

	8.
Battisti, G.: Die Mundart von Valvestino. 8°. 1913.	3,85
Bauer, A.: Die Herkunft der Bastarnen. 8°. 1917.	1,30
Becker, Ph. A.: Clément Marots Liebeslyrik. 8°. 1917.	7,35
— Bonaventure des Periers als Dichter und Erzähler. 8°. 1924.	4,15
— Mallin de Saint Gelais, eine kritische Studie. 8°. 1924.	4,30
Biró, L. A.: Magyarische Sprach- und Gesangsaufnahmen. 8°. 1913.	1,45
Ettmayer, K.: Phonogrammaufnahmen der Gröbner Mundart. 8. 1920.	4.—
— Über das Wesen der Dialektbildung. 4°. 1924.	8.—
— Zur Lehre von den parataktischen Konjunktionen im Französischen. 8°. 1927.	4.—
— Zur Theorie der analytischen Syntax im Französischen. 8°. 1929.	4,80
Flebigger O. und L. Schmidt: Inschriftensammlung zur Geschichte der Ostgermanen. 4°. 1917.	24,80
Gamillschög, E.: Studien zur Vorgeschichte einer romanischen Tempuslehre. 8°. 1913.	12,40
— Oltienische Mundarten. 8°. 1919.	4,80
Groeger, O.: Schweizer Mundarten. XXXVI. Mitteilung der Phonogramm-Archiv-Kommission. 8°. 1914.	4,15
Hajek, L.: Das Phonogrammarchiv der Akademie der Wissenschaften. 8°. 1923.	1,60
Herzog, E.: Französische Phonogrammstudien. 8°. 1913.	0,95
Jelinek, M. H.: Über Aussprache des Lateinischen und deutsche Buchstabennamen. 8°. 1930.	5,30
Jokl, N.: Studien zur albanesischen Etymologie. 8°. 1911.	5,80
Junk, V.: Ein neues Bruchstück aus Rudolfs von Ems Weltchronik. 8°. 1906.	1,20
— Gralsage und Graldichtung des Mittelalters. 8°. 1911. (2. Auflage 1912.)	6,90
Kells, J. v.: Untersuchungen über des Honorius Inevitabile sine de praedestinatione et libero arbitrio dialogus. 8°. 1905.	1,45
— Untersuchungen über den nicht nachweisbaren Honorius Augustodunensis ecclesiae presbiter et scholasticus und die ihm zugeschriebenen Werke. 8°. 1905.	1,10
— — Dasselbe. Nachtrag. 8°. 1905.	0,80
— Chori saecularium — Cantica puellarum. 8°. 1909.	0,55
— Die Bestimmungen im Kanon 19 des Legationis edictum vom Jahre 789. 8°. 1910.	0,70
Klebel, E.: Die älteste datierbare Schwabenspiegelhandschrift und ihre Ableitungen, und: Die Schwabenspiegelhandschriften des anhaltischen Hausarchivs in Zerbst und der Münchener Staatsbibliothek 5716 (Vollständ. Forschungen zu den deutschen Rechtsbüchern, IV. und V. Heft). 8°. 1930.	10,40
Lach, R.: Vorläufiger Bericht über die Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener 1916. 8°. 1917.	3,70
— Dasselbe über die Aufnahmen des Jahres 1917. 8°. 1919.	3,70
— Sebastian Sailers Schöpfung in der Musik. 4°. 1916.	29,10

Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte, 212. Band, 3. Abhandlung

MARIMBA-MUSIK

Von

Siegfried F. Nadel

62. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Kommission

• Vorgelegt in der Sitzung am 21. Jänner 1930

1931

Hölder-Pichler-Tempsky A.-G.

Wien und Leipzig

Kommissions-Verleger der Akademie der Wissenschaften in Wien

Africans
781,6
1134m

Das Phonogrammarchiv der Akademie der Wissenschaften hatte Gelegenheit, das Marimba-Spiel eines Susu negers aus Futa Gallon (Senegambien) auf Gramophonplatten aufzunehmen. Das Marimbaspield, das zu der weitverbreitetsten und für die afrikanische Kultur typischsten Art der Musikübung gehört, ist von stärkstem musikwissenschaftlichen und auch allgemein kulturwissenschaftlichen Interesse. Es ist daher besonders zu begrüßen, daß das Wiener Phonogrammarchiv in den Besitz solcher Platten gelangte, wie sie dem Berliner Phonogrammarchiv z. B. schon seit langem zur Verfügung stehen. Besonderer Dank gebührt da vor allem Herrn Feichtner vom Universitätsinstitut für Afrikaforschung, durch dessen lebenswürdige Vermittlung die Aufnahmen allein ermöglicht wurden.

