

Beiträge zur Ethnomusikologie Band 26

Begründet von Kurt Reinhard

Herausgegeben von Josef Kuckertz

Gerd Grupe

Kumina-Gesänge

Studien zur traditionellen afrojamaikanischen Musik

1990

Verlag der Musikalienhandlung

Karl Dieter Wagner

Hamburg

ISBN 3-88979-048-8

Die vorliegende Fassung unterscheidet sich von der Druckfassung in folgenden Punkten:
Der Seitenumbruch wurde geändert, die originale Paginierung ist aber in [] angegeben. Die Karten (S. 16-17) sowie alle Notenbeispiele aus Band 2 fehlen. Vom Anhang sind nur die einleitenden Erläuterungen beibehalten worden. Fußnoten sind fortlaufend nummeriert. Bei Quellenangaben wurde auf Sigel verzichtet.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Einleitung	2
1. Zur Erforschung karibischer Kulturen	9
2. Landeskunde und –sprache	16
Karten (Karibik, Jamaika)	16
2.1. Landeskundlicher Abriss	18
2.2. Jamaican Creole	21
3. kumina als Ahnenkult: Der derzeitige Forschungsstand	25
3.1. Zum Spektrum afrojamaikanischer religiöser Gruppen	25
3.2. Ältere Darstellungen von kumina	28
3.3. Vergleich mit neueren Forschungsergebnissen	34
3.3.1. Rituelle Aspekte und Glaubensvorstellungen	35
3.3.2. Herkunft und Entstehung	38
3.3.3. Instrumente und Musik	45
3.4. Zur Auswahl der untersuchten Gruppen	44
3.5. kumina in der jamaikanischen Gesellschaft heute	47
4. Sprache und Inhalt der kumina -Lieder	49
4.1. Das Repertoire der untersuchten Gruppen	51
4.1.1. Repertoire von SM aus Portland	51
4.1.2. Repertoire von LF aus St. Catherine	52
4.1.3. Repertoire von QK aus St. Catherine	53
4.2. Textanalyse des einzelnen Lieder	55
4.2.1. Repertoire von SM aus Portland	58
4.2.2. Repertoire von LF aus St. Catherine	87
4.2.3. Repertoire von QK aus St. Catherine	133
4.3. Vergleichende Textanalyse	140
4.3.1. Merkmale der Textgestaltung	140
4.3.2. Themen/Inhalte	144
4.3.3. Zur Klassifikation <i>country</i> – bailo	148
4.3.4. Repertoirevergleich	151

5. Zur <i>kumina</i> -Musik	154
5.1. Zur Notation der Beispiele	154
5.2. Das Ensemble	155
5.2.1. Die Trommeln <i>playing cast</i> und <i>(ki)baandu</i>	155
5.2.2. Weitere Perkussionsinstrumente	158
5.2.3. Das <i>cutting</i> der <i>playing cast</i>	161
5.2.4. Die Sänger/innen	165
5.2.5. Personelle Besetzung und Rollenverteilung	167
5.2.6. Die räumliche Anordnung	168
5.3. Tanzbewegungen und ihre Relation zum Beat	170
5.4. Grundsätzliche Gestaltungsprinzipien der Stücke	172
5.5. Melodie- und Formanalyse der einzelnen Lieder	180
5.5.1. Lieder mit einer Periodenlänge von vier Beats	182
5.5.1.1. Lieder mit Chorfinalis c''	182
5.5.1.2. Lieder mit Chorfinalis e''	187
5.5.1.3. Lieder mit Chorfinalis g''	191
5.5.2. Lieder mit einer Periodenlänge von acht Beats	192
5.5.2.1. Lieder mit einer Chorphrase pro Periode	192
5.5.2.1.1. Lieder mit Tonrepetition als Chorpart	192
5.5.2.1.2. Lieder mit nach unten gewölbtem Chorpart	193
5.5.2.1.3. Lieder mit nach oben gewölbtem Chorpart	197
5.5.2.1.4. Lieder mit wellenförmigem Chorpart	201
5.5.2.1.5. Lieder mit aszendendem Chorpart	202
5.5.2.1.6. Lieder mit deszendendem Chorpart	203
5.5.2.2. Lieder mit zwei Chorphrasen pro Periode	207
5.5.2.3. Lieder ohne Chorpart	208
5.5.3. Lieder mit einer Periodenlänge von sechzehn Beats	210
5.5.3.1. Lieder mit Chorpart	210
5.5.3.2. Lieder ohne Chorpart	217
5.5.4. Lieder mit einer Periodenlänge von mehr als zwanzig Beats	220
6. Zusammenfassung	254
Anhang: Glossar der <i>african language</i>	231
Bibliographie	291
Diskographie	299

Band 2:

Transkriptionen der Liedmelodien und –texte [3]

Vorwort

Die vorliegende Arbeit möchte aus ethnomusikologischer Sicht zu einer genaueren Kenntnis traditioneller afrojamaikanischer Musik beitragen und dies an Hand einer Untersuchung desjenigen Stils, der neben der Musik der *Maroons* als besonders stark in afrikanischer Tradition stehend angesehen wird und daher auch in ethnographischen Darstellungen der jamaikanischen Kultur immer wieder als Teil des afrikanischen Erbes Erwähnung findet. *kumina* ist dabei sowohl eine Bezeichnung in musikalischer Hinsicht für ein bestimmtes Ensemble, Repertoire und gewisse musikalische Charakteristika; *kumina* umfasst aber auch rituelle Praktiken, ein bestimmtes Weltbild und eine eigene Sprache, die zusammenfassend meist als Ahnenkult bezeichnet werden.

Die Arbeit wurde einerseits angeregt durch ein interdisziplinäres Projekt über die englischsprachige Karibik von Prof. Dr. Michael Hoenisch am John F. Kennedy-Institut der FU, der das Manuskript auch kritisch durchgesehen hat. Für seine nützlichen Anregungen sei ihm hier ebenso gedankt wie Prof. Dr. Rudolf M. Brandl, jetzt Universität Göttingen, der mein Interesse an afrikanischer Musik weckte.

Sie beruht auf eigenen Feldforschungen in Jamaika in den Jahren 1982-84. Die jeweils mehrmonatigen Aufenthalte in den Jahren 1983 und 1984 wurden dankenswerterweise durch die Unterstützung des DAAD ermöglicht.

Bei der für einen Nichtafrikanisten besonders problematischen Bearbeitung der *african language*, der Geheimsprache der *kumina*-Gruppen, hat mir Privatdozent Dr. Klaus Piper sowohl durch eine Einführung in die Bantuistik als auch durch viele Hinweise bei Detailfragen sehr geholfen. Dr. Mwesa Mapoma und Dr. Mukumbuta Lisimba vom CICIBA in Libreville/Gabon waren bei der Suche nach zugrundeliegenden Bantu-Lexemen ebenfalls sehr hilfsbereit. [4]

Prof. Dr. Chandrabhal Tripathi vom Institut für Indische Philologie und Kunstgeschichte der FU verdanke ich Übersetzungshinweise zu einem auf Hindi beruhenden Liedtext.

In Jamaika hat mich neben Frau Olive Lewin vor allem Frau Marjorie Whyllie, Leiterin der Abteilung für Folk Music Research an der Jamaica School of Music, durch praktische Ratschläge zur Auswahl der Informanten unterstützt. Ebenfalls erwähnt werden soll das African-Caribbean Institute of Jamaica (ACIJ), dessen Mitarbeiter mir Einblick in noch unveröffentlichte Manuskripte ermöglichten.

Mein ganz besonderer Dank gilt Prof. Dr. Dr. h.c. Josef Kuckertz, der die Arbeit von Anfang an betreut hat und immer mit Rat und Tat zur Verfügung stand.

Last not least sollen die genannt werden, die durch ihre Auskünfte und Gastfreundschaft das Zustandekommen der Arbeit überhaupt erst ermöglicht haben: die jamaikanischen *kumina*-Musiker, die trotz anfänglicher Vorbehalte ihr Wissen und Können einem Außenstehenden zugänglich machten. [5]

Konventionen für die Verwendung verschiedener Schriftarten

Jamaican Creole (JC) erscheint *kursiv*, sofern möglich in der Schreibweise des Eintrags bei Cassidy & Le Page 1980. Im Glossar wird Kursivschrift auch für die von anderen Autoren genannten Beispiele für *african language* verwendet.

Wörter aus afrikanischen Sprachen erscheinen **fett**. Wenn nicht ausdrücklich anders angegeben handelt es sich um **kiKongo** (meist nach Laman 1936).

Wörter der *african language* erscheinen ***kursiv + fett***.

Standard English (StE) wird nicht besonders hervorgehoben.

Bei Zitaten anderer Autoren werden die dortigen Hervorhebungen ohne Rücksicht auf die hier erläuterten Konventionen in der jeweiligen Form aus dem Original übernommen.

- ././ phonemische Darstellung
- [..] Darstellung von Oberflächenformen unter Verwendung phonemischer Symbole
- * rekonstruierte oder nichtakzeptierbare Form
- > wird zu
- < entstanden aus
- (?) Angabe bzw. Ableitung zweifelhaft

Verzeichnis der Abkürzungen

JC	Jamaican Creole
RP	Received Pronunciation
StE	Standard English
Span.	Spanisch
Port.	Portugiesisch
V	Vokal
C	Konsonant
N	Nasal
S	Halbvokal/Gleitlaut [6]
SM	Leiter einer kumina -Gruppe in Portland
LF	Leiter einer kumina -Gruppe in St. Catherine
AF	Trommler und co-leader von LFs Gruppe
QK	Leiterin einer kumina -Gruppe in St. Catherine
MM	Trommler aus St. Thomas
R	rechte Hand
L	linke Hand
↑	Aufwärtsbewegung
↓	Abwärtsbewegung
Vs	Vorsänger bzw. Vorsängerin
Ch	Chor [7]

Einleitung

Während schon früher hin und wieder einzelne Stücke aus der jamaikanischen populären Musik über die Landesgrenzen hinaus bekannt geworden waren, kam der Durchbruch in Form von internationaler Popularität und kommerziellem Erfolg erst in den 70er Jahren mit dem neu entstandenen *Reggae* und Stars wie Bob Marley, Peter Tosh und Bunny Wailer. Neben dem damit einhergehenden wachsenden Interesse an dessen Vorläufern *Ska* und *Rock Steady* kam so auch die traditionelle Musik Jamaikas in das Blickfeld von Musikjournalisten und einer interessierten Öffentlichkeit, die hier - neben dem starken US-amerikanischen Einfluss - die Wurzeln der jamaikanischen Popmusik sahen. Gerade offenbar stark afrikanisch geprägte Musikstile wurden als *roots* betrachtet, ohne dass Genaueres über sie bekannt gewesen wäre (Constant 1982). Auch die *Reggae*-Musiker selbst stellen sich und ihre Musik in diesen Zusammenhang, wenn etwa die Gruppe Third World auf ihrer gleichnamigen Debüt-LP ein Stück mit dem Titel "Kumina" spielt, das sich in Instrumentierung und Spielweise an diesem traditionellen Stil orientiert.

Zwar gab es von ethnologischer bzw. religionswissenschaftlicher Seite schon in den 50er Jahren einige Veröffentlichungen zu jamaikanischen Kultgruppen¹, vergleichbare musikwissenschaftliche Untersuchungen einzelner Stile fehlten jedoch. Die einheimischen Forscher, die sich bereits längere Zeit mit verschiedenen Formen traditioneller jamaikanischer Musik beschäftigt hatten, beschränkten sich in ihren Publikationen auf überblickartige kurze Beschreibungen (z.B. Lewin 1970). Dies liegt nicht zuletzt daran, dass in Jamaika nur sehr begrenztes Interesse an reiner Grundlagenforschung besteht: Das Hauptaugenmerk liegt vielmehr

- 1) auf der Präsentation traditioneller Musik- und Tanzensembles im Rahmen von Festivals mit dem Ziel, eine nationale Kultur zu dokumentieren, und
- 2) der praktischen Umsetzung der gewonnenen Erkenntnisse für die Ausbildung von Musikern und Musiklehrern, die so das kulturelle Erbe weitertragen sollen (Lewin 1971:21). [8]

Im Folgenden soll zunächst auf verschiedene methodische Ansätze zur Erforschung karibischer Kulturen eingegangen werden, die sowohl aus der Ethnomusikologie als auch aus der Afroamerikanistik und Kreolistik stammen. Nach einem kurzen landeskundlichen Überblick, der die Rahmenbedingungen eines Phänomens wie *kumina* absteckt, wird auf die jamaikanische Landessprache eingegangen, soweit dies für das Verständnis der Liedtexte und spezieller Termini nötig ist. *kumina* selbst wird zunächst hinsichtlich der rituellen Aspekte untersucht. Hier geht es sowohl um die Einbeziehung der Darstellungen und Erkenntnisse anderer Autoren und den Vergleich mit dem selbst gesammelten Material als auch um Stellenwert

¹ Z.B. Moore 1953, Simpson 1954, Seaga 1956, Simpson & Moore 1957.

und Funktion von **kumina** im heutigen Jamaika. Im eigentlichen Hauptteil der Arbeit werden die Liedtexte der **kumina**-Gruppen sowie das typische **kumina**-Ensemble und die Liedmelodien analysiert. Ein Glossar der sog. *african language* findet sich im Anhang. Transkriptionen der Melodien und Texte sind im zweiten Band zusammengestellt. [9]

1. Zur Erforschung karibischer Kulturen

Lange Zeit war die Erforschung der verschiedenen Aspekte karibischer Kulturen ein eher vernachlässigtes Anhängsel der betreffenden wissenschaftlichen Disziplinen. Für die Linguistik beschreibt DeCamp den Prozess der Entstehung einer eigenständigen Kreolistik, als deren "Geburtsjahr" er 1959 ansetzt, das Jahr der ersten internationalen Konferenz über Kreolsprachen (DeCamp 1971a:13-14). Mit der Anerkennung als "respektables akademisches Fachgebiet" (DeCamp) ging auch die Aufwertung des Forschungsgegenstandes einher. Kreolsprachen wurden nicht länger als unzulängliche Abweichungen von zugrundeliegenden europäischen Sprachen (Englisch, Französisch, etc.) sondern als selbständige, in sich konsistente linguistische Systeme gesehen, die sämtliche Kommunikationsbedürfnisse ihrer Sprecher befriedigen (DeCamp 1971a:16; Edwards 1979:19,21). Im Zusammenhang mit der Erörterung der linguistischen Situation in Jamaika wird darauf weiter unten (Kap. 2.2.) genauer eingegangen.

Auch für die deutsche Amerikanistik war die (englischsprachige) Karibik bis in die jüngste Zeit ein Stiefkind, für das sich niemand so recht zuständig fühlte. Hinzu kommt, dass als Erbe der Kolonialzeit die Karibik ohnehin als in englischsprachig oder anglophon, spanischsprachig, französischsprachig, etc. unterteilt wahrgenommen wurde und entsprechend verschiedene Fächer (Amerikanistik, Lateinamerikanistik, Romanistik) zuständig sind, obwohl vergleichbare Fragestellungen vorliegen und daher vergleichende Forschung und interdisziplinäre Zusammenarbeit hier sehr naheliegend sind.

In der US-amerikanischen Afroamerikanistik und Anthropologie hat die Beschäftigung mit der sog. "New World" und den damit verbundenen methodischen Problemen schon eine längere Tradition, die wesentlich von dem Anthropologen Melville J. Herskovits geprägt wurde. Er geht von kulturellen Elementen oder Merkmalen ("traits") aus, die die schwarzen Sklaven aus Westafrika in die "Neue Welt" mitbrachten und die dort in Form von "retentions" oder "survivals" die "African roots" afroamerikanischer Kultur(en) ausmachen. Neben [10] diesem Aspekt des Bewahrens bzw. Überlebens von Afrikanismen sehen er und seine Schüler weitere Erklärungsmöglichkeiten u. a. in Synkretismus, Reinterpretation und Redefinition². Auch Simpson, der über mehrere Jahrzehnte die "Black Religions in the New World" – so der Titel eines seiner Hauptwerke – erforscht hat, steht in dieser Tradition, auch wenn Dobbin bei ihm eine terminologische Weiterentwicklung gegenüber Herskovits ausmachen zu können glaubt (Dobbin 1982:127):

² Vgl. zu diesem Komplex Witmer 1981:105-106 und Mintz & Price 1976.

"Acculturation operates by means of three analytically distinctive but interrelated processes: retention, syncretization, and reinterpretation. Through these processes, a sizeable number of African cultural elements have been incorporated into the belief systems and rituals of religious cults of the Caribbean and South America. These traits include the names and characteristics of African deities, 'soul' concepts, ritual objects, drum rhythms, song styles, dance steps, spirit possession, the ritual use of herbs, stones, and water, seclusion and 'mourning', animal sacrifices, belief in the immediacy of intervention of supernatural beings in human affairs, utilization of spirits of the dead, and ritual words." (Simpson 1978:61)

In unmittelbarem Zusammenhang damit steht die Frage, welches Modell der Vorstellung vom Zusammentreffen von Europäern und Afrikanern in der Karibik zugrundeliegt. In der Regel ging man hier von zwei "Kulturen" – einer europäischen und einer "afrikanischen" – aus, die mit dem Eintreffen der ersten Sklaven in der Karibik aufeinanderstießen. Was die afrikanische Seite dieses Kulturkontakts betrifft, so sind konzeptionell zwei mögliche Versionen dieses Modells zu unterscheiden: 1) die in die Karibik verschleppten Schwarzen hatten ein gemeinsames Erbe oben erwähnter kultureller Merkmale auf Grund der nahen kulturellen Verwandtschaft oder gar Einheit Westafrikas; 2) die Afrikaner einer bestimmten karibischen Insel stammten jeweils überwiegend aus einer ethnischen Gruppe bzw. wurden aus im Einzelfall zu klärenden Gründen von einer Ethnie dominiert (Mintz & Price 1976:4). [11]

Die hier kurz skizzierten älteren Ansätze werden heute in zweifacher Hinsicht kritisiert.

1) Die nahezu ausschließliche Konzentration auf Westafrika hat zu einer nicht zu rechtfertigenden Vernachlässigung des Einflusses von Bantu-Kulturen speziell aus dem Kongo-Angola-Raum nicht nur in der Karibik sondern auch in anderen afroamerikanischen Kulturen geführt, was zwangsläufig korrekturbedürftige Ergebnisse zur Folge hatte.³ Mintz und Price konstatieren dies für Surinam (Mintz & Price 1976:8), Kubik für Brasilien (Kubik 1979:11). Für Jamaika gab es lange die einhellige Auffassung, für die hier stellvertretend Barrett zitiert wird:

"Although various tribes entered Jamaica, the most dominant were the Ashanti-Fanti peoples (...). All the other tribes seemed to have merged their identity, language, and religious customs with these two (Ashanti-Fanti und Yoruba-Ibo, G.G.). (...) the Ashanti-Fanti culture-complex dominated Jamaica as a whole." (Barrett 1976:16)

³ Hier sei darauf hingewiesen, dass einige Autoren mitunter die gesamte Küstenregion bis nach Angola irreführenderweise unter die Bezeichnung „West Africa“ subsumieren (vgl. Le Page 1960:38-39; Alleyne 1980:180).

Wie sich bei der Erörterung älterer Darstellungen des *kumina*-Kults zeigen wird (Kap. 3.2.), führte diese Grundannahme zu nicht haltbaren Hypothesen und Interpretationen hinsichtlich der Herkunft seiner Mitglieder und Anschauungen, was sich beispielsweise in spekulativen Etymologien äußerte.

2) Obwohl die Existenz von direkten "'survivals' or 'retentions' in Afro-America" nicht grundsätzlich bestritten wird (Mintz & Price 1976:28), hat sich doch inzwischen eine veränderte Sichtweise durchgesetzt, die weniger auf offensichtliche formale Ähnlichkeiten einzelner Phänomene quasi an der Oberfläche Wert legt sondern mehr auf Gemeinsamkeiten auf einer tieferen Ebene (Price 1979:30), die Mintz und Price im Anschluss an Herskovits als "grammatische" bezeichnen. Sie fordern

"a reorientation of our focus, from trying to explain similarities of form considered in isolation to comparing broad aesthetic ideas, the implicit 'grammatical' principles which generate these forms." (Mintz & Price 1976:27)
[\[12\]](#)

Auch in der Linguistik findet sich dieser Ansatz in dem Trend, Kreolsprachen nicht nur auf der lexikalischen, sondern auch auf der syntaktischen Ebene mit afrikanischen Sprachen zu vergleichen. Terminologisch äußert sich das in einer zunehmenden Vorsicht gegenüber Begriffen wie "retention" bzw. "survival". Stattdessen wird der ununterbrochene Zusammenhang ("continuities") zwischen afrikanischen Traditionen und afroamerikanischen Kulturen auf Grund gleicher zugrundeliegender Ideen und Annahmen betont. Price warnt allerdings:

"In interpreting the presence, absence, or the nature of African continuities in the Americas, I view as one of the greatest dangers the tendency to consider Afro-Americans merely as passive repositories of cultural traditions. (...) If there is one paramount lesson we have learned, since serious studies of the African heritage in the Americas began a half-century ago, it is that the Africans brought to the New World were immensely creative, drawing with ingenuity and courage on their varied cultural resources to triumph over the oppression of centuries." (Price 1975:474)

In der gleichen Richtung interpretiert auch Bettelheim in ihrer Arbeit über das afrojamaikanische *jonkonnu*-Fest dieses als eine "Creole art form" und fährt fort:

"In this sense it is almost pointless to search for solely African 'survivals' or 'retentions'. Rather, it is important to understand Jonkonnu in terms of an Afro-Caribbean festival, demonstrating Afro-Caribbean aesthetics and social formulas. (...) (The black African heritage, G.G.) today has been transformed to the point where it is the essence of an Afro-Caribbean style." (Bettelheim 1979:281)

Selbst für solche "beliefs and rites (that) have always served as a focus of conservatism, a badge of fidelity to the African past" postulieren Mintz und Price, dass das Leben für deren Anhänger weiterging "amidst the dynamic, overwhelmingly Afro-American present" (Mintz & Price 1976:48).

In der Ethnomusikologie hat zuerst Waterman mit einem bahnbrechenden Beitrag über den "African Influence on the Music of the Americas" (Waterman 1952) zur Verbreitung der Herskovits'schen Ideen von [13] Reinterpretation, Synkretismus und der Suche nach afrikanischen "traits" und "retentions" in der Musik der "Neuen Welt" beigetragen⁴. Obwohl ihm die Vielfalt afrikanischer Musikkulturen bewusst gewesen zu sein scheint (Waterman 1952:208), stellt er eine Liste charakteristischer Merkmale afrikanischer Musik insgesamt auf, anhand der er den Einfluss afrikanischer musikalischer Ideen auf die Musik Nord-, Mittel- und Südamerikas beurteilen will. Dazu rechnet er "metronome sense", "dominance of percussion", "polymeter", "off-beat phrasing of melodic accents" und "overlapping call-and-response patterns" (Waterman 1952:211-214). Auch in einem Standardwerk von Roberts über afroamerikanische Musik (Roberts 1972) ist meist generell von "African music" die Rede, obwohl er nicht bezweifelt, dass jede ethnische Gruppe in Afrika ihre eigenen Gebräuche einschließlich eigener Musik hat (Roberts 1972:4). Er unterscheidet zwischen zwei Arten afroamerikanischer Musik: 1) "neoafrikanische", die vollständig oder weitgehend afrikanische Elemente aufweist und deren Herkunft durch Vergleich mit dem heutigen Afrika ermittelt werden kann; 2) Mischformen afrikanischer und europäischer Bestandteile, bei denen die ethnische Herkunft des afrikanischen Anteils nicht mehr rekonstruierbar und damit "afrikanisch" im eigentlichen Sinn ist (Roberts 1972:19). Parallel zur oben skizzierten Entwicklung in der Afroamerikanistik und Anthropologie betont er allerdings:

"Differing African tribal musics blended in the New World to form neo-African musics that were almost entirely African-derived, and yet non-African, for they were not to be heard in Africa." (Roberts 1972:21)

Was Jamaika betrifft, findet sich bei ihm auch der Hinweis auf folgende, von anderen Autoren lange ignorierte Tatsache:

"Though Jamaican culture as a whole was always regarded as Ashanti, fairly strong Congolese elements were discovered about fifteen years ago. Most of them are to be found in Afro-Christian and neo-African sects, which preserve a number of Congolese words in their songs." (Roberts 1972:30) [14]

⁴ Simpson 1978:13; Witmer 1981:105.

Aus afrikanischer Sicht hat Nketia die Forderung erhoben, die afrikanischen Wurzeln amerikanischer Musik parallel mit der afrikanischen Musik selbst zu untersuchen und erstere dabei nicht als bloße "survivals" zu betrachten, sondern als Basis für kreative Prozesse, die sowohl Kontinuität wie Wandel einschließen (Nketia 1981:83,87-88). Er bezeichnet im Übrigen jegliche Musik als afrikanische,

"which utilizes African sound sources, structural principles and procedures common to traditional African societies" (Nketia 1981:82).

Dazu rechnet für ihn auch die Musik religiöser Kultgruppen in Bahia, Kuba oder Jamaika (Nketia 1981:82). Diese Auffassung findet sich auch bei Kubik, der "Black Music" definiert als

"any music showing predominance of Black African musical and/or non-musical concepts and characteristics, regardless of the ethnic, linguistic, social or racial composition of its exponents" (Kubik 1981:66).

Die gesamte afroamerikanische Musik betrachtet er als "creative extension overseas" (Kubik 1979:7) afrikanischer Musikkulturen und konstatiert:

"Afro-American music cannot be described adequately in terms of 'retentions' and 'survivals', as if African cultures in the Americas were doomed from the outset and perhaps only by some act of mercy permitted to 'retain' certain elements" (Kubik 1979:8).

Für die jamaikanische Popmusik hat neuerdings Witmer die direkte historische Kontinuität zu afrikanischen Musikformen in Zweifel gezogen, obwohl er das Vorhandensein entsprechender musikalischer "Afrikanismen" in *Ska*, *Rock Steady* und *Reggae* nicht bestreitet. Er hält jedoch synchronische Erklärungsmodelle, die den Einfluss US-amerikanischer Popmusik und die soziopolitische Entwicklung in Jamaika einbeziehen, für adäquater (Witmer 1981).
[15]

Was folgt nun aus dem bisher Gesagten für den Ansatz der vorliegenden Studie? Kubiks Konzeption von afroamerikanischer Musik als Extensionen afrikanischer Musikkulturen setzt ein vergleichendes Vorgehen voraus, das auf ethnohistorisch und synchronisch ermittelten Daten basiert. Gerade was aber den – wie sich zeigen wird für *kumina* wichtigen – Kongo-Raum angeht, beklagt z. B. Schmidt-Wrenger den Mangel an fundierten ethnomusikologischen Untersuchungen (Gansemans & Schmidt-Wrenger 1986:6). Vor diesem Hintergrund wird es darum gehen, das durch die Überbetonung des westafrikanischen Einflusses auf die jamaikanische Kultur verzerrte Bild durch geeignete Belege für eine „Bantu-connection“ zu korrigieren. Diese Kontinuität wird hauptsächlich auf lexikalischer Ebene und in geringerem

Maße instrumentenkundlich dokumentiert werden, auch wenn ein solches Vorgehen von Price (Price 1975) hinsichtlich der Untersuchung einer surinamischen Kreolsprache auf Wortverwandtschaften mit **kiKongo**-Lexemen (Daeleman 1972) wegen mangelnder Einbeziehung ethnohistorischer Daten kritisiert worden ist. Im Rahmen dieser (nicht linguistischen bzw. afrikanistischen) Arbeit ist aber eine Aufdeckung struktureller Gemeinsamkeiten und Kontinuitäten gerade mangels vorhandenen musikalischen Vergleichsmaterials aus dem Kongo nicht zu leisten. Hier soll vielmehr zu weiteren Forschungen durch oder in Kooperation mit entsprechenden Spezialisten (Anthropologen/Ethnologen, Afrikanisten/Linguisten) angeregt werden. In Anbetracht des heute weitgehend unbestrittenen eigenständigen, dynamischen Charakters karibischer Kulturen⁵ wird das Schwergewicht nach einer systematischen Aufarbeitung des bisherigen Forschungsstandes auf der Analyse von **kumina** als afrojamai-kanisches Phänomen liegen. Dabei ist der Ansatz grundsätzlich synchronisch; eine gewisse historische Dimension wird durch die Gegenüberstellung der eigenen Beobachtungen mit älteren Darstellungen eingebracht.

[16-17: Karten]

[18]

⁵ Stellvertretend sei hier Kubik genannt (z.B. Kubik 1986:122).

2. Landeskunde und -sprache

2.1. Landeskundlicher Abriss

Mit ca. 11000 qkm ist Jamaika die drittgrößte Insel der Karibik nach Kuba und Hispaniola und die größte der englischsprachigen Antillen. Sie besteht überwiegend aus verkarsteten Kalksteinhügeln und -plateaus, im Osten ragen die Blue Mountains bis über 2000 m auf. Das Klima ist tropisch, dabei gibt es auf der Nordseite stärkere Niederschläge als im eher trockenen Süden. Mehr als ein Drittel der insgesamt ca. 2,5 Mio. Einwohner lebt heute im Einzugsbereich der Hauptstadt Kingston.

"The racial composition of the society consists of a majority 78 percent black or African, 15 percent brown or light-skinned colored, 3 percent Indian (gemeint ist East Indian, G. G.), 3 percent white, and 1 percent Chinese.⁶ Like the blacks, the majority of the Indians (...) remain poor. Although most of the blacks are poor, the blacks constitute the largest segment of the middle class. Most of the Chinese and the brown or colored people fall into the middle class of professionals, white collar workers, small business owners, and better-off middle level farmers. The whites tend to dominate ownership of land and bigger enterprises in industry, tourism, and services." (Stone 1986:xii)

"Jamaica's economy is controlled by a small minority of the population – a completely non-black elite dominated by what Jamaicans call the '21 families.' They are the descendents of former British, Jewish, Syrian and Chinese families, and many of them have a long history in Jamaica. Living mostly in the cities, the members of the upper class are university educated, usually in England or the United States. They exert intellectual and cultural – as well as economic – leadership on the island." (EPICA Task Force 1979:85)⁷

Ursprünglich wurde Jamaika von Arawak-Indianern bewohnt, auf die auch der Name der Insel zurückgehen soll. Er wird in der Regel als "wohl bewässert" gedeutet. Auf die "Entdeckung" durch Kolumbus im Jahre 1494 folgte ab 1509 die spanische Besiedlung, in deren Verlauf die indianische Bevölkerung vollständig ausgerottet wurde. Deren Nachfolger auf den Kakao- und Kaffeepflanzungen wurden bereits ab 1517 schwarze Sklaven vor allem aus Westafrika. 1655 eroberten die Engländer die Insel und bauten sie zu ihrer wichtigsten Zuckerkolonie aus. Bei der Landung der englischen Flotte hatten sich bereits einige Sklaven in unzugängliche Gebiete der Insel geflüchtet. Sie organisierten sich bald in unabhängigen Gemeinschaften, die in den folgenden Jahren durch entflozene Sklaven verstärkt wurden. Diese sog. *Maroons*, abgeleitet von der spanischen Bezeichnung cimarrón, führten jahrzehn-

⁶ Die exakten Zahlen differieren je nach Autor (vgl. z.B. Brown 1979:1).

⁷ Eine Darstellung der jamaikanischen Rassen/Klassen-Konstellation in Form einer sozialen Pyramide findet sich bei Bogues 1982b:63.

telang einen Guerillakrieg gegen die britischen Kolonialherren.⁸ Da es diesen nicht gelang, die *Maroons* militärisch zu besiegen, kam es zu Verhandlungen, die schließlich 1739 zu einem Abkommen führten, das den *Maroons* einerseits eine gewisse Autonomie einräumte, sie andererseits aber dazu verpflichtete, fortan entflozene Sklaven zu fangen und an die britischen Behörden auszuliefern.⁹

Mit einer vierjährigen Übergangsregelung wurde die Sklaverei 1834 in Jamaika offiziell abgeschafft. Da die Ex-Sklaven daraufhin massenweise die Plantagen verließen, wurden afrikanische und indische Kontraktarbeiter auf die Insel geholt, und man versuchte, die ökonomische Situation durch Umstellung auf Bananenplantagen zu stabilisieren. Die erst nach Beendigung der Sklaverei massiv einsetzende Christianisierung der schwarzen Jamaikaner führte in den Jahren 1860/61 zu einer großen Erweckungsbewegung ("Great Revival"), in deren Verlauf zahlreiche "synkretistische" Glaubensgemeinschaften entstanden. Nach einem allgemeinen Sklavenaufstand im Jahr 1831 kam es 1865 zu einer Erhebung der nunmehr freien Kleinbauern im Osten der Insel ("Morant Bay Rebellion"), die durch britische Truppen unter Mitwirkung von *Maroons* blutig niedergeschlagen wurde.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts und nochmal nach dem 2. Weltkrieg kam es zu großen Auswanderungswellen schwarzer Jamaikaner nach Mittelamerika, in die USA und später auch nach Großbritannien, seit den 60er Jahren verstärkt in die USA und nach Kanada. Die Gewinnung von Bauxit als Rohstoff für die Aluminiumproduktion spielt [20] seit den 50er Jahren eine zunehmend wichtige Rolle. Dies und der bald einsetzende Tourismus – heute der zweitwichtigste Wirtschaftsfaktor – veränderten in starkem Maße den ursprünglich rein agrarischen Charakter der jamaikanischen Ökonomie.

Politisch ist Jamaika geprägt von den zwei in den 30er Jahren gegründeten Parteien, der konservativen, von der US-Regierung unterstützten Jamaica Labour Party (JLP) und der sozialdemokratisch-sozialistisch orientierten People's National Party (PNP). Die starke Polarisierung der Parteien und ihrer Anhänger führte mehrfach zu blutig verlaufenden Wahlkämpfen. Seit 1962 ist Jamaika ein unabhängiger Commonwealth-Staat.¹⁰ [21]

2.2. Jamaican Creole

Die linguistische Situation in Jamaika ist charakterisiert durch die Existenz eines sprachlichen Kontinuums. Am einen Ende steht Standard-Englisch (StE) bzw. ein seiner britischen Variante

⁸ Bis 1660 gab es außerdem einige Spanier, die zusammen mit *Maroons* versuchten, die Kontrolle über die Insel zurückzuerobern.

⁹ Zu *Maroons*: Bilby 1981, Campbell 1988, Clarke 1980, Hall-Alleyne 1982, Price 1979, Robinson 1969.

¹⁰ Zur ökonomischen und politischen Entwicklung Jamaikas siehe speziell Bogues 1982a und b, Brown 1979, EPICA Task Force 1979, Payne 1988, Stone 1986.

sehr nahestehendes Englisch mit leichtem, jamaikanischem Akzent. Seit dem 2. Weltkrieg übt auch das amerikanische Englisch wachsenden Einfluss auf das jamaikanische aus. Am anderen Ende des Kontinuums steht das von den Einheimischen meist als *patois*, seltener auch als *dialect* oder *jagwa*, bezeichnete Kreol. Eine Kreolsprache ist im Unterschied zu einem Pidgin die Muttersprache der Mehrheit ihrer Sprecher und ein vollständiges sprachliches System, das alle Erfordernisse einer Sprache erfüllt (DeCamp 1971a:15-16). Die Frage, ob es sich dabei um eine eigene Sprache oder einen Dialekt handelt, wird heute in der Regel so beantwortet, dass man die zugrundeliegende – meist europäische – Sprache, aus der der überwiegende Teil des Lexikons stammt, als Referenz nimmt. So wird das jamaikanische *patois* als "English-based creole" bezeichnet, um damit deutlich zu machen, dass zumindest lexikalisch eine nahe Verwandtschaft zum StE besteht, andererseits aber das "Jamaican Creole" (JC) nicht vergleichbar ist mit englischen Regionaldialekten (Cassidy 1971:405).

Jeder Sprecher des JC nimmt einen gewissen Bereich innerhalb des sprachlichen Kontinuums ein - nicht einen festen Punkt. Tendenziell kann man das als "broad creole" bezeichnete Extrem ländlichen, am unteren Ende der sozialen Pyramide befindlichen Sprechern zuordnen, während mit dem Maß an Zugang zu – an britischem Standard ausgerichteten – Bildungsmöglichkeiten und in einer städtischen Umgebung Merkmale des StE eher zunehmen. Die Übergänge zwischen verschiedenen Formen sind fließend und abhängig vom sozialen Kontext des Sprechakts.

Es gibt also kein Wechseln zwischen Kreol- und Standardsprache, was in der Linguistik als Diglossie (engl. diglossia) bezeichnet wird, sondern typisch sind eher die dazwischen angesiedelten Varietäten des Kontinuums. Das von Bailey (1966), Cassidy [22] 1971) und Cassidy & Le Page (1980) beschriebene Kreol ist dagegen quasi eine idealtypische Extremform, die mehr eine linguistische Abstraktion als die soziolinguistische Realität Jamaikas darstellt und aus der Summe aller Nicht-Standardformen besteht (DeCamp 1971b:350-351). Gleichzeitig gibt es eine zunehmende Orientierung am StE. Um diesen Umstand deutlich zu machen, spricht DeCamp von einem sog. "post-creole speech continuum", das er definiert als ein Kreol, das sich im Prozess der Verschmelzung mit einer Standardsprache befindet (DeCamp 1971b:349). Für die Phonologie des JC geben Cassidy und Le Page folgendes Beispiel für die anzutreffende Bandbreite der Varianten:

"(T)he word *face* in the broad Creole English is pronounced with a falling /fe/ diphthong, /fies/; further up the educational ladder with a rising /ie/ diphthong /fiés/; further up still it may be a short, tense monophthong, /fes/, and the almost Anglicized speaker will of course say /féis/, although both elements of the diphthong here are liable to be closer and tenser than with the RP (Received Pronunciation, G. G.) speaker." (Cassidy & Le Page 1980:xl)

Dieses Phänomen begegnet uns auch in den Liedtexten, wo mitunter nicht *broad creole*-Formen, sondern Realisationen aus der Mitte des Sprachkontinuums auftauchen.

Da keine verbindliche standardisierte Orthographie des JC existiert, bieten sich zwei mögliche Darstellungsweisen an: 1) die von Cassidy und Le Page in ihrem Wörterbuch des jamaikanischen Englisch (Cassidy & Le Page 1980) gewählte Form der Stichwörter, die so weit wie möglich die Schreibung aus dem StE übernimmt; 2) ihre phonemische Darstellung entsprechend dem dort (Cassidy & Le Page 1980:xxxix-xl) erläuterten System, das ausschließlich Symbole benutzt, die ohne zusätzliche Sonderzeichen auskommen. Während die erste Möglichkeit besonders für den mit dem StE Vertrauten den Vorzug der leichteren Lesbarkeit hat, suggeriert sie doch eine in dem Ausmaß irreführende Übereinstimmung mit demselben. Es wurde daher für die vorliegende Arbeit folgender Kompromiss gewählt: Das in Kursivschrift wiedergegebene JC orientiert sich an der Form des Eintrags bei Cassidy & Le Page 1980, ansonsten wird die phonemische Darstellung gewählt. Es soll hier noch darauf hingewiesen werden, dass die phonemischen Symbole mit [23] unter auch verwendet werden, um verschiedene Realisationsmöglichkeiten von JC-Lexemen wiederzugeben (z.B. him /m, n, ng, im, in, ing, hm, hn, hng, him, hin, hing, am, aam/; Cassidy & Le Page 1980:225). Sie werden aus Gründen der Einheitlichkeit auch für die sog. *african language* der *kumina*-Anhänger benutzt.

Folgende phonemischen Symbole werden verwendet (nach Cassidy & Le Page 1980:xxxix-xl; Aussprachebeispiele nach Cassidy 1971:433):

- /ii/ wie in StE beat
- /i/ wie in StE bit
- /ie/ fallender Diphthong, Umkehrung von SbE bait
- /e/ wie in StE bet
- /a/ kurzer, offener, zentraler, ungerundeter Vokal
- /aa/ wie in StE bard
- /ai/ wie in StE bite
- /o/ kurzer, zentralisierter, halbgerundeter Vokal
- /ou/ wie in StE boat
- /u/ wie in StE book
- /uo/ fallender Diphthong, Umkehrung von StE boat
- /uu/ wie in StE boot

- /b/ stimmhafter, bilabialer Verschlusslaut
- /p/ stimmloser, bilabialer Verschlusslaut
- /d/ stimmhafter, alveolarer Verschlusslaut
- /t/ stimmloser, alveolarer Verschlusslaut
- /gy/ stimmhafter, palataler Verschlusslaut
- /ky/ stimmloser, palataler Verschlusslaut

/g/	stimmhafter, velarer Verschlusslaut
/k/	stimmloser, velarer Verschlusslaut
/m/	bilabialer Nasal
/n/	alveolarer Nasal
/ny/	palataler Nasal
/ng/	velarer Nasal, auch bei Nasalisierung des vorhergehenden Vokals
/v/	stimmhafter, labiodentaler Frikativ
/f/	stimmloser, labiodentaler Frikativ
/z/	stimmhafter, alveolarer Frikativ
/s/	stimmloser, alveolarer Frikativ
/sh/	stimmloser, alveopalataler Frikativ
/j/	stimmhafte, alveopalatale Affrikata
/ch/	stimmlose, alveopalatale Affrikata
/l/	alveolarer Lateral
/w/	bilabialer Halbvokal
/r/	alveolarer trill (gerollt), flap (einmaliger Zungenschlag) oder Halbvokal
/y/	palataler Halbvokal
h	kein Phonem; bezeichnet "oral friction accompanying the vowel as an allophonic variation in certain stressed positions" (Cassidy & Le Page 1980:xl) [24]

Die Korrespondenzen zwischen den Phonemen der RP und des JC sind ausführlich dargestellt bei Cassidy und Le Page (1980:xliv-lxii). [25]

3. *kumina* als Ahnenkult: Der derzeitige Forschungsstand

3.1. Zum Spektrum afrojamaikanischer religiöser Gruppen

Ebenso wie in Kap. 2.2. die linguistische Situation in Jamaika als Kontinuum charakterisiert wurde, lässt sich diese Konzeption auch auf afrojamaikanische religiöse Gruppen anwenden. Während Simpson die religiösen Kulte von Schwarzen in der Karibik nach fünf Kategorien klassifiziert, nämlich neo-afrikanische¹¹, Ahnen-¹², Revival-, spiritualistische und religiös-politische¹³ Kulte, wobei er die Ahnenkulte für weniger "afrikanisch" erklärt als die neo-afrikanischen (Simpson 1978:12,14), kritisiert Dobbin diesen Ansatz als statisch. Für ihn bilden sie ein Kontinuum (Dobbin 1982:169), das sich in der Tat auch im Spektrum der religiösen Gemeinschaften Jamaikas findet.¹⁴ Am europäisch-christlichen Ende stehen die anglikanische und die katholische Kirche, die unter Afrojamaikanern nur wenige praktizierende Anhänger haben. Das quasi "afrikanische" Ende repräsentieren die in west- bzw. zentralafrikanischer Tradition stehenden Ahnenkulte *kromanti* der *Maroons* (Akan), der vor allem von Bilby ausführlich dokumentiert worden ist (Bilby 1981), und *kumina* (Kongo). Daneben gibt es eine Reihe weiterer Gruppen, deren Namen gleichzeitig einen jeweils typischen Musik- und Tanzstil bezeichnen und die zum Teil mit den Yoruba in Verbindung gebracht werden. Die Zahl ihrer Anhänger scheint gering zu sein. Dazu zählen u. a. *gumbay/goombeh* in St. Elizabeth, *ettu/etu* in Hanover, *nago* in Westmoreland, *gerreh* in Westmoreland, Hanover, St. James und Trelawny (Lewin & Reid 1981, Logan 1982) und *convince* in St. Thomas bzw. St. Mary (Bilby 1975, Logan 1982). Ein Überblick über die regionale Verbreitung einzelner Stile findet sich bei Ryman (Ryman 1980:6-7).

Dazwischen stehen die Gruppen, denen die Mehrzahl der Afrojamaikaner nahesteht: neben zahlreichen christlichen Sekten handelt es [26] sich um protestantische Glaubensrichtungen wie Methodisten und Baptisten, die in ihrer US-amerikanischen Ausprägung bereits zahlreiche Elemente schwarzer Religionsausübung aufweisen. Diese treten noch wesentlich mehr in den Vordergrund bei den Gruppen, die aus dem Great Revival von 1860/61 hervorgegangen sind. Hier findet man neben christlichen Kirchenliedern und Predigten die Verwendung von rhythmischem Händeklatschen und Musikinstrumenten wie Trommeln und Rasseln im Gottesdienst ebenso wie das Reden "in Zungen", Besessenheit und Trancezustände (Seaga 1969; White 1982). Eine Richtung dieser *revival*-Gruppen wird übrigens als *pukkumina* oder auch *pocomania* bezeichnet, sollte jedoch nicht mit *kumina* verwechselt werden.

¹¹ Z. B. "Vodun" auf Haiti und "Santeria" auf Kuba.

¹² Z. B. "Cumina" auf Jamaika.

¹³ Z. B. "Ras Tafari" auf Jamaika.

¹⁴ Bei Simpson gibt es diese Konzeption nur bezüglich christlicher Gruppen (Simpson 1954:2). Vgl. dazu auch White 1982.

Eine besondere Rolle spielen in Jamaika nach wie vor magische Praktiken wie Heilungen mittels Austreibung von Geistern, Herstellung und Anwendung von Zaubermitteln und Amuletten und/oder Beschwörung von Geistern zur Erzielung gewünschter Resultate und ähnliches. Es lassen sich im Wesentlichen drei Quellen für diese Vorstellungen und Handlungen unterscheiden:

- 1) Die Verwendung bestimmter Pflanzen beim Kurieren von Krankheiten z.B. in sog. *balm yards* (Barrett 1976:52-68, Kerr 1952:137-143) lässt sich als Naturheilkunde (Herbalismus) interpretieren¹⁵, auch wenn sie in der Regel an rituelle Handlungen gekoppelt ist.
- 2) Afrikanische Traditionen von Magie zeigen sich im sog. *obeah*:

"It (Obeah, G.G.) utilizes mostly natural, indigenous materials - roots, leaves, water, spices, animal blood, ashes, grave dirt, and so forth - and operates on the principle of supernatural intervention. The Obeah man employs ghosts as active agents, using the materials and spells to summon them, aid them and supplement their efforts." (Hogg 1961:1)

Die Geister, von denen hier die Rade ist, werden in Jamaika *duppies* genannt. "'Working' obeah means to 'set' a duppy for some one" (Beckwith 1929:104).

- 3) Publikationen aus den ersten beiden Jahrzehnten dieses Jahrhunderts, speziell solche der de Laurence Company, Chicago/USA [27] (Eigenwerbung: "Sellers of Occult and Spiritual Books")¹⁶, die sich auf – zum Teil mittelalterliche – abendländische okkulte Literatur stützen, bilden die Grundlage für Beschwörungsformeln und Rezepturen. Als weiteres "Zauberbuch" findet mitunter auch die Bibel Verwendung (Kerr 1952:147-148). Hogg grenzt dies als sog. *science* von dem eher afrikanischen *obeah* ab (Hogg 1961:1-3), obwohl nach meinen Erfahrungen zumindest heute die beiden Termini oft synonym verwendet werden, auch in Bezug auf den Ausübenden, der wahlweise *obeah man* oder *science man* genannt wird.

In diesem Zusammenhang ist auch auf die Bezeichnungen *myal* bzw. *myalism*, i.e. das Praktizieren von *myal*, hinzuweisen. Darunter werden sowohl magische Praktiken als auch Trance- bzw. Besessenheitszustände verstanden (vgl. Kerr 1952:141 und Schuler 1979; weitere Quellen bei Cassidy & Le Page 1980:313).

Die in den 1930er Jahren entstandene *Rastafari*-Bewegung übt heute eine große Anziehungskraft nicht zuletzt auf junge Afrojamaikaner aus. Trotz durchaus religiöser Prägung ist sie doch eher als sozial-religiös zu charakterisieren. Sie steht in der langen, ins 19.

¹⁵ Vgl. dazu die "Notes on Jamaican Ethnobotany" in Beckwith 1928.

¹⁶ Die in Jamaika verbreitetsten sind "The Book of Black Magic", "The Book of Magical Art, Hindoo Magic and Indian Occultism", "The Sacred Book of Death, Hindu Spiritism, Soul Transition and Soul Reincarnation" und "The Sixth and Seventh Books of Moses". Es kursieren weitere "8th, 9th and 10th Books of Moses" von einem gewissen Henri Gamache.

Jh. zurückreichenden Tradition des "Back to Africa!", die vor allem an Marcus Garvey geknüpft ist, der diese Haltung in den 1920er Jahren dieses Jahrhunderts in den USA und später – weniger erfolgreich – auch auf seiner Heimatinsel Jamaika propagierte.¹⁷ [28]

3.2. Ältere Darstellungen von *kumina*

In frühen Darstellungen jamaikanischer Volkskultur findet sich im Gegensatz zu Beschreibungen z.B. der *Maroons* oder von *obeah* keine Erwähnung von *kumina*.¹⁸ Erst 1938 berichtet Hurston von einer Zeremonie namens "Koo-min-ah", die von "Africans" gemeinsam mit *Maroons* anderthalb Jahre nach dem Begräbnis eines Verstorbenen durchgeführt wird, um den Geist (*duppy*) des Toten endgültig in sein Grab zu bannen und zu verhindern, dass er als umherschweifender Geist ("wandering spirit") die Lebenden belästigt oder bedroht. Dem eigentlichen "Koo-min-ah", bei dem die Autorin anwesend war, ging ein Musik- und Tanzstil voraus, der als "Congo" bezeichnet, aber nicht näher beschrieben wird. Bezüglich "Koo-min-ah" werden jedoch mehrere charakteristische Beobachtungen wiedergegeben (Hurston 1938:70-74):

- 1) Mit den nackten Fersen wird gegen die Trommelfelle gedrückt ("drums subtly rubbed with bare heels", Hurston 1938:71).
- 2) Mit kleinen Stöcken wird von sog. "rackling men" auf dem Korpus der Trommeln ein Dreierhythmus gespielt.
- 3) Zusätzlich werden von Musikern namens "shuckers" sog. "cha cha" gespielt.
- 4) Zwischen einer Vorsängerin und den Instrumentalisten, die zugleich den Chor bilden, gibt es ein Frage-und-Antwort-Wechselspiel.
- 5) Rum wird in einer bestimmten Rangfolge an die Anwesenden verteilt.
- 6) Einige der Anwesenden fallen in Trance.
- 7) Einer Ziege wird im Verlauf der Zeremonie die Kehle durchschnitten, die Musiker trinken von ihrem Blut.

Offenbar in Unkenntnis dieser Publikation schreibt Kerr 1952, "Kumina" sei bisher nicht in der Literatur erwähnt worden. Sie beschreibt "Kumina" als ein Fest zur Erinnerung an einen bedeutenden Verstorbenen afrikanischer Herkunft. Es kann auch bei – z. B. juristischen – Problemen eingesetzt werden, um einer Familie zu helfen. Die Mitwirkenden bezeichnet sie als "Bongo Men" bzw. "Africans", die Sprache der Lieder als "Bongo language". Als charakteristische Merkmale nennt sie u. a. (Kerr 1952:144-147):

- 1) die Zubereitung von Reis ohne Salz und das Schlachten einer Ziege;

¹⁷ Vgl. zu diesem Komplex Nettleford 1972, Brown 1979:121-142 und EPICA Task Force 1979:26-28.

¹⁸ Vgl. z. B. Clerk 1913, Beckwith 1928 und 1929.

- 2) das Aufwecken des Toten durch Trommeln und Lieder, der dann am Fest teilnimmt, was am Trancezustand ("myal") eines Tänzers zu erkennen ist;
- 3) das Sitzen der Trommler auf den aus ausgehöhlten Baumstämmen gefertigten Trommeln, die hinten offen sind und deren Fellspannung gegebenenfalls durch Einreiben mit Rum erhöht wird;
- 4) die Verwendung einer Basstrommel namens "Kynando" und einer weiteren Trommel "Plain Case":

"There were two drummers. One beating a dull sounding drum as if he were beating time and making the bass notes and the other beating a high pitched drum. (...) Sometimes he (der Spieler der höher klingenden Trommel, G.G.) would touch towards the top of the drum very smartly for a different tone; or he would rest his heel against the skin and the note would be short and dull." (Kerr 1952:146);

- 5) ein Instrument namens "shaker", das aus einer mit Perlen oder harten Samen gefüllten Kalebasse mit Bambusgriff besteht;

6)

"The Kumina songs are sung in 'Bongo' which the singers say is an African language. They offer translations into Jamaican dialect. They really believe it is African and seem to have a small translatable vocabulary which they can use when they want to be mysterious." (Kerr 1952:145)¹⁹

- 7) eine Tänzerin, die eine brennende Kerze in der Hand hält und ein Gefäß mit Flüssigkeit (Wasser oder Rum) auf dem Kopf trägt, ohne diese beim Tanzen zu verschütten;

- 8) Rum, der auf den Boden gegossen wird.

Moore hat *kumina* in einer Studie detailliert untersucht, die 1953 als Dissertation erschienen ist (Moore 1953) und deren Ergebnisse in [30] einer späteren Publikation des Verfassers nochmals aufgegriffen wurden (Moore 1979). Er hat sich mit zwei religiösen Gruppen beschäftigt,

"which represent the end points of a continuum of Jamaican Negro religious acculturation - from most to least acceptance of European theological patterns, from least to most retention of African religious concepts". (Moore 1953:1)

Am afrikanischen Ende siedelt er den "Cumina"-Kult an, der Bezüge zu Bantu-Kulturen und speziell zum Kongo aufweise (Moore 1953:7). Vor allem aus Anlass des einjährigen Todestages eines Verstorbenen werden als "memorial dance" bezeichnete "Cumina"-Zeremonien

¹⁹ Als Beispiel für "African" gibt sie "laanga", Wasser, an (Kerr 1952:147). Vgl. dazu *laanggu* im Glossar.

durchgeführt (Moore 1953:39). Die Anhänger dieses Kults sprechen eine eigene, als "african language" bezeichnete Sprache (Moore 1953:68), für die Moore eine Reihe von Beispielen in Form eines Glossars anführt, ohne allerdings Etymologien anzubieten. In dem seinen Untersuchungen zugrundeliegenden Zeitraum (1950) und Gebiet (Morant Bay in St. Thomas) hatte ein von ihm befragter Trommler an durchschnittlich acht Zeremonien pro Monat teilgenommen (Moore 1953:118-119), so dass die Häufigkeit von "Cumina dances" insgesamt noch deutlich höher anzusetzen ist. Die durch Musik und Tanz herbeigerufenen Geister ("spirits") ordnet Moore hierarchisch drei Kategorien zu. Er nennt

- 1) 39 "sky gods", die höchstrangigen Gottheiten;
- 2) 62 "earthbound gods", die auf Grund ihrer Erdgebundenheit eine niedrigere Stellung einnehmen;
- 3) 21 "ancestral zombies", die Geister von Ahnen (Moore 1953:164-166).

Der Terminus "zombie" kann in drei verschiedenen Bedeutungen verwendet werden:

"zombie is a god, an ancestral spirit, or a living cult member who has been possessed by one of these" (Moore 1953:115).

Nach Moore kann auch ein "obeah man" bzw. "scientist" – für ihn Synonyma – Mitglied einer "Cumina"-Gruppe sein. Als weitere Funktionsträger ("officers") nennt er u. a. einen Leiter ("master of [31] ceremonies"), eine Leiterin ("Mother of the Cumina", auch als "the black and white girl" bezeichnet) und eine "Queen of the Cumina" (Moore 1953:124,144).

Hinsichtlich der Lieder unterscheidet er zwischen "bilah songs" und "country songs".

