedlung erwies sich als ein gebildeter Muslim; seine Kleidung bestand aus einem weißen *kanzu*. Er sprach fließend Kiswahili. Die in dieser Gemeinschaft auf arabisch gesungenen Lieder bestanden aber als relativ gesondertes Kulturgut und hatten auf die bodenständige Musik keinen wesentlichen Einfluß.

Eine ähnliche Mischkultur, nur noch viel homogener geworden, zeigen die von Jorge und Margot Dias (1966, 1970 usw.) ausführlich dokumentierten -Makonde. Entsprechend den weitverzweigten historischen Kulturinflüssen im unteren Ruvuma-Tal und auf der Hochebene zeigt die Musik der -Makonde ein vielschichtiges Bild. Vielleicht gibt es so etwas wie ein altes -Makonde-Substrat, das sich in der tonalen Organisation, der harmonischen Struktur der Gesänge sowie im rhythmischen Charakter der Musik erhalten hat. Nach den Erfahrungen unserer Forschungen in Nordmoçambique 1962 ist -Makonde-Musik meist hexatonisch mit Intervallen um 160 bis 180 Cents, Singen in parallelen Terzen und einer rhythmischen Organisation in den Trommelensembles, die auf der Konzeption einer Dreieitigkeit von funktionalen Stimmen beruht: 1. Orientierungsformel, 2. Basisstimme oder -stimmen, 3. Variationen spielende Meistertrommel (zur -Makonde-Musik vgl. auch Kubik 1964a, S.93-95).

Gerhard J.
mit einem Abschn.
John Wembah-J.

Im Nyasa Ruvuma-Kulturgebiet sind die nächsten musikalischen Verwandten der -Makonde die -Makua, -Ndonde, -Lomwe, -Shirima und -Meto. Manche Verwandtschaft besteht auch mit der Musik der -Yao und – etwas entfernter – mit einigen Musikformen der -Chewa, besonders nyau- (Maskentanz-) Musik. Der inter-regionale Kulturaustausch zwischen den meisten dieser Gruppen, besonders der -Makua, -Ndonde und -Makonde (vgl. auch Wembah-Rashids Schilderung der Verhältnisse auf der Tanzania-Seite der Grenze, 1975, S. 87–137), verstärkte sich zwischen 1960 und 1974 durch den Befreiungskampf der FRELIMO und die zwangsweise Evakuierung und Umsiedlung großer Teile der Bevölkerung in Lager durch die portugiesische Verwaltung. Dazu kamen die Flüchtlingsströme aus Moçambique nach Tanzania. Wie in manchen anderen Gegenden Ostafrikas gibt es heute im unteren Ruvuma-Tal strenggenommen keine ethnisch zu definierende Musik, sondern am ehesten noch verschiedene ethnospezifische Anordnungen der dort inter-regional verbreiteten Musikelemente.

Auf der Ebene eines außerafrikanischen Einflusses sind asiatische und insbesondere arabische Kontakte in der Musik der -Makonde in mehreren ihrer Formen spürbar. Besonders konzentriert erscheint der Einfluß asiatischer Musikformen verschiedenster Quellen im Spiel der einsaitigen Fidel; arabischer Musikeinfluß markiert auch den Melodieduktus vieler unbegleiteter Vokalmusikformen, bei den -Makonde jedoch in einer tiefer greifenden Weise als etwa bei den -Shirima der Mitukwe-Berge, wo sich arabische Musikelemente vorwiegend auf die Gesänge der Koranschulen beschränkten. Die nahe der Küste siedelnden -Makonde kamen bereits vor Jahrhunderten mit arabischen Musikeinflüssen in Berührung, die während dieses langen Zeitraums fast völlig assimiliert und verarbeitet wurden.

Europäischer, vor allem portugiesischer Einfluß kam schließlich durch koloniale Institutionen während der portugiesischen Herrschaft (bis 1974) in das Gebiet der -Makonde: aus der Musikpraxis der christlichen Missionen, der Schulen und des Rundfunks, vor allem der gut zu empfangenden Stationen Nampula (Nordmoçambique) und Dar es Salaam (vgl. auch Kubik 1964a, S. 94–100).

Gerhard Kubik,
mit einem Abschnitt von
John Wembah-Rashid

Musik- und Tanzerziehung, traditionelle Schulen und Maskenbünde

Musik- und Tanzerziehung ist in Ostafrika in einem erweiterten erzieherischen Kontext zu verstehen, dessen Operationsziel nicht nur musikalisch oder choreographisch, sondern auch außermusikalisch ist. Vor dem Erscheinen der Europäer gab es in allen afrikanischen Kulturgebieten traditionelle Systeme der Erziehung der Jugend und vielfach Institutionen, in denen sich ein formaler Unterricht abspielte. Unter formaler Erziehung wollen wir institutionalisierte Formen des Unterrichts verstehen. Das Kennzeichen formaler Erziehung ist, daß eine klare Trennung zwischen einem Lehrkörper und Schülern besteht und daß diese regelmäßig zusammenkommen. Dieser Fall ist in Schwarzafrika überall dort gegeben, wo Gruppen von Jungen oder Mädchen zur Unterweisung längere Zeit in Sklusion gehalten werden.

In zahlreichen Gemeinschaften Ostafrikas sind traditionelle Beschneidungsschulen ein wichtiger Rahmen für Musik- und Tanzerziehung. Solche Schulen bestehen bei den -Yao, -Makua, -Makonde, -Gogo, -Gishu, -Konjo und zahlreichen anderen Gruppen. Parallele Institutionen der Erziehung gibt es auch für Mädchen, zum Beispiel *msondo* oder *nsondo* bei den -Yao (Kubik 1978c), *kisazi* bei den -Zigua und -Ngulu (Grohs 1980). Diese Einrichtungen überlebten Verfolgung und Diskriminierung durch koloniale Behörden und christliche Missionen. Die traditionellen Institutionen zur Erziehung der Jugend sind wichtige Pflegestätten der Musik- und Tanzkultur. Die afrikanischen Musikkulturen sind sehr erneuerungsfähig und zeigen bis heute keinerlei Anzeichen eines Vitalitätsverlusts. Sie müssen daher auf höchst wirksame Weise tradiert worden sein, sonst hätten sie nicht überlebt. Die Gesellschaft, die eine Musikkultur trägt, muß Einrichtungen besitzen, die deren Transmission gewährleisten. Nachahmung und langsame Absorption von Gesehenem und Gehörtem ist dabei nicht ausreichend und kann die musikalische Enkulturation allein nicht gewährleisten, nicht einmal im Bereich nichtspezialisierter Musikpraxis.

Die Untersuchung traditioneller Institutionen, in deren Rahmen sich Musik- und Tanzausbildung abspielen, steht aus verschiedenen Gründen erst am Anfang. Von isolierten Studien, wie etwa jener von A. M. W. Griffith, der bereits 1936 die Bedeutung von Sport, Tanz und Musik in den Trainingslagern für Jungen im Bukoba-Distrikt, Nordwesttanzania, erkannte, bis zu sozio-psychologischen Analysen der Initiation, wie von Robert und Barbara LeVine bei den -Gusii im südwestlichen Kenya (1963), erstreckt sich ein breites Spektrum möglicher Ansätze. Auch afrikanische Forscher bringen diesem Thema immer mehr Interesse entgegen. Einer der ersten ostafrikanischen Kulturanthropologen, nämlich der von Bronislaw Malinowski in London ausgebildete spätere Präsident Kenyas, Jomo Kenyatta, widmete in seinem ethnographischen Werk über die -Gikuyu ein ganzes Kapitel dem »System of Education (prior to the advent of the European)« (Kenyatta 1938, 1959, S. 98–129). Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit der Initiation von Jungen und Mädchen (S. 130–154). In jüngerer Zeit untersuchte Martin Mluanda traditionelle Schulen bei den -Luguru und -Zigua in Tanzania (Mluanda 1971, 1974). In Zusammenarbeit mit Tanzaniern wurde dieses Thema vor kurzem auch von Elisabeth Grohs aufgegriffen, deren Buch »Kisazi – Reiferiten der Mädchen bei den Zigua und

Im Nyasa/Ruvuma-Kulturgebiet ergibt sich die spezifische Stellung der Frau aus der vorwiegend matrilinearen Sozialordnung. In den künstlerischen Aktivitäten nehmen Frauen führende Rollen ein. Es gibt zahlreiche Musikformen und Tänze, die ausschließlich den Frauen gehören. Diese sind vielfach auch an ein bestimmtes Lebensalter und an bestimmte Tätigkeiten gebunden. Frauen der Ameto verwenden zur Begleitung eines yoto genannten Liedtypus sowie für den mirusi-Tanz, der bei einer Hochzeit aufgeführt wird, große, laut klingende, meist mit Maiskörnern gefüllte Kugelrasseln aus Kürbiskalebassen, die mit einem als Griff dienenden Holzstiel durchstoßen sind. Eine der Frauen hält in der Regel zwei solcher Rasseln in den Händen.

Bei den Ameto-Frauen war 1962 noch immer der traditionelle Nasenflügelschmuck beliebt. Manchmal wurden auch Zierkämme ins Haar gesteckt (siehe Textillustration). Die Ameto im Norden von Moçambique gelten bei manchen Ethnologen als eine Untergruppe des Makua-Volkes.

