

Gerd Grupe

Motiorhythmische
~~MOTORRHYTHMISCHE~~ PATTERNS
IN DER MBIRA-MUSIK DER SHONA

Bereits Erich M. von Hornbostel scheint zumindest ansatzweise klar gewesen zu sein, dass die Dimension der Bewegung für die Erforschung traditioneller Musik von Bedeutung ist, und zwar nicht nur hinsichtlich sofort ins Auge springender Tanzbewegungen. In seinen zusammen mit Otto Abraham verfassten „*Vorschlägen für die Transkription exotischer Melodien*“ heißt es über die sogenannte „*Erlernungsmethode*“, die darin bestehe, dass „*der Forscher selbst die Gesänge oder Instrumentalstücke so erlernt, dass er sie zur Zufriedenheit der Eingeborenen wiedergeben kann*“ (1909/1910:134): Sie „*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*“ (ebda.: 135; Hervorhebung im Original).

Für afrikanische Musik behauptete er – damit sicherlich über das Ziel hinausschießend –, nach der dortigen einheimischen Auffassung¹ sei das klangliche Resultat zumindest für den Musiker selbst gegenüber dem Bewegungsablauf, der zu diesem Ergebnis führt, von untergeordneter Bedeutung:

»The form [die melodische Gestalt, G.G.] is so firmly established in itself that even if it is shifted (transposed) on a scale consisting of unequal steps it remains the same in the hearer's mind – and even more in the player's, who realizes melody above all as an act of motility, regarding its audible quality rather as a side-issue, although a desirable one« (1928: 49).

¹ Natürlich konnte er mangels eigener Anschauung darüber nur spekulieren!

Untersuchungen zu nicht-auditiven Aspekten des Instrumentalspiels

Im Zusammenhang mit Lamellophon-Musik hat Robert Kauffman auf die Diskrepanz zwischen dem Höreindruck beim Spielen einer *mbira* und der Wahrnehmung des Spielers selbst hingewiesen:

»The personal quality of mbira playing is especially apparent in ritual situations where it is played together with gourd rattles [...]. In such cases, the mbira is rarely heard, since its sound is so strongly dominated by the percussive sound of the accompanying gourd rattles« (1979: 251).

Gleichzeitig seien aber die „*musical patterns played on the mbira [...] extremely intricate and involved*“ (1979:252). 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« (ebda.)

Diese Betonung des Tastsinns als Aspekt, der für die adäquate Gesamtschau einer musikalischen Darbietung in manchen Fällen eine wichtige Rolle spielen kann, findet sich jedoch keineswegs nur bezüglich afrikanischer Musik. So hebt Liang Mingyue seine Bedeutung für das Spiel der chinesischen Wölbbrettzither *qin* hervor: Hier gehe es nicht nur um „*auditory sensibility*“ sondern auch um

»kinesthetic-acoustic sensibility. This latter aspect involves the muscular sensation of sonic fluctuation through touching the strings or other instrumental surfaces. Accordingly, an active performer's musical sensibility is finer, more direct and gratifying than that of a passive listener's. [...] The distinction of sound on the qin is, therefore, not only an art of listening but also an art of touching« (Liang 1985: 208-209).

Auch in Anbetracht der geringen Lautstärke des Instruments gehe es hier offenbar zu wesentlichen Teilen um „*listening with the fingers*“ (ebda.: 211).

Im Folgenden soll es nun jedoch um einen anders gelagerten Fall der Bedeutung von Bewegung im Zusammenhang mit Musik gehen. Der Gegenstand ist dabei der gleiche, den auch Kauffman

für seine Thesen herangezogen hat, nämlich die Musik des Lamellophons *mbira* der Shona in Simbabwe. Kauffmans Verdienst besteht zweifellos darin, auf das taktile Element beim Musizieren aufmerksam gemacht zu haben. Anders als bei der *qin*, wo z. B. mit dem Gleiten über die Saite sicherlich eine charakteristische, über den Tastsinn vermittelte Wahrnehmung verbunden ist, scheint mir dies für die *mbira*-Lamellophone in dieser Weise jedoch nur begrenzt zu gelten. Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass durch das Anzupfen der Zungen zwar das gesamte Instrument wegen der akustischen Kopplung zu vibrieren beginnt und dies vom Spieler auch wahrgenommen wird. Dagegen ist ein Kontakt zwischen Finger 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 beim *mbira*-Spiel sowie die Würdigung des Zusammenwirkens von auditiver und motionaler Dimension² scheint mir jedoch ein anderes Phänomen zu sein, auf das wohl zuerst Andrew Tracey aufmerksam gemacht hat, ohne es jedoch systematisch zu untersuchen: „*the importance of the motor pattern*“ (Tracey 1970a: 39). Es geht um Bewegungsabläufe beim Musizieren auf diesem Instrument, die feststehende Muster bilden (vgl. dazu auch Tracey 1970b). Zwar hat auch Paul Berliner in seinem Standardwerk zur *mbira*-Musik auf gewisse Bewegungsmuster hingewiesen, dies jedoch nicht weiter verfolgt (1981: 77-78; 92). Eine zentrale Stellung nimmt diese Frage dagegen zum Beispiel in John Baily's Studien zur Spielweise der afghanischen Langhalslaute *dutar* ein (vgl. Baily 1977), wo er „*movement patterns*“ und „*motor structure*“ detailliert untersucht hat.

² Vgl. dazu Gerhard Kubik, der sich ausgiebig zu diesem Zusammenhang geäußert hat, beispielsweise bezüglich der „*fingering patterns*“ in kongolesischer Gitarrenmusik (1983b: 316).

