

Gerd Grupe

Die Kunst des mbira-Spiels

The Art of Mbira Playing

Harmonische Struktur und Patternbildung in der
Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe

* * *

Musikethnologische
Sammelbände
Band 19

herausgegeben von Wolfgang Suppan

Institut für Musikethnologie an der
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

HANS SCHNEIDER – TUTZING
2004

ISBN 3 7952 1148 4



Foto: Gerd Grupe

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	xi
Karte von Zimbabwe	xviii
Verzeichnis der Notenbeispiele	xix
Einleitung	1
Zur Stellung der <i>mbira</i> in der Shona-Kultur	1
Morphologie und Nomenklatur	4
Methodischer Ansatz und Quellenkritik	8
Kapitel 1	
<i>Kaleidophonie und Bichord-Sequenzen:</i>	
Literatur zur harmonischen Struktur der <i>mbira</i>-Musik	13
Überblick	13
Kritische Würdigung	22
Kapitel 2	
<i>Obertöne und elastische Skalen:</i>	
Zur Interpretation des Tonsystems im Licht der <i>mbira</i>-Stimmungen	29
Zur Frage der Äquidistanz	30
Exkurs zur Tonhöhenwahrnehmung bei Idiophonen	32
Rückungen als Transpositionen oder als Modalverschiebungen? – Messergebnisse und klangästhetische Gesichtspunkte	36
Kapitel 3	
<i>Akkordzyklen und tonale Ambiguität:</i>	
Das System der harmonischen Progressionen	55
Beat und Puls	56
Die Standardakkordsequenz und ihre ‚Transpositionen‘	57
Subjektive Bezugstöne und Segmentierung der Periode	63
Kapitel 4	
<i>Tabulatur und Notation:</i>	
Zur graphischen Repräsentation der Musik	75
Tabulatur versus Notation	75
In der Literatur vorgeschlagene Lösungen	76
Von einheimischen Musikern entwickelte bzw. angewandte Systeme	78
Die eigene Darstellungsweise	80
Kapitel 5	
<i>Bewegung und Klang:</i>	
Zur motionalen und tonalen Realisierung der Stücke	95
Die Dimension der Bewegung	95
<i>mbira</i> -Patterns	97
Motiorhythmische Patterns	98
Den Beat stützende Patterns	102
Den Beat verschleiernde Patterns	112
Inhärente Patterns	118

Die einzelnen Parts im Ensemble	124
<i>kushaura</i>	124
<i>kutsinhira</i>	126
Die Echoverzahnung	127
Eigenständiger <i>kutsinhira</i>	131
Besonderheiten der Gestaltung	133
<i>hosho</i> und Timing – und: Wo ist der Beat?	134
Zur Frage des Timings	135
Wo ist der Beat	139
Varianten	142
Mehrstimmigkeit	143
Mehrstimmigkeit innerhalb eines <i>mbira</i> -Parts	143
Mehrstimmigkeit im Ensemble und die Kombination von Parts	144
 Kapitel 6	
<i>Fleisch und Blut, Löwen, behelfsmäßige Unterkünfte:</i>	
Eine Analyse ausgewählter Stücke	147
Zur Auswahl der ausgewerteten Stücke	148
Zum Vergleich von Stücken und Versionen	151
Stücke, die auf der Standardsequenz und ihren ‚Transpositionen‘ basieren	154
Stücke, die auf anderen Progressionen basieren	206
 Kapitel 7	
<i>Kulturspezifische und vergleichende Musikforschung:</i>	
Zum Verhältnis von Komposition und Improvisation	231
<i>karawitan</i> / Indische Kunstmusik / Jazz	239
Das Modell als Hintergrund und Mittler	243
Komposition und Improvisation in der <i>mbira</i> -Musik	248
Beispiele für improvisatorische Gestaltungsmöglichkeiten	251
 Zusammenfassung	259
 Summary: The Art of <i>Mbira</i> Playing	265
 Glossar	
277	
 Quellenverzeichnis	281
Literatur	281
Tonträger	299
Videos	300
 Anhang: Die einzelnen Versionen	301
 Index	609

DIE ORIGINAL-PAGINIERUNG DER DRUCKFASSUNG IST IM LAUFENDEN TEXT IN BLAUER SCHRIFT ANGEZEIGT.

[xi] Vorwort

Vor allem durch die Veröffentlichungen Andrew Traceys und Paul Berliners ist uns die Lamelophonmusik der Shona in Zimbabwe schon vor geraumer Zeit bekannt geworden. Besonders Berliners 1978 erschienene Monographie *The Soul of Mbira* (²1981) steht zum Teil bis heute in dem Ruf, sie stelle die *mbira*-Musik und ihren Kontext so umfassend dar, dass man sich als Musikethnologe getrost mit anderen Themen beschäftigen könne. Ein Vergleich seiner musikalischen Analysen mit denen A. Traceys zeigt allerdings, dass er dessen Hinweisen zur Struktur dieser Musik nicht hinreichend nachgegangen ist. Andererseits fehlt bis heute eine umfassende Darstellung dieses Gegenstands aus der Sicht Traceys. Auf Grund dieses Umstands sahen sich Anfang der 1990er Jahre unabhängig voneinander sowohl Klaus-Peter Brenner von der Universität Göttingen als auch ich dazu veranlasst, den Gestaltungsprinzipien des *mbira*-Spiels noch einmal genauer nachzugehen.

Als sich mir Anfang 1991 die Gelegenheit bot, Kontakt zu Virginia Mukweshu, einer in Berlin lebenden *mbira*-Spielerin aus Zimbabwe, zu knüpfen, nutzte ich diese Möglichkeit, um bei ihr – die übrigens mit Gwanzura Gwenzi verwandt ist, auf den sich A. Tracey in seinem Leitfaden *How to play the mbira (dza vadzimu)* (1970 b) stützt – Unterricht zu nehmen. Dabei konnte ich nicht nur eine Reihe von typischen Stücken aus dem traditionellen *mbira*-Repertoire erlernen, sondern auch im Zusammenhang mit Grundzügen der Landessprache chiShona die einheimische Musikterminologie sowie den kulturellen Background studieren. Diese, was die Unterrichtssituation betrifft, eigentlich hauptsächlich aus anderen Gründen gewählte Vorgehensweise (s. dazu die Einleitung und Kapitel 3) erwies sich bei den beiden darauf folgenden Forschungsreisen nach Zimbabwe in den Jahren 1991 und 1992 aber auch insofern als äußerst nützlich, da ich so nicht nur auf bestimmte offene Fragen aufmerksam gemacht wurde, sondern sich vor Ort auch leicht ein Kontakt zu Musikern herstellen ließ, die ein praktisches Interesse an ihrer Kunst unmittelbar nachvollziehen konnten. Typisch für die erste Kontaktaufnahme mit einem Musiker war dessen Wunsch, ihm zunächst einige oder gar alle Stücke vorzuspielen, die ich bereits anderweitig gelernt hatte. Durch die [xii] intensive, mehrmonatige Vorbereitung in Berlin war es zudem möglich, in relativ kurzer Zeit in Zimbabwe umfangreiches Material zu sammeln.

Von mehreren Lehrern zu lernen entspricht dabei nicht unbedingt dem im Land üblichen Weg, sich das Repertoire anzueignen, wo man entweder in einer Musikerfamilie aufwächst oder zumindest anfangs hauptsächlich nur einen Lehrer hat. So kritisierte z. B. Stella Chiweshe, die Mutter V. Mukweshus und selbst die außerhalb des Landes wohl bekannteste *mbira*-Spielerin Zimbabwes, diese Herangehensweise mit dem Hinweis, man solle nicht von verschiedenen Lehrern und dementsprechend verschiedene Versionen lernen, während mir Chris Mhlanga, ein renommierter *mbira*-Bauer und -Spieler, der mir viel von seiner Kunst in beiden Bereichen gezeigt hat, in Anbetracht meines Interesses, die Musik möglichst gut verstehen zu wollen, gerade dazu riet, so viele verschiedene Stücke und Versionen wie möglich zu sammeln.

Samuel Mujuru, neben V. Mukweshu und Ch. Mhlanga mein dritter Hauptinformant, dessen Informationen noch von einigen Verwandten ergänzt wurden, stammt aus einer Familie, deren Mitglieder bereits zu den Gewährsleuten von Berliner zählten. Er ist insofern ebenso wie die anderen beiden Genannten, die vor mir bereits andere ‚weiße‘ Schüler hatten, damit vertraut, Kulturfremden *mbira*-Unterricht zu erteilen, als er zum Zeitpunkt meiner Feldforschung bereits seit einiger Zeit als *mbira*-Lehrer im Rahmen des ‚Ethnomusicology Programme‘ tätig war, einer damals relativ neuen Institution in Harare, der Hauptstadt Zimbabwes, die Studierende primär aus dem südlichen Afrika in die Lage versetzen sollte, afrikanische Musik zu dokumentieren, zu analysieren und zu präsentieren.

Neben den praktisch vermittelten Versionen wurden von allen genannten Musikern natürlich auch Tonaufnahmen gemacht und anschließend transkribiert. Die dabei verwendete Aufnahmetechnik wird in der Einleitung näher erläutert.

Der Anspruch, Musik als ein kontextgebundenes, soziales Phänomen zu begreifen und zu erforschen, geht mitunter mit einer bemerkenswerten Zurückhaltung einher, die Musik selbst, ihre Struktur und Spielpraxis, überhaupt im Einzelnen zu untersuchen. Eine solchermaßen verengende Fokussierung auf den ‚Kontext‘ [xiii] an Stelle des ‚Textes‘ birgt nicht nur die Gefahr, die künstlerische Praxis einer Musiktradition unterzubewerten, sondern kann auch leicht den voreiligen Eindruck vermitteln, die musikalische Gestaltung und die Ermittlung der einer Performance zugrunde liegenden Prinzipien hätten für ein tiefer gehendes Verständnis der betreffenden Kultur nichts zu bieten.

Ohne den kulturellen Kontext etwa ausklammern zu wollen, sollte in der Musikforschung hinter ethnologischen, soziologischen, linguistischen, akustischen, etc. Fragestellungen die Musik selbst nicht zu kurz kommen. Ein Musikologe ist nun einmal prädestiniert, musikologischen Fragen nachzugehen. Simha Arom hat in diesem Zusammenhang eine striktere Unterscheidung zwischen Musikethnologie und Ethnomusikologie angeregt (1991 a:xx, 655) – eine Differenzierung, die im praktischen Sprachgebrauch zwar nicht auf Resonanz gestoßen ist, aber die unterschiedliche Schwerpunktsetzung sehr schön deutlich machen könnte. Wie wir sehen werden, hat nun gerade die *mbira*-Musik musikologisch einiges zu bieten.

Anliegen der vorliegenden Studie ist es also, ausgehend von den Vorarbeiten vor allem Traceys und Berliners die Struktur der *mbira*-Musik genauer zu analysieren. Dabei wird sich zeigen, dass es um zwei Dimensionen geht, die unsere Beachtung verdienen, nämlich sowohl das Klanggeschehen wie auch die Bewegungsabläufe, welche dieses produzieren. Die Vorgehensweise versucht, so weit wie möglich die Perspektive der Musiker in die Interpretation einzubeziehen, und zwar sowohl hinsichtlich verbaler Äußerungen wie auch ihrer beobachtbaren Praxis. Anstatt ausschließlich auf deklaratives Wissen zu setzen, kann die musikalische Performance das prozedurale Wissen der Musiker in ihrer Rolle als Spezialisten für Shona-Musik zu Tage fördern.

Im Einzelnen geht es also darum, das System der harmonischen Progressionen darzulegen, das hinter den zyklischen Akkordsequenzen steht, auf denen die Stücke in tonaler Hinsicht basieren. Das Schwergewicht liegt hier auf der rezenten Praxis, während bezüglich der diachronen Perspektive einer Rekonstruktion der Evolution dieses Systems sowie seiner (ethno-)mathematischen Implikationen auf die bemerkenswerte Monographie Klaus-Peter Brenners zu diesem Thema (1997) verwiesen sei. Wichtig ist mir vor allem auch die [xiv] Herausarbeitung der Oberflächenstruktur, also der konkreten Realisierung der Akkorde im Hinblick auf ihre tatsächliche Erscheinungsform und dabei auftretende spezielle Phänomene, welche die Grundform der Sequenzen überlagern und modifizieren.

Wie bereits erwähnt stellt die Dimension der Bewegung ein weiteres zentrales Element dieser Musik dar. Es geht um „patterned movement“ (John Baily), also strukturierte Bewegungsabläufe, die bei musikologischen Untersuchungen häufig zu wenig Berücksichtigung finden. Gerade beim *mbira*-Spiel stellen diese ‚Fingersätze‘ aus der Perspektive des Musikers einen zum resultierenden Klang komplementären Aspekt der künstlerischen Performance dar, der allerdings auch nur für ihn selbst unmittelbar erlebbar ist.

Im Sinne eines zeitgemäßen Verständnisses von Vergleichender Musikwissenschaft halte ich es für wichtig, spezialisierte Regionalforschung mit einer interkulturell-vergleichenden Perspektive zu verbinden, um so – notabene auf der Basis fundierter Feldforschung, und nicht bloß vom Schreibtisch aus – die jeweiligen Gemeinsamkeiten und Besonderheiten schärfer herausarbeiten zu können (vgl. dazu Grupe 1998 b). Zu diesem Zweck sollen zwei Kategorien exemplarisch abgehandelt und auf ihre Brauchbarkeit geprüft werden, die in der Literatur zu afrikanischer Musik zwar häufig, aber meist unhinterfragt Verwendung finden: Komposition und Improvisation.

* * *

Die Einleitung gibt einen kurzen Überblick über den kulturellen Hintergrund und die historische Dimension der untersuchten Musik, der sich auf einige wesentliche Punkte beschränken kann, da dies auch von anderen Autoren bereits behandelt worden ist und für die Fragestellung der Arbeit nicht zentral ist. Es folgen Informationen zum Instrument sowie zu methodischen Fragen und zur Art der Materialsammlung. Ausgangspunkt für die Behandlung des eigentlichen Themas ist zunächst ein Abriss der Literaturlage bezüglich der harmonischen Grundlagen der *mbira*-Musik (Kapitel 1), wo der Kenntnisstand zum Zeitpunkt der Durchführung meiner Feldforschung referiert sowie auf die vorhandenen Lücken und Probleme aufmerksam gemacht wird. [xv]

Voraussetzung für die Darstellung des der *mbira*-Musik zugrunde liegenden Systems harmonischer Progressionen in Form der sog. ‚Standardakkordsequenz‘ und ihrer verschiedenen Erscheinungsformen in Kapitel 3, wo auch die Frage der Segmentierung der Zyklen behandelt wird, ist die Erörterung des vorliegenden Tonsystems (Kapitel 2), so wie es sich in konkreten Instrumentalstimmen manifestiert. Hier werden auch Ergebnisse akustischer Messungen von Lamellen herangezogen. Bevor konkrete Musikbeispiele diskutiert werden können, ist wiederum zunächst zu klären, in welcher Weise diese geeignet zu notieren sind (Kapitel 4).

Darauf aufbauend kann dann in Kapitel 5 dargelegt werden, welche Eigenschaften der tatsächlich klingenden Musik für alle Stücke gültig sind, also die Art der Patternbildung, Charakteristika der Parts im Ensemble, spezielle Oberflächenphänomene usw., bevor im sechsten Kapitel einzelne Stücke und Versionen analysiert werden. Das letzte Kapitel versucht die Kategorien Komposition und Improvisation zunächst durch Einbeziehung von Literatur, die sie bezüglich anderer Musikkulturen diskutiert, hinsichtlich ihrer grundsätzlichen Möglichkeiten auszuloten, um so durch eine kulturübergreifende Perspektive genauer festmachen zu können, welche spezifische Ausprägung sie in der *mbira*-Musik erfahren.

Im Anhang finden sich sämtliche ausgewerteten Versionen. Musikalisch relevante chiShona-Termini, die im Text behandelt werden, sind in einem Glossar zusammengestellt.

* * *

Den Musikern aus Zimbabwe, die geduldig meine Fragen beantworteten, mich ihre Musik dokumentieren ließen und mich in ihrer Kunst unterrichteten, vor allem Virginia Mukweshu, Chris Mhlanga und Samuel Mujuru, aber auch Fungai und Frederick Mujuru gilt mein besonderer Dank; darüber hinaus allen, die mir in verschiedener Weise durch Informationen oder sonstige Unterstützung vor Ort geholfen haben: Dr. Dumisani Maraire†, Tobias Chawatama, Tracy Gavi sowie last not least Stella Chiweshe. [xvi]

Danken möchte ich außerdem Herrn Prof. Dr. Wolfgang Auhagen, der mir ermöglichte, eine Reihe von Messungen an *mbira*-Lamellen vorzunehmen, und außerdem nützliche Ratschläge zu akustischen Fragen beisteuerte. Herr Dr. Klaus-Peter Brenner hat mir zum Zeitpunkt der Abfassung der ursprünglichen Version dieser Untersuchung, die 1996 als Habilitationsschrift am damaligen Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität Berlin eingereicht worden ist, Einblick in sein damals noch unveröffentlichtes Manuskript mit dem Titel *Chipendani und Mbira* gewährt, das dann 1997 erschienen ist (Brenner 1997). Für die fruchtbaren Gespräche mit ihm sowie seine konstruktive Kritik an meinem Text möchte ich ihm herzlich danken. Darüber hinaus stellte er mir einige schwer zugängliche Aufsätze zur Verfügung. Teile meines Manuskripts hat auch die damalige Privatdozentin an der FU Berlin, Frau Univ.-Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann, kritisch kommentiert, wofür ich ihr ebenfalls herzlich danken möchte. Der so überraschend verstorbene Prof. Dr. Dr. h. c. Josef Kuckertz† hat mich immer wieder ermuntert, neben meinen Aufgaben als wissenschaftlicher Mitarbeiter am

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft der FU Berlin diese Arbeit zu schreiben. Leider hat er den erfolgreichen Abschluss meines Habilitationsverfahrens nicht mehr erlebt.

Meinem geschätzten Vorgänger auf der Professur für Musikethnologie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, Herrn em. o. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Suppan, bin ich sehr verbunden für die Aufnahme der vorliegenden Schrift in die von ihm herausgegebene Reihe *Musikethnologische Sammelbände*. Frau Doris Schweinzer hat dankenswerterweise die Druckvorlage erstellt.

Wenn im Folgenden in der Regel nur von ‚Musikern‘ oder ‚Informanten‘ die Rede ist, also ausschließlich die maskuline Form gebraucht wird, so hat dies darin seine Berechtigung, dass *mbira*-Spielen bei den Shona weitestgehend eine Domäne der Männer ist und es sich dementsprechend bis auf die zwei oben genannten Ausnahmen bei meinen Gewährsleuten um Musiker, nicht Musikerinnen, handelt.

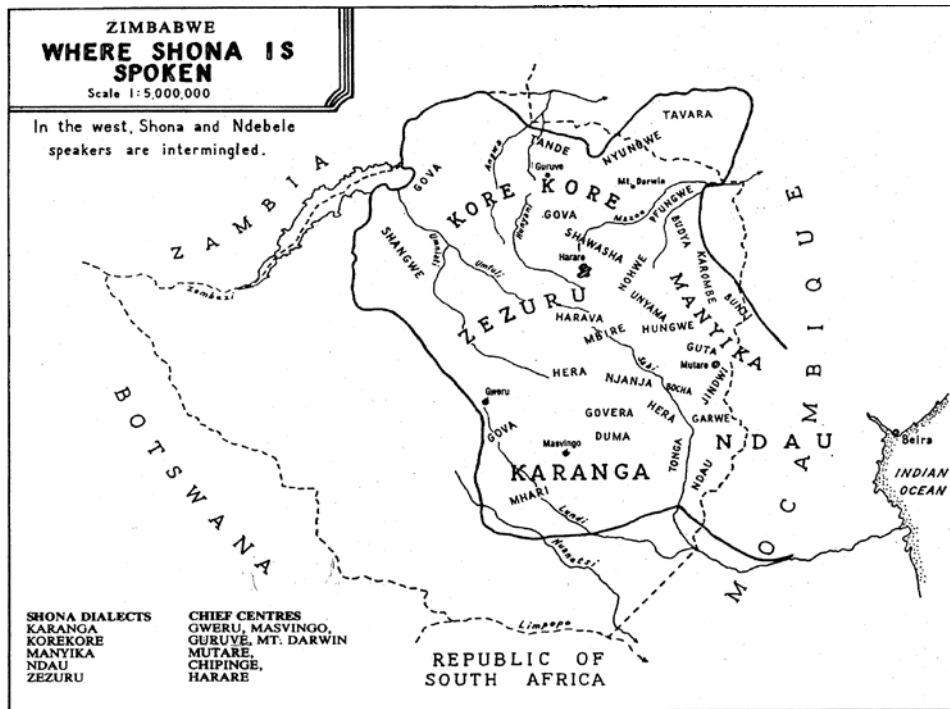
Soweit nicht ausdrücklich erwähnt sind Hervorhebungen in Zitaten aus dem Original übernommen. [xvii] Titel von Stücken und sonstige Bezeichnungen aus dem chiShona sind *kursiv* gesetzt. Dabei wird der chiZezuru-Dialekt zugrunde gelegt, der in der Region Zimbabwes gesprochen wird, auf die sich die Untersuchung bezieht, nämlich die weitere Umgebung von Harare (s. Karte S. xvi). Fachausdrücke aus anderen Sprachen erscheinen ebenfalls in kursiver Schrift, sofern sie nicht bereits eingedeutscht sind (z. B. Beat).

Bezüglich der Orthographie von Shona-Namen habe ich darauf verzichtet, die – soweit überhaupt vorhanden – nur in wenigen Fällen gebräuchlichen Eindeutschungen zu verwenden (Shona für Shona, Simbabwe für Zimbabwe), stattdessen wird die in Zimbabwe gebräuchliche Form benutzt. Soweit möglich richtet sie sich nach Hannans *Standard Shona Dictionary* (1984). Für einheimische Termini, deren Plural nicht durch ein Klassenpräfix (s. dazu Jungraithmayr/Möhlig 1983) ersichtlich ist, wurde die englische Pluralbildung (/s/) übernommen: z. B. *mbiras*. Das grammatische Geschlecht richtet sich außer bei dem Lamellophon *mbira*, wo sich die feminine Form bereits eingebürgert hat, nach dem – nicht ständig gebrauchten – zweiten Teil eines angenommenen Kompositums (z. B. der *kushaura* (-Part), die *hosho* (-Rassel)).

Die Schreibweise von Bantu-Bezeichnungen für ethnische Gruppen und Sprachen orientiert sich an Welmers 1971 (kleingeschriebenes Klassenpräfix vor großgeschriebenem Stamm, z. B. chiShona).

Oktavlagen werden durch die international übliche Bezifferung ausgedrückt, also entspricht die große Oktave C₂ - H₂, die kleine C₃ - H₃, die eingestrichene C₄ - H₄ und die zweigestrichene C₅ - H₅.

[xviii]



Zimbabwe und die Verbreitung des chiShona mit seinen Hauptdialekten nach Dale 1972 (angegeben sind ferner einige ethnische Untergruppen). Die Untersuchung bezieht sich auf Zentral-Zimbabwe, d. h. die Zezuru-Region, in deren Zentrum die Hauptstadt Harare liegt. [xix]

Verzeichnis der Notenbeispiele

Beispiel 1 a und 1 b	Der Stimmplan einer <i>mbira</i>	89
Beispiel 2 a	<i>Dande</i> : Impaktnotation im Fünfliniensystem	90
Beispiel 2 b	<i>Dande</i> : Impaktnotation im Siebenliniensystem	91
Beispiel 3	<i>Dande</i> : Darstellung der motionalen Dimension	92
Beispiel 4	<i>Dande</i> : Tabulatur	93
Beispiel 5	<i>Dande</i> : Kombination von Notation und Tabulatur	94
Beispiel 6	Ausschnitte aus <i>Nhemamusasa</i>	119
Beispiel 7	Ausschnitte aus <i>Karigamombe</i>	120
Beispiel 8	Ausschnitte aus <i>Mahororo</i>	120
Beispiel 9	Ausschnitte aus <i>Chipindura</i>	122
Blatt 1 - 4	Nyamaropa	156 - 159
Blatt 5	Nyamaropa yevaMbire, Nyamaropa yeDambatsoko	162
Blatt 6	Nyamaropa Chipembere, Chipembere chikuru, Chipembere chidiki	164
Blatt 7 - 8	Mahororo	166 - 167
Blatt 9 - 10	Karigamombe	169 - 170
Blatt 11	Masangano, Marenje	172
Blatt 12	Muhondo/Chinhembeza, Hondo	174
Blatt 13	Bayawabaya	176
Blatt 14	Chakwi	178
Blatt 15 - 16	Taireva	181 - 182
Blatt 17	Taireva, Karimugomba	183
Blatt 18 - 22	Nhemamusasa	186 - 190
Blatt 23	Nhemamusasa, Chakwi yeManyika	191 [xx]
Blatt 24 - 26	Bukatiende	193 - 195
Blatt 27 - 28	Dande	198 - 199
Blatt 29 - 30	Bangiza, Dande guru	202 - 203
Blatt 31	Chaona	205
Blatt 32	Shumba	212
Blatt 33	Nyamamusango, Nyonganyonga	215
Blatt 34	Mutamba, Taireva Gorekore	218
Blatt 35 - 36	Kuzanga	220 - 221
Blatt 37	Chipindura	224
Blatt 38	Shumba („old“), Shumba yaMukwashi, Chigamba, Chigamba/Muzoriwa	228
Blatt 39	Bukatiende	254
Blatt 40	Nyamaropa yeDambatsoko	255
Blatt 41	Mahororo	256
Blatt 42	Chipembere chikuru, Chipembere chidiki	257
Blatt 43	Nyamaropa, Nyamaropa Chipembere	258

[1] Einleitung

Zur Stellung der *mbira* in der Shona-Kultur

Bei den maShona¹ in Zimbabwe stellen Lamellophone in der traditionellen Musik neben Trommeln, Flöten und Musikbögen wohl die wichtigste Instrumentenkategorie dar. Unter den verschiedenen, auch regional unterschiedlich verbreiteten Typen² nimmt die meist *mbira dzavadzimu*³ genannte Ausprägung eine besondere Position ein, gilt sie doch zumindest heute gewissermaßen als Emblem für traditionelle Shona-Kultur schlechthin. Der Grund hierfür ist wohl vor allem darin zu suchen, dass sie wie kein anderes Instrument ihren festen Platz in der traditionellen religiösen Praxis, also in Ahnenverehrungs- (*bira*) und ähnlichen Zeremonien, hat.⁴

Damit einher geht eine besondere Achtung und Wertschätzung des Instruments, die sich im Umgang mit ihm äußert⁵ und teilweise an Tabus grenzt. Typisch sind von verschiedenen Informanten zum Ausdruck gebrachte Restriktionen im Zusammenhang mit Sexualität: Eine *mbira*, die bei Zeremonien Ahnengeister herbeirufen soll, darf nicht im gleichen Raum aufbewahrt werden, in dem Geschlechtsverkehr stattfindet (V. Mukwasha), bzw. nicht auf ein Bett gelegt werden (S. Mujuru). Außerdem sollte man die eigene *mbira* nicht von anderen Personen anfassen oder gar spielen lassen. Deshalb ist es zweckmäßig ein Paar zu besitzen (die zweite ist zum Ausleihen gedacht), so dass man mit anderen Musikern – auf gleich gestimmten Instrumenten – zusammenspielen kann (St. Chiweshe). [2]

Gerade am letzten Punkt zeigt sich allerdings, dass es zumindest heute eine beträchtliche Bandbreite im Verhalten der Musiker gibt, das von „Traditionalismus“ (Berliner) bis zu pragmatischem Umgang mit der *mbira* als einem Gebrauchsgegenstand reicht. Nur in äußerst seltenen Fällen wurde mir nicht gestattet, ein fremdes Instrument anzufassen oder auf ihm zu spielen. Dies korrespondiert mit der Tatsache, dass das Musizieren auf der *mbira* keineswegs allein an rituelle Anlässe gebunden ist. Die gleichen Stücke können von den Musikern auch zum eigenen Vergnügen gespielt werden, wobei das Repertoire dann um solche erweitert sein kann, die man bei Zeremonien nicht verwendet. Bei Zeremonien soll die *mbira*-Musik die Geister von Ahnen (*vadzimu*) oder prominenten historischen Persönlichkeiten herbeirufen, die von bestimmten Anwesenden, die man im Englischen *spirit mediums* nennt⁶, Besitz ergreifen und durch sie sprechen. Auf diese Weise wird nicht nur eine generationenübergreifende, die Identität bekräftigende Kontinuität in der sozialen Gruppe hergestellt, sondern auch die Erfahrung und Weisheit der Älteren – selbst nach deren Tod – in der Gegenwart nutzbar gemacht, indem man sie um Rat fragt oder ihren Beistand erbittet.⁷ Das Charakteristische eines solchen Verhältnisses zu den Ahnen besteht u. a. darin, dass diese keineswegs göttliche Züge annehmen, sondern eher als Teil der Gemeinschaft der Lebenden begriffen werden, so wie sie es im Fall von Vorfahren einer bestimmten Familie oder eines Clans ja tatsächlich einmal waren. Oft

¹ Zur Bezeichnung von Menschengruppen und Ethnien wird im chiShona eigentlich die Pluralklasse 2 mit dem Präfix *va-* verwendet. Bei meinen Gewährsleuten war es jedoch üblich, den Plural zu *muZezuru*, *muShona*, etc. mit der Klasse 6 (Präfix *ma-*) zu bilden, die ebenfalls eine große Anzahl oder Ansammlung von Sachen oder Personen ausdrücken kann. Es könnte sich um eine dialektale oder umgangssprachliche Variante handeln.

² Vgl. dazu H. Tracey 1969, A. Tracey 1972, Berliner 1981:28 ff.

³ Zur Morphologie und Nomenklatur s. u.

⁴ Vgl. Berliner 1981:33-34, 186 ff. und ders. 1975/76.

⁵ Vgl. Berliner 1981:235 ff.

⁶ Die allgemeine chiShona-Bezeichnung für ein *spirit medium* lautet *svikiro* (Kl. 5). Direkt angesprochen wird er oder sie laut V. Mukwasha als *homwe yemweya*: < *homwe* (Kl. 9) = „small bag, pocket“, *mweya* (Kl. 9) = „spirit“, *ye-* = Possessivpräfix (vgl. Hannan 1984).

⁷ Durch Sklavenhandel und Migration sind solche Vorstellungen auch in die Karibik gelangt (vgl. Grupe 1990).

haben die Geister jeweils ein bestimmtes ‚Lieblingsstück‘: Erst wenn dieses erklingt, fällt das Medium innerhalb kürzester Zeit in Trance.⁸

Archäologische Funde sowie frühe Berichte europäischer Reisender belegen, dass Lamellophone mit Metallzungen im Gebiet des heutigen Zimbabwe bereits seit mehreren hundert Jahren in Gebrauch sind.⁹ Eine intensivere Beschäftigung begann aber erst im 20. Jahrhundert mit Hugh Traceys Bestandsaufnahme *The [3] Mbira Class of African Instruments in Rhodesia* von 1932 (H. Tracey 1969). Dort erfahren wir, dass die *mbira dzavadzimu* zu dieser Zeit offenbar von einer Verdrängung durch konkurrierende Lamellophone bedroht war. Zudem gab es aus zwei Richtungen Versuche, die Verwendung der *mbira* sogar aktiv zu unterdrücken. Diese wurden zum einen von christlichen Missionaren unternommen, die die ‚heidnischen‘ Ahnenkulte zurückdrängen wollten. *Mbira* zu spielen verkörperte das Festhalten an traditionellen religiösen Vorstellungen und wurde dementsprechend in den Missionsschulen abgelehnt und untersagt. Diese waren damals weitgehend die einzigen zur Verfügung stehenden Institutionen, die Zugang zu (westlicher) Bildung ermöglichten.¹⁰ Selbst heute tragen viele – auch traditionell orientierte – maShona christliche Taufnamen, zum Teil anstatt oder neben den ‚eigentlichen‘ Vornamen.¹¹ Erst später änderte sich diese Haltung von christlicher Seite zugunsten des Versuchs einer Vereinnahmung traditioneller musikalischer Praktiken.¹²

Die zweite Richtung, aus der Druck auf *mbira*-Musiker ausgeübt wurde, war politischer Natur. Während des zweiten *chimurenga*, dem Streben der schwarzen Bevölkerung im damaligen Rhodesien nach Unabhängigkeit und Befreiung von dem weißen Minderheitsregime unter Ian Smith¹³, der schließlich zur Gründung des heutigen Zimbabwe am 18. April 1980 führte, waren die Verhältnisse speziell in den ländlichen Gebieten, wo die Ahnenverehrung hauptsächlich praktiziert wurde, für die Weißen wohl generell undurchschaubar und damit suspekt. Meist unfähig die Landessprache(n) der schwarzen Bevölkerung zu verstehen, was teilweise durch eine metaphorische Ausdrucksweise etwa in Liedtexten noch zusätzlich erschwert wurde¹⁴, rückte für sie die gesamte Sphäre der traditionellen Kultur mit ihren *spirit mediums* und unkontrollierten Zusammen[4]künften bei *mabira*¹⁵ und ähnlichen Zeremonien tendenziell in die Richtung einer verdeckten oder mindestens indirekten Unterstützung der Guerilla.¹⁶

Die Entwicklung eines schwarzen Selbstbewusstseins vollzog sich parallel zu der allmählich erstarkenden Befreiungsbewegung nicht nur im politischen Bereich im Hinblick auf nationale Unabhängigkeit, sondern auch auf kulturellem Gebiet im Sinne der Schaffung einer Identität, die sich auf die eigene Tradition stützt und nicht auf importierte und zudem noch aufgezwungene ‚westliche‘, ‚weiße‘ Wertvorstellungen und Anschauungen.¹⁷ In diesem Kontext erlangte die *mbira* im Zuge einer Gegenbewegung zu den genannten sie zurückdrängenden Tendenzen bald den besagten Status eines Emblems traditioneller Shona-Kultur. Mit der zunehmenden Bedeutung des urbanen Milieus, speziell in der Hauptstadt Harare, die zudem im Siedlungsgebiet der maZezuru und damit dem Verbreitungsgebiet der *mbira dzavadzimu* liegt, wurde auch die sich entwickelnde Populärmusik Zimbabwes durch das Aufgreifen dieses Instruments und seines Repertoires geprägt. Als typische Vertreter einer

⁸ So auch Berliner 1981:199. Vgl. zu diesem Themenkreis auch Grupe 1994.

⁹ Vgl. Kubik 1971, Berliner 1981:28-29, 41 ff.

¹⁰ Vgl. Berliner 1981:207 ff.

¹¹ Z. B. Virginia/Muchaneta Mukweshu, Samuel/Tonderai Mujuru, etc.

¹² Vgl. Berliner 1981:243.

¹³ Zu diesem und dem ersten *chimurenga* von 1896/97 s. Mazikana/Johnstone 1984. Zur Landeskunde und Geschichte s. auch Kammerer-Grothaus 1990:194 ff.

¹⁴ Vgl. dazu die Äußerungen von Thomas Mapfumo in Zindi 1985.

¹⁵ Der Plural von *bira* (Ahnenverehrungszeremonie) kann *mabira* oder *mapira* sein.

¹⁶ Vgl. die Rolle der *spirit mediums* und heutigen Nationalhelden Nehanda und Kaguvu während des ersten *chimurenga* (Mazikana/Johnstone 1984).

¹⁷ Vgl. Kaemmer 1989.

solchen Richtung können u. a. Thomas Mapfumo, Stella Chiweshe sowie Gruppen wie die ‚Black-I-Tes‘ gelten, bei denen der Einfluss der traditionellen *mbira*-Musik deutlich zu hören ist.¹⁸

Morphologie und Nomenklatur

Das Lamellophon¹⁹, um das es hier geht, ist in der Literatur vor allem unter der chiZezuru-Bezeichnung *mbira dzavadzimu* bekannt geworden: die *mbira* der [5] Ahnen bzw. Ahnengeister.²⁰ Dabei wird ‚*mbira*‘ als Plural (Klasse 10, mit Nullpräfix) aufgefasst, also wörtlich: „die Zungen“. Eine dialektale Variante davon speziell im chiKaranga ist *mbira dzemidzimu*, beides abgeleitet von *mudzimu*, „Ahn, Vorfahr“ bzw. dessen Geist.²¹ Damit wird in erster Linie auf die Funktion des Instruments im Rahmen der Ahnenverehrungszeremonien abgehoben, vergleichbar mit der Bildung *mbira dzamhondoro* als alternativer Name für die *madebe/madhebe*²² in der Gegend von Mutoko. Dumisani Maraire ging davon aus²³, dass der Ausdruck *mbira dzavadzimu* von Hugh Tracey eingeführt worden sei; seiner Meinung nach sollte man dieses Lamellophon als *mbira huru*²⁴, also „große“ *mbira*, oder *nhare* bezeichnen, letzteres übersetzt Berliner als „iron“ (1981:239). Alle diese Namen sind in der Tat – zumindest heute – gebräuchlich, wobei typischerweise meine Gewährsleute, die alle aus Zentral-Zimbabwe, also der maZezuru-Region, stammen, meist nur von ‚*mbira*‘ ohne weiteren Zusatz sprechen, da dies bereits hinreicht, um sie von anderen dort gängigen Lamellophontypen abzugrenzen (z. B. der *karimba*). Bei der Mujuru-Familie drücken Hinzufügungen Spezifika der Stimmung aus, z. B. *Dambatsoko mbira* oder *mbira dzamagandanga*. Dort hieß es auch, *nhare* sei der Ausdruck der Geister für das, was die Menschen *mbira* nennen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird deshalb in der Regel nur kurz von *mbira* gesprochen. [6]

Es handelt sich um ein massives, brettförmiges Stück Holz (*gwariva*), bevorzugt wird *mubvamaropa* (bot. *Pterocarpus angolensis*) oder auch *muriranyenje* (bot. *Albizia*), mit den ungefähren Maßen (Breite x Länge x Dicke): 18 x 22 x 2,5 cm. Von oben gesehen ist es tablettähnlich vertieft, so dass sich etwas hoch stehende Ränder bilden. In der rechten vorderen Ecke befindet sich ein Loch (*huri*), durch das beim Spielen der kleine Finger der rechten Hand gesteckt wird, um das Instrument in der typischen vertikalen Spielhaltung zu stabilisieren. Die Lamellen, die ebenfalls *mbira* (Singular = Plural²⁵) heißen und dem Instrument den Namen gegeben haben, sind in drei ‚Manualen‘ (Berliner) angeordnet, die in etwa mit den drei Oktaven des Instruments korrespondieren (s. dazu den Stimmplan auf S. 89). Je nach Musiker haben sie unterschiedliche Namen, z. B. bei V. [7] Mukwasha *ma-bhesi* (< Engl. *bass* = tiefes Register), *dzepamusoro* („die oberen“, d. h. die obere Reihe der linken Hand = mittleres Register) und *matena* (< Engl. *tenor* = hohes Register) oder bei S. Mujuru *mbvumira* („tiefe Stimmen“), *nheuri* (< *kushaura*: „führen“) und *vasikana* („Mädchen“).²⁶

¹⁸ S. dazu das Tonträgerverzeichnis.

¹⁹ Die Verwendung des Terminus ‚*sanza*‘ oder ‚*sansa*‘ (z. B. bei Arom 1991 a) als generische Bezeichnung für Lamellophone wird von vielen Autoren mit gutem Grund abgelehnt (vgl. H. Tracey 1961, Kubik 1964). Zu dem vor allem in populären Darstellungen immer noch gelegentlich anzutreffenden unsäglichen ‚Daumenklavier‘ erübrigt sich wohl jeglicher Kommentar.

²⁰ Z. B. A. Tracey 1963, Berliner 1981.

²¹ Der Plural wird entweder mit der Klasse 2 (Präfix *va-*) oder 4 (*mi-*) gebildet, das Possessivpräfix der Klasse 10 unterliegt den im chiShona üblichen Regeln der Vokalharmonie, so dass es einmal als *dza-*, einmal als *dze-* erscheint.

²² Vgl. A. Tracey 1970 a und 1989.

²³ Persönliche Mitteilung 22. August 1991.

²⁴ Vgl. Berliner 1981:33, A. Tracey 1989.

²⁵ Die Klassen 9 und 10 haben beide ein Nullpräfix und sind nur aus dem Kontext zu erkennen: z. B. *mbira iyi*, „eine Lamelle“, *mbira idzi*, „alle Lamellen“.

²⁶ Bei Berliner finden sich noch andere Bezeichnungen (1981:56).



Abbildung: links eine *mbira* mit Kronkorken als Rasselkörper, zum Vergleich daneben eine ohne; rechts ein Paar *hosho*-Rasseln. [6]

Berliner hat sie entsprechend der innerhalb eines Manuals jeweils von der Mitte nach außen hin aufsteigenden Anordnung der Zungen – dieses Prinzip ist nur in einem Fall durchbrochen (s. Stimmplan S. 89) – durchnummeriert und die Manuale dabei als B(ass), L(eft) und R(ight) abgekürzt, so dass die mit dem linken Daumen gezupften Manuale unten von B1 bis B7 und oben von L1 bis L6 reichen. Mit dem rechten Daumen werden die Lamellen R1 bis R3 gespielt, der rechte Zeigefinger zupft R4 bis R9 von unten nach oben. Manche Instrumentenbauer fügen zu diesen 22 noch weitere hinzu, speziell L7 und R10²⁷, welche die jeweiligen Manuale nach außen erweitern.

Diese Bezifferung entspricht nicht nur der emischen Konzeptualisierung²⁸ des *mbira*-Layouts, wie es sich etwa beim Bau eines Instruments zeigt, wo in der Regel von der Mitte nach außen Lamellen sukzessive hinzugefügt werden. Darüber hinaus ist dieses System auch genau an den Stellen offen für Erweiterungen, wo sie – wie wir gesehen haben – tatsächlich gelegentlich auftreten. Zur Verständigung über einzelne Lamellen oder Manuale wird deshalb im Folgenden Berliners Nomenklatur verwendet.

Zum Teil haben die einzelnen Zungen individuelle Namen, wie bei der Terminologie im Zusammenhang mit den drei Manualen gibt es aber keinen bei allen Musikern einheitlichen Sprachgebrauch: Ch. Mhlanga z. B. hat nur für L1 eine besondere Bezeichnung (*nhauri*, < *kushaura*, d. h. diese Lamelle „führt“ das Instrument; s. dazu auch Kapitel 2), bei Berliner finden sich andere (1981:57). [8]

Die Lamellen sind leicht nach oben gebogen und werden von einer Metallstange (*mutanda*), die mittels Draht oder neuerdings Maschinenschrauben am Korpus befestigt und gespannt wird, auf einen ebenfalls metallenen, in das Klangbrett eingelassenen Steg gepresst, für den ich überraschen-

²⁷ Mir sind auch *mbiras* mit Lamellen bis R12 begegnet.

²⁸ Eine solche muss sich nicht unbedingt in Form von Begriffsbildung äußern, sondern kann als implizite, gerade nicht verbalisierte Konzeption vorliegen. Zu ‚emisch‘ vgl. Kubik 1996.

derweise keinen chiShona-Terminus ermitteln konnte: Die Instrumentenbauer benutzten alle das englische Wort *bridge*. Bei der Bearbeitung und Stimmung der Zungen wird darauf geachtet, dass ihre Vorderkanten in jedem der drei Manuale in der Weise in einer Linie verlaufen, dass die Lamellen nach außen hin immer kürzer werden (von maximal ca. 18 cm in der Mitte bis ca. 10 cm außen). Am Klangbrett (*gwariva*) ist entweder eine dünne Stange, auf die Metallhülsen als Rasselkörper aufgefädelt sind, oder ein schmales Blech (*chirata*) befestigt, an dem früher Muschelschalen heute dagegen durchweg Kronkorken (*chivharo*) angebracht sind. Rasselkörper werden allgemein auch als *majaka* bezeichnet. Die *mbira* kann mittels eines oder mehrerer Stöckchen (Sg. *mutsigo*), am liebsten aus *tsanga* (Rohr, bot. *Phragmites mauritanus*) oder auch Bambus, in einer großen Kalebasse (*deze* oder *demhe*) eingeklemmt werden, die als Resonator dient und an der gleichfalls Kronkorken – früher Muscheln – als Rasselkörper befestigt sind.

Methodischer Ansatz und Quellenkritik

Die einheimische Terminologie ist nun nicht nur im Zusammenhang mit den Lamellen uneinheitlich, dieses Phänomen wird uns im Verlauf der Arbeit noch an anderen Stellen begegnen.²⁹ Darüber hinaus gibt es einerseits den Fall, dass mehrere Synonyme für den gleichen Gegenstand existieren, die je nach individuellem oder eventuell dialektalem Sprachgebrauch verwendet werden. Dies gilt z. B. für *deze* versus *demhe* (Resonator) ebenso wie für *chimbo*, *rumbo*, *rwumbo*, *rwiyo*: laut St. Chiweshe alles Ausdrücke für ein ‚Musikstück‘. Andererseits hat sich durch den Kontakt mit Außenstehenden, speziell Europäern und US-Amerikanern, ein Bedarf an zusätzlichen Termini ergeben, für die im chiShona keine Pendants existieren, da sie mit einer analytischen Sichtweise verknüpft sind, die im traditionellen Kontext nicht üblich und offensichtlich auch nicht erforderlich ist, da sonst einheimische Begriffe vorhanden wären. Man bedient sich in diesen [9] Fällen des Englischen. Dazu gehören nicht nur das erwähnte *bridge* für den Steg, sondern auch die Begriffe *steps* (z. B. V. Mukwesa und S. Mujuru) oder *stages* (Ch. Mhlanga) für die von mir als ‚Formteile‘ bezeichneten vier gleichlangen Abschnitte einer Periode (s. dazu Kap. 1 und 3) und die Übernahme von Kategorien wie Beat und Puls (s. dazu Kapitel 3).

Selbst wenn sich aber die einheimische Nomenklatur als teilweise uneinheitlich oder – nach unserem Verständnis – an einigen Punkten lückenhaft erweist, ist damit noch nicht gesagt, dass entsprechende emische Konzepte nicht dennoch implizit vorhanden sind. Während etwa A. Tracey meint, die Existenz eines der *mbira*-Musik immanenten Systems harmonischer Progressionen (s. dazu Kapitel 1 und 3) sei den Shona-Musikern nicht bewusst (A. Tracey 1989:43, 51), sollte es meines Erachtens gerade unser Anliegen sein, die Intentionen der Musiker – auch wenn sie nicht verbalisiert werden – so wie sie sich in den Stücken manifestieren zu eruieren. In einem Beitrag zur westafrikanischen Mandinka-Musik mit dem programmatischen Untertitel „A study in extracting theory from practice“ (Knight 1984) schreibt Roderic Knight:

„What factors govern melody formation, rhythmic style, and ‚harmony?‘ How shall we define terms such as a phrase, accent, consonance and dissonance? What is the concept of mode? of meter? What is the best notation for all these? In probing these questions, we will be aided in some instances by Mandinka terminology or critical commentary, but in most cases the answers will be extracted more from what the musicians do than from what they say. For some questions, we shall have to supply our own answers.“ (Knight 1984:6)

²⁹ S. dazu auch Berliner 1981:94 und das Glossar in A. Tracey 1970 b.

Gerhard Kubik hat ebenfalls für ein solches Vorgehen plädiert (1991:32). Zudem geht es auch darum, „to find ways to have an informant externalize cognitive concepts“ (Wegner 1994:462). Darin lag der Hauptgrund für meine Entscheidung, zumindest einen Teil des Materials im Rahmen von *mbira*-Unterricht³⁰ zu sammeln und dieses durch Tonaufnahmen zu ergänzen. Wie sich zeigte, erlaubt ein solches Vorgehen signifikante Rückschlüsse auf intrakulturelle Konzeptualisierungen gerade im Zusammenhang mit zyklisch organisierter Musik (s. dazu Kapitel 3 und 5) und man [10] wird zugleich auf spieltechnische Besonderheiten aufmerksam gemacht. Artur Simon unterscheidet hier zwischen sog. „interner“ und „externer Analyse“ (1978:31-33) und bereits 1909 plädierten Otto Abraham und Erich M. von Hornbostel für ein solch zweigleisiges Arbeiten:

„Am besten [falls kein Phonograph zur Verfügung steht, G. G.] ist es, wenn der Forscher selbst die Gesänge oder Instrumentalstücke so erlernt, dass er sie zur Zufriedenheit der Eingeborenen wiedergeben kann. [...] Die Erlernungsmethode kann auch neben der phonographischen Methode sehr instruktiv sein, namentlich bei komplizierter Instrumentaltechnik [...], deren Eigentümlichkeiten und Beziehungen zur Konstruktion des Instruments und zur Melodik nur so zu ermitteln sind.“ (1909:134-135)

Die einzelnen Versionen wurden jeweils an Ort und Stelle unmittelbar in Form einer an Berliner Bezifferungssystem orientierten Tabulatur festgehalten (s. dazu Kapitel 4), deren Korrektheit durch nochmaliges Vorspielen sogleich verifizierbar war. Die Beat-Relation (s. dazu Kapitel 3) wurde entweder sofort durch Klatschen oder spätere Tonaufnahmen ermittelt. Auf Grund der Tatsache, dass im Klangbild eines typischen Ensembles aus zwei *mbiras* und einem *hosho*-Gefäßrasselpaar letzteres akustisch deutlich dominiert (s. dazu Kapitel 5) und daher eine übliche Stereoaufzeichnung kein transkribierbares Resultat ergibt, habe ich zu diesem Zweck ausschließlich mit analytischen Aufnahmen gearbeitet. Dabei wurden entweder zwei *mbiras* mit Kontaktmikrofonen auf zwei getrennten Kanälen eines DAT-Recorders³¹ aufgezeichnet oder ein Kontaktmikrofon für eine *mbira* mit einem normalen Mikrofon für die zweite Spur kombiniert, auf der Händeklatschen, *hosho* oder gesprochene Kommentare aufgenommen wurden. Die an den *mbiras* befindlichen Rasselkörper wurden dazu grundsätzlich abgeklebt, wozu alle Musiker, mit denen ich gearbeitet habe, ohne weiteres bereit waren, und die Instrumente ohne zusätzliche Resonatoren (*deze*, *demhe*) gespielt. Dies hatte den Vorteil, dass ich die Musiker bei den Zeremonien, bei denen ich anwesend war, nicht mit technischer Ausrüstung behelligen musste. Dieses Verfahren ist methodisch insofern unbedenklich, als sich erstens musikalisch eine solche gestellte Aufnahme nicht vom Spielen zum eigenen Vergnügen der Musiker unterscheidet, bei dem z. B. auch keine Resonatoren oder ein bestimmtes ‚Publikum‘ notwendig sind, und zweitens bei solchen informellen [11] Gelegenheiten strukturell nicht anders musiziert wird als bei Zeremonien. Die Tonaufzeichnungen sollten vor allem Aufschluss über das Verhältnis zweier gleichzeitig gespielter Parts (*kushaura* und *kutsinhira*) liefern sowie deren Variantenbildung im Verlauf eines Stücks dokumentieren.

Auf diese Weise ließ sich das strukturell Wesentliche der Musik – also die Gestalten einzelner Parts, deren Kombination sowie ihre Veränderung über die Zeit – in analysierbarer Form erfassen. Im Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit konnten solche Aspekte ausgeklammert bleiben, die nur akzessorischen oder optionalen Charakter haben. Dazu gehören sowohl die detaillierte Untersuchung des Zusammenspiels einer größeren Zahl von *mbiras* als auch diejenige zusätzlicher Klatsch- oder Gesangsparts, die im Ensemble hinzutreten können, sowie eine Darstellung des Verhältnisses zwischen Musik und Tanzbewegungen. Letzteres spielt natürlich bei Zeremonien als Gesamtereignis eine bedeutende Rolle und wäre in diesem Rahmen zu untersuchen. Auf die möglichen Vokalstile wird weiter unten kurz eingegangen (s. u. S. 121), die Darstellung beschränkt sich jedoch im Wesentlichen

³⁰ Vgl. zu diesem Ansatz Baily 1995.

³¹ DAT = Digital Audio Tape.

auf die typische Realisierung der Stücke, bei der sie von zwei *mbiras* dargeboten werden, die jeweils eine von zwei möglichen Rollen (*kushaura*, *kutsinhira*) übernehmen (s. u. S. 124 ff.). Diese Parts weisen eine feststehende Relation zu einem gedachten oder durch *hosho*-Rasseln materialisierten, in sich strukturierten Pulsraster auf (s. u. S. 56 und S. 134 ff.). [\[12\]](#)

[13] Kapitel 1

Kaleidophonie und Bichord-Sequenzen: Literatur zur harmonischen Struktur der *mbira*-Musik

Hier soll zunächst chronologisch die vorhandene Literatur im Hinblick darauf referiert und anschließend kritisch kommentiert werden, was darin zur Frage der harmonischen Grundstruktur der *mbira*-Musik ausgeführt wird.¹

Überblick

In seinem Aufsatz über *Mbira Music of Jege A. Tapera* (A. Tracey 1961), in dem **Andrew Tracey** die Musik eines Shona-Musikers beschreibt, der ein 13-züngiges Lamellophon spielt, das er als „chisansisi“ bzw. „kalimba“ bezeichnet, behandelt er auch die musikalische Struktur dieser Musik. Als ihren zentralen Faktor nennt er

„the harmonic progression [...] of three main ‘chords’ and a passing ‘chord’. [...] By a ‘chord’ here is not meant a triad, but a chord of two notes only. [...] W]hen two keys are played in unison, the two always represent, with few exceptions, one of these chords, or their inversions in different octaves. However, when we consider the notes that regularly precede or follow each of these chords, [...] we can add extra notes to three of the chords, which will make them into ‘understood’ triads. It must be remembered that at no time is a full triad played on the instrument [...]”. (A. Tracey 1961:50)

In einer darauf folgenden Publikation stellt er *Three Tunes for ‘Mbira dza vadzimu’* (A. Tracey 1963) vor und liefert als Erster Vorschläge zu einer Analyse dieser Musik, über deren Struktur er ausführt:

[14]

„Like Tapera’s karimba music, this music is based on a chord sequence, but the sequence is twice the length of his. The first part corresponds exactly, the chord sequence being:

TONIC,	mediant,	DOMINANT;
TONIC,	mediant,	SUBMEDIANT.

Then the second part adds the other remaining diatonic chords:

TONIC,	SUBDOMINANT,	submediant;
SUPERTONIC	—	submediant.

The main structural chords are printed in capitals; the others are what I call ‘passing chords’, that are not usually emphasised.” Er bekräftigt nochmals seine Ansicht, „that a chord sequence is one of the most important regulative features of Shona mbira music.” (A. Tracey 1963:25)

In seinem Aufsatz *The Matepe Mbira Music of Rhodesia* (A. Tracey 1970 a) geht er erneut auf diese „chord sequences“ ein, jedoch nicht im Zusammenhang mit der *mbira dzavadzimu*, sondern einem Lamellophontyp aus dem Nordosten Zimbabwes namens „matepe“ bzw. „madebe“.² Möglicherweise in Anlehnung an die von A. M. Jones geprägte Bezeichnung „standard pattern“ (Jones 1959:53) für

¹ A. Tracey 1961, 1963, 1970 a, 1970 b; Kauffman 1970; Kaemmer 1975; Berliner 1981; Garfias 1987; Kubik 1988; A. Tracey 1989, 1991; Brenner 1997. Maraire (1990) geht darauf nicht ein, er führt noch nicht einmal A. Tracey in seiner Bibliographie an. „[T]he reader should be warned that the purpose of this dissertation is not to discuss pasichigare [i. e. traditional, G. G.] music.” (Maraire 1990:280)

² Oder nach der neuen Orthographie „madhebe“, vgl. A. Tracey 1989:43.

eine speziell in Westafrika weitverbreitete 12er-*timeline*-Formel spricht Tracey von einer „'standard' Shona chord sequence“, die u. a. auch für die *mbira dzavadzimu* der Zezuru zutrefte (A. Tracey 1970 a:38). Es handelt sich um die bereits oben zitierte Folge, die er nun mit arabischen Ziffern bezeichnet, welche sich auf das zugrunde liegende heptatonische Tonsystem der Shona und seine Stufenfolge beziehen:

„1 3 5, 1 3 6, 1 4 6, 2 4 6, where 1, for instance, means the chord containing the note 1 and the note 5.“ Diese Akkorde bilden die Basis für „harmonic segments“, die sich dadurch auszeichnen, dass „[d]uring the playing of any one segment only a limited number of notes are used. They are primarily a pair of notes, a fifth apart (or any of the inversions or octave transpositions), and a less prominent subsidiary note which is the third between this pair. [...] Where a third is sounded on the mbira one often finds it due to the structural or motor requirements [...]. Because of the importance of the motor pattern, something must be played at that point [wo z. B. manche *mbira*-[15]Typen mit geringer Lamellenzahl keine entsprechende Zunge aufweisen, G. G.], so the next best alternative is chosen, namely to sound a third.“ (A. Tracey 1970 a:39)³ „Variations [der ‚Standard‘-Sequenz, G. G.], where present, are in the form of intercalary ‘passing chords’ which do not affect the position or the order of the main structural chords of the sequence.“ (ebd.)

Die 1961 noch als „Durchgangsakkorde“ definierten (s. o.) sind jetzt zu festen Bestandteilen der Standardsequenz aufgewertet. Hier meint er darüber hinausgehende, zusätzlich eingeschobene Akkorde. Als weitere Möglichkeiten führt er an: 1) Akkorde können in manchen Stücken offenbar durch andere ersetzt werden, so dass sich eine modifizierte Form der Standardfolge ergibt. 2) Die Standardfolge kann auf eine andere „Tonika“, d. h. eine andere Stufe der heptatonischen Skala, bezogen auftreten. Er nennt als mögliche Bezugsstufen zunächst nur die erste (bei ihm G), vierte (C) und sechste (E), erklärt dann jedoch:

„[I]t is possible to play nearly identical sequences in several different keys.“ Und: „[I]n the whole matepe area I have heard the ‘standard’ sequence in no less than all seven keys.“ (ebd.:39, 43) Zur Verwendung des Begriffs „Tonika“ bemerkt er einschränkend: „I do not mean to say that the Shona have a western concept of a key-note or tonic, or I should expect them to have a word for it.“ (ebd.:42)

3) Innerhalb der Standardfolge können seinem (!) Höreindruck nach unterschiedliche Akkorde als tonale Zentren⁴ und Startpunkte des Zyklus wirken, woraus sich insgesamt drei Ausprägungen der Standardsequenz ergeben, die er – anders als bei den konkreten Beispielen, die von G als tiefster Stufe ausgehen – auf C bezieht und entsprechend C-Standard, A-Standard⁵ und F-Standard nennt [16] (ebd.:42). Die Bezeichnungen ergeben sich aus den Akkorden der auf C konstruierten Standardfolge, die er als „tonic“ wahrnimmt:

C- Standard	CEG CEA CFA DFA
A-Standard	Beginn auf dem zwölften Akkord ⁶ der C-Standardfolge (= A), dann Transposition um eine Sexte nach unten (nach C), so dass sich die Folge CEG HEG CEA CFA ergibt.
F-Standard	Beginn auf dem achten Akkord der C-Standardfolge (= F), dann Transposition um eine Quarte nach unten (auf C), so dass sich die Folge CEA CEG HDG HEG ergibt.

³ Bei der *mbira dzavadzimu* fehlt nur eine Stufe in der tiefsten Oktave. S. den Stimmplan auf S. 89.

⁴ Er spricht wiederum von „tonic“.

⁵ Dies ist aus dem Text zu schließen; er nennt in dem Zusammenhang nur den Titel des Stücks, das er als Beispiel für diese Konstellation anführt.

⁶ Später ordnet er den Zyklus so an, dass er an der sechsten Position beginnt (vgl. A. Tracey 1989:52).

Da er andere tonale Zentren (D, E, G) nicht diskutiert, kommen sie offenbar seiner Meinung nach nicht in Betracht bzw. es liegen keine Beispiele dafür vor. Er betont bezüglich dieser „three ways of looking at the same sequence“:

„[T]his music has no start nor end“ und verweist auf Rycrofts Zirkularnotation (Rycroft 1967): „[I]t is only the demands of paper writing that make it necessary to choose one starting point.“ (ebd.:42)⁷

Zur formalen Struktur der Zyklen in der Lamellophonmusik Zimbabwes bemerkt er:

„Virtually all songs are the same number of pulses long – 48, and consist of a motor pattern of 12 pulses repeated four times.“ (ebd.:49)

Da der Fokus der Wahrnehmung sich auf unterschiedliche (tonale) Bezugspunkte und Patterns richten kann, spricht er von „kaleidophonischer“⁸ Musik (ebd.:50). [17] Dies greift er in einem Leitfaden zum Erlernen der *mbira dzavadzimu* auf, in dem er bezüglich der Identität der einzelnen Stücke und ihrer Unterscheidbarkeit in Anbetracht sehr unterschiedlicher Versionen schreibt:

“[H]ow is it that the two or three versions of each song as given here can be considered the same songs, seeing they are so different? The answer is mainly in the fact that they share the same chord sequence. ‘Nyamaropa’, for instance, always has the sequence GBD, GBE, GCE, ACE. ‘Nhemamusasa’ always has this: CEG, CEA, CFA, DFA (which you may notice is the same as ‘Nyamaropa’ but in a different key, a fourth higher). ‘Mudande’ always has CEA, CFA, CEG, BEG (also the same as the above two, starting on their sixth chord and transposed to C).“ (A. Tracey 1970 b:12)

In dieser Publikation stellt er an zahlreichen Beispielen auch die Bedeutung der Bewegungsmuster innerhalb einer und zwischen zwei Händen dar und stellt in einem Glossar wichtige chiShona-Termini zusammen, die das Instrument und die musikalische Praxis betreffen.

In seiner Dissertation über *Multi-part Relationships in the Shona Music of Rhodesia* (1970) geht **Robert Kauffman** nur am Rande auf die Struktur der *mbira dzavadzimu*-Musik ein und stützt sich dabei auf Tracey (1961).⁹ Er spricht von „harmonic foundation sequences“ und schreibt über deren Erscheinungsbild:

„Quite a bit of variety is possible in forming patterns from these chords.“ (ebd.:89) „[O]n the *mbira dzavadzimu* the basic pattern is usually played with the left-hand thumb, while the right-hand thumb (plucking downward) and the right-hand forefinger (plucking upward) decorate and improvise on the pattern.“ (ebd.:94)

John E. Kaemmer stellt in seiner Dissertation *The Dynamics of a Changing Music System in Rural Rhodesia* (1975) die Grundstruktur der *mbira*-Musik folgendermaßen dar¹⁰: [18]

„[I]f the term [harmony, G. G.] is used to refer to the progression from one restricted set of notes to another restricted set of notes, then it describes the harmony of Shona *mbira* music [...]. Ritual [im Gegensatz zu “non-ritual”, G. G.] *mbira* songs consist of a constant repetition, with variation, of a harmonic sequence, which usually is formed of forty eight rhythmic pulses, divided into four harmonic segments of twelve

⁷ Vgl. zur Frage der Notation Kapitel 4.

⁸ Kubik hatte bereits 1962 die Wirkung inhärenter Rhythmen mit der eines Kaleidoskops verglichen (1962:42) und noch vor ihm schrieb A. M. Jones über ein Trommelensemble der Lala im damaligen Nordrhodesien: „The whole performance is quite kaleidoscopic.“ (Jones/Kombe 1952:29)

⁹ Vgl. Kauffman 1970:87-88.

¹⁰ Er behandelt zwar nicht vorrangig die Zezuru-Region und die *mbira dzavadzimu*, seine Ausführungen sollen jedoch auch für diese gelten (ebd.:88).

pulses each. Each segment is divided, in turn, into three blocks of harmonic time, but the division is not always made in the same way. In each block of time the number of available notes in the heptatonic scale is restricted to three, including a root note, and the third and the fifth note above it. [...] The root and the fifth are most important while the third is secondary, and, indeed, is often omitted. In the second and third blocks of time in a segment, the root is a third or fourth higher than the previous root. [...] Each segment differs from the preceding segment in the harmony of at least one of the blocks of harmonic time. [...] The division of the three blocks of harmonic time within the twelve pulses of a harmonic segment can be made in different ways. Sometimes each harmonic block encompasses four pulses [...]. At other times two of the harmonic blocks are of three pulses each, and another is of six [...]. Any harmonic note within the general harmonic scheme may occur at any octave, involving the principle which Blacking has called 'harmonic equivalence'¹¹ [...]. One of the principal ways of distinguishing one *mbira* song from another is through differences in the harmonic progressions. However, many songs use the same harmonic progression, and are distinguished by rhythm or idiosyncratic melodic features. A few songs use eight or nine pulses in a harmonic segment [...]" (Kaemmer 1975:88-89, 91)

Die einzige Monographie zur *mbira*-Musik war lange Zeit **Paul F. Berliners** *The Soul of Mbira* von 1978, die 1981 um einen Anhang zum Bau einer *karimba* erweitert worden ist. Neben einer Fülle ethnographischer und kontextueller Informationen sind auch die musikalischen Charakteristika Thema seiner Arbeit. Zur harmonischen Struktur führt er aus:

„Most *mbira* pieces consist of a forty-eight beat¹² pattern divided into four major phrases of twelve beats each, repeated in a continuous cycle throughout the performance of the piece. [...] Typically, a basic motive is altered slightly in each phrase of the composition. [...] In addition to the thematic transformation from one phrase to the next, the sections of the piece can be distinguished on the basis of their harmonic/melodic content.“ Er fährt fort, die Stücke seien „characterized by the presence of a restricted set of two or sometimes three pitches played either simultaneously or consecutively, as melodic fragments. [...] The distinct harmonic feeling¹³ within the sections of Shona *mbira* music is commonly created by intervals of approximately an octave, a fifth, or a third, or by their inversions.“ (Berliner 1981:75)

Hier bezieht er sich auf A. Tracey (1970 a). Er verwendet

„the term harmonic progression to refer to the changing groups of pitches which characterize the various segments of an *mbira* piece“ und „the term harmonic rhythm to refer to the rate at which harmonic changes occur“. Letzteres unterscheidet beispielsweise verwandte Stücke voneinander (ebd.:75, 77). Weiterhin weist er als Erster auf die Existenz eines „main beat of each piece established by the accompanying gourd rattle pattern“ hin (ebd.:77).

Als ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen verschiedenen Stücken nennt er ihre tonalen Zentren:

„The two most common tonal centers among pieces for the *mbira dzavadzimu* are the lowest pitch on the instrument [...] and the pitch a fourth above this“. (ebd.:78)

Blacking's Prinzip der harmonischen Äquivalenz, dessen Gültigkeit für die *mbira*-Musik zuerst Kaemmer postuliert hatte (1975:91), findet sich auch bei Berliner.

¹¹ Vgl. Blacking 1967:168, der diesen Begriff speziell im Zusammenhang mit Gesangslinien bei den Venda verwendet. Falls es die Stimmlage oder die Sprachmelodie erfordern, können dort Terzen, Quarten, Quinten und Oktaven auf der Basis des vorhandenen Tonvorrats, d. h. ohne strengen Parallelismus, als Ersatz-, also äquivalente Töne verwendet werden. Dies geht also über Kaemmers Deutung dieses Begriffs hinaus.

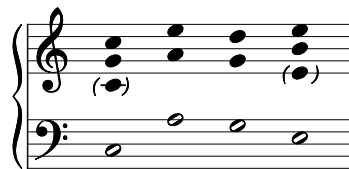
¹² Man sollte hier besser von ‚Pulsen‘ sprechen. Auf diesen Unterschied weist zu Recht auch Kaemmer hin (1998:747). S. dazu unten Kapitel 3.

¹³ Vgl. Traceys ‚Gefühl‘, z. B. in A. Tracey 1970 a:42.