Es kommt aber auch dem Instrument selbst eine besondere Bedeutung zu: in seiner großen Verbreitung, die einmal fast ganz Afrika durchdringt und weiter auch Ostasien, Indonesien und Ozeanien umspannt, wird das Instrument zu einem bedeutsamen Hinweis einer sehr alten, die drei Erdteile verbindenden Kulturgemeinsamkeit. Eine ethnologische Deutung dieser Art muß aber rückwirkend wieder bedeutungsvolle Aufklärungen auch für die Musik selbst bringen; sie erschließt den neuen Gesichtspunkt einer möglichen Einordnung der Konstruktionsprinzipien der Musikstücke in eine auch musikgesetzlich sich auswirkende übergreifende Kulturverwandtschaft; und sie versucht schließlich, ganz allgemein, das für die Musikwissenschaft wie für alle Kulturwissenschaften wesentliche Problem der Kulturausstrahlung und Kulturübertragung einer Lösung zuzuführen.

Aus dieser bezeichnenden Stellung des Instrumentes im Problemkreis der Ethnologie und Kulturwissenschaft ergibt sich die Notwendigkeit, ihm selbst zunächst eine ausführlichere Beschreibung und Darstellung zu widmen. Es soll daher in dieser Arbeit ein erster Teil (I), der sich nur dem Instrument als solchem zuwendet, dem zweiten Teil (II), der dann die aufgenommenen Instrumentalstücke behandeln wird, vorausgehen. Dank der Liebenswürdigkeit der Herren des Wiener Museums für Völkerkunde, vor allem des Herrn Direktor Röck und Herrn Doz. Bleichsteiner, war es mir möglich, zu dieser Untersuchung auch alle im Besitz des Museums befindlichen Instrumente (auch der noch nicht aufgestellten Sammlungen) heranzuziehen. Sie sollen der Abkürzung halber im folgenden mit den fortlaufenden Buchstaben A, B, C usw. bezeichnet werden. Das Instrument selbst, auf dem die aufgenommenen Stücke gespielt wurden, konnte ich leider nicht mehr sehen und auf seine Stimmung prüfen; doch scheint es in Bau (nach Angabe Herrn Feichtners) und Stimmung (nach meinen Tonmessungen am Phonogramm) dem Instrument A zu entsprechen.

Es folgt zur genaueren Übersicht eine Tabelle der Museumsinstrumente und ihrer Abbildungen, die gleichzeitig die verschiedenen Entwicklungsformen des Instrumentes von den primitiven Klangstäben (J—M) bis zum Metallstabspiel der javanischen Hochkultur (H) vorausgreifend umfaßt:

- Afrika: A. Marimba der Wolof, Senegambien, Abb. 1.
 B. „ aus Senegambien, Abb. 2.
 C. „ vom Limpopo, Abb. 3.
 D. „ aus Kamerun, Abb. 4.
 E. „ aus Angola, Abb. 5.

- Indonesien: F. Xylophon der Battak, Sumatra, Abb. 6.
 G. „ aus Lampong, Sumatra, Abb. 7.
 H. Metallstabspiel aus Java, Abb. 8.
 J—M. Klangstäbe aus Nias, Abb. 9.

I.