"Although all songs fall into these two classes, the songs are similar in type. The country songs, more often than not, seem to have a lower percentage of English words. (...) The singer sings the verses and the chorus responds after each line. " (Moore 1953:137)

Auch Volkslieder, die normalerweise zum Repertoire des sog. "ring play" (vgl. dazu Seaga 1956:6) gehören, können gesungen werden (Moore 1953:173). An Instrumenten nennt er

- 1) die große einfellige Trommel "banda";
- 2) die kleinere, aber ansonsten gleich konstruierte "playing drum", auch "playing case", "treble drum" oder "lead drum" genannt (Moore 1953:127,137);
- 3) die Rassel "shaker";
- 4) den Schrapstab "scraper" oder "grater" (Moore 1953:172, 276);
- 5) den Aufschlagstab "catatic", den er als "clapper" bezeichnet (Er wird gegen einen Holzpfeiler geschlagen.);

6) das Metallidiophon "trapasa".

Die Felle der beiden Trommeln werden durch Nageln befestigt und gespannt (Moore 1953:172). Die Spieler sitzen rittlings auf den Trommeln, dabei wird der Klang der "banda" verändert durch

"touching the right heel against the head with varying pressure and placement" (Moore 1953:173).

Das Zusammenspiel des Ensembles beschreibt er folgendermaßen:

"The basic beat of the banda is 4/4 time, with accentuated first and third beats. This beat is never changed throughout a Cumina, except for speeding the tempo somewhat as the dancing becomes more intense. The playing drum carries the polyrhythms against the beat of the banda, shaker, and scraper. The clapper also plays against the beat of the banda." (Moore 1953:173) [32]

An anderer Stelle nagt er dagegen über Stücke für den höchsten "Cumina"-Gott, "Oto" bzw. "King Zombie",:

"(T)he beat of the banda, which is heard in every song that is played, is the first and fourth beat in 6/8 time. It is played in such a way as to produce a slightly higher note on the first beat than on the fourth." (Moore 1953:189)

1954 veröffentlicht Simpson ein in Kingston aufgenommenes Beispiel für "Cumina drumming" auf Schallplatte²⁰. In seinem Kommentar beschreibt er die verwendeten Trommeln als zwei einfellige Trommeln, die beim Spielen zwischen den Knien gehalten werden, und eine große, zweifellige Basstrommel, die im Gegensatz zu den beiden kleineren mit einem Stock geschlagen wird (Simpson 1954:5).

Zwei Jahre später erscheint eine Schallplatte von Seaga mit vier Beispielen für "Kumina"-Lieder. Im Kommentar schreibt er:

"Kumina rites are most frequently held for mourning, tumbing, or healing, but can also be held for other purposes such as thanksgiving or to solicit supernatural aid in litigation, or for obtaining a job or lover, and so on." (Seaga 1956:4)

²⁰ Vgl. dazu unten S. 35-36.

Hier präsentiert er auch eine Auswahl von Wörtern aus der als "language" oder "country" bezeichneten Sprache des Kults, die als Kongo-Wörter identifiziert werden konnten. Während "country" gleichzeitig der Name für solche Lieder ist, in denen diese Sprache vorkommt, sind "Bailo" solche, die in Englisch gesungen werden.²¹ Eine Herkunft dieses Begriffs aus dem Spanischen oder Französischen möchte er mit dieser Schreibweise nicht suggerieren.

Als wichtigste Instrumente nennt Seaga die tiefer klingende "Kbandu"-Trommel, deren Namen er vom Kongo-Wort **mbandu** ableitet, und die höhere "Playing Cast". Beide sind einfach, ihre Membrane sind durch Nageln befestigt. Der tiefere Klang der "Kbandu" wird entweder durch die Größe des Korpus oder durch Aufsetzen der Ferse auf das Trommelfell ("heeling") erzielt. Die Spieler sitzen rittlings auf den Trommeln. [33]

"The Kbandu keeps a steady beat while the Playing Cast adopts the particular rhythm used to charm a specific spirit, since all spirits are not charmed by the same rhythm." (Seaga 1956:4)

Als weitere Instrumente erwähnt er

- 1) "Shakka", "a small tin sheet with nail-punched holes over which a small strip of metal is scraped to a rhythm" (Seaga 1956:4-5);
- 2) mit Steinen gefüllte Kalebassen;
- 3) metallene Triangeln, angeschlagen mit Metallstäben;
- 4) "catta 'tick" ("catta stick"), ein Stöckchen, mit dem auf den Korpus der Trommel geschlagen wird. [34]

3.3. Vergleich mit neueren Forschungsergebnissen

Hurston, Kerr, Moore, Simpson und Seaga sind die ältesten vorliegenden Quellen zu **kumina**, auf die sich spätere Autoren immer wieder beziehen.²² So erwähnt Le Page die Kongo-Herkunft zahlreicher Wörter der von Seaga aufgezeichneten "esoteric language of a small ritual cult group" (Le Page 1960:94), ohne **kumina** namentlich zu nennen. In seiner zuerst 1961 erschienenen Abhandlung über Jamaica Talk stützt sich Cassidy bezüglich seiner Ausführungen über **kumina** auf Moores Dissertation. Als mögliche Etymologie des Namens bietet er das **kiMbundu**-Wort **kumona** ("to see; possession") an (Cassidy 1971:235).²³ Dagegen glaubt Patterson, der seine Informationen über **kumina** aus Hurston und Cassidy bezieht, diese Form der Ahnenverehrung stamme aus Dahomey (Benin) und existiere mindestens seit 1730 in Jamaika (Patterson 1967:199-201). Vom Kongo/Angola-Raum ist bei ihm nicht die Rede.

²¹ Gemeint ist wohl JC, G. G.

²² Vgl. dazu Bilby & Bunseki 1983:98.

²³ **kiMbundu** ist eine Bantu-Sprache in Angola.

Baxter bringt *kumina* mit indianischen (Arawak) und spanischen Einflüssen in Verbindung, die möglicherweise später durch kongolesische oder haitianische Elemente "verstärkt" worden seien (Baxter 1970:139-141). Den afrikanischen Anteil ordnet er Nachkommen des Bongo-Stamms zu.²⁴ Im Übrigen stützt er sich auf Kerr, Moore und Seaga. Die beiden letztgenannten Autoren werden auch von Wynter herangezogen, die eine Verstärkung des afrikanischen Charakters von *kumina* durch den Kontakt zu *Maroons* und die Ankunft neuer Immigranten aus Afrika nach der Aufhebung der Sklaverei annimmt (Wynter 1970:46). Barrett ist der Überzeugung, *kumina* sei eine "Ashanti form of ancestor worship" (Barrett 1974:61), deren Name sich herleite von den **Twi**-Wörtern **akom**, "Besessenheit", und **ana**, "Ahne", also **akomana**, "besessen von einem Ahnen". Schon während der Sklaverei habe es diesen Kult in *Maroon*-Gemeinschaften gegeben, wo *kumina* noch heute als Tanz praktiziert werde (Barrett 1976:25). Bettelheim merkt an, ihre Informanten hätten darauf bestanden, der Name "Kumina" stamme von Außenstehenden, sie selber würden von "Kadunga" sprechen (Bettelheim 1979:322-323). [35]

An dieser Stelle erscheint es angebracht, die bisher vorgestellten Beschreibungen und Interpretationen im Licht neuerer Forschungsergebnisse zu betrachten und kritisch zu bewerten. Weitgehende Einigkeit herrscht in Bezug auf den grundsätzlichen Charakter von *kumina* als Ahnenkult. Unstimmigkeiten bestehen jedoch bezüglich 1) seiner konkreten Ausprägung, 2) seiner möglichen Herkunft und dem Zeitpunkt seiner Entstehung und 3) hinsichtlich des Instrumentariums.

3.3.1. Rituelle Aspekte und Glaubensvorstellungen

Lange Zeit prägte die Arbeit von Moore (Moore 1953) den Stand der Kenntnis von *kumina*, was den Aspekt des Ahnenkults betrifft, durch seine Klassifikation eines ganzen Pantheons von *kumina*-Gottheiten in drei Gruppen und seine Konzeption von "zombies" (s. o. p. 30). Erst in jüngster Zeit haben mehrere Autoren, die selber intensive Feldforschungen unter *kumina*-Anhängern durchgeführt haben, darauf hingewiesen, dass ihren Informanten weder diese Klassifikation noch die überwiegende Mehrzahl der bei Moore aufgelisteten Namen geläufig war. Dies gilt auch für die Verwendung der Bezeichnung "zombie" (Bilby & Bunseki 1983:99-100; Ryman 1984:122-123, 126). Während Bilby und Bunseki noch sehr vorsichtig formulieren, dass in den 30 Jahren, die zwischen den Studien von Moore und ihren eigenen liegen, wohl grundsätzliche Veränderungen in der Terminologie und den grundlegenden Konzepten eingetreten sein müssen (Bilby & Bunseki 1983:100), erklärt Bettelheim die Diskrepanz zwischen Moores Darstellung und neueren Forschungsergebnissen damit, dass er wohl schlicht *kumina* mit "Myalism" und "Revivalism" verwechselt habe (Bettelheim

²⁴ Ethnische Gruppen gleichen Namens gibt es in Angola (Murdock 1959:370) und in Zentralafrika (Murdock 1959:226).

1979:322). In der Tat findet sich Moores Klassifikation in leicht abgewandelter Form bei *revival*-Gruppen in der Unterscheidung von "Heavenly spirits", "'Earthbound' spirits" und "'Ground' spirits" (Seaga 1969:10). Die von Moore genannten Namen stammen eher aus dem Umfeld von *science*, wie Bilby und Bunseki zu Recht bemerken (Bilby & Bunseki 1983:100). In diesem Zusammenhang ist auch zu berücksichtigen, dass Simpson und Moore darauf hinweisen, der von Simpson auf Schall[36]platte veröffentlichte "Cumina"-Trommelstil (Simpson 1954) entspreche dem von Moore beobachteten:

"(T)he drums used and the style of drumming are the same as those found in Morant Bay Cumina ceremonies" (Simpson & Moore 1957:190).

Selbst wenn man berücksichtigt, dass diese Aussage nicht von Musikexperten stammt, bleibt doch festzuhalten, dass sich Simpsons Stück sehr deutlich von allen bekannten Beispielen für *kumina*-Trommeln unterscheidet und eher Gemeinsamkeiten mit *nyabingi*-Trommeln der *Rastas* aufweist.²⁵

Da die rituellen Aspekte und die Glaubensvorstellungen (*belief system*) von *kumina* in ihrer heutigen Ausprägung an anderer Stelle bereits ausführlich dargestellt worden sind²⁶, genügt es hier, einige wichtige Merkmale zu nennen. Was die Etymologie des Terminus *kumina* betrifft, argumentieren Bilby und Bunseki für eine *kiKongo*-Herkunft²⁷.

Kumina-Zeremonien stehen meist im Zusammenhang mit dem Tod. Anlass können ein Todesfall bzw. Begräbnis oder eine Erinnerungsfeier daran sein, die dann in der Regel am Jahrestag des Ereignisses stattfindet. Ferner können sie zur Heilung von *spirit sickness*, zum Erreichen bestimmter Ziele (z.B. Gewinnen eines Rechtsstreits) oder auch aus Anlass anderer Feste (Hochzeit, Geburt, etc.) durchgeführt werden. Herbeigerufen durch Gesang und Trommeln kommen die Geister von Ahnen zu der meist als *play* oder *dance* bezeichneten Feier und ergreifen von Anwesenden Besitz. So wird der Kontakt zwischen den Lebenden und ihren Vorfahren hergestellt, die durch ihr Wissen und ihre Ratschläge den Lebenden bei der Lösung von Problemen helfen können.

Ein typisches Beispiel war der Anlass für eins der *plays*, an dem ich teilnehmen konnte. Eine ältere Frau hatte mehrmals hintereinander[37]andere Träume gehabt, in denen ihr verstorbener Mann ihr erschienen war und sich darüber beklagt hatte, dass seine Angehörigen ihn vergessen hätten. Aus diesem Grund wurde ihm zu Ehren ein *kumina play* veranstaltet, an dem

²⁵ Vgl. dazu die LP HB 17.

²⁶ Lewis 1977, Brathwaite 1978, Schuler 1980, Bilby & Bunseki 1983, Ryman 1984; Ryman beschreibt dort auch den typischen Ablauf einer Zeremonie.

²⁷ S. dazu *kumina* im Glossar. Bettelheims Einwand, die Bezeichnung *kumina* stamme von Außenstehenden (Bettelheim 1979:322-323), ließ sich bisher nicht verifizieren.

viele seiner Freunde und Verwandten und auch eine Reihe in der Gemeinschaft geschätzter Musiker, Tänzer und Tänzerinnen teilnahmen. Auf diese Weise wurde die "afrikanische" (*african*) Tradition bekräftigt, der Verstorbene konnte durch Besitzergreifung an der Feier teilnehmen und sich zusammen mit den Lebenden an Musik und Tanz erfreuen.

Abgesehen von dieser Kommunikation mit den Ahnen²⁸ gibt es nur eine Gottheit, die heute von *kumina*-Anhängern erwähnt wird: **king zaambi** oder **zaambi (a)mpungu**. Der Ausdruck /zaambi/ lässt sich als JC-Form von StE zombie interpretieren, wie dies z. B. Moore offensichtlich getan hat. Schon 1956 hat aber Seaga auf das **kiKongo**-Lexem **nzambi** als etymologische Herkunft des JC-Begriffs hingewiesen, so dass die Form "zombie" als eine Verballhornung bzw. Reinterpretation des tatsächlich zugrundeliegenden **nzambi** anzusehen ist. Die Verbindung **king zaambi** (King Zombie) geht wohl auf das **kiKongo**-Wort **ki-nzambi** zurück, das soviel wie "Göttlichkeit, göttliche Kraft" bedeutet (s. **kinzaambi** im Glossar). Die Geister der Ahnen werden von *kumina*-Anhängern nicht als **zaambi**, sondern als *spirits*, *duppies* oder (*n*)*kuyu*²⁹ bezeichnet. Die Deutung von **king zaambi** als höchstem Gott ist offenbar in neuerer Zeit durch christliche Einflüsse aus *revival*-Gruppen verstärkt worden, obwohl sie natürlich in der Konzeption, die dem **kiKongo**-Wort zugrundeliegt, bereits enthalten ist. Einige *kumina*-Anhänger interpretieren bestimmte Textzeilen in der *african language*, wie sie in einem der *kumina*-Lieder vorkommen, als "afrikanische" Fassung des christlichen Vater-unsere, obwohl es bisher nicht gelungen ist, hier sprachlich Korrespondenzen zu ermitteln³⁰.

Die bereits in der ältesten Quelle zu *kumina* erwähnte Tötung einer Ziege im Verlauf einer Zeremonie (Hurston 1938:73) ist auch heute fester Bestandteil zumindest größerer *plays* bzw. bei wichtigen An[38]lässen³¹. Auch die Abneigung gegen Salz, auf die schon früh hingewiesen worden ist (Kerr 1952:144), wird von heutigen Informanten durchweg bekräftigt. Es gilt als die *africans* generell schwächende Substanz. Vor allem ist es verantwortlich dafür, dass die Ahnen nicht in die Heimat zurückkehren konnten.³² Von verschiedenen Möglichkeiten der vielfältigen Verwendung von Rum im Rahmen von *kumina*-Zeremonien haben bereits Hurston und Kerr berichtet (Hurston 1938:72; Kerr 1952:145-146). Er dient auch heute außer als Getränk³³ hauptsächlich zum Anfeuchten der Trommelfelle und als Libation für die Ahnen.

²⁸ Bei Bilby & Bunseki 1983:7-9 findet sich eine Liste mit Namen berühmter Ahnen.

²⁹ S. *kuyu* im Glossar.

³⁰ S. dazu *ya nkwale kwale...*, **zaambi** und **zaambi apungu** im Glossar.

³¹ Vgl. dazu unten S. 47. *kumina plays* werden heute wegen der immensen Kosten oft erst als letztes, mächtigstes Mittel betrachtet und eingesetzt, während man sich anfangs bzw. für kleinere Fälle der Fertigkeiten eines *obeah man* oder *science man* bedient.

³² Die Fähigkeit, durch "Fliegen" nach Afrika zurückzukehren, ging durch den Genuss von Salz verloren. Vgl. dazu Bilby & Bunseki 1983:21-23, 43-44 und Schuler 1980:93-96.

³³ Bezeichnenderweise gilt das Rauchen von *ganja*, Cannabis sativa, bei *kumina plays* zumindest für die im engeren Sinn Beteiligten vielfach als unangebracht. Schuler bestätigt diese Ablehnung jedoch nicht (Schuler 1980:78,154), so dass es sich evtl. um eine Besonderheit bestimmter *kumina*-Gruppen handelt.

3.3.2. Herkunft und Entstehung

Entsprechend der bereits in Kap. 1 angesprochenen weitverbreiteten Fixierung auf westafrikanische Kulturen wurde dort auch oft der Ursprung von **kumina** gesucht. So sehen Moore und Simpson in der "Cumina theology" zwar eine Ähnlichkeit mit westafrikanischen und kongolesischen Religionen (Moore 1953:7; Simpson & Moore 1957:198), gehen aber auf den zentralafrikanischen Anteil nicht genauer ein, während die Verweise auf Westafrika zahlreich sind. So wundert sich Simpson in seiner Einleitung zum 1980 erschienen Reprint des Artikels von 1957/58, dass **kumina**-Anhänger außer "Sango" keine Namen von (west-)afrikanischen Gottheiten bewahrt hätten (Simpson & Moore 1957:157).³⁴ Patterson und Barrett argumentieren beide für eine Herkunft aus Westafrika - der eine vorwiegend etymologisch (Barrett 1974 und Barrett 1976), der andere auf der Basis ethnographischen Vergleichsmaterials von Herskovits aus Dahomey (Patterson 1967) -, die sie letztlich jedoch nicht überzeugend belegen können³⁵. Dabei hatte bereits [39] 1956 Seaga an Hand lexikalischer Vergleiche den Bezug von **kumina** zum Kongo gezeigt.

In neuerer Zeit hat vor allem eine Untersuchung des Zustroms von afrikanischen Kontraktarbeitern nach Jamaika unmittelbar nach Abschaffung der Sklaverei (Schuler 1980) Hinweise dafür geliefert, dass **kumina** dort erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter Immigranten aus Zentralafrika entstanden ist, während man zuerst nur eine Verstärkung kongolesischer Traditionen durch "post-emancipation immigration" annahm.³⁶ Die früher geäußerte Vermutung, **kumina** habe es schon seit der Sklaverei gegeben (z.B. Patterson 1967; Barrett 1976), muss heute als nicht mehr haltbar betrachtet werden. Die Tatsache, dass **kumina** z.B. von Barrett fälschlicherweise mit den *Maroons* in Verbindung gebracht worden ist (Barrett 1976:25), scheint darauf zu beruhen, dass die *Maroons* 1) in ihrem *kromanti play* selber einen ausgeprägten Ahnenkult haben, 2) räumlich zum Teil in unmittelbarer Nähe zu **kumina**-Gruppen in St. Thomas leben, wodurch sich u. a. die gelegentliche Teilnahme von *Maroons* an **kumina plays** erklären lässt, und dass 3) in **kumina**-Liedern manchmal von *Maroons* die Rede ist.³⁷

Die **kumina**-Anhänger bezeichnen sich selbst meist als *africans* oder Angehörige der **bonggo nation**³⁸. Bilby und Bunseki betrachten diese als "extension of (...) the Kongo nation" (Bilby &

³⁴ Vgl. zu "Sango" die Ausführungen oben unter 3.3.1. Im Übrigen bleibt unklar, ob hier wirklich die Yoruba-Gottheit gleichen Namens (Shango) gemeint ist.

³⁵ "(T)hese attempts are prejudiced in favor of West African roots and by scanty knowledge of post emancipation African immigration to the island." (Bettelheim 1979:321)

³⁶ Z.B. Wynter 1970:46; Ryman 1980:4.

³⁷ Vgl. dazu die Lieder SM4/3, SM16/8, LF8/17, LF16/10.

³⁸ *Nation* wird im JC als Synonym für StE tribe oder race verwendet (Cassidy & Le Page 1980:316). Hier ist die Gemeinschaft von Schwarzen einer bestimmten – unter Umständen nur angenommenen – ethnischen Abstammung und geographischen Herkunft gemeint.

Bunseki 1983:6), ohne dass die Herkunft des Begriffs **bonggo** mit dieser speziellen Konnotation bisher befriedigend geklärt wäre. Im JC wird /bonggo/ sonst nämlich durchweg pejorativ verwendet³⁹. Die **bonggo nation** wird meist unterteilt in weitere *nations* oder *tribes*. Als die wichtigsten nennen Moore "mondogo", "moyenge", "machunde", "kongo" und "mumbaka" (Moore 1953:123), Bilby und Bunseki "Kongo", "Muyanji", "Munchundi" und "Mumbaka" (Bilby & Bunseki 1983:9). Nach Bilby und Bunseki korrespondieren diese Namen mit denen ethnischer Gruppen im Kongo-[40]Angola-Raum (Bilby & Bunseki 1983:10)⁴⁰. Meinen Informanten war **konggo** als Synonym für *african* geläufig. Vgl. dazu auch **muyanji** und **mumbaka** im Glossar. Andere der hier genannten Namen von *tribes* oder *nations* waren ihnen nicht bekannt.

3.3.3. Instrumente und Musik

Dass die **kumina**-Trommler beim Spielen mit den Fersen gegen die Trommelfelle drücken, hatte schon Hurston berichtet (Hurston 1938:71). Von Kerr erfahren wir zum ersten Mal die Namen der Trommeln: "Plain Case" ist die höher klingende und sehr differenziert gespielte, "Kynando" die Basstrommel (Kerr 1952:145-146). Moore gibt als Namen u. a. "playing case" und "banda" an (Moore 1953:137,172). Bei Seaga finden sich die Namen zum ersten Mal, wie sie zum Teil noch heute gebraucht werden: "Playing Cast" und "Kbandu" (Seaga 1956:4). Letztere wird heute meist **kibaandu** oder einfach **bandu** genannt⁴¹. Wenn man berücksichtigt, dass der hier in StE-Orthographie wiedergegebene Name *playing cast* im JC /pliein kyaas/ lautet, wird verständlich, dass die von Kerr und Moore genannten Varianten wohl auf Missverständnissen des JC bzw. auf ungenauer Befragung oder Wiedergabe beruhen, aber das gleiche Instrument meinen. Bei oberflächlichem Hören ist der Unterschied zwischen /plien/, StE plain, und /pliein/, StE playing, kaum auszumachen. Die Form "case" könnte auch darauf beruhen, dass der englische Begriff cast normalerweise keinen Bezug zu einem Musikinstrument hat⁴², während den Autoren das englische Wort case, "Kiste, Behälter", zu Recht naheliegender erschien. Wie es zu der Wortwahl kam und ob hier vielleicht eine volksetymologische Umdeutung stattgefunden hat, konnte bisher nicht ermittelt werden. Es hat sich jedenfalls – anders als für den Namen der Basstrommel – kein passendes Lexem aus einer anderen Sprache finden lassen, das /kyaas/ als Bezeichnung für eine Trommel zugrundeliegen könnte, so dass der Name als JC-Form von StE playing cast anzusehen ist. [41]

Der von Kerr genannte Name "Kynando" ist offenbar eine – möglicherweise auf einem Missverständnis zwischen Autorin und Informanten beruhende – Variante von **kibaandu**, die

³⁹ S. dazu das Stichwort **bonggo** im Glossar.

⁴⁰ baKongo, baSundi, baYanzi, Ndongo, aMbaka; vgl. dazu Schuler 1980:69-70, 148,150 und Murdock 1959:292-293.

⁴¹ So auch bei Bilby & Bunseki 1983:47.

⁴² Cast hat z. B. die technische Bedeutung "Guss, Form".

sonst nicht belegt ist. Dagegen kann Moores "banda" durchaus als eine andere Version der heute gängigen Bezeichnung **baandu** betrachtet werden, während Seagas "Kbandu" wegen des darin enthaltenen anlautenden Doppelverschlusslautes, den es weder im JC noch im **kiKongo** gibt, vermutlich eine hyperkorrekte Darstellung von [kibandu] ist. Schuler erwähnt diese Trommel unter dem Namen "kimbanda"⁴³ (Schuler 1980:73). Diese Form ist sonst nicht belegt. Bei den baKongo gibt es für bestimmte Trommeln den Namen **mbandu** (Boone 1951:48,50; Laman 1936:521)⁴⁴, bei den benachbarten baYaka findet sich die Bezeichnung **kimbandu** für eine längliche zylindrische Trommel, die sich nach dem Fuß zu konisch ausdehnt (Boone 1951:19,50; Hen 1960:103,116), und bei den baSundi gibt es eine einfellige Trommel mit genageltem Fell namens **ngoma mbanda** (Söderberg 1956:120-121). Laman erwähnt den Diminutiv **ki-mbandu-mbandu**, abgeleitet von **mbandu** (Laman 1936:248).

Schon von Hurston wurden Stöcke erwähnt, mit denen auf den Korpus der Trommeln geschlagen wird (Hurston 1938:71) und deren Namen Seaga als "catta 'tick" angibt (Seaga 1956:5). Nach Moore wird ein als "catatic" bezeichneter Stock gegen einen Holzpfosten geschlagen (Moore 1953:172). Diese Anwendung bzw. Spielweise ist sonst nicht belegt. Die Herkunft des Namens ist bisher nicht eindeutig geklärt. Der zweite Teil des Kompositums dürfte die JC-Form von StE stick sein (Cassidy & Le Page 1980:257). Schuler führt den Namen "kyata" auf **bikata** zurück (Schuler 1980:76). Es handelt sich hierbei offenbar um einen Plural der Klasse⁴⁵ 8 (**bi-**) mit dem Singular der Klasse 7 (**ki-**, **ky-**). Bei Laman findet sich jedoch kein passendes Substantiv, wohl aber ein Verb **kaata**, "schlagen" (Laman 1936:221). Zusätzlich kompliziert wird die Frage der Etymologie durch die Tatsache, dass von den Informanten heute sowohl [kata] als auch [kyata] verwendet wird⁴⁶. [42]

Über die Verwendung einer mit kleinen Rasselkörpern gefüllten Kalebasse namens "shaker" sind die frühen Autoren weitgehend einig⁴⁷. Nur Seaga überrascht mit der Beschreibung eines "Shakka" genannten Instruments, die weitgehend auf das als *grater* oder manchmal *scraper* bezeichnete Schrapidiophon zutrifft, so dass man annehmen muss, dass hier ein Irrtum oder Missverständnis vorliegt⁴⁸. Wenn man von den für das JC geltenden phonologischen Regeln ausgeht, müsste StE shaker im JC zu /shieka/ oder /sheka/ werden (Cassidy & Le Page 1980:403), es heißt jedoch zumindest heute /shaka/, so dass hier zwar ein Einfluss

⁴³ Es ist nicht klar ersichtlich, ob die Autorin hier einen von ihren Informanten genannten Namen wiedergibt, oder ob es sich um eine Kongo-Bezeichnung handeln soll.

⁴⁴ Bettelheim weist darauf hin, dass es im Kongo Trommeln namens **mbandu** gibt, die in Bau- und Spielweise *playing cast* und **baandu** (sie schreibt "banda") entsprechen (Bettelheim 1979:325)

⁴⁵ **kiKongo** ist eine sog. Klassensprache. Vgl. dazu Jungraithmayr & Möhlig 1983:129-130,133-134.

⁴⁶ Vgl. Schuler 1980:153.

⁴⁷ Kerr 1952:145; Moore 1953:172; vermutlich ist sie auch in Hurston's Darstellung gemeint, die von "cha cha" berichtet (Hurston 1938:71).

⁴⁸ Seaga 1956:4-5; er beschreibt die Klangerzeugung selbst als Schrapen.

aus dem StE anzunehmen, der Ursprung aber in afrikanischen Sprachen zu suchen ist (Cassidy & Le Page 1980:403)⁴⁹.

Als *grater* (/grieta/) wird heute anders als bei Moore normalerweise kein hölzerner Schrapstock, sondern eine Küchenreibe aus Metall benutzt, die mittels eines Metallstäbchens – z. B. eines Schraubenziehers – gespielt wird. Der Name *scraper* (/skriepa/) beschreibt zwar die Spielweise korrekt, ist aber wohl deswegen heute ungebräuchlich, weil *grater* als Instrumentenbezeichnung mit dem Namen des tatsächlich verwendeten Gegenstands, nämlich einer Küchenreibe (StE *grater*), übereinstimmt. Die von Moore als "trapasa" angegebene Bezeichnung für ein Metallidiophon (Moore 1953:172) ist sonst nicht belegt. Metallene Idiophone wie z. B. Aufschlagröhren werden in der Regel einfach *iron* (/aian/) genannt.

Die **kumina**-Musik ist bisher folgendermaßen beschrieben worden:

1) Vorsänger(in) und Chor wechseln sich (responsorial) ab (z. B. Hurston 1938:71; Moore 1953:137), oder eine Gruppe von Sängern führt, und die anderen antworten (Schuler 1980:77).

2) Die **baandu**-Trommel spielt einen grundlegenden Rhythmus⁵⁰, die *playing cast* spezielle, polyrhythmische Figuren (Moore 1953:173; Seaga [43] 1956:4). Die Klangfarbe der Trommeln⁵¹ kann durch sog. *heeling*, d. h. Aufsetzen der Ferse auf die Membran, verändert werden⁵².

3) Lewin beschreibt die Musik als antiphonal, gesungen im Unisono oder in loser Mehrstimmigkeit. Sie ähnele der Musik der Bakusu im Kongo. Die Melodien seien oft modal (Lewin 1970:69).⁵³

4) Bilby und Bunseki sehen Parallelen zwischen der **kumina**-Trommelspielweise und einem traditionellen Trommelstil im Kongo namens **kumunu**, der den **madinga**-Tanz begleitet. Schmidt-Wrenger berichtet im Zusammenhang mit dem kongolesischen **maringa**- bzw. **malinga**-Tanz über die Verwendung der Ferse zur Erzeugung eines "melodisch-rhythmischen patterns" (Ganseman & Schmidt-Wrenger 1986:184). Leider ist dieser Stil bisher in der

⁴⁹ Sie nennen **Yoruba** und **Hausa**.

⁵⁰ Transkriptionen finden sich bei Reckord 1977:8 und Bilby & Bunseki 1983:48.

⁵¹ Es herrscht keine Einigkeit darüber, für welche dies gilt.

⁵² Hurston 1938:71; Kerr 1952:146; Moore 1953:173; Seaga 1956:4. Seaga geht irrtümlich davon aus, der Klang der **bandu** würde durch *heeling* tiefer.

⁵³ Sie hat drei Notenbeispiele mit **kumina**-Melodien und den zugehörigen Texten veröffentlicht (Lewin 1971:16; Lewin 1973:70,97).

Literatur und in zugänglichen Tonaufzeichnungen kaum dokumentiert, so dass hier der Ansatzpunkt für weitere Forschungen im Kongo-Raum liegt.⁵⁴

Die bereits früher erwähnte Unterscheidung zwischen sog. **bailo**- und sog. *country*-Liedern⁵⁵ wird an den Texten festgemacht, nicht an der Musik⁵⁶. Allerdings sieht Bilby bei **bailo**-Liedern einen "European melodic influence", während der Trommelstil bei beiden Arten gleich sei (Bilby 1985:149). Der Begriff *country* wird synonym mit *african* gebraucht und steht sowohl für die Sprache (*african language*) als auch für die Lieder, in denen diese überwiegt. Zu **bailo** bemerkt Schuler:

"The term 'bailo' appears to be a relic of the Portuguese presence in Central Africa, and is derived from the Portuguese baila - dance or ball. Originally it may have referred to Portuguese dance songs adopted by Central Africans, but in Jamaica its original meaning has been expanded to signify 'non-African' (Creole) dance songs. It is an interesting example of the way foreign loan-words can be transformed over a long period." (Schuler 1980:154) [44]

3.4. Zur Auswahl der untersuchten Gruppen

Der Angelpunkt bei der Frage der Auswahl der zu untersuchenden **kumina**-Gruppen ist die mit dem Kultcharakter von **kumina** verbundene Geheimhaltung von Informationen und die tendenzielle Abschottung gegen Außenstehende. Zwar ist nach entsprechender Absprache eine passive, beobachtende Teilnahme an einem **kumina play** durchaus möglich, die für eine wissenschaftliche Untersuchung nötigen Auskünfte und auch die Erlaubnis zum Mitschneiden von Musik und Interviews setzen dagegen die allmähliche Entwicklung eines Vertrauenswenn nicht gar freundschaftlichen Verhältnisses zwischen den Informanten und dem Forscher voraus, das gerade gegenüber einem durch Hautfarbe (weiß) und Sprache (Englisch mit amerikanischem Akzent) deutlich als fremd erkennbaren Europäer, der zunächst für eine Art Tourist gehalten wird, nicht ohne weiteres vorhanden ist. Der jeweilige Leiter bzw. die Leiterin einer Gruppe sollte natürlich auf jeden Fall zu den Informanten gehören. Dadurch ergab sich für mich von vornherein eine Konzentration auf eine, der für die Feldforschung zur Verfügung stehenden Zeit entsprechende, beschränkte Zahl von untersuchbaren Gruppen.

⁵⁴ Vgl. Bilby & Bunseki 1983:47-49, wo der **kumunu**-Stil kurz umrissen wird, und die A-Seite der LP AMA TR-178 sowie das Stück A6 auf der LP ECPC 02.

⁵⁵ In dieser Schreibweise zum ersten Mal bei Seaga (Seaga 1956:4); Moore schreibt "bilah" (Moore 1953:137).

⁵⁶ Schuler 1980:77; Ryman 1984:87.

Wegen des erforderlichen längeren Beobachtungszeitraums⁵⁷ war bei der von mir getroffenen Auswahl die Aktivität der Gruppe, d. h. die Häufigkeit eigener, nicht vom Forscher angelegter oder "bestellter" plays ein entscheidendes Kriterium, da letztere – wie sich bald herausstellte – nur unbefriedigende Resultate lieferten. Der Versuch, weitere Gruppen gegen entsprechende Geldzahlungen zum Vorspielen von Liedern und zu Interviews zu bewegen und so quasi im Eilverfahren zusätzliches Vergleichsmaterial zu erhalten, erwies sich als unzweckmäßig, da wegen der fehlenden Kontrolle durch die eigene Gemeinschaft und in Ermangelung eines wirklichen Anlasses die nötige Ernsthaftigkeit fehlte und nicht gesicherte Erläuterungen zu den Liedern gegeben wurden. Die überwiegende Zahl der Stücke wurde deshalb bei aus aktuellen Anlässen veranstalteten [45] *kumina plays* aufgenommen und anschließend mit dem jeweiligen Leiter der Gruppe abgehört und besprochen.

Es ist nicht der Versuch unternommen worden, die Untersuchung auf solche Gruppen zu stützen, die – im Sinne der in Kap. 1. dargelegten Vorstellungen – vielleicht besonders viele "afrikanische Merkmale" aufweisen, aber nur einmal im Jahr ein *play* durchführen, sondern ausschlaggebend war die Lebendigkeit der Tradition und ihre Einbettung in den Alltag der Afrojamaikaner. Es geht also darum, sozusagen den "Normalfall" von *kumina*-Gruppen im heutigen Jamaika zum Gegenstand der Studien zu machen und so *kumina* eben als afro-jamaikanisches Phänomen zu begreifen und zu behandeln. Als Referenz dient dabei eine anerkannte und in der Literatur oft als Quelle angeführte *kumina queen*⁵⁸ und ihre Gruppe (QK), die zum Zeitpunkt der Feldforschung auch in unmittelbarem Kontakt zu einer der beiden von mir hauptsächlich untersuchten Gruppen stand (LF in St. Catherine). Die Leiter und Trommler aller drei untersuchten Gruppen stammen aus St. Thomas, leben aber seit einigen Jahren in benachbarten parishes (St. Catherine bzw. Portland).

Selbst bei einer nach längerem Kontakt entstandenen Vertrauensbasis ist unter quellenkritischen Gesichtspunkten⁵⁹ bei den Informanten mit folgenden Verhaltensweisen zu rechnen, die durch geeignete Feldforschungstechniken erkannt und soweit möglich relativiert werden sollten:

- 1) Die Tradierung ist in bestimmten Punkten so begrenzt, dass z. B. Namen oder Sachverhalte verwechselt bzw. unabsichtlich verfälscht werden.
- 2) Die Informanten können bestimmte Fragen nicht beantworten, weil ihnen Informationen fehlen, die andere vielleicht (noch) haben.

⁵⁷ Nach den bisherigen Erfahrungen ist ein Zeitraum von etwa drei Monaten die Voraussetzung dafür, den entsprechenden Kontakt zu dem jeweiligen Leiter der Gruppe herzustellen, einen Überblick über das Repertoire zu bekommen und genügend Zeit für Interviews und informelle Gespräche zu haben.

⁵⁸ So wird die Leiterin einer *kumina*-Gruppe genannt.

⁵⁹ Vgl. dazu Brandl 1973.

- 3) Die Informanten geben aus verschiedensten Gründen absichtlich falsche Auskünfte. Dies gilt vor allem für oberflächliche Kontakte zu Informanten. [46]
- 4) Die Informanten erfinden eine Erklärung, um den Fragenden zufriedenzustellen bzw. um sich selbst als Eingeweihte zu bestätigen.
- 5) Die Informanten behaupten, etwas nicht sagen zu dürfen bzw. zu wollen, obwohl sie eigentlich keine Antwort wissen.⁶⁰

In jedem Fall empfiehlt es sich, eine Gruppe später erneut zu besuchen und zu befragen.

Als Illustration für diesen Problembereich mag folgendes Beispiel dienen. In einem Stück kommt der Ausdruck [belo] vor. In der Literatur ist von einer Gottheit namens "Balow (Belo)" die Rede (Moore 1953:196). Will man nun verifizieren, ob mit [belo] diese Gottheit gemeint ist oder vielleicht *bell-oh*, gibt es drei mögliche Deutungen für ein negatives Resultat: 1) Moore ist damals von seinen Informanten etwas vorgemacht worden (Fall 3 oder 4, bestenfalls Fall 1); 2) die eigenen Informanten kennen (inzwischen) weniger "Geheimnisse" (Fall 2); 3) es handelt sich um eine bloß lautliche Übereinstimmung.⁶¹ Da man im Zusammenhang mit *kumina* oft mit dem Problem fehlender oder unvollständiger Informationen konfrontiert ist, sind solche quellenkritischen Überlegungen dringend geboten. [47]

3.5. *kumina* in der jamaikanischen Gesellschaft heute

Im Zusammenhang mit dem von ihm untersuchten "jombée dance" in Montserrat, einem "ancestor ritual of African descent" (Dobbin 1982:176) macht Dobbin die Anwendung des Terminus "Kult" vom Vorhandensein von Verehrung im Sinne von Anbetung (worship) im Gegensatz zu bloßem Respekt (respect) oder Verehrung (devotion) abhängig. Im letzteren Fall bevorzugt er den Begriff "Ritual" und merkt an:

"Joseph Moore's description of the Cumina attitude towards the spirits is more akin to respect and devotion than worship" (Dobbin 1982:172).

Dieser engen Definition von Ahnenkult wird hier nicht gefolgt. Vielmehr wird für *kumina* die Bezeichnung Ahnen"kult" in Abgrenzung von magischen Praktiken verwendet (Thiel 1988), die in Form von *obeah* bzw. *science* eine Rolle spielen. Beide Möglichkeiten – Kult und Magie – stehen den Afrojamaikanern gewissermaßen "zur Verfügung". Dabei hat ein *obeah* oder *science man* den Vorteil, seine Dienste einfacher und billiger anbieten zu können. Schon

⁶⁰ Die Möglichkeit des Vorhandenseins vor Wissen, das auf Grund von gruppeninternen Normen nicht verraten werden darf, muss natürlich auch in Betracht gezogen werden.

⁶¹ Ein weiteres Beispiel ist der Name "Judy" in Lied LF8/10. Moore erwähnt "Judee, god of justice" (Moore 1953:194). Handelt es sich hier um eine zufällige Namensgleichheit, oder hat Moore eine Auskunft seiner Informanten für bare Münze genommen, die unter Fall 3 oder 4 fällt?

Moore hat auf die hohen Kosten für eine *kumina*-Zeremonie hingewiesen (Moore 1953:157). 1984 betragen sie umgerechnet zwischen US\$ 100 und 300, eine für die jamaikanische Landbevölkerung enorme Geldsumme. Dieser Umstand und die Tatsache, dass trotz großen Vertrauens in die Wirksamkeit von *obeah/science* die Macht der Ahnen letztlich doch höher bewertet wird, erklären, warum ein *kumina play* vielfach als letztes – und wirkungsvollstes – Mittel für besondere Fälle betrachtet wird. Anlässlich eines als *clearing* bezeichneten Rituals, das die Wohnung einer Klientin reinigen sollte, die von Geisterstimmen belästigt wurde, bemerkte der Leiter einer *kumina*-Gruppe, der sich hier als *science man* betätigte, dass er ein *kumina play* durchführen würde, falls die Anwendung von Rezepturen und Beschwörungsformeln aus seinen de Laurence-Büchern⁶² nicht erfolgreich sei.

Parallel dazu ist zu beobachten, dass *kumina*-Musik manchmal ohne viel Zeremoniell zum Tanz und zur Unterhaltung gespielt wird. Hier [48] zeigt sich der dynamische Charakter von *kumina*: Unter dem ökonomischen Druck der hohen Kosten von größeren *plays* und vor dem Hintergrund der Faszination, die die *Rasta*-Bewegung besonders auf jüngere Afrojamaikaner ausübt, ist *kumina* weiter in der Lage, Gruppenidentität zu stiften. Dies geschieht nicht zuletzt durch die *african language*, deren Beherrschung *kumina*-Anhänger klar von anderen Afrojamaikanern abgrenzt und die daher in ihrer Funktion mit der *kromanti*-Sprache der *Maroons*⁶³ und der Sprache der *Rastas*⁶⁴ vergleichbar ist. Inwieweit in dieser tendenziell nicht-zeremoniellen Verwendung des *kumina*-Repertoires ein Funktionswandel vorliegt, muss in Anbetracht der schon früh dokumentierten, mehr zur Unterhaltung dienenden *bailo*-Lieder vorläufig offen bleiben. Jedenfalls findet man in diesem Kontext oft die Übernahme von Volksliedern (folk songs) wie z. B. Arbeitsliedern und Liedern aus dem *ring play*. Ebenso werden aus dem Stegreif Texte extemporiert. Die musikalische Gestaltung (instrumentale Begleitung, Vorsänger-Chor-Schema) entspricht in diesen Fällen der der eigentlichen *kumina*-Lieder. Noch nicht genau absehbar sind die Auswirkungen von Festivals, bei denen gelegentlich *kumina*-Gruppen als Repräsentanten des "afrikanischen Erbes" auftreten. Die Aktivitäten lokaler Forscher haben jedenfalls bereits dazu geführt, dass deren Publikationen (z.B. Brathwaite 1978) von den Informanten bei Befragungen mit einem gewissen Stolz präsentiert werden. Sehr schwer überprüfbar ist hier, wie weit die dort veröffentlichten Interpretationen von den Informanten selbst übernommen und nachfolgenden Forschern quasi aus erster Hand "neu" geliefert werden. [49]

⁶² Vgl. S. 27, Fußnote 16.

⁶³ Vgl. dazu Bilby 1981, Hall-Alleyne 1982.

⁶⁴ Vgl. dazu Owens 1976:64-68.

4. Sprache und Inhalt der *kumina*-Lieder

Die Liedtexte weisen eine Mischung aus JC – von verschiedenen Stellen des Kontinuums – und der sog. *african language* auf. Wie aus dem Glossar im Anhang ersichtlich wird, lässt sich diese weitgehend auf das **kiKongo** zurückführen⁶⁵, das heute vor allem am Unterlauf des Congo/Zaire gesprochen wird (Jungraithmayr & Möhlig 1983:133). Die *african language*, die von den Informanten selbst manchmal auch als *country* oder **konggo** bezeichnet wird, findet gelegentlich auch im Alltag, d. h. außerhalb von Liedtexten Verwendung. Sie dient vor allem dann als Geheimsprache, wenn sich einzelne Gruppenmitglieder untereinander verständigen wollen, ohne von Außenstehenden verstanden zu werden. Dabei fällt auf, dass sich der Wortschatz der Lieder und der gesprochenen *african language* nicht vollkommen deckt: Vielmehr gibt es in den Liedern eine Vielzahl von Ausdrücken, die nur im Liedkontext auftreten und entsprechend von den Informanten nicht Wort für Wort übersetzt werden konnten, während es eine Reihe von Bezeichnungen aus dem täglichen Leben gibt, die den Informanten geläufig sind, in Liedern aber nie oder nur selten vorkommen. Im Glossar sind sowohl Liedtexte als auch gesprochene Sprache berücksichtigt.

Mit dem Material von vorhandenen Wörtern wird schöpferisch umgegangen, d. h. sie werden nach Bedarf – zum Teil auch mit JC – neu kombiniert, ohne allerdings ein vollständiges sprachliches System zu konstituieren⁶⁶. Über die damit verbundenen Probleme schreibt Schuler, die Übersetzung von Liedtexten sei mit Vorsicht zu betrachten:

"One cannot say with absolute certitude that specific words 'mean' one particular thing, and sometimes words do not mean what the singers say they mean." (Schuler 1980:153)

Dennoch lassen sich in der überwiegenden Zahl der Fälle zumindest bei Wörtern oder kürzeren Ausdrücken überzeugende etymologische Ableitungen finden. Bei längeren Phrasen eröffnen sich dagegen oft [50] vielfältige Interpretationsmöglichkeiten. Dies zeigt sich besonders an einigen Texttranskriptionen und Übersetzungsversuchen anderer, im Glossar zitierter Autoren, die sich zwar zum Teil auf dasselbe Material stützen, aber zu sich widersprechenden Ergebnissen kommen. Es ist daher wichtig festzuhalten, dass **kiKongo** zwar die Basis der *african language* ist, in Jamaika aber kein "reines" **kiKongo** gesprochen wird.

Es ist mehrfach versucht worden, die *african language* einem bestimmten **kiKongo**-Dialekt zuzuordnen. Gestützt auf Bunseki siedelt Brathwaite die Herkunft von QKs *african language*

⁶⁵ Zum gleichen Ergebnis kommen auch Bilby und Bunseki (Bilby & Bunseki 1983:61-62, 108).

⁶⁶ Ebenso Bilby & Bunseki 1983:62.

im **kiYombe**-Dialekt an, der in der Nzombo-Region⁶⁷ zwischen Angola und Kimpese gesprochen wird (Brathwaite 1978:56)⁶⁸. In einer späteren Publikation verweisen Bilby und Bunseki, was den "Akzent" angeht, auf die baZombo, die zwischen Kimpese und Kimpangu leben (Bilby & Bunseki 1983:107)⁶⁹. [51]

4.1. Das Repertoire der untersuchten Gruppen

Die einzelnen Lieder sind weder unmittelbar an bestimmte Anlässe geknüpft, noch gibt es eine streng festgelegte Reihenfolge im Ablauf einer Zeremonie. Während auf die Inhalte und verschiedenen Themenbereiche weiter unten eingegangen wird (Kap. 4.3.2.), dient zunächst die Länge der Melodieperiode (s. Fußnote 70) als formales Ordnungskriterium.

Die Nummerierung setzt sich zusammen aus der Angabe der Gruppe, zu deren Repertoire ein Stück gehört (SM, LF, QK), der Anzahl der Beats pro Periode⁷⁰ und einer fortlaufenden Nummer zur Identifizierung des individuellen Stücks.

Mit -> wird auf Stücke mit gleichem oder ähnlichem Text verwiesen.

4.1.1. Repertoire von SM aus Portland

Es handelt sich um eine repräsentative, über einen Zeitraum von mehreren Monaten gesammelte Auswahl von Liedern (wenn nicht sogar um das annähernd vollständige Repertoire) dieser Gruppe.

- SM4/1: **bonggo** man da-ya me know di law -> LF8/27
- SM4/2: **kumukaandi-oh sita nguma**
- SM4/3: occasion call make grandy Nanny come ya
- SM4/4: kayan kayan
- SM4/5: **taata ntambula** take your time-oh -> LF4/11, LF8/2
- SM4/6: tan tan tan-oh
- SM4/7: **dumirili/bamirili**
- SM4/8: come come trim your lamp
- SM4/9: Rufus mourning
- SM4/10: geng geng geng
- SM8/1: **Kwele** you gaze a **yaanda**
- SM8/2: going down a gully dem a kill me cow
- SM8/3: two man a cunny mgn
- SM8/4: di girl-him gone left me fi moan and tan a yard

⁶⁷ Welmers 1971:825 nennt **Nzoombo** als Variante für den **kiZombo**-Dialekt.

⁶⁸ Zu **kiYombe** vgl. Laman 1936:lxxxvi-lxxxix; Welmers 1971:825; Jungraithmayr & Möhlig 1983:133.

⁶⁹ Bei Welmers 1971:825 wird der **kiZombo**-Dialekt genannt.

⁷⁰ Diese Termini werden in Kap. 5.4. erörtert.

SM8/5: *mash trash make sergeant hear you*
 SM8/6: *Gadyuma di day noing dawn you -> LF8/13, SM8/7*
 SM8/7: *tell me your name-oh Gadyuma -> LF8/13, SM8/6*
 SM8/8: *four board going carry Griselda*
 SM8/9: *carry me home to me mother-in-law*
 SM8/10: *Mattie drowned -> LF8/10 [52]*
 SM8/11: *Laambaambi a so-so water*
 SM8/12: **Dyekas**-oh cool morning -> LF8/11
 SM8/13: *Susan gone a Hayfield-oh -> LF16/2*
 SM8/14: **bembele** mind how you lay down de
 SM8/15: *rain going fall a grandy back door*
 SM10/1: *cool breeze a blow*
 SM16/1: *knock me belly upon bambela -> LF16/8*
 SM16/2: **sangginini** waio **maama** -> LF16/6
 SM16/3: *good evening Miss Maria*
 SM16/4: *give him one grandy*
 SM16/5: *somebody bawl Piambi*
 SM16/6: *bury me under cool shade-i*
 SM16/7: *oh water muddy-oh*
 SM16/8: *walk walk walk take a walk with me-oh -> LF16/10*
 SM16/9: *John saw di kumina*
 SM16/10: *do Maria baba -> LF16/4*
 SM20/1: *foreman gone a burying ground -> QK16/5*
 SM20/2: *when you go down a dimi-dimi*
 SM24/1: *girl upon di hill side-e -> LF24/1, QK24/1*
 SM36/1: *want go over yaanda/over pot a tea maama*
 SM40/1: *broom weed-oh -> QK36/1*

4.1.2. Repertoire von LF aus St. Catherine

Es handelt sich um eine repräsentative, über einen Zeitraum von mehreren Monaten gesammelte Auswahl von Liedern (wenn nicht sogar um das annähernd vollständige Repertoire) dieser Gruppe.

LF4/1: **kinzaambi**-oh
 LF4/2: **Maama** Kennedy boy you weed grass
 LF4/3: *mow down di grave no make dopi fool you*
 LF4/4: *three link a chain hold him round him waist*
 LF4/5: *me back-oh Mr Murray*
 LF4/6: **ailande kumina** -> QK4/2
 LF4/7: *girl no worry me*
 LF4/8: **Tutu Barant** me call your name
 LF4/9: *oh pembele look upon me yaaya*
 LF4/10: **sangkelele**
 LF4/11: **taata ntangguna** take your time boy -> SM4/5, LF8/2
 LF4/12: **tengga** down a bamboo road

LF8/1: ***bawainda** me **sakuna** me born-day-oh*
 LF8/2: ***taata ntangguna** -> SM4/5, LF4/11*
 LF8/3: *wala me do you*
 LF8/4: *wai-e wai-e **ma***
 LF8/5: *one day girl-oh upon your belly*
 LF8/6: ***sukwele ne baila mbe***
 LF8/7: *Holland Bay/**ailande** salty yater*
 LF8/8: *moon a shine Annotto Bay road -> QK8/3*
 LF8/9: ***yaam** Bessy -> (?) LF8/21*
 LF8/10: *Judy drowned -> SM8/10*
 LF8/11: ***Dyekas**-oh cool morning -> SM8/12*
 LF8/12: *tan tan Louis him kill me quashie [53]*
 LF8/13: *Gaduma/Kadila me di young boy -> SM8/6, SM8/7*
 LF8/14: *German war-oh **fwiidi koombo***
 LF8/15: *rock your body **Kobali** -> QK8/1*
 LF8/16: *huse keremi bonita -> QK8/4*
 LF8/17: *maroon left his pot a fire maroon gone*
 LF8/18: *Sergeant William-oh married already*
 LF8/19: *Matina wai wai wai*
 LF8/20: *di last tune **kyabola** -> LF16/5*
 LF8/21: ***maam** Bessy **maambaambe** -> (?) LF8/9*
 LF8/22: *bring me half a hoe*
 LF8/23: *baidantalami boy no bother me*
 LF8/24: *roses white roses -> QK8/2*
 LF8/25: ***kibalonggo** boy a where you been*
 LF8/26: *yeri **konggo***
 LF8/27: ***konggo** man a **dile** him know di law -> SM4/1, LF16/7*
 LF8/28: *want one pound **Kobali***
 LF8/29: *ting me na know*
 LF10/1: *do me nana what's the matter with the bloody rifle*
 LF16/1: *lego **taambu** run upon ground -> QK16/2*
 LF16/2: *Rebecca gone a Hayfield-oh -> SM8/13*
 LF16/3: *Dan-Dan gone a peril-oh -> QK16/1*
 LF16/4: *do Maria Baba -> SM16/10*
 LF16/5: *give me a quattie you can't pass -> LF8/20*
 LF16/6: ***sangginini mbale** -> SM16/2*
 LF16/7: *nawe nawe **konggo** man **dile** -> LF8/27*
 LF16/8: ***nambela** -> SM16/1*
 LF16/9: *peace and love*
 LF16/10: *walk walk walk take a walk with me-oh -> SM16/8*
 LF16/11: ***sangkini mbale***
 LF16/12: *me a two way Zion*
 LF16/13: *se da read-oh Kaya*
 LF16/14: *poor man sit down a corner cry*
 LF16/15: *John-John lost him mada pocket knifr*
 LF20/1: *Marlie Clever come out a me yard*
 LF24/1: *girl upon di hill side-e -> SM24/1, QK24/1*

- LF32/1: *King Zion-oh*
 LF32/2: *gadi gone **wiiza sangguna***
 LF32/3: *bad mother-in-law dem a talk story*
 LF32/4: *throw blood-oh*
 LF32/5: *ne badu nam*

4.1.3. Repertoire von QK aus St. Catherine

Die Stücke sind nur eine – nicht unbedingt repräsentative – Auswahl aus dem gesamten Repertoire der Gruppe.

- QK4/1: *cow a come tan de no more*
 QK4/2: ***ailande kumina** -> LF4/6*
 QK4/3: *timbembe*
 QK4/4: *"the prayer"*
 QK8/1: *rock your body **Kobali** -> LF8/15 [54]*
 QK8/2: *roses white roses -> LF8/24*
 QK8/3: *moon a shine Annotto Bay road -> LF8/8*
 QK8/4: *huse keremi bonita -> LF8/16*
 QK8/5: ***kinzaambi kuku***
 QK16/1: *Landiman a lion-oh -> LF16/3*
 QK16/2: *lego **taambu** walk upon ground -> LF16/1*
 QK16/3: *Mark Levy wanderer*
 QK16/4: *all sort a walla-walla*
 QK16/5: *foreman gone a burying ground -> SM20/1*
 QK24/1: *young girl upon di hill side-e -> SM24/1, LF24/1*
 QK36/1: *we a turn dog, all a we a broom weed -> SM40/1 [55]*

4.2. Textanalyse der einzelnen Lieder

Für die Transkription der Liedtexte wird die phonemische Schreibweise nach DeCamp 1960, Cassidy 1971 und Cassidy & Le Page 1980 verwendet. Alle Ausdrücke der *african language*, auch solche, deren Herkunft bzw. Bedeutung nicht eindeutig geklärt ist, werden in der Form geschrieben, wie sie im Glossar als Stichwörter erscheinen. Daneben gibt es eine am StE orientierte Fassung, so dass auf eine Übertragung der Texte ins Deutsche in der Regel verzichtet werden kann. Nur solche Passagen werden übersetzt, die sonst nicht unmittelbar verständlich sind, da es sich um typische JC-Konstruktionen handelt. Eine am **kiKongo** orientierte Übersetzung von Texten, wie sie z. B. bei Schuler (Schuler 1980) und Bilby/Bunseki (Bilby & Bunseki 1983) zu finden ist, wird hier schon deswegen nicht versucht, da die Deutungen der Informanten selber als maßgeblich betrachtet werden und nicht eine rekonstruierte **kiKongo**-Version, die weit über den in Jamaika vorgefundenen Kenntnisstand hinausginge.

