

28

*M. Dias (Portugal)*

GRUPPENBILDENDE UND INDIVIDUELLE MUSIKINSTRUMENTE  
IN MOÇAMBIQUE

*М. Диас (Португалия)*

АНСАМБЛЕВЫЕ И СОЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ  
В МОЗАМБИКЕ

Moçambique erstreckt sich über nahezu eine Million 200 Tausend Quadratkilometer afrikanischen Landes. Leider sind wir noch nicht in der Lage, eine vollständige Übersicht über alle dort vorkommenden Musikinstrumente geben zu können, da das Land, wie Sie wissen, industriell und wissenschaftlich sich noch zum großen Teil unerschlossen bleibt, was für den Ethnologen den Vorzug hat, die autochthone Bevölkerung in der Ordnung und Struktur ihres tribalen Lebens studieren zu können. So gibt es besonders im zentralen Abschnitt weite Gebiete, von denen wir noch kaum Nachrichten über das uns heute interessierende Thema besitzen. Trotzdem haben wir versucht, die bestehenden Kenntnisse zu einer vorläufigen Übersicht zusammenzufassen, seien sie in begrenztem Gebiet selber erworben, oder in anderen durch ausgezeichnete Arbeiten wie die von Junod und Tracey, oder auch durch kleine, in Literatur und Berichten verstreute Notizen, ergänzt.

In Anbetracht des Mangels der Zeit und des etwas anders gelagerten Themas wollen wir hier nur rasch die wesentlichen Ergebnisse erwähnen:

Wie bei den meisten afrikanischen Völkern, beherrscht die Trommel das musikalische Leben, und zwar die Felltrommel. Von Holztrommeln (idio-phonischen Trommeln, Signaltrommeln), die für große Teile Westafrikas so typisch sind, haben wir keine einzige Nachricht. Die dort allgemein verbreitete Trommelsprache, deren Träger hauptsächlich die Holztrommel ist, fehlt in Moçambique. Die Felltrommel übernimmt die Aufgabe des Sammelrufes, sei es zur Ausübung sozialer Pflichten oder zur Verteidigung gegen wilde Tiere.

Die am häufigsten vorkommende Art ist die Felltrommel in Zylinder-, Mörser- und Kelchform und in verschiedensten Größen. Im Norden, bei den Makonde, existiert auch eine kleine, gestielte Kelchtrommel. Bei der mit den Shona und Karanga zusammenhängenden Gruppe, z. B. den Tshopi, und auch den Valenge südlich des Save-Flusses, sowie im Norden im Sambesibecken, fanden wir mehr oder weniger kesselförmige Trommeln, die mit den — obwohl weitaus schöneren — Venda-Trommeln verwandt zu sein scheinen. Schon im Jahr 1586 spricht Frei João dos Santos von «atabales», also Kesseltrommeln im Distrikt von Manika und Sofala.<sup>1</sup>

Zweifellige Trommeln sind verhältnismäßig selten. Einige Beispiele haben wir von den Thonga, Swazi, Ndau und Shangane im Süden, und auch von verschiedenen Völkern im Sambesibecken (Lomwe, Shirima, Nyanja, Yao, sowie auch Milange, Shire und Quelimane). Im Nordosten bei den Makonde werden sie nicht gebraucht.

Noch viel seltener jedoch sind Nachrichten von Reibtrommeln, was aber natürlich ist, da sie im allgemeinen nur rituelle Funktionen bei den Initiationsfesten erfüllen und demnach selten von Weißen beobachtet wurden.

Die häufigsten Spannarten der Trommeln sind in Moçambique Nagel- und Pflockspannung, die letztere im Nordosten ausschließlich in der Form von Zwei-Schlingen-Befestigung. Schnurspannung sahen wir nur bei der zweifelligen Zylindertrommel der Swazi im Süden, und zwar eine einfache Zick-Zack-Spannung mit horizontaler Gürtelverflechtung in der Mitte des Trommelkörpers. Es dürften aber auch einige der in der Literatur erwähnten zweifelligen Trommeln Schnurspannung aufweisen; die Beschreibungen sind leider oft ungenügend.

Von der Shamanen-Trommel (Tamburin) haben wir nur Beispiele im Gebiet der Thonga. Dort werden sie mit einem Stock geschlagen, nicht mit den Fingern, und sind mit den Praktiken des Geisteraustreibens (Exorzismus) eng verbunden.

Die Gruppe der Idiophone ist in ganz Moçambique reich vertreten. Abgesehen von den wenigen Beispielen der Gegenschlag-Idiophone (Stöcke und Waffen), die wir kennen, sind am häufigsten die wohl allgemein verbreiteten Schüttel-Idiophone; überall, wo wir waren, trafen wir Rasseln aller Art (Stabrasseln, Gefäß- und Schnurrasseln) an. Sie sind auch an allen Orten, von woher wir Berichte haben, registriert worden. Die wichtigsten Gruppen für die Erzeugung von wirklicher Musik sind jedoch die Xylophone (Aufschlag-Idiophone) einerseits, und die Mbira- oder Sansa-Instrumente (Zupf-Idiophone) andererseits.

Von Xylophon-Typen kennen wir das im Norden vorkommende sog. Holmxylophon (Makonde, Lomwe, Shirima) mit den lose aufgelegten Schlagplatten, während im Süden bei den Tschopi, Ndau und Shangane, hauptsächlich aber bei den ersteren, das Tragbügel-xylophon mit den untereinander verbundenen Schlagplatten, einer Achse und dem Tragbügel, und den Resonanzkörpern aus Kalebassen oder sonstigen Buschfruchtschalen, wie z. B. *Strychnos Spinosa*, eine außerordentliche Rolle im kulturellen Leben spielt, wie wir im Folgenden sehen werden.

Interessant ist auch, daß 1962 Gerhard Kubik südlich des Nyassa-Sees ein Trogxylophon fand, über das wir noch seine nähere Beschreibung in der kommenden Nummer der «African Music» erwarten. Trogxylophone, die in Hinterindien und Indonesien häufig sind, waren uns bisher nur aus einer Region des Belgischen Kongo bei den Bwaka bekannt<sup>2</sup>, wobei bemerkenswert ist, daß dort immer hohe und tiefe Töne abwechseln, ähnlich wie bei einigen Typen der Sansa- oder Mbira-Instrumente. Die Tasten liegen auf den Tragrändern über einer Isolierungsrolle auf, sind aber untereinander durch Schnürung verbunden. Der Trog ist leichtes helles Holz, dient also mehr als Gestell, als Resonanzkörper. Die Bemerkung, sie würden immer mit 4 Schlägern geschlagen, lässt uns vermuten, daß sie, wie das Holmxylophon der Makonde, von zwei gegenüberstehenden Spielern gespielt werden. Es ist zu vermuten, daß das von Kubik in Moçambique entdeckte Trogxylophon ähnliche Merkmale aufweisen wird.

Die andere musikalisch wichtige Gruppe der Idiophone, die Mbira oder Sansa-Instrumente (Zupf-Idiophone), sind eine der liebenswertesten Erfindungen, die Afrika hervorgebracht hat. In Moçambique sind sie in der mittleren Zone zwischen Sambesi und Save, und auch im Norden besonders zahlreich vertreten, während sie südlich des Save bis auf einige Grenz- oder importierte Fälle, unbekannt sind. Im Nordosten, bei den Makonde, Makua und Lomwe, findet man ausschließlich den einfachen Brett-Typ, eventuell auch den abgerundeten Feuerwedeltyp oder andere Fantasie-Abweichungen der rechteckigen Brettform vor. Im Sambesibecken und im Nordwesten exis-

tieren, gemäß der geographischen Situation, verschiedene Typen; von der einfachsten, primitivsten Art (die Zungen aus Bambus) bis zur ausgeprägtesten afrikanischen Glockenform mit zwei oder drei Zungenreihen. Das Hauptgebiet des letzteren ist aber der mittlere Teil Moçambiques, das Gebiet der mit Rhodesien verbundenen Shona-Stämme. Eigenartig ist die Tatsache, daß das Ausbreitungsgebiet des Mbira-Instruments vorläufig an der südlichen Save-Grenze Halt gemacht hat. Montandon<sup>3</sup> und Kirby<sup>4</sup> nehmen auch eine südliche Grenze an, glauben aber, sie bis zum Limpopo ausdehnen zu müssen. Nach unseren Erfahrungen trifft man das Instrument sehr selten zwischen Save und Limpopo, wenigstens innerhalb Moçambiques. Wir können uns jedoch noch keine definitive Meinung darüber erlauben.