1. Afrika.

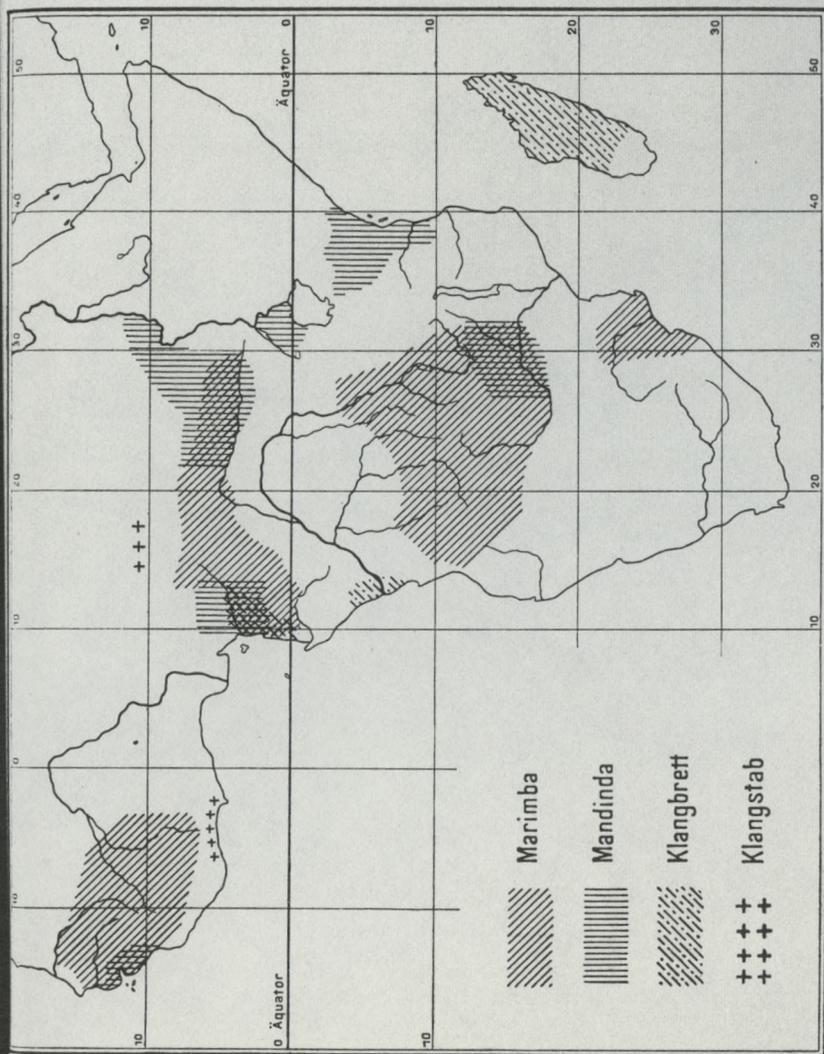
Wenn wir hier für unser Instrument den Namen ‚Marimba‘ festhalten, so bezeichnen wir das afrikanische Xylophon mit seinem gebräuchlichsten Namen; daneben heißt es auch (bei den Mandingo) ‚Balafo‘ oder (bei den Marutse) ‚Silimba‘, auch wird der Name ‚Marimba‘ hier und da auf ein anderes afrikanisches Instrument, die ‚Sansa‘, angewandt. Die Marimba ist also ein Schlaginstrument, doch eines, das dadurch, daß es eine größere, geordnete Anzahl verhältnismäßig genau abgestimmter Tasten verwendet, schon in das Gebiet der echten Melodieinstrumente hineinreicht. Schon darin also kommt der Marimba eine musik- und kulturgeschichtlich bedeutsame Vermittlungsstellung zwischen den entwicklungsgeschichtlich frühesten Schlaginstrumenten (Klangstäbe, Klangbalken) und dem späteren, gleichsam ‚echteren‘, melodiefähigen Musikinstrument zu. Der Hauptunterschied der Marimba von den in Europa bekannten Xylophonen¹ liegt zunächst schon äußerlich darin, daß unter den abgestimmten Holzplättchen Resonanzkörper befestigt sind, die den Ton gleichsam ‚musikalischer‘ machen. Die Resonanzkörper sind gewöhnlich Kalebassen (kugelförmige Kürbisse bei A, B, C) oder Flaschenkürbisse (D und E); es wird auch von kugelförmigen Tongefäßen berichtet, die als Resonanzkörper dienen. Die Resonatoren haben gewöhnlich eine seitliche Öffnung, die oft mit einer Art Wall aus einer harzartigen Masse umgeben ist, so daß das runde Loch zu einer den Schall verstärkenden Röhre wird; diese Löcher sind im

¹ In Europa, wo der ‚melodische‘ Charakter des Xylophons wieder verschwunden ist, bzw. neben den anderen Instrumenten sich nicht behaupten konnte, wird es zuerst 1511 in Arnold Schlicks ‚Spiegel der Orgelmacher‘ gemeldet; die afrikanische Herkunft ist deutlich, Mersenne nennt es ein türkisches Instrument. Die erste Abbildung findet sich in Holbeins ‚Totentanz‘, wo es der Tod wie ein Neger an einem Schulterband trägt; allerdings ist die Tastenstellung hier schon wie bei unserem modernen Xylophon senkrecht zur Haltung der Schlägel anstatt (wie in Afrika) parallel.