Zuerst wird also jeweils der Liedtext wiedergegeben. Dabei ist gekennzeichnet, welche Passagen von Vorsänger bzw. Vorsängerin (Vs) und welche vom Chor (Ch) gesungen werden. Allerdings kann der/die Vorsänger/in jederzeit den Chor mitsingen⁷¹. Danach folgen Hinweise der Informanten, Übersetzungen und Deutungen anderer Autoren sowie meine eigenen Anmerkungen. Wichtigste Quelle für das JC sind Cassidy & Le Page (1980). Wenn dort mehrere Bedeutungen für einen Ausdruck angegeben sind, so wird im Folgenden – außer in Zweifelsfällen – nur die jeweils zutreffende zitiert. Kursiver Fettdruck verweist auf Stichwörter im Glossar (s. Anhang). Schrägstriche trennen alternativ auftretende Varianten, runde Klammern werden für gelegentlich gesungene Zusätze, geschweifte für weggefallene Wortbestandteile oder Phrasen verwendet, die für das Verständnis notwendig sind. [56]

Einige grundsätzliche Charakteristika des JC werden kurz vorweg erläutert, so dass bei den Einzeldarstellungen nicht jedesmal darauf eingegangen werden muss:

- Unbetonte Vokale und Silben fallen am Wortanfang oft weg⁷² (Cassidy & Le Page 1980:lxiii), z. B. *(a)way* (/we/ für /awie/), *(oc)casion* (/kiejan/), *(u)pon* (/pan/) (Cassidy & Le Page 1980:14, 466, lx, 337).
- Auslautendes /ng/ wird bei unbetonten Silben oft durch /n/ ersetzt (DeCamp 1960:139), z. B. *mornin(g)* (/maanin/).
- Bei auslautenden Konsonant+Dental-Gruppen fällt letzterer oft weg, z. B. *sen(d)*, *lef(t)*. Dies gilt auch für ein anlautendes /s-/ vor Verschlusslauten wie /k, p, t/, z. B. *(s)tory* (Cassidy & Le Page 1980:lxii).
- Das Plural-/s/ des StE kommt im JC normalerweise nicht vor, z. B. *four board(s)*.
- Das Suffix *-oh* (/o/) ist "(a) syllable frequently used at the end of the line or phrase in songs, meaningless, but prolonged by the singer or singers for its musical effect" (Cassidy & Le Page 1980:328). Es kann speziell in Liedern zu /oo/ verlängert und durch ein angehängtes *-i* zu /ooi/ erweitert werden (DeCamp 1960:136; Cassidy & Le Page 1980:233).
- Die Interjektion *wai*, *wai-e* oder *wai-o* kann sowohl "pain, fright, surprise, sorrow" als auch "great amusement, exultation, excitement" ausdrücken (Cassidy & Le Page 1980:460).
- Der speech marker *se* (/se/) tritt in verschiedenen Funktionen auf: "1. After verbs such as think, know, believe, suppose, see, or others involving communication, as, tell, hear, promise, introducing the object clause: virtually equiv(alent) to that. (Sometimes that is used redundantly after it.) (...) 2. Elliptically, without the object clause (...) 3. Introducing direct speech." (Cassidy & Le Page 1980:396)

⁷¹ Es werden nicht immer alle Einwüfe des Vorsängers mitgeteilt, sondern typische Beispiele.

⁷² Im Englischen wird dies als aphaesis bzw. aphaeresis bezeichnet.

- Während der RP-Diphthong /ei/ (wie in StE make, take) normalerweise mit JC /ie/ korrespondiert, erscheinen make und take in der Regel als /mek/ und /tek/ (Cassidy & Le Page 1980:xlvi).
- StE girl, gal bzw. boy haben im JC die Form /gyal/ bzw. /bwai, bwaai/. In den Liedtexten sind meist Erwachsene gemeint, oder [57] es handelt sich um Interjektionen, die keine spezielle Person ansprechen.
- *di* (/di/) ist die JC-Form von StE the (Cassidy & Le Page 1980:148).
- *me* (/mi, mii/) ist das Personalpronomen der 1. Person Singular ohne Unterscheidung des Kasus und steht für StE I, me, my (Cassidy & Le Page 1980:298).
- *we* (/wi/) ist das Personalpronomen der 1. Person Plural ohne Unterscheidung des Kasus und steht für StE we, us, our (Cassidy & Le Page 1980:466).
- *you* (/yu/) steht im JC für alle Formen der 2. Person Singular und Plural (Cassidy 1971:53-54).
- *him* (/him, im, m/) entspricht allen Formen der 3. Person unabhängig von Genus und Numerus und steht für StE she, her; it, its; he, his, him; they, their, them (Cassidy & Le Page 1980:225).
- StE down kann im JC die Form /doun/ oder /dong/ haben (Cassidy & Le Page 1980:156,158).
- StE can't hat im JC die Form /kyaan/ oder /kyaang/ (Cassidy & Le Page 1980:268).
- StE want hat im JC die Form /waan/. Über die im StE übliche hinaus kann es die Bedeutung "Should; do(es)" haben (Cassidy & Le Page 1980:460).
- *bawl* (/baal/) bedeutet im JC sowohl "To shout" als auch "To wail, cry, weep" (Cassidy & Le Page 1980:33) und kommt sowohl in der Alltagssprache als auch in Liedern häufig vor.
- *yard* (/yaad/) ist "The usual word for the land around and including a dwelling – a piece of private or particular property (...) Hence, more specif(ically), the dwelling itself; often in phr(ase) /a yaad/ at home." (Cassidy & Le Page 1980:485) [58]

4.2.1. Repertoire von SM aus Portland

SM4/1

Ch: bonggo man da-ya	bonggo man da-ya
Vs: me know di law	mi nuo di laa
Ch: bonggo man da-ya	bonggo man da-ya
Vs: me know bonggo law	mi nuo bonggo laa

law: die richtige Weise, einen angerufenen Geist zu empfangen (SM).

da-ya, de-ya: "Here; to be here" (Cassidy & Le Page 1980:144).

Im Gegensatz zur in Jamaika üblichen Verwendung des Wortes hat **bonggo** hier keine pejorative Bedeutung, sondern bezeichnet im positiven Sinne einen Angehörigen der schwarzen Gemeinschaft, der **bonggo nation**. Auf Grund der Auskünfte der Informanten handelt es sich in diesem Fall allerdings nicht um einen Lebenden, sondern um einen Ahnen, der angerufen wurde und jetzt anwesend ist (*da-ya*). Der Sänger des Liedes gibt zu verstehen, dass er die traditionellen Regeln und Vorschriften (*law, bonggo law*) kennt und mit dem Ahnengeist umzugehen weiß.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF8/27**.

SM4/2

Vs: *kumukaandi-oh*

kumukaandi-oo

Ch: *sita nguma*

sita nguma

kumukaandi: "come together, eat and drink" (SM).

sita nguma: "play (the drums) together" (SM).

Dieses Lied verwendet ausschließlich *african language*. Die allgemeine Bezeichnung für Trommel im **kiKongo** ist **ngoma** (vgl. dazu Bilby & Bunseki 1983:49). Die Übersetzung des Ausdrucks **sita nguma**⁷³ als "play (the drums)" durch die Informanten deckt sich mit der Bedeutung von [59] **sika ngoma**: "trommeln". Der erste Ausdruck (**kumukaandi**) bleibt aber unklar: Entsprechend den Angaben der Informanten bezeichnet **kaandi** normalerweise etwas Essbares. Dann müsste **kumu** "come together" bedeuten. Dafür fand sich allerdings außer dem Ausdruck **kuumu**, "im Chor", kein entsprechendes **kiKongo**-Lexem. Unter der Voraussetzung, dass man **kaandi** in diesem Kontext auch als Verballhornung von **nkandu**, "kleine Trommel", interpretieren könnte, schlägt Piper⁷⁴ als Übersetzung der ganzen Phrase vor: "Herr der Trommel, tromme!" oder "Zum Klang der Trommel singt (bzw. spielt) los!".

Vgl. das Stück A3 auf der LP FE 4453.

SM4/3

Ch: *occasion call*

kiejan kaal

Vs: *make grandy Nanny come ya*

mek grandi nani kom ya

Ch: *occasion call*

kiejan kaal

Vs: *make grandy Nanny go back*

mek grandi nani go bak

⁷³ Das anlautende /n/ in **nguma** ist silbisch; es handelt sich also nicht um das Phonem /ng/, sondern um /n/ + /g/.

⁷⁴ Persönliche Mitteilung.

grandy (/graandi, grandi/): "A grandmother; also used as a title and term of address (...) As a term of address: A woman older than oneself" (Cassidy & Le Page 1980:205).

ya: "here" (Cassidy & Le Page 1980:483).

grandy ist hier die Anrede für die in Jamaika hochverehrte *Maroon*-Nanny. Nach ihr war die 1734 von den Briten zerstörte *Maroon*-Siedlung Nanny Town in den Blue Mountains (im heutigen Portland) benannt (Robinson 1969:53-55). In diesem Lied wird sie gerufen, da die Situation (StE occasion: "Gelegenheit, Anlass, Ereignis") ihre Anwesenheit erfordert (*make grandy Nanny come ya*). *make* hat hier die Bedeutung "veranlassen". Mit demselben Lied wird ihr Geist auch wieder weggeschickt (*make grandy Nanny go back*). Dass hier eine *Maroon*-Ahnin angerufen wird, weist auf den relativ engen Kontakt dieser *kumina*-Gruppe zu *Maroons* hin: Der Vater des Leiters der Gruppe war selbst ein *Maroon*, seine Mutter stammte aus dem Kongo bzw. gehörte zur *konggo nation*. [60]

SM4/4

Ch: *kayan kayan*

kayaan kayaan

Vs: *a go burn your eye*

a go bon yu (h)ai

Ch: *kayan kayan*

kayaan kayaan

Vs: *a go burn your nose*

a go bon yu nuoz

Ch: *kayan kayan*

kayaan kayaan

Vs: *a go burn your mouth*

a go bon yu mout

Vs: *remember me did tell you*

memba mi did tel yu

no fi touch kayan

no fi toch kayaan

Bedeutung: "Try not to trouble what don't trouble you, for it can mean trouble like hot pepper." (SM)

kayaan, kayan: "A condiment" (Cassidy & Le Page 1980:258).

/memba/: JC-Form von StE "To remember" (Cassidy & Le Page 1980:299).

fi: "To (as introducing an infinitive verb)." (Cassidy & Le Page 1980:176).

Es handelt sich gewissermaßen um ein erzieherisches Lied, in dem die Schärfe eines Gewürzes (Cayennepfeffer) für mögliche Gefahren im täglichen Leben steht: Wenn man sich in Dinge einmischt, die einen nichts angehen oder die man nicht versteht, muss man sich auf Schlimmes gefasst machen!

SM4/5

Ch: **taata ntambula** taata ntambula
Vs: *oh take your time-oh* oo tek yu taim-oo

Bedeutung: "Take your time and see what happens." (SM)

taata: "an ancestor" (SM).

tambula kann ein Imperativ sein: z. B. "Sing den Refrain!" oder "Nimm!" u. a.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF4/11** und **LF8/2**. [61]

SM4/6

Ch: *tan tan tan-oh* tan tan tan-oo
Vs: *tan-oh make you tan so* tan-oo mek yu tan so

Ch: *tan tan tan-oh* tan tan tan-oo
Vs: *a wa make you tan so* a wa mek yu tan so

Ch: *tan tan tan-oh* tan tan tan-oo
Vs: **bonggo** make you tan so bonggo mek yu tan so

{*tan tan tan*
*your face favour **jumbi**/monkey/blackbird*
tan tan tan
you tan but {you} no go away
tan tan tan
mind you go fall down}

Die Zeilen in geschweiften Klammern gehören nach Auskunft des Sängers zu dem Lied, sie werden in der aufgenommenen Version aber nicht (hörbar) gesungen.

Bedeutung: "A spirit can appear in all kinds of forms and the song expresses surprise about them." (SM)

tan: surprise (SM). Diese Erklärung der Informanten deckt sich mit einer der bei Cassidy & Le Page aufgeführten Bedeutungen von *stand* (/stan, tan/): "As an exclamation (a self-directed imperative): Wait!", für die sie eine Quelle anführen, die *tan* als "expression of surprise" erklärt (Cassidy & Le Page 1980:423). In der Wendung *make you tan so* bedeutet *tan* "To appear, to look, to seem to be", in *you tan but (you) no go (a)way* dagegen "To be for a time, to stay, to remain" (Cassidy & Le Page 1980:422). In der Zeile **bonggo** make you tan so

könnte allerdings auch auf die Beschwörungsformel *tan-de*, "A magical formula to prevent someone or something from moving" (Cassidy & Le Page 1980:437), angespielt werden (zur Vielzahl der Verwendungsmöglichkeiten von *tan* vgl. auch Bilby & Bunseki 1983:13, wo *tan one side* als StE *stay aside* übersetzt wird). [62]

so: hier "Postposed to sentences as a sort of concluding syllable, i.e. having a prosodic function, with little or no lexical meaning" (Cassidy & Le Page 1980:415).

a wa: JC-Form von StE *what* is: *a* < *is*; *wa* < *what* (Cassidy & Le Page 1980:1,459).

favour: hat im JC die spezielle Bedeutung "To resemble" (Cassidy & Le Page 1980:174).

jumbi: ein Geist.

Der Ausdruck *your face favour monkey* bezeichnet eine Grimasse (vgl. *monkey-face*: "A grimace", Cassidy & Le Page 1980:304).

Als *blackbird* werden in Jamaika mindestens drei verschiedene Vogelarten bezeichnet (Cassidy & Le Page 1980:47-48).

mind: hier "To be careful lest, to see that one does not - usually in imperative expressions, warnings or threats." (Cassidy & Le Page 1980:301)

Nach dem bisher Gesagten wäre der Liedtext etwa folgendermaßen zu übersetzen: "Moment mal, wie kommt es, dass du so aussiehst? Einmal hast du ein Gesicht wie ein Geist, ein andermal schneidest du eine Grimasse, dann wieder siehst du wie ein Vogel aus. Du bleibst, du gehst nicht weg. Pass auf, dass du nicht hinfällst. Ein **bonggo man** hält dich hier fest (bzw. kann dich am Weggehen hindern, da er als Angehöriger der **bonggo nation** über die entsprechenden Kenntnisse und Fähigkeiten verfügt)."

SM4/7

Vs: dumirili maama	dumirili maama
Ch: dumirili	dumirili
Vs: dumirili yaaya	dumirili yaaya
Ch: dumirili	dumirili
Vs: rili Nanny/maama/yaaya	rili naani/maama/yaaya
Ch: bamirili	bamirili

Nach Auskunft der Informanten handelt es sich hier um einen *working song*, d.h. ein Lied, bei dem – während man es spielt – alle möglichen magischen Dinge passieren können. Entsprechend wird [63] **dumirili** bzw. **bamirili**, auch verkürzt zu **rili**, von den Informanten mit "magisch" übersetzt.

Nanny wird hier als /naani/ realisiert, da es sich an die Vokallänge der Textvarianten (/maama, yaaya/) anpasst. Als Vorbild könnte auch *nana* (/nana, naana/), "Großmutter, alte Frau", gedient haben.

SM4/8

Ch: *come come trim your lamp* kom kom trim yu lamp
Vs: *before-day (light)* bifuo-die (lait)

{*come come trim your lamp*
before day dawn
come come trim your lamp
before night come}

Die Zeilen in geschweiften Klammern gehören nach Auskunft des Sängers zu dem Lied, sie werden in der aufgenommenen Version aber nicht (hörbar) gesungen.

trim: hat im StE u. a. die Bedeutung "(Feuer) anschüren". Dieser Ausdruck wird hier auf eine Lampe übertragen gebraucht.

before-day: "The earliest morning hours" (Cassidy & Le Page 1980:36).

Der Text spielt darauf an, dass *kumina plays* oft bis zum Morgengrauen andauern.

SM4/9

Vs: *Rufus mourning* ruufas muonin
mourning muonin

Ch: *Rufus mourning* ruufas muonin
Vs: *oh what a mourning* oo wat a muonin

Ch: *Rufus mourning* ruufas muonin
Vs: *whole a night a mourning* huol a nait a muonin [64]

Ch: *Rufus mourning* ruufas muonin
Vs: *whole a day a mourning* huol a d(i)e a muonin

mourning und *moaning* sind im JC beide /muonin/ (DeCamp 1960:152). Nach Auskunft der Informanten ist aber *mourning* gemeint.

Daher erscheint es wahrscheinlicher, dass hier eine volksetymologische Umdeutung einer nicht mehr verstandenen (**kiKongo** ? -) Phrase vorliegt, zumal im JC statt "my" normalerweise me (/mi/) benutzt wird.

SM8/2

Vs: *going down a gully*

dem a kill me cow

Ch: *mo mo mo*

dem a kill me cow

gwain dong a goli

dem a kil mi kou

mo mo mo

dem a kil mi kou

Vs: *way down a gully*

dem a kill me cow-oh

Ch: *mo mo mo*

dem a/butcher kill me cow

wie dong a goli

dem a kil mi kou-oo

mo mo mo

dem a/bucha kil mi kou

Dies ist ein "common song", er hat "no spiritual virtue" (SM). Die Art der Darbietung unterscheidet sich aber nicht von eigentlichen **kumina**-Liedern.

Als *gully* (/goli/) werden vor allem in Kingston offene, betonierte Abwasserkanäle und Entwässerungsgräben bezeichnet. Hier ist aber [66] eine auch im StE übliche Bedeutung gemeint, nämlich ein vom Wasser gegrabenes Flussbett (vgl. Cassidy & Le Page 1980:215, 497).

mo: onomatopoetisch für das Muhen einer Kuh.

SM8/3

Ch: *two man a cunny man two man*

Vs: *what/dem a two funny man-oh/-dem*

tuu man a koni man tuu man

wat/dem a tuu foni man-oo/-dem

Ch: *two man a cunny man two man*

Vs: *dem a dance upon dem head-oh*

tuu man a koni man tuu man

dem a daans pan dem hed-oo

Ch: *two man a cunny man two man*

Vs: *dem a dance upon dem back-oh*

tuu man a koni man tuu man

dem a daans pan dem bak-oo

Ch: *two man a cunny man two man*

Vs: *dem a dance upon dem hand-oh*

tuu man a koni man tuu man

dem a daans pan dem han-oo

Ch: *two man a cunny man two man* *tuu man a koni man tuu man*
 Vs: *dem a jig upon dem head-oh* *dem a jig pan dem hed-oo*

Dies ist ein "mystery song" über zwei gleich aussehende Tänzer (SM).

cunny (/koni/): "Cunning, clever, shrewd, tricky" (Cassidy & Le Page 1980:136).

jig: wird hier nicht in der bei Cassidy & Le Page angeführten besonderen Bedeutung "Of a woman: to walk in a provocative fashion" (Cassidy & Le Page 1980:246) sondern in Anlehnung an StE "(eine Gigue) tanzen" als Synonym von to dance verwendet.

dem: hier für StE they (Cassidy & Le Page 1980:147).

-dem: "a suffix indicating the plural" (Cassidy & Le Page 1980:147).

a (in: *dem a two funny man*): für StE are (Cassidy & Le Page 1980:1).

a (in: *what a two funny man*): "intrusive transition sound" (Cassidy & Le Page 1980:1).

a (in: *dem a dance*): "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1). [67]

SM8/4

Vs: *ah di girl-him gone-oh* *aa di gyal-im gaan-oo*
 Ch: *left me fi moan and tan a yard* *lef mi fi muon an tan a yaad*

Vs: *tan a yard di girl-him gone-oh* *tan a yaad di gyal-im gaan-oo*
 Ch: *left me fi moan and tan a yard* *lef mi fi muon an tan a yaad*

-him: ein Demonstrativsuffix, das in der Bedeutung dem StE that entspricht. Es wird normalerweise in Verbindung mit Namen gebraucht, um diese hervorzuheben (Cassidy & Le Page 1980:225).

fi: "To (as introducing an infinitive verb)" (Cassidy & Le Page 1980:176).

tan: hier "To be for a time, to stay, to remain" (Cassidy & Le Page 1980:422).

Der Text wäre also etwa so zu übersetzen: "Das Mädchen ist weggegangen (hat mich verlassen) und hat mich traurig zu Hause zurückgelassen."

SM8/5

Vs: *you tear trash* *yu tier trash*
 make sergeant hear you *mek saajan hie(r) yu*
 Ch: *mash trash* *mash trash*
 make sergeant hear you *mek saajan hie(r) yu*

Vs: *if sergeant no hear you*
sergeant won't know you

Ch: *mash trash*
make sergeant hear you

if saajan no hie(r) yu
saajan wuon nuu yu

mash trash
mek saajan hie(r) yu

Vs: *when you go down*
down a sergeant gate-oh

Ch: *mash trash*
make sergeant hear you

wen yu go dong
dong a saajan giet-oo

mash trash
mek saajan hie(r) yu [68]

Vs: *if sergeant no hear you*
sergeant won't know you

Ch: *mash trash*
make sergeant hear you

if saajan no hie(r) yu
saajan wuon nuu yu

mash trash
mek saajan hie(r) yu

Vs: *if sergeant don't know you*
sergeant can't help you

Ch: *mash trash*
make sergeant hear you

if saajan duon nuu yu
saajan kyaan help yu

mash trash
mek saajan hie(r) yu

mash trash (/mash trash/) ist kein StE sondern onomatopoetisch für "klopfen". Die Informanten erklärten es als "make noise" (SM). Im JC gibt es das Verb *mash* (/mash/): "To strike with a 'smashing' blow (...)" (Cassidy & Le Page 1980:295). *tear trash* ist eine Variante. *a*: hier für StE to (Cassidy & Le Page 1980:1).

sergeant: "anybody" (SM).

Es handelt sich hier wie bei **SM4/4** um ein erzieherisches Lied. Wenn man Probleme hat, soll man mit jemandem darüber reden. Sonst weiß niemand davon, und folglich kann einem auch keiner helfen.

SM8/6

Ch: *Gadyuma di day going*
dawn/light you Gadyuma

Vs: *whole a day me se call*
and tell you yaaya

gadyuma di d(i)e gwain
daan/lait yu gadyuma

huol a d(i)e mi se kaal
an tel yu yaaya

Ch: *Gadyuma di day going*
dawn/light you Gadyuma

gadyuma di d(i)e gwain
daan/lait yu gadyuma

Vs: *whole a day me a call*
and tell you

huol a d(i)e mi a kaal
an tel yu

Ch: *Gadyuma di day going*
dawn/light you Gadyuma

gadyuma di d(i)e gwain
daan/lait yu gadyuma

Vs: *very well very well*
me come fi come and tell you

beri wel beri wel
mi kom fi kom an tel yu [69]

{*no make day dawn you ya Gazuma*}

Die Zeile in geschweiften Klammern gehört nach Auskunft des Sängers zu dem Lied, sie wird in der aufgenommenen Version aber nicht (hörbar) gesungen.

Gadyuma bzw. *Gazuma*: der Name eines Ahnengeistes (SM).

Die Konstruktion *di day going dawn* bzw. *light you* ist kein StE. Sie ist zu verstehen als "Lass dich nicht vom Tagesanbruch überraschen!" (vgl. die nicht gesungene Zeile). Den Sinn dieses Hinweises, der vielleicht als Warnung gemeint ist, konnten die Informanten nicht erklären.

very: erscheint hier in der Variante /beri/ (vgl. Cassidy & Le Page 1980:lvii).

fi: "To (as introducing an infinitive verb)" (Cassidy & Le Page 1980:176).

ya: "Here" (Cassidy & Le Page 1980:483).

SM8/7

Vs: *tell me your name-oh Gadyuma*

tel mi yu niem-oo gadyuma

Ch: *tell me your name-oh Gadyuma*

tel mi yu niem-oo gadyuma

Vs: *occasion call you Gadyuma*

kiejan kaal yu gadyuma

Ch: *occasion call you Gadyuma*

kiejan kaal yu gadyuma

{*him da old man Gadyuma*

him da young man Gadyuma}

Die Zeilen in geschweiften Klammern gehören nach Auskunft des Sängers zu dem Lied, sie werden in der aufgenommenen Version aber nicht (hörbar) gesungen.

Hier wird derselbe Ahnengeist wie in **SM8/6** besungen. Obwohl man ihn sieht, erkennt man ihn nicht, da er ständig in anderer Form erscheint (SM). Mal gleicht er einem alten, mal einem jungen Mann. Jetzt soll er sich zu erkennen geben.

him: hier für StE he.

da: für StE is, die entsprechende Form des Verbs to be (Cassidy & Le Page 1980:141). [70]

Die nicht gesungenen Zeilen wurden von einem anderen Informanten in der Variante *me da old man* bzw. *me da young man* wiedergegeben. Das widerspricht zwar der oben angeführten Interpretation, dass sich alt bzw. jung auf *Gadyuma* beziehen, deckt sich aber mit dem Inhalt von **LF8/13** (s. dort).

SM8/8

Ch: <i>four board going carry Griselda</i>	fuol buod gwain kyari grizilda
<i>four board</i>	fuol buod
Vs: <i>me se four piece a board-oh</i>	mi se fuol piis a buod-oo
Vs: <i>four piece a board going carry down Griselda</i>	fuol piis a buod gwain kya dong grizilda
Ch: <i>four piece a board going carry Griselda</i>	fuol piis a buod gwain kyari grizilda
Vs: <i>whole a night me bawl fi Griselda</i>	huol a nait mi baal fi grizilda
Ch: <i>four piece a board going carry Griselda</i>	fuol piis gwain kyari grizilda
Vs: <i>whole a day me a bawl/moan fi Griselda</i>	huol a d(i)e mi a baal/muon fi grizilda
Ch: <i>four piece a board going carry Griselda</i>	fuol piis a buod gwain kyari grizilda

Bedeutung: "You warn people about things but they won't hear and die, so four boards (are) going to carry them." (SM)

four board spielt wohl auf einen Sarg an. *carry (down)* besagt, dass Griselda in einem Fluss ertrunken ist. Der englische Frauenname Griselda (/grizelda/) wird hier /grizilda/ ausgesprochen.

bawl: hier "To wail, cry, weep" (Cassidy & Le Page 1980:33).

fi: JC-Form von StE for (vgl. Cassidy & Le Page 1980:176). [71]

come down (/kom dong/): "Said of a river or other watercourse: to flood" (Cassidy & Le Page 1980:116).

a (in: *a night*): hier für StE of (Cassidy & Le Page 1980:1).

a (in: *a bawl*): "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1).

SM8/9

Vs: <i>kya me home to me mother-in-law</i>	kya mi huom tu mi madanlaa
Ch: <i>kya me home to me mother-in-law</i>	kya mi huom tu mi madanlaa

Vs: <i>di day da light a me mother-in-law</i>	di d(i)e da lait a mi madanlaa
Ch: <i>kya me home to me mother-in-law</i>	kya mi huom tu mi madanlaa
Vs: <i>kya me go home day da light a yard</i>	kya mi g-uom d(i)e da lait a yaad
Ch: <i>kya me home to me mother-in-law</i>	kya mi huom tu mi madanlaa
Vs: <i>heavy breeze heavy breeze a blow</i>	hevi briiz hevi briiz a bluo
Ch: <i>kya me home to me mother-in-law</i>	kya mi huom tu mi madanlaa
Vs: <i>kya me home ka me money no right</i>	kya mi huom kaa mi moni no rait
Ch: <i>kya me home to me mother-in-law</i>	kya mi huom tu mi madanlaa

Bedeutung: Neben der "oberflächlichen" Bedeutung drückt das Lied den Wunsch aus, dahin zurückzukehren wo die Ahnen sind - also letztlich nach Afrika. (SM) [72]

kya: eine JC-Form von StE carry, hier in der Bedeutung "to conduct or take (...) along with one" (Cassidy & Le Page 1980:93).

mother-in-law hat im JC die zusätzliche Bedeutung "A stepmother" (Cassidy & Le Page 1980:306).

ka (/kaa/): im JC häufig verwendete verkürzte Form von StE because (Cassidy & Le Page 1980:34).

breeze: im JC keine leichte Brise wie im StE sondern "A strong wind; a wind accompanying a storm" (Cassidy & Le Page 1980:68).

SM8/10

Vs: suppose di/dry river was to come down bank to bank	(sa)puoz di/drai riva woz tu kom dong bangk tu bangk
Ch: everybody bawl out Mattie drowned	ebribadi baal out mati droundid

suppose: im JC /puoz/ oder /sapuoz/.

come down: "to flood", "Said of a river or other watercourse" (Cassidy & Le Page 1980:116).

bawl out: entspricht hier dem StE to cry out (vgl. Cassidy & Le Page 1980:33). *Mattie*: Kurzform für Mathilda.

drowned wird im JC "for all parts of the verb: drown" benutzt (Cassidy & Le Page 1980:160), so dass hier das Tempus nicht eindeutig erkennbar ist. Gemeint ist aber wohl: Sollte Mattie im Fluss von einer Flutwelle überrascht werden, würden alle rufen: "Mattie ertrinkt!". Bilby bezeichnet ein ähnliches Lied als "digging song": "Judy drowned, Judy drowned (...) everybody bawl out, Judy drowned!" (Bilby 1985:142).

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF8/10**.

SM8/11

Vs: *Laambaambi a so-so water*
oh so-so water

laambaambi a so-so waata
oo so-so waata [73]

Vs: *Laambaambi a so-so water*
Ch: *Laambaambi a so-so water*

laambaambi a so-so waata
laambaambi a so-so waata

Vs: *if you take it rub it softly*
water will come de
Ch: *Laambaambi a so-so water*

if yu tek it rob it saafli
waata wil kom de
laambaambi a so-so waata

Bedeutung: "Have patience and you will learn the virtue and meaning".

Laambaambi: "name of a spirit" (SM).

so-so: "Mere, ordinary" (Cassidy & Le Page 1980:417); "not virtuous, not heavy yet" (SM).

rub it softly water will come de bedeutet: "Play the music cool, then things will work." (SM)

Dies könnte auf eine besondere Verwendung von *rub* im JC zurückzuführen sein: "Of a violin or fiddle: to draw the bow across" (Cassidy & Le Page 1980:387). Da Geigen in der Umgebung der Informanten nicht üblich sind, wird *rub* hier wohl als Synonym für "Musik machen" gebraucht. Außerdem gibt es ein Substantiv *rub*, "General term for dance or wild party" (Cassidy & Le Page 1980:387). Die Anspielung auf Wasser könnte auf einen *obeah*-Zauber o. Ä. hinweisen. Genauere Angaben konnten (oder wollten?) die Informanten aber nicht machen.

a: hier für StE it is.

de: hier für StE there.

Vgl. das Stück A2 auf der LP FE 4231.

SM8/12

Vs: *follow di morning star Dyekas*
Ch: *oh cool morning*

fala di maanin staa dyekas
oo kuul maanin

Vs: *walk wi di morning star go home*
Ch: *oh/eh cool morning*

waak wi di maanin staa g-uom
oo/ee kuul maanin [74]

Vs: *day da light and me want go home*
Ch: *oh cool morning*

die da lait an mi waan g-uom
oo kuul maanin

Wenn man die ganze Nacht gespielt hat, und der Morgen graut, spielt man dieses Lied (SM).

Dyekas: "name of a man" (SM).

wi: hier für StE with (vgl. Cassidy & Le Page 1980:473).

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF8/11**.

SM8/13

Vs: *oh wonder where Susan*
Ch: *Susan gone a Hayfield-oh*

oo wanda we susan
susan gaan a (h)efiild-oo

Vs: *whole a night me se wonder where Susan*
Ch: *Susan gone a Hayfield-oh*

huol a nait mi se wanda we susan
susan gaan a (h)efiild-oo

Das Lied hat nach Auskunft der Informanten keine besondere Bedeutung.

Hayfield: ein Ort in St. Thomas (SM).

/we/: JC-Form von StE where (Cassidy & Le Page 1980:459).

a (in: *a Hayfield*): "Of motion: to" (Cassidy & Le Page 1980:1).

a (in: *whole a night*): hier könnte es für StE of stehen, allerdings würde dann ein *di* (StE the) fehlen; es ist daher in diesem Fall eher ein "intrusive transition sound" (Cassidy & Le Page 1980:1).

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF16/2**.

SM8/14

Vs: *mind how you lay down de*
Ch: ***bembele-oh yaaya bembele***

main hou yu lie dong de
bembele-oo yaaya bembele

Vs: *mind how you go/lie down de*
Ch: ***bembele-oh maama bembele***

main hou yu go/lai dong de
bembele-oo maama bembele [75]

Vs: *mind you go fall/pitch down de*
Ch: ***bembele-oh yaaya bembele***

main yu go faal/pich dong de
bembele-oo yaaya bembele

Dieses Lied ist eine Warnung (SM), die von den Informanten nicht näher spezifiziert wurde. Daher bleibt die Deutung von **bembele** spekulativ. Es könnte sich um einen Eigennamen oder eine Interjektion handeln (s. **bembele**).

mind (/main/) hat im JC die besondere Bedeutung "To be careful lest, to see that one does not – usually in imperative expressions, warnings or threats" (Cassidy & Le Page 1980:301).

de: hier für StE there (Cassidy & Le Page 1980:144).

pitch: hier "To fall headlong forward" (Cassidy & Le Page 1980:353).

Die StE-Verben to lie down und to lay down, im JC /lai dong/ bzw. /lie dong/, werden hier quasi synonym verwendet (vgl. Cassidy & Le Page 1980:274).

Vgl. das Stück A4 auf der LP FE 4231.

SM8/15

Vs: *se rain going fall a grandy back door*

se rien gwain faal a grandi bak duo

Ch: *rain going fall a grandy back door*

rien gwain faal a grandi bak duo

Vs: *fire burn a grandy back door*

faia bon a grandi bak duo

Ch: *rain going fall a grandy back door*

rien gwain faal a grandi bak duo

Vs: *me se breeze going blow a grandy back door*

mi se briiz gwain bluo a grandi bak duo

Ch: *rain going fall a grandy back door*

rien gwain faal a grandi bak duo [76]

Vs: *moon going shine a grandy back door*

muun gwain shain a grandi bak duo

Ch: *rain going fall a grandy back door*

rien gwain faal a grandi bak duo

Vs: *river take a run a grandy back door*

riva tek a ron a grandi bak duo

Ch: *rain going fall a grandy back door*

rien gwain faal a grandi bak duo

Vs: *day going dawn/light a grandy back door*

die gwain daan/lait a grandi bak duo

Ch: *rain going fall a grandy back door*

rien gwain faal a grandi bak duo

Vs: *me se run go over look fi grandy yaaya*

mi se ron g-uova luk fi grandi yaaya

Ch: *rain going fall a grandy back door*

rien gwain faal a grandi bak duo

Bedeutung: "Trouble is at hand but you don't see it coming. You don't know what the future will bring you" (SM).

grandy (/grandi, graandi/): "anybody" (SM); wird im JC vor allem als Anrede für ältere Frauen verwendet (vgl. Cassidy & Le Page 1980:205).

a: "at" (Cassidy & Le Page 1980:1); a grandy back door entspricht StE at the old lady's back door.

breeze: im JC im Gegensatz zum StE nicht "A gentle or light wind" sondern "A strong wind; a wind accompanying a storm" (Cassidy & Le Page 1980:68).

take a run geht wohl auf die StE-Wendung to take a run, "Anlauf nehmen", zurück.

take: im JC kann take auch "to overtake and have its effect on" bedeuten (Cassidy & Le Page 1980:435). [77]

SM10/1

Ch: *cool breeze a blow Maria cool breeze*

kuul briiz a bluo maraia kuul briiz

Vs: *Grande come down kya down Griselda*

grandi kom dong kya dong grizilda

Ch: *cool breeze a blow Maria cool breeze*

kuul briiz a bluo maraia kuul briiz

Vs: *trim your lamp for a time fi (we) go over*

trim yu lamp fuor a taim fi (wi) g-uova

Bedeutung: "Get ready to become wise." Der Rio Grande hat *Griselda* (/grizilda/), einen Geist, bis in's Meer gespült. Der Geist war aber so mächtig, dass er nicht ertrank (SM).

Griselda ist im StE ein weiblicher Vorname, der dort /grizelda/ ausgesprochen wird.

breeze: s. SM8/15.

Grande (/grandi/) steht hier für den Rio Grande, einen Fluss im Nordosten Jamaikas.

come down: "Said of a river or other watercourse: to flood" (Cassidy & Le Page 1980:116)

kya: eine JC-Form von StE carry (vgl. Cassidy & Le Page 1980:93).

Im StE wird trim u. a. in der Bedeutung "(Feuer) anschüren" verwendet.

a (in: *a blow*): "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1).

a (in: *a time*): "It is"; "Introducing (and often intensifying) statements or questions" (Cassidy & Le Page 1980:1).

fi: "To (as introducing an infinitive verb)" (Cassidy & Le Page 1980:176).

Gelegentlich wird in der letzten Zeile ein *we* (/wi/) eingefügt. In StE übertragen würde sie dann lauten: It's time for us to go over (StE to go over: "etwas überqueren, überschreiten").

[78]

SM16/1

knock me/you belly upon bambela

nak mi/yu beli pan bambela

knock me/you belly upon bambela

nak mi/yu beli pan bambela

oh Matthias-oh

oo mataias-oo

me/you knock me/you belly upon di bambela

mi/you nak mi/you beli pan di bambela

Matthias ist der Name eines Ahnengeistes (SM). Es könnte sich um den bei Bilby und Bunseki genannten Trommler Babu Bryan handeln (Bilby & Bunseki 1983:16), der auch bei Schuler (als Bob O'Brian) erwähnt wird (Schuler 1980:109). Die genaue Bedeutung des Ausdrucks **bambela** war den Informanten nicht bekannt. Er soll sich auf das Tanzen beziehen (SM). Im Zusammenhang der Phrase *me/you knock me/you belly upon (di) bambela* könnte er auf bestimmte Tanzformen anspielen, bei denen die Tänzer sich gegenseitig mit dem Bauch berühren (der sog. *belly-rub*; vgl. dazu *belly-lick* bei Cassidy & Le Page 1980:37).

In dem Stück B8 auf der LP H-72047 gibt es eine Variante dieser Zeile: /bok mi beli pan tambariina/.

SM16/2

Ch:

sangginini wai-o maama

sangginini wai-o maama

sangginini

sangginini

sangginini wai-o maama/yaaya

sangginini wai-o maama/yaaya

sangginini

sangginini

Laut Auskunft der Informanten müsste eigentlich **sangganani** statt **sangginini** gesungen werden. Es soll "to join in, to support and stir the song" bedeuten. Der Bestandteil /nani/ bezieht sich nicht auf die *Maroon*-Nanny (SM).

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF16/6**. [\[79\]](#)

SM16/3

Vs:

good evening-oh

gud iivnin-oo

good evening-oh

gud iivnin-oo

good evening Miss Maria

gud iivnin mis maraia

good evening-oh

gud iivnin-oo

for night no night

fuor nait no nait

for day soon light

fuor die suun lait

good evening Miss Maria

gud iivnin mis maraia

good evening-oh

gud iivnin-oo

SM16/5

<i>oh somebody bawl Piambi</i>	oo somadi baal piambi
<i>somebody bawl Piambi</i>	somadi baal piambi
<i>somebody bawl Piambi maama</i>	somadi baal piambi maama
<i>somebody bawl Piambi</i>	somadi baal piambi

Bedeutung: Mit diesem Lied wird der Geist **Piambi** herbeigerufen (SM).

Im **kiKongo** gibt es einen Eigennamen **Mbi** (s. **Piambi**).

bawl: hier "To shout" (Cassidy & Le Page 1980:33). [81]

SM16/6

<i>Vs: oh when me dead and gone</i>	oo wen mi ded an gaan
<i>Ch: bury me under cool shade-i</i>	beri mi anda kuul shied-i
<i>Vs: oh when me dead and gone</i>	oo wen mi ded an gaan
<i>Ch: bury me under cool shade-i</i>	beri mi anda kuul shied-i

Bedeutung: "At the end, after all searching and looking, there's nothing but to bury me in a cool place – like six feet deep" (SM).

/anda/: eine JC-Form von StE *under* (Cassidy & Le Page 1980:11).

-i: "Meaningless sound element", "added in Jamaican creole (...) on principles of vowel harmony" (Cassidy & Le Page 1980:233).

Kerr erwähnt ein Lied namens "Bury me under the Deep Shadie" (Kerr 1952:145).

SM16/7

<i>Vs: oh water muddy-oh</i>	oo waata modi-oo
<i>Ch: come we go down fi drink water</i>	kom wi go dong fi jringk waata
<i>Vs: oh water muddy-oh</i>	oo waata modi-oo
<i>Ch: come we go down fi drink water</i>	kom wi go dong fi jringk waata

Die Informanten konnten sich nicht erinnern, worauf sich dieses Lied bezieht.

fi: hier für StE "To (as introducing an infinitive verb)" (Cassidy & Le Page 1980:176).

SM16/8

Vs: *walk walk walk make we go over*

waak waak waak mek wi g-uova

Ch: *take a walk with me-oh*

tek a waak wid mi-oo [82]

Vs: *walk walk walk me se walk*

waak waak waak mi se waak

Ch: *take a walk with me-oh*

tek a waak wid mi-oo

Vs: *maroon soldier going kill out di nation*

maruun suolja gwain kil out di nieshan

Ch: *take a walk with me-oh*

tek a waak wid mi-oo

Vs: *maroon soldier going kill out di nation*

maruun suolja gwain kil out di nieshan

Ch: *take a walk with me-oh*

tek a waak wid mi-oo

Dies ist ein "war song", *walk* bedeutet "join in the war" (SM).

make we: entspricht StE let's (vgl. Cassidy & Le Page 1980:288).

/wid/: JC-Form von StE with (vgl. Cassidy & Le Page 1980:lviii,480).

kill out: entspricht hier dem StE to kill off.

nation: hier ist die **bonggo nation** gemeint, die Gemeinschaft der Schwarzen, die aus dem Kongogebiet stammen (s. o. pp. 39-40)

Seit dem Abkommen von 1739 waren die *Maroons* verpflichtet, entflozene Sklaven zu fangen und an die Briten auszuliefern (vgl. Robinson 1969:51). Da die Schwarzen aus dem Kongo-Gebiet, auf die heute die Entstehung von **kumina** zurückgeführt wird, aber erst Mitte des 19. Jh. – also nach Beendigung der Sklaverei – nach Jamaika eingewandert sind (vgl. Bilby & Bunseki 1983:2), muss sich dieser Liedtext auf die Ereignisse von 1865 beziehen, als *Maroons* den britischen Truppen bei der Niederschlagung der Morant Bay Rebellion (vgl. Kap. 2.1.) halfen. Vgl. dazu Schuler 1980:68.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF16/10**.

SM16/9

Ch: John saw di kumina

jan saa di kumina

di woman maleembe

di (w)uman (m)aleembe

Vs: wai-o maama/yaaya

wai-o maama/yaaya

Ch: John saw di kumina

jan saa di kumina

di woman maleembe

di (w)uman (m)aleembe

Vs: wai-o maama/yaaya

wai-o maama/yaaya [83]

woman: kann im JC die Form /uman/ haben (Cassidy & Le Page 1980:457).

maleembe: wird hier meist zu /aleembe/ verkürzt.

SM16/10

Vs:

<i>do Maria Baba/maama</i>	du maraia baaba/maama
<i>do Maria Baba</i>	du maraia baaba
<i>do Maria Baba</i>	du maraia baaba
<i>do Maria-oh</i>	du maraia-oo

<i>take a di piece a kaandi</i>	tek a di piis a kaandi
<i>take a di piece a kaandi</i>	tek a di piis a kaandi
<i>take a di piece a kaandi</i>	tek a di piis a kaandi
<i>do Maria-oh</i>	du maraia-oo

Die Sänger konnten nicht erklären, worauf sich der Ausdruck *do Maria Baba* bezieht. Die Informanten aus St. Catherine sagten, es handele sich um einen Namen (LF). Im JC ist *baba* (/baba, baaba/) allerdings eine Bezeichnung für "Father, grandfather, or senior male member of a household; used as a title and term of respect" und "Brother" (Cassidy & Le Page 1980:16).

do: hier "As the auxil(iary) of an imperative (...): I beg you! Please!" (Cassidy & Le Page 1980:152)

In der Wendung *take a di piece a kaandi* ist das erste *a* ein "intrusive transition sound", das zweite steht für StE of (vgl. Cassidy & Le Page 1980:1).

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF16/4**.

SM20/1

Vs: <i>send fi di foreman today</i>	sen fi di fuoman tidie
Ch: <i>foreman gone a burying ground</i>	fuoman gaan a berin grong
Vs: <i>send fi di foreman today</i>	sen fi di fuoman tidie
Ch: <i>foreman gone a burying ground</i>	fuoman gaan a berin grong [84]

Vs: <i>send fi di foreman today</i>	sen fi di fuoman tidie
Ch: <i>foreman gone a peril-oh</i>	fuoman gaan a peril-oo
Vs: <i>send fi di foreman today</i>	sen fi di fuoman tidie
Ch: <i>foreman gone a peril-oh</i>	fuoman gaan a peril-oo

Dies ist ein Lied über "an unseen, invisible spirit who has become dangerous. He is dancing wild. He is like a witch." (SM). Es handelt sich offenbar um einen verstorbenen Vorarbeiter, der zu einem gefährlichen, die Menschen bedrohenden *duppy* geworden ist, obwohl der Text suggeriert, der Vorarbeiter sei derjenige, der sich auf dem Friedhof in Gefahr begibt. Die Informanten bestanden aber auf der Interpretation, der *foreman* sei der "dangerous spirit".
fi di: StE for the (Cassidy & Le Page 1980:176;148).

a: hier für StE to (Cassidy & Le Page 1980:1).

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **QK16/5**.

SM20/2

Vs: *when you go down down a dimi-dimi*

wen yu guo dong dong a dimi-dimi

Ch: *bawl like you a toad-oh*

baal laik y-a tuod-oo

Vs: *me se when you go down down a dimi-dimi*

mi se wen yu guo dong dong a dimi-dimi

Ch: *bawl like you a toad-oh*

baal laik y-a tuod-oo

Bedeutung: "When you come, do the same that I do or you may do the wrong thing. Wherever you go don't do anything against the people there." (SM). Ein Informant erklärte ***dimi-dimi*** als "anywhere", ein anderer, es stände für "Guinea" (MM). Guinea wird in Jamaika oft als Synonym für Afrika schlechthin verwendet (vgl. *Guinea-man* bei Cassidy & Le Page 1980:214). Warum man dort wie eine Kröte schreien soll (*bawl like a toad*), konnten die Informanten nicht erklären.

a (in: *a dimi-dimi*): hier für StE to (Cassidy & Le Page 1980:1).

like you a toad: für StE as if you were a toad (vgl. bei Cassidy & Le Page 1980:270 eine ähnliche Konstruktion mit *laka*). [85]

Moore erwähnt ein Lied namens "Run go down a dilly dilly" (Moore 1979:310) erwähnt, bei dem es sich um eine Variante des hier vorliegenden Stückes handeln könnte.

SM24/1

Vs:

girl upon di hill side-e/top-e

gyal pan di hil said-e/tap-e

mind how you sit down de

main hou yu sidong de

girl upon di hill side-e/top-e

gyal pan di hil said-e/tap-e

mind how you sit down de

main hou yu sidong de

mind how you sit down de girl-oh

main hou yu sidong de gyal-oo

mind how you sit down de

main hou yu sidong de

Bedeutung: "Everybody who is boasting that he's powerful must be careful what he's doing." (SM).

side: hier analog zu typischen JC-Phrasen wie *this side* (StE here) oder *that side* (StE yonder, over there) als Ortsangabe verwendet (vgl. Cassidy & Le Page 1980:408).

-e (/e/): "A sound (...) added to words ending in consonants" (Cassidy & Le Page 1980:167).

de: hier für StE there (Cassidy & Le Page 1980:144-145).

Varianten dieses Liedtextes finden sich in **LF24/1** und **QK24/1**.

SM36/1

Vs:

want go over yaanda

waan g-uova yaanda

want go over yaanda

waan g-uova yaanda

remember di piece a kaandi maama

memba di piis a kaandi maama

fore you go over yaanda

fuo(r) yu g-uova yaanda

ah before-day yaaya

aa bifuo-die yaaya

want go over yaanda

waan g-uova yaanda

ah before-day yaaya

aa bifuo-die yaaya

want go over yaanda

waan g-uova yaanda [86]

over pot a tea (me) maama

uova pat a tii (mi) maama

over pot a tea (me) maama

uova pat a tii (mi) maama

over pot a tea (me) maama

uova pat a tii (mi) maama

(de a took) one kaandi yaaya

(de a tuk) wan kaandi yaaya

ah before-day yaaya

aa bifuo-die yaaya

one kaandi yaaya

wan kaandi yaaya

ah before-day yaaya

aa bifuo-die yaaya

one kaandi yaaya

wan kaandi yaaya

yaanda: hier "nach Hause", also nach Afrika (vgl. Schuler 1980:94-95); s. **yaanda**.

/memba/: im JC die Kurzform von StE remember (Cassidy & Le Page 1980:299); hier in derselben Bedeutung wie im StE verwendet.

kaandi: "any kind of food" (SM); s. **kaandi**.

fore: JC-Form von StE before (vgl. Cassidy & Le Page 1980:lxiii,186). Für eine im JC mögliche, von der Standardbedeutung abweichende Verwendung ("Rather than; instead of" vgl. Cassidy & Le Page 1980:36) gibt der Textzusammenhang keinen Anhaltspunkt.

before-day: "The earliest morning hours" (Cassidy & Le Page 1980:36).

Die Wendung *de a took* ist eine Mischung aus JC *dem a tek* und StE *they took*.
Vgl. das Stück A3 auf der LP HB 17.

SM40/1

Hs:

<i>broom-weed-oh</i>	bruum-wiid-oo
<i>{see} (di) whole a dem {way} a galang de oh dem a broom-weed-oh</i>	(di) huol a dem a galang de oo dem a bruum-wiid-oo
<i>{see} (di) whole a dem {way} a galang de oh dem a broom-weed-oh</i>	(di) huol a dem a galang de oo dem a bruum-wiid-oo [87]
<i>some gone a east</i>	som gaan a iis
<i>some gone a west</i>	som gaan a wes
<i>some gone a north</i>	som gaan a naat
<i>some gone a south</i>	som gaan a sout
<i>{but} di whole a dem {way} a galang de oh dem a broom-weed-oh</i>	(di) huol a dem a galang de oo dem a bruum-wiid-oo
<i>{but} di whole a dem {way} a galang de oh dem a broom-weed-oh</i>	(di) huol a dem a galang de oo dem a bruum-wiid-oo

Die Wörter in geschweiften Klammern gehören nach Auskunft des Sängers zu dem Lied, sie werden in der aufgenommenen Version aber nicht (hörbar) gesungen.

Bedeutung: "They are either good or bad but all use the same broom-weed." Als *broom-weed* werden im JC verschiedene Pflanzen bezeichnet "which are used to make brooms; they also have medicinal and other uses" (Cassidy & Le Page 1980:72).

di whole a dem: StE they all; all of them.

a galang: StE are going along (Cassidy & Le Page 1980:1,193).

de: hier für StE there (Cassidy & Le Page 1980:144).

In *gone a east* etc. steht *a* für StE to (Cassidy & Le Page 1980:1), wo man allerdings in diesem Kontext das to weglassen oder noch ein the einfügen würde. *gone* wird übrigens im JC nicht nur als Partizip sondern auch für StE are going verwendet (Cassidy & Le Page 1980:202), so dass das Tempus hier unklar bleibt.

Vgl. auch die Erklärung zu **QK36/1**.

Vs: *mow down di grave mow down di grave* muo dong di griev muo dong di griev
 turn one side no make duppy fool you ton wan said no mek dopi fuul yu

Dies ist ein "healing tune" zur Heilung von Kranken (LF). Varianten dieses Liedes finden sich auch bei Schuler (1980:79) und Lewis (1977:75, Fußnote 38), wo es in beiden Fällen "mash down" statt *mow down* heißt. Beide Autorinnen beziehen sich bei der Interpretation auf ein Interview, das sie gemeinsam mit QK führten, deren Erklärungen ausführlich zitiert werden. Dennoch unterscheiden sich ihre wiedergegebenen Textfassungen. Nach Schuler, die sich auf QK stützt, geht es bei dem Lied um das sog. *tombing* (/tuuming/, vgl. Cassidy & Le Page 1980:447), ein

"ritual in which the earthen grave is 'sealed' by pouring concrete to cover it. The *tombing* ceremony reflects the Central Africans' belief in a dual soul. It is the final laying to rest of the shadow or duppy of the deceased. (...) Participants actually 'mash down the grave' with their feet in order to pack the earth firmly and leave no opening for an errant shade" (Schuler 1980:78).

So wird auch die Erklärung der Informanten verständlich: Durch das *tombing* soll der Geist eines Verstorbenen (*duppy*) daran gehindert werden, Lebende zu verfolgen und damit krank zu machen (vgl. auch Cassidy 1971:245ff. und Cassidy & Le Page 1980:164).

no: hier für StE don't (vgl. Cassidy 1971:65).

make: hier in der Bedeutung "Allow, permit, let" (Cassidy & Le Page 1980:288).

turn one side: eine Variante der Phrase *tan one side*, die im StE *to stay aside* lauten würde (Bilby & Bunseki 1983:13).

LF4/4

Vs: *three link a chain* trii lingk a chien
 Ch: *hold him round him waist* huol im roun im wies

Vs: *hold him round him waist boy* huol im roun im wies bwai
 Ch: *hold him round him waist* huol im roun im wies [90]

Dieses Lied besagt, dass man sich beim Tanzen anfassen soll (LF). Worauf die drei Kettenglieder (*three link a chain*) anspielen, konnten die Informanten nicht erklären. Bei Bilby und Bunseki findet sich der Hinweis, dass in einem Fall der Sarg eines gefürchteten *obeah man* mit Ketten umwickelt wurde, um ihn in sein Grab zu bannen (Bilby & Bunseki 1983:16). Ob hier ein Zusammenhang besteht, ist nicht zu belegen.

we de upon dem wurde von den Informanten als "there are many of us" (LF) erklärt, also etwa "Wir sind alle hier (zusammengekommen)".

de: "For parts of the verb to be" (Cassidy & Le Page 1980:145), *we de upon dem*: we are upon them.

Moore erwähnt ein Lied namens "Alanda Cumina" (Moore 1979:309), das möglicherweise eine Variante des hier vorliegenden Stückes ist.

Vgl. die Stücke A1 auf der LP FE 4453 und A2 auf der LP LLST 7394.

LF4/7

Vs: *girl a no worry me*

gyal a no wori mi

Vs: *no bother me*

no bada mi

Dies ist ein Beispiel für ein aus dem Stegreif extemporiertes Lied, mit dem spontan auf eine Äußerung aus dem Publikum reagiert wurde. In StE müsste die Zeile etwa lauten: Girl, don't bother me.

LF4/8

Vs: *oh Tutu Barant Barant me call your name*

oo tutu barant barant mi kaal yu niem

Ch: *Tutu Barant*

tutu barant

Vs: *me call your name*

mi kaal yu niem [92]

Tutu Barant ist der Name eines Mannes, der vor längerer Zeit in St. Thomas lebte (LF).

