

## Mbira-Musik in Zimbabwe<sup>\*</sup>

### **Zur Erforschung afrikanischer Musik: afrikanische Musik oder afrikanische Musiken?**

Die enorme sprachliche und die damit korrespondierende ethnische Vielfalt auf dem afrikanischen Kontinent legt zunächst einmal nahe, die jeweiligen Musiktraditionen für sich zu betrachten und zu untersuchen. Eine solche auf Punkt- oder Regionalforschung ausgerichtete Vorgehensweise vermeidet voreilige Verallgemeinerungen über den tatsächlichen oder vermeintlichen Charakter afrikanischer Musik, die womöglich eine Homogenität postulieren könnten, die erst zu belegen wäre. Andererseits hat sich unser Kenntnisstand im Hinblick auf die Musik in Afrika in den letzten 20 bis 30 Jahren so erweitert, dass sich nunmehr auf einer zunehmend solideren Basis auch Querverbindungen herstellen lassen, die es gestatten, den ursprünglichen Anspruch der Vergleichenden Musikwissenschaft aufzugreifen, nämlich – in den Worten Erich von Hornbostels von 1905:

„Das vornehmste Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis ist die Vergleichung. Sie ermöglicht die Analyse und genaue Beschreibung der Einzelercheinung, indem diese anderen Erscheinungen gegenübergestellt und ihre unterscheidenden Eigentümlichkeiten hervorgehoben werden“.<sup>1</sup>

Die an emischen Konzepten interessierte kulturspezifische Forschung wird so ergänzt durch eine überregional-vergleichende, interkulturelle Perspektive, die jedoch – anders als in den Anfängen der Vergleichenden Musikwissenschaft – auf den Ergebnissen ausgiebiger Feldforschung vor Ort basiert.

Geht man auf diese Weise zweigleisig an die Musikkulturen südlich der Sahara heran – und nur auf diese beziehe ich mich, wenn im Folgenden von afrikanischen die Rede ist –, zeichnen diese sich demnach einerseits durch jeweils spezifische Merkmale aus, die eine individuelle Erforschung erforderlich machen, während es andererseits darauf ankommt, auf der Basis dieser Forschungsergebnisse Gemeinsamkeiten herausarbeiten, die – wenn nicht vollständig und für alle Musikstile – so doch für viele Fälle zutreffen und als Grundkonzepte traditioneller afrikanischer Musik gelten können.

### **Grundlegende Gestaltungsprinzipien in afrikanischer Musik**

Die jeweiligen Tonsysteme lassen sich häufig aus der Naturtonreihe ableiten oder auf äquidistante Modelle zurückführen. Allerdings sind auch andere Systeme bekannt, in denen von spezifischen Schrittgrößen Gebrauch gemacht wird (vgl. die verschiedenen heptatonischen Stimmungen der Stegharfe kora im Mande-Kulturraum). Generell ist immer das Phänomen sog. elastischer Skalen (Gerhard Kubik) einzukalkulieren.

---

<sup>\*</sup> aus: Land Salzburg (Hg.): *Mozart und Afrika*, Salzburg 2002, S. 74-78, Fußnoten 1-9: S. 96.

<sup>1</sup> Zitiert nach Erich Moritz von Hornbostel: *Tonart und Ethos*. Leipzig: Reclam 1986, S. 40.

Die temporale Organisation, also Rhythmus, Metrum und Form der Stücke, lässt sich durch einige aus der Beschäftigung mit afroamerikanischer Musik hervorgegangene Begriffe beschreiben. Oft stellen die kleinsten zeitlichen Einheiten, sog. (Elementar-)Pulse, innerhalb eines Stücks ein isochrones Raster dar, auf das die Töne oder Schläge fallen. Als Orientierungsebene für Musiker und Tanzbewegungen dient meist der sog. Beat, der z.B. durch Klatschen realisiert oder nur gedacht werden kann. In einigen Kulturen sind sog. time-line-Patterns gebräuchlich, die als metro-rhythmische Formeln die Orientierung liefern. Allgemein üblich ist das musikalische Agieren auf Pulsen, die nicht auf Beats fallen (Offbeats), sowie das Fehlen einer dem Takt-Konzept in der abendländischen Musik vergleichbaren metrischen Hierarchie. Die formale Anlage ist in der Regel durch eine zyklische Organisation gekennzeichnet, die sich durch die Anzahl der Pulse pro Periode als sog. Formzahl (Kubik) ausdrücken lässt. [75]

Besondere Phänomene beim Zusammentreffen mehrerer Parts sind Kreuzrhythmik, Verzahnung (Interlocking) und Hoquetus, womit hier die kreuzrhythmische Überlagerung mehrerer Parts bei Einton-Instrumenten gemeint ist, sowie die Bildung sog. inhärenter Patterns (Kubik) auf Grund der ‚auditory stream segregation‘ (Albert Bregman).

