

Gerd Grupe

**E. M. von Hornbostel und die Erforschung afrikanischer Musik
aus der *armchair*-Perspektive***

Obwohl es sich bei Erich Moritz von Hornbostel um einen der Mitbegründer der Vergleichenden Musikwissenschaft handelt, der die Disziplin in seiner Anfangsphase zweifellos entscheidend geprägt hat, sind doch seine Arbeiten - vielleicht bis auf seine 1914 zusammen mit Curt Sachs veröffentlichte Instrumentenklassifikation, die bis heute weitreichende Anwendung findet - innerhalb des Faches nicht sonderlich präsent. Möglicherweise liegt das daran, daß es sich um verstreute kleinere Beiträge handelt und eine monographische Abhandlung oder zusammenfassende Darstellung seiner Vorstellungen fehlt. Gelegentlich ist ein gewisses Unbehagen gegenüber der unzureichenden Rezeption Hornbostels geäußert worden, so schrieb etwa Alan P. Merriam 1969: „Far too few of us [...] know what von Hornbostel really did, and I hope very much that this will become a matter of concern for ethnomusicology in the near future.“ (1969:225) Speziell in den USA kam ja noch ein sprachliches Problem hinzu, denn ursprünglich lagen nur wenige Beiträge Hornbostels in englischer Sprache vor. Um also eine Rezeption seiner Schriften in dem wünschenswerten Maße zu ermöglichen, wurde in den 70er Jahren mit einer Neuausgabe einschließlich englischer Übersetzung begonnen (hrsg. von Wachsmann/Christensen/Reinecke), die jedoch über den ersten Band leider nicht hinausgekommen ist.

Auch in Deutschland haben sich Christian Kaden und Erich Stockmann durch die Herausgabe einer Sammlung von Aufsätzen Hornbostels zu Musikethnologie und Musikpsychologie bemüht, uns diesen Autor wieder stärker ins Bewußtsein zu rufen. Dort weist Kaden in seinem Vorwort darauf hin, daß Hornbostel Probleme beim Namen nennt, die noch heute relevant sind, und empfiehlt daher, ihn einmal zu lesen (1986:38-39).

Hornbostels Interesse richtete sich ja bekanntlich auf einen vergleichenden Ansatz, von dem er eine Analyse und genaue Beschreibung der Einzelercheinungen erwartete, indem diese anderen Erscheinungen gegenübergestellt und ihre unterscheidenden Eigentümlichkeiten hervorgehoben werden, wie er 1905 [106] in einem programmatischen Vortrag über "Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft" formulierte (1905:40).

* aus: Sebastian Klotz (Hg.), „Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns“. *Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler*, Berlin, Milow: Schibri, 1998, S. 105-115.

Als Voraussetzung dafür sah er zunächst die Sammlung adäquaten Materials auf Tonträgern - damals Phonogramme, also Walzenaufnahmen -, da für eine wissenschaftliche Auswertung und Bearbeitung eine Fixierung des Klangs und seine Reproduzierbarkeit erforderlich sei. (ebd., 42) Der Einfluß der technologischen Entwicklung auf unser Fach ist ja auch von anderen Autoren oft hervorgehoben worden.

Ab 1903 hatte er begonnen, kleinere Beiträge - vielfach unter Titeln wie „Phonographierte Melodien aus ...“ - zu veröffentlichen, die jeweils Transkriptionen einzelner Stücke und eine kurze musikalische Analyse bringen.

Zur Auswahl bzw. dem Vorgehen überhaupt bemerkte er: „Eine Vergleichung im großen Maßstabe, die uns gestattet, an die Lösung der allgemeinsten Fragen heranzutreten, wird erst dann möglich sein, wenn wir von allen Punkten der Erde wenigstens Stichproben musikalischer Äußerungen zur Verfügung haben. Einstweilen müssen wir uns damit begnügen, das Material in der ungeordneten Folge, wie es zusammenkommt, monographisch [hier im Sinne von Einzelstudie, nicht: umfassender Abhandlung; G.G.] zu bearbeiten“ (1905:43).