Nicht nur Musik, sondern auch die täglichen Arbeiten der Frauen sind oft rhythmisch organisiert. In den Tätigkeiten werden bewegungsmäßige Verhaltensmuster frühzeitig enkulturiert. Die Textillustration zeigt eine Mmeto-Frau aus dem Gebiet von Marrupa in Nordmoçambique, die im Begriff ist, kleine Bohnen auf einem Mahlstein zu feinem Mehl zu zerreiben. Bohnen, aber

auch Hirsekörner werden auf diese Weise zerkleinert. Ihr Vorrat an Bohnen befindet sich in dem Korb im Bild rechts unten, das fertige Mehl rieselt direkt vom Mahlstein in einen anderen Korb hinüber, der im Bild nicht mehr sichtbar ist. Bei dieser Arbeit singen die Ameto-Frauen offenbar nicht, aber die Bewegungen und Arbeitsgeräusche sind rhythmisch organisiert. G. K.



Chitsukulumue-Musik der Ambo-Frauen

Chokumbira, T. A. Dambe, nördlich von Mwanza, Blantyre-Distrikt, Malawi, April 1967

Chitsukulumue (Plural dzitsukulumue) ist bei den Ambo im Bergland nördlich von Mwanza (Malawi) der Name für Rasseln aus länglichen Kalebassen, die ausschließlich von Frauen verwendet werden. Im Innern befinden sich Maiskörner (*chimanga*) als rasselndes Material. Zum Verschließen der Kalebassen dient ein Stück von einem Maiskolben, das in die einzige Öffnung gesteckt wird.

Jede mitwirkende Frau hält eine Rassel in der linken Hand und schlägt sie mit der rechten an, manchmal auch mit der Faust. Die Kürbissassel wird mit der Hand von oben her ergriffen und so gehalten, daß der Maisstößel nach links weist. Gelegentlich wird sie auch von der linken Hand in die rechte gewechselt und dann mit der rechten gehalten und mit der linken angeschlagen (16-mm-Film D 2, Malawi-Survey Djenda/Kubik, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen).

Bei der Aufführung sitzen die Frauen auf dem Boden. Die Leiterin der hier abgebildeten Gruppe ist Agnes, etwa siebenzig Jahre alt, die Frau des Dorfvorstehers Chakumbira (zweite von links).

Die Musik ist nach dem verwendeten Instrument benannt: *chitsukulumue*. Früher hieß diese Musik auch *mphango* (Singular u. Plural), erzählten die Frauen. Heute wird sie meist aus Anlaß einer Bierparty, aber auch bei Begräbnissen aufgeführt.

Die Liedtexte fungieren oft als soziales Korrektiv - vom Standpunkt der Frauen in der Dorfgemeinschaft. So handelt etwa einer der von uns aufgenommenen Texte (Tonband 27/1a) von einer Frau, die darüber klagt, daß sie niemanden (das heißt keinen Verwandten) im Dorf habe, dem sie sich anvertrauen könne. Gewisse Dinge kann eine Frau nicht einmal ihrem Gatten erzählen, besonders das, was ihn betrifft. Meist geht sie mit diesen Angelegenheiten dann zu ihrem älteren Bruder. (Die Maritalresidenz ist in der traditionellen Ambo-Gesellschaft uxori-lokal, das heißt, der Mann siedelt in das Dorf seiner Frau über.)

Ein weiteres Lied (Tonband 27/1b) bezieht sich auf einen Mann mit zwei Frauen. Die jüngere Frau sagt zur älteren, die sie immer mit eifersüchtigen Blicken ansieht: »Nimm ihn dir, nimm ihn dir ganz, deinen Gatten!«, der Mann wollte seinen gesamten Besitz der jüngeren vererben.

Ein anderes Lied (Tonband 27/2) handelt von einer Frau, die von ihrem Gatten schlecht behandelt wurde. »Laß mich weggehen!« sagt sie. Sie will zu ihrem Bruder zurückkehren.

(Alle Angaben zu *chitsukulumue* verdanke ich Raphael Nkata, Polizist in Chakumbira, T. A. Dambe, P. O. Neno.) G. K.

Abbildung 92



91

92





91

92

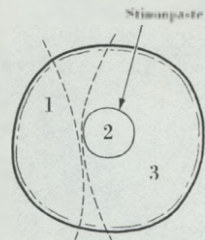


Der náncansha-Tanz war Anfang der sechziger Jahre einer der beliebtesten Kreistänze bei den Eshirima sprechenden Gemeinschaften in den abgelegenen und schwer zugänglichen Dörfern des Mitukwe-Bergmassivs. Drei Trommeln werden verwendet:

1. *Masha* (Abb. 96, links außen). Dies ist eine kleine Bechertrommel mit Fuß und mit Nagelspannung: Um das Fell zu befestigen, sind kleine Holznägel in engen Abständen eingeschlagen. Diese Trommel hat im Ensemble die Funktion, eine rasche Basispulsation zu erzeugen, die die übrigen Trommeln bindet und ihnen eine Orientierung gibt. Der Spieler sitzt auf dem Boden und hält die kleine Trommel mit den Füßen umschlungen. Mit zwei langen Stäbchen schlägt er den sehr raschen Puls. Der hohe, laute Ton der *masha* ist im Ensemble durchdringend hörbar. Auch in anderen Tänzen der Ashirima, wie *gongaula* oder *lupanda* (ein Tanz, der bei der Beschneidung der Jungen aufgeführt wird), hat diese Trommel eine solche Funktion.

2. *Mtiamu*. Diese einfellige Trommel mit einem röhrenförmigen (offenen) Fortsatz nach unten (Abb. 96, Bildmitte) liegt der Länge nach auf dem Boden. Der Spieler, auf den nebenstehenden Bildern ein Junge, hält sie mit nach innen gekehrten Füßen in ihrer Lage fest und trommelt mit beiden Händen, während er auf der Trommel entweder sitzt oder über ihr in vorgebeugter Haltung steht. Aufgabe der *mtiamu* ist es, eine rhythmische Grundformel zu erzeugen, die sich mit der raschen Pulsation der *masha* verbindet.

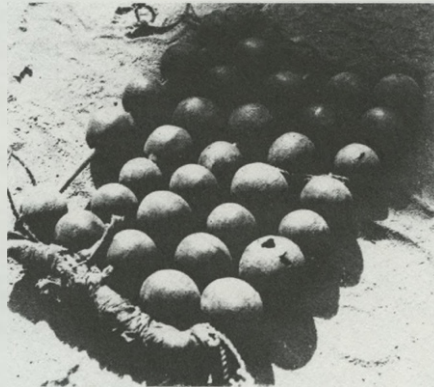
3. *Joza*. Diese hohe Trommel ist von einer ähnlichen Form wie die *mtiamu*, nur größer als jene; man könnte sie als »Meistertrommel« charakterisieren. Hier wird sie von einem der bedeutendsten Musiker gespielt, die wir in den Mitukwe-Bergen kennenlernten: S. Venjiwa, etwa zwanzig Jahre alt (Abb. 97 sowie Abb. 96, Mitte). Dieser junge Mann war auf verschiedensten Instrumenten ein Virtuose, auch auf dem Xylophon (vgl. Abb. 100). In der Mitte des Fells der *joza* ist Stimmpaste aufgeklebt, um zwischen Randtönen und Zentrumtönen klangliche Unterschiede erzeugen zu können. Unten ist diese Trommel offen. Der Trommler hält sein Instrument zwischen den Beinen fest; die untere (Röhren-) Öffnung ist dabei etwa zehn Zentimeter vom Boden abgehoben. Mit den Händen schlägt er verschiedene Teile des Fells an. Auf diese Weise erzeugt er mindestens drei Timbre-Schattierungen. Die drei Anschlagfelder der Trommel sind in der folgenden Skizze dargestellt.



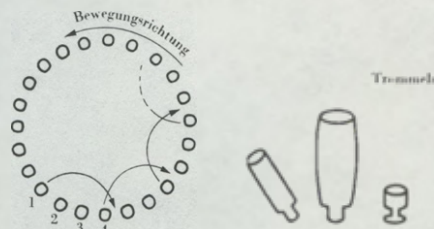
Spielfeld 1 wird mit der linken Hand geschlagen, 2 und 3 mit der rechten. Das Spiel der *joza* ist timbre-melodisch. Auf dieser Trommel werden komplexe rhythmische Variationen gespielt und akzentuierte Kreuzrhythmen der die Grundlage bildenden Kombination der beiden anderen Trommeln entgegengesetzt. In seiner Schlag-

technik benutzte der Trommler manchmal die ganze, manchmal die vordere Handfläche, manchmal die geschlossenen Finger (vgl. Abb. 97). Gelgentlich dämpfte er den Klang des Fells ab, indem er den rechten Ellbogen auf die Trommel stützte (Filmanalyse A 2/1962, Hillegeist/Kubik). Dies war ein Schaustück seiner außerordentlichen Virtuosität.

Männer, Frauen und Kinder nehmen am náncansha-Tanz teil. Links neben den Trommeln bilden sie einen Kreis und bewegen sich entgegengesetzt zur Uhrzeigerichtung (Abb. 96, rechts, u. Abb. 98). Nur die jungen Männer singen. Die Sänger tragen Rasseln (*maha*) aus *Oncoba spinosa*-Schalen, im Chichewa *maseche* genannt, an den Beinen. Diese Kapseln werden auf Stäbe gesteckt, mit Lederriemen (die mit Tuchstückechen zur Isolation umwickelt sind) querverbunden und schließlich mit den



herausstehenden Schnüren an beiden Beinen von Tänzern und Sängern befestigt (vgl. Textillustration u. Abb. 98). Der Gesangsstil der Männer ist mit Jodeln durchsetzt, die Mehrstimmigkeit ergibt den Eindruck eines ständig wiederkehrenden Akkords einer kleinen Septime (Tonbandaufnahme B 9008, Phonogrammarchiv Wien).



Bewegungsschema des náncansha-Tanzes.