Im JC kann *call* "In the phrase call (possessive noun or pronoun) name: to mention, speak" (Cassidy & Le Page 1980:90) bedeuten. Da hier aber offensichtlich ein Ahnengeist angerufen wird, kann *call* auch in der im StE üblichen Weise gemeint sein.

LF4/9

Vs: *oh pembele maama*

oo pembele maama

Ch: *oh pembele*

oo pembele

Vs: *look up upon me yaaya/maama*

luk op pan mi yaaya/maama

{*pembelaka yaaya*}

Die Zeile in geschweiften Klammern gehört nach Auskunft des Sängers zu dem Lied, sie wird in der aufgenommenen Version aber nicht (hörbar) gesungen.

Bedeutung: "What am I gonna do now that the old lady is sick?" (LF).

up upon: hier wird die übliche JC-Form /pan/ zu /op pan/ erweitert.

LF4/10

Ch: *oh sangkelele* oo sangkelele
Vs: *eh* ee

Vs: *Mada Murray* mada more

mada: JC-Form von StE mother (vgl. Cassidy & Le Page 1980:286).

Bei Bilby und Bunseki wird eine Ahnin namens "Mama Murray" erwähnt (Bilby & Bunseki 1983:8; vgl. auch die Anmerkungen zu LF4/5). [93]

LF4/11 / LF8/2

Vs: *me se taata ntangguna* mi se taata ntangguna
take your time boy tek yu taim bwai

Ch: *taata ntangguna* taata ntangguna
Vs: *want go home-oh-i* waan g-uom-oo-i

Ch: *taata ntangguna* taata ntangguna
Vs: *day da light-oh* die da lait-oo

Ch: *taata ntangguna* taata ntangguna
Vs: *yeri maama* yeri maama

Ch: *taata ntangguna* taata ntangguna
Vs: *maleembe paanggih* maleembe paanggih

Ch: *taata ntangguna* taata ntangguna
Vs: *tangguna baabaleembe* tangguna baabaleembe

Ch: *taata ntangguna* taata ntangguna
Vs: *Dumbe Dumbe* dumbe dumbe

Vs: *oh before-day yaaya-oh-i* oo bifuo-die yaaya-oo-i
Ch: **taata (n)tangguna** taata (n)tangguna

Vs: **Dumbe Dumbe Barabe** dumbe dumbe barabe
Ch: **taata (n)tangguna** taata (n)tangguna

Vs: *day da light paanggih munu* die da lait paanggih munu
Ch: **taata (n)tangguna** taata (n)tangguna

Dieses Lied begrüsst einen Ahnengeist namens **Dumbe Barabe** (LF).

da: "A less common auxiliary of durative or progressive action, present, past, or future" (Cassidy & Le Page 1980:141).

before-day: "The earliest morning hours" (Cassidy & Le Page 1980:36). [94]

want go home hat neben dem Hinweis darauf, dass die Musiker bald aufhören wollen, immer auch den Unterton der Rückkehr nach Afrika (vgl. Schuler 1980:94).

taata ntangguna lässt sich folgendermaßen interpretieren:

1) **taata Ntangguna**: "Vater Ntangguna!"; 2) **taata tangguna**: "Vater, nenn die Namen!". Im letzteren Fall wäre **ntangguna** eine hyperkorrekte Form des Imperativs.

Moore erwähnt ein Lied namens "Tangoona" (Moore 1979:309), bei dem es sich um eine Variante des hier vorliegenden Stückes handeln könnte.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **SM4/5**.

LF4/12

Vs: *go down a bamboo road* go dong a bambu ruod
Ch: **tengga** tengga

Vs: *oh let me tengga you* oo le mi tengga yu
Ch: **tengga** tengga

Vs: *oh down a bamboo road* oo dong a bambu ruod
Ch: **tengga** tengga

Vs: *oh down a kitchen corner* oo dong a kichin kaana
Ch: **tengga** tengga

Dies ist eine Art Liebeslied (vgl. das Stichwort **tengga** im Glossar), das nicht im engeren Sinn zum **kumina**-Repertoire gehört, jedoch in derselben Weise dargeboten wird.

LF8/1

Vs: **bawainda me sakuna** bawainda mi sakuna
me born-day-oh mi baan-de-oo [95]

bawainda me sakuna bawainda mi sakuna
it a me born-day it a mi baan-de
it a me born-day-oh it a mi baan-de-oo

Vs: **kento kukwainda kuna zwaandi boy** kento kukwainda kuna zwaandi bwai

Bedeutung: "Today is my birthday." (LF)

born-day (/baan-die/): "The day-of-the-week on which one was born, as reflected in one's day name" (Cassidy & Le Page 1980:61); *day* wird hier nicht in der broad creole-Form /die/, sondern als /de/ realisiert, was in der Mitte des Sprachkontinuums anzusiedeln ist.

a: hier JC-Form von StE is (vgl. Cassidy & Le Page 1980:1).

me: hier JC-Form von StE my.

Von diesem Stück wurde nur eine Version aufgenommen, bei der zum Teil Uneinigkeit über den Text herrschte. Der Chor singt statt /baan-de/ u. a. [laande, waande, daande, maande].

kento kukwainda kuna zwaandi: "Eine Frau kommt zu (meinem) *yard*." oder "Frau, komm zu (meinem) *yard*!". *boy* ist eine Interjektion.

LF8/2 (-> LF4/11)

LF8/3

Vs: *oh wala me do you* oo wala mi du yu
Ch: *ah maama/keento/paanggih -oh* aa maama/keento/paanggih-oo

Bedeutung: "What have I done to you that you behave like this." (LF)

wala: eine Variante von *wara*, einer JC-Form von StE what (vgl. Cassidy & Le Page 1980:462); "The /l/ ~ /r/ alternation is (...) a very common feature of contact-varieties of English in many parts of the world." (Cassidy & Le Page 1980:ixi)

me: hier für StE I.

Im JC gibt es auch den Ausdruck "/wa du yu?/ What's the matter with you?" (Cassidy & Le Page 1980:152). [96]

LF8/4

Vs: *wai-e maama wai-e papa*

wai-e maama wai-e paapa

Ch: *wai-e wai-e ma*

wai-e wai-e ma

Vs: *woh wai-e bonggo*

woo wai-e bonggo

Ch: *wai-e wai-e ma*

wai-e wai-e ma

Vs: *woh konggo man a call you*

woo konggo man a kaal yu

Ch: *wai-e wai-e ma*

wai-e wai-e ma

Vs: *ye wai-e ma*

ye wai-e ma

Ch: *wai-e wai-e ma*

wai-e wai-e ma

Vs: *ye me se wai-e me ma*

yee mi se wai-e mi ma

Ch: *wai-e wai-e ma*

wai-e wai-e ma

Vs: *konggo nation call your name*

konggo nieshan kaal yu niem

Ch: *wai-e wai-e ma*

wai-e wai-e ma

Vs: *konggo nation call you go home*

konggo nieshan kaal yu g-uom

Ch: *wai-e wai-e ma*

wai-e wai-e ma

wai-e: "to call" (LF).

ma: "maama; lady" (LF); "Mother; Madam; also as a title of respectful or affectionate address" (Cassidy & Le Page 1980:282).

bonggo: ein Schwarzer, ein Angehöriger der *bonggo nation*; synonym mit *konggo nation*.

konggo nation: die Gemeinschaft der Schwarzen, die aus dem Kongogebiet stammen; *nation* (/nieshan/) wird im JC in der Bedeutung von StE tribe, race verwendet (vgl. Cassidy & Le Page 1980:316 und oben S. 39-40).

woh: eine Variante von *wai-o*. [97]

LF8/5

Vs: *one day girl-e* wan die gyal-ee
Ch: *upon your belly* pan yu beli
Vs: *one day one day* wan die wan die
Ch: *upon your belly* pan yu beli

Vs: *one day one day* wan die wan die
Ch: ***baambaleembe*** baambaleembe
Vs: *one day girl-oh* wan die gyal-oo
Ch: *upon your belly* pan yu beli

Vs: *one day one day* wan die wan die
Ch: *upon your belly* pan yu beli
Vs: *one day girl-oh/maama* wan die gyal-oo/maama
Ch: *upon your belly/me vumu* pan yu beli/mi vumu

-e: "A sound (...) added to words ending in consonants" (Cassidy & Le Page 1980:167); eine Variante von -oh.

me: hier für StE my.

LF8/6

Vs: *sukwe{le} baila mbe* sukwe baila mbe
Ch: *sukwe baila mbe* sukwe baila mbe

Vs: *sukwe me se baila mbe* sukwe mi se baila mbe
Ch: *sukwe baila mbe* sukwe baila mbe

Vs: *sukwe{le} me se baile me yaaya/maama* sukwe mi se baile mi yaaya/maama
Ch: *sukwe baila mbe* sukwe baila mbe

{*sukwele baila (n)se*} [98]

Nach Auskunft der Informanten soll eigentlich der in geschweiften Klammern stehende Text gesungen werden. In der aufgenommenen Version ist er aber so nicht zu hören.

Bedeutung: Man soll sich überlegen, ob man nach dem Fest (*play*) nach Hause geht oder noch bleibt. "It's early morning, make up your mind." (LF)

baila, baile: es könnte sich um ein Lehnwort aus dem Portugiesischen ("Tanz") handeln (vgl. **bailo**).

Vgl. das Stück B4 auf der Plattenbeilage zu *Jamaica Journal* 10/1 (Institute of Jamaica, 1976).

LF8/7

Vs: *oh salty water (go)*
run/burn him/dem belly boy
Ch: *Holland Bay/ailande salty water*

oo saali waata (go)
ron/bon im/dem beli bwai
alam be/ailande saali waata

Vs: *salty water salty water*
Ch: *Holland Bay salty water*

saali waata saali waata
alam be saali waata

Vs: *salty water do me maama*
Ch: *Holland Bay salty water*

saali waata du mi maama
alam be saali waata

Vs: *salty water Ya Manuka*
Ch: *ailande salty water*

saali waata ya manuka
ailande saali waata

Vs: *oh salty water*
run you/dem belly boy
Ch: *Holland Bay salty water*

oo saali waata
ron yu/dem beli bwai
alam be saali waata

Vs: *salty water do me (belly) so*
Ch: *Holland Bay/ailande salty water*

saali waata du mi (beli) so
alam be/ailande saali waata

Holland Bay: Bucht an der Küste von St. Thomas.

salty water (/saali waata/): "sea water", i.e. Salzwasser (LF).

Moore erwähnt ein Stück namens "Sally water" (Moore 1979:309), bei dem es sich um eine Variante des hier vorliegenden Liedes handeln könnte. Bei Jekyll findet sich ein "ring play tune" gleichen Na[99]mens, wo "Sally Water" aber ein Mädchenname ist (Jekyll 1906:190-191; vgl. auch Cassidy & Le Page 1980:390, die sich auf Jekyll stützen; Sally weist ein kurzes /a/ auf: /sali/). Hier ist dagegen eindeutig von Meerwasser die Rede (vgl. Cassidy & Le Page 1980:388).

Der Chor singt teilweise **ailande** statt Holland Bay, letzteres wird nicht in der broad creole-Form /bie/ sondern als /be/ realisiert.

do: hier "To do harm to, cause trouble to, hurt" (Cassidy & Le Page 1980:152)

so: hier "Postposed to sentences as a sort of concluding syllable, i.e. having a prosodic function, with little or no lexical meaning" (Cassidy & Le Page 1980:415)

Zur Bedeutung von Meerwasser vgl. Schuler 1980:95 (hier auch der Text einer anderen Version dieses Liedes); zur Bedeutung von Salz s. o. S. 38.

LF8/8 / QK8/3

Vs: *moon a shine Annotto Bay road*

muun a shain anato b(i)e ruod

Ch: *moon a shine Annotto Bay road*

muun a shain anata bie ruod

Vs: *se di brown girl take him bur make him pillow*

se di broun gyal tek im bor mek im pila

Ch: *moon ha fi shine Annotto Bay road*

muun ha fi shain anata bie ruod

Vs: *moon a shine Annotto Bay road*

muun a shain anato bie ruod

Ch: *moon a shine Annotto Bay road*

muun a shain anato bie ruod

Vs: *a di young girl a take him something*

a di yong gyal a tek im somting

gi di pilot

gi di pailat

Ch: *moon a shine Annotto Bay road*

muun a shain anato bie ruod [100]

Dieses Stück gehört eigentlich zum *ring play*-Repertoire. Es handelt von einer Frau, die sich an einen Seemann verkauft. (QK)

a: "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1).

Annotto Bay (/anata, anato/): ein Ort in St. Mary an der Nordküste Jamaikas.

ha: eine JC-Form von StE have (Cassidy & Le Page 1980:217).

fi: hier "To (as introducing an infinitive verb)" (Cassidy & Le Page 1980:176).

Zu *ha fi* vgl. auch *haffe* (/hafi/): "have to" (Cassidy & Le Page 1980:217).

brown girl: "A mulatto or coloured girl; the word in the plural was used formerly in allusion to the beauty of these girls, and to their supposed amorousness and accessibility" (Cassidy & Le Page 1980:72).

him: hier für StE her.

/somting/: JC-Form von StE something (Cassidy & Le Page 1980:416).

gi: JC-Form von StE give; hier "Through loss or suppression of the direct obj(ect), a quasi-intr(ansitive) v(er)b: to give something to" (Cassidy & Le Page 1980:198).

bur (/bor/): hier steht "Klette" für Vagina.

make him pillow: hier euphemistisch für Geschlechtsverkehr.

LF8/9

Vs: *yaam Bessy a me yaam Bessy*

yaam besi a mi yaam besi

Ch: *yaam Bessy a me (y)aaam be*

yaam besi a mi (y)aaam be

Bedeutung: "To ask a lady for something; her name is Bessy." (LF)

be: wahrscheinlich verkürzte Form von Bessy.

a: hier "Introducing (and often intensifying) statements or questions: It is (...)" (Cassidy & Le Page 1980:1).

me: hier für StE I.

a me: "It is I who" (vgl. Cassidy & Le Page 1980:1).

Vgl. auch **LF8/21**. [\[101\]](#)

LF8/10

Vs: *Judy drowneded Judy no drowneded*

juudi droundid juudi no droundid

Ch: *everybody bawl out Judy drowneded*

ebribadi baal out juudi droundid

Vs: *Judy drowneded Judy no drowneded*

juudi droundid juudi no droundid

Ch: *wonder where Judy drowneded*

wanda we juudi droundid

Vs: *Judy no drowneded Judy under bed*

juudi no droundid juudi anda bed

Ch: *everybody bawl out Judy drowneded*

ebribadi baal out juudi droundid

Bedeutung: Eine Frau wollte einen Fluss überqueren und ist nicht zurückgekommen. Jetzt fragen sich die Leute, ob sie vielleicht ertrunken ist. (LF)

drowneded: "Used for all parts of the verb: drown" (Cassidy & Le Page 1980:160).

no: "As a simple negative before a verb: Not" (Cassidy & Le Page 1980:322).

/we/: eine JC-Form von StE where (Cassidy & Le Page 1980:459).

Bilby bezeichnet dieses Lied als "digging song" (Bilby 1985:142). Bei ihm heißt es statt *under bed* übrigens *ina bed*. Moore erwähnt "Judee, god of justice" (Moore 1953:194; vgl. dazu oben S. 46, Fußnote 61).

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **SM8/10**.

LF8/11

Vs: *wonder we me do/done* **Dyekas**

Ch: *oh cool morning*

wanda we mi du/don dyekas

oo kuul maanin

Vs: *look upon di morning star* **Dyekas/come up**

Ch: *oh cool morning*

luk pan di maanin staa dyekas/kom op

oo kuul maanin [102]

Vs: *look up upon di morning star gone down*

Ch: *oh cool morning*

luk op pan di maanin staa gaan dong

oo kuul maanin

Vs: *wonder we me do* **Dyekas**

Ch: *oh cool morning*

wanda we mi du dyekas

oo kuul maanin

Vs: *everybody bawl* **konggo**

Ch: *oh cool morning*

ebribadi baal konggo

oo kuul maanin

Vs: *follow di morning star gone down*

Ch: *eh cool morning*

fala di maanin staa gaan dong

ee kuul maanin

Vs: *(di) morning star a go down* **bonggo**

Ch: *oh cool morning*

(di) maanin staa a go dong bonggo

oo kuul maanin

we me do (/we mi du/): entspricht StE what have I done.

a: "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1).

bawl konggo: hier "in der african language singen".

bonggo: Bezeichnung für einen Angehörigen der *bonggo nation*; in diesem speziellen Fall könnte auch einer der Anwesenden gemeint gewesen sein, dessen Spitzname *Bongo* ist.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **SM8/12**.

LF8/12

Vs: *se tan tan Louis se him kill me/him quashie*

Ch: *dan da mi no*

se tan tan luui se im kil mi/im kwaashi

dan daa mi no

Vs: *oh before-day yeri* **maama**

Ch: *dan da mi no*

oo bifuo-die yeri maama

dan daa mi no [103]

Die Bedeutung dieses Liedes war den Informanten unbekannt.

tan: JC-Form von StE stand, hier "As an exclamation (a self-directed imperative): Wait!" (Cassidy & Le Page 1980:423).

quashie (/kwashi, kwaashi/): im JC normalerweise "A name typifying any male negro", "A peasant; a country bumpkin", "A stupid person, a fool" (Cassidy & Le Page 1980:370).

before-day: "The earliest morning hours" (Cassidy & Le Page 1980:36).

yeri: JC-Form von StE to hear; s. *yeri*.

dan da mi no: dieser Ausdruck ließ sich nicht klären.

LF8/13

Vs: me da young boy Gaduma/Kadila

mi da yong bwai gaduma/kadila

Ch: me da young boy Gaduma/Kadila

mi da yong bwai gaduma/kadila

Vs: moan and grief-oh Kadila

muon an griif-oo kadila

Ch: moan and grief-oh Kadila

muon an griif-oo kadila

Bedeutung: "*Kadila* is the headman of a property. He wants to employ only young people." Also preisen sich alle Arbeitssuchenden als jung an. Für diejenigen, die nicht genommen werden, bedeutet das *moan and grief* (LF).

me da: JC-Form von StE I am.

Einige der Anwesenden sangen *Gaduma* statt *Kadila*, weil sie den Hintergrund des Stücks offenbar nicht kannten. *Gaduma* ist eigentlich der Name eines Ahnen(geistes).

Varianten dieses Liedtextes finden sich in **SM8/6** und **SM8/7**. [104]

LF8/14

Vs: *German war-oh fwiidi koombo*

jaaman waar-oo fwiidi koombo

Ch: *German war-oh fwiidi koombo*

jaaman waar-oo fwiidi koombo

Bedeutung: "During the second world war *african* people in Jamaica were making a passover feast to ensure that the war would not come to Jamaica." (LF) Die Bezeichnung "passover feast" meint hier ein *kumina play*, bei dem typischerweise auch eine Ziege geschlachtet wird (*fwiidi koombo*).

LF8/15 / QK8/1

Vs: **Kobali maama-oh** kobali maama-oo
Ch: *rock your body Kobali* rak yu badi kobali

Vs: **Kobali we/dem gone** kobali wi/dem gaan
Ch: *rock your body Kobali* rak yu badi kobali

Vs: *oh Mada Madi-oh* oo mada madi-oo
Ch: *rock Mada Madi Kobali* rak mada madi kobali

Bedeutung: "Dance to the music!" (QK); "Dance for **Kobali**, an old african woman who died!" (LF)

Kobali: ein Frauennamen; QKs Erklärung bezieht sich auf den ganzen Liedtext.

Madi: Spitzname einer Frau namens *Margaret* (/maagrit/).

mada: JC-Form von StE mother. [105]

LF8/16 / QK8/4

Vs: keremi keremi bonita keremi bonita
Ch: *huse keremi* huse keremi

Vs: *keremi day da light boy* keremi d(i)e da lait bwai
Ch: *huse keremi* huse keremi

Vs: *keremi-oh keremi bonita ya/boy* keremi-oo kermi bonita ya/bwai
Ch: *huse keremi* huse keremi

Vs: *oh keremi-oh keremi madyaama boy* oo keremi-oo kermi madyaama bwai
Ch: *huse keremi* huse keremi

Bedeutung: "care for all the people" (QK); "something shared between Indian and *african* people"; "here come the Hussay people" (LF).

Mit *huse* könnte das Hussay-Fest (/huse/) gemeint sein, "An annual festival among East Indians", "< Husain, name of the younger grandson of Mohammed, shouted during celebration of the Muharram in commemoration of his murder with his brother Hasan" (Cassidy & Le Page 1980:233). Da *keremi* und *bonita* aber vermutlich spanischen Ursprungs sind, was

den Informanten nicht klar war, könnte hier auch eine Umdeutung des spanischen Vornamens José vorliegen. In diesem Fall würden allerdings die Genera nicht zusammenpassen. Der Kontakt mit Indern und Teilen ihrer Kultur gehört zum Alltag der Informanten, nicht aber der mit spanisch sprechenden Personen. Andererseits ist für *keremi* auch eine Herkunft aus dem Urdu oder Hindi (karma, "Handlung"; karam, "Großzügigkeit") bzw. das Zugrundeliegen einer arabischen Wurzel (krm) denkbar.

keremi: < (?) (Span.) cara mi, "meine liebe, teure".

bonita: < (?) (Span.) bonita, "hübsche, schöne".

da: hier "A less common auxiliary of durative or progressive action, present, past, or future" (Cassidy & Le Page 1980:141). [106]

LF8/17

Vs:

maroon gone-oh

maroon gone

maruun gaan-oo

maruun gaan

maroon left his pot a fire

maroon gone

maruun lef his pat a faia

maruun gaan

Bedeutung: Die Spanier versuchen, die *Maroons* zu fangen; die müssen deshalb die Feuerstelle mit ihrem Essen verlassen und fliehen (LF). Tatsächlich waren es die Briten, die die *Maroons* zunächst erfolglos bekämpften (s. Kap. 2.1.). Möglicherweise kommen in der Erklärung meiner Informanten die Spanier ins Spiel, weil die **bonggo nation** die *Maroons* 1865 als Verbündete der Briten erlebt hat, so dass eine Verfolgung der *Maroons* auf die Spanier projiziert wird.

his: hier wird ausnahmsweise nicht die *broad creole*-Form *him* verwendet, sondern StE.

a: "Of place: at, in, on" (Cassidy & Le Page 1980:1).

Nach Moore wird das Lied "Maroon gone" bei *kumina*-Zeremonien benutzt, um *maroon spirits* zu kontrollieren, die auftauchen können, wenn z. B. ein Halb-*Maroon* anwesend ist (Moore 1953:67). Eine melodisch und textlich von der hier vorliegenden Fassung abweichende Version dieses Stückes ist bei Moore transkribiert (1979:312-313).

Vgl. das Stück A4 auf der LP FE 4453.

LF8/18

Vs: *Sergeant William-oh*

Ch: *married already*

saajan wilyam-oo

marid aredi

Vs: <i>married to di bonggo man</i>	marid tu di bonggo man
Ch: <i>married already</i>	marid aredi

Bedeutung: "At a wedding dance the bride says to a *bashila* man who wants to dance with her: 'Don't bother, I'm married already.'" [107] (LF). Mit *bashila* ist hier *Sergeant William* gemeint, der noch Junggeselle ist.

bashila: JC-Form von StE bachelor (vgl. Cassidy & Le Page 1980:17).

/aredi/: JC-Form von StE already (Cassidy & Le Page 1980:8).

bonggo man: ein Angehöriger der bonggo nation, ein Schwarzer.

LF8/19

Vs: <i>oh Matina girl/maama/konggo/yaaya</i>	oo matiina gyal/maama/konggo/yaaya
Ch: <i>Matina wai wai wai Matina</i>	matiina wai wai wai matiina

Vs: <i>oh cock a crow</i>	oo kak a kruo
Ch: <i>Matina wai wai wai Matina</i>	matiina wai wai wai matiina

Matina: "name of a woman" (LF); es könnte auch **Ma Tina** gemeint sein.

cock a crow: bedeutet hier "day da light" (LF).

a: "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1).

konggo: hier im Sinn von "to talk konggo".

LF8/20

Vs: <i>a we last song</i>	a wi laas sang
Ch: kyabola	kyabola
Vs: <i>a we last song</i>	a wi laas sang
Ch: kyabola	kyabola

Vs: <i>a we last tune</i>	a wi laas tyuun
Ch: <i>kya me home</i>	kya mi huom
Vs: <i>a we last tune</i>	a wi laas tyuun
Ch: <i>kya me home</i>	kya mi huom

Vs: <i>dis a we last tune</i>	s-a wi laas tyuun
Ch: <i>kyabola</i>	kyabola [108]
Vs: <i>want go home-oh</i>	waan g-uom-oo
Ch: <i>kyabola</i>	kyabola
Vs: <i>di last tune</i>	di laas tyuun
Ch: <i>kyabola</i>	kyabola
Vs: <i>a kento kukwele</i>	a kento kukwele
Ch: <i>kyabola</i>	kyabola

Bedeutung: Mit diesem Lied geben die Musiker bekannt, dass sie danach aufhören werden zu spielen. (LF)

dis: JC-Form von StE this (Cassidy & Le Page 1980:151); hier verkürzt zu /s/.

a: hier für StE is (vgl. Cassidy & Le Page 1980:1); das *a* in *a kento kukwele* ist ungeklärt.

we (/wi/): hier für StE our.

kya: eine JC-Form von StE carry; hier "to conduct or take a person (...) along with one" (Cassidy & Le Page 1980:93).

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF16/5**.

LF8/21

Vs: (sinnfreie Silben)

Ch: ***maam Bessy me se maambaambe*** maam besi mi se maambaambe

Vs: *oh me se ya me se konggo* oo mi se yaa mi se konggo

Ch: ***maame Bessy la mi maambaambe*** maame besi la mi maambaambe

Vs: ***kento kukwele*** kento kukwele

Bedeutung "We all get together" (LF).

maama: "A term of address to any woman"; *maami*: "A mother, esp(ecially) one's own; also a term of address" (Cassidy & Le Page 1980:283).

s. ***maama***.

la mi: ungeklärt.

Vgl. auch **LF8/9**. [109]

LF8/22

Ch: <i>bring me half a hoe</i>	bring mi haaf a ho
<i>come gi me yah</i>	kom gi mi ya
Vs: <i>oh bring me half a hoe</i>	oo bring mi haaf a ho
<i>bring me tumpa knife</i>	bring mi tompa naif

Bedeutung: "*Busha sent me down a yard fi go weed grass so bring me half a hoe.*" (LF)
half: "not new" (LF).

busha: "An overseer on any kind of estate" (Cassidy & Le Page 1980:84).

gi: eine JC-Form von StE give; hier "Through loss or suppression of the direct obj(ect), a quasi-intr(ansitive) v(er)b: to give something to" (Cassidy & Le Page 1980:198).

yah (/ya, yaa/): < (you) hear; "An emphatic concluding particle; it sometimes retains etymological meaning (though it does not require an answer), but very freq(ueently) has lost virtually all lexical meaning." (Cassidy & Le Page 1980:483).

tumpa (/tomp/): "A stump, a piece left over after something has been cut off; hence, a part"; "Cut off short, stumpy, small"; vgl. auch *tumpa-bill*, *tumpa-cutlass*: "A bill or cutlass broken short but still kept in use" (Cassidy & Le Page 1980:453).

Beckwith erwähnt ein "folk game" namens "Bring me half a hoe, come gimme." (Beckwith 1928:56-58).

LQ8/23

Vs:

<i>baidantalami-e/-oh</i>	baidantalami-ee/-oo
<i>baidantalami (boy)</i>	baidantalami (bwai)
<i>want go home a yard-e</i>	waan go huom a yaad-ee
<i>boy no bother me</i>	bwai no bada mi
<i>day da light a yard-oh</i>	d(i)e da lait a yaad-oo
<i>boy no bother me</i>	bwai no bada mi [110]
<i>bonggo man a reel</i>	bonggo man a riil
<i>boy no bother me</i>	bwai no bada mi

baidantalami: ungeklärt.

-e: "A sound (...) added to words ending in consonants" (Cassidy & Le Page 1980:167); hier auch nach einem Vokal statt des üblichen *-oh*.

a (in: *a yard*): "Of motion: to" (Cassidy & Le Page 1980:1).

a (in: *a reel*): "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1).

bother: hier in der JC-Form (/bada/), aber in der StE-Bedeutung (vgl. Cassidy & Le Page 1980:61-62).

da: hier "A less common auxiliary of durative or progressive action, present, past, or future" (Cassidy & Le Page 1980:141).

bonggo: ein Angehöriger der **bonggo nation**, ein Schwarzer.

Anlass für das *play*, bei dem dieses Stück gespielt wurde, waren Träume und Visionen, die einer Frau gezeigt hatten, dass ihr verstorbener Mann sich darüber beklagte, dass niemand mehr an ihn dachte. Über den "oberflächlichen" Sinn des Textes hinaus wird dieser Verstorbene hier aufgefordert, die Lebenden nicht weiter zu bedrängen.

LF8/24 / QK8/2

Vs: *roses ina di garden*

ruoziz ina di gyaadn

Ch: *where go buy di white slandaz*

we(r) go bai di wait slandaz

Vs: *roses white roses*

ruoziz wait ruoziz

Ch: *where go buy di white slandaz*

we(r) go bai di wait slandaz

Vs: *oh in i garden*

oo in i gyaadn

roses ina di garden

ruoziz ina di gyaadn

oh white roses

oo wait ruoziz

roses white roses

ruoziz wait ruoziz [111]

Bedeutung: "somebody died" (QK); "a man who made slandaz died, so where to buy them now" (LF).

rose garden: "burying ground" (LF).

i: eine JC-Form von StE *the*; "a further reduction beyond the usual /di/" (Cassidy & Le Page 1980:233).

ina: "in, to, into" (Cassidy & Le Page 1980:234)

where (/wer, we/): gelegentlich tritt statt der üblichen JC-Form /we/ für StE *where* ein postvokales /r/ auf.

slandaz: durch Metathesis gebildete JC-Form von StE *sandals* (Cassidy & Le Page 1980:412).

Vs: <i>oh kento maambu word</i>	oo kento maambu wo(r)d
Ch: <i>oh yeri konggo</i>	oo yeri konggo
Vs: <i>oh hear di Madi bawl(me) konggo</i>	oo hier di madi baal (mi) konggo
Ch: <i>oh yeri konggo</i>	oo yeri konggo
Ch: <i>woman-dem a bawl konggo</i>	uman-dem a baal konggo
Vs: <i>oh mada Margaret bawl konggo</i>	oo mada maagrit baal konggo
Ch: <i>oh yeri konggo</i>	oo yeri konggo
Vs: <i>mada Madi bawl konggo</i>	mada madi baal konggo
Ch: <i>oh yeri konggo</i>	oo yeri konggo

Bedeutung: "Somebody sings or talks *african language*" (LF)

yeri: JC-Form von StE to hear; s. *yeri*.

konggo: "the *african language*" (LF). [113]

Die Wendung *me konggo* ist doppeldeutig: 1) *konggo* als Verb "Ich rede *konggo*."; oder 2) *konggo* als quasi ethnische Bezeichnung: "Ich bin eine *konggo*, ich gehöre zur *konggo nation*." Beides ist als wörtliche Rede der vorher genannten Frau (*Madi* bzw. *Margaret*) zu verstehen.

Madi: Spitzname einer Frau namens *Margaret* (/maagrit/).

mada: JC-Form von StE mother.

na: zeigt "durative or progressive action in the past" (Cassidy & Le Page 1980:38,314), also hier für StE has been talking, was talking.

bawl: hier "to sing, to talk" (LF).

me: hier JC-Form von StE I.

/uman/: eine JC-Form von StE woman (Cassidy & Le Page 1980:457).

-*dem*: hier "A suffix indicating the plural" (Cassidy & Le Page 1980:147).

make we: hier JC-Form von StE let's (vgl. Cassidy & Le Page 1980:288,466).

Bei Schuler ist eine Version dieses Liedtextes mit Übersetzung wiedergegeben, an Hand dessen auf die Problematik der Texttranskription und -übersetzung eingegangen wird (Schuler 1980:74,153). Die dort geäußerte Auffassung, der Kontext dieses Liedes lege eine Ableitung von *yeri* aus dem *kiKongo* nahe, scheint mir angesichts der häufigen Umdeutungen im Zusammenhang mit *kiKongo*-Ausdrücken zwar vertretbar, aber in diesem Fall unnötig, da die Erklärungen der Informanten keinen Hinweis auf eine "lamenting nature" (Schuler) dieses Liedes und damit eine Interpretation von *yeri* als "ach! oh weh!" bieten.

LF8/27

Vs:	<i>konggo man a dile</i>	konggo man a dile
Ch:	<i>(him) know di law</i>	(im) nuo di laa
Vs:	<i>konggo man a dile</i>	konggo man a dile
Ch:	<i>(him) know di lae</i>	(im) nuo di laa
Vs:	<i>konggo man a dile di black man law</i>	konggo man a dile di blak man laa
	<i>konggo man a dile di african law</i>	konggo man a dile di (h)afrikan laa [114]

Bedeutung: "Somebody broke the law, the rules, because he did something in a hurry because he was late." (LF)

dile: "delay" (LF); s. **dile**.

him: hier JC-Form von StE he.

a: ungeklärt.

Varianten dieses Liedtextes finden sich in **SM4/1**, **LF16/7** und bei Ryman 1984:101.

Vgl. das Stück A7 auf der LP LLST 7394.

LF8/28

Vs:	<i>oh want one pound Kobali</i>	oo waan wan poun kobali
Ch:	<i>want one pound Kobali</i>	waan wan poun kobali
Vs:	<i>eh me want one pound Kobali</i>	ee mi waan wan poun kobali
Ch:	<i>want one pound Kobali</i>	waan wan poun kobali

Bedeutung: "Give me money, people". (LF)

pound: hier £

LF8/29

Ch:	<i>oh ting me na know you go n(y)am two side</i>	oo ting mi na no yu go n(y)am tuu said
	<i>ting me na know</i>	ting mi na no
Vs:	<i>you go n(y)am two side</i>	yu go n(y)am tuu said

Bedeutung: "Do you think I don't know that you have another lover?" (LF).

ting: eine JC-Form von StE think (vgl. Cassidy & Le Page 1980:445).

me: hier für StE I.

na: eine JC-Form von StE *no*; hier "As a simple negative before a verb: Not" (Cassidy & Le Page 1980:322).

know: wird hier nicht wie üblich als /*nuo*/ sondern als /*no*/ realisiert und ist damit mehr in der Mitte des Kontinuums anzusiedeln. [115]

nyam: "to eat"; "the source is multiple: both verb (...) and noun (...) existed in a number of W(est) Afr(ican) languages, and many were brought to Ja(maica)" (Cassidy & Le Page 1980:325).

LF10/1

Vs: *do me nana me se do me nana*

du mi naana mi se du mi naana

Ch: *do me nana-oh-i*

du mi naana-oo-i

Vs: *wa is a matter wi(d) di bloody rifle*

wa s-a mata wi di blodi raifal

Ch: *do me nana-oh-i*

du mi naana-oo-i

Vs: *do me nana do me nana*

du mi naana du mi naana

Ch: *do me nana-oh-i*

du mi naana-oo-i

Vs: *set di gun upon cock hit preke upon me*

set di gon pan kak hit preke pan mi

Ch: *do me nana-oh-i*

du mi naana-oo-i

Vs: *last year crop me se ground dove eat it*

laas yier krap mi se groun dov (h)iit it

Ch: *do me nana-oh-i*

du mi naana-oo-i

Bedeutung: "On a plantation somebody was to shoot a bird, but the rifle wouldn't work, so he goes back to tell his grandmother." (LF)

do: "I can't help it!"; *nana*: "old lady; grandmother" (LF).

do: hier "As the auxil(iary) of an imperative (...): I beg you! Please!" (Cassidy & Le Page 1980:152).

me: hier für StE *my*.

nana (/nana, naana/): "A grandmother or any old woman: often as a respectful term of address" < (Twi) *nana*: "grandparent, grandfather, grandmother" (Cassidy & Le Page 1980:315).

wa: hier JC-Form von StE *what* (vgl. Cassidy & Le Page 1980:459). [116]

is a: das /a/ ist ein "intrusive transition sound" (Cassidy & Le Page 1980:1).

wi(d): JC-Form von StE *with* (vgl. Cassidy & Le Page 1980:480).

cock: hier der Hahn des Gewehrs.

preke: "A surprising or upsetting occurrence; a predicament, a scrape; a painful situation" (Cassidy & Le Page 1980:362); hier als Interjektion verwendet.

ground dove: "The smallest of the Jamaican doves, which feeds and is usually seen on the ground (...). In folk belief it is a duppy bird." (Cassidy & Le Page 1980:211)

Bei Jekyll wird ein "ring tune" namens "Do, my Nana!" erwähnt (Jekyll 1906:206). Es handelt sich allerdings sowohl melodisch als auch textlich um ein anderes als das hier vorliegende Lied. Bei Jekyll ist es ein "flogging tune":

"A girl is in the ring and a boy is flogging her with a whip. The boy says to the holders of the ring: 'If you let her come out I will kill you to-night, do you hear?' The girl is going round, begging to be released, with the appeal to each one: 'Oh do, my Nana!' that is, 'Do let me out.'" (Jekyll 1906:207)

LF16/1 / QK16/2

Vs: *lego taambu make him/you run upon ground* lego taambu mek im/you ron pan groun

Ch: *taambu lele* taambu lele

Vs: *lego taambu make him/you run upon ground* lego taambu mek im/you ron pan groun

Ch: *taambu lele* taambu lele

Vs: *lego taambu make you walk upon ground* lego taambu mek yu waak pan groun

Ch: *taambu yaaya/lele* taambu yaaya/lele

Vs: *lego taambu make you move upon ground* lego taambu mek yu muuv pan groun

Ch: *taambu yaaya/lele* taambu yaaya/lele [117]

Bedeutung: "Let's play (*kumina*) music!" (LF); "Let's hear the drums play!" (QK). "This is a *flenke* song."(QK) Vgl. zu *flenke/flenkey* das Stück A4 auf der LP HB 17 und Ryman 1980:9.

lego: kann im JC ein Adjektiv sein "Let-go, loose, disorderly, out of control" (Cassidy & Le Page 1980:272); hier ist es aber wohl die JC-Form von StE let go im Sinne von to start.

make: hier für StE let (vgl. Cassidy & Le Page 1980:288).

him: kann sowohl Singular als auch Plural sein (StE him, them).

LF16/2

Vs: *tengga lengga Rebecca gone* tengga lengga ribeka gaan

Ch: *'becca gone a Hayfield-oh* beka gaan a (h)efiild-oo

Vs: *tengga lengga Rebecca gone* tengga lengga ribeka gaan

Ch: *'becca gone a Hayfield-oh* beka gaan a (h)efiild-oo

Vs: <i>wash me shirt but no wash me marina</i>	wash mi sho(r)t bot no wash mi mariina
Ch: <i>'becca gone a Hayfield-oh</i>	beka gaan a (h)efiild-oo
Vs: <i>wash me shirt but no wash me marina</i>	wash mi sho(r)t bot no wash mi mariina
Ch: <i>'becca gone a Hayfield-oh</i>	beka gaan a (h)efiild-oo

gone: kann im JC für verschiedene Formen von StE *go* stehen (vgl. Cassidy & Le Page 1980:202).

a: "Of motion: to" (Cassidy & Le Page 1980:1).

Hayfield: ein Ort in St. Thomas (SM; von LF keine Auskunft).

me: hier für StE *my*.

marina: Unterhemd (LF).

Bei Moore finden sich Melodietranskription, Text und Übersetzung eines Liedes namens "Tanga langa Jennie" (Moore 1979:310,315-316), das aber mit dem hier vorliegenden kaum Gemeinsamkeiten aufweist.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **SM8/13**.

Vgl. das Stück A2 auf der LP HB 17. [118]

LF16/3

Vs: <i>(me se) make bonggo come boy fi bail him</i>	(mi se) mek bonggo kom bwai fi biel im
Ch: <i>Dan-Dan gone a peril-oh</i>	dan-dan gaan a peril-oo
Vs: <i>(me se) make bonggo come boy fi bail him</i>	(mi se) mek bonggo kom bwai fi biel im
Ch: <i>Dan-Dan gone a peril-oh</i>	dan-dan gaan a peril-oo

Bedeutung: Ein Mann aus St. Thomas namens *Dan-Dan* sitzt in Morant Bay im Gefängnis und möchte, dass jemand die Kautions bezahlt. (LF)

Dan-Dan: "A man (evid(ently) one who dresses up)" (Cassidy & Le Page 1980:142).

boy: ist hier eine eingeschobene Interjektion. Ein Angehöriger der **bonggo nation** soll kommen, um *Dan-Dan* zu helfen.

a: "Of motion: to" (Cassidy & Le Page 1980:1).

fi: hier JC-Form von StE *for* (vgl. Cassidy & Le Page 1980:176).

Dieses Lied ist textlich eine Variante von **QK16/1** (*Landiman a lion-oh*).

LF16/4

Vs:

<i>do Maria Baba</i>	du maraia baaba
<i>me se do Maria Baba</i>	mi se du maraia baaba

do Maria Baba
do Maria-oh-i

du maraia baaba
du maraia-oo-i

*one piece a **kaandi***
*one piece a **kaandi***
*take you one piece a **kaandi***
do Maria-oh-i

wan piis a kaandi
wan piis a kaandi
tek yu wan piis a kaandi
du maraia-oo-i

tomorrow when me gone(-oh-i)
tomorrow when me gone(-oh-i)
tomorrow when me gone(-oh-i)
do Maria-oh-i

tumaro wen mi gaan(-oo-i)
tumaro wen mi gaan(-oo-i)
tumaro wen mi gaan(-oo-i)
du maraia-oo-i [119]

*do Maria **maama***
do Maria Baba
*do Maria **maama***
do Maria

du maraia maama
du maraia baaba
du maraia maama
du maraia

*take one piece a **kaandi***
*take one piece a **kaandi***
*take one piece a **kaandi***
do Maria

tek wan piis a kaandi
tek wan piis a kaandi
tek wan piis a kaandi
du maraia

Maria Baba: "name of a person" (LF).

do: hier "As the auxil(iary) of an imperative (...): I beg you! Please!" (Cassidy & Le Page 1980:152).

α: hier JC-Form von StE of (vgl. Cassidy & Le Page 1980:1).

Baba: im JC kann *baba* "a title and term of respect" für einen Mann sein (Cassidy & Le Page 1980:16); das gäbe also hier keinen Sinn.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **SM16/10**.

LF16/5

Vs:

gi me a quattie you can't pass
gi me a quattie you can't pass
gi me a quattie you can't pass
dry river go come down kya me/you away

gi mi a kwati yu kyaan paas
gi mi a kwati yu kyaan paas
gi mi a kwati yu kyaan paas
drai riva go kom dong kya mi/you we

gi me a quattie you can't pass
gi me a quattie you can't pass
gi me a quattie you can't pass
dis a di last going kya we away

gi mi a kwati yu kyaan paas
gi mi a kwati yu kyaan paas
gi mi a kwati yu kyaan paas
dis a di laas gwain kya wi we [120]

*dis a di last song **kyabola***
*dis a di last song **kyabola***
*dis a di last song **kyabola***
dry river go come down kya we/you away

dis a di laas sang kyabola
dis a di laas sang kyabola
dis a di laas sang kyabola
drai riva go kom dong kya wi/you we

*dis a we last song **kyambola***
*se dis a we last song **kyabol-oh***
*dis a we last song **kyabola***
se tomorrow morning kya we away

s-a wi laas sang kyambola
se dis a wi laas sang kyabol-oo
dis a wi laas sang kyabola
se tumaro maanin kya wi we

tomorrow morning kya we away
tomorrow morning kya we away
tomorrow morning kya we away
ka dis a we last song kya we away

tumaro maanin kya wi we
tumaro maanin kya wi we
tumaro maanin kya wi we
kaa dis a wi laas sang kya wi we

Bedeutung: "You can only pass if you give me a quarter. Otherwise something is going to happen to you." Dies ist das letzte Stück, das wir heute spielen. (LF)

gi: JC-Form von StE give (vgl. Cassidy & Le Page 1980:198).

quattie: Bezeichnung für eine in der alten jamaikanischen Währung gebräuchliche Münze; < StE quarter ("i.e. of a sixpence" Cassidy & Le Page 1980:371).

come down: "Said of a river or other watercourse: to flood" (Cassidy & Le Page 1980:116).

kya: eine JC-Form von StE carry (vgl. Cassidy & Le Page 1980:93).

dis: hier JC-Form von StE this (vgl. Cassidy & Le Page 1980:151).

we (/wi/): hier für StE us.

dis a di last: eine eingeschobene Ankündigung, dass dies das letzte Stück ist.

ka: verkürzte JC-Form von StE because (Cassidy & Le Page 1980:34).

kyambola ist eine hyperkorrekte Form von **kyabola**.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF8/20**. [121]

LF16/6 / LF16/11

*oh **sangginini mbale** poor we one-e*
*we **maambu** to we know wai-e*

oo sangginini mbale po wi wang-e
wi maambu tu wi no wai-e

sangginini mbale
oh sangginini mbwa ya
munu sangginini mbale nki ne va
mbwa ya kowakoma wai-e ma

sangginini mbale
oo sangginini mbwa ya
munu sangginini mbale nkineva
mbwa ya kowakoma wai-e ma

Vs:

ye sangkini mbale
oh sangkinini mbalwa
ye sangkini maleembe keento
(? ? ?)

ye sangkini mbale
oo sangkinini mbalwa
ye sangkini maleembe keento
(? ? ?)

Bedeutung: "We sing this tune alone. We need help to sing this song. We call for help by invoking a spirit that will encourage people to sing along." (LF)

ye: "One of the syllables with which the lines of songs are commonly ended, meaningless, but furnishing a vowel sound which the singer may prolong." (Cassidy & Le Page 1980:221); hier am Anfang der Zeile.

one: "Following and modifying a noun or pronoun: only, alone" (Cassidy & Le Page 1980:331).

Bei diesen Liedern variiert die konkrete Lautgestalt einzelner Wörter (speziell **sang...**), obwohl sie offenbar eine gemeinsame Basis haben, die aber nicht mit Sicherheit zu ermitteln war, da die Informanten die einzelnen Wörter nicht übersetzen konnten (vgl. die Stichwörter im Glossar). Einzelne Silben werden offenbar nach klanglichen Gesichtspunkten aus dem Stegreif hinzugefügt, ohne dass ein feststehender Text zugrunde liegt. So konnte der Sänger beim Abhören der Aufnahmen den Text an akustisch undeutlichen Stellen nicht rekonstruieren. Damit entzieht sich ein solcher Liedtext einer sprachlichen Interpretation im Detail.

Eine Variante des Liedtextes von **LF16/6** findet sich in **SM16/2**. [\[122\]](#)

LF16/7

Ch: *nawe nawe nawe nawe*

nawe nawe nawe nawe

Vs: *oh di konggo man dile*

oo di konggo man dile

Ch: *nawe nawe nawe nawe*

nawe nawe nawe nawe

Vs: *oh di konggo man dile*

oo di konggo man dile

Bedeutung: "This is a message that we have finally arrived." (LF)

nawe: "this word has no special meaning" (LF).

dile: "delay" (LF); vgl. aber **dile**.

Vgl. das Stück A7 auf der LP LLST 7394.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF8/27**.

LF16/8

Vs:

oh nambela/nambele

oo nambela/nambele

oh nambela/nambele

oo nambela/nambele

Dieses Stück ist ein Beispiel für die Art und Weise, wie mitunter Lieder von anderen Gruppen bzw. Sänger(inne)n übernommen werden. Es herrscht hier keine Einigkeit über den Text. Eine Sängerin hatte das Stück angestimmt und zunächst *oh bambele, lick me belly upon bambele* gesungen (vgl. **SM16/1**). Dieses Lied war den anderen Sängern offensichtlich nicht geläufig, so dass der Text zu *nambele* bzw. *nambela* umgedeutet wurde, was dann von meinen Informanten als "eat and drink all night" übersetzt wurde.

LF16/9

Vs:

peace and love(-oh-i)

piis an lov(-oo-i)

peace and love(-oh-i)

piis an lov(-oo-i)

peace and love I leave with you

piis an lov a liiv wi-ju

peace and love

piis an lov [\[123\]](#)

Bedeutung: "Wishing the owner of the yard well" (LF); diese Bemerkung bezieht sich auf den Mann, der die Musiker eingeladen hatte, im Garten seines Hauses ein *kumina play* zu veranstalten.

/wid/: JC-Form von StE with (vgl. Cassidy & Le Page 1980:lviii, 480).

Textlich handelt es sich hier nicht um ein *kumina*-Lied, obwohl die Art der musikalischen Darbietung durchaus *kumina*-typisch ist. Die Formel *peace and love* gehört nicht zur Ausdrucksweise der *konggo nation*, sondern stammt aus dem Umfeld der *Rasta*-Bewegung bzw. christlicher Sekten.

LF16/10

Vs: *wai wai wai me se wai*

wai wai wai mi se wai

Ch: *take a walk with me(-oh)*

tek a waak wid mi(-oo)

Vs: *wai wai wai me se wai*

wai wai wai mi se wai

Ch: *take a walk with me(-oh)*

tek a waak wid mi(-oo)

Vs: *walk walk walk me se walk*

Ch: *take a walk with me-oh*

Vs: *walk walk walk me se walk*

Ch: *take a walk with me-oh*

waak waak waak mi se waak

tek a waak wid mi-oo

waak waak waak mi se waak

tek a waak wid mi-oo

Vs: *maroon people going kill out di nation*

Ch: *take a walk with me-oh*

Vs: *maroon people going kill out di nation*

Ch: *take a walk with me-oh*

maruun piipl gwain kil out di nieshan

tek a waak wid mi-oo

maruun piipl gwain kil out di nieshan

tek a waak wid mi-oo

Vs: *wai wai wai make we go over*

Ch: *take a walk with me-oh*

Vs: *wai wai wai make we go over*

Ch: *take a walk with me-oh*

wai wai wai mek wi g-uova

tek a waak wid mi-oo [124]

wai wai wai mek wi g-uova

tek a waak wid mi-oo

Bedeutung: Vgl. die Erläuterungen zu **SM16/8**.

/wid/: JC-Form von StE with (vgl. Cassidy & Le Page 1980:lviii,480).

kill out: hier für StE kill off.

make we: hier JC-Form von StE let's (vgl. Cassidy & Le Page 1980:288).

Der Text einer Variante dieses Liedes findet sich bei Schuler 1980:68.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **SM16/8**.

LF16/11 (-> LF16/6)

LF16/12

Vs:

*me a **gaangga** wai-e*

me a two-way Zion

*me a **gaangga** wai-e*

me a two-way Zion

m-a gaangga wai-e

m-a tuu-we zaian

m-a gaangga wai-e

m-a tuu-we zaian

Bedeutung: "I know both ways: mumbaka and muyaANJI." (LF)

*me a **gaangga***: "I go away" (LF).

Dieses Lied ist ein typisches Beispiel für jamaikanischen "Synkretismus": Der christlich-biblische Terminus *Zion* wird mit der Sprache und dem Weltbild der **konggo nation** erklärt bzw. in Verbindung gebracht (**mumbaka, muyaANJI**). Bilby und Bunseki erwähnen einen Ahnen namens Old Cook, genannt "Two-Head Zion" (Bilby & Bunseki 1983:8, 14), auf den dieses

Lied möglicherweise anspielt. Er war meinen Informanten allerdings nicht bekannt. Also kann man /zaian/ erklären als christliches *Zion*, als Referenz an den Ahnen Old Cook oder als **kiKongo zaya**, "wissen". [125]

LF16/13

Ch: <i>se da read-oh Kaya/Kay-oh-i</i>	se da riid-oo kaya/kay-oo-i
Vs: <i>oh kaya(n) da burn (you)</i>	oo kaya(n) da bon (yu)
Ch: <i>se da read-oh Kaya/Kay-oh-i</i>	se da riid-oo kaya/kay-oo-i
Vs: <i>di fire going to burn you</i>	di faia gwain tu bon yu
Ch: <i>se da read-oh Kaya/Kay-oh-i</i>	se da riid-oo kaya/kay-oo-i
Vs: butamut/kento <i>lost him lover one</i>	butamut/kento laas im lova wan
Ch: <i>se da read-oh Kaya/Kay-oh-i</i>	se da riid-oo kaya/kay-oo-i
Vs: <i>di fire going to burn you</i>	di faia gwain tu bon yu

Bedeutung: Jemand ist unglücklich, weil er von seiner Frau (*Kaya*) verlassen worden ist. (LF) *Kaya*: "name of a woman" (LF); der Sinn der Phrase *se da read-oh kaya* ließ sich nicht ermitteln; ein Informant erklärte *Sedaridokaya* als den Namen der Frau.

(?) *da*: hier "A less common auxiliary of durative or progressive action, present, past, or future" (Cassidy & Le Page 1980:141).

(?) *read*: "To interpret things without foreknowledge, to tell fortune or speak as a seer" (Cassidy & Le Page 1980:376).

kayan: "A condiment; (...) mixture of pepper, salt, pimento" (Cassidy & Le Page 1980:258).

going to: ist keine typische JC-Konstruktion sondern StE.

one: "Following and modifying a noun or pronoun: only, alone" (Cassidy & Le Page 1980:331).

LF16/14

Vs:

<i>poor man sit down a corner bawl/cry</i>	puo man sidong a kaana baal/krai
<i>poor man a sit down a corner bawl/cry</i>	puo man a sidong a kaana baal/krai
<i>oh maama poor man sit down</i>	oo maama puo man sidong
<i>a corner bawl/cry</i>	a kaana baal/krai [126]

<i>rich man take away di poor man girl</i>	rich man tek we di puo man gyal
<i>rich man a take away di poor man girl</i>	rich man a tek we di puo man gyal

oh **maama** di poor man sit down
a road and cry

oo maama di puo man sidong
a ruod an kraï

bawl: hier "To wail, cry, weep" (Cassidy & Le Page 1980:33).

a (in: *a corner/a road*): hier "Of place: at, in, on" (Cassidy & Le Page 1980:1).

a: (in: *a sit*): "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1).

LF16/15

Vs: <i>John-John lost him mada pocket knife-oh-i</i>	jan-jan laas im mada pakit naif-oo-i
Ch: <i>John-John lost can't find</i>	jan-jan laas kyaan(g) fain
Vs: <i>John-John lost him mada pocket knife-oh-i</i>	jan-jan laas im mada pakit naif-oo-i
Ch: <i>John-John lost can't find</i>	jan-jan laas kyaan(g) fain

Dieses Lied gehört nach Auskunft der Informanten nicht zum eigentlichen **kumina**-Reper-
toire, wird aber in derselben Weise dargeboten.

/jan/: JC-Form von StE John (Cassidy & Le Page 1980:243); das durch Reduplikation gebildete
/jan-jan/ ist hier der Name eines Jungen und nicht die Bezeichnung für "Small bits of wood
or rubbish" (Cassidy & Le Page 1980:244).

lost: im JC für alle Formen von StE to lose (Cassidy & Le Page 1980:281).

him: hier für StE his.

mada: JC-Form von StE mother (vgl. Cassidy & Le Page 1980:286). [127]

LF20/1

Vs:

oh <i>Marlie Clever</i>	oo maali kleva
<i>Marlie Clever come out a me yard</i>	maali kleva kom out a mi yaad
<i>Marlie Clever come out a me yard</i>	maali kleva kom out a mi yaad
<i>Marlie Clever come out a me yard</i>	maali kleva kom out a mi yaad
{ <i>throw me corn a yard me no call neighbour fowl</i> }	

Die Zeile in geschweiften Klammern gehört nach Angaben der Informanten zu diesem Lied,
sie wird in der aufgenommenen Version aber nicht (hörbar) gesungen.

Bedeutung: Du bist nicht zum Fest eingeladen, komm nicht in meinen *yard*! (LF).

Marlie Clever (/maali kleva/): "name of a woman" (LF).

a: hier JC-Form von StE of (vgl. Cassidy & Le Page 1980:1).

me: hier für StE my.