Ferner ist auf eine spezifische, enge Beziehung zwischen Sprache und Musik hinzuweisen, sofern es sich bei den jeweiligen afrikanischen Sprachen um sog. Tonsprachen handelt, bei denen die Intonation von Silben ein bedeutungstragendes Element darstellt. Hieraus ergeben sich Konsequenzen für die musikalische Gestaltung bis hin zum sog. Sprechspielen, d.h. der Wiedergabe gesprochener Sprache auf Instrumenten wie Sanduhrtrommeln, Schlitztrommeln, Xylophonen und diversen Blasinstrumenten.

### **Die mbira-Musik der Shona im Vergleich mit abendländischer Musik**

Wenn am Beispiel der mbira-Musik aus Zimbabwe die grundsätzliche Andersartigkeit afrikanischer Musik im Vergleich mit abendländischer Musik aufgezeigt werden soll, sind zwei Aspekte zu unterscheiden. Zum einen der kontextuelle, d.h. die Frage, in welcher Weise die Musik in ihr soziales Umfeld eingebunden ist, welche uses and functions (Alan P. Merriam) ihr zugeschrieben werden. Zum anderen geht es um eine Analyse der musikalischen Struktur und sich darin äußernder musikbezogener Konzepte der Träger dieser Musiktradition. Während einige Merkmale der mbira-Musik Eigenschaften illustrieren, die generell für afrikanische Musik typisch sind, handelt es sich bei anderen um Besonderheiten, welche die mbira-Musik von anderen afrikanischen Stilen unterscheidet.

### **Instrument und Kontext**

Generell kann man Lamellophone bezogen auf Afrika als endemische Instrumente bezeichnen, da sie ursprünglich ausschließlich dort anzutreffen waren. Erst durch den Sklavenhandel gelangten sie auch nach Mittel- und Südamerika und haben inzwischen sogar Eingang in die westliche Populärmusik gefunden. Die mbira ist ein Lamellophon der Shona in Zimbabwe, die dort die Bevölkerungsmehrheit bilden. Eine der manchmal gebrauchten Bezeichnungen

für dieses Instrument lautet in der Landessprache chiShona mbira dzavadzimu, d.h. „mbira der Ahnen(-geister)“. Dies verweist auf den traditionellen Gebrauch dieser Instrumente im Rahmen von Ahnenverehrungszeremonien, in denen man – wie dies in anderen Ahnenkulten auch praktiziert wird – Kontakt zu den Geistern verstorbener Vorfahren aufnimmt, um sie am aktuellen Leben der Gemeinschaft teilhaben zu lassen. Oft geht es dabei um Krisen (z.B. unerklärliche Krankheiten oder Dürreperioden), welche die Lebenden nicht ohne diese übernatürliche Hilfe bewältigen zu können glauben. Bei den Shona spielt bei solchen Zeremonien mbira-Musik eine zentrale Rolle, da sie dazu geeignet ist, die gewünschten Ahnen herbeizurufen, die dann von einzelnen Teilnehmern Besitz ergreifen und durch sie als Medium sprechen.

Eine weitere Funktion der mbira-Musik besteht darin, dass sie bzw. das Instrument selbst vielfach als Emblem traditioneller Shona-Kultur schlechthin betrachtet wurde und wird. Dies ist dadurch zu erklären, dass während der Kolonialzeit zunächst ein deutlicher Rückgang in der aktiven Ausübung traditioneller mbira-Musik und des damit verbundenen Ahnenkults zu verzeichnen war – sicherlich nicht zuletzt unter dem Einfluss christlicher Missionare. Hinzu kam später während des Strebens nach Beendigung der weißen Vorherrschaft, dem sog. Befreiungskampf Chimurenga, der 1980 mit der Unabhängigkeit Zimbabwes endete, dass die vorwiegend auf dem Land praktizierten traditionellen Zeremonien von Seiten des herrschenden weißen Regimes oft mit einer offenen oder verdeckten Unterstützung der schwarzen Guerilla in Verbindung gebracht wurden. Dies bot Anlass, diesen Vorwurf gewissermaßen positiv zu wenden und die mbira zu einem Symbol für die eigene Kultur in Abgrenzung von derjenigen der weißen Machthaber werden zu lassen.