Ein besonderer Reiz des náncansha-Tanzes liegt in der Organisation seiner Figuren. Von Zeit zu Zeit verläßt einer der Teilnehmer seine Stelle im Kreis und tanzt langsam entlang der Innen-seite des Kreises weiter, an drei Personen vorbei, die vor ihm standen, und stellt sich schließlich vor die dritte (im Bewegungsschema als Nummer 4 gekennzeichnet) und ordnet sich wieder in die Reihe ein. Nun muß sein neuer Hintermann aus der Kreislinie heraustanzen, und das Ganze wiederholt sich.

G.K.

96

97



96

97



98



In der ersten Dorfgemeinschaft, die man nach dem Aufstieg von der Missão Mitucue erreicht, stießen wir auf den außergewöhnlichen Fall einer Xylophon spielenden Frau. Senhora Muhua spielte zusammen mit einem kleinen Jungen, den sie unterrichtete und der ihr gegenüber saß. Dieser führte den Part des »Beginnenden« aus. Frau Muhua den Part des »Respondierenden«.

Der Dorfvorsteher stellte uns die Frau als eine Kuriosität vor. Daß sie das Holmxylophon mangucilo spielen konnte und noch dazu mit so großer technischer Fertigkeit, wurde von den Leuten im Dorf als eine hohe persönliche Leistung der Frau Muhua angesehen und entsprechend anerkannt (Tonbandaufnahmen B 9092, Phonogrammarchiv Wien).
 G. K.

Mangucilo-Holmxylophon, gespielt von S. Venjiwa
 Siedlung III in den Mitukwe-Bergen, Nordmoçambique, 15. Oktober 1962

Der junge, etwa zwanzigjährige Venjiwa war ein phänomenaler Experte auf dem mangucilo (Holmxylophon). Hier spielt er zusammen mit seinem etwa achtzehnjährigen Freund S. Jenja (im Bild nicht mehr sichtbar). Das kleine mangucilo mit fünf bis sieben vertauschbaren Klangstäben wird bei den Ashirima meist von Jugendlichen im Alter von vierzehn bis achtzehn Jahren gespielt, und zwar immer von zwei Musikern, die einander schräg gegenüber sitzen. Jeder benützt zwei Schlegel, mit denen er die Klangstäbe an den Enden anschlägt. Einer der beiden ist der »Beginnende«, dessen Aufgabe es ist, eine Basisformel zu spielen, die er ständig wiederholt. Ihm gegenüber sitzt der »Respondierende«, der mit oft komplizierteren Phrasen zwischen die Schläge des »Beginnenden« fällt. Venjiwa und sein Partner spielten manche Stücke mit sechs, manche mit nur fünf Stäben (vgl. Kubik 1965a). Bei dem unten transkribierten Stück wurden nur fünf verwendet. Aus der Sicht des »Respondierenden«, in diesem Fall des Venjiwa (vgl. Abb.), waren sie so aufgelegt, daß sich die Stäbe mit den hohen Tönen zu seiner Linken befanden. Die Numerierung in der Tabelle entspricht also der Reihenfolge der Stäbe von links nach rechts.

Klangstäbe	Hertz	Cents	Intervalle in Cents
1	850	388	216
2	752	172	317
3	625	1055	135
4	579	920	213
5	512	707	

Graphische Transkription eines mangucilo-Stückes von Senhora Venjiwa, Auszug (transkribiert vom 8-mm-Farbfilm A 4, Moçambique 1962; parallele Tonaufnahmen dazu im Phonogrammarchiv Wien, B. 9000, 15. Oktober 1962)

- = Schlag mit dem Schlegel der rechten Hand
- = Schlag mit dem Schlegel der linken Hand

THEMA (24)

Der Antwortende (cakulela)

Der Beginnende (apuchera)

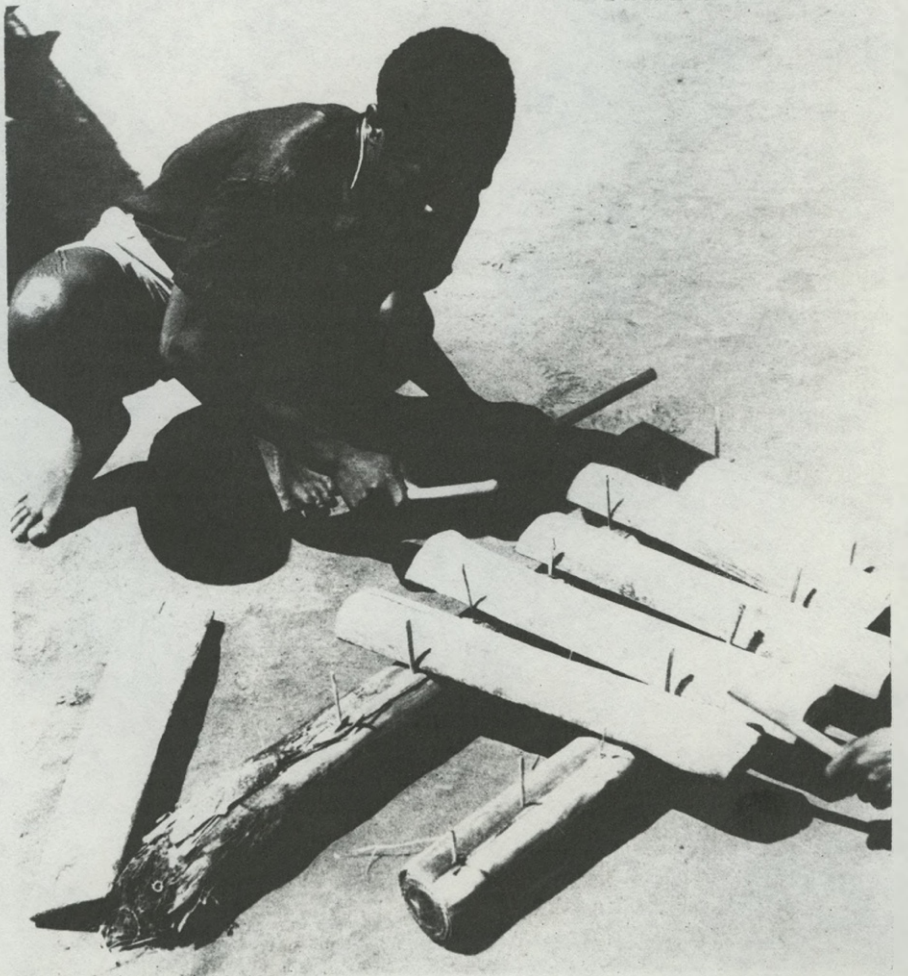
VARIATION I (24)

Abbildung 100

Die Tonhöhenmessungen wurden anhand meines Originalbandes von Reverend Arthur M. Jones, London, nach Abschluß meiner Feldforschungen mit einem Strobocorn durchgeführt. Da das Tonbandgerät im Feld um 74 Cents zu langsam lief, mußte diese Zahl von Jones' Messergebnis abgezogen werden. Bei den obigen Angaben in Cents handelt es sich bereits um die korrigierten Werte. Im Jahre 1962 entwickelte ich anhand des Xylophonspiels von Venjiwa und Jenja mein inzwischen bekanntes Verfahren der Transkription afrikanischer Instrumentalmusikformen vom Stummfilm durch Kader-für-Kader-Auswertung (Kubik 1965a, 1972a, 1975). Ausgangsmaterial war unser 8-mm-Film des aus schrägem Aufnahmewinkel kontinuierlich gefilmten Xylophonspiels. Zur Transkription wird bei diesem Verfahren nur die Bewegung herangezogen, nicht der Ton. Alle Impaktstellen, das sind jene Stellen, wo einer der Schlegel auf einen Xylophonstab trifft, werden zeitlich richtig auf Millimeterpapier eingetragen. Später wird von dieser graphischen Transkription vom Film eine Umschrift hergestellt, in der die vertikalen Linien nicht mehr für die einzelnen Kader (die Einzelbilder auf einem Kinematogramm) stehen, sondern für die Elementarpulsation. Die horizontalen Linien stehen für die Klangstäbe des Xylophons. Fünf Linien bedeutet fünf Stäbe, sechs Linien sechs Stäbe und so weiter. Die in diesem Verfahren hergestellten Transkriptionen sind spielbar, das heißt, jeder, der sich ein Holmxylophon nach der Art von Venjiwas Instrument konstruiert (siehe auch die Konstruktionsanleitung bei Abb. 101 bis 104), kann versuchen, diese Musik anhand der Transkriptionen (publiziert in: Kubik 1965a) zu erlernen. Sie wird allerdings unvorstellbar rasch gespielt (vgl. Tonbandaufnahmen B 8993-9003 im Phonogrammarchiv Wien). Die Kombination der Stimmen erfolgt nach der Methode der Verzahnung.



100



Die Klanghölzer eines mangwilo gewinnt man vom Holz eines Baums namens *mujhuma* (nach der Aussprache des Instrumentenmachers im Bild) oder *mujhuma* (nach der Aussprache des Xylophonisten Venjiwa in Siedlung III). Dazu werden zuerst ein bis zwei dicke Äste abgehackt und in Stücke von etwa vierzig bis sechzig Zentimeter Länge zerschnitten. Dann befreit man diese Holzstäbe von der Rinde und spaltet sie in der Mitte, so daß die Xylophonstäbe einen ungefähr halbmondförmigen Querschnitt bekommen. Wo es dem Instrumentenmacher nötig erscheint, wird von der Dicke der halbierten Stäbe noch weiteres Holz abgehackt (Abb. 101). Als Werkzeug benützt er ein Buschmesser. Dann müssen die Klanghölzer mindestens einige Tage lang, oft auch mehrere Wochen, zum Austrocknen liegengelassen werden.