„Within a melodic sequence individual pitches can be replaced by their harmonic counterparts an interval of a third, fourth, fifth, or octave away.“ (Berliner 1981:98)¹⁴

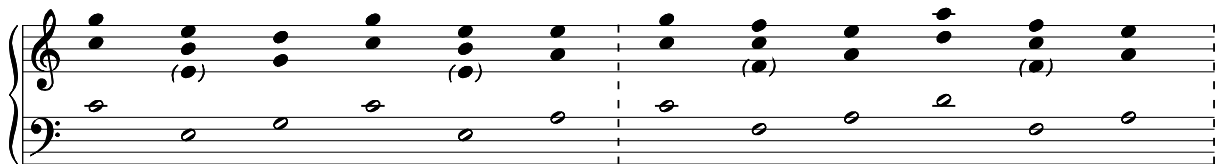
Robert Garfias stützt sich in seinem Aufsatz zur *mbira dzavadzimu*-Musik (1987) in erster Linie auf Tracey (1970 b) und Berliner (1981). Obwohl er Aus[20]künfte zweier eigener Informanten hinzuzieht, ergeben sich hier keine neuen Erkenntnisse.¹⁵

Seine zuerst in einem anderen Zusammenhang (Kubik 1987) vorgetragene These von einer Verbindung zwischen der harmonischen Grundlage der San-Musik, die er am Beispiel von !Kung'-Musikbogenstimmungen aus den Partialtonreihen über je zwei Grundtönen im Abstand von etwa 200, 300 bzw. 400 Cents ableitet, und den u. a. für die Shona charakteristischen Zusammenklängen, hat **Gerhard Kubik** in einem Artikel über *Nsenga/Shona Harmonic Patterns and the San Heritage* (Kubik 1988) detailliert entwickelt.¹⁶ Er führt hier die einzelnen Zweiklänge der von Tracey dokumentierten Shona-Akkordsequenz auf implizite Grundtöne zurück, so dass die in der Praxis vorkommenden „Bichorde“, ein Terminus, den Kubik hier zum ersten Mal verwendet, als Partialtöne über vier selbst nicht gespielten Grundtönen zu interpretieren wären. Das unten wiedergegebene Notenbeispiel folgt Kubiks Abbildung 19 (1988:67)¹⁷, ist jedoch nach C transponiert, um den Vergleich mit dem folgenden zu erleichtern.



Entsprechend greift er Traceys Vorschlag auf (Tracey 1970 a:41), die sog. Standardsequenz als in zwei in sich hexatonische Hälften geteilt zu betrachten, von denen die zweite (nach einigen notwendigen Umstellungen bzw. Spiegelungen) als Quarttransposition der ersten anzusehen sei (Kubik 1988:69).¹⁸

[21]



Die damit verbundene Herleitung der rezenten Heptatonik aus einer vorhergehenden Hexatonik hat neuerdings **Klaus-Peter Brenner** in folgendem Modell auf eine Weise gelöst, welche die oben erwähnten zunächst unerklärlichen ‚Umstellungen‘ in der zweiten Hälfte der Sequenz berücksichtigt und durch eine evolutionäre Deutung einen auch diachronen Zusammenhang der rezenten Phänomene herstellt (Brenner 1997:58-64). In Anlehnung an Kubiks „faction story“ über die hexatonische Erweiterung der San-Harmonik (Kubik 1987:165; wiederholt in Kubik 1988:58-59), geht er von zwei

¹⁴ Kaemmer hatte den Begriff jedoch enger als Blacking selbst verwendet und darunter nur beliebige Oktavtranspositionen eines Tones verstanden (s. o.).

¹⁵ Darüber hinaus leidet dieser Aufsatz leider unter diversen sprachlichen Ungereimtheiten, Fehlern in Notenbeispielen u. Ä.

¹⁶ Einen entsprechenden Hinweis enthält bereits Kubik 1984.

¹⁷ Vgl. dazu auch Kubik 1987:168.

¹⁸ Vgl. Tracey 1989:49.

auf *zvipendani*¹⁹-Mundbögen gespielt, im Quartabstand klingenden Folgen von sechs Bichorden aus – und zwar der ersten Hälfte der Standardsequenz, die von A. Tracey zuerst 1961 als typisch für das *karimba*-Repertoire beschrieben worden ist²⁰ –, die gegeneinander so verschoben werden, dass die beiden gemeinsamen Bichorde zur Deckung kommen. Wenn nun beide alternierend erklingen, ergibt sich die Tracey'sche Standardprogression, die dann auf die *mbira* übertragen werden konnte.

1. CEG CEA
 FAC FAD
2. CEG CEA CEG CEA . . .
 CFA DFA CFA DFA C . . .
3. **CEG CEA** C
 A **CFA DFA**

[22]

1989 hat **Andrew Tracey** seine Sicht des harmonischen „system of the mbira“ nochmals zusammengefasst und stellt die Akkordfolge – Kubiks Ausdruck Bichord übernimmt er nicht – kreisförmig dar (A. Tracey 1989:52), wobei er die bereits 1970 erwähnten möglichen Startpunkte markiert.

„By 'starting' I mean the listener's perception of a starting point, which may be influenced by the duration allotted to various chords, by rhythmic alignment with other parts, by the point at which the player actually starts to play, or by the entry point of other parts [...]“ (ebd.:51).

Dieser Zyklus ist auf alle restlichen sechs Stufen transponierbar, so dass sich $3 \times 7 = 21$ mögliche Sequenzen ergeben (ebd.:54). In seinem Aufsatz über Xylophonmusik der aSena in Malawi spricht er zum ersten Mal von einem weiteren, dem sog. „E-type“ (A. Tracey 1991:93), so dass sich nunmehr vier mögliche ‚Startpunkte‘ des Zyklus, d. h. tonale Zentren, ergeben.

Kritische Würdigung

Wenn man die zwischen 1961 und 1991 entstandene Literatur so Revue passieren lässt – ein Zeitraum von immerhin 30 Jahren –, fällt zunächst auf, dass die auf A. Tracey folgenden Autoren bis zu Berliner über seinen Kenntnisstand bezüglich der harmonischen Progressionen kaum hinausgekommen sind. Ja man muss sogar konstatieren, dass sie – möglicherweise wegen Traceys vor allem anfänglich etwas unübersichtlicher Darstellungsweise, bei der wichtige Aspekte seiner Analyse teilweise erst aus dem Text rekonstruiert bzw. gewissermaßen zwischen den Zeilen gelesen werden müssen – einige seiner Hinweise gar nicht aufgegriffen haben.

In **Kauffmans** Notenbeispiel (1970:95-96), das seine oben zitierten, ohnehin nur knappen Ausführungen illustrieren soll, ist die *mbira*-Musik praktisch nicht [23] wieder zu erkennen. So ist weder die typische 48 Pulse umfassende Periode noch deren Bezug auf $48/3 = 16$ Beats ersichtlich.²¹

Kaemmer stellt Traceys ‚Standardsequenz‘ zwar in ihrer Grundanlage präzise dar, erklärt jedoch nicht, woraus die Unterschiede zwischen den harmonischen Progressionen bestehen können, an denen sich *mbira*-Stücke voneinander unterscheiden lassen. Er erwähnt weder mögliche

¹⁹ Pluralform von *chipendani*.

²⁰ Vgl. A. Tracey 1972.

²¹ Zu dieser Terminologie s. Kapitel 3.

Rückungen²² der Sequenz auf andere Stufen noch die Orientierung auf verschiedene tonale Zentren. Die Akkordfolgen zweier Beispiele, darunter das Stück *Dande* (1975:180), erläutert er nicht.

Auf den ersten Blick überraschend mag erscheinen, dass selbst **Berliners** ansonsten hoch gelobte Monographie²³, die zunächst den Eindruck erweckt, die *mbira*-Musik umfassend auch hinsichtlich ihrer musikalischen Charakteristika darzustellen, bei genauerer Prüfung in der Frage der harmonischen Struktur keinen Fortschritt bedeutet. Die Darstellung der wichtigsten Punkte ähnelt der bei Kaemmer, sie beruht im Wesentlichen auf Tracey (1970 a).

Berliner postuliert zwar das Vorhandensein hauptsächlich zweier möglicher tonaler Zentren – andere nennt er nicht –, er erklärt aber weder, nach welchen Kriterien diese zu bestimmen sind, noch berücksichtigt er A. Traceys Hinweis auf ein mögliches kaleidophonisches Umhören auch in tonaler Beziehung. Vielmehr geht seine gesamte harmonische Analyse der einzelnen Stücke vom Vorhandensein jeweils eines eindeutigen tonalen Zentrums aus, indem er die Töne der von ihm notierten Version eines Stückes durch Bezifferung auf diesen Zentralton bezieht. Er versucht dagegen nicht, das jeweilige Stück etwa zu Traceys Standardprogression in Beziehung zu setzen. Da er nicht zwischen der Erscheinungsform der harmonischen Progression und möglichen Bezugstönen differenziert – wie auch bei Kaemmer fällt nämlich bei Berliner Traceys Hin[24]weis unter den Tisch, dass die Standardprogression auf sämtlichen Stufen vorkommen kann –, steht und fällt also sein Vorgehen mit der Plausibilität dieses bzw. der Annahme eines tonalen Zentrums überhaupt. So bleibt seine ‚Analyse‘ des Stückes *Nyamamusango* letztlich bei der Zuordnung eines tonalen Zentrums stehen, ohne dass die zugrunde liegende Progression im Einzelnen gedeutet würde.²⁴ Zu *Dangurangu* bemerkt er:

„[T]he harmonic progression of such a piece [...] is more ambiguous and complex than the regular, relatively predictable movement of the previously discussed *mbira* pieces [*Nhemamusasa*, *Nyamaropa*, u. a.; G. G.]“.
(ebd.:86)

Er macht jedoch keinen Versuch, die harmonische Struktur dieses Stückes näher zu erläutern. Andere von ihm erwähnte Stücke wie *Dande* oder *Taireva*, bei denen das Prinzip der Rückung der Standardsequenz eindeutig gezeigt werden könnte, ordnet er keinem Zentralton zu. Die Bezifferung der vorhandenen Töne erweist sich quasi als Doppelung, die eigentlich keine wesentlich neue Erkenntnis der harmonischen Zusammenhänge liefert.

Kubiks Ausführungen über mögliche Zusammenklänge in der Shona-Musik, die er im Rahmen der oben zitierten Überlegungen zu möglichen Ursprüngen der Akkordfolgen macht, können sich allenfalls auf ein evolutionär orientiertes Modell beziehen, nicht jedoch auf die rezente Praxis, wenn er schreibt:

„These simultaneous sounds [in the harmonic progression, i.e. fourths and fifths; G. G.] may appear in inversions which are strictly determined by what harmonics of one of the four roots they represent“.
(1988:68)

Hier wird nämlich nicht das Prinzip der harmonischen Äquivalenz (Blacking) berücksichtigt: Eine Quinte – interpretiert als Partialtöne 2 und 3 eines nicht erklingenden Grundtons – kann nicht nur durch Umkehrung zur Quart, ihrem Komplementärintervall, werden, sondern auch durch andere äquivalente Töne ersetzt werden, so dass die tatsächlich verwendeten Umkehrungen nicht als streng determiniert angesehen werden können. Entsprechend ist auch Kubiks Diktum „[T]here can be no

²² Ob es sich dabei um Transpositionen handelt oder um modale Verschiebungen wird im folgenden Kapitel diskutiert.

²³ „a landmark in ethnomusicological literature“ (Gourlay 1980:128).

²⁴ Vgl. zu diesem Stück auch Brenner 1997:203-204.

thirds“ (ebd.:67) zu relativieren. In der Praxis han[25]delt es sich ja, wie bereits Tracey – als Praktiker sozusagen²⁵ – früh erkannte, nicht im eigentlichen Sinne um Bichorde, weshalb er den Terminus selbst wohl auch nicht benutzt. Diese mögen der Progression wohl zugrunde liegen, werden jedoch um Terzen und sogar „non-harmonic notes“ (Berliner 1981:103; s. dazu unten Kapitel 6) erweitert. Insofern ist wichtig, zwischen einem Modell der harmonischen Grundlagen und konkreten Zusammenklängen, so wie sie in Stücken vorkommen, zu unterscheiden. Wie wir sehen werden, erklingen dabei tatsächlich häufig nur zwei Töne zu einem Zeitpunkt: Dies können aber Oktaven, Quinten bzw. Quarten, Terzen bzw. Sexten und sogar Sekunden oder Nonen bzw. Septimen sein.

Abgesehen davon, dass vor allem die frühen Beiträge **Traceys** stark von einem Vokabular geprägt sind, das ohne ernsthaft hinterfragt zu werden aus der abendländischen Harmonielehre entlehnt ist (,tonic‘, ,key‘, etc.)²⁶, so stammen von ihm dennoch entscheidende Hinweise, denen im Detail nachzugehen ist. Hervorstechende Merkmale der *mbira*-Musik wären demnach:

1. zyklische Standardprogression von Akkorden
2. Transposition²⁷ dieser Progression in alle ‚Tonarten‘
3. Verschiebung des Anfangspunkts der Standardprogression und tonaler Bezug auf diesen neuen ersten Akkord
4. Transposition der daraus folgenden ‚Typen‘ wiederum in alle ‚Tonarten‘
5. Modifikationen der Standardsequenz

Diese Vorgehensweise, bei der die Orientierung der Akkordsequenz auf ein tonales Zentrum hin hervorgehoben wird, steht im Widerspruch zu der Tatsache, auf die Tracey selbst hinweist²⁸, dass nämlich ein Stück und damit eine spezifische harmonische Progression durchaus – im Sinne des ‚kaleidophonischen‘ Charakters der Musik – auf verschiedene tonale Zentren hin gehört werden kann²⁹:

„What is indisputable is the numerical cycle [die Akkordsequenz, G. G.]. What is not indisputable is the 'starting points' I have chosen in this cycle.“ (A. Tracey 1989:52; meine Hervorhebung)

Dabei geht er also immer von seiner Wahrnehmung aus, die er für weitgehend universell hält:

„[T]hese three starting points [seine ‚Typen‘, G. G.] represent typical, if not universal, ways of hearing the sequences.“ (ebd.)

Untersuchungen über die Auffassung durch die Musiker selbst legt er nicht zugrunde. Zur Charakterisierung seiner 21 (1989) bzw. 28 (1991) möglichen Sequenzen bedient sich Tracey also eines variablen Elements. Sein Verfahren sei hier an einem Beispiel kurz verdeutlicht:

CEG	CEA	CFA	DFA	=	C-Typ in C
135	136	146	246		

²⁵ Vgl. seine in einem anderen Kontext gemachte Bemerkung „[I]f I had not learned to play many of the *mbiras* described here [...]“ (1972:85).

²⁶ Vgl. allerdings seine Bemerkung zur Verwendung des Begriffs ‚tonic‘ (A. Tracey 1970 a:42).

²⁷ Da A. Tracey von einem äquidistanten Tonsystem ausgeht, handelt es sich bei Rückungen um Transpositionen. S. dazu das folgende Kapitel.

²⁸ Vgl. z. B. A. Tracey 1989:52.

²⁹ Vgl. A. Tracey 1970 b:12 über verschiedene Arten, *Nyamaropa* zu hören.

„A-Typ“ = Start auf dem sechsten Akkord, also:

ACF	ADF	ACE	GCE	=	A-Typ in A
136	146	135	735		

transponiert auf z. B. C:

CEA	CFA	CEG	HEG	=	A-Typ in C
136	146	135	735		

Hört man letztere Sequenz dagegen z. B. bezogen auf E ergibt sich für die gleiche Progression die Bezeichnung C-Typ in E (vgl. A. Tracey 1991:93): [27]

EGH	EGC	EAC	FAC	=	C-Typ in E
135	136	146	246		

Für das gleiche Stück ergeben sich also völlig verschiedene mögliche Zuordnungen: *Dande* wäre z. B. entweder ein „A-Typ in C“ oder „C-Typ in E“, *Nyamaropa* entweder „C-Typ in G“ oder „F-Typ in C“. ³⁰ Damit wird der Sachverhalt aber gewissermaßen ‚von hinten aufgeklärt‘. Statt etwa von ‚A-Typ in C‘ zu sprechen, ist analytisch gesehen gegenüber der Tracey’schen ‚Typisierung‘ vorrangig, welche Akkorde die Sequenz überhaupt enthält, d. h. auf welche Stufe die Standardsequenz gegebenenfalls verschoben ist, da dies die variablen Hörweisen sozusagen mit umfasst, ohne zunächst darüber eine Aussage erforderlich zu machen. Um dieses terminologische – und analytische – Wirrwarr zu vermeiden, wird in Kapitel 3 ein Modell vorgeschlagen, das die verschiedenen Aspekte in eine analytische Hierarchie bringt.

In seiner bereits oben erwähnten Abhandlung *Chipendani und Mbira. Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe* stellt Klaus-Peter **Brenner** unter besonderer Berücksichtigung (ethno-)mathematischer Aspekte umfassend die Symmetrien und die Zahlenhaftigkeit der Standardprogression dar. Dabei kommen sowohl ihre Verschiebung auf alle Stufen, die er als „modal-shift-Verfahren“ bezeichnet, als auch die möglichen zeitlichen Permutationsformen zur [28] Sprache (Brenner 1997). Auf eine Diskussion der mathematischen Implikationen des harmonischen Systems der Shona-Musik kann daher im Folgenden weitgehend verzichtet werden. ³¹

³⁰ Die Tonbezeichnungen richten sich hier nach A. Traceys Nomenklatur mit G als tiefstem *mbira*-Ton.

³¹ In einem kürzlich erschienenen Aufsatz hat sich auch Martin Scherzinger mit der Struktur der *mbira*-Musik befasst (2001). Ohne dass er Brenners Arbeit als Quelle nennt, ergeben sich doch erstaunliche Parallelen in den mathematischen Analysen sowie ihrer graphischen Darstellung (vgl. z. B. Brenner S. 113 ff. mit Scherzinger S. 60-62). Erstaunlich ist ferner die Übereinstimmung im Wortlaut zwischen folgender, aus Brenners englischer Zusammenfassung stammender Passage und Scherzingers Text. Brenner: „[...] this approach shows the extent to which African music is not only a context-bound carrier of function and meaning [...]“ (1997:374). Scherzinger: „[...] it is worth remembering that music is not only a context-bound carrier of meaning and function [...]“ (2001:45). Eine Stellungnahme Scherzingers ist für Heft 41 (1) der Zeitschrift *Perspectives of New Music* vorgesehen.

Obertöne und elastische Skalen: **Zur Interpretation des Tonsystems im Licht der *mbira*-Stimmungen**

Bevor wir uns näher mit der Darstellung der harmonischen Struktur der *mbira*-Stücke beschäftigen können, ist eine Klärung der Frage erforderlich, welchen Charakter die Stimmung der Instrumente aufweist und welche Schlussfolgerungen auf das zugrunde liegende Tonsystem sich daraus ergeben. Ist das in den konkreten *mbira*-Stimmungen sich manifestierende Tonsystem als ein äquidistantes anzusprechen oder nicht? Wenn die von Tracey als Standardsequenz bezeichnete Akkordfolge tatsächlich der Heptatonik der maShona entsprechend in sieben Erscheinungsformen auftreten kann, was in der Tat der Fall ist, dann fragt sich natürlich, ob es sich bei diesen Verschiebungen um Transpositionen handelt oder ob sie modalen Charakter haben. Während bei einer Transposition die Intervallverhältnisse ja unverändert bleiben, was im vorliegenden Fall also eine prinzipielle Äquidistanz der Schritte voraussetzen würde, sind Modi in der Regel¹ durch eine jeweils spezifische Abfolge unterschiedlich großer Intervalle charakterisiert, verbunden mit einer hierarchischen Gewichtung des Tonvorrats, der für jeden Modus auf einen anderen Grundton bezogen wird.

In seiner Diskussion von ‚*mode*‘ verweist Harold S. Powers neben dieser eher klassifikatorisch orientierten Konnotation des Begriffs auch auf eine andere häufig mit ihm verbundene Perspektive, nämlich die auf Phänomene wie *rāga*, *maqām*, *dastgāh*, *pathet*, etc., welche die Melodiebildung steuern und bei denen das Verhältnis von Komposition und Improvisation ins Spiel kommt (Powers 1980).²

Ein *rāga* in der karnatischen Musik Südindiens ist nicht nur an der Tonreihe mit ihrer spezifischen Intervallstruktur, die er möglicherweise mit anderen teilt, sondern darüber hinaus u. a. an typischen Melodiefiguren und Ornamenten [30] (*gamaka*) erkennbar (vgl. Kuckertz 1970). Hier liegt im Übrigen insofern ein Sonderfall vor, als die verschiedenen Skalen mit ihren jeweiligen Tonvarietäten den einheimischen Vorstellungen gemäß über dem gleichen Grundton gebildet werden. Ein *pathet* im javanischen *sléndro* zeichnet sich u. a. durch jeweils spezifische melodische Formeln aus, Mantle Hood nennt sie „cadential formulas“ (Hood 1988:40), und bleibt deshalb selbst dann identifizierbar, wenn man *sléndro* eine deutlich stärker ausgeprägte Tendenz zur Äquidistanz zuschreibt als *pélog*-Stimmungen (Sorrell 1990:56), so dass die Differenzierung der Intervallstruktur hier eventuell nicht ins Gewicht fällt.³

Im vorliegenden Fall geht es jedoch nicht um solche melodischen Charakteristika einzelner Modi, sondern um die Rückung einer harmonischen Progression. Ein potentiell modaler Charakter ließe sich hier also wenn überhaupt nur an einer Differenzierung der Intervallgrößen und einer spezifischen Anordnung dieser Schritte festmachen. Simha Arom spricht im Anschluss an Tràn Van Khê von ‚Modalskalen‘, wenn zwar Umkehrungen einer Tonleiter mit je spezifischer Anordnung der Intervalle in der Oktave vorliegen, jedoch nicht alle Bedingungen für die Annahme eines Modalsystems wie Vorhandensein eines individuellen Grundtons, hierarchische Organisation des Tonvorrats, usw. erfüllt sind (Arom 1991 a:219).

¹ S. u. zum javanischen *sléndro*.

² Vgl. dazu auch Simon et al. 1997 und Powers et al. 2001.

³ Vgl. zur *pathet*-Bestimmung auch Schumacher in Simon et al. 1997 sowie Powers et al. 2001.

Zur Frage der Äquidistanz

Bereits 1961 hatte A. Tracey von seinem Vater Hugh Tracey errechnete Durchschnittswerte für *mbira*-Stimmungen der Shona publiziert (A. Tracey 1961:48), die er später wieder aufgriff und als Basis einer Skala heranzog, die er als äquidistant bezeichnet, obwohl ihre konkreten Intervallgrößen durchaus von dem rechnerischen Wert von $1200/7 = \text{ca. } 171$ Cents abweichen:

„Zezuru mbira makers and players use a distinctive, well-defined scale, with only slight variations in different parts of the country. [...] It can be described as a seven-note scale, with all the intervals equal.” (A. Tracey 1970 b:10)

[31]

Kauffman, der sich auch mit diesem Problem beschäftigt hat, zog dies in Zweifel und konstatierte nach dem Vergleich mehrerer *mbira*-Stimmungen⁴: „There is clearly a great range of pitch tolerance in these instruments.” (Kauffman 1970:86). Diese Ansicht bekräftigt Berliner:

„In comparing the mbira of five well-known musicians with whom I worked in Zimbabwe, considerable variation was found in the size of corresponding intervals from one mbira dzavadzimu to another”. (Berliner 1981:63) Weiter stellt er fest: „While the basic relationships among the melodic/rhythmic phrases of the pieces remain approximately the same, the compositions take on a different character.” (ebd.:70)

Er demonstriert dies an Hand der Bandbreite möglicher Klangrealisationen des gleichen Abschnitts von *Nyamaropa*. Zudem weist er auf unterschiedliche Lagen der Instrumente hinsichtlich ihrer absoluten Tonhöhen hin.⁵

In einer neueren Publikation ist auch A. Tracey etwas von seiner These einer eindeutig äquidistanten Heptatonik abgerückt, wenn er schreibt: „Shona tuning is not really equispaced, although it has some tendencies that way”. (A. Tracey 1989:51)

Aus seiner Hypothese eines tonal-harmonischen Khoisan-Erbes bei einer Reihe benachbarter Musikkulturen (darunter die der Shona) folgert Kubik:

„Andere Theorien, besonders jene, dass die genannten Bantu-sprachigen Populationen [-Shona, -Nsenga, -Lala, u. a.; G. G.] primär ein äquiheptatonisches System besitzen, wie durch Strobococonn-Messungen von *mbira*-Stimmungen suggeriert wird [...], werden dadurch obsolet. Die charakteristische Shona-Akkordsequenz entsteht nicht aus äquiheptatonischen Vorstellungen.” (Kubik 1987:169)

Hier erhebt sich zunächst die grundsätzliche Frage, auf welche Weise diese Werte ermittelt wurden bzw. wie sie überhaupt zu ermitteln sind. Während Kauffman von Schwierigkeiten bei stroboskopischen Messungen berichtet⁶, sah Klaus Wachsmann offenbar keine Probleme darin, die Tonhöhen von Lamel[32]lophonen aus Uganda mit diesem Verfahren zu bestimmen.⁷ Tracey und Berliner haben die Lamellen mit einem Satz Stimmgabeln verglichen bzw. vergleichen lassen, letzterer benutzte in einigen Fällen ein Oszilloskop.⁸ Dass in Anbetracht der akustischen Eigenschaften schwingender Metallzungen diese Verfahren zu verwertbaren Resultaten führen, ist von ihnen nicht grundsätzlich angezweifelt worden.

⁴ Es handelte sich jedoch nicht um *mbira dzavadzimu*-Typen.

⁵ Für die tiefste Zunge gibt er einen Bereich von G₂ bis C₃ an (ebd.:62).

⁶ Kauffman 1970:83.

⁷ Vgl. Wachsmann 1967.

⁸ A. Tracey 1961:49; Berliner 1981:63-64.

Exkurs zur Tonhöhenwahrnehmung bei Idiophonen

Vor allem Albrecht Schneider und Andreas Beurmann haben sich mit der methodischen Basis des Vorgehens bei Klängen mit nicht-harmonischen Teiltonspektren beschäftigt und dabei nicht nur Bedenken gegen die Messung von Idiophonen mit Hilfe des Strobococonn angemeldet⁹, sondern sich auch mehrfach zum Problemkreis Stimmung – Tonsystem – Messverfahren geäußert.¹⁰

Um ihre Überlegungen adäquat diskutieren zu können, ist jedoch notwendig, kurz neuere Modelle zum Verhältnis von Frequenz und Tonhöhe, also messtechnisch ermittelbaren Pegeln und der dadurch evozierten gehörsmäßigen Wahrnehmung als psychoakustischem Vorgang, bei komplexen Spektren zu skizzieren.

Im Rahmen einer Untersuchung über die sog. ‚Schlagtonhöhe‘ von Kirchenglocken und Methoden zu ihrer auditiven und objektiven Bestimmung haben Ernst Terhardt und Martin Seewann auf neue Erkenntnisse der Psychoakustik bezüglich der Tonhöhenwahrnehmung bei komplexen Klängen hingewiesen (Terhardt/Seewann 1984), die auch auf die hier diskutierten Lamellen mit ihren nicht-harmonischen, d. h. nicht auf ganzzahligen Verhältnissen der Komponenten basierenden, Teiltonspektren anzuwenden sind. Folgende Punkte sind hier von Bedeutung: [33]

1. Die Tonhöhenwahrnehmung kann an einen bestimmten Teilton geknüpft sein, der durch einen sog. ‚Pegelüberschuss‘¹¹ eine Spektraltonhöhe hervorruft. Dies wird als sog. ‚primäre‘ Tonhöhenwahrnehmung bezeichnet. Zusätzlich zu dem vom Pegelüberschuss abhängigen Grad der Hörbarkeit spielt allerdings auch die absolute Teiltonfrequenz eine Rolle, da das Gehör Spektraltonhöhen im sog. ‚dominanten Frequenzbereich‘, d. h. etwa zwischen 500 bis 1500 Hz, bevorzugt. Darüber hinaus ist für die Beurteilung der Feintonation von Spektraltonhöhen das Phänomen der ‚Tonhöhenverschiebung‘ zu berücksichtigen:

„Es besteht darin, dass die Spektraltonhöhe eines Teiltones fester Frequenz in gewissem Maße von dessen Schallstärke und besonders von der Stärke benachbarter weiterer Teiltöne abhängt. Dieser Sachverhalt kann auch so ausgedrückt werden, dass die tonhöhenäquivalente Frequenz nicht in allen Fällen identisch ist mit der Teiltonfrequenz. [...] Die Tonhöhenverschiebungen zeigen bei allen Personen mit normalem Gehör dieselben Grundtendenzen, können sich jedoch in ihrem Betrag von Person zu Person deutlich unterscheiden. Daraus ergibt sich, dass Intonationsmessungen, die durch Tonhöhenvergleich mit einem Bezugston (beispielsweise einer Stimmgabel) vorgenommen werden, systematisch verschiedene Ergebnisse liefern können, [...] ohne dass man sagen kann, dass ein Messergebnis ‚richtiger‘ wäre als das andere.“ (ebd.:133)

2. Die Tonhöhenwahrnehmung kann darauf beruhen, dass einem komplexen Teiltonspektrum ein ‚Ton‘, d. h. eine einheitliche Tonhöhenwahrnehmung, zugeordnet wird, ohne dass sie auf einen entsprechenden vorherrschenden Teilton zurückgeführt werden könnte. Zur Bestimmung dieser sog. ‚virtuellen Tonhöhe‘

„wird nach derjenigen Grundtonhöhe gesucht, welche dem ersten Teilton eines (hypothetischen) aus wahren Harmonischen aufgebauten Teiltonspektrums entspricht, derart, dass die tatsächlich vorhandenen Teiltonhöhen als eine zufällige Auswahl dieser Harmonischen angegeben werden könnten.“ (ebd.:134)

Für die Feintonation einer virtuellen Tonhöhe gilt ebenfalls das Prinzip der Tonhöhenverschiebung. In der Praxis ist auch mit einer Kombination beider Phänomene zu rechnen. So führen die beiden Autoren bezüglich der von ihnen untersuchten Glockenklänge aus: [34]

„Die [...] tonalen Hörempfindungen setzen sich aus [...] Spektraltonhöhen einerseits und Virtuellen¹² Tonhöhen andererseits zusammen.“ (ebd.:134)

Zur auditiven Bestimmung der Schlagtonhöhe stellen sie fest,

⁹ Schneider/Beurmann 1991:196.

¹⁰ U. a. Schneider/Beurmann 1990, 1991, 1994.

¹¹ Definiert als: „Differenz zwischen dem Schallpegel des betreffenden Teiltones und demjenigen Schallpegel, welcher der maskierenden Wirkung aller übrigen Teiltöne bzw. Geräuschanteile entspricht“. (ebd.:132-133)

¹² Im Original großgeschrieben.

„dass es illusorisch ist, zuverlässige und repräsentative Angaben über die Schlagtonhöhe mit einer Genauigkeit von wenigen Cent machen zu wollen. Die Kennzeichnung der musikalischen Tonkategorie (das heißt, der ‚Grobintonation‘ mit Halbtongenauigkeit) und der Tendenz möglicher Abweichungen von der Normalstimmung (das heißt, der ‚Feintonation‘) erscheinen als das optimal Erreichbare. Dies schließt nicht aus, dass ein einzelner geübter Beobachter [Hörer!, G. G.] eine höhere Genauigkeit reproduzierbarer Tonhöhenbestimmungen erreichen kann.“ (ebd.:139)

Gerade in früheren Beiträgen (1990, 1991) haben Schneider und Beurmann die oben erwähnte Wahrnehmung einer einheitlichen Tonhöhe bei komplexen Klängen angezweifelt. So lehnen sie für Instrumente mit solchen Spektren (Sie nennen speziell Xylophone und Metallophone.) das Verfahren des auditiven Vergleichs der vom Instrument produzierten Tonhöhenwahrnehmung mit einem Referenzton ohne komplexe Wellenform (z. B. Stimpfpeife, Stimmgabel, Sinuston) als „Vergleichen inkommensurabler Größen“ ab.¹³ Diese Methode hat jedoch schon darin ihre Berechtigung¹⁴, dass es ja gerade darum geht festzustellen, welche (einheitliche) Tonhöhenwahrnehmung sich aus einem solchen komplexen Spektrum ergibt: Eine Mehrdeutigkeit hinsichtlich der tonalen Zuordnung eines solchen Klanges zur Stufe eines Tonsystems kann wohl auch in den Musikkulturen, die diese Instrumente verwenden, nicht generell als erwünscht oder auch nur tolerabel betrachtet werden. So werden in Madagaskar bei tatsächlicher Ambiguität des Klangresultats entsprechende Xylophonplatten als unvollkommen angesehen.¹⁵ Andererseits berichtet Kubik von genau diesem mehrdeutigen Klangeindruck bei einem Xylophon aus Uganda, der in diesem Fall offenbar intrakulturell zumindest als akzeptabel – wenn nicht gar erwünscht – bewertet wurde.¹⁶ Der umgekehrte Vorgang, nämlich das Stimmen eines solchen Xylophons nach Flötentönen, ist übrigens in dem Bericht von [35] Schneider und Beurmann über dessen Bau beschrieben¹⁷, was wiederum für die einheitliche Tonhöhenwahrnehmung auch bei diesen Xylophonen spricht.¹⁸

Die von den beiden Genannten als Einwände gegen stroboskopische Messungen an Metallophonen und Xylophonen postulierten Klangcharakteristika solcher Instrumente können außerdem nicht für Idiophone generell geltend gemacht werden. Lamellophone beispielsweise tendieren nicht grundsätzlich zu

„sehr kurzen und wenig harmonischen Klängen [, so dass sie] weder einfach zu stimmen noch [...] zuverlässig in ihrer ‚Frequenz‘ [...] zu messen sind“.¹⁹

Während Schneider und Beurmann davon ausgehen, dass

„hier die tatsächlich gemessenen Spektren durchweg inharmonisch bzw. unter günstigen Umständen teilharmonisch ausfallen [was nicht zu bestreiten ist, G. G.] und der Tonhöhen Eindruck resp. die ‚Tonhöhe‘ solcher Stimuli weder durch eine wie auch immer geartete ‚Grundfrequenz‘ bestimmt noch überhaupt eindeutig im Sinne etwa eines Sinustons oder dergl.“

sein²⁰, wird hier weder die mögliche Existenz einer Spektraltonhöhe berücksichtigt, noch kann man die Mehrdeutigkeit der Tonhöhenwahrnehmung verallgemeinern. Dabei weisen sie an anderer Stelle selbst auf die Möglichkeit hin,

„dass der afrikanische Instrumentenbauer/Musiker solche Klänge als ‚einheitlich‘ empfinden und bewerten mag“.²¹

¹³ Vgl. Schneider/Beurmann 1991:191.

¹⁴ Darauf hat bereits August Schmidhofer zu Recht hingewiesen (1994:330-331).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. z. B. Kubik 1983 b:369-370.

¹⁷ Schneider/Beurmann 1990:509.

¹⁸ Vgl. das weiter unten angesprochene Stimmen einer *mbira*-Lamelle mit Hilfe einer europäischen Stimpfpeife.

¹⁹ Schneider/Beurmann 1991:207.

²⁰ Schneider/Beurmann 1991:197; ähnlich 1990:495.

²¹ Schneider/Beurmann 1991:208; ebenso 1990:495, 520. Vgl. auch das oben erwähnte Stimmen eines Xylophons an Hand einer Flöte, wo genau diese Abstraktion von der konkreten Klangfarbe erforderlich ist. Ähnlich argumentiert Schmidhofer (1994).

Obwohl sie selber für die Einbeziehung solcher emischer Intentionen plädieren (z. B. 1991:194), wurde dieser Gesichtspunkt von ihnen zunächst nicht weiter verfolgt. Erst die Einbeziehung der Ergebnisse Terhardts und Seewanns (s. o.), die es erforderlich machten, die einheitliche Tonhöhenwahrnehmung bei Idiophonen neu zu überdenken, ergab schließlich, dass zwischen der emischen Beurteilung dieser Klänge und ihrer akustischen Analyse kein Widerspruch bestehen muss. So schreiben Schneider und Beurmann in einem neueren Beitrag:

[36] „[D]as Gehörsorgan [muss] in der Lage sein, aus der spektralen Information auch bei inharmonischen Klängen den pitch (bei sehr mehrdeutigen Klängen evtl. mehrere mögliche Tonhöhen) zu bestimmen.“ (Schneider/Beurmann 1994:54)

Wenn also eine einheitliche Tonhöhenwahrnehmung bei Idiophonen grundsätzlich möglich zu sein scheint, bleibt die Frage, welche Folgen die Nichtharmonizität des Spektrums auf das Hören hat.

* * *

Rückungen als Transpositionen oder als Modalverschiebungen? – Messergebnisse und klangästhetische Gesichtspunkte

August Schmidhofers Messungen an madegassischen Xylophonen haben ergeben, dass dort der tiefste Teilton im Spektrum tonhöhenbestimmend ist, wobei jedoch seine Versuche zeigen, dass die Nichtharmonizität des Spektrums die Tonhöhenwahrnehmung hier insgesamt verunsichert und zu Abweichungen zwischen der Frequenz des entsprechenden Teiltens und der tonhöhenäquivalenten Frequenz führen kann (Schmidhofer 1994). Die dort angesprochene Frage, inwieweit intrakulturell eine Tonhöhenambiguität der einzelnen Klangerzeuger erwünscht ist – was er für sein Material ja verneint – ist auch für die *mbira*-Lamellen relevant. Wir werden unten darauf zurückkommen.

Ausgehend von seinen eigenen praktischen Erfahrungen mit Lamellophonen hat sich A. Tracey bereits früh zu den Klangeigenschaften der Zungen geäußert. So führt er über tief gestimmte Lamellophone aus:

„[T]he fundamentals of the deeper notes can often hardly be heard at all, and [...] in many cases the maker has tuned them so that the prominent overtone, rather than the fundamental, gives the note desired. [...] Even in cases where the fundamental is correctly tuned, the overtone is often wildly discordant, commonly, but not always, being about two octaves and a third above the fundamental.“ (A. Tracey 1969:99)²²

[37] Die verschiedenen Lamellophone in Zimbabwe und den angrenzenden Ländern lassen sich jedoch nach Tracey hinsichtlich der Beschaffenheit ihrer Lamellen grob in zwei Gruppen einteilen:

„Whereas the *mbira dza vadzimu*, *mbila deza* and *njari* of the highlands are made with broad, heavy reeds, the *mbiras* of the valley, including the *karimba*, *hera*, *nyonganyonga*, lowland *njari* and *mana embudzi* have thin, narrow, tapering reeds whose overtones sound much louder in relation to the fundamental.“ (A. Tracey 1972:97)

Bei der *mbira dzavadzimu* ist also seiner Erfahrung nach mit deutlich ausgeprägten tiefsten Teiltönen zu rechnen. Um genauere Aussagen über Stimmung und Klang verschiedener *mbira dzavadzimu*-Instrumente – so wie sie rezent gebaut und gespielt werden – machen zu können, wurden fünf einer spektralen Analyse unterzogen. Dabei handelt es sich um zwei *mbiras*, die von Ch. Mhlanga gebaut wurden, eine davon für V. Mukwasha, drei wurden von Fr. Mujuru angefertigt. Davon kopiert eine die Stimmung der *mbiras* von Mhlanga, eine liefert ein Beispiel für die von ihm und seiner Familie meistens verwendete Stimmung (*Dambatsoko*-Stimmung) und die dritte weist die sog. *gandanga*-

²² Vgl. Berliner 1981:69, der für die Lamelle B1 ebenfalls über das Vorhandensein eines auf die Quinte oder Terz gestimmten Teiltens zwei Oktaven über dem tonhöhenbestimmenden Teilton berichtet.

Stimmung auf (s. dazu unten). Es sollte geprüft werden, inwieweit sich Tonhöhenwahrnehmungen bestimmten Teiltönen als Spektral- oder virtuelle Tonhöhen zuordnen lassen und mit welchen Stimmtoleranzen zu rechnen ist. Bezüglich der konkreten Stimmungen einzelner Musiker (-familien) bzw. Instrumentenbauer ließen sich darüber hinaus umfangreiche Untersuchungen anstellen, die Aussagen über darin sich manifestierende emische Vorstellungen zur individuellen Klangästhetik²³ erlauben könnten.²⁴ Dies muss einem zukünftigen Forschungsprojekt vorbehalten bleiben.

Im ersten Schritt wurden von drei Versuchspersonen mittels eines auditiven Vergleichs zwischen der auf DAT²⁵ aufgenommenen jeweiligen Lamelle und [38] dem Sinus- oder Rechtecksignal²⁶ eines Tongenerators die tonhöhenäquivalenten Frequenzen bestimmt. Die DAT-Aufnahmen wurden dann auf die Festplatte eines Computers übertragen und mit Hilfe des Programms SoundScope/16 (Version 1.27 für Apple Macintosh) ausgewertet.²⁷ Für die Messungen wurden die Instrumente ohne Resonator und mit abgeklebten Rasselkörpern gespielt und per Kontaktmikrofon aufgezeichnet, um zusätzliche Geräuschkomponenten auszuschließen.

Bezüglich der Relation zwischen Tonhöhenwahrnehmung und Spektrum lassen sich die Ergebnisse folgendermaßen zusammenfassen:

1. Im Bereich der tonhöhenäquivalenten Frequenz der auditiv bestimmten Tonhöhe findet sich in der Regel ein deutlich ausgeprägter Teilton, der jedoch nicht immer den höchsten Pegel im Spektrum aufweist.
2. Es handelt sich meistens um den tiefsten Teilton im Spektrum, wenn nicht, sind die tieferen deutlich schwächer ausgeprägt (Abstand meist > 20 dB), so dass man eine Maskierung annehmen kann.
3. Es liegen hier also in der Regel Spektraltonhöhen vor mit einer Differenz zwischen der Frequenz des relevanten Teiltönen und der auditiv ermittelten tonhöhenäquivalenten Frequenz, die nur in seltenen Fällen bis zu 20 Cents beträgt, normalerweise deutlich weniger.²⁸
4. In Ausnahmefällen kommt es vor, dass mehrere Spitzen etwa gleichen Pegels vorhanden sind oder dass höhere Teiltöne eine virtuelle Tonhöhe in der Nähe einer Spektraltonhöhe ergeben, so dass Spektral- und virtuelle Tonhöhe in der Tonhöhenwahrnehmung miteinander konkurrieren, was sich in – teilweise deutlichen – Tonhöhenverschiebungen äußert. Dieses Phänomen führt speziell im B-Manual in einigen Fällen zu Differenzen von 30 Cents und mehr. [39]
5. Wie die Messungen zeigen, verweist Tracey zu Recht auf einen charakteristischen Klangeffekt im Zusammenhang mit höheren Teiltönen:

„As the first overtone of an mbira reed is approximately two octaves up from the fundamental, this causes the sound of the 'deep'²⁹ notes to intermingle at the same pitch with other, higher ranks on the instrument, an effect apparently much desired by musicians in this part of Africa.” (A. Tracey 1972:97)

Die Existenz eines im Bereich von etwas mehr als zwei Oktaven über dem tonhöhenbestimmenden liegenden weiteren Teiltönen, der auf Grund seines Pegelüberschusses deutlich hervortritt, lässt

²³ Zum Thema Musikästhetik in der Ethnomusikologie vgl. Allgayer-Kaufmann 1996.

²⁴ Auch bezüglich der unterschiedlichen Stimmpraxis einzelner *mbira*-Bauer sind Messungen nützlich. So zeigt sich beispielsweise, dass Fr. Mujuru die Prim L7 – R3 bei allen drei Exemplaren ‚exakt‘ gestimmt hat, nicht dagegen die Prim L6 – R2.

²⁵ Digital Audio Tape.

²⁶ Beides wurde verwendet.

²⁷ Die 1994 durchgeführte FFT lieferte Werte im Abstand von rund 2,7 Hz. Vgl. dazu Deutsch 1994.

²⁸ Auf Grund dieses Ergebnisses wurde darauf verzichtet, mit einer größeren Zahl von Versuchspersonen eine auditive Bestimmung der Tonhöhen durchzuführen.

²⁹ Hier bei Tracey in Anführungszeichen, da man in den betreffenden Sprachen meist das Konzept ‚groß‘ im Gegensatz zu ‚klein‘ = ‚hoch‘ findet (vgl. Kubik 1985).

sich an zahlreichen Beispielen belegen, jedoch keinesfalls bei allen Zungen. Die Auswertung der vorliegenden Spektrogramme zeigt, dass es sich dabei aber nicht unbedingt um den zweiten Teilton im Spektrum handeln muss, wie Tracey behauptet. Der dominante Frequenzbereich und natürlich das Phänomen der Maskierung von Komponenten mit relativ niedrigeren Pegeln sind entscheidend dafür, welcher zusätzliche höhere Teilton auditiv hervortritt. Es wurden u. a. folgende Intervalle in Bezug zum tonhöhenbestimmenden Teilton festgestellt: zwei Oktaven (– ca. 20 Cents), zwei Oktaven + Ganzton (ca. 220 Cents), zwei Oktaven + kleine Terz (ca. 270 Cents), zwei Oktaven + große Terz (ca. 420 Cents), zwei Oktaven + Quarte (ca. 530 Cents), zwei Oktaven + Quinte (ca. 738 Cents).

6. Teilweise schwingen benachbarte Lamellen auf Grund der akustischen Kopplung mit, die dann jedoch pegelmäßig deutlich schwächer ausgeprägt sind.

In Anbetracht dieser Ergebnisse kann also im Regelfall der tiefste nicht-maskierte (d. h. mit ausreichendem Pegel enthaltene) Teilton als der für die Tonhöhenempfindung und damit die Stimmung des Instruments relevante gelten, wenn auch eine Tonhöhenverschiebung speziell bei den tieferen Lamellen einzukalkulieren ist, da hier offensichtlich öfter andere Komponenten die Wahrnehmung beeinflussen. Das Problem der Verunsicherung der Tonhöhenwahrnehmung auf Grund nahe beieinander liegender Spitzen oder höherer Spektralanteile gilt dementsprechend bei der *mbira* wohl in erster Linie für die tiefen Lamellen, für höhere nur, wenn sie – nach einheimischen Kriterien – [40] ‚schlecht‘ angefertigt sind. Die von mir befragten Instrumentenbauer (Mhlanga und Mujuru) sprachen selber ausdrücklich von einem „clear sound“, den sie beim Bearbeiten der Lamellen anstreben. Es wurde darauf verzichtet, die – ohnehin intersubjektiv unterschiedliche (s. o. Terhardt/Seewann) – Größe der Tonhöhenverschiebung experimentell mit einer größeren Zahl von Versuchspersonen zu ermitteln, da dieses Phänomen im Wesentlichen auf einen abgrenzbaren Bereich des Instruments beschränkt und selbst hier nicht die Regel ist. Bei der Interpretation der Daten wurde dem dadurch Rechnung getragen, dass diese sich in erster Linie auf die beiden höheren Oktaven stützt.

Der *mbira*-Bauer und Musiker Ch. Mhlanga bestätigte, dass die tiefe Lage unklare Klänge produzieren kann, indem er darauf hinwies, er empfehle Anfängern zum Erlernen ein besonders hoch gestimmtes Instrument, weil es noch mehr als die üblichen den besagten „clear sound“ produziere, so dass man alles genau höre (vgl. dazu die Angaben zur absoluten Tonhöhe weiter unten). Er selber orientiert sich beim Stimmen eines neuen Instruments wie auch bei anderen *mbira*-Herstellern üblich an einem bereits vorliegenden, dessen Stimmung als Modell dient, wobei er für das B-Manual, also die tiefen Zungen, oft die eine Oktave höheren im L-Manual des Modells als Referenz benutzt. Für den Vergleich der Lage verschiedener Instrumente (absolute Tonhöhen) spielte er regelmäßig die Zunge L1, sozusagen der Stimmtone der Instrumente unabhängig von den sonstigen internen Intervallgrößen. Um für Musiker, die in zimbabwischen Populärmusikensembles mit westlichem Instrumentarium zusammenspielen, oder für ausländische (z. B. US-amerikanische) Kunden die ‚Tonart‘ („key“) festzulegen, bediente er sich einer europäischen Stimmpfeife, deren Ton er mit dem von L1 verglich. Die emische Bedeutung dieser Lamelle wird auch durch Berliners Beobachtungen bestätigt (1981:58). Interessant ist hier jedenfalls, dass der Instrumentenbauer nicht etwa die tiefste Lamelle zur Orientierung verwendet, sondern die gleiche Stufe eine Oktave höher. In ihrer Funktion entspricht sie dem als *hombe* bezeichneten Zentral- oder Stimmtone der *timbila*-Xylophone bei den Chopi in Mozambique (vgl. H. Tracey 1970). Aus den Abstimmvorgängen beim Instrumentenbau ergibt sich jedenfalls eindeutig, dass die einzelnen Lamellen emisch gesehen je eine der sieben Stufen einer heptatonischen Skala repräsentieren. Die konkrete Intonation einzelner Lamellen [41] je nach Oktavlage tangiert nicht ihre funktionale Identität (s. dazu den Stimmplan S. 89).

Wir können nun die eingangs gestellte Frage nach der Äquidistanz weiterverfolgen. Dabei sollten Messergebnisse nicht losgelöst von emischen Konzepten betrachtet werden, die einerseits verbalen

Informationen der Musiker zu entnehmen, andererseits aus der musikalischen Struktur zu rekonstruieren sind. Kubik betont in diesem Zusammenhang:

„Es kann dadurch [durch sehr genaue Messergebnisse, G. G.] leicht der Fall eintreten, dass der Forscher bestimmten Schwankungen in den Centswerten eine Bedeutung einräumt, die sie nicht besitzen, weil sie innerhalb der akzeptierten Toleranzspanne des betreffenden Musikers oder des betreffenden Musiksystems fallen.“ (Kubik 1987:148)

A. M. Jones plädierte im Rahmen seiner Diskussion äquidistanter Skalen für einen pauschalen Betrag von ± 20 Cents (Jones 1964:30). Diese intrakulturelle Toleranzspanne ist hier nur an Hand eines sehr kleinen Samples von fünf *mbiras* untersucht und mit Berliners Daten sowie Traceys Durchschnittswerten verglichen worden. Nach den obigen Ausführungen zum Verhältnis von Teiltonfrequenzen, Tonhöhenwahrnehmung und Messmethoden dürften die von ihnen angewandten Verfahren (auditiver Vergleich per Stimmgabel bzw. Frequenzmessung per Oszilloskop und Frequenzzähler) – selbst wenn man in Einzelfällen gewisse Ungenauigkeiten auf Grund von Tonhöhenverschiebungen annimmt – zumindest für die mittlere und hohe Oktave durchaus zu verwertbaren Angaben geführt haben. Dabei gehe ich davon aus, dass auch bei den von Berliner und H. bzw. A. Tracey ausgewerteten Instrumenten beim Anfertigen der Zungen das gleiche Klangideal realisiert worden ist, das in der oben zitierten Aussage der Instrumentenbauer zum Ausdruck kommt und sich bei den fünf hier untersuchten Exemplaren manifestiert hat, nämlich: tonal eindeutig einer bestimmten heptatonischen Stufe zuzuordnende Klänge.

Die Messergebnisse lassen eine klare Differenzierung der Größe von Stufenschritten in zwei Kategorien (groß und klein) nicht zu. Es besteht die Tendenz zu [42] einem kleineren Intervall zwischen der dritten und vierten Stufe (bezogen auf L1 bzw. R2 und L6 als erste Stufe), da kumulativ die dritte Stufe im Bereich einer neutralen Terz liegt, ergibt sich jedoch kein Halbtonschritt. Zudem divergieren die verschiedenen Instrumente. Eine Polarisierung oder Fokussierung auf zwei Schwerpunkte in der Verteilung liegt jedenfalls nicht vor, die überwiegende Mehrzahl der Sekundschritte bewegt sich im Bereich von etwa 170 ± 30 bis 40 Cents, also tatsächlich um eine idealtypische äquidistante Sekunde herum.

Vergleicht man, wie innerhalb eines Instruments eine Stufe in den verschiedenen Oktaven realisiert wird, ergibt sich vor allem für die zweite und dritte Stufe eine Toleranzspanne bis zur Größenordnung eines Halbtons. Bei der sechsten und anderen sind ebenfalls Abweichungen – wenn auch in geringerem Maße – festzustellen. Für die einzelnen Stufen ergibt sich im Vergleich mit Intervallgrößen auf der Basis von 100-Cents-Schritten kumulativ folgendes Bild³⁰:

zweite Stufe:	zwischen zu großem Halbton und zu großem Ganzton
dritte Stufe:	zwischen kleiner und großer Terz
vierte Stufe:	zwischen zu kleiner und übermäßiger Quarte
fünfte Stufe:	pendelt um die Quinte
sechste Stufe:	zwischen kleiner und großer Sexte
siebte Stufe:	zwischen jeweils zu kleiner kleiner und großer Septim

Als Europäer hört man sich eine solche Reihe gewöhnlich als C- oder – häufiger – als G-Modus mit labiler dritter und siebter Stufe zurecht. Systematische Ausgleichsvorgänge dergestalt, dass relativ stabile Rahmenintervalle durch Schritte so geteilt werden, dass die Verkleinerung eines oder mehrerer Binnenintervalle durch Vergrößerung anderer kompensiert wird und so die Größe des

³⁰ Die Beschreibung der Intervalle als „zu groß“ oder „zu klein“ dient hier nur der leichteren Verständigung und impliziert kein ‚Defizit‘ der Stimmung.

Rahmenintervalls erhalten bleibt³¹, finden offenbar nicht statt. Dies ist [43] nicht einmal bei allen Oktaven der Fall, die zwar in ihrer Mehrzahl um 1200 Cents liegen, jedoch nach oben und unten streuen.³² Auch Primen ergeben kein einheitliches Bild: Sie sind wie Oktaven allenfalls geeignet, einen Eindruck von der Stimmungs-, ‚Konsistenz‘ einer *mbira* zu liefern und damit das Klangideal des Herstellers bzw. Musikers zu charakterisieren.

Insgesamt gesehen sind sowohl innerhalb der Stimmung einer *mbira* als auch im Vergleich mehrerer Instrumente Toleranzen üblich, die unterschiedlich große Intervallschritte und Stufenrealisationen zur Folge haben, ohne dass dies zu einer erkennbaren Differenzierung im Sinne verschiedener diatonischer Skalen führen würde. Im Vergleich der Stimmungen verschiedener Hersteller fällt als erstes die unterschiedliche absolute Tonhöhe der Instrumente bei ähnlichen oder gleichen internen Intervallrelationen auf (s. o. Berliner). Bei Mhlanga waren während des Zeitraums meiner Feldforschungen zwei in Gebrauch: eine mit L1 bei 226 Hz (etwa A₃) und eine höhere mit L1 bei 269 Hz (etwa C₃), die er speziell für Anfänger empfiehlt (s. o.). Im Falle der letzteren sind wegen der kürzeren Zungen die Instrumente auch kleiner und leichter transportabel. Bei der Mujuru-Familie lag eine Stimmung etwas mehr als eine kleine Terz unter Mhlangas Standardstimmung (L1 bei 185 Hz), und die sog. *Dambatsoko*-Stimmung gilt mit L1 bei 161 Hz, also noch etwa einem Ganzton darunter, als besonders tief.

Über die sog. *gandanga*-Stimmung³³, die sich verglichen mit den im untersuchten Material verwendeten Stimmungen durch eine tendenziell niedrigere zweite und dritte Stufe auszeichnet und damit für einen Europäer den Eindruck eines E-Modus erweckt, heißt es, einige Stücke klängen auf einer so gestimmten *mbira* nicht so gut, teilweise gebe es sogar extra modifizierte Versionen mancher [44] Stücke. Andererseits werden zahlreiche gängige Stücke als ohne weiteres (d. h. ohne Änderung) auf einer *gandanga mbira* spielbar bezeichnet, manche Musiker sagten sogar, man könne sämtliche Stücke darauf unverändert spielen. Soweit festzustellen war, handelt es sich nicht um eine Stimmung mit einem deutlich abgrenzbaren eigenen Repertoire, sondern eher um eine der vielen möglichen Ausprägungen, deren spezieller Klangcharakter genauso einer ästhetischen Wertung von Seiten des Musikers unterliegt wie irgendeine andere. Es gab in der Frage der Bewertung und Verwendbarkeit dieser Stimmung keinen Konsens unter den von mir befragten Musikern.

Wie ein Vergleich mit den bei Berliner aufgelisteten Stimmungen zeigt, gibt es abgesehen von der angesprochenen Tendenz keine klare Abgrenzung zwischen der *gandanga*- und anderen Stimmungen. Die Aussage, bestimmte Stücke klängen gut bzw. schlecht, ist letztlich auf alle vorliegenden Stimmungen anzuwenden, da sie von den persönlichen Klangvorstellungen der Musiker abhängen, die sich für oder gegen eine bestimmte Stimmung entscheiden (s. dazu unten). Nach meiner Erfahrung werden die von anderen Herstellern angefertigten *mbiras* ohnehin häufig wegen bestimmter ‚Unzulänglichkeiten‘ kritisiert, sei es wegen ihrer Stimmung insgesamt, sei es in Bezug auf den Klang einzelner Lamellen. Sicherlich ist dies auch ein Hinweis auf die eigene Kunstfertigkeit im *mbira*-Bau. Dieser subjektive Aspekt der Beurteilung des Gesamtklangs einer *mbira* geht dabei einher mit der Beibehaltung der Bewegungsabläufe eines Stückes, die entsprechend unterschiedliche Klangrealisationen zur Folge haben.³⁴

³¹ Vgl. z. B. Kubik 1980, Schneider/Beurmann 1990.

³² Vgl. dazu Berliner 1981:68.

³³ Sonst bezeichnen Namen für Stimmungen, so überhaupt vorhanden, den Instrumentenbauer, mit dem sie identifiziert werden (Mhlanga), oder die regionale Herkunft (*Dambatsoko*). Den Ausdruck *gandanga* – teilweise auch im Plural, also *magandanga*, verwendet – übersetzte Fr. Mujuru mit dem englischen „rebel“ (Hannan gibt als Bedeutung u. a. „wild, savage person“ an.). Er sprach von *gandanga* tuning, *gandanga mbira* oder auch *mbira dzamagandanga*. Diese Stimmung soll ihm zufolge erst ungefähr seit den 1970er Jahren bekannt sein.

³⁴ Vgl. das oben angeführte Beispiel *Nyamaropa* bei Berliner.

Der Vergleich der Daten mit Traceys Durchschnittswerten³⁵ erbringt keine signifikanten Ergebnisse. Als nahe liegende Folgerung nicht nur aus der Kubik'schen These von der Ableitung des Tonsystems aus kombinierten Teiltonschichtungen, sondern vor allem aus Brenners Darlegungen zur Evolution der harmonischen Progressionen wäre zu erwarten, dass die Intervalle von der Größe her zu denen der entsprechenden Teiltonabstände über angenommenen Grundtönen tendieren sollten. Am vorliegenden Material ist diese Hypothese jedoch nicht zu belegen. Unabhängig von diachronen, evolutionären Deutungen muss [45] man für die rezente Praxis von Toleranzen bis zu etwa 100 Cents als Bandbreite einer Stufe ausgehen.

Wie sieht es diesbezüglich in anderen subsaharischen Musikkulturen aus? Kubik berichtet über *likembe*- (Lamellophon-) Stimmungen in Angola:

„He [der Musiker Kufuna Kandonga, G. G.] always tuned his instrument to the same hexatonic scale, though with certain objectively measurable fluctuations in the intervals. These fluctuations, however, occurred within a clearly delimited margin of tolerance that was intra-culturally acceptable to him.“ (Kubik 1980:80)

Die dort ferner beschriebene Tendenz, einen Kompromiss zwischen einem nicht-modalen, äquiheptatonischen System und der Intonation von Zusammenklängen in Richtung auf Intervalle aus der Naturtonreihe zu finden (ebd.:85-87), käme auch für die *mbira*-Musik in Betracht. Allerdings weisen nicht nur verschiedene Instrumente im Vergleich, sondern bereits die drei Oktaven einer *mbira* teilweise beträchtliche Toleranzen hinsichtlich der Intervallgrößen auf.

Wim van Zanten hat sich mit der Frage äquidistanter Heptatonik versus Modalsystem im Zusammenhang mit der Musik der aSena in Malawi beschäftigt:

„It seems that *bangwe* [Brettzither, G. G.] players and *valimba* [Xylophon, G. G.] players always start a particular song on the same note. They say, however, that one may start a song on any string or key, as long as the song is playable on the instrument. If this is so, and if the interval between the consecutive notes of the scale would not be the same throughout the octave [emisch gesehen, G. G.], this would mean that a song could be played in different 'modes', depending on where it starts. The concept of 'mode', however, seems not to occur in the Sena music. Therefore the statement that a song may begin on any note gives us a strong indication that the scale Sena musicians use is equidistant. I shall assume that indeed the tuning model is such as to achieve the same intervals between the seven notes within one octave. If so, how much deviation from this model is there in the actual tuning [...]?“ (van Zanten 1980:111-112)³⁶

Die hier beschriebene Rückung eines gesamten Stücks findet man auch in der *mbira*-Musik der maShona. Die stufenweise Verschiebung der harmonischen Progression ist dabei nicht nur eine per Analyse ermittelte Tatsache, sondern [46] auch emisch verankert. In Kapitel 6 werden wir an Beispielen sehen, wie ein Stück in verschiedenen Erscheinungsformen auftreten kann, die durch Rückung entstehen. Dies wird meist durch Zusätze zum Titel des Stücks zum Ausdruck gebracht, die sich auf die Lage der jeweiligen Fassung beziehen. So kann das Stück (*Nyamaropa*) *Chipembere* u. a. als *Chipembere chikuru* (d. h. „groß“, also in tiefer Lage) oder *Chipembere chidiki* (d. h. „klein“, also in höherer Lage) gespielt werden. Alternative Bezeichnungen dieses Sachverhalts sind die Ortsangaben „unten“ (*Chipembere chipasi*) und „oben“ (*Chipembere chipamu-soro*).³⁷ Solche Namenszusätze belegen das Konzept der Rückung, die allerdings – anders als bei Xylophonen mit stufenweise angeordneten Klangplatten – wegen des speziellen Stimmpfandes der *mbira* (s. S. 89) nicht durch eine einfache Verschiebung des Bewegungsablaufs („Fingersatzes“) zu bewerkstelligen ist. Insofern beziehen sich die Spezifizierungen im Titel auf die jeweilige Rückungsstufe einschließlich der zugehörigen Bewe-

³⁵ A. Tracey 1961:48.

³⁶ Das gleiche Argument findet sich bei Kubik (1991:60, 65) bezüglich der *amadinda*-Musik.

³⁷ Im Fall von *Dande repasi* und *Dande repamusoro* liegt dagegen keine unterschiedliche Stufe vor (s. Kapitel 6). Die Verwendung dieser Bezeichnungen ist wohl nicht immer stringent ausschließlich auf die Progression zu beziehen.

gungsmuster, und zwar – abgesehen von der mit der Rückung verbundenen Tonhöhenänderung – unabhängig vom Klangresultat, das je nach individueller Stimmung des Instruments variiert.

Diese Nomenklatur, die bei weitem nicht alle sieben theoretisch denkbaren Möglichkeiten abdeckt³⁸, spiegelt den Umstand wider, der interessanterweise auch für die oben angesprochene Musik der *aSena* und das *miko*-System der *kiGanda*-Musik gilt, dass nämlich in der Praxis längst nicht alle diese Optionen tatsächlich gebräuchlich sind.

„It seems that *bangwe* players and *valimba* players always [meine Hervorhebung, G. G.] start a particular song on the same note“ (van Zanten 1980:111; gemeint ist hier Stufe des Tonsystems, s. das ausführliche Zitat oben).

Ebenso schreibt Kubik:

„In der Praxis werden *amadinda*- [Holmxylophon, G. G.] Stücke von den Musikern kaum in mehr als zwei [von fünf theoretisch vorhandenen, G. G.] verschiedenen *miko* gespielt. [...] So wichtig das *miko*-System als theoretische Grundlage der Komposition ist, so sehr sind ihm bei der Aufführungspraxis Grenzen gesetzt. [...] Die meisten [47] *amadinda*-Kompositionen wurden nur in einem bestimmten *muko* aufgeführt.“ (Kubik 1991:60, 65)

Dies deckt sich mit meinen Erfahrungen in Bezug auf die *mbira*-Musik. Obwohl manche Stücke und damit ihre Akkordsequenzen auch auf anderen als den üblichen Stufen erscheinen können³⁹, ist dies keineswegs generelle, für das gesamte Repertoire übliche Praxis. Normalerweise scheint bei den Musikern eine als die typische Erscheinungsform eines Stücks zu gelten, vor allem wenn keine Namenszusätze hier auf eine Besonderheit hinweisen.

In manchen Fällen bezeichnen die Musiker bestimmte Töne bzw. Lamellen als charakteristisch für ein Stück (Fr. Mujuru nannte z. B. B3 für *Nhemamusasa*, L1 für *Chipembere chikuru* und B7 für *Chipembere chidiki*). Dies könnte man als Hinweis auf ein tonales Zentrum (Berliner) interpretieren, von dem ja auch Traceys ‚Typen‘ ausgehen. Auf welchen Ton hin die Progressionen emisch gehört werden, ist jedoch nicht für alle Stücke zu ermitteln. Dem kaleidophonischen Charakter der Musik entsprechend gibt es oft keine eindeutigen Aussagen zu diesem Punkt. Für die Annahme eines Modalsystems wäre aber zudem die oben bereits angesprochene Differenzierung der Intervallstruktur der einzelnen Modi eine notwendige Voraussetzung.

Während die Verschiebung der Akkordsequenz, wie wir gesehen haben, intrakulturell belegt ist, fehlen emische Hinweise auf eine modale Ausprägung. Was die Interpretation der Messergebnisse betrifft, ergeben sich zwar bei den von Mhlanga und Mujuru verwendeten Stimmungen gewisse Unterschiede in der Intervallstruktur, die aber keine klar differenzierbaren Modalskalen ergeben. Vergleicht man die Stimmungen Mhlangas und Mujurus mit den bei Berliner aufgelisteten, liegen die Toleranzen zwischen den Stimmungen verschiedener Instrumente in einer Größenordnung, die derjenigen beim Vergleich der Umkehrungen der Skala eines Instruments entspricht. Unter diesen Umständen erscheint es fraglich, ob von einem Modalsystem die Rede sein kann oder ob man es nicht eher mit ‚Färbungen‘ zu tun hat – vor allem solange keine intrakulturelle Bestätigung dafür vorliegt, dass die unstrittigen Rückungen nicht als Transpositionen, [48] sondern als Modalverschiebungen aufzufassen sind. Brenner plädiert allerdings auf Grund seiner Untersuchungen für die Annahme eines ‚modal-shift‘-Verfahrens (Brenner 1997:139 ff.). Seine durchaus plausible Herleitung der harmonischen Progressionen der *mbira*-Musik aus dem *chipendani*-Mundbogenspiel legt in der Tat nahe, die rezenten *mbira*-Stimmungen als Kompromisslösungen zu betrachten, die eine stärkere intervallische Differenzierung und die Möglichkeit der beliebigen Rückung der Akkordsequenzen je-

³⁸ In einigen Fällen wird noch eine dritte Erscheinungsform benannt.

³⁹ Vgl. dazu Brenner 1997, wo sich eine Reihe einschlägiger Beispiele findet.

weils individuell auszugleichen trachten. Hierin läge eine Erklärung für die Diskrepanz zwischen dem diachronen und dem synchronen Befund: Das ursprünglich aus der Obertonreihe abgeleitete Tonsystem mit seinen reinen Quinten wäre demnach unter dem ‚Druck‘ der musikalischen Praxis des *mbira*-Spiels mit dessen Möglichkeiten der Rückung von Akkordsequenzen gewissermaßen intonationsmäßig ‚aufgeweicht‘ worden, ohne dass sich dabei aber eine einzige verbindliche Stimmung etabliert hätte.

Die Frage bleibt allerdings bestehen, wie dies im Hinblick auf eine modale Struktur zu interpretieren ist. Zu unterscheiden wäre auf jeden Fall zwischen Toleranzen in der Intonation von Stufen, die emisch ignoriert werden, und solchen, die als intrakulturell – dabei je nach Musiker unterschiedlich – akzeptabel gelten, jedoch deutlich als verschieden wahrgenommen werden. Brenner spricht hier von einem „kontinuierliche[n ...] Feld gleichermaßen akzeptabler Möglichkeiten“ (1997:140), bei dem eine Äquiheptatonik einerseits und die sieben diatonischen Skalen andererseits als extreme Erscheinungsformen anzusehen wären.