Nach Bilby handelt es sich hier um "a popular 'bailo' song". Er gibt den Text in der folgenden Form wieder (Bilby 1985:145):

*Marly Clebba, come out a me yard
Marly Clebba, come out a me yard
me throw corn a yard, me no call neighbour fowl
Marly Clebba, come out a me yard*

Moore nennt ein Lied namens "Mighty Clever (Marty Clever)" (Moore 1979:309).

LF24/1 / QK24/1

Vs:

<i>oh girl up upon di hill-side-e</i>	oo gyal op pan di hil-said-e
<i>you mind how you sit down de</i>	yu main hou yu sidong de
<i>oh girl up upon di hill-side-e</i>	oo gyal op pan di hil-said-e
<i>you mind how you sit down de</i>	yu main hou yu sidong de
<i>oh girl up upon di hill-side-e kento/maama</i>	oo gyal op pan di hil-said-e kento/maama
<i>mind how you sit down de</i>	main hou yu sidong de [128]

Vs:

<i>young girl upon di hill-side lelele/-e dumba</i>	yong gyal pan di hil-said lelele/-e dumba
<i>se mind how you sit down de/ya</i>	se main hou yu sidong de/ya
<i>young girl upon di hill-side-e dumba</i>	yong gyal pan di hil-said-e dumba
<i>se mind how you sit down de</i>	se main hou yu sidong de
<i>young girl up upon di hill-side ailande</i>	yong gyal op pan di hil-said ailande
<i>you mind how you sit down de</i>	yu main hou yu sidong de

<i>wonder where me MacKenzie gone</i>	wanda we mi makenzi gaan
<i>wonder where me MacKenzie gone</i>	wanda we mi makenzi gaan
<i>wonder where me MacKenzie gone</i>	wanda we mi makenzi gaan
<i>wonder where me MacKenzie gone</i>	wanda we mi makenzi gaan
<i>wonder where me MacKenzie kukwele-e</i>	wanda we mi makenzi kukwele-e
<i>wonder where me MacKenzie-ah</i>	wanda we mi makenzi-aa

Bedeutung: Einer Frau ist der Mann ausgespannt worden. Jetzt warnt sie die neue, dass es Ärger geben könnte. (LF) Eine Frau soll sich "züchtig" hinsetzen, wenn ein Mann vorbeikommt. (QK)

Mackenzie (/mákenzi/): "a man" (QK).

lelele: sinnfreie Silben (QK).

side: wird hier im Sinn von StE position, location verwendet (vgl. Cassidy & Le Page 1980:408).

-e: "A sound (...) added to words ending in consonants" (Cassidy & Le Page 1980:167).

mind (/main/): "To be careful lest, to see that one does not – usually in imperative expressions, warnings or threats" (Cassidy & Le Page 1980:301).

StE sit down wird im JC zu /sidong/ (vgl. Cassidy & Le Page 1980:408).

de: hier JC-Form von StE there (vgl. Cassidy & Le Page 1980:144).

ya: JC-Form von StE here (vgl. Cassidy & Le Page 1980:483).

/we/: hier JC-Form von StE where.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **SM24/1**. [\[129\]](#)

LF32/1

Vs:

<i>King Zion-oh</i>	king zaia-oo
<i>King Zion me no know</i>	king zaia mi no nuo
<i>King Zion-oh</i>	king zaia-oo
<i>King Zion me no know</i>	king zaia mi no nuo
<i>King Zion-oh</i>	king zaia-oo
<i>court him with rum and water</i>	kuo(r)t im wid rom an waata
<i>and when him (a) part</i>	an wen im (a) paat
<i>him kick and stomp her bati</i>	im kik an tamp ar bati

Dieses Lied ist sowohl ein Beispiel für *revival*-Einflüsse auf **kumina** als auch für den unbefangenen (man könnte auch sagen: respektlosen) Umgang mit christlichem Material: Das Lied beschreibt die Beziehung eines Mannes zu einer Frau, die er erst umwirbt und später hinauswirft (LF). Einer der Informanten bestand darauf, dass es eigentlich um einen Mann namens *King Sawyer* (/king saaya/) ginge; gesungen wird aber /zaia/.

me: hier für StE I.

no: "As a simple negative before a verb: Not" (Cassidy & Le Page 1980:322).

/wid/: JC-Form von StE with (vgl. Cassidy & Le Page 1980:480).

a: "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1).

stomp: wird zu *tomp* verkürzt.

bati: "The buttocks" (Cassidy & Le Page 1980:32).

Vgl. das Stück B1 auf der LP FE 4231.

LF32/2

Vs:

Gadi me gone Gadi gone-oh

wiiza sangguna

Gadi me gone Gadi gone-oh

wiiza sangguna

Gadi never da-ya Gadi gone-oh

wiiza sangguna

Gadi never da-ya Gadi gone-oh

wiiza sangguna

gadi mi gaan gadi gaan-oo

wiiza sangguna

gadi mi gaan gadi gaan-oo

wiiza sangguna [130]

gadi neva da-ya gadi gaan-oo

wiiza sangguna

gadi neva da-ya gadi gaan-oo

wiiza sangguna

Varianten der ersten und dritten Zeile:

nobody no/never da-ya Gadi gone-oh

no Gadi no da-ya Gadi gone-oh

matungga wiiza kya me back home

matungga wiiza day da light-oh

nobadi no/neva da-ya gadi gaan-oo

no gadi no da-ya gadi gaan-oo

matungga wiiza kya mi bak huom

matungga wiiza die da lait-oo

Bedeutung: "A woman has died." (LF)

Gadi: "Godmother; an intimate or affectionate term" (Cassidy & Le Page 1980:200); wird z. B. für die Informantin QK benutzt.

da-ya: "There; to be there. (...) Here; to be here" (Cassidy & Le Page 1980:144).

no (in: *no da-ya*): JC-Form von StE not (vgl. Cassidy 1971:65; Cassidy & Le Page 1980:322).

me (in: *me Gadi*): hier für StE my.

me gone: Das eingeschobene *me* ergibt hier keinen Sinn, da es sich nach Auskunft der Informanten um *Gadi* handelt, die gestorben (*gone*) ist.

LF32/3

Vs:

bad mother-in-law

dem a talk story

bad mother-in-law

dem a talk story

bad mother-in-law

se dem a talk story

bad madanlaa

dem a taak tuori

bad madanlaa

dem a taak tuori

bad madanlaa

se dem a taak tuori [131]

oh wonder we me do
make me name a ring

oo wanda we mi du
mek mi niem a ring

name a ring married woman

niem a ring marid (w)uman

name a ring

niem a ring

name a ring Lord

niem a ring laad

me name a ring

mi niem a ring

name a ring

niem a ring

name a ring

niem a ring

I wonder we me do

a wanda we mi du

make me name a ring

mek mi niem a ring

se da married woman

se da marid (w)uman

make me name a ring

mek mi niem a ring

se da married woman

se da marid (w)uman

make me name a ring

mek mi niem a ring

se da married woman

se da marid (w)uman

make me name a ring

mek mi niem a ring

wonder we me do

wanda we mi du

make me name a ring

mek mi niem a ring

Bedeutung: Die Schwiegermutter erzählt böse Dinge über ihre Schwiegertochter. (LF)

mother-in-law (/madanlaa/): kann im JC auch die Bedeutung "A stepmother" haben (Cassidy & Le Page 1980:306).

/uman/: eine JC-Form von StE woman (Cassidy & Le Page 1980:457).

dem: hier JC-Form von StE they (vgl. Cassidy & Le Page 1980:147).

a: hier "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1).

Lord (/laad/): eine häufig verwendete Interjektion.

da: hier entweder JC-Form von StE that oder "A word introducing statements and giving emphasis: It is, There is, etc." (Cassidy & Le Page 1980:140-141).

we (/we/): hier JC-Form von StE what (vgl. Cassidy & Le Page 1980:459).

me: hier JC-Form von StE I.

Moore erwähnt ein Lied namens "wonder what me do" (Moore 1979:309). Dieser Ausdruck ist allerdings im JC so gängig, dass es sich auch um ein vollkommen anderes Stück handeln kann. [132]

LF32/4

Vs:

<i>throw blood-oh</i>	truo blod-oo
<i>throw blood-oh</i>	truo blod-oo
<i>throw blood-oh River Grande</i>	truo blod-oo riva grandi
<i>throw blood-oh</i>	truo blod-oo
Ma wiiza / <i>Maria Grande come down</i>	ma wiiza/maraia grandi kum dong
<i>throw blood-oh</i>	truo blod-oo
Ma wiiza / <i>Maria Grande come down</i>	ma wiiza/maraia grandi kum dong
<i>throw blood-oh</i>	truo blod-oo
<i>throw blood-oh Manuka (Vula)</i>	truo blod-oo manuka (vula)
<i>throw blood-oh</i>	truo blod-oo
<i>throw blood a river</i>	truo blod a riva
<i>throw blood-oh</i>	truo blod-oo
Ma wiiza / <i>Maria Grande come down</i>	ma wiiza/maraia grandi kum dong
<i>throw blood-oh</i>	truo blod-oo
Ma wiiza / <i>Maria Grande come down</i>	ma wiiza/maraia grandi kum dong
<i>throw blood-oh</i>	truo blod-oo

Bedeutung: "This song is saying that somebody is going to get fucked up by *science*, by playing a *key*." (LF)

Ma: eine Frau (LF); s. **ma**.

throw: StE throw hat im JC die Form /truo/ (vgl. Cassidy & Le Page 1980:442).

a: hier für StE into (the).

River Grande: gemeint ist der Rio Grande, ein Fluss im Nordosten Jamaikas.

kum: eine JC-Form von StE come (Cassidy & Le Page 1980:116).

come down: "Said of a river or other watercourse: to flood" (Cassidy & Le Page 1980:116).

[133]

LF32/5

Vs:

ne badu nam
ne badu nam
mu na te ka mi la du mbai se
ne badu nam

nla da nla du mbai se
ne badu nam

Bedeutung: "This is an Indian tune with Indian words that I learned at an Indian *dance* when I was about 14 years old." (LF) Mit "Indian" ist hier "East Indian" gemeint. Nach Auskunft von Ch. Tripathi⁷⁵ lässt sich dieser Text zumindest teilweise auf Hindi bzw. einen Hindi-Dialekt zurückführen: Mit relativ großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei *nam* um das Substantiv "Name", *badu* könnte das Adjektiv "groß" sein und *se* einen Ablativ markieren.

4.2.3. Repertoire von QK aus St. Catherine

QK4/1

Ch: <i>cow a come</i>	kou a kom
Vs: <i>tan de no more</i>	tan de no mo(r)
Ch: <i>cow a come</i>	kou a kom
Vs: <i>a buck you you bawl (out)</i>	a bok yu yu baal out

Dieses Lied hat eigentlich nichts mit *kumina* zu tun, wird hier aber in der gleichen Weise dargeboten.

a: hier "Used before a verb to indicate durative aspect or progressive action in present or future" (Cassidy & Le Page 1980:1).

tan: JC-Form von StE stand; hier nicht in einer für das JC spezifischen Bedeutung (vgl. Cassidy & Le Page 1980:422-423, 437). [134]

de: hier JC-Form von StE there (vgl. Cassidy & Le Page 1980:144-145).

buck (/bok/): hier "To strike with the horns – regularly said of cows and goats" (Cassidy & Le Page 1980:74-75).

Vgl. das Stück B2 auf der LP FE 4231.

QK4/2 (-> LF4/6)

QK4/3

Ch: <i>timbembe</i>	timbembe
Vs: <i>oh timbaleembe ya</i>	oo timbaleembe ya

⁷⁵ Persönliche Mitteilung.

Ch: *timbembe*

timbembe

Vs: *oh timbaloochi ya*

oo timbaloochi ya

Bedeutung: "Somebody has a lame foot." (QK)

timbim: "A sore or lame foot" < (Twi) **tim**: "a sound suggesting heaviness" + **bima**: "sore, ulcer" (Cassidy & Le Page 1980:445).

ya: ist hier wohl aus klanglichen Gründen angefügt.

QK4/4

Vs:

ya nkwale kwale na ndendende

ya nkwale kwale na ndendende

lasa beli kuluma wa kisala laya

lasa beli kuluma wa kisala laya

so pamlegele luwiza kwenda nkusu

so pamlegele luwiza kwenda nkusu

belambe se maambele

belambe se maambele

oh belambe

oo belambe

oh belampe/belambe

oo belampe/belambe

Ch: *maambele*

maambele

Bedeutung: "the prayer" (QK); es wird von den Informanten mit dem christlichen "Vaterunser" gleichgesetzt, Übersetzungsversuche durch Linguisten waren aber erfolglos (vgl. die Hinweise im Glos[135]sar). **maambele** ist vermutlich ursprünglich die Anrufung einer Ahnin: **Maa Mbee** (vgl. **ma** und **bembele** im Glossar).

QK8/1 (-> LF8/15)

QK8/2 (-> LF8/24)

QK8/3 (-> LF8/8)

QK8/4 (-> LF8/16)

QK8/5

Vs: *oh-i nzaambi wala me do you*

oo-i nzaambi wala mi du yu

King Zaambi ya nkuku

king zaambi ya ngkuku

Vs: King Zaambi so wa is a di matter Ch: Nzaambi kuku	king zaambi so wa s-a di mata nzaambi kuku
Vs: ye ya kumeka wala me do/done you Ch: King Zaambi kuku	ye ya kumeka wala mi du/don yu king zaambi kuku
Vs: ye Ya Maria me la wala me do you Ch: King Zaambi kuku	ye ya maraia mi la wala mi du yu king zaambi kuku
Vs: ye ya kumeka mvula wa is a di matter Ch: King Zaambi kuku	ye ya kumeka mvula wa s-a di mata king zaambi kuku [136]
Vs: ye wayetu yetun girl a wa is a di matter Ch: King Zaambi kuku	ye wayetu yetun gyal a wa s-a di mata king zaambi kuku
Vs: ye maleembe maleembe mpaangiam Ch: King Zaambi kuku	ye maleembe maleembe mpaangiam king zaambi kuku
Vs: yo maleembe ngoma sita wa yaandi Ch: King Zaambi kuku	yo maleembe ngoma sita wa yaandi king zaambi kuku
Vs: ye ya kumeka la kalungga ngatu Ch: King Zaambi kuku	ye ya kumeka la kalungga ngatu king zaambi kuku
Vs: ye maleembe mpaangiam volo yaanti Ch: King Zaambi kuku	ye maleembe mpaangiam volo yaanti king zaambi kuku
Vs: ye maleembe mpaangiam volo kwenda Ch: King Zaambi kuku	ye maleembe mpaangiam volo kwenda king zaambi kuku

Bedeutung: "Peace, love, and harmony" (QK).

wala: eine Variante von *wara*, einer JC-Form von StE what (vgl. Cassidy & Le Page 1980:462); "The /l/ ~ /r/ alternation is (...) a very common feature of contact-varieties of English in many parts of the world." (Cassidy & Le Page 1980:ix)

wa: hier JC-Form von StE what (vgl. Cassidy & Le Page 1980:459); vgl. auch **wa**.

is a: das /a/ ist ein "intrusive transition sound" (Cassidy & Le Page 1980:1).

ye: "One of the syllables with which the lines of songs are commonly ended, meaningless, but furnishing a vowel sound which the singer may prolong." (Cassidy & Le Page 1980:221); hier am Anfang der Zeile.

nkuku könnte eine hyperkorrekte Form von **kuku** sein.

Vgl. die Stücke A3 auf der LP FE 4453 und A1 auf der LP FE 4231. [137]

QK16/1

Vs: *oh Landiman a lion-oh*

oo landiman a laian-oo

Ch: *go down Morant Bay go bail him*

go dong moran bie go biel im

Vs: *Landiman a lion boy*

landiman a laian bwai

Ch: *go down Morant Bay go bail him*

go dong moran bie go biel im

Bedeutung: In Morant Bay gibt es eine Gerichtsverhandlung, bei der ein Weißer namens *Landiman* einen Schwarzen verklagt hat. Deshalb findet ein **kumina play** statt, damit der Schwarze freikommt. (QK)

a: steht hier für StE is a (vgl. Cassidy & Le Page 1980:1).

down: hier down to (vgl. Cassidy & Le Page 1980:156,158).

Morant Bay: ein Ort an der Südküste von St. Thomas.

bail: Wahrscheinlich ist die genaue juristische Bedeutung des Verbs (to bail: jemanden gegen Bürgschaft bzw. Kautions freilassen) den Sängern nicht bekannt, so dass es hier als "freilassen, freibekommen" zu verstehen ist.

him: bezieht sich auf den angeklagten Schwarzen.

Eine Erklärung der zugrunde liegenden Geschichte zusammen mit dem Liedtext findet sich auch bei Bilby und Bunseki (Bilby & Bunseki 1983:26, 28). Moore nennt ein Stück namens "Landeman he lied though" (Moore 1979:309).

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **LF16/3**.

QK16/2 (-> LF16/1)

QK16/3

Vs: *Mark Levy wanderer*

maak levi wandara

Ch: *walk out a wilderness*

waak out a wildanis

Vs: *Mark Levy wanderer*

maak levi wandara

Ch: *walk out a wilderness*

waak out a wildanis [138]

Bedeutung: "Mark Levy is the name of a **bonggo** man. A spirit *tek* him away *a bush*, so somebody should go *tek* him back." (QK)

a: hier "Of motion: to" (Cassidy & Le Page 1980:1).

QK16/4

Vs:

all sort a walla-walla

aal saat a wala-wala

fi wail man bone

fi wiel man buon

all sort a walla-walla

aal saat a wala-wala

fi wail man bone

fi wiel man buon

Bedeutung: "There's all kinds of sickness that can trouble you." (QK)

a: hier JC-Form von StE of (vgl. Cassidy & Le Page 1980:1).

walla-walla: "sickness" (QK); "To smear something partly liquid upon; to smear with something partly liquid" (Cassidy & Le Page 1980:461).

fi: hier "To (as introducing an infinitive verb)" (Cassidy & Le Page 1980:176).

wail: wird hier nicht in der StE-Bedeutung "klagen, beklagen" sondern eher als "plagen" verwendet.

QK16/5

Vs: *send fi di foreman today*

sen fi di fuoman tidie

Ch: *foreman gone a burying ground*

fuoman gaan a berin groun

Vs: *send fi di foreman today*

sen fi di fuoman tidie

Ch: *foreman gone a burying ground*

fuoman gaan a berin groun

Vs: *send fi di foreman/rich man fi bail him*

sen fi di fuoman/rich man fi biel im

Ch: *foreman gone a burying ground*

fuoman gaan a berin groun

Vs: *send fi di foreman/rich man fi bail him*

sen fi di fuoman/rich man fi biel im

Ch: *foreman gone a burying ground*

fuoman gaan a berin groun

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **SM20/1**. [\[139\]](#)

QK24/1 (-> LF24/1)

QK36/1

Vs:

we a turn dog ya

wi a ton daag ya

we a turn dog-oh-i

wi a ton daag-oo-i

we a turn dog ya

wi a ton daag ya

we a turn dog-oh-i

wi a ton daag-oo-i

me se all a we a broom-weed

mi se aal a wi a bruum-wiid

oh we a turn dog-oh-i

oo wi a ton daag-oo-i

Bedeutung: Dies ist ein "maroon tune". Wir sind eine Gemeinschaft von Schwarzen, wir lassen uns nichts gefallen, sondern verjagen alle, die uns was wollen. (QK)

turn dog (/ton daag/): verjagen (QK).

turn (/ton, torn/): hier "To turn into something else, enter a new phase, by natural or magical means" (Cassidy & Le Page 1980:454).

broom-weed: im JC der Name für diverse Pflanzen, u. a. "Various species of *Sida* (...) which are used to make brooms; they also have medicinal and other uses." (Cassidy & Le Page 1980:72)

dog: "a man who gets in trouble" (Cassidy 1971:219); wahrscheinlich spielt *dog* hier aber mehr auf die Rolle eines Jagdhundes an.

Eine Variante dieses Liedtextes findet sich in **SM40/1**. [\[140\]](#)

4.3. Vergleichende Textanalyse

4.3.1. Merkmale der Textgestaltung

Die Textgestaltung wird durch das Wechselspiel von Vorsänger und Chor entscheidend geprägt. Die Einwürfe des Vorsängers können entweder durch den konstanten Chorpart beantwortet werden, oder sie stellen dessen nachträgliche Kommentierung dar. Darüberhinaus gibt es die alternierende Wiederholung ganzer Zeilen.

Abgesehen von dieser Makrostruktur sind die hervorstechendsten Merkmale der Textgestaltung auf Zeilenebene die Wiederholung von Wörtern oder Wortgruppen und das Spiel mit dem Klang von Lauten oder Silben. Folgende stilistische Mittel sind häufig anzutreffen:

- die Wiederholung von Wörtern oder Wortgruppen am Zeilenanfang,
- die Wiederholung von Wörtern oder Wortgruppen am Zeilenende,

- das Wiederholen des Zeilenendes am Anfang der folgenden Zeile,
- die Kreisfigur, die ein Wort oder eine Wortgruppe vom Zeilenbeginn aufgreift und am Schluss wiederholt.

Außerdem gibt es Wortwiederholungen mit emphatischer Wirkung.

In der abendländischen Literaturwissenschaft werden solche Klangfiguren als Anapher, Epipher, Anadiplose, Kyklos und Epanalepse bezeichnet (Braak 1980:52-55). Als Teil einer für das vorliegende Material rein etischen (Kenneth L. Pike) Konzeption und Betrachtungsweise⁷⁶ sind diese Termini im Folgenden quasi als Kürzel für die oben angeführten, etwas umständlichen Definitionen zu verstehen.

Weitere Charakteristika sind die "Iteration", die hier verstanden wird als aneinanderreichende Wiederholung desselben Wortes⁷⁷, die "Substitution" einzelner Wörter in einer ansonsten unveränderten Phrase durch semantisch und/oder klanglich ähnliche Ausdrücke und das Spiel mit dem Klang von Lauten, speziell das Anhängen von [141] Vokalen (/a, -e, -i, -o/) an Wörter am Zeilenende ("Vokalsuffigierung").

Natürlich können mehrere der hier genannten Merkmale gleichzeitig in einem Text vorkommen. Jeweils typische Beispiele sind im folgenden zusammengestellt.

1) "Anapher"

for night no night, for day soon light (SM16/3)

John-John lost him mada pocket knife, John-John lost can't find (LF16/15)

married to di bonggo man, married already (LF8/18)

bring me half a hoe, bring me tumpa knife (LF8/22)

cow a come, cow a buck you (QK4/1)

go down Morant Bay, go bail him (QK16/1)

2) "Epipher"

Rufus mourning, oh what a mourning, whole a night a mourning, whole a day a mourning
(SM4/9)

if sergeant no hear you, sergeant won't know you, mash trash mek sergeant hear you
(SM8/5)

⁷⁶ Vgl. dazu Simon 1978:36.

⁷⁷ Das Vorbild für die Reduplikation lautbildhafter Silben wie wai, geng, mo, etc. ist wohl in den Ideophonen afrikanischer Sprachen zu suchen (vgl. dazu Jungraithmayr & Möhlig 1983:112-113).

*rain going fall a grandy back door
fire burn a grandy back door
breeze going blow a grandy back door
moon going shine a grandy back door
river take a run a grandy back door
day going dawn a grandy back door (SM8/15)*

3) "Anadiplose"

*tan tan tan-oh, tan-oh make you tan so (SM4/6)
... left me fi moan and tan a yard, tan a yard di girl-him gone-oh (SM8/4) [142]
oh wonder where Susan, Susan gone a Hayfield-oh (SM8/13)
three link a chain hold him round him waist, hold him round him waist boy (LF4/4)
oh Tutu Barant, Barant me call your name (LF4/8)
huse keremi, keremi day da light boy (LF8/16, QK8/4)*

4) "Kyklos"

*two man a cunny man two man (SM8/3)
Gadyuma di day going dawn you Gadyuma (SM8/6)
four board going carry Griselda four board (SM8/8)
bembele-oh yaaya bembele (SM8/14)
cool breeze a blow Maria cool breeze (SM10/1)
salty water run him belly boy, Holland Bay salty water (LF8/7)
Kobali dem gone, rock your body Kobali (LF8/15, QK8/1)
Matina wai wai wai Matina (LF8/19)
kibalonggo boy a where you been, hay hay hay kibalonggo (LF8/25)
ting me na know you go nam two side ting me na know (LF8/29)*

5) "Epanalepse"

roses ina di garden, oh white roses, roses white roses (QK8/2)

6) "Iteration"

*tan tan tan a wa make you tan so (SM4/6)
genq genq genq me talk whole a night (SM4/10)
a mai sa Kwele Kwele (SM8/1)*

mo mo mo dem a kill me cow (SM8/2)
walk walk walk make we go over (SM16/8)
wai-e wai-e ma (LF8/4)
one day one day upon your belly (LF8/5)
se tan tan Louis (LF8/12) [143]
keremi keremi bonita (LF8/16, QK8/4)
Matina wai wai wai Matina (LF8/19)
hay hay hay kibalonggo (LF8/25)
nawe nawe nawe nawe, oh di **konggo** man **dile** (LF16/7)
wai wai wai make we go over (LF16/10)
walk walk walk me se walk, take a walk with me-oh (LF16/10)

7) "Substitution"

dem a dance upon dem head-oh,
dem a dance upon dem back-oh
dem a dance upon dem hand-oh (SM8/3)
mind how you lay down de
mind how you go down de
mind how you lie down de
mind how you fall down de
mind how you pitch down de (SM8/14)
some gone a east
some gone a west
some gone a north
some gone a south (SM40/1)
one day girl-oh upon your belly
one day girl-oh upon me **vumu** (LF8/5)
oh Matina girl
oh Matina **maama**
oh Matina **konggo**
oh Matina **yaaya** (LF8/19)
do Maria **maama**
do Maria Baba (LF16/4)
poor man sit down a corner bawl
poor man sit down a corner cry (LF16/14)
Maria Grande come down
Ma wiiza Grande come down (LF32/4)

ye **maleembe mpaangiam volo yaanti**

ye **maleembe mpaangiam volo kwenda** (QK8/5) [144]

8) "Vokalsuffigierung"

MacKenzie-ah (QK24/1)

girl upon di hill-side-e (SM24/1, LF24/1, QK24/1)

MacKenzie **kukwele-e** (QK24/1)

want go home a yard-e (LF8/23)

bury me under cool shade-i (SM16/6)

kumukaandi-oh (SM4/2)

take your time-oh (SM4/5)

di girl-him gone-oh (SM8/4)

tell me your name-oh (SM8/7)

Susan gone a Hayfield-oh (SM8/13)

oh Matthias-oh (SM16/1)

good evening-oh (SM16/3)

oh water muddy-oh (SM16/7)

do Maria-oh (SM16/10)

bawl like you a toad-oh (SM20/2)

foreman gone a peril-oh (SM20/1)

broom-weed-oh (SM40/1)

throw blood-oh (LF32/4)

me se **Barant-oh-i** (LF4/8)

oh before-day **yaaya-oh-i** (LF8/2)

John-John lost him mada pocket knife-oh-i (LF16/15)

do me nana-oh-i (LF10/1)

we a turn dog-oh-i (QK36/1)

4.3.2. Themen/Inhalte

Versucht man die Lieder unter dem Aspekt der angesprochenen thematischen Bereiche zu ordnen, so ergeben sich folgende inhaltlichen Schwerpunkte, für die jeweils typische Beispiele zusammengestellt sind: [145]

1) Lieder, in denen Ahnen ausdrücklich angerufen oder ihre Namen genannt werden:

Rufus mourning (SM4/9)

Kwele you gaze a **yaanda** (SM8/1)

taata ntambula (SM4/5)

make grandy Nanny come ya (SM4/3)

Gadyuma di day going dawn you (SM8/6)

tell me your name-oh Gadyuma (SM8/7)

somebody bawl **Piambi** (SM16/5)

Dyekas-oh cool morning (SM8/12, LF8/11)

me back-oh Mr Murray (LF4/5)

Tutu Barant me call your name (LF4/8)

taata ntangguna Dumbe Barabe (LF4/11, LF8/2)

yaam Bessy (LF8/30)

rock your body **Kobali** (LF8/15, QK8/1)

Mark Levy wanderer (QK16/3)

Laambaambi a so-so water (SM8/11)

Hier sind auch solche Lieder zu nennen, in denen das höchste Wesen angerufen wird:

kinzaambi-oh (LF4/1)

kinzaambi kuku (QK8/5)

2) Lieder mit einem deutlichen Bezug auf Glaubensvorstellungen oder rituelle Praktiken:

know di law (SM4/1, LF8/27)

throw blood-oh (LF32/4)

mow down di grave (LF4/3)

John saw di **kumina** (SM16/9)

ailande kumina (LF4/6, QK4/2)

Holland Bay salty water (LF8/7)

German war-oh **fwiidi koombo** (LF8/14)

yeri **konggo** (LF8/26)

nawe nawe **konggo** man **dile** (LF16/7) [146]

me a two way Zion (LF16/12)

"the prayer" (QK4/4)

3) Lieder, die sich unmittelbar auf Musik und Tanz und deren Ausübung beziehen:

sita nguma (SM4/2)
lego taambu (LF16/1, QK16/2)
knock me belly upon bambela (SM16/1)
rock your body Kobali (LF8/15, QK8/1)
bawainda me sakuna (LF8/1)
sukwe baila mbe (LF8/6)
di last tune kyabola (LF8/20)
we last song kyabola (LF16/5)

4) Lieder, die die Beziehung zwischen Mann und Frau zum Thema haben, dabei allerdings durchweg von einem männlichen Standpunkt ausgehen:

di girl-him gone-oh (SM8/4)
girl no worry me (LF4/7)
tengga down a bamboo road (LF4/12)
wala me do you (LF8/3)
one day girl-oh upon your belly (LF8/5)
moon a shine Annotto Bay road (LF8/8, QK8/3)
ting me na know (LF8/29)
se da read-oh Kaya (LF16/13)
poor man sit down a corner (LF16/24)
King Zion-oh (LF32/1)

5) Lieder mit Bezügen auf historische Ereignisse:

maroon soldier going kill out di nation (SM16/8, LF16/10)
maroon left his pot a fire (LF8/17)
Landiman a lion-oh (QK16/1) [147]
Dan-Dan gone a peril-oh (LF16/3)
we a turn dog (QK36/1)

6) Lieder mit lokalen Anspielungen oder Bezug zum Alltag (topical songs):

Mattie/Judy drowned (SM8/10, LF8/10)
Susan/Rebecca gone a Hayfield-oh (SM8/13, LF16/2)
girl upon di hill-side-e (SM24/1, LF24/1, QK24/1)

Sergeant William-oh married already (LF8/18)
cool breeze a blow (SM10/1)
give him one grandy (SM16/4)
bury me under cool shade-i (SM16/6)
Maama Kennedy (LF4/2)
John-John lost him mada pocket knife (LF16/15)
Kadila me di young boy (LF8/13)
bring me half a hoe (LF8/22)
what's the matter with the bloody rifle (LF10/1)
give me a quattie (LF16/5)
Marlie Clever come out a me yard (LF24/2)
bad mother-in-law (LF32/3)
all sort a walla-walla (QK16/4)

Die Übergänge zwischen diesen Kategorien können durchaus fließend sein. Gerade topical songs beziehen sich oft auf Ereignisse der (jüngeren) Vergangenheit, und eine genaue Trennung zwischen Namen von Ahnen und anderen Personen ist nicht immer möglich.

Einige topoi werden in verschiedenen Liedern immer wieder aufgegriffen. Hier sind vor allem drei zu nennen:

1) Die Rückkehr entweder "nach Hause" (*go home; go home a yard*) oder nach "dort (drüben) hin" (**yaanda**). Dieser Topos ist besonders ausgeprägt in den Liedern SM20/2, SM4/8, SM8/9 und SM36/1. Dabei beinhalten diese Formulierungen immer auch den Aspekt der Rückkehr [148] dorthin, wo die Ahnen weilen, d.h. nach Afrika⁷⁸, auch wenn dies im Lied selber nicht explizit zum Ausdruck kommt.

2) Naturereignisse wie Flussüberschwemmungen (*river come down ...*), die jemanden weggespült haben, und Stürme (*breeze a blow*).

3) Die frühen Morgenstunden (*before-day; cool morning*), die wohl schon deshalb immer wieder Erwähnung finden, weil **kumina** plays oft bis zum nächsten Morgen dauern.

⁷⁸ Hier ist darauf hinzuweisen, dass die **kumina**-Anhänger keine differenzierte Vorstellung von "Afrika" haben, auch wenn sie von **konggo** oder gelegentlich "Guinea" sprechen, das dann als pars pro toto für Afrika schlechthin steht.

4.3.3. Zur Klassifikation *country* – *bailo*

Die Einteilung des *kumina*-Repertoires in *country*- und *bailo*-Lieder wird in der Literatur zum ersten Mal von Moore erwähnt⁷⁹, der auch darauf hinweist, dass darüber hinaus "folk songs" zu dem eigentlichen *kumina*-Repertoire hinzukommen, und dementsprechend drei Gruppen von Liedern unterscheidet (Moore 1953:173). Wie bereits oben (s. S. 43) erwähnt ist das Kriterium für die Einordnung eines Liedes die verwendete Sprache: Die Texte der *bailo songs* bestehen vorwiegend aus JC, dominiert dagegen die *african language*, spricht man von *country songs*. Das sich in dieser Begriffsbestimmung bereits andeutende Problem der eindeutigen Abgrenzung dieser beiden Arten von Liedern bei solchen Texten, die sowohl JC als auch *african language* aufweisen, tritt spätestens dann offen zutage, wenn man die Informanten zu solchen Fällen befragt und um eine Zuordnung bittet. Sofern man nicht in den Fehler verfällt, die Antwort durch Suggestivfragen zu prädeterninieren, ist das Resultat oft uneindeutig. So werden mitunter Lieder, in denen zwar JC überwiegt, aber die Namen von Ahnen vorkommen, als *spirit songs* oder *spiritual bailo* bezeichnet, ohne dass dies aber als eine eigenständige Kategorie aufgefasst würde. Da solche nicht eindeutig entweder als *bailo* oder *country* zu bezeichnende Lieder einen beachtlichen Anteil des Gesamtrepertoires ausmachen, liegt es nahe, hier die [149] bereits für die sprachliche Situation und das Spektrum religiöser Gruppen in Jamaika konstatierte Existenz eines Kontinuums auch als Konzeption auf die Liedtexte und damit die Klassifikation der Stücke anzuwenden: Am einen Ende stünden dann die relativ wenigen Lieder mit ausschließlich aus *african language* bestehenden Texten, in der Mitte wären solche mit unterschiedlich großem Anteil von sowohl *african language* als auch JC anzusiedeln (z. B. mit einzelnen Einwüfen des Vorsängers bei konstantem JC-Chor), während am anderen Ende einerseits solche *bailo*-Lieder stünden, die ausschließlich JC verwenden, und andererseits die oben erwähnten, nicht zum eigentlichen *kumina*-Repertoire gehörenden *folk songs*. Hier erhebt sich die Frage nach einem adäquaten Kriterium für die Differenzierung zwischen *bailo* und *folk*. Anhaltspunkte dazu liefern sowohl die Auskünfte meiner eigenen Informanten über die ursprüngliche Verwendung bestimmter Lieder, die z. B. als zum *ring play* gehörig charakterisiert wurden (z. B. LF8/8, QK8/3), als auch gelegentliche Hinweise in der Literatur, die sich wiederum auf die Informanten der jeweiligen Autoren stützen.

Versteht man also die drei Termini *country*, *bailo* und *folk songs* in dieser Weise nicht als Bezeichnungen fest abgegrenzter Kategorien von Liedern sondern als Ausschnitte eines Kontinuums mit fließenden Übergängen, so ergibt sich in sprachlicher und inhaltlicher Hinsicht folgendes Bild:

⁷⁹ Er schreibt allerdings "bilah". Die der gängigen Aussprache entsprechende Schreibweise "bailo" findet sich zuerst bei Seaga 1956:4.

1) Ob ein Lied mehr zur *country*- oder zur ***bailo***-Seite hin tendiert, ist abhängig vom Ausmaß des Vorhandenseins von *african language*, während *folk songs* grundsätzlich aus JC bestehen. Letztere können – als generelles Merkmal des JC – zwar durchaus Wörter enthalten, die aus afrikanischen Sprachen stammen, in dem Fall aber dennoch Teil des üblichen Lexikons eines JC-Sprechers sind. Es ist allerdings damit zu rechnen, dass der Vorsänger gelegentlich einzelne Wörter oder Phrasen aus der *african language* einwerfen wird, um so das jeweilige Stück über die Instrumentalbegleitung hinaus stärker in das ***kumina***-Repertoire zu integrieren.

2) Während diesen *folk songs* kein "spiritual value" beigemessen wird, wie es einer meiner Informanten einmal ausdrückte, erfreuen [150] sich gerade einige ***bailo songs*** einer hohen Wertschätzung, da sie als sehr mächtig angesehen werden (z. B. SM8/14, LF4/3, LF32/4). Dagegen scheint auf Grund der Tatsache, dass die Erklärung der genauen Bedeutung im Sinne einer wörtlichen Übersetzung den Informanten bei *country songs* nicht immer möglich ist, der hohe Rang dieser Lieder weniger an den konkreten Inhalt geknüpft zu sein als vielmehr schon auf der Tatsache der Verwendung von *african language* überhaupt zu beruhen, die ja für Außenstehende nicht verständlich ist (vgl. Kap. 3.5.). Beispiele hierfür sind etwa die Stücke LF16/6, LF16/11 und QK4/3. In der Mitte des Text-Kontinuums sind u. a. solche Lieder anzusiedeln, die eigentlich hauptsächlich aus JC bestehen, aber durch das Einfügen von *african language*-Ausdrücken oder Ersetzen von JC-Wörtern durch ihre entsprechenden Pendanten aus der *african language* einen ***kumina***-spezifischen Charakter bekommen (z. B. LF4/12, LF8/5).

Daraus folgt, dass die eindeutige Einstufung eines Liedes als ***bailo*** oder *folk* in vielen Fällen weder möglich noch nötig ist, da z. B. *digging songs* wie *Mattie/Judy drowned* (SM8/10 bzw. LF8/10) in der Praxis nicht von ***bailo songs*** wie *Marlie Clever* (LF24/2) unterschieden werden. Die an sprachlichen und nicht so sehr inhaltlichen Merkmalen orientierte Konzeption eines (textlichen) Kontinuums wird diesem Umstand besser gerecht als eine starre Einteilung in drei Kategorien, die sich letztlich als inadäquat und nicht durchführbar erweist.

Auf der Basis dieser Überlegungen sei hier kurz auf zwei auf Schallplatten veröffentlichte Stücke hingewiesen, die im jeweiligen Kommentar des Sammlers und Herausgebers als *country songs* bezeichnet werden, was nicht mit den obigen Ausführungen in Einklang zu bringen ist.

1) Bei dem Stück B2 auf der LP FE 4231, das Bilby selbst nur unter Vorbehalt als "Country Song?" bezeichnet, handelt es sich um ein humoristisches Lied in JC, dessen Hauptzeile *cow a come, tan de no more* lautet (vgl. QK4/1). [151]

2) Das Stück A2 auf der LP HB 17 bezeichnet Bilby als "Country", obwohl es sich um eine Version des Liedes *Rebecca gone a Hayfield* handelt (vgl. LF16/2). Auch die in der von mir aufgenommenen Version enthaltene Phrase *no wash me marina* ist in Bilbys Version deutlich zu hören, so dass seine Klassifikation dieses Stücks als *country* nicht nachvollziehbar ist, selbst wenn der Vorsänger gelegentlich in *african language* singt.

4.3.4. Repertoirevergleich

Zunächst sei hier nochmals einschränkend darauf hingewiesen, dass nur ein kleiner Teil des Repertoires von QK in diese Studie einbezogen worden ist, während von SM und LF ein repräsentativer Querschnitt von Stücken vorliegt.

Auffallend ist, dass trotz einiger Überschneidungen die Repertoires der Gruppen sehr eigenständig sind. Nur zehn der zugrundeliegenden 41 (SM) bzw. 64 (LF) Lieder haben beide gemeinsam⁸⁰. Dehnt man diesen Vergleich unter dem oben genannten Vorbehalt auf QKs Repertoire aus, so ergibt sich folgende Konstellation: Drei Lieder haben SM und QK gemeinsam⁸¹, acht LF und QK⁸², eins liegt in Versionen aller drei Gruppen vor⁸³. Dieses Resultat ist vor allem deswegen interessant, weil bei QK trotz der geringen Zahl von Liedern, die hier berücksichtigt sind, immerhin die Hälfte nicht im Repertoire von LF enthalten sind - und dies bei Gruppen, die in direktem Kontakt zueinander stehen. Wenn also der nur geringe Anteil gemeinsamer Lieder bei einem Vergleich mit der geographisch relativ weit entfernten Gruppe von SM noch mit der räumlichen Distanz erklärt werden könnte, wird dieses Argument aber bei Einbeziehung der Gruppe von QK entkräftet. [152]

Bemerkenswert ist ferner, dass in der Schnittmenge zwar sowohl *country* und *bailo songs*⁸⁴ als auch *folk songs* enthalten sind, Lieder ohne viel *african language* aber eindeutig dominieren. Vergleicht man die Namen der in den Liedern erwähnten bzw. angerufenen Ahnen und (Ahnen-)Geister, zeigt sich ebenfalls nur eine geringe Übereinstimmung (z. B. in dem generellen Ausdruck *taata* und dem Namen *Gadyuma* bzw. *Gaduma*, die sowohl bei SM als auch

⁸⁰ SM4/1 - LF8/27, SM4/5 - LF4/11, SM8/10 - LF8/10, SM8/12 - LF8/11, SM8/13 - LF16/2, SM16/1 - LF16/8, SM16/2 - LF16/6, SM16/8 - LF16/10, SM16/10 - LF16/4, SM24/1 - LF24/1.

⁸¹ SM24/1 - QK24/1, SM20/1 - QK16/5, SM40/1 - QK36/1.

⁸² LF4/6 - QK4/2, LF8/8 - QK8/3, LF8/15 - QK8/1, LF8/16 - QK8/4, LF8/24 - QK8/2, LF16/1 - QK16/2, LF16/3 - QK16/1, LF24/1 - QK24/1.

⁸³ SM24/1 - LF24/1 - QK24/1.

⁸⁴ SM4/5 - LF4/11, SM16/2 - LF16/6, LF16/1 - QK16/2.

bei LF auftauchen). Dagegen hat jede Gruppe jeweils bestimmte Namen, die für sie spezifisch sind, ohne dass sich ermitteln ließe, ob es sich dabei nun um tatsächliche Vorfahren im engeren Sinn handelt, die auch in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zu den Mitgliedern der jeweiligen Gruppe stehen (bei SM z. B. *Rufus*, *Kwele*, *Piambi*; bei LF z. B. *Mr Murray*, *Tutu Barant*, *Dumbe Barabe*, *Bessy* und die allgemeine Bezeichnung *gadi*; bei QK z. B. *Mark Levy*).

Die Tatsache, dass bei SM überraschenderweise nicht – wie bei LF und QK – *kinzaambi* angerufen wird, ist wohl darauf zurückzuführen, dass der Vater des Gruppenleiters ein *Maroon* war (seine Mutter gehörte zur *konggo nation*), wodurch sich auch erklärt, dass bei SM gelegentlich die berühmte *Maroon-Nanny* genannt wird (SM4/3, SM4/7). Dennoch hat er ein typisches *kumina*-Lied in seinem Repertoire, in dem die Verfolgung von schwarzen Jamaikanern durch *Maroon*-Truppen beklagt wird (SM16/8). Ausdrücke wie *dumirili* bzw. *bamirili*, für die keine überzeugende *kiKongo*-Etymologie zu finden war, stammen wahrscheinlich aus okkulten Literatur⁸⁵: Wie bereits erwähnt betätigt sich SM manchmal auch als *science man*.

Auf Grund einer persönlichen Präferenz des Gruppenleiters finden sich als charakteristisches Merkmal von LFs Repertoire eine Reihe von Liedern über Frauen⁸⁶, die bei den anderen Gruppen nicht vorkommen und in dieser Zahl als überdurchschnittlich repräsentiert anzusehen sind.

Wie unbefangene Ausdrücke oder Phrasen übernommen werden, die nicht aus dem JC stammen und daher den Sängern und Sängerinnen selbst kaum oder gar nicht verständlich sind, ist an den Liedtexten von [153] LF32/5 und LF8/16 bzw. QK8/4 abzulesen: Ersterer geht offenbar auf Hindi zurück, das Afrojamaikanern überhaupt nicht und selbst vielen Indo-Jamaikanern kaum geläufig ist, letzterer beruht – zumindest teilweise – auf Spanisch, das zwar das JC-Lexikon beeinflusst hat, als Sprache jedoch in Jamaika keine Rolle spielt. [154]

⁸⁵ S. dazu S. 27, Fußnote 16.

⁸⁶ Z. B. LF4/7, LF4/12, LF8/3, LF8/5, LF8/29, LF16/14.

5. Zur *kumina*-Musik

5.1. Zur Notation der Beispiele

Grundsätzlich stehen zwei Arten der Darstellung zur Wahl:

- die konventionelle abendländische Notenschrift und
- eine non-durationale Impaktnotation⁸⁷.

Speziell was die Notation von Perkussionsinstrumenten betrifft, suggeriert erstere entweder irreführende Dauern von Klängen oder erfordert ein häufiges Setzen von Pausen, das die Lesbarkeit eher beeinträchtigt. Andererseits bietet sie die Möglichkeit, bei entsprechender Wahl der Notenwerte rhythmische Figuren durch gemeinsame Balken so zu gruppieren, dass ihre Relation zu einem zugrunde liegenden Beat unmittelbar ersichtlich wird. Da dieser bei einer Impaktnotation noch zusätzlich markiert werden müsste und sie ohnehin für den ungeübten Leser relativ unübersichtlich ist, wird im Folgenden wie auch bei den Transkriptionen die übliche Notenschrift in der Weise verwendet, dass die kleinsten Notenwerte Sechzehntel sind. Wie in Kapitel 5.3. ausgeführt wird, ergibt sich dann für den Beat der Notenwert einer Viertel.

Zur genaueren Beschreibung der Spielweise der Perkussionsinstrumente werden folgende Abkürzungen bzw. Symbole verwendet:

- R: rechte Hand
- L: linke Hand
- ↑: Aufwärtsbewegung
- ↓: Abwärtsbewegung

Patterns sind durch Klammern kenntlich gemacht. [155]

5.2. Das Ensemble

Die Abgrenzung einer *kumina*-Gruppe von anderen Ensembles traditioneller afrojamaikanischer Musik erfolgt von Seiten der Einheimischen an Hand der verwendeten Instrumente und ihrer jeweils charakteristischen Spielweisen und rhythmischen Patterns. Essentiell sind zwei Trommeln, *playing cast* und *(ki)baandu*, die in der Regel von verschiedenen Perkussionsinstrumenten wie *shaka*, *grater*, *kata-tik* u. a. unterstützt werden. Hinzu kommt das

⁸⁷ Vgl. dazu Kubik 1988:288.

Wechselspiel von Vorsänger/in und Chor, das zwar den Gesamteindruck des *kumina*-Ensembles prägt, aber auch in einigen anderen Stilen traditioneller afrojamaikanischer Musik üblich ist, so dass es als solches nicht unmittelbar als Unterscheidungskriterium dient.

5.2.1. Die Trommeln *playing cast* und *(ki)baandu*

Bei den beiden Trommeln handelt es sich um einfellige Zylindertrommeln⁸⁸, die sich nur in ihrer Größe unterscheiden. Das Korpus besteht entweder aus dem ausgehöhlten Teil eines Baumstammes, z. B. vom *cedar tree* (*Cedrela odorata*)⁸⁹ oder aus Einzelteilen, die wie Dauben eines Fasses zusammengefügt sind. Als Membran verwendet man in der Regel Ziegenfell. Es wird mit Ringen aus gebogenem *fig tree*- (*Ficus carica*) oder *packy*-Holz (/paki/, *Crescentia cujete*)⁹⁰ befestigt, die von Nägeln gehalten werden, welche in den Innenraum der Trommel hineinragen. Um einen Ring wird der Rand des Fells gewickelt, ein weiterer drückt zur Stabilisierung dagegen. Durch Schläge mit einem Stein auf die Nägel kann das Fell später nachgespannt werden. Darüberhinaus wird die Membran regelmäßig sowohl aus rituellen als auch aus klanglichen Gründen mit weißem Rum (*malavu*) angefeuchtet. Dies wird als *heading* bezeichnet (Ryman 1984:106). Heute dient statt der Nagelung manchmal ein Metallring zum Spannen des Fells, der durch Schrauben angezogen werden kann. [156] Dieses Konstruktionsprinzip ist z. B. von modernen kubanischen conga-Trommeln bekannt. Es ist nicht das für *kumina*-Trommeln traditionelle, sondern vermutlich von *Rasta*-Trommeln übernommen⁹¹. Die Länge der Trommeln beträgt meist ca. 50 cm, kann aber in Einzelfällen zwischen etwa 40 – 70 cm variieren, der Durchmesser liegt bei ca. 25 – 30 cm. Hier ist zu berücksichtigen, dass sich die Größe der beiden Trommeln jeweils geringfügig unterscheidet: Die kleinere heißt *playing cast* (/pliein kyaas/), die größere *(ki)baandu* (bei LF meist /kibaandu/, bei SM meist /baandu/)⁹².

Beide werden mit den bloßen Händen gespielt, der Trommler sitzt dabei rittlings auf dem Korpus der Trommel. Auf Grund dieser Spielhaltung kann vor allem bei der Basstrommel *(ki)baandu*, aber – je nach persönlicher Spielweise des jeweiligen Musikers – auch bei der Haupttrommel (lead drum) *playing cast* die Fellspannung bei manchen Schlägen durch Andrücken der Ferse erhöht und so ein entsprechend höherer Klang erzeugt werden.

⁸⁸ Bettelheim spricht zwar von "barrel shaped" (Bettelheim 1979:325), Fasstrommeln wurden aber in keiner mir bekannten *kumina*-Gruppe gespielt. Eine bauchige Fassform verbietet sich auch auf Grund der Tatsache, dass die Trommeln auf dem Boden liegen und die Spieler darauf sitzen.

⁸⁹ Cassidy & Le Page 1980:97.

⁹⁰ Cassidy & Le Page 1980:335.

⁹¹ Vgl. dazu die Abbildungen bei Reckord 1977.

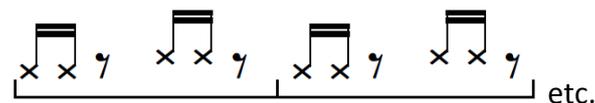
⁹² Vgl. dazu oben S. 40-41.

Sowohl die Nagelung des Fells als auch das Sitzen auf der Trommel sind übrigens aus dem Kongo-Raum bekannt (z. B. Söderberg 1956:Tafel XIX 1), im Zusammenhang mit dem **malinga-Tanz**⁹³ ist auch der oben erläuterte Druck mit der Ferse üblich (Gansemans & Schmidt-Wrenger 1986:184-185). Allerdings beziehen sich diese Parallelen nicht auf dieselben Regionen und ethnischen Gruppen im Kongo-Raum, die nach linguistischen Gesichtspunkten für **kumina** relevant sind.

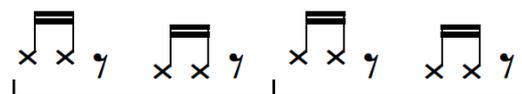
Das musikalische Erkennungszeichen schlechthin für ein **kumina**-Ensemble ist ein von der **(ki)baandu** gespieltes festes melo-rhythmisches Pattern, das die konstante Basis für die anderen Instrumente liefert und allen beteiligten Musikern als Orientierung dient. Deshalb werden an den **(ki)baandu**-Spieler hohe Anforderungen gestellt, was die Exaktheit des Timings und die Gleichmäßigkeit der Klangerzeugung angeht: Die **(ki)baandu** soll einen möglichst sonoren, tiefen Klang ("deep sound") haben, um so auch klanglich das Fundament für die anderen, höher klingenden Instrumente zu bilden. Das **(ki)baandu**-Pattern wird alternierend mit beiden Händen getrommelt und besteht aus vier Schlägen, von denen das eine Paar ohne, das andere mit Druck der Ferse gegen das Fell gespielt wird (*heeling*):



Das so erzeugte Intervall liegt in der Regel zwischen einer Terz und einer Quart. Dabei gibt es weder eine Gewichtung zugunsten des höheren oder tieferen Klanges, noch haben die Musiker das Konzept eines bestimmten Anfangspunktes, so dass man das Pattern sowohl als



als auch als



auffassen kann⁹⁴. Es erwies sich in diesem Zusammenhang als relativ schwierig, den Musikern die Frage nach diesem Unterschied überhaupt verständlich zu machen. Die Anordnung des **(ki)baandu**-Pattern im Verhältnis zum Gesang ist nämlich offenbar nicht festgelegt und stellt kein wesentliches Merkmal der instrumentalen Gestaltung eines Stückes dar. Bei

⁹³ Vermutlich handelt es sich um den von Bilby und Bunseki als **madinga** bezeichneten (s. o. S. 43).

⁹⁴ In der ersten Form ist es bei Reckord 1977:8 und Bilby & Bunseki 1983:48 notiert, allerdings mit Achteln als kleinsten Notenwerten.

verschiedenen Versionen eines Liedes ist sie nicht immer gleich, d. h. auf einen bestimmten Melodieton kann in einer Version der hohe **(ki)baandu**-Klang, in einer anderen der tiefe fallen, und bei längeren Stücken kommt es gelegentlich auch zu "Umsteigern", z. B. wenn der Gesang nach einer längeren Pause wieder einsetzt.

Da das **(ki)baandu**-Pattern – gleich in welcher der beiden Varianten – für alle anderen Musiker den Bezugsrahmen liefert und als rudimentäre Timeline fungiert, ist bei allen folgenden Patterns deren [158] Relation zur **(ki)baandu** durch ' ' markiert. Obwohl es weder eine asymmetrische Struktur aufweist, noch auf einem hellklingenden Instrument gespielt wird, also nicht Kubiks Anforderungen an eine Timeline erfüllt (Kubik 1984:81), entspricht es doch Nketias Definition:

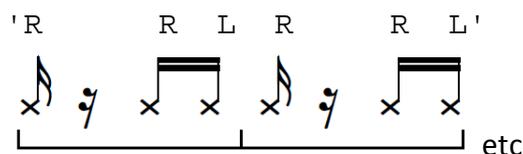
"Because the time line is sounded as part of the music, it is regarded as an accompanying rhythm and a means by which rhythmic motion is sustained. (...) It may be designed as a rhythmic pattern in additive or divisive form, embodying the basic pulse or regulative beat as well as the density referent." (Nketia 1974:132)

Er gibt als Beispiel unter anderem diese Formel an, die dem **(ki)baandu**-Pattern in der Schlagfolge genau entspricht:



5.2.2. Weitere Perkussionsinstrumente

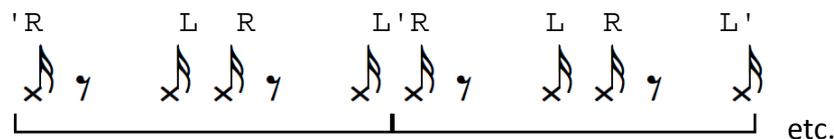
shaka (/shaka/, Singular und Plural) ist eine Rassel aus einer mit Samenkörnern o.ä. gefüllten Kalebasse an einem Holzgriff. Sie wird aus den Früchten des *calabash tree* (*Crescentia cujete*, Cassidy & Le Page 1980:335) hergestellt, dessen Holz auch für den Bau der Trommeln verwendet wird⁹⁵. Die Öffnung zum Einfüllen der Samen wird durch den Griff verschlossen. Normalerweise handelt es sich um ein Paar, der Spieler hält in jeder Hand eine. Das **shaka**-Standard-Pattern verteilt sich wie folgt auf beide Hände⁹⁶:



⁹⁵ Im JC werden sowohl dieser Baum als auch seine Früchte als *paky* (/paki/) bezeichnet (Cassidy & Le Page 1980:335).