Eines ist zu bemerken, daß nämlich der Kastentyp des Mbira-Instruments, der in Angola und im Belgischen Kongo sehr weit verbreitet ist, in Moçambique praktisch nicht existiert. (Es gibt eine einzige Ausnahme). Jedoch kennen wir zwei Museumsexemplare des bisher vom Loango—Gebiet und Kamerun bekannten Kahntyps und einer vermutlichen Abart desselben im extremen Nordosten Moçambiques, nachweisbar aber aus Tanganyika stammend. Bevor wir jedoch keine gegenteiligen Beweise haben, dürfen wir annehmen, daß alle einzelne, zugewanderte Instrumente sind.

Blasinstrumente (Aerophone) finden wir auch über ganz Moçambique verstreut. In gewissen Gegenden treten sie, außer in ihrer primitivsten Form als Signalpfeifen, wenig in Erscheinung. Im südlichen Teil jedoch, bei den schon durch ihre Xylophon-Orchester bekannten Tschopi, fanden wir eine sehr entwickelte Form von Flöten-Ensembl vor, bestehend aus gedackten Längsflöten ohne Grifflöcher. Bei den Thonga und Shangane existieren Hirtenflöten, aus Knochen oder Rohr gefertigt. Wir selber haben bei Tschopi, Shangane und Valenge Querflöten aus Bambus angetroffen (wenn wir von einer absehen, die aus einer Fahrradpumpe konstruiert war) sowie auch die reizvolle Kugelflöte, aus *Strychnos spinosa* oder *Strychnos Gerrardi* gemacht, die bei allen drei Stämmen sehr beliebt ist und immer als Duo von Mädchen oder Burschen gespielt wird.

In dieser an Musikkultur reichen Gegend bei den Tschopi, existiert auch eine offene Längsflöte aus Rohr, deren Oberende mit einer kugeligen, ausgehöhlten Buschfrucht, welche oben das Blasloch trägt, verlängert ist. Nahe dem Unterende befinden sich zwei Grifflöcher im Rohr. Ähnliche oder gleiche Blasinstrumente existieren auch bei den nachbarlichen Karanga und Venda Südrhodesiens<sup>5</sup>, während wir sie aus anderen Teilen Moçambiques nicht verzeichnet haben. Der kugelige Raum zu Beginn des Flötenrohres erzeugt einen leisen Brummtönen, der die Melodie ständig begleitet. Querflöten haben auch die Makonde im Nordosten und die Shirima, von letzteren wir auch noch die einzige Nachricht über eine Panflöte (acht Rohre und mit Harz zusammengeklebt) besitzen. Außerdem gibt es noch einige Erwähnungen ohne nähere Beschreibung aus dem Sambesibecken, von den Azimba und aus der Gegend um Beira. Es ist jedoch zu vermuten, daß Flöten in vielen anderen Stämmen vorkommen, wenn sie vielleicht auch nicht eine so ausgeprägte Funktion wie bei den Tschopi ausüben.

Die Trompeten oder Horninstrumente beschränken sich in Moçambique, soweit wir bisher wissen, meist auf die gewundenen Hörner der Kudu-Antilope und die leicht geschwungenen der Säbel-Antilope, abgesehen von denjenigen kleinerer Gazellenarten. Sie weisen im allgemeinen ein seitenständiges Mundloch auf und produzieren nur einen Ton mit eventueller Ausnutzung eines Obertones. Obwohl es viehzüchtende Stämme in Moçambique gibt, ist uns bis jetzt dort keine Verwendung eines Rinderhornes als Musikinstrument bekannt.

Im Süden, bei den Thonga, sind zwei Arten von Hörnern, die der Säbel-Antilope und die der Impala-Gazelle, bezeugt, wo sie früher ebenfalls in Chorform angewendet, eine Rolle spielten. Vom mittleren Abschnitt, zwischen Save und Sambesi, erzählt uns Frei João dos Santos bereits Ende des 16. Jahrhunderts aus dem Königreich Quiteves («König über die Länder und den Fluß Sofala, König über die Mokarangwa, Königssitz in Simbabwe»), daß sie dort große Hörner von wilden Tieren als Musikinstrumente benutzten, die sie *parapanda* nennen und welche ganz «außerordentliche und schreckliche Töne» von sich geben würden, einer Bastard-Trompete gleich.<sup>6</sup>

Kudu- und Säbel-Antilopenhörner sahen wir auch im Norden bei den Makonde in ihrer Funktion bei allen rituellen Festen, ebenso wie dies von den Shirima bekannt ist, die außerdem noch eine zusammengesetzte, einen Meter lange Tuba mit seitenständigem Mundloch besitzen, aus einem Bambusrohr und einer daran ansitzenden, halbierten Flaschenkürbisschale als Schallstück konstruiert. Übrigens der einzige Fall von zusammengesetzter Trompete, den wir aus Moçambique kennen. Aus dem Sambesibecken hat Gavicho de Lacerda auch die *parazes* (Tierhorntrompeten) erwähnt. Bei den Azimba ist sie nach Rita-Ferreira jedoch nicht bekannt.

Sehr bemerkenswert ist noch die Existenz von Kalebassentrompeten bei den Nyanja in Maniamba an den Ufern des Nyassa-Sees, die wir leider nur aus einem Film kennen, aber nicht selber gehört haben. Sie sind aus Kalebassen mit gebogenem Hals hergestellt und werden durch ein seitenständiges Mundloch geblasen.

Nun fehlt nur noch ein rascher Überblick über die Saiteninstrumente (Cordophone).

Dem Musikbogen sind wir hauptsächlich südlich des Save begegnet. Der verbreitetste Typ dort ist der «shitende» genannte: ein Musikbogen mit einem Resonanzkürbis im mittleren Teil, und einer Stimmschlinge. Er wird beinahe vertikal gehalten, der Resonanzkörper auf die Brust aufgesetzt und die Saite mit einem leichten Rohr geschlagen. Zwei Finger der ihn sichernden Hand können weiterhin den Saitenabschnitt verkürzen und die fundamentale Tonzahl auf vier erweitern. Er kommt bei Shangane, Bitonga und Thonga, Tschopi und Valenge (dort früher in sehr großer Form, 2,64 m) vor. Vom zentralen Abschnitt ist er nicht belegt, wohl aber im Norden von den Shirima, hier jedoch mit drei Stimmschlingen; meines Wissens ein seltener Fall.

Ein anderer Typ ist der Musikbogen mit dem Schallkürbis nahe dem Saitenende. Von diesem haben wir Kenntnis bei den Thonga im Süden und auch den Azimba im Nordwesten. In diesem Falle pflegt er natürlich keine Stimmschlinge zu besitzen.

Ein anderer ausgesprochener Typ, der Mundbogen, aus einer gebogenen Holzschiene mit einem in der Mitte der Schiene abgerundeten Teil als Griff bestehend, ist mit einer Drahtsaite und einer Stimmschlinge versehen. Er wird von Shangane, Tschopi, Bitonga im Süden, und von den Shirima im Nordosten und den Azimba im Nordwesten bezeugt (bei letzteren mit dem Finger, sonst mit einem Rohr geschlagen).

Einen geschrapten Mundbogen kennen wir nur von den Tschopi, wo seine gezahnte Fläche mit einem Stock, der durch eine Rassel gesteckt ist, geschrappt wird. Die Finger der linken Hand, die ihn halten, verkürzen die Saite, welche aus einem Palmblattstreifen besteht. Es werden auf diese Weise mehrere fundamentale Töne produziert, die aber noch durch die veränderliche Mundstellung des Spielers (die Saite passiert die offene Mundhöhle) mit Obertönen bereichert werden können.

Außer den bisher erwähnten Arten haben wir in einem Museum<sup>7</sup> noch ein Exemplar eines Musikbogenstabes aus Beira, ein ungebogener runder Rohrstab, in dem an einem Ende eine durch die gespannte Saite gebogene Rute

steckt. Das andere Ende der Saite ist nur provisorisch befestigt. Wir wissen nicht, wo es früher befestigt war.

Die letzte Variante der Musikbogen, die wir in Moçambique kennen, ist der Erdbogen, angeblich von den Nyungwe, aber ohne genaue Ortsangabe. In einer Erdvertiefung ruht eine kleine, offene zylinderförmige Felltrommel, durch deren Membrane passiert die in der Grube befestigte Saite, eine gedrehte Faserschnur, welche einen federnden Stock, der abseits im Boden steckt und an deren Spitze sie befestigt ist, zu einem Bogen beugt. Die auf diese Weise gespannte Saite wird anscheinend gezupft.