Hier klingt eine gewisse Ungeduld des Forschers an, die oft so weit ging - wie Erich Stockmann in seinem Vorwort zu „Tonart und Ethos“ berichtet (1986:10) -, daß Hornbostel bereits mit dem Transkribieren von den Originalwalzen begann, noch bevor von ihnen Kopien angefertigt worden waren, und sie so zum Teil sogar beschädigte.

Wenn Hornbostel auch offensichtlich davon fasziniert war, sich durch die Auswertung von Phonogrammen in noch unbekanntes musikalisches Territorium vorzuwagen, hat er dies doch nicht damit verbunden, auch räumlich-geographisch zu den Quellen, d.h. den Urhebern dieser Musiken, vorzudringen. So hat er zwar während eines Aufenthalts in den USA im Jahre 1906 auch einen Abstecher zu den Pawnee-Indianern gemacht, seine musikethnologische Arbeitsweise gründet sich aber keineswegs auf eigene Feldforschungen. Seiner Meinung nach ist es vielmehr keineswegs erforderlich, daß Sammler und Auswertender ein und dieselbe Person sind (1928:33), eine Auffassung, die später heftig kritisiert und von Alan P. Merriam mit dem berühmten Label „armchair ethnomusicology“ belegt worden ist. 1960 stellte er diesbezüglich fest: „The day of the 'armchair ethnomusicologist' who sits in the laboratory and analyzes the music that others have recorded [...] is fast passing in our discipline“ (1960:113). Bekanntlich wurde ja der Stellenwert eigener Feldforschung mittlerweile wesentlich höher bewertet, ja inzwischen sogar vielfach als "conditio sine qua non" (Simon 1978:30) der Disziplin überhaupt betrachtet.

Wir wollen im folgenden kurz skizzieren, zu welchen Ergebnissen Hornbostels Vorgehensweise geführt hat und wie sie aus heutiger Sicht zu bewerten [107] sind. Dabei wollen wir uns auf seine Schriften zu afrikanischer Musik konzentrieren.

Der frühen Vergleichenden Musikwissenschaft ist ja später immer wieder vorgeworfen worden, sie habe auf einer extrem schmalen Datenbasis aufbauend versucht, weitreichende Hypothesen aufzustellen, die so zwangsläufig spekulativen Charakter haben mußten. In der Tat erscheint es aus heutiger Sicht unvorstellbar, eine einzelne Melodie, über deren Repräsentativität man mangels Vergleichsmaterials nichts zu sagen vermag, zum Gegenstand einer - wenn auch kurzen - wissenschaftlichen Abhandlung zu machen, wie dies Hornbostel 1910 mit der Transkription und Analyse eines Gesangsstücks der im Norden des heutigen Tanzania südlich des Victoria-Sees lebenden waSukuma¹ getan hat. Bereits ein Jahr vorher hatte er einige Gesänge der waNyamwezi untersucht (1909 a), einer mit den waSukuma nahe verwandten und benachbarten ethnischen Gruppe². Es folgten etwas längere Darstellungen zur Musik der Pangwe (1913), auch Fang genannt, die im Grenzgebiet von Kamerun und Gabun leben, und zu Gesängen der baHutu, baTutsi und baTwa aus Ruanda (1917).

Die Ergebnisse dieser Einzeluntersuchungen lieferten schließlich die Grundlage einer zusammenfassenden Abhandlung, die Hornbostel 1928 unter dem Titel „African Negro Music“ publizierte. Weiter wären noch seine 1933 erschienenen Bemerkungen zu „Geist und Werden“ von Curt Sachs zu nennen, in denen er sich auf Ausführungen zu „The Ethnology of African Sound-Instruments“ konzentriert.