Die Bedeutung von Bewegungsmustern am Beispiel *mbira*

Dass es sich bei solchen Bewegungsmustern im Fall der *mbira*-Musik um deutlich ausgeprägte Gestalten handelt, ist für das Hörbild und damit den bloßen Hörer zunächst nicht von Bedeutung. Verschiedene gleichzeitig zutreffende Bedingungen wie großer Ambitus, sprunghafte melodische Bewegung zeitlich aufeinander folgender Töne sowie zyklische Form bewirken nämlich beim Hören einen Effekt, den man als „*auditory stream segregation*“ bzw. „*parsing*“ bezeichnet (vgl. dazu Wegner 1993) und der das Klangbild entscheidend prägt. Das Gehör spaltet das Tonmaterial dabei in Klangbänder oder Register tonräumlich benachbarter Töne auf, so dass sich mehrere polyphone Melodielinien ergeben. Dieser Vorgang, in der ethnomusikologischen Literatur meist unter dem von Gerhard Kubik geprägten Begriff der „*inhärenten Patterns*“ diskutiert, verläuft in der *mbira*-Musik zum Teil parallel, zum Teil quer zu den Bewegungsmustern beim Spielen. In diesem Beitrag werden wir uns jedoch nur mit letzteren beschäftigen.

Es geht hier also insofern um ein „*subtiles*“ Thema, als es sich eigentlich nur aus der Perspektive des Musikers heraus erschließt. Die motionale Dimension seines Spiels ist primär nur für ihn selbst relevant, für die Hörer zählt das Klangresultat³. Sie wird auch – anders als etwa Tanz- oder sonstige, ausladendere Körperbewegungen beim Musizieren – für die Anwesenden nicht oder kaum sichtbar, da sie auf die Finger beschränkt ist und häufig durch einen großen Kalebassenresonator vor deren Blicken verborgen wird.

Anordnung der Lamellen und Notation

Das Lamellophon *mbira* der Shona, genauer gesagt der *Zezuru* in Zentralzimbabwe, das manchmal zur Unterscheidung von anderen Typen als *mbira dzavadzimu* oder *mbira huru* bezeich-

³ Kubik geht zwar davon aus, dass Bewegungsmuster in der Regel Akzentuierung, Agogik und Timing der gespielten Töne beeinflussen (1983b: 316). Jedoch gibt es dazu meines Wissens bisher keine genaueren Untersuchungen.

net wird, besteht typischerweise aus 22 Lamellen, die einen Ambitus von drei Oktaven umfassen⁴. Die Zungen sind in drei Manualen angeordnet, die Berliner (1981) als B(ass), L(eft) und R(ight) bezeichnet. Gezupft wird mit linkem und rechtem Daumen jeweils von oben sowie dem rechten Zeigefinger von unten⁵. Wir haben es hier also mit einer Konstellation zu tun, an der drei Finger, drei Manuale sowie drei Oktaven beteiligt sind.

Die Zuordnung der agierenden Finger zu den drei Manualen entspricht jedoch nicht einer 1-zu-1-Relation, ebenso wenig verteilen sich die drei Oktaven gleichmäßig auf die drei Manuale. Um eine einfache Verständigung über die relevanten vier Spielbereiche zu ermöglichen, die sich aus der Verschränkung zweier Faktoren – der morphologisch-räumlichen Anordnung in Manuale einerseits und den zum Einsatz kommenden Fingern andererseits – ergeben, möchte ich sie folgendermaßen benennen:

- LU: linkes unteres Manual, gezupft vom linken Daumen (B-Manual)
- LO: linkes oberes Manual, gezupft vom linken Daumen (L-Manual)
- RD: rechtes Manual von Lamelle R1 bis R3, gezupft vom rechten Daumen
- RZ: rechtes Manual ab R4, gezupft vom rechten Zeigefinger (RD + RZ ergeben das R-Manual)⁶.

⁴ Zusätzliche Lamellen können den Tonumfang in die vierte Oktave erweitern bzw. in der dritten zu Doppelungen führen. (s. u.)

⁵ Kubik hat eine solche gegenläufige Zupftechnik einmal als „Krabben“-Spielstil“ bezeichnet (1983a: 92). Ich danke K.-P. Brenner für diesen Hinweis.

⁶ In seltenen Fällen kann aus spieltechnischen Gründen die sonst übliche Aufteilung zwischen rechtem Daumen und Zeigefinger verschoben werden.

The diagram illustrates a musical scale and two musical staves. At the top, a horizontal scale is shown with 19 boxes, each containing a label: B7, L6, B6, L5, B5, L4, B4, L3, B3, L2, B2, L1, B1, R1, R2, R3, R4, R5, R6, R7, R8, R9. Below this, two musical staves are shown. The first staff has a treble clef and a bass clef. The treble clef staff contains notes labeled LO, RD, and RZ. The bass clef staff contains notes labeled LU, RD, and RZ. The second staff also has a treble clef and a bass clef. The treble clef staff contains notes labeled R2, R3, R4, R5, R6, R7, R8, and R9(R10). The bass clef staff contains notes labeled B1, B2, B3, B4, B5, B6, L1, B7, R1, L3, L2, L4, L5, and L6 (L7).

Notenbeispiel 1 (Musikbeispiel 1)

Aus dem Hörbild auf das Spielbild zurückzuschließen ist hier nur möglich, wenn der Stimmpfad des Instruments genau bekannt ist. Und selbst dann bleiben auf Grund der Doppelung mancher Stufen (s. u.) Ungewissheiten über den Fingersatz, die nur mittels einer Videodokumentation oder durch eigene Anschauung – z. B. in Form der Hornbostelschen „*Erlernungsmethode*“ – ausgeräumt werden können.