Von anderen Saiteninstrumenten ist besonders die Brettzither zu erwähnen, die nur im Norden zu existieren scheint und welche in allen Fällen sieben Drahtsaiten trägt; in einigen mit, in anderen ohne Resonanzkörper, der im allgemeinen aus einer Kalebasse besteht. Der Saitenträger ist ein längliches Brett, die Saite der Länge nach aufgespannt, in dem ein fortlaufender Draht durch ein Loch auf die Oberseite und nachdem er die ganze Länge des Brettes passiert hat, im gegenüberliegenden wieder auf die Unterseite geführt wird, worauf er im daneben liegenden wieder nach oben steigt, die Länge der Bretter passiert, und so fort. Unter die Saiten gesteckte Stege bestimmt die Tonhöhen. Das Instrument besitzt im allgemeinen eine Art von Holzstachel an der Kopfseite des Brettes, welcher in ein Loch des Kalebassen—Resonanzkörpers gesteckt wird, auf dem er dann schräg aufliegt. Die Saiten werden mit dem Zeigefinger der rechten Hand rhythmisch hin und her gestreift, während die linke Hand durch leichtes Auflegen bestimmter Finger die Schwingungen der ungewünschten Saiten abdämpft. Die Brettzither (mbangwe, panko etc.) haben wir nur bei den Suaheli, Makonde, Yao, Shirima und Azimba vorgefunden.

Im Museum in Coimbra existiert noch eine Rundstabzither aus dem Sambesibecken, ein runder Stab, konisch zugespitzt. Sie hat am dickeren Ende einen angeschnitzten Griff und einen durch den gesteckten langen Holzwirbel, an dem die Saite befestigt ist, welche am anderen Ende um die dünnere Spitze des konischen Stabes gewunden war.

Von Röhrenzithern kennen wir nur einen Fall, und zwar bei den Makonde: ein auf den Boden gelegtes Bambusrohr (1,35 m), von welchem im mittleren Teil aus der Außenschicht des Bambus eine stammeigene Saite abgespaltet wurde (ohne abzureissen) und deren Spannung durch zwei an den Enden untergelegte kleinen Stege erhöht wurde. Es sind zwei Spieler nötig. Einer schlägt die Saite mit zwei leichten Rohrstöcken, der andere teilt sie an verschiedenen Stellen mit einem Messerrücken zu unterschiedlichen Tonhöhen ab. Die Röhrenzither wird dort als Zeitvertreib für Knaben und junge Burschen betrachtet.

Endlich bleiben noch zwei Saiteninstrumente, die Plattstabzither und die Spießgeige, zu erwähnen, deren Ursprung ganz unzweideutig in Indien und Südostasien zu suchen ist, wenn wir auch nicht den Zeitpunkt ihrer Einwanderung feststellen können. Auffallend ist, daß keiner — weder Pater André Fernandes noch Frei Joao dos Santos, die frühesten Berichterstatter über Moçambique (Mitte und Ende des 16. Jahrhunderts) — Saiteninstrumente erwähnen. Dies ist allerdings noch kein gültiger Beweis dafür, daß sie erst nach dem 16. Jahrhundert eingeführt wurden. Frei Joao dos Santos erwähnt auch keine Musikbogen, die ohne Zweifel schon älter sind. Immerhin wäre es leicht möglich, daß die Instrumente erst verhältnismäßig spät in Moçambique aufgetaucht wären.

Von Plattstabzithern haben wir allerdings nur Belege aus Museen und der Literatur. Das Instrument scheint in Moçambique hauptsächlich auf das Sambesibecken beschränkt gewesen zu sein, welches ja außer mit der östlichen Welt, die längs der Ostküste Afrikas ihren Einfluß geltend macht,

auch mit kulturellen Strömungen aus zentral- und westafrikanischen Völkern durch den Fluß verbunden ist. Die Plattstabzither war im Belgischen Kongo (bei Baluba, Bena—Lulua, u. a.) sehr verbreitet. Laurenty bestätigt sie an der ganzen Suaheliküste und ihrem Hinterland bis Tanganyika und bis Nyassa.<sup>8</sup>

Aus Moçambique haben wir im Ganzen sechs Instrumente aus dem Sambesigebiet verzeichnet, zwei Instrumente mit dem Ursprung «Sambesia», drei mit «Quelimane» und ein mit «Moebase» (ein kleiner Küstenort zwischen Quelimane und António Enes). Außerdem berichtet Ankermann von der sich im Berliner Völkerkunde-Museum befindenden Plattstabzither als von den «Wayao» stammend.<sup>9</sup> Ob von den Wayao aus Moçambique oder aus Nyassaland, wissen wir nicht.

Die Plattstabzither besteht aus einem, im Querschnitt rechteckigen Stab, dem Saitenträger, — längs dessen schmaler oberer Kante eine Saite, meist aus gewirnten Pflanzenfasern gespannt ist. Das obere Ende des Saitenträgers hat im allgemeinen eine Reihe von zwei — drei, oder mehr, senkrecht zum Stab stehenden Vorsprüngen angeschnitten, welche als Steg oder wahrscheinlich sogar als Bünde dienen. Der Stab läuft dann in einer etwas verbreiterten Form und einer Art von Knopf aus, an dem die Saite befestigt ist. Am unteren Ende des Saitenträgers existiert ebenfalls ein senkrecht zum Stab stehender Vorsprung als Steg und das Ende des Stabes selber, an dem wiederum das andere Saitenende befestigt ist. Der Resonanzkürbis, nach unten offen, ist mit einer Schnur nahe dem Unterende des Stabes an denselben angebunden. Zwischen Stab und Kalebasse ist meist ein kragenartiger Ausschnitt aus einer anderen Kürbisschale, in dessen Kerben der Stab ruht, als Zwischenstück eingefügt. Eine Besonderheit stellt noch der in U-Form geknickte und am Unterende an den Stab gebundene Federkiel dar, über den die Saite läuft. Den in unseren Museen befindlichen Instrumenten fehlt diese Einzelheit, wir kennen sie nur aus der Literatur.<sup>10</sup> Der Sinn dieser Vorrichtung ist nicht ganz klar.

Die meisten Instrumente sollen außer der Hauptsaiten noch eine laterale Saite befestigt haben, die aber nicht gespielt wird, sondern nur mitschwingt. Eines der mosambikanischen Instrumente hat zwei Hauptsaiten und ebenso zwei Schallkürbisse. Zur Befestigung der zwei Saiten läuft das untere Ende des Saitenträgers in einer gegabelten Spitze aus. Nach Ankermann wird die Plattstabzither mit einem Plektrum in Schwingung versetzt (bedauerlicherweise sahen wir das Instrument nie im Busch und wissen auch nicht, wie und ob es heute noch gespielt wird).

Das letzte der Saiteninstrumente ist die Spießlaute oder — da gestrichen — die Spießgeige. Bei ihr ist der Saitenträger im allgemeinen ein Bambusrohrstab, in einigen Fällen auch eine flexible Rute, durch den Resonanzkörper (eine Art kleiner Trommel) quer hindurchgesteckt. An dem aus dem Schallkörper herausspießenden Ende des Stabes ist die Saite (ein Palmblattstreifen oder auch Draht) befestigt und läuft über die Membrane des Schallkörpers und über den Saitenträger, parallel oder auch schräg, zu dessen anderer Extremität, wo sie um das obere Ende eines durch den Saitenträger gesteckten, drehbaren Wirbels, oder eines natürlichen am Saitenträger angewachsenen nicht drehbaren Astansatzes, gewickelt wird. Der Schallkörper ist in einigen Fällen ein aus Holz ausgehöhlter Trommelkörper, ev. mit einer seitlicher Schallöffnung und oben mit einem dünnen Fell bedeckt, welches mit kleinen Holzstiften angenagelt oder mit Zwei-Schlingen-Technik befestigt ist. Ebenso kann er aus einer geköpften Kokosnußschale (mit oder ohne Schalloch) gebildet sein, wie z. B. bei dem Instrument der Makonde, das auch noch zwei Stimmschlingen aufweist, welche die Palmblattsaiten aus der schrägen Stellung, in die sie die Astgabel zwingt, in die zum Sai-

tenträger parallele Lage hinabziehen und damit die Spannung vergrößern. Auf dem Trommelfell liegt noch ein kleines rundes Holzpflockchen auf, das als Steg funktioniert und die Saite von dem Trommelfell distanziert.

Die Spießgeige wird mit einem Bogen (einem Zweig, von einer Sehne aus Pflanzenfaser gespannt) gestrichen. Der Spieler hält das Instrument mit der linken Hand nahe beim Wirbel und benutzt Zeige-, Mittel- und Ringfinger zum Greifen mehrerer Töne, während er den unteren Teil mit dem Resonanzkörper in die linke Hüfte stützt. Die rechte Hand streift die Saite mit dem Bogen, der hie und da durch den Mund gezogen wird, um die Saite mit Speichel (anstelle des Kolophoniums) geschmeidig zu machen.

Auch dieses Instrument findet man hauptsächlich im Norden vor. Es existiert bei den Shirima, den Magandscha, im Sambesigebiet (Lomwe, Chua-bo, etc.) und bei den Yao und Makonde, unter den verschiedensten Namen.