Die frühen Arbeiten (bis 1917) weisen eine im wesentlichen gleiche Anlage auf. Ausgehend von den Transkriptionen, die nach den 1909 zusammen mit Otto Abraham dargelegten Prinzipien gestaltet sind (Hornbostel/Abraham 1909 b), wird die Musik hinsichtlich folgender Aspekte behandelt: Melos, Harmonie (Hornbostel 1910) bzw. Mehrstimmigkeit (Hornbostel 1913), Rhythmus und Aufbau (Hornbostel 1910) bzw. Form (Hornbostel 1913). Bei den Gesängen aus Ruanda (Hornbostel 1917) handelt er Mehrstimmigkeit und Form gemeinsam unter der Rubrik Polyphonie ab.

Obwohl er sich selbst des vorläufigen Charakters seiner Bemühungen bewußt ist, so daß er von „Arbeitshypothesen“ spricht und generell anmerkt: „Was bisher an gesicherter

¹¹ Die Schreibweise ethnischer Gruppen orientiert sich an Welmers 1971.

² Vgl. Jungraithmayr/Möhlig 1983, Welmers 1971,

Kenntnis von afrikanischer Musik vorliegt, ist verschwindend gering gegen die Menge dessen, was wir noch zu lernen haben.“ (Hornbostel 1917:412), möchte er auf das Sammeln einer weitaus größeren Zahl von Aufnahmen nicht warten. Dabei ist nicht nur die Zahl, Auswahl und Repräsentativität der Beispiele problematisch, sondern - worauf z.B. Gerhard Kubik hingewiesen hat (Kubik 1984:73) - der Versuch einer Deutung afrikanischer Musik [108] gerade hinsichtlich metro-rhythmischer Phänomene ausschließlich auf der Basis von Tonaufnahmen, d.h. ohne Berücksichtigung motionaler Aspekte zumindest durch Filmaufnahmen und ohne Kenntnis intrakultureller Konzepte. Hornbostels Vorgehensweise war in dieser Hinsicht das Vorbild noch bis hin etwa zu Rose Brandels Studie über „The Music of Central Africa“ von 1961, die sich ebenfalls auf die Analyse von Tonaufnahmen stützt, die andere angefertigt haben. Dabei hatte Hornbostel schon in seinem allerersten Beitrag zu afrikanischer Musik (1909 a) darauf hingewiesen, die analytische Sichtweise des Forschers gebe noch keine Auskunft über das Konzept des ausführenden Musikers (vgl. Blum 1991[:15]).

Umso erstaunlicher mutet an, zu welcher „modernen“ Einsichten Hornbostel aus seiner „Schreibtisch-Perspektive“ zumindest in einigen wichtigen Punkten gelangt ist. Mit seinem gerade genannten Verweis auf eine mögliche Diskrepanz zwischen analytischer und intrakultureller Sicht nimmt er nicht nur die heute zum Gemeinplatz gewordene emics-etics-Debatte vorweg³, bei der Darstellung von Skalen, die das melodische Gewicht der in den Gesängen aus Ruanda vorgefundenen Melodietöne eines Stücks wiedergeben sollen, bedient er sich einer Anordnung von oben nach unten, die dem dort vorherrschenden deszendenten Duktus der Melodiebewegung entspricht. (Hornbostel 1917:398) Dies entspricht seiner Forderung, "daß die Charakteristika der Typen den Melodien selbst entnommen, nicht auf Grund theoretischer Vorurteile in sie hineingetragen werden." (ebd., 397) Die Frage "absteigender" vs. "aufsteigender" Skalen in verschiedenen afrikanischen Musikkulturen ist in neuerer Zeit vor allem von G. Kubik thematisiert worden, der sich dabei anders als Hornbostel auf die unmittelbare Anschauung vor Ort und Auskünfte von Gewährsleuten stützen kann (vgl. Kubik 1983:356 ff.).