Nr. 1 den Mittelton, nicht den (harmonisch ‚natürlichen‘) Grundton als Hauptton bringt. — Das zweite Moment versuchen die Stücke durch verschiedene Betonung, durch Auslassung, Verwendung von Nebentönen usw. innerhalb ihrer kleinen Systembereiche zu ersetzen; wir haben in diesem Sinn von relativ konsequent festgehaltener ‚psychologischer‘ Tonika, Dominante, Leitton gesprochen. Dürfen wir so in den immer lebendiger werdenden Spannungs- und Funktionsbeziehungen der Töne untereinander das künstlerisch entwickeltere Stadium erkennen, so wird uns hier, vom Gesichtspunkt der sich entwickelnden Gestaltung her, die früher festgestellte ‚primäre‘ Gegebenheit der Gleichstufigkeit noch einmal wahrscheinlich gemacht.

Wenn wir gerade in der letzten Betrachtung wieder auf allgemeinste Entwicklungsgesetze der Musik hingewiesen wurden, lenkt uns das auf die zu Anfang aufgegriffene kunstgesetzliche und kulturgesetzliche Problemstellung zurück: selbständige Entstehung oder Übertragung der Kultur- (Kunst-) Güter? Die Untersuchung hat von selbst zu der Beantwortung geführt, die auch a priori die richtige scheint, daß nämlich beides nebeneinander und miteinander wirkt. Wenn die ethnologische Theorie feststellt, daß eine Kulturbewegung bei ihrer Ausbreitung ‚zuerst und am intensivsten‘ nur Gebiete ergreifen wird, ‚deren Naturbedingungen für sie günstig sind‘,¹ so ist es eine selbstverständliche Folgerung, daß auch die psychologischen Bedingungen der Wirkkultur entsprechend maßgebend sein werden, d. h. daß sie das ihr Entsprechende auswählen, bzw. in diesem Sinn eine selbständige Weiterbildung der zu ihr gelangten neuen Elemente vornehmen wird. Kultureinfluß folgt auf Kultureinfluß, und jedesmal findet er sich auch einer bestimmten und bestimmt reagierenden Kulturkonstellation gegenübergestellt: erst aus der Konvergenz beider Faktoren entsteht die neue Form.

¹ Gräbner, Methode der Ethnologie, S. 166.



Verbreitungskarte der Marimbaformen.

(Zum Teil nach Ankermann, 'Afrikanische Musikinstrumente', Ethnolog. Notizblatt 3, Karte 3.)

ü¹

Bb^(b)

(b^o)

Ba

C

marc.

8p

(ü¹)

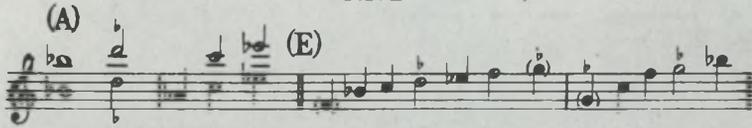
A¹

A

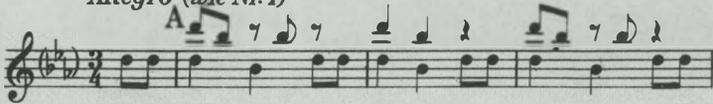
A¹

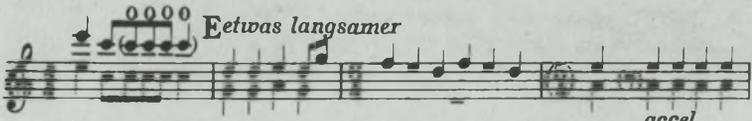
(etc. du capo)