In Ostafrika ist es uns aus Urundi, Uganda und Tanganyika bekannt.<sup>11</sup> Seinen Ursprung haben wir jedoch auch in Asien zu suchen. Das Instrument ist in seiner einfachsten Form bis zur kompliziertesten in Indien zu Hause. Das Verbreitungsgebiet dehnt sich aber weit über Persien, Hinterindien und Indonesien aus.<sup>12</sup> Wir gehen also sicher nicht fehl, wenn wir annehmen, daß die afrikanische Plattstabzither und die Spießgeige von eingeführten, ostasiatischen Instrumenten abstammen.

\* \* \*

Von den hier aufgeführten Instrumenten können wir ohne weiteres die Trommel als prädestiniertes Gruppeninstrument betrachten. Die Trommel ist mit dem sozialen und rituellen Leben der meisten afrikanischen Völker eng verbunden. Ihr Ruf dringt weit durch den Busch und sammelt die verstreut lebenden Menschen. Ihr rhythmischer Einfluß auf die vitalen Kräfte, die Exaltation, die sie herrufen kann, machen sie als Instrument zur Führung der Gruppe geeignet, sei es zur Vorbereitung kriegerischer Aktionen (die Kriegstrommeln sind im allgemeinen sakrale Instrumente), wie zur psychologischen Vorbereitung der zeremoniellen Höhepunkte, und nicht zuletzt zur sozialen Entspannung. Ihre Macht im afrikanischen Leben, welches von jeher alle Kräfte zur Verteidigung der Gruppe nötig hatte (gegen die Natur, gegen «Geister», gegen wilde Tiere und feindliche Stämme) wurde als so gross betrachtet, dass viele Führer (Könige und Häuptlinge) kein anderes Instrument als die Trommel zu ihrem Symbol erhoben, und sie mit vielen geheimnisvollen Riten und sakralen Opfern umgaben, und das nicht nur in Afrika. Wir alle wissen, daß darunter auch Menschenopfer waren. In ihrer Funktion als sakrales Instrument ist sie allerdings meist als Einzelinstrument benützt worden, wobei wir aber Einzelinstrument nicht gleichbedeutend mit individuellem Instrument setzen möchten. Wenn es auch einzeln gebraucht wird, verkörpert es doch ein der ganzen Gruppe gehörendes Symbol und spricht für sie.

In Moçambique sind wir bisher noch nicht soweit, daß wir mit Sicherheit sagen können, in welcher Art und Weise in jeder der vielen Völkergruppen die Trommeln angewandt werden. Wir kennen keinen Fall von so ausgesprochen hochstehender Trommelorchestermusik wie sie z. B. bei dem Kabaka, dem König der Ganda, entstanden ist.<sup>13</sup> Aber die Trommelgruppen der rituellen Feste existieren in ihrer zentralen Funktion ganz besonders im Norden und wahrscheinlich in allen Gegenden, die noch nicht von europäischer Zivilisation und besonders von Missionaren beeinflusst worden sind. Letztere hielten es z. T. für nötig, die Trommeln und den damit verbundenen Tanz zu verbieten, was für die afrikanische Kultur ernste Folgen hatte. Im Gegensatz dazu wurden sie, wiederum von der Kirche, in gewissen Gebieten

(z. B. im Belgischen Kongo bei den Baluba) als liturgisches Instrument mit künstlerisch-bemerkenswertem Resultat, zur Kirchenmusik herangezogen.<sup>14</sup>

Die Trommel, die hauptsächlich ein rhythmisches Instrument ist, hat ganz natürlicherweise die Tendenz, sich mit verschiedenen anderen Trommeln zusammenzutun, einmal um die Kontinuirlichkeit des musikalischen Flußes zu gewähren und dann auch, um durch verschiedene Tonhöhen und die Anwendung derselben in bestimmten Momenten, den zeremoniellen Gesehnissen Form und Ausdruck zu geben. Wir sahen das beim Mapiko — Tanz der Makonde. Die Mapiko — Tänzer sind Maskentänzer, die bei den Festen anlässlich der Initiationsriten auftreten. Sie tanzen ganz bestimmte Figuren, Schritte und Sprünge, welche durch die Rhythmen des Trommlerchefs bestimmt werden. Die Abwechslung der tieftönenden mit den kleineren Diskanttrommeln hat eine ausgesprochene Bedeutung und spiegelt sich in der Bewegung des Tänzers wieder, wie auch in dem Verhalten der weiblichen Zuschauer, die z. B. bei einem bestimmten Klang ihren Oberkörper beinahe waagrecht zur Erde beugen und die Augen respektvoll niederschlagen, ohne das leichte Hin- und Herwiegen mit vorgestreckten Unterarmen und Händen zu unterbrechen. Das Verhalten der weiblichen Zuschauer erinnert den unvoreingenommenen Beobachter beinahe an dasjenige bei gewissen Höhepunkten der katholischen Messezeremonie. (Übrigens interessiert es hier vielleicht für den Vergleich, daß der Mapiko-Tänzer als Erscheinung eines Toten angesehen wird und besonders in den Frauen und Kindern eine Art von heiliger Furcht und Schauer erwecken soll. Alles, was mit ihm zusammenhängt, ist geheime Angelegenheit der bereits durch die Riten gegangenen Burschen und Männer.)

Bei denselben zeremoniellen Tänzen werden auch die Tierhörner verwendet. Ihre im allgemeinen schauerlichen und düsteren Töne erhöhen die mystische Spannung, die dazu gehört. Ihre Funktion ist dabei weniger musikalisch, als Eindruck machend. Dabei sind sie nicht als individuelle, sondern nur als Einzelinstrumente gebraucht, jedoch unlöslich mit Gruppengesehnissen verbunden. Aus einigen Gegenden haben wir aber auch Kenntnis von Tierhörnern als musikalischen Gruppeninstrumenten, so z. B. bei den Thonga im Süden, wo früher die Trompete das offizielle «Hofinstrument» war. Sie wurde einzeln benutzt, um die Untertanen zusammenzurufen, jeder Häuptling und Unterhäuptling besaß ein Instrument und sandte mit ihm den Ruf weiter. Aber hauptsächlich bildeten verschiedene (im allgemeinen 10) Trompeten eine Art Chor, *simo*, der bei bestimmten Festen, die jede Sippe feiert, auftrat, und wobei die Spieler gleichzeitig tanzten. Jedes von den 10 Instrumenten hatte seinen eigenen Ton. Junod gibt als Produkt eine diatonische Melodie, eine Quarte umfassend, an. Die Trompeter «tanzten im Kreis, einer hinter dem andern, mit seltsamen Verrenkungen, den Kreis verengend und erweiternd, nach dem Rhythmus der Trommeln». Also auch hier sind die Trommeln noch unentbehrlich.<sup>15</sup>

Außer dieser Funktion als offizieller Fest- und Tanzchor des Sippe, galt das *simo* auch noch als ein wichtiger Ausdruck des Stolzes und der Geltung eines jeden, und besonders des jeweiligen Chefs. Dies zeigte sich in den hie und da veranstalteten Wettbewerben, einer Vereinigung von vielen *simo* am Hauptort des Stammes, also eine Art von «olympischen», musikalischen Wettspielen, wo jedes Orchester vor dem versammelten Volk und den ausgewählten Schiedsrichtern, welche über die Darbietungen diskutieren und am Schluß ihr Urteil aussprechen, sich zu produzieren hatte. Aus dem Wettbewerb als Sieger hervorzugehen, gab natürlich dem Chef und seiner Sippe ein nicht zu verachtendes Prestige.

Heute existieren diese Trompetenchöre bei den Thonga nicht mehr, was vermutlich nicht zuletzt mit dem Verschwinden des Großwildes, der Gazel-

len und Antilopen, zusammenhängt, die das Material für die Instrumente liefern.

Als Sammelrufinstrument sind die Tierhörner aus vielen Gegenden bezeugt, aus dem Sambesibecken, von den Schirima, von den Mateve, etc.