Grundsätzlich hatte Hornbostel schon früher angemerkt, „landläufige Begriffe unserer Musiktheorie“ seien zu vermeiden, um Mißverständnissen vorzubeugen (Hornbostel 1917:398). In seinem zusammenfassenden Artikel von 1928 spricht er weitere Aspekte an,

³ Vgl. dazu z.B. *World of Music* 35(1) von 1993.

deren Bedeutung für das Verstehen afrikanischer Musiken uns eigentlich erst durch neuere Arbeiten von Nketia, Kubik, u.a. so recht ins Bewußtsein gelangt ist. So verweist er auf das Ineinandergreifen von rhythmischen Formeln, was er als „cross rhythm“ bezeichnet (Hornbostel 1928:51): ein Terminus, der häufig auf Arthur M. Jones (1934)⁴ oder Percival Kirby (ebenfalls 1934)⁵ zurückgeführt wird.

Den verschiedenen Klangfarben (Timbres), die auf einer Trommel durch unterschiedliche Anschlagsorte - und Anschlagweisen, wie hier zu ergänzen wäre - zu erzielen sind, ordnet er eine intrakulturelle Bedeutsamkeit zu hinsichtlich [109] „distinguishing the individual 'voices' of a polyrhythmic structure, at least for native hearers“ (Hornbostel 1928:55).⁶

Auch Hornbostels Auffassung bezüglich der Wahrnehmung von Patterns, in der sich seine Nähe zur Gestaltpsychologie zeigt, entspricht bereits dem, was vor kurzem noch vielfach als neue Erkenntnis betrachtet wurde, daß nämlich Patterns emisch als Ganzheiten, als Gestalten wahrgenommen und - zumindest in der Regel⁷ - nicht etwa kleinste Einheiten abgezählt werden (Hornbostel 1928:54; ebenso Kubik 1985:47): „African musicians think in patterns“, soll Kwabena Nketia einmal gesagt haben (zit. nach Kubik 1984:78).

Auf der anderen Seite ist es nicht nur Hornbostels immer wieder auftauchender Hang, afrikanische Mehrstimmigkeitsformen als „Analogien“ zur frühen europäischen Mehrstimmigkeit des 9. - 11. Jh. zu betrachten (z.B. Hornbostel 1910), oder seine Vorstellung, sog. „Naturvölker“ hätten Instrumente von anderen, höher entwickelten Kulturen übernommen (1928:46), ohne zu erklären, woher die sie denn haben. Vor allem seine Thesen zur afrikanischen Rhythmus-Konzeption haben den Widerspruch späterer Forscher herausgefordert. Es ist nun gerade der Rhythmus, dem Hornbostel eine zentrale Bedeutung in der afrikanischen Musik zumißt, vor allem auch in Abgrenzung zur europäischen Kunstmusiktradition.

Schon 1913 hatte er sich gewissermaßen „beschwert“, der Rhythmus in der Pangwe-Musik sei teilweise „durch die zahlreichen Synkopen und die unregelmäßige Akzentverteilung (für uns) besonders widerhaarig“ (Hornbostel 1913:349). Dabei äußert er in dieser Hinsicht durchaus seine Wertschätzung, wenn er schreibt: Der Rhythmus „zeigt vielfach eine Höhe der Entwicklung, der der Europäer unvorbereitet gegenübersteht. Es ist uns oft un-

⁴ So z.B. Kubik 1984, S. 75.

⁵ So z.B. Arom 1991, S. 42.

⁶ Zur Relevanz von Timbresequenzen aus heutiger Sicht vgl. Kubik 1984, S. 86-87.

⁷ Vgl. dazu Ch. Waterman 1991.

möglich, die rhythmischen Komplikationen beim bloßen Hören zu erfassen, und erst sorgsames Studium der Phonogramme [...] läßt den objektiven Sachverhalt erkennen. Die Schwierigkeiten für unsere Auffassung liegen in erster Linie in der ungewohnten Verteilung der Akzente und in der Phrasierung (Atempausen)“ (ebd., 356). Um die genannten Probleme in den Griff zu bekommen, verlangsamte Hornbostel zur Transkription die Geschwindigkeit der Walze beim Abspielen um mehr als die Hälfte - eine aus dem „Arsenal listenreicher Techniken“, mit denen er der noch unbekannteren Musik zu Leibe rückte, wie Christian Kaden es ausgedrückt hat (Kaden/Stockmann 1986:24).