Wenn beim Spiel desselben Stücks auf unterschiedlich gestimmten *mbiras* das konstante Bewegungsmuster, also das Zupfen der gleichen Lamellen entsprechend dem Layout des Instruments unabhängig von der konkreten Stimmung, als entscheidend gilt, die divergierenden Klangresultate von einem emischen Standpunkt aus offenbar aber nicht die musikalische Essenz des Stücks und damit seine Identität, sondern ‚nur‘ klangästhetische Wertungen betreffen, die etwa so formuliert werden: [49]

- „Das Stück xy gefällt mir auf dieser *mbira* – d. h. mit dieser konkreten Stimmung⁴⁰ – (besonders) gut/schlecht.“
- Oder: „Das Stück ist zwar (motorisch) richtig gespielt, aber es klingt nicht richtig bzw. fremd.“
- Oder: „Das klingt sehr schön, ich möchte auch eine *mbira* mit dieser Stimmung.“

dann gibt es meines Erachtens keinen Anlass, die Existenz eines Modalsystems anzunehmen. Auch Berliner berichtete bereits, eine ‚neue‘, dem Musiker fremde Stimmung könne diesen soweit verunsichern, dass er seiner eigentlich internalisierten Motorik anfänglich nicht traue, auf die es aber letztlich ankommt!⁴¹

Wir sind hier also mit der zunächst vielleicht paradox erscheinenden Situation konfrontiert, dass die Intervallgrößen in diesen „elastischen Skalen“ (Kubik 1983 b:364) zwar so variabel sind, dass man nicht von Äquidistanz sprechen kann, die Umkehrungen der Skala und damit die Rückung von Akkordsequenzen aber keinen erkennbar modalen Charakter aufweisen, so dass erstere nicht als „Modalskalen“ (Arom) einzustufen sind. Die Schritte werden als prinzipiell gleich große behandelt, sie sind es aber nicht und sollen es offenbar auch nicht sein.⁴² Wie zahlreiche Werte mit äußerst ‚exakten‘⁴³ Größen etwa von Primen und Oktaven deutlich machen, sind die Instrumentenbauer trotz des bei Metallzungen schwierigen Stimmvorgangs zu einer solchen ‚Genauigkeit‘ durchaus in der Lage, so dass eine zumindest tendenzielle Angleichung der Intervallgrößen möglich wäre, auch wenn man sicherlich keine mathematisch exakte von 171,4 Cents pro Schritt erwarten dürfte. Während aber z. B. viele Oktaven innerhalb von ± 10 Cents um den Idealwert von 1200 Cents liegen, weisen andere eine höhere Abweichung auf, als sich aus den beschriebenen akustischen Gegebenheiten (Verunsi-

⁴⁰ Hier kann unter Umständen auch die Klangqualität der Lamellen eine Rolle spielen.

⁴¹ Vgl. Berliner 1981:70-71.

⁴² Vgl. Kubik 1991:46.

⁴³ Nach unseren Maßstäben von ‚Exaktheit‘.

cherung der Tonhöhenwahrnehmung, Tonhöhenverschiebung) [50] begründen ließe. Man kann meines Erachtens daraus nur schließen, dass eine Äquidistanz offensichtlich nicht angestrebt wird.⁴⁴

Im Zusammenhang mit der Diskussion der Pentatonik in der kiGanda-Musik werfen Schneider und Beurmann zu Recht die Frage auf, ob die dort auftretenden „Abweichungen beabsichtigt und nach einer Regel oder bloß zufällig eingetreten sind“. (1990:505) Sie wäre für die *mbira*-Musik so zu beantworten, dass es sich hier nicht um ein grundsätzlich emisch bedeutungsloses, da nicht-intentionales Phänomen handelt, sondern – abgesehen von messtechnisch feststellbaren, aber intrakulturell tatsächlich nicht weiter beachteten Toleranzen – um absichtliche Differenzierungen aus klangästhetischen Gründen, mit denen eine individuelle Färbung angestrebt und realisiert wird.

Diese Konstellation ist nun keineswegs ungewöhnlich für Musikkulturen dieser Region. Van Zanten, der für die aSena in Malawi wegen fehlender Hinweise auf ein Modalsystem dort eigentlich von einem äquidistanten Tonsystem ausgeht, sieht zwei Möglichkeiten zur Erklärung der relativ großen Abweichungen:

„[T]o many players a broad range of tuning possibilities is acceptable. [...] The other possibility is [...] that most players do not really tune their instruments according to the model of equidistancy. Their model may be a different one“. (1980:116)

Wachsmann hat für die von ihm in ugandischen Stimmungen konstatierte „tendency towards equidistance“, die jedoch keine vollkommene Äquidistanz erreichen, die Bezeichnung „pen-equidistance“ geprägt (Wachsmann 1967:589) – ein Terminus, der sich in der Literatur allerdings nicht durchgesetzt hat.

Kubik schreibt über das *miko*-System in der *amadinda*-Musik Ugandas, die Transposition von Intervallen ändere in der Vorstellung der Musiker nicht deren Identität, was notwendig die Auffassung des kiGanda-Tonsystems als gleichschwebend temperierte Pentatonik voraussetze (Kubik 1991:53, 61). Andererseits führt er bezüglich der Stimmung einer selbstgebauten *amadinda* bzw. *akadinda* aus: [51]

„Wichtig ist, die Skala darf nicht ‚ideal‘ äquipentatonisch sein, sondern soll +/- 10 bis 15 Cents Abweichungen vo[m] äquidistanten Mittel (240 Cents) haben. Diese Werte sind zufällig zu streuen, wodurch auch die Oktaven geringfügig ‚unrein‘ werden.“ (ebd.:46)

Der Zufall muss hier gewissermaßen notgedrungen die intrakulturelle Entscheidung auf der Basis von musikästhetischen Urteilen ersetzen. Auch in westafrikanischen Xylophontraditionen hat man dieses Phänomen entdeckt. Eric Charry schreibt über die Stimmung des *bala*-Xylophons aus der Mande-Region:

„What is perplexing about bala tuning is that it is uncommon to find two instruments tuned by different people that are closely in tune with each other. [...] If tuners were working with a strict interpretation of an equiheptaphonic [sic] tuning, there should be little variation. Balas, however, appear to reflect tuning preferences of the regions they come from, even though they also appear to roughly conform to a conception of an equal seven-tone scale. And the fact remains that any piece can be transposed up or down the instrument any number of slats without any acknowledgment of a change (e.g., of scale, key, or mode) other than pitch height.“ (2000:167)

Über die Xylophonstimmungen der Sisaala in Nordwest-Ghana berichtet Mary Seavoy:

⁴⁴ Kubik hat in diesem Zusammenhang auf das Vorhandensein sog. ‚Reibungsoktaven‘ hingewiesen, die die Verschmelzung der Oktaven herabsetzen und so die Hörbarkeit von Stimmen oder inhärenten Patterns (s. u. S. 118 ff.) erhöhen sollen (1991:40).

„[E]ach jengsi [-Xylophon, G. G.] pitch, in the context of the whole system, is regarded as but one point along or within a range of equally acceptable points on the acoustic spectrum. Keys at equivalent positions on keyboards define functionally equivalent intervals, regardless of their measured size. Each interval, so defined by the variable pitch points, is likewise but one of a number of variable units of acoustic space that are treated and perceived as functionally equivalent.“ (Seavoy 1982:348)

Auf der anderen Seite werden die tatsächlichen Stimmungsunterschiede dort intrakulturell keineswegs überhört:

„Although functionally equivalent, jengsi tunings compared with each other are obviously not perceived as quantitatively identical.“ (ebd.: 349)

Wie lassen sich diese Befunde auf das Shona-Tonsystem anwenden? Die heutige Praxis mit ihrem vielschichtigen klanglichen Erscheinungsbild müsste sich historisch im Prozess der Übertragung des Tonsystems vom Mundbogen *chipendani* auf das Lamellophon *mbira* entwickelt haben, wobei in den rezenten Lamel[52]lophonstimmungen das ursprüngliche Modell aus der Obertonreihe abgeleiteter Intervallschritte nicht mehr eindeutig nachweisbar wäre. Die je spezifische Stimmung eines Instruments stünde dann für eine unter vielen möglichen Kompromisslösungen zwischen ganzzahligen Schwingungsverhältnissen und dem Wunsch nach beliebiger Rückbarkeit einer Akkordsequenz, gerade ohne dass sich dabei durch die Verschiebung jeweils distinktive Intervallverhältnisse ergeben. Wollten die Shona-Musiker den sieben Erscheinungsformen der Standardsequenz einen modalen Charakter zuweisen, bräuchten sie sich nur am Vorbild des aus der *chipendani*-Praxis gewonnenen Tonvorrats zu orientieren. Dessen Transfer auf eine *mbira* ergäbe bei Kombination zweier im Abstand einer Quarte zueinander stehender hexatonischer Skalen einen C-Modus⁴⁵:

$$CDE_GAH \quad + \quad FGA_CDE \quad = \quad CDEFGAH$$

Im Prozess der Übertragung der Stimmung vom *chipendani* über das achtzungige Lamellophon *karimba* auf die *mbira*⁴⁶ hätte es demnach wohl historisch einmal einen C-Modus auf der *mbira* gegeben, der dann aber zunehmend ‚abgeschliffen‘ worden sein muss. Tatsächlich tendieren noch heute wie bereits erwähnt viele *mbira*-Stimmungen in die Richtung eines C- oder G-Modus. Die einzige mir bekannt gewordene Stimmung, die sich in der Stufenorganisation mehr oder weniger deutlich von anderen abhebt, ist die *gandanga*-Stimmung mit ihrer Tendenz zum E-Modus. Wie oben ausgeführt wurde, ist aber selbst hier eine klare Abgrenzung nicht immer möglich, da auch anders gestimmte *mbiras* eine so große Bandbreite der Intonation einzelner Stufen je nach Oktavlage aufweisen, dass man letztlich zu keinem signifikanten Ergebnis kommt. Brenner hat darüber hinaus noch weitere Ausprägungen dokumentiert, die u. a. einen D-Modus oder eine äquidistante Skala nahe legen. Im Übrigen bestätigt auch er eine unterschiedliche Intonation je nach Register sowie in manchen Fällen einen generell „diffusen“ Eindruck, den die Stimmung einiger Instrumente in tonaler Hinsicht erzeuge (Brenner 1997, Appendix II). Interessant wäre hier in Erfahrung zu bringen, ob für die Shona-Musiker diese verschiedenen Exemplare jeweils distinkten Stimmungs-,Typen‘ zuzuordnen sind – unabhängig davon, ob [53] sie für sämtliche Varianten auch einheimische Namen haben – oder ob die einzelnen Stimmungen letztlich alle nur mehr oder weniger ‚idiolektale‘ Varianten eines Stimmungsmodells sind. Brenner betont in dieser Frage den Umstand, dass im Hinblick auf die unstrittige emische Differenzierung von *mbira*-Stimmungen neben einer streng äquidistanten als Spezialfall alle anderen Stimmungen offensichtlich emisch bedeutsame Größendifferenzen aufweisen müssten, deren Permutation mit ihren jeweils spezifischen intervallischen Erscheinungsformen

⁴⁵ Vgl. Brenner 1997:61.

⁴⁶ Vgl. Brenner 1997:159 ff.

zwangsläufig zu einem „modal-shift-System“ führe (Brenner 1997:149). Aus meiner Sicht problematisch bleibt hier aber das mannigfaltige Erscheinungsbild beim Vergleich der Oktavlagen eines Instruments sowie beim Vergleich mehrerer Instrumente. Brenner bemerkt dazu:

„Freilich könnte man, da das modal-shift-Prinzip in der *mbira*-Musik nicht nur mit einer einzigen Stimmung, sondern mit einem ganzen Kontinuum möglicher Stimmungen kombiniert wird, von einem ‚multiplen‘, genauer: von einem ‚kontinuierlich-multiplen modal-shift-System‘ sprechen.“ (persönliche Mitteilung, 3. April 1996)

Die Rückung der Akkordsequenzen führt damit zu intervallischen Ergebnissen, über deren emische Konzeptualisierung hinsichtlich einer jeweils eigenen Identität als ‚Modus‘ wir noch keine gesicherten Erkenntnisse besitzen. Während hier offenbar weder intentional noch praktisch eine Äquidistanz der Intervallteilung innerhalb der Oktaven vorliegt, haben wir es dennoch mit einer funktionalen Äquivalenz, einer ‚**funktionalen Äquiheptatonik**‘ in dem Sinne zu tun, dass die Skalenschritte in ihrer Größe variieren, ohne dabei aber spezifische, identifizierbare Modi zu erzeugen. Es ergibt sich vielmehr ein „analoges‘ Feld“ (Brenner 1997:140) klanglicher Möglichkeiten, von deren konkreter Ausprägung je nach Instrument ich abstrahiere, indem ich die stufenweise Verschiebung einer Akkordsequenz vorläufig als deren ‚**Transposition**‘ bezeichne und darunter alle möglichen Erscheinungsformen subsumiere. In gewisser Weise handelt es sich dabei um eine Erweiterung des *pitch class*-Konzepts⁴⁷: Unabhängig von der jeweiligen Erscheinungsform, d. h. hier der konkreten Intervallgröße, die zudem noch je nach Oktavlage differieren kann, kommt es strukturell vorrangig [54] auf die jeweilige Stufe der heptatonischen Leiter an, die durch den jeweils erklingenden Ton repräsentiert wird. Trotz der funktionalen Gleichheit aller Schritte ist die Klangfarbe einer *mbira* insgesamt, die sich aus der konkreten Intonation und dem Timbre der einzelnen Lamellen ergibt, ein individuell variabler und dabei emisch unbezweifelbar äußerst wichtiger Faktor. Für die ‚Transpositionen‘ der Standardprogression folgen daraus jedoch nur ‚Färbungen‘, die je nach konkreter Stimmung eines Instruments variieren, ohne dabei echte Modi zu etablieren. Die tonale Färbung des Instruments insgesamt, d. h. über seinen ganzen Ambitus, mit unterschiedlicher Größe der Intervalle auch je nach Oktavlage, darf jedoch keineswegs unterbewertet werden: Ein tatsächlich äquidistantes System wäre für das ästhetische Empfinden der Shona-Musiker wegen der mangelnden Möglichkeit zur individuellen Gestaltung klanglich offenbar nicht interessant genug. Andererseits gibt es keine allgemein verbindliche Standardisierung dahingehend, an welchen Stellen die Intervalle wie groß zu sein haben.

Als aufschlussreich könnte sich erweisen, den Transfer der Akkordsequenzen auf ‚westlich‘ gestimmte Instrumente einmal systematisch zu untersuchen. In der *chimurenga*-Populärmusik Zimbabwes, etwa im Ensemble von Thomas Mapfumo⁴⁸, werden sowohl *mbiras* in eine ‚westliche‘ Popmusik-Besetzung integriert, als auch entsprechende Melodielinien der *mbira* auf E-Bass und E-Gitarren übertragen, wie Brenner dies exemplarisch an Hand von Transkriptionen der einschlägigen Parts aus Mapfumos Version des traditionellen Stücks *Shumba* gezeigt hat (Brenner 1997:353 ff.).⁴⁹

⁴⁷ Vgl. Berliner 1981:75.

⁴⁸ S. dazu das Tonträgerverzeichnis.

⁴⁹ Vgl. auch seine weiteren Hinweise zu Bezügen zwischen traditionellen Stücken und ihren popularmusikalischen Versionen in seinem Appendix II (1997).

Akkordzyklen und tonale Ambiguität: **Das System der harmonischen Progressionen**

Wie wir in Kapitel 1 gesehen haben, kann man mit A. Tracey und anderen davon ausgehen, dass harmonische Progressionen, die aus dem zyklischen Durchlaufen einer Sequenz von Akkorden bestehen, die Basis der *mbira*-Stücke ausmachen. Diese Akkorde setzen sich im Wesentlichen aus nur zwei Tönen im Abstand einer Quinte¹ zusammen, die nach dem Prinzip der Oktaväquivalenz (*pitch class*) bzw. harmonischen Äquivalenz in beliebigen – nur vom Ambitus des Instruments abhängigen – Umkehrungen und Oktavlagen auftreten können, so dass eine Quinte C – G auch als Quarte G – C erscheinen kann. Quinte und Quarte sind Komplementärintervalle und bilden eine Intervallklasse.² Kubik spricht in einem vergleichbaren Fall von „Intervallstrukturen“ mit je zwei Erscheinungsformen („Phänotypen“; Kubik 1991:62). Diese grundlegenden (Quint-)Bichorde können durch eine dazwischen fallende Terz erweitert werden, wobei Erweiterung nicht unbedingt additiv, sondern auch substitutiv zu verstehen ist. Dies wird bei der Diskussion konkreter Beispiele in Kapitel 6 näher betrachtet. Es ist insofern nur auf einer bestimmten Ebene der Analyse, nämlich im Rahmen einer allgemeinen, von konkreten Stücken abstrahierenden Formulierung des Prinzips der Akkordsequenzen, angemessen, von Bichorden zu sprechen. Auch für diese Terz gilt natürlich das Prinzip der Oktaväquivalenz, ihr Komplementärintervall ist die Sexte.

Während hier also von der konkret in einem Stück vorgefundenen Anordnung zweier Töne abstrahiert wird zugunsten der Darstellung sämtlicher Akkorde in ihrer Quintform, bezieht sich John Blackings Terminus „root-progression“, den er in einem Aufsatz über die Okarina-Musik der Venda (1959) zur Charakterisierung ihrer harmonischen Struktur verwendet, gerade auf die praktische Realisierung. Aus seinen notierten Beispielen ergibt sich, dass er abweichend vom üblichen Sprachgebrauch den jeweils tiefsten Ton eines vorgefundenen Zusammenklangs als „root“ (Grundton) bezeichnet, während dieser Begriff ja sonst dem tiefsten Ton einer Terzschichtung vorbehalten ist. Dies macht gegebenenfalls erforderlich, einen konkreten Akkord als Umkehrung zu deuten, bei der der Grundton nicht der tiefste Ton ist. Für das vorliegende Material wird im Folgenden derjenige Ton als Grundton eines Akkords bezeichnet, der in dessen Quintform der tiefste ist.

Diese Grundtöne sind es auch, die bei der Darstellung der harmonischen Progressionen die kompletten Akkorde repräsentieren. Dabei ist zu beachten, dass die Akkordtöne nicht nur simultan, sondern auch sukzessiv, d. h. gewissermaßen als gebrochene Akkorde, erklingen können. In jedem Fall nimmt ein Akkord jeweils einen bestimmten zeitlichen Raum innerhalb der Sequenz ein.³ Wir wollen hier zunächst die Gegebenheiten im Falle der sog. Standardsequenz (A. Tracey) von zwölf Akkorden mit einer idealtypischen symmetrischen Binnengliederung betrachten. Sie bildet gewissermaßen ein aus dem empirisch gewonnenen Material abstrahiertes Substrat oder Kondensat. In der Praxis tritt diese Akkordfolge wie wir sehen werden in vielfältigen Erscheinungsformen und Modifikationen auf.

¹ Hier und im Folgenden implizieren die Intervallbezeichnungen das in Kapitel 2 dargelegte Konzept elastischer Skalen und damit variabler Erscheinungsformen, d. h. Größen, der Intervalle. Diese werden daher nicht näher qualifiziert (z. B. als ‚große‘ Terz, ‚kleine‘ Septim, etc.).

² Zum Begriff ‚interval class‘ vgl. auch Pressing 1982. Je zwei komplementäre Intervalle ergänzen sich zur Oktave. Das eine Intervall ist gewissermaßen die Umkehrung des anderen.

³ Vgl. Berliners „harmonic rhythm“ (1981:77).

Beat und Puls

Auch wenn bis heute die ethnomusikologische Literatur zur Musik des subsaharischen Afrika leider noch immer nicht zu einer Vereinheitlichung der einschlägigen Terminologie gelangt ist, sind doch zumindest einige grundlegende Konzepte inzwischen unter Fachleuten weitgehend unumstritten. Dies betrifft im Besonderen die Differenzierung zwischen einer Ebene kleinster Zeiteinheiten, die abgesehen von spieltechnischen Ornamenten oder besonderen Vokalphasierungen für ein gegebenes Stück oder ganzes Repertoire nicht mehr weiter sinnvoll unterteilbar sind, und einer übergeordneten, eine jeweils charakteristische, [57] feste Anzahl dieser kleinsten Einheiten zu Gruppen zusammenfassenden ‚höheren‘ Ebene.

Erstere ist durch Feststellen des kleinsten Notenwertes in einem Musikstück gewissermaßen ‚objektiv‘, d. h. auch durch einen Außenstehenden, Kulturfremden, ermittelbar⁴, während man für die letztere häufig auf intrakulturelle Angaben angewiesen ist – besonders dann, wenn ausschließlich Tonaufzeichnungen vorliegen und so die motionale Seite z. B. in Form von Tanzbewegungen nicht herangezogen werden kann. Ansonsten bietet sich etwa in einer Feldforschungssituation an, Musiker zu dem betreffenden Stück in der Weise klatschen zu lassen, dass das Klatschpattern nur aus einer fortlaufenden, in sich nicht weiter strukturierten – also isochronen – Folge von Schlägen besteht. Diese sollten dann mit Hauptpunkten der Tanzschritte korrespondieren.

Leider haben wie gesagt verschiedene Autoren immer wieder verschiedene Begriffe für diesen Sachverhalt geprägt⁵ und so nicht unwesentlich zu diversen Missverständnissen beigetragen. Die kleinsten Einheiten werden in der vorliegenden Arbeit als ‚Pulse‘⁶ bezeichnet, die übergeordnete Ebene fasst mehrere Pulse zusammen – in der *mbira*-Musik fast immer jeweils drei. Auf den ersten davon fällt der ‚Beat‘.⁷

Die Standardakkordsequenz und ihre ‚Transpositionen‘

Bei einer Zykluslänge von 48 Pulsen, unterteilt in vier gleichlange **Formteile** von zwölf Pulsen, ergibt sich für jeden Akkord eine Länge von vier Pulsen. Der implizite oder durch *hosho*-Gefäßrasseln realisierte Beat, der ternär, d. h. in drei Pulse, gegliedert ist, konstituiert eine zusätzliche Ebene. Ein Formteil hat dem [58] nach eine Länge von vier Beats ($4 \times 3 = 12$ Pulse), der gesamte Zyklus umfasst 16 Beats ($16 \times 3 = 48$ Pulse). Wie ist nun dieser Zyklus von Akkorden zweckmäßig zu Papier zu bringen? Das Problem der graphischen Repräsentation von Stücken wird dann im nächsten Kapitel behandelt.

Anstelle der sonst in der Literatur üblichen linearen Anordnung stellt A. Tracey die Akkordsequenz in Anlehnung an Rycrofts Zirkularnotation (s. Kapitel 4) neuerdings kreisförmig dar (A. Tracey 1989:52), was zweifellos ihrem zyklischen Charakter am ehesten gerecht wird. In diesem Zusammenhang sei auch auf Brenners torusförmige Darstellung hingewiesen, die das gesamte System in einem dreidimensionalen Modell zusammenfasst (Brenner 1997:119-120). Um jedoch für die weiteren Analysen eine vergleichende Übersicht verschiedener Ausprägungen der Sequenz und ihrer ‚Transpositionen‘ zu ermöglichen, bietet sich doch eine lineare Darstellungsweise an, bei der die korrespon-

⁴ Vgl. Merriam 1982:457.

⁵ Vgl. dazu z. B. Kubik 1984, wo einige davon aufgeführt sind.

⁶ Andere Bezeichnungen sind z. B. „Elementarpuls“ bzw. „Elementarpulsation“ (Kubik), „Nennwerte“ (Dauer), „fastest pulse“ (Koetting), „density referent“ (Kauffman) und „minimal operational value“ (Arom 1991 a).

⁷ Andere Bezeichnungen sind z. B. „gross pulse“ (Koetting) und „pulsation“ (Arom 1991 a). Letztere kann leicht zu Verwechslungen mit der Ebene der kleinsten Einheiten (Pulse) führen.

dierenden Abschnitte synoptisch untereinander angeordnet werden und so leichter vergleichbar sind.

Eine solche lineare Präsentation des Zyklus macht die Wahl eines Anfangsakkords erforderlich, dessen Grundton auch gleichzeitig als Bezugston für die Bestimmung der sequenzimmanenten Akkordrelationen und für die Identifizierung der jeweiligen Transpositionsstufe der gesamten Sequenz dienen kann. Es ist hier wichtig, den Unterschied zu Traceys Vorgehensweise deutlich herauszustellen, der ja im Rahmen seiner oben behandelten ‚Typen‘ auch vom Bezug auf einen Grundton ausgeht – er spricht meist von „key“, d. h. Tonart, Tonalität –, den er rein kognitiv begründet, indem er ihn von einem „typical, if not universal, way of hearing“ (A. Tracey 1989:52) ableitet, ohne jedoch zur Untermauerung seiner eigenen Hörweise empirische Daten vorlegen zu können. Berliner spricht zwar von tonalen Zentren, bietet aber keine Erklärung, nach welchen Kriterien er sie gefunden hat.

Um nicht Mutmaßungen über subjektive Grundtonwahrnehmungen zur Basis des Systems zu machen, die weder in allen Fällen eindeutig ermittelbar wären noch dem kaleidophonischen Charakter der Musik entsprechen würden, soll die Festlegung eines Bezugstons unter Hintanstellung kognitiver Aspekte ausschließlich auf der Grundlage struktureller Merkmale erfolgen. Dies impliziert zunächst [59] keinerlei Aussagen darüber, wie eine Sequenz bzw. ein Stück ‚richtig‘ zu hören ist.

- Da man nicht von einer hierarchischen Ordnung der Akkorde ausgehen kann, sollte der Akkord, dessen Grundton als Bezugston gelten soll, häufiger im Zyklus vorkommen als andere.
- Für die Gliederung in vier Formteile wird der Anordnung der Vorzug gegeben, bei der sich das Fortschreiten von einem Teil zum nächsten durch eine möglichst einfache Regel ausdrücken lässt.

Bezieht man diese Bedingungen auf diejenige harmonische Progression, auf der die überwiegende Zahl der Stücke basiert (s. dazu Kapitel 6), und bezeichnet die Stufe der heptatonischen Skala, die u. a. durch die tiefste Lamelle der *mbira* als auch deren ‚Stimmton‘ (Lamelle L1) repräsentiert wird, als C⁸, gelangt man zu folgender Akkordsequenz, die Traceys ‚C-standard‘ entspricht (angegeben sind nur die Akkordgrundtöne):

C E G C E A C F A D F A (C E G)

C und A sind beide gleich oft und jeweils häufiger als andere Akkorde vertreten. Bei dem hier gewählten Startpunkt auf dem C des Dreierblocks C E G, der so den ersten Formteil bildet, ändert sich von einem Formteil zum nächsten jeweils ein Akkord innerhalb dieser Dreierblöcke (durch Unterstreichen markiert). Am Ende der Periode entsteht der größte Kontrast, indem ein kompletter Austausch durch Rückung aller drei Akkorde um jeweils eine Stufe nach unten erfolgt (s. Figur 1).

Diese Stringenz – man könnte auch von ‚Eleganz‘ sprechen – ergibt sich nicht bei Bezug auf einen der anderen Akkorde. D, E und F treten seltener auf als C und A, A führt nicht zu einer vergleichbar einfachen Regelhaftigkeit: [60]

A C F A D F A C E G C E (A C F)

Unabhängig von der konkreten Stufe der heptatonischen Skala, auf die man die Standardsequenz beziehen will, hat sie also die allgemeine Form (ausgedrückt nur durch die Grundtöne der Akkorde):

⁸ Diese letztlich willkürliche Zuordnung wird in Kapitel 4 begründet. Grundsätzlich ist die Vorgehensweise derjenigen bei der Darstellung von *rāga*-Tonreihen vergleichbar: Unabhängig von der konkreten absoluten Tonhöhe der Instrumente wird ein gemeinsamer Bezugston festgesetzt, um das zugrunde liegende System anschaulich darstellen zu können.

1 3 5 1 3 6 1 4 6 2 4 6

7															
6					•			•			•				
5			•											•	
4							•			•					
3		•			•								•		
2									•						
1	•			•			•					•			
	1	3	5	1	3	6	1	4	6	2	4	6	1	3	5

Figur 1: Kontinuitäten zwischen benachbarten Dreierblöcken (Um alle Übergänge sichtbar zu machen, sind fünf Formteile aufgeführt.)⁹

Unter Einbeziehung der anderen Akkordtöne ergibt sich für die Standardsequenz auf C in tonaler und temporaler Hinsicht folgendes Bild (Angegeben sind jeweils die Bichorde, die sekundäre Terz ist in Klammern notiert.)¹⁰: [61]

	G	H	D	G	H	E	G	C	E	A	C	E
	(E)	(G)	(H)	(E)	(G)	(C)	(E)	(A)	(C)	(F)	(A)	(C)
	C	E	G	C	E	A	C	F	A	D	F	A

Pulse	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
	12			12			48			12			12
Beats	4			4			16			4			4

Aus dieser Grundform der Standardsequenz lassen sich nun deren ‚Transpositionen‘ ableiten, indem man sie sukzessive um jeweils eine Stufe nach oben verschiebt. Um eine einfache und gleichzeitig präzise Verständigung über verschiedene Aspekte dieses Systems zu ermöglichen, das in Figur 2 paradigmatisch dargestellt ist, werden dort und im Weiteren die beiden entscheidenden Parameter, nämlich Transpositionsstufe der Sequenz und temporale Position eines Akkords innerhalb der Sequenz bezogen auf den ersten in der obigen idealtypischen Anordnung, mit römischen bzw. arabischen Ziffern bezeichnet, so dass man beispielsweise den konkreten Startpunkt der Version eines Stückes, das auf der siebten Transpositionsstufe der Standardsequenz basiert und hier mit dem sechsten Akkord beginnt, kurz als VII⁶ ausdrücken kann.

⁹ Regeln zur Generierung der drei Akkorde (x,y,z) aufeinander folgender Formteile:

x	y = x + 2	z = y + 2
x	y	z = z + 1
x	y = y + 1	z
x = x + 1	y	z
x = x - 1	y = y - 1	z = z - 1

¹⁰ Die Tonnamen C, D, E, F, G, A und H dienen hier und im Folgenden primär der einfacheren Verständigung und stehen für die sieben Stufen der Skala, ohne damit unbedingt die Stimmung eines C-Modus zu implizieren (s. dazu oben Kapitel 2).

Transposi-
tionsstufe

VII	7	2	4	7	2	5	7	3	5	1	3	5
VI	6	1	3	6	1	4	6	2	4	7	2	4
V	5	7	2	5	7	3	5	1	3	6	1	3
IV	4	6	1	4	6	2	4	7	2	5	7	2
III	3	5	7	3	5	1	3	6	1	4	6	1
II	2	4	6	2	4	7	2	5	7	3	5	7
I	1	3	5	1	3	6	1	4	6	2	4	6
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

temporale
Position

Figur 2: Die Standardprogression und ihre ‚Transpositionen‘ (Angegeben sind immer nur die Grundtöne der Akkorde.)

[62]

Vertikal, d. h. positionsweise betrachtet, ergibt sich durch die Rückung, dass sich die Werte von unten nach oben gemäß der Regel $n = n + 1$ (modulo 7) erhöhen. Horizontal ändert sich wie bereits oben erläutert von links nach rechts immer nur eine Stelle innerhalb eines Formteils (Dreierblocks). Figur 3 zeigt das System unter Verwendung von Tonnamen.

Transposi-
tionsstufe

VII	H	D	F	H	D	G	H	E	G	C	E	G
VI	A	C	E	A	C	F	A	D	F	H	D	F
V	G	H	D	G	H	E	G	C	E	A	C	E
IV	F	A	C	F	A	D	F	H	D	G	H	D
III	E	G	H	E	G	C	E	A	C	F	A	C
II	D	F	A	D	F	H	D	G	H	E	G	H
I	C	E	G	C	E	A	C	F	A	D	F	A
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

temporale
Position

Figur 3: Die in Figur 2 dargestellte Standardprogression und ihre ‚Transpositionen‘

Aus Figur 2 bzw. 3 ergeben sich theoretisch $7 \times 12 = 84$ Erscheinungsformen der Standardsequenz. Die mit römischen Ziffern bezeichneten Transpositionsstufen sind das von kognitiven Aspekten (Stichwort Kaleidophonie) zunächst unabhängige, strukturell entscheidende Merkmal, die arabischen Ziffern verweisen z. B. auf konkrete Startpunkte bestimmter Versionen oder auf die Akkorde, auf deren Grundton hin man die gesamte Sequenz im jeweiligen Fall im Sinne eines subjektiven, d. h. auf dem Höreindruck beruhenden, tonalen Zentrums beziehen kann. Bei letzterem ist die Möglichkeit einzukalkulieren, dass beim gleichen Stück mehrere in Frage kommen. So kann man sagen, das Stück *Nyamaropa* beruht auf der Transpositionsstufe I der Standardsequenz, nach Tracey kann es als I¹ oder I⁸, d. h. auf den ersten oder den achten Akkord hin, gehört werden.¹¹ Das Stück *Nhemamusasa* beruht auf Stufe IV, *Taireva* auf III usw.

[63]

¹¹ Tracey 1970 b:12.

Subjektive Bezugstöne und Segmentierung der Periode

Problematisch bleibt die Frage, wie der kaleidophonische Charakter der Musik adäquat zu fassen ist. Die Annahme jeweils eines (Berliner) oder evtl. mehrerer (Tracey) tonaler Zentren stützt sich, wie wir oben gesehen haben, nicht auf intrakulturell abgesicherte Erkenntnisse.¹² Dabei ist unbestreitbar, dass sich bei vielen Stücken dem Ohr eines ‚westlich‘ geprägten Hörers bestimmte Töne als Bezugspunkte der gesamten Sequenz aufdrängen. Einige erwecken einen ambivalenten Eindruck, der dazu führen kann, dass zwar eine Gliederung in vier Formteile erkennbar ist, deren Segmentierung sich jedoch in Abhängigkeit von dem als dominant empfundenen Bezugston unterscheidet, wie dies auch von Tracey bei der Diskussion seiner ‚Typen‘ beschrieben worden ist. Wie dies auf die einheimischen Hörer wirkt, ist jedoch nach wie vor ungeklärt. Für zukünftige Forschungsprojekte auf diesem Gebiet wird ein kognitiver Ansatz, der mittels geeigneter Methoden Erkenntnisse in dieser Hinsicht liefern kann, entscheidende Bedeutung haben. Wie z. B. Simha Aroms (1991 b), James Kippens (1992) und Ulrich Wegners (1993) Arbeiten zeigen, eröffnet die technologische Entwicklung inzwischen einige Möglichkeiten in dieser Richtung (s. dazu auch S. 230).

Vergleichbar mit der Methode, einheimische Musiker selbst die Tonhöhen von Instrumentenstimmungen per Vergleich mit Stimmgabeln durchführen zu lassen, wurde bei der Sammlung des Materials Wert darauf gelegt, Erkenntnisse über die Auffassung der Akkordsequenzen der einzelnen Stücke zu gewinnen. Ausgangspunkt war dabei die Überlegung, eine Segmentierung der Periode durch die einheimischen Musiker werde Anhaltspunkte für deren Konzeptualisierung auch in tonaler Hinsicht liefern. Anders als beim tatsächlichen Musizieren, wo sich Musiker manchmal erst allmählich in das jeweilige Pattern (s. dazu Kapitel 5) einfädeln, so dass ein genauer Anfangspunkt gar nicht festzulegen wäre, erfordert eine – zugegebenermaßen traditionell unübliche – Unterrichtssituation, bei der ein Musiker einem nicht der Shona-Kultur angehörigen Außenstehenden ein Stück beibringt, eine entsprechende Segmentierung von Seiten des Lehrers. An den auf diese Weise gesammelten Versionen, die unmittelbar vor Ort per Tabulatur festgehalten und sogleich auf korrektes Notieren überprüft wurden, [64] ndem ich sie dem Musiker anschließend nochmals auf der *mbira* vorspielte, zeigen sich folgende Punkte:

- Die Akkorde, die im Verlauf der Periode ja einen bestimmten Raum einnehmen (idealtypisch je vier Pulse), werden von den Musikern nicht durch eine Zäsur so geteilt, dass der betreffende Anfangsakkord bereits einige Pulse vorher – also bei dieser Segmentierung am Ende der Periode – beginnen würde.
- Die Bewegungsabläufe ordnen sich der tonalen Ebene unter, d. h. längere Patterns (s. Kapitel 5) werden bei Bedarf anders segmentiert. Die Zäsur richtet sich also nach tonalen Gesichtspunkten, nicht nach motorischen.
- Die Einsatzpunkte der Periode sind nicht an die Startpunkte langer, deszendenter Linien der rechten Hand gebunden. Wo solche auftreten, koinzidieren sie nicht grundsätzlich mit der Segmentierung, was aber der Fall sein kann (z. B. in Mujurus *kushaura* III von *Bukatiende*; dagegen nicht in seinem *kushaura* III von *Bangiza*: Hier beginnt die Linie schon einige Pulse früher).

Die von den Musikern beim Unterrichten gewählte Segmentierung erscheint damit alles andere als beliebig, zudem ergeben sich bei einigen Stücken bemerkenswerte Übereinstimmungen im Vergleich der Startpunkte verschiedener Musiker, so dass sie einen Anhaltspunkt für die Konzeptualisierung der jeweiligen Sequenzen liefert. Vorläufig kann man davon ausgehen, dass die so

¹² Vgl. dazu Kubik 1983 a.

ermittelten Akkorde – also jeweils der erste Akkord in jedem der vier Formteile – prominent sind. Die Beispiele zeigen dabei, dass die Segmentierung eines Stücks im Vergleich zwischen verschiedenen Musikern oder sogar zwischen verschiedenen Versionen eines Musikers keineswegs immer gleich ist. Meiner Meinung nach wird dadurch die von Tracey postulierte Mehrdeutigkeit der Sequenzen untermauert.

Um dieser kognitiven Dimension Rechnung zu tragen, kann man im Sinne eines analytischen Schichtenmodells also zusätzlich zur primären der Standardprogression in ihrer Grundform und der sekundären in Form der ‚Transpositionen‘ noch eine weitere Ebene betrachten, nämlich die der gehörmäßigen (Um-)Deutung der Sequenz durch Inbeziehungsetzen zu einem subjektiven tonalen Zentrum. Setzt man diese Bezugstöne, also die Grundtöne der als tonal dominant [65] empfundenen Akkorde, im Sinne subjektiver Grundtöne der gesamten Sequenz als die neue Bezugsgröße 1 einer Stufennummerierung, ergeben sich aus der Permutation einer Zeile aus Figur 3 insgesamt sechs Möglichkeiten, die restlichen sechs sind redundant. In Figur 4 ist dies durchgespielt, Figur 5 zeigt das Ergebnis in komprimierter Form sowie die Beziehung zu Traceys ‚Typen‘-Nomenklatur (Tracey 1991:93), der diesbezüglich richtig feststellt:

„All these sequences [C-, E-, F, A-type; G. G.] are different expressions of one and the same sequence.“
(ebd.:103).

Es werden hier zunächst sämtliche sechs theoretisch möglichen Ausprägungen in Betracht gezogen, so dass zwei Bezeichnungen ergänzt sind, die bei Tracey nicht auftauchen.

Position					
1	1 3 5	1 3 6	1 4 6	2 4 6	= Standard
2	1 3 6	1 4 6	2 4 7	2 4 6	
3	1 4 6	2 4 7	2 5 7	2 4 6	
4	1 3 6	...			= Standard
5	1 4 6	2 4 7	2 4 6	1 3 6	
6	1 3 6	1 4 6	1 3 5	7 3 5	
7	1 4 6	...			= Standard
8	1 3 6	1 3 5	7 2 5	7 3 5	
9	1 4 6	1 3 5	7 3 5	1 3 6	
10	1 3 5	7 2 4	7 2 5	7 3 5	
11	1 3 5	7 2 5	7 3 5	1 3 6	
12	1 3 5	7 3 5	1 3 6	1 4 6	

Figur 4

Da von den zwölf Möglichkeiten – korrespondierend zu den je sechs verschiedenen Akkorden pro Progression – nur sechs zu neuen Reihen führen, während die anderen nur andere Ausschnitte der jeweiligen Zyklen darstellen, ergeben sich folgende Redundanzen: [66]

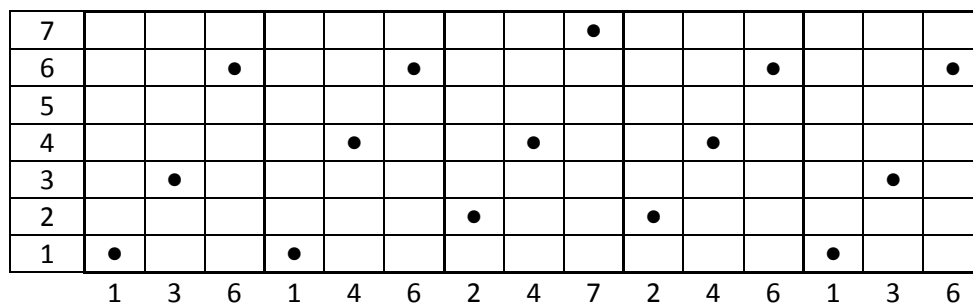
1 = 4 = 7
 2 = 5
 3
 6 = 9 = 12
 8 = 11
 10

Zusammengefasst und in Relation zu Traceys ‚Typen‘ ergibt sich folgendes Bild:

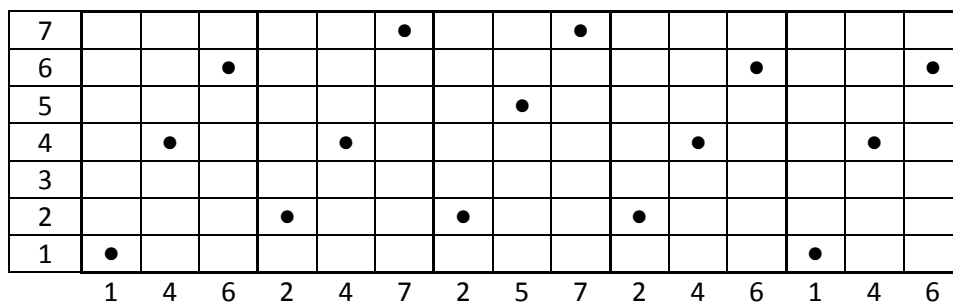
														Traceys ,Typen':
1 (= 4 = 7)	1	3	5	1	3	6	1	4	6	2	4	6		‚C-Typ‘
2 (= 5)	1	3	6	1	4	6	2	4	7	2	4	6		‚E-Typ‘
3	1	4	6	2	4	7	2	5	7	2	4	6		(G-Typ)
6 (= 9 = 12)	1	3	6	1	4	6	1	3	5	7	3	5		‚A-Typ‘
8 (= 11)	1	3	6	1	3	5	7	2	5	7	3	5		‚F-Typ‘
10	1	3	5	7	2	4	7	2	5	7	3	5		(D-Typ)
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Position	

Figur 5: Progressionen der tertiären Ebene (subjektive tonale Zentren), in der linken Spalte die Position des Akkords der Standardsequenz, der = 1 gesetzt wird

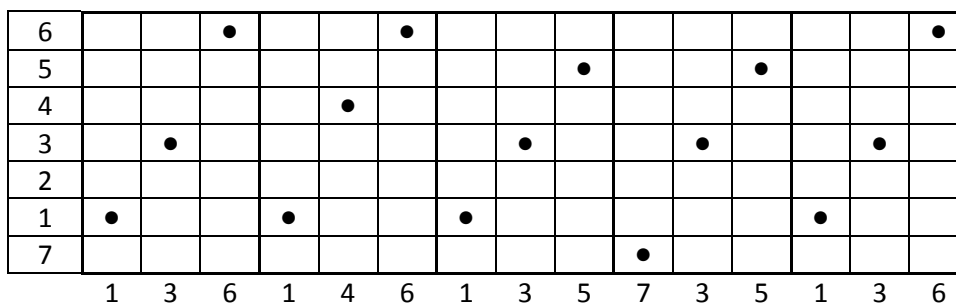
Charakteristisch und abweichend von der Standardprogression und ihren Rückungen ist bei den so aufgefassten Sequenzen der stärkere Kontrast zwischen benachbarten Formteilen: Hier ändert sich oft mehr als eine Position, wie die Figuren 6.1–5 in graphischer Form zeigen. Um die Kontinuitäten zwischen den Dreierblöcken für alle Übergänge sichtbar zu machen, sind wiederum jeweils fünf Formteile aufgeführt. [67]



Figur 6.1: E-Typ



Figur 6.2: G-Typ



Figur 6.3: A-Typ

6			•											•	
5						•			•			•			
4															
3		•			•						•		•		
2								•							
1	•				•								•		
7							•			•					
	1	3	6	1	3	5	7	2	5	7	3	5	1	3	6

Figur 6.4: F-Typ

6															
5			•						•			•		•	
4						•									
3		•									•		•		
2					•			•							
1	•												•		
7				•			•			•					
	1	3	5	7	2	4	7	2	5	7	3	5	1	3	5

Figur 6.5: D-Typ

Diese neu gewonnenen, abgeleiteten Progressionen, die sich von der Standardprogression oberflächlich unterscheiden, wenn sie auch in ihr ‚versteckt‘ enthalten sind, können wiederum auf allen sieben Stufen realisiert werden, woraus sich unter der Voraussetzung, dass alle Akkorde bzw. deren Grundtöne als Bezugstöne einer Progression gehört werden können (s. o. bezüglich emischer Informationen zu dieser Frage), theoretisch $7 \times 6 = 42$ Möglichkeiten ergeben.

Während Tracey z. B. *Mudande* und *Taireva* beide als ‚A-Typ‘, d. h.

1 3 6 1 4 6 1 3 5 7 3 5

[69]

klassifiziert, jedoch in verschiedenen „keys“, wären sie nach der hier vorgeschlagenen Systematik als VI bzw. III einzuordnen, bei denen die Position 6 als (ein mögliches) subjektives tonales Zentrum in Betracht kommt. Der Vorteil dieses Vorgehens besteht wie gesagt darin, dass die Frage, wie eine Progression bzw. ein Stück gehört wird oder werden kann, nicht eindeutig beantwortet werden muss und demnach nicht zur Einordnung herangezogen wird.

Betrachtet man die vorliegenden Versionen im Überblick, wobei natürlich nur die in der oben beschriebenen Weise durch Unterricht gewonnenen zugrunde gelegt werden können, so fällt Folgendes auf:

- Die Positionen 3¹³, 10, 11 und 12 der Standardsequenz entfallen¹⁴ auf allen Stufen als Startpunkte.
- Damit kommen die theoretisch denkbaren, von Tracey aber nicht genannten G- und D-‚Typen‘ auch im vorliegenden Material nicht vor.

¹³ Bei einem *kutsinhira*-Part von *Chaona* liegt zwar dieser Startpunkt vor, als Alternative wurde aber der folgende Akkord (also Position 4) genannt, der *kushaura* dieses Stücks beginnt auf Position 6.

¹⁴ Dies ist allerdings nicht etwa so zu verstehen, dass sie ‚unzulässig‘ wären, sie sind nur unüblich. Vgl. weiter unten das Beispiel eines alternativen Startpunktes einer *Bangiza*-Version.

- Die Transpositionsstufe V der Standardsequenz scheint äußerst selten zu sein.¹⁵ Keins der gängigen, beliebten Stücke basiert darauf. Im vorliegenden Material ist sie nur in modifizierter Form vertreten (*Nyamamusango*; vgl. dazu Kapitel 6).
- Es gibt offensichtlich bezüglich der Segmentierung eine Abhängigkeit von der Transpositionsstufe der Standardsequenz, die sich in einer charakteristischen Verteilung äußert (s. Figur 7).

[70]

Transpositionsstufe

VII	H	D	F	<u>H</u>	D	<u>G</u>	H	E	G	C	E	G
VI	A	<u>C</u>	E	A	<u>C</u>	<u>F</u>	A	<u>D</u>	<u>F</u>	H	D	F
V	G	H	D	G	H	E	G	C	E	A	C	E
IV	F	<u>A</u>	C	<u>F</u>	A	D	F	<u>H</u>	D	G	H	D
III	E	<u>G</u>	H	E	G	<u>C</u>	E	A	C	F	A	C
II	D	<u>F</u>	A	D	F	<u>H</u>	D	G	H	E	G	H
I	<u>C</u>	E	G	<u>C</u>	E	<u>A</u>	<u>C</u>	F	A	D	F	A
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

temporale
Position

Figur 7: Die in Figur 3 dargestellte Standardprogression und ihre ‚Transpositionen‘ mit hervorgehobenen Startpunkten der Periode

Als potentielle tonale Zentren der Standardsequenz und ihrer ‚Transpositionen‘ kommen also folgende Akkordgrundtöne in Betracht: meist C und F, seltener G und H, ganz selten D (*Bukatiende*) und A (*Nyamaropa yeDambatsoko* und eine *Nhemamusasa*-Version), nie E. Die resultierenden Segmentierungen bilden entsprechend ihrer jeweils übereinstimmenden Zäsuren folgende ‚Familien‘:

1	4	7	(10)	= Typ 1
2	5	8	(11)	= Typ 2
(3)	6	9	(12)	= Typ 3

Zwischen den Transpositionsstufen der Standardsequenz und diesen Typen ergibt sich folgende Relation:

- Typ 1: nur bei I, IV und VII
- Typ 2: nur bei II, III, IV und VI
- Typ 3: nur bei II, III, VI und VII

[71]

- I: nie Typ 2 oder 3 (eine Ausnahme)
- II: nie Typ 1
- III: nie Typ 1
- IV: nie Typ 3
- VI: nie Typ 1
- VII: nie Typ 2

¹⁵ Beispiele finden sich aber bei Brenner (1997).

Die von Tracey wegen ihrer unterschiedlichen Grundtöne differenzierten Positionen 2 bzw. 5 (= E-Typ) und 8 (= F-Typ) sind hinsichtlich ihrer Segmentierung als komplementär zu betrachten. Auf die Segmentierung in vier Formteile und die damit verbundenen Zäsuren wird hier mehr Gewicht gelegt als auf die Frage, welcher der beiden bei Typ 2 ja differierenden Grundtöne relevant sein könnte, da bei gleicher Segmentierung unterschiedliche Startpunkte vorkommen (*Nhemamusasa*, *Bukatiende*). Beim Hinweis auf alternative Startpunkte einer Version (z. B. *Bukatiende* VI² statt VI⁸ bei Mhlangas *kushaura* I, *Mahororo* I⁷ statt I⁴ bei Mujurus *kushaura*, auch *Bangiza* VII¹⁰ [!] statt VII⁴ bei Mukweshas *kushaura* II) gaben die Musiker stets solche an, die die Segmentierung unverändert ließen. Die bei Stücken, die auf der Standardsequenz oder ihren ‚Transpositionen‘ beruhen, sehr häufigen Akkordsegmente

C E A C F A x x x x x x

und

F A D F H D x x x x x x

kommen auch oft bei Stücken vor, die auf anderen harmonischen Progressionen, z. B. modifizierten Formen der Standardsequenz, beruhen (s. dazu Kapitel 6).

Oben haben wir bereits die Kontinuitäten hinsichtlich der Akkorde in aufeinander folgenden Formteilen untersucht. Betrachtet man die Affinitäten zwischen zwei benachbarten Akkorden, stellt sich heraus, dass sie jeweils ein oder zwei [72] Akkordtöne gemeinsam haben (s. das Beispiel der Standardsequenz oben S. 61). Man könnte dies entsprechend für ihre Transpositionsstufen durchspielen. Die Kehrseite dieses Sachverhalts lässt sich in einer ‚Ausschlussregel‘ formulieren: Pro Dreierblock in der Standardsequenz, unabhängig von ihrer Transpositionsstufe, sind jeweils zwei Stufen ausgeschlossen, egal wo man die vier Formteile ansetzt. Dies sei für die Standardsequenz in ihrer Erscheinungsform I¹ demonstriert:

- | | |
|--------------------------------|------------------------------------|
| 1. Formteil: C/E/G E/G/H G/H/D | nicht F und A (allgemein: 4 und 6) |
| 2. Formteil: C/E/G E/G/H A/C/E | nicht D und F (allgemein: 2 und 4) |
| 3. Formteil: C/E/G F/A/C A/C/E | nicht D und H (allgemein: 2 und 7) |
| 4. Formteil: D/F/A F/A/C A/C/E | nicht G und H (allgemein: 5 und 7) |

Diese ‚Ausschlussregel‘ ist mitunter auch hilfreich, um die durch das Prinzip der harmonischen Äquivalenz oft verschleierte jeweilige Akkordprogression zu ermitteln. In der gesamten Progression sind nur die Stufen 1 und 3 (im obigen Beispiel C und E) immer möglich.

Darüber hinaus erweisen sich diese Affinitäten im Zusammenhang mit dem von Berliner als „harmonic rhythm“ (1981:77) bezeichneten Charakteristikum von Stücken als problematisch. Die konkrete temporale Ausdehnung der einzelnen Akkorde innerhalb des Zyklus soll ja ein Spezifikum des jeweiligen Stückes und damit ein Unterscheidungsmerkmal darstellen. Das Prinzip der harmonischen Ambiguität von Akkordtönen, d. h. die Tatsache, dass sie auf verschiedene benachbarte Akkorde bezogen werden können, da sie in beiden enthalten sind, stellt einen strukturellen Aspekt der Kaleidophonie der *mbira*-Musik dar. Das Konzept eines ‚harmonischen Rhythmus‘ wird dadurch stark relativiert, seine Festlegung in vielen Fällen fraglich.

Akkorde haben demzufolge meist den Charakter ‚tonaler Gravitationszentren‘: Der Einflussbereich eines Akkords wird zu den Rändern hin oft dadurch unscharf, dass die verwendeten Töne in Bezug auf zwei benachbarte Akkorde mehrdeutig sind und sowohl auf den ersten wie den zweiten bezogen werden [73] können. Die Grenze ist nur dann deutlich zu ziehen, wenn ein Ton gespielt wird, der für einen der beiden akkordfremd ist. Dieses Konzept kommt vor allem im Versionenvergleich der Stücke zum Tragen. [74]

[75] Kapitel 4

Tabulatur und Notation: **Zur graphischen Repräsentation der Musik**

Jegliche Verschriftlichung von Musik beinhaltet explizite und implizite Konzeptualisierungen des betreffenden Stücks bzw. Stils. Bei einer – wie im vorliegenden Fall – oralen Musiktradition handelt es sich dabei in erster Linie um eine ‚Nachschrift‘ im Unterschied zu einer ‚Vorschrift‘ etwa in der Form einer europäischen Orchesterpartitur; erstere hat demnach deskriptiven, letztere präskriptiven Charakter.¹ Andererseits hat das zunehmende Interesse an traditioneller Musik auch im Hinblick auf deren praktische Ausübung seinen Niederschlag in einführenden Texten mit notierten Musikbeispielen gefunden, an Hand derer z. B. auch erste Schritte auf dem Wege des Erlernens des Lamellophonspielens ermöglicht werden sollen.² In jedem Fall ist sowohl von Interesse, welche musikalischen Parameter als auch wie sie schriftlich fixiert werden.

Tabulatur versus Notation

Grundsätzlich sind bei der Verschriftlichung zwei verschiedene Strategien der graphischen Repräsentation von Musik zu unterscheiden. Eine **Tabulatur** berücksichtigt die instrumentenspezifischen Gegebenheiten, indem sie konkrete Angaben darüber macht, wie ein bestimmter Ton bzw. Klang zu erzeugen ist. Sie begegnet uns in der Form von Griffstabellen und Ähnlichem, die meist als Spielanweisung (Vorschrift) gedacht sind, jedoch ebenso als Nachschrift dienen können, wenn genügend Informationen über die spezielle Spielpraxis eines Instruments zur Verfügung stehen oder das Gehörte durch visuelles Material (z. B. Videoaufzeichnungen o. Ä.) im Hinblick auf seine Produktion zweifelsfrei rekonstruierbar ist. Eine Tabulatur ist somit immer instrumentenspezifisch und gibt nur indirekt Auskunft über das Klangresultat. Eine **Notation** im engeren [76] Sinne³ ist dagegen instrumentenunabhängig und stellt mittels geeigneter Symbole die erzeugten (Nachschrift) oder die zu erzeugenden (Vorschrift) Töne respektive Klänge dar, ohne dabei praktische Informationen über die dazu notwendigen Aktionen des Musikers (wie z. B. Griffschemas, Fingersätze, u. Ä.) zu geben. Letzteres Beispiel weist bereits darauf hin, dass in der Praxis natürlich durchaus Kombinationen beider Systeme möglich sind, indem man eines um Elemente des anderen ergänzt, wie beispielsweise bei Noten in einem Fünfliniensystem mit Fingersätzen für ein bestimmtes Instrument. Wir werden diese Überlegungen weiter unten nochmals aufgreifen, wenn die in der vorliegenden Arbeit gewählte Darstellungsweise diskutiert wird. Zunächst wollen wir aber einen Blick darauf werfen, wie die *mbira*-Musik in der Literatur notiert wird und welche Ansätze von den Musikern in Zimbabwe selbst entwickelt oder aufgegriffen worden sind.

In der Literatur vorgeschlagene Lösungen

Von den bereits in Kapitel 1 behandelten Autoren haben nur drei Wesentliches zu diesem Thema beigetragen, indem sie eigenständige Lösungen entwickelt haben, um dem Material gerecht zu werden. Ihre Vorschläge werden im Folgenden kurz skizziert.

¹ Vgl. dazu Seeger 1958, Suppan 1971 und Kuckertz 1993.

² Z. B. African Musical Instruments (o. J.), A. Tracey 1970 b, Berliner im Anhang III in der Ausgabe von 1981, Maraire 1991, Nembire 1993.

³ Vgl. dazu Grupe 1998 c.

In seinem ersten einschlägigen Beitrag verwendet A. **Tracey** zur Notation der *mbira*-Musik eine Akkolade aus zwei Fünfliniensystemen mit Violinschlüsseln, das obere, oktavierte für die rechte, das untere für die linke Hand. Die tiefste Lamelle notiert er als G, das für G-Dur geforderte Vorzeichen (#) klammert er ein und verweist auf die von seinem Vater ermittelten Durchschnittswerte für die *mbira*-Stimmung (A. Tracey 1963:25). Der damals noch üblichen Praxis entsprechend gliedert er die Stücke in Takte, teilweise mit unterschiedlichen Taktarten für beide Hände (3/4 bzw. 6/8). Die Periode von 48 kleinsten Zeiteinheiten (Pulsen), die er als Achtel ansetzt, ist gleichwohl klar erkennbar. Mit der Begründung, die Stimmung der *mbira* weiche von unserem Tonsystem in Richtung auf eine Äquidistanz ab, verzichtet er ab 1970 auf die Angabe eines Vorzei[77]chens, bleibt aber bei G als tiefstem Ton. Allerdings wird das System für die linke Hand jetzt nach unten oktaviert; die Noten des oberen (rechte Hand) haben grundsätzlich nach unten, die des unteren nach oben gerichtete Hälse, die alle an einen durchgehenden, zentralen Balken angebunden sind, der die Zeitachse repräsentiert. Die Notenköpfe sind in Bezug auf die Hälse zentriert, um die äquidistante Pulsfolge zu verdeutlichen. (A. Tracey 1970 b:5, 11; 1970 a:51) Die Notenhälse hat er später zu durchgehenden Pulslinien erweitert, die zentrale Zeitachse ist weggefallen (z. B. A. Tracey 1989). Ansonsten hat er die oben skizzierte Form der Notation beibehalten.

In vergleichbarer Weise hat bereits 1978 **Berliner** die Beispiele in seiner Monographie notiert mit dem Unterschied, dass er die drei Oktaven in einem Violinschlüsselsystem zusammenfasst (Berliner 1981:76). Nur den Stimmpfan in Relation zu seiner Notation mit G als tiefstem Ton wie bei Tracey notiert er in einer Akkolade aus einem Violin- und einem Bassschlüsselsystem (ebd.:55). Die Beschränkung auf ein System hat zur Folge, dass für die hohe Oktave des Instruments bis zu vier Hilfslinien über dem System notwendig sind (ebd.:96) und entgegen seiner Aussage nicht zu erkennen ist, ob das G über dem System von der linken oder der rechten Hand gespielt wird. Durch drei verschiedene Notenkopfformen weist er auf Patternbildungen in drei Lagen hin, die im Wesentlichen deckungsgleich mit den drei Oktaven der *mbira* sind. Für die tiefste Lamelle der rechten Hand verwendet er ein zusätzliches Symbol um kenntlich zu machen, dass sie von der rechten Hand gespielt wird, obwohl sie in die mittlere Oktave fällt, die ansonsten von der linken Hand erzeugt wird.

Als nützlich und der emischen Konzeptualisierung adäquat erweist sich – wie wir bereits in der Einleitung gesehen haben – seine Lamellenomenklatur. Er benennt die Lamellen in Abhängigkeit vom Manual, zu dem sie gehören, mit den Buchstaben B(ass), L(ef) und R(ight) und nummeriert innerhalb der drei Bereiche fortlaufend von innen nach außen ohne Rücksicht auf den Skalenton, den die jeweilige Zunge erzeugt (vgl. den Stimmpfan der *mbira* am Ende dieses Kapitels).

Brenner verwendet in seiner Studie (1997) ein modifiziertes Liniensystem, bei dem jeder Stufe der Skala eine Linie zugeordnet ist, die Zwischenräume werden [78] nicht genutzt. Dieses Verfahren ist zuerst von Tracey für die Darstellung der Stimmpfane von Lamellophonen angewandt worden (A. Tracey 1972), der es jedoch nicht für die Notation von Stücken benutzt. Auch Kubik verwendet gelegentlich Siebenliniensysteme, allerdings mit anderer Intention als Brenner, nämlich um den nicht-modalen Charakter äquiheptatonischer Leitern deutlich zu machen (z. B. Kubik 1983 b:392-394).

Während **Tracey** in seiner *mbira*-Schule (A. Tracey 1970 b) die oben skizzierte Notation anwendet, hat er für eine Anleitung zum *karimba*-Spiel ein System entwickelt, bei dem Ziffern in Kästchen eingetragen werden (African Musical Instruments o. J.). Vergleicht man es mit dem rein optisch sehr ähnlichen von Berliner, das dieser zum selben Zweck in seiner Monographie anwendet⁴, so liegt der entscheidende Unterschied darin, dass Berliner die Lamellen entsprechend ihrem Layout durchnummeriert, während Tracey die Stufen des Tonsystems, die sie repräsentieren, einschließlich der Oktavlage beziffert. Im ersten Fall handelt es sich also um eine Zifferntabulatur, im zweiten um eine Ziffernotation, bei der der Schüler bereits wissen muss, welche Lamelle er zu zupfen hat, um das ge-

⁴ Im Anhang III in der Ausgabe von 1981. Dieser ist in der Ausgabe von 1978 noch nicht enthalten.

Alle von einheimischen Musikern verwendeten Aufzeichnungen von Stücken sind im Übrigen aus diesem Kontext entstanden und berücksichtigen die Tatsache, dass ‚westliche‘ Schüler an Schriftliches speziell als Merkhilfe gewöhnt sind und auf eine solche wegen der anfänglichen Fremdheit des Repertoires vielleicht sogar angewiesen sind. Einheimische lernen dagegen rein gehörmäßig, indem sie einen ständig wiederholten Zyklus nachzuspielen versuchen. Ist einmal eine selten gespielte Version nicht mehr präsent und auch durch mehrfaches Ausprobieren nicht mehr rekonstruierbar, gibt es in der Regel immer einen anderen erfahrenen Musiker, bei dem man sich in so einem Fall Rat holen kann.⁵

Die eigene Darstellungsweise

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen, die Gründe für die getroffene Wahl der Darstellungsweise liefern sollen, ist die Frage, welche Aspekte des musikalischen Geschehens überhaupt festgehalten werden sollen, da sie als relevant betrachtet werden, und welche Form der Repräsentation dazu adäquat ist. Dabei ist auch die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass unterschiedliche Parameter eventuell auch unterschiedliche Darstellungsweisen erforderlich oder zumindest empfehlenswert machen können.

Wie schon bei der Diskussion der Akkordsequenzen (s. o. Kapitel 3) stellt sich auch hier wieder die Frage, inwieweit der zyklische Charakter der Stücke eine ebensolche Darstellung erfordert oder ob gewichtige Gründe für eine lineare Anordnung sprechen. [81]

Bereits in einem relativ frühen Stadium der Erforschung afrikanischer Musikkulturen hat David Rycroft solche Zyklen nicht nur durch spiralenförmige Diagramme veranschaulicht (Rycroft 1954), sondern sie später auch in einem kreisförmigen Fünfliniensystem notiert (Rycroft 1967), das jedoch nur selten von anderen Autoren aufgegriffen worden ist (z. B. Hansen 1981). Interessanterweise hat etwa Kubik, der diese Zirkularnotation durchaus nicht ablehnt (Kubik 1984:74), sie selber nicht angewandt und zwar selbst da nicht, wo – wie im Fall der Xylophonmusik *buGandas*, mit der er sich ja intensiv beschäftigt hat – die einzelnen Parts quasi unverändert zyklisch wiederholt werden, was sie für eine Zirkularnotation prädestinieren würde. Bekanntlich bevorzugt er hier eine Ziffernotation in linearer Anordnung (Kubik 1991).

Im Wesentlichen sind es zwei Argumente, die dazu geführt haben, für die *mbira*-Stücke keine Zirkularnotation oder -tabulatur zu verwenden:

1. Das für analytische Zwecke nötige Vergleichen, z. B. verschiedener Stücke oder verschiedener Versionen eines Stückes, sowie die Synchronisierung von *kushaura*- und *kutsinhira*-Part werden durch untereinander angeordnete, lineare Systeme erleichtert.
2. Anders als bei im Prinzip unverändert repetierten Zyklen wie etwa der Xylophon-Musik *buGandas* gibt es in den *mbira*-Stücken durchaus eine deutlich lineare Komponente in Form von Variantenbildung über die Zeit, so dass auch hierin eine lineare Darstellung ihre Berechtigung findet.

Das aus der Erforschung afrikanischer Musikkulturen wohlbekannte Prinzip der Differenzierung zwischen Produktion und Rezeption trifft in besonderem Maße auch für die *mbira*-Musik zu.⁶ Es gilt,

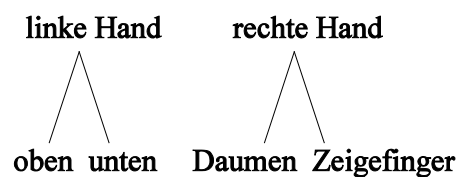
⁵ Vgl. zur Frage der Tradierung und traditioneller Lehr- und Lernmethoden Berliner 1981 und Grupe 1994.

⁶ Vgl. auch die Unterscheidung zwischen „Spielbild“ und „Hörbild“ (z. B. A. Tracey 1961:63, Kubik 1983 b:340). In Kapitel 5 werden wir noch genauer darauf eingehen. Jean-Jacques Nattiez reflektiert dies aus semiotischer Sicht im Anschluss an Jean Molino als „process of creation (the poietic process)“ bzw. „process of reception (the esthetic process)“, d. h. als Aspekte oder Dimensionen der „semiological tripartition“ (Nattiez 1990).

sowohl die Bewegungsabläufe beim *mbira*-Spielen als auch deren Klangresultat zu untersuchen, um so ein umfassendes Bild aus der Sicht des Musikers wie auch des Hörers zu gewinnen. [82]

Hier stellt sich die Frage, ob es möglich und sinnvoll ist, beide Dimensionen in einer Darstellungsweise integriert zusammenzufassen, oder ob eine Trennung angebracht ist.⁷ Probleme bereitet hier vor allem der Umstand, dass die Lamellen nicht ihrer Stufe entsprechend fortlaufend angeordnet sind.