Im Norden Moçambiques jedoch, bei den Nyanja in Maniamba, haben wir noch ein anderes Beispiel von derselben Form eines Hörnertanzchores bei festlichen Anlässen genau wie bei den Thonga im Süden. Allerdings nicht mit Tierhörnertrompeten, sondern, wie bereits erwähnt, mit Kalebassentrompeten. Die Instrumente sind Kalebassen mit gebogenem Hals, in welchem sich ein seitenständiges Mundloch befindet. Die Spieler tanzen in mehreren Reihen, die sich verändern, zum Kreis formen und wieder in eine Schlange auflösen, etc., während dem sie nicht aufhören, ihre Instrumente zu blasen.<sup>16</sup>

Auch die Flöten, die wir im allgemeinen mehr als individuelle Instrumente kennen, weisen in Moçambique bei den Tschopi eine sehr reizvolle Ensemble-Form auf. Eine Erscheinung, die übrigens in Südafrika, aber auch in Zentral- und Ostafrika (im Kongo bei den Baluba, und in Uganda bei den Madi, Lugbara, Alur, Konjo und Amba, und auch bei den Mbuti — Pygmäen)<sup>17</sup> weit verbreitet ist. Schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts besitzen wir von verschiedenen Völkern Südafrikas, von Hottentotten, Chwana, Damara, Buschmännern, Venda, Sotho und Ndebele, zahlreiche Nachrichten, darunter die von Vasco da Gama, darüber.<sup>18</sup> Die Chorform, der wir in Moçambique bei den Tschopi begegnet sind, *chimveka* genannt, ist im allgemeinen der von Kirby beschriebenen ähnlich.<sup>19</sup> In Moçambique ist es der einzige Fall, von dem wir Nachricht haben, was aber nicht beweist, daß ähnliche Erscheinungen in anderen Gegenden nicht existieren, aber uns unbekannt bleiben.

Beispiel: Flötenensemble aus Banguza (Tschopi). Die dabei benutzten Flöten sind vertikale, gedackte Bambusrohrflöten ohne Grifflöcher, also mit nur einem Ton, acht an der Zahl. Die Melodie wandert von Person zu Person, was aber nicht das gleichzeitige Erklängen von harmonischen Begleitönen ausschließt. Außer den acht Flöten wirkten noch drei Signalpfeifen und drei Rasseln mit, die den Rhythmus markierten. Die Skala, die diese acht Instrumente ergaben, war während des Spiels mehr oder weniger eine diatonische, mit Halbtönen von drei zu vier und von fünf zu sechs. Während des Spiels machten alle Mitwirkenden Tanzschritte, ohne sich allerdings von der Stelle zu bewegen. Es ist auch da wieder die anscheinend unlösbare Verbindung von Gruppenmusik und Tanz zu beobachten. Ja, oft ist, was die Bezeichnung anlangt, der Instrumentenchor nicht vom Tanz zu trennen, wie dies gerade auch der Fall bei dem Flöten-Ensemble der Tschopi zu sein scheint, denn der Name *chimveka* wurde zweimal in der Literatur als Bezeichnung nur für einen Tanz erwähnt. Das Flöten-Ensemble und der *chimveka*-Tanz treten bei den Tschopi in Moçambique nur als Unterhaltungstanz und nicht bei rituellen Anlässen auf, während die Informationen aus außermosambikanischen Völkern von ihm in Verbindung mit Trauerzeremonien (bei den Konjo von Uganda<sup>20</sup>) oder als Nationaltanz in Verbindung mit Ahnenkult (Venda<sup>21</sup>) berichten. Häufiger jedoch funktioniert er lediglich als «gesellschaftlicher» Tanz besonders in Mondnächten, was meist eine gewisse freiheitliche, sexuelle Stimmung einschließt (Korana und Chwana).

Das letzte, ganz ausgesprochen als Gruppeninstrument zu bezeichnende Musikinstrument, ist in Moçambique das Xylophon. Während das Holmxylophon (Xylophon mit losen Tasten) im Norden bei den Makonde und Lomwe, und auch das Tragbügelxylophon (Xylophon mit gebundenen Tasten und Schallkürbissen) im Süden bei den Shangane mehr als Zwischenform zwischen

Gruppen- und Einzelinstrument auftritt, so hat das letztere sich bei den Tschopi zu einer ganz besonderen Kunstform entwickelt. Es existieren dort große Xylophonorchester mit manchmal bis zu 30 oder mehr Instrumenten. Die normale Anzahl des üblichen Dorforchesters beträgt zwischen 10 und 16 Instrumenten, außer bei festlichen Anlässen, wo mehrere Orchester sich zusammentun. Das Orchester wird von fünf bis sechs Typen gebildet, Sopran- bis Bassinstrumente. Die Tonzahl jedes Instrumententyps ist nicht unbedingt rigoros festgelegt, sie liegt zwischen 10 und 16 Klangplatten. Nur das große Bassxylophon beschränkt sich im allgemeinen auf vier, in einigen auf fünf Töne. Der Tonumfang des ganzen Orchesters erstreckt sich auf diese Weise über mehr oder weniger vier Oktaven. Dem großen Orchester sind in einigen Orten noch ein bis zwei Trommeln und immer mehrere Raseln beigegeben. Die Skala der Xylophone ist eine heptatonische, mit der Tendenz, die Oktave in gleichwertige Intervalle einzuteilen, also die ausgesprochenen Halbtöne zu vermeiden. Inwieweit früher die Instrumente ganz eindeutig mit der Stimmung der Instrumente Indonesiens und Hinterindiens übereinstimmten, wie viele Musikologen behaupten, also im Falle der Tschopi, die Pelog-Skala übernommen haben, läßt sich von uns nicht eindeutig feststellen. Heute scheint die Entwicklung zur Angleichung an die europäische Durtonleiter sich deutlich abzuzeichnen. Erwiesen ist aber ohne Zweifel, daß der Ursprung der Instrumente in Südostasien zu suchen ist. Was uns hier interessiert, ist hauptsächlich die hoch ausgebildete Kunstform in sich und die außerordentliche Bedeutung und Funktion, die damit ausgeführt wird. Schon Pater André Fernandes <sup>22</sup> und Frei João dos Santos <sup>23</sup> geben davon die ersten Nachrichten Mitte und Ende des 16. Jahrhunderts als eine Art «Hoforchester», dem König Quiteve gehörend, und immer bereit, sein Lob zu besingen und zu bespielen. Die nähere Beschreibung entspricht vollkommen der heute existierenden Form, nur daß das Orchester bei den Tschopi in Ermangelung eines Königs, den «Großen» des Stammes gehörte, oder heute den *Régulos*, die über einen begrenzten Bezirk eine gewisse Macht ausüben. Sie wachen ausdrücklich darüber, daß die väterliche Autorität über ihr Orchester gewahrt bleibt, niemand es zum Spiel veranlaßt ohne ihre Erlaubnis und Gegenwart, und betrachten es damit auch als speziellen Schmuck der eigenen Würde, was sich früher besonders in den schon anlässlich des Hörnertanzchores der Thonga erwähnten Wettbewerben, die ebenfalls mit den Marimba — Orchestern realisiert wurden, ausdrückte. Ebenso wie auch heute noch alle Staatsbesuche und wichtig erscheinenden Persönlichkeiten, oder sonstige Feste der Gemeinschaft mit einer Darbietung geehrt werden.

Übrigens ist es interessant, daß in Indonesien die Gamelan-Orchester ebenfalls eine Art Eigentum der Fürsten waren und sind; genauso wie wir auch nicht übersehen können, daß es in Europa früher die Fürstenhöfe oder Kirchen waren, die ihre Orchester hielten. Erst mit dem Verschwinden des höfischen Lebens traten die Stadtverwaltungen oder der Staat oder sonstige private Institutionen das Erbe der finanziellen Unterstützung an. Wir sehen also, daß diese Verbindung des Orchesters als Attribut einer politischen, geistigen oder auch nur ökonomischen Macht einen ganz natürlichen Vorgang darstellt. Die Gründe liegen auf der Hand. Die Instrumente sind wertvoll, die Musiker müssen z. T. von anderen Bürgerpflichten befreit werden; außerdem muß wohl, um eine größere Zahl von Menschen zu einem kontinuierlichen, einheitlichen Tun zu einen, immer irgendeine Form von Autorität und Schutz existieren.