Darüber hinaus wurde die mbira aber auch parallel zu ihrer zeremoniellen Verwendung als Instrument zur persönlichen Unterhaltung benutzt. Als leichtes und gut transportables Instrument war [76] es sicherlich dafür prädestiniert, gerät aber heute vor allem im urbanen Milieu zunehmend unter Druck der als moderner geltenden Gitarre.

In der während des Befreiungskampfes entstandenen gleichnamigen Chimurenga-Musik, einem Populärmusikstil, der durch Thomas Mapfumo über die Grenzen Zimbabwes hinaus bekannt geworden ist, wurde interessanterweise erst Jahre später eine nach außen sichtbare Hinwendung zur Shona-Tradition vollzogen, indem man ein oder zwei mbira-Lamellophone in das ansonsten stark gitarrenorientierte Instrumentarium integrierte. Dabei lässt sich unabhängig von der Besetzung des Ensembles der musikalische Stil der Chimurenga-Musik als Rückgriff auf traditionelle Vorlagen deuten, die in eine neue Instrumentierung eingebunden worden sind.

Im Vergleich mit der abendländischen Musik sind folgende Punkte von Bedeutung:

Bei der mbira-Musik handelt es sich um traditionelle, regional und ethnisch gebundene Musik, bei der es in erster Linie um das Tradieren einer überlieferten Musizierweise geht. Das Repertoire besteht vorwiegend aus Stücken, deren ursprüngliche Urheber nicht mehr bekannt sind. Es handelt sich zum Teil um mythische oder historische Figuren aus der Shona-Geschichte. Neuerungen ergeben sich primär durch das Entwickeln neuer Versionen althergebrachter Vorlagen. Als Inspiration werden u.a. Träume genannt. Man hält also ausdrücklich am Alten fest, ohne es aber zu konservieren. Andererseits ist die Vorstellung, etwas voll-

kommen Neues, noch nie da Gewesenes schaffen zu wollen – etwa wie bei unserem Konzept von Avantgarde – den traditionellen mbira-Musikern fremd.

Anders als bei uns gibt es keine ausdrückliche Trennung hinsichtlich verschiedener Sparten von Musik in religiöse, Konzert- und Unterhaltungsmusik: Die mbira-Stücke lassen sich je nach Kontext für alle diese Zwecke einsetzen.

## Klangästhetik

Wie in zahlreichen anderen afrikanischen Musikkulturen gibt es auch bei den Shona eine Vorliebe für einen relativ hohen Geräuschanteil im Klangbild. Vergleichbare Phänomene wären etwa das Anbringen von rasselnden Blechscheiben an jembe-Trommeln oder die Applikation von summenden Membranen (Mirlitons) an den Kalebassenresonatoren von bala-Xylophonen in der Mande-Musik.<sup>2</sup> Die Shona-Musiker befestigen Kronenkorken als Rasselkörper sowohl an den Lamellophonen selbst wie auch am Rand der großen Kalebassen, in welche die mbiras mittels kleiner Stöckchen eingespannt werden, um den Klang zu verstärken. Als weiteres Geräuschelement kommen die hoshō-Gefäßrasseln hinzu. Daraus ergibt sich eine partielle akustische Maskierung des Klangs der Lamellen durch den Geräuschanteil. Dieser Effekt hat in visueller Hinsicht sein Pendant darin, dass die Bewegungsabläufe beim Musizieren auf einer mbira beim Einsatz der großen annähernd halbkugelförmigen Resonatoren optisch abgeschirmt werden.

## Die Struktur der mbira-Musik

Die Beschaffenheit des Tonsystems der Shona ist bis heute nicht restlos geklärt. Während man zunächst von einer äquidistanten Heptatonik ausgegangen war (Andrew Tracey), wurde dies später u.a. von Paul Berliner und Gerhard Kubik in Zweifel gezogen. Das Problem besteht vor allem darin, die zum Teil beträchtlichen Unterschiede in der Stimmung verschiedener Instrumente zu deuten. 1997 hat Klaus-Peter Brenner auf bestechende Weise gezeigt, wie man das rezente Erscheinungsbild der Shona-Heptatonik mit ihren ungeklärten Intervallgrößen aus der Spielweise des Mundbogens chipendani ableiten könnte.<sup>3</sup> Aus dessen zunächst hexatonischem Tonvorrat ließe sich nämlich mittels Überlagerung zweier solcher sechsstufiger Skalen im Quartabstand auf elegante Weise ein siebenstufiges System gewinnen, das auch die heute übliche tonal-harmonische Struktur der mbira-Musik berücksichtigt. Wenn man der durchaus plausiblen Hypothese Brenners zur Evolution des Shona-Tonsystems folgt, die ein Modalsystem mit unterschiedlichen Intervallgrößen ergeben würde, bleibt jedoch das Problem der Toleranzbreite in der Intonation, das auch in anderen afrikanischen Musikkulturen zu Problemen bei der Interpretation der Ergebnisse von Messungen an [77] Instrumenten geführt hat.<sup>4</sup> Diese legen nämlich für die mbira eher eine funktionale Äquidistanz bei gleichzeitiger emisch akzeptierter und erwünschter Bandbreite in der Intonation einzelner Stufen nahe, die das Klangergebnis färbt, aber nicht modal differenziert.