Betrachten wir zunächst den motivationalen Aspekt. Hier ist nicht nur die Interaktion von linker und rechter Hand als Hauptkriterium von Interesse, sondern auch die jeweils unterschiedliche weitere Spezifizierung: Für die linke Hand besteht sie in der Differenzierung der beiden Manuale, nämlich des oberen (L) und des unteren (B), die beide mit dem Daumen gespielt werden, für die rechte Hand in derjenigen zwischen Daumen und Zeigefinger und deren jeweiligen Spielbereichen. Es ist also eine Interaktion von vier Elementen zu visualisieren, die zwei übergeordneten Kategorien zugeordnet sind:



Will man zusätzlich zu dieser groben Rasterung der zur Klangerzeugung eingesetzten Motorik den Aspekt der räumlichen Distanz festhalten, d. h. der Wege, welche die Finger von einer Lamelle zur nächsten beim Spielen jeweils zurücklegen, bietet sich eine fortlaufende Durchnummerierung der Zungen je nach Manual an, so wie es Berliner vorgeschlagen hat: Besonders der vom linken Daumen zu überbrückende Abstand wird so unmittelbar aus der Differenz der Ziffern ersichtlich. Für das R-Manual spielt die Distanz eine untergeordnete Rolle, da typischerweise entweder Daumen und Zeigefinger alternieren oder mit letzterem stufenweise absteigende Linien gespielt werden. [83]

Will man nun die klangliche Seite der Musik im Hinblick auf harmonische und melodische Charakteristika untersuchen wie z. B. die konkreten Ausprägungen der harmonischen Sequenzen, die Variantenbildung, die Relation von *kushaura* und *kutsinhira*, etc., bedarf es einer Notation, die das Klangresultat der in einer Tabulatur fixierten spieltechnischen, motivationalen Daten visualisiert.

Als Erstes ist hier auf die Alternative Notenschrift versus Ziffernotation einzugehen. Kubik, der ja wie bereits oben erwähnt z. B. für die Xylophonmusik buGandas eine Niederschrift mittels Ziffern präferiert, hat deren Vor- und Nachteile u. a. wie folgt beschrieben:

„Wie jedes System hat auch die Ziffernotation Vor- und Nachteile. Vorteile sind unter anderem:

1. Das System suggeriert von sich aus nicht die europäischen Intervalle. Es ist daher besonders geeignet für temperierte Tonskalen [...].
2. Es handelt sich um eine Impaktnotation, in der die primären Zeichen [...] keinerlei Tondauer [...] implizieren. [...]
3. Ziffernotationen kann man auf einer [...] Schreibmaschine schreiben. Sie sind daher ökonomisch [...].
4. Strukturelle Identitäten innerhalb der Kiganda-Musik, besonders die Identität der melodisch verschiedenen gestalteten Strukturen in den einzelnen *miko*-Transpositionen [...] werden durch Ziffernotation überhaupt erst sichtbar.

Nachteile der Ziffernotation sind:

1. Melodische Bewegungen sind nicht durch Raumdarstellung visualisiert [...].
2. Zusatzzeichen [...] können zur Überladung des Notationsbildes führen.“ (Kubik 1991:51)

⁷ Vgl. dazu Grupe 1998 c.

Welche Relevanz haben die einzelnen Punkte für das vorliegende Material? Auch Notationen wie die von Tracey und Berliner sind non-durational und angesichts der zumindest für ‚westliche‘ Wissenschaftler heute allgemein zugänglichen Computer nebst einschlägiger Notensatz-Software auch problemlos druckfähig.

Zur Darstellung struktureller Charakteristika bieten Ziffern dagegen zweifellos Vorteile, weshalb sie auch bei Bedarf (z. B. oben Kapitel 3) Anwendung finden. Dass eine nicht durch europäische Intervallvorstellungen geprägte Notations[84]weise auch mittels eines Liniensystems möglich ist, hat Kubik selbst an Hand eines Siebenliniensystem vorgeführt (z. B. Kubik 1983 b:392-394).

Es bleibt also im Wesentlichen das Problem einer tonräumlichen Darstellung, die wohl durch ein Liniensystem, nicht jedoch durch eine Ziffernotation geleistet wird. In Anbetracht eines Ambitus von immerhin drei Oktaven (und teilweise mehr) scheint mir eine visuell unmittelbar anschauliche, d. h. nicht erst aus Ziffern mittels zusätzlicher Denkarbeit zu rekonstruierende, Darstellung dieser Räumlichkeit geboten zu sein. Phänomene wie (inhärente) Patternbildung in verschiedenen Lagen, Verzicht auf Verwendung bestimmter Spielbereiche bei manchen Versionen, u. Ä. können so sichtbar gemacht werden.

Diese *preoccupation* mit der ‚Räumlichkeit‘ bei der Repräsentation von Musik ist natürlich eindeutig eurozentrisch geprägt und zudem von den jeweiligen Erfahrungen des potentiellen Lesers mit unserer Notenschrift abhängig. So plädiert Tracey zwar wie erwähnt für eine Teilung in zwei Systeme, so dass die Parts der rechten und linken Hand getrennt notiert werden können, jedoch deckt er den Ambitus von drei Oktaven dadurch ab, dass er eins der beiden Violinschlüsselsysteme oktaviert. Im Hinblick auf die oben geforderte unmittelbare Sichtbarmachung ohne zusätzliche Denkarbeit bietet sich natürlich eher eine Kombination aus Bass- und Violinschlüsselsystem an, was allerdings entsprechende Kenntnisse beim Leser erfordert.

Grundsätzlich entsprechen ohnehin Kategorien wie ‚hoch‘ und ‚tief‘, die auf Raum- bzw. Distanzauffassungen verweisen, unserem Konzept eines tonalen Beziehungssystems, das ja bekanntlich nicht einfach auf afrikanische Musikkulturen übertragbar ist (vgl. z. B. Kubik 1983 b). Wie auch in einer Reihe von anderen afrikanischen Sprachen ist beispielsweise im chiShona ein tiefer Ton ‚groß‘, ein hoher ‚klein‘ (*izwi guru* bzw. *izwi diki*; vgl. A. Tracey 1970 b:25 und Hannan 1984). Noch zu klären wäre die Frage, inwieweit wir selber eigentlich tatsächlich in dreidimensionalen Räumen oder nicht vielmehr in zweidimensionalen Distanzen zu denken gewohnt sind. Unser Sprachgebrauch scheint hier [85] nicht präzise zu sein. Wenn man die Zeitachse außer Acht lässt, ergibt sich u. U. sogar ein eindimensionales Modell.⁸

Nach diesen Überlegungen lassen sich an die Darstellung des Klangbildes also folgende Forderungen richten. Sie soll

- den Tonraum visualisieren,
- keine Festlegung der Tondauern und keine Gruppierung der Noten z. B. durch Balken implizieren (Impaktnotation),
- das Pulsraster und die Relation aller Töne zum Beat klar erkennbar machen.

Zwei Optionen kommen zur Realisierung dieser *essentials* in Betracht.

1. Ein auf den Umfang von drei Oktaven plus eine Sekunde erweitertes Siebenliniensystem, also $(3 \times 7 =) 21 + 2 = 23$ Linien.
2. Eine Akkolade aus zwei konventionellen Fünfliniensystemen, davon eins mit Bass-, eins mit Violinschlüssel, mit einer geeigneten Zuordnung der tiefsten Lamelle zu einem Ton.

⁸ Vgl. Schneider/Beurmann 1990 und 1991.

Die erstgenannte Lösung ist zweifellos räumlich sehr anschaulich, durch die Verwendung verschieden gestalteter Notenköpfe ist auch die motionale Dimension darstellbar. Um den Vorteil dieses hinsichtlich europäischer Vorstellungen von Tonsystem und Intervallgrößen optisch unbelasteten Systems nicht terminologisch wieder zunichte zu machen, sollte man dann auf Tonnamen (C, D, etc.) verzichten und ausschließlich neutrale Ziffern für die Benennung der Töne verwenden. Dies wäre ohne Zweifel möglich, wenn auch die rein numerische Ausdrucksweise bei der Diskussion melodischer und harmonischer Fragen etwas gewöhnungsbedürftig ist.⁹

Das entscheidende Manko eines 23-Linien-Systems scheint mir darin zu liegen, dass es wegen der Nichtnutzung der Zwischenräume im Platzbedarf unökonomisch und dabei gleichzeitig wegen der vielen Linien sehr schwer überschaubar [86] ist. Man ist ständig geneigt, sicherheitshalber von der nächstliegenden dicken Oktavlinie aus abzuzählen, ob man eine Note richtig gelesen, d. h. der zutreffenden Linie zugeordnet hat (vgl. die Notenbeispiele 1 b und 2 b weiter unten). Bei einem pentatonischen System wäre dieser Effekt sicherlich weniger gravierend. Die Entscheidung für eine bestimmte Form der Visualisierung eines musikalischen Korpus sollte immer die Tatsache berücksichtigen, dass die Wahl einer Darstellungsweise dem jeweiligen Zweck der Notation so gut wie möglich dienlich sein sollte. So besteht für Wolfgang Suppan ihre Aufgabe darin, eine „sinnvoll lesbare, das meint: die jeweils gefragten Aspekte herausstellende und damit für wissenschaftliche Arbeit brauchbare Niederschrift von Erklingendem“ zu liefern (1971:537). Eine einzige, universell anwendbare Lösung etwa im Sinne von Mantle Hoods „Laban solution“ (Hood 1971 a) ist jedoch leider nicht in Sicht. Es wird vielmehr immer wieder abzuwägen sein zwischen dem Bestreben, den Zugang zu den eigenen Forschungsergebnissen nicht durch kryptische Notenbeispiele zu behindern, und der Notwendigkeit, die jeweiligen Merkmale einer Musik auf möglichst adäquate und anschauliche Weise zu visualisieren.¹⁰

Es spricht also einiges für die oben genannte zweite Lösung: eine Akkolade aus zwei Fünflinien-systemen. Berliner hat auf diese Weise den Stimmplan der *mbira* notiert und dabei (wie vor ihm schon Tracey) die tiefste Lamelle mit G angesetzt. Dies hat den Vorteil, dass der gesamte Tonumfang des Instruments ohne Hilfslinien untergebracht werden kann. Leider ist damit verbunden, dass die intrakulturell relevante Verteilung der Noten auf die beiden Hände so nicht sonderlich anschaulich ist. Notiert man dagegen den tiefsten Ton als C, so korrespondiert der Übergang zwischen Bass- und Violinschlüsselsystem genau mit demjenigen von der mittleren zur oberen Oktave der *mbira*. Vor allem die in diesem Bereich gedoppelten Töne, die einmal der linken, einmal der rechten Hand zugeordnet sind (L6 und falls vorhanden L7 gegenüber R2 und ggf. R3), lassen sich so deutlich unterscheiden. Problematisch ist und bleibt jedoch auch hier die Zunge R1, die sich durch ihre tonale Verschränkung mit der mittleren Oktave, deren dritte Stufe sie erzeugt, gegen eine solche Aufteilung sträubt. Wie [87] man sieht, ist die von Kubik geäußerte Skepsis hinsichtlich einer optimalen Notationsweise (s. o. S. 83) zweifellos berechtigt.

In Notenbeispiel 1 a ist die Relation zwischen dem Stimmplan und der hier erörterten Notation ersichtlich. Auf die Verwendung von Vorzeichen habe ich verzichtet, da die konkrete Intonation ohnehin variabel ist. Immerhin spricht einiges dafür, dass historisch gesehen die ursprüngliche *mbira*-Stimmung einem C-Modus entsprochen haben dürfte (Brenner 1997:159 ff.). Die bei meinen Gewährsleuten vorrangig verwendeten Stimmungen kommen einem C-Modus ebenfalls recht nahe (s. dazu Kapitel 2). Beispiel 2 a zeigt die Anwendung auf ein Stück. Die isochrone Pulsfolge ist hier durch vertikale Striche markiert, der Beat durch einen etwas längeren Pulsstrich. Zum Vergleich ist jeweils

⁹ Vgl. z. B. Kubik 1991.

¹⁰ Vgl. Aroms Plädoyer für die Verwendung der europäischen Notenschrift zur Darstellung seines Materials aus Zentralafrika (1991 a:172-173) sowie Knights Überlegungen bezüglich der *kora*-Musik (1973:186).

auch eine Übertragung in ein 23-Linien-System hinzugefügt. Die in Beispiel 1 b verwendeten vier unterschiedlichen Notenköpfe ließen sich natürlich auch in den Akkoladen einsetzen, so dass man die motionalen Aspekte simultan mit den tonalen darstellen kann. Um jedoch das Notenbild nicht zu überladen, kann man für die Diskussion melodischer und harmonischer Fragen darauf verzichten. Andererseits ist eine auf die Unterscheidung der vier Spielbereiche (also: Links Unten, Links Oben, Rechter Daumen, Rechter Zeigefinger) kondensierte Fassung eines Stücks für die Erörterung von Bewegungsmustern günstiger, da man nicht durch zusätzliche (tonale) Informationen abgelenkt wird. Eine solche Darstellung der motionalen Dimension zeigt Beispiel 3.

Möchte man aus praktischen Erwägungen, z. B. als Mittel der deskriptiven Transkription oder auch als unmittelbare Spielanweisung für einen *mbira*-Schüler, die Vorteile einer Tabulatur nutzen, so bietet sich eine nur leicht modifizierte Version der von Mhlanga und Mukwasha verwendeten an. Um die Darstellungsweisen von Klangbild und Motorik mit der Tabulatur visuell zu korrelieren, sollte man letztere ebenfalls horizontal anordnen, was im Übrigen auch unseren (!) Lesegewohnheiten entspricht. Es ist nahe liegend, dabei die tonräumliche Tendenz der drei Manuale in der vertikalen Anordnung der Zeilen (B, L, R) zu berücksichtigen. Beispiel 4 zeigt eine solche Tabulatur. Erweitert man die Darstellung des R-Manuals auf zwei Zeilen wie in Beispiel 3, so lassen sich auch sämtliche Spielbereiche unmittelbar ablesen. Der motionale Aspekt kann damit komplett wiedergegeben werden und auf diese Weise lässt sich auch eine An[88]regung aufgreifen, die Roderic Knight schon 1971 vorgetragen hat, nämlich die Kombination der von ihm ursprünglich für die westafrikanische Kerbstegharfe *kora* entwickelten Tabulatur mit einer Akkolade aus Bass- und Violinschlüsselsystem auf andere Instrumente mit vergleichbaren Eigenschaften (Aufteilung von Spielbereichen nach Händen und Fingern) zu übertragen. Er nannte selbst bereits u. a. *mbira*-Instrumente als ‚Kandidaten‘ (Knight 1971:34).¹¹ Beispiel 5 zeigt eine solche Kombination von Notation und Tabulatur.¹²

¹¹ Vgl. dazu auch Knight 1972. Es handelt sich allerdings streng genommen nicht um eine ‚echte‘ Tabulatur, da nicht die Saiten oder Lamellen durchnummeriert werden, sondern die Stufen notiert sind (vgl. Knight 1973:182).

¹² Ein weiteres Beispiel für die Vorzüge einer Kombination von Tabulatur und Notation findet sich in Schmidhofers Arbeit über madegassische Xylophonmusik (1995).

[89]

Anordnung der Lamellen einer *mbira dzavadzimu* und ihre Notation

R2 R3 R4 R5 R6 R7 R8 R9(R10)

(L7) B7 L6 B6 L5 B5 L4 B4 L3 B3 L2 B2 L1 B1 R1

R2 R3 R4 R5 R6 R7 R8 R9(R10)

B1 B2 B3 B4 B5 B6 L1 B7 R1 L3 L2 L4 L5 L6 (L7)

■	●	▲	◆
links unten	links oben	rechter Daumen	rechter Zeigefinger

Beispiel 1 a und b: Der Stimmplan einer *mbira* (zum Vergleich einmal im Fünf-, einmal in einem Siebenliniensystem notiert)

[90]

Dande

kushaura von S. Mujuru

The image displays four systems of musical notation for the piece 'Dande'. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Above each system, there are ten vertical bar lines indicating the rhythmic structure. The notes are represented by dots on the staves. The first system shows a sequence of notes in both hands. The second system introduces a more complex rhythmic pattern with some notes beamed together. The third and fourth systems continue the melodic and rhythmic development, with the bass line often providing a steady accompaniment to the treble line.

Beispiel 2 a: Notation eines Stücks (Impaktnotation mit Pulsen und Beats)

[91]

Dande

kushaura von S. Mujuru

The image shows a musical score for 'Dande' by S. Mujuru, written in a seven-line system. The score is organized into four systems, each consisting of three staves. Above the first system, there are vertical bar lines indicating a 12-measure structure. The notes are represented by black dots on the staves. The notation is as follows:

System	Staff 1	Staff 2	Staff 3
1	Measure 1: 1 dot	Measure 2: 1 dot	Measure 3: 1 dot
2	Measure 4: 1 dot	Measure 5: 1 dot	Measure 6: 1 dot
3	Measure 7: 1 dot	Measure 8: 1 dot	Measure 9: 1 dot
4	Measure 10: 1 dot	Measure 11: 1 dot	Measure 12: 1 dot

Beispiel 2 b: Das Stück aus Beispiel 2 a zum Vergleich hier in einem Sieben-liniensystem notiert

[92]

Dande, kushaura von S. Mujuru

RZ		x		x				x		x		
RD						x						x
LO	x	x		x	x		x	x		x		
LU											x	

RZ		x		x				x		x		
RD						x		x		x		x
LO	x	x		x	x		x			x		
LU								x			x	

RZ		x		x		x		x		x		x
RD												
LO	x			x			x			x		
LU		x			x			x			x	

RZ		x		x		x		x		x		
RD												x
LO	x			x			x			x		
LU		x			x			x			x	

Beispiel 3: Darstellung der motionalen Dimension

[93]

Dande, kushaura von S. Mujuru

Beat		x			x			x			x	
R		5		5		2		5		5		3
L	4	3		4	1		4	3		4		
B											7	

Beat		x			x			x			x	
R		5		5		2		1+4		1+4		2
L	4	3		4	1		4			1		
B								5			1	

Beat		x			x			x			x	
R		8		8		8		7		7		6
L	5			5			4			1		
B		6			6			5			1	

Beat		x			x			x			x	
R		5		5		5		4		4		3
L	3			3			4			4		
B		3			3			5			7	

Beispiel 4: Tabulatur (horizontale Anordnung der ursprünglich vertikalen Tabulatur von Mukwasha, Mhlanga, u. a.)

[94]

Dande, kushaura von S. Mujuru

The first measure of the piece is shown in a grand staff with treble and bass clefs. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The notes are: Treble (C4, D4, E4, F4, G4, A4), Bass (C3, D3, E3, F3, G3, A3).

RZ		5		5			5		5		
RD					2						3
LO	4	3		4	1		4	3		4	
LU										7	

The second measure of the piece is shown in a grand staff. The notes are: Treble (C4, D4, E4, F4, G4, A4), Bass (C3, D3, E3, F3, G3, A3).

RZ		5		5			4		4		
RD					2		1		1		2
LO	4	3		4	1		4		1		
LU							5			1	

The third measure of the piece is shown in a grand staff. The notes are: Treble (C4, D4, E4, F4, G4, A4), Bass (C3, D3, E3, F3, G3, A3).

RZ		8		8		8		7		7		6
RD												
LO	5			5			4			1		
LU		6			6			5			1	

The fourth measure of the piece is shown in a grand staff. The notes are: Treble (C4, D4, E4, F4, G4, A4), Bass (C3, D3, E3, F3, G3, A3).

RZ		5		5		5		4		4		
RD												3
LO	3			3			4			4		
LU		3			3			5			7	

Beispiel 5: Kombination von Notation und Tabulatur

Bewegung und Klang: Zur motionalen und tonalen Realisierung der Stücke

Bevor wir uns einzelnen Stücken zuwenden, soll zunächst dargestellt werden, welche Charakteristika grundsätzlich in der musikalischen Performance eine Rolle spielen und das Klangbild prägen. Zum einen betrifft dies die Rollenverteilung im Ensemble, also die Aufteilung in bestimmte *mbira*-Parts, zum anderen Oberflächenphänomene, welche die harmonischen Progressionen überlagern können. Außerdem werden das *hosho*-Spiel sowie die Frage der Mehrstimmigkeit zu erörtern sein. Darüber hinaus ist auch die Patternbildung im Sinne konkreter Bewegungsabläufe, die beim *mbira*-Spiel häufig prägnante Muster bilden, von Bedeutung, und zwar sowohl für das (hörbare) Klangresultat wie auch für die Wahrnehmung der musikalischen Performance aus der Perspektive des Musikers. Solche motionalen Patterns sind zwar nur für ihn direkt wahrnehmbar, dürfen aber im Hinblick auf ein umfassendes Bild nicht außer Acht gelassen werden.

Die Dimension der Bewegung

Bereits Erich M. von Hornbostel hat in seinem Beitrag *African Negro Music* (1928) die besondere Bedeutung der Dimension der Bewegung für afrikanische Musik hervorgehoben. Dabei geht es nicht nur um das Verhältnis von Musik und Tanz, sondern auch um die Musikproduktion selbst und die damit in Zusammenhang stehenden Bewegungsabläufe beim Musizieren. Trotz aller berechtigter Kritik an Hornbostels dort vorgetragenen Thesen über afrikanische Rhythmik¹ bleibt es doch sein Verdienst, auf dieses zentrale Element der musikalischen Darbietung frühzeitig aufmerksam gemacht zu haben. Anders als Hornbostel konnten spätere Forscher, die sich mit diesem Zusammenhang von auditiver und motionaler Ebene in afrikanischer Musik befasst haben, darunter John Blacking (1955, 1961) und Gerhard Kubik (z. B. 1979), auf eigene Anschauung und Erfahrung vor Ort zurückgreifen. Nach Kubik haben Bewegungsmuster in afrikanischer Musik sowohl eine „sonic“ wie auch eine „nonsonic dimension“ (1979:227). Letztere könne sogar in gewisser Weise als eigenständig („self-sufficient“) betrachtet werden, denn „in African music patterns of movement are in themselves a source of pleasure“ (ebd.:228). Wie wir sehen werden, trifft dies für das *mbira*-Spiel tatsächlich zu.

Außerhalb dieses geographischen Kontextes hat sich vor allem John Baily in mehreren Beiträgen um eine systematische Fortentwicklung des häufig vernachlässigten Studiums strukturierter Bewegungsmuster im Instrumentalspiel verdient gemacht (Baily 1977, 1985). Dabei zeigt sich in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen, wie fruchtbar die Einbeziehung instrumentaltechnischer Gegebenheiten für das Verständnis eines Musikstils und die Erklärung der tatsächlich klingenden Musik sein kann, so in Wolfgang Suppans Beitrag zum ägyptischen *nay*-Flötenspiel (1994), in Regine Allgayer-Kaufmanns Studie zur Musik der *bandas de pifanos*² in Nordostbrasilien (1996) oder auch in Klaus-Peter Brenners Untersuchungen der erstaunlichen akustischen und spieltechnischen Möglichkeiten des Mundbogens *chipendani*, deren Konsequenzen im Hinblick auf die Rekonstruktion der Evolution der Akkordsequenzen in der Shona-Musik er ausführlich dargelegt hat (Brenner 1997).³

[97]

¹ Vgl. dazu Grupe 1998 b mit weiteren Literaturhinweisen.

² Es handelt sich um Ensembles aus Flöten und Trommeln.

³ Vgl. auch seine Untersuchung von Daumen-Bewegungsmustern im Lamellophonspiel (1997:157-159).

***mbira*-Patterns**

Bezüglich der Lamellophonmusik der Shona verdanken wir erste Hinweise auf eine Differenz zwischen Spiel- und Hörbild Andrew Tracey, der darauf in einem Beitrag zur *karimba*-Musik (1961) aufmerksam gemacht hat. Er führt diesen Effekt auf die Tatsache zurück, dass ein Hörer diejenigen Töne als zusammengehörig empfinde, die tonhöhenmäßig benachbart seien. Der Spieler dagegen verteile diese auf beide Hände, so dass sich „a different player- and listener-image“ ergebe (1961:63). Ohne zunächst von solchen Ergebnissen musikethnologischer Forschung Kenntnis zu haben, ist man von musikpsychologischer Seite ebenfalls auf dieses Phänomen gestoßen.⁴ Wir werden im Abschnitt über ‚Inhärente Patterns‘ (S. 118) darauf zurück kommen.

Neben A. Tracey hat auch Robert Kauffman die ‚subjektive‘ Seite des *mbira*-Spiels interessiert und ihn dazu veranlasst, dessen ‚taktilem‘ Element nachzugehen (Kauffman 1979). Zur Diskrepanz zwischen der Komplexität des Spiels und dem tatsächlichen Höreindruck bemerkt er sicherlich zutreffend, die Spielfiguren auf der *mbira* seien zwar „extremely intricate and involved“, jedoch auf Grund der Überlagerung des Lamellenklangs durch einen hohen Geräuschanteil oft kaum zu hören (vgl. dazu unten S. 144). Als Erklärung nimmt er an,

„at least a large proportion of the enjoyment of playing the mbira must come from its tactility rather than from its sound-producing characteristics, in other words, the vibration complex of the mbira keys can be enjoyed as a pleasant sensation.“ (Kauffman 1979:252)

Anders als bei der chinesischen Wölbbrett- oder Langzither *qin*, wo z. B. mit dem Gleiten über die Seite zweifellos eine charakteristische, über den Tastsinn vermittelte Wahrnehmung verbunden ist (Liang 1985:208-211), scheint mir dies für die *mbira* in dieser Weise nur begrenzt zu gelten. Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass durch das Anzupfen der Zungen wegen der akustischen Kopplung zwar das gesamte Instrument zu vibrieren beginnt und dies vom Spieler auch wahrgenommen wird. Dagegen ist ein Kontakt zwischen Finger[98]kuppe und Lamelle auf Grund der Anregungsart auf einen kurzen Moment beschränkt. Zudem wird durch das Herunterdrücken der Lamelle deren Schwingung deutlich gedämpft. Hier gibt es sicherlich einen sensorischen Eindruck, den ich keineswegs in Abrede stellen will.

Viel entscheidender für den Bewegungsaspekt sowie die Würdigung des Zusammenwirkens von auditiver und motionaler Dimension beim *mbira*-Spiel sind jedoch die strukturierten Bewegungsabläufe beim Zupfen der Lamellen. A. Tracey hat dies als „the importance of the motor pattern“ (1970 a:39) zu Recht hervorgehoben. Dieser aus der Perspektive des Musikers eminent wichtige Aspekt der Performance entzieht sich auf Grund seines introspektiv-selbstreferentiellen Charakters⁵ der Wahrnehmung durch den Hörer und normalerweise sogar der eines Zuschauers: Selbst wenn dieser die Bewegungsabläufe visuell verfolgen könnte, was die halbkugelförmigen Kalebassenresonatoren meist verhindern, wäre die Regelmäßigkeit der Abfolge in den Fingersätzen verteilt auf bis zu vier Spielbereiche in Echtzeit kaum nachzuvollziehen.

Motiorhythmische Patterns

Als Erstes lässt sich ein **systematischer Einsatz von Spielbereichen**⁶ beispielsweise in Form einer regelmäßigen Abfolge oder eines Verzichts auf einen Bereich konstatieren. Einschlägige chiShona-

⁴ Man spricht dort von ‚*auditory stream segregation*‘ oder ‚*parsing*‘. Vgl. dazu Wegner 1993 und Bregman 1990.

⁵ Vgl. dazu Grupe 2004 a.

⁶ LU = links unten (= B-Manual), LO = links oben (= L-Manual), RD = rechter Daumen, RZ = rechter Zeigefinger.

Termini scheinen in diesem Zusammenhang zwar nicht zu existieren, die Musiker haben jedoch ein klares Konzept der Spielbereiche und damit auch der einzelnen Bestandteile des resultierenden Patterns. Beim Vergleich zweier Versionen eines Stücks wird von den Musikern auf die Verwendung bzw. die Aufeinanderfolge der Manuale der linken Hand ausdrücklich hingewiesen: So ergaben sich in der Diskussion mit den Informanten immer wieder Aussagen wie: „Man kann das Stück auch ohne die tiefen Zungen spielen.“ oder „Statt oben – unten [erst L-Manual, dann B-Manual] kann man auch umgekehrt spielen.“ Diese Möglichkeiten sind den Musikern also bewusst, sie werden gezielt etwa zur Variantenbildung eingesetzt. Die intrakulturelle Konzeptualisierung der Spielbereiche zeigt sich demnach

- an expliziten Hinweisen wie z. B. dem, eine bestimmte Version werde ohne die tiefen Lamellen, d. h. das B-Manual (LU), gespielt;
- am gezielten Vertauschen der beiden Manuale der linken Hand von der Abfolge LO → LU zu LU → LO bzw. umgekehrt als Mittel der Variantenbildung (Dies gilt auch für längere Folgen wie LU – LO – LU oder umgekehrt LO – LU – LO etc.);
- an der Fähigkeit, die linke und rechte Hand einer Version separat zu unterrichten (z. B. S. Mujuru);
- an der damit im Zusammenhang stehenden Tendenz, zur Variantenbildung oder Erzeugung neuer Versionen eines Stücks zunächst nur den Part einer Hand zu verändern;
- an der Differenzierung innerhalb der rechten Hand, die sich z. B. im Alternieren von Zeigefinger und Daumen oder in einer kontinuierlichen Folge von Tönen des RZ-Bereichs auf jedem zweiten Puls mit eingestreuten RD-Tönen äußert.

Diese emische Relevanz der Differenzierung der vier Spielbereiche sei an folgenden Beispielen illustriert⁷:

1. LO → LU

- *Nyamaropa, kushaura* I bei Tracey
- *Mahororo, kutsinhira* von Mhlanga
- *Nhemamusasa, kushaura* III von Mujuru

2. LU → LO

- *Nyamaropa, kushaura* II bei Tracey [100]

3. Kombination aus 1 und 2

- *Nhemamusasa, kushaura* I und II von Mujuru, *kutsinhira* von Mhlanga

4. nur LO

- *Bangiza, kushaura* II von Mujuru
- *Nhemamusasa, kushaura* III bei Berliner

⁷ Ausgewertet wurden neben den selbst gesammelten Versionen auch die aus der älteren Literatur (Tracey, Berliner, Garfias). In der Zusammenstellung der einzelnen Versionen im Anhang sind die jeweiligen Quellen angeführt.

5. nur LU

Diese Beschränkung kommt in ‚reiner‘ Form nicht vor, da die Lamelle L1 bei den Versionen, die ansonsten weitgehend auf das L-Manual (= LO) verzichten, immer mitbenutzt wird.

- *Nyamaropa, kutsinhiras* von Mhlanga und Mujuru
- *Nhemamusasa, kutsinhira* von Mhlanga
- *Karigamombe, kutsinhiras* von Mhlanga und Mujuru

Die regelmäßige Differenzierung innerhalb des R-Manuals (RZ – RD) ist zwar nicht so häufig wie die zwischen den beiden Manualen der linken Hand, da hier eher der Wechsel zwischen Pendelmelodik und deszendente Linien entscheidend ist (s. dazu unten S. 125). Dennoch gibt es eine Reihe entsprechender Beispiele.

6. RD – RZ alternierend

- *Nhemamusasa, kushaura* I und II von Mujuru, *kushaura* I von Mhlanga, *kushaura* I und III bei Berliner
- *Chakwi, kushaura* von Mukwasha
- *Nyamaropa, kushaura* VI bei Tracey (auf konsekutiven Pulsen alternierend)

7. RZ auf jedem zweiten Puls mit (gelegentlich) dazwischen fallendem RD

- *Nyamaropa, kushaura* II von Mukwasha [101]
- *Nhemamusasa, kushaura* III von Mukwasha, *kushaura* II von Mhlanga, *kutsinhira* II bei Tracey

8. nur RD

- *Nhemamusasa, kushaura* und *kutsinhira* bei Garfias

Nun wird aber nicht nur in regelmäßiger Weise von den Spielbereichen Gebrauch gemacht, als hörbares Resultat ergeben sich zudem bestimmte rhythmische Formeln, die durch eine jeweils spezifische Verschränkung der rhythmischen mit der motionalen Dimension gekennzeichnet sind.⁸ Parallel zu Wortschöpfungen wie ‚melorhythmisch‘ oder ‚metrorhythmisch‘ bietet sich an, hier von ‚**motiorhythmischen**‘ Patterns zu sprechen.⁹ Meist prägt ein solches Pattern die gesamte Periode einer Version, verschiedene Versionen eines Stücks unterscheiden sich mitunter gerade in diesem Punkt voneinander und gewinnen durch ein anderes motiorhythmisches Pattern einen eigenen Charakter. Aus dem Material lassen sich die unten aufgeführten Typen extrahieren, die zur leichteren Verständigung bei der Diskussion einzelner Stücke und Versionen von mir mit Kurzbezeichnungen versehen wurden. Einheimische Namen existieren dafür offenbar nicht. Da ja die Bewegungsabläufe eine Rolle spielen, wird jeweils nur ein *mbira*-Part betrachtet. Dabei sind sowohl die einzelnen Komponenten, d. h. die Muster einzelner Finger bzw. Spielbereiche, als auch die Resultierende zu berücksichtigen. Die Länge der einzelnen Bestandteile eines Patterns ist meist kürzer als die der Resultierenden.

⁸ Vgl. dazu auch A. Tracey 1970 b und Berliner 1981:77-78, 92.

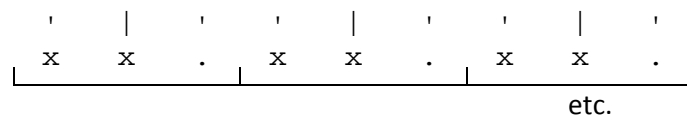
⁹ Um den Eindruck zu vermeiden, es handle sich um rein mechanische, ‚motorische‘ Spielfiguren, bevorzuge ich das englische Lehnwort ‚motional‘.

Wie auch in den Notenbeispielen markiert der längere Pulsstrich den Beat.¹⁰ Die darunter gesetzten Klammern zeigen die Patternlänge der Resultierenden. In den angegebenen Beispielen wird das jeweilige Pattern entweder ausschließlich verwendet oder ist doch zumindest für den überwiegenden Teil der Periode zutreffend. Es wird sich zeigen, dass ein Wechselverhältnis zwischen Bewegungsabläufen und dem Klangresultat dergestalt existiert, dass in den einzelnen Versionen mal der eine, mal der andere Aspekt dominiert, da auf Grund des Stimmpfanes der *mbira* sich vielfach nur einer der beiden Aspekte durchsetzen kann: Entweder das Pattern bleibt konstant oder die Richtung der Intervallsprünge. Andererseits ist festzustellen, dass ein rein ‚mechanisches‘ Festhalten an einem motorhythmischen Muster – selbst da wo es nach harmonisch-tonalen Gesichtspunkten möglich wäre – offenbar nicht immer gewünscht wird. Ein charakteristisches Abweichen vom ansonsten dominierenden Pattern verleiht dem Ganzen oftmals einen zusätzlichen – in motionaler Hinsicht allerdings nur dem ausführenden Musiker zugänglichen – Reiz, der stereotype Abläufe vermeiden hilft.

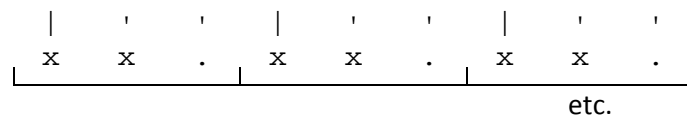
Die motorhythmischen Patterns lassen sich grob dahingehend einteilen, ob sie den Beat klanglich stützen oder ihn eher verschleiern. Einige seltene, spezielle Varianten sind in den Kurzdarstellungen der Versionen im Anhang erläutert.

Den Beat stützende Patterns

Das ‚3-1‘-Pattern



Dieses Pattern könnte auch als ‚1 . 3‘-Pattern dargestellt werden. Die von den Musikern beim Unterrichten gewählte Segmentierung spricht jedoch eindeutig für eine ‚3-1‘-Konzeptualisierung der Formel. Auf eine Notierung der Bewegungsabläufe wurde hier verzichtet, da sie – bei konstantem Rhythmus und Beatbezug – recht variabel sein können. Kubik diskutiert im Zusammenhang mit der *akadinda*-Musik aus buGanda die Relation einer solchen Schlagfolge zum Beat und postuliert für viele „Perkussionstraditionen von Uganda und Tanzania bis nach Zimbabwe“ (1991:112) die folgende Auffassung: [103]



Für die hier untersuchte *mbira*-Musik trifft diese Relation jedoch normalerweise nicht zu, sie kann allerdings in Patterns enthalten sein (vgl. die linke Hand des ‚3er‘- und das Ende des ‚12er‘-Patterns weiter unten). Außerdem können solche Konfigurationen durch die Kombination von *kushaura*- und *kutsinhira*-Part entstehen.

Beispiele:

- *Taireva, kushauras* von Mujuru, Mukwasha und Mhlanga

¹⁰ Was die Relation eines Patterns zum Beat betrifft, muss darauf hingewiesen werden, dass es sich um einen Puls nach hinten verschieben kann, wenn ein entsprechend gestalteter Part als *kutsinhira* eingesetzt wird (s. dazu unten S. 126 ff.).

- *Taireva Gorekore, kushaura* von Mhlanga
- *Masangano, kushaura I* von Mujuru (streckenweise)
- *Shumba yaMukwashi, kushaura* von Mhlanga (streckenweise)
- *Bukatiende, kushaura II* von Mujuru (in Zeile 2 + 4), *kutsinhira* von Mhlanga (in Zeile 3, um einen Puls verschoben)

Das ,3er'-Pattern

R	x	x	.	x	x	.	x	x	.
LO	.	x	.	.	x	.	.	x	.
LU	.	.	x	.	.	x	.	.	x

etc.

Dieses Muster besteht aus einer drei Pulse umfassenden Figur, die in den beiden Händen um einen Puls gegeneinander verschoben ist.¹¹ Die obige Darstellung orientiert sich wiederum an der Segmentierung der Musiker (Ausnahme: *Chakwi, kushaura I* von Mujuru sowie Traceys Anordnung). Typisch sind klanglich gesehen Abwärtssprünge der linken Hand, die fast immer durch den oben gezeigten Wechsel LO → LU realisiert werden. In Mukweshas *kutsinhira* [104] II von *Nhemamusasa* kommen manchmal auch Aufwärtssprünge vor. In ihrem *kutsinhira* zu *Karigamombe* ist das Pattern um einen Puls gegenüber dem Beat verschoben. In Mujurus *kutsinhira* zu *Chakwi* wechselt das ,3er'- mit dem ,LR'-Pattern (s. u.) ab.

Beispiele:

- *Chakwi, kushaura I* von Mujuru, *kushaura* bei Tracey, *kushaura* von Mukwasha, *kutsinhira* von Mujuru
- *Chakwi yeManyika, kutsinhira* von Mujuru
- *Dande, kutsinhira I (a)* von Mujuru
- *Karigamombe, kutsinhira* von Mukwasha (mit Varianten)
- *Nhemamusasa, kutsinhira II* von Mukwasha
- *Nyamaropa yeDambatsoko, kutsinhira I* von Mujuru
- *Shumba, kutsinhira* von Mujuru, *kutsinhira* von Mukwasha (Variante u. a. mit anderer Beat-Relation)

Das ,6er'-Pattern

x	x	x	x	x	.	x	x	x	x	x	.

etc.

Dieses Pattern, dessen Resultierende hier zunächst nur notiert ist, kommt in den *mbira*-Stücken sehr häufig vor.¹² Es beruht in der Regel auf unterschiedlichen Kombinationen einer Zweierpulsation der einen Hand mit einer Dreier- oder Sechsergruppierung der anderen, die die oben dargestellte Resultierende von fünf realisierten Pulsen gefolgt von einem Leerpuls ergeben. Folgende Varianten lassen sich unterscheiden: [105]

¹¹ Vgl. A. Tracey 1970 b:23.

¹² Vgl. A. Tracey 1970 b:7.

Variante 1:

	'		'	'		'	'		'	'		'
R	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.
L	.	x	.	x	x	.	.	x	.	x	x	.

etc.

Beispiele:

- *Nhemamusasa, kutsinhira I* bei Berliner
- *Bangiza, kutsinhira* von Mhlanga

Variante 2:

	'		'	'		'	'		'	'		'
R	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.
L	x	x	.	x	x	.	x	x	.	x	x	.

etc.

Beispiele:

- *Nyamaropa, kushaura* bei Berliner, *kushaura I* von Mhlanga, *kushaura* und *kutsinhira* von Mujuru
- *Nhemamusasa, kutsinhira II* von Mujuru, *kutsinhira* von Mhlanga, *kutsinhira II* und *III* bei Berliner
- *Nyamamusango, kushauras* von Mukwasha und Mhlanga sowie bei Berliner
- *Dande, kutsinhira I* (b) und (c) (mit gelegentlichen Varianten) von Mujuru
- *Taireva, kutsinhira* von Mhlanga
- *Chipembere chikuru, kutsinhira* von Mujuru (linke Hand pausiert auf dem 5. Puls des Patterns)

[106]

Variante 3:

	'		'	'		'	'		'	'		'
R	x	x	.	x	x	.	x	x	.	x	x	.
L	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.

etc.

Beispiel:

- *Nyamaropa, kushaura IV* bei Tracey

Variante 4:

	'		'	'		'	'		'	'		'
R	x	.	x	x	x	.	x	.	x	x	x	.
L	x	x	.	x	x	.	x	x	.	x	x	.

etc.

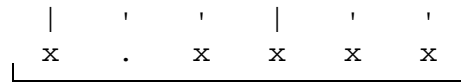
Beispiele:

- *Bangiza, kushaura* III und *kushaura/kutsinhira* von Mujuru (In letzterer Version besteht die Tendenz, mit dem rechten Zeigefinger auf den Pulsen 1, 3 und 5 eine eigene Linie zu erzeugen. Links werden LO und LU häufig alternierend gespielt.)

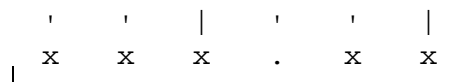
Die Segmentierung unterscheidet sich jedoch manchmal von der oben gezeigten in Abhängigkeit von der Relation des Patterns zur Akkordsequenz. Dadurch kommen auch folgende Gruppierungen zustande:

[107]

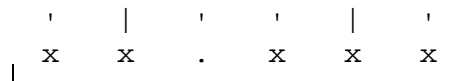
a)



b)



c)

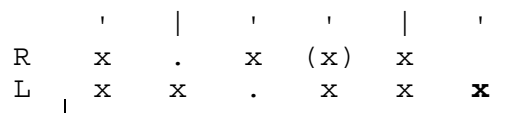


Beispiele:

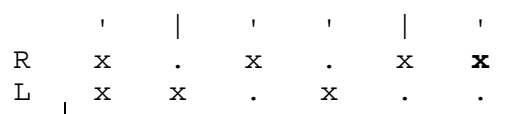
- *Nhemamusasa, kushaura* II (a) von Mujuru
- *Chakwi yeManyika, kushaura* (b) von Mujuru
- *Chakwi, kushaura* II (c) von Mujuru
- *Dande, kushauras* von Mukwasha, Mhlanga und Mujuru
- *Hondo, kushaura* von Mhlanga, Variante in *Muhondo, kushaura* von Mujuru
- *Shumba, kushauras* von Mhlanga, Mukwasha und Mujuru

Außerdem kann der Leerpuls von einer der beiden Hände gefüllt werden:

a)



b)



Beispiele:

- *Bangiza, kushaura* I von Mukwasha, Variante in *Muhondo, kushaura* (a) von Mujuru
- *Chigamba, kushaura* (b) von Mhlanga

[108]

Weitere Differenzierungen innerhalb der linken und/oder rechten Hand sind ebenfalls anzutreffen:

a)

	'		'	'		'
RZ	x	.	.	x	.	.
RD	.	x	.	.	x	.
L	x	.	x	.	x	.

b)

	'		'	'		'
R	x	.	x	.	x	.
LO	x	.	.	x	.	.
LU	.	x	.	.	x	.

c)

	'		'	'		'
RZ	x	.	x	.	.	.
RD	x	.
LO	x	.	.	x	.	.
LU	.	x	.	.	x	.

d)

	'		'	'		'
RZ	.	x	.	x	.	x
RD	x	.	x	.	x	.
LO	x	.	.	x	.	.
LU	.	x	.	.	x	.

Beispiele:

- *Nhemamusasa, kushaura* II (a) von Mujuru
- *Nhemamusasa, kutsinhira* bei Garfias, *kushaura* III (b) von Mujuru
- *Taireva, kutsinhira* bei Tracey
- *Nyamaropa, kushaura* I bei Tracey; mit LO und LU vertauscht: *kushaura* II bei Tracey, *kushaura* II von Mukwasha [109]
- *Nhemamusasa, kutsinhira* I (c) von Mujuru
- *Nyamaropa, kushaura* VI (d) bei Tracey

Darüber hinaus variiert in einigen Fällen, speziell bei *kutsinhira*-Parts, die übliche Relation des Patterns zum Beat.

a)

'	'		'	'	
x	x	x	x	x	.

b)

	'	'		'	'
x	x	x	x	x	.

Beispiele:

- *Nhemamusasa, kutsinhira* (a) bei Garfias
- *Nyamaropa, kutsinhira* I und *kushaura* IV bei Tracey

- *Bukatiende, kutsinhira* (b) von Mhlanga
- *Karigamombe, kutsinhira* von Mhlanga, *kutsinhira II* von Mujuru
- *Chipembere chidiki, kutsinhira* von Mujuru
- *Nyamaropa, kutsinhira* von Mhlanga

In einigen Fällen wechselt innerhalb der Periode das Pattern, z. B.:

- *Bukatiende, kutsinhira* von Mhlanga: ,6er'-Pattern / ,3-1'-Pattern
- *Shumba yaMukwashi*: ,6er'-Pattern / ,3-1'-Pattern
- *Chipembere chidiki, kutsinhira* von Mujuru: ,6er'-Pattern / ,3er'-Pattern

Durch die Differenzierung nach Spielbereichen können sogar 12-Puls-Patterns aus dem ,6er'-Pattern entstehen, z. B. in Mukweshas *kutsinhira I* von *Nhemamusasa* (Zeilen 1 bis 3): [\[110\]](#)

	'		'	'		'	'		'	'		'
RZ	x	.	x	.	x	.	.
RD	.	x	.	x	x
LO	.	.	x	.	x	.	.	.	x	.	x	.
LU	x	x	x	x

Das ,12er'-Pattern

Neben dieser 12er-Variante eines ,6er'-Patterns und im Unterschied zu Patterns mit einer Länge von vier Pulsen, deren Relation zum Beat sich nach 12 Pulsen wiederholt (s. u.), gibt es in einigen Fällen Patterns, die sich selbst bereits über einen ganzen Formteil, also 12 Pulse, erstrecken. Längere wurden nicht gefunden, was die emische Relevanz der Teilung der Periode in vier Formteile mit dieser Länge unterstreicht.

Variante 1 (abgeleitet vom ,3er'-Pattern):

		'	'		'	'		'	'		'	'
R	x	.	x	x	.	x	x	.	x	.	.	.
L	x	x	.	x	x	.	x	x	.	x	.	.

Beispiel:

- *Bukatiende, kushaura I* von Mujuru

Variante 2 (abgeleitet vom ,3-1'-Pattern):

		'	'		'	'		'	'		'	'
	x	.	x	x	.	x	x	.	x	x	x	.

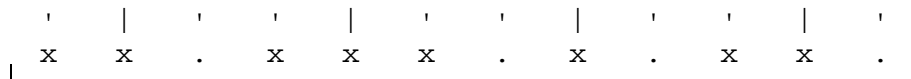
Beispiele:

- *Bukatiende, kushaura IV* von Mujuru, *kushaura I* von Mhlanga

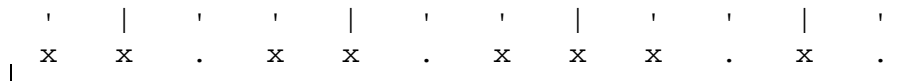
[\[111\]](#)

Diese Variante tritt auch in anderen Segmentierungen auf:

a)



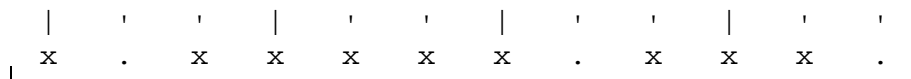
b)



Beispiele:

- zu a): *Bukatiende*, *kutsinhira* II von Mujuru; *kushaura* II wechselt zeilenweise mit einem ,3-1'-Pattern; im *kutsinhira* I von Mujuru mit Varianten
- zu b): *Marenje*, *kutsinhira* von Mujuru (dort letzte Zeile ,3-1'-Pattern)

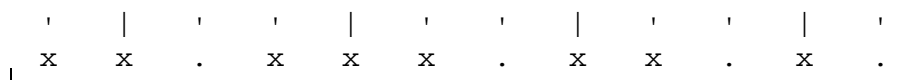
Variante 3 (mit integriertem ,6er'-Pattern):



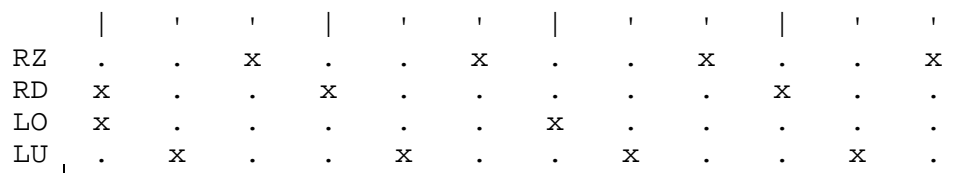
Beispiel:

- *Bukatiende*, *kushaura* I von Mukwasha

Eine weitere Variante, die ebenfalls teilweise zu einem integrierten ,6er'-Pattern verdichtet wird, findet sich in Traceys *kushaura* von *Taireva*. Die Anordnung der realisierten Pulse unterscheidet sich hier von den obigen Varianten.



Eine eigene Gestalt mit sehr differenzierter Verwendung der Spielbereiche stellt Traceys *kushaura/kutsinhira* von *Dande* dar. RZ und LU haben jeweils eine [112] Patternlänge von drei Pulsen (um einen gegeneinander versetzt), LO hat eine von sechs und RD eine von zwölf Pulsen:

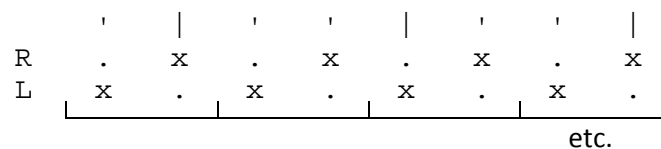


Den Beat verschleiende Patterns

Selbst bei den obigen Patterns muss man wissen bzw. lernen, wo intrakulturell der Beat liegt. Sobald dies einmal bekannt ist, ergeben sich aber keine weiteren Probleme, da die Relation klar (wieder) erkennbar ist. Anders ist dies bei den folgenden Patterns. Hier liegen die Gruppierungen des *mbira*-Parts beständig in kreuzrhythmischen Kontrast zum metrischen Raster der Beats mit ihrer ternären Gliederung. Mit Mieczyslaw Kolinski könnte man auch von einer kontrametrischen – im Gegensatz zu einer kommetrischen – Gestaltung sprechen (Kolinski 1973).

Von Bimetrie möchte ich hier nicht sprechen, da die Beats offenbar auch dann die metrische Orientierung liefern, wenn sie nur in Form eines mentalen Rasters gedacht werden, ohne von *hosho*-Rasseln klanglich realisiert zu werden (s. dazu unten S. 134 ff.). Inwieweit die Musiker sich temporär von diesem Metrum lösen, ist aber bisher nicht genau bekannt. Beim Unterrichten eines Stücks spielt zwar der Beat-Bezug zunächst keine Rolle. Man wird vielmehr dazu angehalten, ohne weitere Akzentuierung alle Töne gleichmäßig zu spielen. Dabei besteht bei den Musikern allerdings bezüglich der Relation eines *mbira*-Parts zu dem der *hosho* keinerlei Unsicherheit (s. dazu unten S. 139f.). Es bleibt also die Frage offen, ob dieses Bezugssystem manchmal absichtlich verlassen wird. [113]

Das ‚LR’-Pattern’

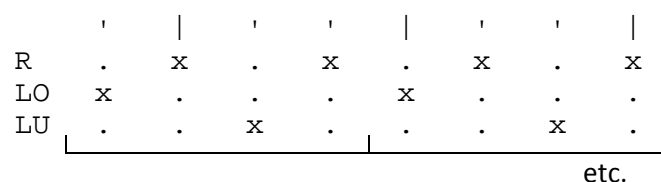


Charakteristisch ist das beständige Alternieren der beiden Hände¹³ in einer ununterbrochenen, d. h. jeden Puls realisierenden Folge von Tönen. Man könnte es zwar auch ‚RL’-Pattern nennen, die Musiker beginnen jedoch Versionen, die dieses Pattern aufweisen, durchweg mit der linken Hand. Auf Grund seines binären Charakters ändert sich ständig die Relation der Hände zum Beat, sie sind nämlich abwechselnd auf dem Beat. Der oben gewählte Anfangspunkt im Verhältnis zum Beat (Start auf dem 3. Puls) ist typisch, jedoch nicht ausschließlich so anzutreffen.

Beispiele:

- *Bangiza, kushaura* I und II von Mujuru
- *Taireva, kutsinhira* I (a) von Mujuru
- *Nhemamusasa, kushaura* II bei Berliner
- *Mutamba, kushaura* und *kutsinhira* von Mujuru
- *Mahororo, kushaura* von Mukwasha und Mhlanga sowie bei Tracey und Berliner
- *Karigamombe, kushaura* II von Mujuru
- *Dande, kutsinhira* von Mukwasha
- *Muhondo, kutsinhira* von Mujuru

Eine häufige Variante dieser Grundgestalt besteht in einer regelmäßigen Differenzierung der Spielbereiche der linken Hand, die innerhalb des Links-Rechts-Wechsels wiederum alternieren, was zu einer Patternlänge von vier Pulsen führt. In diesem Fall wiederholt sich die Relation zum Beat nach 3 x 4 = 12 Pulsen, also einem Formteil. [114]



Beispiele:

- *Bukatiende, kushaura* II von Mukwasha (2. Hälfte)
- *Nhemamusasa, kushaura* I von Mukwasha

¹³ Vgl. A. Tracey 1970 b:15, 19.

- *Nyamamasa, kushaura* III bei Tracey
- *Taireva, kutsinhira* I (c) von Mujuru, *kutsinhira* von Mukwasha

Seltenere Varianten differenzieren zusätzlich oder ausschließlich hinsichtlich der beiden Finger der rechten Hand:

	'		'	'		'	'	
RZ	.	.	.	x	.	.	.	x
RD	.	x	.	.	.	x	.	.
LO	x	.	.	.	x	.	.	.
LU	.	.	x	.	.	.	x	.

etc.

Beispiele:

- *Nhemamusasa, kushaura* I von Mhlanga, *kushaura* I bei Berliner und Tracey

	'		'	'		'	'	
RZ	.	.	.	x	.	.	.	x
RD	.	x	.	.	.	x	.	.
L	x	.	x	.	x	.	x	.

etc.

oder (nur mit anderem Startpunkt) [\[115\]](#)

	'		'	'		'	'	
RZ	.	x	.	.	.	x	.	.
RD	.	.	.	x	.	.	.	x
L	x	.	x	.	x	.	x	.

etc.

Beispiele:

- *Nhemamusasa, kushaura* I von Mujuru, *kushaura* III bei Berliner

In einigen Versionen ergeben sich längere wiederkehrende Muster durch eine andere regelmäßige Verwendung von LO und LU, die jedoch nicht immer die ganze Periode durchgehalten werden, z. B.

LO	x	.	.	.	x	.
LU	.	.	x	.	.	.

etc.

Beispiele:

- *Mahororo, kushaura* von Mukwasha, Mhlanga und Mujuru sowie bei Tracey

Durch regelmäßiges Freilassen eines Pulses (jeder vierte bei Garfias' *kushaura* von *Nhemamusasa*; jeder sechste bei Traceys *kushaura* von *Mahororo*) kommen ebenfalls größere Gruppierungen auf der Basis des Links-Rechts-Wechsels zustande.

Das ‚4er‘-Pattern

R	.	x	.	x	.	x	.	x
L	x	x	x	.	x	x	x	.
	etc.							

[116]

Die kreuzrhythmische Überlagerung dieses Vierermusters über die zugrunde liegenden Dreipulsgruppen der *hosho*, die dazu führt, dass sich die Relation des Patterns zum Beat ständig verschiebt und sich erst nach $3 \times 4 = 12$ Pulsen, d. h. einem Formteil, wiederholt, verleiht dieser Formel ihren spezifischen Reiz. In der obigen Form spielt die rechte Hand jeden zweiten Puls, die linke realisiert drei gefolgt von einem Leerpuls.

Beispiele:

- *Bangiza, kushaura* II von Mukwasha
- *Dande guru, kushaura* von Mujuru

Eine andere Segmentierung finden wir bei *Bukatiende, kushaura* III von Mujuru und *kushaura* II von Mhlanga:

R	x	.	x	.	x	.	x	.
L	x	x	.	x	x	x	.	x
	etc.							

In einer Variante der ersten Konfiguration wird von der rechten Hand ein weiterer Puls gespielt, so dass sich die Resultierende als Kombination zweier identischer Muster darstellt, die um einen Puls gegeneinander verschoben sind:

R	x	x	.	x	x	x	.	x
L	x	x	x	.	x	x	x	.
	etc.							

Beispiele:

- *Bangiza, kushaura* von Mhlanga (wechselt zwischen beiden Varianten)
- *Nhemamusasa, kushaura* II von Mhlanga

Auch hier gibt es wieder weitere Differenzierungen hinsichtlich der Spielbereiche: [117]

RZ	.	x	.	x	.	x	.	x
RD	x	.	.	.	x	.	.	.
LO	(x)	.	x	.	(x)	.	x	.
LU	.	x	.	.	.	x	.	.
	etc.							

Beispiele:

- *Nhemamusasa, kushaura* III von Mukwasha; *Traceys kutsinhira* (ohne den eingeklammerten Puls, mit Varianten und anderer Segmentierung)

Eine ‚LR‘-Variante des ‚4er‘-Patterns, das durch Freilassen jedes vierten Pulses entsteht, findet man in Garfias’ *kushaura* von *Nhemamusasa*:

RD	.	x	.	.	.	x	.	.
LO	x	.	.	.	x	.	.	.
LU	.	.	x	.	.	.	x	.

etc.

Das ‚2er‘-Pattern

R	x	.	x	.	x	.	x	.
L	x	.	x	.	x	.	x	.

etc.

Der Effekt dieses nur selten vorkommenden Patterns ähnelt dem des ‚4er‘-Patterns, es handelt sich hier allerdings um ein Verhältnis von 2 : 3, so dass sich die Relation zum Beat bereits nach 2 x 3 = 6 Pulsen wiederholt. Darin gleicht es dem ‚LR‘-Pattern.

Beispiele:

- *Nyonganyonga* (nicht die gesamte Periode)
- *Karigamombe, kushaura* von Mhlanga, *kushaura I* von Mujuru sowie *kushaura* bei Berliner

[118]

Inhärente Patterns

Das von Gerhard Kubik in die Musikforschung eingeführte Konzept der sog. ‚inhärenten Patterns‘¹⁴ ist von A. Tracey bereits früh für die Beschreibung der *mbira*-Musik aufgegriffen worden (Tracey 1963:24).¹⁵ Er geht dort von „at least three different registers“ aus, in denen sich diese Patterns bewegen. Berliner demonstriert dies am Beispiel eines *kushaura*-Parts des Stücks *Nhemamusasa*¹⁶, wo er ebenfalls drei melodische Linien konstatiert, die sich jeweils innerhalb einer der drei Oktaven der *mbira* bewegen (Berliner 1981:88-90).

An diesem Stück lässt sich weiterhin zeigen, dass es sich bei den Oktaven allerdings keineswegs um feste Grenzen handelt (ebenso Berliner 1981:90), sondern durch tonräumliche Nachbarschaft eine „Kohäsion“ (Kubik) zu neuen Gestalten führen kann. Mukweshas *kushaura I* weist ebenfalls drei „Frequenzbänder“ (Kubik)¹⁷ auf, deren tiefstes jedoch bis zum D der mittleren Oktave reicht (s. dazu Beispiel 6). Durch Umstellung einer Gruppe von je drei Tönen der linken Hand (A₂ – A₃ – D₃) mit nach oben gewölbtem Melodieverlauf – die aber in Version I normalerweise¹⁸ so nicht gehört werden, da sie auf zwei ‚Bänder‘, d. h. zwei inhärente Patterns verteilt sind – zu einer nach unten gewölbten Dreitonfigur (F₃ – D₃ – A₃) ergibt sich im *kushaura II* für die linke Hand ein völlig neues Hörbild: Die

¹⁴ Einen guten Überblick über dieses Konzept findet man z. B. in Kubik 1984:94-97.

¹⁵ Im Übrigen hat A. Tracey bereits 1961 auf den Unterschied zwischen Spiel- und Hörbild in der *karimba*-Musik Zimbabwes hingewiesen (1961:63). S. dazu oben S. 97.

¹⁶ Unter der Bezeichnung ‚Berliner *kushaura I*‘ findet sich diese Fassung als Notenbeispiel in Kapitel 6.

¹⁷ Man sollte lieber von ‚Tonhöhenbändern‘ sprechen, da es hier nicht um die physikalische Größe, sondern um die psychoakustische geht. Im Folgenden wird kurz von ‚Bändern‘ gesprochen.

¹⁸ Man beachte aber auch hier den kaleidophonischen Charakter: Man kann es theoretisch auch anders hören, wenngleich sich die oben beschriebene Hörweise gewissermaßen ‚aufdrängt‘.

tiefe Stimme ist praktisch auf vier Töne (einen pro Formteil) reduziert und hat nur noch gliedernde Funktion, während das D der mittleren Oktave nun in das mittlere Band einbezogen wird, so dass hier eine Melodielinie aus fünftönigen Figuren entsteht.

[119]

Beispiel 6: Ausschnitte aus *Nhemamusasa* (*kushaura* I und II von V. Mukweshu)¹⁹

Am Beispiel *Nhemamusasa* zeigt sich auch ein markanter Unterschied zu dem von Kubik und anderen herangezogenen Material aus Uganda. Während in der dortigen Xylophonmusik ein Band aus zwei bis drei benachbarten Stufen gebildet wird, umfasst in der oben diskutierten *Nhemamusasa*-Version I von V. Mukweshu die tiefe Stimme immerhin eine Sexte. Der große Ambitus der *mbira* ermöglicht offensichtlich dieses Aufspalten („*parsing*“²⁰) in drei Lagen, in denen die Linien hier jeweils einen charakteristischen, sich dem Gehör aufdrängenden Duktus aufweisen: im tiefen Register eine großräumig aufsteigende jeweils dreitönige, im mittleren eine engräumige – meist nach oben gewölbte – ebenfalls aus je drei Tönen bestehende Melodiefigur, beide – auch rhythmisch – kontrastiert mit deszendente[n] Linien in der oberen Oktave. Diese Konfiguration ist am deutlichsten wahrnehmbar, wenn dieser *kushaura*-Part (zunächst) solo gespielt wird, d. h. bevor ein *kutsinhira* hinzutritt. Hierin manifestiert sich auch eine weitere Besonderheit der *mbira*-Stücke in Bezug auf inhärente Patterns: Diese entstehen nicht erst im Zusammenspiel mindestens zweier Instrumente, sondern können bereits in einem Part enthalten sein. Durch die Kombination zweier Parts entstehen dann weitere inhärente Patterns, die die anderen ersetzen oder überlagern, da sich nun auch innerhalb schmalere[n] Bänder Töne aus beiden Parts zu neuen Gestalten gruppieren.²¹ Auf diese Weise ergeben sich z. B. Tonrepetitio[n]en im Bass oder neue Melodien in der hohen Oktave durch Verzahnung der beiden Stimmen des R-Manuals:

¹⁹ Vollständige Versionen s. Kapitel 6. Eingerahmt ist jeweils die Mittelstimme.

²⁰ Vgl. dazu Wegner 1993.

²¹ So auch Berliner 1981:92.

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'sha' on the left. The second system is labeled 'tsi' on the left. The third system is labeled 'sha' and 'tsi' on the left. The notation consists of black dots on the staves, representing notes, with vertical lines above indicating bar boundaries.

Beispiel 7: Ausschnitte aus *Karigamombe* (*kushaura* von S. Mujuru, *kutsinhira* von V. Mukwesa)²²

The image shows three systems of musical notation, similar to Example 7. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'sha' on the left. The second system is labeled 'tsi' on the left. The third system is labeled 'sha' and 'tsi' on the left. The notation consists of black dots on the staves, representing notes, with vertical lines above indicating bar boundaries.

Beispiel 8: Ausschnitte aus *Mahororo* von Ch. Mhlanga

[121]

In jüngster Zeit hat vor allem Ulrich Wegner die emische Relevanz inhärenter Patterns erneut zur Diskussion gestellt (Wegner 1993).²³ Von ihm mit baGanda-Musikern durchgeführte Tests ergaben zwar, dass diese die in der *amadinda*²⁴-Instrumentalfassung eines Stückes enthaltene Vokalmelodie ohne Schwierigkeiten heraushören konnten, weitere inhärente Patterns jedoch nicht. Diese Differenzierung zwischen textgebundenen Melodien, die die Grundgestalt eines Stückes bilden, einerseits und aus den Charakteristika menschlichen Hörens allgemein, also kulturübergreifend, resultierenden Hörbildern andererseits spielt für die *mbira*-Musik insofern keine Rolle, als sie primär instrumental konzipiert ist.²⁵ Ein Vokalpart kann zwar optional hinzutreten, ist jedoch keineswegs obligatorisch oder gar Basis eines *mbira*-Stücks. Es handelt sich hier nicht um die instrumentale Darbietung eigent-

²² ‚sha‘: *kushaura*, ‚tsi‘: *kutsinhira*. Das untere System (sha/tsi) zeigt das Resultat der Kombination der beiden oberen Systeme.

²³ Vgl. dazu Cooke 1994.

²⁴ Ein pentatonisch gestimmtes Holmxylophon mit zwölf Klangplatten.

²⁵ So auch Berliner 1981:72.

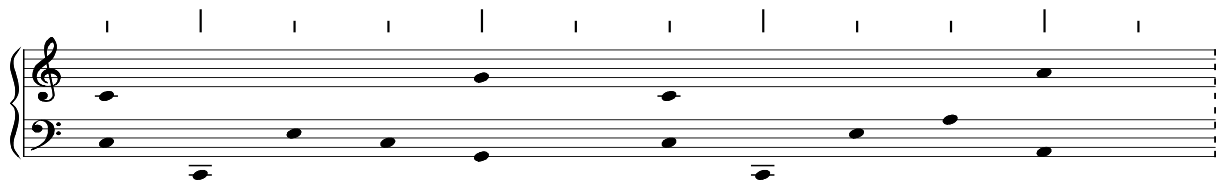
lich oder ursprünglich vokaler Melodien, weshalb eine nähere Analyse dieser Vokalparts in der vorliegenden Studie auch ausgeklammert bleiben kann. Die drei Vokalstile, die im Zusammenhang mit *mbira*-Musik eine Rolle spielen (*mahon'era*, *huro*, *kudeketera*²⁶) lassen sich kurz folgendermaßen charakterisieren: Die beiden ersteren, mit sinnfreien Silben gesungenen Stile greifen Linien des tiefen (*mahon'era*) bzw. des hohen (*huro*) Registers der *mbira* auf. Dagegen handelt es sich bei *kudeketera* um textierte, in der Regel deszendente Melodien.²⁷

Die beiden erstgenannten Stile sind gewissermaßen als intrakulturelle, zur musikalischen Praxis gehörende Ausprägungen dessen zu verstehen, was Wegner in seinem Experiment als analytisches Hilfsmittel eingesetzt hat, um Probleme der Verbalisierung von Wahrnehmung bei den Versuchspersonen zu umgehen:

„The informants were [...] asked to shadow-sing what they heard (in order to deliver a vocal copy of the perceived patterns) while the composition was played [...]“ (Wegner 1993:219)

[122]

Rückschlüsse auf die intrakulturelle Konzeptualisierung etwa eines *kushaura*-Parts wie z. B. Mukweshas *kushaura* I von *Nhemamusasa* sind jedoch auch ohne diesen Rekurs auf die Gesangspraxis an Hand von Äußerungen und praktischen Demonstrationen der Musiker möglich. Einhellig wird von ihnen betont, die rechte Hand erzeuge eine eigene Linie, so dass hier in der Regel die motionale mit einer tonräumlichen Trennung korrespondiert. Dies gilt jedoch bezüglich der Lamelle R1 dann nicht, wenn sie tonaler Bestandteil einer Linie der linken Hand ist (s. Beispiel 9, Pulse 3 und 9).