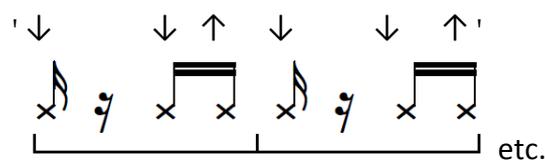
⁹⁶ Solche Angaben beziehen sich hier und im Folgenden grundsätzlich auf Rechtshänder.

Diese Figur kann mit der gleichen Verteilung auf die rechte und linke Hand auch mit zwei kurzen Holzstöcken auf dem Korpus einer der beiden Trommeln geschlagen werden. Der Spieler steht dabei [159] hinter dem jeweiligen Trommler. Sie werden *kata-sticks* (/katatik/) genannt⁹⁷. Ein einzelner "Percussion stick", "played by striking it against the center pole of the dancing booth" (Cassidy & Le Page 1980:257; vgl. Moore 1953:276), war dagegen bei den von mir untersuchten Gruppen nicht üblich⁹⁸: Unter /katatik/ verstanden meine Informanten einhellig ein Paar in der oben beschriebenen Weise zu spielende Aufschlagstäbe. Eine relativ selten auftretende Variante des obigen *kata-tik*-Patterns ist folgende Schlagfolge:

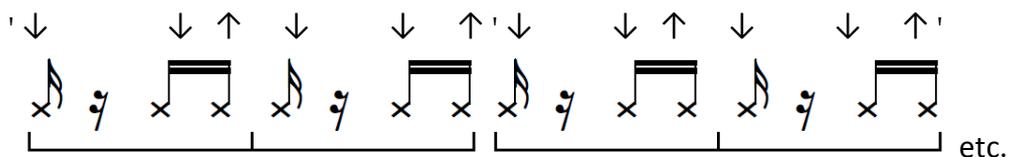


Diese Art der Verwendung von Aufschlagstäben ist auch aus dem Kongo-Raum bekannt (Boone 1951:71; Gansemans & Schmidt-Wrenger 1986:186-187)⁹⁹.

grater (/grieta/) ist als "a stick with many notches used for percussion" beschrieben worden (Moore 1953:276; Cassidy & Le Page 1980:207). Heute wird als Schrapidiophon meist eine gewöhnliche Küchenreibe aus Metall verwendet, die z. B. mit einem Schraubenzieher o.ä. gespielt wird. Das deckt sich ja auch mit dem Namen des Instruments, der im StE eine Reibe oder Raspel bezeichnet. Das typische *grater*-Pattern deckt sich mit dem Standard-Pattern von *shaka* und *kata-tik*, hier ausgeführt durch Ab- und Aufwärtsbewegungen:



Eine doppelt so lange Variante dieser Figur wird mit abwechselnden Ab- und Aufwärtsbewegungen gespielt:



[160]

⁹⁷ Singular und Plural werden wie im JC üblich nicht durch /-s/ unterschieden.

⁹⁸ So auch Ryman 1984:123.

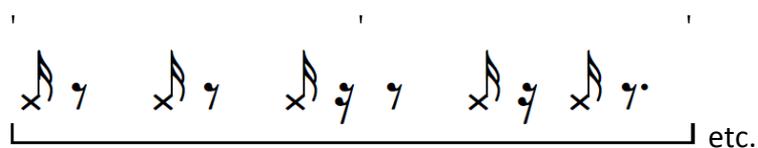
⁹⁹ Auch hier gilt jedoch die oben (S. 156) genannte Einschränkung.

Der oben erwähnte, offenbar früher gebräuchliche hölzerne Schrapstab hat sich in einem im Rahmen des *kumina*-Ensembles nur äußerst selten verwendeten Instrument erhalten, das von den Informanten *trombone* genannt wird. Es handelt sich um einen mit Kerben versehenen kleinen Stock, der auf einen als Resonator dienenden Blechkanister gestellt wird, dessen Deckel zur Hälfte weggeschnitten ist, und mit einem zweiten Stöckchen geschrappt wird. Wie es zu diesem Namen gekommen ist, ließ sich bisher nicht ermitteln.

Von den drei beschriebenen Instrumenten *shaka*, *kata-tik* und *grater* gehört mindestens eins obligatorisch zu einem typischen *kumina*-Ensemble dazu, um das Pattern



klanglich zu realisieren. Ist ausnahmsweise keines dieser Instrumente vorhanden, kann das Pattern stattdessen auf einer leeren Flasche oder einem Metallidiophon namens *iron* (/aian/) gespielt werden. *Iron* kann ein beliebiger klingender Metallgegenstand sein, typischerweise eine meist mit einem Schraubenzieher oder manchmal einem Stöckchen angeschlagene Metallröhre. Es kann sich auch um Gegenschlagstäbe in Form von zwei Schraubenschlüsseln handeln. Kommt ein *iron* zu einem oder mehreren der drei üblichen Perkussionsinstrumente *shaka*, *kata-tik* und *grater* hinzu, so wird darauf oft das folgende charakteristische Pattern geschlagen, das auch durch Händeklatschen oder selten durch Blasen auf einer leeren Flasche realisiert werden kann:



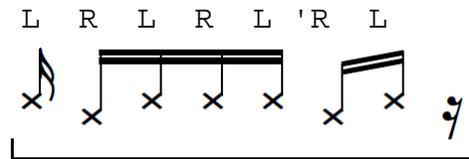
Diese Schlagfolge stellt das längste vorkommende Standard-Pattern dar. Es ist im Gegensatz zum üblichen *shaka*-/*kata-tik*-/*grater*-Pattern nicht in jedem Stück zu hören. [161]

5.2.3. Das *cutting* der *playing cast*

Über diesem Gewebe weitgehend konstanter Patterns bewegt sich die *playing cast*. Obwohl auch sie streckenweise eine Art Basisschlagformel spielt, ist sie doch dasjenige Instrument, das als einziges rhythmisch und klanglich Figuren improvisiert. Dies gilt sowohl für Ge-

sangspassagen, wo die Sänger/innen durch dieses sog. *cutting*¹⁰⁰ angefeuert werden, als auch für rein instrumentale Zwischenspiele, wo gerade die *playing cast* solistisch hervortritt, während die übrigen Instrumente ihre jeweiligen Patterns beibehalten.

Das *playing cast*-Basis-Pattern



wird meist so realisiert, dass die linke Hand durchweg mit den Fingerspitzen am Rand des Fells schlägt, was einen hellen, hohen Klang ergibt, die rechte erzeugt zuerst mit dem Handballen einen fast stummen, dumpfen Klang, dann wie die linke mit den Fingerspitzen am Fellrand einen hellen und schließlich mit der leicht gewölbten ganzen Hand auf der Fellmitte einen vollen, tiefen Klang. Selbst bei diesem Basis-Pattern zeigt sich bereits die Unabhängigkeit dieser Trommel gegenüber den anderen Instrumenten: Es ist außer einer seltenen *kata-tik*-Formel das einzige, das einen eigenen Anfangspunkt aufweist, während die anderen einen ihnen gemeinsamen Zeitabschnitt ausfüllen. [162]

Dies wird deutlich an der folgenden Zusammenstellung aller bisher erwähnten Patterns der verschiedenen beteiligten Instrumente in Form einer Übersicht, aus der sich ihr Verhältnis zueinander ablesen lässt. Die *playing cast* ist hier zunächst nur durch ihr Basis-Pattern repräsentiert.

¹⁰⁰ Das Schlagen der Trommel wird mit dem Verb *cut* (/kot/) oder dem Ausdruck *lick the drum* (/lik di drom/) bezeichnet.

Ein weiteres Merkmal einiger Trommler ist die Verwendung von einzelnen Vorschlägen ("flams"). Über die hier genannten Unterschiede hinaus ergaben sich bei den insgesamt fünf *playing cast*-Spielern der drei untersuchten Gruppen keine Hinweise auf ausgeprägte, jeweils spezifische Merkmale des Trommelspiels, so dass auf eine Analyse des Personalstils einzelner Trommler verzichtet wurde. [165]

Schon Moore hat auf die Behauptung hingewiesen, den einzelnen *kumina*-Gottheiten¹⁰¹ seien jeweils spezifische Trommelfiguren zugeordnet:

"Each god is said by most drummers in this area (i.e. Morant Bay; G. G.), to have his or her own beat, and it is apparent that one god can be distinguished from another by a good drummer."

Einschränkend bemerkt er aber:

"Yet it is obvious from just a slight analysis of the music that this statement is not accurate. A more precise statement would seem to be that each god has a sequence of similar beats, together with either a bilah or a country song." (Moore 1953:183)

Wenn man davon ausgeht, dass er als Nicht-Musikexperte mit "beat" vermutlich eine Schlagformel bzw. ein Pattern meint, so bleibt leider immer noch unklar, was unter einer "sequence of similar beats" zu verstehen ist. Heute ist es jedenfalls so, dass weder die Musiker solche speziellen Trommelfiguren demonstrieren können, noch eine Analyse des Trommelspiels eine solche Differenzierung erkennen lässt. Es heißt allerdings, Stücke im sog. *mumbaka*-Stil wiesen grundsätzlich ein schnelles Tempo auf¹⁰², ohne dass die Informanten weitere Merkmale dieses "Stils" benennen könnten.

5.2.4. Die Sänger/innen

Im Rahmen der Untersuchung der Liedtexte ist bereits oben in Kap. 4.3. darauf hingewiesen worden, dass es grundsätzlich ein Wechselspiel von Vorsänger/in und Chor gibt. Dies soll hier unter musikalischen Gesichtspunkten noch einmal rekapituliert und spezifiziert werden. Da es keine spezielle einheimische Terminologie für die verschiedenen Parts gibt außer den - sehr selten verwendeten - englischen Bezeichnungen *leader* (= lead singer) und *chorus*, wird im Rahmen dieser Arbeit von Vorsänger/in und Chor gesprochen. Vor[166]sänger/in ist die Person, die ein Lied anstimmt (*to raise a song*), dabei oft auch den Teil vorgibt, den der Chor

¹⁰¹ Nach den heutigen Erkenntnissen müsste man von Ahnen(geistern) sprechen.

¹⁰² So auch Ryman 1984:109.

singen soll, und den solistischen Part während des Stücks übernimmt (*to carry a tune*). Dazu gehört sowohl eine überzeugende, die anderen Sänger/innen und Musiker stimulierende Art der Darbietung als auch die Fähigkeit, textlich wie melodisch Varianten zu extemporieren, die durch Abwechslung für die Beibehaltung der Aufmerksamkeit und "Spannung" sorgen. Sind diese Bedingungen erfüllt, kann ein Stück durchaus 10 bis 15 Minuten dauern, anderenfalls bricht es unter Umständen bereits nach wenigen Minuten ab oder kommt gar nicht erst in Gang. In solch einem Fall ist es die Aufgabe eines erfahrenen Sängers bzw. einer Sängerin, durch überzeugendes Anstimmen eines allgemein bekannten und geschätzten Liedes die Beteiligten neu zu motivieren. Das Ende eines Stücks signalisiert er/sie durch den Ruf ***madyaam!*** (oder ***madyama!*** bzw. ***madyamaka!***). Das JC-Pendant dazu ist *come down!* (/kom dong/). Für den Vorsänger bzw. die Vorsängerin scheint eine etwas "enge", leicht gepresste Stimmgebung charakteristisch zu sein.

Obwohl hier von Vorsänger/in gesprochen wird, gibt es auch die Konstellation, dass diese/r auf ein statement des Chors antwortet oder eine Chorphrase sowohl textlich wie melodisch fortsetzt. Des Weiteren kann ein gleichberechtigtes Nacheinander von Vorsänger/in und Chor in der Form vorliegen, dass beide (eine Zeitlang) die gleiche Phrase abwechselnd singen. Gelegentlich übernehmen bei einem solchen relativ konstanten Vorsängerpart auch weitere Sänger/innen dessen Phrase, so dass statt der üblichen responsorialen eine eher antiphonale Relation vorliegt¹⁰³.

Wie weiter unten ausgeführt wird (Kap. 5.5.2.3., 5.5.3.2. und 5.5.4.), fehlt in manchen Liedern das Alternieren von Vorsänger und Chor: Sie werden von einem Sänger solistisch oder unterstützt von weiteren Sängern vorgetragen. [167]

5.2.5. Personelle Besetzung und Rollenverteilung

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich bereits die führende Rolle, die der Vorsänger bzw. die Vorsängerin spielt. Handelt es sich um einen Mann, so ist er meist zugleich der *playing cast*-Spieler, also der wichtigste Musiker des Ensembles. Dagegen spielen Frauen nie *playing cast* oder ***(ki)baandu***, wohl aber gelegentlich ***shaka*** oder *grater*, selten ***kata-tik***. Grundsätzlich werden Männer für alle Instrumente bevorzugt, während Frauen eher die Rolle von Sängerinnen zugewiesen wird. Eine Frau kann also zwar als Vorsängerin agieren und entsprechend hohes Ansehen genießen, nicht aber als Instrumentalistin, die ein wichtiges Instrument spielt (i.e. Trommeln). Bei größeren ***kumina plays*** sind immer mehrere Trommler

¹⁰³ Diese Termini werden hier ganz allgemein für die beiden möglichen Konstellationen Vorsänger – Chor bzw. Chor – Chor verwendet.

und weitere Musiker anwesend, die sich jeweils nach einiger Zeit ablösen. In den von mir untersuchten Gruppen war es allerdings nicht üblich, Instrumente doppelt zu besetzen¹⁰⁴.

Die verschiedenen Funktionen, die ein Beteiligter im Ensemble übernehmen kann, sind jeweils mit einer bestimmten Wertschätzung verknüpft, die wiederum eine gewisse Hierarchie impliziert. Oben angesiedelt sind *playing cast*-Spieler und Vorsänger/in, gefolgt zunächst vom **(ki)baandu**-Spieler und dann den anderen Instrumentalisten, die gleichzeitig auch den Chor singen. Während nur wenigen Personen erlaubt wird, ein Lied anzustimmen und damit die Rolle des Vorsängers zu übernehmen, und gerade von den Trommlern natürlich die Beherrschung des Instruments verlangt wird – dies gilt vor allem für den *playing cast*-Spieler, von dem man eine gewisse Virtuosität erwartet –, darf in der Regel jeder den Chor mitsingen, der dazu (einigermaßen) in der Lage ist. Dadurch ist dessen Größe sehr stark von der Zahl der Anwesenden abhängig, die mit dem Liedrepertoire vertraut sind. Sowohl aus diesem Umstand, den man als die Existenz eines inneren, eingeweihten und eines äußeren, eher passiven Kreises von Beteiligten beschreiben kann¹⁰⁵, als auch aus der im Zusammenhang mit den Liedtexten erwähnten Tatsache, dass sich die Repertoires verschiedener Gruppen zum Teil nicht decken, ergibt sich fast zwangsläufig, dass es beim Chor zu Abweichungen in [168] Text und Melodie kommt. Manchmal ergeben sich solche Unstimmigkeiten bereits beim Anstimmen eines Liedes (vgl. z. B. LF16/8), wenn einige der Beteiligten ein Lied entweder gar nicht kennen oder aber es wiederzuerkennen glauben und entsprechend uminterpretieren. Dies führt nicht notwendigerweise zum Abbruch des Liedes, so dass sowohl verschiedene Textversionen nebeneinander stehen können, als auch melodische Varianten teilweise von verschiedenen Sängern/Sängerinnen gleichzeitig gesungen werden, wodurch sich eine unbeabsichtigte aber akzeptierte Mehrstimmigkeit ergibt.

Während also eher zum äußeren Kreis einer *kumina*-Gruppe zu zählende Chorsänger/innen manchmal Lieder, die sie nicht genau kennen, ad hoc aufgreifen und entsprechend ungenau mitsingen, haben die Leiter der untersuchten Gruppen ihr jeweiliges Repertoire überwiegend unmittelbar vom Vater gelernt. Die exponierten Musiker und Sänger lernen wiederum hauptsächlich vom jeweiligen Leiter. Speziell bei der Gruppe von SM konnte dieser Prozess der oralen Tradierung beobachtet werden. Im Rahmen informeller *plays*, bei denen dann nur wenige, mit dem Leiter befreundete Personen anwesend waren, wurden seine Söhne sowohl mit dem Spiel der **(ki)baandu** und der anderen Perkussionsinstrumente als auch mit den Stücken vertraut gemacht und dabei über die richtige Weise, ein Lied anzustimmen und zu singen, instruiert. Seine Töchter erlernten dagegen nur den Chorgesang und das Spiel der weniger wichtigen Instrumente, d. h. nicht das der Trommeln.

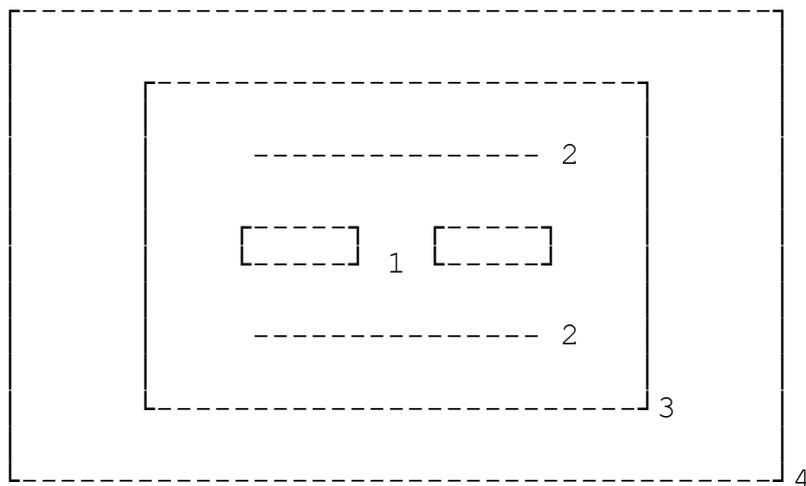
¹⁰⁴ In der Literatur ist manchmal z. B. von zwei simultan gespielten **(ki)baandu**-Trommeln die Rede (Ryman 1984:106).

¹⁰⁵ Natürlich liegt auch hier wieder ein Kontinuum vor und keine strikte Trennung in zwei Gruppen.

5.2.6. Die räumliche Anordnung

Mit dem oben erwähnten Bild eines inneren und äußeren Kreises von Beteiligten korrespondiert auch ihre tatsächliche Anordnung in quasi konzentrischen Kreisen: Innen befinden sich die beiden Trommeln, deren Felle einander zugewendet sind, so dass sich die Spieler in einem Abstand von etwa 80 cm unmittelbar gegenüber sitzen. In der Mitte zwischen ihnen stehen meist Flaschen mit weißem Rum (*malavo*) und manchmal auch eine Schale mit in weißem Rum getränkten Kräutern¹⁰⁶ oder Zuckerwasser (*swikidi laanggu*). Die anderen [169] Instrumentalisten und gegebenenfalls die Vorsängerin stehen im Kreis um die beiden Trommeln herum, wobei ein eventuell vorhandener *kata-tik*-Spieler meist hinter der (*ki*)*baandu* steht. In diesem Kreis können sich auch einige Chorsänger/innen befinden. Um diese im engeren Sinn beteiligten Personen bewegen sich die Tänzer/innen – in der Regel gegen den Uhrzeigersinn, obwohl auch die andere Richtung möglich ist. Den äußersten Kreis bilden neben weiteren Chormitgliedern sonstige Anwesende.

Es ergibt sich also etwa folgende Konstellation:



1 *playing cast* und (*ki*)*baandu*

2 sonstige Instrumentalisten, Chor, Vorsängerin

3 Tänzer/innen

4 Teile des Chors und "Zuschauer" [170]

¹⁰⁶ Z. B. *cerasee* (/sorosi/), i.e. *Momordica charantia* oder *Momordica balsamina* (Cassidy & Le Page 1980:97).

5.3. Tanzbewegungen und ihre Relation zum Beat

Während die Tänzer/innen die im Zentrum befindlichen Musiker umkreisen, führen sie folgende typischen Bewegungen aus, die von Ryman als "Kongo step" bezeichnet werden (Ryman 1980:9 und Ryman 1984:111,120):

- Ein Fuß ist vorgestellt und ruht auf der ganzen Fußsohle. Das Knie ist leicht gebeugt.
- Der hintere Fuß berührt oft nur mit dem Ballen den Boden.
- Während nun der vordere Fuß einen Schritt nach vorn macht, wird der hintere nachgezogen (1).
- Den Abschluss dieser Schrittfolge bildet eine Aufwärtsbewegung des Körpers (2).
- Vor dem nächsten Schritt findet eine Abwärtsbewegung des Körpers statt (3).
- Die Vorwärtsbewegung wird von einer mehr oder weniger starken, manchmal kreisenden Pelvisbewegung unterstützt.
- Der Oberkörper kann sowohl aufrecht oder leicht nach hinten geneigt als auch mehr oder weniger stark nach vorn gebeugt sein ("collapse")¹⁰⁷.

Dieser Standard-Bewegungsablauf wird von gelegentlichen, schnellen Drehbewegungen um die eigene Körperachse des Tänzers bzw. der Tänzerin unterbrochen, bei der die Arme weit vom Körper abgespreizt sind. Ein weiteres typisches Merkmal speziell bei Tänzerinnen ist das Balancieren von brennenden Kerzen oder Gefäßen mit Flüssigkeit (Wasser, weißer Rum) auf dem Kopf. Dagegen tanzen männliche Gruppenleiter oder andere exponierte Mitglieder manchmal mit der kurz darauf zu tötenden Ziege, die sie sich auf die Schultern legen und an den Beinen festhalten. [171]

Die Tanzbewegungen stehen in folgendem Verhältnis zum *(ki)baandu*-Pattern (Die Ziffern beziehen sich auf die obige Nummerierung.):

'x x . . x x . . 'x x . . x x . . ' etc.
1 2 3 1 2 3 1 2 etc.

Das Erreichen der Endposition des nachgezogenen, hinteren Fußes, die Aufwärtsbewegung des Körpers und der jeweils erste von zwei aufeinanderfolgenden Schlägen der *(ki)baandu* und damit auch der Anfang des Standard-Patterns von *grater/shaka/kata-tik* fallen also zusammen. Dieser Punkt wird in der vorliegenden Arbeit als Beat bezeichnet. [172]

¹⁰⁷ Vgl. dazu Kubik 1984:67.

5.4. Grundsätzliche Gestaltungsprinzipien der Stücke

Normalerweise beginnen die Lieder mit dem Anstimmen durch den Vorsänger bzw. die Vorsängerin, der/die wie bereits erwähnt oft auch den Chorpart vorgibt, falls ein solcher vorhanden ist¹⁰⁸. Er wird dann von den anderen Sängern/Sängerinnen übernommen. Darauf folgt ein beständiges responsoriales oder manchmal antiphonales Wechselspiel, das so lange anhält, bis entweder nur der Vorsänger bzw. die Vorsängerin pausiert oder der Gesang insgesamt aussetzt. An dieser Stelle gibt es dann ein rein instrumentales Zwischenspiel, geprägt durch das *cutting* der *playing cast*. Danach wird das Stück entweder beendet, das ursprüngliche Lied nochmals aufgegriffen oder ohne Pause der Instrumente ein neues angestimmt. Gesang und Begleitung können auch gleichzeitig enden, vor allem wenn das Stück aus irgendwelchen Gründen vorzeitig abbricht.

Abgesehen von dieser Makrostruktur der Stücke ist das formbildende Element der Lieder die zyklische Wiederholung einer Melodieperiode (im Folgenden auch kurz als Periode bezeichnet), die in der Regel in einen oder mehrere meist variable Vorsänger- und weitgehend konstante Chorabschnitte unterteilt ist. Die kleinsten Einheiten, die jeweils Vorsänger bzw. Chor singen, werden als Phrasen bezeichnet. Außer bei den Liedern mit einer Periodenlänge von vier Beats (Kap. 5.5.1.) haben Phrasen meist eine Länge von vier, selten von zwei oder sechs Beats. Als Chorpart werden alle Phrasen zusammengefasst, die der Chor innerhalb einer Periode singt, also je nach Periodenlänge und Typ des Liedes ein oder zwei Phrasen. Entsprechendes gilt für den Vorsänger. Bei den Liedern mit einer Periodenlänge von mehr als zwanzig Beats (Kap. 5.5.4.) lassen sich außer den Phrasen Abschnitte mit einer Länge von acht Beats feststellen, die als formbildende Teile fungieren .

Abgesehen von der obligatorischen Instrumentalbegleitung besteht ein Lied also aus aneinandergereihten Melodieperioden, die eine für jedes Lied jeweils charakteristische feste Länge haben. Ihre kleinsten Bausteine sind Einheiten von der Länge eines **(ki)baandu** [173] Patterns, d. h. von zwei Beats, die meist Perioden von 4, 8, 16, aber auch 32 und selten 10, 20, 24, 36 und sogar 40 Beats bilden. Bei Vorhandensein eines Chorparts orientiert sich an ihm die Einstufung der Länge einer Periode: Variiert er regelmäßig (z. B. bei einer Periodenlänge von 16 Beats im Schlusston der Chorphrase), so wird von einer Periodenlänge ausgegangen, die diese Varianten einschließt. Ist nur die Vorsängerphrase variabel, während die Chorphrase konstant bleibt bzw. unregelmäßig auftretende Varianten aufweist, wird eine entsprechend kurze Periodenlänge angesetzt. Bei Liedern ohne Chorpart, die nur von einem Sänger eventuell mit Unterstützung weiterer Sänger/innen dargeboten werden (Kap. 5.5.2.3., 5.5.3.2. und 5.5.4.), werden die einzelnen Phrasen nur wenig variiert, so dass der

¹⁰⁸ Zu den Liedern, wo dies nicht der Fall ist, vgl. Kap. 5.5.2.3., 5.5.3.2. und 5.5.4.

Beginn eines neuen Zyklus deutlich erkennbar und damit die Bestimmung der Periodenlänge unproblematisch ist.

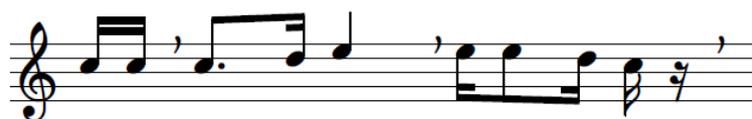
An dieser Stelle sei auf folgende Ausnahmen von der Regel fester Periodenlängen hingewiesen:

- Zwischen Perioden mit fester Länge werden bei zwei Liedern gelegentlich Teile mit einer Länge von acht Beats eingeschoben (LF4/3 und LF8/27).
- Einige Lieder weisen eine variable Periodenlänge auf, die dadurch entsteht, dass am Ende der Periode oder auch bereits in der Mitte eine Pause von unterschiedlicher Länge gelassen wird, bevor der Gesang wieder einsetzt. Dieses Phänomen ist speziell bei Liedern mit längerer Periode, d. h. von mehr als 16 Beats, anzutreffen, und zwar besonders häufig im Repertoire von SM (z. B. SM20/2, SM24/1, SM36/1, SM40/1, QK36/1). Gelegentlich tritt es auch bei Liedern mit einer Länge von 16 Beats auf.
- In einem Lied wird eine Phrase unterschiedlich oft wiederholt, so dass sich eine Länge von 20 oder 24 Beats ergibt (LF20/1).
- In einem Fall mündet eine längere Solopassage der Vorsängerin erst später in ein responsoriales Alternieren von Vorsängerin und Chor, das dann eine feste Periodenlänge aufweist (QK4/4). [174]

Außerdem zeigt sich an mehreren Beispielen, dass sich die Periodenlänge eines Liedes verdoppeln oder halbieren kann, je nachdem ob 1) speziell der Schlussston des Chorperts regelmäßig variiert (SM4/9, LF8/29, LF16/2 und SM8/3, LF10/1) oder 2) verschiedene Phrasen sich regelmäßig abwechseln (SM8/5, LF8/17).

Zwar ist die Periodenlänge also durchweg zu ermitteln, da aber kein Konzept eines bestimmten Anfangspunktes der Periode besteht und auch die Instrumentalbegleitung – vor allem das **(ki)baandu**-Pattern – keinen Anhaltspunkt dafür liefert, wird bei Melodien, die nicht auf einem Beat beginnen, die Anordnung so gewählt, dass sich in der Notation der zyklische Charakter möglichst nicht in Wiederholungen der letzten Töne am Anfang der Periode äußert.

Beispiel SM 4/2



nicht:



Die Reihenfolge Vorsänger – Chor oder umgekehrt richtet sich in den Transkriptionen nach der Art und Weise, wie ein Stück normalerweise angestimmt wird, da ansonsten keine weiteren inhärenten Kriterien vorliegen. In einigen Fällen gibt allerdings auch die Textierung einen gewissen Aufschluss über die sinnvolle Anordnung. Es lässt sich zwar die Tendenz konstatieren, ein Lied auf dem ersten Beat der Periode zu beenden - dieses "Prinzip" wird jedoch häufig nicht eingehalten, so dass es zur sicheren Bestimmung des Periodenbeginns nicht herangezogen werden kann. [175]

Nach der Periodenlänge sind weitere charakteristische Merkmale der Lieder, die dementsprechend zur Ordnung des Materials dienen,

- die Finalis des Chorparts bei Liedern mit einer Periodenlänge von vier Beats;
- die Zahl der Chorphasen pro Periode und der Duktus des Chorparts bei Liedern mit einer Periodenlänge von acht Beats;
- das Vorhandensein eines Chorparts bei Liedern mit einer Periodenlänge von 16 Beats.

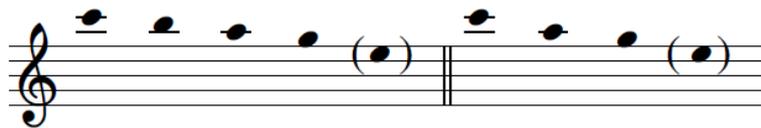
Die Wahl der Ordnungskriterien ist also je nach Periodenlänge unterschiedlich, da die jeweils spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten eben von deren Länge abhängen. Auf diese Weise können Lieder mit gleichen oder vergleichbaren Melodieverläufen zusammengestellt werden.

Weitere Charakteristika eines Liedes sind sein Ambitus und die Anzahl der in der Gebrauchscale eines Liedes enthaltenen Töne. Grundsätzlich steht eine heptatonische Materialleiter zur Verfügung, die jedoch nicht immer vollständig genutzt wird, sondern aus der eine hexa- oder pentatonische Auswahl getroffen werden kann. In zwei Fällen ist sie sogar nur tetratonisch (LF4/5 und LF4/9).

Bei Aussagen über die verwendete Skala ist auf folgende Einschränkung zu achten, die sinngemäß auch für den Ambitus eines Liedes gilt: Neben dem Chorpart werden auch die in den vorliegenden Versionen enthaltenen Vorsängerphrasen berücksichtigt. Diese orientieren sich zum Teil an einem festen Melodieverlauf, der zusammen mit dem Chorpart ein Lied ausmacht. Zum Teil sind aber auch weitgehend freie Einwüfe möglich, die nicht unbedingt Varianten der für ein Lied spezifischen Vorsängerphrasen sein müssen. Daher lassen sich keine endgültigen Feststellungen über Skala und Ambitus treffen. Die in den Einzeldarstellungen gemachten Angaben sind vielmehr als auf Grund der vorliegenden Versionen typische anzusehen, die also einen größeren Ambitus und eine höhere Anzahl von Tönen in der

Gebrauchsleiter nicht definitiv ausschließen. Sie sind als Richtwerte dennoch nützlich, da sie Auskunft darüber geben, wie ein Stück "normalerweise" dargeboten wird. In einigen Fällen [176] wird bei den Einzeldarstellungen auf solche Besonderheiten der Realisation hingewiesen (z. B. bei SM4/1 und SM4/10). Entscheidend sind hier sowohl Auskünfte der Informanten darüber, welche Phrasen für ein Lied typisch sind, als auch deren zeitliche Dominanz in den aufgenommenen Versionen.

Die überwiegende Zahl der Lieder ist heptatonisch (ca. 60 %), bei den hexatonischen (ca. 25 %) fehlt vorwiegend das f, bei den pentatonischen (ca. 15 %) fehlen meist f und h. Um die Lieder überhaupt in dieser Weise vergleichbar zu machen, sind sie so transponiert und notiert, dass ihr Haupt- oder Zentralton das c'' ist. Kriterien für die Bestimmung dieser Töne sind der Chorpart, der so fast immer auf c'' oder dem Korrespondenzton (s.u.) e'' endet, und der obere Eckton der Vorsängerphrasen, die bei dieser Notation sehr oft vom c''' aus absteigen.



Nur in wenigen Ausnahmefällen überschreiten sie diese Ebene nach oben und erreichen das d''' (SM40/1, LF8/25, QK36/1) oder gar das e''' (SM8/12, LF8/14). Wo diese Kriterien nicht greifen - dies gilt speziell für manche pentatonischen Lieder -, sind die Melodien so notiert, dass c'' als Zentralton in der Mitte liegt und keine Vorzeichen notwendig sind. Auf Akzidenzien kann bei dieser Art der Darstellung ohnehin fast durchweg verzichtet werden: Nur in fünf Liedern kommt ein b'' vor (LF4/6, LF8/15, QK8/1, QK16/2, SM20/2).

In mehr als der Hälfte aller Lieder bildet das c''' den oberen Eckton, sonst g'' oder a''. h'' bzw. b'' sind dagegen eher selten, ebenso e'' und f''. Unterer Eckton ist in ca. einem Drittel der Lieder das c'', oft reichen sie bis zum g'' oder a'', die zusammen etwa die Hälfte der Fälle ausmachen. Auch h' kommt gelegentlich vor, während e' und f' sehr selten sind. [177]

Als Rahmenintervalle ergeben sich in mehr als einem Drittel der Lieder eine Oktav, sonst zu etwa gleichen Teilen Septim, None, Dezim und Undezim. Eine Sext ist sehr selten.

In Korrelation zu den verschiedenen Periodenlängen ergeben sich im Übrigen keine signifikanten Unterschiede.

Ein hervorstechendes Merkmal der melodischen Gestaltungsmöglichkeiten und Variantenbildung ist das Ersetzen eines Tons durch seinen Korrespondenzton¹⁰⁹, der eine Terz über oder seltener unter (z. B. LF32/3) dem Originalton liegt. Häufig wird auch statt einer Tonrepetition zwischen korrespondierenden Tönen gependelt (besonders bei SM)¹¹⁰. Wird eine ganze Melodiefigur oder Phrase durch ihre jeweiligen Korrespondenztöne ersetzt, so wird dies im Folgenden als Realisierung auf der Korrespondenzebene bezeichnet. Meistens liegt sie – entsprechend der Definition des Korrespondenztons – eine Terz über dem ursprünglichen Melodieverlauf (z. B. die Vorsängerphrasen in QK16/1), selten eine Terz darunter (z. B. SM40/1) oder eine Quint höher (z. B. LF8/21 und LF8/22), also quasi auf der zweiten Korrespondenzebene. Dabei ist zu beachten, dass es sich durchweg um eine "tonale" im Gegensatz zu einer "realen" Transposition handelt, d. h. die Intervallverhältnisse bleiben nicht unbedingt erhalten, sondern die Versetzung orientiert sich am vorhandenen Tonvorrat der heptatonischen Materialleiter.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass es manchmal Mehrstimmigkeit gibt. Die verschiedenen Möglichkeiten für deren Zustandekommen sollen hier kurz zusammengefasst werden. In den Transkriptionen sind eine Reihe von Beispielen für typische Mehrstimmigkeitsbildungen notiert. Mehrstimmigkeit entsteht außer durch gelegentliches Überlappen von Vorsänger und Chor durch simultanes Singen von [178]

- variierenden Tönen, z. B. Korrespondenztönen (z. B. SM4/3, LF8/13, LF8/17, LF16/4, LF16/15);
- Phrasen auf der ursprünglichen und der korrespondierenden Ebene (z. B. QK4/3, QK4/4, LF4/3, LF8/6, LF8/12, LF8/15, LF8/19, LF8/29, LF16/12, LF16/14, LF32/2, SM16/2, SM20/1);
- zusätzlichen Stimmen meist über der Hauptchorstimme (z. B. LF4/1, LF4/11, LF8/7, LF8/19, LF8/21, LF8/26, LF16/5, SM8/6, SM8/9, SM10/1).

Als Hauptchorstimme wird diejenige bezeichnet, die bei nicht mehrstimmiger Darbietung gesungen wird bzw. nach Auskunft der Informanten gesungen würde. Sie wird in den Einzeldarstellungen vorrangig berücksichtigt und analysiert, da die anderen optional und nicht integraler Bestandteil eines Liedes sind.

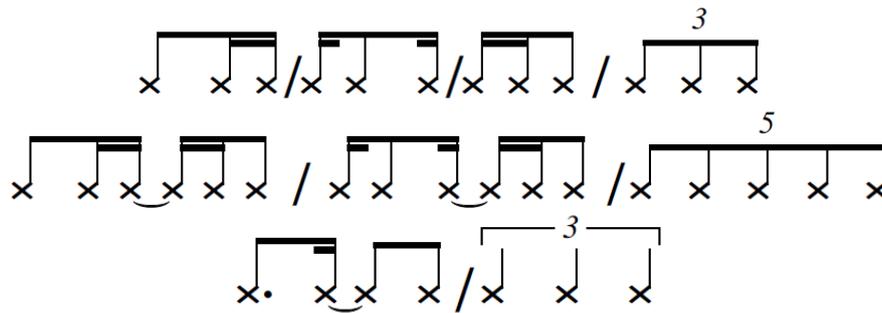
Der Melodierhythmus hat als kleinste Werte die in dieser Arbeit als Sechzehntel notierten Dauern, die auch den Instrumental-Patterns zugrunde liegen. Die Singweise ist allerdings mitunter durch einen relativ freien Umgang mit der Relation des Melodierhythmus zu diesem Sechzehntelpuls charakterisiert: Es besteht die Tendenz, die gesungenen Töne nicht

¹⁰⁹ Vgl. zu diesem Terminus Vogels 1988:42.

¹¹⁰ Z. B. SM4/3, SM8/5, SM8/2, SM8/6, SM8/11, SM8/12, SM16/8, SM20/2; aber auch QK8/3, QK8/5, LF8/5, LF10/1.

immer "metronomisch" exakt mit den Instrumenten zu synchronisieren, sondern den Einsatzpunkt zu verzögern – ein Phänomen, das in afroamerikanischer Musik als "laid back"-Phrasierung bekannt ist.

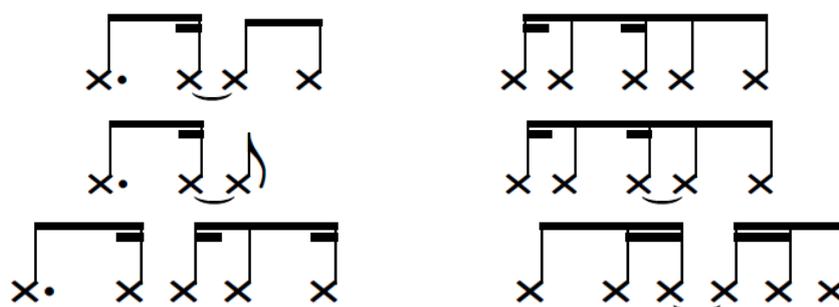
Die Rhythmisierung einer melodischen Figur wird ohnehin gern variiert.¹¹¹ Dadurch ergibt sich, dass z. B. die folgenden Unterteilungen des Beat oft weitgehend austauschbar sind:



[179]

In den Transkriptionen ist jeweils die häufigste Realisation notiert; gegebenenfalls sind Varianten hinzugesetzt.

Zwar ist die Halbierung des Beat in zwei Achtel durchaus häufig anzutreffen, sie kontrastiert aber mit einer Unterteilung auf Sechzehntelbasis, so dass sich ein ständiger Wechsel zwischen Achtel- und Sechzehntelunterteilung des Beat als Grundprinzip des Melodierhythmus konstatieren lässt. Dies impliziert, dass typischerweise weder reine Achtel- noch Sechzehntelpassagen vorkommen, die mehr als zwei Beats umfassen. Folgende Melodierhythmen sind in vielen Liedern anzutreffen:



Atypisch sind also in dieser Hinsicht die Stücke LF16/9 und QK24/1.

Melismen kommen auf das gesamte Material bezogen nur selten vor¹¹², d. h. jeder Silbe ist normalerweise nur ein Ton zugeordnet. Dabei haben lange Vokale in der Regel mindestens die Dauer einer Achtel.

¹¹¹ Vgl. dazu Raab 1984.

Das Tempo bewegt sich zwischen $\text{♩} = 82$ (LF4/2) und $\text{♩} = 138$ (QK8/2). Für die drei Gruppen ergeben sich durchschnittliche Werte von 100 (SM), 106 (LF) und 120 (QK). Falls das Tempo bei der Darbietung eines Stückes nicht konstant bleibt, wird es meist (geringfügig) schneller. Nur in wenigen Fällen ist eine Retardierung festzustellen, die dann in den Transkriptionen durch das Nachstellen des kleineren Wertes bei den Metronomangaben ersichtlich ist. [180]

5.5. Melodie- und Formanalyse der einzelnen Lieder

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Transkriptionen, die im zweiten Band der Arbeit in der gleichen Reihenfolge zusammengestellt sind. Um das Auffinden einzelner Stücke zu erleichtern, sind hier die Seitenzahlen der Analysen aufgelistet.

SM4/1	p. 185	SM8/5	p. 193	SM16/3	p. 217
SM4/2	p. 187	SM8/6	p. 197	SM16/4	p. 211
SM4/3	p. 184	SM8/7	p. 204	SM16/5	p. 217
SM4/4	p. 182	SM8/8	p. 195	SM16/6	p. 214
SM4/5	p. 185	SM8/9	p. 204	SM16/7	p. 214
SM4/6	p. 189	SM8/10	p. 195	SM16/8	p. 216
SM4/7	p. 186	SM8/11	p. 204	SM16/9	p. 211
SM4/8	p. 185	SM8/12	p. 198	SM16/10	p. 218
SM4/9	p. 191	SM8/13	p. 212	SM20/1	p. 212
SM4/10	p. 187	SM8/14	p. 201	SM20/2	p. 215
SM8/1	p. 203	SM8/15	p. 204	SM24/1	p. 220
SM8/2	p. 194	SM10/1	p. 195	SM36/1	p. 222
SM8/3	p. 195	SM16/1	p. 217	SM40/1	p. 220
SM8/4	p. 206	SM16/2	p. 211		
LF4/1	p. 191	LF8/4	p. 206	LF8/19	p. 200
LF4/2	p. 189	LF8/5	p. 207	LF8/20	p. 208
LF4/3	p. 190	LF8/6	p. 198	LF8/21	p. 193
LF4/4	p. 186	LF8/7	p. 197	LF8/22	p. 197
LF4/5	p. 189	LF8/8	p. 206	LF8/23	p. 209
LF4/6	p. 183	LF8/9	p. 194	LF8/24	p. 196
LF4/7	p. 188	LF8/10	p. 196	LF8/25	p. 200
LF4/8	p. 186	LF8/11	p. 199	LF8/26	p. 199

¹¹² Sie finden sich meist nur in einzelnen Varianten, z. B. in SM8/11, QK4/4, QK8/2, QK8/3, QK8/4, QK16/3, QK36/1, LF4/10, LF8/2, LF8/3, LF8/4, LF8/9, LF8/11, LF8/20, LF8/26, LF8/29, LF16/8, LF20/1, LF32/3, LF32/4, LF32/5.

LF4/9	p. 190	LF8/12	p. 193	LF8/27	p. 208
LF4/10	p. 187	LF8/13	p. 205	LF8/28	p. 206
LF4/11	p. 185	LF8/14	p. 199	LF8/29	p. 201
LF4/12	p. 188	LF8/15	p. 205	LF10/1	p. 203
LF8/1	p. 209	LF8/16	p. 202	LF16/1	p. 213
LF8/2	p. 192	LF8/17	p. 209	LF16/2	p. 212
LF8/3	p. 199	LF8/18	p. 196	LF16/3	p. 212 [181]
LF16/4	p. 218	LF16/11	p. 219	LF32/1	p. 221
LF16/5	p. 218	LF16/12	p. 219	LF32/2	p. 221
LF16/6	p. 219	LF16/13	p. 215	LF32/3	p. 222
LF16/7	p. 212	LF16/14	p. 219	LF32/4	p. 220
LF16/8	p. 217	LF16/15	p. 214	LF32/5	p. 221
LF16/9	p. 217	LF20/1	p. 218		
LF16/10	p. 216	LF24/1	p. 220		
QK4/1	p. 184	QK8/3	p. 206	QK16/4	p. 219
QK4/2	p. 183	QK8/4	p. 202	QK16/5	p. 212
QK4/3	p. 183	QK8/5	p. 200	QK24/1	p. 220
QK4/4	p. 183	QK16/1	p. 215	QK36/1	p. 220
QK8/1	p. 205	QK16/2	p. 213		
QK8/2	p. 196	QK16/3	p. 216		

Wie aus den Einzeldarstellungen hervorgeht, sind außer sehr beliebten und entsprechend häufig gespielten Liedern, die von einer Gruppe in mehreren Versionen vorliegen und miteinander verglichen werden können¹¹³, auch solche berücksichtigt, die selten vorkommen und dementsprechend manchmal nur in "fragmentarischen" Versionen aufgenommen werden konnten. Darunter ist zu verstehen, dass ein Stück z. B. nicht richtig in Gang kommt und bereits nach kurzer Zeit, d. h. wenigen Perioden, wieder abbricht, oder dass niemand den Chorpart übernimmt, so dass der Vorsänger ihn selbst singt. Da es aber durchaus typisch für ein *kumina play* ist, dass im Laufe eines Abends bzw. einer Nacht einige Stücke so dargeboten werden, sind solche Versionen in die Untersuchung einbezogen worden, wenn sie die jeweils einzigen eines Liedes darstellen. Auf diese Weise ergibt sich ein "realistisches" Bild sowohl des heutigen Repertoires der untersuchten Gruppen wie auch der tatsächlichen Aufführungspraxis. Auf solche Besonderheiten wird bei den Einzeldarstellungen hingewiesen. [182]

¹¹³ Viele konnten zweimal aufgenommen werden, einige drei- oder viermal. Die Zahl der zugrunde liegenden Versionen geht bei den Transkriptionen aus den Metronomangaben hervor.

5.5.1. Lieder mit einer Periodenlänge von vier Beats

Während die Vorsängerphrasen (im Folgenden kurz: Vs-Phrasen) wegen ihrer Variabilität als Ordnungskriterium nicht in Frage kommen, bieten sich dafür die Chorparts an. Die Lieder werden nach deren Schlusstönen geordnet und auf den Duktus des Chorparts hin untersucht.

Bis auf zwei Ausnahmen können die Lieder unterteilt werden in solche, deren Chorpart auf dem Schlusston c'', und solche, die auf e'' enden. Ein Lied (LF4/1) weist eine Chorfinalis g'' auf. QK4/2 stellt insofern eine Ausnahme dar, als hier zwei Sänger abwechselnd den Vorsänger- und Chorpart übernehmen, so dass letzterer wesentlich stärker variiert, als dies normalerweise der Fall wäre. Es wird deshalb zusammen mit der anderen vorliegenden Version dieses Liedes, nämlich LF4/6, abgehandelt.

5.5.1.1. Lieder mit Chorfinalis c''

Die einfachste Form des Chorparts besteht aus einer Repetition des Tones c''. Sie findet sich in drei Liedern. Eine Variante, die den Ton g' einbezieht, stellt der Chorpart von LF4/6 dar. Manchmal wird der Chorpart bei den Liedern QK4/3 und QK4/4 auch auf der Korrespondenzebene e'' realisiert. Ein Lied (SM4/10), bei dem sich der Chor ständig auf dieser Ebene bewegt, findet sich unter 5.5.1.2.

SM4/4

heptatonisch

Ambitus: g' - g''

Die Ebene g'' ist durch Repetition dieses Tones besonders ausgeprägt. Die Finalis der Vs-Phrase ist durchweg d'', das durch Abstieg vom g'' oder durch einen nach unten gewölbten Melodiebogen erreicht wird. [183]

QK4/3

anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: g' - a''

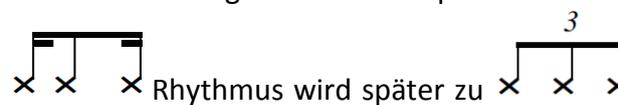
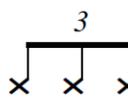
Zwei jeweils mehrfach wiederholte Vs-Phrasen werden abwechselnd gesungen. Bei gleichem Melodierhythmus münden sie in die absteigende Quinte d'' - g'. Das g' wird allerdings mehr gesprochen als gesungen. Die Variante ergibt sich daraus, dass der erste Teil der den gesamten Ambitus ausfüllenden Phrase auf der Basis der vorliegenden Pentatonik um zwei Schritte nach unten transponiert wird. Der Chorpart weist zeitweise eine Oberstimme auf der Korrespondenzebene e'' auf.

QK4/4

anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: c'' - c'''

Dieses Lied weist kein ständiges Vorsänger-Chor-Schema auf. Es beginnt vielmehr mit einem Solopart der Vorsängerin, der erst nach einem Zeitraum, der der Länge von vier Perioden entspricht, von dem üblichen responsorialen Wechselspiel abgelöst wird. Dabei hat die Vorsängerin in der vierten "Periode" den Chorpart auf der Korrespondenztonebene e'' vorgegeben, den der Chor dann aufgreift. Nach einigen Durchläufen wird erneut der Solopart dargeboten, wie zuvor gefolgt vom Wechselspiel zwischen Vorsängerin und Chor. Der Solopart bewegt sich vorwiegend auf der Tonebene g'' mit gelegentlichem Ausweichen auf darüber- oder darunterliegende Töne der pentatonischen Skala. Der anfangs noch deutliche

 Rhythmus wird später zu  abgeschliffen. In der mehrfach wiederholten Vs-Phrase, die mit dem Chorpart alterniert, ist eins der seltenen Melismen anzutreffen.

QK4/2 / LF4/6

hexatonisch/heptatonisch

Ambitus: g' - a''/b''

Ein entscheidender Unterschied in der Realisation der beiden Versionen dieses Liedes liegt in der sonst äußerst selten auftretenden Verwendung eines b'' in der Version LF4/6, während in der hexatonischen QK4/2 gerade dieser Skalenton fehlt. Auf die Besonder[184]heit der Version QK4/2, die die Variabilität des Chorparts erklärt, ist bereits hingewiesen worden. Die Tonebene g' ist in beiden Versionen Ausgangspunkt für die hier auf den Chor folgende Vs-Phrase, die meist deszendent verläuft, aber auch die Ebene e'' umspielen oder sich von der Basis g' aus bogenförmig zum b'' bewegen kann.

Insgesamt sechs Lieder weisen einen Chorpart auf, der aus den Tönen h' und c' gebildet ist. Die Rhythmisierung ergibt sich dabei aus dem jeweiligen Text. Varianten, die den Ton a' einbeziehen, finden sich in SM4/5 und LF4/8.



SM4/3

heptatonisch

Ambitus: e' - g''

Auffällig ist hier der Sextsprung des Vorsängers vom c'' zum e' und zurück. Solche großen Intervalle sind eher selten. Eine andere, engräumigere Vs-Phrase mit sonst weitgehend gleichem Duktus pendelt zunächst zwischen g'' und e'', bevor sie wie die zuerst genannte in eine absteigende Terz mündet.

QK4/1

hexatonisch (ohne a)

Ambitus: f' - g''

Ungewöhnlich ist hier die Tatsache, dass eine Oberstimme des Chorparts den höchsten Ton (g'') realisiert, während der Vorsänger solistisch nur das f'' erreicht. Damit sind f' und f'' die Ecktöne der Vs-Phrasen und prägen den Charakter dieses Stücks. [185]

SM4/5

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: a' - c'''

Dieses Lied zeigt in typischer Weise, wie der Vorsänger bei gleichbleibendem Melodierhythmus melodische Varianten bildet, indem er eine Phrase z. B. so nach oben transponiert, dass ihr Duktus erhalten bleibt, oder indem er durch Abstieg vom c''' zum e'' einen neuen Tonraum erschließt. In diesem Stück variiert auch der erste Ton des Chorparts, der entweder das a' einbezieht oder vom h' auf dessen Korrespondenzton d'' ausweicht.

SM4/8

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: g' - c'''

In melodischer Hinsicht handelt es sich um das gleiche Stück wie SM4/5, der Tonraum ist allerdings nach unten bis zum g' erweitert.

LF4/11

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: a' - c'''

Auch dieses Stück weist den für SM4/5 und SM4/8 typischen Quartabstieg d''- a' auf, der hier jedoch nicht über die Tonfolge e'' - c'' - d'', sondern über c'' - e'' - d'' angesteuert wird.

SM4/1

heptatonisch

Ambitus: a' - g''

Wie bei den drei zuletzt besprochenen Stücken bewegt sich auch hier der Vorsänger vorwiegend im Rahmen der Quint e'' - a'. Daraus ergibt sich über einen langen Zeitraum eine penta-

tonische Skala ohne f und g. Nur in seltenen Einwüfen werden dieses tonale Material und der damit verbundene Tonraum erweitert. Ein typisches Beispiel, das die übliche Phrase nach oben transponiert, ist hier wiedergegeben. Im Gegensatz zu SM4/5, SM4/8 und LF4/11 tritt dabei sogar ein f auf, so dass sich eine hepta- nicht hexatonische Reihe ergibt. [186]

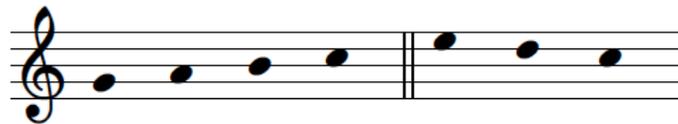
LF4/8

heptatonisch

Ambitus: g' - g''

Die wichtigste Vs-Phrase ist hier ebenso wie in QK4/1 aus der Tonfolge e'' - d'' - f'' gebildet. Als Variante gibt es einen diatonischen Abstieg vom c'' zum g'.

Außer SM4/5 und LF4/8 hat auch SM4/7 einen aszendenten Chorpart, der hier am ausgeprägtesten ist. Drei Lieder weisen einen deszendenten Chorpart auf, der vom e'' zum c'' schrittweise absteigt.



SM4/7

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: g' - c'''

Die Vs-Phrasen münden alle in die Tonfolge c'' - d'', die meist durch einen Quintsprung nach unten oder auch durch einen Oktavsprung vom c''' erreicht wird. Ein so großes Intervall ist äußerst selten anzutreffen.

LF4/4

hexatonisch (ohne h)

Ambitus: c'' - c'''

Im Chorpart wird gelegentlich das zweite e'' durch den Korrespondenzton g'' ersetzt. Der Vorsänger bleibt mit seinen Phrasen jeweils in einem bestimmten Tonraum: Entweder steigt er vom c''' zum g'' ab, oder er umspielt die Tonebenen g'' oder e''. Im letzteren Fall leitet d'' zum Chorpart über. Die beiden verschieden textierten Phrasen werden meist jeweils drei- bis viermal wiederholt. [187]

SM4/2

hexatonisch (ohne h)

Ambitus: g' - c'''

Die Vs-Phrase steigt normalerweise schrittweise vom c'' zum e'' auf, es gibt jedoch auch eine Variante, die das e'' vom c''' aus absteigend erreicht. Eine Besonderheit einer der aufgenommenen Versionen ist - ähnlich wie bei QK4/2 und LF4/3 - die Vertauschung von Vs- und Chorpart. Daraus resultieren sowohl eine Oberstimme in der eigentlichen Vs-Phrase als auch eine melodische Variante des Chorparts, den hier der Vorsänger übernimmt. Vgl. auch LF4/1.

LF4/10

anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: c'' - a''

Die Tonebene e'' bildet hier die Achse des Tonraums, dessen unterer Teil vom Chor und dessen oberer vom Vorsänger ausgefüllt wird. Über weite Strecken handelt es sich allerdings um eine solch feste Vs-Phrase, dass es zu einer antiphonalen Ausführung kommt.