Das Tschopi-Orchester spielt auf dem von Buschgras freien Dorfplatz unter schattigen Bäumen. Die Instrumente lieben die starke Sonne nicht. Die Musiker sitzen, ihre Instrumente vor sich, auf dem Boden in drei Reihen; in der hintersten nur die beiden großen Bass-Marimba, deren Spieler

stehend die großen Tasten schlagen. Der Lieder, und meist auch Komponist der aufzuführenden Musik, sitzt in der ersten Reihe in der Mitte und spielt ein *sanje*-Instrument. Er unterscheidet sich aber sonst kaum von den übrigen Musikern. Die gegenseitige Verständigung vollzieht sich auf eine wenig spektakuläre Weise, welche viel über die sensible und intuitive Begabung dieser Musiker aussagt. Gegenüber dem aufgereihten Orchester steht die Reihe der Tänzer und Sänger; in dem freien Raum zwischen beiden akten die Solotänzer und Rasselspieler, mit dem Rücken gegen das Orchester und Auge in Auge mit der Tänzerreihe. Die Tänzer halten in den Händen Schild und Speer, ihr Oberkörper ist nackt oder heute mit einem ärmellosen, weißen Turnhemd bekleidet, um die Lenden, über einer kurzen Hose, ein Tuch, in der traditionellen Weise geschlungen; darüber noch nach hinten ein Fell oder ein Straußenfedernbündel hängend. Das Tuch ist mit Vorliebe gelb und mit braunschwarzen Linien oder Punkten bedeckt, wohl als Ersatz für die früher häufigen Leopard- oder Schakalfelle, die heute auch noch bei den großen Galavorstellungen die Hauptbekleidung darstellen. Um die Waden oder Knöchel tragen sie einen Ring aus dem langhaarigen, hellen Ziegenfell. Statt des Speeres benützen sie manchmal geschnitzte Häuptlingsstäbe oder die rituelle Axt. Ein großer Teil dieser Tanztracht rührt von dem Kontakt mit den früheren Zulu-Invasoren her, während andere Attribute aus den temporären Aufenthalten in den südafrikanischen Minen stammen, z. B. die Straußenfedern und die, als schön betrachteten, begehrten Turnhemden.

Um die Mitwirkenden herum sammelt sich die übrige Bevölkerung des Dorfes und der näheren Umgebung in großem Kreise, um in intensiver Spannung dem Ereignis beizuwohnen.

Die Musik selber ist eine, einer vielsätzigen Orchestersuite vergleichbare Komposition, *ngodo* genannt. Der erste Satz hat immer ein rein orchestraler Introitus zu sein, manchmal auch der zweite und der dritte. Der darauffolgende begleitet den Eintritt der Tänzer, die im allgemeinen bei dem vorletzten Satz sich wieder zurückziehen. Bei den anderen eingeschlossenen Sätzen wirkt der Chor abwechselnd als Tanzchor oder auch, auf der Erde sitzend, als Singchor mit. Die 9 bis 11 Sätze des *ngodo* haben bestimmte Namen und bestimmten Charakter. Das Hauptstück in der zweiten Hälfte ist der «Große Gesang», *mzeno* genannt, und das darauffolgende, der «Tanz der Ratgeber», *mabandla*. Bei den anderen wechseln, je nach Geschmack des Autors, Tanz und gesungene Sätze ab, wobei die Tanzsätze aus einem fantasievollen Spiel zwischen der Gruppe und den Solotänzern bestehen, die sich aus der Gruppe lösen, und manchmal virtuose Darstellungen ihrer Kunst vortragen. Hie und da schreitet auch eine Frau im Tanzschritt zwischen dem vibrierenden Orchester und der Reihe der dann meist pausierenden Tänzer durch den freien Raum.

Die Vorführung eines neu komponierten *ngodo* ist immer ein spannendes Ereignis, was zahlreiches Publikum herbeiruft. Denn außer der musikalischen und tänzerischen Erregung, die inmitten der von vielen Tönen vibrierenden Luft und des von den Tanzenden aufgewirbelten Staubes die Stimmung bestimmt, kommt noch ein sehr bemerkenswertes, außermusikalisches Element dazu: der Text. Der Text der Gesänge hatte — wie wir in Frei João dos Santos und noch früher in den Briefen des Pater André Fernandes (1562), welcher zwei Jahre bei den Tschopi und Bitonga gelebt hat, lesen — einerseits die Aufgabe, das Lob des Königs zu singen, und andererseits der Fantasie, Kritik und Spottlust freien Lauf zu lassen. Dieselbe Situation finden wir auch heute noch vor. Außer den Lobgesängen auf den *régulo* oder auf andere Staatsbesuche, zu deren Ehren sie traditionsmäßig aufgeboten werden, sind die Hauptthemen dem Leben der Gemeinschaft entnommen. Das Orchester und

seine Mitglieder, von denen übrigens jeder komponieren will und damit auch sein *ngodo* dirigieren kann, sind als eine Art von Autorität betrachtet, der eine gewisse geistige Autonomie zugestanden ist. Sie sind nicht einmal dem *régulo*, dem Patron des Orchesters, zu vorheriger Rechenschaft über den Text verpflichtet. Die Darbietung eines *ngodo* gleicht einem Forum, auf dem öffentlich mit bemerkenswerter Freiheit alle Angelegenheiten des gesellschaftlichen und privaten Lebens besprochen werden. Diese Gesänge können sich ebenso auf irgendein beobachtetes, nicht dem dortigen Moralkodex entsprechendes Betragen eines Stammesmitgliedes beziehen und dadurch dem Betreffenden den Anstoß zur Korrektur geben, wie sie das Verhalten der Autorität, ja selbst des eigenen *régulo* mit Kritik belegen können; meist in humorvolle Form gekleidet, welche die Zuschauer lachen macht und damit der schmerzenden Kritik die Spitze abbricht. Sie können aber auch, wenn für nötig befunden, den Spott ohne mildernde Umstände auslassen, oder aber andererseits aufrichtige Trauer und Klage über irgendein dramatisches Ereignis, das die Allgemeinheit bewegt, im *ngodo* gestalten. Dem Autor sind auf dem weiten Feld der menschlichen Geschehnisse keine Grenzen gesetzt.

Von einem Tschopi wurde mir erzählt, daß oft Handlungen, die vor diesem Forum nicht standhalten würden, aus Angst vor der eventuellen Publizität unterlassen werden; womit außer aller ludischen und musischen Rechtfertigung auch noch der gesunde ethische Sinn dieser weisen Einrichtung gegeben ist.

Noch ein Wort über die rein musikalische Form der Komposition: der Satz beginnt häufig mit einer kurzen Solo-Einleitung des führenden Instruments, in solch einer Weise aufgebaut, daß ein Ritardanto und eine Fermate in ihrer natürlichen musikalischen Diktion den plötzlichen Einsatz des ganzen Orchesters, ein rauschendes Tutti, vorbereiten. Die rhythmische Basis in allen *ngodo*, die ich kenne, ist immer ein vierteiliger Takt, den auch die Rasselinstrumente verstärken. Was aber als sehr typisch auffällt, ist die ständige Spannung zwischen den laufenden Triolen und gleichzeitigen Achteln, die sich durch das Ganze zieht.

Die Melodie der Gesänge ist im allgemeinen immer eine absteigende Linie, nach dem Gesetz der geringsten Kraftanwendung. Die engen Halbtöne sind auch hier vermieden, gemäß der Skala der Instrumente, was der Melodie einen eigenartigen Charme für unsere Begriffe gibt. Als Verstärkung der Akzente und der Stimmung wird, außer richtigen Signalpfeifen, auch noch die menschliche Stimme in einer ganz bestimmten johlenden Art verwendet, die manchmal an ähnliche Äußerungen der Kosakenchöre erinnert.

\* \* \*

Wenn wir uns nun zuletzt den individuellen Musikinstrumenten zuwenden, können wir in Moçambique hauptsächlich *sanse* (oder *mbira*) — Musikbogen, Flöte, Brettzither und Spießgeige als solche bezeichnen. Über die Plattstabzither haben wir keine Beschreibung ihrer Verwendung. Im Norden — besonders im mittleren Abschnitt Moçambiques — ist das *mbira*-Instrument der ständige Begleiter der Einzelgänger, z. B. auf den langen und häufigen Wanderungen durch den menschenleeren Buschwald von einem Ort zum anderen. Der Afrikaner hat eine bewundernswerte Fähigkeit, während des Gehens *sanse* zu spielen. Andere setzen sich in den freien Stunden (über welche die Glücklichen noch in großer Zahl verfügen) unter einen Baum oder in den Schatten eines Hausdaches, und «reden» durch die Musik «mit sich selber». Es ist auffallend, wie oft wir Afrikaner überrascht haben, die

ganz für sich allein, unbeobachtet, spielten, dabei leise summend. Der intime Klang, der keine große Tragweite hat, erinnert an Naturgeräusche. *Sanse* ist also dort im extremen Norden Moçambiques der reine Typ eines individuellen Instrumentes, obwohl wir aus den mittleren Abschnitt auch Fälle kennen, wo sie als Einzelinstrument, d. h. als Bardeninstrument, benutzt wird. Der Spieler und Sänger unterhält damit das um ihn sich scharende Publikum. Barden sind meist Persönlichkeiten, welche aus verschiedenen Gründen (vielleicht körperliche Gebrechen, einseitige Begabung, oder als Sonderlinge) abseits des sozialen Lebens der Gruppe stehen. Es ist verständlich, daß sich daraus eine Art von «Künstlerpersönlichkeit» entwickeln kann. Das Instrument überschreitet damit auch wieder seine intime Funktion der ganz persönlichen Zwiesprache, hört aber deswegen nicht auf, im Dienst einer völlig individuellen Kraft zu stehen. Die Musik wird dabei oft zu einer Art Begleitmusik mit variierten und etwa virtuosen Interludien, während der Text der Gesänge das abwechselnde Element bildet.