Beispiel 9: Ausschnitt aus *Chipindura* von V. Mukwasha

Fragt man nach dem charakteristischen Erkennungsmerkmal eines Stücks, wird z. B. bei *Nhemamusasa* vor allem die Basslinie vorgespielt. Dass die einzelnen Stimmen eine gewisse Autonomie für sich beanspruchen können und dementsprechend von den Musikern separat abgewandelt werden, ohne die anderen Stimmen zu verändern, zeigte sich bereits an den zwei oben besprochenen Versionen dieses Stückes von V. Mukwasha: Durch gezielte Umstellung bzw. Ersetzung von drei Tönen der linken Hand pro Formteil wird eine neue Stimme in der mittleren Oktav erzeugt, während die beiden Versionen ansonsten (z. B. bezüglich der rechten Hand) identisch sind, so dass sich die emische Differenzierung zwischen den beiden Manualen der linken Hand hier bestätigt.

Man kann somit festhalten, dass die Stratifikation des gesamten Tonraums, also die Aufspaltung in Tonhöhenbänder, gekoppelt mit der Aufteilung der Tonproduktion auf die beiden Hände und die jeweiligen Spielbereiche (hier vorrangig die Unterscheidung der beiden Manuale der linken Hand) keine von außen an das Material herangetragene (ethnomusikologische) Interpretation, sondern eine intrakulturelle Konzeptualisierung darstellt, die in diesem Fall sogar verbalisiert [123] wird, d. h. nicht nur aus dem musikalischen Verhalten der Informanten abzuleiten ist.

* * *

²⁶ Hannan (1984) macht zu diesen Ausdrücken u. a. folgende Angaben, die sich auf die jeweils spezifische Singweise beziehen: 1. „humming“, 2. „throat“, 3. „sing in monotone for others to answer“.

²⁷ Vgl. dazu Berliner 1976 und 1981:115-125 sowie Brenner 1997:7-9.

Was die Kombination von *kushaura* und *kutsinhira* betrifft, gibt es von Seiten der Musiker zwar präzise Aussagen zur Koordination der beiden Parts im Falle des von manchen Informanten als ‚*kupesanisa*‘ bezeichneten Verfahrens (s. dazu unten), auch die bereits oben angesprochene Verzahnung der Linien der rechten Hand im ‚Reißverschluss‘-Verfahren (z. B. bei Mujurus *kushaura* I + *kutsinhira* I oder II von *Nhemamusasa*) wird eindeutig so zum Ausdruck gebracht, dass die beiden Musiker jeweils abwechselnd einen Ton der fortlaufenden Tonfolge erzeugen. Dies gilt auch für die linke Hand, wo sich durch die Verzahnung häufig Tonrepetitionen ergeben (s. o. Notenbeispiele 7 und 8). Ein gezieltes Erzeugen bestimmter Tonfolgen innerhalb eines mehrtönigen Bandes als feststehendes Resultat des Zusammenwirkens beider Parts (analog etwa zu Xylophonkompositionen der baGanda) wird jedoch von ihnen nicht verbal bestätigt. Die Tatsache, dass solche Melodiefiguren aus der Gesamttextur hervortreten (können), entspricht zweifellos dem hier schon öfter angesprochenen kaleidophonischen Charakter der *mbira*-Musik, jedoch muss man bei ihr davon ausgehen, dass im Verlauf der Darbietung eines Stücks das ‚Auftauchen‘ immer wieder anderer, neuer inhärenter Patterns angestrebt wird, nicht die Etablierung einer, mit dem Stück fest assoziierten, immer wieder repetierten Klanggestalt. Im Einzelnen geschieht dies durch unterschiedliches Timbre²⁸ der einzelnen Lamellen u. a. auf Grund jeweils unterschiedlich starker Anregung der Rasselkörper sowie durch Variantenbildung in Form von Akzentuierung und/oder Veränderung einzelner Töne oder ganzer Stimmen. [124]

Die einzelnen Parts im Ensemble

Was die Ensemblebildung betrifft, ist zunächst hinsichtlich der Funktion des Musizierens zu differenzieren. Ist der Anlass etwa eine Ahnenverehrungs- (*bira*) oder Regenzeremonie (*rukoto* oder *chipwa*), so ist eine Mindestbesetzung von drei Musikern (zwei *mbira*- und ein *hosho*-Spieler) zu erwarten, doch können auch weitere hinzutreten. Auf die optionalen Gesangsparts wurde bereits oben hingewiesen, außerdem können Anwesende zusätzlich Klatschpatterns hinzufügen.²⁹ Das gleiche Repertoire kann aber auch außerhalb eines solchen formellen Kontextes zum Vergnügen eines einzelnen³⁰ oder mehrerer Musiker und eventuell anwesender Zuhörer gespielt werden (s. Einleitung). Wird ein Stück dabei von einem *mbira*-Spieler allein realisiert, so bilden in der Regel eine oder mehrere *kushaura*-Versionen die Basis der Darbietung, die nach Belieben und spieltechnischen Möglichkeiten – und eventuell Fertigkeiten des Musikers – um Elemente aus *kutsinhira*-Parts erweitert werden können. Die oben genannte Trio-Besetzung aus zwei *mbiras* und *hosho* kann jedoch auch hier als die typischste gelten, selbst wenn sie keineswegs als obligatorisch zu betrachten ist.

Bei der weiteren Betrachtung wollen wir uns daher auf diese Ausprägung des Ensembles konzentrieren. Hier sollen nun zunächst diejenigen Charakteristika dieser drei Parts dargestellt werden, die als gemeinsame, vom konkreten Stück unabhängige Basis der später im Einzelnen diskutierten Versionen der untersuchten Stücke gelten können. Nicht alle diese Merkmale sind in jeder Version realisiert, jedoch grundsätzlich als Option vorhanden.

kushaura

Dieser *mbira*-Part, der durch das *chiZezuru*-Verb *kushaura*³¹ bezeichnet wird, das Hannan mit „sing solo part; lead a song“ übersetzt (Hannan 1984), gilt bei [125] den Musikern (und in der Lite-

²⁸ Vgl. dazu z. B. Kubik 1984:86.

²⁹ Vgl. Berliner 1981:112 ff.

³⁰ Hugh Tracey pflegte dies in den Anmerkungen zu seinen zahlreichen Tonaufnahmen (The Sound of Africa Series) als „self-delectative songs“ zu bezeichnen.

³¹ *ku*-: Präfix der Infinitiv-Klasse (Kl. 15).

ratur) generell als derjenige, der ein Stück anstimmt und sein Fundament liefert, was dadurch bestätigt wird, dass *kushaura*-Parts die Basis beim Solospiel bilden (s. o.).³² Gleichzeitig wird er jedoch als der einfachere der beiden *mbira*-Parts betrachtet, weshalb bei Musikern mit unterschiedlichem Niveau oder Ansehen der weniger erfahrene diesen Part übernimmt.³³

Beim Unterrichten wird der Schüler, nachdem er eine gewisse Sicherheit und Geläufigkeit im Spiel eines neuen Stücks oder einer neuen Version erlangt hat, von seinem Lehrer oft dadurch auf die Probe gestellt, dass letzterer beginnt, einen zweiten Part (*kutsinhira*) dazu zu spielen. Dabei zeigt sich, ob der Schüler sich durch den neuen Gesamtklang irritieren lässt und falsch spielt oder abbricht. Bei einem erfahrenen Musiker sind die Bewegungsabläufe dagegen so automatisiert, dass er sie nicht bewusst steuern muss. Jeff Pressing beschreibt dieses Stadium mit den Worten: „In a sense, the performer is played by the music“ (1988:139). Dies deckt sich mit Äußerungen von *mbira*-Musikern.

Generell ist der *kushaura*-Part Hauptträger der spezifischen Merkmale eines Stücks, also vor allem der jeweiligen Akkordsequenz in der für das Stück charakteristischen Ausprägung. So kann die Akkordfolge entweder durch eine klare, (hauptsächlich) aus Grundtönen bestehende Basslinie deutlich gemacht oder durch mehr oder weniger häufigen Einsatz harmonisch äquivalenter anderer Akkordtöne (Quint, Terz) verschleiert werden. Die Informanten wiesen dabei immer wieder auf die Bedeutung der linken Hand hin, in der gewissermaßen die Essenz steckt, während die rechte Hand variabler sei. Diese lässt die harmonische Struktur eines Stücks trotz der Tatsache, dass akkordfremde Töne eher seltene Ausnahmen darstellen, meist nicht so deutlich werden. Typisch sind Wechsel zwischen einer Art Pendelmelodik, bei der innerhalb eines relativ kleinen Tonraums (meist weniger als eine Quinte) die jeweils passenden Akkordtöne ausgewählt werden (z. B. Mukweshas *kushaura* zu *Mahororo*), und langen deszendenden Linien (z. B. Mukweshas *kushaura* II zu *Bangiza*).

[126] Auffallend ist die meist sehr stark ausgeprägte Regelmäßigkeit und innere Stringenz der *kushaura*-Parts: Typischerweise wird nicht nur eine strenge Gliederung in die vier Formteile sichtbar und hörbar, sondern häufig lässt sich die von Tracey als „the general southern African tendency of harmonic movement to alternate up and down by one step or tone“ (Tracey 1970 a:41) beschriebene Eigenschaft der Standardakkordsequenz bis auf die Pulsebene einer konkreten Version ausdehnen. Dies wird besonders gut in den Notationen der einzelnen Stücke im Anhang sichtbar, wo die vier Formteile untereinander angeordnet sind. Verfolgt man dort in vertikalen Spalten vier Töne untereinander, so bestätigt sich vielfach diese Regelmäßigkeit.

kutsinhira

Es handelt sich bei dieser Bezeichnung ebenfalls um ein Verb, für das Hannan neben der Übersetzung als „exchange parts of song; sing refrain of song“ u. a. die außermusikalische Bedeutung „add second hoeful, or second furrow“ angibt (Hannan 1984). Dementsprechend ist damit das Hinzufügen eines zweiten Parts zu einem *kushaura* bzw. dieser zusätzliche Part selbst gemeint. Laut Tracey bleibt der *kushaura*-Part beim Spiel eines Stücks relativ konstant, während der *kutsinhira*-Part vielfältig abwandeln kann (1970 b:9-10). Diese größere Flexibilität des *kutsinhira* bestätigt auch Berliner (1981:101). Er unterscheidet

„two basic types of *kutsinhira* part, the type being determined by the nature of the piece. [...] Such pieces as 'Kuzanga,' 'Shumba,' 'Dande,' and 'Nyamamusango' use a *kutsinhira* part either identical or very similar to the *kushaura* part. The *kutsinhira* part falls one beat [gemeint ist hier ‚Puls‘, G. G.] behind the *kushaura* part; the parts interlock so that the second player in effect echoes the first musician's pitches. [...] It is common in pieces of this nature for the bass melody of the *kushaura* part to coincide with the main *hosho*

³² Vgl. Berliner 1981:73.

³³ Vgl. A. Tracey 1970 b:9-10.

beat.³⁴ [...] A second type of *kutsinhira* part is more appropriate for such pieces as 'Nyamaropa' and 'Nhemamusasa.' The *kutsinhira* parts of these compositions differ in character from their respective *kushaura* parts; they may emphasize a different part of the *mbira*'s range, support high-tone melodies of a different nature, or emphasize different rhythmic groupings." (Berliner 1981:90-92) [127]

Es geht nun darum darzulegen, wie und bei welchen Stücken diese zweifellos richtig beschriebenen Typen in die Praxis umgesetzt werden. Ch. Mhlanga beispielsweise unterscheidet ausdrücklich zwei Kategorien: eine Art von *kutsinhira*, die einen Puls hinter dem *kushaura* spielt, und eine andere, bei der man den Part unabhängig vom *kushaura* vorspielen kann (z. B. zu Demonstrationszwecken oder beim Unterrichten). Es wird sich zeigen, dass bei der zweiten Kategorie noch weiter differenziert werden kann.

Die Echoverzahnung

Laut Auskünften meiner Informanten handelt es sich bei der ersten Möglichkeit in gewisser Hinsicht um eine ‚Notlösung‘: Ist zu einem bestimmten Stück, d. h. seiner *kushaura*-Fassung, kein ‚richtiger‘ – d. h. eigenständiger – zweiter Part (*kutsinhira*) vorhanden, was bei einigen Stücken der Fall ist (s. die Liste S. 130), oder eventuell einem zweiten Musiker vielleicht gerade nicht geläufig, so wird in der oben von Berliner beschriebenen Weise der *kutsinhira*-Part dadurch gebildet, dass der vorhandene *kushaura* – mehr oder weniger vollständig identisch – um einen Puls verzögert mit dem *kushaura* kombiniert wird. Dadurch greifen dann beispielsweise die für die rechte Hand so typischen $\times \ . \ \times \ .$ etc. -Linien ineinander. Dieses Verfahren der ‚Echoverzahnung‘, dessen Höreindruck in der Tat einen fortwährenden Echoeffekt suggeriert, wird von manchen (z. B. Mukwasha und Chiweshu) – jedoch nicht allen – Musikern mit dem Verb *kupesana* bezeichnet. Es leitet sich vom Verb *kupesana* = „differ; disagree“ (Hannan 1984) ab, das durch die Extension *-is-* erweitert ist, die als Kausativ oder Intensiv interpretierbar ist³⁵, also etwa mit „sich (deutlich) unterscheiden(d)“ zu übersetzen wäre. Andere Informanten (z. B. Mhlanga) benutzen dagegen ‚*kupesana*‘, um die richtige oder falsche Relation der Parts auszudrücken: z. B. „*Tiri kupesana*.“, d. h. „Wir spielen nicht richtig zusammen.“ im Gegensatz zu „*Tiri kuwirirana*.“, d. h. „Wir spielen richtig zusammen.“³⁶ ‚*kupesana*‘ kann auch zur [128] Charakterisierung verschieden gestimmter *mbiras* verwendet werden (ebenfalls Mhlanga).

Bei dieser Art der *interlocking*-Technik³⁷ drängt sich natürlich die in der Literatur kontrovers diskutierte Frage nach der individuellen Auffassung sich dergestalt verzahnender Parts auf. Während Kubik u. a. unter Berufung auf A. M. Jones in bestimmten Fällen eindringlich für „das Vorhandensein eines individuellen Beat“ jedes Musikers plädiert (1984:75 ff.), lehnt beispielsweise Arom diese Konzeption vehement ab (1991 a:84, 85, 210).

Zunächst ist hier zweierlei festzuhalten. Zum einen sind verbale Äußerungen zu dieser Frage von einheimischen Musikern normalerweise nicht zu erwarten, da eine solch analytische Herangehensweise im Grunde einen vergleichenden, d. h. interkulturellen, regional übergreifenden Blick erfordert. Mit anderen Worten: Sie entspricht dem der (‚westlichen‘) Wissenschaft. Eine einheimische Terminologie betrifft in der Regel diejenigen Aspekte, die innerhalb der betreffenden Kultur unterschieden und deshalb benannt werden. Zur Gewinnung nonverbaler Äußerungen bedarf es eines sehr sorgfältig zu planenden *settings*, das verschiedenste Probleme kultureller, sprachlicher und psychologischer Art in Betracht zu ziehen hat. Wie gerade einige der jüngsten Versuche in dieser

³⁴ Im vorliegenden Material gilt dies z. B. nicht für das Stück *Mutamba*. (G. G.)

³⁵ Vgl. Hannan 1984 und Carter/Kahari 1979 Bd. 2:23-24.

³⁶ Zu *kuwirirana* vgl. auch A. Tracey 1970 a:48. Bei der Konstruktion Hilfsverb + Infinitiv handelt es sich um den einfachen Progressiv, Brauner (1993) spricht von „aktuellem Präsens“.

³⁷ Es handelt sich hier allerdings nicht um *interlocking* bzw. Verzahnung im strengen Sinn, wonach keine Simultanklänge der beteiligten Parts zulässig wären (vgl. Kubik 1984:77).

Richtung zeigen (etwa Arom und Wegner, s. u. S. 230), ist dies ein sinnvoller und notwendiger Ansatz, der in der Zukunft gerade wegen des wachsenden Interesses an der kognitiven Dimension sicherlich zunehmend an Bedeutung gewinnen wird. Zum anderen geht es – gemäß der Vorstellung von afrikanischen Musiken – keinesfalls darum, eine panafrikanische Lösung der Frage nach der Beat-Auffassung zu suchen.

Im vorliegenden Fall ist nochmals an die Tatsache zu erinnern, dass die Aktionen der beiden Musiker nicht in der Weise ineinander greifen, dass eine neue, doppelt so schnelle Pulsfolge daraus resultieren würde. Die Pulsebene ist vielmehr für beide Parts gleich, sie spielen nur das gleiche Pattern um einen Puls versetzt: [129]

nicht:	Spieler 1	1	.	2	.	3	.	4	.		
	Spieler 2		.	1	.	2	.	3	.	4	etc.
sondern:	Spieler 1	1		2		3		4			
	Spieler 2			1		2		3		4	etc.

Gleichzeitig gibt es für den *kushaura*-Part eine unveränderbar feststehende Relation zum Beat, der durch die *hosho* materialisiert werden kann oder sonst den Musikern mental präsent ist. Diese Beats können beim Spielen beispielsweise durch leichtes Kopfnicken von den Musikern angedeutet werden³⁸, etwa beim Solospiel ohne *hosho*-Begleitung. Interessanterweise existiert diese Ebene auch in der Xylophonmusik von buGanda (Kubik 1991:49), eine Tatsache die oft übersehen und bei der Diskussion des ‚individuellen Beat‘ in dieser Musik nicht weiter berücksichtigt worden ist.

Selbst in einem von Dave Dargie auf Video dokumentierten Tanz mit Gesang und Trommelbegleitung südafrikanischer Thembu-Xhosa-Frauen³⁹, die um einen Puls versetzte Schritte ausführen, bleibt dennoch die gemeinsame Referenz in Form des Klatschens. Das auf einer zweifelligen Trommel gespielte Muster steht dazu in folgender Relation (TR = Trommel rechts, TL = Trommel links, Kl = Klatschen):

		'	'		'	'
TR	x	.	.	x	.	.
TL	.	.	x	.	.	x
Kl	x	.	.	x	.	.

Eine Tänzerin setzt den Fuß auf den ersten, die andere auf den dritten Puls, d. h. die eine synchronisiert ihre Bewegungen mit dem einen Trommelfell, die andere mit dem anderen. [130]

Im Fall der *mbira*-Musik sollte der Begriff ‚Beat‘ jedenfalls – um eine unnötige terminologische Konfusion zu vermeiden – auf die allen Beteiligten (*mbira*- und *hosho*-Spieler, Tänzer/innen) gemeinsame Referenzebene beschränkt werden, die hier unstrittig existiert. Wie bereits erwähnt wurde, gibt es für diese Sachverhalte keine einheimischen Termini. Sehr deutlich ist jedoch die Rückwirkung ‚unserer‘ Forschung zu beobachten. So erklärte mir einer der Musiker (Fr. Mujuru) in englischer Sprache – und nicht etwa auf Suggestivfragen –, es gebe zwar keine einschlägigen chiShona-Ausdrücke, die Musik sei aber so organisiert, dass es drei Pulse pro Beat gebe, der mit der Abwärtsbewegung der einen *hosho*-Rassel zusammenfalle. Er bestätigte auch ausdrücklich, diese Bezeichnungen (*pulse*, *beat*) seien nur für Leute gedacht und nötig, die die Musik nicht in der traditionellen Weise, d. h.

³⁸ So auch Berliner 1981:113.

³⁹ Dave Dargie: *Xhosa Music*, aufgenommen 1985, publiziert in München 1993, daraus: „Diviners' songs and dances“, ausgeführt von Nowayilethi Mbizweni & Group.

durch Hineinwachsen in die Kultur und Nachahmen, gelernt hätten. Auch Ch. Mhlanga benutzte den Ausdruck „*pulse*“, um das von mir als Echowverzahnung bezeichnete Verfahren zu erklären (s. o.): „The *kutsinhira* is one pulse behind the *kushaura*.“

Ein solcher nach dem Prinzip der Echowverzahnung gestalteter *kutsinhira*-Part lässt sich nach Auskunft der Musiker – anders als einer vom zweiten Typ (s. u.) – nicht allein, d. h. ohne *kushaura*-Part, demonstrieren: Es gibt kein Echo ohne eine dieses auslösende Aktion. Im vorliegenden Material wurde u. a. bei folgenden Stücken ein *kutsinhira*-Part dieses Typs gespielt:

- *Chigamba/Muzoriwa*
- *Karimugomba*
- *Kuzanga*
- *Mutamba*
- *Nyamamusango*
- *Shumba*⁴⁰
- *Shumba yaMukwashi*

[131]

Bei allen anderen Stücken ist diese Art des *kutsinhira* zwar möglich, aber nicht immer gebräuchlich. Berliner ordnet z. B. *Dande* dieser Kategorie zu, in meiner Sammlung sind aber eigenständige *kutsinhira*-Parts dieses Stücks enthalten. Auch bei *Karigamombe* und *Shumba* zeigt sich, dass keine scharfe Trennung in dem Sinn existiert, dass ein Stück ausschließlich zur einen oder anderen Kategorie gehört: Während Mhlanga in Echowverzahnung spielt, gibt es von anderen Musikern eigenständige *kutsinhira*-Parts.

Eigenständiger *kutsinhira*

Der zweite *kutsinhira*-Typ, für den es offenbar nicht zuletzt deswegen keine weitere oder speziellere Bezeichnung gibt, weil er von den Musikern als der Normalfall betrachtet wird, hat eine eigene, sich vom motiorhythmischen Pattern des *kushaura*-Parts unterscheidende Gestalt. In weit stärkerem Maße als bei letzterem kann sie jedoch permanent verändert werden, im Extremfall soweit, dass keine zwei aufeinander folgenden Periodendurchläufe identisch sind.⁴¹ Andererseits gibt es durchaus quasi feststehende Versionen für *kutsinhira*-Parts eines Stückes, die dann gewissermaßen den Ausgangspunkt für die kreativen ‚Ausflüge‘ des Musikers darstellen. Als Basis für die Untersuchung wurden daher sowohl fixierte, per Unterricht gewonnene Standardversionen herangezogen als auch transkribierte Ausschnitte aus Tonaufzeichnungen.

Bemerkenswert ist hier nun die Tatsache, dass es hinsichtlich der Einstufung einer Version mit ihrem spezifischen motiorhythmischen Pattern als *kushaura* oder *kutsinhira* keineswegs immer eine feste Funktionszuweisung gibt. Dies scheint auch Tracey klar gewesen zu sein, der die verschiedenen Versionen eines Stückes durchnummeriert hat, ohne den Typ immer anzugeben (z. B. A. Tracey 1970 b). Wie etwa das Beispiel *Taireva* zeigt, kann ein *kutsinhira* in die Rolle eines *kushaura* schlüpfen, zu dem dann der ‚*kutsinhira* des *kutsinhira*‘, also quasi ein sekundärer *kutsinhira*, gespielt wird. Dies kann wie bereits oben er[132]wähnt auch dann eintreten, wenn drei *mbiras* zusammen spielen: *kushaura* + *kutsinhira* 1 + *kutsinhira* 2.⁴²

⁴⁰ Vgl. jedoch Mujurus *kutsinhira*, der ein eigenes motiorhythmisches Pattern aufweist.

⁴¹ S. dazu unten über Variantenbildung Kapitel 7.

⁴² Auch A. Tracey weist darauf hin, dass alle drei von ihm präsentierten Versionen von *Nhemamusasa* zusammen gespielt werden können (1970 b:19).

In manchen Fällen ist nicht unbedingt festgelegt, welche Gestalt eines Stückes als *kushaura* an-gestimmt und dann mit einem anderen motiorhythmischen Pattern als *kutsinhira*-Part kombiniert wird. Bei *Bangiza* z. B. kann die Version mit dem ‚4er‘-Pattern sowohl als *kushaura* als auch als *kutsinhira* gespielt werden. In den Notenbeispielen finden sich weitere Stücke, bei denen einzelne Versionen von den Informanten als „*kushaura* oder *kutsinhira*“ bezeichnet wurden. Bei den Transkriptionen wurden die Versionen entsprechend der jeweils dort vorgefundenen Funktion als *kushaura* oder *kutsinhira* bezeichnet. Eine Version, die in der einen oder anderen Weise ausgewiesen ist, kann also in anderem Kontext in anderer Funktion auftreten.

Charakteristisch für *kutsinhira*-Versionen, die nicht als *kushaura* in Frage kommen, sind oft

- die Verschleierung der zugrunde liegenden Akkordsequenz durch **Konstanten** (s. u.),
- eine weniger gleichförmige Gestalt schon innerhalb einer Periode z. B. durch Wechsel des motiorhythmischen Patterns, unregelmäßige Anordnung von Tönen in einem Register (speziell der tiefen Oktave) u. Ä. (s. z. B. Mhlangas *kutsinhira* zu *Bangiza*)

Außerdem kann einer sowohl als *kushaura* wie auch als *kutsinhira* geeigneten Version dadurch gewissermaßen eindeutig eine *kutsinhira*-Funktion zugewiesen sein, dass sie – vergleichbar, aber nicht identisch mit dem Echoverzahnungsprinzip, da der *kushaura* hier eine völlig andere Gestalt haben kann – um einen Puls gegenüber der üblichen Relation ihres motiorhythmischen Patterns zum Beat verschoben ist. Dies gilt besonders für das ‚6er‘-Pattern (s. die einschlägigen Beispiele oben S. 109). [133]

Der Einsatzpunkt des *kutsinhira*-Parts ist nicht festgelegt, sondern hängt davon ab, wie schnell sich der Musiker in Bezug auf den *kushaura* orientieren kann. Die Relation zwischen den beiden Parts bzw. ihr gemeinsamer Beat-Bezug sind jedoch nicht variabel: Ein Verschieben etwa um einen oder mehrere Pulse ist nicht akzeptabel und wird als falsch betrachtet.

Besonderheiten der Gestaltung

Hier ist vor allem auf eine Eigentümlichkeit hinzuweisen, die aus dem Stimmpflan der *mbira* resultiert. Dort fehlt ja bekanntlich in der tiefen Oktave die zweite Stufe (hier als D notiert, vgl. Kapitel 4). Ergibt sich nun in einem Stück aus der Kombination der betreffenden harmonischen Progression mit einem bestimmten motiorhythmischen Pattern, dass dieses tiefe D erklingen müsste, gibt es zwei Alternativen: Entweder wird die Lamelle B1 (= C) als Ersatz gespielt⁴³ oder der Ton in die mittlere Oktave versetzt (Lamelle B7) bzw. durch einen anderen Akkordton ersetzt. Die vor allem in *kutsinhira*-Parts relativ häufige erstgenannte Möglichkeit der **D-Substitution** vermeidet eine Abweichung vom motionalen Pattern um den ‚Preis‘ der Einfügung eines harmonisch an der betreffenden Stelle eigentlich nicht zulässigen Tons. Dies wird intrakulturell offenbar nicht zuletzt deswegen als akzeptabel betrachtet, weil die tiefste Lamelle in ihrer Stimmung ohnehin häufig beträchtlich von einem 1200-Cents-Oktavabstand zu L1 abweicht und die Tonhöhenwahrnehmung hier verunsichert ist (s. o. Kapitel 2), so dass wohl ausreichend ist, einen möglichst tiefen Ton zu spielen. Berliner geht zwar auch auf die besondere Rolle der Lamelle B1 ein⁴⁴, erwähnt jedoch nicht, dass sie speziell an die Stelle des zwischen B1 und B2 fehlenden Tons treten kann.

Eine weitere Eigenheit mancher Parts – und dies gilt in besonderem Maße, wenn sie in der Funktion eines *kutsinhira* auftreten – liegt darin, dass manchmal bestimmte Zungen an regelmäßigen

⁴³ So auch Brenner 1997:178-181.

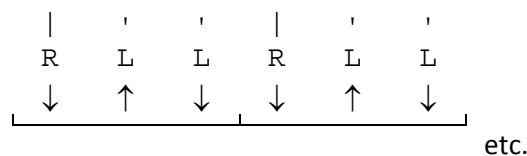
⁴⁴ Berliner 1981:108. Vgl. dazu auch A. Tracey 1961:51.

Positionen der Periode in der Art einer ‚Kon[134]stante‘ immer wieder erklingen und so teilweise die zugrunde liegende Akkordsequenz überlagern bzw. verschleiern können. Berliner⁴⁵ bezieht dies nur auf die tiefste Lamelle, doch ist das Prinzip keineswegs auf sie beschränkt, wie z. B. Mukweshas *kushaura* von *Chakwi* zeigt, wo es sich um die Lamelle B7 handelt. Noch deutlicher wird dies an einer Variante dieses Phänomens. Teilweise wird nämlich eine Zeitlang immer wieder auf einen Ton rekurriert, jedoch nicht während der gesamten Periode, so dass der betreffende Ton an bestimmten Stellen der Sequenz akkordfremd ist. Dies wird im Folgenden als ‚temporäre Konstante‘ bezeichnet und betrifft auch andere Töne als das tiefe C.

Ist das Phänomen der Konstanten oder temporären Konstanten auf einen Part beschränkt, dann in der Regel auf den *kutsinhira*, so dass die jeweilige Akkordsequenz durch den *kushaura* erkennbar bleibt. In den Fällen, wo es jedoch beide betrifft (etwa bei Stücken mit einem *kutsinhira* nach dem Ecoverzahnungsprinzip), kann sich eine harmonische Progression ergeben, die nicht eindeutig auf eine hypothetisch zugrunde liegende, aber durch die Konstanten überlagerte Akkordfolge zurückführbar ist (s. dazu Kapitel 6).

hosho und Timing – und: Wo ist der Beat?

Das Gefäßrasselpaar *hosho*⁴⁶, zwei mit Samenkörnern⁴⁷ gefüllte Stielkale-bassen⁴⁸, markiert mittels eines festen Patterns den Beat, an dem sich auch die Tanzbewegungen orientieren. Die rechte Hand⁴⁹ führt eine unten, die linke eine oben und unten akzentuierte vertikale Bewegung vor dem Körper des Spielers aus, der Beat liegt am Ende der Abwärtsbewegung der rechten Hand: [135]



Dabei weichen Phrasierung bzw. Timing dieser Figur deutlich von einer äquidistanten Pulsation ab. Berliner hat ihren Rhythmus als annähernd



wiedergegeben, wobei die Sechzehntel und die Achtel etwas vorgezogen gespielt würden (Berliner 1981:113). Dort weist er auch zurecht darauf hin, dass je nach Personalstil des Ausführenden leichte rhythmische Verschiebungen und unterschiedlich ausgeprägte Akzentuierungen das Pattern in seiner Realisierung prägen, dessen Grundgestalt jedoch gleich bleibt. Brenner sieht in der *hosho*-Phrasierung eine Tendenz, sich zwischen binärer und ternärer Gliederung zu bewegen (1997:198).

Zur Frage des Timings

Was das Timing in afrikanischen Musikkulturen betrifft, geht man im Allgemeinen von einem gleichmäßigen Raster mit konstantem Pulsabstand aus, auf das die Schläge oder Einsatzpunkte von

⁴⁵ Ebenso A. Tracey 1961.

⁴⁶ Es handelt sich wie bei ‚*mbira*‘ um ein Substantiv, das sowohl im Singular (Kl. 9) wie im Plural (Kl. 10) ein Nullpräfix aufweist, so dass die Anzahl aus dem Kontext ersichtlich werden muss. Gelegentlich wird statt zweier Rasseln nur eine verwendet. S. dazu weiter unten.

⁴⁷ Bevorzugt werden *hota*, das sind die der Blumenrohrstaude (bot. *Canna*, vgl. Hannan 1984).

⁴⁸ S. Abbildung oben S. 6.

⁴⁹ Die folgenden Angaben beziehen sich auf Rechtshänder.

Klängen mit mehr oder weniger metronomischer Exaktheit fallen. Ansonsten fanden sich lange Zeit nur vereinzelte Hinweise auf „irrationale“ Verschiebungen (Kubik 1984:72), die aus einer Retardierung oder Antizipation musikalischer Aktionen resultieren könnten. In Detailstudien zu einzelnen subsaharischen Musiktraditionen gibt es allerdings gelegentlich Hinweise auf ein nicht-metronomisches Timing, etwa bezüglich des Xylophonspiels im Nordwesten Ghanas. Mary Seavoy führt dies im Fall der Spielweise des *jengsi*-Xylophons der Sisaala teilweise auf eine Orientierung am Sprachrhythmus zurück (Seavoy 1982:430-431). Ein solches ‚Sprechspielen‘ ist uns ja aus vielen afrikanischen Kulturen mit Tonsprachen geläufig. Ein weiteres [136] Beispiel findet sich etwa in der benachbarten Côte d’Ivoire (Elfenbeinküste), nämlich in der *kpoye*-Xylophonmusik der Senufo, wo der Leiter des Ensembles in manchen Fällen nicht metronomisch exakt, sondern in einem „quasi-sprachlichen Stil“ spielt (Ciompi 1989:113).

Seavoy hat aber bei den Sisaala in Ghana auch Beispiele dafür gefunden, dass man ein Pattern rhythmisch entweder auf eine binäre oder eine ternäre Gliederung beziehen kann oder nicht-ganz-zahlige Verhältnisse vorliegen, die sich aus einer ‚Beugung‘ oder Verschiebung der Anschläge weg vom isochronen Pulsraster ergeben (Seavoy 1982:431-432). Larry Godsey hat in seiner Studie zur *kogyil*-Xylophonmusik der ghanaischen Birifor (Godsey 1980) versucht, solche Besonderheiten des Mikrotimings mit Hilfe des sog. NUTs-Systems genauer zu bestimmen.⁵⁰ Godsey kommt zu dem Ergebnis, nicht nur je nach Zugehörigkeit eines Stücks zu einer bestimmten Gattung ließen sich charakteristische Werte für die Abweichung von isochronen Abständen feststellen, sondern auch für den Personalstil einzelner Musiker (Godsey 1980:130ff.).

Gerade aus dem Bereich der Mande-Kulturen sind inzwischen verschiedene Möglichkeiten bekannt geworden, wie der individuelle Gestaltungsspielraum der Musiker hinsichtlich des Mikrotimings aussehen kann (Charry 2000:xxvii, 87). Ein stufenloses Wechseln zwischen einer binären und ternären Beateilung hat z. B. Roderic Knight in den Klopfpatterns (*konkondiro*) gefunden, die während des Spiels auf der *kora*-Stegharfe von einer zweiten Person auf dem Kalebassenresonator der *kora* ausgeführt werden können (1973:196-197). Nach Johannes Beer (1991:12-13) gibt es in der Phrasierung von Trommelfiguren auf der Bechertrommel *jembe* (oder *jenbe*) bei den ebenfalls zur Mande-Gruppe zählenden Malinke (oder Maninka) neben einem konstanten Abstand der Pulse auch Verschiebungen nach vorn (Antizipation) oder hinten (Retardierung). Am Beispiel der *jembe*-Musik aus Mali hat Rainer Polak das Prinzip des [137] systematischen Verschiebens von Schlägen genauer untersucht und die verschiedenen Erscheinungsformen nach Typen geordnet (Polak 1997, 1998). Er interpretiert die Spielweise der *jembe* im Sinne verschiedener Modelle, welche die Beziehung zwischen einer Ausgangs- und einer (angestrebten, jedoch nicht unbedingt erreichten) Zielpulsation aufzeigen sowie einen emisch relevanten Toleranzbereich deutlich machen, in den die tatsächlichen Anschläge der Trommel fallen können. Als generelle Strategie konstatiert er:

„The [...] pulsations [also die Ausgangs- und die Zielpulsation, G. G.] set the limiting values for the microrhythmic tolerance in placing the impulses of a rhythm pattern.“ (Polak 1998:29)

Einen jeweils spezifischen Umgang mit dem Mikrotiming findet man darüber hinaus nicht nur in verschiedenen Formen afroamerikanischer Musik⁵¹, auch in der *mbira*-Musik spielt dieses Phänomen offensichtlich eine Rolle. Um das Maß der mikrotemporalen Verschiebung näher zu bestimmen, wurden zwei Aufnahmen des typischen Patterns des *hosho*-Gefäßbrasselpaares von verschiedenen Spie-

⁵⁰ Dieses ist von Nazir Jairazbhoy in Anlehnung an Ellis’ Cents-Rechnung für die genaue Bestimmung von Intervallgrößen als Maß für Dauern und zeitliche Distanzen entwickelt worden und teilt die ermittelte Dauer eines Referenzwertes (z. B. für eine Achtelnote) in 100 kleinste Zeiteinheiten (nominal units of time = NUTs). Die tatsächlichen Abstände zwischen Impakten lassen sich dann mit +/- Angaben (ausgedrückt in NUTs) präzisieren und geben so Auskunft über die mikrotemporale Gestaltung.

⁵¹ Vgl. dazu Grupe 2004 b mit weiteren Literaturhinweisen.

lern auf einem Apple Macintosh mit Hilfe des Programms SoundScope/16 (Version 1.27) hinsichtlich des Zeitverhaltens untersucht. Die Messungen ergaben wie zu erwarten eine deutliche Tendenz zu nicht-isochroner Phrasierung. Angegeben sind auf ein Tempo von 1 Beat pro 600 ms umgerechnete Durchschnittswerte, so dass ein idealtypischer Pulsabstand 200 ms betragen würde:

Puls	1	2	3	1	
		'	'		etc.
Abstand der Pulse in ms	264	96	240		

Einschränkend sei für die *hoshō*-Messungen allerdings auf zwei Punkte hingewiesen, welche die Werte relativieren: [138]

1. Die konkrete Spielweise und damit Phrasierung der *hoshō* unterliegt der erwähnten individuellen Spezifik, deren intrakulturelle Toleranzbreite hier hinsichtlich des Timings nicht näher untersucht worden ist. Von den Informanten wurden allerdings einhellig folgende Kriterien für die Qualität eines *hoshō*-Spielers genannt:

- konstantes Tempo auch über einen längeren Zeitraum (Viele Spieler tendieren nach einiger Zeit zu einer Retardierung.);
- präziser, scharfer Klang des Patterns (d. h. kein ‚verwaschenes‘ Rasseln ohne klaren Rhythmus).

2. Trotz der letztgenannten Forderung ist der genaue Einsatzpunkt besonders des dritten ‚Schlages‘ in der Computeranalyse nur schwer auf Millisekunden genau zu bestimmen, so dass hier eine gewisse Unschärfe der obigen Messergebnisse einkalkuliert werden muss. Die Tendenz weg von einer isochronen Phrasierung bleibt dadurch jedoch unberührt, die genannten Probleme wären allerdings für eine Untersuchung des Personalstils von *hoshō*-Spielern relevant.⁵²

Auch bezüglich des *mbira*-Spiels stellt man fest, dass die Pulse keineswegs immer genau äquidistant realisiert werden, wenn dies auch für die Mehrzahl der Fälle gelten mag. Es gibt gelegentlich auf der Ebene des Personalstils durchaus Beispiele dafür, dass sich ein Musiker spontan zur Variation der ‚üblichen‘, gleichmäßig-isochronen Spielweise hin zu einer deutlich hörbaren ‚Rhythmisierung‘ entschließt. Um hier Missverständnissen sogleich vorzubeugen, sei jedoch betont, dass damit keineswegs etwa die Grundkonzeption der *mbira*-Musik hinsichtlich ihrer temporalen Organisation in Frage gestellt wird. Diese ist vielmehr dergestalt zu ergänzen, dass die in analytischer Sicht isochron konzipierten Pulse innerhalb gewisser Grenzen je nach Gusto eines Musikers ‚rhythmisiert‘, d. h. mit ungleichen Abständen realisiert, in Erscheinung treten können: Es handelt sich also um ein Oberflächenphänomen im Gegensatz zur konzeptionell unver[139]änderten Relation zwischen Pulsen als kleinsten Einheiten und Beat. Um dies zu illustrieren und auch die mögliche Bandbreite aufzuzeigen, wurde gehörmäßig ein Beispiel ausgewählt, bei dem sich dieses insgesamt eher seltene Phänomen besonders deutlich zeigt. Es handelt sich um die Soloaufnahme eines *kutsinhira*-Parts von *Taireva* gespielt von S. Mujuru, bei dem linke und rechte Hand alternierend agieren und jeder Puls realisiert wird. Wiederum mit Hilfe des Programms SoundScope/16 (Version 1.27) wurde auf einem Apple Macintosh das Zeitverhalten untersucht. Dabei ergaben sich folgende Resultate:

⁵² Es wäre sicherlich auch lohnend, in einer systematischen Untersuchung der Phrasierung einer größeren Zahl von *hoshō*-Spielern Brenners oben angeführter Hypothese nachzugehen.

Bei einem durchschnittlichen Abstand der Beats in der betreffenden Aufnahme von 600 ms beträgt die idealtypische Distanz der Pulse 200 ms. Die Abweichung von diesem Wert steht in einem regelmäßigen Verhältnis zum Beat, der bei der Aufnahme nicht klanglich realisiert, sondern vom Musiker nur mitgedacht wurde. Als Durchschnittswerte wurden ermittelt (Rundungsfehler 1 ms):

Puls	1	2	3	1	
		'	'		etc.
Abstand der Pulse in ms	226	155	218		

Das Timing ahmt hier offensichtlich die *hosho*-Phrasierung nach, erreicht jedoch nicht deren Ausmaß an Abweichung von äquidistanten Werten. Den Regelfall stellen ohnehin isochron platzierte Töne der *mbira* dar, die parallel zur nicht-isochron gespielten *hosho*-Figur laufen. Beide Parts treffen sich genau genommen nur auf den Beats.

Wo ist der Beat?

Der Einsatz des *hosho*-Spielers erfolgt grundsätzlich erst, nachdem zumindest der *kushaura*-Part bereits erklingt, meistens sogar erst, nachdem der *kutsinhira*-Part bereits hinzugekommen ist. Das hat zur Folge, dass der Rasselpart, der ja den Beat markiert, von einem Musiker übernommen werden muss, der die vielfältigen Gestalten der Stücke gerade auch im Hinblick auf die Beat-Relation der diversen motorhythmischen Patterns genau kennt. Das ‚Einfädeln‘ der *hosho*-Figur, also die pulsmäßig korrekte Synchronisierung mit den *mbira*-Parts, [140] kann vor allem in den Fällen Probleme bereiten, wo letztere in Zweier- oder Vierergruppen, also den Beat verschleiern, spielen. Dies gilt für das ‚LR‘-, das ‚2er‘- und das ‚4er‘-Pattern. Es war interessant zu beobachten, dass die richtige Zuordnung gerade im Fall des ‚4er‘-Patterns auch für einheimische musikalische Laien nicht ohne weiteres möglich ist, wie sich bei einer Aufnahmesitzung mit Ch. Mhlanga zeigte, bei der u. a. eine entsprechende Version von *Bangiza* gespielt wurde: Einem zufällig anwesenden Freund des Informanten, der den *hosho*-Part übernehmen wollte, mussten die Musiker die richtige Relation erst durch Kopfnicken zeigen, nachdem er zunächst falsch eingesetzt hatte. Andere Versionen konnte er dagegen auf Anhieb richtig begleiten.

Es mag überraschend erscheinen, dass nach Auskunft der befragten Musiker dennoch keine speziellen chiShona-Termini existieren, die sich auf den Beat und die korrekte Relation der *hosho*-Figur zu den *mbira*-Parts beziehen. Wie bereits oben erwähnt wurde, kann durchaus allgemein ausgedrückt werden, ob das Zusammenspiel richtig oder falsch ist, jedoch wird hier immer auf die Gesamtgestalt eines Parts rekurriert, nicht auf die Pulsebene: Die Frage, welche Zunge(n) in einem Part mit der Abwärtsbewegung der rechten Rassel (= Beat) zusammenfallen, führte nicht immer auf Anhieb zu korrekten Ergebnissen, was sich durch Tonaufnahmen mit *hosho* oder Klatschen leicht überprüfen ließ. Diese für uns so nahe liegende analytische Herangehensweise entspricht offensichtlich nicht der intrakulturellen Konzeptualisierung: Man weiß einfach, wie die Parts als Ganzes richtig zusammenklingen, ohne über einzelne Lamellen etc. nachzudenken. Wurden die gleichen Musiker nämlich gebeten, zu dem fraglichen *mbira*-Part *hosho* zu spielen oder zu klatschen, setzten sie ohne zu zögern in der korrekten Relation ein.

Eine Musikerin (V. Mukwasha) wies in diesem Zusammenhang auf die Existenz einer Lamelle hin, die jeweils für ein Stück charakteristisch sei und dort auf den Beat falle. Dies könne grundsätzlich nur eine der linken Hand sein, da die Linien der rechten zu variabel seien, als dass sie hier zur Orientierung dienen könnten. Sie demonstrierte dies am Beispiel eines *kushaura* des Stückes *Mahororo*, wo die Lamelle L4 diese Rolle spiele. Hier drängt sich natürlich ein Vergleich mit Kubiks „Markierungs-

ton“ auf (Kubik 1991:113 ff.), einem in vielen *akadinda*-[141]Stücken⁵³ regelmäßig wiederkehrenden Ton, der oft – wenn auch nicht ständig – auf den Beat fällt. Dies ist auch in der genannten *Mahororo*-Version bezüglich der Lamelle L4 keineswegs immer der Fall (Ausnahme: Puls 43 = 7. Puls im 4. Formteil; s. S. 449 im Anhang), andererseits ergibt sich aus der zugrunde liegenden Akkordprogression, dass auch andere Zungen an den Stellen auftreten, wo sonst L4 gespielt wird: Dies betrifft die Pulse 5 und 11 in den vier Formteilen. In Übereinstimmung mit der oben diskutierten Regelmäßigkeit auf der Pulsebene ließe sich dieses Phänomen an zahlreichen weiteren Beispielen belegen.

Dieses beständige Zurückkehren zu einer bestimmten Lamelle, die auch noch auf dem Beat erklingen soll, findet also seine Grenzen in dem durch die Akkordsequenz jeweils determinierten Tonvorrat und in dem jeweiligen motiorhythmischen Pattern, das die Akkordtöne ‚quer‘ zum Beat (z. B. 3 : 4) positionieren kann. Eine Parallelität ergibt sich allerdings im Oberflächenphänomen der Konstanten, welche die harmonische Progression ja überlagern können, jedoch nicht immer auf den Beat fallen.⁵⁴ In *kutsinhira*-Parts tun dies die Basstöne zwar recht häufig, jedoch ist dies keineswegs zwingend, sondern nicht zuletzt vom jeweiligen motiorhythmischen Pattern abhängig, wie ein Blick in die Notenbeispiele zeigt (vgl. u. a. die *kutsinhira*-Versionen I zu *Nhemamusasa* bei Tracey und Berliner), so dass sie nicht verlässlich als Orientierung dienen können. Bei *kushaura*-Parts von Stücken, die normalerweise einen *kutsinhira* nach dem Ecoverzahnungsprinzip aufweisen, fällt der tiefste Ton meist – aber nicht immer (s. o., z. B. *Mutamba*) – auf den Beat.

Jedenfalls zeigt der Hinweis von Mukwasha, dass den *mbira*-Spielern die Relation ihres Parts zum Beat durchaus bewusst ist, sie können sie ja schließlich durch Kopfnicken verdeutlichen. Problematisch ist offensichtlich nur ein analytisches Zerlegen mit Fragen wie: „Welche Lamelle zupfst Du in dem Augenblick, wo die rechte Rassel unten ankommt?“ [142]

Varianten

Ausnahmen vom Standard-*hosho*-Pattern ergeben sich gelegentlich bei souveränen, anerkannten Spielern, die manchmal zur Abwechslung mit Varianten aus dem ständigen Repetieren dieser Formel ausbrechen (z. B. durch kurzzeitiges kontinuierliches Rasseln ohne rhythmische Gliederung), um nach wenigen Beats jedoch wieder zur üblichen Figur zurückzukehren. Das Stück *Bayawabaya*, dessen Formzahl 32 schon darauf hinweist, dass hier ein anderes Pattern zur Anwendung kommen muss, wird mit einem 8-Puls-Muster begleitet:

(8) x x . x . x x . etc.

Die Bewegungsrichtung ist bei den Dreipulsgruppen (x x .) horizontal, bei der Zweiergruppe (x .) abwärts. Für langsamere, ruhigere Versionen von Stücken mit der üblichen Formzahl (48) wird manchmal folgendes Pattern verwendet, das nur mit einer *hosho*-Rassel ausgeführt wird, die man horizontal schüttelt (vom Spieler aus gesehen nach links = L, nach rechts = R):

	' ' ' ' ' ' ' '	
(12)	x . x . x x . x . x x .	etc.
	L L L R L L R	

Dieses Muster, das sich phänomenologisch in westafrikanischen *timeline*-Formeln wieder findet, hier jedoch nicht diese Funktion hat, kann alternativ auch von einer *chikwitso*-Rassel, einer Gefäßras-

⁵³ Es handelt sich um ein Holmxylophon aus der kiGanda-Tradition.

⁵⁴ Z. B. *Chipindura*, *kushaura* von Mukwasha, *Bukatiende*, *kushaura* IV von Mujuru (Puls 9); und – häufiger – in *kutsinhira*s auf B1, z. B. *Bukatiende*, *kutsinhira* von Mhlanga, *kutsinhira* II von Mujuru.

sel aus mehreren floßförmig aneinander gebundenen, mit Rasselkörpern gefüllten Bambusröhren⁵⁵, gespielt werden. Es wird jedoch sehr selten verwendet: Im vorliegenden Material wurde kein einziges Mal ein Stück so begleitet. [143]

Mehrstimmigkeit

Neben der Frage nach simultanen Zusammenklängen kommt hier auch ein Phänomen zum Tragen, das im Kontext der Xylophonmusik von buGanda als „Sukzessivharmonik“ (Schneider/Beurmann 1990:512) bzw. „konsekutive Konsonanz“ (Kubik 1991:65, 76, 80) bezeichnet worden ist, nämlich die Tatsache, dass bei hohem Tempo die Töne aufeinander folgender Pulse ineinander klingen und daher diese durch Überlappung entstehenden Zusammenklänge ebenfalls zu berücksichtigen sind. Dieser Effekt ist bei schwingenden Metall-Lamellen trotz des meist geringeren Tempos⁵⁶ bei der *mbira* natürlich noch ausgeprägter als bei den relativ schnell abklingenden Xylophonplatten.

Mehrstimmigkeit innerhalb eines *mbira*-Parts

In der einschlägigen Literatur werden Oktaven, Quinten und Terzen sowie deren Umkehrungen als gängige Intervalle genannt, die simultan oder sukzessiv erklingen (z. B. Berliner 1981:75). Tracey bemerkt, die Terz des jeweiligen Akkords innerhalb der Sequenz werde nur selten verwendet (A. Tracey 1970 b:12), so dass also hauptsächlich Oktaven, Quinten und Quartan einschließlich Doppeloktaven, Duodezimen und Undezimen als Zusammenklänge zu erwarten wären. Ein Blick in die Notenbeispiele zeigt allerdings, dass Terzen (bzw. Dezimen) und Sexten doch recht häufig vorkommen. Es bleiben somit nur Sekunden (bzw. Nonen) und Septimen, die in der Tat simultan relativ selten sind, in sukzessiver Folge dagegen durchaus öfters auftreten.

Beispiele, die simultane Sekunden/Nonen/Septimen – oft als Folge deszendenter Linien der rechten Hand – enthalten, sind:

- *Chakwi, kushaura* II von Mujuru
- *Chipembere chidiki, kushaura* I (a) von Mujuru
- *Nyamaropa, kushaura* II und *kutsinhira* von Mhlanga
- *Nyamaropa yevaMbire, kushaura* von Mujuru
- *Nhemamusasa, kutsinhira* von Mhlanga

[144]

Beispiele für sukzessive Sekunden finden sich in:

- *Chakwi, kushaura* I und *kutsinhira* von Mujuru
- *Nhemamusasa, kushaura* II und *kutsinhira* von Mhlanga, *kushaura* I von Mukwasha
- *Chaona, kushaura* und *kutsinhira* von Mujuru
- *Bangiza*
- *Nyamaropa, kushaura* II von Mukwasha
- *Nyamaropa yeDambatsoko, kushaura* von Mujuru

⁵⁵ Das Instrument ist in dem Stück *Chapfudzapasi* auf Stella Chiweshes CD *Ambuya?/ Ndizvozvo* zu hören. Dort wird die Rassel als *chiwitsa* bezeichnet.

⁵⁶ Ca. 300 – 400 Pulse pro Minute gegenüber bis zu 600 bei der *amadinda*.

Mehrstimmigkeit im Ensemble und die Kombination von Parts

Zuallererst muss man hier nochmals an einen Umstand erinnern, der bei allen Diskussionen harmonischer und melodischer Details leicht vergessen werden könnte. Es geht um den immensen Geräuschanteil am Gesamtklang des Ensembles.⁵⁷ Nicht nur an jeder einzelnen *mbira* sind ja Rasselkörper angebracht (heute zumeist Kronkorken oder an einer Stange aufgereimte Metallhülsen), auch am Rand der Kalebassenresonatoren (*deze*, *demhe*), in denen die Lamellophone zumindest bei Zeremonien gespielt werden, sind weitere Kronkorken (früher Muscheln) befestigt. Der so entstehende kontinuierliche Geräuschteppich wird noch beträchtlich verstärkt durch die im Verhältnis sehr lauten *hoshō*-Rasseln, die das Klangbild insgesamt stark prägen, mitunter sogar dominieren. Ein versierter *hoshō*-Spieler kann diesen Rasseln so scharfe, schneidende Klänge entlocken (Informanten verglichen das Klangideal mit Peitschenknallen oder dem Eindruck eines elektrischen Schlages!), dass die *mbiras* trotz der Resonatoren teilweise übertönt werden. Das hat wiederum zur Folge, dass man bei Zeremonien von *mbira*-Spielern neben Repertoirekenntnissen nicht nur rhythmische Präzision, Schnelligkeit und zeitliche Ausdauer erwartet, sondern auch möglichst lautes Spielen. Dadurch heben sich dann immer wieder einzelne Melodiefiguren über den Geräuschteppich hinaus. Zupft man dagegen nicht kräftig genug, so klingt die *mbira* „like an ill person“ (V. Mukwasha). Das Klangideal äußert sich dagegen in dem Verb *kubanda* (Hannan 1984: „crush; crunch“), das im Musikerjargon neben *kukwenya* („scratch lightly“) statt des üblichen *kuridza* („cause [145] to sound; play“) verwendet wird, um das Spielen auf der *mbira* auszudrücken (also *kuridza mbira*, *kukwenya mbira* oder eben *kubanda mbira*). Es beschreibt im normalen, außermusikalischen Sprachgebrauch u. a. das Geräusch, das etwa Löwen beim Fressen erzeugen, wenn sie die Knochen des Opfers knacken ...

Insofern sind Tonaufnahmen des Ensembleklangs für die Analyse einzelner Stimmen nicht zu gebrauchen, die folgenden Feststellungen sind nur möglich auf der Basis der Kenntnis einzelner *mbira*-Parts. Am deutlichsten hört man sie, wenn zwei Musiker zum eigenen Vergnügen (und dem eventuellen Zuhörer) ohne Resonatoren und ohne *hoshō*-Begleitung in relativ ‚gemütlichem‘ Tempo spielen. Je nachdem in welcher räumlichen Relation man sich zu den Spielern aufhält, kann man dann sogar wie bei einer guten Stereoaufnahme mit relativer Sicherheit die gehörten Töne den Parts zuordnen. Normalerweise ist dies auditiv sonst nicht möglich, da die Musiker ja Instrumente gleicher Klangfarbe und Lage spielen und außerdem meist unmittelbar nebeneinander sitzen.

Kombination von Parts

Was das Zusammenfügen zweier (oder mehrerer) *mbira*-Parts angeht⁵⁸, wird von den Informanten zwar erklärt, die verschiedenen *kushaura*- und *kutsinhira*-Parts eines Stücks seien grundsätzlich beliebig kombinierbar, gleichzeitig betonen sie jedoch, es sei von Vorteil, wenn sich die Spieler musikalisch gut kennen und aufeinander eingespielt sind. In der Praxis ist dies fast immer der Fall, da die Ensembles in der Regel aus Personen zusammengesetzt sind, die sich auf Grund familiärer Bindungen oder persönlicher Bekanntschaft lange kennen. Innerhalb solcher Musikerfamilien sind dann häufig bestimmte Versionen eines Stücks geläufig, die anderen gegenüber bevorzugt werden und typisch für die betreffenden *mbira*-Spieler sind (vgl. die verschiedenen *kushaura*-Versionen des Stücks *Bukatiende* von S. Mujuru). Dies zeigt sich manchmal sogar in den Namenszusätzen der Titel: z. B. *Nyamaropa yeDambatsoko* (= „aus [dem Ort] Dambatsoko“).⁵⁹ Dagegen werden ‚fremde‘ Versionen eines Stücks nicht immer ohne [146] weiteres akzeptiert, was die „beliebige Kombinierbarkeit“

⁵⁷ Vgl. Kauffman 1979.

⁵⁸ Vgl. dazu auch Berliner 1981:103.

⁵⁹ Vgl. dazu Grupe 1994.

wieder relativiert. Die persönliche Spielweise eines Musikers wird von manchen Informanten als ‚*ruoko*‘, wörtlich „Hand“, bezeichnet.

Simultane und sukzessive Klänge bei zwei kombinierten *mbira*-Parts

In der Regel wird hier eine Verzahnung der beiden Linien angestrebt, die jeweils von der rechten Hand produziert werden (z. B. *Bangiza*). Es gibt jedoch auch Fälle, wo sie synchron spielen, sich dafür aber Tonrepetitionen in der linken Hand, beispielsweise in der Basslinie, ergeben (z. B. Mujurus *Nyamaropa*). Da die Parts für sich genommen durchaus einer eigenen ‚Logik‘ folgen und insoweit als autonom anzusehen sind, kommt es immer wieder auch zu Sekundzusammenklängen. Zum einen können sie sich daraus ergeben, dass sich die Positionen, an denen Akkordwechsel stattfinden, in den beteiligten Parts um einen Puls unterscheiden. Ein Beispiel dafür ist Mujurus *Taireva*: Wo der *kushaura* schon mit dem C-Akkord beginnt, klingt im *kutsinhira* noch D, d. h. die Quint des G-Akkords. Ansonsten können sie auch einfach durch die eigenständige melodische Gestaltung der Parts entstehen, speziell wenn im *kutsinhira*-Part die Akkordsequenz eher verschleiert wird.

Beispiele⁶⁰:

- *Taireva* von Mujuru
- *Chaona* von Mujuru (in der rechten Hand)
- *Mahororo* von Mujuru

[147]

⁶⁰ Notationen der hier genannten Versionen finden sich in Kapitel 6 bzw. im Anhang.

Fleisch und Blut, Löwen, behelfsmäßige Unterkünfte: **Eine Analyse ausgewählter Stücke**

Wir können jetzt an Hand konkreter Stücke das Zusammenwirken der beiden bis hierhin weitgehend getrennt voneinander behandelten Aspekte betrachten, welche die *mbira*-Musik prägen, nämlich Akkordsequenzen und motorrhythmische Patterns. Dabei wird auch auf Oberflächenphänomene eingegangen, die die harmonische Struktur überlagern und die Akkordfolgen tonal modifizieren. Dazu gehören

- der Einsatz der Lamelle B1 als Substitution für die zweite Stufe (D) in der tiefen Oktave, die bekanntlich fehlt;
- die Verwendung von Konstanten – d. h. Tönen bzw. Lamellen, die auf regelmäßig während der gesamten Periode wiederkehrenden Pulsen gespielt werden und so die harmonische Progression verschleiern – und von temporären Konstanten;
- die Benutzung akkordfremder Töne, also solcher, die nicht Grundton, Quint oder Terz (inklusive deren Oktavtranspositionen) des am jeweiligen Punkt des Zyklus ‚gültigen‘ Akkords sind.

Bezüglich des letzten Punkts spricht Berliner von „non-harmonic tones“ (1981:103). Dieser Ausdruck scheint mir unglücklich gewählt zu sein, da er ein Defizit dieser Töne suggeriert, das erst noch nachzuweisen wäre. Sie erweitern vielmehr die tonalen Möglichkeiten, wie er selbst richtig bemerkt. Akkordfremde Töne treten häufig als Durchgangsnote zwischen Akkordtönen auf, so dass eine kontinuierliche, meist in Sekunden fortschreitende Linie möglich wird (häufig in der rechten, gelegentlich aber auch in der linken Hand speziell in *kutsinhira*-Parts). Außerdem kann das Rekurrieren auf Konstanten zu akkordfremden Tönen führen. [148]

Zur Auswahl der ausgewerteten Stücke

Das Repertoire der Musiker wurde nicht komplett berücksichtigt, d. h. ihnen sind über die hier vorgelegten Stücke hinaus weitere bekannt. Einige sind für eine Gruppe spezifisch, d. h. diese sind bei anderen nicht beliebt oder gänzlich unbekannt. Bei der Auswahl habe ich vorrangig die gemeinsamen berücksichtigt, um möglichst umfangreiches Vergleichsmaterial zu haben, einige der seltenen Stücke wurden jedoch mit Absicht herangezogen um zu zeigen, wie spezifisch das Repertoire einer Gruppe im Einzelfall sein kann und dass es sich keineswegs nur aus den allseits bekannten Standardstücken zusammensetzt. In erster Linie sind hier die Stücke berücksichtigt, die die jeweiligen Musiker selbst vorgeschlagen hatten, da sie in ihrem eigenen Repertoire eine wichtige Rolle spielen. Wie man an der Zusammenstellung auf S. 150 sehen kann, ergibt sich eine gemeinsame Schnittmenge: Zehn wichtige Stücke, die in allen drei Repertoires vertreten und auch sonst beliebt sind, wurden dort fett markiert. Es kann hier aber nur eine Tendenz angegeben werden. Die Beliebtheit einzelner Stücke schwankt von Gruppe zu Gruppe. Einige sind unter verschiedenen Namen bekannt. Speziell im Fall von Veröffentlichungen auf Tonträgern (LP, MC, CD) ist es üblich, den traditionellen Titel aus urheberrechtlichen Gründen durch einen anderen zu ersetzen. Letztere sind hier nicht berücksichtigt.

Die veröffentlichten Transkriptionen von Tracey und Berliner wurden ergänzend herangezogen. Garfias ist in der Liste nicht extra aufgeführt, da von ihm nur zu einem Stück (*Nhemamusasa*) je ein *kushaura*- und ein *kutsinhira*-Part vorliegen (Garfias 1987).

Grundsätzlich sind alle Stücke in der Form berücksichtigt, die derjenigen Transpositionsstufe ihrer Akkordsequenz entspricht, die von den Musikern als die übliche oder typische angesehen wurde. Es gab hier im Repertoirevergleich keine Divergenzen, es sei denn, die Stücke tragen einen spezifizierenden Zusatz im Titel. Am Beispiel *Chipembere* (= *Nyamaropa Chipembere*) zeigt sich dieser Sprachgebrauch recht deutlich: War nur von *Chipembere* die Rede, so entsprach dies immer der Transpositionsstufe I der Standardsequenz. Der Zusatz „*chikuru*“ war nur nötig, um diese übliche Version z. B. von der auf die zweite Stufe transponierten („*chidiki*“) zu unterscheiden. Das gleiche gilt für *Chakwi*: Ohne wei[149]tere Spezifizierung war die Transpositionsstufe II der Standardsequenz gemeint. Nur um *Chakwi* von *Chakwi yeManyika* (Stufe IV) abzugrenzen, bezeichnete Fungai Mujuru die erstere Version als *Chakwi yeChitungwiza* (ein Ort, der mit dem historisch-mythischen Held und hoch verehrten Ahnengeist Chaminuka in Verbindung gebracht wird).

Etwas komplizierter wird die Lage, wenn es um die Abgrenzung zwischen *Bangiza*, *Bukatiende* und *Dande* geht. Über *Dande guru* hieß es von einigen Musikern (u. a. Alexio und Fungai Mujuru), das Stück sei identisch mit *Bangiza* und werde manchmal auch *Dande raMutota* (nach dem Namen eines Herrschers aus der Shona-Geschichte) genannt, was sich an deren identischer Transpositionsstufe der Standardsequenz (VII) und gleichem motiorhythmischen Pattern nachvollziehen lässt. Das ‚übliche‘ *Dande*, also ohne weitere Spezifizierung, wird dann als *Dande repamusoro* bezeichnet (Fu. Mujuru), wenn man es etwa von *Dande repasi* abgrenzen will, das bei gleicher Stufe andere motiorhythmische Patterns (u. a. ein ‚4er‘-Pattern) aufweist. Dagegen heißt es über *Dande guru repasi*, dies sei ein anderer Name für *Bukatiende* (ebenfalls Fu. Mujuru). Die Standardversionen von *Dande* und *Bukatiende* werden von manchen Musikern laut S. Mujuru als das gleiche Stück betrachtet, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass beide auf der gleichen Transpositionsstufe der Standardsequenz basieren.

Die folgende Aufstellung umfasst alle Stücke, die für die Untersuchung ausgewählt wurden. Soweit sie auf der Standardakkordsequenz basieren, zeigen die Angaben zur harmonischen Progression deren für das betreffende Stück typische Transpositionsstufe. Sonderfälle sind als solche markiert (S). Die Formzahl beträgt – wenn nicht ausdrücklich anders angegeben – 48 Pulse pro Periode.

Abkürzungen der Quellen in der folgenden Tabelle:

Mh(langa)
M(u)j(uru)
M(u)k(wesha) * = Chiweshe
Tr(acey)
Be(rliner)

[150]

Liste der ausgewerteten Stücke

Titel (und Varianten)		Mh	Mj	Mk	Tr	Be
Bangiza / Dande guru	VII	x	x	x		
Bayawabaya / Hondo / Mukazondidana (32)	I		x	*		x
Bukatiende / Dande guru repasi	VI	x	x	x		
Chakwi / Ch. yeChitungwiza	II		x	x	x	
Chakwi yeManyika	IV		x			
Chaona	VII		x			
Chigamba	S		x			
Chigamba / Muzoriwa	S	x				
Chipembere chidiki	II		x			
Chipembere chikuru: s. Nyamaropa Chipembere						
Chipindura	S	x	x	x		
Dande / Mutande	VI	x	x	x	x	
Hondo / Muhondo / Chinhembeza (72)	I	x	x			
Karigamombe	I	x	x	x		x
Karimugomba	III	x				
Kuzanga / Baradzanwa (36)	S	x	x	x		x
Mahororo	I	x	x	x	x	x
Marenje	I		x			
Masangano	I		x			
Mutamba	S		x			
Nhemamusasa	IV	x	x	x	x	x
Nyamamusango	S	x		x		x
Nyamaropa	I	x	x	x	x	x
Nyamaropa (pa)Chipembere / Chipembere chikuru	I	x	x			
Nyamaropa yevaMbire	I		x			
Nyamaropa yeDambatsoko	I		x			
Nyonganyonga (60)	S		x			
Shumba	S	x	x	x		
Shumba yaMukwashi	S	x				
Shumba ("old")	S			x		
Taireva	III	x	x	x		
Taireva Gorekore	S	x				

[151]

Zum Vergleich von Stücken und Versionen

Basis für den Vergleich verschiedener Versionen eines Stücks von verschiedenen Musikern sind zunächst die identischen Titel. Auch wenn diese in einigen Fällen divergieren, sind doch zumindest die anderen geläufigen Namen bekannt. Beispiele sind etwa *Hondo/Muhondo/Chinhembeza* und *Bayawabaya/Muka-zondidana*: Die jeweils letztere Bezeichnung ist weniger gebräuchlich; die Musiker, die sie verwenden, geben auf Nachfrage in solchen Fällen aber die sonst gängigen Titel an. Gerade bei weniger bekannten Stücken ist allerdings mitunter schwierig zu entscheiden, wie eine unterschiedliche Bezeichnung zu bewerten ist, wenn die betreffenden Musiker das Stück unter dem anderen Namen nicht kennen, sich in der Analyse aber eine strukturelle Gleichheit oder zumindest eine enge Verwandtschaft zeigt (vgl. z. B. unten Mujurus *Chigamba* versus Mhlangas *Shumba yaMukwashi* oder Mhlangas *Chipindura* versus Mukweshas „altem“ *Shumba*).