Das Xylophon wird schließlich versuchsweise auf zwei frischgeschnittenen Bananenstämmen aufgebaut (Abb. 102 u. 103). Die Frische dieser Stämme ist sehr wichtig, da sie nur in diesem Zustand weich genug sind, um als Unterlage die Schwingungen der Klanghölzer nicht zu beeinträchtigen. Eine gewisse Resonanz entsteht auch durch den Hohlraum zwischen den beiden parallel liegenden Stämmen. Ob die Struktur der frischen Bananenstämme selbst irgendwelche akustische Implikationen hat, ist bisher noch nicht untersucht worden. Um die auf den beiden parallelen Stämmen ausgelegten Klanghölzer voneinander zu trennen, damit sie während des Spiels nicht ständg gegeneinander schlagen, werden Trennstäbe aus Holz oder Bambus zwischen sie in die weichen Bananenstämme gesteckt. Eine weitere Befestigung gibt es beim mangwilo-Xylophon nicht (Abb. 104).

Das Stimmen der Klanghölzer erfolgt nach dem in Ostafrika verbreiteten Verfahren. Zunächst werden weitaus mehr Klanghölzer zugeschnitten, als man für das sechs- bis siebenstäbige mangwilo benötigt. Dies erleichtert die Herstellung eines Xylophons sehr. Der Instrumentenmacher sucht sich nämlich aus der großen Zahl der zugeschnittenen Stäbe jene aus, die zufällig etwa die gewünschte Tonskala ergeben. Zu diesem Zweck werden die herumliegenden Hölzer nacheinander abgeklopft. Einige kommen nicht in Frage und werden sogleich weggelegt. Andere entsprechen ungefähr den Tonvorstellungen des Instrumentenmachers. Diese müssen nun feingestimmt werden. Ist der Ton zu hoch, wird aus der Mitte der Unterseite (in einer Länge von etwa 5-7 cm) Holz herausgehackt. Ist der Ton zu tief, dann wird an den Enden (auf der Unterseite) etwas Holz abgehackt. Dabei muß an beiden Enden etwa gleich viel weggenommen werden, um die harmonische Gesamtschwingung des Klangholzes nicht zu zerstören. Im Verlaufe des Stimmens werden die Hölzer wiederholt in der gewünschten Reihenfolge auf die Bananenstämme gelegt und durch Spielen von kurzen Phrasen, Stimmformeln und Stimmstücken überprüft (Abb. 103). Ein bis zwei überzählige Stäbe werden gleichfalls gestimmt; sie gelten als Reserve, die je nach dem zu spielenden Stück gegen andere ausgetauscht werden. Es ist bei den Ashirima auch allgemein üblich, die Anordnung der Xylophonstäbe von Musikstück zu Musikstück zu verändern. Nicht immer ist die Anordnung regulär im Sinne einer Leiter. Manchmal befinden sich die tiefen Töne, wie bei einem Lamellophon, in der Mitte, manchmal sind sie an beiden Seiten außen (vgl. meine Transkriptionen von sieben mangwilo-Stücken, Kubik 1965 a).

Wegen der Kürze unseres Aufenthalts in der Siedlung I der Mitukwe-Berge in Mosambique konnten wir nicht abwarten, bis die Klangstäbe des Xylophons unseres Instrumentenmachers getrocknet waren. Die Abbildungen 103 und 104 vom Vorgang des Stimmens sind daher als Demonstrationbilder anzusehen. Das tatsächliche Stimmen und Überprüfen dieses Instruments erfolgte erst viele Wochen später.

Mangwilo-Spiel dient dem Zeitvertreib und der Unterhaltung. Oft hat es, besonders bei den Ashirima und den ihnen verwandten Alomwe, noch eine weitere wichtige Funktion. Die Jungen tragen das Xylophon auf die Maisfelder hinaus, wo sie den ganzen Tag bleiben, um durch ihr Spiel Affen und Vögel davon abzuhalten, die Felder zu überfallen. Dies ist vor allem eine Aufgabe für kleinere Jungen im Alter von etwa acht bis zehn Jahren.

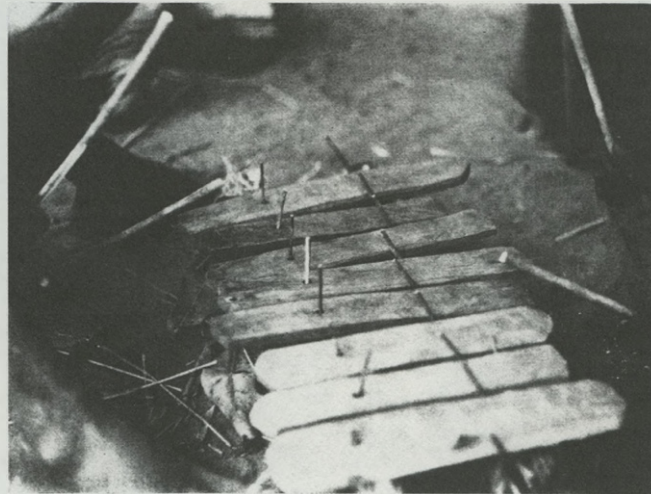
Das mangwilo findet sich in der sogenannten südlichen Verbreitungszone des Holmxylophons in Ostafrika, die weite Teile des Nyasa-Ruvuma-Kulturgebiets umfaßt. In den Jahren 1962, 1967 und 1976 nahmen wir in diesem Raum bei den folgenden ethnischen Gruppen Holmxylophone auf: 1. Mosambique 1962: -Shirima, -Lomwe, -Makonde; 2. Malawi 1967: -Lomwe, -Yao, -Khokola, -Ngonde; 3. Tanzania 1976: -Nyakyusa. Unter den verschiedenen Xylophontypen sind die meisten einander sehr ähnlich, nur jene der -Khokola und der -Makonde fallen etwas aus dem Rahmen, vor allem durch eine andere Befestigungsart: Wie beim Trogxylophon der -Cuaho (vgl. Abb. 53) werden dort die Befestigungstäbchen nur auf einer Seite zwischen die Klanghölzer in die Unterlage gesteckt, auf der anderen Seite werden sie durchgestochen. Die Textillustration zeigt ein *dimbila* mit acht Klangplatten, das wir 1962 in Mitande, etwa fünf- und zwanzig Kilometer östlich von Mocimboa do Rovuma, Mosambique, fotografieren konnten.

Die Holmxylophone der südlichen Verbreitungszone des Xylophons in Ostafrika sind wesentlich kleiner als jene der nördlichen, die in Uganda beginnt und sich von dort aus weit nach Zentralafrika erstreckt.

G. K.



101



K-
HICHTE IM
A/RUVUMA-
URGEBIET
ungen 101 bis 104



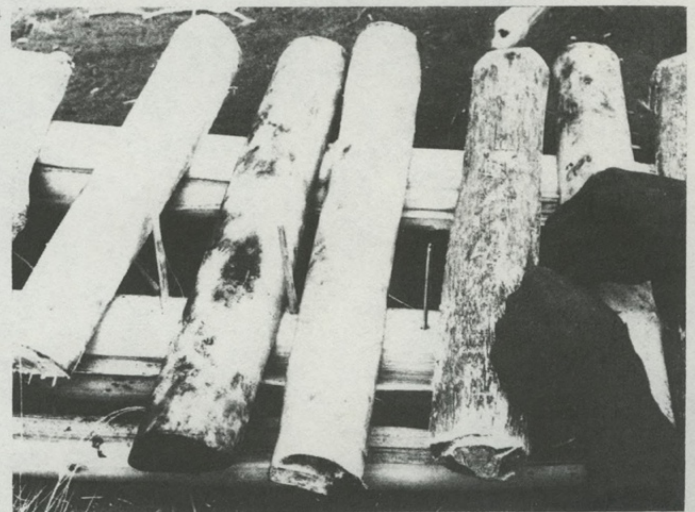
102



103



104



Karl Weules Darstellung von Musikinstrumenten aus dem Gebiet von Newala im Südosten von Tanzania gehört zu den frühesten Dokumenten, die wir zur Musikgeschichte der -Makonde und benachbarter ethnischer Gruppen besitzen. Vier Instrumente sind abgebildet und von Weule wie folgt identifiziert:

1. *Mgoromondo*. Ein Xylophon mit neun flachen Klangplatten, die in typischer Weise befestigt sind: Nur auf einer Seite sind sie durchbohrt und mittels Holzstiften befestigt, das andere Ende liegt frei auf. Die Unterlage bilden zwei kleine zugeschnittene Baumstämme oder Äste, deren Rinde nicht abgeschält wurde. Auf diesen sind als Isolierschicht Strohbindel (vgl. Weule 1908b, S. 351) angebracht, und erst darauf liegen die Platten. Die Bezeichnung *mgoromondo* für das Holmxylophon scheint mit der bei den -Yao und anderen Gruppen in Moçambique und Malaui anzutreffenden Benennung *mangolongondo* verwandt zu sein. Beide beruhen auf lautmalersischen Silben, die zu charakteristischen Phrasen des Xylophonspiels assoziiert werden.

2. *Lugombo*. Ein geschnürter Musikbogen mit einer in der Mitte angebrachten Resonanzkalabasse.

3. *Sese*. Eine einsaitige Plattstalzither mit drei angeschnittenen Bündeln. In den Bantu-Sprachen Ostafrikas schreiben wir heute *zese* (z ist stimmhaft wie das s in »singen« auszusprechen).