Ähnlich hat Hornbostel sich auch über die Gesänge aus Ruanda geäußert, deren Rhythmik ihm „für europäische Begriffe oft ungemein kompliziert“ vorkam (Hornbostel 1917:406). Speziell die Frage, wie denn Taktstriche zu positionieren seien, hat ihn schließlich zur Formulierung einiger Thesen zur afrikanischen [110] Rhythmik veranlaßt, die er folgendermaßen zusammenfaßt: „African rhythm is ultimately founded on drumming. [... W]hat really matters is the act of beating [...]. Each single beating movement is again twofold: the muscles are strained and released, the hand is lifted and dropped. Only the second phase is stressed acoustically; but the first inaudible one has the motor accent, as it were, which consists in the straining of the muscles. This implies an essential contrast between our rhythmic conception and the Africans'; we proceed from hearing, they from motion; we separate the two phases by a bar-line, and commence the metrical unity, the bar, with the acoustically stressed time-unit; to them, the beginning of the movement [...] is at the same time the beginning of the rhythmical figure“. Daraus folgert er: „[W]e must place the bar-line before the rest or the up-beat“ (Hornbostel 1928:52-53). In seiner Hervorhebung des motivationalen Aspekts in der Musikausübung geht er sogar soweit, ihn als gegenüber dem auditiven dominant zu charakterisieren, wenn er behauptet: Ein afrikanischer Xylophonspieler „realizes melody above all as a side-issue, although a desirable one“ (ebd., 49).

Bei aller heute unbestrittenen Betonung der Relevanz motivationaler Abläufe für das Verständnis afrikanischer Musik, schießt er hier doch wohl über das Ziel hinaus. Immerhin liegt sein Verdienst zweifellos darin, auf diesen Aspekt aufmerksam gemacht zu haben.

Bereits 1934 hatte A.M. Jones Kritik an diesem Aufsatz Hornbostels geübt und sich dabei auch mit der Transkription eines Pangwe-Stücks auseinandergesetzt, das er als polyrhythmisch konzipiert betrachtet (Jones 1934:8), was die Notationsweise jedoch nicht klar zum Ausdruck bringe.

Auch John Blacking ist auf Hornbostels Rhythmus-Konzept eingegangen (Blacking 1955) und hat darauf hingewiesen, daß die von Hornbostel postulierte prinzipielle Andersartigkeit von afrikanischer und europäischer Musik insofern nicht haltbar sei, als eine dem eigentlichen Klangereignis vorhergehende, dieses vorbereitende Bewegungsphase ja z.B. auch bei einem Konzertpianisten erforderlich ist. Er bemerkt dazu: „In both cases the performer is a step ahead of his audience; in a sense the pianist proceeds as much from motion as the African drummer.“ Und weiter: „The contrast which Hornbostel suggests is therefore not so much one of procedure as of attitude towards movements and the production of musical sounds“ (Blacking 1955:15). Zur Frage einer angemessenen Notation afrikanischer Musik fordert er, daß „every transcription of African music should be accompanied by some indication of the physical movements which produce the musical sounds“ (ebd., 19).⁸ Die eigene unmittelbare Anschauung des Forschers ist hierfür die Voraussetzung.