---

<sup>2</sup> Vgl. Eric Charry: Mande Music. Chicago: Univ. of Chicago Press 2000.

<sup>3</sup> Klaus-Peter Brenner: Chipendani und Mbira. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997.

<sup>4</sup> Vgl. z. B. bezüglich des kiGanda-Tonsystems die Arbeiten von Joseph Kyagambiddwa, Lois Anderson, Peter Cooke und Gerhard Kubik.

## Ensemblebildung

Üblich ist sowohl der Einsatz einer mbira als Soloinstrument – häufig zur eigenen Unterhaltung des Musikers – wie auch die Kombination mehrerer Instrumente – meist ergänzt durch mindestens ein Paar hosho-Gefäßrasseln. Zwei mbira-Parts werden emisch unterschieden: der „führende“ ‚kushaura‘-Part sowie der „hinzutretende“ ‚kutsinhira‘-Part. Ersterer liefert die Grundgestalt eines Stücks, letzterer fügt kontrastierende und stärker variierende Spielfiguren hinzu. Gesang ist in diesem Zusammenhang zweitrangig: Es gibt zwar verschiedene Möglichkeiten der vokalen Gestaltung, die Identität einer Komposition liegt jedoch in ihrer instrumentalen Fassung, nicht in Gesangstexten oder -melodien.

## Zeitliche Gestaltung / Form

Die Stücke beruhen typischerweise auf Zyklen mit der Formzahl 48, verbunden mit einer ternären Teilung des Beats, so dass eine Periode 16 Beats umfasst. Diese werden entweder durch hosho-Rasseln markiert oder nur mitgedacht. Während das Timing der mbira sich normalerweise am Pulsraster orientiert, gilt dies nicht für die hosho, die vielmehr etwas ‚erzogen phrasieren (vgl. die Spielweise der westafrikanischen jembe-Trommel).<sup>5</sup> Die mbira kann dies mitunter nachahmen.

## Harmonische Struktur

Für afrikanische Musik äußerst ungewöhnlich ist der Umstand, dass die genannten Zyklen in tonal-harmonischer Hinsicht aus Akkordsequenzen bestehen. Den Standardfall bilden zwölf Akkorde mit folgender Stufenrelation:

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

Jeder Akkord kann aus Grundton und Quinte sowie – sekundär – einer Terz bestehen. Umkehrungen sind möglich, die Oktavlage ist unerheblich. Die Akkordtöne werden primär von der linken Hand gespielt, die rechte kann ebenfalls auf sie zurückgreifen oder deszendente Linien spielen. Die Standardakkordsequenz lässt sich auf alle sieben Stufen des Shona-Tonsystems transponieren. Notiert man die tiefste Lamelle einer mbira als C ergibt sich daraus als Grundform der obigen Sequenz:

C E G C E A C F A D F A.

Eine Transposition dieser harmonischen Progression auf die vierte Stufe ergibt

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

usw. (Notiert sind hier immer nur die Grundtöne der Akkorde.)

---

<sup>5</sup> Vgl. etwa die Spielweise der westafrikanischen jembe-Trommel (dazu Rainer Polak: „Jembe Music in Bamako“, in: Iwalewa Forum 2/98, S. 24-36, Bayreuth 1998.