Im Folgenden werden verschiedene Aspekte zur Sprache kommen, die mit Bewegungsabläufen beim Spiel der *mbira* zu tun haben, darunter:

- die Auswirkung variierender Instrumentalstimmungen auf die Bewegungsabläufe,
- der gezielte Einsatz verschiedener Spielbereiche,
- die Verschränkung von Bewegungsmustern und rhythmischen Figuren zu motiorhythmischen Patterns sowie deren Beat-Relation.

Zunächst seien jedoch kurz die wichtigsten Merkmale der angesprochenen Musik skizziert.

Allgemeine musikalische Charakteristika der *mbira*-Musik

Das Repertoire besteht aus zyklisch angelegten Kompositionen, denen jeweils eine feste Akkordsequenz zugrunde liegt. Typische Konstellationen sind entweder das Solospiel, meist zur Unterhaltung, bei dem der Musiker von einer Grundform des Stücks ausgeht und diese durch Variantenbildung ausgestaltet; oder die Kombination eines Basisparts (*kushaura*), der mehr oder weniger unverändert wiederholt wird, mit einem zweiten, kontrastierenden Part (*kutsinhira*). Beim Spiel im Rahmen ritueller Anlässe (Ahnenverehrung, Regenzeremonien) kommen weitere *mbiras*⁷ sowie das Gefäßrasselpaar *hosho* hinzu, auf das man im informellen Zusammenhang manchmal verzichtet. Von solchen Parts (speziell *kushaura*) sind den Musikern jeweils Grundformen geläufig, die jederzeit Ton für Ton reproduzierbar sind. Sie werden allerdings normalerweise nicht über mehrere Zyklen unverändert gespielt.

Hinsichtlich der zeitlichen Organisation gelten folgende Charakteristika:

- Die Stücke basieren überwiegend auf einer ternären Teilung des Beat. Bei einer typischen Formzahl von 48 Pulsen pro Zyklus umfasst dieser dann 16 Beats.
- Beats werden beim Spielen entweder von den Musikern gedacht oder können auch beispielsweise durch leichtes Kopfnicken externalisiert werden.
- Spielt ein *hosho*-Rasselpaar mit, ist der Beat an dessen Pattern erkennbar. Er liegt auf dem Endpunkt der Abwärtsbewegung der rechten Rassel.

⁷ Diese Pluralbildung orientiert sich am englischen Sprachgebrauch und entstammt nicht dem chiShona. Das Wort „*mbira*“ wird dort normalerweise als Plural der Klasse 10 im Sinne von „Zungen, Lamellen“ aufgefasst. Morphologisch kann es sich aber auch um einen Singular der Klasse 9 handeln. Dies ist nur aus dem jeweiligen Satzkontext ersichtlich.

- Sofern Tanzschritte ausgeführt werden, orientieren sie sich an diesem Beat.

Das Tonsystem der Shona ist heptatonisch, jedoch herrscht bis dato keine völlige Klarheit über die Frage der Beschaffenheit dieser Heptatonik. Handelt es sich um ein tendenziell äquidistantes System oder um eines mit verschiedenen großen Intervallschritten und modaler Differenzierung?⁸ Die konkreten Stimmungen von *mbiras* zeigen bereits beim Vergleich der drei Oktaven eines Instruments eine gewisse Toleranzspanne der Stufen, bei verschiedenen Instrumenten können die Unterschiede in der Intonation der Stufen durchaus 100 Cents erreichen.

Bewegungsabläufe bei verschieden gestimmten Instrumenten

Dennoch werden die Bewegungsabläufe, d. h. die konkrete Gestalt z. B. eines *kushaura*, beim Wechsel zu einem anderen Instrument im Prinzip beibehalten, was auf Grund des beträchtlich divergierenden Klangresultats nicht nur die Hörer, sondern anfangs auch den Musiker selbst erheblich verunsichern kann (vgl. dazu Berliner 1981: 70). Dies entspricht der Situation beim javanischen Gamelan, wo von Orchester zu Orchester die Idiophone speziell beim Tonsystem *pélog* recht verschieden gestimmt sein können.

Das Musikbeispiel 1 auf der beiliegenden CD gibt einen Eindruck von der möglichen Bandbreite des Klangeindrucks. Es bietet drei verschiedene Versionen eines *kushaura*-Parts, die sich nur durch die Stimmung der Instrumente unterscheiden.

Ob man generell alle Stücke des *mbira*-Repertoires auf jeder *mbira* spielen kann, ist unter Musikern umstritten: Nicht nur die konkrete Stimmung eines konkreten Instruments unterliegt einer klangästhetischen Wertung, sondern auch die Frage, welche Stücke bzw. eventuell welche spezifischen Versionen auf einem bestimmten Instrument nach den Vorstellungen der Shona-Musiker „gut“ klingen: Während einige grundsätzlich alles für

⁸ Vgl. dazu Brenner 1997 und Grupe 1998b.

kombinierbar halten, schränken andere dies von Fall zu Fall ein. Festzuhalten bleibt für unsere Fragestellung jedenfalls, dass feststehende Bewegungsmuster zumindest im Prinzip übertragbar sind: Bei Verwendung einer Tabulatur bleibt diese unverändert, da zu jedem Zeitpunkt jeweils die Lamelle gezupft wird, die sich am gleichen Platz entsprechend des Layouts der Zungen, des Stimmplans, befindet und damit die gleiche Stufe des Tonsystems in der jeweiligen Oktavlage repräsentiert.

Kleine Umstellungen können sich daraus ergeben, dass an bestimmten Stellen der Manuale bei manchen Instrumenten zusätzliche Lamellen vorhanden sind, die bei der minimalen Standardausstattung fehlen. Dies gilt besonders für die zweite Stufe in der dritten Oktav ($L7 = R3$) sowie eine Erweiterung in die vierte Oktave hinein (mit $R10 =$ zweite Stufe, $R11 =$ dritte Stufe usw.).