5.5.1.2. Lieder mit Chorfinalis e''

Alle Chorparts dieser Gruppe beruhen auf dem Ausweichen auf die Korrespondenztonebene. Es kommt dadurch zustande, dass der Chor diese Tonebene, die eigentlich zum Chorpart als optionale Oberstimme des Vorsängers oder weiterer Chorsänger hinzukommt, quasi als Hauptstimme übernimmt. Das führt in einigen Liedern dazu, dass der Ton c nur selten auftritt (z. B. SM4/10 und LF4/5).

Die einfachste Form des Chorparts besteht wie bei 5.5.1.1. in der Repetition eines Tones, hier e''. Dafür gibt es nur ein Beispiel.

SM4/10

heptatonisch

Ambitus: g' - c'''

Dieses Stück ist wie SM4/1 ein Beispiel dafür, dass über einen langen Zeitraum nur ein begrenzter Tonvorrat und -raum ausgeschöpft [188] wird. Die für dieses Lied charakteristischen Vs-Phrasen bewegen sich im Rahmen des Intervalls g' - g'' und vermeiden sowohl c'' als auch a'. Nur zu Beginn der aufgenommenen Version taucht das c'' kurz in der Chorphrase auf, die dann aber als Tonrepetition auf e'' ausgeführt wird, gelegentlich erweitert durch ein vorangestelltes f'' oder variiert mittels Ersetzen des letzten e'' durch das korrespondierende g''. Erst nach geraumer Zeit gibt es eine Vs-Phrase, die vom c''' über a'' und g'' zum e'' absteigt und auf diese Weise sowohl den oberen Tonraum erschließt als auch die bisher nicht verwendeten Töne c und a einführt.

Zwei Lieder weisen einen Chorpart auf, der aus den Tönen d'' und e'' besteht. Er korrespondiert mit den Liedern aus 5.5.1.1., deren Chorpart aus den Tönen h' und c'' gebildet wird.



LF4/7

pentatonisch (ohne a und h)

Ambitus: g' - g''

Die dominierende Vs-Phrase besteht aus einem diatonischen Abstieg vom g'' zum c''. Das c'' wird manchmal auch durch einen Quartsprung vom g' aus erreicht.

LF4/12

hexatonisch (ohne h)

Ambitus: c'' - c'''

Charakteristisch ist hier der deszendente Verlauf der Vs-Phrasen, die entweder vom c''' zum e'' oder vom g'' zum c'' absteigen. Letztere verweist auf LF4/7. [189]

Bei vier Liedern wird der Chorpart aus den Tönen g'' und e'' gebildet.



SM4/6

heptatonisch

Ambitus: c'' - c'''

Aus der Kombination von Chorpart und Vs-Phrasen ergibt sich ein ständiges Alternieren der Tonebenen e'' und d'', wobei erstere von g'', letztere von f'' oder selten von g'' aus angesteuert wird. Der Vorsänger beginnt jeweils mit den Ecktönen des verwendeten Tonraums (c''' bzw. c'').

LF4/2

anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: a' - c'''

Der Vorsänger singt zwei weitgehend konstante, verschieden textierte Phrasen jeweils zwei- bis viermal, bevor sie von der anderen abgelöst wird. Die erste bewegt sich im oberen Tonraum (c''' - g''), die zweite im unteren (e'' - a'). Der Chor liegt genau in der Mitte (g'' - e'').

LF4/5

anhemitonisch tetratonisch (ohne f, a und h)

Ambitus: d'' - c'''

Dieses Lied ist wie SM4/6 durch das Alternieren der Tonebenen e'' und d'' gekennzeichnet. Ein c'' wird nur ganz zu Anfang kurz von einem Chorsänger verwendet, der offenbar den Chorpart anders in Erinnerung hatte. Da ein c also nur als oberer Eckton c''' des Vorsängers erscheint, hat das Stück einen tonal "offenen" Charakter. [190]

LF4/9

anhemitonisch tetratonisch (ohne f, a und h)

Ambitus: c'' - c'''

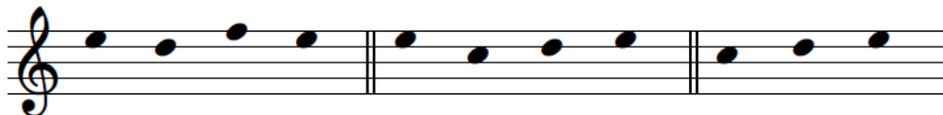
Einige der Charakteristika von LF4/5 sind auch in diesem Lied anzutreffen. Dazu gehören das Ansteuern der Tonebenen e'' und d'' und die Beschränkung auf eine tetratonische Skala. Hier wird allerdings das c'' mehrfach realisiert.

LF4/3

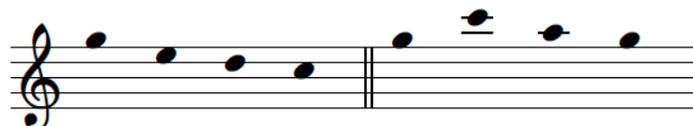
heptatonisch

Ambitus: c'' - c'''

Dieses Stück stellt in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall dar. In den zwei vorliegenden Versionen ist nur der Schlussston e'' des Chorparts identisch, der ansonsten diesen Ton umspielt, nach unten gewölbt ist oder auch vom c'' aus schrittweise zum e'' aufsteigt.



Außerdem fällt auf, dass die Aufteilung in Vorsänger- und Chorpart auch vertauscht werden kann, so dass der Chor die andere, deszendente Hälfte der Periode übernimmt, deren Schlussston c'' ist. In der anderen Version des Stücks realisieren einige Chorsängerinnen diesen Teil durch eine in melodischer Hinsicht typische Vs-Phrase, da ihr oberer Eckton das c''' ist:



Eine weitere Besonderheit dieses Stücks ist ein gelegentlich eingeschobener Teil mit einer Länge von acht Beats, der vom Vorsänger realisiert wird. Er beginnt mit einem zwei Beats dauernden diatonischen Abstieg vom c''' zum g'', der sich wiederholt. Daran schließt sich ein

vier Beats umfassender Abstieg vom c''' zum c'' bzw. zu dessen Korrespondenzton e'' an.
[191]

SM4/9

heptatonisch

Ambitus: $c'' - c'''$

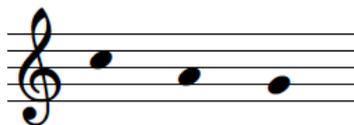
Dieses Stück ist ein weiterer Sonderfall, sein Chorpart wird aus den Tönen d'' und e'' oder d'' und c'' gebildet. Der letzte Ton kann durch den entsprechenden Korrespondenzton ersetzt werden (also g'' bzw. e'').



Die beiden Varianten wechseln einander unregelmäßig ab, z. B. zweimal die erste, dann einmal oder zweimal die zweite. Daher ist anzunehmen, dass es sich eigentlich um ein Stück mit einer Periode von acht Beats handelt oder gehandelt hat, bei dem der Schlusston der Chorphrase jeweils alternierend e'' und c'' wäre.

5.5.1.3. Lieder mit Chorfinalis g'

Für diesen Typ gibt es nur ein Beispiel (vgl. aber QK4/2).



LF4/1

anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: $g' - c'''$

Typisch ist hier die Variierung der Vs-Phrasen bei gleichzeitiger Beibehaltung des Melodierhythmus. Im Chorpart findet sich als Oberstimme gelegentlich eine Phrase, die dem von SM4/2 entspricht. Daran wie auch an den Vs-Phrasen zeigt sich die nahe Verwandtschaft dieser Stücke. [192]

5.5.2. Lieder mit einer Periodenlänge von acht Beats

Grundsätzlich sind hier drei Typen zu unterscheiden: Lieder mit Chorpart, der aus einer oder zwei Chorphasen pro Periode besteht, und Lieder ohne Chorpart.

5.5.2.1. Lieder mit einer Chorphrase pro Periode

Da die Chorparts dieser Lieder in den meisten Fällen in den Schlusston c'' münden, dient hier der Duktus des Chorparts als Ordnungskriterium. Zu unterscheiden sind das Verbleiben auf einer Tonebene, ein nach unten oder oben gewölbter, ein wellenförmiger und ein aufsteigender oder absteigender Verlauf. Vs- und Chorphrasen teilen fast alle Perioden in etwa gleich lange Hälften, d. h. sie nehmen jeweils einen Raum von etwa vier Beats ein.

5.5.2.1.1. Lieder mit Tonrepetition als Chorpart

Von diesem Typ liegen nur zwei Beispiele vor. Chorparts, die zwar hauptsächlich einen Ton wiederholen, aber darüberhinaus eine weitere Tonebene verwenden, werden nach den oben genannten Kriterien an der entsprechenden Stelle behandelt.

LF8/2

anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: a' - c'''

Es gibt hier einen für Vs-Phrasen typischen Abstieg vom c''' zunächst zum e'', der nach einer Umspielung auf d'' endet. Der in einer Variante vorkommende Sprung zum a' unterstreicht die Verwandtschaft dieses Stücks mit LF4/11, welches ebenfalls die Tonfolge c'' - e'' - d'' - a' aufweist. [193]

LF8/12

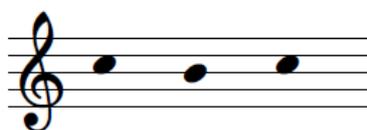
anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: c'' - a''

Der Chor bewegt sich hier die meiste Zeit auf der korrespondierenden Tonebene e''. In einer Variante wird die Tonrepetition durch ein d'' unterbrochen. (Solche Formen des Chorparts werden, sofern sie dessen vorrangige Gestalt darstellen, unter den nach unten gewölbten behandelt.) Die zentrale Tonebene der Vs-Phrasen ist hier e''. Sie wird von oben oder unten erreicht und schließlich mit einem Terzabstieg zum c'' abgeschlossen.

5.5.2.1.2. Lieder mit nach unten gewölbtem Chorpart

Die kleinste mögliche Wölbung, die nur bis zum h' reicht, tritt nur in zwei Stücken auf.



SM8/5

heptatonisch

Ambitus: g' - c'''

In einer aufgenommenen Version werden gelegentlich die beiden zuerst notierten Zeilen jeweils einmal wiederholt, so dass sich zeitweise eine Großform von 32 Beats ergibt. Während die erste den oberen Tonraum durch einen Abstieg vom c''' zum e'' erschließt, welches auch die Basis der von hier ausgehenden und hierhin zurückkehrenden zweiten Phrase ist, gibt es andere, die den Tonraum nach unten erweitern, indem sie den Rahmen g'' - g' ausfüllen.

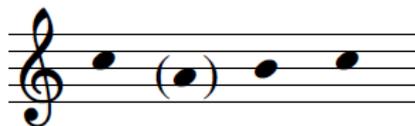
LF8/21

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: h' - c'''

Bei der aufgenommenen Version dieses Stücks ist der offenbar zugrunde liegende, eigentliche Chorpart kaum zu hören, da eine von [194] g'' ausgehende Oberstimme hier stark dominiert. Der Vorsänger steigt meist vom c''' aus zum e'' ab und endet auf d'' oder g''.

In zwei Liedern wechselt der Chorpart zwischen zweitönigen (c'' - h' - c'') und dreitönigen (c'' - a' - h' - c'') Varianten.



SM8/2

hexatonisch (ohne d)

Ambitus: a' - c'''

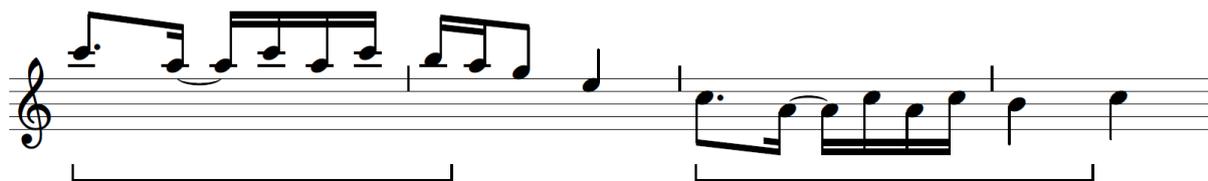
Der Vorsänger hatte den Chorpart in der aufgenommenen Version dreitönig vorgegeben, er wurde dann aber zweitönig realisiert. Abgesehen von dem sich aus der Textierung ergebenden Melodierhythmus entsprechen die Vs-Phrasen hier denen von SM8/5.

LF8/9

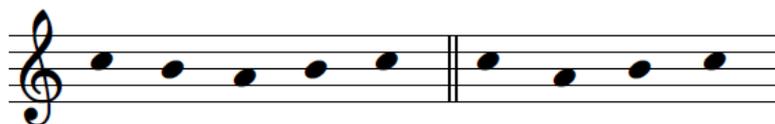
pentatonisch (ohne d und f)

Ambitus: a' - c'''

Der Chorpart ist meist zweitönig. In einer Variante wird ein a' in der Weise einbezogen, dass der Anfang des Chorparts mit dem einer Vs-Phrase korrespondiert:



Fünf Stücke haben einen von c'' ausgehenden, nach unten bis zum a' gewölbten Chorpart. Unabhängig von der jeweiligen Rhythmisierung sind zwei Formen zu unterscheiden:



[195]

SM8/3 / SM8/8 (I) / SM10/1

Die erste Form des Chorparts korrespondiert mit einer Länge von sechs Beats, so dass sich nicht die sonst übliche Halbierung der Periode ergibt. Dadurch bleibt nur für einen kurzen Einwurf des Vorsängers Platz. Ein typisches Beispiel dafür besteht in einem Abstieg vom e'' zum g', der sowohl in **SM8/3** als auch in einer Version von **SM8/8 (I)** zu finden ist. Beide sind hexatonisch (ohne f) und haben über weite Strecken einen Ambitus von g' - e'', der vom Vorsänger nach oben ausgedehnt werden kann (Beispiele bis g''). Da **SM10/1** den gleichen Aufbau wie die genannten Stücke mit einer Länge von acht Beats aufweist, ist es ebenfalls hier einzuordnen. In diesem Lied ist der Vorsängerpart um zwei Beats verlängert, und der Abstieg reicht bis zum e'. In einer Variante wird diese Phrase in den oberen Tonraum übertragen, so dass sie auf e'' endet. Typischerweise wird aber dabei das c''' nicht nach oben überschritten. Das in den beiden anderen Stücken normalerweise nicht vorkommende f wird hier von einer Choroberstimme eingebracht, so dass sich eine heptatonische Skala ergibt. Der Ambitus reicht von a' - c'''.

Eine andere Version von SM8/8 und die Lieder SM8/10 und LF8/10 werden von Vorsänger- und Chorpart in der üblichen Weise in zwei Hälften geteilt. Folglich ist hier eine breitere Entfaltung des Vorsängers möglich, dessen textliches wie melodisches Statement vom Chor beantwortet wird.

SM8/8 (II)

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: a' - c'''

Der hier für den Vorsänger typische Abstieg vom c''' zum e'' findet sich auch in SM10/1.

SM8/10

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: g' - g''

Der in SM8/3 und SM8/8 (I) vorkommende Abstieg vom e'' zum g' kann sich hier infolge der Länge der Phrase mehr entfalten. Eine Vari[196]ante springt vom a' nochmals zum c'', bevor schließlich das g' erreicht wird, eine andere beginnt höher, nämlich auf g''.

LF8/10

pentatonisch (ohne d und f)

Ambitus: a' - c'''

Obwohl es sich textlich um das gleiche Lied wie SM8/10 handelt, ist doch ein deutlicher Unterschied in der Gestaltung der Vs-Phrasen festzustellen. Hier gibt es einen Bogen, der sich vom c'' zum c''' wölbt und zum c'' zurückkehrt. Charakteristisch sind dabei die Terzschriffe c'' - e'' - g'' bzw. g'' - e'' - c''.

An dieser Stelle soll ein Stück behandelt werden, das eine Ausnahme darstellt.

LF8/18

heptatonisch

Ambitus: a' - c'''

Abweichend von den vorher besprochenen Liedern wölbt sich der Chorpart hier von d'' aus nach unten zum a' und lässt dabei das h' aus. Die Vs-Phrasen steuern das e'' an: entweder absteigend vom c''' oder ausgehend von der in diesem Stück stark betonten Tonebene d''.

Bei zwei Liedern erreicht der Chorpart das g'.

LF8/24 / QK8/2

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: g' - e''/c'''

Da von LF nur eine fragmentarische Version dieses Stücks aufgenommen werden konnte, bei der der Vorsänger ausnahmsweise nicht genau intonierte, habe ich ihn nachträglich gebeten, den Vorsängerpart noch einmal zu demonstrieren. Darauf beruhen die in den Transkriptionen notierten beiden Varianten. Bei der anderen vorliegenden Version dieses Stücks (QK8/2) fehlt zunächst der Chor, der erst später mit der auch in LF8/24 gesungenen Chorphrase einsetzt. Die [197] Phrasen der Vorsängerin reichen hier bis zum c''' und enden alle in der Tonfolge d'' - e''. Die Skala ist in dieser Version vor dem Einsetzen des Chors anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h).

SM8/6

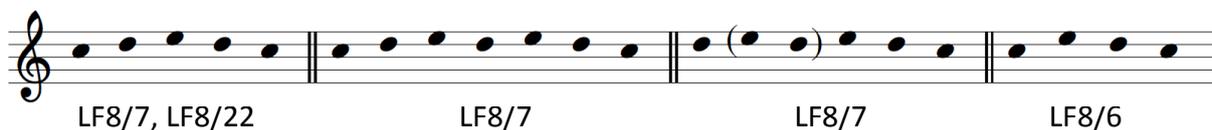
heptatonisch

Ambitus: g' - c'''

Auch dieses Stück hat - wie SM8/3, SM10/1 und SM8/8 (I) - einen über die Hälfte der Periode hinausgehenden Chorpart. Die Gestaltungsmöglichkeiten des Vorsängers sind hier dennoch relativ vielfältig, da er seine Phrasen mit dem Chorpart überlappen lässt. Sie sind grundsätzlich deszendent, umspielen aber manchmal einzelne Tonebenen, so dass sich ein wellenförmiger Duktus ergibt.

5.5.2.1.3. Lieder mit nach oben gewölbtem Chorpart

Drei Stücke weisen einen Chorpart auf, der sich im Rahmen einer Terz bewegt und mit einem schrittweisen Abstieg vom e'' zum c'' schließt.



LF8/7

hexatonisch (ohne h)

Ambitus: c'' - a''

Der Chorpart ist in den zwei aufgenommenen Versionen relativ flexibel und weist mehrere Varianten auf (s. Notenbeispiel oben). Die Tonebene e'' spielt in allen Vs-Phrasen eine wichtige Rolle: Sie wird von oben oder unten kommend angesteuert und nach einem Pendeln zwischen e'' und d'' nach unten zum c'' hin verlassen. In einem Fall bildet sie den Schlussston einer Vs-Phrase. [198]

LF8/22

heptatonisch

Ambitus: c'' - h''

In der einzigen vorliegenden Version dieses Stücks wird der "eigentliche" Chorpart mit der Tonfolge c'' - d'' - e'' - d'' - c'' nicht durchgängig realisiert, so dass sich zeitweise eine pentatonische Skala ohne c und d ergibt. Das Prinzip korrespondierender Tonebenen wird hier besonders deutlich, da die Chorphrase sich ohnehin meist auf der ersten Korrespondenzebene bewegt und dementsprechend mit e'' beginnt und bis zum g'' reicht. Darüberhinaus greift dann auch der Vorsänger diese Phrase auf und verlagert sie auf die zweite Korrespondenzebene (g'' etc.), so dass sie das h'' erreicht. Dabei variiert er ihren Schluss.

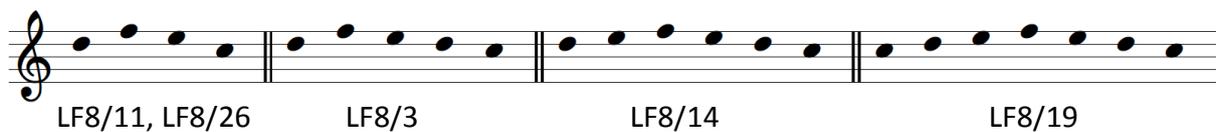
LF8/6

heptatonisch

Ambitus: h' - c'''

Es gibt hier zwei Typen von Vs-Phrasen: eine steigt vom c''' zum e'' ab, die andere ist eher bogenförmig und bewegt sich vom e'' ausgehend über g'' und a'' wieder abwärts nur zum g'' oder bis zum d''.

Bei vier Liedern beruht der Chorpart auf der Tonfolge d'' - f'' - e'' - c'', die in zwei Fällen um zusätzliche Töne erweitert ist. Bei einem Lied gibt es einen diatonischen Auf- und Abstieg vom c'' über f'' zurück zum c''.



SM8/12

heptatonisch

Ambitus: c'' - e'''

Dieses Stück ist eine andere Version des Liedes LF8/11, bei der der Chorpart allerdings kein f'' enthält. Charakteristisch sind hier - wie bei LF8/6 - zwei Typen von Vs-Phrasen: eine vom c''' [199] über e'' zum d'' absteigende und eine zwischen e'' und g'' pendelnde, die ebenfalls auf d'' endet. Als Besonderheit der Realisierung dieses Stücks sei hier auf die sonst äußerst seltene Verwendung eines über c''' hinausgehenden oberen Ecktons - hier in einer Vs-Phrase e''' - hingewiesen.

LF8/11

hexatonisch (ohne h)

Ambitus: a' - a''

Im Gegensatz zu SM8/12 bleibt diese Version hexatonisch, weil der Vorsänger pentatonische Phrasen singt (c, d, e, g, a), die oben nicht über a'' hinausgehen. Bis auf die variablen Anfangstöne (auf dem ersten Beat) ist fast allen der Abstieg e'' - d'' - c'' - a' gemeinsam.

LF8/26

hexatonisch (ohne h)

Ambitus: a' - a''

Hier handelt es sich melodisch um das gleiche Stück wie LF8/11, die Vs-Phrasen variieren hier jedoch stärker. Gemeinsam ist ihnen hier nur ein - meist über e'' - zum a' führender Abstieg.

LF8/3

heptatonisch

Ambitus: a' - g''

Auch hier sind die Vs-Phrasen pentatonisch und zum a' absteigend wie bei LF8/11, während der Chorpart, der hier nur von einem Sänger eher fragmentarisch gesungen wird, die übrigen Töne (f und h) einbringt.

LF8/14

heptatonisch

Ambitus: c'' - e'''

Dies ist neben SM8/12 ein weiterer der seltenen Fälle, wo der Vorsänger oben über das c''' hinausgeht (auch hier bis zum e'''). Seine Phrasen steigen jeweils zum g'' ab und bleiben damit im oberen Tonraum. [200]

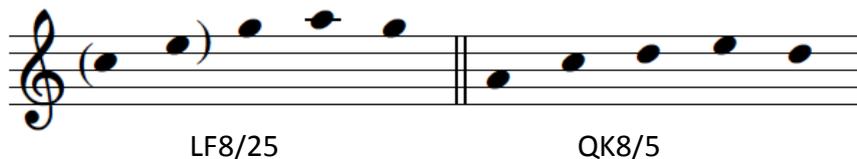
LF8/19

heptatonisch

Ambitus: h' - c'''

Dies ist eins der Lieder, bei denen der Chorpart mehr als die Hälfte der Periode einnimmt. In einer Chorvariante wird gelegentlich ein h' einbezogen. Die typische Vs-Phrase besteht hier in einem Abstieg vom c''' zum c'', der das f'' und das d'' auslöst.

Bei zwei Liedern weist der Chorpart einen größeren Ambitus als bei den bisher besprochenen Stücken auf.



LF8/25

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: c'' - d'''

Dies ist ein weiteres Beispiel für die wenigen Stücke, bei denen der Vorsänger über das c'' hinausgeht - hier bis zum d'''. Der Chor übernimmt in der aufgenommenen Version den von ihm vorgegebenen Chorpart nur teilweise, so dass er zweitönig wird (g'' - a''). Die Vs-Phrasen ähneln denen von LF8/19, erreichen jedoch nicht das c'', sondern enden bereits auf e''.

QK8/5

anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: a' - g''

Die Vorsängerin pendelt hier zunächst zwischen g'' und e'' und steigt dann über e'' - d'' - c'' zum a' ab. Dieser Ton wird vom Chor aufgegriffen, der zum e'' aufsteigt und auf d'' endet. Durch die Ecktöne g'' und a' und die Chorfinalis d'' verbunden mit der pentatonischen Skala bekommt das Stück einen tonal "offenen" Charakter. [201]

5.5.2.1.4. Lieder mit wellenförmigem Chorpart

Von diesem Typ gibt es nur zwei Stücke (vgl. aber auch die Lieder SM8/7 und LF8/13 in Kap. 5.5.2.1.6.). Der Chorpart umfasst in beiden Fällen mehr als die Hälfte der Periode.

SM8/14

heptatonisch

Ambitus: a' - c'''

Der Chorpart umspielt hier die Tonebene c''.



Die Vs-Phrasen steuern die Tonebene e'' entweder vom c''' aus absteigend oder vom g'' aus umspielend an.

LF8/29

heptatonisch

Ambitus: c'' - c'''

Der Chorpart pendelt zwischen g'' und e''. Sein Schluss ton e'' ist als Korrespondenzton zu c'' aufzufassen, das nur gelegentlich gesungen wird. Als Besonderheit der aufgenommenen Version dieses Stücks ist zu erwähnen, dass zeitweise der Mittelteil der Chorphrase weggelassen und manchmal vom Vorsänger ausgefüllt wird, wodurch sich eine Periodenlänge von nur vier Beats ergibt. Durch das Wechseln zwischen dem e'' als Schluss ton der Chorphrase und seinem Korrespondenzton c'' kann auch eine Periodenlänge von sechzehn Beats entstehen. Eine solche wird in der vorliegenden Aufnahme des Stücks aber nur angedeutet und nicht konsequent eingehalten. [202]

5.5.2.1.5. Lieder mit aszendem Chorpart

Zu dieser Kategorie zählen drei Stücke, von denen eins in Versionen von zwei verschiedenen Gruppen vorliegt.



QK8/4

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: a' - g''

Die Rhythmisierung des Chorparts variiert hier stark, da nur zwei Sänger den Chor bilden, die zudem auch selbst als Vorsänger agieren können. Zwei Vs-Phrasen, die sich nur durch ihren Anfang unterscheiden, sind charakteristisch für dieses Stück. Die eine betont zunächst die Tonebene g'', die andere e''. Beide enden in einem Abstieg nach a'.

LF8/16

heptatonisch

Ambitus: a' - c'''

In den Versionen dieser Gruppe wird der übliche Chorpart gelegentlich durch eine zwischen g'' und e'' pendelnde Variante ersetzt. Die Vs-Phrasen sind auch hier wie bei QK8/4 in der Regel pentatonisch, so dass sich zusammen mit dem Chor eine hexatonische Skala ohne f ergibt. Nur selten wird in eine Vs-Phrase ein f'' einbezogen. Die beiden auf g'' bzw. e'' beginnenden Vs-Phrasen aus QK8/4 finden sich auch hier. Dabei wird allerdings der Tonraum gelegentlich bis zum a'' ausgedehnt (bei QK8/4 nur bis g''). In einer Version, in der der Chor die oben erwähnte Variante singt, wird der Tonraum sogar bis zum c''' nach oben erweitert. Dadurch wird hier die Ebene g'' zur Achse, die den Tonraum in einen oberen, vom Vorsänger und einen unteren, vom Chor abgedeckten Bereich unterteilt. Der Ambitus a' - c''' wird also nicht in einer Version voll ausgeschöpft, sondern fasst die verschiedenen vorliegenden Versionen dieses Stücks zusammen. [203]

SM8/1

heptatonisch

Ambitus: g' - c'''

Im Allgemeinen ist dieses Stück hexatonisch, da ein f nur in einer einzigen Vs-Phrase vorkommt. Diese pendeln meist zwischen e'' und g'' und springen dann vom d'', das allerdings auch Schlusston sein kann, zum g' oder – seltener – zum g''.

LF10/1

heptatonisch

Ambitus: g' - g''

Dieses Lied wird trotz seiner Periodenlänge von zehn Beats an dieser Stelle behandelt, da der Gesang während der letzten beiden Beats der Periode pausiert und der Aufbau ansonsten - speziell durch die Halbierung in Vorsänger- und Chorabschnitt - den Liedern mit einer Periodenlänge von acht Beats entspricht. Manche Chorsänger wechseln zwischen einem d'' und einem c'' als Schlussston, woraus sich eine Periode von 20 Beats ergäbe. Da dies aber weder strikt durchgehalten wird, noch der Vorsänger den Chorpart entsprechend vorgegeben hat, wird das Lied hier mit einer Länge von zehn Beats angesetzt. In der vom Vorsänger mitgesungenen Version des Chorparts endet dieser auf e''. Für die Vs-Phrasen ist der Abstieg f'' - d'' - h' - g' charakteristisch, wobei f'' und d'' durch die Korrespondenztöne d'' und h' ersetzt werden können. Die Phrasen beginnen entweder mit einem Pendeln zwischen g'' und e'' oder einem Aufstieg von g' oder a' über c'' zum e''. Daraus ergibt sich jeweils ein deszendenter oder bogenförmiger Duktus.

5.5.2.1.6. Lieder mit deszendtem Chorpart

Von diesem Typ gibt es zehn Lieder, von denen zwei in Versionen von zwei verschiedenen Gruppen vorliegen. [204]

Bei fünf Stücken besteht der Chorpart aus einem Abstieg vom f'' zum c''. Dabei sind im Wesentlichen drei Formen zu unterscheiden:



SM8/11

heptatonisch

Ambitus: a' - g''

Der Vorsänger pendelt zunächst zwischen e'' und g'' und steigt dann über d'' und c'' zum a' ab. Seine Phrasen sind durchweg anhemitonisch pentatonisch.

SM8/15

heptatonisch

Ambitus: h' - c'''

Während der Chorpart melodisch mit dem von SM8/11 übereinstimmt, deckt die hier typische Vs-Phrase den oberen Tonraum bis c''' ab und endet auf e'' oder d''.

SM8/9

heptatonisch

Ambitus: g' - a''

Der Vorsänger überschreitet hier normalerweise nicht das g''. Seine Phrasen beginnen auf e'' und steigen meist zum a' ab.

SM8/7

heptatonisch

Ambitus: f' - f''

Der Vorsänger verwendet meist nur drei Töne, die eine symmetrische Melodiefigur bilden (g' - c'' - a' - c'' - g'), oder er transponiert quasi die Chorphrase um eine Quart nach unten. [205]

LF8/13

heptatonisch

Ambitus: h' - c'''

Das normalerweise übliche Vorsänger-Chor-Schema wird in der aufgenommenen Version dieses Stücks nicht strikt eingehalten. Daraus folgt, dass der eigentliche Vorsängerpart, der den oberen Tonraum abdeckt, hier weitgehend konstant ist, während Varianten vor allem im Chorpart auftreten.

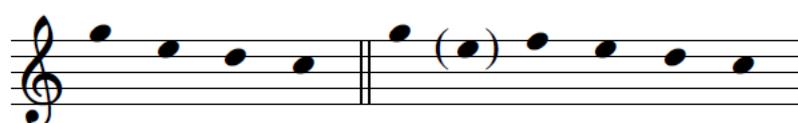
LF8/15

heptatonisch

Ambitus: c'' - c'''

Ein besonderes Merkmal dieses Liedes ist das Auftreten eines b''. Die Vs-Phrasen steuern alle die korrespondierenden Töne f'' bzw. a'' an. Eine Version dieses Stücks von einer anderen Gruppe (QK8/1) wird im Anschluss besprochen, da sie einen etwas anderen Chorpart aufweist.

Bei drei Stücken, von denen eins in Versionen zweier verschiedener Gruppen vorliegt, steigt der Chorpart vom g'' zum c'' ab.



QK8/1, LF8/28

QK8/3, LF8/8

QK8/1

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: c'' - c'''

Bei dieser Version des Stücks (vgl. oben LF8/15) wird das erste e'' des Chorparts durch den Korrespondenzton g'' ersetzt. Ansonsten ist auch hier wieder die Verwendung eines b'' ein besonderes Charakteristikum dieses Liedes. [206]

LF8/28

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: c'' - c'''

Auffallend ist hier, dass der Vorsänger mit wenigen Tönen den Tonraum einer Oktav abdeckt, indem er zweimal große Intervalle verwendet (Quintsprung abwärts, Quartsprung aufwärts).

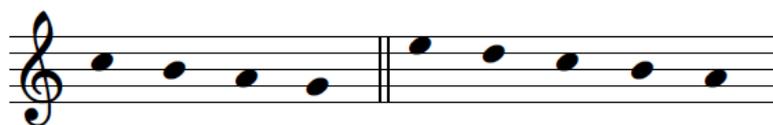
QK8/3 / LF8/8

heptatonisch

Ambitus: c'' - c'''

Die Vorsängerin singt hier alternierend zwei Phrasen, von denen die eine sich im oberen Tonraum bewegt, bevor sie mit einem ungewöhnlich großen Sprung abwärts (Sexte) auf e'' endet. Die zweite pendelt vorwiegend zwischen g'' und e''. In der anderen Version des Stücks (LF8/8) ist die tonräumliche Unterscheidung zwischen den beiden Vs-Phrasen nicht so eindeutig, da die zweite bogenförmig den gesamten Tonraum abdeckt.

Bei zwei Stücken endet der Chorpart tiefer als c'':



LF8/4

SM8/4

LF8/4

heptatonisch

Ambitus: e' - g''

In den Vs-Phrasen ist die Tonebene e'' meist stark ausgeprägt. Sie wird zunächst vom g'' aus erreicht und dann mit f'' und d'' umspielt und damit bekräftigt. Der Chorpart endet manchmal auf dem mit g' korrespondierenden e'.

SM8/4

hexatonisch (ohne g)

Ambitus: a' - f''

Die Vs-Phrase wird durch Terzschritte geprägt und erreicht nur das f''. Sie hebt die Tonebene c'' hervor, die meist ihr Anfangs- und [207] Endpunkt ist. Manchmal greift der Vorsänger auch den Schlussston des Chorparts auf, um zum c'' überzuleiten.

5.5.2.2. Lieder mit zwei Chorphasen pro Periode

Bei drei Liedern ist nicht die übliche Halbierung der Periode in einen Vorsänger- und einen Chorabschnitt oder eine entsprechende asymmetrische Aufteilung bei verlängertem Chorpart anzutreffen, sondern eine formale Struktur, die man sonst nur bei Liedern mit einer Periodenlänge von 16 bzw. 20 Beats vorfindet (s. dazu Kap. 5.5.3.1.). Die Periode ist hierbei in zwei Hälften unterteilt, die jeweils aus einer Vorsänger- und einer Chorphrase bestehen. Da sich die Chorphasen der ersten Hälfte von denen der zweiten regelmäßig unterscheidet, kann die Periodenlänge dieser Lieder nicht mit vier Beats angesetzt werden. Eine Ausnahme ist bei SM4/9 gemacht worden, da bei der Realisierung dieses Stücks - wie bereits oben ausgeführt wurde - die erforderliche Regelmäßigkeit in den Chorpartvarianten nicht vorliegt. An dieser Stelle sei aber dennoch zum Vergleich auf dieses Stück verwiesen.

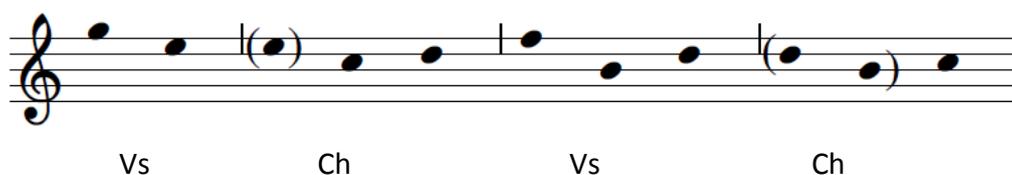
Bei zwei Stücken (LF8/5 und LF8/20) wechselt der Schlussston der Chorphrase zwischen d'' und c'', bei einem zwischen e'' und c'' (LF8/27; zu diesem Typ gehört unter Vorbehalt auch SM4/9).

LF8/5

heptatonisch

Ambitus: h' - a''

Der Vorsänger pendelt in der ersten Phrase zwischen g'' und e'', in der zweiten zwischen f'' und d'', das vom h' aus erreicht werden kann, oder den damit korrespondierenden Tönen a'' und f''. Die folgende Zusammenstellung zeigt, dass die Strukturtöne der beiden Vs- wie auch der beiden Chorphasen in einer Sekundrelation zueinander stehen: Die zweite ist jeweils um einen Ganzton nach unten transponiert.



[208]

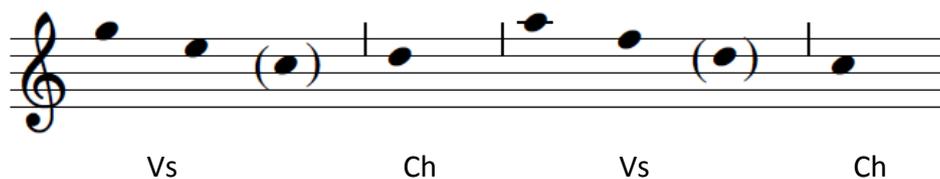
Die Chorphasen werden in der aufgenommenen Version vom Vorsänger mitgesungen, so dass sich die intendierte responsoriale Aufteilung nicht durchgängig findet. Der eigentliche Chorpart ist entsprechend notiert.

LF8/20

heptatonisch

Ambitus: h' - a''

Die Chorphasen bestehen hier jeweils aus Tonrepetitionen im Abstand eines Ganztons. Auch die Vs-Phrasen weisen wie in LF8/5 eine Sekundrelation auf. Reduziert auf die Struktur-töne ergibt sich folgendes Bild:



LF8/27

heptatonisch

Ambitus: h' - a''

Bei diesem Lied fällt auf, dass die Vs-Phrase in der ersten und zweiten Hälfte der Periode gleich ist und nur der Chor für Abwechslung sorgt. Dafür ist gelegentlich ein vom Vorsänger realisierter Teil eingeschoben, der sich über eine ganze Periode von acht Beats erstreckt und meist noch einmal wiederholt wird, bevor das reguläre Vorsänger-Chor-Schema wieder einsetzt. In der ersten Hälfte betont dieser Einschub die Tonebene g'' und steigt in der zweiten diatonisch zum c'' ab.

5.5.2.3. Lieder ohne Chorpart

Bei drei Liedern gibt es keine Unterteilung nach dem Vorsänger-Chor-Prinzip. [209]

LF8/23

anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: a' - c'''

Die Tonebene e'' wird in der ersten Hälfte der Periode besonders betont, die Ebene a' in der zweiten. Die einzige Art der Variantenbildung besteht in der Ansteuerung der Ebene e'', die entweder von oben (a'' - g'') oder unten (d'' - c'') erfolgt. Das c''' wird nur von einer zusätzlichen Oberstimme erreicht.

LF8/1

heptatonisch

Ambitus: c'' - c'''

Dieses Stück wird teilweise antiphonal dargeboten. Das führt dazu, dass am Anfang der Periode manchmal eine Art Chorphrase gesungen wird, die nur aus zwei Tönen, e'' und c'', besteht. Meist dominieren allerdings ihre Korrespondenzöne g'' bzw. e''. An der gleichen Stelle kommt aber auch eine typische Vs-Phrase vor, die vom c''' zum e'' absteigt. Das gleichzeitige Singen verschiedener Varianten führt vor allem auf den beiden letzten Beats zu Mehrstimmigkeit: Gerade die dreitönige Melodiefigur am Schluss weist zahlreiche Varianten auf.

LF8/17

heptatonisch

Ambitus: e' - g''

Dieses Stück besteht aus zwei verschieden textierten Zeilen, von denen die zweite gelegentlich nach der mehrfachen Wiederholung der ersten gesungen wird. Vermutlich ist ursprünglich eine Form von 24 Beats intendiert, bestehend aus zweimal Zeile 1 + einmal Zeile 2, oder eine von 32 Beats (zweimal 1 + zweimal 2). Damit würde dieses Lied zu dem Typ rechnen, der in Kap. 5.5.4. behandelt wird. Da es aber keine klare Unterscheidung zwischen Chor und Vorsänger gibt, führt dies in der aufgenommenen Version zu Unstimmigkeiten, welche Zeile gerade gesungen werden soll. Daraus resultiert manchmal eine Großform von 32 Beats, die aber nicht ständig durchgehalten wird. Deshalb wird das Stück hier als eins mit einer Periodenlänge von acht Beats behandelt. Während sich die erste Phrase um die Tonebene c'' herum bewegt, führt die zweite zum tiefen e'. [210]

5.5.3. Lieder mit einer Periodenlänge von sechzehn Beats

Bei diesen Liedern kann man zwei große Gruppen unterscheiden. Einerseits gibt es solche, deren Periode sich in zwei Hälften teilen lässt, die jeweils aus einem Vorsänger- und einem Chorabschnitt bestehen. Außer bei zwei Ausnahmen nehmen diese beiden Phrasen gleichviel Raum ein, so dass die Periodenhälften von acht Beats wiederum halbiert werden. Vier Phrasen von je vier Beats konstituieren also eine komplette Periode.

Eine relativ große Zahl von Stücken weist dagegen keinen eigenständigen Chorpart auf. Ihre Periode ist in vier Abschnitte unterteilt, die mit einer gleichbleibenden Textphrase unterlegt sind. Diese wird meistens in der dritten oder vierten Phrase variiert. Anders als bei der zuerst genannten Gruppe von Liedern, wo der Chorpart aus zwei Phrasen besteht, die sich zwar melodisch aber nicht textlich unterscheiden, ergibt sich deshalb hier für einen Chor keine unmittelbar naheliegende Zuordnung bestimmter Phrasen. Vielmehr trägt ein Vorsänger die

gesamte Periode allein vor, wobei er allerdings durchaus von weiteren Sängern unterstützt werden kann. Wenn diese gleichzeitig melodische Varianten singen, ergibt sich ein mehrstimmiges Klanggefüge. In zwei Fällen ließ sich nicht ermitteln, ob das Fehlen eines Chorparts nur auf besonderen Umständen bei der Ausführung der aufgenommenen Versionen beruht.

Hin und wieder kommt es vor, dass der Gesang einige Beats lang pausiert, bevor die Melodieperiode wieder beginnt. In der Regel wird die Periodenlänge von 16 Beats aber eingehalten. Bei SM20/1 und SM20/2 sind solche Pausen nach jeder Chorphrase zu finden.

5.5.3.1. Lieder mit Chorpart

Die Stücke sind den Schlusstönen der ersten Chorphrase entsprechend geordnet. Die zweite Phrase endet außer bei einem Lied immer auf c^{''}. [211]

Bei vier Liedern endet die erste Chorphrase auf e^{''}, davon sind zwei die oben erwähnten Ausnahmen, bei denen Chor- und Vorsängerabschnitte unterschiedlich lang sind. Hier liegt die gleiche asymmetrische Aufteilung vor, der man auch bei einigen Liedern mit einer Periodenlänge von acht Beats begegnet: Die Chorphrasen haben eine Länge von sechs Beats.

SM16/2

heptatonisch

Ambitus: c^{''} - c^{'''}

Die Chorphrasen, deren Hauptstimme im Rahmen der Terz c^{''} - e^{''} bleibt, unterscheiden sich nur im Schlusston. Vom Vorsänger kommen nur kurze Einwüfe, die meist vom c^{'''} unter Auslassung des f^{''} zum d^{''} absteigen.

SM16/9

anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: c^{''} - c^{'''}

Auch hier gilt für die Chorphrasen das bei SM16/2 Gesagte. Der Vorsänger vermeidet hier beim Abstieg vom c^{'''} zum e^{''} sowohl h^{''} als auch f^{''}.

Von den beiden anderen Liedern, deren erste Chorphrase auf e^{''} endet, liegt in einem Fall von einer anderen Gruppe eine Version vor, die eine Periodenlänge von nur acht Beats aufweist.

SM16/4

anhemitonisch pentatonisch (ohne f und h)

Ambitus: c'' - c'''

Auch bei diesem Stück bleibt der Chor im Rahmen der Terz c'' - e'', und die Chorphasen unterscheiden sich nur im Schlussston. Der Vorsänger steigt vom c''' zum c'' anhemitonisch pentatonisch ab und überspringt dabei das d''. [212]

LF16/2 / SM8/13

heptatonisch

Ambitus: g' - c'''

Die Chorphasen steigen zunächst vom c'' zum g' ab und steuern dann mit einem Halbtonschritt das e'' bzw. das c'' an. Manchmal werden auch beide Möglichkeiten gleichzeitig realisiert. Würde dies konsequent durchgehalten, wäre die Länge der Periode mit acht Beats anzusetzen. Dies findet sich in der Version einer anderen Gruppe (SM8/13), wo das Lied tatsächlich mit einer Periodenlänge von acht Beats realisiert wird. Der Chorpart entspricht dort der ersten Chorphrase von LF16/2. Diese Version ist hexatonisch (ohne h). In beiden Versionen gibt es vom c''' absteigende Vs-Phrasen, die auf e'' enden. Bei LF16/2 kommen solche hinzu, die die Ebene g'' durch Tonrepetition hervorheben.

Mehrere Stücke, die zum Teil in Versionen von verschiedenen Gruppen vorliegen, sind durch die Tonfolge d'' - h' am Schluss der ersten Hälfte der Periode gekennzeichnet. Darüberhinaus stimmen einige in ihrem melodischen Verlauf so sehr überein, dass sie sinnvollerweise gemeinsam behandelt werden, obwohl eins von ihnen eine Periodenlänge von 20 Beats aufweist (SM20/1) und bei einem die Vorsänger-Chor-Aufteilung gegenüber den anderen Stücken vertauscht ist (LF16/7), so dass hier das h' nicht den Schlussston der ersten Chorsondern den der ersten, sehr konstanten Vs-Phrase ausmacht. Die längere Periode von SM20/1 kommt einfach dadurch zustande, dass nach den Chorphasen jeweils eine Pause von zwei Beats eingefügt ist.

QK16/5 / SM20/1 / LF16/3 / LF16/7

heptatonisch

Ambitus: h' - a''

Die erste Vs-Phrase besteht weitgehend aus einer Repetition des Tones e''. Bei LF16/7, wo ja der Chor die erste Phrase singt, wird gelegentlich zwischen e'' und dem Korrespondenzton c'' gependelt. In der ersten Chorphrase dominieren absteigende Terzen (g'' - c'' - e'' und d'' - h'); bei LF16/7 vom Vorsänger ausgeführt). Die zweite Vs-Phrase besteht aus einer Transposition der ersten um [213] einen Ganzton nach unten. Das bezüglich der ersten Phrase für LF16/7 Gesagte gilt auch hier: Es kann zwischen d'' und dem Korrespondenzton h' gependelt wer-

den. Die zweite Chorphrase steigt vom f'' über d'' und e'' zum c'' ab. Bei LF16/7 beginnt diese Phrase auf dem Korrespondenzton a''.

LF16/1 / QK16/2

heptatonisch

Ambitus: h' - b''

Die erste Vs-Phrase stellt das Pendant zu der von QK16/5 etc. auf der korrespondierenden Tonebene g'' dar. Auch die zweite Vs-Phrase besteht hier wie dort aus einer Transposition der ersten um einen Ganzton nach unten. Die zweite Chorphrase ergibt sich ebenfalls durch Transposition aus der ersten: hier um eine Sekunde nach oben. In der leider nur fragmentarisch vorliegenden Version QK16/2 werden die beiden mittleren Phrasen, d. h. die erste Chor- und die zweite Vs-Phrase, auf der oberen Korrespondenztonebene ausgeführt, d. h. um eine Terz nach oben transponiert. Dabei ergibt sich als höchster Ton ausnahmsweise das sehr seltene b''.

Zum Vergleich hier eine Zusammenstellung der Strukturtöne, die die nahe Verwandtschaft der vier zuletzt besprochenen Lieder deutlich macht:

The image shows two musical staves in treble clef. The top staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The bottom staff contains a similar sequence: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. Vertical bar lines separate the notes into groups. Below the top staff, the labels 'Vs' and 'Ch' are placed under the first and second groups of notes respectively. Below the bottom staff, the labels 'Vs' and 'Ch' are placed under the first and second groups of notes respectively.

[oben: QK16/5, SM20/1, LF16/3, LF16/7; unten: LF16/1, QK16/2]

Bei sechs Stücken endet die erste Chorphrase auf d'', davon stimmen zwei melodisch überein (SM16/6 und SM16/7). Ihre Chorphrasen sind deutlich nach unten gewölbt, während dies bei einem weiteren Lied nicht so ausgeprägt ist (LF16/15). Zwei Stücke haben wellenförmig verlaufende Chorphrasen. Ein Stück, das in Versionen von zwei verschiedenen Gruppen vorliegt (SM16/8, LF16/10), weist im [214] Chorpart eine vergleichbare Relation auf. d'' und c'' sind hier jedoch nicht die Schlusstöne der beiden Chorphrasen, sondern die Ausgangspunkte für eine ascendente Bewegung in Terzschritten. Allen diesen Liedern ist nicht nur im Chorpart eine Sekundrelation der Chorphrasen zueinander gemeinsam, die sich entweder auf die Transposition der ganzen Phrase bezieht (wie in SM16/6, SM16/7, LF16/15, QK16/1, SM16/8 und LF16/10) oder auf die Schlusstöne (wie in LF16/13 und SM20/2). Darüber hinaus prägt diese Relation auch die meisten Vs-Phrasen (außer bei LF16/13), obwohl dies wegen deren größerer Variabilität nicht so deutlich hervortritt. Deshalb sind hier die entsprechenden Strukturtöne zusammengestellt:

relativ viele Varianten. Bei einer aufgenommenen Version gibt es eine akkordische Gitarrenbegleitung, die in der Transkription durch Angabe der gespielten (Dur-)Akkorde wiedergegeben ist. Für ein *kumina*-Ensemble ist die Verwendung einer Gitarre zwar absolut atypisch, hier zeigen sich aber Ansätze für eine mögliche zukünftige Entwicklung zumindest einiger *kumina*-Gruppen hin zu "neotraditionellen" Musikformen, die Instrumente aus der "westlichen" populären Musik einbeziehen. Der nächste Schritt könnte z. B. in der Benutzung elektrisch verstärkter Instrumente bestehen, die ja in Jamaika z. B. durch die *Reggae*-Musik durchaus gegenwärtig sind. Als ausgesprochen nicht-urbane Musik ist *kumina* davon allerdings heute (noch) weit entfernt.

SM20/2

heptatonisch

Ambitus: c'' - b''

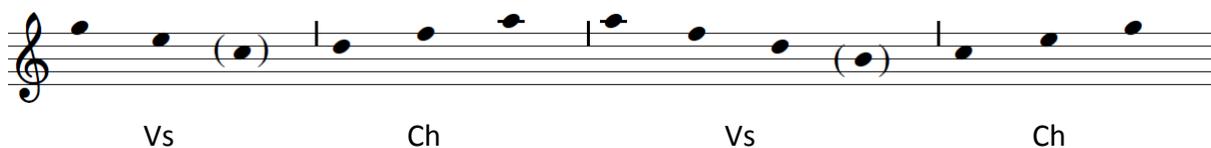
Bei diesem Lied sind nach jeder Chorphrase Pausen eingeschoben, die nicht immer eine feste Dauer haben, so dass die Periodenlänge nicht genau festzulegen ist. In den Transkriptionen sind diese [216] Stellen durch einen Asterisk (*) markiert. Bei einer aufgenommenen Version bestand die Tendenz, eine Länge von 20 Beats einzuhalten, bei einer anderen waren es meist 24. Die tatsächlich mit Gesang gefüllten Teile der Periode entsprechen allerdings in ihrer Form derjenigen der hier erörterten Stücke mit einer Länge von 16 Beats: Die erste Vs-Phrase (vier Beats) pendelt zwischen e'' und g''. Die erste Chorphrase steigt zum - seltenen - b'' auf und endet mit einem charakteristischen Quintabstieg a'' - d''. Die zweite Vs-Phrase hebt durch Tonrepetition die Ebene a'' hervor und steigt dann zum f'' ab. Diese Bewegung wird von der zweiten Chorphrase weitergeführt, die zunächst das e'' umspielt und schließlich mit einem Terzschrift endet.

SM16/8 / LF16/10

heptatonisch

Ambitus: h' - c'''

In der ersten Vs-Phrase wird die Tonebene g'' betont, manchmal pendelt der Vorsänger zwischen g'' und dem Korrespondenzton e''. Die zweite Vs-Phrase besteht aus einer Umkehrung der ersten Chorphrase, sie kann über das d'' hinaus bis zum h' weitergeführt werden. Wenn man von Varianten und Tonwiederholungen absieht, lässt sich die Wellenbewegung der Melodie folgendermaßen skizzieren:



QK16/3

heptatonisch

Ambitus: g' - c'''

Dies ist das einzige Stück, bei dem die erste Chorphrase auf a' endet. Die erste Vs-Phrase steigt zum c'', die zweite bis zum g' ab. [217]

5.5.3.2. Lieder ohne Chorpart

Zu dieser Gruppe zählen immerhin zwölf Stücke, die teilweise in Versionen von verschiedenen Gruppen vorliegen.

SM16/1 / SM16/5 / LF16/8

heptatonisch

Ambitus: c'' - c'''

Diese Lieder stimmen melodisch so überein, dass sie gemeinsam behandelt werden können. Die erste Phrase bewegt sich im oberen Tonraum g'' - h'' (das c''' wird nur selten erreicht), die zweite steigt vom a'' zum f'' ab und wird noch einmal wiederholt. Die letzte beendet diesen Abstieg über e'' und d'' zum c''. Der Melodieverlauf lässt sich folgendermaßen skizzieren:



SM16/3

heptatonisch

Ambitus: g' - g''

Die erste und zweite Phrase werden jeweils nur aus zwei Tönen gebildet, die vierte ist eine Wiederholung der ersten. Nur die dritte besteht aus einer dazu kontrastierenden, längeren Melodielinie.

LF16/9

heptatonisch

Ambitus: a' - a''

In formaler Hinsicht gleicht dieses Stück dem soeben besprochenen SM16/3: Die ersten beiden Phrasen bestehen hier sogar nur aus Tonwiederholungen, die letzte ist eine Variante der ersten. Nur die dritte kontrastiert durch eine längere, auf a' endende melodische Linie. [218]

LF20/1

hexatonisch (ohne a)

Ambitus: h' - g''

Die Periode dieses Stücks ist zwar länger als die der anderen hier behandelten Lieder, sie gleicht ihnen aber durch das Fehlen eines Chorparts und die mehrfache Wiederholung einer Phrase. Sie beginnt mit einer Phrase, die erst auf den letzten beiden Beats textiert ist und mit insgesamt sieben Beats eine ungewöhnliche Länge hat. Die folgende Phrase weist dagegen die übliche Dauer von vier Beats auf. Sie wird in einer Variante zwei- oder dreimal wiederholt. Im letzteren Fall ergibt sich eine Periodenlänge von 24 Beats. In Kontrast zur Anfangsphrase wird hier die Ebene c'' hervorgehoben.

SM16/10 / LF16/4

heptatonisch/hexatonisch (ohne f)

Ambitus: c'' - h''/g' - h''

Die vorliegenden Versionen dieses Liedes unterscheiden sich auf charakteristische Weise in der dritten Phrase: bei LF16/4 gibt es einen Abstieg vom e'' zum g', bei SM16/10 ist das f'' der obere Eckton dieser Phrase, die bereits auf d'' endet. Die ersten beiden Phrasen umfassen in einer bogenförmigen Bewegung den Tonraum c'' - h'' - c''. In der vierten Phrase bleibt LF16/4 auf einer Ebene - entweder c'' oder dem korrespondierenden e'' -, während SM16/10 diatonisch absteigt.

LF16/5

heptatonisch

Ambitus: a' - a''

Die ersten drei Phrasen bewegen sich vorwiegend zwischen g'' und a'', bevor die dritte zum c'' absteigt. In der letzten wird in einer wellenförmigen Bewegung das c'' erneut angesteuert. In einer Variante tritt in den ersten beiden Phrasen die Ebene e'' hervor. [\[219\]](#)

LF16/6 / LF16/11

anhemitonisch pentatonisch

Ambitus: g' - a''

Diese Stücke sind textlich relativ ähnlich und stimmen auch im Duktus der einzelnen Phrasen weitgehend überein. Leider liegen von beiden nur eher fragmentarische Versionen vor, so dass auf dieser Grundlage nicht zu entscheiden ist, ob es sich um Varianten eines Liedes handelt.