4. *Ulimba*. Ein Lamellophon mit sieben sehr flachen Eisenzungen, die ohne Druckklammer direkt in einen Resonanzkasten von eigenartiger Form eingehakt sind. Sie lassen sich nicht verschieben und haben somit eine dauerhafte Stimmung, das heißt, sie können nicht in der bei Lamellophonen üblichen Weise nachgestimmt werden.

Ulimba kommt als Bezeichnung für ein großes Xylophon mit Kürbisresonatoren auch bei den Asema im Zambezi-Tal vor (Kubik 1968c, S. 22). Der Wortstamm *-limba* ist in Ost- und Südafrika weit verbreitet und erscheint sowohl in den Namen für Xylophone wie in denen für Lamellophone (vgl. Kubik 1964a, 1981a). Das von Weule abgebildete Lamellophon ist in seiner Bauart sehr sonderbar (vgl. die Bemerkung von Margot Dias zu Abb. 106) und unterscheidet sich von allen anderen Lamellophontypen, die wir aus Ost- und Südafrika kennen. Es liegt hier ein weiteres jener vielen ungelösten historischen Rätsel Ostafrikas vor.

G. K.

Uimba-Typus des Lamellophons bei den -Makonde

Sammlung Jorge und Margot Dias, *Museu de Etnologia, Lissabon, Neg.-Nr. 23.50.9*

Ein Lamellophon dieser Art fanden wir 1958 bei den -Makonde südlich des Ruvuma, im Norden Moçambiques, vor. Sein Besitzer, der Schnitzer Nangonga, hatte es um 1938 bei den -Makonde nördlich des Ruvuma gekauft. Er nannte es *uimba*, wußte aber weiter nichts über seine Verbreitung. Karl Weule (1908b, S. 351) bringt eine Abbildung desselben Instrumententyps.

Wir kennen im ganzen achtzehn Instrumente dieses Typs, der sich durch ein wesentliches Merkmal, soweit mir bekannt, von allen anderen Lamellophonen Afrikas unterscheidet, nämlich durch die Befestigung der Lamellen. Es ist ein aus einem Block geschnittener Kastentyp. Der Resonanzkörper weist eine leichte Wölbung auf und besitzt ein verlängertes, schräg nach oben stehendes, nicht ausgehöhltes Kopfteil, das in der Mitte zugespitzt ist. Die Aushöhlung des Blocks erfolgt nach Abheben einer unteren oder oberen Decke des Resonanzkörpers, die dann sorgfältig wieder befestigt wird und den Kasten verschließt. Die schmale Vorderseite ist bei dreien von den achtzehn Instrumenten offen, bei den anderen ist sie geschlossen, nur - ebenso wie die Kastendecke - mit ein paar kreisförmigen Öffnungen versehen. Die im Feuer gehärteten Eisenlamellen sind gewinkelt und mit dem umgebogenen Teil am Schnittpunkt des Kopfteils mit der Kastendecke fest in die Decke, das heißt in den vermutlich hier eben noch kompakten Block geklemmt. Das freie Ende der Lamelle oder Zunge federt, Stege und Querleiste sind überflüssig. Die Stimmung ist demnach festgelegt und kann nicht beliebig verändert werden. Die Intervallfolge der Töne ergibt als graphische Darstellung eine bis zur Mitte (von links nach rechts) absteigende und nach den tiefsten Tönen wieder aufsteigende Linie:



Wie alle achtzehn uns bekannten Exemplare dieses Typs weist das Instrument sieben Zungen auf. Sie sind hier kürzer und breiter als gewöhnlich (die längste 5 cm, die breiteste 1 cm oben und 0,7 cm unten). Über die Stimmung des Instruments wäre noch zu sagen, daß diese *uimba*-Art des Lamellophons sich auch dadurch deutlich von der Stimmung des einfachen, regionalen -Makonde-Lamellophons unterscheidet, daß ihr der typische Intervallrückschritt des vorletzten Tons der aufsteigenden Linie fehlt.

Die anderen Instrumente dieses Typs, die wir kennen, befinden sich in den Museen in Berlin (West), Frankfurt a. M., Leipzig, München, Prag, Porto, Lissabon und Dar es Salaam.

Außer der oben genannten Bezeichnung *uimba* ist uns aus Moçambique nur der Name *ringa* bekannt, während in Tanzania die Bezeichnung *ulimba* vorzuherrschen scheint. Hinsichtlich der ethnischen Herkunft haben wir von drei Instrumenten die ausdrückliche Information, daß sie von den -Makonde stammen. Bei vieren ist als Herkunft -Yao angegeben. Weule hat vier Instrumente, vgl. zwei weitere mit der Herkunftsbezeichnung »Wamueras« versehen. Beide Forscher benennen die Instrumente *ulimba*. Weule fügt noch hinzu: »allgemein verbreitete, was sich wohl nur auf die von ihm besuchte Region, auf Südtanzania und die dort lebenden Stämme wie -Makonde, -Yao, -Makua und -Mwera, bezieht.

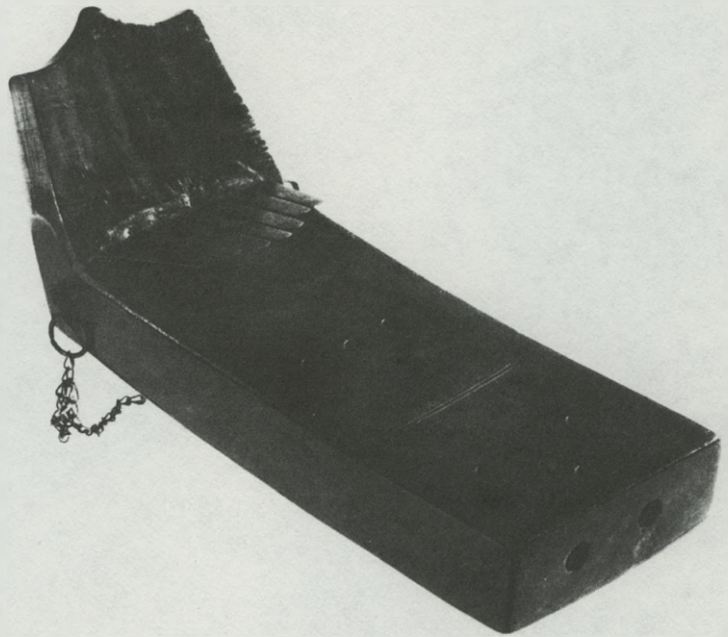
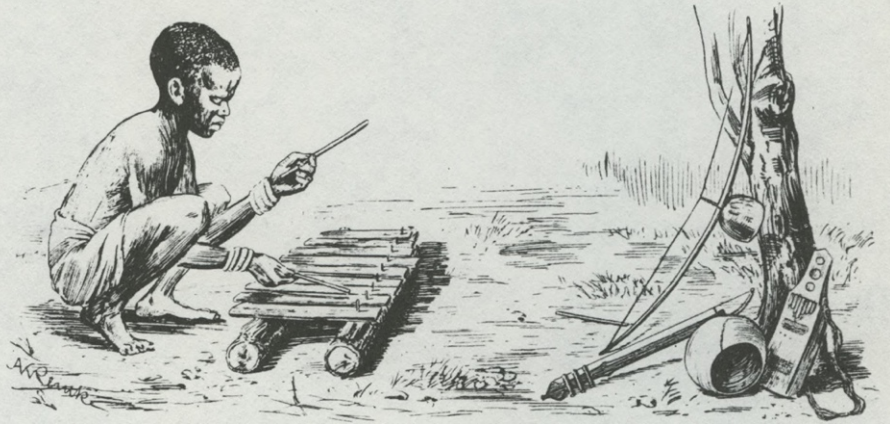
Alle diese achtzehn Instrumente sind von einer außerordentlichen handwerklichen Qualität und Schönheit, was Ausführung und Ton anbelangt. Nur ein geübter Schnitzer kann eine solche Arbeit hervorbringen. Dies ist ein weiterer Grund für die Annahme, daß dieser Lamellophontypus von den -Makonde, den bekanntesten Schnitzern Ostafrikas, und den mit ihnen nahe verwandten -Mwera geschaffen wurde, was nicht ausschließt, daß die Instrumente auch von -Yao oder -Makua benutzt wurden.

M. D.

Abbildung 106

K-
HICHTE IM
A/RUVUMA-
URGEBIET
ing 105

105



Die geschnitzten Holzmasken der Vamakonde haben seit jeher unter europäischen Kunstsammlern Aufsehen erregt, sind die -Makonde doch eine der wenigen ethnischen Gruppen in Ostafrika, in deren Kultur Holzschnitzereien und Masken hergestellt werden. Der Shimakonde-Ausdruck *lipiko* (Plural *mapiko*) ist jedoch nicht geradlinig mit »Maske« zu übersetzen, sondern er bezeichnet das durch die Maske dargestellte Wesen aus der anderen Welt. Was europäische Kunstsammler als Maske zu bezeichnen pflegen, ist aus der Sicht einheimischer Afrikaner nur die Kopf- oder Gesichtsbedeckung (*face cover*) (siehe Wembah-Rashid 1975a, S. 123; ders. 1975b).