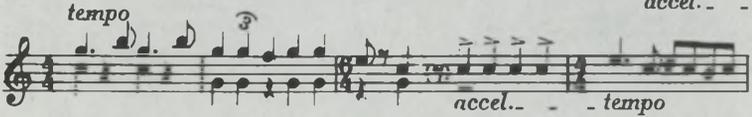
Nr. 2

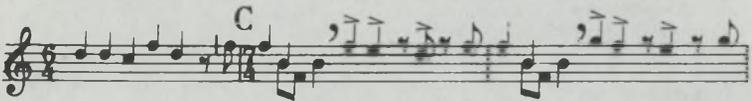
(A)  (E)

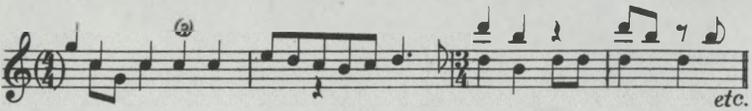
Allegro (wie Nr. 1)



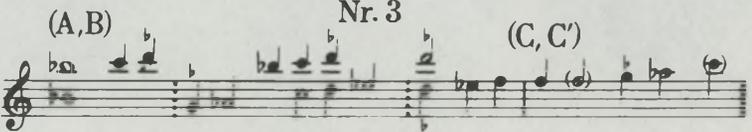


tempo  *accel. - -*

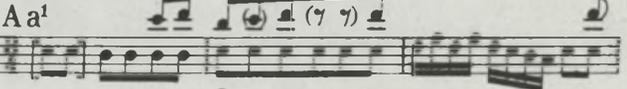


 *etc.*

Nr. 3

(A,B)  (C,C')

Allegro moderato (♩ = 72)

A a¹ 

a² 

B 

7 7

Aa¹

a²

C

(a¹) a²

B

Aa¹

a^2

Aa¹ (C)

Aa²
7

B
7

a²
7

a²

a¹
7

A

(etc. da capo)

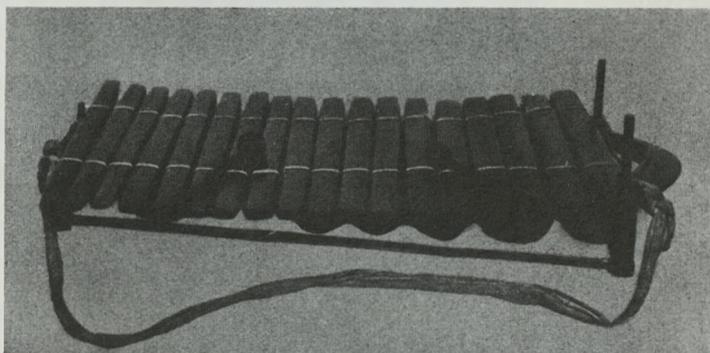


Abb. 1.
(1 : 10)

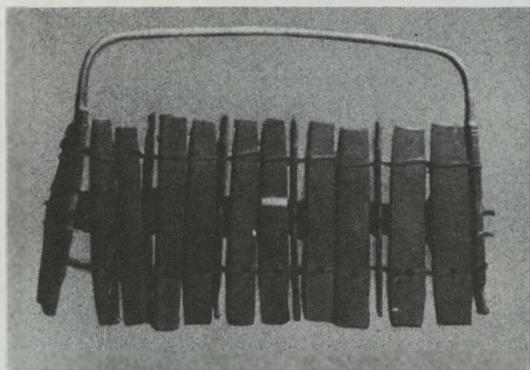


Abb. 2.
(1 : 10)

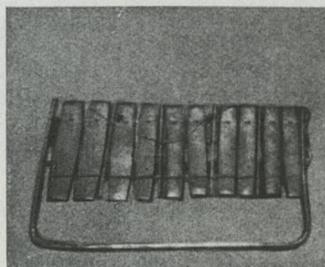


Abb. 3.
(1 : 16)

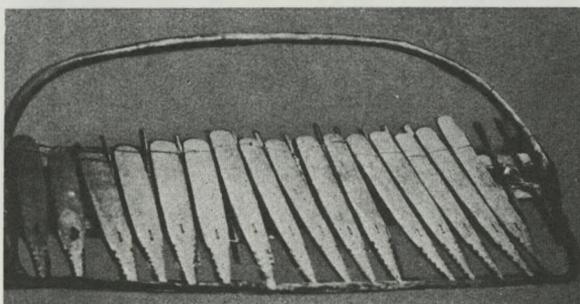


Abb. 4.
(1 : 20)