Zusätzlich ergeben sich vielfältige Möglichkeiten, das Grundmodell beispielsweise durch Durchgangstöne, Konstanten u.a. aufzulockern.<sup>6</sup>

### **Perzeption der Musik: Hörbild und Spielbild**

Eine mbira bietet mit ihren in der Regel 22 oder mehr Zungen, die in drei Manualen angeordnet sind, einen Ambitus von mehr als drei Oktaven. Hinzu kommen meist große Intervallsprünge von einem Puls zum nächsten, eine einheitliche Klangfarbe auch bei Kombination mehrerer mbiras sowie die zyklische Form der Stücke. Zusammen genommen begünstigen diese Faktoren die Aufspaltung des Klangresultats in Tonhöhenbänder tonräumlich benachbarter Töne (auditory streaming<sup>7</sup>), ein Effekt, den Gerhard Kubik als inhärente Patterns beschrieben hat<sup>8</sup>. In der mbira-Musik ergeben sich [78] häufig Konfigurationen, die in kreuzrhythmischen Kontrast zum zugrunde liegenden Dreiermetrum stehen.

### **Musik und Bewegung**

Die Bedeutung des Zusammenhangs zwischen Musik und Bewegung dürfte für afrikanische Traditionen ein Gemeinplatz sein. Im Fall der mbira zeigt sie sich beispielweise in der festen Relation zwischen Tanzschritten und dem Beat der Stücke als gemeinsamem Referenzpunkt. Darüber hinaus gibt es hier aber die Besonderheit, dass die Bewegungsabläufe beim Spielen auf der mbira feste Muster bilden können. Die bereits erwähnten drei Manuale des Instruments gliedern sich spieltechnisch in vier Spielbereiche:

1. linkes unteres Manual, gezupft vom linken Daumen;
2. linkes oberes Manual, gezupft vom linken Daumen;
3. rechtes Manual, soweit es vom rechten Daumen gezupft wird;
4. rechtes Manual, soweit es vom rechten Zeigefinger gezupft wird.

Diese vier Bereiche kommen besonders in kushaura-Parts häufig in regelmäßigen Abfolgen zum Einsatz und erzeugen zusammen mit den daraus resultierenden rhythmischen Figuren motorische Patterns, bei denen also rhythmische Gestalt und Bewegungsmuster ineinander verschränkt sind.

Grob unterscheiden lassen sich diese Patterns danach, ob sie den Beat stützen oder ihn (kreuzrhythmisch) verschleiern. Sinnvoll für die graphische Darstellung ist hier eine Kombination von Notation (des Klangresultats) und Tabulatur (der dazu nötigen Bewegungsabläufe).<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl. Gerd Grupe: „Traditional mbira Music of the Shona“, in: Iwalewa Forum 2/98, S. 5-23, Bayreuth 1998.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Albert S. Bregman: Auditory Scene Analysis. Cambridge: MIT Press 1990.

<sup>8</sup> Gerhard Kubik: „Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung“, in: Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde 11:57-102 (1984).

<sup>9</sup> Vgl. dazu Gerd Grupe: „Motorische Patterns in der mbira-Musik der Shona“, in: Marianne Bröcker (Hg.): Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee von der Jahrestagung in Göttingen 2001 (im Druck) [2002].

## Resümee

Sowohl das Tonsystem als auch die metrorhythmische Gestaltung sowie die zyklische Anlage der mbira-Musik unterscheiden sich deutlich von abendländischer Musik, auch wenn in jüngster Zeit zeitgenössische westliche Komponisten wie Ligeti sich mitunter Anregungen aus fremden Kulturen holen. Auch die harmonischen Progressionen haben nicht etwa im Westen ihr Vorbild, sondern sind eine autochthone Entwicklung im südöstlichen Afrika. Abgesehen von der fehlenden schriftlichen Fixierung kann man hier durchaus von Kompositionen sprechen, die allerdings nicht im gleichen Ausmaß wie die der klassischen abendländischen Musik festgelegt sind: Den Shona-Musikern bleiben etwas größere Gestaltungsspielräume bei der Aufführung und zwar in Form von Improvisation im Rahmen idiomatischer Grenzen. Die Umkehrung des Verhältnisses von Gesang und Instrumentalmusik im Fall der mbira-Musik, bei der die Instrumente gerade keine Begleitung eines vermeintlich im Vordergrund stehenden Vokalparts liefern, mag für unsere Vorstellungen recht überraschend sein.

So finden wir also viel Andersartiges, jedoch nicht nur im Vergleich zu abendländischer Musik, sondern auch im Hinblick auf unterschiedliche musikalische Gestaltungsweisen in verschiedenen Teilen Afrikas. Andersartig zu sein erweist sich so als eine relative Kategorie, die sich aus einer interkulturell-vergleichenden Perspektive jeweils unterschiedlich darstellt. Denn abhängig von der Abstraktionsebene fällt die Antwort auf die Frage, ob es sich um eine grundlegende Andersartigkeit handelt, sicherlich sehr verschieden aus.