Bei den -Makonde sind die Masken, ebenso wie in Zentralafrika, mit der Beschneidungsschule der Jungen – im Shimakonde *likumbi* – assoziiert. Mit dem Geheimnis der *mapiko*, nämlich ihrer kulturellen und historischen Bedeutung, werden die Jungen in einer späteren Phase der Seklusionsperiode im *likumbi* vertraut. Jorge und Margot Dias schreiben in ihrem fünfbändigen Werk über die -Makonde (Dias, Bd. 3, 1970, S. 196–197): «O complexo do *mapiko* é, na verdade, a parte mais importante do ensino ministrado, porque, como dissemos, é à volta dele que gravita o poder secreto dos homens. É nesta orasião que se dá o primeiro encontro do *muáli* com o *mapiko*. Um dia, ao cair da noite, aparece perto da *likuta* a estranha figura do homem mascarado que representa um morto vivo. Os *vaali* tremem de medo, mas os *tambuana* obrigam-nos a ir até ele e a tocar-lhe. Quem se recusar a ir, pode mesmo ser obrigado a vencer o medo por meio de pancada. Quando percebem que o temível *lipiko* é uma pessoa de carne e osso como eles, podem então ser iniciados em tudo aquilo que está relacionado com esta personificação do espírito de um morto. – Enquanto aprendem a dançar o *mapiko*, a utilizar as máscaras, é-lhes sempre repetida a necessidade absoluta de nunca revelarem o segredo do *mapiko* a qualquer mulher, ou aos não iniciados. Isto entra tão profundamente no espírito dos rapazes que, durante toda a vida, cumprem à risca esta proibições.»

Muáli (Plural *vaali*) ist die Bezeichnung für einen sich in der Beschneidungsschule befindenden Jungen. Die *tambuana* (Singular *tambuana*) sind die Lehrer und Betreuer. *Likuta* ist die Schlafstätte im Wald, in der sich die Jungen in Seklusion viele Wochen lang aufhalten.

Zu dem hier dokumentierten *mashesho*-Tanz erschienen von ihrem Umkleideort im Wald nacheinander zwei Maskentänzer auf dem Dorfplatz. Ihre Kostüme bestanden traditionsgemäß aus mehreren Teilen. Unsere Abbildungen zeigen einen der beiden Tänzer in einem Kostüm,

dessen Oberteil aus kariertem Importstoff hergestellt war, während man für das Beinkleid ein Gewebe mit Querstreifen gewählt hatte.

Um die Taille trug der *lipiko*-Tänzer einen Wickel mit Metallschellen des in Ostafrika verbreiteten Typs der »Muschel« mit einem Schlitz und einer Kugel im Innern. Diese waren an einer »strategischen« Stelle des Körpers angebracht und hatten die Funktion, bei den seitlichen Pelvisbewegungen zu ertönen. Der Hals des Maskentänzers war bis über die Schultern mit einem weiteren Tuch bedeckt. Auf dem Kopf trug er die aus Holz geschnitzte Maske mit den geschlossenen Augen eines Toten und weit geöffnetem Mund. Diese Stulpmaske wird so aufgesetzt, daß der Maskentänzer durch die Mundöffnung sehen kann.

Die musikalische Grundlage der Veranstaltung bildeten die Trommler und die im Chor singenden Männer, Frauen und Kinder, während der *lipiko*-Tänzer stumm agiert. Vorsänger war ein junger Mann. Der Chor sang im hexatonischen System der -Makonde, vorwiegend in parallelen Terzen. Ein gewisser Einfluß der Musik christlicher Missionen auf das Tonsystem im Sinne einer teilweisen Anpassung an die diatonische Leiter war zu spüren. Folgende Trommeln erzeugten das instrumentale Fundament: 1. drei *singanga* (Abb. 133 u. 134); ihre Form ist, gemessen an vergleichbaren Instrumenten im Gesamtbereich Ostafrikas, außergewöhnlich, wie so vieles bei den -Makonde. Der Trommelkörper ähnelt jenen der kleinen Bechertrommeln, wie sie bei benachbarten Ethnien (-Shirima, -Yao usw.) vorkommen, jedoch haben sie anstelle des Standfußes eine Verlängerung, die wie die Wurzel eines Eckzahns aussieht und mit der sie in den Sand gesteckt werden. Die *singanga*-Trommeln werden alle gleichzeitig von je einem Spieler mit zwei dünnen Stäben geschlagen. Die Stimmung einer *singanga* ist hoch, der Ton durchdringend. Eine dieser Trommeln hatte merkwürdige Gravierungen rund um das Korpus:)(-)(-)((und so fort. In der Gruppe der *singanga* wirkte außerdem eine becherförmige, mit Standfuß versehene Trommel von nur zwanzig Zentimeter Höhe mit, ebenfalls *singanga* genannt; 2. eine *ligoma* (Abb. 133), einfellig, mit Nagelpannung und charakterisiert durch drei »Beine«, von denen eines die Form eines halben Rings hatte; 3. *likuti* und *ntovu* (auf den Abbildungen nicht sichtbar), die beide von einem Musiker gespielt wurden; 4. eine hohe, sehr schlanke *neya*. (Zu diesen Trommeltypen vgl. auch die Abbildungen der folgenden Tafel.) Tonaufnahmen des Maskentanzes wurden im Phonogrammarchiv Wien unter den Nummern B 9034 bis 9035 archiviert. G. K.

Abbildungen 132 bis 134



131



133



In Nordostmoçambique findet man kulturelle und sprachliche Varianten oft bereits von Dorf zu Dorf und auch innerhalb einer sogenannten ethnischen Gruppe. Die nebenstehenden Abbildungen zeigen den vollständigen Satz von Trommeln, wie er bei einem anderen *maseso*-Tanz (Aussprachevariante von *mashesho*) verwendet wurde. Dieser Tanz gehörte zu den populärsten bei den -Makonde Anfang der sechziger Jahre. Die Instrumentierung war aber keineswegs einheitlich von Dorf zu Dorf, sondern zeigte erhebliche Varianten, auch in der dialektalen Aussprache der Trommelnamen.

Bei dem hier dokumentierten Tanz in der Nähe von Namaua wurden sechs Trommeln verwendet (auf Abb. 137 von links nach rechts): zwei *singanga*, *likuti* und *ntoji* (von ein und demselben Musiker gespielt), *simbamba* und *nea*. Das Erlernen dieser Trommeln erfolgt entsprechend der systematischen Aufteilung ihrer Rollen und Funktionen. Die beiden *singanga* haben – ähnlich wie die *masha* bei den Ashirima – die Funktion, eine Elementarpulsation zu erzeugen, die durchdringend hörbar sein soll. Die beiden *Bechertrommeln*, *likuti* (die kleine Trommel mit geradem Standfuß) und *ntoji* (mit dem röhrenförmigen Standfuß, siehe Abb. 136. Mitte), werden von einem Musiker allein gespielt. Die *likuti* schlägt er mit der rechten, die *ntoji* mit der linken Hand. Funktion dieser beiden Trommeln ist es, kreuzrhythmische Varianten zu spielen.

Überraschend ist die Verwendung des Trommeltyps *simbamba* (auf Abb. 136 links außen, auf Abb. 137 die zweite Trommel von rechts), die kein traditionelles -Makonde-

Instrument ist. Während unserer Musikaufnahme-Fahrt im Oktober 1962 fanden wir sie an keinem anderen Ort im Norden von Moçambique. Es handelt sich um eine zweifellige Zylindertrommel mit einer Spannvorrichtung aus Lederriemen nach Art der Trommeln der portugiesischen Militärmusik. Im vorliegenden Fall bestand der Trommelkörper aus einer Öltonne.

Der Name *simbamba* enthält den Schlüssel zur Geschichte des Instruments. *Bamba* ist die Bezeichnung für eine portugiesische Marschtrommel (vgl. die Fotos bei Veiga de Oliveira, 1966, Nr. 269–274), deren organologische Eigenschaften in der -Makonde-Nachahmung noch gut erkennbar sind. In der Adaptation des Namens in die Shimakonde-Sprache wurde das portugiesische *b* in die homoorganische Verbindung *mb* umgedeutet: *Ausbamba* wurde *mbamba*. Und außerdem wurde das Klassenpräfix *shi-* oder *si-*, das in der -Makonde-Sprache für unlebende Dinge steht, zugefügt.

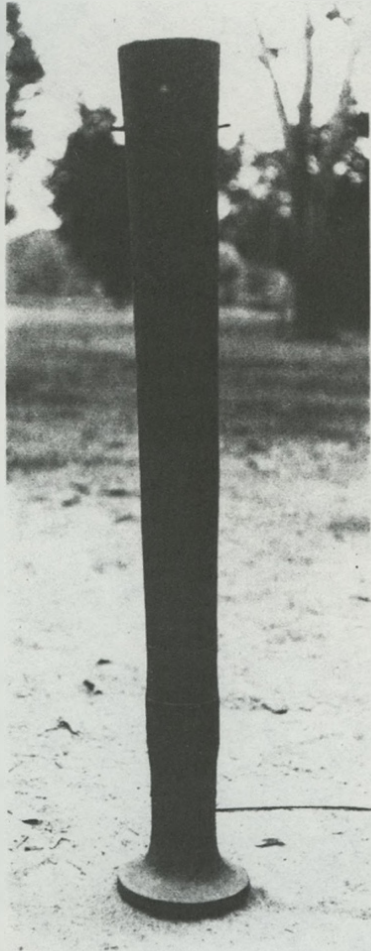
Die hohe Trommel *nea* (an anderen Orten des -Makonde-Gebiets auch *neva* ausgesprochen) gehört zu den eigenartigsten Trommelformen, die man in diesem Raum antreffen kann (Abb. 135). Diese tief gestimmte, eiförmige Trommel mit Nagelpannung und einem kreisförmigen, offenen Stand ist überaus schlank. Das hier abgebildete Exemplar hatte außerdem eigenartige Gravuren (Textillustration). In solchen Fällen besteht immer die Möglichkeit, daß es sich nicht um Ornamente, sondern um Ideogramme handelt. Leider konnten wir im vorliegenden Fall über die Bedeutung dieser Zeichen oder ihrer Namen im Shimakonde nichts erfahren. G. K.