In jüngster Zeit hat Christopher A. Waterman Hornbostels Ansichten nochmals aufgegriffen (1991) und dabei zweifellos zu Recht festgestellt, daß sie bezüglich der Annahme, beim Trommeln korrespondiere das Ausholen mit Anspannung, das Schlagen im Sinne von Fallenlassen mit Entspannung, einer empirischen Prüfung wohl kaum standhält. In Anbetracht eines Aufsatzes mit dem programmatischen Titel „Die Einheit der Sinne“ (Hornbostel 1925) wundert er sich, warum Hornbostel einen solch krassen Gegensatz zwischen Körperbewegung und Hören konstruiert. Er führt es auf die in „African Negro Music“ in der Tat immer wieder anklingende Intention des Autors zurück, sowohl zu verstärkten Aktivitäten zur Dokumentation afrikanischer Musik anzuregen, als auch die dortige traditionelle Musik so weit wie möglich unbehelligt von missionarischen Bestrebungen zu halten, den „Wilden“ europäische Musik als vorbildlich nahezubringen. Aus diesem Grund betont Hornbostel wohl die grundsätzliche Gegensätzlichkeit und hebt gleichzeitig den Rhythmus als in Afrika höher als bei uns entwickelt hervor. So sind dann auch seine einleitenden Fragen zu verstehen: „1. What is African music like as compared to our own? 2. How can it be made use of in Church and School?“, die er folgendermaßen kategorisch beantwortet: „1. African and (modern) European music are constructed on entirely different principles, and therefore 2. they cannot be fused into one, but only the one or the other can be used without compromise“ (Hornbostel 1928:30).

⁸ Vgl. hierzu Knight 1971.

Neue Impulse zur Klärung der temporalen Ordnung in afrikanischen Musikkulturen gingen von Richard A. Waterman aus, der 1952 in einem bahnbrechenden Aufsatz über „African Influence on the Music of the Americas“ - am Titel zeigt sich schon die Orientierung des Verfassers auf afroamerikanische Musik - das Konzept des sog. „metronome sense“ eingeführt hat, einer konstanten Folge von Pulsen oder Grundschlägen (Beats), an der sich das rhythmische Geschehen orientiert. In den 70er Jahren richtete sich das Augenmerk speziell von Forschern, die sich mit westafrikanischen Perkussionsensembles beschäftigten (vgl. Koetting 1970), mehr auf die kleinsten Zeitwerte in der betreffenden Musik, also im Gegensatz zu der nunmehr als „gross pulse“ oder eben „Beat“ bezeichneten Ebene, die R. Waterman im Blick hatte, auf die darunterliegende der sog. „Elementarpulsation“ (Kubik) oder „fastest pulses“ (Koetting), von manchen Autoren (Robert Kauffman, Mantle Hood) auch als „density referent“ bezeichnet (vgl. Kubik 1984, Chr. Waterman 1991).

Beide Ebenen sind aus heutiger Sicht als komplementär aufzufassen. Während die kleinsten temporalen Einheiten jedoch durchaus von einem kulturellen Außenseiter und sogar an Hand einer bloßen Tonaufnahme zu ermitteln sind, bedarf es zur Bestimmung des Beats - also der Frage, auf welche Elementarpulse dieser fällt oder anders ausgedrückt: in welchem Abstand, der als Anzahl von Pulsen ausgedrückt werden kann, die Beats aufeinander folgen - zusätzlicher Informationen. Diese können darin bestehen, daß man Gewährsleute darum bittet, den Grundschlag eines Stücks mitzuklatschen - die Beats müssen nämlich keineswegs ständig realisiert werden, sie können auch von allen Beteiligten, d.h. Ausführenden wie Zuhörern, nur mitgedacht werden. Andererseits kann man [112] sich die Tatsache, daß diese Beats fast immer mit den Hauptschritten beim Tanz korrespondieren, dadurch zunutze machen, daß man die Tanzbewegungen entsprechend auswertet. Da dies auch mittels Video- oder Filmaufzeichnungen geschehen kann, faßt Artur Simon dies unter dem Stichwort "interne Analyse" zusammen, die sonst die eigene teilnehmende Beobachtung bis hin zum Erlernen der Musik meint (Simon 1978:31 ff.).

Wichtig ist hier festzuhalten, daß es sich bei der Frage, wo der Beat liegt, um eine kulturspezifisch-intrakulturell zu beantwortende handelt, d.h. sie läßt sich nicht unbedingt ausschließlich an rein musikimmanenten Merkmalen beantworten⁹. Es bedarf vielmehr häufig zusätzlicher Informationen darüber, wo die Angehörigen der jeweiligen Musikkultur den

⁹ Vgl. etwa „4er“-Patterns in der mbira-Musik der Shona in Zimbabwe, sofern dort keine Rassel den drei Pulse umfassenden Beat realisiert (Grupe [2004]).