Beispiel *mbira*-Musik der Makonde (*mbira-chiiatya*).

Derselben doppelten Funktion begegneten wir auch beim Musikbogen, hauptsächlich dem, bei den Shangane und Tschopi *chitende* genannten, der kein Mundbogen ist, und daher den Mund des Musikers zum Singen frei läßt, was ihn zur Ausübung der Bardenmusik, die Publikum anzieht, geeigneter als andere macht.

In starkem Maße ist auch die Brettzither als ein solches Bardeninstrument bei Makonde, Yao und Suaheli, gebraucht. Ihr Ton ist weniger intim und eignet sich dazu, in weiterem Kreise gehört zu werden. Die Texte der Gesänge handeln von allem Möglichen; bei den Makonde meist von alltäglichen Ereignissen und Problemen der Gegenwart (z. B. der Auswanderung nach Tanganyika, dort gesehenen Dingen, die Eindruck machen, wie Eisenbahn, Flugzeug, große Häuser, oder auch von ganz einfachen Dorfskandalen), aber nicht von traditionellen Geschehnissen der Stammesgeschichte, wie man denken könnte.

Unsere persönliche Kenntnis vom letzten der aufgeführten Instrumente, der Spießgeige, beschränkt sich nur auf zwei Beispiele. Das eine, bei den Makonde, nur als ganz ausgesprochen individuelles Instrument gespielt, ja, sogar nach den Aussagen der Dolmetscher und der wenigen Bewohner des Dorfes, spiele er nur für sich in der dunklen Hütte oder wenn niemand in der Nähe sei, hinter der Hütte, zu seinem eigenen Wohlbefinden und Zeitvertreib. Erst nach einigen Schalen *pombe* brachten wir ihn in die richtige Stimmung, um für uns zu spielen. Das Instrument findet man nicht häufig im Gebiet der Makonde und wir können uns noch kein richtiges Bild von seiner Bedeutung dort machen. Sein Ton ist rau und durchdringend. Es wurde im zweiten Fall, wo wir ihm begegnet sind, in Newala in Tanganyika, nahe der mosambikanischen Grenze, von einem blinden Yao als Bardeninstrument gespielt. Seiner klanglichen Natur nach dürfte es wohl mehr in diesem Sinn benutzt werden. Die Quellen über die anderen Spießgeigen aus der Sambesia etc. sagen leider nichts über die Art ihrer Verwendung aus.

Noch nicht erwähnt haben wir in diesem Zusammenhang die Flöte. Sie ist in Moçambique ohne Zweifel in ihrer Funktion als Zeitvertreib der Burschen oder Hirten ein individuelles Instrument.

\* \* \*

Was an allen durchlaufenen Beispielen von Gruppen- und individuellen Instrumenten auffällt, ist die Tatsache, daß die Gruppeninstrumente beinahe immer mit Tanz verbunden sind, die individuellen Instrumente jedoch in den allermeisten Fällen mit der Stimme. Es wird dazu gesungen, oder

zumindestens vor sich hingeesummt. Übrigens hielt Platon die populäre Form der Anwendung der Kithara und Aulos, bei der neuerdings Geschwindigkeit und Virtuosität überhandnehmen, anstatt das Spiel dem Tanz oder Gesang unterzuordnen, für das «Allerschlimmste an schlechtem Geschmack».<sup>24</sup> Nach Platons Kriterium (400 Jahre vor Christi Geburt) verstoßen also die mosambikanischen Afrikaner noch wenig gegen diesen guten Geschmack. Nur ganz selten hörten wir in Moçambique Beispiele von reiner Instrumentalmusik. Dies war höchstens der Fall bei Instrumenten, bei denen die Stimme nicht frei ist, wie z. B. bei den Flöten oder den Mundbogen. Sonstige instrumentale Musik kann jedoch in Einzelfällen bei den Barden vorkommen. Außerdem können wir als solche die Musik des von zwei Männern gleichzeitig gespielten Holmxylophons der Makonde betrachten. Dort ist die Instrumentalmusik wirklich l'art pour l'art, wie auch jedes Stück einen Titel besitzt, der zwar nicht immer in unserem europäischen Sinn als Programm funktioniert, sondern oft nur an der ähnlichen Wortmelodik der tonalen afrikanischen Sprachen entstanden ist. Doch darüber wäre nötig, noch Näheres zu erforschen.

Wie wir auch an den Beispielen sehen, sind die Grenzen der Zugehörigkeit zu individuellen oder zu Gruppeninstrumenten keineswegs eindeutig, sondern flutuierend. Einerseits hängt diese Zugehörigkeit von der Natur des Instrumentes ab. Ein kleiner Ton, der die Ohren nur weniger Zuschauer erreicht, hat an sich weniger Vorbedingungen für ein Gruppeninstrument. Andererseits bestimmen diese Zugehörigkeit auch außermusikalische, historische, soziologische und traditionelle Gründe. Wir sehen, daß einige der in Moçambique eindeutig zu den individuell funktionierend gerechneten Instrumenten, wie *sanse*, in anderen Gegenden Afrikas (z. B. bei den Tschokwe in Angola oder den Soga in Uganda<sup>25</sup>), als Gruppeninstrument gebraucht werden.

Instrumente, wie die Trommeln, werden jedoch in jedem Fall, aus ihrer Natur heraus, eindeutig Gruppeninstrumente bleiben, während andere die Möglichkeit in sich haben, je nach Entwicklung der Kultur zu einer oder der anderen, oder sogar zu beiden Gruppen zu gehören. Die Lösung, verschiedene Instrumententypen zu einer Gruppe zusammenzubringen, wie in den Orchestern der europäischen Zivilisation (Streicher, Bläser und das Schlagzeug), setzt eine andere Stufe der technischen Entwicklung voraus. Allerdings werden die sozialen Umwälzungen, die heute auf dem afrikanischen Kontinent vor sich gehen, wahrscheinlich auch in diesen Gruppierungen Änderungen hervorrufen.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Frei João dos Santos, *Etiopia Oriental*, Bd I, Kap. 10, 75, Lisboa 1891 (Evora 1609).

<sup>2</sup> Olga Boone, *Les Xylophones du Congo Belge*, Tome III, Fasc. 2, S. 84—86, u. Fig. 62. «Annales du Musée du Congo Belge», Tervueren 1936.

<sup>3</sup> G. Montandon, *Traité d'Ethnologie Culturelle*, Paris 1934, S. 706.

<sup>4</sup> P. R. Kirby, *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Johannesburg 1953, S. 70.

<sup>5</sup> P. R. Kirby, op. cit., S. 129 und Plate 45 B.

<sup>6</sup> Frei João dos Santos, op. cit., Band I, Kap. 10, S. 75.

<sup>7</sup> Museum des anthropologischen Institutes der Universität Coimbra.

<sup>8</sup> J. S. Laurenty, *Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*, Tervueren 1960, S. 133—135.

<sup>9</sup> Bernhard Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, im Ethnologischen Notizblatt, Berlin 1901, Bd. 3, Heft 1, S. 8/9.

<sup>10</sup> Norlind, Ankermann, Laurenty.

<sup>11</sup> Urundi — J. S. Laurenty, op. cit., S. 156. Uganda — Margaret Trovell und K. P. Wachsmann, *The Tribal Crafts of Uganda*, London 1953, S. 407.

Tanganyika — Margot]Dias und W. F. E.]R. Tenraa, *Sandawe Musical and other Sound — producing Instruments in Tanganyika*, «Notes and Records», Nr. 60, Dar-es-Salaam 1963, S. 39.