Verwendung der Manuale und Spielbereiche

Von den vier Spielbereichen machen die Musiker gezielt Gebrauch. Dies wird auch verbalisiert. So können bestimmte Versionen eines Stücks charakterisiert sein durch den gänzlichen Verzicht auf ein Manual⁹ oder durch eine bestimmte Abfolge von Tönen jeweils alternierend aus dem einen oder anderen Spielbereich. Vor allem die beiden linken Manuale werden häufig in dieser Weise eingesetzt.

Die Unterscheidung zwischen rechter und linker Hand spielt ebenfalls eine Rolle: Musiker können z. B. beide Hände einzeln unterrichten. Häufig verändern sie auch die konkrete Version eines Stücks, indem sie zunächst nur den Part einer Hand variieren (s. dazu unten). In manchen Fällen alternieren linke und rechte Hand, ohne weiter regelmäßig zwischen den Spielbereichen zu differenzieren. Darüber hinaus finden sich auch Beispiele, bei denen von allen vier Spielbereichen in einer festen Abfolge Gebrauch gemacht wird (s. Noten- und Musikbeispiel 5).

⁹ Noten- und Musikbeispiel 2 und 6 (im Anhang) verzichten beide auf den Einsatz des Spielbereichs links unten (LU).

Motiorhythmische Patterns

Wie bereits oben erwähnt, decken sich die drei Manuale nicht vollständig mit den Stufen der jeweiligen Oktav¹⁰ und auch die drei agierenden Finger sind nicht je einem Manual oder einer Oktav zuzuordnen, so dass sich schon daraus eine Divergenz zwischen Hörbild und Spielbild ergibt.

Beim Hören der *mbira*-Parts sind nun bestimmte rhythmische Muster erkennbar, die die zeitliche Gestaltung eines Parts prägen und häufig über die gesamte Zykluslänge unverändert bleiben. Untersucht man, wie diese Resultierenden manuell erzeugt werden, zeigt sich eine Verschränkung der dem ausführenden Musiker zuzuordnenden Ebene der Bewegungsabläufe mit der der hörbaren Rhythmen, die die resultierende Klanggestalt ergeben. Interessant ist dabei, dass auch auf der motionalen Ebene feststehende Muster zu konstatieren sind, die zweckmäßigerweise an Hand einer Tabulatur sichtbar gemacht werden können. Die Verschränkung dieser beiden Aspekte führt also zu motiorhythmischen Patterns, die sowohl den Bewegungs- wie auch den Klangaspekt beinhalten.

Solche motiorhythmischen Patterns lassen sich unterteilen in

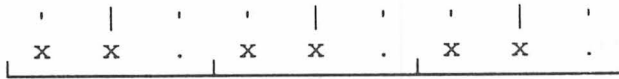
- 1) den Beat stützende
- 2) den Beat verschleiernde, kreuzrhythmische Patterns.

Bekanntlich erfordert die Frage nach dem Beat in einer Musik eine intrakulturelle Antwort: Die emisch richtige Relation will gelernt sein. Dies betrifft im übrigen auch Einheimische, denn auch Nicht-Musiker aus der betreffenden Kultur können durch den Beat verschleiernde Patterns genauso desorientiert werden wie kulturfremde Outsider. So gesehen wäre die Forderung nach einer intrakulturellen Sichtweise des Phänomens „Beat“ dahingehend zu ergänzen, dass es der Perspektive von Musikspezialisten bedarf, um hier zu gültigen Angaben zu kommen.

¹⁰ Im B-Manual gibt es statt der fehlenden tiefen die mittlere 2. Stufe, im L-Manual fehlen diese mittlere 2. sowie die 3. Stufe; letztere findet sich stattdessen im R-Manual.

Betrachten wir zuerst einige den Beat stützende Patterns¹¹:

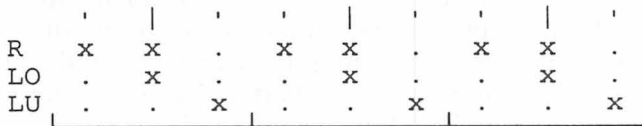
3-1'-Pattern



etc.

Dieses Pattern besetzt grundsätzlich den Puls unmittelbar vor (,3') sowie den Puls genau auf dem Beat (,1'), gefolgt von einem Leerpuls (s. Noten- und Musikbeispiel 3).

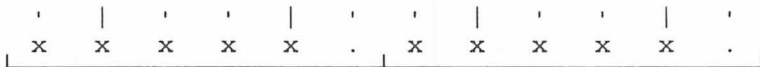
3er'-Pattern



etc.

Anders als beim 3-1'-Pattern ist hier jeder Puls besetzt. Zudem zeigt sich durchweg eine charakteristische Verteilung der Spielbereiche (s. Noten- und Musikbeispiel 4. Dort gibt es eine weitere Differenzierung in der rechten Hand: RZ und RD alternieren.)

6er'-Pattern



etc.

Das diesem Pattern zugrunde liegende Muster erscheint in mehreren verschiedenen Ausprägungen. Die Grundgestalt zeichnet

¹¹ Im chiShona existieren dafür keine Namen. Die Bezeichnungen stammen von mir. Zur Notation: Die vertikalen Striche zeigen das Pulsraster, die längeren den Beat. Ein 'x' markiert einen klingenden Puls, Punkte stehen für Leerpulse. Die Patternlänge wird durch die eckigen Klammern angezeigt.

sich dadurch aus, dass fünf aufeinander folgende Pulse gespielt werden, gefolgt von einem Leerpuls. Dabei fällt der letzte gespielte Puls grundsätzlich auf den Beat (s. Noten- und Musikbeispiel 5).