LF16/14

heptatonisch

Ambitus: c'' - c'''

Die erste und dritte Phrase sind durch Terzschritte charakterisiert: einmal aszendent, einmal deszendent. Die zweite bleibt im oberen Tonraum g'' - c''', während die vierte bogenförmig zum c'' führt.

LF16/12

hexatonisch (ohne h)

Ambitus: c'' - a''

Dieses Lied ist stark von Terzschritten geprägt. Als Chorpart kämen eigentlich die zweite und vierte Phrase in Betracht, das Stück wird aber so realisiert, dass bei der dritten und vierten mehrere Varianten gleichzeitig gesungen werden. Auch den Anfang singt nicht ein Sänger allein, so dass von einem Vorsänger-Chor-Schema bei der vorliegenden Aufnahme nicht gesprochen werden kann.

QK16/4

heptatonisch

Ambitus: c'' - c'''

Auch bei diesem Stück ist nicht ersichtlich, welche Phrasen normalerweise den Chorpart bilden würden. In der vorliegenden Version wird es von zwei Sängern ausgeführt, die sonst auch als Vorsänger agieren. Es weist die für Lieder mit Chorpart typische Halbierung der Periode auf. Die zweite Hälfte beginnt mit einer um eine Quart nach unten transponierte Wiederholung der ersten und endet schließlich auf c''. [220]

5.5.4. Lieder mit einer Periodenlänge von mehr als zwanzig Beats

Zu dieser Kategorie zählen neun Stücke¹¹⁴, die teilweise in Versionen mehrerer Gruppen vorliegen. Ihnen allen ist das Fehlen eines festen Chorparts gemeinsam. Sie sind zwar in unterschiedliche Periodenlängen eingestuft (24, 32, 36, 40), weisen aber eine gemeinsame, auf Abschnitten von acht Beats beruhende Teilung der Periode auf, die eine vergleichende Analyse sinnvoll und notwendig macht. Bei diesen Liedern mit längerer Melodieperiode tritt der Aspekt ihrer formalen Gliederung stärker hervor als bei den bisher betrachteten, kürzeren. Die Formteile werden im Folgenden mit Großbuchstaben bezeichnet (A, B, C). Speziell bei der Gruppe von SM wird die Periodenlänge übrigens selten strikt eingehalten. Durch Einfügen einer Pause am Periodenende (SM24/1, SM40/1) bzw. nach dem ersten C-Teil (SM36/1) oder durch Aushalten des letzten Tons und zusätzliche Pausen sowohl am Ende

¹¹⁴ Vgl. auch LF8/17.

des A- wie auch des B-Teils (QK36/1) erfolgt eine Dehnung variabler Länge. Sie ist in den Transkriptionen durch einen Asterisk (*) markiert.

SM24/1 / LF24/1 / QK24/1

hexatonisch (ohne f)

Ambitus: g' - e''

Form: A A B

Die A-Teile beginnen mit einer zweitönigen Phrase, die - um einen Ganzton nach unten transponiert - die zweite Phrase ergibt. In der Version von QK ist an das Ende der ersten Phrase jeweils noch eine Interjektion angefügt. Die erste Phrase des B-Teils bewegt sich zuerst im unteren Tonraum und umspielt dann das c'', die zweite entspricht der zweiten Phrase des A-Teils.

SM40/1 / QK36/1 / LF32/4

heptatonisch

Ambitus: c'' - c''' bzw. d'''

Form: A A B (B)

Es handelt sich zwar textlich um drei verschiedene Stücke, ihnen liegt aber ein gemeinsamer Melodieverlauf zugrunde. Im A-Teil [be\[221\]](#)wegt sich die Melodie im oberen Tonraum und endet auf g''. Sie erreicht in zwei Versionen (SM40/1 und QK36/1) das seltene d'''. Im B-Teil steigt sie zunächst erneut vom c''' aus ab. Die zweite Phrase wird in den drei Versionen jeweils auf verschiedenen, korrespondierenden Tonebenen ausgeführt. In der Version LF32/4 ist diese Phrase zu einem dreitönigen Abstieg verkürzt. Im Gegensatz zu SM40/1 und LF32/4 wird bei QK36/1 der B-Teil nicht wiederholt.

LF32/2

heptatonisch

Ambitus: c'' - h''

Form: A A B B

Die Melodie bewegt sich im A-Teil auch hier im oberen Tonraum, und zwar bogenförmig vom g'' über h'' zurück zum g''. Der B-Teil beginnt im unteren Tonraum, seine zweite Hälfte greift auf korrespondierenden Tonebenen den Schluss des A-Teils wieder auf.

LF32/5

heptatonisch

Ambitus: e' - f''

Form: A A B B'

Der A-Teil beginnt mit einem Aufstieg zum oberen Eckton f''. die zweite Phrase ist nach unten gewölbt, mit c'' als Start- und Endpunkt. Dieser Duktus charakterisiert auch die B-Teile: Hier reicht die Wölbung sogar bis zum f' bzw. e'. Alle Teile enden mit der azendenten Tonfolge a' - h' - c''.

LF32/1

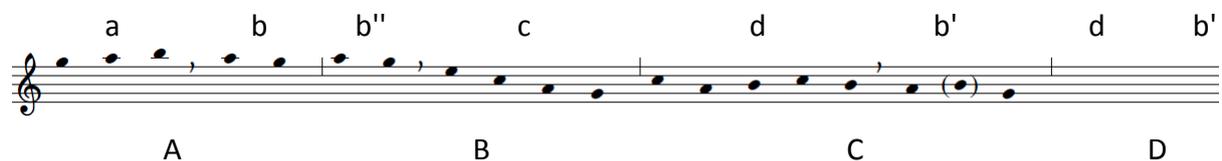
heptatonisch
 Ambitus: g' - a''
 Form: A B A B'

Die melodische Vorlage für dieses Stück ist vermutlich ein christliches Kirchenlied. Die A-Teile erreichen die Tonebene f''. Der B-Teil unterscheidet sich dadurch von B', dass ersterer die Ebene g'' hervorhebt, während letzterer vom e'' über d'' zum c'' absteigt. [222]

SM36/1

pentatonisch (ohne d und f)
 Ambitus: g' - h''
 Form: A B C C

Die einzelnen Phrasen, die im Folgenden mit kursiven Kleinbuchstaben bezeichnet werden und je vier Beats umfassen, sind hier deutlich durch ihren jeweiligen Tonraum und Duktus voneinander zu unterscheiden.

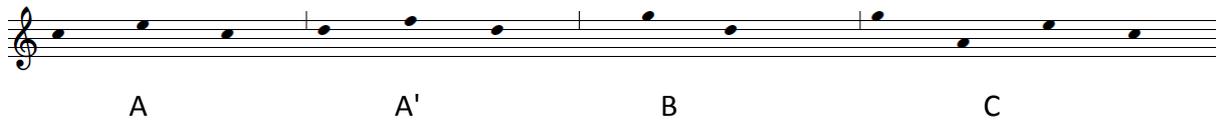


b'' unterscheidet sich von b durch ein ständiges Pendeln zwischen den beiden Tönen a'' und g''. In einer Version des Stücks ist diese Phrase durch eine Variante (g'' - e'' - c'') ersetzt. b' resultiert durch Oktavtransposition aus b. Zusätzlich kann bei b' ein h' eingefügt werden. Charakteristisch ist der Kontrast zwischen den engräumigen Phrasen a, b, b'' und b' und den Terzschriften von c. Ein weiterer Kontrast besteht zwischen d und allen anderen Phrasen, die jeweils auf g'' bzw. g' enden: d hebt als einzige die Tonebene c'' hervor, was durch den Schlusston h' wieder relativiert wird.

LF32/3

heptatonisch
 Ambitus: a' - a''
 Form: A A' B C

Die Struktur dieses Liedes ist durch das Vorherrschen bestimmter Tonebenen bzw. -räume in den vier Teilen der Periode geprägt.



A' ist trotz kleiner Abweichungen vor allem eine um eine Sekunde nach oben transponierte Variante von A. Beide umfassen einen Terzrahmen und haben einen bogenförmigen Duktus. B erweitert den Ton[223]raum zur Quart $g'' - d''$ bzw. in einer Variante zur Quinte $a'' - d''$. Der Melodieverlauf ist hier deszendend. Die erste Hälfte von C besteht aus zu den ersten Teilen kontrastierenden Terzsritten und deckt einen großen Tonraum ab (Septim $g'' - a'$). Die zweite Hälfte greift den Schluss von A wieder auf. Ein Sänger endet manchmal auf dem mit c'' korrespondierenden a' . [224]

6. Zusammenfassung

Gegenstand dieser Studie waren Lieder aus dem *kumina*-Repertoire, aufgenommen und dokumentiert bei drei verschiedenen *kumina*-Gruppen an unterschiedlichen Orten im Osten Jamaikas während eines Zeitraums von mehreren Monaten. Nachdem zunächst der methodische Ansatz herausgearbeitet (Kap. 1) und der bisherige Forschungsstand kritisch beleuchtet wurden (Kap. 3), folgte eine detaillierte Analyse des gesammelten Materials hinsichtlich textlicher (Kap. 4) und musikalischer (Kap. 5) Aspekte.

Die Auseinandersetzung speziell mit älteren Veröffentlichungen ermöglichte nicht nur einen Vergleich der rezenten Ausprägung von *kumina* mit früheren Beobachtungen, sie erwies sich auch wegen widersprüchlicher Aussagen und nicht mit heutigen Erkenntnissen übereinstimmender Hypothesen einzelner Autoren als notwendig.

Vor dem Hintergrund einer früher auf Westafrika fixierten Sichtweise afrojamaikanischer Kultur war es ein Anliegen dieser Arbeit, den ebenfalls vorhandenen, jedoch erst in jüngster Zeit mehr und mehr zur Kenntnis genommenen Bezug zum zentralafrikanischen Raum durch konkretes – hier zunächst nur lexikalisches – Material zu erhärten. Die *african language* der *konggo nation* ist daher sowohl im Zusammenhang der Liedtexte als auch separat in einem Glossar ausführlich dokumentiert worden, so dass linguistische Studien hier anknüpfen können. Ein sprachlicher und damit kultureller Zusammenhang zwischen *kumina* und dem Kongo-Raum darf aber bereits auf der Basis der bisherigen Untersuchungsergebnisse als gesichert gelten¹¹⁵.

Da *kumina* bisher vorwiegend aus religionswissenschaftlich-anthropologischer Sicht betrachtet worden war, so dass ich mich bezüglich des Kultaspekts von *kumina* weitgehend auf bereits vorhandene neuere Arbeiten stützen konnte, stand eine genauere Untersuchung der Musik noch aus. Die hier vorgelegten Ergebnisse können nun als [225] Ausgangspunkt für weitere Studien dienen, die über den sprachlichen Bezug zwischen *kumina* und dem Kongo-Raum hinaus Aufschluss über einen musikalischen Zusammenhang geben können. Bei der Suche nach kongolesischen Vorbildern für die *kumina*-Musik sollte das Hauptaugenmerk auf solche Charakteristika gelegt werden, bei denen man auf Grund ihrer strukturellen Bedeutung eine gewisse "historical inertia" (Kubik 1979:48) annehmen kann. Unter dieser Bedingung wäre es möglich, synchronisch *kumina*-Musik mit kongolesischer zu vergleichen. In Betracht kommen hier neben der Spielweise der Trommeln vor allem das *(ki)baandu*-Pattern und die Melodieperioden mit einer festen Länge von vier, acht und sechzehn Beats.

¹¹⁵ Vgl. die Arbeiten Lewis 1977, Brathwaite 1978, Schuler 1980 und Bilby & Bunseki 1983, wo zuerst diese These auf der Basis fundierten Materials vorgetragen wurde.

Was den europäischen Einfluss auf die *kumina*-Musik angeht, ist eine gewisse Vorsicht geboten. Eine entsprechende Beeinflussung gibt es ja bereits im Kongo selbst seit langer Zeit, so dass zunächst zu klären wäre, inwieweit z.B. melodische Phänomene, die als Leittöne interpretiert werden könnten, in traditioneller Musik im Kongo-Raum vorkommen und ob sie sich mit europäischem Einfluss erklären lassen.¹¹⁶ Ähnlich wie der Terminus *bailo* könnten sie von dort im 19. Jahrhundert mit den schwarzen Kontraktarbeitern nach Jamaika gelangt sein, was eine Fortsetzung dieses Prozesses auf der Insel dann nicht durch Kontakt mit portugiesischer sondern hauptsächlich britischer (Musik-)Kultur nicht ausschließt.

Obwohl die Beziehung zum Kongo-Raum eine wichtige Rolle in der vorliegenden Arbeit spielt, wurde *kumina* entsprechend den in Kap. 1 dargestellten Überlegungen in erster Linie als afrojamaikanisches Phänomen untersucht. Dabei stellte sich heraus, dass neben Liedern, in denen Ahnen angerufen werden oder die Glaubensvorstellungen, rituelle Praktiken oder Musik und Tanz zum Thema haben, auch solche vorhanden sind, deren Texte keinen direkten Bezug zu *kumina* aufweisen. Dass solche Lieder (folk songs, topical songs) bei allen untersuchten Gruppen einen erstaunlich hohen Anteil am Gesamtrepertoire ausmachen, mag zunächst für einen Ahnenkult, als der *kumina* ja immer apostrophiert wird, ungewöhnlich erscheinen. Hier wurde einerseits darauf hingewiesen, dass zumindest heute *kumina*-Musik auch nicht-zeremoniell gespielt wird, andererseits [226] zeigte sich, dass für die Beteiligten weniger die konkreten Liedtexte wichtig sind als vielmehr die Verwendung der für Außenstehende nicht verständlichen *african language* – auch wenn sie innerhalb der Lieder oft nur einen geringen Raum einnimmt – und die Art der musikalischen Darbietung.¹¹⁷

In diesem Zusammenhang wurde auch auf die Rolle von *kumina* als identitätsstiftend hingewiesen: Über den Kontakt zu den Ahnen wird nicht nur deren reicher Erfahrungsschatz den Lebenden zugänglich und kann ihnen so bei der Bewältigung aktueller Probleme im heutigen Jamaika helfen. Durch das direkte Anknüpfen an Kongo-Traditionen, die sich im Bewusstsein der Beteiligten als generell "afrikanisch" (*african*) darstellen, wird der kulturellen Entwurzelung auch eine positive Identifikationsmöglichkeit entgegengesetzt, ohne Altes nur nachzuahmen. Dies zeigt sich am kreativen Umgang der *konggo nation* mit Einflüssen vonseiten anderer Gruppen. Denn was den Kultaspekt betrifft, befindet sich *kumina* quasi in "Konkurrenz" sowohl zu magischen Praktiken als auch zur Anrufung von Geistern in einem (mehr oder weniger) christlichen Kontext (*obeah, science; revival*). Auch was die Förderung schwarzen Selbstbewusstseins angeht, spielen neben *kumina* sowohl die *Rasta*-Bewegung als auch – trotz ihrer widersprüchlichen Rolle in der jamaikanischen Geschichte – die *Ma-*

¹¹⁶ Vgl. Kubik 1985:51-52.

¹¹⁷ Diese These wird von der Tatsache untermauert, dass die Auswahl und die Reihenfolge von Liedern innerhalb eines *kumina play* nicht festgelegt sind.

roons, die die längste Tradition von schwarzer Eigenständigkeit in Jamaika aufweisen und entsprechend von anderen Afrojamaikanern respektiert werden, eine wichtige Rolle. Alle diese Gruppen sind dabei nicht streng voneinander abgeschottet. **kumina** ist nicht nur mit *obeah* bzw. *science* vereinbar (**kumina**-Anhänger können z.B. gleichzeitig *obeah* bzw. *science* praktizieren), es bestehen auch Kontakte zu *Rastas* und *Maroons*, wie u. a. an den hier untersuchten Liedtexten sichtbar wurde. Gelegentlich sind bei **kumina plays** sogar christliche *hymns* (Kirchenlieder) oder *Indian tunes* (indische Lieder) zu hören. Dennoch bleibt **kumina** außer durch die bereits angesprochene Verwendung der *african language* stets gerade auch in musikalischer Hinsicht identifizierbar. [227]

Kriterium für die Zugehörigkeit zum **kumina**-Repertoire ist zunächst das Vorliegen der für **kumina** typischen Instrumentalbegleitung, die in Kap. 5.2. dargestellt wurde. Auch die sonstigen musikalischen Charakteristika, auf die in Kap. 5.4. eingegangen wurde, lassen keine grundlegenden Unterschiede zwischen dem **kumina**-Repertoire im engeren Sinne und anderen traditionellen, im Rahmen von **kumina plays** gespielten Liedern erkennen.

Obwohl sich das Material insgesamt als weitgehend homogen erwies, sich also keine signifikanten Besonderheiten bei den verschiedenen Gruppen feststellen ließen, gibt es doch jeweils ein deutlich eigenständiges Repertoire: Die Überschneidungen, d. h. das Auftreten eines Liedes in mehreren oder gar allen Gruppen, sind auffallend gering. Daraus ist zu folgern, dass bei einer Untersuchung weiterer Gruppen vermutlich auch neue, hier nicht enthaltene Stücke hinzukämen. Auf Grund der erwähnten relativen Homogenität des hier analysierten Materials wäre jedoch nicht mit grundsätzlich anderen Resultaten zu rechnen, wenn andere Gruppen einbezogen würden.

Bezüglich der musikalischen Gestaltung sind neben dem obligatorischen Pattern der **(ki)baandu**-Trommel – gewissermaßen dem musikalischen Markenzeichen des **kumina**-Ensembles – gepaart mit einer improvisierenden Haupttrommel (*playing cast*) folgende formalen und melodischen Merkmale hervorzuheben, die in Kap. 5.4. und 5.5. näher ausgeführt sind:

- 1) Ein Lied besteht aus Melodieperioden mit in der Regel fester Länge von vier, acht oder sechzehn Beats, selten 24 oder mehr.
- 2) Diese Perioden sind entweder in Vorsänger- und Chorabschnitte aufgeteilt oder die gesamte Periode wird durch einen Hauptsänger dargeboten, der von weiteren Sängern unterstützt werden kann.
- 3) Bei einer Periodenlänge von vier Beats halbieren Vorsänger- und Chorpart die Periode.

- 4) Bei einer Periodenlänge von acht Beats gibt es meist eine Halbierung in Vorsänger- und Chorpart, sonst entweder [228]
 - eine Verlängerung des Chorparts auf fünf bis sechs Beats¹¹⁸; oder
 - eine Halbierung in zwei Abschnitte mit je einer Vorsänger- und einer Chorphrase¹¹⁹; oder
 - keinen Chorpart¹²⁰.
- 5) Bei einer Periodenlänge von sechzehn Beats findet sich entweder
 - eine Halbierung in zwei Abschnitte mit je einer Vorsänger- und einer Chorphrase, die diese Abschnitte meist wiederum halbieren (die Chorphrase kann aber auch verlängert sein¹²¹); oder
 - eine Teilung in vier Phrasen ohne Chorpart.
- 6) Bei einer Periodenlänge von mehr als zwanzig Beats gibt es keinen Chorpart, sondern Formteile mit einer Länge von acht Beats. Oft sind Pausen eingeschoben, die die Periodenlänge "oberflächlich" unregelmäßig erscheinen lässt.
- 7) Während der Chorpart eines Liedes weitgehend konstant ist, stellen
 - die Beibehaltung des Melodierhythmus bei gleichzeitiger Änderung von (einzelnen) Tönen¹²²,
 - die Beibehaltung der Melodiefigur (Phrase) bei gleichzeitiger Änderung des Melodierhythmus¹²³ und
 - der Wechsel des Tonraums speziell bei unterschiedlich textierten Phrasen¹²⁴
 die wichtigsten Möglichkeiten der melodischen Gestaltung und Variantenbildung in den Vorsängerphrasen dar. Diese sind meist deszendend (oft vom c''' aus absteigend) oder nach oben gewölbt.
- 8) Die Schlusstöne von aufeinanderfolgenden Phrasen weisen häufig einen Terz- oder Ganztonabstand auf, letzterer findet sich sowohl bei unmittelbar aufeinanderfolgenden Phrasen (Vorsänger [229] - Chor¹²⁵) als auch im Verhältnis zweier Vorsänger¹²⁶- oder zweier Chorphrasen¹²⁷ zueinander.

Die in der Literatur über *kumina* immer wieder auftauchende Differenzierung zwischen sog. *bailo* und sog. *country songs*, die auf der Sprache der Liedtexte basiert (vgl. Kap. 4.3.3.), legt nahe, nach damit korrespondierenden Merkmalen zu suchen, die diese beiden Kategorien in

¹¹⁸ SM8/3, SM10/1, SM8/8 (I), SM8/6, LF8/19, SM8/14, LF8/29.

¹¹⁹ S. Kap. 5.5.2.2.

¹²⁰ S. Kap. 5.5.2.3.

¹²¹ SM16/2, SM16/9.

¹²² Z.B. in QK4/3, SM4/5, LF4/4, SM4/2, SM4/10, LF8/12, SM8/2, SM8/12, SM8/1.

¹²³ Z.B. in LF8/7, SM16/1; vgl. dazu auch oben S. 178.

¹²⁴ Z.B. in SM4/3, QK4/1, LF4/12, LF4/2, SM8/5, LF8/18, SM8/12, QK8/3, LF16/2.

¹²⁵ Z.B. in SM4/4, SM4/3, SM4/5, LF4/4, SM4/10, SM4/6, LF4/5, LF4/9, SM4/9, LF8/2, LF8/12, SM8/5, LF8/21, SM8/8, SM8/6, LF8/6, SM8/12, SM8/1, SM8/9, SM8/15.

¹²⁶ Z.B. in QK16/5, SM20/1, LF16/3, LF16/7, LF16/1, QK16/2.

¹²⁷ Z.B. in LF8/5, LF8/20, SM16/6, SM16/7, LF16/6, QK16/1, LF16/3, SM20/2.

musikalischer Hinsicht charakterisieren und voneinander abgrenzen. Untersucht man jedoch Stücke mit ausschließlich aus *african language* bestehenden Liedtexten – dem entscheidenden Kriterium für *country songs* – auf ihre musikalischen Charakteristika, so ergibt sich weder hinsichtlich der Periodenlänge noch der Gebrauchsleiter oder des Vorhandenseins eines Vorsänger-Chor-Schemas eine spezifische Differenz gegenüber anderen, nicht als *country songs* zu bezeichnenden Liedern:

- Es gibt zwar keine *country songs* mit einer Periodenlänge von mehr als zwanzig Beats, Längen von vier, acht und sechzehn Beats sind aber vertreten¹²⁸.
- Auch bezüglich der Gebrauchsleiter ergibt sich keine Präferenz für eine bestimmte Skala: Es gibt sowohl *country songs* mit anhemitonisch pentatonischer¹²⁹ als auch solche mit hexa-¹³⁰ oder heptatonischer¹³¹ Leiter.
- Ein Wechselspiel zwischen Vorsänger und Chor ist ebenfalls keine Bedingung für *country songs*: Es kann vorliegen¹³² oder auch nicht¹³³.

Zusammenfassend könnte man zwar sagen, dass *country songs* tendenziell eher kürzere Perioden (typische Länge: vier oder acht Beats) und keine hepta- sondern hexa- oder anhemitonisch pentatonische [230] Skalen aufzuweisen scheinen und in der Regel auf dem Vorsänger-Chor-Schema basieren. Vergleicht man jedoch die oben jeweils angeführten Beispiele mit dieser Hypothese, so zeigt sich, dass es sich hier in keiner Weise um ein fest abgrenzbares Teilrepertoire handelt: Alle drei Kriterien treffen nämlich gleichzeitig nur auf vier Stücke zu¹³⁴. Außerdem gibt es Lieder, die diesen melodisch gleichen oder ähneln, jedoch auf Grund ihrer Texte nicht als *country songs* bezeichnet werden können¹³⁵. Eine Melodievorlage kann also mit verschiedenen Textierungen kombiniert werden. Die Unterscheidung zwischen *country* und *bailo songs* ist somit als eine außermusikalische einzustufen.

Gegenwärtig sind die *kumina*-Gruppen durchweg im Umfeld kleiner Ortschaften in den östlichen parishes Jamaikas angesiedelt. *kumina* ist also ein ländliches, nicht-urbanes Phänomen, auf das verschiedene Faktoren einwirken: Die hohen Kosten erschweren das häufige Durchführen größerer *plays*. *obeah/science*, *Rastas*, *Maroons*, und *revival* stellen bezüglich unterschiedlicher Aspekte Alternativen zu *kumina* dar. Von seiten der offiziellen Kulturpolitik wird *kumina* meist als ein Musikstil betrachtet, der sich als "national heritage" auf Festivals präsentieren lässt. Und im Rahmen der allgemeinen Tendenz zur Landflucht und Orientierung

¹²⁸ Z.B. LF4/10, LF4/1, SM4/2; LF8/6, LF8/9, LF8/21; LF16/6, LF16/11.

¹²⁹ Z.B. LF4/10, LF4/1, LF16/6, LF16/11.

¹³⁰ Z.B. SM4/2, LF8/21.

¹³¹ Z.B. LF8/6.

¹³² Wie in LF4/10, SM4/2, LF4/1, LF8/21, LF8/9, LF8/6.

¹³³ Wie in LF16/6, LF16/11.

¹³⁴ LF4/1, LF4/10, SM4/2, LF8/21.

¹³⁵ SM4/2 -> LF4/4; LF8/21 -> SM8/5. Dies gilt auch für LF8/9 -> SM8/2.

am urbanen Leben dürften für viele junge Afrojamaikaner langfristig "modernere" Konzepte wie die der auch in der Hauptstadt Kingston fest verankerten *Rastas* und Musik wie *Reggae* und *Dub* attraktiver sein als das Praktizieren eines Ahnenkults und das Aufgreifen traditioneller Musik wie *kumina*. Es bleibt abzuwarten, ob *kumina* die gleiche Entwicklung durchmachen wird wie die *Maroons*, die sich heute fast ausschließlich auf die Vorführung ihrer Musik- und Tanzstile bei jährlichen Festivals beschränken und kaum noch tatsächliche Zeremonien im Rahmen ihres eigenen Ahnenkultes durchführen. Momentan ist ***kumina*** jedenfalls eine (noch?) durchaus lebendige Tradition. [231]

ANHANG: Glossar der *african language*

Die Stichwörter werden unter Verwendung der in Kapitel 2.2. erläuterten Symbole (nach Cassidy & Le Page 1980) geschrieben. Damit wird der Tatsache Rechnung getragen, dass es sich bei der *african language* nicht um "reines" **kiKongo** handelt und in einigen Fällen die Herkunft nicht zweifelsfrei zu klären war. Weder das JC¹³⁶ noch die *african language* sind Tonsprachen im engeren Sinn, bei Wörtern der *african language* scheint jedoch in einigen Fällen die Länge eines Vokals mit dem Hochtton des zugrundeliegenden **kiKongo**-Lexems zu korrespondieren.¹³⁷ Mitunter ist aber auch die ursprüngliche Vokalquantität erhalten geblieben: Im **kiKongo** werden Vokale sowohl vor Nasal + Konsonant als auch nach einem Halbvokal in der Regel lang realisiert (-VVNC- bzw. -SVV-). In dem beschränkten Lexikon der *african language* gibt es allerdings keine entsprechenden Oppositionen (minimal pairs), so dass man der Vokalquantität keine phonemische Bedeutung beimessen kann. Verschiedene Vokalqualitäten, genauer gesagt die unterschiedlichen Öffnungsgrade, von /e/ und /o/ werden nicht berücksichtigt, da sie hier ebenso wie im **kiKongo** nicht phonemisch sind (Laman 1936:xi; Jungraithmayr & Möhlig 1983:134). In der *african language* treten sie nach den bisherigen Erkenntnissen in freier Variation¹³⁸ auf.

Zum Vergleich mit meinem Material sind entsprechende Ausdrücke, die bei anderen Autoren erwähnt sind, unter Beibehaltung der vom jeweiligen Autor gewählten Schreibung in der Reihenfolge des Erscheinungsjahrs ebenfalls aufgeführt. Lewis (1977), Brathwaite (1978) und Schuler (1980) beziehen sich alle auf dasselbe Interview mit der Informantin QK, das Schuler und Lewis im Juni 1971 führten (Lewis 1977:Anm.3). Bilby und Bunseki (Bilby & Bunseki 1983) beziehen sich in ihren Etymologien u. a. auf Laman, der hier im Original zitiert wird (Laman 1936). Hinzu kommen persönliche Mitteilungen von Mukumbuta Lisimba (ML) und vor allem Klaus Piper (KP), [232] der sich neben eigenen Forschungen auf Swartenbroeckx 1973 stützt. Sie wurden in erster Linie zu unklaren Ausdrücken befragt, so dass sie nicht bei jedem Stichwort als Quelle zitiert werden.

Die Stichwörter sind alphabetisch ohne Berücksichtigung von Vokallängen geordnet. Beispiele für längere Phrasen, die aus diesen Wörtern gebildet werden, sind unter "Kontext" aufgeführt oder alphabetisch nach dem ersten Wort sortiert, wenn eine Übersetzung möglich ist. Von dort wird auf die jeweiligen einzelnen Stichwörter verwiesen. Sofern Varianten vorhanden sind, ist die häufiger verwendete als Stichwort angesetzt.

¹³⁶ Vgl. Berry 1977; CAS 1971:26-32.

¹³⁷ Dies wäre von einem Linguisten/Afrikanisten genauer zu untersuchen. Auf die Angabe der Hochtöne nach Laman 1936 wurde verzichtet, da er Oberflächenformen notiert, die verschiedene Realisationen des Hochtons aufweisen. Das **kiKongo** hat aber nur zwei Toneme (Jungraithmayr & Möhlig 1983:134).

¹³⁸ Vgl. Lyons 1971:74-75, 117-118.

Manchmal werden mehrere Deutungen angeboten, um sowohl mögliche "Fehler" der Informanten (z.B. Verwechslungen, Volksetymologien) zu berücksichtigen als auch die oft vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten deutlich zu machen, wo Angaben der Informanten zur Bedeutung fehlen. Im letzteren Fall sind Etymologien natürlich rein spekulativ und beruhen allein auf lautlichen Ähnlichkeiten. Entsprechende **kiKongo**-Lexeme werden dennoch angeführt um zu belegen, inwieweit die Wortstruktur der Stichwörter, auch wo über deren Inhalt keine gesicherten Aussagen gemacht werden können, mit der von Kongo-Sprachen übereinstimmt.

Nicht aufgenommen sind einerseits einige wenige Ausdrücke, über die keine weiteren Informationen vorliegen, und andererseits solche, die auch im StE bzw. im JC vorkommen, in der *african language* aber eine spezielle Konnotation haben. Dazu gehören *african, country, iron, grater, nation, play, playing cast, queen* und *tribe*. [233]

Auf folgende, häufig vorkommende Phänomene sei hier hingewiesen:

- 1) Anlautende Nasale vor Konsonanten (NC-) fallen meist weg (z.B. *baazu* < *mbazu*).
- 2) Präfixe werden mitunter neu (hyperkorrekt) hinzugefügt (z.B. *mundaambi* < *ndombe*).
- 3) Es scheint eine phonologische Regel vorzuliegen, nach der das /nz-/ des **kiKongo** in Jamaika zu /j-/ geworden ist (s. *jala, jiimbu, jini, jumantadi, jumbi*).
- 4) Eine weitere phonologische Regel scheint in der Ableitung von /ch-/ aus **kiKongo** /ns-/ zu bestehen (s. *chungga*).

[234-290 wurden in dieser Version weggelassen]

BIBLIOGRAPHIE [= 291-298]

Bei Reprints und unveränderten Neuauflagen wird das ursprüngliche Erscheinungsjahr der Publikation verwendet. In Klammern ist dann auf die Ausgabe hingewiesen, aus der tatsächlich zitiert wurde.

ALLEYNE, Mervin C.

1980 *Comparative Afro-American: An Historical-Comparative Study of English-Based Afro-American Dialects of the New World*, Ann Arbor

BÄHR, Dieter

1974 *Standard English und seine geographischen Varianten*, München

BAILEY, Beryl Loftman

1966 *Jamaican Creole Syntax. A Transformational Approach*, Cambridge

BARRETT, Leonard E.

1974 *Soul-Force. African Heritage in Afro-American Religion*, New York

1976 *The Sun and the Drum. African Roots in Jamaican Folk Tradition*, Kingston (Reprint Kingston 1979)

1977 *The Rastafarians. The Dreadlocks of Jamaica*, Kingston (Reprint Kingston 1979)

BAXTER, Ivy

1970 *The Arts of an Island*, Metuchen

BECKWITH, Martha Warren

1928 *Jamaica Folk-Lore. With Music Recorded in the Field by Helen H. Roberts*, New York (Memoirs of The American Folk-Lore Society Volume XXI; Reprint New York 1969)

1929 *Black Roadways. A Study of Jamaican Folk Life*, Chapel Hill (Reprint New York 1969)

BERRY, Jack

1977 "Is Caribbean English a Tone Language?", in *Essays for a Humanist. An Offering to Klaus Wachsmann*, New York, pp. 95-104

BETTELHEIM, Judith

1979 *The Afro-Jamaican Jonkonnu Festival: Playing the Forces and Operating the Cloth*, Ph.D. Dissertation, Yale Univ.

BILBY, Kenneth M.

1975 "Bongo, Backra & Coolie. Jamaican Roots", Kommentar zu den LPs Folkways FE 4231/4232

1981 "Music of the Maroons of Jamaica", Kommentar zur LP Folkways FE 4027

- 1984 "Jamaican Ritual Music from the Mountains and the Coast", Kommentar zur LP Lyri-chord LLST 7394 (o.J.)
- 1985 "Caribbean Crucible", in HAYDON, G.; MARKS, D. (Hg.): *Repercussions. A Celebration of African-American Music*, pp. 128-151, London
- BILBY, Kenneth M.; BUNSEKI, Fu-Kiau kia
- 1983 *Kumina: A Kongo-Based Tradition in the New World*, Brüssel (Les Cahiers du CEDAF/ASDOC-Studies 8)
- BILBY, Kenneth M.; LEIB, Elliot
- 1983 "From Kongo to Zion: Three Black Musical Traditions from Jamaica", Kommentar zur LP Heartbeat HB 17
- BOGUES, Tony
- 1982a "Stammeskriege - Aspekte der politischen Kultur", in EPP, Rainer; FREDERKING, Klaus (Hg.): *Dub Version. Über Jamaikas Wirklichkeit*, Berlin, pp. 31-42
- 1982b "Eine 400 Jahre alte Plantage - Zur politischen Ökonomie Jamaikas", in EPP, Rainer; FREDERKING, Klaus (Hg.): *Dub Version. Über Jamaikas Wirklichkeit*, Berlin, pp. 44-64
- BOONE, Olga
- 1951 *Les Tambours du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*, Tervuren
- BRAAK, Ivo
- 1980 *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, Kiel (6. Aufl.)
- BRANDL, Rudolf M.
- 1973 "Der Einfluß der Feldforschungstechniken auf die Auswertbarkeit musikethnologischer Quellen", in *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research* 15:73-88
- BRATHWAITE, Edward Kamau
- 1978 "Kumina - The Spirit of African Survival", in *Jamaica Journal* 42:44-63, Kingston
- BROWN, Aggrey
- 1979 *Color, Class, and Politics in Jamaica*, New Brunswick, N.J.
- CAMPBELL, Mavis Christine
- 1988 *The Maroons of Jamaica, 1655-1796. A History of Resistance, Collaboration & Betrayal*, Granby
- CASSIDY, Frederic G(omes)
- 1971 *Jamaica Talk. Three Hundred Years of the English Language in Jamaica*, London (2. Aufl., Paperbackausgabe 1982)

- CASSIDY, F(rederic) G(omes); LE PAGE, R(obert) B(rock)
 1980 *Dictionary of Jamaican English*, Cambridge (2. Aufl.)
- CLARKE, Sebastian
 1980 *Jah Music. The Evolution of the Popular Jamaican Song*, London
- CLERK, Astley
 1913 "The Music and Musical Instruments of Jamaica" (Reprint von Auszügen in *Jamaica Journal* 9(2/3):59-67, Kingston 1975)
- CONSTANT, Denis
 1982 *Au source du Reggae. Musique, société et politique en Jamaïque*, Roquevaire
- DAELEMAN, Jan
 1972 "Kongo Elements in Saramacca Tongo", in *Journal of African Languages* 11(1):1-44
- DECAMP, David
 1960 "Four Jamaican Creole Texts", in LE PAGE, R.B. (Hg.): *Jamaican Creole*, London, pp. 125-179
- 1971a "Introduction: The Study of Pidgin and Creole Languages", in HYMES, Dell (Hg.): *Pidginization and Creolization of Languages*, Cambridge, pp. 13-39
- 1971b "Toward a Generative Analysis of a Post-Creole Speech Continuum", in HYMES, Dell (Hg.): *Pidginization and Creolization of Languages*, Cambridge, pp. 349-370
- DOBBIN, Jay D.
 1982 *"Do'en Dee Dance": Description and Analysis of the Jombee Dance of Montserrat*, Ph.D. Dissertation, Ohio State Univ.
- EDWARDS, K. K.
 1979 *The West Indian Language Issue in British Schools*, London
- EPP, Rainer/FREDERKING, Klaus
 1982 "Kurze Chronik Jamaikas", in EPP, Rainer; FREDERKING, Klaus (Hg.): *Dub Version. Über Jamaikas Wirklichkeit*, Berlin, pp. 152-154
- EPICA Task Force
 1979 *Jamaica: Caribbean Challenge*, Washington, D.C.
- GANSEMANS, Jos; SCHMIDT-WRENGER, Barbara
 1986 *Zentralafrika*, Leipzig (Musikgeschichte in Bildern Bd. I, Lieferung 9)
- HALL-ALLEYNE, Beverley
 1982 "Asante Kotoko: The Maroons of Jamaica", in *ACIJ Newsletter* 7:3-40, Kingston

1984 "The Evolution of African Languages in Jamaica", in *ACIJ Research Review* 1:21-46, Kingston

HALL-ALLEYNE, Beverley; WHITE, Garth; COOKE, Michael

1982 *Towards a Bibliography of African-Caribbean Studies 1970-1980*, Kingston

HARRISON, Martin

1979 "Volksmusik und gesellschaftliche Realität im heutigen Jamaika", in HENZE, Hans Werner (Hg.): *Zwischen den Kulturen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik I*, Frankfurt am Main, pp. 153-187

HEN, F.J. de

1960 *Beitrag zur Kenntnis der Musikinstrumente aus Belgisch Kongo und Ruanda-Urundi*, Köln

HOGG, Donald W.

1960 *The Convince Cult in Jamaica*, New Haven

1961 "Magic and 'Science' in Jamaica", in *Caribbean Studies* 1(2):1-5, Rio Piedras

HURSTON, Zora Neale

1938 *Tell my Horse*, Philadelphia/New York

INSTITUTE OF JAMAICA (Hg.)

1976 *Jamaica Journal* 10(1), Kingston

JEKYLL, Walter

1906 *Jamaican Song and Story: Annancy Stories, Digging Sings, Ring Tunes, and Dancing Tunes*, o.O., o.J. (Reprint Nendeln 1967)

JUNGRAITHMAYR, Herrmann; MÖHLIG, Wilhelm J. G. (Hg.)

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

KERR, Madeline

1952 *Personality and Conflict in Jamaica* (2. Aufl. London 1963)

KUBIK, Gerhard

1979 *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. A Study of African Cultural Extensions Overseas*, Lissabon (Estudos de Antropologia Cultural No. 10)

1981 "Angolan Traits in Black Music of Brazil", in INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SOCIETY: *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Kassel, pp. 66-74

1984 "Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung", in KUCKERTZ, Josef (Hg.): *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 11:57-102, Wiesbaden

- 1985 "African Tone-Systems - A Reassessment", in *Yearbook for Traditional Music* 17:31-63
- 1986 "Afrikanische Musikkulturen in Brasilien", in PINTO, Tiago de Oliveira (Hg.): *Brasilien. Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*, Mainz, pp. 121-147
- 1988 "Alo - Yoruba-Märchen mit Liedern", in KUBIK, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze*, Leipzig, pp. 254-299

KUCKERTZ, Josef

- 1980 "Zur Niederschrift der Musik außereuropäischer Kulturen", in GÖLLNER, Theodor (Hg.): *Notenschrift und Aufführung. Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München*, Tutzing, pp. 15-32 (Diskussion des Beitrags: pp. 33-40)

LAMAN, K. E.:

- 1936 *Dictionnaire Kikongo-Français avec une étude phonétique décrivant les dialectes les plus importants de la langue dite Kikongo*, Brüssel (Reprint Ridgewood 1964), 2 Bände

LE PAGE, R(obert) B(rock)

- 1960 "An Historical Introduction to Jamaican Creole", in LE PAGE, R.B. (Hg.): *Jamaican Creole*, London, pp. 1-124

LEWIN, Olive

- 1969 "Cult Music", in *Jamaica Journal* 3(2):14-15, Kingston
- 1970 "Folk Music of Jamaica. An Outline for Classification", in *Jamaica Journal* 4(2):68-72, Kingston
- 1971 "Jamaica's Folk Music", in *Yearbook of the International Folk Music Council* 3:15-22
- 1973 *Forty Folk Songs of Jamaica*, Washington D.C.
- 1982 "Musical Life of Jamaica in the 19th Century", in GÜNTHER, Robert (Hg.): *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, Regensburg, pp. 277-296

LEWIN, Olive; REID, Vic

- 1981 *Jamaica Heritage Week 1981. A Word on some Traditions*, o.O., o.J. (Kingston)

LEWIS, Maureen Warner

- 1977 *The Nkuyu: Spirit Messengers of the Kumina*, Mona (Sonderdruck aus *Savacou* 13:57-86)

LOGAN, Wendell

- 1982 "Conversation with ... Marjorie Whyllie: Some Aspects of Religious Cult Music in Jamaica", in *The Black Perspective in Music* 10(1):85-94

- LYONS, John
1971 *Einführung in die moderne Linguistik*, München (6., unveränderte Aufl. 1984)
- MANSINGH, Laxmi & Ajai
1980 "Hosay", in *Jamaica Journal* 44:15, Kingston
- MINTZ, Sidney W(ilfred); PRICE, Richard
1976 *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective*, Philadelphia (ISHI Occasional Papers in Social Change No. 2)
- MOORE, Joseph Graessle
1953 *Religion of Jamaican Negroes. A Study of Afro-Jamaican Acculturation*, Ph.D. Dissertation, Evanston, Illinois
- 1979 "Music and Dance as Expressions of Religious Worship in Jamaica", in BLACKING, John; KEALIINOHOMOKU, Joann W. (Hg.): *The Performing Arts. Music and Dance*, Den Haag, pp. 293-318
- MURDOCK, G.P.
1959 *Africa. Its Peoples and Their Culture History*, New York
- NETTLEFORD, Rex M.
1972 *Identity, Race and Protest in Jamaica*, New York
- NKETIA, J. H. Kwabena
1974 *The Music of Africa*, New York
- 1981 "African Roots of Music in the Americas: An African View", in INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SOCIETY: *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Kassel, pp. 82-88
- OWENS, Joseph
1976 *Dread. The Rastafarians of Jamaica*, Kingston (Reprint London 1979)
- PAYNE, Anthony J.
1988 *Politics in Jamaica*, London/New York
- PATTERSON, Orlando
1967 *The Sociology of Slavery. An Analysis of the Origins, Development and Structure of Negro Slave Society in Jamaica*, London (Reprint Kingston 1973)
- PRICE, Richard
1975 "KiKoongo and Saramaccan: A Reappraisal", in *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 131:461-478, 's-Gravenhage
- 1979 *Maroon Societies. Rebel Slave Communities in the Americas*, Baltimore/London (2. Aufl.)

RAAB, Claus

1984 "Ein rhythmisches Problem in der Musik Jamaikas", in MAHLING, Christoph-Hellmut; WIESMANN, Sigrid (Hg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel, pp. 599-605

RECKORD, Verena

1977 "Rastafarian Music", in *Jamaica Journal* 11(1/2):3-13, Kingston

ROBERTS, John Storm

1972 *Black Music of Two Worlds*, New York (Neuauf. London 1973)

ROBINSON, Carey

1969 *The Fighting Maroons of Jamaica*, o.O. (Kingston; 2. Aufl. 1971)

RYMAN, Cheryl

1980 "The Jamaican Heritage in Dance", in *Jamaica Journal* 44:2-14, Kingston

1984 "Kumina: Stability and Change", in *ACIJ Research Review* 1:81-128, Kingston

SCHULER, Monica

1979 "Myalism and the African Religious Tradition in Jamaica", in CRAHAN, Margaret E.;- KNIGHT, Franklin W. (Hg.): *Africa and the Caribbean. The Legacies of a Link*, Baltimore/London, pp. 65-79

1980 *Alas, Alas, Kongo. A Social History of Indentured African Immigration into Jamaica, 1841-1865*, Baltimore/London

SEAGA, Edward

1956 "Folk Music of Jamaica", Kommentar zur LP Folkways FE 4453

1969 "Revival Cults in Jamaica. Notes towards a Sociology of Religion", in *Jamaica Journal* 3(2):3-13, Kingston

SIMON, Artur

1978 "Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie", in KUCKERTZ, Josef (Hg.): *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9:8-52, Köln

SIMPSON, George Eaton

1954 "Jamaican Cult Music", Kommentar zur LP Folkways FE 4461 (2. Aufl. 1961)

1978 *Black Religions in the New World*, New York

SIMPSON, G(eorge) E(aton); MOORE, J(oseph) G(raessle)

1957 "A Comparative Study of Acculturation in Morant Bay and West Kingston, Jamaica", in *Zaire* 11(9/10):979-1019, 1957 und 12(1):65-87, 1958 (Reprint in SIMPSON, George Eaton: *Religious Cults of the Caribbean: Trinidad, Jamaica and Haiti*, Rio Piedras 1980, 3. Aufl., Caribbean Monograph Series No 15, pp. 157-200)

SÖDERBERG, Bertil

1956 *Les Instruments de Musique au Bas-Congo et dans les Régions Avoisinentes*, Stockholm

SPRINGER, Otto (Hg.)

1962 *Langenscheidts Enzyklopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache, Teil 1 Englisch - Deutsch*, 2 Bände, Berlin/München 1962/1963

STONE, Carl

1986 *Class, State, and Democracy in Jamaica*, New York

SWARTENBROECKX, Pierre

1973 *Dictionnaire kikongo et kituba - français*, Bandundu (Centre d'Etudes Ethnologiques)

THIEL, Josef Franz

1988 Stichworte "Kult" und "Magie", in HIRSCHBERG, Walter (Hg.): *Neues Wörterbuch der Völkerkunde*, Berlin, pp. 269,291

VOGELS, Raimund

1988 *Tanzlieder und liturgische Gesänge bei den Dagaaba in Nordwestghana. Zur Verwendung einheimischer Musik im katholischen Gottesdienst*, Hamburg (Beiträge zur Ethnomusikologie Band 18)

WATERMAN, Richard Alan

1952 "African Influence on the Music of the Americas", in TAX, Sol (Hg.): *Acculturation in the Americas*, Chicago (Reprint New York 1967), pp. 207-218

WELMERS, Wm.E.

1971 "Checklist of African Language and Dialect Names", in SEBEEK, Thomas A. (Hg.): *Linguistics in Sub-Saharan Africa*, Den Haag/Paris, pp. 759-900 (Current Trends in Linguistics Vol. 7)

WHITE, Garth

1982 "Traditional Musical Practice in Jamaica and its influence on the Birth of Modern Jamaican Popular Music", in *ACIJ Newsletter* 7:41-68

WITMER, Robert

1981 "African Roots: The Case of Recent Jamaican Popular Music", in INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SOCIETY: *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Kassel, pp. 105-113

WYNTER, Sylvia

1970 "Jonkonnu in Jamaica. Towards the Interpretation of Folk Dance as a Cultural Process", in *Jamaica Journal* 4(2):34-48, Kingston

DISKOGRAPHIE [= 299]

Als Sigel dient die Katalognummer der jeweiligen Schallplattenfirma. Der Sammler oder die Sammlerin sind in Klammern angegeben.

- FE 4231 *Bongo, Backra & Coolie. Jamaican Roots Vol. 1: Kumina and Convince, Jamaican East Indian Music*, Folkways, 1975 (Kenneth M. Bilby)
- FE 4453 *Folk Music of Jamaica*, Folkways, 1956 (Edward Seaga)
- FE 4461 *Jamaican Cult Music*, Folkways, 1954 (George Eaton Simpson)
- HB 17 *From Kongo to Zion. Black Music Traditions of Jamaica*, Heartbeat, 1983 (Ken. Bilby)
- LLST 7394 *Jamaican Ritual Music. From the Mountains and the Coast*, Lyrichord, o.J. (Kenneth Bilby)
- H-72047 *Caribbean Island Music. Songs and Dances of Haiti, the Dominican Republic & Jamaica*, Nonesuch, 1972 (John Storm Roberts)
- AMA TR-178 aus der Reihe *The Sound of Africa*, 1973 (Hugh Tracey)
- ECPC 02 *Luba - Shaba - Zaïre*, Etnomusicologisch Centrum Paul Collaer, 1984 (Jos Gansemans)
- Heritage. Authentic Jamaican Folk Music Recorded on Location*, JBC ohne Nr., o.J. (Marjorie Whyllie)
- Jamaican Polyrhythmic and Polytonal Music*, Beilage zu *Jamaica Journal* 10(1), 1976 (Olive Lewin)
- 200 396-320 *Third World*, Island, 1976

Band 2

Transkriptionen der Liedmelodien und -texte

Die Transkriptionen der Liedmelodien zeigen jeweils die für ein Stück typische Periode und gegebenenfalls melodische Varianten.¹³⁹ Dabei ist der Vorsängerpart nach oben, der Chorpart nach unten gestrichen. In einigen Fällen sind auch simultan gesungene Varianten der Übersichtlichkeit wegen auf diese Weise notiert. Falls kein Chorpart vorhanden ist, sondern weitere Stimmen zum Solopart des Vorsängers hinzukommen, sind alle nach oben gestrichen. Bei mehreren Versionen werden in der Regel nach der ersten Fassung nur noch die Varianten notiert, die in den anderen Versionen neu hinzukommen.

Im Übrigen werden folgende Symbole verwendet:

- intro markiert eine Zeile, in der das Anstimmen durch den Vorsänger wiedergegeben ist.
- ./ steht manchmal zur Verdeutlichung als Wiederholungszeichen für die darüberstehende Phrase bzw. Melodiefigur.
- * markiert eine Stelle innerhalb einer Periode, an der eine Pause von variabler Länge auftritt.
 trennt Varianten, die nicht notwendigerweise in derselben Periode auftreten, aber aus Platzgründen in derselben Zeile notiert sind.
- () bezeichnet gelegentliche Hinzufügungen (gilt sowohl für Noten als auch Text).

Die Transkription der Texte richtet sich nach den im ersten Band der Arbeit (s. Kap. 4.2.) erörterten Prinzipien. Vokallängen orientieren sich an der gesprochenen Sprache, nicht an der Notendauer. Bei ungeklärten Ausdrücken der *african language* richtet sich die Zusammenziehung von Silben zu Wörtern nach der Sprechweise der Informanten. Hier sind noch genauere Untersuchungen von linguistischer Seite erforderlich. Wie bei Bantusprachen üblich erfolgt die Silbentrennung sowohl von als solchen erkannten als auch von mutmaßlichen **kiKongo**-Wörtern in der Weise, daß Nasalkomplexe nicht getrennt werden, so daß sich häufig offene Silben ergeben: CV(V)-NCV statt CV(V)N-CV (z.B. *taa-mbu*).

Ein Gleitlaut wird zwischen Vokalen in der Regel entsprechend der Schreibweise bei Cassidy & Le Page 1980 mit /i/ wiedergegeben, sonst als /y/. In der linguistischen Literatur zum JC ist die Differenzierung dieser beiden Symbole leider nicht immer konsistent (vgl. etwa CAS 1971 und DeCamp 1960). *oh* (/o/) kann gelegentlich auch als Diphthong [ou] realisiert werden.

¹³⁹ Vgl. dazu Kuckertz 1980:18-19.

Mitunter bedienen sich die Sänger nicht des *broad* oder *deep creole*. Wie bereits in Kap. 4.2. ausgeführt wurde, ist z.B. StE day im JC eigentlich /die/, es kann aber mehr zur Mitte des Sprachkontinuums hin auch als /de/ realisiert werden, bevor es sich am anderen Ende mit der RP /dei/ deckt. Dies wird in den Transkriptionen durch runde Klammern kenntlich gemacht.

Verzeichnis der Transkriptionen

SM4/1	p. 9	SM8/5	p. 18	SM16/3	p. 57
SM4/2	p. 11	SM8/6	p. 25	SM16/4	p. 51
SM4/3	p. 7	SM8/7	p. 40	SM16/5	p. 56
SM4/4	p. 4	SM8/8	p. 21	SM16/6	p. 53
SM4/5	p. 7	SM8/9	p. 39	SM16/7	p. 53
SM4/6	p. 13	SM8/10	p. 22	SM16/8	p. 55
SM4/7	p. 10	SM8/11	p. 38	SM16/9	p. 51
SM4/8	p. 8	SM8/12	p. 28	SM16/10	p. 58
SM4/9	p. 16	SM8/13	p. 51	SM20/1	p. 52
SM4/10	p. 12	SM8/14	p. 33	SM20/2	p. 55
SM8/1	p. 36	SM8/15	p. 38	SM24/1	p. 61
SM8/2	p. 19	SM10/1	p. 20	SM36/1	p. 64
SM8/3	p. 20	SM16/1	p. 56	SM40/1	p. 62
SM8/4	p. 45	SM16/2	p. 51		
LF4/1	p. 16	LF8/11	p. 29	LF16/3	p. 52
LF4/2	p. 13	LF8/12	p. 17	LF16/4	p. 58
LF4/3	p. 15	LF8/13	p. 40	LF16/5	p. 59
LF4/4	p. 10	LF8/14	p. 31	LF16/6	p. 59
LF4/5	p. 13	LF8/15	p. 41	LF16/7	p. 52
LF4/6	p. 6	LF8/16	p. 35	LF16/8	p. 56
LF4/7	p. 12	LF8/17	p. 50	LF16/9	p. 57
LF4/8	p. 9	LF8/18	p. 23	LF16/10	p. 55
LF4/9	p. 14	LF8/19	p. 32	LF16/11	p. 59
LF4/10	p. 11	LF8/20	p. 47	LF16/12	p. 60
LF4/11	p. 8	LF8/21	p. 19	LF16/13	p. 54
LF4/12	p. 12	LF8/22	p. 27	LF16/14	p. 60
LF8/1	p. 49	LF8/23	p. 48	LF16/15	p. 53
LF8/2	p. 17	LF8/24	p. 24	LF20/1	p. 57

LF8/3	p. 31	LF8/25	p. 32	LF24/1	p. 61
LF8/4	p. 44	LF8/26	p. 30	LF32/1	p. 63
LF8/5	pp. 45-46	LF8/27	p. 48	LF32/2	p. 63
LF8/6	p. 27	LF8/28	p. 42	LF32/3	p. 65
LF8/7	p. 26	LF8/29	p. 34	LF32/4	p. 62
LF8/8	p. 43	LF10/1	p. 37	LF32/5	p. 63
LF8/9	p. 20	LF16/1	p. 53		
LF8/10	p. 22	LF16/2	p. 51		

QK4/1	p. 7	QK8/3	p. 43	QK16/4	p. 60
QK4/2	p. 6	QK8/4	p. 34	QK16/5	p. 52
QK4/3	p. 4	QK8/5	p. 33	QK24/1	p. 61
QK4/4	p. 5	QK16/1	p. 54	QK36/1	p. 62
QK8/1	p. 42	QK16/2	p. 53		
QK8/2	p. 24	QK16/3	p. 56		