- <sup>12</sup> Kurt Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, Berlin 1923, S. 86—96.
- <sup>13</sup> Die von Hugh Tracey aufgenommene Schallplatte: Decca, Music of Africa, Series, Nr. 3, The drums of East Africa. (Gandatribe, Kyuma).
- <sup>14</sup> Schallplatte Philips 428 138 PE, Missa Luba, komponiert und aufgeführt von einem Knabenchor der Baluba aus Kasai und Katanga, 1947.
- <sup>15</sup> H. A. Junod, *Usos e Costumes dos Bantos*, Lourenço Marques, Tomo II, S. 252.
- <sup>16</sup> Film von Dr. Raquel Soeiro de Brito, 1962.
- <sup>17</sup> M. Frowell and K. P. Wachsmann, op. cit. S. 341.
- <sup>18</sup> P. R. Kirby, op. cit. S. 135.
- <sup>19</sup> P. R. Kirby, op. cit. S. 135—170.
- <sup>20</sup> M. Trovelli and K. P. Wachsmann, op. cit. S. 342.
- <sup>21</sup> P. R. Kirby, op. cit. S. 167.
- <sup>22</sup> Hugh Tracey, *Chopi Musicians*, London 1948, Appendix I, S. 145.
- <sup>23</sup> Frei João dos Santos, op. cit. S. 73.
- <sup>24</sup> Platon, *Zweites Gesetzbuch*, S. 669, zitiert von Curt Sachs. in *The History of Musical Instruments*, New York, 1940, S. 129.
- <sup>25</sup> M. Trowell and K. P. Wachsmann, op. cit. S. 327.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Bernhard Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, im Ethnologischen Notizblatt, Berlin 1901.
- S. Baglioni, *Ein Beitrag zur Kenntnis der natürlichen Musik*, in «Globus», *XCVIII*. «Abel dos Santos Baptista, Monografia Etnográfica sobre os Macuas», Lisboa 1951.
- D. F. Bleck, *Bushmen of Central Angola*, in «Bantu Studies», Vol. III, Johannesburg 1928.
- Olga Boone, *Les tambours du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*, Tervueren 1951.
- Olga Boone, *Les Xylophones du Congo Belge*, Tervueren 1936.
- Fritz Bose, *Musikalische Völkerkunde*, Freiburg 1. Br. 1953.
- Kunz Dittmer, *Musikinstrumente der Völker*, Hamburg 1947.
- Rose Brandl, *The Music of Central Africa*, The Hague 1961.
- Dora Earthy, *Valenge Women*, London 1933.
- Hans Fischer, *Schallgeräte in Ozeanien*, Strasbourg-Baden — Baden 1958.
- F. Fulleborn, *Das deutsche Niassa und Ruvuma Gebiet*, Berlin 1906.
- E. M. von Hornbostel, *African Negro Music*, London, in «Africa», Vol. I, Nr. 1.
- Erich M. von Hornbostel und Curt Sachs, *Systematik der Musikinstrumente*, in «Zeitschrift für Ethnologie», Berlin 1914, Bd 46.
- Heinrich Husmann, *Marimba und Sansa der Samesikultur*, in «Zeitschrift für Ethnologie», Berlin 1936, 68, Jahrg., Heft 1/3.
- Alfred Janata, *Außereuropäische Musikinstrumente*, — «Museum für Völkerkunde», Wien 1961.
- Jean Jenkins, *Musical Instruments*, — «Horniman Museum», London 1958.
- A. M. Jones, *African Drumming*, in «Bantu Studies», Vol. VIII, Nr. 1, Johannesburg 1934.
- A. M. Jones, *African Music in Northern Rhodesia and some other places*, Livingstone 1949.
- A. M. Jones, *Indonesians in Africa — an ancient colonial era?*, «School of Oriental and African Studies», July 1961.
- A. M. Jones, *The Kalimba of the Lala Tribe, Northern Rhodesia* in «Africa XX», 4, London 1950.
- Norberto dos Santos Júnior, *A. Chitata*, in «Revista de Garcia de Orta», vol. 6, Nr. 2, Lisboa 1958.
- Norberto dos Santos Júnior, *O Pango ou Panco*, in «Revista de Garcia de Orta», vol. 6, Nr. 3, Lisboa 1958.
- H. A. Junod, *The mbila or Native Piano of the Tschopi Tribe*, in «Bantu Studies», vol. III, 1929.
- H. A. Junod, *Usos e Costumes dos Bantos*, Lourenço Marques, 1947.
- P. R. Kirby, *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Johannesburg 1953.
- P. R. Kirby, *The Musical Practices of the Naudi and khoman Bushmen*, in «Bantu Studies», Vol. X, Nr. 4, Johannesburg 1936.
- P. R. Kirby, *The Musical Practices of the Native Races of South Africa*, in J. Schapera, *The Bantu-Speaking Tribes of South Africa*.
- P. R. Kirby, *The Recognition and Practical Use of the Harmonics of Stretched Strings by the Bantu of South Africa*, in «Bantu Studies», vol. VI., Nr. 1, Johannesburg 1932.

- Gerhard Kubik, *Beziehungen zwischen Musik und Sprache in Afrika*, in «Neues Afrika», München 1962, 4. Jahrg., Nr. 1.
- Jaap Kunst, *Ein musikologischer Beweis für Kulturzusammenhänge zwischen Indonesien — vermutlich Java — und Zentralafrika*, in «Anthropos», Bd XXXI, Heft 1/2, Mödling b. Wien 1936.
- Gavicho de Lacerda, *Costumes e Lendas da Zambézia*, Lisboa 1925.
- Gavicho de Lacerda, *Os Cafres*, Lisboa 1944.
- J. S. Laurenty, *Les Cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*, Tervueren 1960.
- J. N. Maquet, *La musique chez les Pende et les Tschokwe*, in «Les Colloques de Wégimont», Bruxelles 1956.
- J. N. Maquet, *Note sur les Instruments de musique congolais*, Bruxelles 1958.
- Luitfried Marfurt, *Musik in Afrika*, München 1957.
- Belo Marques, *Estudo do Folclore Tonga*, Lisboa 1943.
- P. Valente de Matos, *Os Chirimas e a Música*, in «Boletim do Museu de Nampula», Vol I. 1960.
- George Montandon, *Traité d'Ethnologie Culturelle*, Paris 1934.
- Tobias Norlind, *Systematik der Saiteninstrumente*, Stockholm 1936.
- Fernando Ortiz, *Los Instrumentos de la Música Afro-cubana*, Habana 1952.
- Saul Dias Rafael, *Milange e os seus Povos*, — «Documentário Moçambique» Nr. 82 a 84, e 85, Lourenço Marques 1955 und 1956.
- Kurt Reinhard, *Musik exotischer Völker*, Berlin 1951.
- António Rita-Ferreira, *Os «Azimbas»*, in «Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique», Lourenço Marques, nr. 87, 1954.
- A. Rita-Ferreira, *«Timbilas» e «Jazz» entre os indígenas de Homoine*, in «Boletim do Instituto de Investigação Científica de Moçambique», Vol. I, Nr. 1.
- Ilídio Rocha, *A arte maravilhosa do Povo Chope*, Lourenço Marques 1962.
- Curt Sachs, *Der Ursprung der Saiteninstrumente*, in Festschrift P. W. Schmidt, Wien 1928.
- Curt Sachs, *Die Musikinstrumente Birmas und Assams* in «K. ethnographischen Museum zu München», München 1917.
- Curt Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, Berlin 1923.
- Curt Sachs, *Les Instruments de Musique de Madagascar*, Paris 1938.
- Curt Sachs, *The history of Musical Instruments*, New York 1940.
- Curt Sachs, *The rise of Music in the Ancient World*, «East and West», New York 1943.
- Frei João dos Santos, *Etiopia Oriental*, Lisboa 1891 (1. Ed. Eoora 1609).
- P. E. Michael Schulien, *Die Initiationszeremonien der Mädchen bei den Atzuabo (Portugiesisch-Ostafrika)*, in «Anthropos», Tomo 18/19, Heft 1/3.
- Bertil Söderberg, *Les Instruments de Musique au Bas-Congo, et dans les Regions Avotinsinantes*, Stockholm 1956.
- W. F. E. R. Tenraa, *Sandawe Musical and other Sound-producing Instruments*, in «Tanganyika Notes and Record», Dar-es-Salaam, Nr. 66, 1963.
- Hugh Tracey, *African Music*, — «Society News letter».
- Hugh Tracey, *Chopi Musicians*, London 1948.
- Hugh Tracey, *Marimbas, os Xilofones dos Changanes*, in «Documentário Moçambique», Nr. 31, Lourenço Marques 1942.
- Hugh Tracey, *Ngoma*, Capetown 1948.
- Hugh Tracey, *Tres dias com os Ba-Chopes*, in «Documentário Moçambique», Nr. 24, 1940, Lourenço Marques.
- Margaret Trowell and K. P. Wachsmann, *The Tribal Crafts of Uganda*, London 1953.
- P. Manuel Valença, *Considerações sobre o Folclore Musical Africano*, in «Jornal das Missões Franciscanas», 1. 3. 1962, Porto.
- K. P. Wachsmann, *Die primitiven Musikinstrumente*, in Anthony Baines, *Musikinstrumente*, München 1962.
- K. P. Wachsmann, *Folk Musicians in Uganda*, Kampala 1956.
- K. P. Wachsmann, *Musicology in Uganda*, in «Royal Anthropol. Inst. of Great Britain and Ireland», Vol. 83, London 1953.
- K. P. Wachsmann, separada von «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», London 1962, Spalte 436, Ostafrika.
- Les Colloques) de Wégimont, Bruxelles 1956.
- Karl Weule, *Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreisen in den Südosten Deutsch-Ostafrikas*, Berlin 1908.