„12er“-Pattern

Solche vergleichsweise seltenen Patterns finden sich in unterschiedlichen Erscheinungsformen, die in erster Linie ihre Patternlänge als gemeinsames Merkmal auszeichnet (s. Noten- und Musikbeispiel 6).

NB: Bei der Verwendung eines Parts als *kutsinhira* kann sich die Relation um einen Puls nach hinten verschieben! Noten- und Musikbeispiel 7 zeigt sowohl ein „6er“- wie auch ein „3-1“-Pattern jeweils um einen Puls nach hinten versetzt. Für die sogenannte *kupesanisa*-Echoverzahnung trifft dies ebenfalls zu, da bei diesem Verfahren ein *kutsinhira*-Part dadurch gebildet wird, dass der *kushaura* um einen Puls verzögert als „Echo“ gespielt wird.

Auch wenn man bei Patterns, die den Beat stützen, wissen muss, wie die intrakulturell korrekte Beat-Relation aussieht, fällt die Zuordnung bei den folgenden, den Beat verschleiern den Patterns beträchtlich schwerer – auch einheimischen Nicht-Insidern!

„2er“-Pattern

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

etc.

Bei diesem äußerst seltenen Pattern agieren beide Hände simultan auf einem Puls und pausieren auf dem folgenden (s. Noten- und Musikbeispiel 8). Daraus folgt, dass erst nach jeweils sechs Pulsen die Relation zum Beat wiederkehrt.

LR'-Pattern

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

etc.

Auch bei diesem sehr gern verwendeten Pattern mit einem beständigen Alternieren beider Hände wiederholt sich die Beat-Relation nach jeweils sechs Pulsen (s. Noten- und Musikbeispiel 9). Wie man dort beobachten kann, kommen bei diesem Pattern auch weitere Differenzierungen der Spielbereiche vor.

4er'-Pattern

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

etc.

Die Viererblöcke dieses Patterns, das hier in seiner Grundform gezeigt wird, drängen sich dem Gehör besonders auf und bilden damit einen reizvollen Kontrast zur zugrunde liegenden Dreierkonfiguration des Beats. Erst nach zwölf Pulsen wiederholt sich die Relation des Patterns zum Beat (s. Noten- und Musikbeispiel 10). Dort spielt zusätzlich auch die rechte Hand auf dem ersten Puls der Figur).

Besonderheiten motorhythmischer Patterns

Zunächst einmal ist eine Bemerkung zur Wortwahl angebracht. Man könnte ja etwa auch von „motorrhythmisch“ sprechen, wie dies in den englischen Ausdrücken „*motor pattern*“ (A. Tracey) oder „*motor structure*“ (J. Baily) anklingt. Ich möchte allerdings die Konnotation des „rein Motorischen“ vermeiden, zumal die Musiker manchmal – wie man an Noten- und Musikbeispiel 9 sehen kann – gewissermaßen als „I-Tüpfelchen“ ein ansonsten festes Muster an einer Stelle unterbrechen, ohne dass der Stimm-

plan diese Abweichung notwendig machen würde¹². Dies tut man besonders gern am Schluss eines Zyklus¹³. Die Muster sind eben nicht starr. Man spielt sie gern, aber man spielt auch mit ihnen!

Oben wurde bereits erwähnt, dass eine gängige Methode der Variantenbildung darin besteht, zunächst nur den Part einer Hand zu variieren. Beim Vergleich der Noten- und Musikbeispiele 11 und 12 stellt man fest, dass einmal ein ‚LR‘-Pattern, im zweiten Fall ein ‚6er‘-Pattern vorliegt. Dabei ist in beiden Versionen der Part der linken Hand gleich!

Normalerweise gehen tonal-harmonische Ebene und Patternbildung Hand in Hand. Das Pendel kann aber auch zu einer Seite ausschlagen. Die Noten- und Musikbeispiele 13 und 14 zeigen, wie tonal-harmonische Vorgaben der zugrunde liegenden Akkordsequenzen die Patternbildung beeinflussen können. In beiden Beispielen wird an Stellen, wo man auf Grund der motorhythmischen Gestaltung einen mit der linken Hand zu spielenden Ton erwarten würde, die Lamelle R1 gezupft¹⁴. Der Grund liegt offenbar darin, dass man dort die dritte Stufe im mittleren Register hören möchte, die nach dem Stimmplan nun einmal von der rechten Hand erzeugt wird.

Umgekehrt kann ein Bewegungsmuster über die tonal-harmonischen Vorgaben dominieren und damit die harmonische Progression partiell verschleiern. Dieses Phänomen wird besonders deutlich im Fall sogenannten „Konstanten“, d. h. gleicher Töne, die in der Akkordsequenz an der betreffenden Stelle im Zyklus so nicht vorkommen dürften und dadurch hörbar die eigentliche harmonische Progression überlagern. In Noten- und Musikbei-

¹² Auf dem vorletzten Puls der vierten Zeile erwartet man ein tiefes ‚c‘, gespielt auf der Lamelle B1. Stattdessen wird das eine Oktave höher liegende ‚c‘ aus dem linken oberen Spielbereich (LO) genommen.

¹³ Das Problem der Segmentierung der Perioden habe ich an anderer Stelle erörtert (Grube 1998b).

¹⁴ Noten- und Musikbeispiel 13: Zeile 2, 3 und 4, jeweils Puls 9; Beispiel 14: Zeile 2 und 3, jeweils Puls 5.

spiel 15 gibt es auf dem achten Puls jeder Zeile eine Konstante auf ‚e‘, auf dem elften Puls eine auf ‚c‘.