Beat empfinden. An diesem Punkt ist aus der bloßen „Schreibtisch-Perspektive“ also keine sichere Klärung zu erwarten.

Dies sei an einem Beispiel demonstriert, bei dem genau dieses Problem, mit dem sich ja auch Hornbostel konfrontiert sah, zum Tragen kommt. Während er gefragt hätte, wo er beim unten in Ausschnitten wiedergegebenen Stück die Taktstriche setzen soll, würden wir heute gerne wissen, wo der Beat liegt - und zwar nicht für uns (was sicherlich auch interessant ist), sondern intrakulturell gesehen. Die Notationen stammen aus den Jahren 1961/62 und verwenden ein konventionelles Fünfliniensystem und den damaligen Gepflogenheiten gemäß auch Taktstriche, die hier den Beat markieren sollen. Dies würde man heute nicht mehr tun, sondern ein Pulsraster zugrunde legen und den Beat anderweitig kenntlich machen. Es handelt sich um ein Gesangsstück mit Gitarrenbegleitung von Mwenda Jean Bosco aus Zaïre, einmal notiert von David Rycroft (Ry.) und zum Vergleich in einer alternativen Fassung von Andrew Tracey (Tr.)¹⁰. Zu der nach einheimischem Verständnis „richtigen“ Darstellung konnte Tracey nicht durch bloße Analyse des Hörbildes gelangen, wie dies Rycroft versucht hat, sondern nur auf Grund seiner auf eigener Anschauung beruhenden weitergehenden Kenntnisse des betreffenden Musikstils. Die beiden Notenbeispiele stellen jeweils Ausschnitte der Gitarrenbegleitung und des Gesangsparts so gegenüber, wie sie von Rycroft bzw. Tracey notiert worden sind. Das Notenbild wurde von mir etwas vereinfacht reproduziert.

"Bombalaka"

von Mwenda Jean Bosco

The image shows two staves of musical notation for the piece "Bombalaka". The top staff is labeled "Ry." and the bottom staff is labeled "Tr.". Both staves use a five-line system with a treble clef. The Ry. staff shows a melody with eighth and sixteenth notes, and some chords. The Tr. staff shows a similar melody but with different phrasing and accents, indicated by the > symbol above some notes. The notation is a simplified representation of the original recordings.

¹⁰ Aus: Rycroft 1961 und Tracey 1962. Vgl. dazu Kubik 1983.

Ry. Marie Jo - s ma kwambia ka - ye bwana ya - - ngu

Tr.

Es ist hoffentlich deutlich geworden, daß einerseits die „armchair analysis“ gerade in Bezug auf afrikanische Musik deutlich an ihre Grenzen stößt, andererseits Hornbostel trotz dieser eigentlich ungünstigen Voraussetzungen eine Reihe von richtungweisenden Anstößen gegeben hat, die von späteren Forschern zunächst nicht hinreichend aufgegriffen worden sind. Man hat den Eindruck, daß [113] nach dem 2. Weltkrieg unter dem Einfluß der generellen Abkehr von der Vergleichenden Musikwissenschaft alter Prägung, die sich in dem neuen Begriff „ethnomusicology“ widerspiegelte, zuviel scheinbarer Ballast über Bord geworfen wurde, so daß man das Rad teilweise erst wieder neu (er-)finden mußte.

Zitierte Literatur

Arom, Simha

1991 *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge.

Blacking, John

1955 „Some Notes on a Theory of African Rhythm Advanced by Erich von Hornbostel“, in *African Music* 1(2):12-20. [114]

Blum, Stephen

1991 „European Musical Terminology and the Music of Africa“, in Bruno Nettl / Philip V. Bohlman (Hg.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Chicago, London, S. 3-36.