Abbildungen 135 bis 137



135

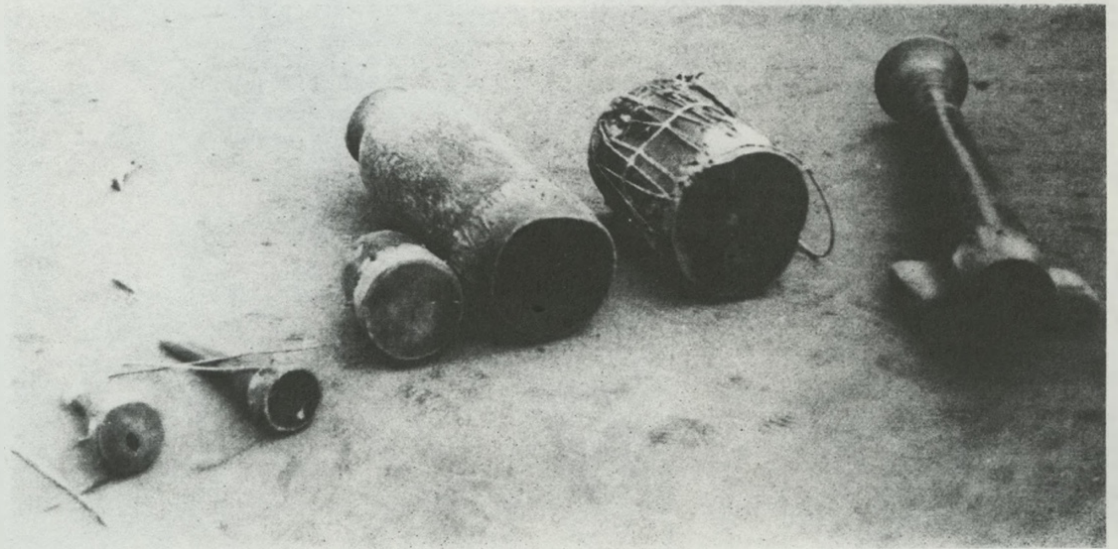
137



135



136



137

In den späten sechziger Jahren trat eine weitgehende politisch-kulturelle Bewußtseinsveränderung in Schwarzafrika ein (siehe Einleitung, S. 51 ff.). Die Abbildungen 155 und 156 zeigen eine Delegation der FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) beim Panafrikanischen Kulturfestival in Algier im Juli 1969. Bei ihren musikalisch-politischen Demonstrationen in den Straßen der Stadt verwendete diese Gruppe traditionelle -Makonde-Trommeln. Die -Makonde im äußersten Nordosten von Moçambique waren zu dieser Zeit eine wesentliche Rekrutierungsbasis für die Tätigkeit der FRELIMO. Die FRELIMO-Gruppe marschierte im Gleichschritt vorüber. Die politischen Lieder waren höchst aktuell, musikalisch jedoch stark von portugiesischer Schulmusik beeinflusst, die -Makonde-Trommeln wurden dagegen teilweise nach traditionellen Vorstellungen eingesetzt.

Im Rahmen von Institutionen der Kolonialmacht, Schulen, Militär, Polizei und Mission, wurden in allen ostafrikanischen Territorien mit oft beträchtlichem Aufwand europäische Musikinstrumente angeschafft und – zumindest anfangs – unter der Leitung eines europäischen Musikkundigen lokale Musikkapellen zusammengestellt. Junge Leute, die in diesen Institutionen ausgebildet wurden, erlernten das Spiel europäischer Instrumente und die europäische Notation. Auf diese Weise entstand in Ostafrika an mehreren Stellen eine Tradition im Spiel europäischer Instrumente, die zu einer wichtigen Basis für die später aufkommende moderne Populärmusik wurde.

Textillustration 1 zeigt eine Aufnahme der Busoga Police bei einem Konzert im Bugembe-Stadion der Industriestadt Jinja in Uganda im Jahre 1960. Zu diesem Zeitpunkt waren keine europäischen Aufseher mehr zu sehen. Die Gruppe spielte vom Blatt und wurde von einem Einheimischen dirigiert. Aus der Busoga-Polizeikapelle ging unter anderem ein Musiker wie John Mwase hervor, der später bei der nationalen Tanzgruppe von Uganda, »Heart Beat of Africa«, nicht mehr europäische, sondern Uganda-Instrumente spielte (Kubik 1968 d, S. 59). Andere in solchen Musikkapellen ausgebildete Musiker fanden den Weg als Musiklehrer in ostafrikanische Schulen und an Universitäten.

Einen anderen Aspekt zeigt die Textillustration 2. Mit der Abwanderung junger Leute zu den Industriezentren und in die Minen, wo sie eine ethnisch gemischte Gemeinschaft vorfanden, die sich in einer Verkehrssprache verständigte, verschwanden aus den ländlichen Gebieten immer mehr die sogenannten traditionellen Instrumente. Wanderarbeiter bauten an ihren Arbeitsplätzen nicht selten aus Industrieabfall traditionelle Instrumente nach, deren Aussehen sich dadurch beträchtlich zu verändern begann. Eine Reihe organologischer Neuerfindungen wurden gemacht. Oft aber verwendete man einfach Gebrauchsgegenstände als Ersatzinstrumente. Im Milieu der Arbeitergruppen entstand eine Musik, die die soziale Lage der Menschen in der veränderten Umwelt spiegelt. Die beiden Acooli-Arbeiter auf Textillustration 2, die wir im Jahre 1960 bei Instandsetzungsarbeiten an einer

Brücke in Weiga, Kabalega-Nationalpark, Norduganda, antrafen, verwendeten eine Waschschüssel (links) und einen Petroleumkanister (rechts) als Ersatztrommeln. Einer von ihnen war der Vorsänger, zwei andere (der dritte ist nicht auf dem Foto) fungierten als Chor, wie zu

Abbildungen 155 und 156



Hause im Dorf. Der Inhalt der Lieder betont die Armut der Arbeiter unter dem System des Kolonialismus. Noch entstand hier keine neue Musik; zunächst wird eine milieu-entwurzelte traditionelle Musik auf Ersatzinstrumenten gespielt. G. K.





In den vierziger und fünfziger Jahren verbreitete sich die sogenannte Hawaiigitarrenmode in der ganzen Welt und griff auch auf das südliche Afrika sowie auf die angrenzenden Gebiete Ostafrikas über. In Zimbabwe, Malawi und Zambia ließ sie eine alte Technik wieder aufleben: das Spiel auf einer Saite mittels eines Gleiters (gewöhnlich ein Kalebassenstück, Messer oder Flaschchen), wie es aus zahlreichen Gebieten Schwarzafrikas, zum Beispiel bei den sogenannten Idiochordzithern, belegt ist. Um die Glissando-Effekte der Hawaiigitarrenmusik zu reproduzieren, wurde im südlichen Afrika auf diese Technik zurückgegriffen. So entstand in diesem Raum eine Parallele zum sogenannten *bottle-neck*-Gitarrenstil in den Südstaaten der USA. Der Name *Hawaiian* wurde der Phonetik der lokalen Bantu-Sprachen angepaßt, und es entstand aus dem englischen Wort die bantuisierte Bezeichnung *hawayani* für diesen Stil. In Malawi und angrenzenden Gebieten in Moçambique bedeutet *hawayani* sowohl die Technik des Spiels mit einem Flaschchen oder einem anderen Gegenstand als Gleiter wie auch die Dreiklangstimmung der zu einer *Hawaiian guitar* umfunktionierten normalen spanischen Gitarre.

Im Jahre 1962 hatte sich der *hawayani*-Stil bis in das Grenzgebiet Malawi/Moçambique östlich des Mulanje-Bergs verbreitet, jedoch nicht weiter, denn in Moçambique, insbesondere im Norden, bestanden denkbar ungünstige Voraussetzungen für die Verbreitung der neotraditionellen ostafrikanischen Musikformen: 1. Die politische Unterdrückung war überaus stark. Die Bevölkerung wurde systematisch von allen außerportugiesischen Einflüssen abgeschirmt. Transistorradios, in den Nachbarstaaten damals bereits im Erwerbzbereich breiter Bevölkerungsschichten, waren in Nordmoçam-

bique in den Dörfern unbekannt. 2. Die einheimische Bevölkerung lebte in größter Armut. Die Kaufkraft reichte bei weitem nicht aus, um Gitarren, Banjos und ähnliche Instrumente zu erwerben. 3. Eine günstige wirtschaftliche Entwicklung war nicht vorhanden, von einer Schallplattenindustrie wie in dem damaligen Britisch-Ostafrika gar nicht zu reden.

Die beiden hier abgebildeten Musiker waren Grenzgänger. Beeindruckt von den neuen populären Musikformen im benachbarten Nyasaland, das im Gegensatz zu Moçambique selbst unter Portugiesen als »fortschrittliche« galt, hatten sich Tomás João (im Bild links) und sein Freund eine Gitarre und ein Banjo selbst gebaut. Die dünnen Drahtsaiten der sechssaitigen Gitarre mit Kapodaster waren so gestimmt, daß sich beim Leerschwingen ein Durdreiklang (in der Grundlage und in zwei Oktaven übereinander) ergab. In der linken Hand hielt der Musiker ein rundes, leeres Flaschchen und glitt damit über die Saiten; an bestimmten Stellen drückte er sie vollständig nieder. Dies bewirkte Glissando-Übergänge zwischen den drei Grundakkorden, die der Musiker verwendete und die in allen Stufen in der Grundlage auftraten. Auf dem Zeigefinger der rechten Hand hatte er ein Ringplektron befestigt. Damit schlug er die Saiten akkordisch an. Über dieser Basis von *hawayani*-Akkorden spielte der Banjoist (im Bild rechts), der von den beiden zugleich der Vorsänger war, eine Melodie aus Einzeltönen. Das Banjo hat fünf Saiten, als Decke des Korpus dient die Haut des Warans (*Chichewa ng'anza*). Beide Instrumente haben die für Gitarren in Zentral- und Ostafrika typischen Kapodaster aus einem mit Gummizug befestigten Holzchen (vgl. Kulik 1971/72, S. 102 f., sowie die Aufnahmen im Phonogrammarchiv Wien, B 9036-9058). G. K.