Wie sich gezeigt hat, ist der oben zitierte Vorschlag Hornbostels offensichtlich berechtigt. Bezüglich der Relation von Musik und Bewegung ist nicht nur zu beachten, was sofort ins Auge springt, sondern auch die eigentlich nur für den ausführenden Musiker erfahrbaren Bewegungsabläufe beim Spielen lohnen einen genaueren Blick. Dabei ist das in diesem Beitrag vorgestellte Repertoire gerade deswegen besonders spannend, weil die Bewegungsabläufe hier ausgeprägte Muster bilden, mit denen die Shona-Musiker hochgradig differenziert von den Möglichkeiten eines scheinbar einfachen Instrumententyps Gebrauch machen.

Zu den Notenbeispielen

Die Notation gibt den ungefähren Klangeindruck der Mehrzahl der von mir angetroffenen Instrumente wieder, wenn man berücksichtigt, dass die einzelnen Stufen je nach *mbira* innerhalb eines gewissen Toleranzbereichs unterschiedlich intoniert sein können. Besonders die siebte Stufe des Tonsystems, die hier als ‚h‘ wiedergegeben ist, tendiert häufig zu einer neutralen oder gar kleinen Septim. Dies gilt auch für die dritte Stufe, hier als ‚e‘ notiert.

Die Zyklen sind in vier gleich lange Formteile gegliedert, die jeweils zeilenweise angeordnet sind. Parallel zur Notation ist der Einsatz der vier Spielbereiche in Form einer Tabulatur wiedergegeben.

~~xxxxxxx~~ Muikbeispiele

[illegible][illegible][illegible][illegible]

und

Noten- Musikbeispiel 3: „Taireva“, *kushaura* von S. Mujuru

The first system of musical notation for 'The Little Boat' is written on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, starting on a middle C (C4) and moving stepwise up to a G4 (the second line of the staff). The bass line is in the bass clef, starting on a G3 (the second line of the staff) and moving stepwise up to a D4 (the first space of the staff). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of quarter notes, and the bass line consists of eighth notes.

[illegible]

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a simple accompaniment. The system ends with a double bar line.

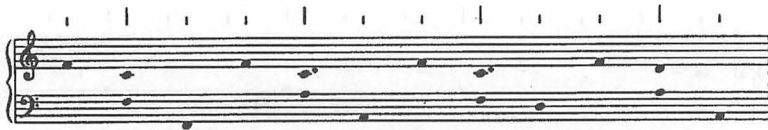
RZ	6	6	5	4
RD	2			1
LO	1	2	3	4
LU				

The first system of the handwritten musical score for 'The Rose Tree'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, starting on a middle C (C4) and moving stepwise up to a G4 (the eighth line of the staff). The bass line is written in the bass clef, starting on a G3 (the second line of the staff) and moving stepwise up to a D4 (the first space of the staff). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. There are 16 measures in total, with a final double bar line at the end.

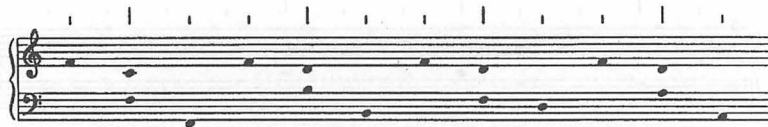
[illegible][illegible][illegible]

Noten-

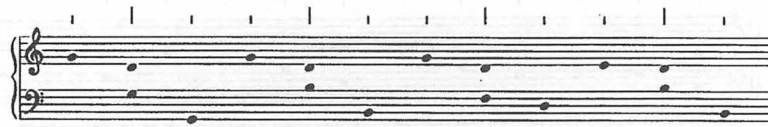
Noten- und Musikbeispiel 4: „Chakwi“, *kushaura*
von V. Mukwasha



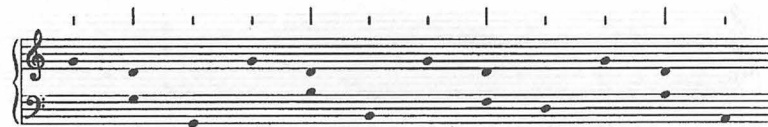
RZ	5			5			5			5		
RD		2			2 (3)			2 (3)			3	
LO		3			4			3			4	
LU			3			5			7			5



RZ	5			5			5			5		
RD		2			3			3			3	
LO		3			5			3			4	
LU			3			6			7			5

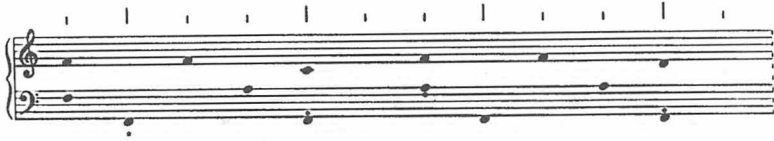


RZ	6			6			6			4		
RD		3			3			3			3	
LO		2			5			3			5	
LU			4			6			7			6



RZ	6			6			6			6		
RD		3			3			3			3	
LO		2			5			3			4	
LU			4			6			7			5

Noten-und Musikbeispiel 5: „Nhemamusasa“, *kutsinhira* I von S. Mujuru



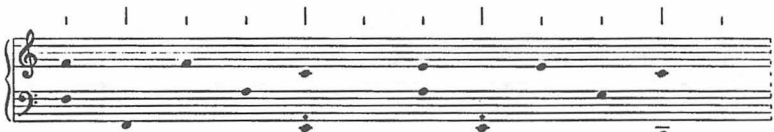
RZ	5		5			5		5		
RD				2					3	
LO	3			4		4 (3)			4	
LU		3		3 (5)		3			3 (5)	



RZ	5		5			5		5		
RD				3					3	
LO	3			5		5 (3)			4	
LU		3		3 (6)		3			3 (5)	



RZ	6		6			5		5		
RD				3					3	
LO	2			5		5 (3)			4	
LU		4		3 (6)		3			3 (5)	



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

Noten- und Musikbeispiel 6: „Bukatiende“, *kushaura* I von Ch. Mhlanga

The first system of musical notation for 'The Song of the Lark' is written on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is primarily in the treble clef, starting on a middle C (C4) and moving stepwise up to a G4 (the second line of the staff). The bass clef part provides a simple accompaniment, starting on a C3 (the first line) and moving stepwise up to a G3 (the second line). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes a key signature change from one flat to two flats (B-flat and E-flat) at the end of the system.