Während die einzelnen Versionen im Anhang – sofern es sich um solche handelt, die per Tabulatur an Ort und Stelle erfasst wurden – entsprechend dem Startpunkt des Musikers notiert sind, ist für deren Vergleich eine gemeinsame Anordnung notwendig. In den Fällen, wo im Vergleich der *kushaura*-Versionen verschiedener Musiker eine gleiche Segmentierung vorliegt, wird diese aufgegriffen. Andere Versionen (Transkriptionen, Literatur) sind ihr entsprechend umgestellt. Bei einigen Stücken ist die Anordnung vereinheitlicht worden, um den Vergleich von Stücken gleicher Transpositionsstufe oder – bei einigen Sonderfällen – ähnlicher harmonischer Progression zu erleichtern.

Erklärungen der Informanten zu den Titeln der Stücke sind oft vage. In der Regel geht es um Anspielungen auf Aspekte der traditionellen Shona-Kultur. Nicht näher ausgewiesene englische Übersetzungen stammen aus Hannan (1984). Die Schreibweise ist zwar nicht standardisiert, die einzelnen Bestandteile werden aber häufig als Eigennamen aufgefasst und deshalb in einem Wort geschrieben. Die wirkliche Bedeutung einzelner Stücke liegt in erster Linie darin, welchen Stellenwert sie in einer bestimmten Gruppe bei Ahnenverehrungszeremonien besitzen. Ahnen(geister) haben oft bestimmte Lieblingsstücke, die gespielt werden müssen, damit sie von den Medien Besitz ergreifen.¹ Daran misst sich dementsprechend, welche Wertschätzung ein Stück genießt und als wie wichtig es angesehen wird. [153]

Erläuterungen zu den Notenbeispielen

Legende für Quelle und Typ einer Version:

- eigenes Material:
 - **Mh**(langa)
 - **M(u)k**(wesha)
 - **M(u)j**(uru)
- Material aus publizierten Quellen:
 - **Tr**(acey)
 - **Be**(rliner)
 - **Ga**(rfias)
- Typ:
 - (ku)**sha**(ura)
 - (ku)**tsi**(nhira)

Kleine Notenköpfe zeigen Varianten an: Einzelne optionale oder alternative Töne sind mit runden, zusammenhängende alternative Linien oder simultan zu spielende Oktaven (R1 + R4) mit raufenförmigen Köpfen dargestellt. Dabei ist zu beachten, dass bei drei zupfenden Fingern kleine Noten additive oder substitutive Varianten darstellen können. In Zweifelsfällen wird dies in den Einzeldarstellungen im Anhang erläutert. Dort finden sich weitere Informationen zu einzelnen Versionen. Besteht eine Variante darin, dass die betreffenden Töne um einen Puls verschoben gespielt werden können, wird dies durch Pfeile im System angegeben. Zur Bedeutung der Tonhöhen s. Kapitel 2. Die Anordnung richtet sich nach der vorherrschenden Segmentierung der Musiker, so wie sie sich in den vor Ort per Tabulatur festgehaltenen Versionen zeigt. Ein leer gelassenes System bedeutet einen Part, der mit dem entsprechenden in der darüber stehenden Akkolade identisch ist. Gestrichelte Linien markieren die außer in Sonderfällen gleichlangen Formteile. Auf Grund des Prinzips der harmonischen Ambiguität von Tönen ist eine eindeutige Teilung jedoch oft nicht möglich, die Linien dienen hier vor allem der optischen Orientierung innerhalb der sonst schwer zu überblickenden Zeilen. [154]

¹ Vgl. dazu Grupe 1994:21.

Stücke, die auf der Standardsequenz und ihren Transpositionsstufen basieren

Wie die obige Zusammenstellung der ausgewerteten Stücke zeigt, sind ca. 2/3 davon harmonisch mit der Standardsequenz und ihren Transpositionsstufen erklärbar. Darunter ist die Stufe I mit Abstand am häufigsten vertreten, weshalb sie in Kapitel 3 ja auch als Basis der Darstellung dient, von der die anderen Erscheinungsformen der Standardsequenz als ‚Transpositionen‘ abgeleitet sind. Beginnen wir also die Betrachtung konkreter Stücke mit denen, die auf der Standardsequenz in ihrer Grundform (I) basieren. Die Segmentierung entspricht hier bis auf eine Ausnahme immer dem Typ 1.²

Nyamaropa

Dieses Stück dürfte neben *Nhemamusasa* eins der wichtigsten und beliebtesten Stücke im *mbira*-Repertoire sein. Entsprechend viel Beachtung hat es auch in der Literatur gefunden. Der Titel bedeutet soviel wie „Fleisch (und) Blut“ (*nyama*: „flesh, meat“; *ropa*: „blood“). Ein Vergleich der *kushaura*-Parts von Mukwasha (I), Mujuru, Mhlanga (a) und Berliner zeigt, dass über die Grundgestalt von *Nyamaropa* weitreichende Einigkeit herrscht. Die Akkordsequenz wird im *kushaura* meist durch eine aus Grundtönen zusammengesetzte Basslinie deutlich dargestellt. Der zweite Akkord (E) wird häufig durch die Terz G realisiert, sonst dominieren Grundtöne und Quinten. Der fünfte Akkord (E) ist teilweise auf drei Pulse zusammengedrängt (Mukweshas *kushaura* I und II), bei Traceys *kushaura* IV setzt der folgende A-Akkord bereits noch einen Puls früher ein, ein typisches Kennzeichen von *Mahororo*, das ja mit *Nyamaropa* verwandt ist (s. u.). In Traceys *kushaura* I nimmt in der Variante der linken Hand im 4. Formteil der Sprung vom C zum F den folgenden F-Akkord vorweg. In Mhlangas *kushaura* (b) ist der fünfte Akkord quasi ausgefallen, der vorangehende C-Akkord wird verlängert (zu diesem Phänomen der Elision und Augmentation s. u. S. 209). Das dominierende und damit charakteristische motiorhythmische Pattern ist ein ‚6er‘. Verglichen mit der Standardfassung des [155] *kushaura* von *Nyamaropa* ist es bei Mukweshas *kushaura* II in Relation zur Akkordsequenz verschoben, wobei die linke Hand fast identisch mit der Version I ist. In Traceys *kushaura* IV und *kutsinhira* ist die Relation zum Beat verschoben. Andere Patterns sind für *Nyamaropa* eher untypisch. Immerhin gibt es ein Beispiel mit einem ‚LR‘-Pattern: Traceys *kushaura* III würde von den meisten Musikern wohl als *kutsinhira*-Part betrachtet und eingesetzt. Traceys *kutsinhira* entspricht in Relation zum *kushaura* I dem Echowerrastungsprinzip, hier ist jedoch der *kutsinhira*-Part dem *kushaura* einen Puls voraus! Mujurus *kutsinhira* führt nicht zu einer Verzahnung der Linien der rechten Hand, sondern zu einer Verdichtung in den tieferen Oktaven u. a. mit Tonwiederholungen (C – C, H – H) und Sextzusammenklängen (H – G, C – A). Das für viele *kutsinhira*-Parts zutreffende Merkmal, dass sie Akkordgrenzen im Vergleich zum *kushaura* verschieben, finden wir auch hier, z. B. zwischen dem A- des zweiten und dem C-Akkord des dritten Formteils um einen Puls nach hinten.

[156]

² Diesbezüglich werden hier wie auch bei den folgenden Stücken natürlich nur die an Ort und Stelle notierten Versionen herangezogen.

Nyamaropa

I¹: CEG CEA CFA DFA

Be sha

Mh sha (a)

Mh sha (b)

Mh tsi

Blatt 1[157]

Nyamaropa

I¹: CEG CEA CFA DFA

Mk sha I

Mk sha II

Mj sha

Mj tsi

Blatt 2[158]

Nyamaropa

I¹: CEG CEA CFA DFA

Blatt 3[159]

Nyamaropa

I¹: CEG CEA CFA DFA

Blatt 4[160]

Nyamaropa yevaMbire

Diese Version von *Nyamaropa* bezieht sich auf den Mbire-Clan und damit die Mount Darwin-Region.³ Gegenüber der landläufigen Fassung von *Nyamaropa* zeichnet sie sich durch folgende Besonderheiten aus: Im *kushaura* ist die linke Hand in den beiden mittleren Formteilen identisch, sie zeigen damit Ansätze zur Konvergenz (s. dazu unten S. 209). Im dritten Formteil fällt dadurch der F-Akkord aus, der dafür im *kutsinhira* stark betont wird, wo er den vorangehenden C-Akkord zusammendrängt. Charakteristisch für den *kutsinhira* sind im Übrigen die ständigen Tonwiederholungen in der rechten Hand. Während die Stimmen der rechten Hand meist synchron sind (mit gelegentlichen Sekundklängen), ergeben sich links Verzahnungen, die zu einer interessanten Basslinie und eher

³ Vgl. Hodza/Fortune 1979. Es gibt aber auch südlich von Harare in Zentral-Zimbabwe eine Gegend, die mit dieser Bezeichnung in Verbindung gebracht wird (vgl. Dale 1972).

selteneren Zusammenklängen (wie z. B. None F – G) führen. Bei Einbeziehung des *kutsinhira* zeigt sich, dass der C-Akkord außer im dritten Formteil (s. o.) mehr Raum einnimmt als die anderen. Das motiorhythmische Pattern des *kushaura* ist zwar als teilweise zu einer ‚3-1‘-Gestalt ‚ausgedünnte‘ Variante des für *Nyamaropa* typischen ‚6er‘-Patterns aufzufassen, seine Relation zur Akkordsequenz entspricht aber der unüblichen, die auch bei Mukweshas *kushaura* II vorliegt.

Nyamaropa yeDambatsoko

Der Name dieser Version von *Nyamaropa* bezieht sich auf den Ort in der Devedzo-Region, wo die Mujuru-Familie zu Hause ist. Die Segmentierung korrespondiert hier mit dem Beginn der beiden langen deszendenten Linien der rechten Hand und entspricht damit dem Typ 3, der sonst bei *Nyamaropa* und seinen Varianten nicht auftritt. Der Startpunkt liegt auf dem einzigen deutlich um einen Puls längeren Akkord (A, also I⁶). Die gleichmäßige Akkorddauer unterscheidet diese *Nyamaropa*-Version von *Nyamaropa yevaMbire*. Das motiorhythmische Pattern umfasst hier zwölf Pulse, seine Relation zur Akkordfolge ist vergleichbar mit der von Mukweshas *kushaura* II von *Nyamaropa*. Der *kutsinhira* mit seinem [161] ‚3er‘-Pattern führt in der Kombination der Parts zu einer Reihe von Tonwiederholungen auch im tiefen Register. [162]

Nyamaropa yevaMbire

I¹: CEG CEA CFA DFA

Nyamaropa yeDambatsoko

I¹: CEG CEA CFA DFA

Blatt 5[163]

Nyamaropa (pa)Chipembere

Chipembere ist das chiShona-Wort für das schwarze Nashorn. Daher wird diese *Nyamaropa*-Fassung meist mit der Jagd assoziiert. Obwohl der Bezug zu *Nyamaropa* Konsens ist, sprechen manche Musiker nur kurz von *Chipembere*. Um die übliche, auf Stufe I der Standardsequenz beruhende Fassung von ihren ‚Transpositionen‘ zu unterscheiden, wird sie als *chikuru* qualifiziert (s. o. Kapitel 2). Gegenüber der Standardform von *Nyamaropa* macht man hier weniger von den tiefen Lamellen Gebrauch (Speziell wird auf B1 verzichtet.), charakteristisch sind weiterhin zweifache Tonwiederho-

lungen auf C und D, die alternierend von linker und rechter Hand gespielt werden (bei Mhlanga deswegen nur mit der rechten, weil auf seinem Instrument die Lamelle L7 nicht vorhanden ist), und meist eine Variante des ‚6er‘-Patterns, die keinen Puls freilässt. Wo dies doch geschieht (Mhlanga), entspricht die Relation des Patterns zur Akkordsequenz der bei Mukweshas *kushaura* II von *Nyamaropa*. Dabei spielt die linke Hand hier dichter als in der Grundform von *Nyamaropa*. Der *kutsinhira* von Mujuru nimmt im zweiten Formteil bereits auf dem dritten Beat den folgenden A-Akkord vorweg, so dass hier ein Sekundzusammenklang mit dem *kushaura* zustande kommt. Im dritten Formteil von Mujurus *kushaura* spielt die rechte Hand über den F-Akkord den akkordfremden Ton E, der *kutsinhira* dehnt an dieser Stelle den vorhergehenden C-Akkord. Grundsätzlich tendieren die Mittelakkorde zur Betonung von Terz und Quint. Dies gilt besonders für F an der Position 8.

Chipembere chidiki ist die ‚Transposition‘ um eine Stufe nach oben. Statt einer Tonwiederholung auf jetzt E im vierten Formteil, die durch die rechte Hand auf konsekutiven Pulsen ausgeführt werden müsste, wird zur Wahrung des motionalen Patterns in der linken Hand auf die Quinte H ausgewichen.

[164]

Nyamaropa Chipembere

I¹: CEG CEA CFA DFA

Chipembere chikuru

Chipembere chidiki

II¹: DFA DFH DGH EGH

Blatt 6[165]

Mahororo

In der Beilage zu Stella Chiweshes CD *Kumusha*⁴ wird der Titel als Name eines kleinen Flusses gedeutet. Dieses Stück gilt allgemein als ein von *Nyamaropa* abgeleitetes (so auch Tracey 1970 b:19 und Berliner 1981:77), man kann beide gleichzeitig spielen (Berliner ebd.:156). V. Mukwasha spielt es gern als Fortführung und damit Variante von *Nyamaropa*. Der *kushaura* weist durchweg ein ‚LR‘-Pattern auf, sozusagen ein Markenzeichen des Stücks. Die linke Hand aller vorliegenden *kushaura*-Versionen ist quasi identisch. Wie bereits oben kurz erwähnt, ist harmonisch gesehen der im zweiten Formteil deutlich früher einsetzende und dadurch verlängerte A-Akkord charakteristisch. Mujurus *kutsinhira* liefert ein Beispiel dafür, wie an einer bestimmten Position im Zyklus wahlweise der vorige

⁴ Piranha pir 42-2.

oder folgende Akkord realisiert werden kann (dritter Formteil F – A). Die Mittelakkorde sind im *kushaura* teilweise zeitlich gestaucht. Häufig wird dort die Quinte verwendet, so dass keine durchgehende Basslinie entsteht, welche erst der *kutsinhira* liefert. [166]

Mahororo

I¹: CEG CEA CFA DFA

Blatt 7 [167]

Mahororo

I¹: CEG CEA CFA DFA

Blatt 8 [168]

Karigamombe

Der Titel bezieht sich auf das Schlachten (*kuriga*: „cause to fall down“) eines Stücks Vieh (*mombe*: „head of cattle“). Es gilt als Anfängerstück, S. Mujuru z. B. unterrichtet es bei einem neuen Schüler als erstes. Im *kushaura* wird zwar auf die tiefe Oktave verzichtet, es ergibt sich aber dennoch

eine deutliche Realisierung der Akkordsequenz durch das ‚2er‘-Pattern, das für *Karigamombe* typisch ist. Rechte und linke Hand spielen hier – was ganz ungewöhnlich ist – permanent synchron, so dass die Akkorde streng gegliedert realisiert werden. Wie sehr das ‚2er‘-Pattern mit *Karigamombe* identifiziert wird, zeigt sich auch daran, dass Ch. Mhlanga Mujurus *kushaura* II mit seinem ‚LR‘-Pattern nicht als *kushaura*-Part gelten lassen wollte, sondern als *kutsinhira* betrachtete. Für diesen kommt neben einem ‚LR‘-Pattern (Mujurus *kutsinhira* I) auch ein ‚6er‘-Pattern mit verschobener Beat-Relation vor (Mhlanga, Mujuru II, auch Mukweshu). In Mujurus *kutsinhira* II wird im zweiten Formteil der E-Akkord durch ein F im Bass verschleiert, das wegen der dort dominierenden Quinte H wie dessen Quint wirkt. [169]

Karigamombe

I¹: CEG CEA CFA DFA

Blatt 9 [170]

Karigamombe

I¹: CEG CEA CFA DFA

Blatt 10 [171]

Masangano

Charakteristisch für dieses weniger bekannte Stück ist die Dehnung des ersten Akkords in jedem Formteil, im *kushaura I* verbunden mit dem ‚3-1‘-Pattern, das streckenweise auch in *Nyamaropa yevaMbire* vorkommt. In den ersten drei Formteilen umfasst der erste Akkord zwei Patternlängen, die beiden anderen Akkorde je eine, zum Ende der Periode hin verdichtet sich das ‚3-1‘-Pattern im *kushaura I* zum ‚6er‘. Im *kushaura II* mit seinem durchgängigen ‚6er‘-Pattern umfasst der erste Akkord dementsprechend eine Patternlänge, die beiden anderen teilen sich eine. Der *kutsinhira* kontrastiert dazu durch ein ‚LR‘-Muster.

Marenje

Dies soll laut Auskunft von Mitgliedern der Mujuru-Familie ein Stück über Viehdiebstahl sein. Wie *Masangano* ist es nicht weit verbreitet. Sein hervorstechendes Merkmal sind die zahlreichen Tonwiederholungen (fünfmal auf C, einmal auf D) auf jeweils vier konsekutiven Pulsen. Die tiefe Oktave bleibt hier in beiden Parts ausgespart, was recht ungewöhnlich ist. Manche Gewährsleute schreiben diese Praxis einem Regionalstil zu: Die Musiker aus der betreffenden Gegend seien „zu faul“, das tiefe Manual mitzubenutzen. Der *kutsinhira* ist hier weitgehend als ausgedünnte Variante des *kushaura* anzusehen. Die Dauer der beiden letzten Akkorde eines Formteils wird stark durch die Tonwiederholungen beeinflusst: Der letzte im Zyklus wird so z. B. extrem komprimiert. [172]

Masangano

I¹: CEG CEA CFA DFA

The musical notation for Masangano consists of three staves. The first staff is labeled 'Mi sha I', the second 'Mi sha II', and the third 'Mi tai'. Each staff shows a sequence of notes and rests, with vertical lines indicating pulse positions. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some rests. The rhythm is consistent across all three staves, reflecting the '3-1' pattern mentioned in the text.

Marenje

I¹: CEG CEA CFA DFA

The musical notation for Marenje consists of two staves. The first staff is labeled 'Mi sha' and the second 'Mi tai'. Each staff shows a sequence of notes and rests, with vertical lines indicating pulse positions. The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some rests. The rhythm is consistent across both staves, reflecting the '6er' pattern mentioned in the text.

Blatt 11 [173]

Nach diesen beiden selteneren Stücken sollen noch zwei weitere vorgestellt werden, die ebenfalls auf der Stufe I der Standardsequenz basieren. Beide heben sich deutlich durch ihre ungewöhnliche Formzahl von anderen Stücken ab.

Hondo / Muhondo / Chinhembeza

Ephat und Fungai Mujuru zufolge lautet der ursprüngliche Name dieses Stücks mit der seltenen Formzahl 72, das sich auf Krieg (*hondo*) bezieht, *Chinhembeza*. Dieser ist jedoch heute nicht mehr allen Musikern geläufig. S. Mujuru sprach von *Muhondo*, um es von *Hondo* (= *Bayawabaya*, 32 Pulse) abzugrenzen, Ch. Mhlanga unterscheidet zwischen *Hondo* (72) und *Bayawabaya* (32). Die Periode ist in $4 \times 18 = 72$ Pulse unterteilt, auf jeden Akkord entfallen hier also idealtypisch sechs Pulse und tatsächlich wird die Akkordsequenz quasi ‚lehrbuchhaft‘ mit gleichlangen Akkordauern und deutlicher Basslinie aus jeweils mehrfach gespielten Grundtönen realisiert. Der *kutsinhira* mit seinem ‚LR‘-Pattern bewegt sich, was die linke Hand betrifft, mehr in der mittleren Oktave als der *kushaura*, die Linien der rechten Hand beider Parts verzahnen sich. Da der *kutsinhira* die Akkorde einen Puls später realisiert, ergibt sich z. B. auf dem siebten Puls ein Sekundzusammenklang H – C. [174]

Muhondo/Chinhembeza

♯1: CEG CEA CFA DFA

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Muhondo/Chinhembeza'. Each system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The notation includes various note values, rests, and bar lines, representing the rhythmic and melodic structure of the piece. The first system is followed by a second system, indicating a continuation of the music.

Hondo

The image shows a single system of musical notation for the piece 'Hondo'. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The notation includes various note values, rests, and bar lines, representing the rhythmic and melodic structure of the piece.

Blatt 12 [175]

Bayawabaya / Hondo

Dieses im Allgemeinen unter dem erstgenannten Titel bekannte Stück, der in etwa als „das große Gemetzel“ zu übersetzen wäre (*kubaya*: „stab, slaughter“, u. a.)⁵ und das S. Mujuru auch *Hondo* nannte, sticht nicht nur durch die sonst nicht vorkommende Formzahl 32 hervor, sondern auch durch das damit verbundene andere *hosho*-Pattern. Dies ist darauf zurückzuführen, dass es sich bei *Bayawabaya* um ein Stück für Gesang und Trommel handelt, das für die *mbira* adaptiert wurde.⁶ Die Akkordsequenz ist aber in vier gleichlangen Formteilen von je acht Pulsen deutlich realisiert. Unverständlich ist allerdings der Hinweis Berliners, in diesem Stück werde die siebte Stufe nicht verwendet (Berliner 1981:84). Dies trifft weder für sein eigenes Beispiel, noch für die anderen hier vorgelegten Fassungen zu.

Die längeren Pulsstriche markieren hier das spezielle *hosho*-Pattern (s. S. 142). [176]

⁵ Durch die Reduplikation eines Verbstammes (R) wird zum Ausdruck gebracht, dass die betreffende Aktivität räumlich oder zeitlich besonders ausgedehnt stattfindet (Carter/Kahari 1979, Bd. 2:12 a). Die Konstruktion R-wa-R als solche wird nicht erklärt, findet sich aber bei Hannan (1984) z. B. für das Verb *kudira* („gießen“): *kudirawadira* übersetzt er als „continuous pouring“.

⁶ Vgl. Berliner 1981:82.

BayawabayaI¹: CEG CEA CFA DFA

Blatt 13 [177]

Chakwi

Tracey übersetzt den Titel als „mixing together“ (1970 b:23), in der Beilage zu Stella Chiweshe's CD *Kumusha* wird er als „surface water in a vlei“ gedeutet. Es handelt sich wohl um das bekannteste Stück, das in seiner üblichen Form auf der Transpositionsstufe II der Standardsequenz beruht (vgl. *Chakwi yeManyika* weiter unten). Die Segmentierung schwankt hier zwischen Typ 2 mit F als Startakkord und Typ 3 ab Position 6 (H).⁷ Typisches Kennzeichen dieses Stücks ist ein *kushaura* mit dem ‚3er‘-Pattern, obwohl auch ein ‚6er‘ möglich ist, wie Mujurus *kushaura* II zeigt. Dort ist die linke Hand gegenüber dem üblichen *kushaura* um einen Puls vorgezogen, ansonsten identisch. Bei einer Typ 2-Segmentierung liegt der tiefste Ton der Basslinie jeweils am Anfang eines Formteils, bei Typ 3 am Ende. In harmonischer Hinsicht ist eine Zweitonkonstante F – D in der linken Hand jeweils auf den Pulsen 8 und 9 jedes Formteils charakteristisch, die zu einer unterschiedlichen Länge der Mittelakkorde führt: in Teil 1 kürzer, in Teil 3 länger als die ‚normalen‘ vier Pulse. Dort klingt der E-Akkord nur kurz durch die Quinte H an. In Mujurus *kutsinhira* ersetzt auf Puls 22 statt B1 ausnahmsweise das tiefe E (B2) das fehlende D. Auf Puls 36 ist das A ein Durchgangston, der eine Basslinie H – A – G erzeugt. [178]

⁷ Gezählt entsprechend der Anordnung der Akkorde in der Grundform (II¹).

ChakwiI²: FAD FHD GHE GHD

The image displays five staves of musical notation for the piece 'Chakwi'. Each staff is labeled on the left with a part name: 'Mk sha', 'Tr sha', 'Mj sha I', 'Mj sha II', and 'Mj sha III'. The notation consists of a series of notes and rests on a five-line staff, with vertical bar lines indicating the end of measures. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern. The top staff (Mk sha) has a treble clef, while the others have bass clefs. The notation is arranged in a way that shows the relationship between the different parts of the instrument.

Blatt 14 [179]

Taireva

Der Titel bezieht sich laut S. Mujuru auf eine Redensart bzw. kleine Geschichte, die darauf hinausläuft, dass eine Mutter darauf hingewiesen wird (*kureva*: „speak“), ihr Sohn benehme sich nicht normal⁸. *Taireva* ist ein sehr beliebtes Stück und wohl das bekannteste, das auf der Transpositionsstufe III der Standardsequenz beruht. Wie bei *Chakwi* ist auch hier ein ein motorrhythmisches Pattern typisch für die Grundgestalt des *kushaura*, in diesem Fall das ‚3-1‘-Pattern. Die tiefe Oktave wird nicht verwendet, die Segmentierung wechselt zwischen Typ 2 und 3. Im *kushaura* nehmen die Akkorde gleich viel Raum ein (vier Pulse), nur bei Mhlanga ist der erste um einen Puls verlängert. In einigen Versionen sind Akkorde allerdings durch akkordfremde Töne überlagert, die die Progression verschleiern. Dies gilt besonders für den ersten und vierten Formteil. In Mukweshas *kushaura* II erscheint an der zweiten Position statt E, das nur noch in der rechten Hand und durch die Quinte H in der linken präsent ist, ein F im Bass, so dass sich für die Mittelakkorde die Folge F – F – E – E ergibt. In den *kutsinhira*-Parts nehmen die einzelnen Akkorde nicht immer den gleichen Raum ein, der erste eines Formteils ist häufig auf Kosten der Mittelakkorde verlängert (Mhlanga, Tracey). Zudem finden wir hier noch weitergehende Modifikationen der Progression. Im vierten Formteil tendiert der auch im *kushaura* nicht durch den Grundton realisierte H-Akkord zu C, teilweise durch die Quinte G realisiert (Mukweshwa I, Tracey, Mhlanga; bei letzterem gibt es noch ein F als Durchgangston einer Basslinie). Besonders bei Traceys *kutsinhira* wirkt diese Passage wie eine Verlängerung des G-Akkords, auf den C E G statt H E G folgt. In Mujurus *kutsinhira* mit seinem stark repetitiven Charakter auf Grund von 4-Puls-Gruppen, die von Fassung a bis c den Tonraum sukzessive nach unten erweitern, werden nicht nur dieser H-Akkord durch Verlängerung des vorangehenden G, sondern auch der E- und A-Akkord im 1. Formteil durch C überspielt. Dadurch entstehen teilweise Sekundzusammenklänge (H – C, F – G) zwischen *kushaura* und *kutsinhira*. [180]

⁸ „Mwana wenyu kutakura tsotso, sedonghi ratakura huswa, amai.“

Karimugomba

Zum Vergleich hier wieder ein weniger bekanntes Stück, das nur in einer Version von Ch. Mhlanga vorgelegt wird. Der Titel ist „just a name“ (Mhlanga). Hervorstechendes Merkmal ist die asymmetrische Teilung der Periode in ungleich lange Formteile von 13, 14, 10 und 11 Pulsen. Durch die Dehnung des zweiten ist der dritte auf drei Beats zusammengedrängt. Die Akkordsequenz ist aber klar erkennbar. Die Segmentierung entspricht dem Typ 3. [181]

Taireva

III⁶: CEA CFA CEG HEG

Blatt 15 [182]

Taireva

III⁶: CEA CFA CEG HEG

Blatt 16 [183]

Taireva

III⁶: CEA CFA CEG HEG

The musical score for 'Taireva' consists of four systems of staves. The first system is for Mbira (Mh sha), the second for Mbira (Mh tai), the third for Tr (sha), and the fourth for Tr (tai). Each system contains two staves (treble and bass clef) with rhythmic notation and vertical bar lines indicating pulse positions.

Karimugomba

III⁶: CEA CFA CEG HEG

The musical score for 'Karimugomba' consists of one system of staves for Mbira (Mh sha), with two staves (treble and bass clef) and rhythmic notation.

Blatt 17 [184]

Nhemamusasa

Der Titel wird meist als „behelfsmäßige Unterkunft“ z. B. auf einem Kriegszug, während der Jagd oder als provisorische Behausung am Dorfrand bei schwerer, evtl. ansteckender Krankheit gedeutet (*nhema*: „false statement, untruth“; *musasa*: „shelter, temporary camp“). Neben *Nyamaropa* ist dies wohl das bekannteste und verbreitetste Stück im *mbira*-Repertoire und hat wie dieses entsprechend viel Beachtung in der Literatur gefunden. Berliner entwickelt seine Untersuchung der Struktur der *mbira*-Musik hauptsächlich an diesem Stück. *Nhemamusasa* beruht auf der Transpositionsstufe IV der Standardsequenz, es dominiert eine Segmentierung nach Typ 1, bei Mujuru kommt auch Typ 2 vor. Die *kushaura*-Parts zeigen eine symmetrische Binnengliederung der Periode mit je vier Pulsen pro Akkord, die Progression wird meist durch eine klare Basslinie aus Grundtönen verdeutlicht. Typisch für den *kushaura* ist ein ‚LR‘-Pattern (Mukwesho I, II, Mujuru I, Tracey I, Mhlanga I, Berliner I – III). Die linke Hand ist hier bei Mhlanga, Mukwesho I, Tracey und Berliner I ganz oder überwiegend gleich, bei Tracey und Mhlanga sogar die rechte Hand. Charakteristisch ist aber, dass bei diesem Stück nicht nur ein oder maximal zwei – wie bei anderen –, sondern mehrere verschiedene motio-rhythmische Patterns als *kushaura* gespielt werden, also auch:

- ‚6er‘ (Mujurus *kushaura* II, III; auch als *kutsinhira* bei Mujuru I, II, Tracey I, Mhlanga, Garfias, Berliner I - III)
- ‚4er‘ (Mhlangas *kushaura* II, Mukwesho III; als *kutsinhira* in Tracey II)

Eine Überlagerung durch Konstanten prägt Mukweshos *kutsinhira* II (B1 auf Puls 12 jedes Formteils, davon dreimal als D-Substitution). In Mujurus *kutsinhira* I, der übrigens sehr eng an seine *kushaura*-Version III angelehnt ist, gibt es eine temporäre Konstante auf F, die die Sequenz verschleiert, da F teilweise akkordfremd ist. In der mittleren Oktave finden wir das Gleiche bei Berliners

kutsinhira III. Einen vergleichbaren Effekt erzeugt in Mukweshas *kutsinhira* I eine sechs Pulse umfassende viertönige Figur in der linken Hand (F – F – F – A), die mehrfach wiederholt – einmal auf G verschoben – die gesamte Periode prägt. Auf dem vorletzten Puls in Mukweshas *kushaura* II führt die Melodielinie in der mittleren Oktav über den C-Akkord den akkordfremden Ton A ein. Traceys *kutsinhira* I dehnt den ersten Akkord jedes Formteils um einen [185] Puls. Mujurus *kushauras* I und II zeigen, wie durch Veränderung des Parts einer Hand (hier der rechten) eine völlig andere Gestalt in Form eines neuen motiorhythmischen Patterns gebildet werden kann.

Chakwi yeManyika

Diese Version von *Chakwi* ist wiederum ein Beispiel für weniger verbreitete Stücke. Der Titel bezieht sich auf die Leute, die den chiShona-Dialekt chiManyika sprechen und im Osten des Landes leben. Es liegt nur in einer Version der Mujuru-Familie vor. Die Segmentierung vom Typ 2 korrespondiert hier mit den höchsten Punkten von absteigenden Dreitonfiguren der rechten Hand. Das Stück ist dennoch als Typ 1 angeordnet, um den Vergleich mit *Nhemamusasa* zu erleichtern. Die Akkorde sind auch hier gleich lang, deren Relation zum ‚6er‘-Pattern unterscheidet sich aber von derjenigen der *Nhemamusasa*-Versionen mit diesem motiorhythmischen Pattern (Mujurus *kushauras* II und III). Der *kutsinhira*-Part weist das für den *kushaura* von *Chakwi* typische ‚3er‘-Pattern auf. Die Musiker demonstrierten, dass in diesem Fall die teilweise umstrittene⁹ Praxis der Kombination verschiedener Stücke (vgl. oben *Nyamaropa* und *Mahororo*) möglich ist, indem sie zu dritt je einen *kushaura* von *Chakwi yeManyika* und *Nhemamusasa* plus einen *kutsinhira*-Part spielten. [186]

Nhemamusasa

IV⁴ : FAD FHD GHD FAC

The musical score for *Nhemamusasa* consists of four systems of staves. Each system has a vocal line on the left and an accompaniment line on the right. The vocal parts are labeled 'Gasha' (top two systems) and 'Beshal' (bottom two systems). The accompaniment parts are labeled 'Gatal' (top two systems) and 'Beshal' (bottom two systems). The score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is indicated by vertical tick marks above the staves. The piece is divided into four measures by vertical dashed lines.

Blatt 18 [187]

⁹ S. dazu Berliner 1981:157.

Nhemamusasa

IV⁴: FAD FHD GHD FAC

Be sha II

Be tai II

Be sha III

Be tai III

Blatt 19 [188]

Nhemamusasa

IV⁴: FAD FHD GHD FAC

Mk sha I

Mk sha II

Mk sha III

Mk tai I

Mk tai II

Blatt 20 [189]

Nhemamusasa

IV[♯]: FAD FHD GHD FAC

Blatt 21 [190]

Nhemamusasa

IV[♯]: FAD FHD GHD FAC

Blatt 22 [191]

Nhemamusasa

IV⁴: FAD FHD GHD FAC

The musical notation for Nhemamusasa consists of three staves. The first staff is labeled 'Tr sha' and contains a melodic line with a treble clef and a bass line with a bass clef. The second staff is labeled 'Tr tsi I' and contains a similar melodic line. The third staff is labeled 'Tr tsi II' and contains a similar melodic line. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with vertical bar lines indicating the structure of the piece.

Chakwi yeManyika

IV⁴: FAD FHD GHD FAC

The musical notation for Chakwi yeManyika consists of two staves. The first staff is labeled 'Mi sha' and contains a melodic line with a treble clef and a bass line with a bass clef. The second staff is labeled 'Mi tsi' and contains a similar melodic line. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with vertical bar lines indicating the structure of the piece.

Blatt 23 [192]

Bukatiende

V. Mukwasha leitet den Titel von *buka* = „beast“ und *kuenda* = „to go“ ab (*tiende* ist der Subjunktiv in der 1. Person Plural). Die Variante „*Mukatiende*“ (Berliner 1981:72) ist mir nicht begegnet. Dieses und das anschließend besprochene *Dande* sind weit verbreitet und die bekanntesten Stücke, die auf der Transpositionsstufe VI der Standardsequenz beruhen. Neben diesem harmonischen Merkmal ist ein bestimmtes motiorhythmisches Pattern, und zwar das ‚12er‘, typisch für den *kushaura* von *Bukatiende* in seiner Grundgestalt (Mhlanga I, Mujuru IV; Variante bei Mukwasha I). Es korrespondiert mit der Segmentierung vom Typ 2. Ebenfalls gängig ist ein *kushaura* auf der Basis des ‚4er‘-Patterns (Mukwasha II, Mujuru III), von Mukwasha gibt es ferner eine Version mit ‚LR‘-Pattern, die auch als *kutsinhira* dienen kann. Mujurus *kushauras* I und II sind spezielle Versionen seiner Familie, die in motiorhythmischer Hinsicht Varianten der Standardfassung bringen, *kushaura* II hat zudem eine Segmentierung vom Typ 3 und zeigt eine Verschiebung der Pattern-Akkord-Relation. Der A-Akkord des letzten Formteils wird in der synoptischen Darstellung wegen der Typ 2-Anordnung aufgesplittet, er ragt harmonisch in den Bereich hinein, der bei den üblichen Versionen bereits vom C-Akkord eingenommen wird (erster Puls der Periode). In Mhlangas *kutsinhira* ist B1 durch eine Konstante auf dem zweiten und achten Puls jedes Formteils sehr dominant, in den beiden letzten dient B1 als D-Substitution, im ersten wird der C-Akkord so gedehnt, dass E ausfällt. Dieser Akkord wird auch in den *kushaura*-Versionen von Mukwasha und in Mujurus *kushaura* IV überspielt, in Mujurus *kutsinhiras* wird er dagegen hervorgehoben. Dort gibt es eine B1-Konstante auf Puls 12 in *kutsinhira* II, *kutsinhira* I führt einige akkordfremde Töne ein (H im ersten Formteil über A; Durchgangston G in der Basslinie im vierten Formteil). [193]

Bukatiende

V² : CEA CFA DFH DFA

Musical score for Blatt 24 [194]. It consists of three systems of staves. The first system is labeled 'Mh sha I', the second 'Mh sha II', and the third 'Mh tal'. Each system contains two staves (treble and bass clef) with musical notation. The notation includes a series of vertical tick marks above the staves, indicating fingerings or specific playing techniques. The music is written in a single melodic line across the two staves of each system.

Blatt 24 [194]

Bukatiende

V² : CEA CFA DFH DFA

Musical score for Blatt 25 [195]. It consists of four systems of staves. The first system is labeled 'Mk sha I', the second 'Mk sha II', the third 'Mj tal I', and the fourth 'Mj tal II'. Each system contains two staves (treble and bass clef) with musical notation. The notation includes a series of vertical tick marks above the staves, indicating fingerings or specific playing techniques. The music is written in a single melodic line across the two staves of each system.

Blatt 25 [195]

BukatiendeV² : CEA CFA DFH DFA

Blatt 26 [196]

Dande

Der Name dieses wie *Bukatiende* auf der Transpositionsstufe VI der Standardsequenz basierenden und gleichfalls sehr beliebten Stücks bezieht sich auf eine Region im Norden Zimbabwes. Der Startpunkt des Zyklus ist zwar bei allen per Tabulatur an Ort und Stelle dokumentierten Versionen gleich und unterscheidet sich durch seine Typ 3-Segmentierung von *Bukatiende*. Die Binnengliederung der Periode hinsichtlich der Akkordverteilung erweist sich hier allerdings im Versionenvergleich als recht variabel. Während Mujurus *kushaura* I ebenso wie Mhlangas Version eine symmetrische Teilung in vier gleichlange Formteile aufweist, wird das Bild komplizierter, wenn man die anderen mit einbezieht. Bei Mukweshas und in Mujurus *kushaura* II ist der C-Akkord im zweiten Formteil bis auf den neunten Beat ausgedehnt, wo sonst bereits der folgende E-Akkord einsetzt, und dieser verschiebt wiederum die folgenden Akkorde, so dass erst die letzten neun Pulse harmonisch wieder in allen Versionen übereinstimmen. Auf dem 13. Beat findet man entweder F (Mhlanga, Mujuru I), G (Mukweshas) oder C (Mujuru II, Tracey) im Bass. Gerade das C lässt sich auf Grund seiner harmonischen Ambiguität an dieser Position entweder als Grundton des vorangehenden oder als Quinte des folgenden Akkords auffassen. Letzteres gilt für Traceys Version, wie ein Blick auf seinen *kutsinhira* an dieser Stelle zeigt, während bei Mujuru der C-Akkord als auf diesen einen Puls komprimiert erscheint. Dabei ist diese Passage, d. h. die letzten elf Pulse der Periode, bei beiden Versionen gleich, jedoch im Kontext unterschiedlich zu deuten und zu hören! Was diese Stelle betrifft, korrespondiert Mujurus *kutsinhira* (a) mit Traceys *kushaura/ kutsinhira* und passt damit auch, was den neunten Beat betrifft, zu Mujurus *kushaura* I. Dagegen klingt hier im *kutsinhira* (b) wie bei Mukweshas *kushaura* noch ein C im Bass. Mujurus *kutsinhira* (b) und (c) bestärken die Verschiebung des C-Akkords auf den 13. Beat und korrespondieren dadurch mit Mujurus *kushaura* II. Bei solch einer Konstellation kommt es besonders darauf an, dass die beteiligten Musiker gut aufeinander eingespielt sind und den Wechsel in einem Part durch die entsprechende Anpassung ihres eigenen nachvollziehen. In Mujurus *kutsinhira* (c) gibt es außerdem noch eine B1-Konstante im Abstand von zwölf Pulsen. In Mujurus *kushaura* II und Mukweshas *kutsinhira* setzt der H-Akkord im ersten Formteil bereits einen Puls früher ein als bei den anderen Versionen, bei Mukweshas ergibt sich dadurch ein Sekundzusammenklang A – H [197]

zwischen den beiden Parts, bei denen die Linien der rechten Hand übrigens nicht verzahnt sind. In Mukweshas *kushaura* ist der H-Akkord einen Puls länger ausgedehnt als bei den Mujuru-Fassungen, wo auf dem zehnten Puls bereits der folgende D-Akkord beginnt. Mujurus *kutsinhira* (b) weist auf dem fünften Beat im Bass einen Durchgangston G auf. Insgesamt ist ein ‚6er‘-Pattern typisch für *Dande*, als *kutsinhira* kommen auch das ‚LR‘- (Mukweshas) und das ‚3er‘-Pattern (Mujuru (a), Tracey) vor. Speziell der erste F-Akkord im Zyklus ist anders als bei *Bukatiende* deutlich länger als die anderen Akkorde. [198]

Dande

VI⁹: FHD FAC EAC FAD

Blatt 27 [199]

Dande

VI⁹: FHD FAC EAC FAD

Blatt 28 [200]

Bangiza / Dande guru

Bei *Bangiza*¹⁰ dürfte es sich um das beliebteste Stück handeln, das auf der Transpositionsstufe VII der Standardsequenz beruht. Die Segmentierung entspricht außer bei Mhlanga dem Typ 1, wobei der Startpunkt durchweg so gewählt ist (Position 4), dass der Zyklus mit den zwei Formteilen beginnt, bei denen die linke Hand in zwei Versionen identisch ist (Mukweshas *kushaura* I, Mujurus *kushaura/kutsinhira*). Dieses Phänomen wird uns unter dem Stichwort ‚Konvergenz‘ weiter unten bei einigen Stücken nochmals begegnen, deren harmonische Progression sich dementsprechend von der Standardsequenz unterscheidet. Bei *Bangiza* betrifft dies jedoch nicht alle Versionen, der Bezug zur Standardsequenz bleibt klar erkennbar. Bei Mukweshas *kushaura* I überlagert im ersten Formteil das vorangehende H den D-Akkord; in Mujurus *kushaura/kutsinhira* findet sich an dieser Stelle ein akkordfremdes G im Bass, das Teil einer temporären G-Konstante auf Beat 2 und 4 der ersten drei Formteile ist. Insgesamt tendiert der erste Akkord eines Formteils zur Verlängerung auf Kosten des folgenden Mittelakkords, wegen der harmonischen Ambiguität der verwendeten Töne gibt es jedoch meist keine eindeutige Grenze. Motiorhythmisch vorherrschend sind verschiedene Ausprägungen des ‚6er‘-Patterns, es kommen aber auch ‚LR‘ (Mujurus *kushauras* I und II) und ‚4er‘ (Mukweshas *kushaura/kutsinhira*, Mhlangas *kushaura*) vor. Diese Vielfalt ist ein Hinweis auf die wichtige Rolle, die *Bangiza* im *mbira*-Repertoire spielt. Ein ‚4er‘-Pattern findet sich auch in S. Mujurus *kushaura* von *Dande guru*. Fu. Mujuru bezeichnete diese Fassung als „*Bangiza*“. Eine strukturelle Verwandtschaft mit dem eigentlichen *Dande* ist nicht ersichtlich, wohl aber die Übereinstimmung mit den ‚4er‘-Versionen von *Bangiza*. Die Akkordgrenzen sind bei ihnen gegenüber denen mit ‚6er‘-Pattern etwas verschoben. Auf C und D gibt es markante Tonwiederholungen, die jedoch nicht in allen Versionen und nicht einmal immer an der gleichen Stelle vorkommen. Mukweshas Fassungen zeichnen sich durch ein sonst ungewöhnliches Pausieren der rechten Hand auf Beat 6 bzw. 6 und 10 aus, wodurch eine großräumige Basslinie der linken Hand hervorgehoben wird. In Mhlangas *kutsinhira* wird im ersten Formteil der Mittelakkord D durch ein [201] vorgezogenes G überspielt, das so auch in den beiden folgenden Formteilen wiederkehrt. Im letzten überlagert eine temporäre F-Konstante die drei Akkorde, wobei F für alle Akkordton ist. Das akkordfremde G in der mittleren Oktave bildet dort eine Linie A – G – F mit den benachbarten Tönen des *kushaura*. [202]

¹⁰ A. Tracey erwähnt ein Stück namens *Bangidza raMutota* (1989:45). Diese Bezeichnung wurde von meinen Informanten nicht verwendet.

Bangiza

VII⁴: HDG HEG CEG HDF

Blatt 29 [203]

Bangiza (* = Dande guru)

VII⁴: HDG HEG CEG HDF

Blatt 30 [204]

Chaona

Auch hier soll als Kontrast wieder ein weniger bekanntes Stück mit der gleichen harmonischen Progression hinzugezogen werden. Es ist laut S. Mujuru nach einem Ahnen benannt. Wie bei Mhlangas *Bangiza*-Fassung entspricht die Segmentierung hier dem Typ 3. Das für *Chaona* charakteristische motorrhythmische Pattern im *kushaura* ist eine teilweise ausgedünnte ‚6er‘-Variante, im

kutsinhira umfasst es zwölf Pulse. Der *kushaura* verzichtet auf die tiefe Oktave wie Mujurus *kushaura* I von *Bangiza*, neben dem unterschiedlichen motorrhythmischen Pattern wird anders als dort der E-Akkord nach H bzw. C bereits einen Puls früher durch die Terz G eingeführt. Im *kutsinhira* ist die linke Hand in den beiden letzten Formteilen identisch, ein Anklang an *Bangiza*, jedoch hier an einer anderen Stelle der Progression. [205]

Chaona

VII⁶: GHE GCE GHD FHD

The image shows a musical score for 'Chaona'. It consists of two staves, labeled 'Mjaha' and 'Mital'. The notation includes rhythmic patterns (vertical lines) and notes on a five-line staff. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Blatt 31 [206]

Stücke, die auf anderen Progressionen basieren

Während sich der überwiegende Teil des *mbira*-Repertoires harmonisch mit der Standardakkordsequenz und ihren ‚Transpositionen‘ erklären lässt, gibt es doch eine ganze Reihe von Stücken (ca. ein Drittel der hier vorgestellten), bei denen dies nicht ohne weiteres möglich ist. Innerhalb dieser Gruppe sind verschiedene Phänomene, die uns in einzelnen Versionen teilweise oben schon begegnet sind, dafür verantwortlich, dass sich ihre harmonische Progression von der Standardsequenz unterscheidet. Die Grenze wurde da gezogen, wo zu einem Stück keine einzige Version vorliegt, die eine nicht modifizierte Standardsequenz aufweist. Wir wollen diese Kategorie von Stücken an Hand konkreter Beispiele im Einzelnen betrachten. Dabei wird auch die Relation der jeweiligen Progression zur Standardsequenz diskutiert, wobei eine direkte Ableitung von einer bestimmten Transpositionsstufe manchmal nicht eindeutig möglich ist, wenn durch Ausfall oder Verschleierung eines Akkordes evtl. mehrere Ausgangssequenzen in Betracht kommen. Hier aber zuerst ein Überblick über die anzutreffenden harmonischen Phänomene:

Rückung

Während in der Standardprogression bezüglich der Akkordgrundtöne ausschließlich Terz- oder Quartfortschreitungen vorkommen, enthält die Sequenz von *Shumba*, einem sehr populären Stück, einen Sekundschritt D – E. Klaus-Peter Brenner (1997) analysiert solche Progressionen als „Derivate“ der Standardsequenz, deren erster und letzter Akkord um eine Stufe nach oben gerückt sind. Demnach würde es sich bei *Shumba* um eine modifizierte Standardprogression der Transpositionsstufe I handeln:

DEG CEA CFA DFH

abgeleitet von

CEG CEA CFA DFA

Eine andere mögliche, dazu komplementäre Ableitung beruht auch auf der Annahme, die Standardsequenz sei an ihrem Anfang und Ende gewissermaßen [207] instabil und dort eher modifizierbar als an anderen Stellen, wobei die Frage offen bleibt, warum dies gerade hier der Fall ist. Erniedrigt man die beiden betreffenden Akkorde (Position 1 und 12) um eine Stufe, ergibt sich ebenfalls die *Shumba*-Progression, wenn man von der Transpositionsstufe VI der Standardsequenz ausgeht.

Das Resultat ist in beiden Fällen das gleiche, nur die Anordnung, d. h. der Startpunkt, unterscheidet sich:

G C E A C F A D F H D E

abgeleitet von

A C E A C F A D F H D F

Spielt man dies für alle Transpositionsstufen durch, zeigt sich folgende Relation zwischen Sequenzen mit an den Positionen 1 und 12 erhöhten bzw. erniedrigten Akkorden:

Erhöhung der Positionen 1 und 12 auf Stufe	entspricht	deren Erniedrigung auf Stufe
I		VI
II		VII
III		I
IV		II
V		III
VI		IV
VII		V

Hier wird wieder die Zahlenhaftigkeit (Brenner) des Materials deutlich. Berliner erwähnt, dass nach Auskunft seiner Informanten das Stück *Chipindura* mit *Nyamaropa* verwandt sei (1981:77). Es beruht auf der Progression

H E G C E A C F A D F G,

[208]

die durch Erniedrigung der fraglichen Akkorde aus der Transpositionsstufe I der Standardsequenz, auf der ja auch *Nyamaropa* basiert, gewonnen werden kann, was eher für das Konzept einer Ableitung per Erniedrigung statt Erhöhung spricht.

Da man strukturell gesehen offenbar auf verschiedenen Wegen zum vorgefundenen Resultat gelangen kann, wollen wir untersuchen, ob vielleicht die von den Musikern vorgenommene Segmentierung der Progression in den drei vorliegenden *kushaura*- Fassungen hier weiterhelfen kann und Hinweise zur Konzeptualisierung der Progression liefert. Dabei stellt sich heraus, dass sich die Segmentierung hinsichtlich der Formteile deckt und sich nur in deren Reihenfolge unterscheidet. Bei entsprechender Anordnung dieser Formteile zeigt sich, dass eine Rückung der Akkordfolge nach der Hälfte des Zyklus zugrunde liegt: Die zweite Hälfte wird gebildet, indem die beiden ersten Sequenzsegmente um eine Stufe verschoben werden.¹¹

F A D F H D E G C E A C

Bezogen auf den ersten Akkord einer Hälfte ergibt sich allgemein ausgedrückt in beiden Fällen die Akkordfolge 1 3 6 1 4 6. Ob man hier eine Rückung nach oben oder unten annehmen möchte, ist strukturell letztlich willkürlich. Welcher Akkordgrundton als tonales Zentrum gehört wird oder werden kann, bleibt offen. Die Wichtigkeit des Tons E für dieses Stück, die durch die oben gezeigte Segmentierung der Musiker unterstrichen wird, findet übrigens ihre indirekte Bestätigung in einem

¹¹ Vgl. auch Brenners Diskussion der inneren Symmetrien der von ihm als „Derivate“ bezeichneten Sonderformen (1997:81 ff.).

Hinweis Berliners, der berichtet, einer seiner Informanten habe die Lamelle B2 (= E in meiner Notation) als „*shumba*“ bezeichnet (1981:58). Er interpretiert diese Auskunft allerdings nur als Anspielung auf die *mhondoro*-Löwengeister. Leider analysiert er das Stück *Shumba* nicht, obwohl er es als eines der wichtigsten und vermutlich ältesten im *mbira*-Repertoire ansieht (ebd.:74). Die Annahme erscheint nahe liegend, dass gerade die Lamelle B2 bei dem betreffenden Musiker diesen symbolischen Namen trägt, weil sie auch in dem gleichnamigen Stück eine prominente Rolle in der Realisierung der spezi[209]fischen Akkordfolge spielt. Die innere Logik der Sequenz besteht aus der Sicht der Musiker also offenbar in der Rückung einer Sequenz von sechs Akkorden mit dem internen Verhältnis 1 3 6 1 4 6 um eine Stufe. Die strukturelle Nähe zur Standardsequenz wird dadurch nicht in Frage gestellt.

Elision und Augmentation

Das Phänomen des Ausfalls eines Akkordes (Elision), dessen Platz dann von einem anderen durch Augmentation eingenommen wird, ist bereits bei einigen Versionen oben diskutierter Stücke zur Sprache gekommen. Es prägt dort vor allem manche *kutsinhira*-Parts, wo man sich diese ‚Freiheit‘ im Umgang mit der Standardsequenz leisten kann, da der zugehörige *kushaura* die Akkorde verdeutlicht. Hier geht es nun um Stücke, bei denen einer oder mehrere Akkorde komplett entfallen, z. B. *Kuzanga* und *Mutamba*. Je nachdem welchen Akkord man jeweils für weggefallen hält, ergeben sich verschiedene Möglichkeiten, die vorgefundene Progression mit einer Erscheinungsform der Standardsequenz in Zusammenhang zu bringen. Auch hier sind wieder Auskünfte der Musiker hilfreich, um die diesbezügliche intrakulturelle Auffassung zu ermitteln. So betonte V. Mukwasha, *Kuzanga* sei mit *Nhemamusasa* verwandt, so dass man ersteres auf die Transpositionsstufe IV der Standardsequenz beziehen kann.

Konvergenz

Ein Spezialfall der Elision besteht darin, dass sie zur Konvergenz zweier Formteile führt. Auf die linke Hand beschränkt ist uns dieses Phänomen bereits bei zwei Versionen von *Bangiza* und im *kushaura* von *Nyamaropa yevaMbire* begegnet. Es kann aber auch eine vollständige Identität zweier Formteile vorliegen, die dann dem Startpunkt der Musiker entsprechend immer die ersten beiden im Zyklus sind: z. B. Mukweshas *Chipindura* und *Nyamamusango* von Mukwasha und bei Berliner. [210]

Durchgangsakkorde, frei einsetzende Akkorde

Einige Stücke besitzen sehr eigentümliche Progressionen, die zwar einzelne Elemente, wie z. B. eine Folge von drei Akkorden, mit der Standardsequenz gemeinsam haben, jedoch durch Einfügen von Durchgangsakkorden – A. Tracey spricht von „intercalary ‘passing chords’“ (1970 a:39) – oder freies Einsetzen von Akkorden, die an die Stelle möglicher Standardakkorde treten, eine Zuordnung zu einer bestimmten Erscheinungsform der Standardsequenz nicht mit Sicherheit erlauben. Gleichzeitig sind diese Stücke durch überlagernde temporäre Konstanten geprägt. Da es sich um eher selten gespielte bzw. solche handelt, von denen kaum Varianten bekannt sind, ist auch über einen Versionenvergleich keine weitere Klärung der harmonischen Struktur an den Punkten möglich, die auf Grund harmonischer Ambiguität von Tönen nicht eindeutig zu interpretieren sind. Zu dieser Kategorie gehören Mujurus *Chigamba* und Mhlangas *Chigamba/Muzoriwa* sowie *Shumba yaMukwashi*.

Wir wollen nun diese harmonischen Sonderfälle im Einzelnen betrachten. [211]

Shumba

Der Titel („lion“) kann sich sowohl auf die bereits erwähnten *mhondoro*-Löwengeister als auch auf den Löwen bzw. Leoparden als Totentier beziehen (vgl. Hodza/Fortune 1979). Die harmonische Progression dieses Stücks beruht wie oben erläutert auf der Sekundrückung eines Periodensegments von sechs Akkorden, d. h. zwei Formteilen, mit der Folge 1 3 6 1 4 6. Der erste Akkord in jedem Formteil ist jeweils länger als die anderen, die Progression wird durch eine vorwiegend aus Grundtönen gebildete Basslinie klar ersichtlich. Im zweiten Formteil legt die linke Hand über die beiden Akkorde H und D eine für *Shumba* charakteristische Linie H – H – A – F, die in allen Versionen vorkommt, die Oktavlagen der Töne sind allerdings variabel. Bei Mukweshas *Bangiza*-Fassung) noch hervorgehoben. In ihrem *kushaura* fällt der G-Akkord im dritten Formteil durch Verlängerung des vorangehenden E aus. *Shumba* gehört zu den Stücken ohne eigenständigen *kutsinhira*. In der betreffenden Version von Mujuru sieht man, wie das Echowertungsverfahren in der Praxis allerdings keineswegs den *kushaura* bloß mechanisch kopiert, sondern ihn dabei auch variiert. Mukweshas *kutsinhira* führt in erster Linie zu einer Verdichtung mittels des Ausfüllens von Leerpulsen durch die rechte Hand. In beiden *kutsinhiras* kommt im ersten Formteil einmal B1 als D-Substitution zum Einsatz. [212]

Shumba FAD FHD EGC EAC

The image displays five staves of musical notation for the piece 'Shumba'. Each staff represents a different version: 'Mh sha', 'Mik sha', 'Mj sha', 'Mj tai', and 'Mk tai'. The notation is written in a system with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff shows the melodic line, and the lower staff shows the harmonic line. Vertical bar lines indicate the structure of the piece, with some bars containing multiple notes. The notation is consistent across all versions, showing the characteristic harmonic progression and melodic patterns described in the text.

Blatt 32 [213]

Nyamamusango

Der Titel bedeutet „meat in the bush“ (V. Mukweshas), von *nyama*: „meat, flesh“ und *sango*: „woodland“. Die harmonische Progression dieses Stücks verweist einerseits auf die Transpositionsstufe V der Standardsequenz mit einer Segmentierung vom Typ 1, andererseits sind in zwei Versionen (Mukweshas und Berliner) die beiden ersten Formteile durch Ausfall des jeweils dritten Akkords identisch (Konvergenz), und bei allen finden sich eingeschobene Durchgangsakkorde in den letzten beiden Formteilen – im vierten an so prominenter Stelle, nämlich am Anfang des Formteils ein F, dass

die Standardsequenz stark modifiziert erscheint. Vielleicht sieht Berliner deshalb bei *Nyamamusango* ein tonales Zentrum F (nach meiner Notation), das er nicht näher begründet (1981:81). In den beiden ersten Teilen ist die Standardsequenz nur in Mhlangas Version zu erkennen, wobei auch hier ein A als akkordfremder Ton auf Puls 10 des zweiten Formteils zur Verschleierung beiträgt. Im dritten Formteil ist zwischen den G- und den C-Akkord ein weiterer eingefügt, der bei Mukweshas und Berliner als A (mit Quinte E bei Berliner), bei Mhlanga eher als E mit Quinte H interpretierbar ist. Bei Berliner wird der A-Akkord im vierten Formteil auf Puls 4 durch ein akkordfremdes H verschleiert, das wie eine Quinte zum folgenden E wirkt. In Mukweshas Fassung sind nicht nur die beiden ersten Segmente identisch, auch die beiden letzten unterscheiden sich ausschließlich durch die beiden ersten Pulse in der linken Hand. Ein *kutsinhira* wird bei *Nyamamusango* nach dem Echowerrückprinzip gebildet.

Nyamamusango

GHD GHE G(x)CE (F)ACE

The image shows three systems of musical notation for the piece 'Nyamamusango'. Each system consists of a treble and bass staff. Above the notes, there are vertical tick marks indicating the pulse structure. The systems are labeled on the left as 'Miksha', 'Beaha', and 'Mhaha'. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with accents or other symbols. The systems are arranged vertically, with Miksha at the top, Beaha in the middle, and Mhaha at the bottom.

Blatt 33 a

Nyonganyonga

Der Titel bedeutet so viel wie „Durcheinander“ („disorderliness, commotion“, u. a.), das Stück ist laut S. Mujuru „a mixture of songs“ und bezieht sich auf sog. *madzangaradzimu*-Geister, d. h. Schatten, von denen man die dazugehörigen Körper nicht sehen kann. Hier ist nicht *nyunganyonga* als die Bezeichnung für einen anderen Lamellophontyp in Zimbabwe (vgl. dazu Kauffman 1970 und Maraire 1990) gemeint. Der Hinweis darauf, hier läge eine Mischung verschiedener Stücke vor, spiegelt sich in der Form sowie in der harmonischen Progression von *Nyonganyonga*: Statt vier wie üblich gibt es hier fünf Formteile à zwölf Pulse, also eine Formzahl von 60. Segmentierung und Startpunkt passen zu dem oben dargestellten Modell der Sekundrückung einer 1 3 6 1 4 6 - Sequenz, in diesem Fall nach oben. Zusätzlich ist hier nun ein weiterer Formteil angehängt, der im Zusammenhang mit den beiden vorhergehenden und dem folgenden (d. h. dem ersten in der vorliegenden Anordnung) wie eine modifizierte Standardsequenz der fünften oder siebten Transpositionsstufe mit eingeschobenem D und an den Positionen 1 und 12 erniedrigten (= V) bzw. erhöhten (= VII) Standardakkorden erscheint. Im *kushaura* gibt es auch motorhythmisch eine Mischung, und zwar aus ‚2er‘- und ‚6er‘-Pattern. Der *kutsinhira* doppelt teilweise den *kushaura*, füllt aber auch einige Leerstellen, zum Teil als Echo. Durch divergierende Akkordauern ergeben sich an einigen Stellen Sekundzusammenklänge zwischen den beiden Parts: F – G im zweiten Formteil, H – C im dritten.

Nyonganyonga

CEA CFA DFH DGH DEG

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Nyonganyonga'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'Mj sha' and the second 'Mj tai'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with vertical bar lines indicating the structure of the piece.

Blatt 33 b [216]

Mutamba

Der Titel ist das chiShona-Wort für einen Früchte tragenden Baum aus der Gruppe der Loganiengewächse (bot. *Strychnos*). A. Tracey übersetzt ihn als „orange tree“ und schreibt dem Stück ein hohes Alter zu (1989:45). Seine harmonische Progression ist im Vergleich mit der Standardsequenz dadurch gekennzeichnet, dass im dritten Formteil ein Akkord ausgefallen ist, wodurch verschiedene Interpretationen möglich werden. Entsprechend dem Rückungsmodell könnte man hier ein H erwarten, so dass sich folgende Progression ergäbe, bei der nach der Hälfte der Periode die Sekundrückung einer 1 3 6 1 4 6 - Sequenz erfolgt:

CEA CFA (H) DG HEG

Die Anfangsakkorde jedes Formteils sind deutlich verlängert, wobei die Grenze zwischen zweitem und drittem im *kushaura* durch die Quinte E des vorangehenden A-Akkords um einen Puls nach hinten geschoben ist. Auf dem ersten Puls spielt dort der *kutsinhira*, der weitgehend als Echoverzahnung konzipiert ist, B1 als D-Substitution. Alternativ könnte man hier auch eine weitere Prolongation des A-Akkords annehmen und das tiefe C als dessen Terz betrachten. Abgesehen von dieser ambivalenten Stelle werden die Akkorde durch eine Basslinie aus Grundtönen verdeutlicht. Auf Grund der Echoverzahnung ergibt sich im vierten Formteil ein Sekundzusammenklang D – E auf dem zweiten Beat. Als alternatives Erklärungsmodell könnte man die Progression auch als Ableitung von der Transpositionsstufe I der Standardsequenz mit einer Segmentierung vom Typ 1 auffassen, bei der die Positionen 1 und 12 (entsprechend der idealtypischen Anordnung gezählt) erniedrigt sind und die Position 11 ausgefallen ist (hier dargestellt mit Beginn ab Position 4):

CEA CFA D(F) G HEG

abgeleitet von I⁴

CEA CFA DFA CEG

Mutamba

CEA CFA DG HEG

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Mutamba'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'Mj sha' and the second 'Mj tai'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with vertical bar lines indicating the structure of the piece.

Blatt 34 a

Taireva Gorekore

Dies ist die nach den chiKorekore-Sprechern, einem Dialekt des chiShona, benannte Version von *Taireva*, dessen typisches ‚3-1‘-Pattern uns hier wieder begegnet. Auch der Verzicht auf die tiefe Oktave ist beiden gemeinsam. Auffällig an der harmonischen Progression ist die Tatsache, dass erster und dritter sowie zweiter und vierter Formteil jeweils übereinstimmen, allerdings um eine Stufe versetzt. Es liegt also nahe, hier wieder das Rückungsmodell anzuwenden. Am Ende der Teile 2 und 4 ist offensichtlich ein Akkord eingeschoben, so dass sich folgendes Bild ergibt:

H D G H E G (C) A C F A D F (H)

Dabei ist der letzte Akkord (H) nicht durch seinen Grundton realisiert, was die Sequenz ebenso verschleiert wie überhaupt das beständige Rekurrenieren auf C und D auf dem dritten und vierten Beat der Formteile, so dass sich für die Formteile 2 und 3 bzw. 4 und 1 gleiche Schlusstöne jeweils auf Beat 4 ergeben. Im Unterschied zu *Taireva* (Stufe III der Standardsequenz) steckt hinter *Taireva Gorekore* deren durch Erniedrigung der Positionen 1 und 12 modifizierte Stufe II⁶.

Taireva Gorekore HDG HEG(C) ACF ADF(H)

Blatt 34 b [219]

Kuzanga

Im chiZezuru gibt es ein gleich lautendes Verb mit der Bedeutung „act in relaxed manner because supervision or danger is suspended; live happily and free from fear“. Dieses Stück ist laut V. Mukwasha ein „farewell song“ und auch unter dem Titel „*Baradzanwa*“, was soviel wie „Trennung“ bedeutet, bekannt. In erster Linie hebt es sich durch seine ungewöhnliche Formzahl vom sonstigen Repertoire ab: Die Formteile sind um je einen Beat, also drei Pulse, kürzer, was eine Periodenlänge von $4 \times 9 = 36$ Pulsen ergibt. Das Stück wird dennoch recht gern gespielt, laut V. Mukwasha ist es mit *Nhemamusasa* verwandt. Diese Information erweist sich bei der Interpretation der harmonischen Progression als hilfreich. Die – nach der bei allen Musikern gleichen Segmentierung – letzten vier Akkorde sind nämlich äußerst ungewöhnlich, da sie aus der Folge C – C – A – C bestehen. Legt man wie bei *Nhemamusasa* eine Standardsequenz der Transpositionsstufe IV zugrunde, die hier jedoch modifiziert ist, bietet sich folgende Interpretation an:

F A D F H D G H C C A C

abgeleitet von IV⁴

F A D F H D G H D F A C

Dahinter verbirgt sich offenbar die Erniedrigung der Position 12 der Standardsequenz, die Position 1 (F) ist ausgefallen und durch den vorigen (C) ersetzt (Elision und Augmentation). Bei diesem Stück stützt die vorgefundene Segmentierung, anders als etwa bei *Shumba*, nicht die Halbierung in zwei 1 3 6 1 4 6 - Abschnitte. Im Versionenvergleich zeigen sich kaum Unterschiede, das motio-rhythmische Pattern lässt sich als – der Formzahl entsprechend – auf neun Pulse verlängerte ‚6er‘-Variante auffassen. Die Grundtöne der Akkorde bilden eine deutliche Basslinie. Einen eigenständigen *kutsinhira*-Part gibt es bei *Kuzanga* nicht. Mujurus *kutsinhira* deckt sich mit Mhlangas *kushaura* II, d.

h. man kann die üblichen Abwärtssprünge in der linken Hand umkehren, was aber eher eine *kushaura*-Variante ergibt. Typischerweise folgt der *kutsinhira*-Part hier dem Echoverzahnungsprinzip. Ein transkribiertes Beispiel, aus dem sich auch das Ausmaß der üblichen Variation der Vorgabe ablesen lässt, findet sich in Mhlangas *kutsinhira*. [220]

Kuzanga

FAD FHD GHC CAC

Blatt 35 [221]

Kuzanga

FAD FHD GHC CAC

Blatt 36 [222]

Chipindura

Laut Ch. Mhlanga wird es mit „change“ assoziiert, z. B. was die Änderung des Wetters oder den Stimmungswechsel von Personen betrifft. Das chiShona-Verb *kupindura*, von dem sich der Titel herleitet, bedeutet neben „wechseln“ auch „antworten“. Im letzteren Sinn wird er in der Beilage zu Stella Chiweshes CD *Ndizvozvo Ambuya*?¹² gedeutet. Wie bereits erwähnt, soll es von *Nyamaropa*

¹² Piranha pir 7.

abgeleitet sein, so dass man eine modifizierte Standardsequenz der Transpositionsstufe I erwarten darf. Auffallend ist, wie sehr sich diese Modifikationen je nach Version unterscheiden.