Abbildung 161

Der zwölfjährige Donald Kachamba mit *hawayani*-Gitarre

Vor dem alten Hetherwick House der presbyterianischen Mission, Blantyre, Malawi, April 1967

Dies ist ein Kindheitsbild des heute international bekannten Musiker-Komponisten Donald Kachamba aus Malawi. Bereits im Jahre 1967 trugen ihm sein virtuosos und melodisches Spiel auf der *kuela*-Flöte sowie seine Tanzkunst das Attribut »kleiner malawischer Mozart« ein (vgl. Zeitungsbericht in *The Times*, Blantyre, vom 28. September 1967). Abbildung 162 zeigt ihn bei der Ausführung des *hawayani*-Gitarrenstils, den er heute, als Erwachsener, nicht mehr vertritt, weil dieser Stil inzwischen in der gesamten Region zu den aus der Mode gekommenen Musikformen gerechnet wird.

Wie üblich sitzt der Musiker beim Spiel und legt die Gitarre flach auf die Oberschenkel. Als Gleiter benützt Donald hier mangels eines kleineren Gegenstandes den Hals einer Limonadenflasche, den er vor allem über die oberen drei Saiten führt. In der rechten Hand hält er ein Plektron. Die Gitarre hat Dreiklangstimmung in relativer Tonhöhe von oben nach unten *g, e, c, G, E, C*. Der amerikanische Folklorist David Evans, der eine *hawayani*-Aufnahme von Donald Kachamba und seinem älteren Bruder Daniel hörte, bemerkte dazu: »The two *Hawaiian* pieces were especially interesting to me. The thing that impressed me most about them was their similarity to Afro-American slide guitar playing in tone and approach to playing. The African players seem to desire the same percussive, scraping sound that is found

among Blacks in this country, even though the African playing is clearly based on Hawaiian playing. It would appear that the African players have rejected the clear lush sound of Hawaiian Players and substituted something closer to their own concept of the proper sound.« (Brief vom 5. November 1977) Von den zwei Aufnahmen, die Evans hörte, stammt eine von der Gruppe Kachamba, eine andere von Ndiche Mwarare, einem bedeutenden *hawayani*-Spieler aus dem Malawi der fünfziger und sechziger Jahre, der jetzt in der Malawi Broadcasting Corporation (MBC), Chichiri, in einer anderen Funktion beschäftigt ist.

Donald Kachamba ist bereits seit seinem sechsten Lebensjahr ein professioneller Musiker. Seine Hauptinstrumente sind Flöte, Gitarre und einsaitiger Baß. Er spielt aber auch Banjo, Holmxylophon und verschiedenste Perkussionsinstrumente. Seit 1974 hat er nicht weniger als fünfzehn afrikanische Länder, zahlreiche Staaten Europas sowie Brasilien und Venezuela auf Tourneen bereist. Im Juli 1979 nahm er als Instrumentenmacher am Festival der Weltkulturen »Horizonte 79« in Berlin (West) teil. Filmaufnahmen von Donald Kachambas Kompositionstechnik wurden vom Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, im Jahre 1974 durchgeführt und in der *Encyclopaedia Cinematographica* (Nr. E 2328 und E 2329) veröffentlicht. G. K.

Abbildung 162

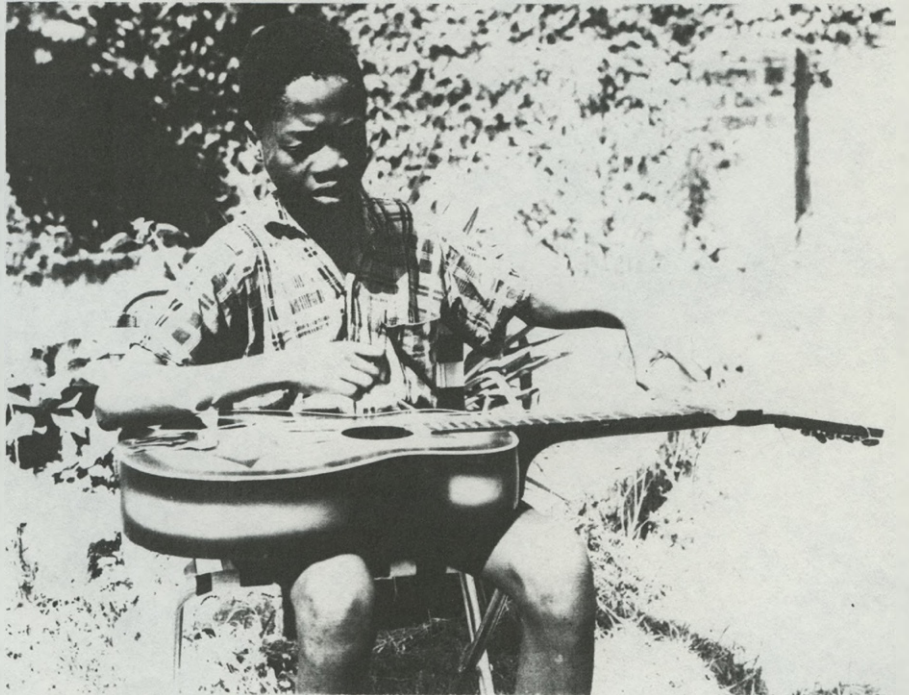
STEHUNG
ER MUSIK-
MEN

lung 161

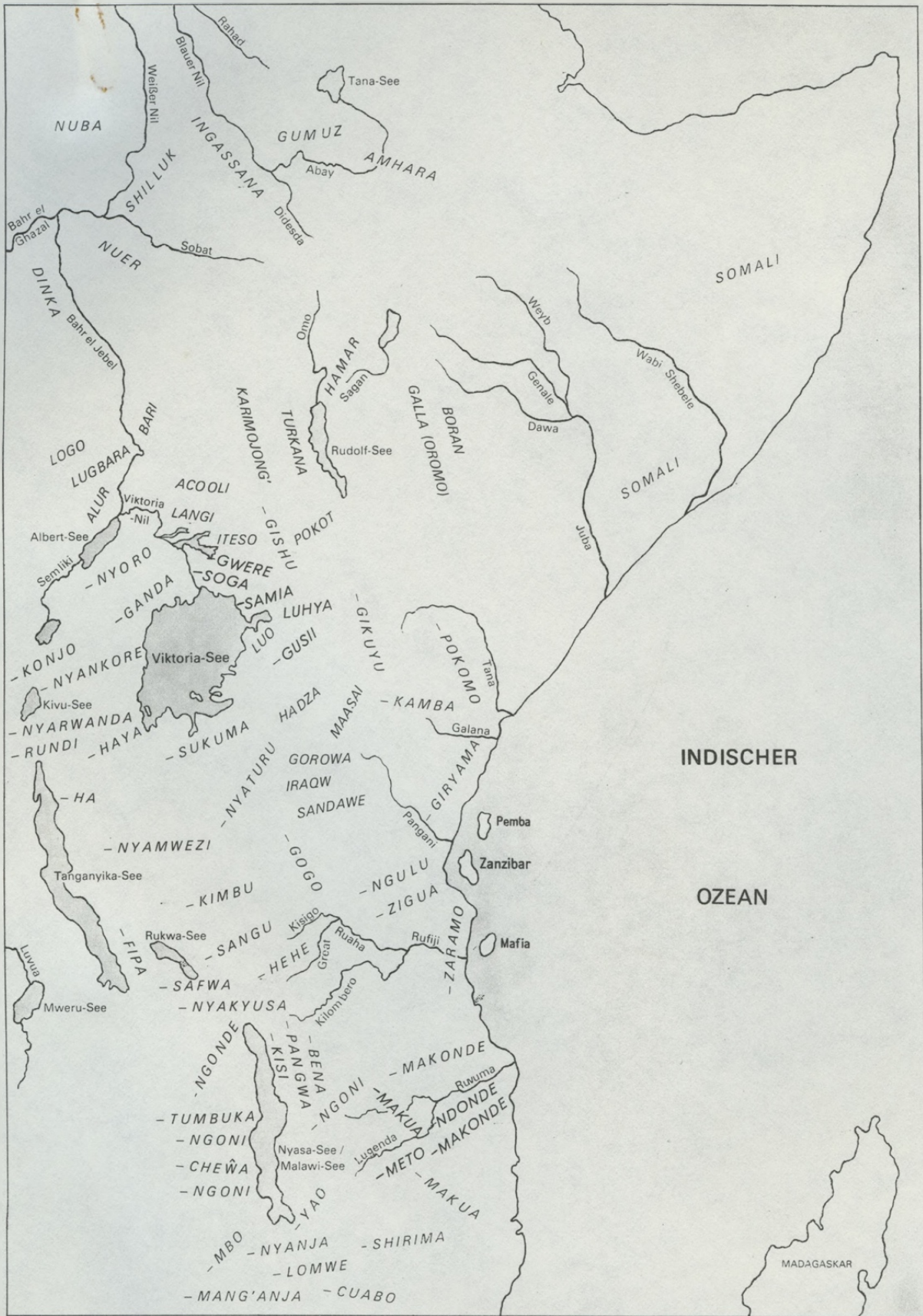
161



162



lung 162



Ethnische Gruppen Ostafrikas