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

The first system of musical notation for 'The Song of the Lark'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, starting on a middle C (C4) and moving stepwise up to a G4 (the second line of the staff). The bass line is written in the bass clef, starting on a G3 (the second space of the staff) and moving stepwise up to a C4 (the first line of the staff). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes a key signature change from one flat to no flats (C major) after the first measure.

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

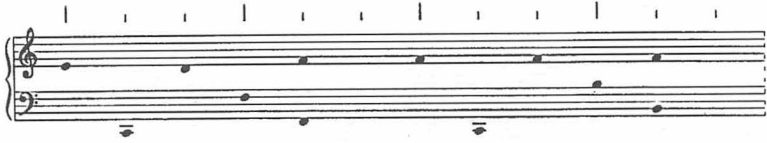
The first system of the musical score for 'The Bird Song' is shown. It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a single eighth note on the first line (F4). The bass staff contains a single eighth note on the first line (F3). Above the treble staff, there are vertical tick marks indicating the rhythm of the melody, which is a simple eighth-note pattern.

RZ	6		6		6		4	
RD		2		2			1	
LO	2		2		2	5		4
LU								

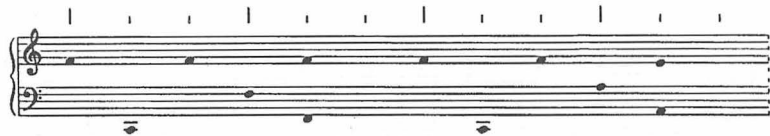
The first system of musical notation for 'The Rose Tree' is written on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass line consists of quarter notes: D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2.

RZ	6		6		5		4	
RD		2		2			1	
LO	2		2		3		4	4
LU								

Noten- und Musikbeispiel 7: „Bukatiende“, *kutsinhira* von Ch. Mhlanga



RZ	4				5		5		5		5	
RD			3									
LO				3						5		
LU		1			3			1			6	



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



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



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

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

[illegible]

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

[illegible]

Noten- und Musikbeispiel 9: „Nhemamusasa“, *kushaura* I von Ch. Mhlanga



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



RZ				5			5			6
RD		2			3				3	
LO	3				5			4		
LU			3			6			7	



RZ				6			5			5
RD		3			3				3	
LO	2				5			4		
LU			4			6			7	



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

Noten- und Musikbeispiel 10: „Nhemamusasa“, *kushaura* III von V. Mukwesha



RZ		5		5		4		4		7		7
RD	2				2				3			
LO	3		3		4		4		4		4	
LU		3	(3)			5	(5)			7	(7)	



RZ		5		5		5		5		7 (9)		7
RD	2				3				3			
LO	3		3		5		5		4		4	
LU		3	(3)			6	(6)			7	(7)	



RZ		6		6		5		5		7		7
RD	3				3				3			
LO	2		2		5		5		4		4	
LU		4	(4)			6	(6)			7	(7)	



RZ		5		5		4		4		6		6
RD	2				2				2			
LO	3		3		4		4		2		1	2 (1)
LU		3	(3)			5	(5)					

Noten- und Musikbeispiel 11: „Nhemamusasa“, *kushaura* I von S. Mujuru



RZ		5			7			6		
RD			3			3				3
LO	5		3			4		2		
LU				7					4	



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



RZ		4			6			5		
RD			2			2				2
LO	4			1		2		3		
LU			5						3	



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

Noten- und Musikbeispiel 12: „Nhemamusasa“, *kushaura* II von S. Mujuru



RZ			5			7			6			6
RD	3			3			3			3		
LO	5		3				4		2			
LU					7						4	



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



RZ			4			6			5			5
RD	2			2			2			2		
LO	4				1		2		3			
LU			5								3	



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

[illegible]

RZ							4		4	
RD	3	3		2		2	1			
LO		3		4	3	6	6		4	
LU	7									4

[illegible][illegible]

RZ		8 (9)		8 (9)		7		7		6		6
RD												
LO	5		5		3		4		2			
LU		6				7				4	7	

RZ		5		5			4			
RD					1				3	
LO	3		5			5		2		3
LU		6			2				4	7

RZ						4			
RD	2			2	1			3	3
LO	2	1	6			5	2		
LU					2			4	7

RZ		5		5						
RD					3		3		2	2
LO	3		5		3		4		3	1
LU		6			7					

Noten- und Musikbeispiel 15: „Mahororo“, *kutsinhira* von S. Mujuru

The first system of musical notation for 'The Little Boat' is shown. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, child-friendly style with quarter and eighth notes. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes. The system is labeled '1.' and '2.' at the beginning of the treble and bass staves respectively.

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

[illegible]

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

[illegible]

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

The first system of musical notation for 'The Little Boat' is presented on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108

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

MUSIKBEISPIELE

Zu den Musikbeispielen

Bei allen Beispielen handelt es sich um Versionen, die ich im Rahmen von Unterricht bei Shona-Musikern selbst erlernt habe.