Mhlangas Fassung deutet auf eine Standardsequenz mit Erniedrigung der Positionen 1 und 12 hin, also

CEA CFA DFG HEG

abgeleitet von I⁴

CEA CFA DFA CEG,

wobei ab der zweiten Hälfte des dritten Formteils in der vorliegenden Anordnung die linke Hand ausschließlich zwischen H und G wechselt und so eine eindeutige Interpretation erschwert.

Mukweshas Version ist geprägt durch eine B1-Konstante auf jedem zweiten Beat. Die Mittelakkorde fallen dadurch in den beiden ersten Formteilen aus, was zu deren Konvergenz führt. An den Stellen, wo am Schluss bei Mhlanga H gespielt wird, steht hier das konstante C, so dass auch diese Version harmonisch verschleiert ist.

In Mujurus Fassung gibt es keine symmetrische Binnengliederung der Periode hinsichtlich der Verteilung der Akkorde auf vier Formteile. Durch ein C auf dem vierten Beat der ersten beiden Formteile setzt der vierte Akkord (C) bereits entsprechend früher ein, der A-Akkord im zweiten Teil ist kaum erkennbar (Terz C). Statt der Oktaven G – G und H – H spielt die linke Hand dreimal G – H. Der [223] E-Akkord im letzten Formteil wird teilweise durch den Grundton klar etabliert, kann aber auch durch B1 verschleiert werden. Die Segmentierung ergibt hier keine Sekundrückung einer 1 3 6 1 4 6 - Sequenz nach der Hälfte der Periode. [224]

Chipindura

CEA CFA DFG HEG

The musical score for 'Chipindura' consists of three staves, each representing a different version: Mhaha, Mkhaha, and Mujaha. Each staff shows a sequence of notes and rests over 12 beats, with vertical dashed lines indicating the boundaries of four form parts. The notation is in a simplified style, focusing on the rhythmic placement of notes and rests. The chord symbols 'CEA CFA DFG HEG' are listed above the staves, indicating the harmonic structure of the piece.

Blatt 37 [225]

Shumba („old“)

Bei diesem Stück handelt es sich laut V. Mukwasha um ein „anderes“ als das übliche *Shumba*, es ist das „alte *Shumba*“. Außer ihr war es keinem meiner Informanten bekannt. In Mukweshas Segmentierung (Bei diesem und den folgenden Stücken ist der Startpunkt der Musiker durch ein * markiert.) beginnt es mit einer Passage, bei der die ersten sechs Pulse identisch wiederholt werden (hier ab Puls 34). Sie erinnert stark an den Schluss von Mhlangas *Chipindura*. Bei entsprechender Anordnung beider Fassungen ergeben sich auch darüber hinaus weitere Parallelen in ihrer harmonischen Progression. Dies gilt auch für einige weitere Stücke, die noch vorgestellt werden sollen (Mhlangas *Shumba yaMukwashi*, Mujurus *Chigamba* und Mhlangas *Chigamba/Muzoriwa*). Sie sind

daher diesmal ohne Rücksichtnahme auf die Segmentierung der Musiker synoptisch so angeordnet, dass diese harmonischen Parallelen sichtbar werden.

Wie bei *Chipindura* liegt beim „alten“ *Shumba* ein ‚6er‘-Pattern vor, jedoch, wie die Synopse zeigt, mit anderer Relation zur Akkordfolge. Diese gewinnt dadurch ihren eigentümlichen Charakter, dass in dem Teil der Periode, den bei *Chipindura* die Sequenz C E A C F A D F einnimmt, hier die Progression scheinbar durch die Verdopplung von Akkorden geprägt ist:

C C A A C C F F A A

Auf diese Weise fallen einige Akkorde der *Chipindura*-Sequenz aus oder werden extrem komprimiert:

C (E) A C F

Erst die folgende Passage – also hier der dritte Formteil – bringt den A-Akkord sowie auf engstem Raum D (durch die Quinte A) und F (durch dessen Terz A). Folgt man dieser Analyse, ergibt sich der ungewöhnliche Fall, dass der Startpunkt nach Mukweshas Segmentierung (Puls 34 der hier gewählten Anordnung) nicht mit dem Beginn des dort klingenden G-Akkords korrespondiert, der bereits zwei Pulse vorher in Form seiner Quinte D einsetzt. Die Erklärung dafür dürfte im motiorhythmischen Pattern liegen, das hier offensichtlich nicht in der Gestalt [226] $\times . \times \times \times \times$ aufgefasst wird. Davon abgesehen entspricht die Segmentierung aber dem Modell einer Sekundrückung zweier 1 3 6 1 4 6 - Abschnitte:

G H E G C E A C F A D F,

wegen der synoptischen Übersicht hier jedoch als

C E A C F A D F G H E G

angeordnet. Diese Gliederung in Formteile wird von den angesprochenen Akkorddopplungen überlagert und verschleiert.

Shumba yaMukwashi

Diese *Shumba*-Fassung, das „Jäger-*Shumba*“ (*mukwashi*: „hunter“), ist eine Spezialität im Repertoire von Ch. Mhlanga, sie war meinen anderen Gewährsleuten nicht bekannt. Der Anfang der Periode gemäß Mhlangas Segmentierung (s. *) – übrigens identisch mit der von Mukweshas „altem“ *Shumba* – korrespondiert auffallend mit Fu. Mujurus *Chipindura*-Version, der Rest lässt sich wie bei *Chipindura* als

C E A C F A D F

deuten. Anders als dort endet diese Folge hier auf einem tiefen E (elfter Beat entsprechend der vorliegenden Anordnung), vor allem aber unterscheiden sich die beiden Stücke hinsichtlich der Akkorddauer. Bei *Shumba yaMukwashi* sind die ersten drei (C E A) auf drei Beats zusammengedrängt, dafür erstreckt sich allein der folgende C-Akkord über drei Beats, gefolgt von einer charakteristischen Passage, die aus den jeweils auf einen Beat fallenden Tönen F – C – D – C gebildet wird, welche an dieser Stelle auch in *Chigamba* vorkommt. Überlagert wird die harmonische Progression durch zwei temporäre Konstanten auf jedem zweiten Beat: beginnend bei Mhlangas Startpunkt (hier Puls 34) zuerst viermal H₃, dann viermal C₃. Motiorhythmisch betrachtet verdichtet sich die Periode von diesem Anfang zum Schluss hin soweit, dass schließlich alle Pulse [227] ausgefüllt werden. Charakteris-

tisch sind klanglich auch die teilweise mit der C-Konstante korrespondierenden Tonwiederholungen auf C.

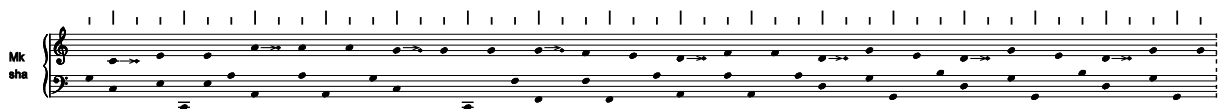
Chigamba

Der Titel bedeutet wörtlich „Flicken“ („patch“). In der Version von Mujuru korrespondiert der Startpunkt, der aus Vergleichsgründen hier wieder nicht als Kriterium für die Periodenanordnung benutzt wurde, wie bei Mhlangas *Shumba yaMukwashi* mit einem Punkt, wo zwischen den auch hier vorhandenen temporären Konstanten H¹³ und C gewechselt wird. Während Mhlanga vor dem ersten H beginnt, fängt Mujuru vor dem ersten C an. Wie die Synopse zeigt, decken sich beide Stücke fast vollständig.

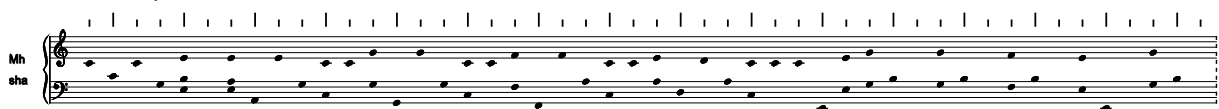
Chigamba / Muzoriwa

Laut Ch. Mhlanga bezieht sich *Chigamba* auf das Sprichwort „*Chigamba chinoda akura.*“, das besagt: „If you want to be a polygamist you should be old enough to handle it.“ *Muzoriwa*, der alternative Titel, lässt sich von dem Verb *kuzora* („anoint“) + Passivextension (*kuzor-iw-a*) ableiten, also: „der Gesalbte“. Diese Fassung von *Chigamba* zeigt Bezüge sowohl zu Mujurus *Chigamba* und damit zu *Shumba yaMukwashi* als auch zu Mukweshas „altem“ *Shumba*. Mit ersteren hat es ein Segment von 20 Pulsen gemeinsam, das sich vom vierten bis zum zehnten Beat (nach der vorliegenden Anordnung) erstreckt. In dieser Passage liegt offenbar ein Erkennungsmerkmal für *Chigamba*. Gleichzeitig deckt sich eine andere (von Puls 40 bis Puls 12) mit dem „alten“ *Shumba* (von Puls 31 bis Puls 3). [228]

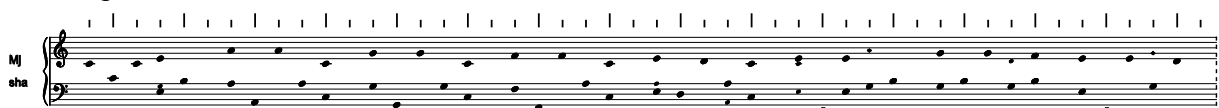
Shumba ("old")



Shumba yaMukwashi



Chigamba



Chigamba/Muzoriwa



Blatt 38 [229]

¹³ Auf dem entsprechend der vorliegenden Anordnung vorletzten Puls der Periode ist H durch die Terz D ersetzt.

An diesen zuletzt vorgestellten Beispielen lässt sich ablesen, wie im Fall weniger verbreiteter Stücke mit zudem ungewöhnlichen harmonischen Progressionen einerseits strukturell nahe verwandte Fassungen bei verschiedenen Musikern offenbar unter divergierenden Namen kursieren (z. B. Mhlangas *Shumba yaMukwashi* und Mujurus *Chigamba*), nicht etwa als verschiedene Versionen eines Stücks mit gleichem Titel (vgl. etwa die zahlreichen *Nyamaropa*- Fassungen). Andererseits können unter einem Namen Ausprägungen eines Stücks geläufig sein, die sich zum Teil beträchtlich voneinander unterscheiden, dabei aber eine – eventuell partielle – gemeinsame Basis durchaus erkennen lassen (z. B. *Chipindura*; Mujurus und Mhlangas *Chigamba*).

Innerhalb einer Musikerfamilie oder -gruppe sind immer konkrete Versionen mit einem Titel verbunden. Welche Reaktionen andere, fremde – z. B. mit einem differierenden motorrhythmischen Pattern oder anderen Besonderheiten – hervorrufen, wäre im Hinblick auf zwei Fragestellungen weiter zu verfolgen:

1. Welche Differenzen werden als akzeptabel betrachtet? So hieß es beispielsweise von Mitgliedern der Mujuru-Familie, als sie Mukweshas *kushaura* I von *Nhemamusasa* hörten, dies sei eine „Zezuru“-Version, sie bevorzugten meist eine andere (Mujurus *kushaura* II), gewissermaßen eine „Mbire“-Version von *Nhemamusasa*. Dabei spielen sie, wie ihr *kushaura* I zeigt, selber durchaus auch eine Fassung, die der von Mukwasha sehr ähnlich ist. Ch. Mhlanga sagte über Mukweshas *kushaura* I, dies sei gewissermaßen ein Chiweshe-Stil (vgl. seinen eigenen *kushaura* I). Lassen sich differierende Versionen also nicht nur einzelnen Gruppen, sondern regional zuordnen? Auch die Frage, welche Fassungen als *kushaura* oder *kutsinhira* in Betracht kommen, spielt hier eine Rolle, da im Einzelfall darüber keineswegs Konsens herrscht.
2. Inwieweit werden fremde Fassungen identifiziert, d. h. als ein dem betreffenden Musiker in einer anderen Version geläufiges Stück erkannt, a) wenn die Versionen bei gleichem Titel deutliche Unterschiede aufweisen, b) wenn sie unter verschiedenen Titeln bekannt sind? Damit verbunden ist dann natürlich ein Urteil darüber, ob die betreffende Fassung auch eine akzeptable Realisierung des jeweiligen Stücks darstellt. Wie etwa die verschiedenen [230] *Nyamaropa*-Versionen zeigen, geht es dabei um eine Bandbreite von kleinen Unterschieden eventuell auf Variantenebene bis zu deutlich hervortretenden strukturellen Differenzen.

Um hier zu verlässlichen Ergebnissen zu gelangen, bedarf es der Möglichkeit, die Reaktionen der Gewährsleute auf fremde Stücke oder Versionen in einer Weise zu erfassen, welche die Relevanz auch einzelner Parameter (z. B. Ersetzen von prominenten Tönen, Verschiebung auf benachbarte Pulse, Modifikationen des Patterns, etc.) erkennbar werden lässt, also über die Evaluierung kompletter Versionen – wie sie bei der Materialsammlung für die vorliegende Arbeit in der Diskussion mit Musikern zur Sprache kam – deutlich hinausgeht, die ja bereits mittels bloßen Vorspielens einer fremden Fassung (live oder von einer Tonaufzeichnung) leicht zu bewerkstelligen ist. Denkbar wäre eine Versuchsanordnung mit digital gespeicherten Originalklängen (Sampling), die interaktiv sowohl von den Informanten wie vom Forscher hinsichtlich der verwendeten Töne und Patterns manipulierbar sein müssten.¹⁴ Die technologische Entwicklung ist hier mittlerweile soweit fortgeschritten, dass die nötige Hard- und Software zur Verfügung steht, um – auch an Ort und Stelle – entsprechend arbeiten zu können. Vergleichbare Ansätze finden sich ja bereits bei Arom (1991 b), Peter Cooke (1992), Kippen (1992), Wegner (1993) und Fernando-Marandola (2002). Dabei ist dem Einsatz von Samplern wie bei Cooke und Wegner in jedem Fall der Vorzug gegenüber dem von Synthesizern wie

¹⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Bemerkungen in Kapitel 2 bezüglich der weitergehenden Untersuchung der Stimmung der Instrumente.

bei Arom zu geben, da man so mit Instrumentalklängen aus der jeweiligen Kultur arbeiten kann, die den Musikern also vertraut sind. Erste eigene Versuche mit digitalen Samples von *mbira*-Lamellen, die über ein Sequencer-Programm gesteuert werden können, haben sich als überaus viel versprechend erwiesen. Eine solche primär kognitiv orientierte Untersuchung würde allerdings den Rahmen der vorliegenden Studie bei weitem sprengen und muss einer zukünftigen vorbehalten bleiben. Erstere stellt dabei die notwendige Voraussetzung für letztere dar, weil zunächst einmal zu klären ist, was denn überhaupt an Hand der Reaktionen der Musiker näher untersucht werden soll. [231]

Kulturspezifische und vergleichende Musikforschung: **Zum Verhältnis von Komposition und Improvisation**

Die Begriffe ‚Komposition‘ und ‚Improvisation‘ sind bisher in dieser Studie mit Absicht nicht verwendet worden. Zuerst sollte die Struktur der *mbira*-Musik soweit geklärt werden, dass nun auf einer soliden Basis geprüft werden kann, inwiefern diese Kategorien hier sinnvoll eingesetzt werden können und zu einem Erkenntnisgewinn führen. In der Literatur über traditionelle Musik werden sie teilweise als inadäquat abgelehnt; wenn sie doch gebraucht werden, geschieht dies häufig unreflektiert – so als verstünden sie sich von selbst. Bezüglich der *mbira*-Musik werden sie in der Literatur nicht thematisiert. A. Tracey spricht von „songs“ und „variations“ und vermeidet ‚Komposition‘ und ‚Improvisation‘ (1970 b). Berliner (1981) verwendet den Begriff „compositions“ synonym mit „pieces“, ohne genauer zu definieren, was er darunter versteht¹, und verweist im Index bezüglich Improvisation auf „variations on mbira pieces“.

Bevor wir uns mit einigen ausgewählten Beispielen² befassen, wo diese Termini im Zusammenhang mit traditioneller Musik erörtert worden sind, seien die mit den Begriffen verbundenen Konzepte kurz skizziert. Obwohl ‚Komposition‘ streng genommen nur auf etwas „Zusammengesetztes“ (lat. *componere*: „zusammensetzen“) verweist, hat man als ihre Voraussetzung vor allem in der Literatur zur abendländischen Kunstmusik nicht nur eine eindeutige, sondern darüber hinaus eine schriftliche Fixierung des betreffenden Musikstücks gefordert.³ Diese Betonung der Schriftlichkeit lässt jedoch außer Acht, dass in oral tradierenden Kulturen Stücke durchaus auch so weitgehend festgelegt sein und von Mal zu Mal ohne nennenswerte Veränderung vorgetra[232]gen werden können, dass das Resultat dem Spielen einer ausnotierten Vorlage entspricht.⁴ Zu nennen wären hier beispielsweise Xylophon-Kompositionen der kiGanda-Tradition (Kubik 1991). Die später eingeführte Ziffernotation dient dort nicht als unmittelbare Spielanweisung, sondern hat eher „archivarische“ (Nettl 1983:29) Funktion.

‚Improvisation‘ (von lat. *improviso*: „unversehens, unvermutet“) wird meist als „das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik“⁵ charakterisiert. Wenn in diesem Zusammenhang immer wieder gern auf ein „Moment des Unvorbereiteten, Spontanen“ hingewiesen wird, eine „offenkundige unmittelbare Vorbereitung“ also nicht ersichtlich sei (Ferand), so ist doch folgendes zu bedenken:

„To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place; and to some extent every improvisation rests upon a series of conventions or implicit rules.“ (Sadie 2001:94)

Ein ‚völlig freies‘ Improvisieren ist demnach nicht zu erwarten, es vollzieht sich vielmehr immer auf dem Hintergrund kultureller bzw. spezifisch stilistischer Vorgaben, von denen wir einige weiter unten etwas genauer betrachten wollen. Ekkehard Jost beginnt seine Abhandlung über Free Jazz

¹ „An mbira piece [...] is a composition of certain characteristic cyclical patterns that provide a framework for elaboration and variation“. (1981:52)

² Weitere finden sich u. a. in Simon 1984, Lortat-Jacob 1987 a, Kubik 1991 und Band 19 des Yearbook for Traditional Music (1987) sowie in Nettle/Russell 1998. Vgl. auch die umfangreiche Bibliographie in Pressing 1988.

³ Vgl. Ferand 1958, Lindley 1980.

⁴ Nettle 1974, Kuckertz 1980, Simon 1984, Kaden 1993.

⁵ Ferand 1957; ähnlich Sadie 2001 (entspricht in der Formulierung der vorigen Auflage von 1980), Nettle 1986, Nattiez 1990:88.

(1975) – ein Stil, dem man gemeinhin die größtmögliche Freiheit attestiert – mit einer bezeichnenden Anekdote (nach Ian Carr) über einen Saxophonisten, der sich zum Missfallen seiner Kollegen bei einer Free Jazz-Session die ‚Freiheit‘ erlaubte, die ganze Zeit ein und dieselbe schlagerartige Melodie zu spielen: Die vermeintliche Freiheit war hier dadurch eingeschränkt, dass er (harmonisch und melodisch) ‚frei‘, d. h. dem Free Jazz-Idiom gemäß, hätte spielen sollen. Immerhin kann wohl als typisch angesehen werden, dass beim Improvisieren ein gewisses Risiko eingegangen wird, da sich die Darbietung für den Musiker in unvorhergesehener Weise entwickeln könnte, sofern er nicht nur bekanntes Material abspult (Nettl 2001:95; s. dazu unten über Extemporieren).

Da sich Improvisation nach seiner Erfahrung mit südostasiatischen Orchestern in vielfältigen, auch hinsichtlich des Ausmaßes an Gestaltungsmöglichkeiten des [233] ausführenden Musikers zu differenzierenden Ausprägungen zeigt, sprach Mantle Hood bereits 1971 von einem „continuum of improvisation“ (Hood 1971 b). Diese Auffassung findet sich auch bei Nettle, der jedoch andererseits in Erwägung gezogen hat, nach einem neuen Terminus zu suchen, der die Vielgestaltigkeit reflektiert, in der uns ‚Improvisation‘ in verschiedenen Kulturen begegnet, und der nicht suggeriert, es handle sich um relativ beliebige („improvident“) oder gar Zufallsprodukte irgendwelcher Musiker (Nettl 1991). Eine solche Konnotation des Begriffs ist allerdings aus *improviso* nicht herzuleiten, sondern spiegelt eher die – sicher immer noch existierenden – Vorbehalte gegenüber Improvisiertem aus der Sicht der europäischen Kunstmusiktradition.⁶ Meiner Meinung nach sollte der Terminus jedoch nicht vor-schnell aufgegeben werden.

Nach M. Hood gilt in javanischen *gamelan*-Orchestern für die meisten Instrumente, dass „relatively stereotypical melodic lines are realized within a fairly restricted range of choice“ (1988:199). Es gibt aber Parts mit relativ größerer Freiheit im Ensemble:

„Excellent *gendèran* [i. e. der Part des *gendèr barung*-Metallophons, G. G.; ...] is the creation of original melodies, which also sustain the pathos and reflect the spirit and mood of the FM [fixed melody, G. G.]“
Und weiter: „The difference [gegenüber anderen Instrumenten, G. G.] is the degree to which an instrumental or vocal part is restricted to stereotypical idioms.“ (ebd.:246-247)

Hood hat bereits früher „nine levels of improvisation“ unterschieden (Hood 1971 b), von Stimmung bzw. Tonsystem bis zum Personalstil des individuellen Musikers, die er ausdrücklich als kulturübergreifend anwendbar betrachtet (1988:154).

Andere Autoren, die sich ebenfalls mit *karawitan*, der zentraljavanischen *gamelan*-Musik, beschäftigt haben, lehnen dagegen die Verwendung des Terminus ‚Improvisation‘ ausdrücklich ab und sprechen lieber von „ornamentation“ und „elaboration“ (McDermott/Sumarsam 1975:234). [234]

Von entscheidender Bedeutung ist in dieser Hinsicht natürlich die Einbeziehung emischer Konzepte, vor allem wenn sie sich in einheimischer Terminologie niederschlagen. Es bleibt dann immer noch die Frage, wie sie gedeutet und übersetzt werden, es sei denn, man wäre der Ansicht, dies sei ohnehin nicht adäquat möglich (vgl. Kubik 1984).⁷ Bezüglich der *gamelan*-Praxis diskutiert Richard Anderson Sutton den javanischen Begriff ‚*garapan*‘ (bzw. *garap*, s. u.), der die Art und Weise bezeichnet, wie die einzelnen Parts sich aus der Kernmelodie (*balungan*⁸, bei Hood als „fixed melody“ bezeichnet) ableiten und diese ausfüllen und ausgestalten:

⁶ Schmidhofers Auffassung, Improvisation werde dort ab dem 19. Jahrhundert „als eine der hervorragendsten Erscheinungen des Schöpferischen betrachtet und dem Komponieren an die Seite gestellt“ (1995:93), scheint mir nicht haltbar zu sein (vgl. Ferand 1957, Nettle 1974).

⁷ Zur Position eines grundsätzlichen ‚Nicht-Verstehen-Könnens‘ fremder Musik vgl. Brandl 1985:20.

⁸ Dabei ist zu beachten, dass wegen der Beschränkung typischer *balungan*-Instrumente auf eine Oktave die Wiedergabe der Kernmelodie in ihrer eigentlichen Gestalt, die der javanische Musiker und Musikforscher Sumarsam als „inner melody“ bezeichnet, auf den betreffenden Instrumenten vielfach nicht möglich ist, sondern Instrumente mit größerem Ambitus bzw. einen Gesangspart erfordert (vgl. Sorrell 1990:64 und Sutton 1998 a:74).

„The Javanese refer to such working out or treatment as *garapan*, and distinguish different degrees of *garapan* by the nature of independence from the *balungan*.“ (1982:143)

Diese *garapan*-Parts⁹ sind also teilweise durch das System determiniert, teilweise durch den einzelnen Ausführenden variierbar (ebd.:144). Die Möglichkeit zu variieren verleiht einer *karawitan*-Aufführung ein „element of unpredictability“. Dabei denkt man sogleich an die obigen Ausführungen zu *improviso*, doch Sutton schränkt ein:

„[T]he surprises in gamelan are mostly little ones.“ Und: „Bold displays of originality are to be avoided.“ (ebd.:245)

Gerade letzteres ist für ihn ein entscheidendes Merkmal von Improvisation, so dass er zu dem Schluss kommt:

„One may talk of improvisation, as have Hood and Susilo, but the nature of what occurs is such a marked contrast to what one finds in improvisatory traditions such as jazz or Indian classical music that the term seems best avoided in discussing Javanese music. The Javanese musician makes choices as he performs but much is predetermined by systemic constraints [...]. I do not mean to imply that jazz or Indian classical music operate without constraints, but clearly the performer in either of these traditions is expected – at least in some contexts – to be musically [235] bold and daring, striving for originality. In making choices the Javanese musician need not avoid using patterns he has heard others use or even that he has used earlier in the same performance. [...] Indeed, it is not their intent to explore beyond a very controlled search for a measure of individuality [...]. A little difference is sufficient.“ (1982:265)

Gerade das Rekurren auf einen Vorrat gängiger Formeln, auf das er sich hier bezieht, findet man aber ebenso in den beiden von ihm angesprochenen Idiomen Jazz und *rāga*-Musik, und wie ‚kühn‘ ein indischer Musiker sein darf, um noch als traditioneller akzeptiert zu werden, ist sicher eine nicht leicht zu beantwortende Frage. Da sowohl Jazz als auch indische Kunstmusik häufig als in besonderem Maße improvisatorisch geprägt angesehen werden, wollen wir weiter unten noch einmal auf sie zurückkommen. In einem neueren Beitrag zu diesem Thema hat Sutton seine Position bekräftigt und in der Formulierung zusammengefasst, javanische Musiker „improvisierten“ zwar in dem Sinne, dass sie die entsprechenden Parts ausgestalten (*garapan*), sie agierten dabei jedoch kaum spontan oder ohne vorherige Planung, so dass die Musik nicht „improvisatorisch geprägt“ (*improvisatory*) sei (Sutton 1998 a:87).

Im Gegensatz zu Suttons sehr enger Auffassung von Improvisation, die ihn veranlasst, bezüglich der *gamelan*-Musik eher von Variantenbildung („variation“¹⁰) zu sprechen (zu dieser Unterscheidung s. u.), plädiert Neil Sorrell, der „*garap*“ ebenfalls erörtert, für eine Verwendung des Begriffs Improvisation, sofern sie wohlüberlegt und mit Präzisierungen versehen erfolge. Für ihn besteht Improvisation im *gamelan*-Orchester dabei bis in einzelne Formulierungen hinein letztlich nicht aus etwas anderem als dem, was auch Sutton dort für wesentlich hält, nämlich der Wahl von Patterns in Abhängigkeit von der Kernmelodie und ihrer Variierung. Es zeigt sich aber in der Sichtweise des Phänomens und seiner Gewichtung der Gegensatz zwischen einer relativistischen Grundhaltung, die den Begriff – ähnlich wie die Reduktion von ‚Komposition‘ auf notierte Werke – auf wenige spezielle Fälle beschränken möchte, und einer kulturübergreifenden Perspektive, wenn Sorrell schreibt:

„To state that gamelan music is improvised is likely to convey the impression of a freedom, even looseness, which it does not have; but to try and close the matter [236] there would do the greater disservice of denying it that element of choice and interpretative spontaneity that is crucial to any great musical tradi-

⁹ Vgl. dazu auch Powers et al. 2001.

¹⁰ So auch im Titel seiner hier zitierten Dissertation von 1982.

tion.“ Er fährt fort: „[G]arap is the art of finding the solution that fits best but does not necessarily preclude others – nor, indeed, the desirability of variations.“ (1990:75-76)

Dieses „So-und-auch-anders“ charakterisiert auch nach Christian Kadens Auffassung improvisierte Musik. Auf seine Überlegungen zum „Geist der Improvisation“ (1993) werden wir gleich zurückkommen.

Interessant ist festzustellen, dass zur Abgrenzung bei Sutton, übrigens ebenso bei McDermott und Sumarsam (1975:235), gleichermaßen sowohl Jazz als auch indische Kunstmusik als improvisierte Musiken *par excellence* angeführt werden. Dass diese sich hinsichtlich ihrer improvisatorischen Gestaltungsmöglichkeiten ja nun doch deutlich unterscheidenden Traditionen hier über einen Kamm geschoren werden, überrascht vor allem deswegen, weil dies von Vertretern eines restriktiven Improvisationsbegriffs vorgetragen wird. Zum einen sind beide Idiome im Hinblick auf Improvisation schon in sich keineswegs homogen, sondern umfassen wiederum ein Spektrum von Ausprägungen im Sinne eines improvisatorischen Kontinuums (Hood), zum anderen gelten die oben von Sutton gewählten Formulierungen, z. B. bezüglich systembedingter Vorgaben und Einschränkungen oder auch des Nachspielens von Figuren, grundsätzlich durchaus auch für Jazz und *rāga*-Musik. Es geht letztlich nur um das jeweilige Ausmaß an Wahlmöglichkeiten bzw. deren Häufigkeit, es gibt also keinen klaren Schnitt zwischen den genannten Arten von Musik.

Kaden sieht „Entscheidungen von geringer Wahl-Breite, aber hoher Folge-Dichte“ (1993:56)¹¹ als charakteristisches Merkmal des Improvisierens. Die damit verbundene Freiheit ist wohl in den ‚modernerer‘ Stilen des Jazz, d. h. beginnend etwa gegen Ende der 1940er Jahre mit dem Bebop, relativ am größten, obwohl natürlich auch hier stilistische Vorgaben existieren. In der Melodiegestaltung gibt es dort aber in der Tat eine größere Wahlfreiheit als irgendwo sonst, wenn auch nicht im Jazz schlechthin (Man denke etwa an komplett ausnotierte Big Band-Arrangements. S. dazu unten). Dem bekannten Jazzmusiker Miles Davis wird in diesem Zusammenhang das Diktum zugeschrieben: [237] „Nothing's wrong until you play the next note.“ Dies geht zweifellos über die Vorgaben eines auf der Basis eines *rāga* improvisierenden Musikers beträchtlich hinaus.

Betrachtet man die karnatische Musik Südindiens unter diesem Gesichtspunkt, fällt sogleich auf, dass die dortige Musiktheorie zwei Kategorien unterscheidet, die deutliche Parallelen zu unseren Begriffen Komposition und Improvisation aufweisen: *kalpita-saṃgīta* und *manodharma-saṃgīta*. Nach Josef Kuckertz ist aber

„eine indische Komposition nicht ein in allen Einzelheiten beständiges Gebilde [...]. Vielmehr ist nur das Grundgerüst der Komposition festgelegt [...]. In ihren Einzelheiten ist die Ausführung einer Komposition vom musikalischen Geschmack, dem Gestaltungsvermögen und dem technischen Können des Ausführenden abhängig.“ (1970:140) Andererseits „liegen der Improvisation im indischen Sinne stets bestimmte den Raga charakterisierende Kleinfiguren [...] zugrunde. Diese fallen beim Vortrag oft recht verschieden aus. Aufgabe des improvisierenden Musikers ist, die Kleinfiguren nach mehr oder weniger festen, den einzelnen musikalischen Formen verpflichteten Regeln zu kombinieren und hierbei aufgrund der vorgegebenen Kleinfiguren auch neue Tonfiguren zu erfinden“. (ebd.:100)

Dieser Aspekt des kreativen Neu-Schaffens hat also durchaus sowohl in der karnatischen Tradition wie auch im Jazz, aber eben auch in der *karawitan*-Musik (s. o. Hood über den *gendèr*-Part) seinen Platz, und zwar vorrangig – nicht ausschließlich – gebunden an bestimmte Formteile in der *rāga*-Musik (z. B. *ālāpana*), an bestimmte Abschnitte in der Aufführung der Stücke im Jazz („Chorusse“), an bestimmte Parts in der *gamelan*-Musik (z. B. *gendèran*).

¹¹ Vgl. auch Nettls „density“ (1974).

Angesichts vielfältiger Erscheinungsformen und Übergänge zwischen Fixiertem und Variablem hat Bruno Nettl vorgeschlagen – damit Hood's Konzept erweiternd¹², – Komposition und Improvisation als Pole eines Kontinuums zu betrachten (z. B. 1974). Dieses Konzept lässt sich in zweifacher Hinsicht deuten, es hat sozusagen einen ‚inneren‘ und einen ‚äußeren‘ Aspekt:

- Innerhalb einer musikalischen Tradition oder eines Stils kann es einen kontinuierlichen Übergang vom einen zum anderen geben. Dabei gilt es [238] festzustellen, welche konkreten Erscheinungsformen Komposition und Improvisation dort im Einzelnen annehmen und welchen Anteil sie jeweils in einem Genre ausmachen.
- Daraus ergibt sich die weitergehende Möglichkeit, Traditionen oder Stile interkulturell unter eben diesem Gesichtspunkt zu vergleichen, um so in den Worten Erich M. von Hornbostels einerseits unterscheidende Eigentümlichkeiten hervorzuheben, andererseits Ähnlichkeiten zu erfassen (1905:40), denn für uns als Wissenschaftler – d. h. zunächst Außenstehende – gilt:

„Es kann keine Kultur [...] isoliert nur aus sich allein heraus verstanden werden. Wir müssen sie fremden gegenüberstellen, um das ihr eigene Wesen schärfer erfassen, das Besondere vom Allgemeinen sondern zu können.“ (Brandl 1985:23)

Da so ihre verschiedenen möglichen Erscheinungsformen überhaupt erst ins Blickfeld kommen, können die beiden komplementären Kategorien auf diese Weise eine analytische Tiefe entfalten, die sie bei einer nur auf eine Musikkultur beschränkten Anwendung nicht erreichen könnten. Wir wollen also kurz rekapitulieren, wie sich Kompositorisches und Improvisatorisches in den bereits angesprochenen, von verschiedenen Autoren in diesem Zusammenhang immer wieder angeführten Musiktraditionen manifestieren. Dabei beschränken wir uns auf solche, für die beide Aspekte in ihrem Verhältnis zueinander besonders thematisiert worden sind¹³, natürlich ohne hier etwa den Anspruch zu erheben, sie umfassend auszuloten. Außerdem wird es ausschließlich um die Melodiebildung gehen, andere Bereiche wie das Trommelspiel in Java und Indien oder der Umgang mit harmonischen Progressionen im Jazz (die sog. *changes* und *voicings*), die für dieses Thema ebenfalls von Interesse wären, bleiben ebenso ausgeklammert wie eine detaillierte Auseinandersetzung mit verschiedenen Kompositionsformen in den betreffenden Traditionen (z. B. *gendhing*, *gat*, *kṛti*, usw.). Es reicht vorläufig aus, durch den Blick auf andere Musiken den Blick für die Möglichkeiten zu schärfen, wobei speziell die diversen improvisatorischen Strategien im Vordergrund stehen werden. Auf eine umfassende Darstellung des Gegenstands, wie sie Nettl einmal angeregt hat (1974:3), werden wir wohl noch etwas [239] warten müssen, obwohl gerade er immer wieder bemüht ist, dieses Thema in kulturübergreifender Weise anzugehen und die Diskussion voranzutreiben.¹⁴

karawitan

In der zentraljavanischen *gamelan*-Musik kann neben der jeweiligen Kompositionsform die *balungan*-Kernmelodie – ggf. erweitert um Angaben zur Oktavlage der Töne – als die kompositorische Basis eines Stücks gelten, aus der die Musiker ‚elaborierender‘ Instrumente ihre Parts zumindest teilweise ableiten können. Daher wird in der Regel auch nur sie in Form von Ziffernotation als Gedächtnisstütze festgehalten.¹⁵ Eine solche Komposition hat einen spezifischen Titel und, außer bei

¹² Vgl. allerdings dessen Bemerkung, eine Grenze zwischen Komposition und Improvisation sei nicht immer leicht und in manchen Fällen vielleicht gar nicht zu ziehen (Hood 1975:26).

¹³ Zu weiterer Literatur, die sich auf jeweils einen dieser Pole konzentriert, s. o. Fußnote 2.

¹⁴ Vgl. Nettl 2001 sowie Nettl/Russell 1998. Interessanterweise ist in diesem Sammelband Musik aus dem subsaharischen Afrika nicht vertreten.

¹⁵ Vgl. Sorrell 1990:62.

einigen älteren Stücken, wo er manchmal schwer rekonstruierbar ist, auch einen namentlich bekannten Komponisten. Die abzuleitenden Parts reichen in ihrer Variabilität von festen, praktisch gar nicht variierten Patterns bis zu solchen, in denen Individualität und Originalität des Ausführenden durchaus zum Tragen kommen. Dazwischen liegen Variantenbildungen unterschiedlichen Ausmaßes, z. B. Ausweichen auf Wechselnoten, Änderung von Patterns durch Weglassen von Tönen, u. Ä.¹⁶ Darüber hinaus wird auch instrumental dargebotenen *pathetan*-Passagen, die den jeweiligen *pathet* etablieren bzw. bekräftigen sollen, ein beträchtlicher improvisatorischer Spielraum nachgesagt.¹⁷ In einem *gamelan*-Ensemble findet man also eine ganze Palette von Möglichkeiten versammelt, die von komplett fixierten (*balungan* sowie die sog. interpunktierenden Instrumente) über nur wenig ausschmückende Parts bis hin zu relativ stark ornamentierenden und in ihrer konkreten Gestalt nicht vollständig vorhersagbaren Stimmen etwa der Flöte *suling*, der Spießgeige *rebab* oder des Metallophons *gendèr* reichen.¹⁸ [240]

Indische Kunstmusik

Als höchstentwickelte Kompositionsform der karnatischen Musik Südindiens wird die *kṛti* betrachtet (Kuckertz 1970:125), ein Konzertstück, das wie oben dargelegt jedoch nicht in allen Details fixiert ist. Es enthält zudem Formteile (z. B. *niraval*, *kalpana-svara*¹⁹), die gerade durch improvisatorische Gestaltung geprägt sind. Als Musterbeispiel für letztere gilt gemeinhin der *ālāpana*, die nicht-metrisierte Exposition eines *rāga*. Sie kommt besonders in der als *rāgam-tānam-pallavi* bezeichneten Form zur Geltung, wo nur am Beginn des *pallavi* eine komponierte Melodieperiode erklingt, ansonsten beruhen alle drei Teile auf Improvisation, die dadurch gesteuert wird, dass der Musiker die charakteristischen Merkmale, die Essenz des gewählten *rāga* (*rāga-bhāva*) durch angemessenen Einsatz passender Kleinfiguren, wesentlicher Ornamente (*gamaka*) und anderer Vorgaben zum Ausdruck zu bringen sucht.²⁰ Tanjore Viswanathan und Jody Cormack haben diesbezüglich gezeigt, dass die konkrete Umsetzung sich je nach Formteil (z. B. *ālāpana* oder *svara kalpana*) zum Teil deutlich unterscheiden kann. Während das *rāga*-Konzept als solches sich aus älteren Vorformen entwickelt hat²¹, stammen die wichtigsten Kompositionen in der heutigen südindischen Praxis von drei Komponisten, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts gewirkt haben (Kuckertz 1970:3).

Die musikalischen Mittel, die man in der Hindustani-Musik Nordindiens einsetzt, um den jeweils besonderen Charakter eines *rāga*²² zur Geltung zu bringen, sind gut dokumentiert (z. B. Jairazbhoy 1971). Aus der Fülle melodischer Vorgaben – wie Tonvorrat (*jāti*) im Auf- und Abstieg (*āroha*, *avaroha*), Gebrauch, Gewichtung und Hierarchie der einzelnen Stufen (*vādi*, *samvādi*, *nyāsa*, *vivādi*, *varjita*, usw.), obligatorischen Bewegungsfiguren der Melodie (z. B. *vakra*), Ornamenten (*gamaka*, *mīnd*, *āndolan*, usw.) und typischen melodischen ‚Markenzeichen‘ (*pakar*) eines *rāga* – ergibt sich zwar eine relativ deutliche Identität des betreffenden *rāga*, dem Musiker bleibt aber dennoch Spielraum für [241] die individuelle Gestaltung und die Entwicklung eines Personalstils. Speziell in bestimmten Formteilen einer Aufführung, namentlich den nicht-metrisierten Abschnitten *ālāp*, *joṛ* und *jhālā*, soll der jeweilige *rāga* in seinen spezifischen melodischen Facetten dargestellt werden, ohne

¹⁶ Vgl. Sorrell 1990:88 ff. bezüglich des *bonangan*-Parts. Dabei handelt es sich um mehroktavige Kesselgongspiele.

¹⁷ Vgl. Sorrell 1990:59.

¹⁸ Vgl. Schumacher 1996. Sutton (1998) weist allerdings auf den vergleichsweise geringen Überraschungseffekt in der Ausgestaltung der variablen Parts hin. Individuelle Originalität gilt offensichtlich nicht als sonderlich wünschenswerte Eigenschaft in dieser Tradition.

¹⁹ Manchmal auch als *svara kalpana* bezeichnet.

²⁰ Vgl. dazu Kassebaum 2000.

²¹ S. dazu Kuckertz 1970:84 ff.

²² Das finale *-a* der Sanskrit-Termini entfällt im heutigen Sprachgebrauch Nordindiens: z. B. *rāg*, *nyās*, *vakr*, *gamak*, usw.

dass dabei jede Note vorhersagbar wäre. Daneben existieren mehr oder weniger stark fixierte, primär mündlich überlieferte Kompositionen wie etwa in der Instrumentalmusik die sog. *gat* für bestimmte Saiteninstrumente wie die Langhalslaute *sitār* und die Kurzhalslaute *sarod*.²³

Jazz

Aus der jahrzehntelangen Entwicklung dieses Idioms sind so vielfältige Stile hervorgegangen, dass sich uns ein ganzes Spektrum von Möglichkeiten präsentiert²⁴:

Zum kompositorischen Pol tendieren:

- quasi vollkommen fixierte (und ausnotierte) Stücke (speziell im Fall von Big Band-Arrangements), in denen nur wenig Raum für kurze Solo-Improvisationen vorgesehen ist, welche mitunter sogar von Mal zu Mal gleich klingen können;
- die getreue Wiedergabe von Themen, die von Jazzmusikern komponiert wurden („*originals*“);
- mehr oder weniger stark variiert dargebotene sonstige Themen sog. „*standards*“, die oft aus Musicals oder ähnlichen Quellen stammen.

Zum improvisatorischen Pol tendieren:

- eine das jeweilige Thema paraphrasierende oder ausschmückende Improvisation; [242]
- eine formelhafte Improvisation auf der Basis eingeübter Melodiefiguren („*licks*“);
- eine motivische Improvisation auf der Basis hervortretender „*Motive*“, die für einen bestimmten Zeitraum die musikalische Gestaltung prägen.

Wie fließend die Übergänge in der Praxis tatsächlich sind, zeigt sich schon an den oben angeführten sog. *standards*. Bei der Darbietung ihrer komponierten Melodien wendet man nämlich in der Regel die genannte Technik der paraphrasierenden Improvisation an, da das thematische Material den Musikern in der Originalfassung hinsichtlich Rhythmisierung und Melodiegestalt meist nicht „jazzmäßig“ genug ist. In harmonischer Hinsicht relevant sind das Ausmaß und die Gewichtung von akkord- und skalenfremden Tönen: Werden sie nur als Durchgangs- oder Umspielungstöne eingesetzt oder stellen sie im Sinne des sog. „*inside-outside*“-Spielens²⁵ die harmonische Grundlage temporär in Frage? Während sich diese Möglichkeiten auf der Basis harmonischer Progressionen (*changes*) oder von Modalskalen bewegen, bleibt als die am wenigsten durch Vorgaben eingeschränkte Improvisationsweise das „freie“ Spielen im Free Jazz.²⁶

* * *

Gerade im Vergleich scheint mir deutlich zu werden, dass eine stil- und kulturübergreifende Perspektive den Blick für die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Tat schärft (Hornbostel), die Untersuchung einer Musiktradition im Hinblick auf ihr Verhältnis zu Komposition und Improvisation in dieser Perspektive also überaus erhellend ist, da man nun die Begriffe weder als im Einzelfall unbrauchbar ablehnen muss noch sie durch pauschalisierenden und damit oberflächlichen Gebrauch entwertet. Nettl sieht in Improvisation „one of the few universals of music“ (1974:4). Aus dem bisher

²³ Vgl. Slawek 2000.

²⁴ Vgl. Kernfeld 1988, Berliner 1994.

²⁵ Vgl. dazu Levine 1995.

²⁶ Vgl. Jost 1975.

Gesagten folgt, dass dies natür[243]lich ebenso für Komposition gilt. In allen Musikkulturen sind Anteile von beiden enthalten, es geht nun darum, die Nuancen herauszuarbeiten, vor den Begriffen also weder zurückzuschrecken noch sie oberflächlich zu verwenden.

Das Modell als Hintergrund und Mittler

Mehrfach ist bereits zur Sprache gekommen, dass es in jedem musikalischen Idiom einen jeweils spezifischen Hintergrund gibt, der sowohl für Komposition wie Improvisation den Rahmen absteckt. Man bewegt sich also innerhalb des jeweiligen (Regel-)Systems, was gezielte Grenzüberschreitungen, die einen Stil weiterentwickeln oder transzendieren, natürlich keineswegs ausschließt. Auch sog. ‚freies‘ Improvisieren im Free Jazz ist nicht voraussetzungslos, wenn auch zweifellos weniger Restriktionen bestehen als im Kontext anderer Idiome.

Als übergeordnete Kategorien für all das, was wir sonst unter Begriffen wie Komposition, Improvisation, Aufführungspraxis, usw. subsumieren, könnte man auch ‚Modell und Ausführung‘ betrachten.²⁷ So schreibt Kuckertz über die vorderorientalische Kunstmusikpraxis:

„Das Melodiemodell, in der Vorstellung des Musikers stets gegenwärtig, ist Hintergrund der Melodiebildung. Die vorgetragene Melodie ist als seine Realisation – oder als Reihung mehrerer seiner Realisationen (‚Varianten‘) – aufzufassen.“ (1970:52)

Rudolf M. Brandl sieht im *skopos*-Prinzip der karpathischen Musik dieses Konzept ebenfalls am Werk (Brandl/Reinsch 1992:56).

Nettl fasst den Modell-Begriff im Rahmen seines vergleichenden Ansatzes wesentlich weiter, indem er darüber hinaus auch Kompositionen (*kṛti*, Jazz-Kompositionen), Formen mit spezifischen Vorgaben für die Aufführungspraxis (*ālāpana*, *nirāval*, *taqsīm*, Bluesakkordschema) und auch theoretisch verankerte Grundkonzepte einiger Musikkulturen wie *rāga*, *maqām*, *pathet*, etc. darunter subsumiert. Diese Modelle sind Nettl zufolge durch ihre Hörbarkeit und die Dichte der Referenzpunkte, an denen sich der Ausführende zu orientieren hat, [244] gekennzeichnet (Nettl 1974). Generell stellen für ihn die je nach Kultur und Genre unterschiedlichen „obligatory features“ das jeweilige ‚Modell‘ dar (Nettl 2001:96). Nattiez (1990:88) folgt der Auffassung Lortat-Jacobs (1987 b), jeglicher Improvisation liege ein Modell zugrunde; beide fassen den Terminus wie Nettl entsprechend weit. Lortat-Jacob gibt in seinem genannten Beitrag außerdem einen Überblick über weitere Aspekte und Sichtweisen des Modell-Begriffs.

Inwieweit ein zugrunde liegendes Modell in der tatsächlichen Aufführung hör- und erkennbar wird, steht auch im Vordergrund des Interesses Simha Aroms, der im Rahmen seiner Studie über zentralafrikanische Mehrstimmigkeitspraktiken u. a. die Relation zwischen einem Modell und seiner Realisation erörtert und dabei zwischen sich unmittelbar manifestierenden, nur gelegentlich aufscheinenden und impliziten, durch ständige Variation ihrer Realisationen verschleierte Modellen differenziert (1991 a:226, vgl. auch 175). Für den Solopart in der Trommelmusik der Banda beispielsweise hält er den Terminus ‚Improvisation‘ durchaus für angebracht (ebd.:257-258). Zusammenfassend stellt er bezüglich zentralafrikanischer Polyrhythmik fest:

„The degree of variation in a polyrhythmic formula is evidently dependent on the amount of variation in its constituent parts, which may range from absolute invariability [...] to free improvisation beyond the constraints of periodicity“ (ebd.:298).

²⁷ So z. B. Oskár Elschek, persönliche Mitteilung 2. Mai 2001.

Arom fasst den Begriff ‚Modell‘ insofern schärfer als Nettl, als er eine konkret fassbare Gestalt verlangt, die durch die Reduktion eines musikalischen Objekts auf seine *differentia specifica* („distinctive features“) als dessen Minimalrealisation gelten kann (ebd.:225). Übertragen etwa auf einen bestimmten *rāga* wäre nicht dieser selbst das Modell, sondern seine komprimierte, auf die wesentlichen Züge beschränkte Kurzfassung (*saṃcāra*²⁸ in der karnatischen Musik bzw. *calan*²⁹ in der Hindustani-Musik).

Ein ‚Modell‘ kann demnach eine Melodiegestalt sein, die im Zuge der Performance noch weiterer Bearbeitung unterworfen wird. Im Fall der *balungan*-[245]Kernmelodie, die selbst ein „materialisiertes“ (Arom), d. h. von den gleichnamigen Instrumenten tatsächlich auch gespieltes Modell darstellt, wird diese durch das *garap*-Verfahren der elaborierenden Instrumente im Zuge der Performance verschiedenen Graden von Ausarbeitung unterzogen. *Saṃcāra* bzw. *calan* stellen insofern einen anderen Fall dar, als es sich hierbei zunächst nur um Kurzfassungen handelt, die primär zu didaktischen oder Demonstrationszwecken dienen. Bei einer konzertanten Darbietung eines *rāga* würde dessen melodische Identität wesentlich ausgedehnter ausgelotet als in diesen komprimierten Formen. Eng verbunden mit diesem Konzept eines Modells als einer tatsächlichen melodischen Gestalt ist die Existenz von Regeln, die im Verlauf der Performance anzuwenden sind und das idiomatisch ‚richtige‘ Ergebnis hervorbringen sollen: die Realisierung des Modells. In der Hindustani-Musik stützt man sich auf die oben bereits genannten Elemente wie Gewichtung von Tönen, typische Melodiefiguren, etc., um den *rāga* zu realisieren; im *gamelan*-Ensemble ist es das *garap*-Prinzip ergänzt um *pathet*-spezifische Wendungen (*cèngkok* bzw. *wiletan*)³⁰, die zusammen genommen die nicht komplett auskomponierten Parts generieren; im ‚modernen‘ Jazz steuert u. a. die Akkord-Skalen-Theorie³¹ das (Er-)Finden idiomatischer Melodielinien.

Entstehen bei einem solchen Prozess nun verschiedene **Varianten** bzw. ab wann ist es sinnvoll von verschiedenen **Versionen** zu sprechen? Veit Erlmann behandelt die Frage des Verhältnisses von Komposition, Improvisation und Variantenbildung in Preisgesängen der Ful’be entlang deren emischer Kategorien *taakiyaare*, *fjirde*, und *sanja*, die annähernde Parallelen in unseren Begriffen Modell, Aufführung („performance“) und Variantenbildung („variation“) haben (1985:95), wobei er die Frage aufwirft, inwiefern Improvisation und Variantenbildung als analytisch distinkte Kategorien aufzufassen seien (ebd.:90).

Beschränkt man sich auf die Betrachtung einer Tradition, mag eine solche Unterscheidung als wenig aussagekräftig erscheinen. Im interkulturellen Vergleich zeigt sich jedoch, dass Variantenbildung streng genommen nur eine mögliche Ausprägung improvisatorischer Praxis darstellt. Letztere beginnt bereits bei der [246] Interpretation einer festen Vorlage (z. B. eines komponierten Themas im Jazz), wenn diese etwa mit akzessorischen Verzierungen dargeboten wird, hierher gehören auch die mehr oder weniger extensive Modifikation einer Vorlage durch Hinzufügen, Weglassen oder Tausch einzelner Töne (z. B. in einem ansonsten festen Pattern eines umspielenden *gamelan*-Instrumentes) oder auch eine rhythmische Variierung sowie die sog. paraphrasierende Improvisation im Jazz. Dagegen erfasst der Begriff zum Teil nur unzureichend die verschiedenen Verfahren der **Realisierung** von Vorgaben:

- Das Musizieren auf der Basis eines Melodiemodells in der vorderorientalischen Kunstmusik verklanglicht dieses und führt erst in der Wiederholung zu Varianten (Kuckertz).

²⁸ Vgl. dazu Kuckertz 1970:100.

²⁹ Vgl. dazu Moutal 1991 und Ruckert/Widdess 2000.

³⁰ Vgl. dazu Sutton 1998 b.

³¹ Vgl. dazu Levine 1995.

- Arom unterscheidet in zentralafrikanischer Musik hinsichtlich des Ausmaßes an eigener Gestaltungsmöglichkeit des Ausführenden zwischen Variantenbildung und Improvisation, erstere ist damit eine eingeschränkte Form der letzteren.
- Eine Komposition kann in der Weise zum Klingen gebracht werden (Beispiel *karawitan*), dass zu dem seinerseits auch selbst klingenden Modell weitere Parts hinzutreten, die durch Anwendung von Regeln über die Ableitung dieser Parts aus dem Modell (Patternbildung) im Augenblick der Aufführung gebildet werden können.³² Innerhalb dieser Patterns ist wiederum Variantenbildung möglich, im *gamelan*-Ensemble je nach Part in unterschiedlichem Ausmaß.
- Wird eine nur in Form von Regeln³³ und eingeübtem melodischem bzw. melorhythmischem Ausgangsmaterial existierende Vorlage realisiert, sind mit Nettl zwei Möglichkeiten zu unterscheiden: „performing a version of something“, z. B. bei einer *rāga*-Darbietung in entsprechenden Formteilen (*ālāpana*, *tāna*, *niraval*, etc.), und „improvising upon something“ (1974:9), [247] z. B. im Fall der formelhaften oder motivischen Improvisationsweise im Jazz. Diese Unterscheidung markiert sowohl eine je spezifische Intention und Verfahrensweise – Improvisation über eine Akkordprogression versus Herausarbeiten der besonderen Merkmale eines *rāga* – wie auch ein unterschiedliches Maß³⁴ an Freiheit in den ad hoc zu treffenden Entscheidungen, deren „Wahl-Breite und Dichte“ (Kaden).

In dieser Freiheit zu wählen sieht Kaden ein Kriterium, die sonst häufig als Synonyma angesehene Begriffe ‚Improvisieren‘ und ‚Extemporieren‘ (z. B. Sadie 2001, Nettl 1986) zu differenzieren: In Stegreifpraktiken werden demnach nicht aus dem Augenblick heraus Entscheidungen getroffen, sondern weitgehend Alternativloses wird abgespult (Kaden 1993:50), so „dass ein Musizieren *ex tempore* nicht zwangsläufig Resultate *ex improviso* zeitigt“ (ebd.:49), da das Ergebnis vorhersagbar ist.³⁵

Solange ein ornamentierender Part im *gamelan*-Ensemble ein festes Pattern ausführt, das nicht variiert wird, hat man es wohl mit Extemporieren zu tun, dessen Ergebnis in der Tat Ton für Ton vorhersagbar ist, während ein origineller *gendèr*-Part unvorhergesehene (*improviso*-)Passagen enthalten, jedoch nicht von Mal zu Mal „völlig anders“ (Kaden) gestaltet sein wird.

Dagegen wird man für die *rāga*-Musik kaum von Extemporieren sprechen können, da es nicht um ein bloßes Aneinanderreihen von Kleinfiguren, sondern eine ständig neue Darbietung des – grundsätzlich gleichen – Materials geht. Natürlich muss man je nach Statur des Musikers mit einer Verfestigung zu abrufbaren Floskeln rechnen, wie man sie gerade in der sog. formelhaften Improvisation im Jazz findet, wo im Abspulen eingeübter *licks* zweifellos Anklänge an *ex tempore*-Spielen vorliegen: Der Eingeweihte kann hier den nächsten Ton voraussehen [248]. Der ‚inspirierte‘ Improvisator wird dagegen selbst solche einstudierten Melodiefiguren beständig variieren bzw. durch ‚über-raschenden‘ Einsatz an ‚unvorhergesehenen‘ Stellen (z. B. über unterschiedliche Akkordfolgen mit

³² Bezüglich des ‚Modells‘ beachte man den möglichen Unterschied zwischen *balungan* und ‚inner melody‘ hinsichtlich des Ambitus und damit der melodischen Gestalt.

³³ Der *rāga*-Musiker selbst wendet allerdings normalerweise keine verbal formulierten Vorschriften an, die sich aus der einheimischen Theorie ergeben, er ahmt vielmehr seinen Lehrer nach, so dass sich ihm daraus mit der Zeit das Modell erschließt (vgl. Kassebaum 1987:47-48). Im Jazz hat sich eine Entwicklung von der theorieleeren Nachahmung hin zu – im ‚westlichen‘ Sinne – ‚professioneller‘ Ausbildung vollzogen.

³⁴ Eine quantifizierende Einordnung verschiedener Stile à la Hood's sog. „hardness scales“ (Hood 1971 a) dürfte allerdings mehr Probleme aufwerfen, als zu einer Klärung beizutragen. Eine vergleichende Sicht liefert aber doch ein deutlicheres Bild der jeweiligen Möglichkeiten innerhalb eines Idioms.

³⁵ Als Beispiel für eine Stegreifpraxis nennt er das von Kubik beschriebene ‚Überspringverfahren‘ im Stimmbewegungsparallelismus. Der Begriff ‚Stegreifspiel‘ wird jedoch uneinheitlich gebraucht. Vgl. z. B. Simon 1996.

entsprechender Reinterpretation der harmonischen Bedeutung der Melodietöne) noch kreativ nutzen können.³⁶

Komposition und Improvisation in der *mbira*-Musik

Wie wir gesehen haben, sind die *mbira*-Stücke alle namentlich benannt, wenn auch manche Titel uneinheitlich gebraucht werden. Individuelle Komponisten sind den Musikern für das in Zeremonien relevante Repertoire, dem generell ein hohes Alter zugeschrieben wird, indes nicht bekannt. Neue Stücke können zwar gewonnen werden, indem man Vorlagen aus anderen Repertoires, z. B. Gesangsmelodien, auf die *mbira* überträgt. Eine Erweiterung des traditionellen Repertoires findet dagegen ausschließlich durch das (Er-)Finden neuer **Versionen** bereits vorhandener alter Stücke statt.³⁷ Träume werden häufig als Quelle für neue Fassungen angeführt, die der Musiker ‚findet‘, indem er im Schlaf ‚sieht‘, welche Lamellen er zu zupfen hat. Außerdem kann durch Experimentieren oder mitunter sogar durch unabsichtliches Falschspielen ein neues Klangresultat entstehen, das dem Musiker gefällt, so dass er es in Zukunft als seine Version des betreffenden Stücks spielen kann. In solchen Fällen wird die Urheberschaft oft durch einen Titelnachsatz zum Ausdruck gebracht (z. B. *Nhemamusasa yaNhambudziko* = *Nhemamusasa* in der Fassung eines Musikers namens Nhambudziko).

Die emische Sicht der Stücke als fixierte Entitäten, die mit Namen versehen sind und deren Identität sich in Zeremonien daran erweist, ob sie die Kraft haben, einen bestimmten Ahnen zu rufen, wird analytisch betrachtet durch strukturelle [249] Merkmale gestützt, die die Stücke voneinander unterscheidbar machen und ihren jeweiligen kompositorischen Kern bilden. Dazu gehören ein oder zwei für das betreffende Stück typische motiorhythmische Patterns und die individuelle harmonische Progression mit einer spezifischen Dauer der Akkorde, wobei allerdings, wie wir im Versionenvergleich gesehen haben, die Einsatzpunkte um einen Puls differieren können.

Dem Pol Komposition neigen sie dabei jedoch nicht so weitgehend zu wie etwa *amadinda*-Kompositionen, die nur in seltenen Fällen und dann auch nur geringfügig variiert werden (Kubik 1991:79). Wohl kann man – und dies gilt besonders für *kushaura*-Parts – eine Standardversion unverändert für eine gewisse Zeit repetieren, dies würde jedoch in dieser Ausschließlichkeit nur ein Anfänger tun. In solchen geronnenen Erscheinungsformen könnte man mit Kaden „Kodifizierungen von Improvisationsergebnissen“ (1993:51) sehen, hier steht der kompositorische Aspekt im Sinne eines ‚fest Zusammengestellten‘ klar im Vordergrund. Eine solche Spielweise ist auch intrakulturell durchaus akzeptabel, einem versierten Musiker stehen aber darüber hinaus im Maß ihrer Modifizierung des Ausgangsmaterials unterschiedlich weit reichende Möglichkeiten zur Verfügung, die uns wieder auf das Konzept eines Kontinuums sowohl innerhalb von improvisatorischen Praktiken als auch in deren Verhältnis zum Komponiert-Fixierten verweisen.

Die geringste Ausstrahlung auf die Gesamtgestalt haben Veränderungen auf Pulsebene, wo Töne hinzugefügt oder weggelassen und nach dem Prinzip harmonischer Äquivalenz Akkordtöne gegeneinander ausgetauscht werden können. In den Notenbeispielen ist dies durch kleinere Köpfe dargestellt. Quasi nahtlose Übergänge zu größeren Veränderungen ergeben sich, wenn zwei im Ablauf aufeinander bezogene Töne variiert werden (auf konsekutiven Pulsen oder je nach motiorhythmischem Pattern mit Leerpuls dazwischen, z. B. Oktavsprünge in der linken Hand). Dies ist durch rautenfö-

³⁶ Vgl. die Studie von Thomas Owens über Charlie Parker (1974), zitiert bei Kernfeld 1988.

³⁷ Vgl. Kaemmer 1975:125-126, Berliner 1981:86. Dagegen resultiert aus der vergleichbaren Haltung im Falle eines traditionellen javanischen Komponisten nach Sutton eine neue Komposition: „His new composition must be familiar – a variation of what already exists.“ (Sutton 1987:67) Für einen Shona-Musiker ist im Gegensatz dazu die prinzipielle Identität der neuen Version mit der Vorlage wichtig.

mige Notenköpfe kenntlich gemacht, die auch für längere alternative Passagen verwendet werden. In der rechten Hand kann streckenweise die Pendelmelodik durch deszendente Linien ersetzt werden, ohne dass deren Part sich während der gesamten Periode unterscheidet. Dies ist nämlich der nächste, weitergehende Schritt: die Änderung des Musters einer [250] Hand³⁸, und zwar entweder teilweise (linke Hand) oder komplett, wobei die andere gleich bleibt. Damit ist unter Umständen auch eine Veränderung des motiorhythmischen Patterns verbunden und neue inhärente Melodien können hervortreten.

Die größte Zäsur ergibt sich in jedem Fall durch den Wechsel zu einer anderen Gestalt des Parts mit einem ganz neuen motiorhythmischen Pattern. Vor allem was eigenständige *kutsinhira*-Parts betrifft, stehen nicht nur die oben in Kapitel 5 diskutierten Optionen wie Einfügen akkordfremder Töne und Konstantenbildung zur Verfügung. Es gibt auch – einen Schritt weiter sozusagen – ein beständiges Variieren unter Ausnutzung aller dieser Möglichkeiten, was sich darin äußern kann, dass keine zwei aufeinander folgenden Perioden identisch gespielt werden. Die Linienführung gerade in der linken Hand kann hier – extrem ‚irregulär‘ und sprunghaft, eventuell mit starken Akzenten versehen – einen Charakter annehmen, der an Hoods Worte von „the creation of original melodies“ denken lässt, dabei das harmonische Grundgerüst unter Ausnutzung des Prinzips harmonischer Ambiguität aber nicht grundsätzlich, höchstens temporär, in Frage stellt. Auch in der rechten Hand – darauf weisen die Musiker selber immer wieder hin – gibt es eine Freiheit der Gestaltung, die z. B. auch sonst seltene Zweiklänge (meist im Quartabstand) einschließt und nicht durch die Periodendauer begrenzt wird.

Wie schon oben in anderem Zusammenhang erörtert, ist auch hier festzustellen, dass die verschiedenen Fassungen von den Musikern zwar als solche betrachtet werden, d. h. eine Komposition in verschiedenen Erscheinungsformen auftreten kann, die einheimische Terminologie jedoch wiederum nicht einheitlich ist, was darauf schließen lässt, dass im traditionellen Kontext eine Verständigung darüber nicht nötig und üblich ist. Für verschiedene Versionen und Varianten gibt Berliner von jedem Informanten eine andere Bezeichnung an, darunter den aus dem Englischen als Lehnwort übernommenen Ausdruck „*ma*-styles“³⁹ (1981:94), was deutlich zeigt, dass hier eine Reaktion auf äußere Einflüsse vorliegt, nämlich die Nachfragen von Feldforschern. Meine Gewährsleute sprachen meist von „variations“. [251]

Beispiele für improvisatorische Gestaltungsmöglichkeiten

Von den im Folgenden angesprochenen sind hieran anschließend nur diejenigen Notenbeispiele zusammengestellt, die nicht bereits im vorigen Kapitel erscheinen.

1. Variantenbildung auf Pulsebene

Beispiel:

- Drei aufeinander folgende Zyklen eines *kutsinhira* von S. Mujuru zu *Bukatiende* mit sehr geringer Variierung (Austausch von harmonisch äquivalenten Tönen, ein akkordfremdes H).

2. Minimale Veränderung des motiorhythmischen Patterns gegenüber der Standardfassung einer Komposition, was zu einer individuellen Version des betreffenden Stücks führt

Beispiele:

³⁸ Vgl. Berliner 1981:101.

³⁹ *ma*- = Plural-Präfix.

- In Mukweshas *kushaura*-Parts zu *Kuzanga* und dem ‚alten‘ *Shumba* bleibt der letzte Puls in jedem Formteil eigentlich leer.

3. Verwendung eines unüblichen motiorhythmischen Patterns: Ein Pattern, das sonst für das betreffende Stück nicht typisch ist oder nur als *kutsinhira* auftaucht, wird als *kushaura* gespielt. Dies ist dann die individuelle Version eines Musikers von dieser Komposition.

Beispiele:

- Mujurus *kushaura* I von *Bangiza*; sein *kushaura* zu *Karigamombe*, der für Mhlanga ein *kutsinhira*-Part ist.

Dabei können sich gleichzeitig die Akkordgrenzen verschieben und Akkorde anders realisiert werden.

Beispiele:

- Bei *Bukatiende* Mujurus ‚eigene‘ Fassungen *kushaura* I und II (in Version II [252] z. B. ein F über dem A-Akkord im zweiten Formteil) und Mukweshas *kushaura* II (‚LR‘-Pattern, E-Akkord im ersten Formteil wird überspielt).

Hier liegen wohl ‚geronnene‘ Improvisationsergebnisse vor: zu festen Versionen erstarrte Abweichungen vom Standard.