Brandel, Rose

1961 *The Music of Central Africa*, The Hague.

Grupe, Gerd

[2004 *Die Kunst des Mbira-Spiels (The Art of Mbira Playing). Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*. Tutzing]

Hornbostel, Erich M. von

- 1905 „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft“, in Kaden/Stockmann 1986:40-58.
- 1909 a „Wanyamwezi-Gesänge“, in *Anthropos* 4:781-800, 1033-1052, 8 S. Noten.
- 1909 b (mit Otto Abraham): „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien“, in Kaden/Stockmann 1986, S. 112-150.
- 1910 „Wasukuma-Melodie“, in *Bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie*, Juli-Heft, S. 711-713.
- 1913 „Musik“, in Günter Tessmann, *Die Pangwe*, Bd. 2, Berlin, S. 320-357.
- 1914 (mit Curt Sachs): „Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch“, in Kaden/Stockmann 1986, S. 151-206.
- 1917 „Gesänge aus Ruanda“, in Jan Czekanowski, *Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet*, Bd. 1, S. 379-412, 14 S. Noten.
- 1925 „Die Einheit der Sinne“, in *Melos* 5(6), S. 290-297.
- 1928 „African Negro Music“, in *Africa* 1(1), S. 30-62.
- 1933 „The Ethnology of African Sound-Instruments. Comments on 'Geist und Werden der Musikinstrumente' by C. Sachs“, in *Africa* 6, S. 129-157, 277-311.

Jones, Arthur M.

- 1934 „African Drumming. A study of the combination of rhythms in African music“, in *Bantu Studies* 8(1), S. 1-16.

Jungraithmayr, Herrmann / Möhlig, Wilhelm J.G. (Hg.)

- 1983 *Lexikon der Afrikanistik. Afrikanische Sprachen und ihre Erforschung*, Berlin.

Kaden, Christian / Stockmann, Erich (Hg.)

- 1986 *Erich Moritz von Hornbostel: Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig.

Kirby, Percival R. [115]

- 1934 *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, London.

Knight, Roderic

- 1971 „Towards a Notation and Tablature for the Kora and its Application to Other Instruments“, in *African Music* 5(1), S. 23-36.

Koetting, James

- 1970 „Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music“, in *Selected Reports in Ethnomusicology* 1(3), S. 116-146.

Kubik, Gerhard

- 1983 „Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik“, in Artur Simon (Hg.), *Musik in Afrika*, Berlin, S. 327-400.
- 1984 „Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung“, in *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 11, S. 57-102.
- 1985 „The emics of African musical rhythm“, in *Cross Rhythms* 2, S. 26-66.

Merriam, Alan P.

1960 „Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field“, in *Ethnomusicology* 4(3), S. 107-114.

1969 „Ethnomusicology Revisited“, in *Ethnomusicology* 13(2), S. 213-219.

Rycroft, David

1961 „The Guitar Improvisations of Mwenda Jean Bosco. Part 1“, in *African Music* 2(4), S. 81-98.

Simon, Artur

1978 „Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie“, in *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9, S. 8-52.

Tracey, Andrew

1962 Transkription von Mwenda Jean Boscos "Bombalaka“, in *African Music* 3(1), S. 96.

Wachsmann, Klaus P. / Christensen, Dieter / Reinecke, Hans-Peter (Hg.)

1975 *Hornbostel Opera Omnia* 1, The Hague

Waterman, Christopher A.

1991 „The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique“, in Bruno Nettl / Philip V. Bohlman (Hg.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Chicago, London, S. 169-186.

Waterman, Richard A.

1952 „African Influence on the Music of the Americas“, in Sol Tax (Hg.), *Acculturation in the Americas*, Chicago, S. 207-218.

Welmers, Wm.E.

1971 „Checklist of African Language and Dialect Names“, in Thomas A. Sebeok (Hg.), *Linguistics in Sub-Saharan Africa*, The Hague, Paris, S. 759-900.