Die Klangbeispiele sind unter Verwendung von Originalklängen, d. h. Samples der einzelnen Lamellen, am Computer erstellt. Die Nummerierung der Versionen mit römischen Ziffern bezieht sich auf die Anzahl der verschiedenen Versionen innerhalb meiner Sammlung von *mbira*-Stücken.

Musikbeispiel 1:

Titel: „Mahororo“

Part und Version: *kushaura* in drei Stimmungen

Interpretin: Virginia Mukwesha

Dauer: 2: 00

Musikbeispiel 2:

Titel: „Bangiza“,

Part und Version: *kushaura* II

Interpret: von Samuel Mujuru (ohne LU)

Dauer: 0: 56

Musikbeispiel 3:

Titel: „Taireva“,

Part und Version: *kushaura*

Interpret: Samuel Mujuru

Dauer: 0: 55

Musikbeispiel 4:

Titel: „Chakwi“

Part und Version: *kushaura*

Interpretin: Virginia Mukwesha

Dauer: 0: 55

Musikbeispiel 5:

Titel: „Nhemamusasa“

Part und Version: *kutsinhira* I

~~Interpret:~~ Samuel Mujuru

Dauer: 0: 57

Musikbeispiel 6:

Titel: „Bukatiende“

Part und Version: *kushaura* I

~~Interpret:~~ Chris Mhlanga

Dauer: 0: 55

Musikbeispiel 7:

Titel: „Bukatiende“

Part und Version: *kutsinhira*

~~Interpret:~~ Chris Mhlanga

Dauer: 0: 55

Musikbeispiel 8:

Titel: „Karigamombe“

Part und Version: *kushaura* I

~~Interpret:~~ Samuel Mujuru

Dauer: 0: 54

Musikbeispiel 9:

Titel: „Nhemamusasa“

Part und Version: *kushaura* I

~~Interpret:~~ Chris Mhlanga

Dauer: 0: 55

Musikbeispiel 10:

Titel: „Nhemamusasa“

Part und Version: *kushaura* III

~~Interpretin:~~ Virginia Mukwesha

Dauer: 0: 52

Musikbeispiel 11:

Titel: „Nhemamusasa“

Part und Version: *kushaura* I

~~Interpret:~~ Samuel Mujuru

Dauer: 0: 54

Musikbeispiel 12:

Titel: „Nhemamusasa“

Part und Version: *kushaura* II

~~Interpret:~~ Samuel Mujuru

Dauer:

0: 52

Musikbeispiel 13:

Titel: „Bukatiende“

Part und Version: *kushaura* II

~~Interpret:~~ Chris Mhlanga

Dauer:

0: 57

Musikbeispiel 14:

Titel: „Bangiza“

Part und Version: *kushaura/kutsinhira*

~~Interpret:~~ Virginia Mukwesha

Dauer:

0: 54

Musikbeispiel 15:

Titel: „Mahororo“

Part und Version: *kutsinhira*

~~Interpret:~~ Samuel Mujuru

Dauer:

0: 55

LITERATUR

zitiert nach Reprint in: Kaden/
Stockmann (Hg.), *Tonart und Ethos*,

Abraham, Otto / Hornbostel, Erich M. von 1986:112-150.
1909/1910 „Vorschläge für die Transkription exotischer
Melodien“. In: *Sammelbände der Internationalen
Musik-Gesellschaft*, Band 11:S. 1 - 25.

Baily, John
1977 „Movement Patterns in Playing the Herati Dutar".
In: John Blacking (Hrsg.): *The Anthropology of the
Body*. London: S. 275 - 330.

Berliner, Paul F.
1981 *The Soul of Mbira. Music and Traditions of the
Shona People of Zimbabwe*. Berkeley/Los Angeles/
London: Univ. of California Press

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: Vandenhoeck & Ruprecht.

Grupe, Gerd

- 1998a „E. M. von Hornbostel und die Erforschung afrikanischer Musik aus der armchair-Perspektive“. In: Sebastian Klotz (Hrsg.): *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns. Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler.* Milow: Schibri: S. 105 - 115.
- 1998b „Traditional mbira music of the Shona (Zimbabwe). Harmonic progressions and their cognitive dimension“. In: *Iwalewa Forum* 2/98: S. 5 - 23.

Hornbostel, Erich M. von

- 1928 „African Negro Music“. In: *Africa* 1(1): S. 30 - 62.

Kauffman, Robert A.

- 1979 „Tactility as an Aesthetic Consideration in African Music“. In: John Blacking / Joann W. Kealiinohomoku (Hrsg.): *The Performing Arts. Music and Dance.* The Hague, Paris, New York: S. 251 - 253.

Kubik, Gerhard

- 1983a „Mehrstimmigkeit in Zentral- und Ostafrika“. In: Artur Simon (Hrsg.): *Musik in Afrika.* Berlin: Museum für Völkerkunde: S. 84 - 102.
- 1983b „Verstehen in afrikanischen Musikkulturen“. In: Artur Simon (Hrsg.): *Musik in Afrika.* Berlin: Museum für Völkerkunde: S. 313 - 326.

Liang Mingyue

- 1985 *Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture.* New York, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Tracey, Andrew

1970a „The Matepe Mbira Music of Rhodesia“. In: *African Music* 4(4): S. 37 - 61.

1970b *How to Play the Mbira (Dza Vadzimu)*. Roodeport.

Wegner, Ulrich

1993 „Cognitive Aspects of amadinda Xylophone Music from Buganda: Inherent Patterns Reconsidered“. In: *Ethnomusicology* 37(2): S. 201 - 241.