4. Veränderung nur in einer Hand

a) linke Hand variiert, rechte Hand konstant

Beispiele:

- Mujurus *kutsinhira* zu *Nyamaropa yeDambatsoko* (Über drei Perioden gibt es teilweise identische Töne, also keinen kompletten Wechsel des Parts der linken Hand. Der Duktus – hier Abwärtssprünge – bleibt erhalten.)
- Mukweshas *kushaura* I und II zu *Nhemamusasa* (II beruht auf I, führt aber eine neue Mittelstimme ein.)
- Mujurus *kushaura* I und II zu *Karigamombe* (In II spielt die linke Hand einen Puls früher als in I, ist ansonsten aber identisch. Es ergibt sich so ein Wechsel von einem ‚2er‘- zu einem ‚LR‘-Pattern.)

b) linke Hand konstant, rechte Hand variiert

Beispiele:

- Mukweshas *kushaura* zu *Mahororo*. Allerdings ist die linke Hand in den Perioden (a) und (b) nur fast, bei (b) und (c) aber komplett identisch – und ist deswegen bei (c) nicht nochmals notiert. In (a) herrscht die typische Pendelmelodik vor, in (b) extreme Tonrepetitionen mit Ausnutzung harmonischer Ambiguität und wenigen akkordfremden Tönen, in (c) gibt es eine absteigende Dreitonfigur, die nicht immer vollständig an die harmonischen Erfordernisse angepasst wird, so dass man ein akkordfremdes G über A im dritten und vierten Formteil findet. (a), (b) und (c) sind jeweils zyklisch oder sukzessiv spielbar.
- Mujurus *kushaura* zu *Chipembere chikuru* und *chidiki* mit Wechsel von (a) nach (b) zwischen Pendelmelodik und Deszendenzmelos. [253]

Die Variierung kann auch zu einem neuen motiorhythmischen Pattern führen.

Beispiele:

- Traceys *kushaura* I (a) und (b) von *Nyamaropa* zeigen ‚nur‘ verschiedene Varianten eines ‚6er‘-Patterns. In Mujurus *kushaura* I und II von *Nhemamusasa* ergibt sich ein ganz neues (‚LR‘ → ‚6er‘).

5. Gezielte Nutzung des Tonraums bei der Variierung des Parts einer Hand

- in der rechten Hand engräumige Pendelmelodik versus deszendente Linien von großem Ambitus: siehe oben z. B. Mukweshas *kushaura* zu *Mahororo*, Mujurus *kushaura* (b) zu *Chipembere chikuru* und *chidiki*;
- in der linken Hand Verzicht entweder auf die tiefe Oktave oder die Mittellage (Beispiel: Mujurus *kutsinhira* zu *Taireva*).

6. Übergang zu einer anderen Version mit differierendem motiorhythmischen Pattern

Beispiel:

- Mujurus *kutsinhira* zu *Dande* mit Wechsel von (a) nach (b) von ‚3er‘- zu ‚6er‘-Pattern; in (c) entspricht die rechte Hand derjenigen in (b) außer der fehlenden deszendenten Linie; die linke Hand wechselt in (a) bis (c) von Abwärtssprüngen über bogenförmige Linien zu Aufwärtssprüngen.

7. Kein festes motiorhythmisches Pattern während einer gesamten Periode (speziell im *kutsinhira*)

Beispiele:

- Mhlangas *kutsinhira* zu *Bukatiende*
- Mujurus *kutsinhira* zu *Chipembere chidiki*

Aber auch im *kushaura* kann ein temporärer Wechsel des Patterns stattfinden, z. B. bei Mhlangas *Nyamaropa Chipembere* (a, b). [254]

Bukatiende

V² : CEA CFA DFH DFA

Blatt 39

Nyamaropa yeDambatsoko

I¹ : CEG CEA CFA DFA

Blatt 40

Mahororo

I¹ : CEG CEA CFA DFA

Blatt 41

Chipembere chikuru

I¹: CEG CEA CFA DFA

Two systems of musical notation for the piece 'Chipembere chikuru'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff is labeled 'Mj sha (a)' and the bass clef staff is labeled 'sha (b)'. The notation includes a series of rhythmic stems and notes, with vertical bar lines indicating measures. The first system is followed by a second system of the same notation.

Chipembere chidiki

II¹: DFA DFH DGH EGH

Two systems of musical notation for the piece 'Chipembere chidiki'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff is labeled 'Mj sha (a)' and the bass clef staff is labeled 'sha (b)'. The notation includes a series of rhythmic stems and notes, with vertical bar lines indicating measures. The first system is followed by a second system of the same notation.

Blatt 42

Nyamaropa

I¹: CEG CEA CFA DFA

Two systems of musical notation for the piece 'Nyamaropa'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff is labeled 'Tr sha la' and the bass clef staff is labeled 'sha lb'. The notation includes a series of rhythmic stems and notes, with vertical bar lines indicating measures. The first system is followed by a second system of the same notation.

Nyamaropa Chipembere

I¹: CEG CEA CFA DFA

Two systems of musical notation for the piece 'Nyamaropa Chipembere'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff is labeled 'Mh sha (a)' and the bass clef staff is labeled 'sha (b)'. The notation includes a series of rhythmic stems and notes, with vertical bar lines indicating measures. The first system is followed by a second system of the same notation.

Blatt 43 [259]

[259] Zusammenfassung

Fragt man Musiker in Anbetracht der zahlreichen Versionen mancher Kompositionen wie *Nhemamusasa* oder *Bangiza* nach deren Essenz, nach dem Gemeinsamen aller Fassungen, wird meist die linke Hand eines als Standard angesehenen *kushaura*-Parts gespielt, aus der die charakteristische Akkordprogression hervorgeht. Dies entspricht Aroms sog. ‚immanentem‘ oder ‚konkretem‘ Modell (1991 a:226). Allerdings ist ein solches nicht von allen Musikern und für alle Stücke zu ermitteln: Stattdessen wird manchmal auch der komplette Anfang einer *kushaura*-Periode gespielt, um ein Stück zu verdeutlichen, ein Hinweis darauf, dass die betreffende Komposition nicht zuletzt mit einem spezifischen motiorhythmischen Pattern oder sogar einer konkreten Gesamtgestalt in Form eines Standard-*kushaura* verknüpft ist, so dass dann von verschiedenen Informanten weitgehend identische *kushaura*-Parts vorliegen. Würde ein solcher *kushaura* tatsächlich bis zum Ende der Darbietung unverändert gespielt – was möglich, aber unüblich ist –, läge ein ‚materialisiertes‘ (Arom) Modell vor. In der Praxis wird ein Musiker jedoch häufig im Laufe des Spielens davon abweichen und mindestens durch Variantenbildung auf Pulsebene oder auch durch andere, stärker die Anfangsgestalt des Parts verändernde improvisatorische Techniken (s. die Liste in Kapitel 7) dieses Modell verschleiern, man könnte auch sagen, unterschiedlich **realisieren** (Arom ebd.:175).

Folgende Bausteine – Nettl spricht von „building blocks“ (z. B. Nettl 1974) – stehen in der *mbira*-Musik zur Verfügung:

- Akkorde aus Grundton, Quinte und Terz als kleinste Einheiten oberhalb der Ebene des heptatonischen Tonsystems und des konkreten Ambitus der Instrumente;
- aus solchen Akkorden zusammengesetzte zyklische Sequenzen, darunter in erster Linie die sog. Standardsequenz und ihre ‚Transpositionen‘ als harmonische Basis der Mehrzahl der Stücke;
- harmonische Sonderfälle mit spezifischen Unterschieden zur Standardsequenz, die dabei den in Kapitel 5 dargestellten Prinzipien wie Konvergenz, Elision, Rückung, etc. folgen; [260]
- eine klare temporale Struktur mit – fast ausschließlich – drei Pulsen pro Beat und fester Periodenlänge von meist 48 Pulsen;
- ein Vorrat motiorhythmischer Patterns, die für den Ausführenden selbst einen systematischen Einsatz der Spielbereiche zeigen und gleichzeitig eine jeweils charakteristische auditive Resultierende bilden;¹
- eine typische Ensemblebildung von zwei sich ergänzenden und kontrastierenden *mbira*-Parts mit *hoshō*-Begleitung und optionalen weiteren Stimmen (Klatschen, Gesang).

Als komponiert kann bei einem namentlich benannten Stück die Kombination einer spezifischen harmonischen Progression mit einem – manchmal zwei – motiorhythmischen Patterns gelten. Von modellhaften Fassungen eines *kushaura*-Parts abweichende Versionen, die andere Akkordtöne hervorheben – was andere Melodielinien zur Folge hat – und andere motiorhythmische Patterns aufweisen können, bewegen sich emisch gesehen an der Grenze zwischen individueller, aber von anderen Musikern noch als die betreffende Komposition akzeptierter Version und einer Verselbständigung hin zu neuen Stücken, wobei eine vollkommen neu geschaffene, nicht zum tradierten Repertoire gehörige Komposition intrakulturell kein hohes Ansehen genießt. Wohl werden aber neue Versionen alter Stücke akzeptiert, wenn der Bezug noch erkennbar ist und sie daher das tradierte Material nicht in Frage stellen, sondern in anderem Gewande zeigen.

¹ Zu neurologischen Aspekten und Modellen motorischer Kontrolle und trainierter Handlungsabläufe im Zusammenhang mit Improvisation s. Pressing 1988.

In improvisatorischer Hinsicht steht den Musikern eine Palette zwischen zyklischer Repetition und beständigem Variieren über Zyklus,grenzen' hinweg zur Verfügung.² An Bausteinen sind hier zu nennen:

- das Prinzip harmonischer Äquivalenz von Akkordtönen,
- das Hinzufügen akkordfremder Töne, [261]
- das Prinzip harmonischer Ambiguität,
- das Rekurren auf Konstanten.

Diese Vorgaben werden intrakulturell nicht verbalisiert, sondern sind aus der vergleichenden Analyse verschiedener Versionen abzuleiten. Sie bilden damit in gewisser Weise ein im Hintergrund wirkendes, ‚theoretisches‘ (Arom) Modell. Es wird durch deren Anwendung aber nicht ein emisch gesehen letztlich immer gleiches Gebilde improvisatorisch ausgeformt wie beim *ālāpana* eines bestimmten *rāga* und seinen melodischen Charakteristika, sondern es sind hier Stilmerkmale und Optionen, die bei der Darbietung von Kompositionen – und zwar grundsätzlich bei allen – zum Tragen kommen können und deren letztendliche Gestalt bestimmen.

Desgleichen handelt es sich – außer bei den deszendenten Linien der rechten Hand und manchen Basslinien in *kutsinhira*-Parts – auch nicht um ein Impro-visieren über eine Akkordfolge wie im Jazz, die harmonische Progression wird vielmehr in einer konkreten Weise realisiert, so als würde etwa im Jazz ein vorgegebenes Akkordschema ad hoc in konkrete *voicings* umgesetzt. Ob es sich dabei um ein Extemporieren handelt, lässt sich am besten aus der Perspektive eines Eingeweihten ermitteln, an den die Frage zu stellen wäre, inwieweit der jeweils nächste Ton für ihn vorhersagbar ist. Dies wäre in der *mbira*-Musik z. B. bei einem *kutsinhira* nach dem Echoverzahnungsverfahren der Fall, sofern dieser Part streng durchgehalten und nicht variiert würde – was in der Praxis aber nicht typisch ist – oder bei einem bloßen Aneinanderreihen verschiedener, ansonsten aber unverändert gespielter Fassungen eines Parts. Auch hier gilt aber, dass ein solcher abrupter Wechsel etwa von einer Version mit ‚LR‘- zu einer mit ‚6er‘-Pattern oder Ähnliches zwar möglich, aber nicht gerade üblich ist. Ein echtes Extemporieren ist also für die *mbira*-Musik nicht charakteristisch.

Ein versierter Musiker wird vielmehr immer bemüht sein, innerhalb des vorgegebenen Rahmens für Abwechslung zu sorgen. So wie man dem Vernehmen nach einen südindischen Trommler nicht zuletzt an seinen ‚mathematischen‘ Fähigkeiten misst, seine Formeln geschickt in die *tāla*-Periode einzubauen³, so könnte man die Kunst eines *mbira*-Spielers u. a. darin sehen, wie geschickt er [262] den Rahmen des harmonischen Gerüsts auszufüllen vermag und dabei unter Ausnutzung der Mehrdeutigkeit von Tönen etc. neue Farben und Zusammenklänge erzeugt, ohne die Komposition in Frage zu stellen.

Anders als im javanischen *garap(an)*-Verfahren, wo im *balungan*-Part die melodische Essenz der Komposition steckt, die gleichzeitig selbst erklingt und die Vorgabe für andere Parts darstellt, liegen einem *mbira*-Stück Akkorde zugrunde, die selber bereits unterschiedlich realisiert werden können (wie *voicings* im Jazz). Es gibt zwar standardisierte, geronnene Fassungen der Kompositionen; sie müssen aber nicht bei allen Musikern gleich sein: Typisch sind auch hier schon Unterschiede, vergleichbar etwa mit der unterschiedlichen Darbietung eines *rāga* je nachdem, welcher ‚Schule‘ der betreffende Musiker entstammt.

² Letzteres bezeichnet Arom als „free improvisation“ (1991 a:298), eine vielleicht etwas missverständliche Formulierung, solange man nicht klarmacht, in welcher Hinsicht der Improvisierende ‚frei‘ ist. Bei Arom ist das besagte Fehlen einer Bindung an Periodenlängen gemeint. Im Übrigen gibt es ‚vollkommene‘ Freiheit nicht einmal im Free Jazz.

³ Persönliche Mitteilung von J. Kuckertz.

Für eine frühe Beeinflussung der traditionellen Shona-Musik durch europäische Vorbilder, die zur Herausbildung von Akkordsequenzen als harmonischer Basis der *mbira*-Stücke beigetragen haben könnten, gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Heute ist jedoch der Trend zu beobachten, dass zimbabwische Musiker aus dem urbanen Milieu traditionelle *mbira*-Kompositionen im neuen Gewande einer Instrumentierung darbieten, die neben den üblichen Lamellophonen aus elektrischen Gitarren und Bässen, Synthesizern, Schlagzeug, usw. besteht – kurz: aus Instrumenten, die der ‚westlichen‘ Populärmusik entlehnt sind. Typischerweise übernehmen die Saiteninstrumente hier entsprechend ihrer Lage die *mbira*-Linien der tiefen, mittleren oder hohen Oktave, das Schlagzeug ergänzt bzw. doppelt die *hosho*-Rasseln und markiert Pulse und Beat. Die *mbiras* sind meist nur zu Anfang der Stücke deutlich hörbar, sie werden bald durch die dann hinzutretenden anderen Instrumente überdeckt. Das Repertoire solcher Ensembles⁴ umfasst dabei nicht nur auf *mbira*-Kompositionen beruhende Stücke, sondern zum Teil auch solche, deren Vorbild die Populärmusik benachbarter Länder ist (vor allem aus Südafrika und Kongo). Im heutigen Zimbabwe koexistiert die traditionelle Art und Weise des Musizierens auf der *mbira* mit der urbanen Form, bei der sie im Kontext elektrisch verstärkter Instrumente eingesetzt wird. Es ist – zumindest derzeit – nicht ersichtlich, dass das ältere Idiom durch das neuere ersetzt würde. Der Grund hierfür ist sicherlich darin zu sehen, dass die [263] traditionelle Musik nach wie vor in enger Verbindung mit der religiösen Praxis (*bira* etc.) steht und zudem im Zusammenhang mit dem Streben nach nationaler Unabhängigkeit (*chimurenga*) zu einem Emblem traditioneller Shona-Kultur insgesamt geworden ist, während die Populärmusik zwar auch auf dem Land gehört wird, aber schon aus praktischen Gründen (Stromversorgung, teure Importinstrumente, etc.) vorerst an das städtische Musikleben gebunden bleibt.

Der Umgang mit harmonischen Progressionen in Form von zyklischen Akkordsequenzen, der systematische Einsatz von Bewegungsmustern, die zu hörbaren rhythmischen Patterns führen, die kreative Nutzung dieser Mittel im Zuge der Performance und der dabei erfolgenden variierenden Ausgestaltung der überlieferten Stücke: Die Gestaltungsprinzipien der *mbira*-Musik bieten der Musikforschung ein faszinierendes Terrain und wie an mehreren Stellen im Text deutlich wurde, bleiben nach wie vor eine Reihe von Fragen offen, denen noch nachzugehen sich lohnen wird. Wie sich gezeigt hat, spielt der Performance-Aspekt schon deshalb eine wichtige Rolle, weil es beim Musizieren nicht allein um die Produktion des auditiv erfassbaren Klangresultats geht. Die Patternbildung mit ihren strukturierten motionalen Abläufen macht es erforderlich, diese Musik nicht als ein bloßes Klangphänomen zu untersuchen. Insgesamt gesehen besteht das A und O der Kunst des *mbira*-Spiels darin, eine Balance zwischen Ambiguität und Ordnung zu schaffen, überlieferte Kompositionen auf immer wieder neue Weise darzubieten und so die Tradition lebendig zu halten. [264]

⁴ Beispiele hierfür sind etwa die Ensembles von Stella Chiweshe und Thomas Mapfumo sowie die Gruppe Black-I-Tes.

[265] Summary: The Art of *Mbira* Playing

Despite Paul Berliner's comprehensive book on Shona *mbira* music (Berliner 1981) and several publications by Andrew Tracey (among others 1970 a, b, 1989) this musical idiom still deserves further investigation. Klaus-Peter Brenner's recent monograph (Brenner 1997) has shown how a closer look at the acoustical properties and the playing technique of the Shona mouth bow called *chipendani* may allow for a reconstruction of the evolution of the harmonic progressions which are the hallmark of Shona and, thus, also *mbira* music. While Brenner also explores its (ethno-)mathematical properties, the present study primarily aims at explicating the surface structure of *mbira* pieces as well as the systematic use of "patterned movement" (John Baily) so typical of the art of *mbira* playing.

In order to elicit the principles governing musical practice, the musicians' perspective is of central importance not only in the form of their verbal statements but also their musical performances. Thus, both declarative as well as procedural knowledge can be elucidated. Adopting the role of *mbira* student put me in a clearly defined position while at the same time yielding valuable information pertaining to cognitive concepts of my teachers. It also gave me firsthand experience of the non-auditive aspects of *mbira* playing, namely the way in which motional patterns form an integral part of this art.

The lamellophone *mbira dzavadzimu*, as it is sometimes called, is traditionally associated with spirit possession rituals (*bira*) where spirits of ancestors (*vadzimu*) may speak through particular mediums who fall into trance (cf. Berliner 1981, Kaemmer 1998). Often, the favorite song of a particular *mudzimu* is required to make him or her appear. *Mbira* pieces are, therefore, held in high esteem in traditional Shona society but may also be played for private entertainment without changing their musical structure.

The first one to shed light on this structure has been Andrew Tracey who developed the notion of a "standard Shona chord sequence" (1970 a) forming the [266] harmonic basis of many pieces.¹ He claimed that these chords, consisting of a root, a fifth, and an optional third, may appear in any inversion and octave position and are organized in cycles of 48 pulses which can be grouped into four sections. According to Tracey the basic progression taking the form 1 3 5 1 3 6 1 4 6 2 4 6, where each number represents the root of a fifth with 1 corresponding to the lowest note on the *mbira*, may be transposed to all seven degrees of the Shona heptatonic scale. Particularly the harmonic ambiguity of the progressions as far as their relation to (hypothetical) tonal centers is concerned has prompted Tracey to speak of the "kaleidophonic nature" (Tracey 1970 b) of *mbira* music. Surprisingly little progress regarding the musical structure of *mbira* music has been achieved by later scholars like Robert Kauffman (1970), John Kaemmer (1975), and even Paul Berliner (1978, ²1981) when comparing their findings to Tracey's analyses. New impulses came from Gerhard Kubik tracing the Shona chord sequence to upper partials played on a mouth bow (Kubik 1988). Recently, Klaus-Peter Brenner has shown how a combination of chords played by two *zvipendani* mouth bows a fourth apart may result in Tracey's "standard sequence" (Brenner 1997). Contrary to Tracey's and Berliner's procedure of claiming one or more tonal centers for each *mbira* piece, it seems advisable to disentangle the structural and the cognitive or perceptual domain for the time being.

At this point, the issue of the nature of the Shona tonal system needs to be addressed. Does shifting a chord sequence result in its transposition or does it imply a modal shift? Brenner has convincingly demonstrated how harmonic progressions originally played on the *chipendani* mouth bow

¹ For a more extensive discussion of several aspects of *mbira* music in English cf. Grupe 1998 a.

may have formed the basis for today's *mbira* sequences. Deriving the *mbira* tuning from the harmonics of a vibrating string entails a scale more or less close to a c-mode. However, contemporary *mbiras* show tunings which are characterized by 'elastic scales' (Kubik) in that their intervallic structure differs not only from one instrument to the next but also within one instrument when comparing its three octaves. A process of 'tempering' the original tuning derived from the mouth bow may have resulted in the diverse tunings found today (cf. Brenner 1997). The musicians judge a specific *mbira* not only on the grounds of its intervallic structure but also of its sound. When switching to another instrument they [267] usually stick to the motional pattern of the particular piece although the auditive result may be quite different. When shifting a piece to another degree, which is not the one usually associated with it, sometimes qualifiers are added to its title. Although there is evidence for an intracultural differentiation of the various ways how a piece may sound, there is no real proof for a modal system. Rather, the seven scale degrees while not being truly equidistant seem to be treated, nevertheless, as functionally equivalent, their specific intervallic distance being 'only' important in the sense that the tuning contributes to the particular sound of that instrument and its special over-all 'timbre'. Tunings are, thus, a matter of esthetic judgments on behalf of a musician which may differ from one to another. Therefore, the various tonal manifestations resulting from shifting the basic chord sequence to other degrees are subsumed under 'transpositions' in the present study without assuming an equidistance.

The basic temporal organization of a piece may be described as a cycle of 16 beats with a ternary subdivision resulting in 48 smallest time units or pulses per cycle. Corroborating Tracey's findings, the standard harmonic progression, indeed, consists of four sections of three chords each where a chord is made up of a root and the fifth with an optional (secondary) third. Any inversion and octave position is possible. The basic line-up using Arabic numerals to notate these roots looks like this:

1 3 5 1 3 6 1 4 6 2 4 6

In order to facilitate the discussion of individual pieces especially when 'transpositions' of the standard chord sequence come into play, both the shift position in relation to the lowest note on the *mbira* representing degree 1 of the tonal system and the temporal position of a particular chord within the cyclical sequence can be expressed as a combination of two numbers, one Latin, the other one Arabic. Thus, VII⁶ designates a standard chord sequence transposed to the 7th degree starting with the 6th chord in relation to the basic line-up shown above. Since an analysis of pieces or parts requires a synoptic notation which should also visualize the tonal range, it seems appropriate to use Western staff notation if the notion of 'elastic scales' is kept in mind. Therefore, instead of numerals Western note names may be employed as well. [268]

shift position												
VII	B	D	F	B	D	G	B	E	G	C	E	G
VI	A	C	E	A	C	F	A	D	F	B	D	F
V	G	B	D	G	B	E	G	C	E	A	C	E
IV	F	A	C	F	A	D	F	B	D	G	B	D
III	E	G	B	E	G	C	E	A	C	F	A	C
II	D	F	A	D	F	B	D	G	B	E	G	B
I	C	E	G	C	E	A	C	F	A	D	F	A
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
temporal position												

The standard progression and its 'transpositions'

Although there are no fixed starting points for these cycles, making musicians formally teach a specific part (called *kushaura* for the basic or starting part and *kutsinhira* for the second or contrasting one) allowed for insights into how they conceive of these sequences. In many cases a certain segmentation is shared by different musicians suggesting a prominence of the particular starting chord. By no means does this apply to all parts, however, thus underscoring Tracey's notion of 'kaleidophonic' ambiguity.

When comparing the tonal material of adjacent chords with respect to their three chord notes, it becomes apparent that they share certain notes while always some notes are excluded at a certain position in the sequence. Looking at the standard sequence demonstrates this trait which is of course valid for all its 'transpositions'. In each segment or section two notes are excluded no matter how the segmentation is applied. To be sure, this 'rule of exclusion' should not be interpreted as completely prohibiting the use of non-chord tones which will be discussed presently.

1 st section:	1/3/5	3/5/7	5/7/2	4 and 6 excluded
2 nd section:	1/3/5	3/5/7	6/1/3	2 and 4 excluded
3 rd section:	1/3/5	4/6/1	6/1/3	2 and 7 excluded
4 th section:	2/4/6	4/6/1	6/1/3	5 and 7 excluded

[269]

These affinities between adjacent chords render any notion of a strict 'harmonic rhythm' (Berliner) questionable. Rather, the principle of a harmonic ambiguity of chord tones is an essential structural feature of *mbira* music where each chord forms sort of a tonal 'gravitational center' which becomes fuzzy towards its 'borders' because a given tone may be interpreted as belonging to either of two adjacent chords.

If Western staff notation is used in such a way that the lowest tone on a *mbira* is notated as C₂ the combination of a treble and a bass staff allows for the *mbira*'s three octave range splitting up into left and right hand parts. It is only one lamella plucked by the right thumb which produces a note best notated in the bass staff. In the present study the pulsation is marked by small vertical lines above the staff with longer ones for the beat position. In the musical notations small noteheads are used for variations with round heads indicating individual alternatives and diamond shaped ones indicating notes belonging together. Due to the potential harmonic ambiguity of tones, the dashed barlines are mainly supposed to facilitate reading. As far as motional aspects are concerned, a tablature (cf. Knight 1973) is more suitable to appropriately visualize what is going on in playing a *mbira*. Four playing areas need to be differentiated²:

- the bass manual plucked by the left thumb (labeled LU in the tablatures)
- the upper left manual also plucked by the left thumb (labeled LO)
- the right manual as far as it is plucked by the right thumb (labeled RD)
- the right manual as far as it is plucked by the right index finger (labeled RZ)

The motional domain has long been an issue in scholarly writings on African music (cf. Hornbostel 1928, Blacking, 1955, 1961, Kubik 1979; cf. also Baily 1985). Regarding lamellophone music, A. Tracey has referred to a possible difference between "player- and listener-image" (Tracey 1961) and pointed out "the importance of the motor pattern" (Tracey 1970 a). In fact, the systematic use of the four playing areas in the form of elaborate motional patterns appears to be a typical feature espe-

² The following labels are based on German abbreviations.

cially of most *kushaura* but also, at least temporarily, [270] of many *kutsinhira* parts. While eluding observation by a listener, this aspect of *mbira* playing forms an integral part of the performance when viewed from the musician's perspective. In this respect, it is introspective and self-referential. Patterns may be generated by alternating not only between the two hands but also within the part of one hand, for instance between the left hand manuals, by omitting the lower left one, or more generally by employing the four areas in a specific order. Since these 'fingerings' also result in perceivable rhythms the motional and the rhythmic dimension combine in what can be called motional-rhythmic patterns.

There are basically two different types of these patterns. While some support the beat, others tend to mask or veil it, especially when the tonal arrangement of notes is built on binary or quaternary figurations which contrast to the basic ternary subdivision of the beat, which may be materialized by a pair of *hosho* rattles, but may also be merely in the mind of the musician forming a mental grid of reference.

The large range of the instruments is conducive to the development of what Kubik calls 'inherent patterns' and has elsewhere been termed 'parsing' or 'auditory streaming' (cf. Wegner 1993, Bregman 1990). In a typical ensemble setting, where at least two *mbiras* play together, this effect will be further enhanced because of their same register, sound, and interlocking melodic lines. While usually the *kutsinhira* part is different from the *kushaura*, there are some pieces where the former mainly consists of a duplication of the latter one pulse later. This practice can be described as 'echo interlocking' and is called *kupesanisa* by some musicians. In comparison to the harmonic progression of the pieces, two specific surface phenomena must be addressed that tend to overlay and, thus, disguise the basic chord sequence, namely the substitution of the second scale tone which is missing in the *mbira*'s lower octave and is usually replaced by either the lowest tone or its counterpart one octave higher, and secondly the use of one and the same lamella at fixed positions throughout the complete cycle even where it results in a non-chord tone, thus producing a tonal constant. This applies particularly to *kutsinhira* parts which often do not adhere to the underlying chords as much as a *kushaura*. Otherwise, non-chord tones are typically the result of descending melodic lines played by the right hand. [271]

Apart from supplying the regular beats, the *hosho* rattles also contribute both an important amount of the ensemble's over-all non-harmonic sounds as well as a specific phrasing which contrasts to the more or less evenly spaced, i. e. isochronous, attacks of the *mbira*(s). The microtiming of the *hosho* is, thus, characterized by a certain amount of inflection (cf. Polak 1998).

From an analysis of *mbira* pieces that are not obviously based on the standard progression in one of its forms, the following special phenomena can be derived:

- A harmonic segment, for instance 1 3 6 1 4 6, may be repeated after shifting it by one degree, for example *Shumba*: F A D F B D E G C E A C
- Compared to the standard sequence chords may be dropped completely (elision) while others are stretched in time (augmentation).
- A special case of elision is encountered if dropping a chord results in two identical sections of a piece (convergence).
- In some instances there are "intercalary passing chords" (Tracey 1970 a) or other chords which defy any direct derivation from the standard sequence because only a limited sample of pertinent pieces is available for comparison.

Considering the many different versions of compositions like *Nhemamusasa* or *Bangiza*, what can be regarded as their essence? When musicians are questioned about what is common to all renditions of a particular piece, they usually play the left hand part of a *kushaura* which is considered to

be a standard one, thus demonstrating its characteristic chord progression. This corresponds to what Arom has termed an 'immanent' or 'concrete' model (1991 a:226). However, it cannot be obtained from all musicians and for all pieces. Instead, in some cases the beginning of a complete *kushaura* cycle is played in order to elucidate a piece indicating that the particular composition is connected with a particular motional-rhythmic pattern. In some cases, a certain *kushaura* is associated with a piece to such an extent that renderings by different musicians yield more or less identical versions. If such a *kushaura* were to be repeated unchanged until the end of a performance – which would be possible but uncustomary – one could speak of a 'materialized' (Arom) model. In general practice, however, a musician will deviate from it during his or her performance by at least introducing [272] variants in the form of tones which are harmonically equivalent or by other improvisatory means which modify the *kushaura's* original gestalt more strongly, thus veiling the model or realizing it in different ways (Arom 1991:175).

The following "building blocks" (Nettl 1974) are at the musician's disposal in *mbira* music:

- chords consisting of root, fifth, and third form the basic units above the level of the heptatonic tonal system and the instruments' actual gamut;
- cyclical sequences of such chords with the so-called standard sequence and its 'transpositions' forming the harmonic basis of the majority of the repertoire;
- harmonic progressions with specific differences from the standard sequence based on principles like convergence, elision, shift, and others;
- a clear-cut temporal structure consisting of almost exclusively three pulses per beat and a fixed cycle length of 48 pulses;
- a stock of motional-rhythmic patterns based on the systematic use of the *mbira's* four playing areas while at the same time yielding a characteristic rhythmic, i. e. auditive, resultant;
- a typical ensemble comprising of two *mbira* parts complementing and contrasting each other accompanied by *hosho* rattles and optional additional parts such as clapping and vocals.

Regarding a musical piece with a fixed name, the combination of a specific harmonic progression with one or sometimes two motional-rhythmic patterns can be considered as composed. Other versions may differ from a model *kushaura* by emphasizing other chord tones resulting in alternative melodic lines and by using other motional-rhythmic patterns. These renditions occupy a position emically located on the border between individual versions of a composition, which are still acceptable to other musicians as valid ways of rendering a particular piece, and new independent ones. Completely new compositions not belonging to the traditional repertoire are intraculturally not held in high esteem, though. On the other hand, new versions of old pieces are accepted if their relation can still be [273] perceived, thus not questioning traditional material but rather showing it in a different appearance.

As far as improvisation is concerned the musicians have a variety of options at their disposal ranging from cyclic repetition to permanent variation across 'limits' of these cycles. The following building blocks are at work in *mbira* music:

- the principle of harmonic equivalence of chord tones,
- the addition of non-chord tones,
- the principle of harmonic ambiguity,
- the employment of tonal constants.

Although these concepts are not verbalized intraculturally, they can, nevertheless, be derived from a comparative analysis of different versions. In a way, they form what Arom calls a ‘theoretical’ model operating in the background. Contrary to the *ālāpana* of a particular *rāga* with its characteristic melodic traits, where a musical entity is formed in the improvisational process which from an emic perspective is basically the same during each performance in that it is supposed to bring out the essence of the *rāga*, in *mbira* music there are stylistic features and options which take effect in the performance of virtually all compositions and determine their final shape.

Likewise, compared to jazz there is no improvising upon a chord progression in *mbira* music except for the descending melodic lines of the right hand and the bass lines of some *kutsinhira* parts, but rather a certain way of realizing the harmonic progression as in the case of creating *voicings* out of a given chord sequence (*changes*) in jazz. Whether this should be considered extemporization as opposed to ‘true’ improvisation (cf. Kaden 1993) can best be determined by adopting an insider’s perspective in establishing the degree to which notes are predictable. In the case of a *kutsinhira* created by echoing the given *kushaura* (a technique termed ‘echo interlocking’ by the present author) the result is definitely predictable if the *kutsinhira* is strictly adhered to with no variations added – which is rather untypical, though. Also simply lining up different renditions of a part which employ various motional-rhythmic patterns but otherwise remain unaltered will produce predictable results. However, such an [274] abrupt change say from a version with a ‘left-right’ pattern, i. e. alternating hands, to a ‘six-pulse’ pattern would be possible but rather uncustomary. True extemporization is, therefore, not characteristic of *mbira* music.

An accomplished musician will always try to provide for variety within the given idiomatic frame. Just like a South Indian drummer in Carnatic music is said to be judged not least by his ‘mathematical’ abilities in fitting his patterns into the given *tāla* cycle, so the art of a *mbira* player among other things lies in skillfully filling the harmonic frame and taking advantage of the ambiguity of tones, thus producing new sounds and sonorities without transgressing the composition.

Contrary to Javanese *garap(an)* techniques where the *balungan* part representing the composition’s melodic essence is played itself and at the same time serves as the guideline for the construction of other parts, the chords of *mbira* pieces may already be realized in different ways like *voicings* in jazz. There are standardized fixed versions of compositions but they need not be the same with different musicians. Usually there will be differences comparable to the various renderings of a *rāga* depending on which ‘school’ an artist stems from.

There is no evidence for an early influence of European models on traditional Shona music which might account for the development of chord sequences as the harmonic basis of *mbira* pieces. Today, however, urban based Zimbabwean musicians tend to transfer traditional *mbira* compositions into the new context of an instrumentation which apart from the traditional lamellophones depends primarily on instruments borrowed from Western popular music like electric guitars and bass, synthesizers, drum kit, etc. According to their registers guitars and bass usually take over the *mbira*’s melodic lines while the drum kit adds to, complements, or replaces the *hosho* rattles and marks pulses and beats. In most instances, the *mbiras* can only be heard clearly at the beginning of the pieces since they are drowned out more and more when the other instruments come in. The repertoire of ensembles like those of Thomas Mapfumo and others comprises not only pieces based on *mbira* compositions but also others from the popular musics of neighboring countries like South Africa and the Kongo. In present day Zimbabwe, the traditional way of *mbira* playing coexists with the urban form of employing it in the context of electrically amplified musical instruments. At the [275] moment, there is no evidence for a general replacement of the older idiom by the newer one, surely because traditional Shona music is still closely connected with religious practices (*bira*, etc.) and has developed into an emblem of traditional Shona culture during the struggle for national independence (*chimurenga*). Popular music, while also circulating in the countryside, is still mainly linked to the

urban music scene, not least due to practical reasons like the availability of a power supply for electric instruments, expensive equipment, etc.

The use of harmonic progressions in the form of cyclic chord sequences, the systematic application of motional patterns which result in audible rhythmic patterns, the creative employment of these devices in the course of performance and its varying ways of rendering traditional pieces: The principles governing the art of *mbira* music offer a fascinating field of study for musicological research and at several points in this book it has become apparent that a number of questions still remain which await further investigation. As has been pointed out, the structured motional patterns require to explore this music not as a sound phenomenon alone, since the performance on the *mbira* cannot be reduced to the sound it produces. All in all, the essence of the art of *mbira* playing lies in creating a balance between ambiguity and order, in rendering traditional compositions in ever new ways, thus keeping tradition alive. [276]

[277] Glossar

Nur solche Termini sind hier aufgeführt, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Thema der Arbeit stehen und von meinen Informanten selbst verwendet oder von ihnen auf Nachfrage bestätigt wurden (vgl. auch Tracey 1970 b:25 und Berliner 1981). Die Schreibweise richtet sich – soweit möglich – nach Hannan (1984). Dort nicht enthaltene Stichwörter sind mit * markiert.

<i>bira</i>	(Pl. <i>mabira/mapira</i>): Ahnenverehrungszeremonie
bridge	(Engl., kein chiShona-Begriff bekannt): Steg
<i>huri</i>	Loch im Korpus, durch das der rechte kleine Finger gesteckt wird
<i>cheni</i> *	(< Engl. chain): Kette, an der die <i>mbira</i> getragen oder auf-gehängt wird
<i>chikwitso</i> *	Gefäßrassel aus floßförmig angeordneten Bambusröhren
<i>chimbo</i>	Stück (im musikalischen Sinn)
<i>chirata</i>	Metallteil, an dem die Rasselkörper befestigt sind
<i>chivharo</i>	das obere Teil von etwas, hier: Kronkorken (Engl. bottle tops), die als Rasselkörper verwendet werden
<i>demhe</i>	Kalebassenresonator
<i>deze</i>	Kalebassenresonator
<i>dzepamusoro</i>	(< <i>pa</i> : Lokativ + <i>musoro</i> : die oberen) hier: die Zungen im L-Manual
<i>gwariva</i>	massiver Korpus einer <i>mbira</i> (Engl. sound board)
<i>gwenyambira</i> *	(< <i>kukwenya</i> : kratzen): <i>mbira</i> -Spieler(in)
<i>hosho</i>	Gefäßrassel, normalerweise paarweise gespielt
<i>hota</i>	Samen der Blumenrohrstaude (bot. Canna, bevorzugtes Füll-material für <i>hosho</i>)
<i>kubanda</i>	seltener für: (<i>mbira</i>) spielen (wörtlich: zermahlen, zermal-men)
<i>kukwenya</i>	seltener für: (<i>mbira</i>) spielen (wörtlich: kratzen)
<i>kupesana</i>	(über <i>mbiras</i> :) unterschiedlich gestimmt sein (über Musiker bzw. Parts:) nicht korrekt zusammenspielen [278]
<i>kupesanisa</i>	(< <i>kupesana</i> : sich unterscheiden, nicht übereinstimmen + Kausativ- bzw. Intensiv-Infix <i>-is-</i>) hier: in Echoverzahnung spielen
<i>kuridza</i>	spielen
<i>kushaura</i>	die Hauptstimme singen oder spielen; hier: Basispart im Ensemblespiel
<i>kutsinhira</i>	einen zweiten Teil hinzufügen; hier: ergänzender zweiter Part im Ensemble
<i>kuwirirana</i>	richtig zusammenspielen (wörtlich: sich in Übereinstimmung befinden)
<i>mabhesi</i> *	(< Engl. bass): die Zungen im B-Manual (Mukweshwa)
<i>mabvumira</i>	hier: die Zungen im B-Manual (Mujuru)
<i>machekademe</i> *	(< <i>kucheka</i> : schneiden + <i>demhe</i> : Kalebasse) <i>mbira</i> -Spie-ler(in)
<i>machekahosho</i> *	(< <i>kucheka</i> : schneiden + <i>hosho</i> : Rassel) <i>hosho</i> -Spieler(in) (Mukweshwa)
<i>(ma)gandanga</i>	Bezeichnung für eine bestimmte <i>mbira</i> -Stimmung (wörtlich: Barbar, Wilder; Rebell)
<i>majaka</i>	Resonator inkl. Rasselkörper
<i>maridzambira</i> *	(< <i>kuridza</i> : spielen): <i>mbira</i> -Spieler(in)
<i>maShona</i>	(Pl. Kl. 6 statt Kl. 2 <i>va-</i>) Shona (Personen, chiShona-Spre-cher)
<i>matena</i> *	(< Engl. tenor): die Zungen im R-Manual (Mukweshwa)
<i>maZezuru</i>	(Pl. Kl. 6 statt Kl. 2 <i>va-</i>) Zezuru (Personen, chiZezuru-Sprecher)
<i>mbira dzavadzimu</i>	(< Sg. <i>mudzimu</i> : Ahnengeist) „ <i>mbira</i> der Ahnen“
<i>mbira huru</i>	„große <i>mbira</i> “ andere Bezeichnung für die <i>mbira dzavadzimu</i>
<i>mbira idzi</i>	alle Lamellen

<i>mbira iyi</i>	eine Lamelle
<i>mubvamaropa</i>	bleeding tree (bot. <i>Pterocarpus angolensis</i>): bevorzugte Holz-sorte für Korpus
<i>mukwa</i>	anderer Name für <i>mubvamaropa</i> , lt. Ch. Mhlanga kein chiShona, sondern ein Lehnwort (<i>mukwakwa</i> ist im chiKaranga und chiKorekore der Name für einen kleinen Baum, bot. <i>Strychnos madagascariensis</i>) [279]
<i>muriranyenje</i>	Holzsorte (bot. <i>Albizia antunesiana</i>), Ersatz für <i>mukwa/ mubvamaropa</i>
<i>muShona</i>	ein(e) Shona
<i>mutanda</i>	Druckstange (Engl. pressure bar)
<i>mutsigo</i>	Stock, der die <i>mbira</i> im Resonator fixiert
<i>muZezuru</i>	ein(e) Zezuru
<i>nhare*</i>	hier: andere Bezeichnung für die <i>mbira dzavadzimu</i> (wörtlich: Eisen)
<i>nhauri*</i>	Name der Lamelle L1 laut Ch. Mhlanga
<i>nheuri*</i>	die Zungen im L-Manual + R1 (Mujuru)
<i>nyanzvi</i>	jmd., der etwas gut macht, ein Experte (z. B. ein Musiker)
<i>rumbo</i>	Stück (im musikalischen Sinn)
<i>ruoko</i>	hier: die individuelle Spielweise eines Musikers (wörtlich: Hand)
<i>rwiyo</i>	Stück (im musikalischen Sinn)
<i>rwumbo</i>	Stück (im musikalischen Sinn)
steps/stages	(Engl., kein chiShona-Terminus vorhanden): Formteile
<i>tsanga</i>	Rohr (bot. <i>Phragmites mauritanus</i> , bevorzugtes Material für <i>mutsigo</i>)
<i>vasikana</i>	hier: die Zungen im R-Manual außer R1 (Mujuru; wörtlich: Mädchen)
[280]	

Quellenverzeichnis

Literatur

ABRAHAM, Otto / HORNBOSTEL, Erich M. von

- 1909 „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien“, zitiert nach dem Reprint in E. M. von Hornbostel, *Tonart und Ethos* (hrsg. von Christian Kaden und Erich Stockmann), Leipzig 1986, S. 112-150

African Musical Instruments

- o. J. *Six Tunes for the Karimba-Tuned Celeste*, Grahamstown

ALLGAYER-KAUFMANN, Regine

- 1996 *Der Kampf des Hundes mit dem Jaguar – Bandas de pifanos in Nordostbrasilien. Ein Beitrag zur Musikästhetik*, Eisenach

AROM, Simha

- 1991 a *African Polyphony and Polyrythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge/New York/Melbourne/Sydney

- 1991 b „A Synthesizer in the Central African Bush: A Method of Interactive Exploration of Musical Scales“, in Constantin Floros et al. (Hg.), *Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 11), Laaber, S. 163-178

BAILY, John

- 1977 „Movement Patterns in Playing the Herati Dutar“, in John Blacking (Hg.), *The Anthropology of the Body*, London, S. 275-330

- 1985 „Music Structure and Human Movement“, in: Peter Howell / Ian Cross / Robert West (Hg.), *Musical Structure and Cognition*, London u. a., S. 237-258

- 1995 „Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology“, in Klaus Wolfgang Niemöller / Uwe Pätzold / Chung Kyo-chul (Hg.), [282] *„Lux Oriente“. Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung. Festschrift Robert Günther zum 65. Geburtstag*, Kassel, S. 331-347

BEER, Johannes

- 1991 „Trommelrhythmen der Malinke-Hamana/Guinea. Meistertrommler Famoudou Konaté“, Beilage zur CD *Rhythmen der Malinke*, Museum Collection Berlin CD 18

BERLINER, Paul F.

- 1975/76 „Music and Spirit Possession at a Shona Bira“, in *African Music* 5(4):130-139

- 1976 „The Poetic Song Texts Accompanying the Mbira Dzavadzimu“, in *Ethnomusicology* 20(3):451-482

- ²1981 *The Soul of Mbira. Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe. With an Appendix: Building and Playing a Shona Karimba*, Berkeley/Los Angeles/London

- 1994 *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago

BLACKING, John

- 1955 „Eight Flute Tunes From Butembo, East Belgian Congo“, in *African Music* 1(2):24-52

- 1959 „Problems of pitch, pattern, and harmony in the ocarina music of the Venda“, in *African Music* 2(2):15-23

- 1961 „Patterns of Nsenga Kalimba Music“, in *African Music* 2(4):26-43

- 1967 *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*, Johannesburg [283]

- BRANDL, Rudolf M.
1985 „Probleme und Chancen der Vergleichenden Musikwissenschaft“, in *Musicologica Austriaca* 5:7-35
- BRANDL, Rudolf M. / REINSCH, Diether
1992 *Die Volksmusik der Insel Karpathos Bd. 1: Die Lyramusik von Karpathos* (Orbis Musicarum 9), Göttingen
- BRAUNER, Siegmund
1993 *Einführung ins Schona*, Köln
- BREGMAN, Albert S.
1990 *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge
- BRENNER, Klaus-Peter
1997 *Chipendani und Mbira. Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*, Göttingen
- CARTER, Hazel / KAHARI, G. P.
1979 *Kuverenga Chishóna. An Introductory Shona Reader With Grammatical Sketch Part I + II*, London (School of Oriental and African Studies)
- CHARRY, Eric
2000 *Mande Music. Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago/London
- CIOMPI, Philippe
1989 *Die Xylophonmusik des Kpoye bei den Senufo der Elfenbeinküste*, unveröffentlichte Magisterarbeit am Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft der FU Berlin [\[284\]](#)
- COOKE, Peter
1992 „Report on Pitch Perception Experiments Carried Out in Buganda and Busoga (Uganda)“, in *African Music* 7(2):119-125
1994 „A Reply to Ulrich Wegner“, in *Ethnomusicology* 38(3):475-479
- DALE, D.
²1972 *Shona Companion. A Practical Guide to Zimbabwe's Most Widely Spoken Language*, Gweru
- DEUTSCH, Werner A.
1994 „Psychoakustische Modelle und digitale Signalverarbeitung in der Musikwissenschaft“, in Elisabeth Th. Hilscher / Theophil Antonicek (Hg.), *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Beiträge zu Methode und Problematik der systematischen, ethnologischen und historischen Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 31, hrsg. von Othmar Wessely), Tutzing, S. 23-48
- ERLMANN, Veit
1985 „Model, Variation and Performance. Ful'be Praise-Song in Northern Cameroon“, in *Yearbook for Traditional Music* 17:88-112
- FERAND, Ernest T.
1957 „Improvisation“, in Friedrich Blume (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart* 6, Kassel/Basel/London, Sp. 1093-1135
1958 „Komposition“, in Friedrich Blume (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart* 7, Kassel u. a., Sp. 1423-1444

FERNANDO-MARANDOLA, Nathalie

- 2002 „New Perspectives on Interactive Field Experiments“, in *Yearbook for Traditional Music* 34:163-186 [285]

GARFIAS, Robert

- 1987 „Die Rolle der Träume und Geisterbesessenheit in der Mbira Dza Vadzimu-Musik der Shona in Zimbabwe“, in Erich Stockmann (Hg.), *Musikkulturen in Afrika*, Berlin, S. 221-245

GODSEY, Larry Dennis

- 1980 *The Use of the Xylophone in the Funeral Ceremony of the Birifor of Northwest Ghana*, Ph. D. UCLA

GOURLAY, Kenneth A.

- 1980 Rezension von Berliner, *The Soul of Mbira* (1978), in *Ethnomusicology* 24(1):128-130

GRUPE, Gerd

- 1990 *Kumina-Gesänge: Studien zur traditionellen afrojamaikanischen Musik*, Hamburg
- 1994 „Gwenyambira‘: Zur Entwicklung der Stellung von Lamellophonspielern bei den Shona in Zimbabwe“, in Marianne Bröcker (Hg.), *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland III. Der Musiker in traditionellen Gesellschaften*, Bamberg, S. 19-28
- 1998 a „Traditional mbira music of the Shona (Zimbabwe). Harmonic progressions and their cognitive dimension“, in *Iwalewa Forum* 2/98:5-23
- 1998 b „E. M. von Hornbostel und die Erforschung afrikanischer Musik aus der *armchair*-Perspektive“, in Sebastian Klotz (Hg.), *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns. Erich M. von Hornbostel als Gestalt-psychologe, Archivar und Musikwissenschaftler*, Berlin/Milow, S. 105-115
- 1998 c „Zur (Re-)Konstruktion des ‚Textes‘: Tabulatur und Notation in der Verschriftlichung oraler Tradition“, in Hermann Danuser / Tobias Plebuch (Hg.), *Musik als Text. Bericht über den Internationalen [286] Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, Band 2, S. 60-62
- 2004 a „Taktile und motionale Elemente beim Musizieren am Beispiel *qin* und *mbira*“, in Christa Brüstle / Albrecht Riethmüller (Hg.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen: Shaker, S. 83-103
- 2004 b „Kam der *swing* aus Afrika? Zum Mikrotiming in afrikanischer Musik“, in *Jazzforschung* 36:87-96

HANNAN, M.

- ²1984 *Standard Shona Dictionary*, Harare

HANSEN, Deirdre Doris

- 1981 *The Music of the Xhosa Speaking People*, Ph. D. Univ. of Witwatersrand, Johannesburg

HODZA, A. C. / FORTUNE, G.

- 1979 *Shona Praise Poetry*, Oxford

HOOD, (Ki) Mantle

- 1971 a *The Ethnomusicologist*, New York/San Francisco
- 1971 b „Aspects of Group Improvisation in the Javanese Gamelan“, in José Maceda (Hg.), *The Musics of Asia*, Manila, S. 16-23
- 1975 „Improvisation in the Stratified Ensembles of Southeast Asia“, in *Selected Reports in Ethnomusicology* 2(2):25-33
- 1988 *The Evolution of Javanese Gamelan Book III. Paragon of the Roaring Sea*, Wilhelmshaven [287]

HORNBOSTEL, Erich Moritz von

- 1905 „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft“, zitiert nach dem Reprint in ders., *Tonart und Ethos* (hrsg. von Christian Kaden und Erich Stockmann), Leipzig 1986, S. 40-58
1928 „African Negro Music“, in *Africa* 1(1):30-62

JAIRAZBHOY, Nazir Ali

- 1971 *The Rāgs of North Indian Music. Their Structure and Evolution*, Middletown

JONES, Arthur M.

- 1959 *Studies in African Music* Vol. 1 und 2, London
1964 *Africa and Indonesia. The Evidence of the Xylophone and Other Musical and Cultural Factors*, Leiden

JONES, Arthur M. / KOMBE, Leonard

- 1952 *The Icila Dance - Old Style. A Study in African Music and Dance of the Lala Tribe of Northern Rhodesia*, Roodeport

JOST, Ekkehard

- 1975 *Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre*, Mainz

JUNGRAITHMAYR, Herrmann / MÖHLIG, Wilhelm J. G. (Hg.)

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

KADEN, Christian

- 1993 „Vom Geist der Improvisation“, in ders., *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel, S. 47-63 [288]

KAEMMER, John Edmund

- 1975 *The Dynamics of a Changing Music System in Rural Rhodesia*, Ph. D. Indiana Univ.
1989 „Social Power and Music Change Among the Shona“, in *Ethnomusicology* 33(1):31-45
1998 „Music of the Shona of Zimbabwe“, in Ruth M. Stone (Hg.), *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 1: Africa*, New York/ London, S. 744-758

KAMMERER-GROTHAUS, Helke (Hg.)

- 1990 *10 Jahre Zimbabwe: Kunst + Geschichte*, Bremen

KASSEBAUM, Gayathri Rajapur

- 1987 „Improvisation in Alapana Performance: A Comparative View of Raga Shankarabharana“, in *Yearbook for Traditional Music* 19:45-64
2000 „Karnatak Raga“, in Arnold Alison (Hg.), *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 5: South Asia. The Indian Subcontinent*, New York/London S. 89-109

KAUFFMAN, Robert A.

- 1970 *Multi-part Relationships in the Shona Music of Rhodesia*, Ph. D. UCLA
1979 „Tactility as an Aesthetic Consideration in African Music“, in John Blacking / Joann W. Kealiinohomoku (Hg.), *The Performing Arts. Music and Dance*, The Hague/Paris/New York, S. 251-253

KERNFELD, Barry

- 1988 „Improvisation“, in ders. (Hg.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, London/New York, S. 554-563 [289]

KIPPEN, James

- 1992 „Tabla Drumming and the Human-Computer Interaction“, in *The World of Music* 34(3):72-98

KNIGHT, Roderic

- 1971 „Towards a Notation and Tablature for the Kora and its Application to Other Instruments”, in *African Music* 5(1):23-36
- 1972 „Letter to the Editor”, in *African Music* 5(2):112-113
- 1973 *Mandinka Jaliya. Professional Music of The Gambia*, Ph. D. UCLA
- 1984 „The Style of Mandinka Music: A Study in Extracting Theory From Practice”, in *Selected Reports in Ethnomusicology* 5:3-66

KOLINSKI, Mieczyslaw

- 1973 „A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns”, in *Ethno-musicology* 17(3):494-506

KUBIK, Gerhard

- 1962 „The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music”, in *African Music* 3(1):33-42
- 1964 „Generic Names for the Mbira”, in *African Music* 3(3):25-36
- 1971 „Carl Mauch's Mbira Musical Transcriptions of 1872”, in *Review of Ethnology* 3(10):73-80
- 1979 „Pattern Perception and Recognition in African Music”, in John Blacking / Joann W. Kealiinohomoku (Hg.), *The Performing Arts. Music and Dance*, The Hague/Paris/New York, S. 221-249
- 1980 „Likembe Tunings of Kufuna Kandonga (Angola)“, in *African Music* 6(1):70-88 [\[290\]](#)
- 1983 a „Verstehen in afrikanischen Musikkulturen“, in Artur Simon (Hg.), *Musik in Afrika*, Berlin, S. 313-326
- 1983 b „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* 11:57-102
- 1985 „African Tone-Systems – A Reassessment” in *Yearbook for Traditional Music* 17:31-63
- 1987 „Das Khoisan-Erbe im Süden von Angola“, in Erich Stockmann (Hg.), *Musikkulturen in Afrika*, Berlin, S. 82-196
- 1988 „Nsenga/Shona Harmonic Patterns and the San Heritage in Southern Africa”, in *Ethnomusicology* 32(2):39-76
- 1991 „Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda. Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur“, in Constantin Floros et al. (Hg.), *Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 11), Laaber, S. 23-162
- 1996 „Emics and Etics: Theoretical Considerations“, in *African Music* 7(3):3-10

KUCKERTZ, Josef

- 1970 *Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Kunstmusik*, Wiesbaden
- 1980 „Zur Niederschrift der Musik außereuropäischer Kulturen“, in Theodor Göllner (Hg.), *Notenschrift und Aufführung. Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München*, Tutzing, S. 15-32 (Diskussion des Beitrags S. 33-40)
- 1993 „Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der nicht-abendländischen Musik“, in Bernhard Habla (Hg.), *Festschrift Wolfgang Suppan*, Tutzing, S. 155-165

LEVINE, Mark

- 1995 *The Jazz Theory Book*, Petaluma

LIANG Mingyue

1985 *Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical Culture*, New York/Wilhelmshaven

LINDLEY, Mark

1980 „Composition“, in Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 4*, London, S. 599-602

LORTAT-JACOB, Bernard (Hg.)

1987 a *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris

1987 b „Improvisation: le modèle et ses réalisations“, in ders. 1987 a:45-59

MARAIRE, Dumisani A.

1990 *The Position of Music in Shona 'Mudzimu' (Ancestral Spirit) Possession*, Ph. D. Univ. of Washington

1991 *The Nyunga Nyunga Mbira. Lesson Book One*, Gladstone/Portland (Oregon)

MAZIKANA, P. C. / JOHNSTONE, I. J.

1984 *Zimbabwe Epic*, Harare [292]

McDERMOTT, Vincent / SUMARSAM

1975 „Central Javanese Music: the patet of laras sléndro and the gendèr barung“, in *Ethnomusicology* 19:233-244

MERRIAM, Alan P.

1982 „African Musical Rhythm and Concepts of Time-Reckoning“, zitiert nach dem Reprint in ders., *African Music in Perspective* (Critical Studies on Black Life and Culture 6), New York/London, S. 443-461

MOUTAL, Patrick

1991 *A Comparative Study of Selected Hindustani Raga-s Based on Contemporary Practice*, New Delhi

MUKWESHA, Virginia / HETZE, Florian

1989 Beilage zur CD Stella Chiweshe: *Ndizvozvo Ambuya?*, Piranha pir7

1990 Beilage zur CD Stella Rambisai Chiweshe: *Kumusha*, Piranha pir42-2

NATTIEZ, Jean-Jacques

1990 *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton (New Jersey)

NEMBIRE, Kantonje Judah

1993 *How to Play the Zimbabwe Mbira Huru in Staff Notation and in Tonic Solfa Vol. I*, Harare

NETTL, Bruno

1974 „Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach“, in *Musical Quarterly* 60(1):1-19

1983 *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana/Chicago [293]

1986 „Improvisation, extemporization“, in Don Michael Randel (Hg.), *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge (Mass.)/London, S. 392-394

1991 „Preface“, in *The World of Music* 33(3):3-5

²2001 „Improvisation. I. Concepts and practices“, in Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 12*, London, S. 94-98

NETTL, Bruno / RUSSELL, Melinda (Hg.)

1998 *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago/London

POLAK, Rainer

- 1997 „Bewegung, Zeit und Pulsation. Theorie-relevante Aspekte der Jenbe-musik in Bamako“, in *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 16:59-69
- 1998 „Jenbe Music in Bamako. Microtiming as Formal Model and Performance Practice“, in *Iwalewa Forum* 2/98:24-36

POWERS, Harold S.

- 1980 „Mode“, in Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12, London, S. 376-450

POWERS, Harold S. et al.

- ²2001 „Mode“, in Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 16, London, S. 775-860

PRESSING, Jeff

- 1982 „Pitch Class Set Structures in Contemporary Jazz“, in *Jazzforschung* 14:133-172 [294]
- 1988 „Improvisation: Methods and Models“, in John A. Sloboda (Hg.), *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Oxford, S. 129-178

REINECKE, Hans-Peter

- 1970 *Cents Frequenz Periode*, Berlin

RUCKERT, George / WIDDESS, Richard

- 2000 „Hindustani Raga“, in Alison Arnold (Hg.), *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 5: South Asia. The Indian Subcontinent*, New York/London, S. 64-88

RYCROFT, David

- 1954 „Tribal Style and Free Expression“, in *African Music* 1(1):16-27
- 1967 „Nguni Vocal Polyphony“, in *Journal of the International Folk Music Council* 19:88-103

SADIE, Stanley (Hg.)

- ²2001 „Improvisation“ [Einführung], in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12 (ohne Autorenangabe für den zitierten Abschnitt), London, S. 94

SCHERZINGER, Martin

- 2001 „Negotiating the music theory / African music nexus“, in *Perspectives of New Music* 39(1):5-117

SCHMIDHOFER, August

- 1994 „Präzisionsmessungen an Xylophonstäben“, in Elisabeth Th. Hilscher / Theophil Antonicek (Hg.), *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Beiträge zu Methode und Problematik der systematischen, ethnologischen und historischen Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 31, hrsg. von Othmar Wessely), Tutzing, S. 327-335 [295]
- 1995 *Das Xylophonspiel der Mädchen. Zum afrikanischen Erbe in der Musik Madagaskars* (Vergleichende Musikwissenschaft 2, hrsg. von Franz Födermayr, August Schmidhofer und Michael Weber), Frankfurt am Main u. a.

SCHNEIDER, Albrecht / BEURMANN, Andreas E.

- 1990 „„Okutuusa Amadinda‘. Zur Frage äquidistanter Tonsysteme und Stimmungen in Afrika“, in Peter Petersen (Hg.), *Musikkulturgeschichte. Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden, S. 493-526
- 1991 „Tonsysteme, Frequenzdistanz, Klangformen und die Bedeutung experimenteller Forschung für die Vergleichende Musikwissenschaft“, in Constantin Floros et al. (Hg.), *Für György*

- Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 11), Laaber, S. 179-223
- 1994 „Zur Wahrnehmung von Klängen mit inharmonischen Spektren“, in Elisabeth Th. Hilscher / Theophil Antonicek (Hg.), *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Beiträge zu Methode und Problematik der systematischen, ethnologischen und historischen Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 31, hrsg. von Othmar Wessely), Tutzing, S. 49-75
- SCHUMACHER, Rüdiger
- ²1996 „Indonesien. I.-III.“, in Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4*, Kassel u. a., Sp. 766-823
- SEAVOY, Mary H.
- 1982 *The Sisaala Xylophone Tradition*, Ph. D. UCLA
- SEEGER, Charles
- 1958 „Prescriptive and Descriptive Music Writing“, in *Musical Quarterly* 44:184-95 [296]
- SIMON, Artur
- 1978 „Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie“, in *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9:8-52
- 1984 „Zur Improvisation in Musikkulturen mit mündlicher Tradition“, in *Musica* 38(1):37-45
- ²1996 „Improvisation. VIII. Musikethnologie“, in Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4*, Kassel u. a., Sp. 600-604
- SIMON, Artur et al.
- ²1997 „Modale Melodiekonzepte“, in Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 6*, Kassel u. a., Sp. 354-382
- SLAWEK, Stephen
- 1998 „Keeping It Going. Terms, Practices, and Processes of Improvisation in Hindustānī Instrumental Music“, in NETTL / RUSSELL 1998:335-368
- 2000 „Hindustani Instrumental Music“, in Alison Arnold (Hg.), *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 5: South Asia. The Indian Subcontinent*, New York/London, S. 188-208
- SORRELL, Neil
- 1990 *A Guide to the Gamelan*, London
- SUPPAN, Wolfgang
- 1971 „Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift“, in Friedrich W. Riedel / Hubert Unverricht (Hg.), *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag*, S. 39-46, zitiert nach dem Reprint in Wolfgang Suppan, *Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Menschen- und Kulturgüterforschung* (Musikethnologische Sammelbände 15-17), Tutzing 2000, S. 533-542 [297]
- 1994 „Takassim Nay. Beobachtungen zur gegenwärtigen Verwendung der Makamat in Ägypten anhand der Praxis des Nay-Spiels“, in Elisabeth Th. Hilscher / Theophil Antonicek (Hg.), *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Beiträge zu Methode und Problematik der systematischen, ethnologischen und historischen Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 31, hrsg. von Othmar Wessely), Tutzing, S. 337-360
- SUTTON, Richard Anderson
- 1982 *Variation in Javanese Gamelan Music: Dynamics of a Steady State*, Ph. D. Univ. of Michigan

- 1987 „Variation and Composition in Java“, in *Yearbook for Traditional Music* 19:65-95
- 1998 a „Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise?“ in NETTL / RUSSELL 1998:69-92
- 1998 b „Central and East Java“, in Terry E. Miller / Sean Williams (Hg.), *The Encyclopedia of World Music Vol. 4: Southeast Asia*, New York/ London, S. 631-685
- TERHARDT, Ernst / SEEWANN, Martin
- 1984 „Auditive und objektive Bestimmung der Schlagtonhöhe von historischen Kirchenglocken“, in *Acustica* 54(3):129-144
- TRACEY, Andrew
- 1961 „Mbira Music of Jege A. Tapera“, in *African Music* 2(4):44-63
- 1963 „Three Tunes for ‘Mbira Dza Vadzimu’“, in *African Music* 3(2):23-26
- 1969 „The Tuning of Mbira Reeds“, in *African Music* 4(3):96-100
- 1970 a „The Matepe Mbira Music of Rhodesia“, in *African Music* 4(4):37-61 [298]
- 1970 b *How to Play the Mbira (Dza Vadzimu)*, Roodeport
- 1972 „The Original African Mbira?“ in *African Music* 5(2):85-104
- 1989 „The System of Mbira“, in *Papers Presented at the Seventh Symposium on Ethnomusicology (1988)*, Grahamstown (International Library of African Music, Rhodes University), S. 43-55
- 1991 „Kambaithe Makolekole and his Valimba Group: A Glimpse of the Technique of the Sena Xylophone“, in *African Music* 7(1):82-104
- TRACEY, Hugh
- 1961 „A Case for the Name Mbira“ in *African Music* 2(4):17-25
- 1969 „The Mbira Class of African Instruments in Rhodesia (1932)“, in *African Music* 4(3):78-95
- ²1970 *Chopi Musicians: Their Music, Poetry, and Instruments*, London/New York/Toronto
- VISWANATHAN, Tanjore/CORMACK, Jody
- 1998 „Melodic Improvisation in Kar«µak Music: The Manifestations of Rāga“, in NETTL / RUSSELL 1998:219-233
- WACHSMANN, Klaus P.
- 1967 „Pen-equidistance and Accurate Pitch: a Problem from the Source of the Nile“, in Ludwig Finscher / Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), *Festschrift für Walter Wiora*, S. 583-592
- WEGNER, Ulrich
- 1993 „Cognitive Aspects of amadinda Xylophone Music from Buganda: Inherent Patterns Reconsidered“, in *Ethnomusicology* 37(2):201-241 [299]
- 1994 „Cognitive Dissonance as an Experimental Device in Ethnomusicological Research“, in August Schmidhofer / Dietrich Schüller (Hg.), *For Gerhard Kubik. Festschrift on the Occasion of his 60th Birthday* (Vergleichende Musikwissenschaft 3, hrsg. von Franz Födermayr, August Schmidhofer und Michael Weber), Frankfurt am Main u. a., S. 451-468
- WELMERS, Wm. E.
- 1971 „Checklist of African Language and Dialect Names“, in Thomas A. Sebeok (Hg.), *Linguistics in Sub-Saharan Africa* (Current Trends in Linguistics 7), The Hague/Paris, S. 759-900
- ZANTEN, Wim van
- 1980 „The Equidistant Heptatonic Scale of the Asena in Malawi“, in *African Music* 6(1):107-125
- ZINDI, Fred
- 1985 *Roots Rocking in Zimbabwe*, Gweru

Tonträger

Tonträger, auf die im Text Bezug genommen wird:

Black-I-Tes

- MC Black-I-Tes: *Mabweadziva* (L4 RTLP 22, o. J.)

Chiweshe, Stella Rambisai

- CD *Ambuya? / Ndizvozvo* (Piranha pir 7, 1989)
- CD *Chisi* (Piranha pir 27 cd, o. J.)
- CD *Kumusha* (Piranha pir 42-2, 1990)

Mapfumo, Thomas

- CD *The Chimurenga Singles 1976-1980* (Shanachie SH 43066, 1989) [\[300\]](#)
- CD *Shumba* (Earthworks/Virgin CDEWV 22, 1990)
- CD *Ndangariro* (Shanachie 44012, 1991)
- CD *Chamunorwa* (Mango 162 539 900-2, 1991)
- CD *Vanhu Vatema* (Zimbob TMBU 14, 1994)

Einige ausgewählte weitere Tonträger mit *mbira*-Musik:

- CD *Zimbabwe. The Soul of Mbira* (Nonesuch 7559-72054-2)
- CD *Zimbabwe. Traditional Mbira Musicians & Kevin Volans Ensemble* (Network 52.990)
- CD *Mukweshu nema Gwenyambira: Matare* (Shava CD004-2)

Videos

- Stella Chiweshe: *Rambisayi. Music of the Ancestors* (Mbira Production, 1990)
- *Xhosa Music*, aufgenommen von Dave Dargie 1985, publiziert im Selbstverlag, München 1993. [\[301\]](#)